



Università degli Studi di Parma
Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura

Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura
XXIII Ciclo

(ICAR 08 - ICAR 09 - ICAR 10 - ICAR 14 - ICAR17 - ICAR 18 - ICAR 19 – ICAR 20)

Federica Arman

Le vite, le case e il progetto d'architettura.
La valorizzazione museografica delle dimore di uomini celebri del
Novecento.

Lives, Houses and the Architectural Design:
Developing Famous Twentieth-Century People's Houses into Museums.



Tutore: Prof. Aldo De Poli

Coordinatore del Dottorato: Prof. Aldo De Poli



Università degli Studi di Parma

Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura

Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura

(ICAR 08 - ICAR 09 – ICAR 10 - ICAR 14 - ICAR17 - ICAR 18 - ICAR 19 – ICAR 20)

XXIII Ciclo

Coordinatore: prof. Aldo De Poli

Collegio docenti:

prof. Bruno Adorni

prof. Carlo Blasi

prof. Eva Coisson

prof. Paolo Giandebiaggi

prof. Agnese Ghini

prof. Maria Evelina Melley

prof. Ivo Iori

prof. Gianni Royer Carfagni

prof. Michela Rossi

prof. Chiara Vernizzi

prof. Michele Zazzi

prof. Andrea Zerbi.

Dottorando:

Federica Arman

Titolo della tesi:

Le vite, le case e il progetto d'architettura.

La valorizzazione museografica delle dimore di uomini celebri del Novecento.

Lives, Houses and the Architectural Design.

Developing Famous Twentieth-Century People's Houses into Museums.

Tutore: Prof. Aldo De Poli

INDICE

INTRODUZIONE

Questioni metodologiche e delimitazione del campo di ricerca.
Obiettivi e limiti all'esperienza di ricerca.

PRIMA PARTE

LE CASE DI UOMINI CELEBRI. UN BENE CULTURALE DA VALORIZZARE.

Cap. 1. La dimora storica. Un patrimonio diffuso nel territorio.

Cap. 2. Dimore di uomini celebri, case di letterati, atelier d'artista.

Cap. 3. La valorizzazione delle case dei protagonisti dell'identità nazionale.

SECONDA PARTE

LA TRASFORMAZIONE DELLA CASA IN MUSEO.

Cap. 4 - La casa diventa museo. Il progetto di architettura.

Cap. 5. L'intorno della casa diventa museo. Il progetto paesaggistico.

Cap. 6. La collezione della casa diventa museo. Il progetto di allestimento.

TERZA PARTE

DALLA CASA AL MUSEO. GUIDA OPERATIVA.

Cap. 7. Linee guida per la costituzione di un nuovo museo.

CONCLUSIONI

Dalla "casa come me" alla "casa di tutti".

La difficoltà di rendere compiuto uno spazio capace di interpretare una vita.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Repertorio delle fonti bibliografiche e iconografiche.

APPENDICI

A1 Associazioni pubbliche e private a tutela delle dimore storiche.

A2 Sistemi, reti e centri di ricerca di case-museo

A3 Legislazione regionale e nazionale.

INDICE

INTRODUZIONE

Questioni metodologiche e delimitazione del campo di ricerca. p.19
Obiettivi e limiti all'esperienza di ricerca. p. 21

PRIMA PARTE

LE CASE DI UOMINI CELEBRI. UN BENE CULTURALE DA VALORIZZARE.

Cap. 1. La dimora storica. Un patrimonio diffuso nel territorio. p.22

1. La casa dell'uomo. Precisazioni sullo spazio dell'abitare. p.38

- 1.1. Storia dell'abitare. Breve excursus storico sulle diverse forme del vivere privato. p.43
- 1.2. La filosofia dell'arredamento. Un millennio attraverso gusti, ambienti e atmosfere. p.47
- 1.3. Le culture dell'abitante. Un tema di riflessione interiore denso di capacità evocative. p.50
- 1.4. L'interpretazione dello spazio dell'abitare da parte di significativi abitanti del Novecento. p.54
- 1.5. Conclusioni. La casa come "teatro di vita". p.76

2. Le dimore storiche: un patrimonio collettivo. p.78

- 2.1. L'origine della dimora-museo. La dimora privata. p.79
- 2.2. Il Convegno "Abitare la storia" a Genova nel 1997. p.81
- 2.3. Una prima classificazione delle dimore storiche in otto punti. p.84

3. La casa del collezionista. p.89

- 3.1. La nascita e gli sviluppi del collezionismo tra Ottocento e Novecento. p.91
- 3.2. Una casa già concepita come museo. p.107
- 3.3. Conclusione. L'esibizione della collezione e la sala di rappresentanza. p.109

4. Le istituzioni per la tutela della dimora storica. p.111

- 4.1. L'International Council of Museum (ICOM) e la definizione di museo. p.111
- 4.2. L'International Committee for Historic House (DEMHIST). p.113
- 4.3. Le conferenze internazionali del Demhist. p.114
- 4.4. The Categorization Project, Vienna, 2007. Una nuova classificazione in nove punti. p.118
- 4.5. L'International Committee for Literary Museums (ICLM). p.123
- 4.6. L'International Council on monuments and sites (ICOMOS). p.124
- 4.7. Le case patrimonio dell'umanità. L'UNESCO World Heritage. p.125
- 4.8. L'attività delle sovrintendenze e di mecenati privati. p.127

5. Un patrimonio ereditato dal passato. Questioni aperte. p. 129

- 5.1. I criteri per l'identificazione di un patrimonio collettivo di case, dimore e giardini. p.131

Cap. 2. Dimore di uomini celebri, case di letterati, atelier d'artista. p. 133

1. Il fascino dell'identità del genio. p.135

- 1.1. Una prima definizione storica. L'attribuzione sociale di valore: patria, comunità e grandi uomini. p.135
- 1.2. L'identificazione dei casi di studio. Il criteri di scelta utilizzati nel "Dizionario biografico degli italiani" e in banche dati informatizzate. p.141
- 1.3. Criteri di descrizione e classificazione dei casi di studio utilizzate nella ricerca. p.143
- 1.4. Conclusioni. "Tristi quei popoli che non hanno bisogno di eroi". p.145

2. Studi sulle case degli uomini celebri. p.146

- 2.1. La dimora del personaggio illustre. Un contributo all'identità nazionale. p.146
- 2.2. Le case di uomini celebri nelle classificazioni dell' International Committee for Historic House (Demhist 1997-2007). p.148
- 2.3. Una prima definizione: reali, politici e militari; papi e santi; uomini di scienza; medici e benefattori. p.151
- 2.4. Le case celebri in un'ottica di valorizzazione contemporanea: splendidi album fotografici, guide culturali, itinerari di visita. p.164
- 2.5. La sala di soggiorno e la camera da letto del personaggio illustre: da ambito privato a luogo di rappresentanza. p.166
- 2.6. Conclusioni. Cimeli, oggetti, ricordi di persone e di luoghi vissuti. p.170

3. Studi sulle case dei letterati. p.172

- 3.1. Una prima definizione: scrittori e poeti; filosofi e storici; giornalisti. p.172
- 3.2. Le case di letterati nel Ottocento e nel Novecento. p.177
- 3.3. Le case di letterati e i musei letterari nella definizione dell'International Committee for Literary Museums. Il dibattito attuale. p.190
- 3.4. Il luogo letterario come estensione dell'opera dell'autore. p.197
- 3.5. Conclusioni. Lo scrittore, il suo tavolo, la finestra aperta sul paesaggio. p.204

4. Studi sulle case dei musicisti e uomini di teatro. p.208

- 4.1. Una prima definizione: musicisti; compositori; direttori di orchestra; registi e attori. p.208
- 4.2. La casa del musicista e la definizione del International Committee for Literary Museums. p.216
- 4.3. La casa dell'attore e degli oggetti di scena. p.218
- 4.4. Conclusioni. Il musicista, lo spartito e gli omaggi ricevuti dal pubblico. p.221

5. Studi sulle case degli artisti. p.223

- 5.1. Una prima definizione: pittori e incisori; scultori e fotografi. p.223
- 5.2. Le case degli artisti nel Ottocento e nel Novecento. p.226
- 5.3. Le case degli artisti in testi storici e in saggi di carattere generale. p.250
- 5.4. Lo spazio sacro della creazione: il lucernario, la collezione privata e i bozzetti. p.256
- 5.5. Conclusioni. L'artista, la sua firma, il suo autoritratto, il suo atelier. p.266

6. Studi sulle case degli architetti. p.268

- 6.1. Una prima definizione: architetti, urbanisti e designer. p.268
- 6.2. Le case degli architetti in testi di presentazione e saggi di carattere generale. p.277

- 6.3. Residenze d'autore a vocazione museale. p.280
- 6.4. Conclusioni. La casa dell'architetto come autopresentazione e autopromozione. p.285

7. Oltre lo spazio domestico. I luoghi frequentati da artisti e scrittori. p.287

- 7.1. L'atelier e lo studio dell'artista. p.287
- 7.2. Il laboratorio dello scienziato. p.290
- 7.3. La biblioteca privata e l'archivio personale. p.292
- 7.4. La sala da concerto e il piccolo teatro privato. p.295
- 7.5. Il giardino privato. p.296
- 7.6. L'albergo di soggiorno e il caffè letterario. p.303
- 7.7. L'aula di un'accademia. p.307
- 7.8. I quartieri degli studi degli artisti. p.308
- 7.9. Le Kunstlerkolonie e i villaggi abitati da artisti e letterati. p.312

8. Conclusioni. La valorizzazione dei luoghi frequentati dagli uomini celebri. p.320

Cap. 3. La valorizzazione delle case dei protagonisti dell'identità nazionale. Una politica di tutela dei luoghi di memoria. p.322

1. L'uomo e il mito: la narrazione della comunità. p.326

- 1.1. La vita, l'opera, gli oggetti: dal culto delle reliquie ai Festival. p.328
- 1.2. La commemorazione dell'uomo. L'architettura della memoria. p.333
- 1.3. Il ricordo della comunità. Memorial e monumenti celebrativi. p.339

2. Gli oggetti e il mondo privata: l'archivio, la biblioteca, la collezione di oggetti personali. p.346

- 2.1. Il potere narrativo degli oggetti personali. p.346
- 2.2. L'archivio e la biblioteca d'autore del Novecento. p.348
- 2.3. La produzione d'arte e la collezione d'arte. p.353

3. L'edificio e l'architettura: gli spazi istituzionali di tutela e di promozione dell'eredità storica. p.355

- 3.1. L'edificio per la cultura. Il museo, la biblioteca pubblica, il centro studi. p.357
- 3.2. Le istituzioni formative. p.360
- 3.3. Le gallerie d'arte e le fondazioni private. p.362
- 3.4. Le mostre temporanee. p.365

4. L'ambiente e il territorio: strade dell'arte, parchi letterari, luoghi d'autore. p.368

- 4.1. Il paesaggio d'autore e le strade dell'arte p.369
- 4.2. Muri che parlano e borghi dipinti. p.375
- 4.3. Il parchi letterari e i parchi culturali. p.378
- 4.4. Il luogo letterario costruito e la strada di scrittori. p.384
- 4.5. Il parco tematico. p.388

5. Conclusioni. Dalla tutela del bene culturale alle politiche di gestione del territorio. p.291

SECONDA PARTE

LA TRASFORMAZIONE DELLA CASA IN MUSEO.

Cap. 4 - La casa diventa museo. Il progetto di architettura. p.393

1. **Le politiche d'intervento e le direttive Demhist per la trasformazione della casa in museo. p.395**
2. **Tre strategie progettuali per la valorizzazione museografica della casa e della collezione. p.400**
3. **Prima questione. La trasformazione architettonica della casa in museo. p.402**
 - 3.1. La conservazione integrale. p.403
 - La casa di Gustave Moreau a Parigi. p.404
 - La casa di Theodore Reinach a Beaulieu-sur-mer. p.407
 - La casa di Leo Tolstoy a Tula. p.410
 - La casa di Jackson Pollock a Long Island, New York. p.412
 - 3.2. La conservazione apparente. p.414
 - La casa di Honoré de Balzac a Parigi. p.416
 - La casa di Karen Blixen a Rungstedlund. p.418
 - La casa di Pompeo Mariani a Bordighera. p.421
 - La casa di Giorgio De Chirico a Roma. p.423
 - 3.3. La ricostruzione di un percorso narrativo nella dimora storica. p.425
 - La casa di Claude Monet a Giverny. p.428
 - La casa di Giuseppe Verdi a Roncole di Busseto. p.430
 - La casa di Luigi Pirandello ad Agrigento. p.432
 - La casa di Arturo Toscanini a Parma. p.436
 - 3.4. La trasformazione della casa storica. p.439
 - La casa di Pasquale Revoltella a Trieste. p.442
 - La casa di Vincenzo Vela a Ligornetto di Mendrisio. p.444
 - La casa di Fortunato Depero a Rovereto. p.447
 - La casa di Giorgio Morandi a Bologna. p.451
 - 3.5. L'integrazione della casa come parte di un altro edificio. p.453
 - La casa di Johann Sebastian Bach a Eisenach. p.457
 - La casa di Georg Kolbe a Berlino. p.459
 - La casa di José Beulas a Huesca. p.462
 - La casa di Felix Nussbaum a Osnabrück. p.465

4. Seconda questione. L'accoglienza della collezione in un nuovo museo. p.469

4.1. Il riuso di edifici storici. p.471

Il museo di Auguste Rodin nell'ex hôtel Biron a Parigi. p.475

Il museo di Marino Marini nell'ex chiesa San Pancrazio a Firenze. p.477

Il museo di Ardengo Soffici nelle ex scuderie Medicee a Poggio a Caiano. p.479

Il museo di Fryderyk Chopin nell'ex palazzo Ostrogski a Varsavia. p.483

4.2. Il riuso di edifici industriali. p.486

Il museo di Luciano Minguzzi ex ghiacciaia a Milano. p.489

Il museo di Arnaldo Pomodoro ex officine Riva & Calzoni a Milano. p.493

Il museo di Alberto Burri negli ex siccatoi del tabacco a Città di Castello. p.495

Il museo di Emilio Vedova negli ex magazzini del sale a Venezia. p.498

4.3. La nuova costruzione. p.501

Il museo di Vicent Van Gogh ad Amsterdam. p.505

Il museo di Paula Rego a Cascais. p.508

Il museo di Ibero Camargo a Porto Alegre. p.510

Il museo di Friedrich Schiller a Marbach. p.514

5. Terza questione. La rievocazione storica della casa e del personaggio. p.518

5.1 La restituzione simbolica di un luogo perduto. p.520

La casa di Mariano Fortuny, ricostruita da Peter Greenaway in una mostra a Venezia. p.528

La casa di Eleonora Duse, ricostruita da Pier Luigi Pizzi in una mostra a Venezia. p. 530

Lo studio di Charles Darwin, ricostruito in una mostra a Milano. p. 533

L'atelier di Alberto Giacometti, ricostruito in una mostra a Parigi. p. 536

6. Conclusioni. La definizione architettonica di un nuovo luogo per l'esposizione e per la divulgazione. p.539

Cap. 5. L'intorno della casa diventa museo.

Il progetto paesaggistico. p.542

1. Criteri di intervento per la conservazione del patrimonio paesaggistico:

la dimora, il giardino storico, il frammento geografico. p.544

2. Quattro questioni per valorizzare del rapporto Dimora-Paesaggio. p.547

2.1. Il giardino progettato dall'artista. La conservazione integrale. p.549

Il giardino di Ludovico Pogliaghi al Sacro Monte di Varese. p.551

Il giardino di Quinto Martini a Seano. p. .554

- 2.2. Il giardino come estensione del museo all'aperto. L'arricchimento e l'integrazione. p.557
 Il giardino della Fondazione Maeght a Saint Paul-de-Vence. p.560
 Il giardino di Henry Moore a Perry Green di Hertfordshire. p.563
- 2.3. Il progetto contemporaneo del giardino. La nuova costruzione. p.566
 Il giardino della Villa Louis-Jeantet a Ginevra. p.567
 Il giardino di Giacomo Manzù ad Ardea. p.569
- 2.4. La collezione di frammenti di paesaggio. Il progetto del contesto ambientale. p.571
 Il giardino di Daniel Spoerri a Seggiano. p.574
 Il parco della Fiumara d'Arte a Castel di Tusa. p.578
- 2.5. Viste obbligate su orizzonti lontani. La finestra sul paesaggio. p.581
 Il giardino della Fondazione Beyeler a Riehen. p.584
 Il paesaggio del Knut Hamsun Center a Hamarøy. P.586
- 3. Conclusioni. La definizione di un circoscritto frammento di territorio di rilevante interesse culturale. p.588**

Cap. 6. La collezione della casa diventa museo. Il progetto di allestimento. p.591

- 1. Origine e vocazione di una raccolta: dalla catalogazione al percorso espositivo. p.593**
- 2. Cinque modelli teorici per la prefigurazione di un allestimento museografico. p.596**
 - 2.1. La sala progettata dall'illustre personaggio. La conservazione integrale. p.597
 La casa di Ernest Miller Hemingway a Key West. p.599
 - 2.2. La sala come parte di un nuovo percorso. L'arricchimento della collezione. p.601
 La casa di Georges-Louis Buffon a Montbard. p.603
 - 2.3. La sala come parte di un nuovo museo. La nuova disposizione. p.606
 La casa di Jean-François Champollion a Figeac. p.608
 - 2.4. La sala come rievocazione di un mito. La ricostruzione arbitraria. p.611
 La casa di Thomas Mann a Lubecca. p.612
 - 2.5. La sala come reinvenzione di uno spazio narrativo ed emozionale. p.615
 La casa di Fabrizio De Andrè, nella mostra al Palazzo Ducale di Genova, 2009. p.616
- 3. Conclusioni. Il progetto dell'allusività come nuovo valore collettivo. p.620**

TERZA PARTE

DALLA CASA AL MUSEO. GUIDA OPERATIVA.

Cap. 7. Linee guida per la costituzione di un nuovo museo. p.622

1. La comunità, il personaggio e il mito. La conoscenza storica, il catalogo dell'opera, la fortuna critica. p.624

- 1.1 Il personaggio storico: vita privata ed esperienza pubblica. p. 624
- 1.2. L'autobiografia e la biografia dell'autore. p. 626
- 1.3. Il ritratto e l'autoritratto dell'artista. p. 628
- 1.4. L'autorevolezza dell'autore: la fortuna critica e la sua opera. p. 633

2. La dimora e il luogo. La ricerca bibliografica ed iconografica, l'indagine conoscitiva e il rilievo dell'esistente. p. 634

- 2.1 La dimora dell'uomo: storia del sito e dell'edificio. p. 634
- 2.2. La ricerca bibliografica, archivistica ed iconografica. p. 635
- 2.3. Le indagini conoscitive e il rilievo dell'esistente. p. 637
- 2.4 L'individuazione di vincoli e notifiche. p. 640

3. La collezione. La catalogazione, l'inventario e le esigenze conservative. p. 644

- 3.1. Le collezioni e gli arredi della dimora. p. 644
- 3.2 La catalogazione. Standard di gestione e classificazione delle opere. p. 646
- 3.3. La conservazione e la tutela della collezione. p. 649

4. La programmazione dell'intervento. L'assetto istituzionale, i programmi curatoriali. p. 654

- 4.1. Il curatore e il direttore del museo. p. 654
- 4.2. Il programma curatoriale. p. 657
- 4.3. Le nuove opportunità per il pubblico. p. 659

5. L'assetto paesaggistico. L'adeguamento del sito fisico. p. 661

- 5.1. La conservazione del giardino storico. p. 663
- 5.2. La progettazione di un nuovo giardino. p. 666
- 5.3. La tutela e la gestione del contesto. p. 671

6. La conservazione dell'edificio esistente. p. 673

- 6.1. La manutenzione della dimora. p. 675
- 6.2. Il progetto della dimora storica. p. 677

7. L'ideazione di una nuova sede museale. p. 682

- 7.1. Tre condizioni per il progetto: recinto, collezione, percorso. p. 684
- 7.2. Il progetto dell'edificio: cinque modelli per l'intervento. p. 688
- 7.3. Il progetto della sicurezza. p. 707

8. L'allestimento museografico. p. 712

8.1. Il progetto del percorso espositivo. p. 715

8.2. Il progetto della sala espositiva. p. 717

8.3. Il progetto della luce, del colore e dei materiali dell'allestimento. p. 720

9. La gestione della casa museo tra economia e sostenibilità. p. 726

9.1. La comunicazione museale e l'educazione. p. 730

9.2. L'evento temporaneo e l'installazione contemporanea. p. 732

10. Il futuro della casa museo. p. 734

10.1. Promuovere reti fra istituzioni, luoghi e siti. p. 736

CONCLUSIONI

Dalla "casa come me" alla "casa di tutti". p. 739

La difficoltà di rendere compiuto uno spazio capace di interpretare una vita.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Repertorio delle fonti bibliografiche e iconografiche. p. 748

APPENDICI

A1 Associazioni pubbliche e private a tutela delle dimore storiche. p. 833

A2 Sistemi, reti e centri di ricerca di case-museo. p. 845

A3 Legislazione regionale e nazionale. p. 848

Ringraziamenti

*Possiedo una volontà abbastanza forte
per le cose della mente.
Nessuna per le cose della vita
Non amo il facile. E temo il difficile.
Devo tutto ai miei amici.*
Paul Valéry

A Parma.

Al prof. Aldo De Poli, al prof. Ivo Iori che ci ha fatto apprezzare i maestri del Novecento, e ai docenti del Collegio per l'ampio e significativo scambio di idee.

Alle case dell'Emilia.

A Grizzana e ai luoghi di Giorgio Morandi nei quali tutto ha avuto origine.

Al prof. Peter Hohenstatt, per il continuo esempio riguardanti l'invenzione nell'allestimento.

Alle dimore museo dell'Emilia e ai loro direttori, che hanno voluto fornire materiale utile alla ricerca e hanno acconsentito il mio accesso alle biblioteche e agli archivi.

Alle case della Liguria.

Alla casa-atelier di Pompeo Mariani a Bordighera e alla dott.ssa Rosanna Pavoni per le preziose indicazioni e i numerosi spunti di riflessione.

Alle case del Ticino, alla casa-atelier di Vincenzo Vela a Ligornetto e alla dott.ssa Gianna A. Mina per le interessanti conversazioni sul tema della casa d'artista.

Alla dott.ssa Daniela Ball, dell'International Committee for Historic House Museums ICOM per la lezione di metodo fornita.

Alle dimore storiche di Firenze e Prato.

All'incontro con il gruppo di lavoro del International Committee for Literary and Composers' Museums ICOM e alla dott.ssa Maria Gregorio.

Al prof. Harald Hendrix dell'Università di Utrecht, per la sua disponibilità al confronto e per il suo rilevante contributo critico.

Al borgo dipinto di Walter Madoi a Sesta Inferiore e alle passeggiate di Attilio Bertolucci a Casarola. Alla casa di Lodovico Pogliaghi a Varese, allo studio e all'abitazione di Gio Ponti a Milano, alla dimora di Ennemond Alexandre Petitot a Marore, alla villa di Giambattista Bodoni a San Prospero, alla casa di Elio Vittorini a Siracusa.

Ai giovani studiosi che hanno dedicato alla conoscenza di questi luoghi molta passione e un anno di vita.

Alle strade di Parigi, alle piazze di Barcellona, ai canali di Amsterdam e al sole di Saragozza.

A Palmanova, alle ville di Andrea Palladio, alla casa di Fortunato Depero a Rovereto.

Alla Triennale di Architettura di Milano e ai passaggi nascosti di Venezia.

Al primo concerto di Laurie Anderson, alla danza di Trisha Brown e allo spettacolo di Pina Bausch.

Alla mia famiglia per aver incoraggiato e sostenuto il percorso di ricerca.

A Roberta, a Maria, a Monica e al gruppo di ricerca Architettura Musei Reti dell'Università di Parma, con cui, cosa sempre più rara, è stato possibile così intensamente collaborare.

A tutti i sorprendenti luoghi attraversati nel viaggio di ricerca e alla città che sempre accoglie il mio ritorno.

A Modena.

INTRODUZIONE

**Questioni metodologiche e delimitazione del campo di ricerca.
Obiettivi e limiti all'esperienza di ricerca.**

Introduzione.

INTRODUZIONE

Questioni metodologiche e delimitazione del campo di ricerca.

La ricerca, svolta nell'ambito del Dottorato di ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura dell'Università di Parma, intende indagare, attraverso l'analisi e la comparazione di teorie e tecniche progettuali, le potenzialità del progetto di architettura rivolto alla valorizzazione museografica delle dimore di uomini celebri del Novecento. Compito della buona architettura è di saper dimostrare dei principi d'ordine logico. Perché, come affermava Le Corbusier nel 1930, "Fare architettura significa mettere in ordine. E cosa si mette in ordine? Funzioni e oggetti."

Lo studio rappresenta l'occasione per verificare con metodo scientifico i nodi metodologici della questione della riprogettazione delle case di personaggi illustri per convertirle in museo, dibattito questo molto attuale nel panorama culturale europeo.

La ricerca parte dal presupposto che la casa di ogni uomo ne riflette il gusto, il benessere o il desiderio realizzato, ma trasmette anche, indirettamente, lo spirito del suo tempo. La dimora è un racconto, costruito per frammenti, delle vite che al suo interno si intrecciano, è un riflesso a volte sbiadito, altre volte manifesto, delle esigenze dell'uomo.

Non tutte le case di tutti gli abitanti vissuti in epoche precedenti vengono conservate. Nella realtà nessuna sistemazione di nessuna casa sopravvive, immutata, alla scomparsa di chi vi ha abitato. Concluso il tempo della vita la casa, considerata la dimora stabile di un singolo abitante o di una famiglia, diviene, ben presto, dimora di altri abitanti, che in modo impercettibile, la modificano e la trasformano secondo nuovi principi e altre esigenze. Ma vi sono delle eccezioni. Alcune residenze che hanno ospitato importanti eventi o dato alloggio a cittadini illustri non sempre immediatamente scompaiono. Con il passare delle generazioni alcune case perdono il significato di residenza e diventano luoghi collettivi in grado di evocare valori collettivi. Esse non sono più

semplici ricoveri, ma contribuiscono a salvaguardare la tradizione di un popolo a perpetuare l'essenza di un mito, a vantaggio tanto delle generazioni presenti, quanto di quelle future.¹

Il territorio italiano presenta un gran numero di dimore, appartamenti, ville con giardino, che sono state già di per se case di un uomo celebre, di un artista o di un collezionista. Molto spesso questi luoghi sono di rilevante valore storico, artistico e naturalistico e in quanto tali rappresentano un bene diffuso non sempre mantenuto in buono stato di conservazione e adeguatamente valorizzato. Arricchito di un nuovo significato, in quanto teatro di una vita intensa, questo patrimonio di beni, luoghi e collezioni, prende valore e gli elementi che lo compongono, la loro storia, le associazioni mitiche che possono suscitare, trovano occasione di realizzazione e di concretizzazione in una nuova identità, che rappresenta un bene collettivo.

A partire da una scelta di tutela, con il passare del tempo prende forma un patrimonio comune di stanze, di case, di paesaggi, ritenuti "teatri della memoria" che contribuiscono a salvaguardare la tradizione di un popolo o a perpetuare l'essenza di un mito, a vantaggio sia delle generazioni presenti, che delle future. In tal modo questi luoghi non sono conservate solo per meriti artistici riconoscibili, ma, prevalentemente perché sono stati testimoni di alterne vicende della storia, privata e pubblica, in grado di esprimere valori storici collettivi da tutti condivisi.

Ne nasce un elenco nazionale, si stabiliscono dei principi di salvaguardia, si presentano ipotesi di valorizzazione, si organizzano criteri di visita. Rese accessibili e non più abitate, le case, al di là della proprietà e della conservazione vengono considerate un bene culturale storico a disposizione della comunità. Se aperta al pubblico, la casa da mausoleo privato fine a se stesso diventa un luogo di conoscenza ed incontro, nel rispetto di una vocazione e di una sacralità originaria.

1 ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006, p.15.

L'attenzione crescente, nonché lo sviluppo, delle case museo, sia a livello nazionale che internazionale, suggerisce una nuova emergenza nel ricco panorama delle istituzioni museali, tanto da rendere attuale e urgente interrogarsi sulle prospettive e sulle modalità di valorizzazione di questa peculiare realtà. Già ora, le attività di importanti centri studi internazionali, come Demhist, Comitato Internazionale delle dimore storiche museo ICOM (l'International Council of Museums)², alimentano la promozione culturale e la conservazione delle dimore storiche.

Metodo e obiettivi dell'esperienza di ricerca

Secondo un approccio scientifico che dalla descrizione, attraverso la comparazione e la classificazione perviene all'interpretazione, la ricerca ripercorre le principali teorie sull'argomento e mette a confronto alcuni casi di studio dimostrativi, individuati in Italia ed in altri ambiti europei.

Per analizzare compiutamente la situazione contemporanea delle case di uomini celebri, cogliendo fenomeni sufficientemente dimostrativi di una certa fase della storia sociale europea e per capire come una banale sequenza di modesti locali privati possa diventare un bene comune o addirittura essere visitabile come un museo, la ricerca cerca in primo luogo di definire come si è venuta originariamente a formare l'idea di casa e attraverso quali vicende il suo universo singolare si sia, alla fine presentato, come il risultato di una compiuta vicenda storica.

Un lavoro di classificazione iniziale ha portato a costituire un archivio di documentazione, individuando oltre cinquecento casi di dimore in Europa. Ciascun caso di studio è stato classificato mediante una scheda, che raccoglie i dati sull'architettura dell'edificio, sulle condizioni ambientali del sito, sull'importanza e sullo stato di conservazione dell'immobile, sulla consistenza e sulla gestione attuale della collezione. La pluralità degli esempi considerati permette di valutare

² L'International Council of Museums (ICOM) è un organismo sovranazionale parte dell'Unesco, con sede a Parigi, che si occupa di politica culturale internazionale, con finalità di tutela e salvaguardia del valore del patrimonio culturale mondiale.

gli elementi di analogia e di contrasto di un consapevole metodo di intervento, al fine di proporre un percorso di approfondimento, in grado di fornire le basi teoriche e pratiche per una corretta metodologia di valorizzazione e gestione di beni immobili, legati a dimore di uomini celebri del Novecento.

A partire da questo primo nucleo di conoscenze, inoltre, si sono poi sviluppati altri singoli studi monografici, che hanno collegato il punto di vista della permanenza della collezione alla conoscenza del territorio. E' stata individuata una relazione tra il luogo chiuso della dimora (l'abitazione) e il luogo all'aperto, immediatamente contiguo (il giardino) e progressivamente più lontano (il paesaggio). Spingendosi molto avanti, la ricerca considera luoghi degni di interesse anche paesaggi esterni alle case, come cortili, orti, giardini, piccoli parchi, viottoli di campagna o sentieri tra i boschi, che hanno assunto una valenza speciale perché un tempo erano la meta della passeggiata di un poeta, la radura di sosta di un musicista ispirato, l'ambiente naturale decantato da un naturalista. Al pari dei cosiddetti "spazi d'autore", questi luoghi di vita quotidiana, apparentemente dimessi, meritano di essere considerati bene culturale e, come tali, di diventare parte un articolato percorso museale di visita.

Scopo finale della ricerca è la stesura di una "guida operativa", intesa come un concreto strumento che fornisca le basi teoriche e pratiche per la valorizzazione e la trasformazione in museo degli spazi architettonici e delle atmosfere private delle case di uomini celebri. La ricerca si propone in questo modo di avvicinarsi all'esperienza della pianificazione ottimale di una serie di interventi, organizzata per fasi; cercando di cogliere insegnamento da specifiche realtà istituzionali, presenti in Europa.

Piuttosto che di musei, questo contributo si occupa dunque di case. O, meglio, delle trasformazioni che possono subire certe case, giunte a rivestire un interesse pubblico. Il punto di vista è quello di un architetto progettista, sensibile ad una moderna politica di conservazione della memoria, intesa come premessa ad un mondo futuro condiviso.

Lo studio si propone come uno strumento concreto rivolto soprattutto agli amministratori pubblici e ai proprietari privati delle dimore, che debbano confrontarsi con questi importanti patrimoni culturali senza conoscere le leggi, le possibilità di finanziamento, i modi corretti per conservare e valorizzare un'eredità storica e architettonica unica.

Lo stato dell'arte

Per quanto riguarda la prima fase relativa alla ricerca storica sulle case di uomini celebri molti studi sono stati conclusi.

A partire dalle prime ricerche sui luoghi abitati dagli artisti pubblicati dall'equipe di storici dell'arte di Basile, coordinata da Eduard Hüttinger, *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*³, apparso in Svizzera in prima edizione nel 1985, propone un'ampia trattazione, ripercorrendo in modo chiaro e puntuale le varie vicende che caratterizzano nel tempo le case d'artista, in rapporto all'evoluzione del ruolo sociale della figura dell'artista.

Un ulteriore valido contributo sul tema delle dimore d'artista viene dato dallo storico polacco Andrzej Pieńkos⁴, che propone un'indagine sia letteraria che architettonica sulla casa e l'atelier dell'artista come luogo magico e misterioso, raccogliendo gli atti di un convegno organizzato nel 2002 a Varsavia dal Instytutu Historii Sztuki UW.

Per capire come la casa del collezionista, intesa come sede di una collezione privata sia spesso all'origine di molte moderne collezioni pubbliche è opportuno fare riferimento all'approfondimento offerto da Alessandra Mottola Molino, per lunghi anni responsabile della casa museo Poldi Pezzoli di Milano, nel *Libro dei musei*⁵, pubblicato in Italia nel 1988, destinato inizialmente ad informare un

3 EDUARD HUTTINGER, (a cura di), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich, Waser, 1985; trad. it. *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

4 ANDRZEJ PIEŃKOS, *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i Rzeczywistość*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2002.

5 ALESSANDRA MOTTOLA MOLINO, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1992.

pubblico non specializzato di giovani architetti.

Hanno inevitabilmente influenzato la ricerca anche altri fondamentali approfondimenti tematici condotti principalmente da studiosi dell'architettura. Come il felice esito del lavoro collettivo condotto all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia sotto la direzione di Adriano Cornoldi⁶ e dal successivo approfondimento sulle realtà del XX secolo condotto al Politecnico di Milano sotto la direzione di Gennaro Postiglione⁷, anche con il coinvolgimento di varie istituzioni di ricerca europee.

Di grande interesse sono anche i risultati di ricerche condotte alle Facoltà di Architettura dell'Università di Genova e di Parma sotto la guida di Aldo De Poli. La casa dell'artista e del collezionista, studiata come occasione di architettura o come espressione architettonica di un'identità corale che si manifesta nei diversi modi di concepire e abitare lo spazio domestico, è la questione trattata nel volume curato da Aldo De Poli, Marco Piccinelli, Nicola Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*⁸, edito nel 2006.

Nell'ambito della ricerca accademica importante è anche l'opera dello storico della letteratura Harald Hendrix, che nel 2007 pubblica la sua raccolta di saggi di importanti studiosi e ricercatori con il titolo *Writers' Houses and the Making of Memory*⁹. Presentando molte case museo italiane e acute osservazioni sul tema, anche tale contributo ha influenzato la presente ricerca.

Fondamentale per l'approfondimento sulla conservazione e la gestione delle case museo è poi l'apporto degli studi conclusi da storici e operatori nel campo della museologia. In particolare un valido contributo è dato dai risultati pubblicati dal

6 ADRIANO CORNOLDI, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Venezia, Marsilio, 2001.

7 GENNARO POSTIGLIONE (a cura di), *Cento case per cento architetti*, Koln, Taschen, 2004.

8 ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

9 HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007.

gruppo di lavoro Demhist, Comitato Internazionale per le dimore storiche museo ICOM (l'International Council of Museums), curati da Rosanna Pavoni e Giovanni Pinna, e dall'equipe di lavoro appartenente all'ICLM, Comitato Internazionale ICOM per i Musei letterari e le case di scrittori e musicisti, curati da Maria Gregorio e Alex Kahrs.

Rispetto a questi studi la ricerca intende in primo luogo fare un'attenta sintesi dello "stato dell'arte", a livello internazionale, di una tematica in evoluzione per quanto concerne la consapevolezza collettiva e istituzionale verso questa categoria di patrimonio, con un'attenzione nuova nei confronti delle case del XX secolo e delle esperienze contemporanee. Quindi apportare un contributo del tutto originale. Di questo enorme ambito tematico, interessano infatti pochi punti fissi. Non si è voluta cogliere ogni segreta relazione originaria tra lo stato d'animo dell'abitante e la messa a punto materiale della sua dimora. Mediante un serrato confronto tra casi concreti, realizzati in Europa nell'arco di dodici decenni, si è indagato su alcuni modelli architettonici molto diffusi. Si è cercato prevalentemente di mettere in risalto il carattere specifico presente da pochi modelli spaziali, come sono stati volutamente utilizzati da proprietari e da inquilini, sia nella fase originaria della prima costruzione, sia nelle fasi di trasformazione, sia nella fase di una definitiva rinfuzionalizzazione che accompagna ogni successiva operazione di riuso.

Per quanto riguarda la seconda fase relativa alla stesura di una "guida operativa" per la trasformazione in museo delle case di uomini celebri, la ricerca ha potuto confrontarsi con validi contributi che affrontano, sotto forma di decalogo, i temi della progettazione di edifici per la cultura.

A partire dalle ricerche degli studiosi Gail Dexter Lord e Barry Lord, pubblicate nel 1999 nel volume *The manual of museum planning*¹⁰. Il manuale contiene i principi per rapportarsi con gli spazi espositivi come edifici costruiti, con

¹⁰ GAIL DEXTER LORD – BARRY LORD, *The manual of museum planning*, London, The Stationery Office, 1999.

particolare approfondimento all'ingegneria del museo e ai temi imprescindibili per l'architettura dell'edificio pubblico quali: l'illuminazione, la sicurezza e la climatizzazione.

Tra le ricerche italiane è da citare l'antico lavoro condotto da Roberto Aloi per Hoepli, *Musei Architettura-Tecnica*¹¹, con un approccio che da concretezza all'organizzazione architettonica dei musei e delle esposizioni.

Un importante contributo viene poi dal testo *Museum Building. A design manual*¹², coordinato da Paul von Nared-Rainer, che rappresenta un passaggio decisivo rispetto alla moltitudine di studi recenti. Il museo viene descritto nel volume attraverso gli sviluppi tipologici ed una ricerca semantica e formale che qualifica la contemporaneità, sostenuta da una sequenza ben documentata di schede di edifici realizzati suddivisi secondo un non-casuale ordine tipologico.

Nell'ambito della ricerca accademica italiana si trova interessante il lavoro condotto sotto la guida di Marco Vaudetti, alla Prima Facoltà di Architettura di Torino, pubblicato nel volume *Edilizia per la cultura. Biblioteche – Musei*¹³, accolto nella collana di manuali Utet. L'opera è rivolta soprattutto ai tecnici e offre una panoramica generale ed esaustiva sui problemi connessi sia con la realizzazione di nuovi spazi per biblioteche e musei, sia con interventi finalizzati alla trasformazione di edifici già esistenti.

Nell'ambito di un gruppo di lavoro della Facoltà di Architettura Roma Tre, guidato da Giovanni Longobardi, si è sviluppata anche un'altra "guida operativa" pubblicata nel *Manuale di progettazione. Musei*¹⁴. Accanto all'illustrazione di numerosi casi esemplari di musei internazionali e all'esposizione dei principali temi progettuali e distributivi, lo studio propone i risultati di una ricerca originale sull'evoluzione moderna del tipo museale e sulle tendenze più significative della ricerca architettonica contemporanea.

11 ROBERTO ALOI, *Musei: architettura, tecnica*, Milano, Hoepli, 1962.

12 PAUL VON NARED-RAINER, *Museum Building. A design manual*, Basel, Birkhäuser, 2004.

13 MARCO VAUDETTI, *Edilizia per la cultura. Biblioteche – Musei*, Torino, UTET, 2005.

14 GIOVANNI LONGOBARDI, *Manuale di progettazione. Musei*, Roma, Mancosu, 2007.

Accanto ai manuali specializzati di progettazione architettonica, fondamentale per l'approfondimento sull'allestimento e la gestione del museo è l'apporto degli studi recenti nel campo della museologia, come il *Manuale di museologia*¹⁵ di Maria Laura Tomea Gavazzoli, edito da Etas nel 2003 e *Il Museo Oggi. Linee Guida per una museologia contemporanea*¹⁶ di Lucia Cataldo e Marta Paraventi, edito da Hoepli, nel 2007. Un buon modello per l'impostazione di una efficace "guida operativa" viene anche dal *Manuale di museologia per musei aziendali*¹⁷ di Massimo Negri.

Nel campo più specifico delle dimore storiche non esistono veri e propri manuali per la valorizzazione e trasformazione in museo del patrimonio in esse conservate. Esistono tuttavia pubblicazioni importanti per la ricerca.

Nel 1984 il National Trust, ente statale inglese a tutela delle dimore storiche, pubblica in prima edizione un importante compendio sull'argomento dal titolo *The National Trust Manual of Housekeeping*. Il Manuale si propone di fornire al proprietario di una dimora storica le giuste indicazioni per conservare nella quotidianità l'apparato interno ed esterno della casa, gli oggetti che devono necessariamente convivere armoniosamente insieme. Il testo viene pubblicato in italiano con il titolo *Manuale di conservazione e restauro di vecchie case e del loro contenuto*¹⁸, presso l'editore Meb.

Completo e molto approfondito è inoltre in un campo affine alla casa museo, il manuale *Recupero e riuso degli edifici rurali. Elementi di progetto e di piano*¹⁹, in cui le scelte progettuali sono esaminate alla luce dei vincoli, degli indirizzi locali

15 MARIA LAURA TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di museologia*, Milano, Etas, 2003.

16 LUCIA CATALDO – MARTA PARAVENTI, *Il Museo Oggi. Linee Guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007.

17 MASSIMO NEGRI, *Manuale di museologia per i musei aziendali*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2003.

18 HERMIONE SANDWITH, SHEILA STANTON, *Manuale di conservazione e restauro di vecchie case e del loro contenuto*, Padova, MEB, 1991.

19 STELLA AGOSTANI, *Recupero e riuso degli edifici rurali. Elementi di progetto e di piano*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli, 2008.

e degli incentivi concessi.

Un ultimo accenno va ad un piccolo vademecum²⁰, pubblicato nel 1993 dal Centro Internazionale di Studi di Architettura di Andrea Palladio di Vicenza, per la manutenzione ed il restauro della villa veneta. Un primo tentativo di stilare un semplice decalogo di punti da seguire per la conservazione della dimora storica, strumento per i proprietari, gli architetti, i restauratori, gli artigiani, i funzionari delle soprintendenze.

La ricerca parte dalla conoscenza di questi studi per offrire un lavoro di sintesi e di approfondimento inedito. Mettendo al centro il progetto d'architettura, questa tesi fornisce per la prima volta in un unico compendio, tutti gli approfondimenti relativi a diverse discipline: dalla storia dell'architettura alla progettazione architettonica, dal restauro alla conoscenza del monumento attraverso le tecniche del rilievo, dalla museologia alla museografia, senza tralasciare la legislazione dei beni culturali.

Delimitazioni dell'ambito della ricerca

Nel corso della ricerca si è reso indispensabile definire dei limiti temporali e spaziali, al fine di poter fissare un campo di applicazione nel quale verificare le ipotesi e dimostrare le tesi proposte.

La ricerca è stata perciò limitata all'arco temporale del Novecento.

Molti studi già conclusi sull'argomento sono infatti riferiti alla conservazione e alla valorizzazione di dimore storiche dal Rinascimento ai primi del Novecento, soprattutto di ricchi collezionisti. La stessa definizione di casa museo è stata per molto tempo associata unicamente ai palazzi storici e alle ville isolate contenenti importanti collezioni.

La ricerca supera questo limite, in tutte le sue possibili articolazioni, tra le specificità delle residenze di città contrapposte alle residenze di villeggiatura, tra l'individuazione della solitaria posizione di un semplice letto o di un tavolo

20 AA.VV., *Vademecum per la manutenzione ed il restauro della villa veneta*, a cura del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, Neri Pozza, 1993.

contrapposto alla complessità di una grande sala, il soggetto centrale di questo studio resta l'architettura della casa, come teatro di alterne vicende della storia, anche recente.

L'ambito spaziale di analisi definito dalla ricerca è quello dei territori dell'Europa caratterizzata da una forte connotazione sia fisica che culturale e contraddistinta dalla compresenza di una pluralità di linguaggi e da una molteplicità di contaminazioni.

Limitando la ricerca alla specificità del contesto europeo, l'intento è quello di meglio circoscrivere le teorie e le tecniche architettoniche per poterne trarre conclusioni che abbiano una valenza "universale" e che possano indicare una via utile alla valorizzazione dei luoghi di vita e di lavoro di uomini illustri, rendendola portatrice di nuovi valori poetici.

Dovendo distinguere tante affinità e opposte diversità tematiche tra le molte figure dei protagonisti della storia, nel presente studio si è riservato un particolare interesse alle case dei letterati, dei musicisti, degli artisti e degli architetti. Se la casa riflette la personalità, il gusto, di chi la abita, infatti, nel caso quest'ultimo sia un uomo dall'eccellente sensibilità e dall'accurata cultura, essa rappresenta sicuramente un luogo singolare, in cui si respira una particolare atmosfera.

Struttura della ricerca.

La tesi si articola in tre parti principali. La prima parte della ricerca è dedicata all'approfondimento delle case di uomini celebri come bene culturale; in particolare si indaga sulla possibilità di valorizzare una Vita, attraverso gli oggetti, le atmosfere e gli spazi di una dimora. Una seconda parte della ricerca approfondisce, invece, la trasformazione della casa in museo: dal progetto architettonico, alla prefigurazione dell'allestimento, alla definizione del contesto paesaggistico. Un'ultima sezione è infine dedicata alla stesura di una "guida operativa", intesa come un concreto strumento in grado di fornire le basi teoriche e pratiche per la valorizzazione delle case di uomini celebri del Novecento.

La prima parte. Le case di uomini celebri. Un bene culturale da valorizzare.

In una prima parte si intende fare il punto degli studi fin ora condotti sul tema della “casa museo” e definire un quadro istituzionale di riferimento, che definisce e classifica le dimore storiche, studiando i risultati di ricerche effettuate in questo campo, attraverso gli atti di importanti conferenze internazionali.

La ricerca, inoltre, si propone di identificare un inventario di beni culturali in Italia e in Europa, dimore di uomini celebri, letterati, artisti, musicisti e collezionisti; definendo caso per caso, cosa è rimasto e come questo può essere valorizzato, confrontandosi con studi ed esperienze internazionali.

L’indagine esamina tanto le sedi dell’eccellenza abitate da uomini celebri, musicisti o scrittori, quanto i ritiri appartati e i rifugi inquieti dove il genio artistico si è esercitato al meglio, dove è stata anticipata la clamorosa scoperta scientifica o si è espressa la creatività più innovativa di un’epoca.

Una prima classificazione distingue sei differenti categorie (case di uomini celebri, case d’artisti, case di letterati, case di musicisti e uomini di teatro, case di architetti, case di collezionisti) entro le quali la ricerca si propone di verificare la presenza di specifici temi architettonici e funzionali, forme spaziali e qualità architettoniche, che si ripropongono uguali in specifici casi di studio all’interno di una stessa categoria. L’obiettivo teorico raggiunto è descrivere e interpretare il tema “casa”.

La seconda parte. La trasformazione della casa in museo.

Per musealizzazione di una residenza si intende la trasformazione di uno spazio domestico privato in istituzione culturale pubblica, secondo un progetto complesso dove ai percorsi quotidiani dell’abitare si sovrappongono la storia degli abitanti e la lettura architettonica dell’edificio rapportata all’opera completa del progettista. Alla complessità del progetto corrisponde un’analogia articolazione del ruolo dell’architetto che è coinvolto, oltre che nell’intervento museografico e architettonico, anche nel progetto museologico per ciò che concerne l’ordinamento degli oggetti esposti e l’ideazione dei percorsi espositivi.

La ricerca si propone di indagare tutti i possibili modelli teorici della trasformazione della dimora in museo, prefigurando tutte le possibili varianti alla base di ogni intervento progettuale sulla casa dall'esistente al nuovo. Ad una comprovata ipotesi di casi del tutto diversi corrispondono modalità operative diverse: si andrà quindi dall'intervento nel costruito con un intervento di conservazione, che predilige il restauro degli interni originali, con un progetto di ampliamento del sito residenziale che, oltre al restauro, privilegia la progettazione di un vero e proprio spazio museale autonomo collegato allo spazio domestico originale o ancora il progetto di un nuovo edificio lontano dalla casa.

La ricerca, in questa specifica sezione, approfondisce, anche aspetti relativi alla teoria e alla pratica museale, che oggi operano a diverse scale: dal piccolo allestimento alla dimensione territoriale, dove si sono sedimentati segni e materialità meritevoli di una ricomposizione di bene culturale.

L'esporre in museo partecipa oggi della ricchezza della comunicazione della società contemporanea, esprimendo le proprie modalità di trasmissione dei saperi attraverso le collezioni, le strutture allestitivo ma anche attraverso le nuove tecnologie dei media che ne veicolano i messaggi. In ambito museografico si attivano quindi nuove progettualità, con l'ampliamento delle competenze coinvolte, per esempio la scenografia che richiede una diversificazione di strumentazioni e tecniche comunicative in grado di gestire un nuovo genere di "narrazione" espositiva sempre più articolata per un pubblico globale.

La ricerca si propone dunque di analizzare i fondamenti di una disciplina museografica in grado di affrontare con competenza e propositività le dinamiche in atto in questo settore, con una concordanza tra le competenze museologiche, il marketing culturale e le nuove espressioni dell'architettura e dell'allestimento. L'obiettivo teorico raggiunto è descrivere ed interpretare il tema "museo".

La terza parte. Dalla casa al museo. Guida operativa.

A conclusione di un percorso di conoscenza, che ha portato alla descrizione di un patrimonio di luoghi domestici molto diversi fra loro, la ricerca si propone in

questo parte la stesura di un *vademecum* o una “guida operativa”, intesa come un concreto strumento che fornisca le basi teoriche e pratiche per la valorizzazione e la trasformazione in museo degli spazi architettonici e delle atmosfere private delle case di uomini celebri del Novecento.

Attraverso la stesura di dieci punti operativi ci si propone, in particolare, di pianificare una serie di interventi, organizzati per fasi; che colgono insegnamento da importanti pubblicazioni e specifiche realtà istituzionali, presenti in Europa. Nel delineare le linee guida utili a valorizzare un patrimonio poco conosciuto, si tengono in considerazione tecniche di progettazione molto diverse: si va dall’adeguamento funzionale al restauro conservativo, dalla radicale riprogettazione dell’intero edificio all’allestimento parziale di un provvisorio percorso espositivo, dalla riconferma di un sito storico allo sdoppiamento in più sedi, ottenuto ricollocando le raccolte o promuovendo simulazioni multimediali. Anticipando una prima conclusione, viste nell’insieme, queste competenze sono tutte indispensabili al progetto, in quanto costituiscono le occasioni di applicazione di tecniche diverse e in quanto intervengono su aspetti diversi di una stessa realtà. Sono queste le abituali questioni di fondo che devono affrontare e superare, tanto i committenti, quanto i progettisti, per ritrovare consistenti tracce di quell’intimo, frammentario e discontinuo universo privato originario, anche all’interno di un raffinato ed efficiente museo contemporaneo.

La natura della casa per definizione intima e privata, che si apre al pubblico impone, infatti, un necessario compromesso non semplice tra il tempo da privilegiare nel restauro, il tipo di uso da consentire nell’esercizio, le condizioni da imporre e, non ultimo, il desiderio di non trasformare l’abitazione in un vero e proprio museo, per poter mantenere quella dimensione familiare, che contraddistingue la dimora come un “teatro di vita.” Diventa dunque fondamentale valutare attentamente i diversi fattori che contribuiscono alla trasformazione di un patrimonio di luoghi domestici, molto diversi fra loro, proponendo, caso per caso, le più opportune metodologie di conservazione e di gestione della dimora. L’obiettivo teorico raggiunto è verificare alcune fondamentali questioni di teoria della progettazione

nel particolare campo di applicazione presentato.

Ad integrazione finale del lavoro svolto, come allegato, è presente un elenco delle principali associazioni pubbliche e private esistenti a tutela delle dimore storiche, un inventario delle reti e dei centri di ricerca per la valorizzazione delle case museo, un'antologia di estratti di leggi regionale e nazionale sui beni culturali dal 1939 al 2004.

A conclusione di un ampio confronto il saggio, che intende operare un bilancio del lavoro triennale compiuto, riflette sulle principali problematiche internazionali e offre nuovi contributi utili a superare la difficoltà di rendere compiuto, mediante l'impiego dei mezzi offerti dal progetto di architettura, uno spazio singolare capace di interpretare una vita.

Questioni aperte e limiti della ricerca.

Una trattazione su tali questioni innovative non può non presentare vuoti e lacune. A rendere ardua questa materia vi è innanzitutto al di là delle molte pubblicazioni, la mancanza di una tradizione diffusa di studi organici. Questo fatto deriva dalla interdisciplinarietà richiesta dalla materia che deve coinvolgere architetti, museologi, museografi, restauratori, storici, ma anche antropologi e sociologi.

Un altro aspetto sociale importante che talvolta ha posto qualche limite alla ricerca è che la persona che ha vissuto la casa è di per se stessa complessa e molto spesso, si incontrano personalità con molti interessi interdisciplinari, per esempio lo scrittore che spesso è anche artista, collezionista, e viceversa. Non volendo addentrarsi in una lettura psicoanalitica su caratteri e persino sulle patologie della mente umana, la troppa classificazione in categorie articolate può portare anche a commettere errori di interpretazione storica di una vita complessa e quindi ad adottare arbitrarie soluzioni all'allestimento della casa.

In generale è possibile constatare, inoltre, che uomini celebri di una stessa epoca e estrazione sociale, possono assegnare interesse assai diverso ai temi abitativi, così come possono rendere pubblica in maniera differente la propria vita privata

e così pure essere più o meno oggetto di attenzione da parte dei biografi. Vi sono anche le differenze dovute alle mutevoli condizioni istituzionali in cui si sono trovati ad operare le diverse personalità.

Dalla successione di esempi diversi emerge anche, come, a smentita di quelle riduzioni classificatorie che cercano di assimilare complesse tradizioni spaziali con modelli astratti di comportamento, il piccolo universo, rappresentato dalla casa singola individuale, si confermi come il modello tipologico più instabile e più sfuggente che ci sia, in rapporto a tante altre possibili occasioni pubbliche o private di mettere in evidenza l'architettura.

Come si è detto nella presentazione la ricerca esamina tanto le sedi dell'eccellenza abitate da uomini celebri, musicisti o scrittori, quanto i ritiri appartati e i rifugi inquieti dove il genio artistico si è esercitato al meglio. E' evidente come non possano essere accomunate le esigenze museologiche e museografiche della trasformazione un "palazzo" sito nel centro storico di una capitale con quelle di una "capanna vernacolare" perduta in un paesaggio agrario lontano da ogni centro abitato, oppure le esigenze di un'opulenta casa di un collezionista con quelle di memoriale minimalista, privo persino di ogni collezione.

Per questo motivo la formulazione della "guida operativa" ribadisce sempre principi generali e attuali e non approfondisce le tante diverse vicende possibili che trovano riscontro esecutivo diretto.

Molti dei luoghi cui si farà accenno non sono, ancora diventati museo. Anzi, alcuni non lo diventeranno mai: sia che restino unità residenziali abitati da privati cittadini; sia che diventino sedi di istituzioni pubbliche quali fondazioni, archivi o biblioteche; sia che vengano preservati come monumenti evocativi di fatti storici al pari di altri simbolici e isolati memorial, sia che, in quanto meta di visite, si trasformino in un'attrazione turistica di facile consumo.

Una realtà così multiforme, costruita da oggetti, luoghi e temi di architettura, merita di essere osservata da vicino e valorizzata nella sua eterogeneità.

Il fine ultimo della ricerca non è classificare il singolo e unico caso difficile, ma è proporre un metodo d'intervento architettonico molto raffinato, inteso

come un originale contributo alla definizione di una più generale teoria della progettazione.

Passato il tempo di una quantitativa definizione funzionale di residenza, superata la nozione di un tipo edilizio che possa essere compreso come un oggetto estraneo alla tradizione del contesto e alla cultura del luogo.

Il pretestuoso, ma altamente intrigante, campo dell'abitare privato può, meglio di altri, essere considerato un eccellente terreno di verifica di cos'è oggi l'architettura di qualità, svelando quali sono i nodi in cui, anche nel futuro, sarà necessario sciogliere l'intreccio culturale tra opposti valori: tra forma e significato, tra realtà e simbolo e infine tra espressione architettonica dell'oggettività ed espressione architettonica della soggettività.

PARTE PRIMA

Capitolo 1.

La dimora storica. Un patrimonio diffuso nel territorio.

1. La casa dell'uomo. Precisazioni sullo spazio dell'abitare.

*“La casa non è una copia dell’idea
di mondo, vita ed esistenza.
E’ un brano esistenziale.”*
Oswald Mathias Ungers, 2007.

La casa è per eccellenza lo spazio dell'abitare privato, rifugio individuale strettamente legato alla sfera sociale, psicologica, affettiva ed emotiva di ogni singolo uomo.

Parafrasando una frase del filosofo tedesco Martin Heidegger “l'abitare è il modo in cui i mortali sono sulla terra, la condizione umana di essere al mondo coincide con il senso dell'abitare”.¹

La casa dunque è uno spazio esistenziale, l'ambito in cui già il bambino trova e riconosce il suo posto nel mondo. Ogni fase della vita è inevitabilmente legata ad una certa casa, da cui si fugge o a cui si aspira. Non solo rappresenta un rifugio e un riparo dalle aggressioni esterne, ma anche un luogo di riposo, di piacere e di crescita culturale ed esistenziale. In una stretta relazione di complementarietà con la sfera pubblica, la casa permane ovunque come un microcosmo privato, sia nell'appaesante prossimità del villaggio, che nell'estraniante dispersione della metropoli.

In uno scritto il filosofo tedesco Kant sembra chiarire il vero significato di dimora: “la casa, il domicilio è solo il bastione contro l'orrore del nulla, della notte e dell'origine oscura; essa chiude nelle proprie mura tutto ciò che l'umanità ha pazientemente raccolto nei secoli dei secoli; essa si oppone all'evasione, alla perdita, all'assenza, in quanto organizza il suo ordine interno, la sua civiltà, la sua passione. Essere a casa propria è riconoscere la lentezza della vita, il piacere della meditazione immobile. L'identità dell'uomo è dunque domiciliare ed è per questo che il rivoluzionario, colui che ha fuoco né luogo e dunque né fede né

¹ MARTIN HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare* in MARTIN HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano, 1976. citazione tratta dall'edizione GUM 1991, p.98.

legge, condensa in sé tutta l'angoscia dell'erranza.”²

Abitare, dunque, implica prima di tutto lo stare in un luogo in modo duraturo, prevedere la stanzialità, il risiedere nel luogo, il sentire il legame con il luogo come rapporto ancestrale con la Terra. Solo dal riconoscimento di ciò che permane e non muta può nascere la consapevolezza della libertà della vita nello spazio esistenziale.

Citando Norberg-Schulz esiste una forte relazione tra spazio ed esistenza in riferimento alla disciplina architettonica. Schulz analizza gli elementi fondamentali della spazio architettonico (i luoghi, i percorsi, i domini che caratterizzano la fruizione dello spazio) ne sottolinea la diretta relazione con gli elementi dello spazio esistenziale, visti come corrispettivi dei primi e dotati di valore psicologico e culturale, intendendo con tale espressione gli elementi che qualificano in termini spaziali il rapporto dell'uomo con l'ambiente.

“Lo spazio architettonico può essere inteso come una concretizzazione di immagini o di schemi ambientali, inerenti all'orientamento generico dell'uomo, o più approfonditamente, alla condizione umana di essere al mondo”³

La casa dell'uomo è un edificio, o una parte di esso, destinato a essere abitato. L'essere destinata ad uomo stanziale indica che la dimora è pensata e costruita nell'aspettativa di un uso domestico, in cui lo spazio fisico si integra con lo spazio emotivo e privato.

Le stanze di una casa si relazionano intimamente con colui che le abita; la loro configurazione è influenzata dalle esperienze e dalla personalità di colui, che le trasforma in qualcosa di proprio e personale.

L'abitare privato, come oggetto di riflessione e di attenzione progettuale, non coincide nemmeno con le tematiche inerenti “la casa e l'alloggio per tutti”, monopolio dell'architettura europea durante i primi cinquant'anni del novecento.

2 GEORGE TEYSSOT (a cura di), *Il progetto domestico: la casa dell'uomo, archetipi e prototipi*, Electa, Milano, 1986, pp 30.

3 CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Esistenza spazio architettura*, Officina, Roma, 1975. Si veda anche CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*, Electa, Milano, 1979.

Pur nell'analogia dei temi, i differenti approcci metodologici e i diversi obiettivi ne differenziano sostanzialmente i caratteri. In un caso si perseguiva, attraverso un processo di misurazione, il dimensionamento e la standardizzazione dei bisogni, degli spazi, delle attrezzature, la distribuzione democratica delle risorse. Nell'altro l'interesse per lo spazio interno dell'abitazione è sempre stato caratterizzato dalla ricerca di criteri trasversali che, prescindendo da forme e linguaggi già codificati, permettessero di ottenere luoghi capaci di esprimere quel senso di focolare domestico teorizzato da Wright.

La dimora dell'uomo è un racconto costruito per frammenti delle vite che al suo interno si intrecciano, è un riflesso a volte sbiadito, altre volte manifesto, delle esigenze dell'uomo. E' così intimamente legata ai suoi abitanti che assume una dimensione superiore a quella metrica delle superfici e dei volumi, una dimensione antropologica dell'esperienza sociale. La casa rappresenta in tal senso quasi una "proiezione del proprio sé", un'appendice, che crea un continuo scambio sinergico tra interiorità e socialità.

Se ogni uomo istaura con la propria casa un rapporto speciale, in alcune persone dalla sensibilità più spiccata prende forma compiuta e si traduce in capolavori dell'architettura, in testi letterari, in quadri e poesie d'autore. Nella casa del pittore Emilio Tadini a Milano, ad esempio, la dimensione residenziale e quella artistica si fondono inestricabilmente, la casa sembra entrare dentro ai suoi quadri e alla sua pittura, il suo mondo colorato e caotico, finiscono per caratterizzare la dimora stessa. Il confine tra pittura bidimensionale e spazi di vita si fa vago: la densità di oggetti e significati ritorna in ogni stanza, tutto viene caratterizzato per grandi cicli, secondo una tecnica di sovrapposizione di piani temporali in cui ricordo e realtà, tragico e comico, ricorrono in un gioco infinito di opposti. La dimora di Olga Carolina Rama a Torino è un luogo fortemente evocativo, invece, a tratti carnale, a tratti spirituale: una stratificazione geologica di ricordi, ispirazioni, sentimenti, che ritornano fugaci nelle sue opere. La più celebre artista italiana contemporanea nei suoi quadri raffigura i tanti oggetti raccolti nella sua casa-atelier, una mansarda sempre oscurata, dalla quale non si vede mai il cielo,

perché lo sguardo di Carol Rama è rivolto all'interno delle proprie emozioni, del proprio vissuto, duro, difficile, rabbioso, ma anche esaltante.

Le case dunque raccontano, esse sono la dimostrazione di come "l'abitare" di Heidegger possa avere un riscontro concreto nella vita dell'uomo, testimoniano l'importanza che quel mondo inconscio dell'esistenza possa configurarsi in un ambito architettonico, ricordando che progettare una casa significa riconoscere in primo luogo allo spazio la possibilità di interagire, progettando delle relazioni tra individui.



Fig. 1.1. Vilhelm Hammershøi, *Donna che cuce*, 1900 ca.

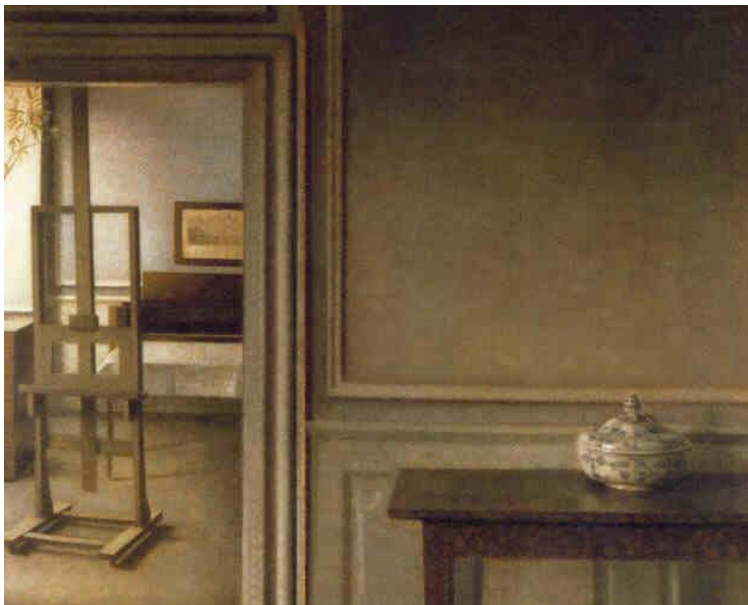


Fig. 1.2. Vilhelm Hammershøi, *Interno con vaso e cavalletto*, 1907.

1.1. Storia dell'abitare. Breve excursus sulle diverse forme del vivere privato.

*“L’architettura della casa si specchia nel tempo.
Le facce di ogni epoca si riflettono
nella sua architettura.
Simili reazioni si stabiliscono fra tempo
e architettura, come fra mare e cielo.”*
Alberto Savino, 1984

Il termine “casa” da *casula*, capanna rappresenta la più primordiale idea architettonica, la configurazione spaziale più vicina e la più utile all’esistenza; essa offre rifugio e protegge l’uomo dall’ambiente esterno, come una terza pelle dopo l’epidermide e il vestito. Indipendentemente dal luogo geografico, dal tempo storico e dalle classi sociali, essa è la condizione basilare per svolgere un’esperienza carica di significati e di aspettative.

In principio, all’epoca dell’antica Roma, la “casula” era l’abitazione di campagna con caratteristiche rurali, in contrapposizione al termine “domus”, che indica invece la dimora di città. Nel Medioevo il progressivo peggioramento delle condizioni di vita e la riduzione delle attività economiche, porta ad una evidente riduzione delle dimore in pietra e ad una maggiore affermazione della casa in legno e argilla. Intorno al X secolo le uniche costruzioni in muratura sono i castelli e le chiese. Nella città la chiesa si distingue talmente per le sue dimensioni e per la solida struttura, da essere la sola casa a meritare il termine “domus”, ovvero Casa del Signore, da cui “duomo”.

Secondo Vitruvio, in *De Architectura*, l’origine e l’essenza dell’architettura è da ricercare nella capanna primitiva, l’archetipo della casa, che si configura come imitazione della natura con la finalità primaria di proteggere il focolare. I teorici del Rinascimento abbandonano questa posizione, per avvicinarsi, invece, ad un modello antropocentrico, in cui l’uomo non imita la natura ma crea l’architettura. Leon Battista Alberti, ripreso anche da Andrea Palladio⁴, afferma che la casa è una piccola città e l’intera città è la vera casa dei suoi abitanti, minimizzando in

4 ANDREA PALLADIO, *I Quattro Libri dell’Architettura*, Venezia, Domenico de’ Franceschi, 1584.

questo modo l'ipotesi di uno spazio individuale e ponendo l'accento invece su quello collettivo. Scrive Alberti: "Se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa... la casa a sua volta è una piccola città... E come nell'organismo animale... ogni membro si accorda con gli altri, così nell'edificio ogni parte deve accordare con le altre".⁵

Con i trattatisti del secolo XVII sec, a poco a poco in sostituzione di *utilitas* si diffonde il concetto di comodità; l'accento viene posto sugli aspetti costruttivi e funzionali dell'organismo edilizio a discapito dell'ornamento e della bella forma. La dimora è pensata in modo da rispondere alle necessità e all'uso per cui è stata costruita, per il massimo conforto e per la massima convenienza di chi vi abita. Per Marc Antoine Laugier⁶, la capanna primitiva, non è suscettibile di valore estetico, è una struttura pura priva di ornamenti, che ha solo una funzione strutturale. Per Laugier è importante dare e darsi una ragione di ciò che si fa, ritrovando in questo l'essenza del bello, la solidità, la funzionalità e il decoro dell'edificio.

Sono i teorici del XIX secolo che pongono le basi per una nozione di casa giunta fino ai giorni nostri. La villa di campagna del Neoclassicismo inglese è un luogo raffinato per riposare e ricevere ospiti, è uno spazio di rappresentanza dove organizzare feste e vivere lontani dalla frenesia della città in una comunità serena e isolata. La dimora è uno spazio progettato per rispondere a delle precise esigenze ed aspettative, non risponde ad un disegno uniforme e prefissato.

Per Emmanuel Viollet-le-Duc, nel *Dictionnaire*⁷, la casa è certamente ciò che caratterizza meglio le tradizioni, i gusti e gli usi di una popolazione. Il valore della casa risiede nella sua "ragionevolezza", nell'applicazione dei principi sui quali si fonda, nel suo essere forma raggiunta. Lo spazio domestico non deve essere guidato da un disegno uniforme, ma deve prendere origine dalle abitudini

5 LEON BATTISTA ALBERTI, *De Re aedificatoria*, Firenze, 1452-1485.

6 MARC-ANTOINE LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1753, ed. it. Palermo, Aesthetica, 1987.

7 EUGÈNE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, voce "Maison" in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Tome 6.

e dalle esigenze di chi lo abita, assolvendo i bisogni di ogni singolo individuo attraverso disposizioni diverse e particolari. E' un principio che viene ripreso e accentuato da Adolf Loos, in *Parole nel vuoto*, dove l'architetto ammonisce: "La casa deve piacere a tutti, a differenza dell'opera d'arte, che non ha bisogno di piacere a nessuno. L'opera d'arte è una faccenda privata dell'artista. La casa no. L'opera d'arte viene messa al mondo senza che ce ne sia bisogno. La casa invece soddisfa un bisogno. L'opera d'arte non è responsabile verso nessuno, la casa verso tutti. L'opera d'arte vuol strappare gli uomini dai loro comodi. La casa è al servizio della comodità. L'opera d'arte è rivoluzionaria, la casa conservatrice. L'opera d'arte indica all'umanità nuove vie e pensa all'avvenire. La casa pensa al presente".⁸ Secondo il brillante polemista viennese l'esistenza della casa non è dunque il risultato di un capriccioso gesto privato prefigurato dall'arte, ma, in quanto luogo accogliente ed abitabile, è il risultato di un atto pubblico.

Estremizzando il pensiero di Loos, Le Corbusier sostiene che solo un luogo semplice e funzionale, addirittura "une machine à habiter", esprime meglio l'interiorità umana e solo grazie alla vita che vi si svolge la cellula può diventare un luogo attivo e dinamico. "L'architettura è uno dei più urgenti bisogni dell'uomo, poiché la casa è sempre stata indispensabile e primo strumento che egli si è forgiato. Ma gli uomini vivono in case invecchiate e non si sono ancora preoccupati di costruire delle case a propria misura. Eppure la casa gli sta a cuore"⁹

Per Le Corbusier la casa è il primo strumento che l'uomo genera per forgiare la propria salute morale e spirituale. L'architetto teorizza la necessità di luoghi dinamici e mutevoli da produrre "in serie". "Il problema della casa è un problema del nostro tempo. L'equilibrio della società oggi dipende da questo, (...) la serie è basata sull'analisi e sulla sperimentazione. La grande industria deve occuparsi della costruzione e produrre in serie, lo spirito di costruire case in serie, lo spirito

8 ADOLF LOOS, *Ins Leere gesprochen Trotzedem*, München, Herold, 1962, ed. It. *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972, p.253.

9 LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris, Editions Crès, 1923, trad. it. Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini (a cura di), *Verso un'architettura*, Milano, Longanesi, 1996, pp 5-6.

di abitare case in serie, lo spirito di concepire case in serie. Se si sradicano dal proprio cuore e dalla propria mente i concetti sorpassati della casa e si esamina la questione da un punto di vista critico e oggettivo, si arriverà alla casa-strumento, casa in serie, sana e moralmente bella dell'estetica degli strumenti di lavoro che accompagnano la nostra esistenza.”¹⁰

Con il progetto della “Casa Citrohan”, Le Corbusier affronta il problema della cellula abitativa da produrre in serie; organizzando liberamente la planimetria e la volumetria interna della casa Citrohan offre una continuità di spazio vivibile che rompe definitivamente il concetto borghese dell'abitare per compartimenti stagni in singole stanze, propone un involucro che permette all'uomo di condurre una vita organizzata: “le necessità attuali dell'abitazione possono essere precisate ed esigono una soluzione. Bisogna agire contro l'antica casa che faceva cattivo uso dello spazio. Bisogna ... considerare la casa come macchina per abitare”.¹¹

Un'importante contributo alla definizione di “casa” viene dall'architetto Frank Lloyd Wright, il quale afferma come la dimora sia da considerare lo specchio del proprio committente e del luogo che la circonda. Wright propone un'immagine di casa legata ad una visione di architettura domestica che mette in atto una raffinata nozione di privacy all'interno dell'abitazione. Sulle colline di Taliesien l'architetto realizza tre case per sé stesso “case che esprimono felicità: case intensamente umane” in stretta connessione tra interno ed esterno, spazio domestico privato e ambiente naturale circostante. “Una casa non deve mai essere su una collina o su qualsiasi altra cosa. Deve essere della collina, appartenerele, in modo tale che collina e casa possano vivere insieme, ciascuna delle due più felice per merito dell'altra.”¹²

10 LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris, Editions Crès, 1923, trad. it. PIERLUIGI CERRI - PIERLUIGI NICOLIN (a cura di), *Verso un'architettura*, Milano, Longanesi, 1996, pp 187.

11 LE CORBUSIER, *Le Corbusier, il grande architetto e urbanista che ha fissato la forma e la storia dello spirito del nostro tempo*, a cura di Carlo Cresti, Firenze, Sansoni, 1969.

12 FRANK LLOYD WRIGHT, *An Autobiography*, 1° ed. 1932, 4° ed. it., FRANK LLOYD WRIGHT, *Autobiografia*, Milano, Jaca Book, 2003.

1.2. La filosofia dell'arredamento. Un millennio attraverso gusti, ambienti e atmosfere.

*“Questo e non altro è, nella sua
ragione più profonda, la casa:
una proiezione dell’io;
e l’arredamento non è che una
forma indiretta del culto dell’io.”*
Mario Praz, 1945

La casa è un ambito essenziale per la vita dell’uomo, in essa si manifestano valori, aspettative e desideri. La dimora dell’uomo viene concepita e progettata per un uso domestico, in cui ogni ambiente si integra con la personalità del proprio abitante. Le stanze riflettono la vita di chi le abita, vengono modellate, plasmate dalla mano, che concretamente esprime la propria personalità, trasformando lo spazio in un luogo che comunica e respira.

“L’arredamento è uno stato d’animo”, sosteneva il padre di tutti i dandy, Robert de Montesquiou, sottolineando una corrispondenza costante tra l’esteriorità e quella particolare espressione dell’interiorità che si può chiamare ispirazione con la ferma convinzione che sia proprio “l’abito a fare il monaco”.

Lo spazio domestico è un’espressione concreta dell’abitare, la presenza degli arredi e degli oggetti in esso è un elemento fondamentale tramite il quale l’abitante imprime il proprio essere.

Una casa priva di oggetti è priva di senso, l’arredamento racconta una storia esistenziale e come afferma Norberg-Schulz è l’elemento attraverso cui “la casa rivela il mondo”. L’arte di disporre gli oggetti, ornare e rendere funzionali gli spazi interni ha origini antiche, si trovano testimonianze risalenti all’antico Egitto in numerose pitture parietali, che coinvolgevano non solo i mobili in senso stretto, ma tutte le arti: architettura, pittura, scultura, decorazione, arte tessile, progettazione della luce. L’arredamento si modifica attraverso i secoli con stili e mode differenti: alle eleganti forme del rinascimento italiano si sostituiscono le manifestazioni di sontuosità del barocco, soprattutto in Francia con Luigi XIV. Più capriccioso e ricco di virtuosismi il rococò, mentre l’arredamento neoclassico si afferma soprattutto in Inghilterra, con il contributo degli architetti Robert e



Fig. 1.3. René Magritte, *Les valeurs personnelles*, 1952



Fig. 1.4. Oggetti della casa del pittore Giorgio Morandi a Grizzana (Bologna).

James Adam. Alla fine dell'Ottocento, con il diffondersi del liberty, si cerca di creare un insieme equilibrato tra forme dell'edificio e quanto in esso contenuto, tra i principali protagonisti W Morris, H van de Velde, A Gaudì, fondamentale anche l'attività del Bauhaus. Ma anche tra architetti moderni e contemporanei numerosi hanno progettato e arredato mobili ed oggetti d'autore da M Breuer a Le Corbusier a Frank Lloyd Wright, a L Mies van der Rohe a Alvar Aalto.

Ricostruire anche per sommi capi la storia dell'arredamento nei secoli, richiederebbe un approfondimento lungo e non attinente alla ricerca che si vuole affrontare. E' importante però sottolineare come "a natura degli oggetti e degli arredi presenti in una casa, la disposizione di essi nello spazio, il loro essere associati o meno ad altri, lo stesso ordine (o disordine) con cui la casa è abitata o vissuta, possono testimoniare la personalità di un uomo, allo stesso modo di una lettera, di un'opera d'arte o di un comportamento sociale".¹³

Tracce silenziose dell'abitare, gli oggetti sono gli strumenti attraverso i quali agli abitanti è data la possibilità di fruire lo spazio di quegli ambienti vuoti, che costituiscono la casa prima che venga abitata, e allo stesso tempo di conoscere il mondo.¹⁴

Una casa senza oggetti è una casa vuota, è una casa incapace di accogliere la vita.¹⁵ Gli arredi, veri colonizzatori, e tutto il bagaglio di oggetti che si introduce all'interno di una abitazione quando se ne prende possesso, trasformano gli spazi in luoghi: luoghi per accogliere e luoghi dei gesti che accompagnano la vita.¹⁶

13 CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Milano Electa, 1984.

14 PIER PAOLO PASOLINI, *Il linguaggio delle cose*, in "Lettere luterane", Torino, 2003, pp.34-45.

15 GIANNI OTTOLINI, VERA DE PRIZIO, *La casa attrezzata*, Napoli, Liguori, 1993.

16 JEAN BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968; tr. it. *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972.

1.3. Le culture dell'abitante. Un tema di riflessione interiore denso di capacità evocative.

Nel corso della storia la casa si è trasformata in luoghi, forme e circostanze che via via hanno aggiunto alle funzioni universali e ai bisogni necessari nuovi modi d'interpretazione.

La dimora ha una dimensioni più contenuta rispetto ad altri programmi d'architettura (biblioteche, musei, edifici pubblici), ma conserva un enorme impatto immaginativo in ogni contesto temporale e sociale.

Lo spazio dell'abitare privato è da sempre oggetto di ricerche diverse, che possiamo riassumere a tre principali ordini d'interesse: artistico, letterario-filosofico, antropologico. Il primo influenzato dalla storiografia dell'architettura o da generiche problematiche figurative, ricerca la "bella forma della casa", come oggetto astratto, indipendentemente dalla funzione. Il secondo, condizionato da correnti dominanti di pensiero più preoccupate di analizzare i significati delle forme che non le forme stesse, indaga gli ambiti strettamente narrativi ed esistenziali della dimora. Il terzo, tributario delle scienze umane, approfondisce i diversi approcci volti a privilegiare le implicazioni psicologiche, sociologiche, prestazionali, funzionalistiche della casa.

Solo pochi autori nel passato (in Italia ricordiamo Mario Praz) hanno legato l'immagine della casa alle sue attività, senza tuttavia cogliere l'intero spettro delle possibilità spaziali offerto dall'architettura, soffermandosi piuttosto sull'importanza dell'arredamento e non sullo spazio costruito.¹⁷ Nel passato la casa, se non acquisiva la rappresentatività del palazzo, ossia di una tipologia di significato pubblico, era destinata a rimanere fatto di edilizia "inferiore", così come la vita all'interno delle mura domestiche non aveva riconoscimenti.

L'architettura della casa si afferma come corpo di studi solo recentemente, "a partire dalla prima metà del XIX secolo, infatti, la frontiera dell'architettura

¹⁷ MARIO PRAZ, *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979 e in MARIO PRAZ, *La filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1981.



Fig. 1.5. Luigi Ghirri, *Campegine: casa Cervi*, 1986.



Fig. 1.6. Luigi Ghirri, *Doccia di Pontassieve: Casa di V. Savi*, 1989.

europea si sposta, aprendosi a un campo nuovo, quello della casa, dell'abitazione, dell'habitat umano. L'architettura della casa cessa di affermarsi esclusivamente come "un'arte", per immergersi in un mondo di fatti.¹⁸

Nel Settecento prende avvio, a partire dalla Gran Bretagna, la costruzione della società moderna, impostata sul ruolo centrale della vita privata.¹⁹ Con Hegel la famiglia viene chiaramente posta a fondamento della società civile, e già prima con Kant "il diritto domestico è il trionfo della ragione, dà una radice ed impone una disciplina".

George Teyssot ha mostrato il determinarsi della distinzione fra architettura pubblica e privata a partire da architetti come Giovan Battista Piranesi in Italia, William Chambers in Inghilterra, Jacques François Blondel in Francia.²⁰ La differenza tra i due ambiti non è semplicemente programmatica ma si evidenzia nel *modus operandi* che riconosce all'architettura pubblica la *gravitas* mentre relega all'ambito privato tutto ciò che appartiene alla sfera della fantasia, della leggerezza e della varietà. Questo dualismo pubblico-privato rimane il fulcro del dibattito architettonico fino alla metà del Novecento, anche se dalla metà dell'Ottocento si assiste a una lenta ma irresistibile crescita della "privatizzazione". Michelle Perrot ne "La nuova storia del privato" individua nell'uomo interiore di stampo rinascimentale, l'archetipo della disciplina degli interni sottolineando come fino al XVII secolo ci sia stata una sorta di scollamento tra l'interiorità (anima) e il suo intorno (luogo): è nel momento in cui l'intimo si familiarizza che il privato si spazializza. La casa diviene così il luogo del privato per eccellenza e l'identità dell'uomo, come sostiene Immanuel Kant, diviene domiciliare. La dimora si rinnova come ambito privilegiato di sperimentazione dell'architettura e catalizzatore dei dibattiti culturali che ambivano alla presentazione di modelli assoluti esportabili e producibili in serie. Con la ripresa economica nel

18 GEORGE TEYSSOT, *Acqua e gas a tutti i piani*, in "Lotus International" n.44, 1984, p.83.

19 PHILIPPE ARIÉS, GEORGES DUBY, *La vita privata. Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 76-78.

20 GEORGE TEYSSOT, *Figure d'interni*, in GEORGE TEYSSOT (a cura di), *Il progetto domestico: la casa dell'uomo, archetipi e prototipi*, Electa, Milano, 1986, pp. 18-27.

dopoguerra, accanto alla privatizzazione della società e all'affermazione della casa come status, paradossalmente si assiste a una crisi di identità degli interni. George Teyssot nel testo *Il progetto Domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi* conclude che, per la ripresa di un dibattito in grado di interpretare le mutazioni dei modi di vita, sia necessario uno spostamento generale del sistema di riferimento e che la contrapposizione pubblico-privato debba essere superata per la creazione di figure di modi possibili di abitare, svincolate dalle attuali forme risultanti da una sovrapposizione di modelli sopravvissuti.

La critica architettonica ancora oggi rivolge poca attenzione all'interno privato, non riconoscendogli un valore disciplinare specifico e dei particolari principi compositivi. La cultura degli interni è spesso costretta a coincidere o con la storia dell'architettura o con quella dell'arredamento. Lo studio dello spazio domestico si muove in realtà a cavallo tra le due storie, senza per questo coincidere con il risultato derivante dalla loro giustapposizione. Pur essendo insolubilmente legata alla storia dell'architettura e alla storia dell'arredamento, l'evoluzione dello spazio interno possiede un carattere specifico, che consiste nel collegare le forme e le figure degli elementi che determinano i luoghi dell'abitare alla vita, alle esigenze e ai desideri delle persone per cui quegli stessi spazi sono stati pensati, prima e realizzati poi.²¹

Forma e vita nell'interno domestico risultano dunque intimamente connesse e questa connessione rappresenta la più profonda specificità. Non è possibile dunque indagare il significato delle forme senza immediatamente coinvolgere anche le persone con il bagaglio di necessità e di emotività che le accompagnano.²²

21 GEORGE TEYSOT, *Figure d'interni*, in GEORGE TEYSOT (a cura di), *Il progetto domestico: la casa dell'uomo, archetipi e prototipi*, Electa, Milano, 1986, pp. 18-27.

22 ADRIANO CORNOLDI, *L'architettura dei luoghi domestici. Il progetto del confort*, Milano, Jaca Book, 1994.

1.4. L'interpretazione dello spazio dell'abitare da parte di significativi abitanti del Novecento.

Nei capitoli precedenti si è andata a delineare una definizione di “casa” come uno spazio dell'abitare privato fortemente connesso alla sfera sociale, psicologica, affettiva ed emotiva di ogni singolo uomo. Ripercorrendo brevemente alcuni testi letterari e filosofici di significativi abitanti del Novecento si può analizzare come tale definizione si riproponga in diversi contributi.

In particolare si vanno ad approfondire sei diverse immagini dello spazio abitativo, interpretazioni e visioni di dimore diverse, che non forniscono un quadro completo ed esaustivo sull'argomento, bensì un breve spunto di riflessione. Le sei categorie sono: la casa conchiglia, rifugio, impronta, che si presenta come una dimora solida e protettiva per l'uomo; la casa monumento, mausoleo, tomba, che invece è uno spazio intoccabile e sacro, nel quale l'individuo perde importanza e soccombe; la casa sogno, inconscio, gioco, che vive come un organismo mutevole e surreale indipendentemente dal suo abitante; la casa accumulato, incrostazione, ammasso, in cui prevale la logica dell'oggetto, soffocante nella sua ossessiva presenza; la casa gabbia, privacy, igiene, concepita come macchina efficiente, razionale e funzionale e, infine, la casa sottile, effimera e temporanea, che interpreta la “liquidità” del vivere contemporaneo.

La casa conchiglia, rifugio, impronta.

Un primo ambito di approfondimento indaga l'immagine più antica e archetipica della dimora: quella della casa-guscio, che nasce dall'uomo e si nutre della memoria e dell'inconscio del suo abitante. La casa conchiglia è un luogo solido e sicuro, avvolgente e protettivo, è un rifugio e un riparo per l'uomo.

All'inizio del XX secolo lo scrittore Walter Benjamin notava come “la forma originaria di ogni abitazione è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l'impronta del suo abitante” e ancora “La casa è custodia dell'uomo, egli è collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far

pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori"²³.

Sulla dimensione archetipica della conchiglia scrive anche Gaston Bachelard. Nel libro "La poetica dello spazio" lo scrittore rammenta lo straordinario sogno dell'umanista francese Bernard Palissy che vuole giungere ad una costruzione a forma di grotta o di conchiglia, come un primitivo alveare²⁴.

Anche il filosofo francese Alain, sottolinea come "una parte dell'architettura sia una modellazione a incavo. E' così che la forma umana s'imprime nella scala, nella sedia, nel letto"²⁵. La forma della dimora si costruisce dall'interno, essa è plasmata sotto i passi e lo sguardo dei suoi abitanti.

All'immagine della casa-impronta si accosta anche Mario Praz nel testo *La filosofia dell'arredamento*, in cui scrive "Come molti mobili sono calchi del corpo umano, forme vuote per accoglierlo così tutto l'ambiente finisce col diventare un calco dell'anima, l'involucro senza il quale l'anima si sentirebbe come una chiocciola priva della sua conchiglia."²⁶

Sul ruolo protettivo del guscio si esprime anche il filosofo Jean-Jacques Rousseau, che esalta la geografia umana della Svizzera dove ogni fattoria è un eremitaggio: "la stagione invernale che isola le fattorie con barriere di neve toglie loro una comunicazione facile e fa sì che ciascuno rimanga chiuso molto caldamente con la famiglia numerosa nella casa di legno, bella e pulita"²⁷.

La casa rifugio è ben descritta nella sua *Passeggiata* dallo scrittore Robert Walser, che nell'incontrarla con una nota di disillusione così la descrive: "nella

23 WALTER BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Francoforte, Suhrkamp, ed. It. G. Agamben (a cura di), *Parigi capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986, p.290.

24 GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Parigi, PUF, 1957, pp 123-126; ed.it. E. Catalano (a cura di), *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, pp.151-155.

25 ALAIN, *Entretiens chez le sculpteur (1934-37)*, Gallimard, Parigi, 1969, p.79.

26 MARIO PRAZ, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Milano, Longanesi, 1981.

27 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, Parigi, Garnier, p.183, cit. da GEORGES POULET, *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, 1961, p.153, trad .it. GEORGES POULET, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971.



Fig. 1.7. Mario Merz, *Igloo*, Installazione 1985.



Fig. 1.8. Aldo Rossi, *Teatro domestico*, fotografia di Luigi Ghirri, 1987.

sua nitida e graziosa piccolezza, era simile alla vignetta di un libro per bambini, tanto si presentava strana e seducente. Tutt'intorno ad essa il mondo sembrava essere perfettamente bello e buono. All'istante m'innamorai alla follia di quella deliziosa miniatura di casa, e non avrei chiesto di meglio che entrarvi subito per farvi il mio nido e starvi a pigione, così da sentirmi stabilmente domiciliato e tutto a mio agio nella casetta fatata"²⁸.

Ernesto Nathan Rogers su invito di Pagano presenta le sue idee nelle "Confessioni dell'Anonimo del XX secolo" sulla sua casa ideale. La casa dell'anonimo tratteggiata da Rogers è un rifugio stabile, una sorta di grembo materno. Nel 1956 l'architetto descrive con queste parole la sua dimora: "La mia casa (...) non è mia, ma è per me. Non esistono case ideali oltre a quelle che possiamo realizzare storicamente: le altre sono utopie. Perciò ho cercato di profittare quanto meglio potevo dei dati oggettivi di interpretarli a mio modo in maniera da possederli e trasformarli secondo i bisogni pratici della mia vita e le sue spirituali esigenze"²⁹.

Nell'ambito dell'architettura troviamo analoghi approfondimenti nel progetto per la capanna primitiva di Franco Purini e Laura Thermes per la mostra "Il progetto domestico" in occasione della XVII Triennale di Milano. L'idea degli architetti è una "macchina evocativa" costituita da frammenti urbani e da una foresta primigenia di pilastri che propongono uno spazio "originario".

Significativi anche i molti studi per l'istallazione *igloo* dell'artista Mario Merz. L'opera è un guscio primordiale interpretato sulla base di scale logaritmiche, neon e pacchi di giornali. La tecnica incrocia l'archetipo, enunciando la necessità di un eterno ritorno. Assume una funzione più metaforica ed esistenziale, invece, il progetto di Aldo Rossi per il "Teatro della vita domestica". Il "Teatro Domestico" è costruito da una struttura in legno che conforma una casa d'abitazione di cui è possibile vedere una facciata con una scala interna e tre locali posti su tre piani diversi. In una delle tre stanze si trovano degli oggetti domestici fuori scala, che

28 ROBERT WALSER, *La passeggiata*, Milano, Adelphi, 1976, p. 74.

29 ERNESTO NATHAN ROGERS, *Un architetto per sé*, in "Domus", n. 326, gennaio 1957, pp. 21-29.

recitano in una rappresentazione quotidiana. L'opera è uno spaccato della casa urbana, "palcoscenico della vita vissuta, luogo ordinario di umori condensati, odori strappati alla rovina del tempo"³⁰.

La casa monumento, mausoleo, tomba.

Un secondo ambito di approfondimento indaga la dimora come monumento, intoccabile e sacro.

L'accento è posto sullo spazio della casa, del contenitore che diventa più importante del contenuto, inteso come rifugio, ma nello stesso tempo prigione eterna.

Questa ricerca inizia descrivendo un luogo che non ricorda soltanto un grande uomo, ma piuttosto un'intera pagina di storia nazionale: il celebre Vittoriale, la dimora che il poeta Gabriele d'Annunzio sceglie a Gardone Riviera. Il poeta vi giunge nel 1920, con l'intenzione di ritirarsi in un luogo mistico. La casa di Cargnacco vede stravolte le sue originarie sembianze di casa contadina: nasce la Prioria, l'abitazione del poeta, il cui aspetto esteriore è quello di un palazzotto medievale e, allo stesso tempo, di un monastero. L'interno della dimora è composto da varie stanze, buie e grottesche, che si distinguono più per le sensazioni che suscitano che per la funzione svolta. Le stanze dai rivestimenti in legno e dai pesanti tendaggi, sono animate da oggetti mistici in un'atmosfera chiusa, segreta, soffocata si stratificano come ricordi di una vita di cui si consacra anche la più piccola testimonianza. Le decorazioni, gli addobbi, le strette finestre i cui vetri lasciano trapelare appena il chiarore, le massime impresse sulle porte, i soffitti decorati e le scritte sulle travi, i libri preziosi, i cimeli e le reliquie, tutto è coreografico: emblema e celebrazione. D'Annunzio stesso dice di aver raggiunto, al di là della vita, al di là della morte, un magico "terzo luogo" dove forse la materia non ha perso.. E' l'assimilazione dell'*habitat* all'opera d'arte che fa della dimora un monumento perenne, selva di simboli in nulla dissimile da un

30 ALDO ROSSI, *Teatro domestico*, in GEORGES TEYSSOT, *Paesaggio d'interni*, Milano, Electa, 1987, p. 35-38.



Fig. 1.9. La casa di Jean-Pierre Raynaud, La Celle Saint-Cloud, 1988.



Fig. 1.10. Renato Nicolodi, *Cenotafio*, 2009.

componimento poetico o da un componimento musicale, strutturata secondo vere e proprie rime e fughe.

Un secondo spunto di riflessione viene dal racconto scritto da Thomas Bernhard³¹, *Korrektur* del 1975. Il protagonista Roithaner è docente a Cambridge e attraverso migliaia di pagine di schizzi, dopo decenni di estenuanti esercizi del pensiero, di febbrile impegno progettuale, di maniacale cura nei dettagli, arriva a edificare una casa per la sorella: una casa di forma conica eretta in una radura di un bosco. Risultato di un'idea assoluta, la casa che era stata concepita per portare felicità, provoca invece disarmonia e lutto. Rifugio e tempio privato, forma prefissata del pensiero geometrico e centro dell'ordine astratto, la dimora priva per principio di sbavature artistiche perde la sfida con il tempo e diventa tomba dell'individuo.

Un ultimo esempio che può essere riportato è l'inconsueta dimora dell'artista Jean-Pierre Raynaud. L'interno dell'abitazione si presenta come una gabbia dorata, opera d'arte totale: muri, pavimenti e soffitti sono completamente coperti da piastrelle bianche divise da ampie fughe nere in un ritmo preciso e ossessivo. Le poche aperture della cripta sono sbarrate da pesanti barre di ferro che riprendono nella divisione la stessa cadenza ritmica delle piastrelle. Nessun elemento d'arredo turba lo spazio sacro, sedute e tavoli sono un *continuum* plastico dell'architettura piastrellata, pochissimi sono gli oggetti dai tratti minimalisti. Il 1° settembre del 1988 Jean-Pierre Raynaud si chiude nella sua casa nel sobborgo parigino di La Celle Saint-Cloud, con intenzione di non uscire dal suo mondo piastrellato e di non farvi entrare nessuno fino all'anno 2008. Un gesto di ascesi monastica.

³¹ ALDO DE POLI, *Tra architettura e letteratura. Il passato dell'apolide e il futuro del sonnambulo*, in GERMANO CELANT (a cura di), *Architettura & Arti. 1900-1968*, vol. 1, Milano, Skira, 2004, pp. 59-64.

La casa sogno, inconscio, gioco.

Un terzo ambito di approfondimento indaga la dimora come organismo dinamico, mutevole, sovranaturale. La casa magica è la scatola surrealista, che nasce dall'inconscio del suo abitante e si nutre dei suoi sogni. Un esempio a questo proposito è la Villa Falbala di Jean Dubuffet nata dalla fase creativa più matura di uno dei principali esponenti francesi dell'Informale. La dimora nasce come scultura abitabile, una gemmazione di forme dinamiche, al suo interno gli ambienti sono privi di suppellettili per garantire a chi la abita un completo isolamento dal mondo reale.

Lo scrittore inglese George Eliot in *Middlemarch* interpreta lo spazio abitativo come un gioco di specchi, in cui esterno e interno si fondono in un'unica dimensione: "Giorno e notte, senza interruzione salvo quello del breve sonno che intrecciava l'esame retrospettivo e la paura in un presente fantastico, egli sentì le scene della sua prima vita fraporsi fra sé e ogni altra cosa, in una maniera altrettanto ostinata di come, quando guardiamo attraverso la finestra di una stanza illuminata, gli oggetti ai quali giriamo la schiena continuano ad essere davanti a noi, al posto dell'erba e degli alberi. Le vicende successive interne ed esterne erano lì nella stessa veduta: benché su di ognuna si potesse indugiare colta per volta, il rimanente manteneva ancora la sua presa sulla consapevolezza".

Un'analoga suggestione di riflesso e intercambiabilità tra interno ed esterno si percepisce nell'opera "Les valeurs personnelles" del pittore René Magritte, ove lo spazio abitativo viene invaso da oggetti giganti e la gravità del soffitto viene retta da precarie pareti celesti.

Ettore Sottsass interpreta lo spazio dell'abitare come un rito sovranaturale e misterioso "Esiste un rito magico con il quale si invoca e si propizia la pioggia innaffiando la polvere secca della terra. Allo stesso modo si invoca e si propizia l'universo costruendo una casa. La casa è la ricostruzione dello spazio dell'universo come l'acqua versata sulla terra è la ricostruzione della pioggia. "

Portando all'estremo questa visione dinamica e sovranaturale si può arrivare a

immagini estreme in cui la casa cambia dimensione e cadere come una meteora sul tetto di un museo d'arte, come nella spettacolare installazione "House Attack" dell'artista Erwin Wurm al Mumok di Vienna (2006).

Altre esperienze, invece, arrivano a cambiare anche l'ordine degli elementi e il tetto piantato si pianta terra e le porte indicano il cielo con la soglia, come nell'opera "Le manoir à l'envers" costruita lunga la "Strada di Parigi" all'esposizione universale del 1900 come tributo alla modernità. "Questa casetta, che è fatta in stile gotico si erige letteralmente a rovescio, il tetto si dipiega al suolo con i camini e le torrette, mentre le fondamenta sporgono verso l'alto... Per quanto sia divertente questa folle idea diventa noiosa all'interno. Anche qui tutto è a rovescio, persino le cose belle a vedersi."

Sognatore e quasi surrealista in anticipo³² è anche lo scrittore Jan Weiss, che vive a Praga ai tempi di Franz Kafka. Nel romanzo *Dum o 1000 patrech (La casa dai mille piani)* del 1929, evoca un colossale e fantasmagorico edificio chiamato Mullertown, dove si raccolgono il malessere, l'alienazione, ma pure la bizzarra ironia e l'energia vitale di migliaia di abitanti-sudditi. Tutto comincia con un sogno: un tappeto rosso, un uomo che sale una scala, pianerottoli ciechi, una remota piattaforma sospesa nell'aria. Con insistenza torturante, nella mente del protagonista Brok riappaiono i principali livelli della smisurata città alveare. Alla fine la sommità della torre ridiventa la base d'accesso alla casa. Ogni passo del doloroso attraversamento all'improvviso cessa, in un violento impatto contro le schegge metalliche di un organismo abbattuto e qui la violenta e claustrofobica visione onirica svanisce.

Con accenni simili appaiono anche le cupe e immaginifiche case del film *Blade Runner*³³ in una Los Angeles del futuro perennemente avvolta dalla nebbia prodotta dall'inquinamento, che offusca il Sole e produce una pioggia continua.

32 ALDO DE POLI, *Tra architettura e letteratura. Il passato dell'apolide e il futuro del sonnambulo*, in GERMANO CELANT (a cura di), *Architettura & Arti. 1900-1968*, vol. 1, Milano, Skira, 2004, pp. 59-64.

33 Si fa riferimento al film *Blade Runner* del 1982, diretto da Ridley Scott, sceneggiatura di Hampton Fancher, David Webb Peoples, produttore Michael Deeley.



Fig. 1.11. Erwin Wurm, *House Attack*, Mumok di Vienna, 2006.



Fig. 1.12. Le cupe e immaginifiche case del film *Blade Runner*.

Le strade della città, rese luride dalla pioggia, sono piene di veicoli e di persone di ogni razza, le case per lo più fatiscienti rispecchiano il predominio delle “nuove tecnologie”, che soffocano i palazzi facendo passare le tubazioni sulle facciate esterne. L’assenza totale del bello contribuisce a trasmettere allo spettatore la sensazione di claustrofobia.

A Londra, al Barbican Center, nell’autunno 2010, la mostra “The Surreal House” ha ricostruito l’atmosfera della “casa surrealista” attraverso un’installazione multimediale di forte impatto emotivo. I visitatori sono coinvolti in un labirinto di camere in cui fotografie, video, sculture, suoni e odori contribuiscono a ripercorre il filo narrativo di un’allegorica dimora. L’ambizioso allestimento, curato da un gruppo di giovani architetti londinesi Carmody Groarke, espone 150 opere di artisti e registi del Novecento quali: Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti, René Magritte, Man Ray, Joseph Cornell e Maya Deren; includendo le esperienze di architetti contemporanei, quali Coop Himmelb(l)au, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi e Diller & Scofidio.

La casa surrealista è dunque una scatola magica, un castello incantato, le sue stanze sono infestate da spettri, le forme sono deliranti, l’architettura è distrutta. Misteri ed enigmi, scatole e casseforti, signori e signore, corridoi e cunicoli, ieri e oggi, città e campagna, divengono termini per una nuova concreta narrazione, dove la realtà si fa simulacro di una bellezza tradita e sempre risorgente. L’esperienza di visita è onirica e incantata, a tratti giocosa e allegra, a tratti inquietante e angosciante; nulla è banale, tutto si muove in un unico respiro. La casa dunque non è rifugio, ma nemmeno una “macchina per vivere” come teorizzava Le Corbusier, ma piuttosto un “palcoscenico da vivere”, un teatro convulso, animato da fantasmi, passioni e desideri. Il risultato è un sogno, irrazionale e misterioso, che indaga attraverso un inconscio potere ipnotico, l’anima della dimora.³⁴

34 FEDERICA ARMAN, *Visioni di case d’ieri. Nuovi significati internazionali per le case di domani*, in “Area”, n. 112, settembre-ottobre 2010, p.125.

La casa accumulò, incrostazione, ammasso.

La casa è per antonomasia spazio di relazione tra soggetto e oggetto, tra uomo e cosa. Tutti gli oggetti posseduti partecipano ad una stessa astrazione e rimandano l'uno all'altro nella misura in cui rappresentano il soggetto. Gli elementi della dimora formano in questo modo un sistema a cui l'uomo fa riferimento per ricostruire un microcosmo privato e intimo, al riparo dal mondo esterno.

Si possono tuttavia isolare alcuni ambiti specifici in cui l'oggetto prende il sopravvento sull'uomo e invade lo spazio, la prosa quotidiana delle cose diventa discorso invadente e trionfale. In questo modo la casa diventa accumulò, incrostazione, ammasso. L'uomo viene alimentato dal senso del possesso e dell'identificazione, l'oggetto diventa completamento dell'io e ossessivo prolungamento dell'ego.

Una significativa visione di "casa accumulò" è il Castello di Sammezzano in Toscana, voluto e progettato a partire dalla metà del XIX secolo dal marchese Ferdinando Panciatichi Ximenes d'Aragona, committente e architetto. Il Castello è innervato da fatate seduzioni islamiche, immaginifiche e sontuose, affascinanti e provocatorie. Il gentiluomo toscano dedica la sua esistenza alla trasfigurazione di quella che fino a quel momento era stata una semplice villa. La dimora è oggi un palcoscenico di eclettismi e contaminazioni letterarie e stilistiche, incrostazione di forme gotiche e moresche. Sale e saloni si susseguono in viste prospettiche e squarci scenografici, animati da un'immensa volontà di ornamentazione, che trae ispirazione del linguaggio artistico moresco. Sammezzano è accumulò e deposito, le decorazioni scendono dal soffitto e salgono dal pavimento come stalagmiti e stalattiti, in un insieme stupefacente che racconta la personalità complessa e inquieta del suo creatore.

Sono queste descrizioni di luoghi reali, ma non sembrano diversi dalle invenzioni letterarie presenti nelle pagine degli scrittori dello stesso tempo. A questo proposito si riporta un brano estratto da *À Rebours* di Joris-Karl Huysmans, del 1884, che descrive la casa di un meticoloso esteta di fine secolo. "Si limitò a coprirne il maggior spazio con palchetti e scansie di biblioteca in legno d'ebano;



Fig. 1.13. L'atelier del pittore Francis Bacon a Londra.

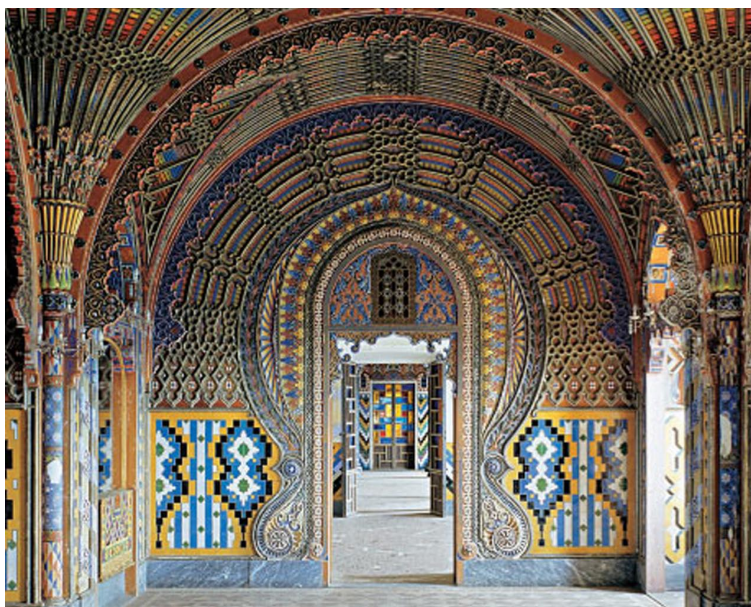


Fig. 1.14. Il Castello di Sammezzano in Toscana.

a tappezzare il pavimento di pelli di belva e di volpi azzurre; ad alloggiare, presso una massiccia tavola di cambiavalute del quindicesimo secolo, comodi seggioloni ad appoggia-tempia; ed un vecchio leggio di cappella, di ferro battuto, uno di quegli antichi leggii sul quale il diacono squadernava un tempo l'antifonario. Le finestre dai vetri crepati, azzurrognoli, seminati di fondi di bottiglia dalle prominente picchiettate d'oro, che intercettavano la vista della campagna e lasciavano filtrare una luce fittizia, si rivestirono allo loro volta di tendine ricavate da vecchie stole, dove l'oro opaco e quasi affumicato si spegneva nella trama d'un rosso moribondo”.

Nel considerare la casa come accumulo di oggetti, sono molti gli esempi che possono essere pertinenti, soprattutto per quanto riguarda le dimore di collezionisti e artisti ossessionati dall'oggetto, dalla sua forma e dalla sua posizione. La casa dell'artista Lodovico Pogliaghi al Sacro Monte di Varese, con i suoi quattromila oggetti rari e preziosi ne è una prova. Capolavori collezionati di diversa provenienza e fattura rendono lo spazio unico, espressione della volontà artistica del suo proprietario. Ovunque vetrine colme di maioliche, oreficerie e frammenti del periodo paleocristiano e bizantino volteggiano su tappeti orientali, tra pareti ricoperte da damasco in seta e soffitti luccicanti in smalto dorato. Nei corridoi sono, invece, collocati gessi, bronzi, modelli, cartoni e pitture, che accompagnano la vista verso il cuore della raccolta l'“Esedra dei Marmi”, ove è custodito il nucleo più importante della collezione archeologica.

Un caso unico nel suo genere è la casa di Ettore Guatelli a Ozzano Taro di Parma³⁵, poiché l'accumulo non è di opere preziose e oggetti rari, ma di umili utensili per il lavoro dei campi. Le stanze della dimora mostrano una serie infinita di oggetti collocati sulle pareti, sui soffitti e sui pavimenti di stanze che si susseguono senza soluzione di continuità. Sono innumerevoli le forme, apparentemente uguali o molto simili, che soffocano le facciate della dimora, si arrampicano sul soffitto e occupando il pavimento, disposte con assoluta precisione amorosa e maniacale.

35 PIETRO CLEMENTE, *Il Bosco delle Cose. Il Museo Guatelli di Ozzano Taro*, Guanda, Parma 1996.

L'accumulo frenetico e convulso assume in questo caso un forte valore estetico, trascendendo l'essenza materiale e diventando poesia ed emozione.

La casa del pittore Francis Bacon a Londra rispecchia la vicenda artistica e umana dell'artista attraverso quasi cinquemila oggetti accatastati in ogni stanza: un accumulo di spazzatura, fotografie, ritagli, tubetti di colore, bottiglie di champagne vuote, pennelli, libri, tele squarciate, dischi, spugne, brandelli di pantaloni. La dimora e l'atelier del pittore sono una rappresentazione dell'orizzonte interiore dell'artista, tormentato e sofferente, che scaturisce in una sorta di caos primigenio, o, per usare il titolo di una creazione dell'artista italiano Pinot Gallizio, in una specie di "caverna dell'antimateria". All'interno dell'atelier sono custodite tutte le immagini del mondo, tutti gli strumenti per restituirle alla "vita", tutte le possibili combinazioni tra figure e oggetti, tra paesaggi e volti.

Per concludere con un'esperienza contemporanea e delirante, si può citare una breve descrizione apparsa recentemente sul "Giornale dell'arte" della casa dell'artista e giornalista Roberto d'Agostino a Roma. "Un safari eccitante, qua e là insidioso. Non è la casa di una spia, ma un interessante caso di narcisismo psichiatrico delegato agli oggetti. Cristi e croci, falli, scheletri, teste mozzate, ex-voto, falci e martelli, santini del rock e della televisione, manifesti del realismo sovietico anni 70 e statue della Prima Repubblica. Opere dell'ingegno pop surrealista che lui spiega con fervore didattico. La casa come estensione allucinatoria del proprio ego."

La casa gabbia, privacy, igiene.

Il XX secolo con le sue porosità, la sua trasparenza e la sua inclinazione alla luce, alla razionalità e alla funzionalità abbandona ben presto sia la forma archetipo del guscio e della conchiglia, sia l'immagine magica e instabile della scatola surrealista.

A partire dalle innovazioni del Movimento Moderno, la casa diventa sempre più standard ed innovativa in relazione alle diverse possibilità di approccio al cibo, al nuovo ruolo sociale delle donne, alle dinamiche di vita della famiglia

e alle ideologie legate al consumismo, al benessere economico e all'igiene. La casa assorbe le rapide trasformazione della società e muta la sua dimensione: dalle esperienze razionali e funzionali sfocia nelle ricerche estetiche e sempre più tecnologiche della contemporaneità, spesso responsabile di ambienti impersonali, nevrotici e frustranti. Il razionalismo degli anni '30 del XX secolo sviluppa un sapere scientifico sulla casa fondato sull'assimilazione dell'abitare a una funzione meccanica. Trionfo la casa-tipo corrispondente alla classificazione della società per tipi economici. Ad essa corrispondeva la definizione di uno standard abitativo: l'*existenz minimum*, il minimo di spazio necessario per abitare dignitosamente.

A ciò si aggiunge l'orientamento verso uno spazio abitativo inteso come "ambiente del confort domestico" ove tubi, tubazioni, scarichi, impianti di condizionamento, elettrodomestici, antenne, contatori e interruttori rimangono a vista e diventano i nuovi protagonisti dello spazio abitativo.

La progressiva razionalizzazione e standardizzazione delle attrezzature contribuisce a artificializzare la casa che diventa un perfetto "cubo bianco".

Nel progetto "La camera linda" esposto nella mostra "Il progetto domestico" in occasione della XVII Triennale di Milano, Clino Trini Castelli interpreta una dimensione clinica e sterile. Nella casa si introduce una tecnologia sofisticata, destinata prima solo a sale operatorie e "computer site", libera da arredi e oggetti personali.

La casa igienica, minimalista, tecnologica diventa a poco a poco gabbia, prigione, ghetto.

Emblematica la descrizione dello scrittore Franz Kafka nella *Metamorfosi* ove diventa centrale il tema della porta, del limite che divide l'insetto dalla famiglia, la casa diventa "Spesso se ne stava lì intere e lunghe notti, senza dormire un minuto e raschiando per delle ore il cuoio. Oppure, senza spaventarsi della fatica, spingeva una seggiola verso la finestra, si arrampicava sul davanzale puntellandosi sulla sedia e vi si affacciava poi, evidentemente per un vago ricordo del senso di liberazione che provava una volta a spaziare fuori con lo sguardo".

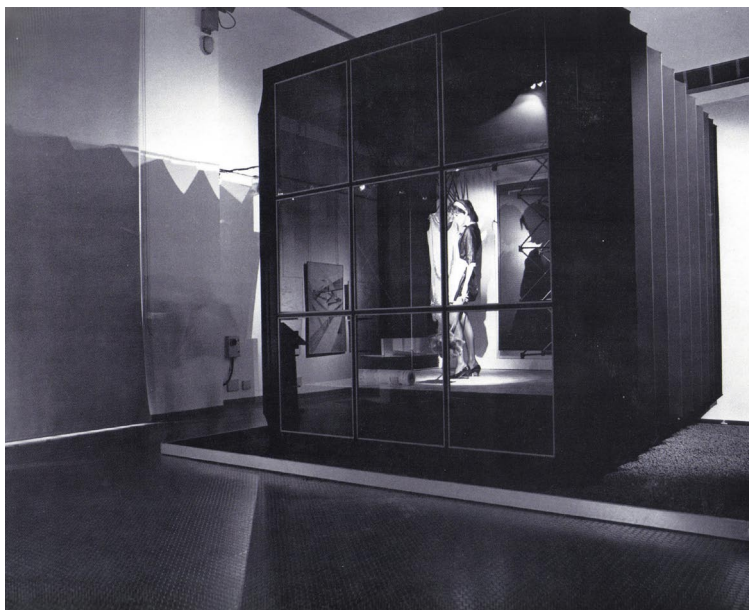


Fig. 1.15. Clino Trini Castelli, *La camera linda*, 1987.

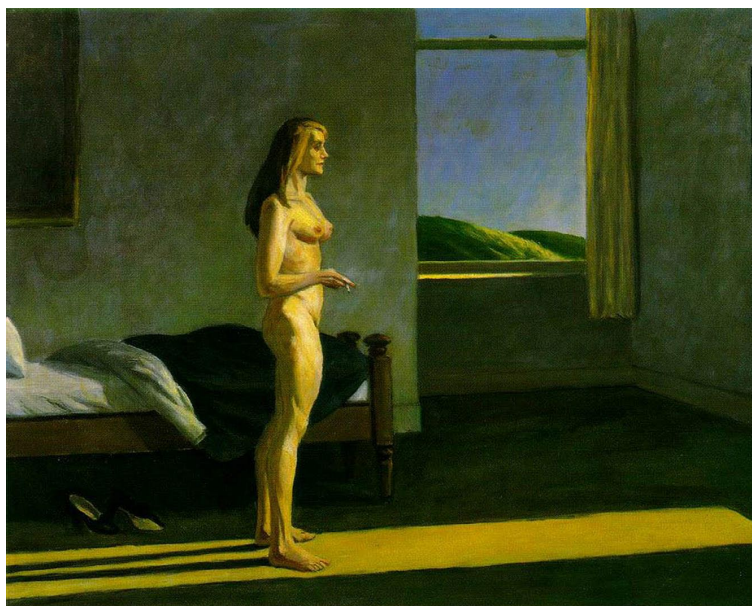


Fig. 1.16. Edward Hopper, *Woman in Sun*, 1961.

Vera e propria cellula metallica diventa la casa di Achille Castiglioni progettata per la mostra “Il progetto domestico” in occasione della XVII Triennale di Milano. Rileggendo un’opera dell’architetto inglese D G Hoey, Castiglioni propone una casa di 72 mc per sei persone, alta 4,20m, con una superficie di circa 17 mq. La crescente miniaturizzazione del dispositivo domestico lo rende a poco a poco gabbia, cella, loculo.

Un medesimo senso di oppressione si respira nelle opere del pittore Edward Hopper. Le scene domestiche, apparentemente incondizionate dipinte da Hopper mostrano un universo di anime malinconiche, solitarie e metafisiche. La figura umana si muove come un’ombra inquieta all’interno di vuoti contenitori di solitudine esistenziale e di incomunicabilità invalicabile.

Nella casa vissuta e progettata come roccaforte privilegiata della *privacy* il confine tra un interno privato e un esterno sociale finisce col perdere ogni possibilità di essere articolato in una prossimità. Alla segregazione esterna della *gate community*, il condominio fortificato e telesorvegliato dove il ricco si isola dalla città che lo circonda risponde un interno delocalizzato dall’estensione delle tecnologie che fa coincidere il minimo della comunicazione corporea con il massimo della comunicazione virtuale.

La dimora iperprotetta interrompe ogni continuità con lo spazio urbano, ostenta la propria extraterritorialità, non abita alcuna strada e ben presto forse alcuna città e alcun paese, ma è progettata come un’intelligenza capace di comunicare, da élite a élite, con i punti più lontani del pianeta attraverso la “grande rete”. La casa contemporanea è progettata per essere in perenne transito tra le immagini che si danno il cambio sulle sue superfici, proprio come lo scrittore Ray Bradbury l’aveva immaginata in Fahrenheit 451: casa-medium, casa-schermo che introietta il lontano e allontana il vicino, casa-lager segregata nella cattiva infinità del globale al lato opposto di una città finita dove la penuria di alloggi respinge gli uomini uno sull’altro.

La casa sottile, effimera, temporanea.

L'immagine della "casa sventrata" è ricorrente nella letteratura dell'ultimo secolo. In una pagina di Rilke scritta davanti a una casa abbattuta di cui rimane solamente il muro d'ambito con l'edificio vicino, affiora in tutta la sua carica evocativa il valore umbratile della sezione, la sua supposta capacità di custodire, l'anima della casa con tutte le sue inquietudini: "Non so se ho già detto che di questo muro parlo. Ma non si trattava, per così dire, del primo muro delle case supersiti (come si sarebbe potuto pensare), bensì dell'ultimo muro delle case demolite. Si vedeva il suo lato interno. Si vedevano a ciascun piano le pareti delle camere, cui erano ancora attaccate le tappezzerie, qua e là gli oggetti dei pavimenti o dei soffitti. A fianco alle pareti delle camere restava ancora, lungo tutto il muro, un vano bianco sporco, e attraverso serpeggiava con andamento irriducibile ripugnante, da verme, quasi da tubo digerente, la conduttura aperta e arrugginita dei gabinetti. Dei tubi del gas illuminante erano rimaste tracce grigie e polverose all'estremità dei soffitti, e qua e là, inaspettatamente si arcuavano e correivano dentro la parete colorata e dentro un buco nero e strappato. Soprattutto indimenticabili erano proprio le pareti".

La sezione compie un atto definitivo, dal quale non si torna indietro, la casa, scomposta anatomicamente nelle sue parti, non sarà più ricomponibile.

Oniriche, ma altrettanto angosciose sono le sottili case di Armilla, come la descrive Italo Calvino: senza muri, né soffitti, né pavimenti ma fatta di "tubature dell'acqua, che salgono verticali dove dovrebbero esserci i piani: una foresta di tubi che finiscono in rubinetti, docce, sifoni, troppopieno. Contro il cielo biancheggia qualche lavabo o vasca da bagno o altra maiolica, come frutti tardivi rimasti appesi ai rami."

Se da un lato vi è la deflagrazione dei pezzi della casa, dall'altro il lavoro della sezione sposta lo sguardo dentro la casa e riscopre un nuovo mondo. Manuale sentimentale e poetico della casa è il libro di Gaston Bachelard *La poetica dello spazio* in cui una linea di sezione vagante segue le partizioni interne dell'abitare alla ricerca dei luoghi nascosti. Soffitte, cantine, cassetti, ripostigli, luoghi in

cui riposano le immagini attraverso le quali tutta una letteratura trova le sue stanze poetiche. “La casa è immaginata come un essere verticale. Si innalza e si differenzia nel senso della sua verticalità”. Questa verticalità si esprime in una sezione, ad uno scavo e diviene l’immagine stessa del pensiero poetico. “Salire le scale nella casa della parola, vuol dire, gradino per gradino astrarre. Discendere nella cantina significa sognare, significa perdersi nei lontani corridoi e cercare nelle stesse parole tesori introvabili.

Se la rappresentazione in sezione prevede ancora la presenza di un muro e una consistenza materia di un setto, questo viene perso totalmente nella casa filiforme di Robert Venturi proposta per la Franklin Court di Philadelphia. L’immagine dello spazio abitativo assume un massimo grado di stilizzazione, per paradosso senza alcun mutamento dimensionale del volume, solo un’evocativa struttura in acciaio bianco eretta sul luogo dove Benjamin Franklin, nel XVIII secolo, aveva costruito la propria dimora.

Di casa sottile si può parlare anche per la dimora progettata per se dall’architetto americano Philip Johnson, che interpreta il tema del vuoto attraverso una scatola di cristallo che prende il nome di Glass House. Immersa in uno spazio verde che valorizza al massimo la forte trasparenza dell’edificio, si presenta come un’architettura di pochi segni in una situazione di libertà incondizionata. All’interno le diverse aree funzionali sono definite unicamente da mobili: niente interrompe la continuità visiva e percettiva tra interno ed esterno.

La casa sottile, infine, può assumere un’immagine vaporosa e nebulosa, come nell’immagine della casa gonfiabile nel progetto di Anna Rita Emili³⁶, ove un’ondeggiante casa gonfiabile si appoggia leggera su paesaggio infinito ed etereo.

La casa leggera, gonfiabile, temporanea, effimera, antagonista della casa solida, guscio e rifugio, è l’immagine che più si avvicina alla dimora dell’uomo contemporaneo. La casa non è più uno spazio fisico, solido, accogliente, ma è

³⁶ Progetto di Altro Studio, esposto in occasione della mostra “Casa per tutti”, Triennale di Milano, 23 maggio – 14 settembre 2008, a cura di Fulvio Irace.



Fig. 1.17. Robert Venturi, la casa di Benjamin Franklin, Court di Philadelphia.



Fig. 1.18. Anna Rita Emili Altro Studio, *La casa gonfiabile*, 2008.

una sfumata dimora mitica o un luogo simbolico e immaginario, che si sviluppa nell'inconscio di ogni individuo.

Assieme a molti altri, anche il valore dell'abitare si è progressivamente volatilizzato: verso l'alto, fino a svaporare. La "liquidità" del valore abitativo è innescata dall'idea di casa come puro valore di scambio, come rendita immobiliare, non più in rapporto con le necessità dell'uomo. La casa contemporanea esprime un bisogno di stabilità, ma lo esprime solo come regressione, come difetto, come ferita di una società e di un'economia che, avendo dichiarato guerra a qualunque forma di stabilizzazione, non sono ideologicamente in grado di soddisfare un simile bisogno e di conseguenza si limitano a mistificarlo; come un rifugio continuamente esposto ai ritorni sismici e alle intemperie della sua precarietà: uno spazio da riempire con le tracce del proprio nomadismo più che un luogo da costruire o in cui ricostruire la propria identità.

1.5. Conclusioni. La casa come “teatro di vita”

*“La casa rappresenta una delle maggiori possibilità d’integrazione per pensieri, ricordi e sogni.
Gaston Bachelard, 1958.*

Rispetto al passato l’esistenza d’oggi trascorre in una dimensione sempre più frenetica, dove anche gli spostamenti più lunghi richiedono tempi di percorrenza sempre più brevi. L’individuo si muove frequentemente e rapidamente, trovandosi spesso in luoghi impersonali, estranei al calore domestico, in spazi collettivi chiamati anche non luoghi.

Come rileva Iain Chambers la casa inoltre è sempre più esposta a un traffico a doppio senso: la porta e le finestre, non solo consentono di connettersi all’esterno, ma costituiscono anche vie attraverso cui l’altro, l’estraneo, il diverso entra a popolare la scena domestica. L’irruzione dell’altro nel quotidiano fa coabitare il familiare con lo sconosciuto, sgretolando le fiducie positiviste fondate sulla rassicurante dialettica di autenticità, rifugio e comunità.³⁷

A poco a poco, nell’uomo ritornato nomade, per cui la casa non è più funzionale alla vita, la nozione di spazio domestico assume un nuovo significato.

All’interno del fenomeno contemporaneo dell’individualità, muta il rapporto fra lo spazio privato e lo spazio pubblico, muta il rapporto fra il soggetto individuo e lo spazio domestico, muta drasticamente l’idea comune di abitare il domestico: l’abitare contemporaneo è strettamente legato alle condizioni di mobilità sociale, all’accelerazione di fenomeni che determinano il cambiamento di esigenze e cambiamento di usi.

Accentuando sempre più la dimensione simbolica la casa diventa un “teatro di vita”; viene desiderata come un universo privato in cui si collezionano oggetti e si accumulano ricordi. La casa dell’uomo non è più solo uno spazio fisico,

³⁷ IAIN CHAMBERS, *Le fondamenta disturbate e il linguaggio degli habitat infestati dai fantasmi*, paper alla conferenza internazionale One-hundred houses for one-hundred architects of the XX century, Triennale di Milano, ottobre 2001.

meramente funzionale e utile, ma è una sfumata dimora mitica o un luogo simbolico e immaginario, che si sviluppa nell'inconscio di ogni individuo. Con un approccio individuale sempre diverso ciascuno coltiva un proprio modello di casa ideale e aspira a risiedere nel luogo più adatto a proiettare le proprie aspettative e i propri desideri.

Il XXI secolo, è il secolo in cui i molteplici bisogni diversificati in cui si riconosce l'individuo contemporaneo, sempre più cercano risposte nell'abitare. La casa non ha più un carattere unico e compresso, ma deve essere adattabile alle nuove relazioni diffuse; non è più riconducibile come in passato alle due dimensioni alternative di casa unifamiliare o plurifamiliare, ma è sempre e comunque casa individuale. L'abitare è la rappresentazione dunque del mondo complesso che avvolge l'individuo, lo spazio dell'abitare diventa uno spazio che "si racconta" attraverso i diversi dispositivi progettuali: la percorrenza, lo stare, il mostrarsi; ci si avvale di spazi più complessi, più compromessi, spazi che acquistano complessità attraverso l'interazione tra le parti.

La casa assume oggi un significato ancor più ampio rispetto al passato, non è più intesa come un indirizzo o un riparo privato, ma come un documento di cultura materiale che rappresenta un preciso ruolo sociale. Lo spazio dell'abitare cambia e si rinnova velocemente, in esso si proiettano i valori, i miti e le contraddizioni della collettività. Oggi una casa solida e ben costruita non è dunque solo un oggetto efficiente, neppure è un astratto prodotto del gusto e della creatività artistica, ma è un vivo documento di storia sociale: è il perimetro fisso che contorna il nucleo iniziale della società in cui viviamo e, allo stesso tempo, è l'autoritratto finale di ciascuno di noi.

2. Le dimore storiche: un patrimonio collettivo.

*“Ho fatto di tutto per la mia casa,
e l’amo in ogni parte.
Se nel mio linguaggio la interrogo,
ella mi risponde nel mio linguaggio”.*
Gabriele D’Annunzio

L’identità di una Nazione risiede nel suo patrimonio naturale e culturale. Le dimore storiche costituiscono una parte molto importante di questo patrimonio. Esse, più di ogni altra tipologia museale, attraverso una capacità narrativa straordinaria, sprigionano il fascino dell’abitare manifesto in quel luogo e coinvolgendo il visitatore in un’esperienza emozionale.

Ciò che rende, infatti, assolutamente unica una dimora storica è la capacità di raccontare non solo gli oggetti, il patrimonio materiale, ma anche i valori e beni immateriali di una comunità.

La casa, nonostante sia il prodotto di un ristretto nucleo di persone (la famiglia, più generazioni di una famiglia, un individuo), può svolgere il ruolo di ponte tra l’esperienza individuale e un’intera complessa rete di saperi: sapere politico, culturale, artistico, produttivo, e offrire al visitatore il risultato di questa combinazione, in cui micro-storia e macro-storia trovano una efficace sintesi narrativa.

La dimora storica ha il potere, più di ogni altro museo, di evocare e di collegare il visitatore direttamente con frammenti di storia, in essa impregnati ed evocati. L’immutabilità di questi simboli e significati rende queste realtà, talvolta fragili e minute, importanti luoghi della memoria, protagonisti dell’identità nazionale.

Nel corso della storia il termine “dimora storica” ha assunto significati molto diversi ed è stato attribuito a realtà molto disomogenei tra loro: residenze auliche, case contadine, castelli e palazzi prestigiosi, case di uomini celebri. In questo capitolo si intende fare il punto sugli studi e sulle ricerche fin ora condotte su questo tema.

2.1. L'origine della dimora-museo. La dimora privata.

La dimora-museo è una realtà molto antica, essa prende origine, infatti, dal concetto in voga nel secondo Cinquecento in tutta Europa, della *Wunderkammer*, la “stanza delle meraviglie”, il luogo in cui il collezionista del passato racchiudeva e custodiva oggetti curiosi, ornamentali o artistici, che suscitavano sorpresa, ammirazione, stupore e che si estese nel '700 e poi nel '800 ad intere dimore di ricchi collezionisti spesso dotati di ricercata fantasia.

Il termine “casa-museo” ha la sua prima formulazione nei decenni centrali dell'Ottocento, nella cultura collezionistica alto-borghese, soprattutto francese. Nel corso dell'Ottocento, la casa del ricco collezionista vede affollare al suo interno elementi di arredo e soprammobili che finiscono con slegarsi dai criteri estetici tradizionali, per assumere significati e valenze sentimentali, oltre che identificazione di uno status sociale.

“L'uso e il recupero del passato si modifica nell'intento collezionistico nel corso dell'Ottocento per diventare sintesi di un'immagine individuale di storia, attestato di un passato soggettivo ricreato in un ambiente privato”³⁸. Da questo modello dell'abitare, secondo un'intenzione che pone al centro la cultura del collezionismo discende il termine “casa-museo”. A cavallo tra Ottocento e Novecento questa tendenza viene assunta con entusiastica adesione anche dall'alta società americana, che produce negli Stati Uniti esempi fastosi di casa-museo.

Il termine “casa-museo”, in origine strettamente legato al fenomeno del collezionismo, viene utilizzato oggi per realtà museali molto diverse fra loro, non necessariamente legate ad una collezione di beni materiali. La dimora-museo non è più solo uno spazio in cui un singolo uomo ha stratificato e accumulato oggetti e reperti di varia natura, ma spesso è un “luogo di memoria”, deposito di

³⁸ ROSANNA PAVONI, *Le case del passato ovvero il museo abitato*, intervento presentato all'incontro svolto al Museo Bagatti Valsecchi il 12 dicembre 1990, per la presentazione del volume *Il Bello “ritrovato”*.

valori immateriali collettivi.

Secondo i principi ribaditi dalla carta fondamentale dell'ICOM, l'International Council of Museums³⁹, "il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto".

L'introduzione recente del termine "immateriali" nella definizione sopra citata (inserito nell'ottobre 2004 in occasione di un'Assemblea Generale ICOM a Seoul) riconosce l'importanza di conservare nei musei, non solo oggetti e beni materiali, ma anche valori intangibili e "riti collettivi" di una comunità.

Proprio la "casa museo" è spesso interprete di questa nuova esigenza, essa, infatti, racconta, attraverso una capacità narrativa straordinaria, il fascino dell'abitare manifesto in quel luogo.

39 L'International Council of Museums (ICOM) è un organismo sovranazionale parte dell'Unesco, con sede a Parigi, che si occupa di politica culturale internazionale, con finalità di tutela e salvaguardia del valore del patrimonio culturale mondiale.

2.2. Il Convegno “Abitare la storia” a Genova nel 1997.

Nel 1997 si svolge a Genova, il convegno internazionale “Abitare la storia. Le dimore storiche-museo”, ospitato nei grandi palazzi-museo genovesi: Palazzo Reale e Palazzo Spinola. Il convegno considerò, per la prima volta in modo organico, il tema delle dimore storiche museo, approfondendone gli aspetti il significato e le modalità di gestione e conservazione.

Per la prima volta si trovano riuniti direttori e conservatori di un gran numero di dimore storiche: dei palazzi di Napoli, Londra, Madrid, Milano, Venezia, Torino, delle regge di Capodimonte e di Versailles, della Villa Reale di Monza, del Palazzo del Quirinale, di Palazzo Spinola, di Palazzo Rosso, di Palazzo Principe di Genova, dei palazzi Rosemborg e Aamalienborg, della Galleria Borghese, del Palazzo Het Loo a Apeldoorn, di Palazzo Pitti, dei musei Bagarri Valsecchi e Poldi Pezzoli di Milano, del Museo Stibbert di Firenze, del Museo Cerralbo di Madrid e del Castello di Diramare.

L’obiettivo del convegno è di considerare la dimora storica sotto i suoi molteplici aspetti: dalla museologia alla organizzazione, dalla conservazione alla sicurezza, dall’attività didattica ai sistemi di comunicazione.

Giovanni Pinna, presidente in carica del Comitato Nazionale Italiano ICOM (International Council of Museums) nel 1997, apre il convegno di Genova sottolineando prima di tutto come la dimora storica sia una tipologia museale non paragonabile ad altre tipologie poiché conserva, espone e ricostruisce uno spazio consacrato all’evocazione di un quadro di vita, un’atmosfera intima e domestica colma di valori evocativi ed emozionali.

“Le dimore storiche, qualora siano conservate e aperte al pubblico in quanto tali, e cioè con gli arredi e le collezioni realizzate, anche in tempi successivi, da coloro che abitarono tali dimore, e non siano cioè state trasformate per accogliere collezioni di provenienza diversa, costituiscono una categoria museale del tutto particolare e assai varia.

Il museo dimora non è paragonabile ad altre categorie museali poiché non può

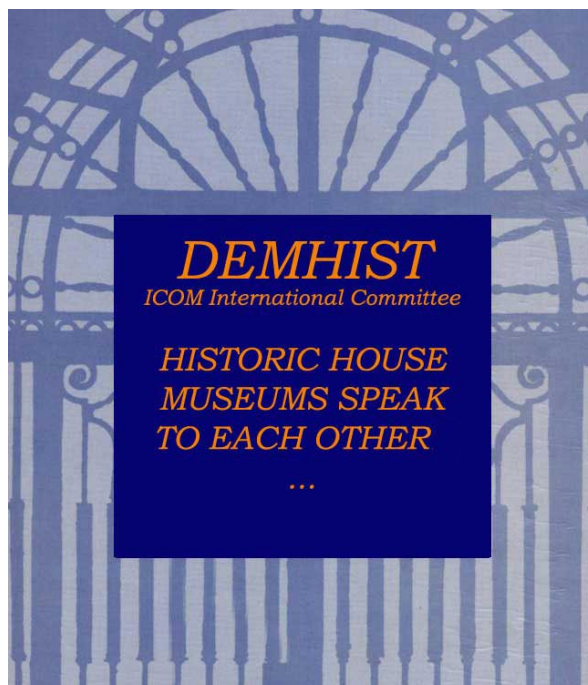


Fig. 1.19. Il logo del Comitato Internazionale Demhist-icom.

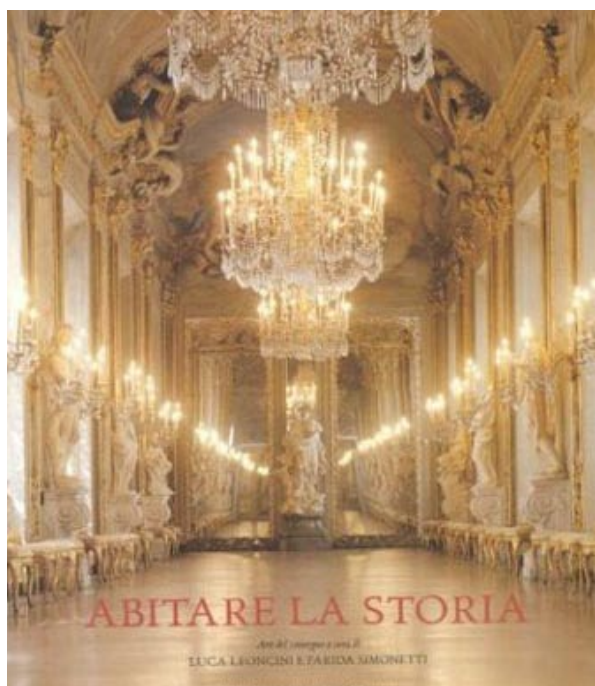


Fig. 1.20. Gli atti della conferenza, *Abitare la storia*, Genova, 1997.

sviluppare altra politica di incremento oltre a quella che tende a riunire gli arredi e le collezioni originali relative a uno o a più periodi storici di uso della dimora. Diversamente da quanto avviene nella maggior parte dei musei, la mescolanza di arredi e di oggetti di tipologie molto diverse, esistente nell'esposizione della dimora, rende necessario studiare e porre in atto metodologie di conservazione coerenti con tale varietà; la struttura della dimora, la non modificabilità degli spazi e l'intoccabilità degli arredi e degli oggetti esposti pongono problemi nell'applicazione delle normative di sicurezza, nell'organizzazione della circolazione del pubblico e nella tutela del patrimonio esposto. Il significato della dimora storica, infine, nella quale si privilegia il valore, non del singolo oggetto, ma del complesso di oggetti in relazione allo spirito di chi ha abitato la dimora, pone problemi di comunicazione con pubblico del tutto particolari.⁴⁰

Da queste prime riflessioni apparve evidente l'urgenza di istituire un organo di controllo, che potesse ordinare e supportare le dimore storiche museo, dando precise indicazioni sulla gestione e sulla conservazione di queste realtà.

Nelle conclusioni del convegno di Genova viene incluso quindi un documento in cui si chiede all'ICOM un nuovo comitato internazionale dedicato in modo specifico alle dimore storiche museo.

La proposta italiana viene accettata e la creazione del nuovo comitato viene ratificata il 9 ottobre 1998 nell'ambito della 18^a Conferenza Generale dell'ICOM a Melbourne.

Qui il 12 ottobre 1998 il nuovo comitato tenne la sua prima riunione, nella quale assunse il nome di Historic House Museums, Demeures historiques-musées, e la sigla Demhist dal nome francese.

40 GIOVANNI PINNA, *Dopo "Abitare la storia"*, in *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, Atti del convegno a cura di LUCA LEONCINI e FARIDA SIMONETTI, Torino, Allemandi, 1998, pp. 200-201.

2.3. Una prima classificazione delle dimore storiche.

Nel corso della storia, come si è anticipato, il termine “dimora storica” ha assunto significati molto diversi ed è stato attribuito a realtà molto disomogenee tra loro: residenze auliche, case contadine, castelli e palazzi prestigiosi, case di uomini celebri.

Nel 1993 la studiosa Sherry Butcher-Youngmans⁴¹ propone una prima classificazione delle dimore storiche conservate al pari di un museo, suddivisa in tre ampi raggruppamenti, identificati sulla base delle collezioni contenute: il primo gruppo raccoglie le *Documentary Historic House Museums* che documentano la vita di un personaggio o di un luogo di interesse storico o culturale, nelle quali gli ambienti devono contenere gli oggetti originari, di cui deve essere rispettata possibilmente anche la disposizione originaria; il secondo gruppo raccoglie le *Representative Historic House Museums* che documentano uno stile, un'epoca o un modo di vita. In esse gli ambienti possono essere ricostruiti con pezzi non originali: sia copie degli originali, sia pezzi non appartenuti alla dimora acquistati sul mercato; il terzo gruppo raccoglie le *Aesthetic Historic House Museums*, luoghi di esposizione di particolari collezioni che nulla hanno a che vedere con la casa in se stessa, con la sua storia e con chi la abitò.

Da questo primo approccio, appare evidente come sia imprescindibile, in un'ipotesi di classificazione generale, tenere in considerazione sia la complessità della dimora come ambito residenziale, sia la consistenza delle sue collezioni e dei suoi arredi in essa conservati. L'articolazione del complesso in tre distinti ambiti (l'edificio, la collezione, l'antico abitante) fornisce alla dimora storica un forte potere evocativo, che a sua volta ne fa un monumento di grande significato sociale e politico.

Una seconda ipotesi di classificazione delle dimore storiche viene presentata

⁴¹ SHERRY BUTCHER-YOUNGMANS, *Historic House Museums. A Practical Handbook for Their Care, Preservation, and Management*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

al convegno di Genova del 1997 e pubblicata nel 1998 da Rosanna Pavoni e Ornella Selvafolta⁴². Secondo le due autrici è indispensabile rompere l'unità della definizione di Casa-Museo e riconoscere otto diverse tipologie: le regge e i palazzi reali, le case dedicate agli uomini illustri, le case create dagli artisti, le case dedicate a uno stile o a un'epoca, le case di collezionisti, le dimore storiche come contenitori, le case di famiglia, le case con precisa individuazione socio-culturale.

Ciascuna di queste tipologie è portatrice di narrazioni diverse che dipendono da dove si intenda far battere l'accento: dipendono cioè dalla scelta di insistere sulla singola personalità che aveva abitato la casa, o dalla scelta di puntare su una dimensione sovraperonale per aprire una finestra su un tema sociale o culturale di un determinato periodo storico, o dalla scelta di puntare su una categoria professionale (per esempio case di scrittori) o dalla scelta di valorizzare una specifica qualità e/o identità locale o nazionale. A ciascuna di queste tipologie corrisponde una propria specifica qualità di "risonanza", cioè corrisponde una peculiare capacità di stimolare nel visitatore una serie di rimandi che lo porteranno ad avvicinarsi, e nel migliore dei casi, a comprendere una cultura, un modo di vivere della società.

Si riporta qui di seguito, quasi integralmente, il testo, a motivo del suo interesse perché contiene una prima fondamentale classificazione che mette ordine tra realtà molto diverse.

Nella prima categoria si trovano le *Regge* e i *Palazzi reali*. In questa categoria si considerano le dimore che hanno perso il ruolo originale di residenza e che sono accomunate dall'alto valore di rappresentatività pubblica che sopravanza la qualità puramente abitativa degli ambienti.

Nella seconda categoria sono riunite le *Case dedicate agli uomini illustri o Musei*

42 ROSANNA PAVONI, ORNELLA SELVAFOLTA, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione*, in FARIDA SIMONETTI, LUCA LEONCINI, *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, Atti del convegno a cura di Luca Leoncini e Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 1998, pp. 32-36.

monografici. Rientrano in quest'ambito le dimore dedicate alla celebrazione dell'uomo illustre mediante l'esposizione di oggetti e cimeli e la ricostruzione di ambienti legati alla sua biografia e alla sua attività. Si tratta spesso di luoghi natali o delle dimore in cui la persona celebrata passò un periodo importante della propria vita. La storia che vi viene narrata sottolinea l'aspetto quotidiano dell'uomo illustre, rispetto all'eccezionale e complessità della sua opera o delle sue gesta e fa leva sulla curiosità suscitata dalla dimensione privata del genio. Le motivazioni che stanno alla base di queste dimore-museo sono spesso legate alla volontà di rafforzare l'identità della storia locale: in tal uni casi si può parlare di veri e propri pellegrinaggi alle reliquie della persona famosa e l'elemento «casa» sottolinea una lettura del patrimonio esposto più spostata sul registro dell'emozione che dell'apprendimento.

Nella terza categoria sono comprese le *Case create dagli artisti*. In questa classe rientrano le dimore allestite dagli artisti (che possono essere pittori, scultori, architetti, poeti) con finalità sia di tipo auto-promozionale, sia come strumento del proprio lavoro, raccogliendovi, ad esempio, collezioni di oggetti e decori utilizzati come modelli nella propria attività creativa.

Nella quarta categoria si trovano le *Case dedicate a uno stile o ad un'epoca*. A parte pochi casi internazionali, come ad esempio la Maison Horta a Bruxelles, in cui la dimora del grande interprete dell'Art Nouveau rappresenta di per sé un preciso periodo storico e artistico, per lo più questa categoria comprende ricostruzioni ad opera della museografia contemporanea in cui vengono riuniti suppellettili, arredi, schemi decorativi considerati compatibili e in grado di documentare uno stile artistico e/o il gusto di un'epoca. Tali "case" non sono dunque un documento originale dell'epoca prescelta, bensì una rielaborazione frutto della interpretazione dei curatori e della disponibilità degli oggetti da esporre, sia sul mercato antiquario, sia nei depositi accessibili delle collezioni museali.

Nella quinta categoria sono riunite le *Case di collezionisti*. Rientrano in questa categoria le case che, pur non nate con intenti museali pubblici, furono ideate

dai proprietari come luoghi di esposizione delle proprie collezioni d'arte, oltre che come luogo di abitazione. Nelle fortunate circostanze in cui la collezione sia stata conservata nel luogo di origine, le abitazioni dei collezionisti assommano la qualità di museo di pittura, scultura, di arti decorative e di dimora, ove è possibile leggere la cultura e il gusto dell'abitare dell'epoca in cui furono arredate e arricchite con le collezioni: ciò avviene sia nei casi in cui il collezionista aderì ai dettami del gusto corrente; sia nei casi in cui la sua eccentricità lo portò a esasperarne alcuni aspetti.

Nella sesta categoria sono comprese le *Dimore storiche come contenitori*. In questo caso non si può veramente parlare di case museo, bensì di dimore di particolare prestigio storico e artistico, usate essenzialmente come contenitori per l'esposizione di raccolte, scelte indipendentemente dalla loro congruità con le caratteristiche della dimora ospitante. Talvolta però questi complessi espositivi vengono semplicemente indicati come case museo: sarebbe, al contrario, importante riflettere su come valorizzare la memoria della casa (spesso impreziosita da importanti decori fissi o da eleganti arredi) per trasmettere al pubblico la consapevolezza di una complessa e composita realtà museale.

Nella settima categoria sono raccolte le *Case di famiglia*. Sono queste le dimore la cui peculiarità è costituita dalla sedimentazione della vita quotidiana, di generazioni di una famiglia, che ha progressivamente modificato e arricchito la qualità abitativa degli ambienti. Esse diventano, in qualche maniera, musei della famiglia e rivestono un particolare interesse dal punto di vista della storia della vita privata di un nucleo familiare rappresentativo di un ambiente sociale e culturale.

Nell'ottava categoria si trovano infine le *Case con precisa individuazione socioculturale*. Nell'ultimo esempio di abitazioni musealizzate si comprendono le abitazioni afferenti a gruppi economicamente omogenei, riconoscibili nella scala sociale e nelle gerarchie professionali. Spesso questi percorsi museali si riferiscono a classi subalterne, di cui si intende raccontare la storia attraverso ambientazioni domestiche e oggetti della vita quotidiana. Queste ricostruzioni

abitative sono connotate dalla cospicua presenza di oggetti e attrezzi da lavoro e talvolta sconfinano nella tipologia di musei etnografici. Per questa categoria si può portare ad esempio in Italia i Musei della Civiltà Contadina.

Ciascuna di queste tipologie è portatrice di narrazioni diverse che dipendono da dove si intende far cadere l'accento nell'ipotesi di una valorizzazione della dimora; dipendono cioè dalla scelta di insistere sulla singola personalità che aveva abitato la casa, o dalla scelta di puntare su una dimensione sovraperonale per aprire una finestra su un tema sociale o culturale di un determinato periodo storico, o dalla scelta di riflettere su una categoria professionale (come nel caso ad esempio delle case di scrittori) o dalla scelta di valorizzare una specifica qualità e/o identità locale o nazionale. Questa prima classificazione viene applicata ad un'iniziale ricerca di censimento attraverso una scheda che raccoglie i dati "anagrafici" della dimora museo e informazioni in grado di individuare alcune differenze di massima nell'impianto museologico (dalla scelta dei criteri di restauro a quella dei criteri di allestimento, dagli strumenti di comunicazione adottati alla chiave di lettura del patrimonio esposto).

3. La casa del collezionista.

*“Il grande collezionista originariamente è
colpito dalla confusione,
dalla frammentarietà in cui versano
le cose di questo mondo (...)
Il collezionista riunisce ciò che è affine:
in tal modo può riuscirgli di dare
ammaestramenti sulle cose.”*
Walter Benjamin

Il comporre, ricercare, raccogliere, ordinare e catalogare raccolte più o meno sistematiche di oggetti, che presentino caratteristiche di originalità e ricercatezza, è un fenomeno presente in tutte le varie fasi della vita domestica. Ciò è stato, convenzionalmente, chiamato collezionismo. Fenomeno che può avere radici e risvolti svariati e complessi, il collezionismo può restare limitato al puro divertimento del conservare oggetti strani e rari, oppure può essere attuazione di una illuminata ricerca condotta con fine scientifico. La conseguenza è il dare luogo a preziose raccolte, simili a quelle messe assieme da eminenti personalità, che costituirono in passato il primo nucleo di gallerie, archivi, biblioteche e musei.

Nella lunga storia della civiltà dell'abitare, l'abitudine a collezionare sembra consolidarsi con la definitiva affermazione della cultura del Rinascimento. In questo periodo, viene attribuito un forte valore sociale ad una riuscita dimostrazione di attitudine alla selezione delle acquisizioni. Esaurita la fase della nuova edificazione di una villa o di un palazzo, il continuo progredire della fase dell'allestimento della residenza si presenta come la migliore condizione per un continuo raccogliere gli oggetti dalla provenienza più disparata.

La nozione di collezionismo non si riferisce unicamente ad una semplice raccolta di oggetti, ma indica un stile di vita da parte di chi coltiva questo interesse, per curiosità, per passione o per confermare uno *status* sociale. La prima conseguenza del diffondersi del collezionismo è infatti la realizzazione di parti di dimore, prefigurate appositamente per contenere tutte le collezioni. Non esiste una collezione privata senza un ambito spaziale espressamente dedicato:

in taluni casi una porzione, in altri l'intera dimora, sono configurati per custodire i preziosi oggetti. Gli appartamenti o le sale non sono più semplici involucri con la funzione primaria di proteggere chi le abita, ma si presentano come luoghi di vita sociale, dove sono esibiti oggetti rari e preziosi, con un alto potenziale simbolico, che suscitano nel visitatore stupore e ammirazione.

Il collezionista è alimentato dal senso del possesso e dall'identificazione, come completamento del proprio io nell'oggetto, tanto che la collezione "diviene per lui, una parte e un prolungamento di se stesso e, per gli altri, un autoritratto composto dagli oggetti che il collezionista ha scelto ed esposto, l'espressione della sua interiorità."⁴³

Fare collezionismo significa creare una testimonianza di esperienze di vita personali, convogliare passioni incontrollate e costruire ricordi indelebili dalla memoria che vengono fissati in un oggetto, in un arredo o in un'opera d'arte portatrice di un particolare stato d'animo.

Un valido contributo per capire come la casa del collezionista, intesa come sede di una collezione privata, sia spesso all'origine di molte moderne collezioni pubbliche, è offerto da Alessandra Mottola Molfino nel *Libro dei musei*, pubblicato in Italia nel 1988. La studiosa scrive a questo proposito "senza collezionisti non ci sarebbero musei. E il museo è spesso, ancora, il gesto finale del collezionista, la sua unica via d'uscita. Per capire oggi quest'istituzione che, nella sua forma pubblica, si è affermata negli ultimi duecentocinquanta anni, bisogna scavarne gli strati più profondi, far emergere le origini antiche e private, rintracciarne gli antenati e le diverse anime che ancora oggi possono (debbono) affiorare nel comportamento sociale e pubblico del museo; radici nobili e ignobili, coscienti e inconscie".⁴⁴ In queste parole è contenuta una prima fondamentale definizione di casa-museo.

43 KRZYSZTOF POMIAN, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venice-Chicago XIII^e-XX^e siècle.*, Paris Gallimard, 2003, trad.it. *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p.13.

44 ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Collezionismo e musei*, in ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1988, pp. 63.

3.2. La nascita e gli sviluppi del collezionismo tra Ottocento e Novecento.

Si potrebbero seguire molti approcci per approfondire la casa del collezionista: la storia delle sue collezioni, l'ambito culturale nel quale si sono formate, la qualità artistica delle opere scelte. Per questo studio seguendo un principio già percorso nella pubblicazione *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, di Aldo De Poli, Marco Piccinelli, Nicola Poggi, si è scelto un criterio diverso: l'analisi delle caratteristiche spaziali delle diverse tipologie di edificio come parte di una più generale storia dell'abitare.

Il ricco palazzo di città

Il tipo edilizio più ricorrente tra i collezionisti è indubbiamente il palazzo di città: in alcuni casi il prestigio e il benessere derivanti dall'appartenenza ad un ambito sociale elevato si manifestano meglio nella configurazione dell'appartamento, che presenta caratteri propri, senza però rinunciare ad una unità architettonica decorativa complessiva.

La casa del ricco collezionista del XIX secolo consisteva molto spesso in un palazzo di città di tre o quattro piani che occupava un lotto di vaste dimensioni, organizzato con una sequenza di corpi di fabbrica diversi costruiti intorno ad un cortile centrale. Dalla porta d'ingresso, si accedeva all'androne a piano terra e quindi si saliva al piano superiore. Soprattutto il piano nobile, con le sue stanze di apparato ai saloni di rappresentanza, era considerato il luogo più idoneo per esporre i capolavori della collezione. Con l'incremento dei fondi artistici e l'ingombro crescente delle opere, divennero sedi dell'esposizione anche altre stanze, come le camere da letto, gli ambienti di lavoro, l'atrio, lo scalone d'onore e persino porzioni di spazi scoperti come patii o terrazze.

La casa di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879) a Milano risponde perfettamente alle caratteristiche di dimora del collezionista di città. Il palazzo di famiglia, di edificazione seicentesca, già segnalato su alcune guide della Milano di fine Settecento, viene completato da Giuseppe Pezzoli, zio di Gian Giacomo



Fig. 1.21. La casa di Gian Giacomo Poldi Pezzoli a Milano.



Fig. 1.22. La Sala delle Armi della casa di Gian Giacomo Poldi Pezzoli a Milano.

e sotto la direzione dell'architetto Simone Cantoni. Il giovane Gian Giacomo cresce in un ambiente profondamente legato alle pratiche collezionistiche, sia per la cospicua disponibilità economica, sia per la sensibilità della madre Rosina, che acquista costantemente opere d'arte e si sforza di circondare il figlio di consiglieri e artisti. Divenuto maggiorenne, il giovane Gian Giacomo comincia da subito la propria collezione: la sua attenzione si concentra sulle armi, fucili da caccia decorati e pistole da duello. In pochi anni le armi antiche, soprattutto quelle cinquecentesche, quelle moderne e le armature milanesi sono talmente numerose da richiedere un'intera stanza del palazzo: nasce la Sala d'Armi, con uno splendido allestimento neogotico, realizzato tra il 1846 e il 1851 dallo scenografo del Teatro alla Scala, Filippo Peroni.

Gli ambienti interni del palazzo si distinguono per ricercatezza ed eleganza. La Stanza da letto, in stile neobarocco, è completamente rivestita in legno intagliato; lo Studiolo, in stile neo-romanico, è decorato con particolari affreschi che raccontano le storie di Dante; la Sala nera si presenta come un salotto elegantissimo neo-rinascimentale. Con la morte della madre, avvenuta nel 1859, l'appartamento di Gian Giacomo diventa definitivamente autonomo, con un proprio scalone di accesso in stile settecentesco e un'anticamera rococò, che prende il nome di Sala gialla. La raccolta degli oggetti d'arte prosegue negli anni fino a pochi giorni prima la morte di Gian Giacomo, avvenuta nel 1879: il museo, intitolato alla memoria del suo proprietario, apre appena due anni dopo.

Sulla scena milanese, c'è un altro esempio di dimora, importantissima sede di una collezione: la casa dei fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi (1854-1934), celebrata anche dallo scrittore Orhan Pamuk come "uno dei cinque musei più importanti al mondo"⁴⁵.

Nel 1883 viene scoperta la facciata nell'edificio posto tra Via del Gesù e Via Santo

45 ORHAN PAMUK, *Il museo dell'innocenza*, Torino, Einaudi, 2009, p.569. "Il signor Kemal, che alla sua morte aveva visitato 5723 musei in tutto il mondo, approfittava di ogni occasione per recarsi al museo Bagatti Valsecchi di Milano: o meglio per "viverlo", come diceva lui, perché "era uno dei cinque musei più importanti della mia vita".

Spirito, attuando così il desiderio dei committenti di realizzare una dimora che si ispiri alle case signorili del Rinascimento lombardo. La scelta di concentrare il proprio interesse su questo periodo storico e artistico è da ricondurre alla spinta innovativa che la monarchia sabauda vuole conferire alla cultura italiana all'indomani dell'unità nazionale: il Rinascimento è visto come un periodo particolarmente fervido e indicato a rappresentare la nuova identità italiana.

I due fratelli, impegnati in prima persona nella progettazione del loro palazzo, sono accorti collezionisti e dilettanti nell'architettura d'alto rango. Giuseppe Bagatti Valsecchi puntualizza sulle scelte progettuali: "Non si è voluto fare un museo o una collezione, ma bensì la ricostruzione di un'abitazione signorile della metà circa del Cinquecento donde trovansi oggetti del XV e del XVI secolo dei generi più svariati: quadri, arazzi, tappeti, mobili, armi, ceramiche, bronzi, vetri, gioielli, ferri, utensili domestici di ogni qualità, raccolti con studio accurato e restituiti al loro uso originario". Gli ambienti interni sono di assoluto valore e rivelano la grande attenzione prestata in fase progettuale: le stanze si susseguono l'una dopo l'altra attorno a due corti interne alla proprietà, separate tra loro da uno spazio centrale composto dal Salone e da due elementi di collegamento, la Galleria della Cupola e la Galleria delle Armi. L'appartamento del fratello Giuseppe è posto lungo Via Santo Spirito, mentre quello di Fausto si affaccia su Via del Gesù.

Quelli dell'area milanese sono solo due esempi di una diffusione su scala europea di modelli architettonici simili, con palazzi appartenenti a collezionisti facoltosi sparsi nelle città e nei quartieri più rappresentativi del tempo.

In Spagna, a Madrid, Don Enrique de Aguilera y Garnboa, marchese di Cerralbo, realizza una casa che soddisfa il bisogno di spazi di rappresentanza e di ambienti da destinare alle proprie collezioni.

A Parigi il collezionismo che delinea il gusto di fine Ottocento ai ben rappresentato dalla casa della famiglia Jacquemart-André. L'edificio che ospita questa importante raccolta d'arte viene costruito verso la fine dell'Ottocento per volere di Edouard André, desideroso di possedere una dimora paragonabile a quelle delle grandi



Fig. 1.23. La casa della famiglia Jacquemart-André a Parigi.



Fig. 1.24. La Sala Rossa della casa della famiglia Jacquemart-André a Parigi.

dinastie di altri banchieri, dalla pronunciata teatralità e dal fasto portato alla massima espressione formale.

Durante la seconda metà dell'Ottocento, si assiste ad una progressiva diffusione della fama di alcune case, sede di collezioni d'arte. Sono case sfarzose e rappresentative dello *status* sociale che indicano una sorta di tendenza cui i collezionisti di altre città di provincia si rifanno per essere al passo coi tempi.

La villa di campagna e di villeggiatura.

Durante il Novecento, si affermano in parallelo altri modelli abitativi. Il collezionista moderno preferisce spesso risiedere fuori dalla città, in una dimora suburbana collocata al centro di un parco ben curato. Tale opzione presenta una continuità con l'agio e la possibilità di ricevere, caratteristici dell'abitare in una villa di campagna della tradizione italiana, del dimorare nello *chateau* di tradizione francese o del trascorre parte dell'anno nella raffinata *country house* secondo la tradizione inglese. Si afferma dunque una nuova idea di casa a sviluppo orizzontale, secondo uno schema aperto che accoglie corpi di altezze diverse, ciascuno dotato di grandi finestre vetrate rivolte verso il parco.

La villa del medico e cultore delle arti Axel Münthe (1857-1949) ad Anacapri anticipa un tema che sarà molto in voga nella prima metà del Novecento: fissare la sede della propria dimora in un luogo di villeggiatura che si distingua per le bellezze paesaggistiche. Axel Münthe è sicuramente un personaggio fuori dal comune: di professione medico, si laurea a Parigi nel 1880, Nel 1887 lascia la capitale francese, lavora a Roma e dopo pochi anni si stabilisce ad Anacapri, sull'isola di Capri.

I lavori di scavo per la costruzione della residenza, posta in una magnifica posizione panoramica con vista sul mare, portano alla luce resti di mura romane, affreschi in stile pompeiano, un pavimento in mosaico e un lastricato con una colonna abbattuta. I ritrovamenti autentici, insieme a quelli di fantasia e a una serie di reperti archeologici acquistati presso antiquari, vengono riutilizzati dal



Fig. 1.25. La casa di Axel Münthe ad Anacapri

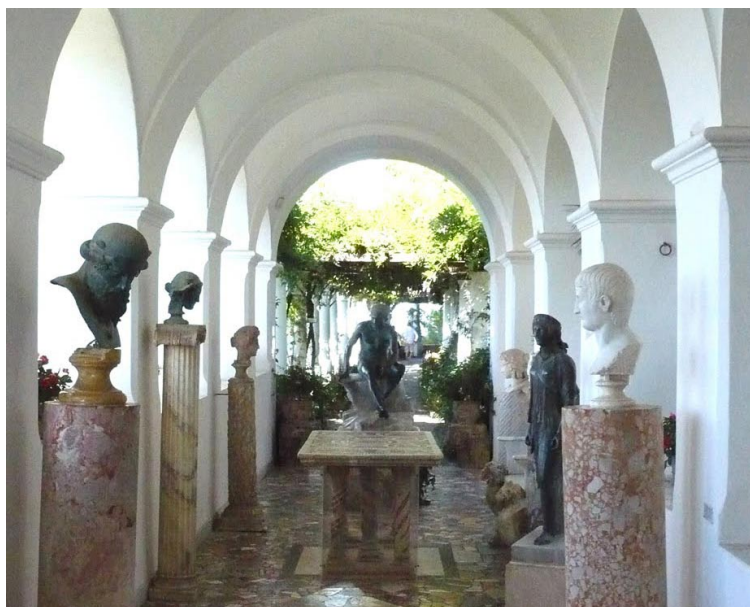


Fig. 1.26. Il portico della casa di Axel Münthe ad Anacapri

proprietario per realizzare la nuova dimora e sono esposti nelle numerose stanze che la compongono, Le sale voltate sono sorrette da colonne romane, il loggiato è caratterizzato da grandi arcate e il cortile interno è reso più scenografico dalla sistemazione, al centro, di una fontana. I lavori proseguono a fasi alterne, in rapporto ai fondi di cui dispone il proprietario. Münthe realizza anche le cisterne che riforniscono d'acqua tutto il borgo di Anacapri, trasforma una preesistente cappella in biblioteca e costruisce un indimenticabile balcone belvedere aperto sull'orizzonte del golfo di Napoli, per collocarvi la scultura della Sfinge ritrovata in Sicilia.

Come Axel Münthe altri letterati e amanti dell'arte si allontanano dalle città. Cercano orizzonti più ampi lungo le coste di un lago o in prossimità del mare. Spinti dalla voglia di maggior riservatezza, lontano dai rumori della città, cercano luoghi che, per lo stretto legame che hanno con la natura, permettano a chi li abita di immergersi in un mondo idilliaco senza tempo.

A Nervi, presso Genova, nel 1903 l'ingegner Pietro Luxoro costruisce una villa per ospitare la collezione di famiglia iniziata dal padre Augusto. La dimora, immersa in un parco di ottomila metri quadrati, è edificata sul terreno di Capolungo con l'intento di creare una continuità con le vicine ville Gropallo, Serra e Grimaldi. Nel programma estetico, si colgono riferimenti al periodo barocco nella ricerca di unità tra paesaggio, architettura e decorazioni, con pareti dipinte a specchiature, delimitate da cornici mistilinee con volute e foglie. Secondo una tendenza in voga alla fine dell'Ottocento, all'interno delle stanze prevale la volontà collezionistica di radunare pezzi d'arte di provenienza e fattura eterogenee, con un occhio di riguardo per gli oggetti risalenti ai secoli XVII e XVIII di produzione ligure. La villa si presenta come un piccolo corpo compatto su due livelli, alleggerito da una loggia sul lato sud e da un grande terrazzo al primo piano. Il modello di riferimento, l'architettura genovese del Seicento e Settecento, è riassunto in una pianta simmetrica e (ripartita, con la parte centrale aggettante in facciata).

Alla fine del XIX secolo, alcuni ricchi collezionisti stranieri amanti dell'Italia e della sua cultura, acquistano ville e poderi di campagna di proprietà delle antiche

famiglie nobiliari della Toscana.

Villa La Pietra, presso Firenze, costruita durante il XV secolo per la famiglia Sassetti, viene venduta alla facoltosa ereditiera americana Hortense Mitchell, moglie di Arthur Acton, pittore e cercatore di opere d'arte in Europa per conto di ricche famiglie di collezionisti d'oltreoceano. Negli anni, la villa viene arricchita con una significativa collezione di circa 3500 oggetti, fra cui quadri, sculture, manoscritti e oggetti archeologici. Per quanto riguarda il parco che circonda la dimora, i coniugi Acton provvedono a ricostruire l'immagine di un giardino toscano rinascimentale, con una serie di terrazze geometriche, poste su più dislivelli, che offrono scorci panoramici sulla città in lontananza.

La dimora dell'arte, il centro culturale.

La particolare residenza del secondo dopoguerra di Peggy Guggenheim (1898-1979) sul Canal Grande a Venezia, caratterizzata dall'eleganza delle forme e da una sorta di intimità domestica, è ben diversa dalle dimore dei grandi collezionisti americani. Peggy Guggenheim, stravagante ereditiera americana, comincia ad interessarsi all'arte negli anni Venti a Parigi, dove frequenta artisti e scrittori. Nel 1948, Peggy espone la sua collezione alla Biennale di Venezia, l'amore per Venezia la spinge a comprare i ruderi di Palazzo Venier dei Leoni, dove trasferisce la sua abitazione e i suoi beni, Si tratta di un edificio settecentesco mai terminato, che si affaccia sul Canal Grande, fra Santa Maria della Salute e l'Accademia. Qui Peggy Guggenheim allestisce una dimora d'arte dove risiede, e le cui porte vengono periodicamente aperte al pubblico, secondo un'intenzione educativa che è la base della futura istituzione museale.

Nello scenario americano, la villa Vizcaya la dimora del collezionista James Deering (1859-1925): 180 acri di proprietà nella Baia di Biscayne, a Miami. I numerosi viaggi compiuti in Europa e la particolare sensibilità per l'arte di Deering, sono i motivi principali che stanno alla base di questo insolito progetto di villa, basato sui modelli rinascimentali di area veneta. La villa è caratterizzata da facciate tra loro differenti, con richiami al Rinascimento al Barocco, fino al



Fig. 1.27. La casa di Peggy Guggenheim a Venezia. Palazzo Venier dei Leoni.



Fig. 1.28. Peggy Guggenheim nella camera da letto della casa a Venezia.

Neoclassico. In pianta, la casa è disposta intorno ad un cortile centrale, con le sale di rappresentanza sistemate al piano terreno.

L'ostentazione del lusso e una generalizzata spinta ad imitare i più bei palazzi europei di tutte le epoche si diffonde ben presto in tutti gli Stati Uniti d'America, coinvolgendo esponenti delle classi sociali in una corsa continua per realizzare dimore da fiaba.

La villa di John Paul Getty (1892-1976) a Los Angeles è pensata fin dall'inizio per una funzione espositiva, l'edificio, basato sui disegni dell'antica Villa dei Papiri ad Ercolano, si propone come una perfetta scena teatrale che ben si adatta ad esporre antichità greche e romane: il corpo principale, su due piani di altezza, si affaccia su un cortile porticato rettangolare, e presenta una lunga vasca centrale con giochi d'acqua e percorsi evidenziati da siepi basse. Progettato dagli architetti Langdon & Wilson e dallo storico dell'architettura e archeologo Norman Neuerberg, Villa Getty diventa presto un luogo di cultura unico nella sua espressione formale, che affonda le sue origini nella Roma imperiale.

L'allestimento delle sale, dei giardini e del cortile colonnato si adatta agli oggetti esposti, siano essi pezzi originali o copie di diversi periodi storici. L'effetto prodotto nel visitatore è di calma, di armonia, ma anche di emozioni suggestive come in una cinematografica evasione dalla realtà.

A Milano, dagli anni Trenta in poi, i coniugi Antonio e Mariada Boschi, appassionati d'arte, aggiungono un altro gioiello alle preesistenti case di collezionista che comunicano uno spirito collezionistico ancora tardo ottocentesco. Questa volta si tratta di un appartamento finemente arredato, all'interno di un edificio in stile deco, secondo i disegni dell'architetto Piero Portaluppi. L'ingresso all'appartamento, nella sua semplicità formale esaltata dalla preziosità del pavimento in marino e del soffitto lavorato a stucco, è caratterizzato dai ritratti, con opere di Giuseppe Ajmone, Gianni Dova, Mario Ledda, Cesare Monti e Remo Brindisi. La visita all'interno dell'appartamento prosegue nelle varie stanze, offrendo un percorso artistico di valore: la Sala da pranzo, il Soggiorno, il



Fig. 1.29. La casa dei James Deering a Miami. Villa Vizcaya.



Fig. 1.30. La casa di John Paul Getty a Los Angeles.

Salottino, lo Studiolo, la Camera matrimoniale e la Camera degli ospiti.

La singolare casa del collezionista ed esteta Mario Praz (1896-1982) a Roma, che oggi si visita come sezione della Galleria nazionale di arte moderna, è un altro luogo senza tempo. Mario Praz è ricordato non solo per la sua attività di storico della letteratura, saggista e studioso delle arti, ma anche per la raffinatezza degli arredi del suo appartamento situato in Palazzo Primoli a Roma; qui si trasferisce durante gli anni Sessanta, lasciando la precedente abitazione di Palazzo Ricci, ampiamente descritta nell'opera autobiografica *La casa della vita*⁴⁶. L'ingresso del nuovo appartamento, ricco di libri e di opere di artisti amici, dà accesso alla Galleria a doppia altezza. Lo Studio, sulle cui pareti verde intenso si trova una raccolta di cere del XVIII secolo, è interessato da una scala che porta al sovrastante ballatoio destinato a Biblioteca. La Camera da letto è decorata da una serie di pannelli di papiers peints del XVIII secolo francese, Nel disimpegno che segue sono presentati numerosi fogli, disegni, incisioni, acquerelli raccolti in album e cartelle. La Galleria comunica con la Sala delle biblioteche, connotata da straordinarie librerie. Dalla Camera da letto, attraverso un andito fitto di quadri, si passa nella Camera di Lucia: qui Praz ricostruisce per la figlia la stessa stanza a lei destinata in Palazzo Ricci. Segue la Camera da pranzo, di un acceso rosso pompeiano, arredata con semplici mobili inglesi. Nature morte e numerosi paesaggi occupano le pareti.

La casa-galleria contemporanea: tra abitazione e fiera d'arte.

Oggi le forme di collezionismo si sono moltiplicate. Prevalgono quelle a carattere pubblico, ma contano ancora quelle private. Esiste un collezionismo moderno, esercitato da soggetti pubblici (stati, regioni, municipi, università) che conserva le cose più rare di immenso valore artistico e commerciale. Ma ne esiste un altro individuale, esercitato da privati, anche di non larghissimo censo, che raccoglie testimonianze trascurate della storia, esperimenti delle arti e curiosità delle

46 MARIO PRAZ, *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979.



Fig. 1.31. La sala da pranzo della casa di Mario Praz a Roma.



Fig. 1.32. La biblioteca della casa di Mario Praz a Roma.

scienze. Non va dimenticato che all'origine di un'attribuzione di valore, che poi si trasmette di generazione in generazione, c'è sempre un gesto di rottura o un atto di decisione individuale. Con il tempo, questo gesto ha mutato il senso di un gran numero di oggetti appartenenti alle espressioni più disparate dell'uomo.

Nascosta fra le vie del cuore della città di Bologna sta la nuova casa-museo del collezionista Marino Golinelli, imprenditore fondatore dell'Alfa Wassermann, grande industria farmaceutica e fondatore della Fondazione Golinelli di Bologna, impegnata nella diffusione della cultura scientifica. Insieme alla moglie Paola da anni investe nelle arti, oggi la loro collezione conta circa 350 opere di artisti internazionali. Nel 2009 la famiglia Golinelli decide di ampliare e ristrutturare la casa trasformandola in un "museo vivente", in una forma ibrida tra spazio espositivo pubblico e abitazione vissuta quotidianamente dalla famiglia. Interessante la descrizione dell'appartamento in cui mobili e pareti hanno le ruote per spostarli facilmente per consentire una flessibilità propria di un ambiente fieristico.

"Gli artisti - raccontano i Golinelli - hanno lavorato fianco a fianco degli architetti e dei muratori che hanno realizzato i lavori di ristrutturazione e sono intervenuti direttamente nella decisione della suddivisione degli spazi per separare le zone della casa. I mobili sono entrati in casa dopo le opere e sono stati posizionati solo in un secondo tempo, dopo che si è scelta la collocazione dei lavori. Per scegliere gli spazi giusti ci siamo serviti di un piccolo plastico in scala 1 a 25 e del consiglio degli artisti". In tutte le camere pareti, porte, pavimenti e soffitti sono coperti da un'opera. Anche bagni e cabine armadio sono parte della casa-galleria e una scala in ferro fa da scarpiera mentre gli abiti in ordine pendono sul pavimento.



Fig. 1.33. La camera da letto della casa di Marino Golinelli a Bologna.



Fig. 1.34. Il salone d'esposizione della casa di Marino Golinelli a Bologna.

3.2. Una casa già concepita come museo.

Da una disponibilità per pochi, con il tempo, la casa del collezionista passa ad una disponibilità per tutti, dal momento in cui le sue sale, dopo la morte del proprietario o per desiderio dell'ultimo residente, vengono aperte al pubblico. Nel ricostruire le tappe evolutive del museo Adalgisa Lugli sostiene che "l'origine del museo è un gesto squisitamente privato (...) è il luogo segreto, il tempio dedicato alle Muse nel quale lo studioso, ripercorrendo modi già sperimentati in ambito ecclesiastico nella cella monastica, ricrea intorno a sé, sulle quattro pareti, un microcosmo che è la proiezione di un magistero intellettuale, del raccogliere nello studio e nella meditazione.⁴⁷

Nella definizione riportata si legge con chiarezza la stretta connessione esistente tra le case di collezionisti e l'origine stessa dei musei. A partire dal XIX secolo, infatti, le raccolte private di ricchi collezionisti sono diventate il patrimonio comune, per essere conservate nelle moderne istituzioni museali.

Se il collezionismo privato costituisce dunque l'origine del museo tradizionale, è altrettanto importante sottolineare che la casa del collezionista nasce quasi sempre con l'idea di essere aperta al pubblico come museo, per celebrare e commemorare il suo colto proprietario.

Nel testo *Il libro dei musei* Alessandra Mottola Molfino fornisce, un'opportuna distinzione tra casa-museo e museo-casa, per accentuare il valore della casa del collezionista come dimora già concepita come museo. Mentre le case museo sono le dimore della memoria, evocatrici di un'esistenza eccezionale, diventate istituzioni pubblica non per volontà dell'antico abitante; il museo-casa è un insieme che la voga collezionistica, le tendenze catalogatorie, talvolta l'esibizionismo di una ricchezza, hanno costituito intorno ad un progetto coerente di documentazione dell'arte e della storia. Il museo-casa è tutelato dall'interesse e dal valore intrinseco delle cose che raccoglie, già immaginate

47 ADALGISA LUGLI, *Museologia*, Milano, Jaca Book, 2001, p.58.

come collezione para-museale da chi le mise insieme e da chi le allestì secondo il gusto e i parametri dell'epoca.

Un esempio a tal proposito è la casa dell'architetto John Soane, realizzata a Londra, a partire dalla fine del XVIII secolo. La formazione classica e i soggiorni in Italia sono stati tappe fondamentali per l'apprendimento culturale dell'architetto e per rinforzare una forte passione per il collezionismo. La sua raccolta di calchi, marmi, elementi architettonici rinascimentali e romani, oggetti appartenenti al mondo egizio tempestano l'interno della dimora. L'intenzione di Soane, da subito, è di aprire le porte della propria dimora al pubblico: come luogo di culto, di commemorazione di una storia antica, simbolo di un incessante accrescimento culturale.

3.3. Conclusione. L'esibizione della collezione e la sala di rappresentanza.

*"I collezionisti pretendono di rinchiudere
l'universo in un armadio.
E, come gli amanti, sanno che
non si chiude a chiave la terra intera;
di qui la loro malinconia."*
Anatole France, 1874.

Arredi lignei, cofanetti in avorio, maioliche, calici e fiasche in vetro, ma anche forbici, chiavi, cavatappi sono i protagonisti silenziosi di luoghi unici, singolari, piccoli o grandi giacimenti culturali, cumuli di storie e insiemi di memorie, che raccontano non solo la storia di una famiglia, ma un rito sociale e un gusto condiviso di un'epoca passata.

La casa si configura come un universo compiuto grazie al valore delle cose e alla volontà degli uomini: quando questi due principi di fondo entrano in relazione, generano nuove relazioni, per esempio tra il carattere del luogo ereditato e il desiderio personale di cambiamento, tra l'aspetto dell'arredamento e la manifestazione del gusto, ma, ancora, tra un accumulo casuale delle cose e la selezione affettiva degli oggetti, che non sono più cercati perché utili, ma soprattutto perché appaiono belli.

Il percorso descrittivo qui affrontato mostra l'importanza che ricopre una catalogazione di casi di studio considerati storicamente acquisiti, in funzione di un'odierna riflessione sul tema del collezionismo e in rapporto ad un pubblico che si relaziona con sempre maggiore frequenza alle ormai numerose case diventate museo presenti sul suolo nazionale. I diversi spazi chiusi della dimora, sede della collezione, e i molti spazi aperti, il giardino nella villa, il cortile nel palazzo di città il parco circostante, sono elementi fondamentali, per esprimere un giudizio completo sulla casa di un collezionista in qualunque epoca della storia.

Come si è detto non esiste una collezione privata senza un ambito spaziale espressamente dedicato configurato per custodire i preziosi oggetti. In particolare la sala di rappresentanza, in cui il ricco collezionista accoglie gli ospiti assume un

particolare valore spaziale e diventa un *topos* ricorrente, come luogo privilegiato per esporre infiniti oggetti. Le quattro pareti del salone o del salotto, nel tempo si evolvono, senza mai perdere la propria essenza simbiotica legata agli oggetti custoditi. Nelle sale di rappresentanza sono ordinati ed esposti quadri, sculture, maioliche, monete, ricordi di viaggio, con l'intenzione primaria di fondere le diverse forme d'arte in uno spazio espositivo unico.

Per concludere ogni secolo, per non dire ogni generazione, impone uno stile di vita differente dal secolo precedente: solo così la casa, con i suoi arredi e sue opere d'arte raccolte, diventa lo specchio di chi la abita, e le suppellettili non si distinguono soltanto per il valore intrinseco, ma piuttosto per il legame sentimentale che le lega al proprietario. La personalità del collezionista non si misura più solo dall'eleganza, ma anche dalle motivazioni indirette della scelta, con la quale è arredata la dimora, perché ogni stanza della abitazione deve soddisfare specifiche esigenze simboliche, che variano a seconda del carattere degli individuo e della classe sociale di appartenenza.

4. Le istituzioni per la tutela della dimora storica.

Dal secondo dopoguerra lo sviluppo di nuove tipologie di musei legati alla valorizzazione del territorio è accompagnato in Europa dalla nascita di istituzioni internazionali di appoggio alle strutture museali, sempre più attente alla protezione e valorizzazione del patrimonio immateriale.

Nel 1946, per iniziativa di Chauncey J. Hamlin (presidente dell'American Museums Association) e con il patrocinio UNESCO è stato fondato l'International Council of Museums (ICOM). Costituito con lo scopo di far conoscere e tutelare il patrimonio culturale mondiale, sia attraverso il miglioramento dell'organizzazione e valorizzazione dei musei ritenuti gli istituti delegati a queste funzioni di conservazione e divulgazione della memoria storica, sia operando a favore della tutela e del progresso della professione museale.

1.1. L'International Council of Museum (ICOM) e la definizione di museo.

L'ICOM (International Council of Museums) è l'organizzazione internazionale dei musei e dei professionisti museali impegnata a preservare, ad assicurare la continuità e a comunicare il valore del patrimonio mondiale sia culturale che naturale, attuale e futuro, materiale e immateriale.

Secondo l'International Council of Museum (ICOM) , “il museo è infatti un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperto al pubblico, compie ricerche che riguardano sia le testimonianze materiale sia quelle immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto” .

Riunendo 20.000 aderenti, l'ICOM costituisce una rete internazionale di comunicazione e di confronto per i professionisti museali e di tutte le discipline e specialità. Oltre a molte pubblicazioni questa Associazione svolge, a livello locale e internazionale: convegni, momenti di formazione, gemellaggi e la promozione

di nuovi musei.

Creato nel 1946, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, con l'obiettivo di diffondere la reciproca conoscenza fra le culture come base comune per la pace, l'ICOM è un'organizzazione senza fini di lucro, in gran parte finanziata dalle quote dei suoi aderenti e grazie al sostegno di diversi organismi pubblici e privati. Organizzazione non governativa (ONG), l'ICOM è associato all'UNESCO e gode dello status di organismo consultivo presso il Consiglio economico e sociale delle Nazioni Unite.

Le finalità di ICOM sono promuovere e sostenere l'istituzione, lo sviluppo e la gestione professionale dei musei; sviluppare la conoscenza e la comprensione della natura, delle funzioni e del ruolo dei musei al servizio della società e del suo sviluppo; organizzare la cooperazione e l'aiuto reciproco fra i musei e i professionisti museali nei diversi paesi; rappresentare, difendere e promuovere gli interessi di tutti i professionisti museali, senza eccezione; far progredire e diffondere la conoscenza nell'ambito della museologia e delle discipline relative alla gestione e alle attività del museo.

Secondo i principi ribaditi dalla carta fondamentale dell'ICOM il museo è un'istituzione senza fini di lucro, un luogo aperto al pubblico e al servizio della società e del suo sviluppo, i cui fini sono l'acquisizione la conservazione di opere, la ricerca, la comunicazione e l'esposizione, con propositi di studio, educazione e divertimento.

L'ICOM è organizzata attraverso comitati nazionali e internazionali. I Comitati sono le unità fondamentali dell'ICOM e i principali strumenti di comunicazione per i suoi soci. L'ICOM ha al suo interno 116 Comitati nazionali e 29 internazionali, tutti volti a studiare varie tipologie di museo (museo delle arti, delle scienze, letterature, case storiche, ecc.) o una specifica disciplina relativa al museo (conservazione, educazione, documentazione ecc.).

1.2. L' International Committee for Historic House Museums (Demhist).

Il Comitato Dimore Storiche Museo (Demhist) nasce nel 1998 a Melbourne durante la Conferenza mondiale ICOM con lo scopo di dare voce alla tipologia museale delle case-museo, fino ad allora considerate come un'appendice dei musei di arte decorative o dei musei storici, o delle raccolte etno-antropologiche a seconda del prevalente nucleo delle collezioni lì raccolte ed esposte.

Demhist nasce con lo scopo di riconoscere alle case-museo una specificità, propria identità, non sovrapponibile ad altre tipologie di musei; una propria specifica museografia e museologia nell'affrontare gli ambiti in cui si esplicano le attività e i servizi di un museo.

Il Demhist, come gli altri comitati internazionali istituiti all'interno di Icom, è aperto a tutti i professionisti che vogliono partecipare alla riflessione e al dibattito sui temi che coinvolgono le case museo: dal restauro alla comunicazione; dal rapporto con il pubblico al delicato equilibrio tra contenitore e contenuto e tra dimora e ambiente circostante.

Nel documento programmatico del Comitato⁴⁸ vengono indicate per la prima volta precise caratteristiche museologiche e museografiche, che costituiscono il punto d'inizio di uno studio sulle case-museo in continuo divenire e sviluppo.

In particolare si definisce che: la dimora storica conserva, espone o ricostruisce ambienti reali che non possono essere manipolati che in misura assai piccola pena la perdita stessa dell'essenza della dimora-storica; il museo "dimora storica" non può avere una politica di incremento diversa da quella di riunire gli arredi e le collezioni originali relative a uno o a più periodi storici di uso della dimora; (...); il significato della dimora storica nella quale è di privilegiare il valore, non del singolo oggetto, ma del complesso di oggetti in relazione allo spirito di chi ha abitato la dimora.

L'iniziale definizione di dimora museo nasce da una riflessione "italiana" che, in

⁴⁸ Documento programmatico Demhist, istituito nell'ambito della 18° Conferenza Generale ICOM a Melbourne.

considerazione del patrimonio nazionale, pone l'accento sull'imprescindibile e originale rapporto tra edificio e collezioni.

Definizione che però non è completamente condivisa in paesi, come per esempio gli Stati Uniti, in cui la specificità è il valore intrinseco della casa museo risiede per lo più nella persona o famiglia che l'ha abitata. O ancora, a titolo esemplificativo, in paesi (come la Svizzera) in cui la dimora museo diventa segno distintivo di un territorio a prescindere dal patrimonio che espone che talvolta non è assolutamente coerente con l'edificio e con la sua storia.

Osservando criticamente l'andamento dei lavori delle conferenze internazionali Demhist, svolte dal 1998 a oggi, si può chiaramente osservare, dunque, come le premesse indicate nel Documento Programmatico, vengono più volte riviste e rimesse in discussione a causa della sempre maggiore complessità nella definizione di diverse manifestazioni museali a tutt'oggi raggruppate sotto l'unica e onnicomprensiva definizione di casa-museo.

1.3. Le conferenze internazionali del Demhist.

Dalla sua fondazione Demhist ogni anno organizza una conferenza generale.

Il primo convegno di San Pietroburgo si svolge nel 1999, senza un tema scientifico all'ordine del giorno poiché la riunione si riprometteva di discutere e di approvare il regolamento, di eleggere il direttivo e di porre le basi per il futuro lavoro, attraverso un primo scambio d'idee sulle finalità da perseguire. Il convegno di San Pietroburgo diviene occasione osservare la gestione del Governo Russo di molte splendide dimore storiche.

Nel 2000 il palazzo di Versailles ospita la riunione del consiglio direttivo Demhist indetto per porre le basi per la futura attività scientifica del comitato. Nella riunione Rosanna Pavoni presenta il progetto di censimento e di classificazione delle dimore storiche.

A Genova dal 1 al 4 novembre 2000 ha luogo il convegno "Esempi storici di

casa-museo parlano al pubblico: mostre spettacolari contro un'interpretazione filologica della storia" organizzato nelle prestigiose sedi della Galleria Nazionale e di Palazzo Spinola e della Galleria di Palazzo Reale. Il tema proposto dalla Segreteria Scientifica del Demhist riguardava il modo in cui le case museo si presentano ai loro visitatori, un argomento questo di estrema importanza, che comprende la definizione dell'identità storica e del ruolo culturale delle case museo nonché i problemi economici legati alla loro sopravvivenza,

A Barcellona nel 2001 viene organizzato il convegno internazionale Demhist: "Nuove forme di gestione per le case museo?". In questa sede si affrontano le problematiche relative a come presentare la dimora al pubblico e al rischio di modificare un ambiente intimo e riservato, con interventi molto spesso necessari e fondamentali per l'accessibilità e la sicurezza del pubblico.

Ad Amsterdam nel 2002 ha luogo il convegno "La Casa-Museo come un importante testimone di identità locale e nazionale" in cui vengono presentati esempi storici di case museo come portatori di valori identitari di una comunità, nel convegno l'attenzione si concentra in particolare sull'apporto che la casa museo ha nello studio di una certa classe sociale o di una nazione, generando termini di confronto condivisi in un'ottica internazionale.

A Lenzburg nel 2003, con una conferenza dal titolo "Affrontare e risolvere problemi inerenti ad esempi storici di case museo", si riprendono le tematiche di conservazione e gestione della dimore museo e vengono aggiunti nuovi esempi storici di case museo.

A Berlino nel 2004 con il convegno "Camere con vista" e a Lisbona nel 2005 con il convegno "Custodi sicuri della memoria: conservazione degli edifici e delle loro collezioni" si propone nuovamente il tema della conservazione delle dimore come intervento globale, importante e necessario sia per le collezioni raccolte che per le stanze che le ospitano, unite in un rapporto inscindibile tra contenuto e contenitore.

A Malta nel 2006 il tema centrale per il gruppo di lavoro ha il titolo "Managing the Past for the Future. Sustaining Historic House Museums in the 21st Century"

e intende avviare una analisi per valutare le nuove sfide dell'agire professionale e gestionale per uno sviluppo sostenibile delle case museo. Le dimore storiche museo non possono solo rispondere alle esigenze di conservazione del patrimonio culturale, ma devono essere riconosciute come istituti sociali che svolgono il ruolo di servizio pubblico, di centro di produzione del sapere, di promozione del dialogo, anche interculturale, e devono sottolineare ancora più il senso di appartenenza del bene al suo fruitore.

A Vienna nel 2007 viene organizzato il convegno internazionale Demhist: "A Kingdom for a House! Historic Houses as Local, Regional and Universal Heritage", l'attuale presidente Daniela Ball accoglie 72 membri da 28 paesi. Durante il convegno viene presentato e commentato un nuovo progetto di classificazione delle case museo "The Categorization Project". L'obiettivo del progetto è dare una chiave di lettura ai professionisti che operano nelle case museo a definire con maggiore consapevolezza e chiarezza la *mission* del museo; creare nuove relazioni professionali tra coloro che si riconoscono in una stessa *mission*; individuare per ogni tipologia *best practices* e stabilire *standard* di interpretazione.

A Bogotà nel 2008 con il convegno "Historic House Museums as a Bridge between the Individual and the Community" si propone il tema del fondamentale ruolo della comunicazione sociale delle case-museo, in particolare dell'America Latina. Le dimore storiche infatti uniscono due mondi: quello intimo della vita privata e quello pubblico di uno spazio espositivo, esse deve poter soddisfare le esigenze sociali dei visitatori senza tuttavia violare la memoria dell'identità di una comunità.

Nel 2009 la Conferenza Internazionale Demhist si svolge in Norvegia con il titolo "Historic houses as documents of social life and traditional skills". La conferenza approfondisce la vocazione delle case museo come testimoni del cambiamento socio-culturale di un paese; indirizzando l'analisi sulle dimore storiche a vocazione etnografico-antropologica diffuse sul territorio. Analizzando gli interventi della Conferenza Internazionale Demhist 2009 si coglie come il dibattito contemporaneo sulla dimora storica museo non sia più incentrato solo

sull'imprescindibile e originale rapporto tra edificio e collezioni, come avveniva nelle prime assemblee del 1997-1998, bensì sia animato da nuove problematiche legate al ruolo del museo nella società come contenitore di una identità comune in cui ritrovare una memoria di appartenenza perduta e dimenticata. La Conferenza offre l'occasione per riflettere sulla tipologia di case museo a vocazione etnografico-antropologica diffuse sul territorio. Queste dimore capaci di evocare le tradizioni e la memoria di una comunità, relazionano tra loro su un territorio omogeneo generando dei veri e propri "ecomusei". Un esempio di questo fenomeno è proprio il Ryfylke Museum a Stavanger, sede dell'evento, esso si compone di 54 case storiche sparse in 13 differenti siti.

A Brno, in Repubblica Ceca nel 2010 ha luogo il convegno Demhist "National - International. Art and politics in houses and interiors of the 20th century" organizzato dalla Moravska Galerie di Brno in collaborazione con ICOM International Committees for Decorative Arts (ICDAD).

Nel 2010 il comitato Demist si riunisce anche a Shanghai con tema "From Silk Road to Container Ship. Artefacts, environment and cultural transfer" in occasione della 22° conferenza generale ICOM.

Nel 2011 il comitato si riunirà a Antwerp in Belgio e il tema centrale sarà "Catching the Spirit. Managing and communicating the theatrical assets of Historic Houses"

Oltre a queste esistono convegni e incontri organizzati da gruppi di lavoro nazionali o regionali.

A Milano nel 2005 si è svolto il convegno internazionale "Case-museo a Milano: esperienze europee per un progetto di rete". Il Convegno è dedicato alle dimore storiche milanesi e ha il pregio di avviare un dibattito che nasce dall'accostamento in un'unica sede di relazioni relative ad esperienze, già maturate nel settore a scala europea, con workshop tesi ad attivare un dibattito museologico utile ad individuare i metodi più adeguati per la costituzione della rete Case-museo di Milano.

A Ligornetto di Mendrisio nel 2009 si è svolto il convegno internazionale "Tra

universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo” organizzato dall’Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell’arte (ASSSA), in collaborazione con il Demhist e il Museo Vela di Ligornetto.

Nel corso di due giornate di studi, storici dell’arte, ricercatori ed esperti si sono confrontati sul tema delle case di artisti, dai modelli storici di Villa Canova a Possagno al Centre Dürrenmatt fino alla Georg-Kolbe-Museum di Berlino.

Si riprenderà in modo più esteso in specifici capitoli della trattazione i risultati di alcuni di queste giornate di studio.

4.4. The Categorization Project, Vienna, 2007. Una nuova classificazione delle dimore storiche.

L’ipotesi di lavorare su una classificazione internazionale di case museo viene presentata, come si è detto, sin dal primo convegno internazionale Demhist a Genova nel 1997: in quella sede vengono elencate una serie di tipologie di dimore museo, sottolineando come a ciascuna di esse corrispondesse o potesse corrispondere un differente approccio nel definire il percorso museale, nell’elaborare strategie di comunicazione e di didattica per il pubblico, nell’affrontare problemi di restauro e di conservazione. Le tipologie individuate erano: palazzi reali, case dedicate agli uomini illustri; case create dagli artisti; case dedicate a uno stile o a un’epoca; case testimoni di storie familiari; case di collezionisti; case dedicate alla storia di particolari fasce sociali; dimore storiche utilizzate per ospitare raccolte museali differenti e non legate alla storia della dimora. Tale classificazione porta il Demhist a varare un progetto di censimento delle molteplici tipologie di dimore museo.

La prima fase del progetto vede la realizzazione di una scheda di “descrizione dell’identità del museo” attraverso i criteri di restauro, integrazione, allestimento, percorsi educativi adottati. La scheda è pubblicata negli atti del congresso

Demhist di Genova⁴⁹, dopo che sono stati raccolti commenti e suggerimenti da parte di direttori di case-museo⁵⁰.

Lavorando sul progetto di classificazione emerge da subito un importante dato: la vastità e la diversità della gamma di definizioni con cui le case museo sono interpretate e indicate le case museo. L'iniziale definizione di dimora museo in base alla quale era stato costituito il comitato Demhist a Melbourne nasceva da una riflessione tutta italiana che, in considerazione del patrimonio nazionale, poneva l'accento sull'imprescindibile e originale rapporto tra edificio e collezioni. Definizione che però non è completamente condivisa in paesi, come per esempio gli Stati Uniti, in cui la specificità della casa museo risiede per lo più nella persona o famiglia che l'ha abitata, nella loro posizione nella società, nella loro professione. O ancora in paesi (come ad esempio la Svizzera) in cui la dimora museo diventa segno distintivo di un territorio a prescindere dal patrimonio che espone che talvolta non è assolutamente coerente con l'edificio e con la sua storia; diventa cioè elemento di forte suggestione e di grande impatto comunicativo per sottolineare la ricchezza e la nobiltà delle radici della cultura locale.

Dunque emerge la necessità di trovare una nuova definizione in cui la comunità dei professionisti coinvolti a molteplici livelli nella gestione delle case museo possa riconoscersi. Per rispondere a questa esigenza Demhist organizza nel 2005 un forum in rete per dar vita a un dibattito.

Lavorando sul materiale raccolto in tutto il mondo viene individuata durante l'assemblea Demhist di Vienna (agosto 2007), una seconda fase del progetto, non più solo europocentrica.

49 ROSANNA PAVONI, *Order out of Chaos: the Historic House Museums Categorization Project* in ROSANNA PAVONI (a cura di), *Historic House Museums speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, Acts of the Annual Conference Genoa 1-4 November 2000, Demhist 2001, pp.69-70.

50 I musei che parteciparono alla prima fase di messa a punto della scheda sono : Casa Museu Guerra Junqueiro, Portugal; Chateau de Loppem, Belgium; Fondazione Museo Bgatti Valsecchi, Italia; Fondazione Museo Francesco Borgogna, Italia; Museo Civico Casa Cavassa, Italia; Historisches Museum Lenzburg, Suisse; Museum Jerusalem Ticho House, Israel; Museu Casa de Rui Barbosa, Brazil; Museum of National History, Danmark; Warsaw Royal Casle, Polland; Sir John Soane's Museum, England; Thorvaldsen Museum, Danmark; Waddesdon Manor, England.

Le nove tipologie presentate sono le seguenti⁵¹:

1. Case di uomini illustri (Personality houses): abitazioni di scrittori, artisti, musicisti, politici, eroi militari, imprenditori.. cioè di personaggi famosi internazionalmente o in grado di incarnare localmente i valori e le qualità in cui la comunità si riconosce e attraverso cui si presenta.
2. Case di collezionisti (Collection Homes): dimore volute, ideate, arredate da collezionisti e dunque documenti del gusto del collezionare e dell'abitare di un determinato periodo storico.
3. Case "della Bellezza" (Houses of Beauty): dimore dove la prima ragione per l'esistenza del museo è la casa come opera d'arte, vuoi per la struttura architettonica, vuoi per gli arredi e decori mobili, vuoi per la coerenza complessiva del progetto
4. Case testimoni di eventi storici (Historic Event Houses): case che commemorano un evento storico o che rappresentano efficacemente i mutamenti stessi vissuti dalla società nel tempo, attraverso i cambiamenti della qualità della vita quotidiana e domestica.
5. Case volute da una comunità (Local Society Houses): case trasformate in museo non per ragioni storiche o artistiche ma perché la comunità locale le ha viste come uno strumento in grado di preservare la memoria e raccontare la propria identità, come luogo ideale per attività culturali
6. Dimore nobiliari (Ancestral Homes): ville e palazzi dove generazioni di una stessa famiglia o di famiglie che vi si sono succedute hanno lasciato i segni della propria storia.
7. Palazzi reali e luoghi del potere (Power Houses): regge e dimore ormai storicizzate e completamente musealizzate o parzialmente utilizzate per l'originaria funzione.

⁵¹ *The Demhist Categorisation Project For Historic House Museums. Progress Report and Plan*, by Julius Bryant and Hetty Behrens, 2007. Si veda anche la traduzione in italiano di Rosanna Pavoni pubblicata nel glossario del libro ROSANNA PAVONI, *Case museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura. Poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Roma, Gangemi, 2009, p.11.

8. Case del clero (Clergy Houses): monasteri, abbazie e altre residenze ecclesiastiche aperte al pubblico con un uso residenziale sia passato che attuale.

9. Case a carattere etno-antropologico (Humble homes): case con vocazione socioculturale, case vernacolate, documenti di un mondo e di una società scomparsa, come le case contadine in una società preindustrializzata. Queste case hanno avuto in tempi recenti una rinnovata fortuna, legandosi spesso agli ecomusei, luoghi capaci di parlare di una comunità attraverso il paesaggio, le manifestazioni della vita e del lavoro e dunque anche grazie alle forme dell'abitare.

Le terza fase del progetto vede la messa in rete sul sito web di Demhist dei dati raccolti, con indicazione delle case museo che hanno partecipato al progetto di classificazione con l'indicazione della tipologia di riferimento. Ciò che il Demhist si prefigge è di creare la consapevolezza, che per le case museo è la diversificazione la chiave di lettura per superare la crisi legata alla sostenibilità delle dimore, al fine di partecipare attivamente al rilancio di luoghi già storicamente connotati e all'invenzione di nuovi percorsi territoriali. Ciascuna tipologia è portatrice di narrazioni diverse che dipendono da dove si intende far battere l'accento: dipendono cioè dalla scelta di insistere sulla singola personalità che aveva abitato la casa, o dalla scelta di puntare su una dimensione sovraperonale per aprire una finestra su un tema sociale o culturale di un determinato periodo storico, o dalla scelta di riflettere su una categoria professionale, o dalla scelta di valorizzare una specifica qualità e/o identità locale o nazionale. A ciascuna tipologia corrisponde una propria specifica qualità di "risonanza", cioè una peculiare capacità di stimolare nel visitatore una serie di rimandi che lo porteranno ad avvicinarsi e a comprendere una cultura.

L'obiettivo del progetto è dare una chiave di lettura ai professionisti che operano nelle case museo a: definire con maggiore consapevolezza e chiarezza la *mission* del museo; creare nuove relazioni professionali tra coloro che si riconoscono

in una stessa *mission* per avere proficui scambi di idee, di soluzioni a problemi simili; individuare per ogni tipologia *best practices* e stabilire standard di interpretazione; di conservazione e restauro; di usi sostenibili; individuare strategie educative coerenti con la *mission*; migliorare le strategie di *fund rising*; creare *network* nazionali e internazionali in grado di generare percorsi turistici; introdurre i piccoli musei locali in una rete internazionale.

Un primo risultato del lavoro di classificazione in Italia è la guida pubblicata da Rosanna Pavoni *Case Museo in Italia nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto*⁵². Il testo propone un viaggio dentro a dimore storiche scelte, tra le numerose case museo che arricchiscono la penisola, non tanto con criteri estetici o per importanza e fama di chi le ha abitate, quanto come luoghi capaci di narrare storie ed atmosfere. Le case museo illustrate sono presentate come esempi delle nove tipologie (case di uomini illustri, case di collezionisti, case della “Bellezza”, case testimoni di eventi storici, case volute da una comunità, dimore nobiliari, palazzi reali e luoghi del potere, case del clero, case a carattere etno-antropologico) in grado, ciascuna, di offrire al visitatore un percorso multidisciplinare nella cultura italiana: dall’arte all’artigianato, dalla musica alla poesia, dal gusto dell’abitare alla gastronomia.

La pubblicazione è stata seguita da una mostra⁵³ con fotografie di Omar Kheiraoui, voluta dal Ministero degli Esteri, ospitata nel febbraio 2010 alla Borsa Internazionale del Turismo a Milano e nel giugno 2010 a Istanbul.

52 ROSANNA PAVONI, *Case museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura. Poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Roma, Gangemi, 2009.

53 Si fa riferimento alla mostra “Case Museo: Il gusto dell’abitare in Italia”, Istanbul, Museo Nazionale Bielorusso di Storia e Cultura Minsk, 15 settembre - 10 ottobre 2010. La mostra, esposta per la prima volta ad Istanbul – capitale europea della cultura 2010, si colloca all’interno di un ricco carnet di iniziative che il Ministero degli Affari Esteri proporrà nel corso del 2011, nell’ambito delle celebrazioni del 150° anniversario dell’unità d’Italia, e costituisce la prima iniziativa di un programma di proposte culturali rivolto ai paesi del partenariato orientale dell’Unione Europea. Attraverso 10 Case Museo, viene presentata la varietà e la ricchezza di un patrimonio diffuso in tutta Italia. La mostra si compone di 41 pannelli ed è accompagnata da una brochure di presentazione.

4.5. L'International Committee for Literary Museums (ICLM).

Fondato nel 1977 a San Pietroburgo come comitato internazionale dell'International Council of Museums (ICOM), l'International Committee for Literary Museums (ICLM) rappresenta i musei letterari, le case di scrittori, i parchi letterari e dal 1992 anche alcuni musei di compositori e case di musicisti.

La creazione di questo comitato internazionale per iniziativa dei curatori dei musei letterari russi riflette il diffondersi della sensibilità per il patrimonio letterario che si diffonde in Europa occidentale nel corso degli anni '80.

Il comitato si impegna a promuovere un dialogo tra le diverse istituzioni letterarie, tra i professionisti del settore e gli studiosi, attraverso conferenze internazionali e convegni. Istituti grandi e piccoli vi sono rappresentati in modo paritario e ne fanno attualmente parte centocinquanta musei di trentacinque Stati, in prevalenza ma non esclusivamente europei.

Finalità principale dell'ICLM è di promuovere tutte le forme di attività proprie dei musei di storia letteraria e dei musei dedicati alla biografia e all'opera di scrittori o di musicisti: ricerca, pubblicazioni, esposizioni, iniziative didattiche. I soci del Comitato, che operano in tali musei, ricevono la Newsletter e possono partecipare agli incontri annuali e alle attività dei gruppi di lavoro. L'attuale presidente di ICLM è Lothar Jordan del Kleist Museum di Frankfurt/Oder.

In Italia si è costituito una Commissione tematica per musei letterari e di musicisti, che ha il suo riferimento diretto nell'ICLM, coordinata da Maria Gregorio e Adriano Rigoli (Presidente Associazione Case della Memoria- Prato). In questo spazio si dà la più ampia visibilità alle iniziative delle associazioni italiane che operano per creare un legame tra i musei del settore, prima fra tutte l'Associazione Case della Memoria, nonché alle attività di singoli musei e case museo di letterari e di musicisti della penisola.

4.6. L'International Council on monuments and sites (ICOMOS)

In linea con fondamentali studi internazionali che dilatano la nozione di patrimonio ad interi brani di territorio, cercandone di cogliere tutta la complessa stratificazione, diventa importante presentare le principali organizzazioni a tutela non solo delle dimore storiche, ma anche dei giardini, dei siti e di brani di paesaggio che circondano la casa.

Nel 1958 è stato fondamento l'International Centre for the study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), che si occupa di conservare il patrimonio culturale sotto diversi aspetti.

Nel 1964 viene siglata la Carta di Venezia per la "conservazione e il restauro dei monumenti e dei siti" redatta da Roberto Pane e Piero Gazzola, che estende la protezione dal monumento al suo intorno, all'architettura minore e al tessuto urbano e ai luoghi.

In seguito all'adozione della Carta di Venezia nel 1965 nasce l'International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), organizzazione non governativa volta alla promozione della conservazione e del riuso compatibile del patrimonio storico e dei siti nel mondo.

Referente UNESCO gioca un ruolo importantissimo nell'ambito della conservazione e del restauro dei monumenti. Tra gli obiettivi principali vi sono quelli di raccogliere tutte le informazioni e le tecniche di conservazione, di incoraggiare l'adozione di Convenzioni internazionali, di riunire professionisti altamente qualificati al servizio dell'organizzazione; collaborare, infine a livello nazionale e internazionale alla creazione di Centri di amministrazione specializzata nella Conservazione.

4.7. Le case patrimonio dell'umanità. L'UNESCO World Heritage

L'Organizzazione Culturale Scientifica e Educativa delle Nazioni Unite (UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) fondata a Londra il 16 Novembre 1945 e con sede a Parigi è un'organizzazione specializzata dell'ONU, l'UNESCO è nata dal comune proposito di contribuire al mantenimento della pace, del rispetto dei Diritti Umani e dell'uguaglianza dei popoli attraverso i canali dell'Educazione, Scienza, Cultura e Comunicazione.

Nell'ambito della Convenzione del Patrimonio Mondiale di Parigi del 1972 "Convenzione riguardante la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale" vengono fornite per la prima volta le definizioni del Patrimonio Culturale e Naturale. I beni culturali sono definiti come monumenti o insiemi eccezionali storicamente, artisticamente o scientificamente. I siti naturali sono formazioni fisiche o biologiche che hanno valore estetico o scientifico straordinario. I siti misti, frutto dell'azione combinata della natura e dell'uomo, conservano la memoria di modi di vita tradizionali e rappresentano il legame tra la natura e la cultura. La Convenzione ha istituito un Comitato internazionale con sede a Parigi presso l'UNESCO, che vigila sull'applicazione della Convenzione da parte dei firmatari e decide l'iscrizione di nuovi siti sulla World Heritage List .

Il Comitato per il Patrimonio Mondiale è dunque l'ente statutario responsabile delle decisioni per le seguenti aree: selezione di nuovi siti per l'elenco del Patrimonio Mondiale fra le beni culturali e naturali nominate dai vari stati; protezione dei siti dell'elenco distribuendo le risorse del Fondo per il Patrimonio Mondiale e determinando l'aiuto tecnico e finanziario da fornire ai siti in bisogno. Il Comitato viene assistito da due organizzazioni internazionali non governative, Il Consiglio Internazionale per i monumenti e i Siti (ICOMOS) e l'Unione Mondiale di Conservazione (IUCN) responsabili della valutazione tecnica di ogni proposta; inoltre, il Centro Internazionale per lo Studio della conservazione e del restauro dei Beni Culturali, (ICCROM), una organizzazione intergovernativa, fornisce consulenza rispetto al restauro dei monumenti ed organizza corsi di

formazione.

La World Heritage List comprende ad oggi 878 siti di cui 679 culturali, 174 siti naturali e 25 siti misti suddivisi in 145 paesi membri.

Le dimore storiche entrate a far parte del patrimonio Unesco sono a oggi molto poche e sono per la maggior parte case d'autore, ossia edifici progettati da importanti architetti del passato. Fanno parte della World Heritage List: la casa Schröder progettata da Gerrit Rietveld a Rotterdam in Olanda, la casa e lo studio dell'architetto Luis Barragán in Messico, la casa del collezionista Adolphe Stoclet disegnata da Josef Hoffmann in Belgio, quattro case progettate dall'architetto Victor Horta (Hôtel Tassel, Hôtel Solvay, Hôtel van Eetvelde, la Casa e l'Atelier Horta) a Bruxelles in Belgio, la casa-museo Plantin-Moretus nella città di Antwerp in Belgio. In Italia sono patrimonio UNESCO le Residenze reali dei Savoia a Torino.

Nel 2009 sono state candidate anche 22 opere di Le Corbusier tra cui: villa Jeanneret-Perret, la Maison Blanche, costruita dall'architetto per i genitori nella cittadina natale di La Chaux-de-Fonds (Svizzera). Il Comitato per il Patrimonio Mondiale ha tuttavia bocciato tale richiesta.

4.8. L'attività delle sovrintendenze e di mecenati privati.

Le dimore storiche sono oggetto di un'attenta attività di tutela e valorizzazione da parte di sovrintendenze e associazioni private in Italia e in Europa. Negli ultimi anni si sono costituite numerose istituzioni non a scopo di lucro che si propongono di agevolare la valorizzazione e la gestione delle dimore storiche, soprattutto per quanto riguarda le case di particolare pregio artistico e storico.

L'Union of European Historic Houses Associations (UEHHA), è un importante fondazione dedicata alla conservazione del patrimonio artistico e architettonico privato in Europa, con particolare riferimento alle dimore e dei giardini storici. Partner italiano di UEHHA, è l'organizzazione privata ADSI acronimo di "Associazione Dimore Storiche Italiane". Questa Associazione non a scopo di lucro si propone di agevolare la valorizzazione e la gestione delle dimore storiche, contribuendo alla tutela di un patrimonio culturale, la cui conservazione e conoscenza sono di interesse pubblico. I compiti statutari dell'Associazione prevedono: la consulenza e l'assistenza giuridica, amministrativa, tributaria e tecnica ai fini della salvaguardia delle dimore storiche; il collaborare con analoghe associazioni nazionali, estere, internazionali, promuovere studi, ricerche ed iniziative dirette al conseguimento dei fini sociali; prospettare i mezzi per conseguire un più adeguato ordinamento legislativo nazionale ed europeo.

Il National Trust è il maggior ente statale inglese che si occupa di restaurare e gestire le residenze di importanza storica ed artistica. Fondata nel 1895 la fondazione lavora per conservare i luoghi di interesse storico e artistico in Inghilterra, Galles, Irlanda e Scozia.

In Italia FAI - Fondo Ambiente Italiano è una Fondazione nazionale senza scopo di lucro nata nel 1975, che gestisce e possiede un insieme di Beni di alto valore storico, culturale, paesaggistico e naturalistico, tra cui anche molte dimore storiche, al fine di conservarle, valorizzarle e aprirle ad un pubblico di visitatori in particolari giornate di "porte aperte".

Per quanto concerne le case di uomini celebri, L'Associazione "Case della memoria"

di Prato, tramite la costituzione di una rete, intende valorizzare e promuovere le dimore museo della Toscana. L'Associazione si propone di: promuovere l'immagine delle case attraverso l'uso di tutti gli strumenti di comunicazione; promuovere l'adeguamento dei servizi museali ai più elevati standard europei; sollecitare l'interesse dell'imprenditoria e del turismo culturale.

Per concludere sono molte altre le associazioni pubbliche e private che si occupano della valorizzazione e della salvaguardia delle dimore storiche. Per questo motivo ad integrazione finale del lavoro svolto, come allegato, è presente un elenco delle principali fondazioni e istituzioni esistenti a tutela delle dimore storiche, oltre ad un inventario delle reti e dei centri di ricerca per la valorizzazione delle case museo.

5. Un patrimonio ereditato dal passato. Questioni aperte.

Come scrive Roberta Bartoletti⁵⁴ si sta assistendo a un progressivo impoverimento della memoria collettiva, intesa come forza che lega gruppi e individui e crea senso di appartenenza, in una società che si identifica sempre più nel contingente e dunque trascura legami profondi e duraturi.

La memoria individuale rimane organica e specifica dell'individuo e continua a costruire il senso della vita e di ciò che gli ruota intorno. Il gap che si forma dunque tra memoria collettiva sempre più atrofizzata nel contingente e memoria individuale si colma attraverso la nostalgia che si presenta come una nuova strategia per stimolare gli individui a partecipare alla creazione e riproduzione di nuovi processi di appartenenza. Nostalgia è letteralmente la mancanza di casa, il sentimento di dolore per la sua lontananza. Oggi questo disagio si identifica in una più generica mancanza di legami tra l'individuo e la società, nella mancanza di tradizioni, nella mancanza di un passato e di una memoria comune. E' una nostalgia che si riferisce a nulla di specifico, quanto piuttosto a un sentimento di spaesamento : scrive a questo proposito Svetlana Boym "la società moderna appare come un paese straniero, la vita pubblica un'emigrazione dall'idillio familiare, l'esistenza urbana un esilio permanente."⁵⁵ E questa impossibilità di un ritorno a "casa" (intesa non come luogo fisico ma come dimensione di una memoria che non esiste) genera, di contro, l'invenzione e la ricostruzione di una casa e di un luogo mitici dove andare a ricercare radici comuni.

Osservando criticamente l'andamento dei lavori del Demhist e degli studi più recenti, per arrivare ad una definizione sufficientemente approfondita di casa trasformata in museo, va tenuto presente come non tutti i temi siano stati approfonditi in modo completo, o abbiano ricevuto un'importanza adeguata, sebbene dalla prima conferenza Demhist dell'anno 2000 fino ad ora, le analisi

54. *The crisis of collective memory and the exploitation of nostalgia in tourism: the case-history of Heidiland-Heididorf in the Swiss Alps*, Pacific 2006, Sociology of Memory panel.

55. SVETLANA BOYM, *The Future of Nostalgia*, London, Basic Books, 2001.

siano diventate sempre più accurate e approfondite. Come viene riportato nel testo, *Dalla casa atelier al museo*, di Aldo De Poli, Marco Piccinelli e Nicola Poggi: la scheda di lavoro elaborata durante la seconda fase di classificazione del Demhist ha tenuto in considerazione nove ambiti di autovalutazione per ogni casa-museo (status giuridico, assetto finanziario, strutture del museo, personale, sicurezza, gestione, collezione, collaborazione con enti esterni, interpretazione casa-museo). Ma forse i caratteri identitari sono molti di più: per esempio la relazione tra edificio e lotto o tra fonti principali e spazi aperti di qualità, quali viali di accesso laterali e giardini; la presenza nell'edificio conservato di altre unità residenziali; la compresenza di altre attività, definibili come terziarie; la gradualità delle estensioni, dei percorsi di attraversamento e degli accessi originari.

Mentre gli studi in Europa si estendono, molte delle principali questioni museografiche e architettoniche di fondo restano aperte e vengono tralasciate e trascurate nelle campagne di censimento delle case-museo.

L'esigenza di incasellare in categorie Demhist realtà molto distanti tra loro in termini geografici e di vocazione museologica e museografica, porta spesso ad identificare con uno stesso Comitato musei diversissimi tra loro.

E' evidente come non possano essere accomunate le esigenze museologiche e museografiche di un "palazzo reale" sito nel centro storico di una capitale con quelle di una "capanna vernacolare" sito in un paesaggio agrario lontano dal centro abitato, oppure le esigenze di una casa di un collezionista con quelle di una casa memorial priva di ogni collezione.

Una prima proposta per risolvere almeno in parte questa delicata questione potrebbe essere quella di ragionare sulle categorie elencate nella seconda proposta di Classificazione (Vienna 2007), facendole ricadere altri Comitati ICOM accomunandole con altre tipologie museali. Per esempio le case a carattere etnoantropologico potrebbero essere accomunate ai musei etnografici e farle rientrare nell'International Committee for Museums and Collections of Ethnography (ICME). Un altro esempio sono case di letterati, già considerate da molti studiosi parte dell'International Committee for Literary Museums (ICLM).

5.1. I criteri per l'identificazione di un patrimonio collettivo di case, dimore e giardini.

Prendendo in esame la definizione internazionale di “dimora storica” e la classificazione proposta dal International Committee for Historic House Museums (Demhist), per la finalità della presente ricerca, si intende approfondire in modo specifico solo le *Personality houses*.

Le case di uomini celebri, dedicate alla memoria di un antico abitante mediante l'esposizione di oggetti e cimeli e la ricostruzione di ambienti legati alla sua biografia e alla sua attività rappresentano un'enorme patrimonio di valori materiali e immateriali, spesso non adeguatamente tutelati e valorizzati. La storia che vi viene narrata sottolinea l'aspetto quotidiano dell'uomo celebre, rispetto all'eccezionalità e complessità della sua opera o delle sue gesta.

La ricerca si propone di identificare un inventario di beni culturali in Italia e in Europa, dimore di letterati, artisti, musicisti e collezionisti del Novecento; definendo caso per caso, cosa è rimasto e come questo può essere valorizzato, confrontandosi con studi ed esperienze internazionali. L'indagine esamina tanto le sedi dell'eccellenza abitate da uomini celebri, quanto i rifugi inquieti dove il genio artistico si è esercitato al meglio, dove è stata anticipata la clamorosa scoperta scientifica o si è espressa la creatività più innovativa di un'epoca.

Ciascun caso di studio è stato classificato mediante una scheda, che raccoglie i dati sull'architettura dell'edificio, sulle condizioni ambientali del sito, sull'importanza e sullo stato di conservazione dell'immobile, sulla consistenza e sulla gestione attuale della collezione. La pluralità degli esempi considerati permette di valutare gli elementi di analogia e di contrasto di un consapevole metodo di intervento, al fine di proporre un percorso di approfondimento, in grado di fornire le basi teoriche e pratiche per una corretta metodologia di valorizzazione e gestione di beni immobili, legati a dimore di uomini celebri del Novecento.

Una prima classificazione distingue sei differenti categorie (case di uomini celebri, case d'artisti, case di letterati, case di musicisti e uomini di teatro, case

di architetti, case di collezionisti) entro le quali la ricerca si propone di verificare la presenza di specifici temi architettonici e funzionali, forme spaziali e qualità architettoniche, che si ripropongono uguali in specifici casi di studio all'interno di una stessa categoria.

A partire da questo primo nucleo di conoscenze, inoltre, si sono poi sviluppati altri singoli studi monografici, che hanno collegato il punto di vista della permanenza della collezione alla conoscenza del territorio. E' stata individuata una relazione tra il luogo chiuso della dimora (l'abitazione) e il luogo all'aperto, immediatamente contiguo (il giardino) e progressivamente più lontano (il paesaggio). Spingendosi molto avanti, la ricerca considera luoghi degni di interesse anche paesaggi esterni alle case, come cortili, orti, giardini, piccoli parchi, viottoli di campagna o sentieri tra i boschi, che hanno assunto una valenza speciale perché un tempo erano la meta della passeggiata di un poeta, la radura di sosta di un musicista ispirato, l'ambiente naturale decantato da un naturalista.

Su questi temi riflette il secondo capitolo della ricerca, che riporta le principali problematiche e definizioni internazionali e offre nuovi contributi utili ad interpretare uno spazio capace di interpretare una vita.

PARTE PRIMA

Capitolo 2.

Dimore di uomini celebri, case di letterati, atelier d'artista.

1. Il fascino dell'identità del genio

1.1. Una prima definizione storica. L'attribuzione sociale di valore: patrimonio, comunità e grandi uomini.

In un'ottica di valorizzazione di un personaggio illustre, risulta in primo luogo fondamentale precisare in modo univoco quale definizione ha assunto nel tempo il termine "illustre" e con quali criteri è stato attribuito ad alcuni uomini importanti della storia.

In questa breve analisi la ricerca si è posta come limite temporale l'analisi della situazione XIX e XX secolo, per fornire un quadro utile alla comprensione delle tendenze più recenti, senza approfondire aspetti storici non pertinenti al fine della trattazione complessiva. Se nell'Antichità infatti il mito degli eroi narrava le imprese di esseri straordinari, dotati di capacità prodigiose, l'eroe moderno può incarnare altri principi di "celebrità", che non sempre corrisponde a virtù positive e virtuose. La venerazione di personalità celebri, genialità letterarie e artistiche ha origini antiche. Ogni popolo ha riconosciuto infatti i propri uomini illustri, coloro cioè che per le proprie virtù (molto superiori al normale, come specifica il lemma "eroe" presentato nel più importante dizionario della lingua italiana, il Dizionario della lingua italiana, edito dall'Accademia della Crusca), vengono collocati sul piedistallo di semidei.

Nel passato ad esempio il culto delle reliquie non era prerogativa solo religiosa; cimeli, ciocche di capelli, calchi del volto o della mano, maschere mortuarie, indumenti, oggetti personali, frammenti ossei, appartenuti a principi, re, papi e santi venivano conservati e onorati.

Nell'Europa del XIX secolo l'esposizione di ritratti di personalità importanti in saloni d'onore e spazi di rappresentanza di palazzi e reggie, aveva un'importanza fondamentale nella definizione dell'identità culturale e nazionale di una comunità. Nel 1859 viene addirittura istituita a Londra una specifica fondazione la "National Portrait Gallery", che raccoglieva i ritratti delle più celebri personalità

inglesi, seguita poi nel 1885 dalla pubblicazione del primo volume del *Dictionary of National Biography*. A sostegno di queste iniziative era l'idea che, l'offrire esempi eccellenti, ritratti e biografie alla comunità fosse uno strumento utile ad educare la coscienza morale e sociale della nazione. Sempre nel XIX secolo in Inghilterra viene progettato un moderno pantheon, nella British Library, copia di quello di Roma e di Parigi, allo scopo di creare uno spazio metaforico nel quale il carattere nazionale trovasse modelli in cui identificarsi.

Un'esperienza simile avviene nel 1842 in Germania con la costruzione del *Walhalla*, "Tempio degli dei", voluto da Ludwig I di Baviera per celebrare il genio germanico forgiato dalla lotta dell'invasione napoleonica, utilizzando sculture raffiguranti uomini famosi. La corrispondenza tra descrizione scritta e descrizione visiva viene anche in questo caso considerata particolarmente efficace nel consolidare la fama di personaggi illustri.

Come suggerisce Alison Booth, "le prosografie vittoriane, al pari di quelle odierne, assumono forme diverse: libri, monumenti, targhe, parate, calendari. Tutti strumenti atti a registrare nomi, narrazioni e rappresentazioni visive in collegamento gli uni con le altre."¹

Per capire in modo specifico quali caratteristiche portano una Nazione all'identificazione dei propri eroi è opportuno intraprendere un'analisi socio-culturale più ampia, che ponga le radici nella storia e si proietti in un'ottica di eredità futura.

In un ottica di salvaguardia e di valorizzazione della storia di un popolo risulta in primo luogo doveroso definire casa si intende con il termine "patrimonio". Il concetto europeo di patrimonio culturale si è venuto formando nel corso dell'Ottocento a partire dall'idea di *patrimoine*, o *patrimoine national*, elaborato in Francia tra Rivoluzione e Restaurazione.

Quest'idea si ispirava a due fonti complementari: da un lato, la rinnovata consapevolezza della centralità del patrimonio per definire la cultura nazionale

1 ALISON BOOTH, *Men and Women of the Time: Victorian Prosopographies*, in DAVID AMICONI (a cura di), *Life Writing and Victorian Culture*, London, Ashgate, 2006, p.55.

e dall'altro la discussione appassionata che si era svolta dopo le armate francesi, invadendo l'Europa, avevano prelevato migliaia di opere d'arte da numerose città per trasportarle a Parigi.

Secondo Fraçoise Choay nel testo *L'allégorie du patrimoine* ha trattato il tema della nascita e dello sviluppo del concetto di patrimonio storico, come "uno fondo destinato al godimento d'una comunità allargata, costituito attraverso l'accumulazione continua di una molteplicità d'oggetti riuniti dalla comune appartenenza al passato: opere e capolavori delle belle arti e delle arti applicate, lavori e prodotti di tutti i saperi e di tutte le capacità di fare umane"².

La nascita della moderna nozione di "tutela del patrimonio" come insieme di materiali inalienabili della comunità nazionale avviene dunque proprio quando la furia distruttrice della guerra si accaniva indistintamente, colpendo edifici e monumenti in numerose città e disperdendo opere d'arte. Sorprendentemente dagli appelli alla difesa degli oggetti si fece strada l'idea che la Nazione potesse trarre da essi la forza per la propria rigenerazione. In questa espressione le forme del patrimonio storico-artistico vennero proposte come ricchezza morale, come deposito di valori laici, da impiegare per la costruzione della società del futuro. La rivoluzione francese costituisce in questo senso una tappa fondamentale del lungo processo di metamorfosi del concetto stesso di patrimonio. Con essa, gli oggetti cessano di essere unicamente *miracula e mirabilia*, espressione della fede ed emblema dell'ammirazione estetica ed intellettuale.³

Le vestigia dell'arte e della storia divengono in primo luogo simboli della nazione, segni dell'identità della comunità che in essa si riconosce, figure del suo passato, risorsa per l'interpretazione del presente, emblema del potere di plasmare il futuro. In quest'ottica si fa evidente la necessità di un pellegrinaggio ad oggetti assunti a simbolo, monumenti in dimensioni pubbliche come icone di un nuovo

2 FRAÇOISE CHOAY, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du seuil, 1992; ed. it. ERNESTO D'ALFONSO - ILARIA VALENTE (a cura di), *L'allegoria del patrimonio*, Roma, Officina, 1995.

3 ANDRÉ CHASTEI, *La notion de patrimoine*, in PIERRE NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire. La nation*, vol. II, p. 406. Si veda anche DOMINIQUE POULOT, *Le patrimoine et les aventures de la modernité*, in DOMINIQUE POULOT (a cura di), *Patrimoine et modernité*, Paris, 1998, pp. 7-67.

sentimento nazionale. Il materiale storico-artistico diviene oggetto dei processi di *nation-building* e della graduale costruzione di apparati amministrativi delegati all'indirizzo e al controllo della sua gestione e valorizzazione.⁴

Nella definizione di questo profondo impiego retorico delle testimonianze della storia giocano un ruolo decisivo le prime forme della cultura di massa. Con l'avvento del turismo, a partire dagli ultimi decenni dell'XIX secolo, l'interesse per il bene storico-artistico viene posto in relazione alla dimensione poetica del viaggio e della scoperta.⁵

Lo sguardo esploratore produce una lettura dei luoghi che tende a sentimentalizzare il senso generale, l'atmosfera complessiva che li pervade, e a sintetizzare nelle testimonianze del passato la poesia intrinseca dello spazio che li contiene. Questa nuova lettura trova nella letteratura di viaggio, nelle guide turistiche, nelle cartoline postali, nelle fotografie potenti strumenti di diffusione. In quest'ottica il museo costituisce lo strumento primario di elaborazione e rappresentazione delle retoriche che fondano l'unità spaziale, sociale e culturale della collettività. Frutto di una selezione operata sui materiali del passato, il museo identifica un percorso conoscitivo che prospetta significati ed interpretazioni, ricreando l'identità del luogo e rappresentando la coerenza della comunità d'appartenenza.

Citando i fondamentali studi dello storico francese Pierre Nora, possiamo sostenere dunque che "il patrimonio è diventato una delle parole chiave della coscienza storica contemporanea, passando da un'accezione quasi notarile, che era ancora valida alla fine degli anni Sessanta e Settanta, ad una definizione molto più impellente e dilagante. Il patrimonio non è più il bene che si eredita, ma il bene costitutivo della coscienza collettiva di un gruppo."⁶

4 RICCARDO DALLA NEGRA - PAOLA GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia. 1860-1880*, Firenze, Alinea 1987.

5 JAMES BUZARD, *The beaten track. European tourism, literature, and the ways to culture, 1800-1918*, Oxford, Clarendon, 1993.

6 PIERRE NORA, *Introduction a: Science et conscience du patrimoine. Actes des Entretiens du Patrimoine*, Paris, Éditions du patrimoine-Fayard, 1997, p. 12.

Il patrimonio è dunque un insieme di materiali culturali tangibili e intangibili, che una comunità plasma in una determinata fase del proprio divenire storico. Il patrimonio crea vincoli e propone memorie, offrendo radici e *sense of place*.

David Lowenthal nell'incipit del suo recente volume *Possessed by the past. The heritage crusade and the spoils of the story*, rileggendo temi e questioni di Nora scrive: "L'heritage è il punto focale del patriottismo. Difficilmente ci si muove senza imbattersi nell'heritage. Ogni eredità è protetta. Il mondo intero è occupato a lodare, o a lamentare, un qualche passato."

In questa breve e spiazzante riflessione è contenuta l'idea di un patrimonio catalizzatore di tradizioni e memoria che determina le modalità di autorappresentazione presente e futura di singole comunità. Il concetto di patrimonio viene posto in stretto rapporto all'idea di collettività e di Nazione, come sistema simbolico e retorico dotato di specifiche strategie di comunicazione ed appropriazione. Grazie ad una complessa operazione simbolico-discorsiva, quest'ultima viene collocata in sequenze storiche dense di significato e correlate in una linea di continuità passato/presente/futuro che ne legittima peculiarità e sopravvivenza.⁷

La Nazione diviene dunque una costruzione culturale rappresentata da un repertorio di miti, tradizioni e memorie, che rende immaginabile, ed emotivamente percepibile. Siti archeologici, strutture religiose rurali, manufatti vengono intesi come oggetto narrativi, che armonizzano tradizione e modernità.

La comunità, intesa come complesso sistema concettuale, dà senso, ordine e valore al patrimonio, ai materiali del passato, alle sequenze di eventi storici e riconosce i propri eroi in una linea di continuità tra passato/presente/futuro.

L'attribuzione di valore ad un uomo, spesso riconosciuto per le sue qualità geniali, è un momento chiave nell'identità e nella memoria di una comunità. Al di là del sistema di relazioni, le ragioni della sua valorizzazione vanno ritrovate nella sua

7 HEINZ-GERHARD HAUPT, *Nazione*, in LUISA PASSERINI (a cura di), *Identità culturale europea. Idee, sentimenti, relazioni*, Firenze, La nuova Italia, 1998, pp. 95-105.

capacità di essere depositario di un patrimonio di valori condivisi ed espressione della cultura di una civiltà.

Uomini politici, militari, patrioti, imprenditori, personalità diverse vengono unite da una carattere comune, quello di essere riconoscibili e univocamente identificati da una comunità politica o religiosa per meriti o demeriti.

Risulta dunque chiaro come sia sbagliato ricercare una definizione univoca di "uomo celebre" o di "eroe" poiché tale valore non viene da un sistema di significato statico e precostituito, ma da un continuo mutare di espressioni sociali, politiche ed economiche.

Nell'*American Heritage Dictionary* si legge che una caratteristica dell'eroe è essere "a widely known person", ed è su questa elemento, sull'idea di celebrità che si traduce l'esigenza di tramandare e conservare la storia degli uomini illustri.

E' da sottolineare infine come recentemente sia in atto un cambiamento di orizzonti nell'ambito della conservazione della memoria storica collettiva. La sensibilità comune si sta progressivamente spostando dall'oggetto al soggetto, dall'opera all'autore, sottolineando l'importanza della conservazione non più solo di oggetti e beni materiali, ma anche di valori ed esperienze spirituali.

In questo contesto il fascino del genio torna a essere una prerogativa importante, che porta a visitare e cercare i luoghi dell'"eroe", a cui si tributa l'omaggio dovuto a colui che riconosciamo essere modello (di vita, di coraggio, di creatività artistica). La casa del personaggio illustre è inevitabilmente radicata nel territorio, ne costituisce la storia, ne interpreta la qualità e ne fornisce un carattere e una coesione.

Per concludere dunque recuperare l'imprescindibilità del rapporto tra sguardo presente e tensione verso il futuro da cui l'interazione nasce, significa cogliere la reale natura dell'impiego del passato e delle sue testimonianze e ricondurre, al contempo, il significato del patrimonio alle esperienze di potere sociale e culturale da cui esso prende forma. Questo approccio consente di restituire alle forme della storia e ai suoi protagonisti il potere di riflettere i processi di memoria ed oblio che caratterizzano ogni società.

1.2. L'identificazione dei casi di studio. Il criteri di scelta utilizzati nel "Dizionario biografico degli italiani" e in banche dati informatizzate.

Per l'individuazione dei casi di studio si è deciso di utilizzare un gruppo di fonti scientifiche. In primo luogo si è utilizzato il molto ponderato Dizionario Biografico degli Italiani, che è un glossario curato dall'Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, iniziato nel 1925 e non ancora completato. Il volume raccoglie circa 40 mila profili biografici, con voci firmate da importanti studiosi e una ricca bibliografia, su altrettanti italiani illustri. L'opera venne ideata sul modello di analoghe opere come la *Allgemeine Deutsche Biographie* in lingua tedesca (edita nel 1912 in 56 volumi) o il *Dictionary of National Biography* in lingua inglese (nel 2004, col nome di Oxford Dictionary of National Biography, in 60 volumi). Nel Dizionario si intende raccogliere delle voci biografiche sugli italiani meritevoli di ascendere agli onori della storia, vissuti in un intervallo temporale che va dalla caduta dell'Impero romano d'Occidente al 1960. Il primo volume viene pubblicato infatti proprio nel 1960, in occasione del primo centenario dell'Unità d'Italia. A oggi sono stati pubblicati 73 volumi, che raccolgono le voci in ordine alfabetico dalla lettera "A" alla lettera "M". Recentemente sono stati presentati alcuni aggiornamenti; nel 1990 ad esempio è uscito un volume di supplemento relativo alle lettere A-C, contenente voci di personaggi defunti prima del 1985. L'opera non è ancora completa.⁸ Il 16 e il 17 dicembre 2010 a Roma presso la Sala Igea di Palazzo Mattei di Paganica, storica sede dell'Istituto Treccani, si è tenuto il convegno di studi "Italiani/Italiane. Discorsi storici, tipologie, tradizioni". L'iniziativa è organizzata dall'Istituto della Enciclopedia Italiana-Dizionario Biografico degli Italiani, in collaborazione con l'Associazione degli Italianisti Italiani, la Società Italiana delle Storiche, la Società Italiana degli Storici Medievisti, la Società Italiana per la Storia dell'Età Moderna e la Società Italiana per lo Studio della Storia Contemporanea. Il convegno è sollecitato dalle riflessioni alimentate

⁸ AAVV, *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1961.

dal centocinquantesimo dell'unità d'Italia e dalla riflessione in atto sul profilo del Dizionario Biografico degli Italiani dell'Istituto della Enciclopedia Italiana. L'incontro si propone di ripensare in quali congiunture storiche, con quali accenti e attraverso quali canali sono state costruite e trasmesse le varie immagini degli "italiani", nonché degli italiani "eminenti", depositate dalla tradizione, e dunque anche di ragionare su quali sono le presenze che quella tradizione ci ha consegnato. La costituzione ottocentesca dell'Italia unita rappresenta una polarità forte del discorso, nella quale sono costituite, riemerse e variamente riorganizzate tradizioni retoriche sull'identità e la natura degli italiani. Ma i più vari discorsi sull'Italia e sugli italiani si sono addensati, con la loro specifica autonomia e caratterizzazione, in molti altri momenti e fasi della storia.

In secondo luogo sono stati avviati confronti con più agili banche dati informatizzate, come il portale Who's Who. L'espressione Who's Who è stata utilizzata da vari autori ed editori come titolo di numerose pubblicazioni con varie finalità. Who's Who è, anche il nome di alcuni portali internet, concepiti come banche dati informatizzate contenenti concise biografiche riguardi un particolare gruppo di persone note. Per indicare solo alcuni esempi tra i più noti, possiamo citare: Who's Who (the definitive directory of everyone who's anyone in Britain, all'indirizzo www.ukwhoswho.com) è il repertorio di personaggi di rilievo britannici dal 1849 a oggi; Who's Who in Europe è il repertorio di personaggi di rilievo europei dal 1965, Who's Who in France (www.whoswho.fr/) è repertorio di personaggi di rilievo francesi o viventi in Francia dal 1953; Marquis Who's Who è una serie di libri pubblicati dall'editrice Marquis, contenente principalmente un repertorio di personaggi illustri americani.

Se dei Dizionari pubblicati conosciamo i criteri di selezione, la bibliografia e i comitati di ricerca di riferimento, non è invece sicura l'attendibilità scientifica dei diversi portali presenti on-line nel web. Il dato interessante comunque risiede nella presenza di un gran numero di enti e soggetti interessati a stilare e a tenere aggiornata una lista di personalità importanti, in cui molto confida una comunità sociale, reale o virtuale che sia.

1.3. Criteri di descrizione e classificazione dei casi di studio utilizzate nella ricerca.

Al fine di delimitare il campo di ricerca, lo studio si propone in primo luogo di identificare un inventario di beni culturali in Italia e in Europa, composto da dimore di uomini celebri, letterati, artisti, musicisti e collezionisti. Un meticoloso lavoro di classificazione durato tre anni ha portato a costituire un archivio di documentazione, che individua oltre 500 casi esemplari di case, di alloggi, d'atelier, d'archivi, di sedi di fondazioni, di musei, tuttora, esistenti in Europa, di cui circa 140 casi sono localizzati in Emilia.

La ricerca ha inquadrato ogni caso di studio secondo una serie di criteri di classificazione, che ne distinguono essenzialmente cinque differenti categorie (case di uomini celebri, case d'artisti, case di letterati, case di musicisti e uomini di teatro, case di architetti, case di collezionisti) entro le quali la ricerca si propone di verificare la permanenza di specifici temi architettonici e funzionali.

La sfida è di riuscire a definire che all'interno di una stessa categoria è infatti possibile individuare forme spaziali e qualità architettoniche riproposte, in modo simile, in diversi casi di studio, anche lontani nel tempo e nello spazio.

Con un felice lavoro di scavo si è identificato un nutrito elenco di case degli eroi, classificando quei siti che meritano rispetto, in quanto sono luoghi, dove sono nati o hanno trascorso una parte della loro vita alcuni uomini eccezionali vissuti tra il XIX e il XX secolo.

Con questa finalità non ci si è preoccupati di analizzare le forme di tutti i tipi di case, erette per soddisfare le esigenze di tutti i tipi di uomini. Per successive approssimazioni, si sono studiate solo case che, talvolta, loro malgrado sono state considerate documenti di cultura e testimonianze di civiltà.

La ricerca ha escluso inoltre dall'analisi i casi in cui al momento della schedatura non erano ancora trascorsi almeno trent'anni dalla morte del celebre proprietario. Prima di trent'anni infatti non è possibile accedere ad archivi privati e quindi acquisire documentazione adeguata, incappando in eredità private vincolate e

senza possibilità di accesso.

Come prima approssimazione si sono incluse tutte le case degli uomini celebri che, in ogni tempo e regione del mondo hanno lasciato viva testimonianza in campo sociale, religioso, politico, militare, artistico, musicale e architettonico.

Mantenendo uno specifico interesse per la relazione città/architettura, la ricerca ha poi analizzato la collocazione di molte dimore, seguendo le trasformazioni che il destino ha loro riservato.

Ciascun caso di studio è stato giudicato e classificato mediante una scheda, che raccoglie i dati sull'architettura dell'edificio, sulle condizioni ambientali del sito, sull'importanza e sullo stato di conservazione dell'immobile, sulla consistenza e sulla gestione attuale della collezione. Ciascuna scheda è arricchita da una documentazione iconografica, raccolta senza il ricorso a costose campagne fotografiche esterne, ed è completata da una fittissima serie di rinvii bibliografici.

A partire da questo primo nucleo di conoscenze, si sono poi sviluppati altri singoli studi monografici su case, studi professionali e residenze di campagna, collegando il punto di vista della permanenza della collezione alla conoscenza del territorio, ovvero l'architettura con il paesaggio.

1.4. Conclusioni. “Tristi quei popoli che non hanno bisogno di eroi”

Riprendendo la moderna concezione di “patrimonio”, secondo la già citata definizione di Pierre Nora, si può sostenere che il patrimonio è simbolo della collettività, segno dell'identità e memoria comune, risorsa per interpretare il presente, emblema del potere di plasmare il futuro.

Il patrimonio dà senso e identità ad una comunità e nello stesso modo è la comunità stessa a dare ordine e valore al patrimonio, all'eredità del passato, alle sequenze di eventi storici, riconoscendo e istituendo i propri eroi.

Riconoscendo la varietà e diversità di culture e tradizioni delle comunità passate e presenti sulla terra, è evidente come non esistano criteri assoluti e generali per definire in modo univoco la figura dell'eroe e del genio. Ogni comunità riconosce i propri uomini celebri, trovando incarnati in loro valori e idee da preservare e tramandare. Uomini politici, papi e santi, artisti e letterati, musicisti e scienziati, medici e benefattori; personalità diverse vengono unite da una carattere comune, quello di essere riconoscibili e univocamente identificati da una comunità politica o religiosa per meriti o demeriti. L'attribuzione di valore ad un uomo, spesso riconosciuto per le sue qualità geniali, è un momento chiave nell'identità e nella memoria di una comunità. Al di là del sistema di relazioni, le ragioni della sua valorizzazione vanno ritrovate nella sua capacità di essere depositario di un patrimonio di valori condivisi ed espressione della cultura di una civiltà. In quest'ottica il fascino del genio torna a essere una prerogativa importante per una comunità, che torna a cercare i luoghi dell'“eroe”, per portare omaggio dovuto a colui che riconosciamo essere modello di vita, di coraggio, di creatività artistica. La casa del personaggio celebre è, dunque, inevitabilmente radicata in un determinato territorio, ne costituisce la storia, ne interpreta la qualità, ne fornisce un carattere e una coesione. “Tristi quei popoli che non hanno bisogno di eroi”, affermava con pessimismo Galileo attraverso le parole di Bertolt Brecht. Per estensione una simile attribuzione di valore si applica anche all'architettura e a quegli edifici pubblici che si sono elevati a simbolo e monumento.

2. Studi sulle case degli uomini celebri

2.1. La dimora del personaggio illustre. Un contributo all'identità nazionale.

Da un certa fase di sviluppo della civiltà l'uomo ha dimorato in spazi costituiti espressamente per il ricovero e il lavoro, per l'accumulo e la conservazione dei beni, per lo svolgimento della vita sociale, in una continua alternanza tra occasioni di vita pubblica e gesti legati alle attività domestiche della vita quotidiana.

La casa di ogni uomo ne riflette il gusto, il benessere o il desiderio realizzato, ma trasmette anche, indirettamente, lo spirito del suo tempo.

Non tutte le case di tutti gli abitanti vissuti in epoche precedenti vengono conservate. Nella realtà nessuna sistemazione di nessuna casa sopravvive, immutata, alla scomparsa di chi vi ha abitato. Concluso il tempo della vita la casa, considerata la dimora stabile di un singolo abitante o di una famiglia, diviene, ben presto, dimora di altri abitanti, che in modo impercettibile, la modificano e la trasformano secondo nuovi principi e altre esigenze. Con la fine di un'esistenza intensamente percepita, si dissolve in fretta quella relazione che lega il ricordo della figura dell'antico abitante con l'aspetto esistente di un luogo, sede originaria di una vicenda esistenziale.

La fama delle case e la fama degli uomini, che in esse hanno dimorato, in genere seguono destini diversi. Ma vi sono delle eccezioni. Alcune residenze che hanno ospitato importanti eventi o dato alloggio a cittadini illustri non sempre immediatamente scompaiono. Con il passare delle generazioni alcune case perdono il significato di residenza e diventano luoghi collettivi in grado di evocare valori collettivi. Esse non sono più semplici ricoveri ma contribuiscono a salvaguardare la tradizione di un popolo a perpetuare l'essenza di un mito, a vantaggio sia delle generazioni presenti, che delle future.⁹

9 ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006, p.15.

Si possono per questo definire “luoghi della memoria”.

Secondo Pierre Nora, un “luogo della memoria” è un'unità significativa d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una comunità. A metà tra storia e memoria, tali luoghi consentono di ritrovare, per tracce e per frammenti, alcuni valori fondamentali del nostro passato. Rileggendo, nella civiltà attuale, un progressivo spostamento da una memoria collettiva e istituzionalizzata di monumenti e celebrazioni pubbliche, ad una memoria individuale di simboli e valori della vita quotidiana, la casa è un luogo di memoria privilegiato, in quanto elemento d'unione tra la “sfera del ricordo” e la “sfera dell'esperienza”.¹⁰

¹⁰ ANTONELLA TARPINO, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi 2008.

2.2. Le case di uomini celebri nelle classificazioni dell' International Committee for Historic House (DEMHIST), 1997-2007.

L'International Committee Historic House-Museum (Demeures Historiquesmusées, Demhist), è un organismo internazionale di ICOM, istituito per dare alle case-museo una peculiare identità progettuale e gestionale.

Nel documento programmatico del Comitato Demhist vengono indicate precise linee museologiche e museografiche, che costituiscono il punto d'inizio di uno studio sulle dimore storiche museo in continuo divenire e sviluppo.

Una prima proposta di classificazione delle dimore storiche viene presentata durante la prima assemblea Demhist a Genova da Rosanna Pavoni e Ornella Selvafoia. Le otto categorie presentate definiscono un patrimonio di lasciti diversi, articolando così la questione: Palazzi reali, Case dedicate agli uomini illustri o Musei monografici, Case create dagli artisti, Case dedicate a uno stile o ad un'epoca, Case di collezionisti, Dimore storiche come contenitori, Case di famiglia, Case con precisa individuazione socioculturale.

In una categoria specifica dunque sono riunite le case di uomini illustri. "Rientrano in quest'ambito le dimore dedicate alla celebrazione dell'uomo celebre mediante l'esposizione di oggetti e cimeli e l'eventuale ricostruzione di ambienti legati alla sua biografia e alla sua attività. Si tratta spesso di luoghi natali o delle dimore in cui la persona celebrata passò un periodo importante della propria vita. La storia che vi viene narrata sottolinea l'aspetto quotidiano dell'uomo illustre, rispetto all'eccezionale e complessità della sua opera o delle sue gesta e fa leva sulla curiosità suscitata dalla dimensione privata del genio. Le motivazioni che stanno alla base di queste dimore-museo sono spesso legate alla volontà di rafforzare l'identità della storia locale: in tal uni casi si può parlare di veri e propri pellegrinaggi alle reliquie della persona famosa e l'elemento «casa» sottolinea una lettura del patrimonio esposto più spostata sul registro dell'emozione che

dell'apprendimento.¹¹

Circa dieci anni dopo il documento di Genova la situazione è in parte cambiata. Su queste questioni si sono formate nuove ricerche e altri gruppi di lavoro. Nell'assemblea internazionale Demhist di Vienna nel 2007, vengono analizzate altre tipologie, così sintetizzate da Hetty Berens e Julius Bryant¹²: case di uomini illustri (*Personality Houses*), Case di collezionisti (*Collection Houses*), Case della Bellezza (*Houses of Beauty*), Case dedicate a eventi storici (*Historic Event Houses*), Case volute da una comunità (*Local Society Houses*), Dimore nobiliari (*Ancestral Homes*), Palazzi reali e luoghi del potere (*Power Houses*), Case del clero (*Clergy Houses*), Case a carattere etno-antropologico.

In questa seconda classificazione le case di uomini illustri sono le dimora di scrittori, artisti, musicisti, politici, eroi militari, imprenditori.. cioè di personaggi famosi internazionalmente o in grado di incarnare localmente i valori e le qualità in cui la comunità si riconosce e attraverso cui si presenta. Analizzando questa seconda definizione si può registrare un cambiamento, che vede l'inclusione dell'idea della casa del "genius loci", del personaggio cioè in grado di incarnare localmente (ma anche a livello nazionale) i valori, le qualità in cui la comunità si riconosce e attraverso cui si presenta su un palcoscenico più vasto (anche internazionale). Questo cambiamento riflette una nuova tendenza che muta le motivazioni che portano a visitare le case di uomini celebri, cambiamento indotto da un differente uso "politico" di queste: al pellegrinaggio alla dimora dell'uomo illustre a cui si tributa l'omaggio dovuto a colui che riconosciamo essere modello (di vita, di coraggio, di creatività artistica), pellegrinaggio che è stato per lungo tempo una forte motivazione alla visita di luoghi legati alla vita quotidiana del genio, si va sostituendo la visita a un luogo proposto come rappresentativo della

11 ROSANNA PAVONI - ORNELLA SELVAFOLTA, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione*, in FARIDA SIMONETTI - LUCA LEONCINI, *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, Atti del convegno a cura di Luca Leoncini e Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 1998, pp. 32-36.

12 Hetty Berens e Julius Bryant sono membri del Board Demhist incaricati di seguire il progetto di classificazione "The Demhist Categorisation Project For Historic House Museums").

qualità, o meglio di una delle qualità di un intero territorio, e si potrebbe parlare, parafrasando una felice espressione di Maria Gravari-Barbas e Philippe Violier¹³ di “luogo di cultura coerente con la cultura dei luoghi”. Ci troviamo cioè di fronte al passaggio dalla casa del genio (nell’accezione di uomo eccezionale) alla dimora del *genius loci*, divinità minore nel Panteon romano la cui presenza continua dà carattere, coesione e “spirito” al luogo che tutela.

Questo spostamento di interesse viene riconfermato dalla tematica scelta per l’assemblea Demhist 2009 tenuta a Stavanger in Norvegia, dal titolo *Historic houses as documents of social life and traditional skills*. La Conferenza approfondisce la vocazione delle case museo come testimoni del cambiamento socio-culturale di un paese; indirizzando l’analisi sulle dimore storiche a vocazione etnografico-antropologica diffuse sul territorio. Analizzando gli interventi della Conferenza Internazionale Demhist 2009 si coglie come il dibattito contemporaneo sulla dimora storica museo non sia più incentrato solo sull’imprescindibile e originale rapporto tra edificio e collezioni, come avveniva nelle prime assemblee del 1997-1998, bensì sia animato da nuove problematiche legate al ruolo del museo nella società come contenitore di una identità comune in cui ritrovare una memoria di appartenenza perduta e dimenticata.

13 MARIA GRAVARI-BARBAS, PHILIPPE VIOLIER, *Lieux de culture/culture des lieux*, Rennes, Universitair-es de Rennes, 2003.

2.3. Una prima definizione: reali, politici e militari; papi e santi; uomini di scienza; medici e benefattori.

L'attribuzione di valore ad un uomo, come si è visto nei capitoli precedenti, è un momento chiave nell'identità e nella memoria di una comunità. Al di là del sistema di relazioni, le ragioni della sua valorizzazione si possono ritrovare nella sua capacità di essere depositario di un patrimonio di valori condivisi ed espressione della cultura di una civiltà. Uomini politici, militari, patrioti, imprenditori, personalità diverse vengono unite da una carattere comune, quello di essere riconoscibili e univocamente identificati da una comunità politica o religiosa per meriti o demeriti.

Ogni Nazione ha dunque i propri eroi, i propri personaggi illustri, i propri luoghi della memoria, che hanno caratteristiche diverse e specifiche.

E' importante, dunque, comparare un cospicuo numero di casi di studio, in modo da far emergere le caratteristiche che assumono le case di uomini celebri nei diversi ambiti geografici, per poter così individuare l'esistenza di relazioni culturali e di *topos* spaziali ricorrenti.

Ai fini della classificazione generale la ricerca considera case di uomini celebri le dimore di reali, politici e militari; papi e santi; uomini di scienza; medici e benefattori.

Le case di uomini celebri nell'immaginario comune in Italia, in Europa, nel Mondo.

L'Italia e il Mito dell'eroe.

Il territorio italiano è caratterizzato da un gran numero di dimore storiche e case di uomini celebri. Dopo l'Unità di'Italia (1861), avvenuta sotto la monarchia Savoia si assiste ad un'esplosione di scoperte, ricostruzioni e invenzioni di case di uomini illustri poste in fondamento del "lustrò" della Nazione.

Nel 1865 in occasione del sesto centenario della nascita di Dante Alighieri, la giunta municipale di Firenze istituisce una commissione per localizzare con

precisione la casa della famiglia Alighieri nella convinzione che “tutto quanto riguarda il Divino Poeta deve essere sacro per gli italiani”. Si trattava di cercare tracce evanescenti (la casa era ormai scomparsa da secoli), sulla base anche di tradizioni orali, ma la commissione arriva a individuare una zona, presentata come quella che certamente aveva ospitato la dimora di Dante e si inizia a ricostruire la casa fiorentina per farne un museo dedicato al poeta.

Nel 1911, in occasione di un'altra importante manifestazione politica, qual è stata la grande mostra celebrativa del cinquantenario dell'Unità d'Italia organizzata a Roma e a Torino, si osserva come in ogni padiglione regionale sono ospitati esempi di abitazioni antiche ricostruite.

Nel 1869 a Bergamo si acquistano, si consolidano e in parte si ricostruiscono i ruderi della casa natale della famiglia di Torquato Tasso come sedimentazioni di “patrie virtù”. Nel 1883, a quattrocento anni dalla nascita di Raffaello, si moltiplicano le indagini sulla sua residenza romana, mentre già nel 1873 l'Accademia Raffaello (istituzione fondata per promuovere studi e iniziative dedicate all'artista), grazie ad una pubblica sottoscrizione ed al generoso contributo del nobile londinese John Morris Moore, acquista la casa natale del pittore ad Urbino e vi pone la propria sede.

Questi pochi esempi sono rappresentativi di una diffusa pianificazione di luoghi della memoria delle glorie nazionali, al contempo sono il segno distintivo di una “italianità” riconosciuta internazionalmente, baluardo dell'orgoglio campanilistico profondamente radicato nelle singole città e paesi. L'Italia fa rivivere i propri eroi e i propri illustri personaggi anche attraverso luoghi presunti o addirittura inventati, la necessità di dare valore al mito è tanto forte e importante da tralasciare la ricostruzione filologica e storica.

La parola chiave dunque diventa “mito” e la casa del mito è un luogo della memoria legato a sentimenti nazionali sociali o religiosi. Curzio Malaparte scriveva: “Il popolo italiano ama i suoi Santi e i suoi Eroi in un modo molto particolare. Ai suoi occhi un Santo e un eroe sono la stessa cosa. Non vi è per lui nessuna differenza fra San Francesco d'Assisi e Garibaldi. [...] Esso ama San Francesco per la sua

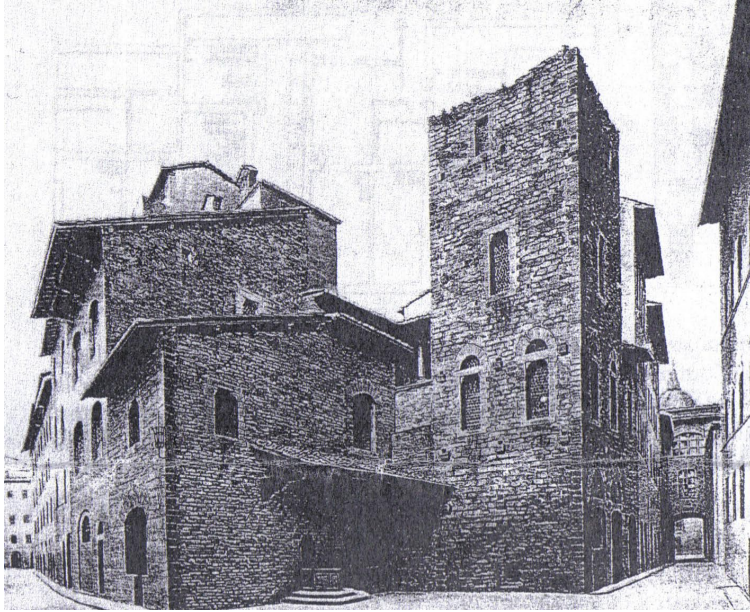


Fig. 2.1. La casa di Dante Alighieri a Firenze.



Fig. 2.2. La casa di Papa Giovanni XXIII Sotto il Monte (Bergamo).

povertà e la sua umiltà, [...] ama Garibaldi perché era bello, biondo, vestiva una camicia rossa e, sui campi di battaglia guidava a cavallo, un cavallo tutto bianco, le sue schiere di giovani biondi, belli, buoni, vestiti di camicie rosse.”¹⁴

Ripercorrendo questa affermazione si riportano qui di seguito alcuni casi di studio: la casa di un eroe nazionale (Giuseppe Garibaldi), la casa di un santo (Papa Giovanni XXIII), la casa di un grande imprenditore (Adriano Olivetti) e la casa di un importante sportivo (Enzo Ferrari). Sebbene le personalità sono molto diverse, sia nella professione, sia nei ruoli ricoperti nella società, si può ricostruire un quadro di riferimento comune con delle caratteristiche ricorrenti nella valorizzazione della dimora.

La casa di Giuseppe Garibaldi a Caprera (Olbia).

La casa del generale Giuseppe Garibaldi a Caprera è un luogo di pellegrinaggio e un museo della memoria. Lo spazio esterno, le stanze, gli oggetti concorrono insieme alla creazione del mito: visitare oggi questa dimora significa ripercorrere tappe disegnate da coloro che nel corso di oltre un secolo ne hanno preservato l'aura, enfatizzato i cimeli, tolto elementi considerati non funzionali alla celebrazione dell'eroe, ricomposto gli ambienti con la volontà di preservare l'autenticità, non tanto della casa, quanto del luogo-icona amato e visitato.

La camera principale della dimora, sacra e inviolabile è la “stanza della morte” dove ogni cosa è bloccata alle 18:20 del 2 giugno 1882: dalle lancette dell'orologio all'armadio dei medicinali. I cimeli e le fotografie, sui muri, dentro le vetrine: il mitico poncho, le papaline in velluto nero ricamato, le stampe usate dopo la ferita riportata ad Aspromonte sono punteggiature in un crescendo emozionale. Ugualmente importante è il giardino e il paesaggio fuori dalla casa, dove sotto gli alberi, un masso di granito individua la tomba di Garibaldi, dei figli Manlio, Rosa, Anita, Clelia, Teresita e dell'ultima compagna, la moglie Francesca.¹⁵

14 CURZIO MALAPARTE, *Muss. Il grande imbecille*, Milano, Luni, 1999.

15 LUCIA ARBACE (a cura di), *Garibaldi a Caprera. Fotografie e cimeli restaurati*, Torino, Allemandi, 2009.



Fig. 2.3. La casa di Giuseppe Garibaldi a Caprera (Olbia).

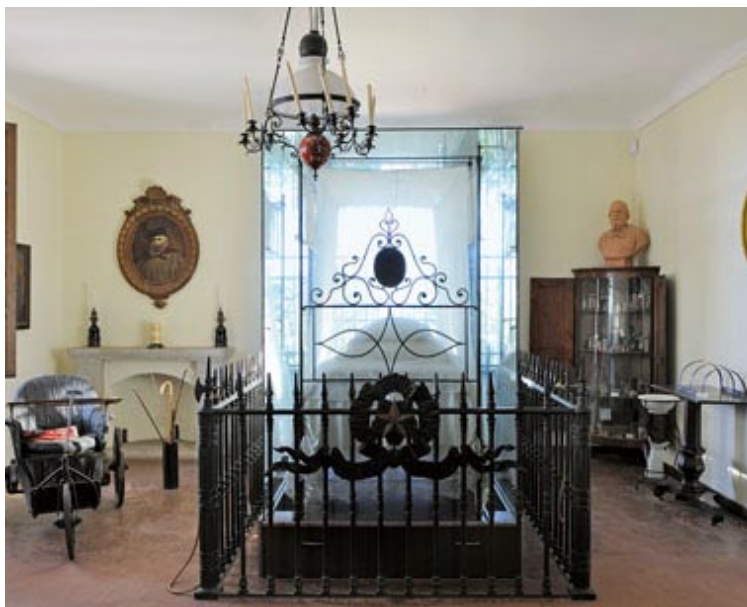


Fig. 2.4. Il letto di morte di Giuseppe Garibaldi nella casa a Caprera (Olbia).

La casa del patriota italiano, che con la sua opera ha rappresentato il proprio tempo e la propria Nazione viene ad assumere un significato particolare per la comunità, che riconosce in questi elementi un frammento del proprio passato. Attraverso un progressivo processo di mitizzazione e messa in scena di valori condivisi, il “luogo della vita privata” diventa “luogo della memoria collettiva” in cui si riflette la storia di un'intera nazione. Il processo di valorizzazione della dimora non è dunque filologico e analitico, bensì interpretativo e talvolta inventato per meglio celebrare un eroe storico.

La casa di Papa Giovanni XXIII Sotto il Monte (Bergamo)

La casa natale di Papa Giovanni XXIII nel comune di Sotto il Monte a Bergamo è un luogo di preghiera e pellegrinaggio religioso.

Al suo interno si trova ricostruita la stanza da letto dei genitori del santo, arredata con un cassettone, un quadro della Madonna posto sopra il giaciglio e alcune foto di famiglia con accanto l'atto stilato dal comune di Sotto il Monte che attesta la nascita del bambino Angelo Giuseppe. La camera principale della dimora, sacra e inviolabile è in questo caso la “stanza della vita” ove si conserva il letto nel quale il papa venne alla luce il 25 novembre 1881. Umili oggetti e semplici cimeli, copie o originali non ha alcuna importanza, ricostruiscono un luogo spirituale e fanno della piccola dimora un “spazio sacro”. Anche in questo caso la ricostruzione storica è arbitraria, emozionale e funzionale alla necessità di inventare un luogo della memoria collettiva, uno spazio dal forte valore simbolico e spirituale.

La casa di Adriano Olivetti a Ivrea (Torino)

La casa di Adriano Olivetti, imprenditore, ingegnere e politico italiano, si trova ad Ivrea. Uomo di grande e singolare rilievo nella storia italiana del secondo dopoguerra, Olivetti rappresenta un eroe della modernità.

In questo caso la dimora del personaggio illustre non è ricostruita oggetto per oggetto, non è la “stanza della morte” o quella di nascita a rappresentare il valore importate per la comunità. Ciò che assume significato è il progresso portato alla



Fig. 2.5. La casa di Adriano Olivetti a Ivrea (Torino).



Fig. 2.6. La casa e il museo di Enzo Ferrari a Modena.

Nazione, il lavoro e l'attività dell'illustre personaggio. All'interno della dimora di Ivrea si trova oggi la sede della Fondazione a intitolata ad Olivetti, che conserva e custodisce una grande quantità di documenti. Una mostra permanente ricostruisce un percorso didattico attraverso documenti, manifesti, foto e filmati, che mettono in luce le peculiarità del progetto industriale olivettiano, orientato all'innovazione e all'eccellenza tecnologica, ma allo stesso tempo molto attento agli aspetti sociali e culturali del lavoro. La valorizzazione dell'eroe moderno non punta su un'immagine emozionale e sentimentale, bensì sulla rappresentazione dell'eccellenza tecnologica ed industriale.

La casa di Enzo Ferrari a Modena

La casa natale dello sportivo e imprendere Enzo Ferrari si trova a pochi chilometri dal centro storico della città di Modena. Anche Ferrari è un "eroe moderno", portavoce dell'innovazione e del progresso tecnologico della nazione.

La dimora e l'officina dove Ferrari trascorre i primi anni di vita è un'umile casa rurale emiliana vicino allo scalo ferroviario, poco adatta a rappresentare l'immagine di velocità e potenza dell'automobile nel mondo e della *Motor Valley*.

Un concorso internazionale trasforma il volto della piccola dimora proponendo un futuristico museo. Il progetto dello studio londinese *Future System* abbraccia e "nasconde" la dimora ostentando un abbagliante copertura di 45 metri, che ricorda il cofano di un'auto da corsa. Sotto la luccicante corazza gialla in alluminio è ospitato un scintillante *showroom*.

Per ricostruire l'immagine del Mito sono "necessari" più di 5mila metri quadrati calpestabili per 200mila turisti all'anno, la dimora museo non è uno spazio privato, luogo della memoria di un singolo uomo, ma un salone espositivo per il progresso, la velocità e il "business turistico".

L'Europa e l'Anima nazionale.

Volendo ampliare la ricerca in ambito europeo, si sono studiati alcuni esempi di dimore di uomini celebri in Europa e in Russia, che hanno evidenziato come si

possa sostituire al valore del Mito, l'Anima della Nazione.

In particolare si assiste in Europa alla celebrazione di importanti letterati e musicisti, cantori e interpreti dell'identità nazionale. Nella casa del personaggio illustre in questo caso si innerva un percorso emozionale, testimonianza di una vita sacrificata alla nazione.

L'accento che si impone alla valorizzazione del luogo non è sul singolo uomo o su un mito della contemporaneità, bensì su un'opera, su un sentimento nazionale profondo.

Le case si presentano in questo caso come luoghi impregnati della presenza fisica dell'uomo illustre e sono piene di oggetti e reliquie. I cimeli più comunemente diffusi sono ciocche di capelli, calchi del volto o della mano, maschere mortuarie, indumenti, oggetti personali, frammenti ossei o oggetti associati all'attività letteraria.

La casa di Alexander Pushkin a San Pietroburgo (Russia).

L'appartamento in cui visse dal 1836 al 1837 e in cui morì Alexander Pushkin, a seguito delle ferire riportate nel duello che aveva sostenuto per difendere l'onore della moglie, si affaccia sul lungofiume Mojka a San Pietroburgo. La dimora è arredata con mobili d'epoca, cimeli tra cui il gilet che indossò al duello fatale Pushkin e il biglietto con la rivelazione del tradimento della bella moglie Natalja. La scelta interpretativa che è stata fatta di questo luogo ha privilegiato non tanto la qualità abitativa della casa, che è un bell'esempio di dimora borghese della prima metà del XIX secolo, né solamente la celebrazione del genio, bensì la drammaticità della vicenda di cui la casa fu palcoscenico. Il percorso di visita si sviluppa raccontando gli ultimi tre giorni di agonia del poeta e le stanze (il salotto dove fu trasportato il letto dal primo piano per accogliere il ferito, lo studio dove usava lavorare, i luoghi dell'intimità domestica) diventano i testimoni dell'addio di Pushkin alla famiglia e della processione di amici e parenti che lo salutarono prima della morte. Il pubblico è coinvolto nell'emozione della narrazione al punto di poter autonomamente impugnare la maniglia e con gesto familiare aprire la



Fig. 2.7. La casa di Alexander Pushkin a San Pietroburgo (Russia).



Fig. 2.8. La casa di Johan Wolfgang von Goethe a Weimar (Germania).

porta e entrare nella stanza successiva. In questo caso la dimora è un monumento dotato di valore collettivo e di forza memoriale per la comunità, essa svolge una fondamentale funzione di comunicazione verso l'esterno e rappresentazione dell'identità nazionale.

La casa di Johan Wolfgang von Goethe a Weimar (Germania).

La casa di Johan Wolfgang von Goethe a Weimar in Germania è oggi un museo dedicato allo scrittore. Johan Wolfgang von Goethe giunge a Weimar nel 1775 su invito di Karl August, principe della Turingia. Lo scrittore non si occupa solo di cultura e scienza ma soprattutto di amministrazione e di economia, in una piccola città di provincia che, al suo arrivo, si presenta come un villaggio di case modeste. La sua abitazione riadattata tra il 1702 e il 1794 rispecchia questa pluralità di interessi creando dal nulla un luogo che richiama intellettuali e letterati da tutta Europa. Nelle sale di rappresentanza situate nella parte anteriore della casa, sono ordinati ed esposti quadri, sculture, maioliche, monete, ricordi di viaggio, con l'intenzione primaria di fondere le diverse forme d'arte in uno spazio espositivo unico. Negli ambienti più riservati lo studio, la camera da letto e la biblioteca, si compie quello che è l'aspetto più intimo della vita domestica: le stanze, piccole nelle dimensioni, sono arredate con libri, manoscritti, pezzi d'arte e minerali, oggetti dai quali Goethe non vuole separarsi nei momenti di massima riflessione.

La casa è oggi un luogo di memorie a cui è affidata non solo la vita di un uomo, ma l'identità culturale di un popolo e in questo caso dell'intera nazione tedesca.

L'America e la Storia di un popolo.

Ritenendo necessario riportare l'attenzione fuori dall'Europa, anche se non previsto nei termini della presente ricerca, si è approfondito brevemente il dibattito sulle dimore di uomini celebri in America e in Australia. Fuori dall'Europa la casa del personaggio illustre è un *memorial*, spesso privo di contenuto materiale, ma con un fortissimo valore sociale nel rappresentare un episodio della storia di una piccola comunità.

L'Associazione Americana Musei di Interesse Locale propone un particolare approccio alla realtà delle case museo, per cui la dimora assume valore e giustifica la sua esistenza e il suo ruolo in stretta relazione alla comunità che l'ha voluta. Il suo punto di partenza, il suo riferimento e il suo primo ambito e obiettivo di comunicazione è il luogo in cui si trova e la gente che lì vive, con la sua sensibilità, con la sua immedesimazione nel patrimonio conservativo e esposto, con le sue aspettative nei confronti del museo che è tutore di memoria e strumento attivo della vita sociale.

Appare chiaro come la teoria definita dalla museologia americana applicata alle case museo faccia battere l'accento sull'autonomia in ambito locale della definizione e del significato attribuito alla dimora purché la casa è portatrice di memorie legate ad una persona o ad una famiglia che proprio in quel luogo, in quel paese, in quella città ha costruito e lasciato tracce che hanno avuto e magari ancora hanno ripercussioni nella vita e sugli abitanti del posto.

In Australia la casa museo è molto spesso concepita come un luogo denso di capacità evocative, in cui abita non tanto la memoria di oggetti specifici, quanto un *unicum* più complesso tra contenuto e luogo come espressione di un'identità specifica. In queste dimore in generale il percorso espositivo non è pensato per esporre e valorizzare ricche collezioni di oggetti, ma per far vivere al visitatore particolari emozioni. Qui il collezionismo è un fenomeno poco diffuso e la casa museo non ha alcun valore patrimoniale, ma conserva un forte valore storico e sociale nel rappresentare un episodio della storia della comunità.

La casa natale di Simón Bolívar a Caracas.

Uno degli eroi maggiormente commemorati in America Latina è Simon Bolivar, «el Libertador», generale, patriota, rivoluzionario venezuelano. Nella storia dell'America latina riecheggia spesso il nome di Bolívar come un coraggioso difensore della patria: molte piazze e strade sono intitolate a lui e a Caracas la casa natale è oggi uno dei più importanti luoghi della memoria del paese. La dimora ricostruisce la vita del patriota, attraverso una ambientazione tipica del

periodo e mostra le gesta dell'eroe espone oggetti appartenuti a Bolívar tra cui armi, bandiere e uniformi, ma anche dipinti monumentali raffiguranti immagini di battaglie e di imprese.

A Caracas si trovano anche un museo dedicato a Simon Bolivar, un'università intitolata al generale e un monumento .

Nell'analisi di diverse dimore di uomini celebri si possono riscontrare “*topos*” ricorrenti che vengono ad assumere un valore iconico come i cimeli, i ricordi di viaggio, i ritratti e la riproduzione della firma, la “stanza della morte” e la sepoltura. Tutto sembra muoversi dal privato al pubblico, dall'intimo al collettivo, dall'interno all'esterno. Attorno alla casa di un uomo celebre si può facilmente riconoscere, infatti, una porzione di territorio che storicamente o letterariamente, finisce per diventare esso stesso sfondo di uno stile di vita e testimonianza di un periodo storico.

I moderni eroi non sono più riconoscibili solo per meriti dimostrati, ma anche per tutto quello che hanno saputo accumulare, trasformare e costruire. La casa, il giardino, ma anche la strada, il quartiere, il paesaggio, la tomba diventano così una proprietà universale e un bene dagli ampi confini a disposizione di tutti.

2.4 Le case celebri in un'ottica di valorizzazione contemporanea: splendidi album fotografici, guide culturali, itinerari di visita.

In una politica di valorizzazione culturale e turistica di un preciso ambito territoriale è oggi indispensabile scoprire patrimoni radicati nel territorio, depositi di valori immateriali, siti costruiti dall'impegno di varie generazioni: come la casa di un uomo celebre, l'atelier di un artista, lo studio di un letterato, lo spazio di lavoro di un artigiano. In un'ottica di promozione contemporanea è sempre più possibile, attraverso un'attribuzione di valore a certi luoghi, individuare itinerari di visita e percorsi turistici, che ripercorrono per precise tappe un tratto di natura abitata, mettendo in moto un lento processo di sviluppo.

Negli ultimi anni è aumentata per questo la pubblicazione di guide culturali, itinerari di visita, articoli di giornali e splendidi album fotografici che riscoprono le case di uomini celebri.

Significativo, nella situazione italiana, è il contributo del fotografo Massimo Listri¹⁶, che ha pubblicato ormai molti volumi dedicati agli interni di dimore di artisti, critici, collezionisti, musicisti e letterati. Nel testo *Le dimore del genio* vengono fotografate case come "opere d'arte totale" come simbolo di identità sociale di importanti musicisti, pittori, letterati e collezionisti come Franz von Stuck a Monaco di Baviera, Théodore Reinach a Beaulieu-sur-mer e Axel Munthe a Capri.

In Francia Georges Poisson¹⁷ è autore di diverse guide, anche aggiornate e ripubblicate in anni diversi, dedicate alle dimore di uomini celebri. Conservatore del patrimonio e storico dell'architettura e della letteratura, George Poisson è considerato come lo specialista delle case di uomini celebri in Francia. Ha partecipato alla salvaguardia di parecchi di esse, come la dimora di Honoré

16 MASSIMO LISTRI, *Le dimore del genio*, Milano, Fabbri, 1996; MASSIMO LISTRI, *Casa dell'Anima*, Introduzione di Vittorio Sgarbi, Milano, Rizzoli, 2004; MASSIMO LISTRI – NICOLETTA DEL BUONO, *De-meures, villas et maison du monde*, Paris, Place des Victoires, 2009.

17 GEORGES POISSON, *Guide des maisons d'hommes célèbres: écrivains, artistes, savants, hommes politiques, militaires, saints*, Paris, Horay, 1994; GEORGES POISSON, *Guide des Maisons d'hommes et femmes célèbres*, Paris, Horay, 2003.

de Balzac, quella di Alexandre Dumas e quella di Henri de Saint-Simon e Émile Zola.

Già nel 1985 in Italia Oretta Bongarzoni¹⁸ pubblica una guida alle case celebri presso l'editore Zanichelli, successivamente nel 1996 Gianluca Balzano e Alessandra Bianchi¹⁹, propongono un itinerario per "scoprire e visitare tesori nascosti d'Italia", per le edizioni Viennepierre.

Nel 2010 Rosanna Pavoni pubblica la guida *Case Museo in Italia: nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto*²⁰. Il testo propone un viaggio dentro le case che arricchiscono la penisola come luoghi capaci di narrare storie ed atmosfere. Il percorso di visita nelle dimore illustrate, offre al visitatore un itinerario multidisciplinare nella cultura italiana. La pubblicazione è stata seguita da una mostra²¹ con fotografie di Omar Kheiraoui, voluta dal Ministero degli Esteri, ospitata nel febbraio 2010 alla Borsa Internazionale del Turismo a Milano e nel giugno 2010 a Istanbul.

Sono numerosi inoltre i quotidiani e settimanali che propongono articoli e saggi brevi su itinerari e percorsi alla scoperta di luoghi abitati da illustri personaggi, approfonditi con linguaggio semplice e narrazione accattivante. Come la *Guida alla Parigi ribelle* di Ramon Chao e Ignacio Ramonet edita nel 2010 per le edizioni Voland, che propone un inedito viaggio nella capitale francese nei luoghi abitati da rivoluzionari, anticonformisti e artisti d'avanguardia. Non solo case vengono presentate nell'itinerario, ma anche caffè, hotel e *bistrot*, per intraprendere una nuova forma di turismo culturale.

18 ORETTA BONGARZONI, *Guida alle case celebri*, Bologna, Zanichelli, 1985.

19 GIANLUCA BAUZANO, ALESSANDRA BIANCHI, *Case di uomini illustri. Dove, come, quando scoprire e visitare tesori nascosti d'Italia*, Milano, Viennepierre, 1996.

20 ROSANNA PAVONI, *Case museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura. Poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Roma, Gangemi, 2009.

21 Si fa riferimento alla mostra "Case Museo: Il gusto dell'abitare in Italia", Istanbul, Museo Nazionale Bielorusso di Storia e Cultura Minsk, 15 settembre - 10 ottobre 2010. La mostra si colloca all'interno di un ricco carnet di iniziative che il Ministero degli Affari Esteri propone nel 2011, nell'ambito delle celebrazioni del 150° anniversario dell'unità d'Italia. Attraverso 10 Case Museo, viene presentata la varietà e la ricchezza di un patrimonio diffuso in tutta Italia.

2.5. La camera da letto e la sala di ricevimento. Lo spazio privato e l'ambito di rappresentanza.

Secondo uno spunto offerto dal testo *Il Salotto cattivo. Splendori e miserie dell'arredamento borghese*²², Almanacco Bompiani 1976, nell'ambito di un approfondimento tematico inerente la casa dell'uomo illustre, una particolare attenzione va riservata all'interpretazione del significato che può assumere la camera da letto e la sala di ricevimento come spazio privato e ambito di rappresentanza.

La casa è quasi sempre una confessione pubblica, cosciente o no, della propria condizione culturale e sociale. Nel caso delle dimore di uomini celebri la confessione si estende dal pubblico degli amici e dei parenti a quello di massa dei visitatori. La perdita legale del diritto alla privacy della propria immagine da parte dei personaggi pubblici si riflette anche nella loro casa. La casa dell'eroe o del "divo" vengono mostrate come il suo corpo, anche nelle parti più intime, ma scegliendo il lato migliore o migliorato.

Vissuta come pura scenografia di se stessi l'abitazione diventa dunque un esempio paradigmatico della sopraffazione della componente funzionale da parte di quella decorativa. L'uso funzionale della casa è relegato a pochi inevitabili ambienti (cucina, stanza degli armadi, bagno); la maggior quantità di spazio è "di rappresentanza", fotografata, visitata e mostrata al pubblico. Luoghi deputati nella casa del personaggio celebre sono soprattutto angolo del caminetto, camera da letto. Emblematica a questo proposito la tavola sinottica proposta dall'Almanacco²³ sopra citato che mostra 21 esempi di divi ritratti straiati sul divano del soggiorno o sul letto: da Orietta Berti a Andy Warhol, da Topolino a Paolo VI.

22 RITA CIRIO e PIETRO FAVERI (a cura di), *Il salotto cattivo. Splendori e miserie dell'arredamento borghese*, Milano, Bompiani, 1976.

23 *Rotocalco in casa*, in RITA CIRIO e PIETRO FAVERI (a cura di), *Il salotto cattivo. Splendori e miserie dell'arredamento borghese*, Milano, Bompiani, 1976, pp.62-69.



Fig. 2.9. La tavola sinottica nell'Almanacco Bompiani, *Il Salotto Cattivo*, 1976.

Una tendenza questa, dunque, che investe ogni tipo di personaggio celebre: papa ed eroe, artista e "divo", sia nel passato remoto immolati in grandi tele dipinte, che nel presente più vicino nelle foto di rotocalchi di riviste "rosa".

In alcuni casi, addirittura, il soggiorno e la sala di rappresentanza della dimora, per continuare a commemorare il personaggio celebre, devono uscire dallo spazio interno protetto della casa ed essere ricostruiti, come pura citazione, in un contesto museografico del tutto estraneo all'ambiente originario. Ciò si è potuto vedere, ad esempio, nella rassegna "Camera con vista" tenuta a Palazzo Reale a Milano nel 2007 oppure nella mostra "Schifano 1943-1998" aperta al Gnam a Roma nel 2008 in cui si ricostruiva la sala da pranzo di casa Agnelli, vero coup-de théâtre intorno al quale ruota l'intera esposizione.

La camera da letto.

Tradizionalmente considerata come luogo privato per eccellenza, in realtà la camera da letto ha avuto nel tempo varie funzioni, anche di natura politica, a dimostrazione di come il confine tra pubblico e privato sia in molti casi straordinariamente labile. Per molti la camera da letto ha inoltre rappresentato un lusso inarrivabile: ciò testimonia che la necessità di una propria intimità sia comune a tutti gli uomini, a prescindere dal tempo e dalla condizione sociale in cui essi vivono. La stanza, come luogo della preghiera, della riflessione, dello studio e anche dell'introspezione eredita una lunga tradizione di origine medievale. Il primo a studiare gli spazi che quotidianamente viviamo per identificarne il significato profondo è Michel Foucault; un saggio recente della storica francese Michelle Perrot, riprende questa teoria e intraprende una singolare ricerca sulle camere.²⁴

Per il sovrano del passato, per cui ogni azione era regolata da un cerimoniale complesso, l'andare a letto o l'alzarsi avveniva davanti ad un pubblico ristretto e molto selezionato oltre che al personale di servizio. La camera da letto era

24 MICHELLE PERROT, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009.

una sorta di teatro e nel “letto ufficiale” il re non dormiva: finita la cerimonia si rialzava e raggiungeva la consorte con cui passava la notte, ma al mattino tornava nel proprio letto per la cerimonia del “lever”.

Anticamente, dunque la camera da letto del personaggio illustre è un luogo di rappresentanza ove farsi ritrarre o accogliere ospiti.

Un caso del tutto particolare è la camera di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale, ambiente suggestivo e carico di significati simbolici. La Stanza del Lebbroso è pensata come camera ardente e qui il poeta si ritirava a meditare sulla morte. Il letto, non utilizzato per riposare, è chiamato letto delle due età, perché nelle sue forme ricorda al contempo una culla e una bara: simboleggia la morte come fine e come inizio di una nuova vita.

Per l'uomo del Novecento la stanza da letto è invece il trionfo della privacy.

Virginia Woolf desiderava ardentemente avere una stanza tutta per sé e anche Kafka si lamentava perché in casa aveva una stanza di passaggio dove veniva di continuo disturbato e per questo motivo preferiva soggiornare in alberghi.

Il diritto alla privacy diverrà un diritto quasi per tutti, ma ancora in pieno XIX secolo nelle campagne francesi le famiglie dormono in una stanza comune riscaldata male da un camino. Prosper Mérimée annotava: «In Francia le porte si chiudono male» e Jules Renard parla di «lenzuola fredde, umide». Si andava a letto coperti dai piedi alla testa, ma il gelo non risparmiava nessuno. Le stanze comuni, inoltre, verranno riproposte in versione aggiornata durante il comunismo sovietico. Ancora nel 1980 a Mosca la metà degli appartamenti erano condivisi e nessuno ha diritto a veri spazi individuali, nemmeno per dormire.

La camera da letto coniugale si afferma un po' dappertutto a partire dal 1840. Nelle classi economicamente più deboli i futuri sposi risparmiano per potersi comperare il letto matrimoniale e le cronache raccontano di una giovane che sfregia il proprio uomo con del vetriolo perché ha dilapidato i soldi destinati a quell'acquisto. Il Novecento industriale con i suoi letti di ferro, leggeri e poco costosi, renderà molto più semplice l'allestimento della camera matrimoniale. I mobili, più o meno in serie, impongono l'armadio guardaroba con gli specchi. Le

trasformazioni riguardano anche le pareti, che conoscono presto l'arte popolare delle tappezzerie dipinte per poi tornare a colori più tenui e, si pensa, riposanti. Nel poema di Attilio Bertolucci intitolato *La camera da letto* (1984 e '88) la stanza è metafora ed emblema della storia della famiglia e dell'autore stesso. Col passare del tempo le famiglie destinarono anche camere apposite ai bambini, dei veri e propri bazar, e agli adolescenti. In particolare le camere delle ragazze si ispiravano alla stanza della Vergine raccolta in preghiera in attesa dell'Annunciazione raccontata dai pittori del Quattro e Cinquecento.

Per concludere, dunque, il viaggio nella storia della "camera" del personaggio celebre, per parafrasare il titolo di Xavier de Maistre, è un viaggio intorno ad un universo: privato e pubblico, introverso ed estroverso, intimo e spettacolare. Nel suo discorso per il Nobel lo scrittore Orhan Pamuk ha ricordato che per lui scrivere è innanzitutto chiudersi in una stanza e tuffarsi dentro se stesso.

2.6. Conclusioni. Cimeli, oggetti, ricordi di persone e luoghi vissuti.

Le case di uomini celebri sono manifestazioni compiute dei loro abitanti, esse ne esprimono il mondo psichico, l'intensità e la coerenza interiore. Utilizzando strumenti letterari si potrebbe dire che sono parti dell'autobiografia personale.

In una recente ottica di conservazione della memoria storica, in cui si riflette non più solo sulle opere e sui beni materiali, ma anche sui valori e sulle esperienze spirituali, la valorizzazione della casa di un personaggio illustre, con la sua capacità narrativa straordinaria, assume una grande importanza.

Con un meticoloso lavoro di scavo, di descrizione e di classificazione, il lavoro di ricerca ha identificato le case di uomini celebri, in quanto luoghi dove sono nati o hanno trascorso una parte della loro vita alcuni uomini eccezionali. Essi rappresentano forti personalità che, in ogni tempo e regione del mondo, hanno lasciato viva testimonianza in campo sociale, religioso, politico, militare, artistico, musicale e architettonico.

Per successive approssimazioni si sono studiate solo case che sono state considerate documenti di cultura e testimonianze di civiltà e hanno assunto un valore in sé superiore agli stessi oggetti contenuti.

Una prima fondamentale classificazione identifica tre diverse tipologie di case: la casa natale, la casa della vita e la casa autoreferenziale.

La casa natale è la dimora dove "l'uomo illustre" è nato e ha vissuto più o meno a lungo. In generale non è progettata dal personaggio celebre e diviene museo per volontà di una generazione successiva, che la riconosce come luogo di memoria e ne ridefinisce l'immagine come memoria e ricordo di colui che l'ha abitata.

La casa della vita è la dimora pensata e progettata dal personaggio illustre per vivere e per operare. Il gioco di rimandi allusivi alla persona, alla vita, alle opere, all'ideologia del proprietario progettista-realizzatore, costituisce un sistema autoreferenziale, volto a consegnare ai contemporanei e ai posteri sia un'immagine ufficiale e celebrativa dello status sociale, sia un'immagine intima e personale della vita privata e intima dell'uomo.

La casa autoreferenziale è la dimora progettata dall'architetto e dall'artista come manifesto delle proprie idee, non per essere abitata, ma come massima libertà di espressione artistica, portando spesso a considerare marginali problemi di ordine pratico e organizzativo.

3. Studi sulle case dei letterati

3.1. Una prima definizione: scrittori e poeti; filosofi e storici; giornalisti.

Le case di letterati sono luoghi simbolici in cui uno scrittore, un poeta o un filosofo è vissuto. Esse si propongono come oggetti culturali in quanto negoziatori della conoscenza letteraria.

Queste dimore, che in genere hanno ospitato scrittori per tutta la loro vita o anche solo per una parte di essa sono rivelatrici di un'esistenza e ispiratrici di un universo mentale che presiede alla creazione letteraria. Instaurare una relazione con spazi, oggetti personali o dettagli architettonici concretamente localizzati nello spazio della vita quotidiana di un letterato permette, infatti, di ristabilire un legame con la sua opera.

Le case di scrittori sono, inoltre, custodi di un canone letterario, elemento di tutela di cui la nazione fa uso per conservare viva la tradizione. Quanto maggiore è l'importanza dello scrittore a cui è dedicato la dimora tanto più essa costituirà nel singolo paese alla diffusione della letteratura e alla formazione della lingua. Ai fini della classificazione generale la ricerca considera case di letterati le dimore di scrittori e poeti, filosofi e storici, giornalisti.

Centri di ricerca, associazioni e reti.

I letterati sono la categoria di uomini illustri le cui dimore sono state studiate con maggiore completezza. Solo in Francia, le case conservate e visitabili sono più di ottocento. Esiste anche una Federazione delle case di scrittori e dei patrimoni letterari di Francia che, in occasione di una giornata di studio tenuta presso la casa di Edmond Rostand a Cambo-les-Bains nel 2002, ha presentato una definizione attenta e accurata di casa di scrittore, che ben si adatta alle esperienze personali dei vari personaggi che vi si rifanno:

“Una casa dove uno scrittore è nato, dove ha vissuto più o meno a lungo, dove ha scritto non si tratta obbligatoriamente della casa natale, né di quella in cui lo

scrittore ha passato la maggior parte della sua vita, dal momento che la maggior parte degli scrittori sono stati dei viaggiatori instancabili”.

L'interesse suscitato dalle dimore di letterari in Francia è confermato anche dalla pubblicazione, nel 1992, da parte della Direction des Musées de France, di un inventario dei luoghi letterari intitolato *Écrivains: musées, maisons*, dalla promozione del convegno “Littérature et musées”, organizzato dalla Société d'Histoire Littéraire de la France e dal Musée d'Orsay nel 1994, e dalla giornata di studi organizzata a Parigi nell'aprile 1996 dall'Association des Bibliothécaires Français, dal titolo “Bibliothèques et maisons littéraires”.

Il crescente interesse internazionale per questa tipologia museale è provato anche dalla creazione di associazioni come la francese Fédération des Maisons d'Écrivain et des Patrimoines Littéraires (FMEPL)²⁵ o l'Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE) in Spagna, fondate rispettivamente nel 1997 e nel 1998.

Tra i gruppi di lavoro un particolare accenno deve essere fatto all'International Committee for Literary Museums (ICLM), fondato nel 1977 a San Pietroburgo come sezione dell'International Council of Museums (ICOM), che si occupa principalmente di sviluppare la ricerca, la pubblicazione e la gestione di case di scrittori e musei letterari.

In Italia le case museo di scrittori sono le dimore meglio gestite e organizzate. Proprio dalla direzione di alcune di queste realtà è nato nel 1998 in Toscana il Coordinamento nazionale Case della Memoria, con lo scopo di censire e promuovere in Italia l'attività delle più importanti case museo di letterati e artisti illustri. I primi soci dell'Associazione sono le case di Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Giosuè Carducci, Indro Montanelli, Maria Montessori, Francesco Petrarca.

25 La Fédération des Maisons d'Écrivain et des Patrimoines Littéraires organizza convegni annuali (*Rencontres nationales des maisons d'écrivain et lieux de mémoire littéraire*) interrogandosi principalmente su problematiche legate all'identità del luogo letterario, ai legami tra lo scrittore e il territorio e alla specificità delle attività culturali o educative di questa tipologia di musei.

In Italia si è costituito, inoltre, una Commissione tematica per musei letterari e di musicisti, che ha il suo riferimento diretto nell'ICLM, coordinata da Maria Gregorio di Milano e da Adriano Rigoli (Presidente Associazione Case della Memoria- Prato). In questo spazio si dà la più ampia visibilità alle iniziative delle associazioni italiane che operano per creare un legame tra i musei del settore, prima fra tutte l'Associazione Case della Memoria, nonché alle attività di singoli musei e case museo di letterati e di musicisti presenti nella penisola.

A riconferma dell'attenzione crescente sviluppata in Italia per le case di scrittori è doveroso citare anche un'importante esperienza sviluppata in Romagna, promossa dal Servizio cultura della Provincia di Ravenna, che mette in rete le case e i luoghi della memoria di importanti scrittori: da Vincenzo Monti a Giovanni Pascoli, da Alfredo Panzini a Marino Moretti, da Alfredo Oriani a Olindo Guerrini e Aurelio Saffi. La realizzazione di un CD interattivo e di una pubblicazione diventa la prima tappa di un percorso unitario che garantisce alle case museo nuove prospettive di sviluppo.

Pubblicazioni, guide e convegni.

L'interesse suscitato dalle case di letterati è poi ampiamente documentato dall'abbondante produzione editoriale²⁶ di guide e libri fotografici dedicati a siti, percorsi letterari o alle case degli scrittori e dalla vivacità del dibattito maturato su questi temi in occasione di seminari e convegni internazionali.

Nell'ambito della ricerca accademica si segnala l'opera di un italianista olandese Harald Hendrix, che nel 2007 pubblica la sua raccolta di saggi di importanti studiosi e ricercatori con il titolo *Writers' Houses and the Making of Memory*. L'opera presenta molte case museo italiane e acute osservazioni sul tema, che verranno riprese successivamente nella presente ricerca.

In Italia nel 2000 in occasione del XVII Convegno dell'Associazione Internazionale per lo studio della Lingua e della Letteratura italiana, si è svolto un importante

²⁶ La vasta diffusione di questa tipologia di pubblicazioni è stata confermata da una accurata ricerca compiuta sui cataloghi delle biblioteche nazionali europee.

convegno internazionale dal titolo "Dimore della poesia" al Vittoriale degli Italiani a Gardone. Le due giornate di studio hanno presentato le case di Francesco Petrarca, Nicolò Machiavelli, Carlo Goldoni, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi, Johann Wolfgang von Goethe, Torquato Tasso, Giuseppe Ungaretti, Salvatore di Giacomo e hanno messo a confronto il contributo di importanti studiosi. Importanti studi sono stati presentati anche nella conferenza ICLM del 2009, tradotti poi in italiano e commentati nella recente pubblicazione a cura di Maria Gregorio e Alex Kahrs *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*. Il volume arriva a conclusione di un lungo lavoro di ricerca e rappresenta una colta ricognizione critica sull'evoluzione della consapevolezza collettiva ed istituzionale verso le case e i musei letterari. Attraverso saggi di esperti di museografia e direttori di varie istituzioni, l'edizione riflette su forme e significati che le esposizioni di letteratura assumono come importanti luoghi della memoria. Introdotto da Lothar Jordan, che sottolinea l'attenzione che ICOM dedica alla realtà dei musei letterari, nel contributo di Hans Wisskirchen il volume ha illustrato uno tra i musei letterari più rappresentativi e frequentati a Lubecca: la Casa Buddenbrock, dedicata agli scrittori della famiglia Mann (in particolare, Thomas e Heinrich); Heike Gfrereis e Paul Raabe descrivono il museo della letteratura di Marbach in Germania, di recente istituzione; Axel Kahrs ha esposto una nuova tendenza che si fa strada nei musei letterari tedeschi dove, sulla scia degli studi di "geografia della letteratura", si pone al centro della rappresentazione un paesaggio o un territorio.

In Germania significativo è il contributo dello storico Peter Braun, che nel 2003 pubblica il testo *Dichterhäuser*, un compendio teorico sulle case di scrittori descrivendo la dimora di Johann Wolfgang von Goethe e di Friedrich Schiller a Weimar, l'appartamento di Bertolt Brecht a Berlino, la casa di Thomas Mann a Lubecca e la residenza di Hermann Hesse a Montagnola in Ticino.

Negli ultimi anni è aumentata la pubblicazione di guide culturali, itinerari di visita, articoli di giornali e splendidi album fotografici che riscoprono le case di uomini celebri.

In Francia Georges Poisson è autore di diverse guide, anche ripubblicate in anni diversi, dedicate alle dimore di uomini celebri, in particolare nel 1998 dedica uno specifico contributo alle *Les maisons d'écrivain*.²⁷

In Italia il piccolo opuscolo di Gilberto Coletto *Case di scrittori. Guida alle case museo centri studio, associazioni amici di scrittori italiani*, mette a disposizione del lettore un elenco di case-museo e fondazioni riguardanti scrittori in Italia, presentando una guida trasversale completa di indirizzi web e e-mail. La pubblicazione, che considera case con la funzione di museo dei ricordi e istituzioni atte all'approfondimento culturale nel settore letterario, segue lo stesso filone logico della francese *Maisons d'écrivain* di Poisson e successivamente della studiosa Héléne Rochette²⁸, che soddisfano le esigenze sia dello studioso colto, sia del semplice turista attento ai richiami della cultura.

Guida e dizionario insieme si fondono nella mappa dei tedeschi Doris e Arnold E. Maurer²⁹, *Guida letteraria dell'Italia* tradotta nel 1993 con una nota del curatore italiano Giancarlo Pontiggia, che dà ragione della complessità dell'argomento: "La ricchezza della mappa letteraria italiana, l'estesissimo arco temporale, la complessità degli intrecci e dei nessi culturali, degli scambi e dei rapporti letterari e umani, l'imponenza del turismo letterario straniero mostrano come sia difficile raggiungere in questo campo un risultato pieno".

Curioso infine un romanzo scritto da Brock Clarke, *An Arnonist's Guide to Writers' Homes in New England*, tradotto in italiano da Einaudi nel 2010. L'autore descrive un immaginario itinerario tra insoliti incendi che si verificano nelle case degli scrittori del New England, ricostruendo la vita degli autori e descrivendo puntigliosamente le loro dimore.

27 GEORGES POISSON, *Les maisons d'écrivain*, Paris, Puf, 1998.

28 Si fa riferimento al testo HÉLÈNE ROCHETTE, *Maisons d'écrivains et d'artistes, Paris et ses alentours*, Paris, Parigramme, 2004. Da vedere anche il testo DOMINIQUE CAMUS, *Le guide des maisons d'artistes et d'écrivains en région parisienne*, Lyon, Editions de la Manufacture, 1997.

29 DORIS MAURER – ARNOLD E. MAURER, *Literarischer Führer durch Italien*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1988, ed. it. GIANCARLO PONTIGGIA (a cura di), *Guida letteraria dell'Italia*, Parma, Ugo Guanda, 1993.

3.2. Le case di letterati nell'Ottocento e nel Novecento.

La casa di letterato è una dimora ove uno scrittore o un poeta è nato, dove ha vissuto più o meno a lungo, dove ha scritto; non si tratta obbligatoriamente della casa natale, né di quella in cui lo scrittore ha passato la maggior parte della sua vita, ma rappresenta il luogo in cui l'autore esprime in forma materiale la propria opera. Se gli artisti e gli architetti, nelle loro case, danno dimostrazione della loro arte in maniera diretta e ben leggibile, gli scrittori per riflettere il personale sentire nella propria dimora devono compiere un passaggio in più, traducendo valori immateriali in realtà materiale, un dato intellettuale in uno tangibile e visibile. Per uno scrittore la progettazione della casa e dei suoi decori diventa un mezzo per esprimere il senso della propria opera e il proprio sentire.

Curzio Malaparte nel testo "Ritratto di Pietra"³⁰ scrive: "Il giorno in cui io mi sono messo a costruire una casa, non credevo che avrei disegnato un ritratto di me stesso. Il migliore di quanti io non abbia disegnati finora in letteratura. (...) Uno scrittore dipinge sempre se stesso, in un certo senso anche quando descrive un oggetto, un albero, un animale, una pietra. Ma non mi era mai avvenuto di mostrare quale io sono come quando mi sono trovato a costruire una casa."

Prima ancora che sulla carta, ogni scrittore proietta la sua creatività sui muri che lo circondano. Non importa se sia povero o ricco: gli oggetti che sceglie per arredare lo spazio in cui lavora sono le tessere di un mosaico con cui esprime la sua idea dell'arte.

Instaurare una relazione con spazi, oggetti personali o dettagli architettonici concretamente localizzati nello spazio della vita quotidiana di uno scrittore permette pertanto di ristabilire un legame con la sua opera come sostiene Georges Poisson "il semble que la visite prolonge en nous la lecture, et provoque la réflexion. On a raison de parler de lieux de mémoire".³¹

30 CURZIO MALAPARTE, *Ritratto di pietra*, in TALAMONA MARINA, *Casa Malaparte*, Clup, Milano, 1990.

31 GEORGES POISSON, *Les maisons d'écrivain*, Paris, Puf, 1998, p. 123.

Le caratteristiche delle singole abitazioni e, soprattutto, le allegorie indirette di cui si fanno portatrici, sono troppo numerose e proprie del carattere dell'autore per creare una classificazione rigida che imbrigli in maniera definitiva una tale varietà di intenti. D'altra parte, nei capitoli successivi, si cercherà di delineare un quadro ordinato sull'evoluzione a cui le case di letterati vanno incontro nel corso della storia, impone una catalogazione di natura tipologica, con una certa attenzione alle variazioni nei diversi periodi storici. Oltre a questo proporranno alcune riflessioni che individuano, trasversalmente nel tempo, alcuni elementi spaziali ricorrenti nelle case di scrittori, importanti ai fini di un'analisi filologica posteriore che abbia come fine la ricostruirne a posteriori di un luogo della memoria.

Le case di scrittori dell'Ottocento: opulente torri d'avorio.

Nel saggio "Torri d'avorio" (Excelsior 1881) Giuseppe Scaraffia introduce il tema della vita e delle case degli scrittori francesi dell'Ottocento. Essi risiedono in dimore caratterizzate dalle necessità specifiche di chi le abita, dalla rispettiva estrazione sociale e dal modo di sentire comune, sempre più oppresso dalla crescente massificazione che iniziava a banalizzare il mondo. La dimora diventa "zona franca", strappata alla volgarità del culto del progresso, al cui interno il regno coincide con l'esilio, il potere con l'abdicazione". Gustave Flaubert diceva di aver sempre cercato di vivere in una torre d'avorio, che però sentiva continuamente minacciata da "una lurida marea". La ricca "torre d'avorio" non era un vezzo ma una necessità per il letterato del Diciannovesimo secolo, continuamente scosso da terremoti contrastanti, reazionari e rivoluzionari. Tra antichità reali e fittizie lo scrittore viveva e lavorava in un'eternità provvisoria. Dalla ricca torre d'avorio, inoltre, sempre più malvolentieri lo scrittore si avventura all'esterno (Flaubert, grande viaggiatore nelle terre d'Oriente, non chiedeva altro che rimanere ancorato al tavolo da lavoro, a dannarsi per settimane sulla costruzione di una singola frase), mentre l'affollamento di oggetti e di arredi, la separazione dal mondo ottenuta con pesanti tendaggi, trasformano la casa del letterato in una

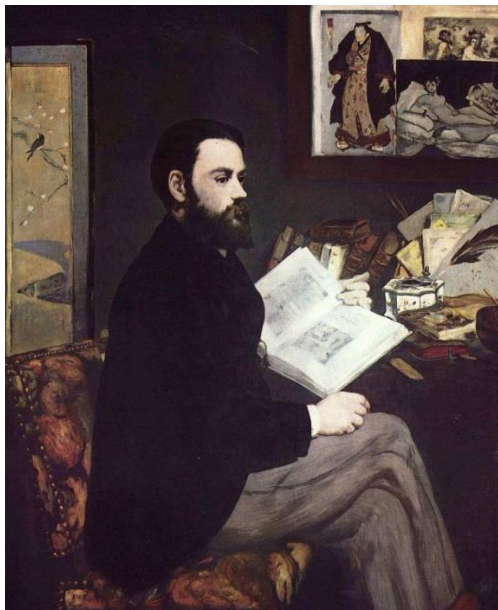


Fig. 2.10. Édouard Manet, *Ritratto di Émile Zola*, 1868.

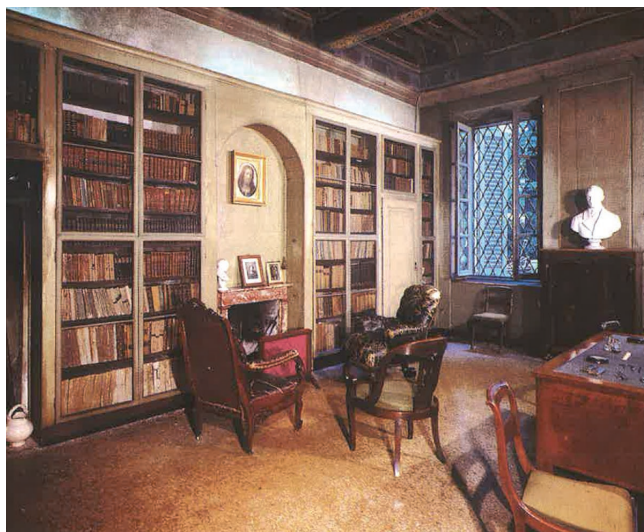


Fig. 2.11. La casa di Alessandro Manzoni a Milano.

sorta di libro compiuto, dove “il vuoto è la pagina bianca”, e quindi da evitare.

Lo scrittore francese Émile Zola, fondatore del filone naturalista, arreda la sua casa di Médan³² “come un castello” isolato e lontano da Parigi. Il pittore Édouard Manet, nel famoso dipinto del 1868, dipinge Zola nel suo studio, affollato di oggetti: il parapetto giapponese, il calamaio di porcellana con la penna d'oca sul tavolo di libri e carte di ogni genere contendono il primo piano allo scrittore. La dimora è dunque un santuario profano che avvolge e dà sicurezza al letterato, circondandolo dei suoi oggetti di culto.

Honoré de Balzac si rifugiava nella sua dimora di Parigi per sottrarsi ai creditori, senza però rinunciare ad arreararle con opulenza. Egli sopperiva, con la fantasia, alla mancanza di mezzi, qualunque mobile di rigattiere poteva trasformarsi per lui in un capolavoro dell'ebanista.

La dimora Chateau de Monte Cristo, fatta costruire da Alexandre Dumas, presso Port-Marly alla fine del XIX, concretizza un desiderio dello scrittore di erigere per se stesso un castello in stile rinascimentale, con accanto un padiglione in stile gotico, dove Dumas si ritirava per scrivere.

In Italia la casa in cui Alessandro Manzoni abita dal 1814 al 1873, anno in cui morì, si trova in via Morone a Milano. La dimora è scelta ed acquistata dallo scrittore, quando, dopo il lungo soggiorno parigino, decise di rientrare in Italia e di stabilirsi a Milano. La dimora è un ricco palazzo su tre piani, finemente arredato. La sala da pranzo espone alle pareti una ricca iconografia manzoniana, il salone di conversazione conserva ritratti e dipinti d'epoca.

Le case di scrittori del Novecento: precari appartamenti di città.

All'inizio del Novecento la posizione sociale dello scrittore celebre subisce un graduale declino e la dimora inizia a perdere la sua opulenza e a diventare precaria ed instabile. Lo scrittore abbandona le pittoresche dimore di campagna e utilizza, invece, come casa-studio, un modesto appartamento di città oppure una

32 Si veda la casa di Émile Zola oggi aperta come museo: Maison Zola a Médan.

casa isolata di due piani con un limitato giardino in un quartiere di periferia.

L'appartamento di Joris Karl Huysmans, al quale la paga di funzionario del ministero degli Interni serviva a malapena a coltivare il culto per le rilegature più preziose, si costituiva di uno spazio costruito a propria immagine e somiglianza e qui lo scrittore era prigioniero.

La casa di Jean Cocteau a Milly-la-Forêt, nella sua squisita semplicità, tradisce la precarietà del padrone di casa. Cocteau scrive: "C'est la maison qui m'attendait. J'en habite le refuge, loin des sonnettes du Palais-Royal. Elle me donne l'exemple de l'absurde entêtement magnifique des végétaux. J'y retrouve les souvenirs de campagnes anciennes où je rêvais de Paris comme je rêvais plus tard, à Paris, de prendre la fuite. L'eau des douves et le soleil peignent sur les parois de ma chambre leurs faux marbres mobiles. Le printemps jubile partout."³³ Il pittore italiano Amedeo Modigliani dipinge un ritratto di Jean Cocteau nel 1916, dove lo scrittore appare adagiato su una poltrona rossa e dove nessun oggetto lo circonda.

Con l'affermarsi di nuovi ideali muta presto anche il ruolo della casa del letterato: non più "rifugio" e "castello", ma luogo di lavoro permanente. La casa personale è il luogo aperto dell'elaborazione culturale e lo sfondo di ogni prima sperimentazione di corrente letteraria.

La casa diventa così testimone dell'attaccamento dell'uomo alla propria città in cui continua a risiedere nonostante i successi, come nel caso di Beppe Fenoglio, antiprovinciale proprio per l'attaccamento al suo lavoro, alla sua famiglia e alla città di Alba, anche dopo il successo letterario raggiunto. La casa è un ambito privato e intimo, rassicurante e familiare, come la dimora di Italo Calvino a Roma che egli riconosce come "unica, immune da tutti i luoghi comuni che rendono uniformi e intercambiabili le abitazioni in una data epoca e cultura".

A Roma l'appartamento in cui Alberto Moravia visse, fino alla morte avvenuta nel 1990, è un attico sul Tevere, molto luminoso composto da un salotto con

33 JEAN COCTEAU, *La Difficulté d'être*, 1949.

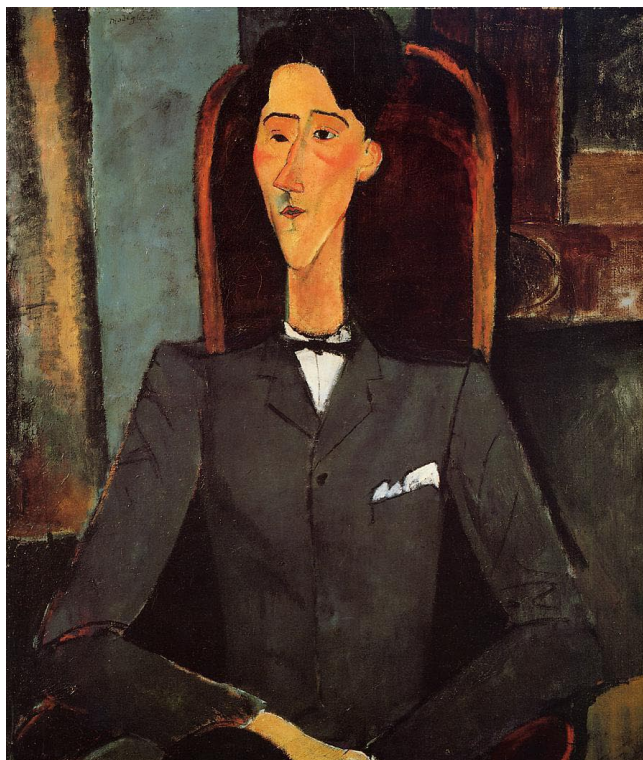


Fig. 2.12. Amedeo Modigliani, *Ritratto di Jean Cocteau*, 1916.



Fig. 2.13. La casa di Alberto Moravia a Roma.

un ampio terrazzo, una cucina stile anni 1970, una camera da letto e lo studio composto da una ruvida scrivania di legno opera dell'amico scultore Sebastian Shadhauser e dalla celebre macchina da scrivere Olivetti. Nelle stanze sono disposti pochi mobili, dalle linee essenziali, tessuti geometrici, tavolini in vetro, dischi in vinile, maschere e souvenir etnici dei tempi in cui viaggiare era ancora un'avventura d'élite e l'artigianato esotico una curiosità culturale. Ovunque negli ambienti sono ben allineati libri, perfettamente ordinati sugli scaffali come impone il rigore del pensiero, e quadri d'autore, soprattutto ritratti.

Un *topos* spaziale: la finestra e lo scrittoio

Nell'analizzare un numero considerevole di case di letterati dell'Ottocento e del Novecento, si è potuto constatare la ricorrenza di alcuni elementi spaziali e culturali. In particolare nelle case di scrittori è frequente ritrovare piccoli studi, collegati ad ampie biblioteche. Il "pensatoio" dello scrittore è in genere ben separato dal vivere e dal agire quotidiano, silenzioso e solitario, in un angolo remoto della casa, una nicchia protetta che si apre sul mondo esterno attraverso un'unica finestra.

Questo *topos* prende probabilmente la sua origine nell'antico *carrel*, cioè la nicchia per lavorare costituita da un banco, due stalli e una finestra, presente nelle sale di lettura delle antiche biblioteche. Nel Medio Evo, i *carrel*, posizionati nei chiostri o negli *scriptoria* dei monasteri, venivano utilizzate dai monaci per leggere e scrivere; la ripetizione del dispositivo minimo permetteva la suddivisione delle sale di lettura in tante piccole e concluse cellule di studio.

Singolare a questo proposito lo spazio che George Bernard Shaw (1856-1950) costruisce per sé stesso a Londra come luogo per poter scrivere. Egli vive gli ultimi quarant'anni della sua vita in una casa vittoriana a Ayot Saint Lawrence dove realizza in giardino la stanza di lavoro, da lui chiamata *The Shelter*. Si tratta di un piccolo rifugio a pianta quadrata di due metri e mezzo di lato, con le pareti in legno dipinte all'interno di bianco, che contiene lo stretto necessario per scrivere: il tavolino, una sedia di vimini, uno scaffale di libri, il cestino per la carta



Fig. 2.14. Franz Louis Catel, *Il viaggio di Karl Friedrich Schinkel a Napoli*.



Fig. 2.15. La casa di Fëdor Dostoevskij a San Pietroburgo.

straccia. Ha una finestra su un lato solo e per godere della luce del sole nell'arco della giornata, l'involucro in legno è costruito in maniera da ruotare attorno ad un perno centrale per mezzo di un meccanismo ad azione manuale.

Nella casa del letterato lo scrittoio posto, lateralmente o frontalmente alla finestra principale della dimora, rievoca la fama dello scrittore in un tempo immobile e cristallizzato. L'atmosfera è di assoluta tranquillità e separazione dai rumori del mondo: tutto è fermo, ordinato e pensato nella precisa posizione in cui è.

L'apertura è per il letterato fonte di osservazione ed ispirazione. La vista di un paesaggio inquadrato dalla finestra entra nella dimora, dilatando verso l'infinito il limite naturale della casa.

Nel saggio introduttivo al testo *Writers' Houses and the Making of Memory* lo studioso Harald Hendrix sostiene che la finestra nella casa del letterato può essere considerata una sorta di "topos letterario", espressione dell'ispirazione e creatività dell'autore.

La finestra può mettere in comunicazione l'oggetto in primo piano con una vista esterna definita, un frammento di paesaggio, inquadrato e delimitato da un dispositivo progettato. Emblematico a questo proposito il quadro del pittore berlinese Franz Louis Catel, che fissa per sempre nella luce del primo mattino il viaggio di Karl Friedrich Schinkel a Napoli; mentre legge davanti ad un'ampia finestra aperta sul mare con lo sfondo del Vesuvio. L'aria serena e sospesa della stanza si proietta sul paesaggio classico e diventa l'icona di tutta l'opera di Schinkel.

La finestra può inoltre mettere in comunicazione l'uomo con la città, il mondo intimo e privato dell'autore con quello pubblico e affollato della strada, diventando un tramite di comunicazione con l'esterno. A questo proposito è interessante citare il caso dello scrittore Fëdor Dostoevskij, che non si fermava mai più di tre anni nella stessa casa ed aveva una vera e propria ossessione per appartamenti ad angolo, con finestre affacciate su due strade. Pure l'ultima casa in cui l'autore abita e dove muore nel 1881 a San Pietroburgo, posta tra la Prospettiva Zuznechny e l'antica strada Yamskaya, oggi via Dostoevskij, risponde



Fig. 2.16. La casa di Hermann Hesse a Montagnola in Svizzera.

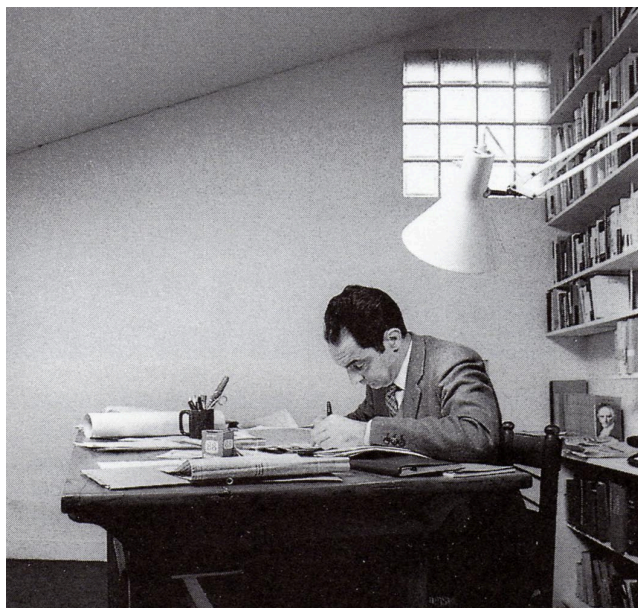


Fig. 2.17. La casa di Italo Calvino a Parigi.

a questi requisiti. E' un alloggio modesto, solitario, al secondo piano con due ampie finestre che affacciano sulle due strade principali.

La finestra, infine, può mettere in comunicazione l'immensità dell'ispirazione dell'autore con l'infinitamente piccolo, con il particolare, con il dettaglio. Ciò accade nella dimore dello scrittore Italo Calvino a Roma. Il grande studio dello scrittore, apre le sue vetrate su una terrazza-giardino in cui esplodono le siepi di gelsomino, vasi di rose e gardenie, il rosso fiamma della buganvillea introduce ad un'altana da cui si dominano i tetti del centro storico. Dalla sguardo attraverso la finestra lo scrittore dice di trovare conforto nell'esplorazione mentale dell'infinitamente piccolo, nell'osservazione delle apparenze minime, cose, oggetti, animali, che popolano la quotidianità del terrazzo, come un piccolo gecko che tiene compagnia alle sue sere.

Se si percorre trasversalmente tutta la storia della letteratura è possibile trovare anche casi di autori introspettivi e schivi, per cui la vista del paesaggio esterno non favorisce la creatività, ma bensì la disturba. In questo caso la loro dimora non è caratterizzata da ampie finestre, ma piuttosto da neri tendaggi, che ostacolano l'entrata di ogni spiraglio di luce naturale.

Lo scrittore francese Charles Baudelaire ad esempio si faceva smerigliare i vetri della propria dimora per vedere solo le cime degli alberi, mentre l'istrionico Gabriele D'Annunzio tappezzava la sua Priora con pesanti tendaggi. Il centro della vita è la calma ponderata dell'interno, contrapposto ad un esterno ritenuto forviante e maligno.

Oltre alla finestra l'altro elemento chiave dello studio del letterato è la scrivania. Dal possente scrittoio con poltrona damascata di Honoré de Balzac e di Victor Hugo a quello più sofisticata di Jules Verne, dal semplice tavolo di Giosuè Carducci alla raffinata scrivania di Alberto Moravia, il luogo consacrato alla scrittura assume in tutte le case di letterati un alto valore simbolico come un vero e proprio oggetto di culto.

In taluni casi lo scrittoio, come oggetto a se stante può essere esposto anche singolarmente, lontano dalla casa, in un museo storico cittadino come oggetto

significante di un complesso sistema di valori. E' il caso della ricostruzione dello studio di Marcel Proust a Parigi. Attraverso l'esposizione della sua scrivania e della sua *chaise longue* al Museo Carnevalet per frammenti viene evocato un intero mondo di valori e significati.

Un tema ricorrente: il viaggio.

Nell'analisi di case di letterati molto diverse, si è potuto evidenziare un'altra presenza ricorrente e predominante, un tema ricorrente, che ossessiona e incuriosisce: il viaggio, inteso come scoperta di uno spazio esotico, etico.

Senza voler approfondire il fondamentale rapporto esistente tra viaggio e letteratura, è possibile sostenere che molti autori sono catturati dall'idea del viaggio reale o immaginario e tale passione si riflette nelle loro dimore.

Nella casa di Karen Blixen a Rungstedlund, in Danimarca, è evidente la passione che la scrittrice nutre per il viaggio e per gli anni di soggiorno passati in Kenia, a Nairobi. Gli ambienti del Salotto, destinato al ricevimento degli ospiti raccolti intorno ad un camino in marmo e, dello Studio, sono allestiti come una sorta di stanza dei ricordi, con oggetti di svariata provenienza. Del tutto originale e particolare è la casa di Pierre Loti a Rochefort in Francia. Essa riflette la smania collezionistica dello scrittore, ufficiale di marina, influenzata dai suoi molti viaggi compiuti nelle regioni più orientali d'Europa. Questi viaggi sono raccontati nei vari ambienti della casa. Sono descrizioni di luoghi reali, ma non sembrano diversi dalle invenzioni letterarie presenti nelle pagine delle opere dello scrittore. La stessa conformazione architettonica della casa di Pablo Neruda in Cile, riflette, infine, la necessità di viaggiare "realmente e nella fantasia" dello scrittore, tanto da assumere la forma di una nave colorata pronta a salpare verso mari lontani.



Fig. 2.18. La casa di Pierre Loti a Rochefort in Francia



Fig. 2.19. La casa di Pablo Neruda in Cile.

3.3. Le case di letterati e i musei letterari nella definizione dell' International Committee for Literary Museums. Il dibattito attuale.

L'International Committee for Literary Museums (ICLM), fondato nel 1977 a San Pietroburgo come sezione dell'International Council of Museums (ICOM), rappresenta il mondo musei letterari raggruppando un centinaio di soci aderenti principalmente in Europa, ma anche in Asia e sul continente americano. Dal 1992 l'ICLM rappresenta anche alcuni musei di compositori musicali.

La creazione di questo comitato internazionale per iniziativa dei curatori dei musei letterari russi riflette il diffondersi della sensibilità per il patrimonio letterario che si estende in Europa occidentale nel corso degli anni '80.

Le case di letterati censite dall'ICLM sono classificabili in tre principali tipologie: le dimore create dagli scrittori stessi per essere consegnate alla posterità come prolungamento delle loro opere letterarie (ne sono esempi il Vittoriale a Gardone, la casa dell'esilio di Victor Hugo a Guernsey, quella di Walter Scott ad Abbotsford o di Pablo Neruda alla Isla Negra); le case in cui gli scrittori hanno vissuto tutta o parte della loro vita (come quella di Giacomo Leopardi a Recanati o quella di Alessandro Manzoni a Milano) e, infine, le dimore abitate per soggiorni temporanei in città elettive (come quelle di Johann Wolfgang von Goethe, John Keats e Mary Shelley a Roma). Questi edifici possono conservare la struttura e l'arredamento originali oppure avere subito, nel corso del tempo, spoliazioni e rimaneggiamenti. Le case museo degli scrittori si propongono, nel discorso e nelle intenzioni dei loro promotori, come oggetti contemporaneamente culturali, patrimoniali e turistici in quanto negoziatori della conoscenza letteraria. Le abitazioni che hanno ospitato scrittori per tutta la loro vita o anche solo per una parte di essa sono quindi intese come oggetti della mediazione, rivelatori di un'esistenza e ispiratori, o teatri, di un universo mentale che presiede alla creazione letteraria. Instaurare una relazione con spazi, oggetti personali o dettagli architettonici concretamente localizzati nello spazio della vita quotidiana di uno scrittore permetterebbe pertanto di ristabilire un legame con la sua opera.

I musei letterari

Nel saggio “Il museo letterario. Ipotesi per la Sicilia”, lo studioso Michele Cometa definisce il museo letterario come “un ibrido tra la casa natale di uno scrittore, l’archivio/fondo manoscritti di un autore e il memorial”.

La museologia ha adottato il concetto di “esposizione museale della letteratura” intendendo con ciò la rappresentazione, con gli strumenti propri del museo, della vita, dell’attività e delle opere di personaggi letterari del passato dove l’accento cade, a seconda dei casi sugli aspetti biografici o storico-letterari. Possono essere contemplate anche l’influenza esercitata da uno scrittore o una scrittrice sui contemporanei o sui posteri, la sua fortuna critica all’interno di determinati processi e contesti storici. Sono considerati specificatamente museali le testimonianze materiali originali: documenti testuali o iconografici oppure oggetti tridimensionali.³⁴

La storia di questi musei ha infatti inizio nel XIX secolo, quando molti di essi non sono più solo case. Ne derivano dei luoghi di cultura che prendono origine dalla dimora in cui era nato o aveva vissuto o aveva lavorato uno scrittore. Non più casa, già museo, sono dei veri e propri luoghi della memoria. Tale fenomeno è da collegarsi al crescente prestigio sociale dello scrittore, dovuto al diffondersi delle teorie estetiche che attribuivano un massimo valore alla letteratura e alla poesia. Il filosofo tedesco Immanuel Kant assegna alla poesia il primo posto nella gerarchia delle arti, mentre il Romanticismo riconosce nella lingua la specifica forma di espressione dei popoli. Nel XIX secolo la concezione dello scrittore quale interprete dell’anima del suo popolo porta a fondare la storia del museo letterario che prende le mosse quale autentico luogo della memoria. Nel tempo, i musei letterari aggiungono a quella prima missione altre funzioni e cominciano a costituire le proprie collezioni raccogliendo testimonianze di uno o più scrittori: manoscritti, libri e altri oggetti legati alla biografia, alle opere e alla storia della letteratura. Di conseguenza i musei si impegnano anche nel lavoro di ricerca,

34 WOLFGANG BARTHEL, *Letteratura e presentazione museale*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 160.

assumendo anche il ruolo di mediatori e di interpreti tra il pubblico di visitatori e lo scrittore.

Alla missione di un tempo, stabilita nel XIX secolo e consistente nel salvaguardare la tradizione e l'identità culturale e linguistica nazionale, si sono oggi aggiunte nuove funzioni di carattere interculturale e internazionale. Il museo letterario deve rappresentare la propria cultura, quella da cui trae origine, proponendosi nello stesso tempo quale luogo di mediazione tra culture diverse. Oltre a conservare deve tutelare le identità culturali, in modo da favorire il dialogo con persone di altre culture e lingue.

Lothar Jordan, attuale presidente dell'ICLM, in una relazione³⁵ tenuta a Weimar nel 2006, definisce gli standard e gli orientamenti normativi che si delineano nell'ambito dei musei letterari e delle case di scrittori. Per essere "museo" l'istituzione deve garantire un funzione sociale e un ruolo educativo, oltre che "acquisire, conservare, comunicare, esporre a fini di studio, educazione e diletto" una collezione. Gli elementi che concorrono alla costruzione di un museo letterario sono: la specificità dell'autore o degli autori; la tradizione e la peculiarità del luogo e della casa e relativi contesti; il discorso museologico (in merito a esposizioni, uso dei media, comunicazione); la concezione e la definizione della letteratura secondo diversi criteri teorici e filosofici. Tutti i discorsi letterari interagiscono con le diverse concezioni del museo con le tematiche e l'allestimento delle esposizioni.

Una delle questioni più importanti che riguardano i musei letterari, affrontata da più voci nel testo *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive* a cura di Maria Gregorio e Alex Kahrs edito nel 2009 è l'interrogativo di come la letteratura possa essere rappresentata in un museo. Gli oggetti esposti generalmente nelle mostre letterarie: libri, manoscritti, testi, bozze se presi

35 Relazione tenuta a Weimar nell'ambito del convegno Freundeskreis Goethe-Nationalmuseum e dalla Klassik Stiftung Weimar il 2 e 3 novembre 2006, relazione pubblicata e tradotta nel testo: LOTHAR JORDAN, *Standard e varietà dei musei letterari*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 150-159.

singolarmente non esercitano per il grande pubblico un particolare fascino attrattivo. Oltre alla mancanza di un esauriente valore estetico, il testo esposto non sarà mai espressivo dell'intera opera, ma ne rappresenterà sempre un sommario frammento (in genere viene mostrata la prima pagina, la copertina o un paragrafo centrale dell'intero libro). Inevitabilmente la letteratura tende a staccarsi dal corpo dell'autore e dal luogo fisico in cui è stata creata, per essere vissuta individualmente dal singolo nella lettura individuale di una nuova edizione. Dall'invenzione della stampa, infatti, non esistono più pezzi unici e manoscritti esclusivi; il testo può essere riproducibile all'infinito e diventa nell'epoca contemporanea completamente effimero e immateriale nella sua versione on-line³⁶ facilmente consultabile attraverso la rete internet.

Se il museo letterario si trova ad esporre vecchie edizioni di opere classiche, manoscritti preziosi e grossi volumi ben rilegati, cambia inevitabilmente il suo significato e diventa un museo storico, in cui l'oggetto è esposto per il suo valore artistico e ancestrale. Un errore fondamentale poi consiste nell'allineare bacheche o vetrine per celare un'impressione di ordine, che si traduce immediatamente in un invito a non guardare.

L'esposizione letteraria non potrà mai mostrare l'essenza della letteratura, ma può essere considerata un "saggio", un approfondimento emozionale e diretto, vissuto nell'esperienza del visitatore. Gli oggetti in un'esposizione letteraria non interessano per il valore artistico o storico, ma solo per il loro valore referenziale, perché riguardano in qualche modo l'autore e la propria opera. Essi sono pervasi da un carattere allegorico che rimanda a significati diversi dall'essenza della materia che li costituisce. L'oggetto letterario non è mai un punto di arrivo come può essere l'opera d'arte, ma è un punto di partenza verso la conoscenza e la contemplazione di qualcos'altro che può anche essere altrove: l'opera

36 Si fa riferimento ai portali internet che mettono a disposizione on-line intere opere letterarie. Nel 2010 il motore di ricerca Google ha messo a disposizione un nuovo servizio di vendita eBook online (Google Editions) e un servizio per leggere libri integralmente Google Libri. La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili.

letteraria.

Le riflessioni sopra riportate mostrano come sia fondamentale il progetto dell'allestimento in un museo letterario. Il museografo deve riuscire ad esporre in modo accattivante e chiaro una fitta trama di rimandi, capaci di evocare, senza cadere nella banalità e nel grottesco, un pensiero e uno spirito immateriale ed effimero, quale può essere la letteratura.

“Il museo della letteratura” scrive Alexander Scharz³⁷ “è per certi versi il contrario del museo d'arte. Qui, come in nessun altro museo è massima la discrepanza tra il significato oggettivo degli oggetti esposti e la loro presenza fisica, che è pressoché nulla: scrittura, inchiostro, carta. Ciò che ha valore è precisamente questa presenza fisica residuale delle testimonianze della letteratura, che l'archivio raccoglie e ordina.”

Il dibattito attuale. Conferenze e giornate di studi.

Le case di scrittori e di poeti sono forse tra i musei che fanno del luogo della vita e dell'abitare il perno del percorso espositivo, in modi diretti e indiretti diventati per questo spesso oggetto di vivaci discussioni e dibattiti tra studiosi.

Nel settembre 2008 a Prato si è svolto l'incontro internazionale del Comitato dei musei letterari e di musicisti ICLM dell'ICOM. In questa occasione sono stati presentati contributi di studiosi e sono state descritte importanti realtà internazionali. Tre giornate di confronto e di scambio di esperienze tra realtà culturali diverse eppure legate da aspetti simili, musei letterari e case di scrittori estremamente variegata per tipologia e per vicende dei personaggi a cui sono appartenute eppure al tempo stesso tenute insieme da un vissuto, da un forte legame con il territorio circostante che ne fa un tutt'uno con la realtà culturale, economica e antropologica, del luogo fisico in cui sono collocate. Il dibattito ha

37 Alexander Scharz è progettista con David Chipperfield del Literaturmuseum del Moderne Marbach, riflessione pubblicata in CRISTIANA FIORDIMENLA, *I luoghi dell'esporre risonanza degli archivi*. In MARIA GREGORIO, *Imago Libri. Musei del libro in Europa*, Milano, Sylvestre Bonnard sas, 2006, pp.230.

indicato come obiettivo fondamentale per ICLM quello di sviluppare, attraverso il confronto con realtà importanti internazionali (soprattutto tedesche), una valorizzazione delle case di letterati in Italia, ripristinando l'antico legame con "la parola, il testo, il libro", l'oggetto che in esse è stato concepito, in stretta relazione con realtà vicinissime e spesso indissolubilmente legate: archivi, biblioteche, parchi letterari.

Al convegno hanno preso parte i direttori di importanti case museo descrivendo la propria realtà istituzionale, tra cui: il Museo Ibsen di Oslo; il Museo Edvard Grieg di Bergen; il Museo statale Lev Tolstoj di Mosca; il Museo Karen Blixen di Rungsted; il Museo H. C. Andersen di Odense; la Casa Toscanini di Parma; la Casa museo statale Čajkovskij di Klin; la Casa di Jules Verne di Amiens, la Casa di Marin Drzic a Dubrovnik. Tra gli esempi italiani: la casa di Dante Alighieri a Firenze, luogo di memorie dantesche il cui mito, iniziato subito dopo la morte del poeta e sviluppatosi con qualche discontinuità sino ai giorni nostri, la Casa di Giosuè Carducci a Bologna divenuta luogo di testimonianza della vita e dell'opera dello scrittore e la Casa Arturo Toscanini a Parma, recentemente trasformata in centro di cultura costituito da casa museo e centro studi. Da dibattito conclusivo si sono verificati due possibili atteggiamenti nei confronti della casa di scrittori che portano a differenti soluzioni all'interno dei percorsi museali: alcuni sono attenti a mantenere filologicamente l'autenticità del luogo, dei suoi spazi e dei suoi oggetti in quanto insostituibili testimoni della vita e talvolta profondamente legati all'opera dell'autore. Altri percorsi sono invece votati all'evoluzione del lavoro dello scrittore e nel fare questo utilizzano liberamente gli spazi domestici, espongono pochi mobili appartenuti all'autore, ricorrono anche alla ricostruzione scenografica degli ambienti per aiutare il visitatore a entrare nello "spirito" dell'opera letteraria e a seguire e a seguire i passi del padrone di casa.

Nel maggio 2009 a Bologna, presso Casa Carducci ha avuto luogo l'incontro nazionale "Musei letterari e di musicisti in Italia a confronto" in collaborazione con ICLM. L'incontro è stato incentrato su temi e questioni generali quali: la fenomenologia composita di questi beni culturali, l'esigenza di una collaborazione

futura sempre più costante e feconda fra loro, le pratiche e le esperienze già messe in atto da singoli musei. Primo aspetto fondamentale emerso dal dibattito è che in Italia non esistono veri e propri musei letterari, ma piuttosto numerose le case di scrittori e poeti. Queste realtà devono trovare una consapevolezza specifica, ben differente da altre tipologie di museo. La studiosa Maria Gregorio di ICOM Italia/ICLM sostiene che sia necessaria una distinzione tra case della memoria e dimore storiche museo, che come si è detto sono attualmente rappresentate entrambe dal Comitato internazionale ICOM: Demhist. La studiosa sostiene, inoltre, che le case di letterati devono riconoscersi come realtà a se stante, separate dalle altre case della memoria. Sono luoghi in cui si ritrovano le condizioni materiali e immateriali in cui l'opera ha preso vita. Esse sono molto spesso indissolubilmente legate ad una biblioteca o ad un archivio o in alcuni casi anche ad un centro studi.

3.4. Il luogo letterario come estensione dell'opera dell'autore.

Il luoghi letterari sono luoghi reali che, attraverso le parole di un poeta o di uno scrittore sono entrati a far parte dell'immaginario collettivo universale; sono allusioni a luoghi reali che, isolati dal contesto d'origine, vengono caricati di un particolare valore mitico od etico; sono luoghi immaginari che, benché non siano mai realmente esistiti o non se ne sia mai comprovata l'esistenza, hanno assunto, nel tempo, un tale valore simbolico da essere diventati ormai parte integrante della cultura di un popolo.³⁸

Vi sono luoghi letterari, tratteggiati per la prima volta da un poeta o uno scrittore, o addirittura prefigurati da una canzone, che con il tempo sono entrati a far parte dell'immaginario collettivo universale. Anche chi non ne ha mai letto il poema originario, e così pure chi non ci è mai stato, sa riconoscere le memorie letterarie che emanano i borghi di Roma, i giardini di Fiesole, le sale delle feste di Parigi narrate da Balzac, i cimiteri ebraici di Praga evocati da Kafka, oppure i grattacieli di New York, rivisti da Dos Passos. Molti considerano già parte della loro esperienza vissuta certe stanze, poste in case isolate immaginarie, ma anche il cancello o l'inizio un viale di un recinto di fantasia.

Lo spazio letterario in storie, manuali e collane.

Tanti importanti contributi hanno percorso la sottile linea di confine tra geografia e letteratura, a partire dal fondamentale testo del italianista Carlo Dionisotti, pubblicato nel 1967 presso Einaudi, con il titolo: *Geografia e storia della letteratura italiana*³⁹. Lo studioso propone una rilettura della letteratura con esemplari analisi dei vari centri e contesti storico-geografici della penisola fotografandone la vitalità⁴⁰.

38 ROBERTA BORGHI, voce *Luoghi letterari* in *Enciclopedia dell'Architettura*, a cura di ALDO DE POLI, Federico Motta-Il Sole 24Ore, Milano 2008.

39 CARLO DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

40 MARIA CORTI, *La scomparsa di Dionisotti*, in "La Repubblica", 23 febbraio 1998, p.23.

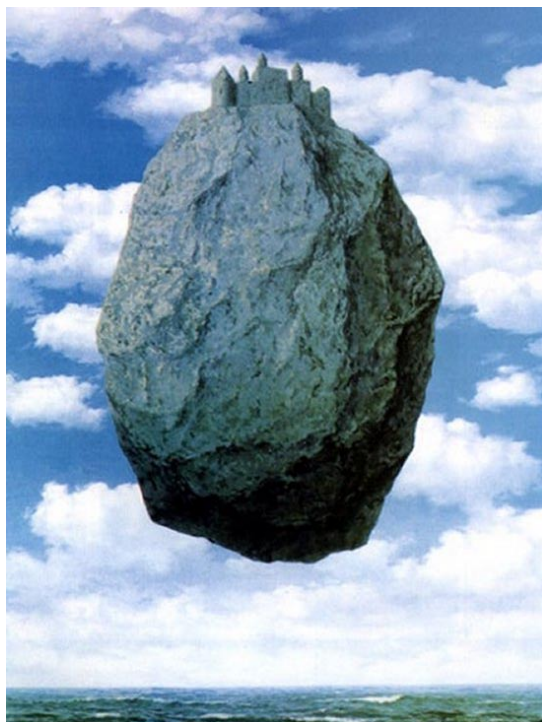


Fig. 2.20. René Magritte, *Le château des Pyrénées*, 1959.

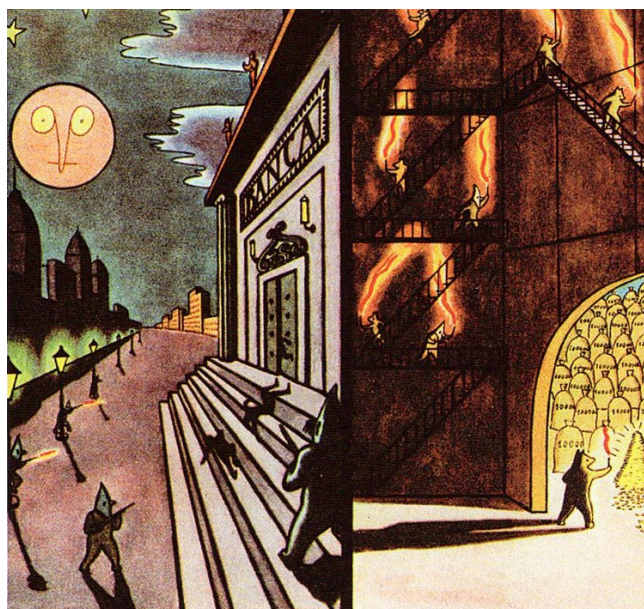


Fig. 2.21. Dino Buzzati, *Il saccheggio della grande banca universale*.

L'anno dopo l'edizione del libro di Dionisotti, viene pubblicato il testo *Storia letteraria delle regioni d'Italia* di Natalino Sapegno e Walter Binni, che individua una trama di rapporti e scambi tra la geografia italiana e la sua letteratura.

Alberto Asor Rosa, nel dirigere un'ampia e articolata *Letteratura italiana* presso Einaudi, dedica i volumi finali su una complementare sezione di *Storia e geografia*, una vera e propria storia della letteratura italiana a base geografica.

Sul versante saggistico la rielaborazione più significativa è contenuta nel testo *Atlante del romanzo europeo* di Franco Moretti, per il quale "la geografia è un aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione letteraria: una forza attiva, concreta, che lascia le sue tracce sui testi, sugli intrecci, sui sistemi di aspettative. E dunque mettere in rapporto geografia e letteratura, cioè fare una carta geografica della letteratura poiché una carta è appunto un rapporto, tra un dato spazio e un dato fenomeno, è cosa che porterà alla luce degli aspetti del campo letterario che fin qui sono rimasti nascosti"⁴¹. Le carte geografiche possono così diventare strumenti di lavoro e l'opera di Moretti risulta molto utile per una comprensione del fenomeno del romanzo fuori dall'Italia.

L'idea di geografia della letteratura è declinata alla manualistica in diverse collezioni editoriali. In alcuni di essi è la città a essere il punto di vista privilegiato: da "Zeppelin, città raccontata da scrittori"⁴² a "Le vie del mondo. Viaggi d'autore", monografie in forma periodica e libretti agili allegati all'editoria quotidiana.

La nostra penisola è una biblioteca di libri di geografia letteraria, talvolta nascosti perché stampati in tipografie locali, altre volte in edizioni lussuose. Possono trattarsi di pagine che propongono itinerari che partono dai luoghi siano *Fondali sardi*⁴³ o terre tra Po e Marche⁴⁴, colline prealpine dei vini amati da Mario

41 FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, p.5.

42 Libretti allegati a "Diario della settimana" nel 1997 a cura di Valerio Bisturi e Luciano Del Sette, editi presso Radiosa aurora, Roma: tra cui *Roma, Firenze, Parma, Napoli, Venezia, Milano, Palermo*.

43 LINA ARESU, *Fondali. Percorsi di geografia letteraria in Sardegna*, Sestu, Zonza, 2005.

44 MARIO ANSELMINI – ALBERTO BRETONI, *Una geografia letteraria tra Emilia e Romagna*, Bologna, Clueb, 1997.

Soldati⁴⁵ o la Vigata sicula del commissario Montalbano⁴⁶, nato dalla penna di Andrea Camilleri. Oppure possono prendere le mosse dagli stessi scrittori, come il primo di una serie di pellegrinaggi del lavoro intellettuale in Europa, Francesco Petrarca⁴⁷ che si muove da Arezzo a Firenze, da Avignone a Milano fino a Roma, descritta in una lettera a Giovanni Colonna, come un mosaico ideale di ricordi personali, storie e memoria degli autori classici.

A Torino sono molti i casi di libri da leggere e insieme guide per attraversare in compagnia degli scrittori che l'hanno abitata come la brochure a cura di Alba Andreini *Una Mole di parole. Passeggiate nella Torino degli scrittori*, edita nel 2006 da Celid.

Un curioso contributo viene da *Dizionario dei luoghi letterari immaginari* di Anna Ferrari, che si occupa di raccogliere e ordinare alfabeticamente località immaginarie create dalla fantasia di scrittori e poeti in Occidente. I luoghi immaginari sono ambiti completamente fantastici, che nascono dal nulla, ma che racchiudono in sé una singolare verità: sebbene non possono condividere il tempo presente e da questo si separano in maniera drastica, rispecchiano in modo sottile il mondo reale. L'autrice distingue varie tipologie di luoghi immaginari: luoghi della mitologia, luoghi collocati oltre i confini del mondo, luoghi situati nel futuro o nel passato remoto, luoghi di saghe e leggende popolari, luoghi esotici che pur prendendo spunto dalla realtà si tingono dei colori dell'immaginario, luoghi mitici e perduti, luoghi allegorici e simbolici e luoghi ideali e utopici.

Concludendo la presente indagine, che non pretende di essere esaustiva considerando la ricchezza della bibliografia sui luoghi della letteratura, si può sostenere che la categoria più congeniale per scoprire la geografia letteraria è quella del viaggio perché, come scrive Italo Calvino nel *Cavaliere inesistente* "la penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade" e ogni strada

45 *Le strade dei vini di Mario Soldati. Itinerari d'autore in Piemonte tra turismo e letteratura*, Novara, Centro Novarese di Studi Letterari-Interlinea, 2008.

46 AA.VV., *I luoghi Montalbano. Una guida*, Palermo, Sellerio, 2006.

47 NICOLA LONGO, *Petrarca: geografia e letteratura*, Bologna, Clueb, 2007.

è costellata da citazioni poetiche. Si resta dunque illuminati dalle dichiarazioni intense di Goethe quando scrive il suo *Viaggio in Italia*: “solamente a Roma ho sentito che cosa voglia dire essere un uomo. Non sono mai più ritornato ad uno stato d'animo così elevato, né a una tale felicità di sentire”⁴⁸. E' sempre quella capitale in cui approda Guido Piovene nel suo *Viaggio in Italia* del 1957 e che lo porta a dichiarare “l'Italia è varia, non complessa. Cambia da un chilometro all'altro, non solo nei paesaggi, ma nella qualità degli animi, è un miscuglio di gusti, di usanze, di abitudini, tradizioni, lingue, eredità razziali.”⁴⁹

La casa e la città come luoghi letterari

Nelle corti del Rinascimento si ritrovano luoghi letterari come veri e propri topoi della storia della letteratura europea. La villa di campagna isolata, rifugio per una piccola comunità dal pericolo della peste, diventa, nel *Decameron* (XIV sec.) di Giovanni Boccaccio, lo spazio raccolto, all'interno della quale si formano le vicende descritte nei racconti. Il castello incantato della Bella Addormentata delle fiabe dei fratelli Grimm è fonte d'ispirazione, nel XIX sec., per il castello di Neuschwanstein in Baviera, e poi sfondo per film di Walt Disney; è teatro della vita felice ma anche tomba e prigione senza tempo, sotto gli influssi del malefico, per la principessa che lo abita. L'isola di Robinson Crusoe, del romanzo di Daniel Defoe (1719), è detta di Speranza, per la riscoperta di una nuova dimensione primitiva del vivere, lontana dalla corruzione della società, o di Disperazione, per l'isolamento e per il senso di abbandono dal medesimo mondo civilizzato.

Il XIX secolo affianca ai luoghi misteriosi e cupi dei romanzi gotici, la riscoperta di altri luoghi letterari che ripercorrono i cambiamenti delle città. Da una parte la casa dei misteri inglese di gusto gotico o il castello terrificante con un solo temuto abitante (il castello di Dracula in Transilvania, il castello dell'Innominato nel *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni). Dall'altra la Stahlstadt, la città

48 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983, p.XXXIV.

49 GUIDO PIOVENE, *Viaggio in Italia*, nuova edizione Milano, Baldini e Castaldi, 1993, p.856.

industriale per eccellenza, ne *Les 500 Millions de la Béguem* di Jules Verne (1879), interamente costituita da giacimenti minerari ed abitata da silenziosi operai in un paesaggio desolato tra ossidi, carbone e fumi, che è un'estremizzazione di quel senso di città disumana, opposta alla natura, che caratterizza le realtà industriali di fine Ottocento.

Il XX secolo presenta i nuovi luoghi delle metropoli, la pluralità delle vite dei suoi abitanti, la complessità delle relazioni con la città e con la storia. L'immagine della metropoli americana, come appare in *Manhattan Transfer* di Dos Passos (1925)⁵⁰: il grattacielo, la trasparenza, l'opulenza, si contrappongono ai vicoli bui, alle lotte tra gruppi rivali, al degrado. La metropoli europea è raccontata da Alfred Döblin in *Berlin Alexander Platz* (1929); dove i simboli di una dichiarata modernità convivono e si fondono con la complessità di immaginari, di lingue, di volti diversi.

Dagli anni Cinquanta in poi la complessità del rapporto letteratura-architettura fa emergere nuovi luoghi letterari alla visionaria creatività di Jorge Luis Borges si accompagna ad una cultura raffinatissima e ad un gusto classificatorio maniacale, che ritrova tra i meandri della memoria, attraverso il confronto fra frammenti di vite, di paesi e di immagini alcuni fondamentali *topoi* senza tempo (*La biblioteca di Babele* 1941). Oppure i luoghi delle vite dei personaggi di Dino Buzzati, sono piccoli teatri dell'esistenza umana, colti nella loro crudezza e nella loro assurdità.

“Conforto, sicurezza e silenzio” sono le tre eminenti qualità della civiltà borghese che si riflettono anche nella casa di Alberto Savino, che nella rivista “*Les Soirée de Paris*” prende le sembianze di una sala che si protrae all'infinito per un beffardo gioco di specchi.⁵¹

Gli interni della casa piccolo borghese, ordinati e maniacali, si ritrovano poi ben

50 ALDO DE POLI, *Tra architettura e letteratura. Il passato dell'apolide e il futuro del sonnambulo*, in GERMANO CELANT (a cura di), *Architettura & Arti. 1900-1968*, vol. 1, Milano, Skira, 2004, pp. 59-64.

51 ROBERTA BORGHI, voce *Luoghi letterari* in *Enciclopedia dell'Architettura*, a cura di ALDO DE POLI, Federico Motta-Il Sole 24Ore, Milano 2008.

descritti nella vita di Zeno Corsini in *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, dove la chiusa stanza piena di fumo e di bigliettini di buoni propositi, diventa metafora dell'animo insicuro e analizzatore del protagonista.

Dallo spazio circoscritto della casa che per lo scrittore Antonio Delfini si identifica con il simbolo della mamma, l'attenzione letterari si concentra nuovamente sulla città che spesso diventa, come nel *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino, l'immaginaria trasposizione architettonica delle speranze e dei timori della vita contemporanea.

La letteratura non può sottrarsi alla dimensione spaziale, dopotutto sempre necessaria alle arti, come l'architettura, che può condividere con le parole degli scrittori "il compito non di conservare e salvaguardare l'ambiente, ma di reinventarlo."⁵²

52 BRUNO ZEVI, *Controistoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e città*, Roma, Newton Compton, 1995, p.96.

3.5. Conclusioni. Lo scrittore, il suo tavolo, la finestra aperta sul paesaggio.

*“Dalle finestre di questa casa si vede il nulla:
un crocevia di vite, di storie, di destini, di sogni;
un palcoscenico grande come un'intera regione,
sopra cui si rappresentano, da sempre,
le vicende e le gesta di questa parte di mondo.
Un'illusione...”*

Sebastiano Vassalli, 1990

A concludere della ricerca intrapresa sulle case di letterati si può riportare alcune fondamentali riflessioni, come sintesi dell'analisi condotta.

La casa dello scrittore è prima di tutto un luogo privilegiato, dal quale poter osservare “un crocevia di vite, di storie, di destini, di sogni”. La dimora è un luogo consacrato all'immaginazione, nel quale perviene la valenza simbolica più forte dell'autore, è il luogo della sua vita oppure quello, tra i tanti della vita, in cui egli stesso si è identificato.

Visitare la casa di uno scrittore significa, pertanto, ancorare per la prima volta ad un unico posto la dispersione dell'opera del poeta, frammentata e separata in infinite pagine di libri. Alain Rivière, vice-presidente della Federazione delle case degli scrittori e del patrimonio letterario, afferma che “la memoria letteraria è molto evanescente. Essa richiede molta attenzione, molta devozione e perseveranza per rianimarla o per mantenerla viva. Allora, cosa rimane di uno scritto dopo la morte dell'autore? L'eredità che è trasmessa alle generazioni future, il luogo nel quale il lavoro è nato, la casa dove l'autore ha vissuto, localizzando chiaramente la creazione che protegge e simboleggia”. All'immaterialità della letteratura risponde nella casa dello scrittore la presenza dell'autore che viene restituita al lettore. A partire dalla sua persona, la trasmissione dell'opera letteraria prende dimora, intensa e duratura.

La casa comprende così fondamentalmente quattro elementi caratterizzanti: un autore, un'opera, un luogo, un'epoca. Tali elementi, intrecciati tra loro costituiscono un importante luogo della memoria, che deve essere come tale rispettato e conservato.

Nella dimora del letterato non ha importanza ricostruire minuziosamente la collezione o l'arredamento, ciò che deve essere esposto è l'interpretazione e la rappresentazione culturale dell'autore: spesso solo la sedia, lo scrittoio e la finestra, come un antico *carrel*, all'interno di uno studio rimasto intatto, sono i punti emblematici di un primo processo di musealizzazione. Si possono avviare ricostruzioni che, partendo dagli accessori originali rimasti, quali penne, lampade e taccuini per appunti, riconducono ad una situazione molto vicina a quella originale o a quella disposizione convenzionale che emerge dalle testimonianze letterarie lasciate dal legittimo proprietario quando era ancora in vita.

Le scelte museografiche e le modalità di presentazione e allestimento di una casa di scrittore riflettono generalmente due diversi modi di intendere la dimora. Il primo esempio è quello della casa-santuario, nella quale ogni oggetto è stato conservato o ricostruito. Queste case si presentano come luoghi impregnati della presenza fisica dello scrittore e disseminati dei suoi oggetti e dei suoi resti, anche organici, presentati ai pellegrini-visitatori come vere e proprie reliquie. I cimeli più comunemente diffusi sono indumenti, oggetti personali, oggetti associati all'attività letteraria, come la "Olivetti lettera trentadue" conservata nello studio milanese di Salvatore Quasimodo trasferito dopo la sua morte nella casa museo di Ragusa. Il secondo modello prende invece le distanze dal corpo dello scrittore che intende celebrare, la cui figura può essere evocata da alcune immagini o da manoscritti, e attualizza la sua presenza esclusivamente attraverso iniziative di animazione culturale. La casa diventa così sede di un centro di ricerca e di documentazione e affiancano l'attività scientifica a quella museale. Un esempio di questo secondo modello è la Casa di cultura Goffredo Parise a Ponte di Piave divenuta, per esplicito legato testamentario, luogo di testimonianza della vita e dell'opera dello scrittore ma anche centro di cultura costituito da casa museo, centro studi e biblioteca pubblica.

Oltre alle due ipotesi esposte, talvolta se la casa originaria è andata perduta vengono avviate ricostruzioni che, partendo dagli accessori originali rimasti, quali penne, lampade, taccuini per appunti, riconducono ad una situazione molto



Fig. 2.22. Il Museo Hermann Hesse a Montagnola in Svizzera.



Fig. 2.23. La casa di Salvatore Quasimodo a Ragusa.

vicina a quella originale o a quella disposizione convenzionale che emerge dalle testimonianze letterarie lasciate dal legittimo proprietario quando era ancora in vita. Così avviene nella casa di Hermann Hesse a Montagnola in Svizzera. Il Museo Hermann Hesse, non è occupa l'interno della casa ove lo scrittore visse, ma la ricostruisce in una sede diversa comunque poco lontana, partendo dagli oggetti originali rimasti, riconducendo una situazione molto vicina a quella originale. Oggetti personali, libri ed acquerelli, ripercorrono la vita dello scrittore a Montagnola.

A concludere della ricerca si può sostenere che le case di scrittori divenute musei sono di fatto ricostruzioni. Molto spesso sono allestimenti, più o meno felicemente riuscite, realizzate facendo ricorso a mobili e oggetti ancora disponibili dopo che la casa è stata abbandonata. Il valore della dimora non risiede, pertanto, nella sua raccolta di oggetti e opere, ma bensì nel suo essere portatrice di un messaggio, di una testimonianza, della possibilità di "toccare con mano" la fervida immaginazione racchiusa nelle pagine di un libro.

4. Studi sulle case dei musicisti e uomini di teatro.

4.1. Una prima definizione: musicisti; compositori; direttori di orchestra; registi e attori.

I musicisti sono forse la categoria di uomini illustri le cui dimore sono state meglio conservate e ricostruite. In Austria e in Germania, ma anche in Russia e in Francia le case di importanti compositori sono subito state valorizzate e aperte come musei. In Italia, "patria del bel canto", sono visitabili più di cinquanta dimore di musicisti, compositori, strumentisti e celebri tenori. Per elencarne solo alcune si possono citare: le celebri dimore di Giuseppe Verdi nel parmense, le case di Gioacchino Rossini a Lugo (Ravenna) e a Pesaro, le abitazioni di Giacomo Puccini nel lucchese, la casa di Gaetano Braga a Giulianova (Teramo), il museo dedicato Luigi Illica a Castell'Arquato (Piacenza), la casa di Arturo Toscanini a Parma, il Museo Pietro Mascagni a Bagnara di Romagna (Ravenna), il Museo Donizettiano a Bergamo, il Museo Ponchielliano a Paderno Ponchielli (Cremona) e la prossima apertura della casa di Luciano Pavarotti a Modena.

Ai fini della classificazione generale la ricerca considera case di musicisti e uomini di teatro le dimore di strumentisti, compositori, direttori di orchestra, registi e attori.

La casa del musicista è dunque una dimora dedicate alla celebrazione di un compositore o di un musicista; attraverso l'esposizione di oggetti e cimeli e la ricostruzione di ambienti legati alla sua biografia e alla sua carriera. Si tratta spesso di luoghi natali o di abitazioni in cui il musicista passa un periodo importante della propria vita. La storia che vi viene narrata sottolinea la fortuna critica del compositore, la sua opera, esponendo strumenti musicali, spartiti, premi ricevuti e oggetti della quotidianità del genio. Le motivazioni di valorizzazione che stanno alla base di queste case sono spesso legate alla volontà di rafforzare l'identità della storia nazionale: in tal uni casi si può parlare di veri e propri pellegrinaggi alle reliquie del musicista e *memorial* celebrativi.

Le case di musicisti sono, infatti, custodi di una forte identità nazionale, elemento di tutela di cui la comunità fa uso per conservare viva la sua tradizione. Il celebre musicista e cantore porta, infatti, nel mondo l'anima della sua patria e diventa per questo orgoglio nazionale. Nella sua casa si innerva per questo un percorso emozionale e sentimentalista.

Ciò avviene ad esempio per la dimora in cui visse Ludwig van Beethoven (1770-1827) a Bonn. Sin dal 1889 la Fondazione Beethoven Haus custodisce nella casa natale le testimonianze più importanti della vita artistica e umana di Beethoven, presentando i cimeli che testimoniano la sua vita e la sua immensa produzione musicale. Molti sono gli strumenti musicali che appartennero all'artista insieme a ricordi, spartiti e oggetti di uso quotidiano. Non manca infine nel percorso museale uno Studio digitale, attrezzato con computer muniti di cuffie, in cui sono messi a disposizione quattro postazioni che offrono al visitatore l'ascolto di opere di Beethoven.

Non è raro, tuttavia, che le case di musicista del Seicento e del Settecento, perdano in parte l'aurea dell'antico abitante e vengano ricostruite come veri e propri musei dedicati all'*ars musicae*, le opere esposte provenienti in genere da collezioni private sono in questo caso principalmente spartiti e strumenti musicali, che perdendo la primaria funzione di "produttore di suoni", ricoprono il ruolo di documento visivo della storia della musica e della storia della tecnologia strumentale. Queste realtà sono soprattutto case natali, in cui spesso è indubbio anche l'autenticità, così avviene, ad esempio, per la presunta casa natale di Johann Sebastian Bach (1685-1685) a Eisenach. La dimora storica andata distrutta viene fatta coincidere nel XVIII secolo con un'umile abitazione vicino a quella originale, trasformata in museo nel 1907 dall'associazione Neue Bach-Gesellschaft per ricostruire il mito del musicista nel luogo che ne aveva visto la nascita. La casa è un bel edificio borghese della fine del XVI secolo, probabilmente molto simile per stile e carattere all'abitazione di Bach. Al suo interno viene ricostruita in un percorso espositivo la vita del compositore, esponendo anche una ricca collezione di antichi strumenti musicali.

Un *topos* spaziale: la sala da musica.

Nell'analizzare un numero considerevole di case di letterati dell'Ottocento e del Novecento, si è potuto costatare la ricorrenza di alcuni elementi spaziali e tipologici. In particolare nelle case di musicisti è frequente ritrovare sale speciali come sale per concerti, piccoli teatrini domestici dove il compositore era solito suonare a un ristretto pubblico di amici intimi.

La sala da musica nella dimora diventa uno spazio quasi mistico in un tempo artificiale diviso in quarti ed ottave, ove il musicista può raggiungere una dimensione contemplativa, estranea a quella dell'abitare. Nella sala speciale il compositore si estrania dal quotidiano, slittamento dal reale verso una dimensione poetica e sublime dell'arte musicale.

Analizzando lo spaccato assonometrico della casa del compositore Richard Wagner (1813 –1883) a Bayreuth è possibile evidenziare come una determinata area della dimora sia destinata a sala speciale, adatta a concerti ed ad audizioni. Wagner si stabilisce nella villa Haus Wahnfried di Bayreuth in tarda età, per godere della fama raggiunta, viene qui sepolto nel giardino della sua dimora, non lontano dal teatro a lui dedicato. Wahnfried è oggi la sede del Museo Richard Wagner, e presenta la vita e le opere del compositore. Al piano seminterrato del palazzo sono in mostra i modellini delle scenografie di spettacoli teatrali delle opere di Wagner, mentre ai piani superiori è l'ambiente domestico del musicista con arredi e oggetti originali. Il piano nobile ospita un'ampia sala da concerti, ancora oggi utilizzata, con al centro l'ultimo pianoforte appartenuto a Wagner, posto proprio al centro di una spaziosa nicchia circolare. Da segnalare un recente concorso di idee svolto nel 2010 per l'ampliamento del museo, vinto dallo studio di architettura Staab Architekten, che ha proposto un non invasivo basso padiglione vetrato, posto accanto alla dimora storica, nel verde giardino, come spazio di raccordo tra i diversi edifici preesistenti.

Il celebre violinista Charles de Bériot (1842-1849)⁵³ e la moglie, la cantante Maria

53 HENRI VANHULST, *Les concerts au domicile bruxellois de Charles de Bériot (1842 - 1849)*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNONIS, *La maison de l'artiste: construction d'un espace de*



Fig. 2.24. La sala da concerto della casa di Richard Wagner a Bayreuth.



Fig. 2.25. La sala d'onore della casa di Richard Wagner a Bayreuth.

Malibran, nelle case di Bruxelles e nella dimora di campagna a Ixelles (oggi Municipio della cittadina) erano soliti organizzare concerti ed esibizioni private per amici e famigliari. Ciò è testimoniato in una lettera del 1837, il violinista formula un breve invito a uno dei suoi concerti privati: “Demain soir nous faisons un peu de musique. Ne viendrez-vous pas avec Madame faire une excursion Jusqu'à Ixelles?”⁵⁴

La sala speciale nelle case di musicista assume un'importanza rilevante anche nelle ipotesi di valorizzazione museografica contemporanea. Quasi tutte le dimore di compositori trasformate in museo prevedono, infatti, uno spazio per l'ascolto della musica, un piccolo auditorium o una sala da concerto, che ospita spettacoli e rappresentazioni teatrali in particolari giorni dell'anno. Non è raro, inoltre, che negli allestimenti di percorsi di visita di case di musicista siano previste, oggi, delle postazioni ove il visitatore può ascoltare singolarmente brani e opere del compositore.

Come si è detto per le case di letterati, anche nelle dimore di musicisti il valore dell'esposizione non risiede, nella sua collezione di oggetti d'arte, ma nel suo essere portatrice di una determinata esperienza sonora e musicale, che nella casa si viene a materializzare e a cristallizzare.

Un tema ricorrente: la fortuna critica e le onorificenze.

La ricerca condotta ha evidenziare una presenza ricorrente e predominante nelle dimore di musicisti; un tema ricorrente, che in questi luoghi assume una grande importanza. Queste dimore, in particolare, sono molto spesso ricostruzioni che, partendo dagli accessori originali rimasti, quali spartiti, strumenti musicali, oggetti di varia natura, tracciano un nuovo percorso interpretativo attraverso una disposizione convenzionale che mette in luce la fortuna critica del maestro. Nella

représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 185-192.

54 MARC TOLLET, *Catologue des lettres de Charles de Bériot*, in « Revue belge de Musicologie », XLIII, 1989, letre n.25.

maggior parte dei casi esaminati nella casa del compositore vengono esposti doni ricevuti e riconoscimenti, ritratti e testimonianze della sua opera, mettendo invece in secondo piano la presentazione della vita più intima e privata.

Nella casa di Gioachino Rossini (1792- 1869) a Pesaro, ad esempio, i materiali documentari esposti corrispondono ad una determinata "immagine" pubblica del compositore nella fase più matura della sua esistenza, mentre la descrizione della vita privata e dei primi anni della sua formazione vengono quasi dimenticati. Nel percorso espositivo viene ben descritta l'immensa fortuna critica del musicista: attraverso busti, ritratti in posa, caricature e soprattutto attraverso le testimonianze sulla diffusione delle opere e degli interpreti, quei grandi cantanti che della gloria di Rossini furono gli artefici primi e i primi beneficiari. Nulla rimane dell'arredo originario di fine Settecento, la collezione esposta proviene da diverse donazioni private.

La casa di Arturo Toscanini (1867 – 1957) a Parma, recentemente oggetto di restauro conservativo e allestimento, rappresenta uno dei luoghi simbolici per le memorie del Maestro, che vi abita di fatto soltanto durante la prima infanzia. Anche in questo caso il percorso espositivo ricostruisce parzialmente la vita domestica e privata del compositore, ma ne mostra la fortuna critica e alla lunga il mito attraverso ritagli di giornali e manifesti che narrano delle sue gesta attraverso lettere e onorificenze ricevute.

Per concludere la casa di Giuseppe Verdi a Sant'Agata (Piacenza) conserva al suo interno un vero e proprio "museo nel museo": una piccola esposizione privata allestita dal maestro per esporre i doni e i riconoscimenti ricevuti durante i suoi molti viaggi. Il maestro concepì la villa come residenza dove tornare al rientro degli impegni in giro per l'Europa e come luogo da cui amministrare le terre, i vigneti, l'allevamento di cavalli. La dimora è ideata e costruita da Verdi.

Nel 1884 Giuseppe Giocosa, commediografo e autore di famosi libretti operistici, è ospite con Arrigo Boito a Sant'Agata, da questa visita nasce una descrizione in cui le caratteristiche architettoniche, gli arredi, le atmosfere della villa introducono e descrivono i tratti salienti del carattere del Maestro. "Il Maestro suole passare



Fig. 2.26. La casa di Giuseppe Verdi a Sant'Agata (Piacenza).



Fig. 2.27. Lo studio di Giuseppe Verdi nella casa a Sant'Agata (Piacenza).

cinque o sei mesi dell'anno a Sant'Agata presso Busseto. La villa spaziosa e quieta, nascosta in un gran folto di altissimi alberi tradisce la lunga abitudine a quella agiatezza ospitale che suggerisce raffinati bisogni di benessere e li soddisfa senza aver l'aria di scomodarsi e di star continuamente sulle guardie. Il padrone è come la casa: ospitale senza darsi attorno e sfoggiar premure.”

All'interno della dimora, come si è detto, Verdi allestisce un piccolo “museo privato”, un ambiente in cui venivano raccolti i ricordi, i doni, le onorificenze, gli oggetti di affezione provenienti da tutto il mondo: quadri di Morelli e del Michetti, stampe antiche, mobili intarsiati e scolpiti, una bella libreria, edizioni rare, album curiosi, raccolte di memorie artistiche.

4.2. La casa del musicista e la definizione del International Committee for Literary Museums.

L'International Committee for Literary Museums (ICLM), fondato come sezione dell'International Council of Museums (ICOM) per rappresentare i musei letterari, dal 1992 si impegna a valorizzare e conservare anche i musei di compositori e le case di musicisti.

Soprattutto nelle ultime conferenze internazionali organizzate dall'ICLM vengono presentati e discussi i requisiti che i musei di compositori e le case di musicisti devono avere. Al convegno annuale *Literary and Composer Museums and Research* svolto a Prato nel 2008 hanno preso parte i direttori di importanti case di musicisti descrivendo la propria realtà istituzionale, tra cui: la casa del compositore e pianista norvegese Edvard Grieg a Bergen; la casa del direttore d'orchestra Arturo Toscanini a Parma; la casa del compositore russo Pëtr Il'ič Čajkovskij a Klin; la casa del tenore italiano Enrico Caruso a Lastra a Signa (Firenze).

E' importante sottolineare che ICLM non rappresenta tutti i musei della musica, ma solo le realtà dove l'accento viene posto su una determinata figura di compositore e di musicista. Per la tutela e la valorizzazione delle collezioni di strumenti o di spartiti è attivo un altro comitato internazionale ICOM che prende il nome di: *International Committee for Museums and Collections of Musical Instruments* CIMCIM.

Uno dei temi maggiormente discussi nelle più recenti conferenze ICLM, fa riferimento al fatto che per quanto riguarda le case di musicisti non esista una adeguata normativa di tutela e valorizzazione. Se per gli studi d'artista, ad esempio, vi sono specifici accenni di salvaguardia e protezione nel "Codice dei beni culturali e del paesaggio"⁵⁵, per la dimora e la sala da concerto del musicista,

55 Si fa riferimento al Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 Legge 6 luglio 2002, n. 137. Art. 51. Divieto di trasformare la destinazione d'uso di atelier.

non sono riportate alcune specifiche di tutela. E' importante, inoltre, sottolineare che la definizione di "beni musicali" sottintende la conservazione degli spartiti, come lascia intendere l'art. 10 comma 4 lett. d del "Codice dei beni culturali e del paesaggio"⁵⁶ e la conservazione degli strumenti musicali, mentre non si fa alcun accenno specifico allo spazio di vita del musicista. Questa mancanza di normativa, porta a interpretazioni errate, che spingono a ricostruzioni arbitrarie e sbagliate.

Punto fondamentale del dibattito è in conclusione la consapevolezza che la casa di musicista non è un museo della musica e come tale deve essere gestita e valorizzata, la dimora deve conservare il suo carattere specifico, inalienabile, portavoce di un'esperienza artistica, ma prima di tutto di una forma dell'abitare privato e la testimonianza di uno stile di vita.

⁵⁶ Si fa riferimento al Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 Legge 6 luglio 2002, n. 137, art. 10 comma 4 lett. D. Sono beni culturali le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio.

4.3. La casa dell'attore e gli oggetti di scena

La ricerca ha inteso approfondire in questo capitolo anche le dimore abitate da uomini di teatro: attori e registi. Le caratteristiche delle singole abitazioni e, soprattutto, le allegorie indirette di cui si fanno portatrici, sono numerose e proprie del carattere dell'autore, d'altra parte anche in questo caso si cercherà di delineare un quadro ordinato, individuando alcune osservazioni distintive proprie delle case di attori, con una certa attenzione alle variazioni nei diversi periodi storici.

Anche nella casa di uomini di teatro, come per i musicisti, è spesso ricorrente trovare esposti doni e riconoscimenti ricevuti durante i molti viaggi affrontati nella carriera artistica del maestro, ma ciò che rappresenta meglio il temperamento del maestro e la sua passione, sono gli oggetti di scena: vestiti, cappelli, ombrelli, valige utilizzate in diverse rappresentazioni.

Questa chiave di lettura è stata utilizzata nel ricostruire la figura dell'attrice Eleonora Duse⁵⁷ nella mostra "Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte (1858-1924)" aperta a Venezia, alla Fondazione Cini nel 2001. Il suggestivo allestimento, attraverso cimeli e immagini, curato da Pier Luigi Pizzi dà alla mostra una forte impronta di evocatività. Gli oggetti, appoggiati sul pavimento o collocati sopra i tavoli sormontati da grandi specchi, sono quelli che accompagnavano Eleonora nelle sue tournées internazionali (il baule, le valigie, le scarpe, il servizio da tè, i copioni, i documenti), quelli che denunciano le sue manie (i ritratti di Ibsen e di Shakespeare, suoi numi tutelari, la bilancia con riferimento al suo segno zodiacale), quelli di uso quotidiano (guanti, occhiali, libri), quelli che divenivano attrezzi del mestiere (i ferri da calza della Signora Alving o l'ombrellino di Ellida) e che l'attrice sapeva trasformare in amuleti.

57 L'attrice Eleonora Duse (1858 – 1924) vive la sua vita viaggiando e cambiando molto spesso dimora. Arrivata ad Asolo però nel 1919 si innamora del luogo e prende in affitto la Casa Miller-Morrison. Qui voleva ritirarsi dopo lunga e folgorante carriera. Ma ritornata a calcare le scene, fu colta dalla morte negli Stati Uniti. L'attrice venne sepolta nel cimitero a pochi passi dalla dimora e sulla facciata della casa una lapide ricorda la grande artista.



Fig. 2.28. Eleonora Duse nella casa di Venezia, 1918.



Fig. 2.29. La casa del clown Adrien Wettach detto Grock ad Imperia.

Sui tanti oggetti, piccoli e grandi, spiccano però gli abiti di scena ricchi, raffinati, costosissimi, indossati dall'attrice, che sembrano voler riprodurre i gesti e le fattezze della "Divina".

Originalissima è la casa del clown Adrien Wettach detto Grock ad Imperia. L'edificio in cui vive Grock ad Imperia appare all'esterno come un oggetto bizzarro, mentre all'interno è un rigoroso esempio di stile "decò", come se il grande clown, che la fece costruire tra il 1924 e il 1930, amasse uno stile di vita diverso da quello che "doveva" apparire in pubblico. Certamente Grock ha direttamente ispirato le scelte sia d'insieme che di dettaglio dell'abitazione. Villa Grock è oggi un centro polifunzionale, per convegni, mostre, ed, in parte, museo destinato a ospitare le collezioni e a ricordare il grande artista delle scene comiche.

4.4. Conclusioni. Il musicista, lo spartito e gli omaggi ricevuti dal pubblico.

A concludere della ricerca intrapresa sulle case di musicisti si possono riportare alcune fondamentali riflessioni, utili per avviare un positivo processo di musealizzazione.

Il primo aspetto fondamentale è che la casa del musicista non deve essere trasformata in un museo della musica, ma deve mantenere il suo carattere specifico, di abitazione privata, contraddistinto da un'illustre vicenda artistica e da una particolare esperienza di vita. E' per questo essenziale valorizzare le potenzialità della dimora secondo i requisiti tecnici, scientifici e gestionali a cui deve attenersi un museo, senza però perdere l'identità "abitativa" dell'edificio e del patrimonio di beni immobili in esso conservato ed esposto.

Un secondo aspetto fondamentale, che la ricerca ha messo in luce, è la necessità di valorizzare la casa del musicista secondo le sue specificità, cogliendo e puntualizzando quelle particolarità spaziali che sono proprie di questi luoghi. In questo senso è opportuno poter evidenziare eventuali "spazi speciali" dell'edificio: come piccole sale studio, sale da concerti, piccoli teatrini domestici, fatti costruire appositamente dall'antico abitante per esercitare la propria professionalità. Questi ambienti, progettati molto spesso con forme e materiali atti a garantire ottime qualità acustiche, possono essere ri-funzionalizzati e ri-utilizzati per riproporre esperienze musicali contemporanee, organizzando concerti e spettacoli all'interno del percorso museale della dimora.

Un terzo aspetto analizzato è che la casa del musicista, molto spesso viene considerata come un luogo della memoria, custode di una forte identità nazionale. Per questo, in molte dimore-museo, è stata messa in luce la fortuna critica, le onorificenze e gli oggetti legati alla carriera del maestro, trascurando o addirittura omettendo la narrazione delle vicende più intime e private. Nel progettare un nuovo percorso interpretativo, tuttavia, è sempre necessario mantenere un giusto equilibrio tra visione privata ed esperienza pubblica del personaggio illustre, proponendo un quadro uniforme e completo della sua

vita. Solo così la dimora può esprimere al meglio tutto il patrimonio di storie che in essa sono già scritte, proponendo un'interpretazione coerente con le sue potenzialità narrative.

Per concludere, è necessario puntualizzare che all'interno della dimora di un musicista deve essere esposta la passione e la dedizione di un uomo per l'arte della musica. Questo aspetto deve essere curato e presentato con i giusti mezzi all'interno del nuovo museo. Come lo scrittoio per il letterato, così il pianoforte e lo sparito per il musicista molto spesso rappresentano oggetti dall'elevato contenuto simbolico, che anche se esposti separatamente agli altri oggetti della casa, rappresentano un complesso sistema di valori. E' inoltre importante considerare che oggi, attraverso le più moderne tecnologie di riproduzione digitale è possibile ascoltare nel percorso espositivo della dimora suggestioni sonore anche individuali, permettendo al visitatore di conoscere l'opera del musicista all'interno della sua casa, senza turbarne il silenzio.

Esporre la musica, così come esporre la letteratura, è un compito molto delicato, che opera con una sostanza immateriale e sfuggente. Per questo il valore della dimora di un musicista non deve essere cercato solamente nella collezione in essa contenuta, ma deve poter risiedere nel suo essere portavoce di un'emozione intangibile, di un brivido poetico, di una suggestione eterna, racchiusa tra le note di un pentagramma.

5. Studi sulle case degli artisti

5.1. Una prima definizione: pittori e incisori; scultori; architetti; fotografi.

La casa dell'artista, proprio per il peculiare e spesso eccentrico abitante, ha nel tempo assunto molteplici forme, che dipendono dalle intenzioni e dalle possibilità economiche dell'artista che la abita; si va quindi dalla bottega alla sobria dimora borghese priva di spazi di rappresentanza, dall'alloggio d'affitto fino all'edificio principesco. Il prevalere di uno o dell'altro modello dipende da svariate circostanze: anzitutto dallo *status* sociale dell'artista, poi le sue condizioni economiche e l'eventuale bisogno di nobilitare o affermare la sua produzione collezionando anche opere di altri artisti. Questione non meno secondaria è poi se l'artista possiede o ha ereditato un complesso architettonico già esistente o se debba invece progettare la sua casa *ex novo*, potendo così agire in piena libertà creativa.

Sull'argomento l'importante libro di Eduard Hüttinger, *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, apparso in prima edizione nel 1985, propone un'ampia trattazione, ripercorrendo in modo chiaro e puntuale le varie vicende che caratterizzano nel tempo le case d'artista. L'edizione italiana del 1992 viene arricchita, inoltre, da un'importante saggio di Salvatore Settis, che propone un'acuta e fondamentale osservazione: "La firma; la bibliografia (e l'autobiografia); l'autoritratto (e il ritratto); il trattato sull'arte propria; l'aneddoto e il racconto costruito intorno alla figura dell'artista; la sua casa e la sua tomba; la sua cultura (quella intendo non specificamente del mestiere) e la sua biblioteca; la sua collocazione nella scala e nei rapporti sociali. Questi (e non solo questi), possono essere alcuni degli indici attraverso i quali esplorare lo status dell'artista nelle sue costanti e nelle sue modificazioni"⁵⁸.

58 EDUARD HÜTTINGER, *Kunstler Hauser: von der Renaissance bis zur Gegenwart*, in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zurich, Waser, 1985; ed it. *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, con introduzione di Salvatore Settis, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

In questo breve testo la parola “casa” viene accostata alla parola “ritratto”, la casa d'artista come un autoritratto o una autobiografia è uno dei luoghi dove l'artista comunica espressamente un'immagine precisa di se stesso, costruisce e esibisce una definizione di sé che al tempo stesso rinvia a quella di un certo gruppo sociale (gli artisti) e ad una precisa cultura. L'artista figurativo, a differenza dello scrittore e del musicista, si esprime già in modo diretto attraverso le opere presenti nel suo studio e nella sua abitazione, dove è spesso implicito l'approccio espositivo.

Proiettando sulla forma e sulla decorazione della casa d'artista un'immagine di sé, che corrisponda al proprio successo e alle proprie ambizioni, l'artista può compiere, come in un autoritratto, come in un'autobiografia, o in un trattato sull'arte propria, un'operazione squisitamente autorappresentativa. In questo caso la casa è un'opera d'arte privilegiata, dato che in essa, l'artista è committente di sé stesso. L'atelier rappresenta la metafora di un universo esistenziale, opera essa stessa rivelatrice, come un manifesto di poetica, luogo di culto dell'artista che vi risiedeva.

L'aspetto “autorappresentativo” della dimora come luogo d'affermazione sociale dell'artista, non può tuttavia essere considerato valido in assoluto. Se si analizza a fondo tutta la storia dell'arte si possono trovare antichi esempi di case dimesse e artisti solitari come il Pontormo⁵⁹, con la sua scala retrattile per segregarsi e fuggire i curiosi e gli importuni. Oppure grandi maestri della Modernità come Le Corbusier che occupava a Parigi un edificio al 35 di Rue de Sevres definito da Jerzy Soltan: “vecchio, fradicio, maleodorante e fatiscente. In cima alla seconda rampa, nella più completa oscurità, una porta immetteva in un lungo ambiente al di sopra della galleria: lo studio personale di Le Corbusier”.

E' inoltre da considerare che, come afferma lo studioso polacco Andrzej Pieńkos⁶⁰,

59 Vasari nel testo *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* 1906, a proposito della casa del Pontormo scrive “per una scala di legno, la quale, entrato che egli era, tirava su una carrucola, acciò niuno potesse salire da lui senza sua voglia o saputa”.

60 ANDRZEJ PIEŃKOS, *L'artiste chez lui, inhumé. L'espace sanctifié*, in AA.VV. Atti del convegno internazionale “Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo”, dell'Associazione

talvolta l'artista intende autorappresentarsi non tanto nella "casa della vita", ma piuttosto nella "casa della morte". La volontà di provvedere ad un capolavoro autografo da collocare sulla tomba è molto diffusa. Michelangelo, ad esempio, non si preoccupò di costruirsi un palazzo significativo ove abitare, ma piuttosto di disegnare un gruppo santuario importante, la Pietà Rondinini, da destinare sulla sua sepoltura. Celebre è anche la sepoltura dello scultore Antonio Canova a Possagno, un vero e proprio tempio autocelebrativo, naturale ampliamento della casa dell'artista, non meno di quanto lo sia la Gipsoteca, costruita tra il 1834 e il 1836 per custodire il lascito dello scultore.

La corrispondenza tra casa e tomba, in alcuni casi, assume un'importanza tale per cui alcuni artisti del XIX e XX secolo vengono inumati per precisa volontà nei loro luoghi di creazione (come lo scultore Bertel Thorvaldsen, lo scultore Auguste Rodin e lo scultore Pietro Manzù). Il territorio sacro di un artista, il suo atelier e la sua casa, vengono in questo caso a coincidere con il monumento, il mausoleo e la tomba.

Una scelta di fondo della ricerca è stata quella di riferirsi a casi di studio del Ottocento e del Novecento, proponendo una riflessione su ambiti ricorrenti, consapevole della possibilità di eccezioni e di "casi limite". Di questo enorme ambito tematico, interessano pochi punti fissi. Non si voluta cogliere ogni segreta relazione originaria tra lo stato dell'animo dell'artista e la messa a punto materiale della sua dimora, tra il lento sviluppo di un pensiero creativo e la veloce percezione di uno spazio. Mediante un serrato confronto di tra casi concreti, realizzati prevalentemente in Europa nell'arco di dodici decenni, si è indagato su alcuni modelli architettonici diffusi. Si è cercato di mettere in risalto alcuni caratteri specifici presentando pochi modelli spaziali e tematiche ricorrenti.

Ai fini della classificazione generale la ricerca considera case di artista le dimore di pittori e incisori; scultori; architetti; fotografi. Sulle case di architetti viene dedicato un capitolo d'approfondimento specifico.

svizzera degli storici e delle storiche dell'arte (ASSSA), organizzato in collaborazione con il Museo Vincenzo Vela, Ligornetto 9-11 ottobre 2009.

5.2. Le case degli artisti nel Ottocento e nel Novecento.

Per comprendere quanto sia variegato e dalle molteplici facce il tema della casa d'artista si è ritenuto opportuno inserire in questa parte della trattazione un breve *excursus* storico sulle principali tipologie di dimora d'artista, in modo di creare un quadro quanto più possibile generale sull'evoluzione di questa realtà. Spesso sono scelte molto contingenti quelle che spingono un artista ad abitare in un certo tipo di casa. Sono motivazioni che riflettono esigenze differenti, che variano dal carattere del protagonista alla necessità di utilizzare un determinato spazio di lavoro, ma contano anche ragioni pratiche come le restrizioni economiche che lo vincolano ad una particolare soluzione.

La necessità di delineare un quadro ordinato sull'evoluzione, a cui le case degli artisti vanno incontro nel corso della storia, impone una catalogazione di natura tipologica, con una certa attenzione alle variazioni nei diversi periodi storici.

Dalla bottega alla villa. L'evoluzione dello stato sociale dell'artista.

Il già citato libro di Eduard Hüttinger, *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi* a questo proposito offre un'ampia descrizione sull'evoluzione storica della casa d'artista. Hüttinger sostiene che "L'interesse per la casa d'artista è un fenomeno moderno, la cui fioritura è legata alla crescita del peso sociale dell'arte e dell'artista stesso" ; che passa dal abitare in una semplice bottega-abitazione, come quella di Piero della Francesca o di Andrea del Sarto (poi casa Zuccari), alla più ambiziosa tipologia di casa d'artista, come quella di Peter Paul Rubens ad Anversa, realizzata nel XVII secolo.

Nel Quattrocento e nel Cinquecento italiano le case d'artista non seguono regole precise. Nel Quattrocento a Firenze artisti pervenuti ad una certa agiatezza economica e ad una certa fama come Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi, non ambiscono ad acquistare ed abitare palazzi dispendiosi.

Il desiderio dell'artista di autocelebrarsi e di attribuire alla propria persona un significato particolare, inizia ad emergere dagli inizi del Cinquecento quando



Fig. 2.30. La casa di Peter Paul Rubens ad Anversa.

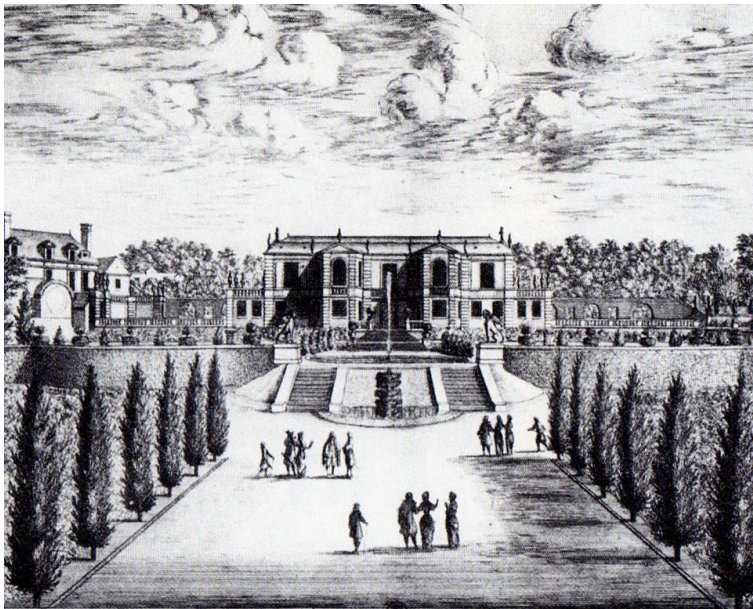


Fig. 2.31. La casa di Charles Le Burn a Montmorency in Francia.

pittori, scultori e architetti di successo cominciano a utilizzare gli spazi in cui abitano e operano come mezzi per comunicare la loro emancipazione sociale dallo status di artigiani. L'acquisizione di titoli nobiliari da parte di singoli artisti è un fenomeno di cui troviamo esempi isolati già nel Quattrocento italiano; ma la tendenza si accentua in misura considerevole a partire dal secolo XVI, nel periodo cioè che vede diffondersi anche il fenomeno della casa d'artista.

Nel Seicento è Gian Lorenzo Bernini il prototipo dell'artista di successo, animatore per decenni di una delle più ampie e meglio organizzate botteghe del tempo, l'artista abitava un grande palazzo romano nell'attuale via della Mercede, per il quale aveva realizzato una delle sue opere più famose: la Verità svelata dal tempo (1646-1652), rimasta in possesso dei suoi eredi come monumento di famiglia fino al 1924, anno in cui fu acquistata dalla Galleria Borghese.

Nel Seicento la casa dell'artista non è solo un'esibizione di *status* sociale ma è un'appendice della bottega, un attributo della fama dell'artista, un mausoleo e un monumento all'eccellenza della sua arte. Al interno dell'abitazione viene esibita la collezione di opere d'arte dall'artista stesso scelte a modello o come diletto. Ne è un esempio il dipinto lo studio di Apelle di Willem van Haecht.

Esempio d'oltralpe è la fastosa dimora di Peter Paul Rubens (1577 -1640) ad Anversa, l'impianto dell'abitazione è interamente incentrato sulla bottega dell'artista chiaramente visibile anche dalla strada, caratterizzata dalla Rotonda e dalla *Kunstkammer*, due sale dai caratteri monumentali, il cui disegno trae ispirazione dai trattati di Sebastiano Serlio e Vincenzo Scamozzi. Ambienti pensati non più solo per la pratica e l'apprendimento ma progettati per accogliere collezionisti e amatori, predisposti per la contemplazione delle opere esposte come in una galleria e per l'osservazione, a una certa distanza, dell'artista al lavoro. La bottega, che prima del Quattrocento era considerata luogo in cui si esercitava un mestiere povero e vile, in questo caso diventa studio, e si trasforma nel tempo in un luogo per il culto e il ricordo dell'artista che vi ha lavorato, in un tempio dell'arte.

Di qui prende avvio la trasformazione della casa-atelier verso il *foyer*, che

s'impone nel secolo dei Lumi come idea di «casa aperta», da luogo dedito alla promozione della propria opera a spazio per l'incontro e lo scambio culturale, esteso anche alla dimensione del quartiere. La casa dell'artista si profila sempre più come una tipologia architettonica distinta dalle altre.

La casa atelier è il raffinato biglietto da visita dell'artista di corte, i cui edifici, spesso riccamente arredati e decorati con complessi programmi iconografici, rivaleggiavano con i palazzi signorili dei suoi committenti aristocratici. Un esempio singolare di villa d'artista si ha nella Francia dell'Ancien Régime realizzato da Charles Le Burn, artista favorito da Luigi XIV, il quale nel 1670 acquista la magnifica villa di Montmorency a nord di Parigi per trasformarla in *maison de plaisance*, una raffinata immagine di monumenti simbolo della monarchia assoluta.

La tendenza da parte degli artisti ad acquistare una casa in campagna, investe anche molti pittori veneziani: scelta motivata per rimediare alle anguste condizioni abitative della città e per considerazioni di natura economica (lo stesso Tiziano, celebre pittore veneziano, che possedeva sulla terraferma case e poderi e praticava un redditizio commercio di legname, aveva nella città lagunare solo una casa in affitto). Nel 1757 Giambattista Tiepolo acquista la semplice villa di Zianigo presso Mirano, sul Brenta.

Per gli artisti ricchi, per lo più accademici inglesi o esponenti francesi dell'Ecole des Beaux-Arts, è quasi la norma farsi costruire o comprare palazzi, case di città o ville di campagna. In particolare la villa, destinata nel suo ambiente originario classico o postclassico (Toscana, Veneto, Lazio, Campania), alle attività agricole, allo studio e alle lettere, diventa ora una sorta di sede della produzione d'arte, un *décor* prestigioso adibito al culto personale dell'artista.

La casa d'artista progettata per l'eterno ricordo.

Se l'esigenza dell'artista dal Rinascimento fino al Settecento è di auto-presentarsi tramite la propria casa ai contemporanei, per una sorta di auto-promozione sociale, nel corso dell'Ottocento la dimora dell'artista si predisposizione per il culto postumo e diventa contenitore e contenuto di un

museo che celebra il ricordo del genio scomparso. Un protagonista del tempo che decide di percorrere la strada dell'eterna trasmissione della sua memoria ai posteri è lo scultore Antonio Canova (1757-1822), il cui lavoro è onorato a Possagno, vera e propria "città santuario" dell'arte neoclassica, destinata alla celebrazione perenne del grande scultore veneto. Il concetto di casa d'artista qui si espande e si amplia il suo significato, fino a coinvolgere un'intera piccola città, che articola il culto del suo Maestro in tre luoghi: la casa natale, la gipsoteca, il tempio. Recentemente si è potuto riportare a Possagno da Venezia la mano dell'artista, sorta di reliquia che testimonia il rinnovato vigore della sua fama, assimilabile ad un vero e proprio culto. Universo privato e spazio pubblico si riuniscono inscindibilmente a Possagno, frutto di un progetto di consapevole sopravvivenza dell'artista alla sua morte, attuato con dei riferimenti fortemente connotati persino in senso religioso: la Gipsoteca-Basilica, il Tempio- Mausoleo, immersi nel pacato paesaggio precollinare.

Nell'Ottocento emblematica, a questo proposito, è la fotografia che rappresenta l'esposizione della salma di Vincenzo Vela (1854-1891) nel salone ottagonale della sua dimora il 5 ottobre del 1891. Qui lo scultore, prima di morire, allestisce una vera e propria presentazione della sua opera, allo scopo di assicurare l'unicità e la valorizzazione eterna della sua straordinaria collezione.

Alcuni artisti fortunati, che si impongono sia in campo pittorico che scultoreo per la bellezza delle loro opere, raggiungono un benessere tale da inserirsi di diritto nell'alta società alla moda: questi personaggi, amati e venerati, avviano un processo di autocelebrazione della propria immagine, che ha il suo culmine nella realizzazione in vita di un vero e proprio museo personale.

Nella dimora del pittore Hans Makart (1840 - 1884) a Vienna, è l'atelier stesso a rivestire il ruolo di salone di rappresentanza: qui si realizzano alcuni tra i più bei dipinti appartenenti a questo importante ritrattista della seconda metà del XIX secolo, qui vi si svolgono feste in maschera e ricevimenti con personaggi in vista, membri della nobiltà, speculatori di borsa o appartenenti alla borghesia imprenditoriale. Lo studio è rappresentativo di una tendenza di autocelebrazione



Fig. 2.32. Il Tempio-Mausoleo di Antonio Canova a Possagno (Treviso).

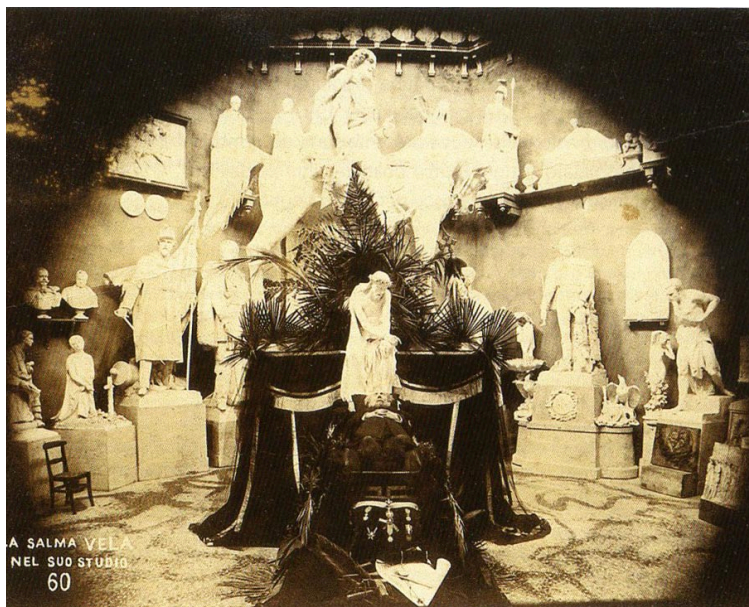


Fig. 2.33. La salma di Vincenzo Vela esposta nel salone della casa a Ligonetto.

da parte degli artisti più in vista: i personaggi dell'alta società, che sono ritratti in pose solenni.

A Monaco a fine Ottocento, il pittore Franz von Stuck (1863 - 1928) costruisce una dimora, curandone il disegno e la decorazione secondo un gusto che mescola costantemente spunti classici e forme moderne legate alla Secessione. In questo modo architettura, arredo e quadri diventano parte integrante di un'unica espressione artistica. L'edificio, su tre piani, presenta una pianta rettangolare con due avancorpi posizionati lateralmente sulla facciata principale. Il piano primo è in maggior parte occupato dall'Atelier, posto centralmente rispetto allo sviluppo dell'edificio: questa stanza è un vero e proprio luogo di culto all'interno del quale Stuck, nella veste di pittore esteta, organizza una mostra costituita da arazzi, calchi e dipinti da lui stesso firmati, in un clima generale che richiama costantemente al ciclo della vita.

La casa del pittore Gustave Moreau (1826 -1898) a Parigi è pensata dall'artista come un museo già alcuni anni prima della sua morte. Nei due anni precedenti la sua scomparsa, Moreau affida all'architetto Albert Lafon l'incarico di adattare la precedente abitazione in un'esposizione permanente, ricavando gli spazi espositivi necessari per le opere. L'edificio di abitazione viene ripensato radicalmente nella disposizione dei locali interni: nel 1895, il secondo piano e il terzo, precedentemente occupato dal modesto studio utilizzato da Moreau per dipingere, vengono destinati ad ospitare due atelier sovrapposti che accolgono gran parte dell'intera collezione di dipinti. Negli ultimi anni lo stesso artista preferisce restare chiuso nella sua abitazione per dedicarsi con accanimento all'arte.



Fig. 2.34. La scala della casa di Gustave Moreau a Parigi.

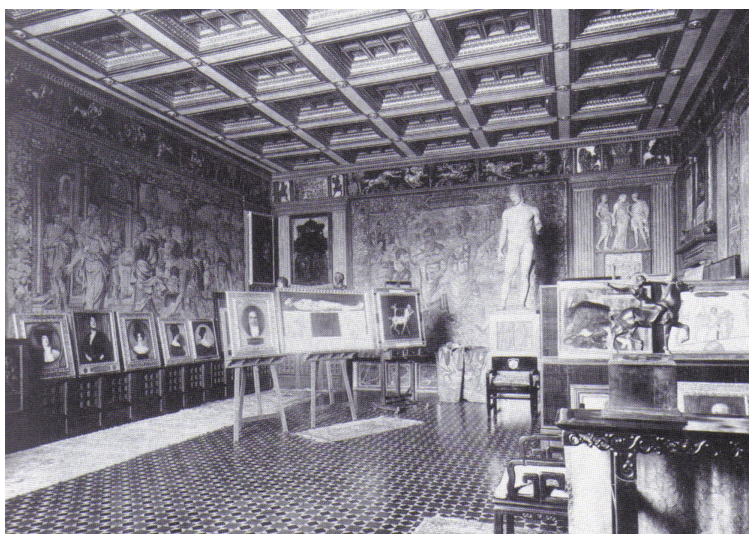


Fig. 2.35. La casa di Franz von Stuck a Monaco.

L'atelier bohémien e l'appartamento di città.

Nella seconda metà del XIX secolo nelle grandi capitali dell'arte nascono nuclei di pittori bohémien, essi risiedono in dimore di risulta, caratterizzate dalle necessità specifiche di chi le abita, dalla rispettiva estrazione sociale e dalle scarse possibilità economiche proprie della stragrande maggioranza dei giovani artisti. La mancata conservazione dei molti esempi di atelier bohémien ricavati in soffitte, laboratori e locali aperti su cortili di edifici fatiscenti, costringe a ricorrere a documenti indiretti, siano essi disegni, stampe e oli raffiguranti studi di pittori.

Nel primo decennio dell'Ottocento la descrizione della soffitta in cui Tommaso Minardi⁶¹ (1787 – 1871) lavora mostra contemporaneamente lo studio e l'abitazione: i fogli sparsi in un pittoresco *beau désordre*, il compasso, il bucranio, ma anche il lavabo e il pagliericcio su cui il pittore si avvolge nel mantello.

Nel 1857 il pittore Eugène Delacroix (1798 - 1863) si stabilisce in un piccolo appartamento al primo piano di un palazzo che si affaccia sulla raccolta piazzetta Furstenberg, nei pressi dell'antica Abbazia di Saint-Germain des Prés a Parigi. All'alloggio di Delacroix si accede attraverso un vano scala posizionato al centro della facciata dell'edificio e gode di una vista verso un giardino interno, caratterizzato da silenzio e riservatezza. L'atelier, che è separato dall'appartamento, si trova nel giardino, lo spazio interno presenta la sistemazione tipica di un atelier del periodo, ricavato in un ambiente sorto con altra destinazione d'uso. Una certa confusione regna all'interno della stanza, con la compresenza di tavoli, poltrone e sgabelli, cavalletti e ripiani colmi di volumi e fogli di appunti, quadri di ogni formato e soggetto appesi a pareti spoglie e una stufa. Sul fondo l'ampio spazio ritrova il suo elemento ordinatore nella grande vetrata, il punto centrale in questa emblematica rappresentazione prospettica; l'opera d'arte, assoluta protagonista della raffigurazione, è regolamentata unicamente dalla luce naturale diurna che, diffondendosi in modo pacato e costante, ne permette il suo stesso concepimento. La successiva trasformazione in museo, estranea alle

61 Si veda a questo proposito il dipinto di Tommaso Minardi, *Autoritratto*, Firenze, Uffizi.



Fig. 2.36. Tommaso Minardi, *Autoritratto*, 1853.



Fig. 2.37. L'atelier del pittore Eugène Delacroix a Parigi.

intenzioni dell'artista e compiuta su iniziativa dell'Associazione Amici di Eugène Delacroix, avviene verso la metà del Novecento.

La casa di villeggiatura e la casa di campagna

L'artista, nella seconda metà del XIX e nella prima metà del XX secolo, abbandona le pittoresche soffitte del mondo bohemien e i dimessi locali aperti sui cortili, contigui ai laboratori di artigiani o addirittura a stalle, e utilizza, invece, come casa-studio un modesto appartamento di città oppure una casa isolata di due piani con un limitato giardino in un quartiere di periferia. Spesso prende in affitto una casa isolata fra campi coltivati e radure in un antico villaggio di campagna lontano dalla città. Ne sono esempio gli studi dei pittori del *de l'Ecole di Barbizan* sulla Val di Marna oppure gli atelier dei maestri del Der Bruke ai bordi della English Garten a Monaco di Baviera all'inizio del Novecento.

In Francia lo scultore Auguste Rodin (1840 - 1917), oltre alla celebre dimora a Parigi, può disporre di ambiti più discreti dove ritirarsi e dove, lontano dalle mondanità, può procedere nella sua ricerca creativa. Lasciata Parigi, con un viaggio in treno di venti minuti, egli raggiunge il villaggio di Meudon. La casa di campagna ai piedi delle colline, la Villa des Brillants, è costruita in mattone e pietra secondo il gusto delle dimore del tempo. A partire dall'anno 1895 lo scultore trasforma la proprietà in un luogo adatto al suo lavoro. In padiglioni adiacenti vengono sistemati studi e laboratori presso i quali vengono accomodati i praticanti o gli assistenti, gli operai. Il vasto giardino, che serve da ambiente intimo ideale per le meditazioni del maestro, accoglie anche varie opere d'antichità, che poi verranno raccolte in un apposito atelier.

Durante il Novecento cessa in parte la fase della pittura a cavalletto da atelier, la luce, il colore e la profondità della natura influenzano il quadro, il controllo della dimensione degli spazi interagisce con la comprensione dell'opera. Sulla spinta di molte teorie d'avanguardia, spazio interno e spazio esterno diventano parte di un'unica considerazione. Sempre più spesso poi gli orizzonti ampi della natura e la luminosità variabile dei siti *au plain air* vengono apprezzati come condizioni



Fig. 2.38. La casa di Pierre-Auguste Renoir in Costa Azzurra.



Fig. 2.39. L'atelier di Pierre-Auguste Renoir nella casa in Costa Azzurra.

ottimali per l'esposizione e alcuni artisti iniziano a proporre installazioni concepite proprio per il parco della propria dimora. Molti artisti decidono di risiedere lontano dalla città. Allontanandosi dalla caotica città industriale, molti uomini di ingegno preferiscono risiedere definitivamente in piccoli centri abitati, dove sviluppano in modo più riservato la loro creatività. In genere le nuove dimore-atelier sono ubicate in siti isolati, su pendii, su alture, da cui poter godere splendide viste sull'abitato e sulla natura circostante. Le diverse residenze del pittore Henri Matisse a Nizza o le varie case di Pablo Picasso, in Costa Azzurra, sono tra gli esempi più conosciuti.

Le Domaine des Collettes in Costa Azzurra è una proprietà agricola di circa tre ettari, nel 1907 il pittore francese Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) si innamora del magnifico oliveto e la compra l'intera tenuta. Qui il l'artista costruisce la sua casa, dove si stabilisce nel 1908, e vi resta fino alla sua morte. La fattoria isolata viene adattata, dapprima si trasformano rustici e rimesse, poi si scavano passaggi e si aggiungono tettoie. Arricchendo e trasformando gli spazi aperti dell'antico podere, progettando nuovi recinti e occupando nuove stanze, l'artista, con il tempo, crea quella che diverrà la casa della vita. Il figlio minore, Claude Renoir ne eredita la proprietà e vi rimane fino al 1960. Il 5 aprile 1960, la città di Cagnes, con l'aiuto del Consiglio Generale delle Alpi-Marittime, acquista il "Domaine des Collettes" e la trasforma in museo, destinato a tramandare il ricordo di Renoir in questi luoghi.

Fra i molti casi italiani, ricordiamo quello della casa del pittore Pompeo Mariani (1857-1927) a Bordighera, in Liguria. Nel 1908 il pittore giunge a Bordighera, qui, acquista una piccola dimora sui pendii ad oliveto dietro l'abitato e inizia i lavori di ristrutturazione. Sotto la guida dell'architetto Rodolfo Winter, figlio del noto architetto di giardini Ludovico Winter, modifica la struttura originaria, con ampliamenti ed abbellimenti in facciata. All'interno del parco, progettato, probabilmente, da Charles Garnier, il Winter costruisce il nuovo atelier: il nuovo studio, che il pittore chiama "La Specola".

La casa laboratorio del futurismo

Nei primi anni del Novecento si afferma in Italia la poetica del Futurismo, si impongono nel mondo dell'arte i nuovi ritmi della velocità e della macchina e sempre di più si cercano nuovi modi di fare arte che si propongono di sostituire le forme artistiche del passato.

E' inevitabile che in questo nuovo clima di riforme anche il ruolo dell'atelier venga a cambiare, la casa dell'artista non è più solo un alloggio occasionale ma diventa casa-studio permanente, aperto all'elaborazione culturale, sfondo di ogni tipo di sperimentazione artistica di rottura.

La casa di un riconosciuto maestro dell'arte diventa in questo periodo centro privilegiato del confronto culturale tra gli esponenti di uno stesso movimento d'avanguardia, qui gli artisti si incontrano, si confrontano e accumulano nuove esperienze.

La casa diventa luogo in cui si discute di arte, letteratura e di musica, in cui si ricevono amici ed eruditi e in cui si sperimentano allestimenti sempre nuovi. La dimora-atelier non ha più la funzione né di celebrare lo *status* dell'artista né di tramandarne il ricordo, ma è pensata per accogliere cultura e una volta rielaborata proiettarla nuovamente verso la società.

L'abitazione di Fortunato Depero (1892-1960) a Rovereto, è orientata proprio a rappresentare una casa laboratorio aperta ad ospiti e visitatori, è un officina per sperimentazioni e ricerche futuriste. L'allestimento è ideato dallo stesso Depero, nella fase più matura della sua vita, quando decide di aprire la sua casa alle visite.

Negli stessi anni, ad Albisola, in Liguria, in un centro tradizionale per la produzione della ceramica, si sviluppa l'attività del ceramista Giuseppe Mazzotti, che inizia la produzione delle sue preziose ceramiche presso un laboratorio. Alla lavorazione artigianale della ceramica partecipa tutta la famiglia: i Mazzotti sono molto attivi nel campo degli oggetti di gusto futurista, e partecipano al dibattito culturale, collaborando con Tommaso Marinetti. L'edificio accoglie l'abitazione di famiglia, i nuovi laboratori, una sala espositiva e una raccolta dei più importanti pezzi

realizzati, visitabile dal pubblico. La “Fabbrica casa museo Giuseppe Mazzotti” è oggi un'azienda che produce ceramiche e maioliche artistiche. Nel 1964 è stato creato nella fabbrica di ceramica, progettata dall'architetto futurista Nicolaj Diulgheroff, un museo che raccoglie circa duecento opere di maestri del secondo Futurismo italiano, che, dal 1903 ad oggi, hanno frequentato la bottega Mazzotti.

La casa specchio dell'anima dell'artista

L'affermarsi di una sempre maggiore individualità superiore dell'artista nel corso del Novecento e l'impegno sempre maggiore che questo ha all'interno della società civile occupandosi di molti e diversi campi, fa sì che la dimora-atelier non è più solo luogo attrezzato per il lavoro bensì rappresenta una chiara espressione di creatività e con i suoi interni e il suo giardino arriva ad essere un'opera d'arte che riflette un gusto, una cultura e soprattutto una personalità.

L'evoluzione del gusto dall'eclettismo dallo *Jugendstil* agli inizi del design industriale si manifesta anche nell'ambito delle case d'artista con un ritorno alla sobrietà. La prima casa costruita da Henry van de Velde (1863-1957) a Uccle, vicino a Bruxelles, è un complesso unitario dove il progetto si estende dall'architettura all'arredo persino agli oggetti di uso comune, allo stesso abbigliamento della moglie di van de Velde, secondo uno stile depurato da ogni tendenza naturalistico-imitativa e ispirato a criteri di razionalità estetica e funzionale. Il ritorno alla sobrietà culmina nel Bauhaus, di cui un esempio svizzero è l'opera giovanile di Hans Fischli (1909-1989), a Schlechstud presso Obermeilen; lo stesso Fischli afferma “con la costruzione di Schlechstud ha avuto inizio la mia vita autonoma. Scheletro di acciaio, tetto piatto, facciate rivestite di legno, grandi finestre verso sud e lunghe finestre orizzontali verso nord. Una scala esterna porta alla grande terrazza della casa vera e propria”.

Se fino all'Ottocento la casa esprime lo status sociale dell'artista, è nel secolo scorso che l'architettura di tali residenze diventa opera d'arte, manifesto della poetica di chi la abita. Di questa concezione si fanno interpreti architetti e artisti



Fig. 2.40. Modello della casa di Theo Van Doesburg a Meudon.



Fig. 2.41. La casa di Hans Fischli a Schlehstud presso Obermeilen.

dall'attività poliedrica, interessati alla sintesi delle arti, come Theo Van Doesburg (1883-1931) nel progetto della sua casa a Meudon.

Nel giugno del 1929, Theo van Doesburg ultimava i piani di costruzione della sua casa-studio nei sobborghi di Parigi. Trovandosi per la prima volta di fronte a un progetto concreto, le sue precedenti teorie per la maison d'artiste, disegnata per la mostra parigina di De Stijl (Galerie Rosenberg) del 1923, virarono verso un'architettura più semplice e di più agevole attuazione.

A un'analisi più dettagliata, la casa di van Doesburg a Meudon-val-Fleury si presentava come un laboratorio dell'abitare moderno, in cui la manipolazione dello spazio comporta una specifica comprensione della moderna atmosfera abitativa. L'artista identificava il bianco con "la perfezione, la purezza e la certezza" e il principio trova un riscontro pratico nella sua casa-studio. L'ultimo numero della rivista De Stijl includeva un articolo postumo di van Doesburg, in cui si legge: "Le qualità del nostro "ambiente" dipendono dalle qualità del nostro lavoro. Lo studio d'artista sarà simile a una scatola di vetro o a un bicchiere vuoto. La pittura deve essere bianca, senza contrasti e senza sporcizia; la tavolozza deve essere di vetro, il pennello duro e preciso, libero dalla polvere, puro come uno strumento chirurgico".

L'artista statunitense Georgia O'Keeffe (1887-1986) vive in una dimora nel New Mexico, luogo di raccoglimento e di ispirazione. L'artista decora personalmente l'abitazione con teschi e ossa di animali calcinate dal sole e con pietre raccolte nel deserto, e vi apporta diverse migliorie. La sua concezione dell'arte e la sua visione individuale appaiono nitide in tutta la disposizione dell'abitazione. In quella dimora l'artista abbina elementi dell'architettura tradizionale del *pueblo* (con muratura in argilla), ed elementi modernistici come le vaste pareti in vetro, l'atelier venne sistemato su un pendio affacciato sulla valle del Chama River. Georgia O'Keeffe, morta nel 1986, aveva lavorato intensamente a progetti volti a creare un museo monografico e a rendere visitabile la sua dimora di Abiquiu. L'apertura al pubblico della dimora nel 2001, oltre a mostrare la fonte d'ispirazione dei suoi quadri, offre uno spaccato del personale universo privato dell'artista.

La casa come spettacolarizzazione della vita privata.

Nei decenni che seguono, l'interesse generale, in quanto espressione di una stessa tensione creativa personale, coinvolge sempre più sia l'opera che la vita. Molti gesti quotidiani sono oggetto di una stessa possibile esaltazione e spettacolarizzazione. L'artista cura personalmente l'allestimento di ogni singolo ambiente della sua dimora. Accumulando segni e stabilendo nuove relazioni visive, persino tra oggetti vetusti e di poco valore, magari in precedenza appartenuti a persone sconosciute, si contribuisce, nel generale collage di evocazioni, a suscitare un forte interesse e a provocare stupore nel visitatore. Il processo di teatralizzazione dell'esistenza artistica si sviluppa ovunque, sia nelle sale di ricevimento o negli spazi aperti già un tempo giudicati più rappresentativi del fasto di una dimora, sia tra i tavoli di lavoro di un imbrattato atelier dove l'artista riceve normalmente gli ospiti.

Tra i più alti luoghi di rappresentazione di una vita d'arte, vi è la casa di Gabriele d'Annunzio (1863-1938) sul lago di Garda. Il Vittoriale degli italiani è una composizione di luoghi singolari che contribuiscono a celebrare la figura dell'onnipresente mitico abitante, in un processo di esaltazione e di dissipazione, che lambisce svariate tensioni ideali: dall'amor di patria al culto per le lettere, dall'indulgenza ai vizi alla riaffermazione dell'orgoglio nazionale.

La fotografia dello studio dell'artista Mariano Fortuny (1871-1949) a Roma mostra il persistere della convinzione che all'ispirazione confaccia la sontuosità dell'ambiente, stracolmo di oggetti squisiti o soltanto doviziosi, ammassati con sfarzo bizantino, all'insegna di un *horror vacui* barbarico.

In Spagna la dimora labirinto del pittore Salvador Dalí (1904-1989) a Portlligat, in riva al mare sulla Costa Brava, ha, invece, origine da due baracche di pescatori acquistate nel 1930. Nuovi ambienti dalle forme e dall'arredo più diversi ed eccentrici vengono dall'artista aggiunti, costituendo un bianco borgo dal vasto aspetto mediterraneo. Il pittore dichiarava "La nostra casa è cresciuta come una vera e propria struttura biologica, per gemmazione cellulare. Ad ogni nuova fioritura della nostra vita corrisponde una nuova cellula, una stanza". Nel



Fig. 2.42. La biblioteca della casa di Salvador Dali a Portlligat.



Fig. 2.43. Il tetto della casa di Salvador Dali a Portlligat.

1969 i Dalì avevano anche acquistato il diroccato medievale Castello di Pùbol, poi da loro restaurato e fantasiosamente decorato e arredato, con l'aggiunta di stravaganti elementi. Ogni ambiente è allestito dall'artista come luogo di esibizione autonoma, dove l'inserimento di arredi e suppellettili, appartenenti a linguaggi espressivi e a gusti diversi segue, apparentemente, un principio di contrasto. La casa è organizzata come un museo delle emozioni. Come parte di un ordinato intreccio, i diversi materiali iconici stabiliscono tra loro relazioni estetiche sorprendenti, sotto l'impulso di un'unica, intensa sensibilità surreale che fa da filo conduttore. La profanazione della dimensione intima e lo spettacolo irrazionale dell'individualismo eccessivo suscita, oggi, a posteriori, una calorosa accoglienza: la percezione dell'ignoto, reso con mezzi semplici, stimola la meraviglia agli occhi del visitatore e trasforma la visita dell'intero complesso in un continuo giocoso arricchimento emotivo ed estetico.

L'atelier contemporaneo: una galleria, un museo, un hangar.

Più che come semplici musei, le più recenti dimore-atelier sono concepite come centri culturali, con estensioni e piccole foresterie, dove trovano sede le fondazioni nate per tutelare l'opera dell'artista. Presso alcune di queste istituzioni, che sono veri centri di ricerca dove si tengono seminari di studio, giovani artisti realizzano nuove esperienze e si avvicinano al mondo dell'arte. Come accade per le istituzioni più importanti, negli spazi di supporto all'abitazione si tengono incontri e si svolgono rappresentazioni teatrali e concerti.

Negli ultimi quindici anni di vita l'artista americano Donald Judd (1928-1994) si dedica intensamente alla creazione della Chinati Foundation a Marfa, in Texas. Situato su un'area dismessa dall'esercito statunitense, il complesso utilizza i capannoni e le baracche esistenti ricavando: spazi abitativi, una biblioteca, spazi espositivi per le sculture di Judd e per le opere di altri artisti. La fondazione nasce dal desiderio di costruire uno spazio libero dai canoni consueti della museografia, in una situazione generale nella quale opera d'arte e architettura si trovano in perfetta sintonia. La sistemazione degli edifici rende manifeste le



Fig. 2.44. Lo studio di Antony Gormley a Londra, progetto di David Chipperfield.



Fig. 2.45. Interno dello studio di Antony Gormley a Londra.

idee dell'artista sulla produzione e la presentazione delle sue opere e diventa un luogo di fruizione dell'arte autentico e spontaneo. Secondo Judd, in questo modo, l'opera ritorna al luogo della sua produzione, perché solo nel contesto spaziale dell'artista essa può esprimersi in modo corretto. Coinvolgendo sempre nuovi artisti, Judd applica i suoi ideali ad una dimensione più ampia, come teoria universale della percezione artistica.

Il progetto per un nuovo ambiente di lavoro per lo scultore Antony Gormley (1950) è realizzato, invece, dall'architetto David Chipperfield nel 2003 a Londra, in un contesto costituito da edifici industriali e binari ferroviari in disuso. La struttura, nella sua linearità e pulizia formale, è concepita per soddisfare le esigenze dell'artista in tutte le fasi del processo creativo. Lo stabile è semplice nella sua concezione strutturale e racchiude in sé una vasta gamma di spazi grandi e piccoli, adatti sia per costruire grosse installazioni, che per pensare a future opere d'arte. La modularità è l'elemento principale di tutto il progetto e l'edificio, nella sua sobrietà di facciata, è segnato dal ritmo costante della copertura e dalla presenza di due scale esterne in acciaio, che conducono al piano superiore. Lo studio principale dell'artista, a doppia altezza, si pone come elemento di rottura all'interno della normale divisione degli spazi, in questo modo il piano terra è percorribile lungo tutta l'estensione dell'edificio, mentre il piano superiore, più riservato, è spaccato in due settori laterali non comunicanti tra loro e raggiungibili unicamente dalle due scale esterne. In particolare il lato ovest, destinato ad un'attività unicamente intellettuale, accoglie due studi privati, mentre il lato est ospita una sala riunioni, un ufficio e uno studio fotografico.

L'artista Richard Prince (1948)⁶² proprietario dal 1996 di una vasta tenuta a Rensselaerville, nello Stato di New York, trasforma un complesso di edifici preesistenti in un luogo unico nel contesto dell'arte contemporanea, contaminazione di interventi architettonici e opere artistiche.

Nell'iter creativo di Prince risultano essenziali la scelta e la combinazione spaziale

62 RICHARD PRINCE, *Richard Prince: The Second House*, New York, Walther König 2005.

di materiali preesistenti e opere di altri artisti, che egli utilizza come spunti iniziali o a integrazione delle proprie opere. Analogo appare il suo approccio agli edifici. Architettura, collezione e opera diventano così elementi integranti di un sistema che, per la sua ampiezza e importanza, solleva il quesito di una futura musealizzazione. Superata ogni forma d'arte tradizionale, l'artista all'inizio del terzo millennio si propone di indagare i confini, i significati e le contaminazioni di linguaggi, che caratterizzano il mondo dell'arte. Il reale e il virtuale si fondono o si scambiano i ruoli per dare vita ad una nuova espressione artistica che, sempre più, senza categorizzazioni preconcepite, viene ad essere percepita nella sua totalità, come esperienza intellettuale e sensoriale.

Nella contemporaneità, inoltre, l'utilizzo dei mezzi informatici ha ampliato le possibilità di contatto fra l'artista e la società: tramite i moderni siti internet è oggi possibile visitare virtualmente la stessa casa reale in cui l'artista abita e lavora. Talvolta i luoghi allestiti per queste nuove forme di socializzazione, tra produzione e consumo d'arte, sono scelti al di fuori della dimora stessa e coinvolgono spazi di diversa estensione ad essa limitrofi.

Tra i vari materiali visivi prodotti dall'arte contemporanea, le installazioni sono i nuovi monumenti effimeri⁶³ del nostro tempo. Monumenti in quanto ambienti percorribili, immersivi, celebrativi di modi e riti di una collettività globale; effimeri come arte in transito che investe lo spazio restandone svincolata. Ogni scena imponente, calata in uno spazio fortemente scenografico, necessita dei giusti spazi e dei più appropriati metodi costruttivi, che trasformano l'atelier contemporaneo in un paesaggio postatomico, dove costruzioni e macerie emergono dal buio. Nella condizione di erranza dell'artista contemporaneo, dunque, riprendendo una frase dell'artista contemporaneo Daniel Buren, è forse possibile definire l'atelier contemporaneo come "una galleria, un museo, un hangar, un crocevia, un cantiere sempre in corso, una fonte di rivelazione dove lavorare non appena la si è scoperta".

63 MARINA PUGLIESE - BARBARA FERIANI, *Monumenti effimeri. Storia delle installazioni*, Milano, Electa, 2009.



Fig. 2.46. Lo studio di Donald Judd a Marfa in Texas.



Fig. 2.47. Istallazione nello studio di Ai Weiwei a Beijing in Cina.

5.3. Le case degli artisti in testi di presentazione e saggi di carattere generale.

Il primo accenno al fenomeno della casa d'artista si ha nel testo del 1867 scritto da Jacob Burckhardt, *Baukunst der Renaissance*⁶⁴, in esso si afferma: "Ad amabile compimento di una vita cosmopolita, gli architetti si costruiscono nella vecchiaia una casa nel proprio luogo natale. Varrebbe la pena di raccogliere sistematicamente tutte le notizie possibili sulle case degli artisti in Italia". Seguono quindi rapidi appunti, ripresi dal Vasari, sulle case di Andrea Mantenga, Andrea Sansovino, lo stesso Giorgio Vasari, Giulio Romano e Leone Leoni.

La ricerca successiva condotta sulle espressioni dell'arte ha trascurato la realtà della casa d'artista forse perché dal punto di vista architettonico non si iscrive in una precisa tipologia.

La letteratura sulla casa d'artista ha quindi il suo incunabolo nel breve saggio di Walter Bombe, *Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Arezzo und andere italienische Künstlerhäuser der Renaissance*⁶⁵ uscito nel 1928, dove Bombe si attiene rigorosamente al suo tema senza indugiare sugli aspetti innovativi e sulle premesse storico sociali del fenomeno.

La tappa successiva è rappresentata dal lavoro di Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*⁶⁶ pubblicato nel 1935. Il volume da un lato racconta la storia della sede della Biblioteca Hertziana e dei suoi illustri abitanti dall'altro si sofferma sulla figura di Federico Zuccari e sugli scopi che il primo principe dell'Accademia di San Luca si prefiggeva con la costruzione di quel edificio. Il lavoro di Körte, inoltre, in parte riprende e integra il lavoro di Bombe e sebbene oggi sia considerato un testo fondamentale, solo

64 JACOB BURKHARDT, *Die Baukunst der Renaissance in Italien: nach der Erstausgabe der „Geschichte der Renaissance in Italien, 1867. Jacob Burckhardt (Basilea 1818-1897), allievo di Ranke e Kugler, insegnò al Politecnico di Zurigo e dal 1858 all'Università di Basilea. Dedicò, durante tutta la sua vita, allo studio del Rinascimento italiano di cui resta uno dei massimi interpreti.*

65 WALTER BOMBE, *Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Arezzo und andere italienische Künstlerhäuser der Renaissance*, in „Belvedere“, n.XIII, 1928, pp.55-59.

66 WERNER KÖRTE, *Der Palazzo Zuccari in Rom: sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig, Keller, 1935.

dopo la seconda guerra mondiale ne viene riconosciuta l'importanza.

Per gli artisti del secolo scorso va ricordata inoltre la dissertazione di Christine Hoh-Slodcczyk *Das Haus des Kunstels im 19 Jahrhundert*⁶⁷ presentata nel 1977 come tesi di dottorato e pubblicata nel 1985, che sostiene che l'atelier è luogo sia di creazione artistica sia di osservazione intima dell'arte.

Per i secoli XVII e XVIII si possono citare studi su artisti singoli, come quelli dedicati da Elisabeth McGrath⁶⁸ ad alcuni aspetti della casa di Rubens ad Anversa. In anni più recenti anche gli storici americani Liana de Girolami Chenei e Nikia Speliakos Clark Leopold hanno iniziato ad occuparsi della questione. Il saggio della Leopold *Artist'Homes* prende in considerazione sei case d'artista: quella di Giulio Romano, due case del Vasari, due case di Federico Zuccari e la casa di Leone Leoni a Milano. Il saggio accenna alle premesse teorico-letterarie del problema, il merito è nel tentativo di mettere in evidenza il senso dei rispettivi programmi iconologici.

I luoghi di venerazione dell'artista sono poi oggetto soprattutto di guide per viaggiatori: l'atelier di Tiziano a Venezia, per esempio, è descritto in una monografia già edita nel 1833. Dal 1900 circa molte dimore di artisti vengono rese accessibili a un pubblico più ampio per mezzo di mostre e divulgate attraverso descrizioni e fotografie. Da queste iniziative, editoriali e nel contempo propagandistiche si sviluppò il nuovo filone librario delle monografie moderne dedicate alla casa d'artista.

Di grande interesse sono gli studi intrapresi dallo storico tedesco Hans-Peter Schwarz. Nel 1982 con la dissertazione *Das Künstlerhaus: Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*⁶⁹ pubblicata nel 1990 con in un volume dallo stesso titolo. Il lavoro contiene un catalogo di 65 case d'artista e una ricca bibliografia, che si ferma al 1981. Schwarz è curatore anche del catalogo della mostra

67 Il lavoro presentato nel 1977 come tesi all'università di Monaco, è pubblicato nell'edizione Christine Hoh-Slodcczyk, *Das Haus des Kunstels im 19 Jahrhundert*, München 1985.

68 ELIZABETH MCGRATH, *Rubens' Subjects from History*, Harvey Miller, 1997.

69 HANS-PETER SCHWARZ, *Das Künstlerhaus: Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig, Vieweg, 1990.

organizzata nel 1989, dal Deutsches Architekturmuseum (DAM di Francoforte) sulle dimore per artisti progettate da importanti architetti *Künstlerhäuser eine architekturgeschichte des privaten*.

Nel Novecento alla letteratura sulla casa d'artista si possono associare gli studi sulla figura sociale, psicologica e la personalità dell'artista nel corso dei secoli: prototipo del "genere" è considerato a buon diritto il lavoro di Ernst Kris e Otto Kurz⁷⁰, che indagano sull'enigma dell'artista, il mistero che lo circonda e la magia che emana, trovando nelle varie epoche e paesi consonanze sorprendenti.

Il più importante testo sull'argomento è il libro di Eduard Hüttinger, *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*⁷¹, apparso in prima edizione tedesca nel 1985 e in edizione italiana nel 1992 con introduzione di Salvatore Settis. Nella trattazione l'autore ripercorre in modo chiaro e puntuale le vicende che caratterizzano nel tempo le case d'artista e, premettendovi un suo impegnato saggio d'insieme, raccoglie un certo numero di lavori di vari studiosi. I diversi capitoli approfondiscono le dimore di artisti dal Rinascimento ai primi anni del Novecento. Il volume privilegia un filone di studi che intendono la casa dell'artista come luogo d'autoaffermazione sociale dell'artista.

Un ulteriore valido contributo per approfondire il tema è offerto dallo storico polacco Andrzej Pieńkos⁷², che propone un'indagine sia letteraria che architettonica sulla casa e l'atelier dell'artista come luogo magico e misterioso, raccogliendo gli atti di un convegno organizzato nel 2002 a Varsavia.

Due volumi recenti, editi in Francia, nel 2006 offrono, invece, una lettura della

70 Ernst Kris (1900-1957), storico d'arte e direttore di una sezione del Kunsthistorisches Museum di Vienna, a trent'anni si avvicinò alla psicoanalisi e fu nominato direttore della rivista «Imago». Otto Kurz (1908-1975), formatosi a Vienna alla scuola di Julius van Schlosser, con l'avvento del nazismo emigrò in Inghilterra dove divenne bibliotecario del Warburg Institute di Londra. Si veda il testo ERNST KRIS - OTTO KURZ, *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Wien, 1934, ed it. *La leggenda dell'artista*, Torino, 1980. Recentemente rivisto da Bollati Boringhieri 2004.

71 EDUARD HÜTTINGER, (a cura di), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich, Waser Verlag, 1985; trad. it. *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

72 ANDRZEJ PIEŃKOS, *Pracownia I dom artysty XIX I XX wieku. Mitologia I Rzeczywistość*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2002.

casa-atelier come scenario dell'invenzione artistica e icona del rapporto tra l'artista e la società del suo tempo. I saggi raccolti da Jean Gribenski, Veronique Meyer e Solange Vernois⁷³, docenti all'Università di Poitiers sono raccolti in occasione di un seminario internazionale e sono organizzati in tre capitoli a cui corrispondono i criteri analitici e interpretativi applicati alle case-atelier trattate nel libro, valutando esempi europei dal XVII secolo alla contemporaneità: essere luogo architettonico; essere foyer artistico; essere spazio fantastico e proiezione dell'immaginario. Il poeta e romanziere francese Gerard de Cortanze, con un approccio mondano ed estetizzante ritrae, invece, in forma narrativa lo spazio dell'atelier, colto durante le conversazioni intrattenute con esponenti dell'arte del Novecento tra i quali Daniel Buren, Cèsar, Arman, Louise Bourgeois, Zao Woy-Ki, Antonio Saura. I racconti, contenuti nel volume *L'atelier intime*⁷⁴, si susseguono come le tappe di un viaggio tra luoghi reali e immaginari, svelando le sinergie insite tra spazio architettonico e opera d'arte. De Cortanze tratteggia luoghi più mentali che fisici, tuttavia definiti dalla corporeità di oggetti, ambienti domestici e paesaggi che risalgono spesso ai giorni dell'infanzia, rigenerati nella composizione artistica.

La casa dell'artista, studiata come espressione architettonica di un'identità corale che si manifesta nei diversi modi di concepire e abitare lo spazio domestico integrato all'atelier è la questione trattata nel volume di Aldo De Poli, Marco Piccinelli, Nicola Poggi⁷⁵, introdotto da Giuseppe Panza di Biumo. Basato sui risultati di ricerche condotte alle Università di Genova e di Parma, questo saggio a tema rappresenta un'agile sintesi dello "stato dell'arte", a livello internazionale, di una tematica in evoluzione per quanto concerne la consapevolezza collettiva e istituzionale verso questa categoria di patrimonio. Con un'attenzione nuova nei confronti delle case

73 JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

74 GÉRARD DE CORTANZE, *L'atelier intime*, München, Rucher, 2006.

75 ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006.

del XX secolo e delle esperienze contemporanee, il libro intraprende la puntuale ricognizione critica di una variegata pluralità di casi architettonici, ben illustrati e corredati da un ampio apparato bibliografico ragionato. Sullo stesso tema, vengono organizzati dal gruppo di ricerca convegni di studio internazionali, a Varese nel 2006 e a Bordighera (Imperia) nel 2007, dedicati alla conservazione e alla trasformazione di case d'artista e atelier in musei o in fondazioni per la cultura.

Negli ultimi anni è aumentata la pubblicazione di guide culturali, itinerari di visita, articoli di giornali e splendidi album fotografici che riscoprono le case di artisti e i loro atelier. Un buon contributo viene dalla Francia con l'edizione Parigramme di una collana di guide tematiche. Per gli atelier d'artisti si segnala il contributo delle studiose Jean-Claude Delorme, Anne-Marie Dubois⁷⁶, che oltre alla descrizione storica e artistica della dimora e alle belle fotografie, inseriscono nel testo per la prima volta un'analisi architettonica dell'edificio, con l'ausilio di piante e sezioni.

Per concludere un recente studio sulle case d'artista è stato pubblicato in Italia nel 2009 dall'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali IBC della Regione Emilia-Romagna, che ha dedicato un Dossier⁷⁷ concepito come estratto del Bollettino IBC, di approfondimento alla conoscenza e alla conservazione dei luoghi della creatività. Un particolare approfondimento sulle case di scultori viene offerto dagli atti di un convegno internazionale sulle gipsoteche⁷⁸, organizzato a Possagno dal Museo Canova nel 2008.

Nel 2011 sono pubblicati, invece, gli atti dell'importante convegno internazionale organizzato in Svizzera a Ligornetto (Mendrisio) nel 2009, "Tra universo privato

76 JEAN-CLAUDE DELORME, ANNE-MARIE DUBOIS, *Ateliers d'artistes à Paris*, photographies de Martine Mouchy, Paris, Parigramme, 1998.

77 ORLANDO PIRACCINI (a cura di), *Studi d'artista. Conoscere e conservare i luoghi della creatività in Emilia-Romagna*, in "Dossier IBC", 2009.

78 MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli atelier degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo” promosso dall’Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell’arte (ASSSA), in collaborazione con il Demhist e il Museo Vela di Ligonetto. Nel testo sono raccolti importanti saggi di studiosi e ricercatori, divisi secondo quattro grandi temi: La casa-museo: luogo di celebrazione o strumento creativo; Dal privato al pubblico: tutela o trasformazione del monumento storico; La casa d’artista senza artista: limitazione o opportunità; La casa d’artista tra visione e autopromozione.

Nella prima sezione il tema è il rapporto dialettico tra la casa e l’artista che l’ha ideata. La dimora viene intesa come fonte di ispirazione per il lavoro dell’artista, come opera d’arte a tutti gli effetti. Nella seconda sezione la riflessione verte intorno alla trasformazione della casa-atelier, orchestrata dall’artista con precise motivazioni, da universo privato a luogo di autorappresentazione e infine a spazio di pubblica fruizione. Si approfondiscono cioè i meccanismi di autopromozione e di autolegittimazione insiti nell’allestimento e nella decorazione della casa di un artista. La terza sezione offre uno spunto sulle potenzialità e i limiti della tipologia della casa-museo, connotata da una forte collezione monografica permanente, che rischia di trasformare, anche involontariamente, il luogo in un mausoleo fine a se stesso. La casa-museo si pone come luogo di incontro privilegiato con l’artista e con la sua opera. I metodi di valorizzazione di una simile struttura e gli aspetti giuridici ad essa correlati sono al centro di questa sezione. L’ultima sezione, infine, approfondisce particolarmente case del Novecento e contemporanee, in cui il confine tra progettualità utopica e celebrazione della propria personalità di artista si fa sempre più labile e la casa-atelier dell’artista prende possesso del territorio circostante.

Oltre ai libri e a raccolte di saggi citati in questo capitolo, che intende fare sommariamente il punto sullo “stato dell’arte” dei principali contributi scientifici presentati negli ultimi trent’anni nel panorama degli studi realizzati in Europa, vi sono altre fondamentali e parziali ricerche condotte principalmente da esperti di storia dell’arte e da studiosi di architettura, che hanno influenzato questo studio e che verranno citati di volta in volta durante la trattazione.

5.4. Lo spazio sacro della creazione: il lucernario, la collezione privata e i bozzetti.

Un *topos* spaziale: il lucernario

L'atelier come si è visto, assume nel tempo forme e funzioni assai diverse: per alcuni artisti il luogo di creazione è privato, intimo e segreto, per altri assume il significato di ambito di rappresentanza sociale, luogo di incontro e cenacolo culturale.

Nella sua complessa evoluzione tipologica lo studio dell'artista mantiene invariata tuttavia una certa attenzione per lo studio della luce, con molti accorgimenti per la regolazione dell'illuminazione all'interno della stanza: da un'illuminazione settecentesca di tipo laterale, con finestrate più o meno ampie schermate da tende nella parte inferiore, si passa progressivamente all'utilizzo di lucernari a soffitto, in modo tale da evitare ombre e qualunque tipo di riflesso, per poi stabilizzarsi su una soluzione che, a fronte di un'esposizione delle finestre a nord, combina l'utilizzo di una fonte di illuminazione naturale zenitale con una frontale.

Nell'osservazione di molte case d'artista si è riscontrata l'importanza della progettazione del lucernaio e della finestra nell'atelier, tanto da poter considerare questo un tema spaziale assai ricorrente.

L'atelier del pittore Pompeo Mariani a Bordighera, all'interno di un ampio parco, progettato, probabilmente, dall'architetto Charles Garnier, prevede un accurato studio dell'illuminazione. Il problema della luce, è risolto con l'inserimento di finestre in tutte le pareti, al fine di avere un'illuminazione il più uniforme possibile. Sulla copertura piana è collocato, inoltre, un lucernario quadrato, regolabile tramite un velario, sulle pareti laterali sono aperte due grandi finestre: quella di levante, lunettata, e quella di ponente, rettangolare.

Lo studio di Giuseppe Pelizza da Volpedo lungo via Rosano a Volpedo è collocato vicino alla casa del pittore. Viene costruito per volere dell'artista nel 1888, successivamente ampliato fino ad assumere nel 1896, l'attuale veste con tre

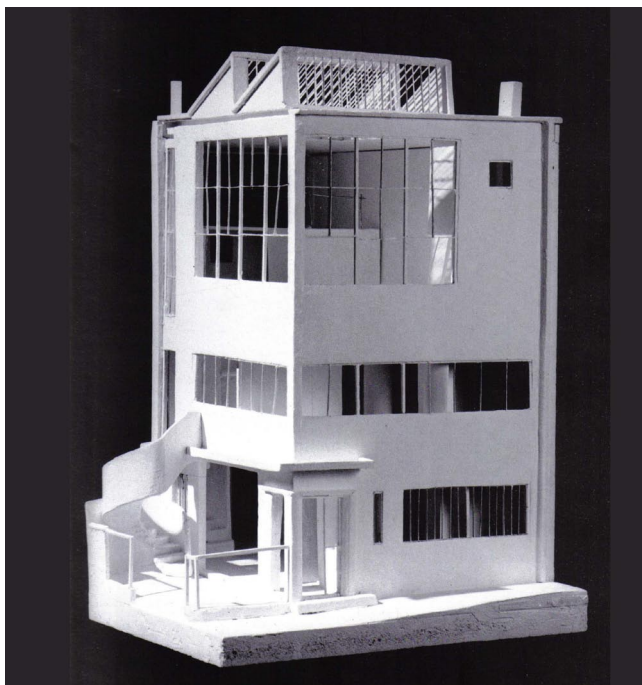


Fig. 2.48. La casa-atelier di Amédée Ozenfant a Parigi.



Fig. 2.49. L'atelier di Giorgio de Chirico a Roma.

ampie finestre sulla facciata principale e il grande lucernaio zenitale. L'ambiente dell'atelier è molto spazioso, con un perimetro di 6,50 x 8,00 m e un'altezza di 5,00m, la parete d'ingressi è l'unica dotata di aperture: tre grandi aperture nella parte alta dovevano garantire un'abbondante fonte di luce proveniente da nord-ovest, senza immissioni dirette di raggi solari. Per potenziare la luminosità dell'interno dello studio Polizza fa aprire sul soffitto un grande lucernaio per il quale disegna egli stesso il telaio. Il lucernaio consente di ottenere nell'atelier una condizione di luce analoga a quelle delle sale di esposizione, mettendo l'artista in condizione di verificare gli effetti finali delle sue opere, ma consentiva di godere anche di un confronto diretto con una luce zenitale capace di esaltare la intensità dei colori nelle condizioni predilette dalla pittura divisionista. Il lucernaio è schermato da un grande velario.

Nella casa-studio realizzata nel 1922 a Parigi per l'amico pittore Amédée Ozenfant, l'architetto Le Corbusier affronta con perizia il tema della luce. Questo spazio di lavoro si presenta come uno dei primi esempi di ateliers progettati secondo i principi dell'architettura del Movimento Moderno. Pubblicata e visitata, la nuova architettura sarà presto presa a modello per realizzare innovative case-studio per altri artisti, in altre città e persino in altri continenti. La parte indubbiamente più interessante è l'atelier vero e proprio, situato al piano superiore, in corrispondenza dell'angolo dell'edificio. L'illuminazione di questo studio avviene attraverso grandi vetrate, allineate con le finestre a nastro sottostanti, e un lucernario aperto sul tetto, che proietta la luce grazie a sheds, vetrati sia verso nord che sud, e tamponati sui lati minori. La luce immessa nel grande ambiente sottostante è filtrata da un sistema di lastre di vetro opaco. Dall'atelier si accede ad altri due spazi di lavoro attigui, la biblioteca e il laboratorio fotografico e, tramite una scala, al terrazzo.

Percorrendo la storia dell'arte del Novecento si possono portare molti altri esempi in cui l'artista progetta per il suo atelier una luce zenitale: come la casa di Emil Nolde a Seebüll, progettata tra il 1921 e il 1927, presenta con un accurato studio della luce che proviene da lucernai posti in copertura; oppure come lo studio

dell'artista Giorgio De Chirico a Roma, situato nel piano più alto del palazzo, pur dotato di ampie finestre, spesso oscurate dal Maestro, viene illuminato da un ampio lucernario dal quale filtra una luce di grande qualità.

L'elemento tipologico del lucernaio assume un'importanza tale che è stato individuato come elemento caratterizzante in una specifica normativa di tutela e salvaguardia degli studi d'artista. Nel "Codice dei beni culturali e del paesaggio"⁷⁹, all'articolo 51 si legge "E' vietato modificare la destinazione d'uso degli studi d'artista rispondenti alla tradizionale tipologia a lucernario e adibiti a tale funzione da almeno vent'anni."

La collezione personale dell'artista.

Nell'opera intitolata *La casa di una artista*, del 1881 Edmond de Goncourt descrive minuziosamente la sua collezione di opere d'arte, allestita nella propria dimora. E' consuetudine diffusa, infatti, verso la fine dell'Ottocento, che l'artista colto e benestante raccolga nella sua abitazione una serie di opere, come fonte di ispirazione e come rappresentazione del suo stato sociale. L'allestimento della collezione e la dimensione interpretativa ed estetica data dal maestro possono costituire un'opera d'arte totale, che dà alla dimora valore di unicità ed esclusività.

Lo scultore Hendrick Christian Andersen, vissuto a Roma a partire dal 1896 fino all'anno della sua morte nel 1940⁵⁹³⁴, espone nella sua dimora una ricca collezione di opere d'arte. La casa di Andersen occupa un palazzo di tre piani, l'edificio è composto da due corpi di diversa altezza che si uniformano al piano terreno con un unico disegno organizzato sulle quattro facciate. All'interno, una spina centrale destinata ad ingresso divide il piano in due grandi sale destinate ad atelier e a galleria, utilizzata come salone di rappresentanza per esporre le opere della collezione personale dell'artista. Nella Galleria l'autore posiziona una

⁷⁹ Si fa riferimento al Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 Legge 6 luglio 2002, n. 137. Art. 51. Divieto di trasformare la destinazione d'uso di atelier.



Fig. 2.50. La raccolta di oggetti di Henry Moore nella casa a Perry Green.



Fig. 2.51. I bozzetti e le opere di Enrico Parnigotto nello studio a Padova.

serie di sculture che hanno per soggetto l'amore, la forza fisica e la superiorità dell'intelletto umano. Accanto a queste, lungo le pareti, sono sistemati i disegni per un utopico progetto di Città mondiale, tema approfondito in collaborazione con l'architetto francese Ernest Hébrard in un volume appositamente dedicato a questa tematica nel 1913. Nel complesso, il materiale lasciato da Andersen è molto vario e comprende opere, carte di archivio, fotografie e un'intera biblioteca, oltre alla rinomata collezione d'arte che annovera più di duecento sculture tra gessi e bronzi, circa duecento dipinti e trecentocinquanta opere grafiche.

Le collezioni presenti nella casa dell'artista del Novecento non rappresentano quasi mai l'opera del maestro. Esse sono composte da oggetti di varia natura e provenienza dai quali l'artista trae ispirazione o con i quali verifica le proprie idee compositive. La dimora di Giorgio Morandi di via Fondazza a Bologna conservava dipinti e incisioni di grandissima qualità dalle opere di Crespi e Pietro Longhi alle acqueforti di Rembrandt, da dipinti di Poussin a un frammento di Jacopino⁸⁰. La collezione di opere di grandi maestri della storia dell'arte riferimento la formazione dell'artista, e vengono conservate come icone "sacre" di ispirazione ed insegnamento.

La dimora dell'artista è inoltre spesso animata da raccolte di oggetti semplici e curiosi: conchiglie, frammenti di vetro, minerali, pietra colorate, fiori finti, manichini, che diventano protagonisti di una macchina teatrale congeniato dall'artista come ispirazione alle sue opere. Nel corso del tempo, il pittore, arriva ad arricchire la scena della propria vita con una moltitudine di *objets trouvés*, che rendono lo spazio saturo: matite, tubetti impastati di colore, libri, manifesti, fotografie, bottiglie, trasmette parole, ricordi, voci, ovvero echi di quei mondi, stravaganti e remoti, che lo hanno accompagnato durante la vita.

Diventa dunque significativo esaminare la provenienza e la funzione degli oggetti appartenuti all'artista per evitare di trasformare la dimora in un museo d'arte. Quando la casa viene trasformata in museo, infatti, ci si aspetta che oltre

80 Oggi le opere sono conservate al Museo Morandi di Bologna.

alla biografia del maestro venga presentata una significativa selezione delle sue opere. In realtà questo atteggiamento spesso può portare ad un'evidente contraddizione. Raramente la dimora contiene opere e capolavori del maestro, che sono destinate ad essere vendute o donate a mecenati e importanti committenti. La casa non espone prevalentemente l'opera del maestro, ma mette in luce l'idea, la creazione, assimilandosi più ad un museo di tecnica che ad un museo d'arte.

Casi diversi sono da considerare i luoghi di produzione che gli artisti allestiscono per esporre al pubblico la loro opera e vengono intesi già nella loro ideazione come lasciti museali. Un esempio a questo proposito è la casa-studio di Fernando Melani, artista italiano vissuto a Pistoia (1907-1085). La dimora raccoglie sulle pareti, sulle scale, sulle porte, ovunque fosse possibile e secondo una sistemazione ideale e definitiva, l'insieme delle opere dell'artista, da lui stesso definite "esperienze", non senza un'esplicita volontà ideologica.

I bozzetti: la verifica delle idee.

La dimora dell'artista ospita molto spesso un gran numero di bozzetti, schizzi, prove di studio frutto di una prima verifica dell'idea creativa.

I bozzetti rappresentano la fase del processo creativo sulla materia in cui l'autore studia e sperimenta le soluzioni per arrivare a definire l'aspetto e l'attitudine delle figure all'interno della composizione, in vista della realizzazione dell'opera. Il bozzetto può trattenere la prima idea dell'autore esserne già una dettagliata esecuzione oppure registrare il gioco delle varianti, costituendo così un interessantissimo osservatorio sul modo di lavorare e di elaborare i differenti stimoli da parte dell'artista.

Nella casa di Vincenzo Vela a Ligornetto (Mendrisio) è presente una sala apposita per l'esposizione di bozzetti. Tutti i monumenti più importanti usciti dall'atelier dello scultore constano di un bozzetto, talvolta comprendente la statua e il suo basamento. I bozzetti del Vela denunciano anche nelle piccolissime proporzioni un grado avanzato di finitezza.

La casa del pittore Gustave Moreau a Parigi contiene dei veri e propri mobili progettati dall'artista per esporre e contenere i suoi bozzetti e gli schizzi delle sue più importanti opere. Un'apposita teca in legno girevole, costituita da ante in vetro, permette di sfogliare come un libro i disegni del maestro, proteggendoli dalla luce e dall'usura del tempo. All'interno di alcune bacheche, poste al centro dell'atelier, sono invece contenuti bozzetti in terra cotta di cavalli e figure anatomiche.

L'intonaco della casa dipinto dall'artista

Un ultimo ambito di riflessione, spesso non adeguatamente dibattuto e considerato nei progetti di trasformazione e valorizzazione della dimora d'artista, riguarda la possibilità molto frequente che le pareti dell'atelier siano state dipinte direttamente dal maestro.

Soprattutto se si tratta di uno studio di un pittore, la possibilità che il colore caldo degli intonaci e che il motivo morbido delle decorazioni parietali sia eseguita dallo stesso artista non è remota. Quando ciò avviene è necessario considerare gli intonaci della dimora come vere e proprie opere d'arte, conservandoli e valorizzandoli come testimonianze dell'esperienza dell'artista.

I lavori di restauro dell'atelier del pittore Giuseppe Pelizza da Volpedo hanno riportato le pareti alla colorazione data dall'artista, togliendo a bisturi strati sovrapposti di colori e ritrovando la tonalità scura e calda voluta dal maestro. Una tonalità intensa bruna come era consuetudine nella maggior parte degli atelier ottocenteschi. Al termine delle pareti Pelizza stesso dipinge una fascia architettonica monocromatica, costruendo l'illusione di una cornice con modanature in rilievo.

L'atelier del pittore americano Jackson Pollock (1912-1956) a Long Island (New York) presenta alle pareti e sui pavimenti in legno le tracce indelebili dell'attività dell'artista, impegnato molto spesso in danze ossessive in cui sperimentava tecniche di sgocciolatura e dripping. Pollock collocava la tela sul pavimento e dipingeva muovendosi attorno ad essa, schizzando gocce di vernice liquida



Fig. 2.52. Gli schizzi sui muri di Giorgio Morandi nella casa di Bologna.



Fig. 2.53. Gli schizzi sui pavimenti di Jackson Pollock nell'atelier di Long Island.

ovunque in un'espressione unica di creatività spontanea. Il pavimento e le pareti dell'atelier colpiti da schizzi e macchie, sono oggi inconsapevolmente e preziosi testimoni di un'arte unica e ineguagliabile.

A Parigi l'esposizione aperta al Centre Pompidou nell'ottobre 2007, dedicata agli ateliers di Alberto Giacometti espone i grandi frammenti parietali provenienti dalle tre case-studio abitate da Giacometti: la costruzione fatiscente in via Hippolyte-Maidron a Parigi e le due dimore in Svizzera. I muri dell'atelier, che portano gli strati degli schizzi e delle annotazioni accumulate in quarant'anni di lavoro, sono documenti unici sulla sua attività creativa dell'artista, tracce decisive di un pensiero in atto. Gli intonaci dei tre studi di Giacometti sono stati staccati dalle pareti degli ateliers prima che questi venissero definitivamente perduti.

5.5. Conclusioni. L'artista, la sua firma, il suo autoritratto, il suo atelier.

*Chi anche solo in una certa misura
È giunto alla libertà della ragione,
non può più poi sentirsi sulla terra nient'altro che un viandante.*
Friedrich Nietzsche

La casa dell'artista, nella sua definizione architettonica, di decorazione e di arredo, si presenta come un sistema autoreferenziale, sullo stesso piano dell'autoritratto, dell'autobiografia, della firma, accompagnata da estensioni enunciative, emblematiche, allegoriche volte a consegnare ai contemporanei e, forse soprattutto ai posteri un'immagine ufficiale e celebrativa.

Pittori, scultori e architetti, in genere esperti delle capziose convenzioni da impiegarsi nel ritratto sono agevolmente in grado di applicarle alle situazioni personali, per presentare l'icona allusiva del proprio *status symbol*. L'artista, a differenza dello scrittore e del musicista si esprime già in modo diretto attraverso le opere presenti nel suo studio e nella sua abitazione, dove è spesso implicito l'approccio espositivo.

Dall'Ottocento a oggi la casa d'artista ha subito molti cambiamenti, il termine stesso designa tipologie diverse di edifici e spazi esterni progettati come abitazione da un maestro: sono dimore, studi, laboratori, officine, ambienti di vita e di lavoro, intesi come piccoli, grandi giacimenti culturali, cumuli di storie, insiemi di memorie. Sin dal principio la casa d'artista non incarna solo un tipo architettonico in senso stretto, ma definisce attraverso parametri estetici e funzionali un autoritratto del suo antico abitante. Facciate, interni, muri, giardini, collezioni e biblioteche rappresentano il punto d'incontro tra la dimensione privata e quella pubblica dell'artista, proiezione ideale nello spazio dei valori e degli ideali personali del maestro. Per questo motivo la casa d'artista da mausoleo privato fine a se stesso, deve essere aperta al pubblico diventando un luogo di conoscenza e incontro nel rispetto di una vocazione e di una sacralità originaria. Solo così la dimora dell'arte si trasforma in un patrimonio di beni,

luoghi e collezioni aperto alla comunità, che prende valore dal legame con chi le ha abitate e dalle associazioni mitiche che può suscitare.

L'edificio e ciò che esso contiene deve poter essere conservato e presentato alla comunità come testimonianza storica unica, attraverso un curato allestimento e l'aggiunta di un apparato che ne espliciti il significato e ne elabori un percorso coerente e praticabile. Punti cardine della trasformazione di una casa d'artista in museo devono essere pertanto una conservazione rispettosa dei luoghi e dei significati in essa contenuti, attraverso l'individuazione di situazioni spaziali autentiche, che rinuncino a ricostruzioni arbitrarie ed irreali.

L'obiettivo finale non è progettare sacrari per riti celebrativi o archivi polverosi di memorie, ma luoghi in cui, colmati i vuoti silenti e disperse le vaghe penombre, la creatività torna ad animare la scena. Nel segno e nel nome dell'antico abitante, il progetto di trasformazione del sito residenziale deve prevedere, oltre al restauro, la possibilità di progettare uno spazio allestito per nuove forme di socializzazione, coinvolgendo ambiti limitrofi alla dimora come: il giardino, il parco, ma spesso anche la contrada, il villaggio o l'intera vallata. Solo così è possibile attuando un progetto di musealizzazione che fa tornare vivi i pensieri del antico artefice "secondo una prospettiva contestuale che lega le cose alle case e le case al territorio attraverso quell'atto fondamentale critico che è l'architettura"⁸¹, in questo caso sfondo e griglia ordinatrice del più autentico luogo dell'anima.

⁸¹ MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose*, Lybra Immagine, Milano 2000, pag. 143.

6. Studi sulle case degli architetti

6.1. Una prima definizione: architetti e urbanisti, sceneggiatori e designer.

Rispetto alle altre dimore di uomini celebri, la casa dell'architetto si distingue per la capacità di quest'ultimo di sintetizzare all'interno della propria dimora l'esperienza progettuale di una vita, presentando la propria casa come un singolo episodio di un più vasto panorama di movimenti architettonici innovativi susseguiti nel tempo. Nel disegnare una casa o semplicemente nel riorganizzare lo spazio interno l'architetto si assume il delicato compito di coordinare e integrare le diverse informazioni che gli giungono, in primo luogo dal committente, ma anche dall'ambiente in cui viene ad intervenire, traducendole poi in una forma costruita capace di sintetizzare il sottile e difficile legame tra le forme dell'abitare privato e la qualità della vita che in esse si svolge. Se poi la dimora viene progettata per se stessi, essa diventa nello stesso tempo "opera" e "bibliografia d'autore". La dimora dell'architetto, al pari della casa dell'artista, infatti, deve essere vista come un manufatto che, più di ogni altra opera, parla del suo ideatore, facendosi portatore di un'idea progettuale o di un'evoluzione di un pensiero durante tutta una vita. Le abitazioni costruite per sé, da grandi architetti, fuori da limitazioni e da correzioni portate da potenziali committenti, sono laboratori privilegiati per verificare simultaneamente l'arte e l'umanità dell'autore.

Significative ed esaustive a questo proposito sono le definizioni suggerite da Adriano Cornoldi nel testo *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*. Lo studioso sostiene che esistono due modelli di case di architetti. Una è la *casa dell'arte* magnifico oggetto astratto, estraneo ad attenzioni d'uso domestico da parte dell'autore; l'altra, riprendendo una nota espressione di Mario Praz, è la *casa della vita* che senza condizionamenti o secondi fini rappresenta lo spessore umano, l'interiorità dell'autore e attraverso di essi una cultura dell'abitare al livello più alto.

Ai fini della classificazione generale la ricerca analizza in questa sezione le dimore di architetti, urbanisti, sceneggiatori e designer.

Un tema ricorrente: l'idea progettuale assoluta.

Analizzando un numero considerevole di dimore di architetti si è potuto constatare che la casa disegnata per sé diventa spesso strumento di conoscenza e di giudizio di tutto un versante dell'opera dell'autore e può aiutare ad avanzare valutazioni sull'intera sua produzione. La casa per sé rappresenta infatti un'idea progettuale assoluta, priva di contaminazioni e limitazioni, essa è un vero e proprio progetto esemplificato di una concezione dell'abitare e del fare architettura.

Andrea Cornoldi a questo proposito sostiene che: "lo studio delle dimore disegnate per sé dagli architetti rivela un intento prevalente all'origine del loro progetto: questo intento spazia, secondo le più varie sfumature, da una situazione di massimo coinvolgimento ad una di massimo distacco. Può trattarsi di una volontà assertiva, volta a produrre la propria dimora, finalmente non condizionata da nessuno, come il manifesto di una poetica. Per Saarinen, Rietveld, Mallet-Stevens, Domenig è il proclama di un nuovo linguaggio, molti vi affidano il messaggio di un nuovo stile di vita più esaltante come Olbrich e Melnikov, o più libero e assieme raccolto come Figini e Lurcat, o più elementare come Holzmeister o Erskine. E' l'occasione unica per sperimentare tecnologicamente come Prouvé, Invernizzi, Korsmo. Dimostrazione di coraggio imprenditoriale è l'operazione di Perret. Espressione innanzitutto di un piacere dell'abitare sono gli appartamenti di Bryggman, Riva, Miralles o le case di Asplund, Calabi, Aalto, Van Hee."⁸²

La casa per sé rappresenta il luogo privilegiato della ricerca, il paradigma per ogni concreta operazione d'indagine sui rapporti che legano le forme all'uso, ai significati, ai valori dello spazio. La dimora da un lato rappresenta l'opportunità unica di esprimere il proprio fare artistico nella totale libertà che il costruire per sé concede, dall'altro l'occasione altrettanto unica di sperimentare su di sé le scelte spaziali che l'architetto intende proporre per le case degli altri.

La casa dell'architetto è spesso una casa che si evolve nel tempo, non solo per

82 ADRIANO CORNOLDI, *Le case degli architetti*, paper alla conferenza internazionale One-hundred houses for one-hundred architects of the XX century, Ottobre 2001, Triennale di Milano.



Fig. 2.54. La casa di Gaston Castel a Marsiglia.



Fig. 2.55. Il soggiorno della casa di Gaston Castel a Marsiglia.

seguire le necessità familiari, ma anche per assecondare un'esigenza continua di sperimentare nuovi linguaggi espressivi.

A riprova di questo, si citano tre situazioni esemplari di case di architetti. La prima riguarda la casa di Gaston Castel a Marsiglia, architetto francese di inizio XX secolo; la seconda si riferisce ad una delle case di Le Corbusier a Parigi, maestro dell'architettura europea; la terza riguarda le dimore di Oswald Mathias Ungers a Colonia, un protagonista del secondo Novecento.

L'architetto francese Gaston Castel (1886-1971) costruisce la sua dimora nel 1924, nel quartiere Cinq-Avenues di Marsiglia. La dimora viene progettata modificando un edificio esistente, sopraelevandolo nel 1930, in un lotto ad angolo. L'edificio si presenta come un'elegante architettura, caratterizzata da un sapiente gioco di pieni e vuoti. L'impianto funzionale dell'abitazione si sviluppa secondo un asse verticale che distingue la vita professionale e pubblica: lo studio di architettura aperto ai clienti al piano terra, dall'appartamento della vita domestica al primo piano. Apice della dimora è il laboratorio privato dell'architetto posto all'ultimo piano del palazzo e caratterizzato da un'ampia altana vetrata.

Il linguaggio compositivo dell'edificio prende i suoi elementi dallo stile Arte-déco che trionfa a Parigi a partire dall'esposizione internazionale delle arti decorative organizzata nel 1925. Il gioco

plastico dei volumi è trattato abilmente dall'architetto sulla facciata d'angolo, come una serie di

ritmi successivi che rivelano all'esterno le principali funzioni degli ambienti interni. Discreto ed elegante è anche il repertorio decorativo caratterizzato da modanature, parapetti in ferro battuto e sculture in bassorilievo. Oggi l'abitazione è un museo dedicato alla vita e alla carriera di Gaston Castel.

Contemporaneo ma profondamente differente per ideologia e approccio metodologico è la casa dell'architetto Le Corbusier (1887-1965) a Parigi. Le dimore del maestro del Movimento Moderno, dall'appartamento parigino all'umile Cabanon, danno conferma e misura della forte tensione ideale e



Fig. 2.56. L'edificio 24 N.C. abitato da Le Corbusier a Parigi.



Fig. 2.57. La scala interna dell'edificio 24 N.C. abitato da Le Corbusier a Parigi.

creativa dell'architetto. L'edificio 24 N.C. di Parigi, realizzato in fase matura dal maestro, non è solo una dimostrazione applicativa delle sue teorie, ma anche il luogo in cui l'architetto sceglie di abitare, progettando agli ultimi piani un appartamento con studio, dove risiede con la moglie Yvonne Gallis dal 1934 fino alla sua morte nel 1965. La facciata principale di 24 N.C. è articolata in sette livelli. Gli ultimi due, in cui si trovano l'appartamento e lo studio dell'architetto, sono leggermente arretrati, mentre un ampio bovindo aggetta nella parte centrale dell'edificio. La facciata è caratterizzata da una parete di vetro, costruita in parte con mattoni di vetrocemento, che poggia su una base di calcestruzzo, dove una colonna circolare segna l'asse principale dell'edificio che è anche l'ingresso del condominio. Ultimato l'edificio, Le Corbusier scrive: "Stamattina si è verificato un grande evento: abbiamo portato su il divano grande che va vicino al caminetto... e l'abbiamo sistemato nell'appartamento. Di colpo il luogo è diventato accogliente, proprio come una vera casa".⁸³ "Il mio appartamento", spiega Le Corbusier in un'intervista, "è lungo 24 m, balcone compreso, e la luce affluisce da entrambi i lati. È estremamente stretto, in quanto misura solo 4 m di ampiezza...Ma tutto è in proporzione. Quando apro le porte posso spaziare con lo sguardo da una parte all'altra dell'appartamento. Ma non pensate che questo crei un'atmosfera austera: al contrario, l'ambiente è molto accogliente perché ho trovato il modo giusto per aprire una porta di grandi dimensioni."⁸⁴ All'appartamento si accede tramite una galleria servita da un ascensore e da una scala. Il bagno e la toilette si aprono direttamente sulla galleria, così come la cucina e l'ingresso, situati in posizione baricentrica rispetto alla zona giorno e allo studio, dove Le Corbusier ha lasciato a vista la struttura del muro posteriore. Le porte imperniate non all'estremità, gli arredi fissi decorati con dipinti puristi e l'enorme facciata in vetro

83 WILLY BOESIGER, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1952-1957*, Zurich, Led Editions d'architecture, 1970.

84 ACQUES SBRIGLIO, *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier*, Basel – Boston – Berlin, Birkhäuser, 1996, p.75.

sono le caratteristiche salienti dello spazio. Aree ribassate si alternano a stanze più spaziose, creando la ritmicità dello spazio tipica dei principi compositivi dell'architetto. Una piccola scala elicoidale, completamente a vista, sale a un tetto giardino, una sorta di padiglione sopra l'appartamento che appare come un corpo estraneo sulla sommità dell'edificio. L'appartamento è decorato con dipinti di Le Corbusier e completamente arredato secondo pezzi unici disegnati dall'architetto.

In diverse fasi della sua vita l'architetto Oswald Mathias Ungers (1926 –2007) costruisce tre case per se stesso a Colonia e in ognuna di esse, come evoluzione del suo pensiero teorico, sperimenta un'idea progettuale diversa: l'idea di un organismo complesso, come una città ridotta nella prima dimora di Belvederestraße; l'idea di una forma pura nella residenza progettata in fase matura di Glashütte e l'idea di una collezione di oggetti della memoria nell'ultima abitazione disegnata in Kämpchensweg. Queste architetture sono state costruite in epoche diverse, ma rappresentano ai suoi occhi un insieme equilibrato che si completa.

La prima, la casa di Belvederestraße 40 a Colonia-Müngersdorf realizzata dall'architetto nel 1958, nasce da una ricerca empirica e materica. L'abitazione-studio serve al suo proprietario da eremo, fucina di idee o stanza del tesoro deputata a conservare la sua preziosa biblioteca. Come scrive lo stesso Ungers "la casa è allo stesso tempo uno spazio per vivere, un laboratorio, una finestra sul mondo e una provetta...E' il riflesso di un'idea del mondo, della vita, dell'esistenza. E' un pezzo di mondo esistenziale." La dimora si presenta come una figura scultorea composta di volumi plasmati in positivo e in negativo. Il centro della composizione della dimora è un pieno: il nodo della scala elicoidale. Intorno sono disposti nuclei volumetrici di diversa dimensione che si articolano e si scompongono verso l'esterno. Contrappunto alla plasticità della casa è il cubo compatto della biblioteca, costruita nel terreno contiguo nel 1990.

Le dimore dell'architetto costruite successivamente, la casa di Glashütte e la casa in Kämpchensweg 58, riflettono una posizione più matura del maestro, che lo



Fig. 2.58. La casa di Oswald Mathias Ungers, Kämpchensweg a Colonia.



Fig. 2.59. Interno della casa di Oswald Mathias Ungers a Colonia-Müngersdorf.

spinge sempre di più verso una retorica del silenzio. Le due abitazioni sono infatti concepite intorno a un nucleo centrale, un vuoto che segna gli edifici sul piano e nello spazio. La simmetria dell'impianto non è dissimulata ed anzi è esaltata nella sua rigidità. Ogni corrispondenza è speculare e meccanica, tesa solo all'evidenza del processo, l'organismo si genera per ampliamento e ripetizione: dalla stanza centrale, che coincide con la casa stessa, all'anello degli spazi laterali.

La ricerca di una sofisticatezza che riscatti le condizioni materiali produce prima una composizione articolata, incentrata sui ritmi dei volumi e dei chiaroscuri nella casa di Glashütte; poi trasla ad un assunto astratto nella dimora di Kämpchensweg. Il primato della forma è prima esaltazione armonica del dato empirico, poi visione di un principio assoluto.

Per concludere con le parole di Ungers: "La casa è uno spazio per vivere, un luogo di lavoro, un modo di concepire il mondo e contemporaneamente un'occasione di esperimento. (...) Niente è più arduo e più tormentato di dover abitare una casa costruita da se stessi, esposti a un confronto senza fine con scelte compiute ed ormai irreversibili. (...) La casa è summa di conoscenze ed esperienze di vita, (...) è un pezzo di mondo e una parte d'esistenza, un piccolo universo, in cui si trascorre la propria vita. La casa non è una copia dell'idea di mondo, vita ed esistenza. È un brano esistenziale. (...) A trent'anni ho naturalmente voluto sperimentare tutto quello che mi è passato per il capo in campo architettonico. A settanta voglio abbandonare tutto quello che appartiene all'architettura e cerco la forma pura assoluta. Mi spiego: la prima casa in Belvederestraße mostra quel che io allora sapevo e sapevo fare. Nessuna possibilità è stata trascurata: zoccolo, parete, tetto, cornicione, intradosso, greve matericità, leggerezza, gronde sospese, in basso un massiccio basamento; sopra quante più aperture possibili. L'ultima non ostenta più nulla: niente basamento, niente cornicione, nessun intradosso, nessun tetto, nessun materiale, solo la pelle, la pura forma, nessuna metafora, nessuna allusione narrativa, sobria, liscia, precisa la Glashütte, nulla di più."⁸⁵

85 OSWALD MATHIAS UNGERS, *Aforismi sul costruire case*, in "AIÓN. Rivista internazionale di Architettura" n.14, 2007, p. 31-35.

6.2. Le case degli architetti in testi di presentazione e saggi di carattere generale.

Le case di architetti nel quadro generale delle ricerche in corso, sono le dimore meglio approfondite e analizzate da studiosi italiani. L'interesse suscitato per questi edifici è ampiamente documentato da una ricca produzione di saggi e libri fotografici e dalla vivacità del dibattito maturato su questi temi in occasione di seminari e convegni internazionali.

Il testo da cui la ricerca ha preso avvio è il fondamentale libro di Eduard Hüttinger, *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, apparso in prima edizione nel 1985, poi in lingua italiana nel 1992. Come si è detto per le dimore d'artista, il testo di Hüttinger ripercorre, per la prima volta, in modo chiaro e puntuale le varie vicende che caratterizzano nel tempo le case d'artista e d'architetto: dall'abitazione dell'erudito architetto inglese John Soane agli edifici del Bauhaus.

Quattro anni dopo il testo di Hüttinger nel 1989, il Deutsches Architekturmuseum (DAM di Francoforte) organizza una mostra sulle dimore per artisti progettate da importanti architetti "Künstlerhäuser eine architekturgeschichte des privaten". Il catalogo dell'evento, curato dallo studioso Hans-Peter Schwarz, ricalca in modo esplicito il testo di Hüttinger, riproponendo in copertina un'interpretazione contemporanea con opera di Zaha Hadid, della stessa porta del palazzo Zuccari a Roma, scelta per l'edizione italiana del testo.

In Italia la ricerca sulle case di architetti è avviata dall'interesse di Andrea Cornoldi, attento indagatore del tema dell'abitare in relazione alle architetture di ogni epoca, autore del testo *L'architettura della casa*, Roma 1988 e del testo *Architettura dei luoghi domestici*, Milano 1994.

Il libro di Cornoldi *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, edito da Marsilio nell'anno 2001, si presenta nella forma di dizionario. Attraverso schede e voci redatte da un gruppo di collaboratori, l'autore intraprende una complessa ricerca dedicata alla casa individuale, come è stata pensata, da ogni maestro dell'architettura, da Andrea Palladio a Frank Gehry,

per se o per altri. Il tema della casa diviene il pretesto per avviare una rilettura parallela di tanti nodi, non solo spaziali, ma comportamentali, se non caratteriali. Pur esteso per ben cinque secoli, rappresenta solo l'inizio di un'indagine, senza confini, complementare alle note Storie. L'eterogeneità dei materiali messi a confronto dimostra come la definizione dello status della bella casa d'autore sia tuttora questione aperta.

Dagli studi di Cornoldi prende forma un'unità di ricerca che, nell'autunno 2001, organizza un convegno internazionale di studi e una mostra sperimentale "One Hundred houses for one-hundred European architects of XX century"⁸⁶, aperta alla Triennale di Milano. L'evento è il risultato maturo di uno studio a più mani, iniziato dal Politecnico di Milano, sulla spinta di Gennaro Postiglione, coordinatore dell'iniziativa. Nella mostra cento pannelli fotografici con essenziali messaggi comunicativi, mostrano altrettante dimore di importanti architetti, rendendo così omaggio a grandi maestri del Novecento. Il progetto scientifico vede il coinvolgimento di sedici sedi universitarie, in diverse nazioni.

Nel 2004 come sintesi dei risultati ottenuti dal gruppo di ricerca viene pubblicato presso Taschen un volume a cura di Gennaro Postiglione *Cento casa per cento architetti*, che si presenta come un accattivante inventario illustrato di luoghi e vite di architetti. La pubblicazione arriva a conclusione di un lungo lavoro di ricerca e di approfondimento d'archivio su ogni possibile fonte documentale e iconografica. Il libro, concepito come un'interrotta sequenza filmica, con testi essenziali e tante immagini, coniuga con successo diversi piani comunicativi.

Al Politecnico di Milano recenti studi sulle case di architetti come problema

86 Con la presentazione alla commissione Cultura della EU - programma quadro "Culture 2000" - del progetto "One Hundred houses for one-hundred European architects of XX century" il DPA del Politecnico di Milano ha inteso sostenere un progetto di cooperazione internazionale teso a conservare, valorizzare e tutelare il patrimonio comune e di rilevanza europeo costituito dalle abitazioni private dei principali maestri dell'architettura moderna in Europa. Al progetto partecipano 18 istituzioni appartenenti a 16 paesi e il Centro MEAM Net (Modern European Architecture -Museum Net), con sede presso il DPA, è sorto con l'obiettivo di stabilire una rete di connessioni tra queste residenze. Il Centro MEAM Net ha intrapreso la raccolta e di catalogazione dei primi cento casi. .

di conservazione sono pubblicati in saggi di Maurizio Boriani⁸⁷ e di Cristina Fiordimela⁸⁸. Boriani propone una lettura sulle diverse possibilità di restauro, ricostruzione e ri-funzionalizzazione di questi luoghi, mentre Fiordimela approfondisce tematiche inerenti la musealizzazione delle case progettate dai maestri del Movimento Moderno, che si inseriscono nell'ambito di un'espressione dell'architettura contemporanea. Alcuni tra i progetti più significativi studiati sono: "78-80 Derngate a Northampton (Charles Rennie Mackintosh 1916)", John McAslan & Partners (2004) con la collaborazione di Ralph Appelbaum Associates, riconosciuto dal RIBA Conservation Awards 2005 come uno dei migliori progetti di restauro e valorizzazione di un residenza d'autore. Espai Gaudì, Daniel Giralt-Miracle e di Fernando Marzà (1998-1999), nella Casa Milà. La Pedrera, (Antoni Gaudì 1906-1912). Farnsworth House (Mies van der Rohe 1951), Dirk Lohan (1972 -1997). Villa Tugendhat, (Mies van der Rohe 1928) Kamil Fuchs Csc, Jarmila Kutějova, Josef Janeč (1994-1996). Casa Müller (Adolf Loos, 1930) Vaclav Girsá (2001). Maison de Verre (Pierre Chareau 1931) Bernard Bauchet (1985). Weissenhof, Villa La Roche-Jeanneret, Maison Blanche Le Corbusier, sito Le Corbusier Eileen a Gray Roquebrune-Cap-Martin.

Un ultimo particolare accenno va fatto all'interessante analisi sulle case private dello scenografo italiano Ezio Frigerio fotografate in un volume a cura di Franca Squarciapino, edito nel 2010 da Allemandi. Grande professionista degli allestimenti teatrali, Frigerio interpreta le sue dimore attraverso raffinatezze compositive e ricostruzioni geometriche realizzate usando elementi architettonici e inganni prospettici. Frigerio si documenta attraverso la ricerca figurativa nell'arte, sapendo poi proporre con abilità spazi, colori e atmosfere piene di cultura e di ricordi ma soprattutto estrose, libere, svincolate dalle regole. Le diverse dimore di Ezio Frigerio sono così piccoli capolavori privati del nostro tempo.

87 MAURIZIO BORIANI, *Le case degli architetti come problema di conservazione*, in "Ananke", n. 32, dicembre 2001, pp. 90-98.

88 CRISTINA FIORDIMELA *Case museo del Moderno* in ADRIANO CORNOLDI, *Architettura degli interni*, Padova, Il Poligrafo, 2005 p.157.

6.3. Residenze d'autore a vocazione museale

L'analisi condotta sulle case di architetti, sconfinava con un tema più generale delle residenze d'autore, quelle dimore cioè progettate da un importante maestro, che meritano di essere valorizzate e trasformate in museo per le qualità architettoniche, rappresentative di particolari correnti e scuole di pensiero. La casa d'autore è una testimonianza della creatività del maestro, che si radica nella vita quotidiana, nelle scelte ambiziose ma anche piccole, nel gusto privato e nelle passioni personali, nella visione personalissima del mondo come immagine di sé, per diventare una forma di testimonianza autobiografica, oppure anche di un'epoca intera.

La ricerca sulla musealizzazione delle case progettate dai maestri del Movimento Moderno si inserisce nell'ambito di un'espressione dell'architettura contemporanea che ha per oggetto la conservazione, la valorizzazione e la conversione in luogo pubblico di alcuni edifici residenziali ritenuti particolarmente significativi della cultura dell'abitare nel secolo scorso.⁸⁹

Alcuni tra i progetti più significativi studiati e aperti come museo in Europa sono le dimore progettate da Charles Rennie Mackintosh a Glasgow; la Casa Milà e La Pedrera di Antoni Gaudì a Barcellona; la Farnsworth House, Dirk Lohan e Villa Tugendhat di Ludwig Mies van der Rohe; la Casa Müller a Praga di Adolf Loos; la Maison de Verre di Pierre Chareau; Villa La Roche-Jeanneret, Villa Savoye, la casa Maison Blanche di Le Corbusier e la Maison Louis Carré di Alvar Aalto a Bazoches-sur-Guyonne.

L'apertura al pubblico di residenze d'autore, permette di tutelare e conservare capolavori della modernità, che se dimenticati si avviano verso un rapido degrado e di costituire un itinerario diffuso all'interno di specifici territori, storico e architettonico, che si concreta attraverso le sinergie attuate tra le diverse realtà, anche private. Le case d'autore che si possono portare ad esempio sono molte,

89 CRISTINA FIORDIMELA *Case museo del Moderno* in ADRIANO CORNOLDI, *Architettura degli interni*, Padova, Il Poligrafo, 2005 p.157.

in questo capitolo si analizzano tre recenti campagne di valorizzazione, che interessano le dimore di importanti maestri del Novecento.

Casa Melnikov a Mosca, progetto di Konstantin Melnikov

La casa costruita dall'architetto d'avanguardia russo Konstantin Melnikov (1890-1974) a Mosca nel 1929, è considerata una vera e propria icona dell'architettura del Novecento. La dimora è progettata come esperimento di alloggio residenziale, nata dalla macchinosa intersezione di due volumi cilindrici e dalla concretizzazione di un'idea concettuale assoluta. L'esterno radicale nell'aspetto è realizzato con tecniche e materiali costruttivi tradizionali: la struttura in legno e mattoni, non presenta pareti interne portanti. I due cilindri, incastrati e perforati da finestre esagonali, evocano i bastioni delle fortezze, mentre le pareti interne in muratura, rifinite con intonaco grezzo si ispirano all'architettura ecclesiastica. Per molti anni Casa Melnikov è stata lasciata al degrado e all'incuria, solo recentemente è stata restaurata e trasformata in un museo.

Maison Louis Carré a Bazoches-sur-Guyonne, progetto di Alvar Aalto

La Maison Louis Carré é l'unico edificio realizzato da Alvar Aalto in Francia. Si trova alle porte di Parigi, precisamente a Bazoches-sur-Guyonne. Appartenuta a Louis Carré, grande commerciante d'arte, nel 2003 é stata comperata dalla Fondazione Alvar Aalto. L'intero patrimonio artistico di quadri é stato venduto mentre gli arredi sono originari.

La casa rappresenta un'opera totale dell'architetto finlandese, che ne ha curato ogni dettaglio, dall'architettura fino all'arredo. La casa si trova sulla sommità di una collina dalla quale si ha un'ampia vista sulla campagna circostante. Il tetto è il segno principale dell'architettura e segue il declivio del terreno, legando così casa e paesaggio. All'esterno la casa le pareti sono di bianca calce e pietra di Chartres, che Aalto aveva apprezzato nella cattedrale della città francese. Il tetto



Fig. 2.60. La casa di Konstantin Melnikov a Mosca.



Fig. 2.61. Maison Louis Carré a Bazoches-sur-Guyonne, progetto di Alvar Aalto.

è in ardesia blu di Normandia, una scelta del committente, che era originario del nord della Francia (Bretagna). A questi materiali si aggiunge il legno: teak e frassino per le colonne e i vari listelli e infissi esterni. All'interno la casa è disposta su due livelli: al primo piano si trovano le tre camere del personale e due camere annesse di servizio, in una delle quali Louis Carré depositava alcune opere. Il piano terra si apre attorno all'ingresso, preceduto da un piccolo vestibolo, tipico delle case finlandesi, qui si trovano: il guardaroba, la biblioteca di Louis Carré, il salotto, le camere della coppia, la camera degli ospiti, cucina e sala da pranzo. Nel 2008 Maison Louis Carré, dopo un attento restauro, apre al pubblico come museo, andando ad incrementare, attraverso una riconnessione critica, un itinerario diffuso⁹⁰ nella campagna dell'Île de France, composto di residenze d'autore a vocazione museale.

La rete delle dimore di Le Corbusier in Francia.

Nel 2006 viene lanciato dalla Fondation Le Corbusier (FLC) di Parigi un progetto per realizzare un museo diffuso "transnazionale" dedicato alle dimore di Le Corbusier, unendo in una rete le diverse tipologie residenziali da lui progettate ancora esistenti quali elementi solidali attraverso cui conservarne e illustrarne l'opera del maestro. In questa prospettiva si colloca il restauro e l'apertura al pubblico della Villa Jeanneret-Perret, conosciuta come Maison Blanche, l'apertura del Weissenhofmuseum im Haus Le Corbusier, allestito nella casa realizzata per il Deutscher Werkbund a Stoccarda nel 1926/1927. Il legame tra l'edificio e la storia del territorio su cui insiste diversifica i progetti di museificazione delle residenze rapportate all'opera dell'autore. Ad accomunare le diverse strategie adottate nel processo di museificazione degli spazi domestici progettati da Le Corbusier è

⁹⁰ Maison Louis Carré è uno dei capisaldi del percorso architettonico che si snoda nei dintorni parigini da ovest a partire dal borgo rurale di Bazoches, nel Yvelines, fino al comune di Meudon, a sud-ovest con villa Bloc, la casa atelier di Theo van Doesburg, che oggi ospita artisti e ricercatori, passando per Poissy, dove si può visitare Villa Savoye.

la scelta di un metodo progettuale basato sul rilievo e ridisegno dello spazio architettonico degli interni, assunti quali momenti fondamentali negli studi preliminari e attuati in diversi edifici attraverso un programma promosso dalla Fondation Le Corbusier. Un approccio analogo è alla base del processo di riedizione dei mobili progettati dai maestri, condotto da anni da Filippo Alison, già applicato nell'ambito delle case di Le Corbusier a Villa La Roche. La museificazione delle residenze progettate da Le Corbusier rivela, anche negli approcci più paradossali, la vocazione della casa/museo del Movimento moderno quale campo operativo se vivificato dalle attività di ricerca, e traduce in modo tangibile, dove è possibile, il rapporto tra storia e progettazione.⁹¹

91 CRISTINA FIORDIMELA, *La rete delle dimore di Le Corbusier*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.40, maggio 2006, p.19.

6.5. Conclusioni. La casa dell'architetto come autopresentazione e autopromozione.

Le case e gli studi di architetti sono luoghi di ricerca e sperimentazione, in cui confluiscano la storia degli interni, il design, il disegno di porzioni di tessuto urbano, l'allestimento, la comunicazione visiva. Dalla successione di esempi analizzati è possibile dedurre alcune importanti considerazioni.

Primo aspetto fondamentale è che la casa dell'architetto al pari della casa dell'artista è un manufatto che, più di ogni altra opera, parla del suo ideatore, facendosi portatore di un'idea progettuale o di un'evocazione di un pensiero durante tutta una vita. Andrea Cornoldi nel volume *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi* scrive: "La propria casa per l'architetto è un oggetto della ricerca, assai più che un'esibizione artistica: essa è espressione liberamente compiuta di una cultura dell'abitare. La conoscenza della personalità degli architetti, della loro vicenda umana e del loro modo di vivere può aiutare a riconoscere nelle loro dimore la presenza di un modello universale di casa della vita". Ogni casa fatta per sé da un architetto è il risultato ogni volta diverso di un consapevole atto di volontà autobiografica, dove trovano giusta espressione sia l'ostentazione della competenza, che la verifica di un ideale di bellezza.

Secondo aspetto fondamentale messo in luce dalla ricerca è che la dimora personale dell'architetto, in quanto oggetto domestico e privato, è un'identità a sé stante rispetto alle altre opere del maestro; essa rompe gli schemi che tradizionalmente impongono i vari movimenti architettonici, per entrare nell'ambito di un colto compromesso, punto di incontro tra l'idea assoluta dell'artista e le esigenze della vita quotidiana.

Scrive a questo proposito Gennaro Postiglione nel libro *Cento case per cento architetti*: "La sfida più grande nel disegnare una casa è riuscire a bilanciare l'estetica e le aspettative personali di chi la occuperà. Da una parte è importante che la struttura rifletta la visione e lo stile dell'architetto, dall'altra il cliente deve comunque sentirsi a casa sotto il proprio tetto. Diventa particolarmente

interessante, quindi, analizzare le case che gli architetti hanno costruito per sé stessi. Potrebbero essere, in un certo senso, assimilabili alle autobiografie. Il luogo, la struttura, le luci, le opere d'arte, l'arredamento, ogni dettaglio aggiunge colore alla storia”.

Per concludere le dimore degli architetti sono veri e propri progetti esemplificativi di una concezione dell'abitare e del fare architettura che nella propria abitazione si esprime senza limiti di committenza e influenze esterne. Per questo motivo la casa del maestro d'architettura è spesso un edificio che evolve nel tempo, assecondando un'esigenza di sperimentazione e ricerca, insita nella natura dell'arte.

La musealizzazione di una casa di un architetto deve poter mantenere vivi i pensieri del suo artefice e del suo fruitore “secondo una prospettiva contestuale che lega le cose alle case e le case al territorio attraverso quel atto fondamentale che è l'architettura, nei suoi esterni e nei suoi interni, che restano il più autentico sfondo, la griglia ordinatrice, dell'allestimento museale”⁹².

92 MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose*, Milano, Lybra Immagine, 2000, pag. 143.

7. Oltre lo spazio domestico. I luoghi frequentati da artisti e scrittori

La ricerca intende in questo capitolo mettere in luce come, oltre alla casa, vi siano molti altri luoghi importanti per la vita e l'esperienza di un uomo illustre, di un'artista, di un letterato o di un musicista. Lo studio del letterato, l'atelier dell'artista o il laboratorio dello scienziato, per esempio hanno al pari della casa un'importanza fondamentale nella vita di chi li ha abitati. Concepiti come un inaccessibile *santa sanctorum* oppure arredati come lussuosi salotti, ricchi di oggetti d'arte o pieni di attrezzi del mestiere, l'aspetto di questi luoghi riflette inevitabilmente non solo l'opera del genio, ma anche lo status sociale, il carattere e la personalità del personaggio. Oltre la casa può essere anche interessante conoscere la camera d'albergo in cui ha soggiornato per qualche tempo un uomo illustre. Quando si trascorre molto tempo in luogo circoscritto è inevitabile che questo spazio d'eccezione venga modificato in base ai propri gusti e alle proprie esigenze. Infine si mettono in luce le realtà in cui artisti si sono uniti per abitare e lavorare insieme, generando delle vere e proprie comunità, dove residenza, produzione, scambio e tempo libero diventano parte di un unico modo di vedere il mondo.

7.1. L'atelier e lo studio dell'artista

L'atelier, lo spazio fisico e mentale della creazione, ha sempre avuto un'importanza fondamentale nella vita dell'artista. L'atelier è lo spazio dove l'arte viene concepita, dove l'artista vive e crea. Come in un grande quadro o in una monumentale composizione plastica, a poco a poco le figure si scoprono, le storie si rivelano, i fatti veri e le esperienze realmente vissute emergono sotto le patine della memoria, i contesti conoscitivi si aprono su orizzonti più ampi. Inteso come l'ossatura di un labirinto invisibile che collega l'espressione artistica, l'atelier è un luogo indissociabile dalla vita e dalla produzione del maestro.

“Tutto questo disordine mi assomiglia; rende bene l’idea di ciò che mi passa per la testa. La mia vita è così. (...) Non combinerei nulla in uno studio ordinato: il caos genera energia”. Così la pensava Francis Bacon, l’artista scomparso nel 1992 il cui atelier londinese è stato ricostruito fedelmente nella città natale di Dublino. L’atelier londinese del pittore Francis Bacon, al 7 di Reece Mews, era un accumulo di spazzatura, foto, ritagli, tubetti di colore, bottiglie di champagne vuote, pennelli, libri, tele squarciate, dischi, spugne, brandelli di tela dei pantaloni. Lo studio dell’artista è la casa della sua creatività, il luogo in cui la sua arte scorre più velocemente e trova la via per concretizzarsi sulla tela, fra le nervature del legno o su di un blocco di marmo.

L’artista Sandro Chia, guardando i quadri di Gustav Klimt sulle pareti di un museo si sforza di immaginarli nello studio in cui erano nati, e ribadiva: “Volentieri, quando mi capita, mi soffermo a osservare le foto degli studi degli artisti. Ho notato che si somigliano: tele appoggiate al muro o sui cavalletti in attesa di essere completate, tavoli coperti di tubi di colore, pennelli, tavolozze incrostate, libri, fogli di carta, disegni e sento l’odore di trementina che mi è familiare. È ricorrente quella certa atmosfera di ordine al limite del caos, la tensione mista a calma e quella strana atmosfera d’ozio, eppure di lavoro. Gli studi si somigliano, ma sono anche intercambiabili?”⁹³

Lo studio dell’artista ha rappresentato, nel corso dei secoli, la metafora di un universo esistenziale, opera essa stessa rivelatrice, come un manifesto di poetica, luogo di culto dell’artista che vi risiedeva.

Questo fenomeno raggiunge il suo apice a cavallo tra il XIX e XX secolo quando lo studio d’artista divenne un tema iconografico alla moda, poiché l’atelier costituiva il luogo per eccellenza del gusto estetico e dell’ideologia artistica.

Non è un caso che in tempi più recenti si ritrovino le due dimensioni di estrema segretezza e di un certo compiacimento nel rivelarsi attraverso il proprio ambito lavorativo.

93 SANDRO CHIA, *Travestito da Gustav e col gatto in braccio*, in “Corriere della Sera”, 13 aprile 2004, p. 34.

“L’atelier è come il quadro, delimita la realtà. All’interno dello studio tutto è giustificato, tutto si può dipingere. [...] In questi ultimi venti anni questo soggetto è stato sempre presente nel mio lavoro, è un modo per avere una visione più generale su di esso, mi permette di vedermi da ‘lontano’”.⁹⁴

Alla fine del XIX secolo, la residenza suburbana di un artista è in genere rappresentata da un fabbricato di due piani, situato vicino alla strada, adiacente ad altri fabbricati, simile a questi nell’aspetto estetico, con gli stessi tetti a falda ad altezza simile. L’accesso al soggiorno, a piano terra, avviene direttamente dalla strada. Al primo piano ci sono le camere, al secondo una grande soffitta. Sul lato opposto alla strada si estende un vasto spazio verde recintato, con un cortile, un orto, un frutteto, alcuni fabbricati o tettoie di un solo piano, per lo più addossati al muro di cinta che separa lateralmente l’appezzamento dai lotti confinanti. In genere, lo studio o il luogo di lavoro dell’artista occupa uno di questi fabbricati, in sobborghi esterni alla casa. Questo può avvenire a Parigi, Monaco, Vienna, o Copenhagen, dove all’interno di grandi isolati di periferia, si riscontrava una certa disponibilità a reperire spazi diradati e silenziosi, adatti all’edificazione di laboratori.

Abbandonata presto la soffitta e rinunciato ad una stanza d’occasione, il laboratorio dell’artista è un locale attrezzato, spazioso, riscaldato da una grande stufa e ben illuminato da grandi finestre orientate prevalentemente verso nord. Anche questa soluzione edilizia va già considerata come un progetto di estensione della casa, occupandone un’ala posta in una posizione adiacente. L’ampliamento serve a differenziare le attività ed ad assicurare le migliori condizioni per l’ideazione, la preparazione e l’esecuzione delle opere.

94 ROBERTA KIMMEL, *Artists homes. The Living Spaces of Contemporary Artists*, New York, Clarkson Potter, 1993, p. 13.

7.2. Il laboratorio dello scienziato

Il laboratorio è il cuore del lavoro dello scienziato, dell'inventore e del ricercatore, qui si svolgono esperimenti e analisi, i cui risultati vengono poi elaborati, razionalizzati, formalizzati fino a giungere alla costruzione di modelli e poi alle dimostrazioni e, infine, alla formulazione delle teorie scientifiche.

Al pari dell'atelier per l'artista e lo studio per il letterato, il laboratorio diviene uno "spazio sacro", che evoca e celebra il lavoro e la genialità dell'illustre personaggio e per questo viene considerato degno di essere valorizzato e aperto al pubblico.

Il museo dei Coniugi Curie a Parigi, situato nella parte più vecchia dell'Istituto Curie raccoglie un'eredità scientifica molto ricca. A piano terra una prima sala conserva gli strumenti, gli oggetti scientifici e i documenti, che caratterizzano le fasi importanti della storia della radioattività e delle relative applicazioni. Una sala successiva è invece dedicata alla vita e alle opere dei Curie. Un'atmosfera speciale pervade lo studio di Marie Curie che è stato conservato come lei lo aveva lasciato. Marie lavora qui dal 1914 fino alla sua morte nel 1934. In questo museo sono conservati ricordi e cimeli appartenuti ai Curie e ai Joliot-Curie: i loro arredi, i loro libri ed anche l'ultimo camice indossato da Marie. Nell'ultima stanza del museo è ricostruito il suo laboratorio personale di chimica, restaurato nel 1981, dopo la decontaminazione. Le provette, gli strumenti chimici e le schede di lavoro danno un'idea dell'atmosfera e delle condizioni di lavoro di un laboratorio a quei tempi.

Sono molti i luoghi importanti per la scienza che meritano di essere valorizzati al pari di musei della scienza e della tecnica. All'interno dei laboratori di ricerca della General Electric nel New Jersey si conserva ad esempio lo studio ove, negli ultimi anni del diciannovesimo secolo, Thomas Alva Edison inventava la lampadina, che avrebbe rivoluzionato per sempre il modo di illuminare gli ambienti.

Gli spazi dei laboratori della Bell Labs in Texas sono testimoni delle ricerche di Russel Ohl, che nel 1939 inventa i transistor, elemento alla base del funzionamento dei

computer. Alla Columbia University New York si possono visitare, invece, i luoghi legati alla scoperta dei laser da parte di Gordon Gould, mentre all'Università di Strasburgo sono conservate le sale legati alla scoperta del tubo catodico da parte di Karl Ferdinand Braun nel 1897 e, infine, i laboratori dell'officina di elettricità di George Claude a Parigi sono lo sfondo degli esperimenti che hanno portato all'invenzione delle applicazione del neon.

In Italia, Villa Griffone a Sasso Marconi (Bologna) custodisce il laboratorio ove Guglielmo Marconi ha effettuato i primi esperimenti che hanno portato all'invenzione del telegrafo negli ultimi anni dell'Ottocento. Il museo, che ha sede oggi nella dimora della famiglia Marconi, ospita una serie di accurate ricostruzioni funzionali di apparati scientifici dell'Ottocento collocate in diverse "isole espositive" dedicate ad alcune tappe fondamentali della radio dell'elettricità, ai precursori della storia della radio, alle applicazioni marittime dell'invenzione marconiana. Il percorso espone alcuni fondamentali sviluppi delle radiocomunicazioni nel XX secolo, in particolare il passaggio della radiotelegrafia alla radiofonia e alla radiodiffusione. Villa Griffone ospita, oltre al Museo Guglielmo Marconi e alla Fondazione, Guglielmo Marconi, anche un centro di ricerca sulle radiocomunicazioni nel quale operano ricercatori dell'Università di Bologna e della Fondazione Ugo Bordoni.

7.3. La biblioteca privata e l'archivio personale.

L'archivio e la biblioteca d'autore sono raccolte librerie prodotte nel corso della vita da una personalità della cultura, un artista, uno scrittore, uno studioso, nelle quali è possibile rintracciare il riflesso dell'attività di ricerca, della produzione dell'autore, ma anche le testimonianze dei contesti, le prove dei rapporti intrattenuti con le altre persone e in generale le dimostrazioni dei gusti di un individuo e delle tendenze di un'epoca in cui è vissuto. Le biblioteche d'autore, proprio per questo portate di vissuto e di attività intellettuale, non possono in nessun caso essere considerate, semplicemente, un insieme "inerte" di libri. Si tratta di raccolte complesse, che contengono documenti di diversa natura: ad esempio tra le pagine dei libri si conservano le lettere, quasi sempre dell'autore dell'opera, a cui si fa riferimento, così come vi si trovano i ritagli delle recensioni di giornali o gli estratti dei saggi che riguardano la pubblicazione in questione. Accanto ai volumi editi possiamo trovare addirittura conservato il lavoro preparatorio che li ha preceduti: dattiloscritti, prove, prime edizioni con correzioni autografe e così via.

Gli archivi personali sono una realtà che si viene a costituire nel corso del XIX secolo. Fino a quell'epoca abbiamo quasi esclusivamente archivi familiari nei quali possono trovarsi nuclei di documenti relativi a singoli esponenti della famiglia: l'archivio familiare può presentarsi come un fondo complesso, come un archivio di archivi. La formazione degli archivi personali risale al XIX secolo, quando lo sviluppo della borghesia porta a far emergere personalità, che si affermano nella società per i loro meriti, in campo politico, imprenditoriale, letterario, artistico, in qualsiasi altro campo, e quindi producono una particolare documentazione legata alle loro specifiche attività. Di solito la tipologia di documenti che troviamo negli archivi personali è ricorrente: documenti legati al curriculum di studi e alle varie tappe della carriera di una persona, ivi inclusi onorificenze e riconoscimenti, corrispondenze con familiari e professionali, appunti, relazioni, testi di discorsi ed elaborati di varia natura,

pubblicazioni ed eventuali manoscritti, scritti sulle persone, ritagli stampa. A seconda dell'attività svolta dalla persona, troviamo anche la documentazione connessa a quell'attività: l'archivio di un politico conserva relazioni, discorsi, appunti, appunti di telefonate; l'archivio di un attore, ad esempio quello di Peppino De Filippo custodito presso l'Archivio centrale dello Stato, comprende testi teatrali, fotografie di scena, locandine; l'archivio di un architetto raccoglie disegni, progetti, lucidi, fotografie.

Negli archivi e nelle biblioteche private di importanti personaggi va sottolineata l'importanza del ritaglio o del libro o del giornale con sottolineature che, in un archivio personale, segnala eventi specifici sulla persona o indica l'interesse della persona su determinati eventi. Sono frequenti, altresì, fotografie, audiovisivi e materiali di diversa natura.

L'archivio e la biblioteca privata sono due ambiti strettamente legati e in alcuni casi si fondono. Per questo motivo molto spesso nuclei di documentazione personale sono stati acquisiti da biblioteche insieme a materiale librario di provenienza privata o per donazione o ad altro titolo. Recentemente si è sottolineata l'importanza della salvaguardia del principio di provenienza dei fondi con il fine di salvaguardarne l'integrità, in modo di evitare interventi nefasti sulle carte personali, quali l'estrapolazione delle lettere dai fascicoli o delle immagini dai testi, facendo perdere ogni legame tra le lettere e gli altri documenti, che fanno parte integrante del fondo archivistico.

L'archivio personale di Giuseppe Mazzotti è la testimonianza tangibile della vita di questo protagonista della vita culturale della Marca Trevigiana. Alla ricca corrispondenza con personaggi illustri e artisti dell'epoca si aggiungono tutti i materiali personali, nonché una raccolta impressionante di recensioni e di articoli di giornale. La poliedricità della figura di Mazzotti si riflette senza dubbio anche nella sua biblioteca: i suoi ambiti di interesse erano i più vari: arte, architettura, letteratura italiana e straniera, gastronomia, montagna, musica popolare, arti minori, storia e cultura locale, solo per citarne alcuni. La Biblioteca della Fondazione è quindi costituita da un lascito di circa 13.000 volumi raccolti

da Mazzotti stesso nel corso della propria vita. In alcuni ambiti (arte veneta, ville venete, tradizioni popolari, letteratura di montagna) la biblioteca rappresenta un fondo specialistico di grandissimo rilievo.

La Biblioteca d'arte di Federico Zeri, oggetto di studio presso l'Università di Bologna, è conservata originariamente presso la Villa di Mentana, vicino a Roma. Indissolubilmente legata alla fototeca, il lascito librario rispecchia il percorso professionale e intellettuale dello studioso, che ne curò personalmente la progettazione e la collocazione all'interno della sua dimora. La biblioteca, aperta recentemente al pubblico di studiosi, è stata conservata e preservata come l'aveva ideata il suo proprietario. Oltre al valore intrinseco di ciascun libro, essa deriva la sua specificità dalla disposizione stessa dei volumi, che istituiscono relazioni inedite tra gli artisti e percorsi di lettura che riflettono gli studi e le ricerche di Zeri. In molti volumi, tra le migliaia che sono qui conservati, si possono trovare dediche, appunti e note autografe del letterato e storico dell'arte.

Gli archivi delle personalità, in particolare quelli del Novecento, sono dunque patrimoni strategici per la nostra memoria. La loro salvaguardia e valorizzazione è entrata nella sfera delle responsabilità culturali primarie. Su questo argomento si tornerà nel capitolo successivo a questo che approfondisce in modo specifico la conservazione dell'archivio e della biblioteca d'autore del Novecento.

7.4. La sala da concerto privata e il piccolo teatro privato.

Altri spazi fuori dalla casa possono diventare ambiti importanti per la conoscenza di un importante personaggio. In particolare come si è riportato nella prima parte della ricerca, dedicata alle case di musicista, tra le stanze private della casa vi sono sale pubbliche dedicate al lavoro del compositore e dello scenografo: come la sala da concerto o il piccolo teatro domestico, già evidenziato nella dimora di Richard Wagner a Bayreuth. In questo caso la sala speciale destinata ad esibizioni e a concerti aperti ad un pubblico esterno, assume un valore simbolico e caratterizzante il ruolo sociale del musicista.

In questo capitolo si intende analizzare, invece, alcuni casi di studio in cui la stanza particolare assume valore al di là della dimora stessa, come principale ambito di conoscenza del personaggio illustre.

A Parma in località Marore si trova la casa di campagna di Ennemond-Alexandre Petitot, architetto di corte, scenografo, regista e costumista. La villa di Marore non viene costruita ma modificata dall'architetto, in quella stessa area era già presente, infatti, un fabbricato di dimensioni minori. L'ala ovest della villa è opera di Ennemond-Alexandre Petitot, databile ai primi anni dell'Ottocento, mentre l'ala est è riconducibile ad ampliamenti apportati dal nipote.

Petitot ama molto il teatro e in una corrispondenza scambiata tra Claude Bonnet e Guillaume Du Tillot del 9 gennaio 1753, l'architetto viene definito anche musicista. Così quando l'architetto comincia ad abitare sempre più a lungo nella casa di campagna di Marore, vi costruisce all'ultimo piano un piccolo teatro domestico, dove organizza e produce spettacoli per gli amici. La planimetria del teatrino restituisce la razionale distribuzione delle panche per gli spettatori, addossate anche alle pareti e nel piccolo spazio transennato a sinistra (forse funzionante da spogliatoio), riporta inoltre la struttura della zona scenica, con all'imbocco due pilastri in muratura atti a reggere un architrave e tre semplici pannelli forati da altrettante porte.

Sull'isola di Farö in Svezia si trova la casa del grande regista del Novecento Ingmar

Bergman. Più che un'unica dimora, la proprietà Bergman è un insieme di quattro edifici separati. In quello principale progettato dall'architetto Kjell Abramson tutte le stanze hanno la vista sul mare e, quasi tutte, sono state svelate in sette film girati qui dal regista.⁹⁵ Un luogo particolarmente significativo del complesso, voluto e ideato da Bergman è una semplice stalla ristrutturata, qui il regista realizza una piccola sala cinematografica di trenta posti, ogni giorno alle ore 15 si recava qui per vedere un film.

7.5. Il giardino privato.

Al pari della dimora e dei luoghi di lavoro, i giardini esterni alle case progettati da importanti artisti o in cui hanno sostato illustri personaggi, sono pure luoghi della memoria, che meritano un'attenta conservazione e valorizzazione. Al pari di un edificio, una strada o una piazza, il giardino stesso è una realtà fisica, ma anche emblematica rappresentazione di un valore ideale. Ogni progresso dell'arte dei giardini, nel corso dei secoli, risulta così inseparabile da una vivace e frammentata idea di rappresentazione. Attraverso rimandi, artifici e allusioni, il progetto della natura ritrova, nel grande testo della storia, i miti di origine delle diverse tradizioni: dalla remota nostalgia del paradiso all'efficiente dotazione di attrezzature per il tempo libero.

Dagli albori della civiltà, l'uomo sviluppa l'esigenza di organizzare e plasmare, in termini sia ludico-ricreativi, sia utilitaristici, lo spazio circostante trasformandolo, sotto il segno del positivo progresso, in ambienti piacevolmente vivibili. Celebrati da poeti e scrittori fin dall'antichità, i giardini sono infatti sempre stati parte del patrimonio culturale dei popoli civilizzati.

In particolare il giardino privato è un'area normalmente delimitata da recinti, muri o siepi nella quale sono coltivati fiori e piante ornamentali disposti con gusto artistico ed estetico, in modo da creare un ambiente gradevole o addirittura uno

⁹⁵ Il regista Ingmar Bergman realizza a Farö in Svezia, nella sua proprietà alcuni film, tra cui: "Persona", "La vergogna", "Scene da un matrimonio".

spazio architettonico.

L'arte del giardino scaturisce dunque dall'idea di progettazione, costruzione ed organizzazione dell'elemento naturale, del *locus silvaticus*, del caos, in componente antropica, ambiente paesaggistico organizzato secondo ordine: il giardino come costruzione razionale.

Nel caso in cui le dimore siano inserite in ampi giardini privati, si assiste ad una vera e propria contaminazione tra i due spazi. Il giardino viene progettato attraverso precise scelte spaziali e assi prospettici, che valorizzano determinati punti di vista inquadrati dalle finestre della dimora.

Quinte vegetali, specchi d'acqua, boschetti, radure, percorsi, scorci di paesaggio sono gli elementi di una raffinata progettazione dello spazio naturale, a cui viene associata una meticolosa selezione di specie arboree, per le specifiche caratteristiche cromatiche ed olfattive.

L'interesse per questi ambiti privati indirizza la ricerca verso un enorme patrimonio visivo e concettuale, mai sufficientemente svelato. Come somma di tante tecniche descrittive, la totalità si raggiunge solo con l'esperienza diretta, quando alla percezione dei singoli episodi si sostituisce una trama, una narrazione, che si rinforza per racconti successivi.

Il giardino dell'artista

Un particolare ambito di approfondimento sono i giardini d'artista. Quando colui che disegna il giardino ha una sensibilità estetica superiore, il risultato è un'opera d'arte totale, in cui ci si trova immersi.

A partire dal XIX secolo, spesso accade che l'artista colto abbandona l'appartamento di città per trasferirsi in campagna, immerso nella natura, dove fa erigere ricche dimore inserite in grandi parchi, abbelliti da essenze botaniche rare e di gusto squisitamente collezionistico. Il giardino in questo caso viene ad assumere un ruolo fondamentale, in quanto può essere considerato la diretta estensione dell'atelier, una sorta di prolungamento architettonico *en plein air*. Nella maggior parte dei casi l'artista cura la disposizione della vegetazione,

modellando sistemi di quinte verdi che lo proteggano dal mondo esterno ma, al contempo, indirizzino il suo sguardo sugli elementi paesaggistici o architettonici più attraenti.

Il giardino di Claude Monet a Giverny costituisce, forse, un esempio fra i più celebri in tal senso: in questo caso la vegetazione e lo stagno d'acqua divengono i soggetti privilegiati che l'artista ritrae nelle sue celebri raffigurazioni pittoriche. L'atelier si pone in questo caso vicino alla dimora, orientato in modo da comunicare col giardino e la natura circostante mediante accessi privati.

Dalla metà del XIX secolo, i nuovi mezzi di trasporto, treno e automobile, incrementano notevolmente il numero di viaggiatori e le mete scelte. Le località termali poi, nell'Italia del nord, la zona dei laghi e le Prealpi e, in seguito le località di montagna e di mare, divengono le mete prescelte da una cerchia ristretta di turisti facoltosi. Anche gli artisti iniziano a frequentare queste luoghi, in quanto espressione di un ormai consolidato status sociale raggiunto, in quanto attratti dalla luminosità del paesaggio, dalla ricche tradizioni locali ancora esistenti o per motivi di salute. L'artista interagisce con l'ambiente, entra in contatto e si confronta con i materiali e le tradizioni costruttive locali, traendone ispirazione. Tale legame artista-dimora-paesaggio diventa ancora più forte. Intorno ai primi del Novecento il giardino svolge, in generale, un ruolo decisivo nell'attività di molti artisti, ampliando e proseguendo all'aperto gli spazi interni dell'atelier e dell'abitazione. Le case di Henry Matisse a Nizza, di Pablo Picasso, di Pierre-Auguste Renoir e Pierre Bonnard in Costa Azzurra o, nelle Prealpi lombarde, la casa di Lodovico Pogliaghi al Santa Maria del Monte sopra Varese sono alcuni fra i molteplici esempi conosciuti.

Negli esempi più evoluti il giardino si estende in un vero e proprio parco, in cui l'artista dispone opere, bozzetti, reperti archeologici e riceve ospiti e personalità nel corso della bella stagione.

Negli ultimi anni sono sorti molti parchi d'artista, veri e propri musei all'aperto che con emergenze, allineamenti e scavi animano, con precise scale cromatiche grandi superfici a giardino. In questi parchi, l'artificio, che è rappresentato da

grandi installazioni di scultura moderna si è elegantemente impostato sulla natura, mentre la natura è servita come ispirazione per l'opera. Così l'arte fa percepire in modo nuovo radure e boschi dando origine ad un'intensa considerazione estetica che collega ogni opera ad un preciso e singolare sito naturale. Si può citare a questo proposito la Fondazione Maeght di Saint-Paul de Vence, il Giardino di Daniel Spoerri a Seggiano sul monte Amiata, l'Europos Eskimo di Vilnius e l'Osterreichische Skulpturenpark di Graz.

Il giardino dell'artista Heinrich Vogeler a Worpswede.

Nel 1889 un gruppo di artisti si stabilisce a Worpswede, creando una comunità di vita e di lavoro. Tra i fondatori figurano Fritz Mackensen, Hans am Ende e Otto Modersohn; la vita rurale e il paesaggio della Germania settentrionale ispirano anche scrittori come Rainer Maria Rilke.

Nel 1894 Heinrich Vogeler acquista in loco una casa colonica, detta Barkenhoff (Birkenhof). Negli anni 1895-1906 trasforma l'edificio secondo i canoni dello Jugendstil, facendone una dimora d'artista e disegnandone personalmente l'arredamento. Barkenhoff diventa così il fulcro della colonia.

Vogeler ridisegna inoltre l'area circostante, a partire dal frutteto inselvatichito, che trasforma in un tessuto regolare di vialetti e di aiuole. Partendo dalla scala che scendeva dalla terrazza davanti al frontone orientale, traccia sull'asse centrale un vialetto sottolineato nel mezzo da aiuole circolari a fiori, che termina più in alto con un pergolato cinto di rose.

Vogeler dedica una cura particolare alla riorganizzazione della zona antistante al frontone settentrionale, soprattutto quando al Barkenhoff si comincia ad accedere per strada da quel lato. Durante i relativi lavori di ampliamento, più in basso del percorso d'accesso vengono creati due stagni che connotano ulteriormente l'area del giardino (e che sovente vengono ritratti dall'artista).

Opera d'arte totale, in cui si fonde architettura, arte, arredi e giardino, il Barkenhoff è strettamente legato all'esistenza di Vogeler. Nell'idillio che l'artista crea, opera d'arte e nel contempo suo soggetto artistico privilegiato, egli intreccia

vita concreta, comunicazione e arte.

Il giardino, come riflesso di idee estetiche ed espressione personale del gusto di vivere del proprietario, diviene una componente importante, anzi essenziale delle case dell'artista.

Il giardino del collezionista.

Il giardino di Enzo Pagani a Castellanza, Varese.

Nel caso il giardino privato sia stato tracciato e sia stato curato da un collezionista o un personaggio illustre, con gusto squisitamente collezionistico, il risultato è simile a quello di un museo all'aperto.

Un caso di studio analizzato a questo proposito è il giardino di Enzo Pagani a Castellanza. Il parco di superficie pari a trentamila metri quadrati, è arricchito da centinaia di sculture disposte secondo specifici percorsi e traiettorie. Il fondatore, Enzo Pagani, ha dato vita al giardino nel 1960 in una zona boschiva nel cuore della Provincia di Varese, collocata tra i comuni di Castellanza e di Legnano, città che gli ha dato i natali nel 1920, a 17 chilometri da Milano. Il museo all'aperto nasce in forma del tutto privata dalla mente del suo ideatore che è conosciuto, già a partire dagli anni Quaranta, come gallerista, mercante e collezionista d'arte. Il progetto di Pagani intende configurare un luogo del tutto innovativo per l'Italia di quegli anni, aprendo uno dei primi musei di scultura all'aperto dedicato all'arte contemporanea in Italia.

Pagani disegna un luogo completamente dedicato alla scultura contemporanea internazionale tale da esporre soprattutto giovani opere di giovani scultori. A partire dal 1965, l'anno di inaugurazione, egli organizza rassegne internazionali di scultura all'aperto, che diverranno poi appuntamenti annuali fino al 1984. Le mostre vedono sin dall'inizio la partecipazione di giovani scultori provenienti da tutti i paesi del mondo.

Pagani progetta, nei primi diecimila metri quadrati di terreno, un reticolato di esagoni, all'interno dei quali colloca le prime sculture monumentali, appositamente commissionate. All'interno di questo parco trova spazio anche

un teatro all'aperto, realizzato tra il 1963 e il 1965, e in seguito una galleria per esposizioni temporanee destinate alla pittura e alle piccole sculture.

Se il parco nasce inizialmente come un luogo pensato per la scultura, in realtà fin da subito si presenta come uno spazio per il dialogo e l'interazione delle arti. La presenza di mosaici e rilievi polimaterici, gli spettacoli di danza e di teatro, che vi si tengono, sono gli eventi che permettono di dar vita a un eccezionale museo, che diviene anche un centro particolarmente ricco dal punto di vista dell'offerta culturale.

Tra il 1970 e il 1971 viene costruita la villa, che ancora oggi accoglie l'abitazione privata degli eredi, ma anche un archivio di eccellente valore che documenta gli scambi epistolari tra Enzo Pagani, gli artisti e i visitatori, oltre a una biblioteca specializzata. Sempre in quegli anni, in un giardino più appartato vengono realizzate le case per gli artisti, i magazzini e un laboratorio all'aperto, in modo da permettere ad alcuni scultori di realizzare le proprie opere in loco.

La morte improvvisa di Pagani, avvenuta nel 1993, portano rapidamente alla chiusura di un parco che contava ormai oltre cinquecentocinquanta opere scultoree. A partire dal 2000, l'intervento della Provincia di Varese sostiene gli eredi nella realizzazione di spettacoli teatrali e di mostre, con la finalità di mantenere in vita il Parco Museo della Scultura all'aperto⁹⁶.

Il giardino dello scrittore.

Il giardino di Vita Sackville-West a Sissinghurst

Nel caso il giardino privato sia di uno scrittore o di un poeta, molto spesso il risultato è un percorso narrativo all'aperto, progettato per lunghe passeggiate e per prolungate soste silenziose.

Un caso di studio analizzato a questo proposito è il giardino della scrittrice inglese Vita Sackville-West. Nell'ampia tenuta di Sissinghurst, si trova, infatti, la casa

⁹⁶ ANGELA PROCESSIONE, *Un museo della scultura all'aperto. Il Museo Pagani di Castellanza*, in MONICA BRUZZONE (a cura di), *I musei. Luoghi dell'esporre e del conservare*, Parma, Mup, 2009, pp 83-90.

della poetessa e del marito Harold Nicolscon circondata da un ampio giardino, più volte protagonista di romanzi e narrazioni. Come scrive Vita “il giardino è una vera e propria opera scritta a due mani dai coniugi, il più grande dei loro capolavori”.

Il giardino viene concepito come un racconto, composto da dieci distinte “stanze”, ognuna caratterizzata da un nome e da un autonomo equilibrio formale ed estetico: si passa quindi dal “giardino bianco” caratterizzato da tonalità fredde e sfumature bianche e grigie al “giardino rosso” contraddistinto da colori caldi, essenze arancioni e gialle. Il roseto che si arrampica sui muri del cottage raggruppa un'infinità di specie antiche e ricercate, mentre il giardino di erbe aromatiche emana profumi esotici e lontani.

La tenuta viene aperta al pubblico per la prima volta nel 1938 quando la scrittrice è ancora in vita, dal 1967 è proprietà del National Trust. Durante l'estate il giardino, perfettamente mantenuto con altrettanta perizia botanica ed artistica, viene animato da letture e manifestazioni letterarie.

7.6. L'albergo di soggiorno e il caffè letterario.

Se la maggior parte delle famiglie borghesi del Novecento cerca la *privacy* nella propria stanza e nella propria casa, alcuni artisti e letterati si rifugiano in altri ambiti, preferendo alla tranquillità della dimora stanziale, l'avventura nomade dei viaggi, delle stanze d'albergo e la vivacità delle sale da caffè e dei club di soggiorno.

“Come altri uomini tornano al focolare dalla moglie e dal bimbo, così io torno alla luce e alla Hall, dalla cameriera e dal portiere” scriveva lo scrittore Joseph Roth, che dopo il crollo dell'Impero Asburgico elesse a nuova patria la frequentazione degli alberghi. Anche lo scrittore Vladimir Nabokov scelse di trascorrere in vari Hotel i suoi ultimi sedici anni di vita. E ovunque Klaus Mann soggiornasse – ricorda suo padre Thomas – trasformava immediatamente l'anonima stanza in zona lavoro personalizzata: “appendeva dei quadri, allineava alcuni libri, distribuiva delle foto. E poi subito si sedeva di fronte alla macchina da scrivere”.

Il filosofo francese Jean-Paul Sartre e la scrittrice Simone de Beauvoir preferivano lavorare nei caffè di Parigi. Sartre disse esplicitamente che non avrebbe mai sopportato di possedere un appartamento con dei mobili e preferiva vivere in albergo. C'era chi sceglieva di vivere in albergo e anche chi sceglieva di morirci. Importanti letterati come Walter Benjamin, Joseph Roth e Cesare Pavese finirono i propri giorni in una stanza d'hotel.

L'albergo, nelle sue varie categorie, serve i viaggiatori, diventa molto spesso luogo letterario e spazio mitico ove nascono intrighi e storie d'amore veri o presunti. Lo stesso sfondo del grande albergo, teatro di vita collettiva, diventa occasione per esibire pubblicamente momenti di vita privata.

Sigmund Freud fu sospettato di sostare in un albergo in compagnia della cognata Minna e il *New York Times* pubblicò la foto della camera incriminata. Poi si scoprì che la camera non era affatto quella dove Freud pernottò.

La storia degli alberghi e degli hotel ha un'evoluzione complessa: all'inizio sporcizia, promiscuità e servizi igienici assolutamente inadeguati, poi, pian piano,

il confort e il decoro si diffondono e nascono addirittura, nell'Ottocento, residenze provvisorie per i più ricchi, in grandi alberghi come il Ritz. I Grand Hotel si trovano nei luoghi più belli, ai migliori indirizzi, nel cuore di floridi paesaggi o di metropoli pulsanti. Sempre più sviluppati alla metà del XIX secolo, divennero ben presto palcoscenici delle più disparate autorappresentazioni, teatri di feste rumorose, scenografie di utopie borghesi e vetrine per l'esibizione del benessere. Neppure gli scrittori dell'epoca poterono sottrarsi a questa fascinazione e molti abitarono, a volte per pochi giorni a volte per molti mesi, gli alberghi più lussuosi.

All'affascinante e proficuo rapporto tra grandi scrittori e Grandi Hotels è stata dedicata nel 2007 una rassegna alla Literaturhaus di Monaco di Baviera, organizzati in collaborazione con gli alberghi cittadini, aperti a incontri letterari, cinematografici e musicali. Durante l'evento il percorso di visita di una mostra conduceva il visitatore negli spazi di un immaginario Grand Hotel ricco di memorie e oggetti, tra cui lettere e cartoline autografe di vari scrittori che soggiornarono in alberghi di lusso. Biografie e opere si associano a differenti luoghi tipici di un interno d'albergo, porta girevole, reception, hall, ascensore, camera. Questi luoghi sono punti d'intersezione tra l'albergo e il mondo, tra l'intimità e la sfera pubblica, tra la vita e l'opera dello scrittore.

Spaziosa ed elegante la Hall rappresenta il vero centro e palcoscenico di tutti gli innumerevoli destini che s'incrociano in un albergo. Così è la sala delle feste nell'Hotel des Bains che Thomas Mann viene colpito dalla vista di un giovane efebo, poi trasformato in quel Tadzio la cui bellezza turba nel romanzo *Morte a Venezia* l'onusto e austero professor Aschenbach.

Ogni Grand Hotel è inoltre provvisto di una Sala da pranzo di alto livello dove l'ospite non si limita a mangiare, bensì assaggia, gusta e assapora le raffinate creazioni dello chef. È nella sala del ristorante che al calar della sera convergono i clienti curiosi di osservarsi a vicenda tra una portata e l'altra. Una scena che a Marcel Proust ricorda l'immagine di un acquario, dove i momenti che avvengono delle tavole dei clienti facoltosi, come fossero pesci esotici, sono tacitamente scrutati dai meno abbienti.

Ma anche se gli ospiti sono intenti a pasteggiare comodamente non v'è mai pausa per il Liftboy, il ragazzino dell'ascensore, l'umile professione svolta anche dal protagonista del racconto *l'America* di Frank Kafka. In quello spazio ristretto si può incontrare veramente di tutto. Persino Adolf Hitler come capitò a George Simenon nell'ascensore dell'Hotel Kaiserhof di Berlino, poco prima che il Führer prendesse il potere. È proprio vedendo Agatha uscire dall'ascensore dell'Harrogate Hydropathic Hotel che Archibald Christie ritrova sua moglie, improvvisamente scappata da Londra senza lasciare traccia.

Infine, sebbene la stanza da letto sia il luogo più intimo di tutto l'albergo, spesso è quello più trascurato. Joseph Roth incontrava gli ospiti nei lussuosi saloni, scriveva al caffè, ma per dormire si accontentava di una scarna stanzetta con vista sul retro cortile.

Jean Genet viveva addirittura in hotel di infimo ordine tenendo la stanza in disordine e in una sporcizia spaventosa, lasciando avanzi di cibo e buchi di sigaretta. Spesso prendeva un treno a caso e dormiva nell'albergo della stazione. Il disordine e l'eccesso delle stanze rispecchiavano l'anima inquieta del poeta. Quando divenne ricco Genet soggiornò al Lutetia, un hotel di lusso di Parigi frequentato anche da Le Corbusier.

La Camera numero 13 dell'Hotel Carcassonne di Parigi è invece la stanza dove l'artista svizzero Daniel Spoerri realizza i suoi primi "quadri trappola" che lo hanno reso celebre. La Camera ha un'importanza tale per l'esperienza creativa dell'artista che viene riprodotta più volte nelle sue installazioni fino a essere fossilizzata attraverso una colata di bronzo sulla collina artificiale del giardino di Seggiano. Ogni minimo particolare della stanza, persino i fili della luce, viene fuso e reso eterno nell'opera d'arte.⁹⁷

A Istanbul il Pera Palace ha ospitato illustri personaggi, politici, artisti e scrittori, come il re Edward VIII, la regina Elizabeth II, l'imperatore Franz Joseph, l'attrice Sarah Bernhardt, il regista Alfred Hitchcock, lo scrittore ufficiale di marina Pierre

⁹⁷ ARTURO SCHWARZ, *Daniel Spoerri. Alla ricerca del tempo ritrovato*, in ACHILLE BONITO OLIVA, *Stanze e Segreti*, Milano, Skira, 2000, pp.246-257.

Loti oppure Jacqueline Kennedy Onassis. Vi sono poi alberghi che sono stati luogo d'incontro e di discussione di interi gruppi di intellettuali, che qui si riunivano, come la sala da pranzo del Brøndum's Hotel a Skagen in Danimarca, sede di continui incontri di artisti del luogo.

Conoscere una camera d'albergo in cui ha soggiornato per qualche tempo un personaggio noto dunque può essere altrettanto interessante che studiare una stanza della sua casa. Quando un individuo passa molto tempo in stesso ambiente è inevitabile che questo luogo venga modificato in base ai nostri gusti e alle nostre esigenze. Al pari della dimora privata anche la stanza d'albergo è in grado, in alcuni casi, di rivelare molti aspetti della personalità di uno scrittore o di dimostrare molti intrecci della tumultuosa vita di un artista.

Al pari degli alberghi anche le ampie sale dei caffè o le fumose cantine delle osterie sono state importanti luoghi d'incontro per artisti e letterati.

A Parigi, nel quartiere latino Saint-Germain-des-Prés, i due principali caffè: il Flore e i Deux Magots sono, a partire dagli anni Trenta del Novecento, importanti spazi di creazione. Il pittore Pablo Picasso porta i suoi amici e colleghi. Il Deux Magots resta il ristorante più amato da Picasso, che qui conobbe Dora Maar. A partire dal 1935 diventa punto d'incontro dei surrealisti, tra cui il giovane André Breton. Meno mondano e un po' meno caro il caffè Flore attraeva chi come Simone de Beauvoir e Camus, abitava stanze non riscaldate e preferiva alla solitudine dell'albergo, la calda animazione del grande locale. Sartre e Simone de Beauvoir passavano al caffè l'intera giornata, oltre a lavorare si impegnavano in lunghe discussioni da cui sarebbe nato l'esistenzialismo. Se di giorno la vita creativa animava i caffè, di notte gli artisti di Parigi si rifugiavano dentro le *caves*, le cantine del quartiere, dove facevano l'alba ballando e bevendo. Il locale più amato era il Tabou, ove lo scrittore e musicista Boris Vian si esibiva a ritmo di jazz.

A Vienna al Cafè Landtmann al numero 4 del Dr-Karl-Lueger-Ring Sigmund Freud passava ore a giocare a carte e discutere, mentre in compagnia dello scrittore Arthur Schnitzler amava gustare il suo abituale *einspanner* (caffè con la panna).

7.7. L'aula di un'accademia

L'aula di accademia dove ha dipinto un illustre artista o l'aula universitaria dove ha insegnato un illustre letterato, al pari della sua casa privata, è un luogo della memoria carico di capacità evocative. Molte università storiche conservano gelosamente questi spazi unici intesi come "piccoli reliquari" di cultura e sapienza. L'aula storica diventa uno luogo mitico, aperto alla curiosità dei visitatori come testimone dell'autorevolezza dei maestri e del prestigio dell'università.

L'aula universitaria dove lo scrittore Giosuè Carducci ha insegnato da 1860 al 1904 letteratura italiana, conservata in Palazzo Poggi, una delle sedi antiche dell'Università di Bologna, è oggi un luogo della memoria, al pari della casa privata di Bologna, oggi museo, e della tomba del poeta al cimitero monumentale della Certosa.

Le lezioni del maestro, tenute nell'aula universitaria che ora porta il suo nome, in via Zamboni 33, erano seguite nei primi anni da pochi uditori. Quando la fama della sua eloquenza e del suo insegnamento accrebbero, la piccola e modesta aula, recentemente restaurata, bastava appena a contenere la folla degli ascoltatori, tra i quali, spesso, con grande fastidio del Carducci, si insinuava qualche curioso o ammiratore.

Nella piccola aula oggi si conservano come "reliquie" gli antichi banchi in legno, la cattedra e la lavagna con verga e cancellino, e un busto marmoreo del Maestro. A Bologna nel retrobottega della libreria Zanichelli (sotto le logge del Pavaglione) si conserva, inoltre, un piccolo studio di Giosuè Carducci. Qui il professore era solito trascorrere molte ore della giornata ora leggendo quotidiani e libri, ora correggendo bozze di stampa, ora dedicandosi al disbrigo della sua folta corrispondenza.

7.8. I quartieri abitati dagli artisti

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo all'interno delle grandi capitali europee si formano delle comunità di artisti e intellettuali che animano e caratterizzano specifici quartieri della città.

Se nel villaggio d'artista, isolato nelle campagne il luogo d'incontro della comunità è una cascina rurale o un sito *au plain air*, nelle città gli artisti si incontrano nei caffè, nei saloni di alberghi o in ampi soggiorni di edifici privati. Vicoli, piazze, quartieri, interi isolati si popolano di artisti, diventando spazi simbolici della libertà dell'espressione artistica e della vita romantica e *bohémien*.

A Parigi. Famosa è la pittoresca collina di Montmartre a Parigi, che alla fine del XIX secolo vede la presenza di numerosi pittori, scrittori e poeti che lungo le strade e le piccole piazze si scambiano idee, dipingono e vivono una vita *bohémien*. Il quartiere viene ben presto considerato come luogo maledetto e di perdizione, in cui artisti poveri cercano ispirazione e trasgressione. Qui trovano rifugio e dimora importanti pittori ed esponenti dell'impressionismo francese. In rue Ravignan a Montmartre si trova la vecchia fabbrica per pianoforti chiamata "Bateau-Lavoir" ove la "Bande à Picasso" costituita dai celebri artisti Max Jacob, Georges Braque, Pierre Reverdy, Amedeo Modigliani, Guillaume Apollinaire, a partire dal 1905 lavorava in comunità. L'edificio, trasformato in atelier vide la nascita del movimento pittorico del cubismo.

Negli anni precedenti alla Prima Guerra Mondiale molti artisti lasciarono l'ormai famosa Montmartre per il quartiere periferico di Montparnasse, in cerca di affitti più bassi. I pittori italiani Giorgio de Chirico e Amedeo Modigliani, lo scrittore austriaco Rainer Maria Rilke e il pittore americano James Whistler abitavano qui. In rue Campagne Première al n.31 si trova l'Atelier 17, decorato con alte finestre e piastrelle in ceramica. Il fotografo americano Man Ray affittò qui uno studio, per trasferirsi con la sua signora, all'Istria Hotel. L'Istria era casa comune per numerosi artisti e scrittori: come Francis Picabia, Rainer Maria Rilke, Marcel

Duchamp e il compositore Erik Satie. Il poeta Paul Verlaine viveva al n. 14 di rue Campagne Première (la casa non esiste più) e quando si trasferì lasciò la stanza al compagno poeta Arthur Rimbaud. Su Boulevard du Montparnasse, la Closerie des Lilas era il nascondiglio preferito di artisti e scrittori come Ernest Hemingway. Arrivato a Parigi nel 1924 Hemingway si stabilisce alla Closerie, dove scrive molti romanzi. Ancora oggi entrando nel bar cubano, una targa segna il posto dove era solito sedere lo scrittore.

A Parigi un importante quartiere d'artista è poi Saint-Germain-des-Près qui nei due principali caffè il Flore e i Deux Magots negli anni '30 si riuniscono intellettuali e pittori, celebri sono inoltre le vie degli atelier disordinati di place Pialle e rue de la Boétie e l'atelier des Grands Augustins dove Pablo Picasso dipinse "Guernica".

A Parigi, infine, si trova anche uno dei complessi più interessanti, realizzato nel periodo tra le due Guerre dall'architetto Robert Mallet Stevens come residenza d'artista. Il progetto nel quartiere di Auteuil, nella XVI circoscrizione, prevedeva la costruzione di sei ville moderne. Nel 1926 l'architetto scriveva: "La strada che ho creato si trova a Auteuil e conduce a rue du Docteur Blanche. Nessun esercizio commerciale è autorizzato. E' esclusivamente residenziale. Dovevamo trovare un'area tranquilla, lontano dal caos e dal rumore, il suo aspetto doveva evocare la pace senza tristezza. (...) il pavimento lastricato in pietra arenaria riveste i marciapiedi. Nessuna barriera limita queste case: saranno poste tra i giardini. Questi alberghi, ciascuno con un programma speciale, sono molto diversi gli uni dagli altri, ma progettati in modo simile per creare una unità".

A Londra. Il quartiere maggiormente frequentato da artisti e letterati è il Bloomsbury, poco a nord di Soho. Qui hanno sede molte facoltà e strutture dell'University of London, la biblioteca centrale, il Birkbeck College, l'University College London, la School of Oriental and African Studies, la Slade School of Fine Art. Il nome del quartiere è associato al Bloomsbury Group, un gruppo di artisti ed intellettuali, tra cui la scrittrice Virginia Woolf, l'economista John Maynard

Keynes e lo storico Lytton Strachey, che si riuniva nelle case private della zona fin dai primi anni del XX secolo.

A Vienna. La zona addossata all'immenso parco di Lainz era amata dagli artisti: tra gli altri qui abitarono Egon Schiele e Gustav Klimt. Alcune ricerche del 1998 hanno consentito di identificare in una casa con giardino al n. 11-15 di Feldmühlgasse, nell'attuale XIII distretto di Vienna (un tempo periferia ovest della capitale) l'ultimo atelier di Gustav Klimt, che lo utilizzo fino alla morte avvenuta nel 1918. L'artista aveva preso in affitto l'edificio nel 1912, dopo che stanco dei numerosi scandali sorti attorno ai suoi dipinti, decise di abbandonare il centrale VII° distretto e di cercare un proprio rifugio appartato, lontano dal rumore della vita cittadina.

A Monaco di Baviera. Il quartiere Schwabing ospitava atelier e studi di importanti personalità artistiche come Franz von Stuck, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Giorgio De Chirico. All'interno dell'isolato sono presenti interessanti opere architettoniche come l'imponente Chiesa di St. Ludwig dell'architetto Friedrich von Gärtner e la Biblioteca Statale realizzata da Leo von Klenze. Nel quartiere Schwabing si sviluppano fermenti d'avanguardie del Novecento tra cui l'arte Jugendstil.

A Milano. Il quartiere Brera, poco lontano dall'Accademia di Belle Arti e dalla Pinacoteca, è da sempre stato abitato da artisti e letterati. Qui viene costruita nel 1910, per volere dei ricchi fratelli milanesi Bogani, anche la Casa degli Artisti in corso Garibaldi 89, che ospita studi e residenze d'artisti. L'edificio viene concepito appositamente per contenere atelier e officine di pittori e scultori, con ampie vetrate esposte a nord per non avere mai la luce diretta negli studi. Per molti anni il quartiere, con il suo caffè Giamaica, ha catalizzato una parte del mondo artistico milanese, e dagli anni '50 in poi è stato palcoscenico di mostre, performance, manifestazioni, presenze significative: dal pittore Gianfranco

Ferroni allo scultore Giorgio Broggin, dal pittore Lucio Fontana al gallerista Arturo Swartz, dallo scrittore Dino Buzzati al jazzista Chet Baker. Nel quartiere di Brera, tra le tante gallerie ancora attive, si trova anche la casa-atelier del pittore Ernesto Treccani, oggi sede del museo di arte contemporanea.

A Roma. Via Margotta, non lontana da Piazza di Spagna e Piazza del Popolo, è da molti anni considerata la strada degli artisti. Negli studi, nelle gallerie e al famoso caffè Greco, immortalato più volte dal pittore Renato Guttuso, numerosi erano i momenti d'incontro tra coloro che abitavano in questa via. Vanno ricordati il regista Federico Fellini, gli scrittori Gianni Rodari e Alberto Moravia, i numerosissimi artisti nel XX secolo, tra cui Carla Accardi, Giacomo Balla, Mirko Basaldella, Giorgio De Chirico, Renato Guttuso, e Toti Scialoja.

7.9. Le Künstlerkolonie e i villaggi abitati da artisti.

Nella prima metà del XIX secolo prende origine una nuova tendenza che protende l'artista verso lo spazio esterno, portandolo a ricercare luoghi suggestivi nella natura lontano dalla propria casa, spinto dal desiderio di immergersi in un ambiente incontaminato, per sfuggire dall'aula di accademia e dai rigidi canoni dell'arte. Inizialmente sono soprattutto pittori che abbandonano la grande città ed iniziano a compiere viaggi soprattutto nelle zone di campagna. Qui sperimentano la pittura *au plain air*: lo stesso paesaggio naturale con le sue luminosità e i suoi toni di colore diventa il soggetto dei loro dipinti. L'artista sente la necessità di immergersi nella natura, subendo e documentando il cambiamento della luce, l'instabilità del tempo meteorologico e la variazione delle stagioni.

Nascono da questa esigenza i primi ambiti comuni ove artisti si incontrano, dando vita a vere e proprie comunità, che nel nord Europa prendono il nome di Künstlerkolonie. Ideali comuni uniscono questi gruppi di intellettuali: il desiderio di allontanarsi dai centri abitati, il rifiuto delle regole, la libertà di espressione, la volontà di ricercare nella natura spazi mitici di ispirazione.

In varie regioni d'Europa si conservano ancora interessanti esempi di villaggi d'artista, come il piccolo villaggio di Schwaan e quello di Ahrenshoop in Germania nei quali vengono ad abitare due importanti comunità d'artista. Schwaan è una piccola cittadina di origine slava, dal 1880 abitata da un gruppo di intellettuali, principalmente artisti locali, fra i quali il fondatore Frank Bunke.

Ahrenshoop è, invece, una località costiera tra Bodden e il mar Baltico. La vita semplice di un villaggio di pescatori viene stravolta dall'arrivo di due pittori Paul Mueller Kaempff e Oskar Frenzel, giunti qui per caso. Il luogo prescelto dalla comunità diventa a poco a poco un vero e proprio villaggio, in cui gli artisti decidono di risiedere anche per lunghi periodi, alcuni di essi arrivano a costruire qui una dimora dove trascorrere la propria esistenza. Il villaggio diviene un luogo di lavoro a contatto con la natura e la tradizione rurale.

Tra il 1830 e il 1914 si possono individuare nello specifico tre diverse tipologie di

villaggio d'artista: villaggi in cui giungono artisti e qui risiedono per la sola stagione estiva (come Giverny, Honfleur, Volendam); villaggi in cui gli artisti decidono di vivere per un lungo periodo di tempo (come Ahrenshoop, Barbizon, Dachau, Skagen); villaggi in cui gli artisti decidono di stabilirsi in modo permanente (come Sint-Martens-Latem, Newlyn e Worpswede).

Inizialmente i luoghi prescelti dagli artisti sono caratterizzati da una realtà semplice e rurale, villaggi in cui il tempo viene scandito dai ritmi della natura. Sono celati all'interno di radure e di boschi, difficili da scorgere e soprattutto da raggiungere. Esempio di questo è il villaggio di Barbizon, un piccolo villaggio francese nella foresta di Fontainebleau in cui non solo viene creata una delle colonie d'artista europee più importanti, ma soprattutto viene ricordata per la scuola di pittura viene fondata.

La Scuola di Fontainebleau nasce proprio per dare sfogo e libertà alla nuova arte, richiamando a sé artisti legati essenzialmente alle idee romantiche di quel tempo. La colonia d'artista dà origine ad un nuovo stile di vita, ad un nuovo modo di pensare e di vedere la realtà, a nuove forme espressive dell'arte figurativa: i protagonisti delle opere diventano i contadini incontrati nel villaggio in scene di vissuto quotidiano e lavoro nei campi. In questi ambiti si diffonde la pittura all'aperto: paesaggi e scorci particolari vengono scelti come soggetti da raffigurare.

L'esperienza della comunità nata a Barbizon si diffonde in tutta la Francia e in numerose aree d'Europa, diventando a poco a poco un fenomeno non solo artistico, ma anche turistico.

In Germania tra il 1899 e il 1901, in un quartiere della città di Darmstadt, si costituisce una nuova comunità di artisti denominata "Mathildenhöhe", con lo scopo di diffondere uno stile di vita e un pensiero rivoluzionario: il "Judendstil", contrario alle regole e all'accademismo.

Il desiderio di creare un luogo in cui arte e vita si potessero fondere in una realtà unica e universale, si concretizza con il progetto dell'architetto Joseph

Maria Olbrich, esponente del movimento secessionista viennese, realizzato per il Granduca Ernst Ludwig. La comunità, in questo caso, non si sviluppa in un piccolo villaggio, ma in un quartiere periferico di una città dove, prevale un paesaggio urbano con grandi edifici ed ampie strade. Olbrich progetta il piano di unione del complesso e costruisce l'Atelierhaus. L'architetto è il regista dell'intera operazione, cui aderirono il pittore Christiansen, il disegnatore Brick, lo scultore Habich, il decoratore Huber, il gioielliere Bosselt e l'architetto e designer berlinese Peter Behrens, che progettò nel quartiere la propria casa. In un anno i sette villini degli artisti erano conclusi, il grande spazio atelier per il lavoro comune e i laboratori erano funzionanti. La colonia di Mathildenhöhe è a tutti gli effetti una *Gesamtkunstwerk*, ossia un'opera d'arte totale. Il rapporto tra l'architettura, gli interni, gli arredi è una simbiosi di deliziosa e incessante tensione creativa: la libertà nell'accostare i materiali, la spregiudicatezza dei colori e delle decorazioni è sorprendente. Scriveva Olbrich: "Dobbiamo costruire una città, un'intera città. Tutto il resto non ha importanza![...] Lì vogliamo dimostrare tutte le nostre capacità tutto il complesso, fino all'ultimo dettaglio, improntato allo stesso spirito, le strade e i giardini, i palazzi e le capanne, i tavoli e le sedie, i lampadari e i cucchiai, espressioni tutte della stessa sensibilità, e nel bel mezzo, come un tempio in un boschetto sacro, una Casa del Lavoro, nello stesso tempo studio dell'artista e Laboratorio dell'artigiano, dove l'artista fruisca sempre della quiete e dell'ordine del lavoro manuale, l'artigiano liberante e purificante funzione dell'arte, finché entrambi crescono insieme in una sola personalità"⁹⁸. La colonia di Mathildenhöhe in Germania è oggi un patrimonio comune aperto al pubblico, recentemente celebrato al Leopold Museum di Vienna nella grande mostra "Joseph Maria Olbrich, Jugendstil e Secessione"⁹⁹

98 Bernd Krimmel, Peter Haiko (a cura di), *Joseph Maria Olbrich. Architettura. 1901-1914*, Milano, Jaca Book, 1988, pp 14-15.

99 La mostra "Joseph Maria Olbrich, Jugendstil e Secessione" aperta al Leopold Museum di Vienna nel settembre 2010 con catalogo edito Katje Cantz, ha esposto i disegni per il piano urbanistico della colonia di Mathildenhöhe, le architetture e gli oggetti.

Molto diversa è invece la storia della comunità di artisti di Monte Verità, che si erge sulle colline che sovrastano la città di Ascona in Svizzera: un luogo intatto, in cui poter scoprire e rigenerare l'animo. Qui un gruppo di filosofi ed artisti decide di dar vita ad una comunità, che si pone o contatto diretto con la natura, lontano e libera dalle convenzioni sociali. All'interno della comunità la vita è semplice, scandita dal ritmo del lavoro rurale. Ogni artista, poeta, filosofo, scrittore aveva la possibilità di dar libero sfogo al proprio linguaggio e alla propria espressività, le diverse forme artistiche arricchiscono la vita culturale dei coloni. L'arrivo a Monte Verità del barone Eduard Freiherr von der Heydt nel 1927 segna l'inizio di un nuovo periodo: questa grande personalità colta e cosmopolita fa confluire sul Monte espressioni culturali, sociali, politiche ed economiche che danno prestigio a tutta la regione. La decisione di aprire le porte della sua casa è stata fondamentale, poiché porta personalità e idee, umanità e filosofia. La costruzione del nuovo albergo in puro stile Bauhaus, l'attuale Albergo Monte Verità, per volontà del barone ha accolto, in particolare durante la Seconda Guerra Mondiale, numerosi intellettuali e artisti.

Tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo si formano dunque in tutta Europa numerose comunità di artisti e letterati, piccole e grandi colonie che animano villaggi, borghi, ma anche città, con stili di vita, di pensiero e di espressione rivoluzionari per il tempo, contro le resistenze culturali e le convenzioni sociali. Alcuni villaggi diventano sede di scuole d'arte e movimenti. Ne sono esempio località come Mol, Saint-Martens-Latem e Tervuren in Belgio; Skagen in Danimarca; Önningsby in Finlandia; Auvers-sur-Oise, Barbizon, Cagnes-sur-Mer, Fontainebleau, Grez-sur-Loire, Hofleur, Isle Adam, Lagny-sur-Marne, Pontoise, Theoule-sur-Mer e Vence in Francia; Ahrenshoop, Dachau, Dinkelsbühl, Frauenchiemsee, Gajenhofen, Grötzingen, Hiddensee, Kevelaer, Kronberg, Murnau, Schwaan, Schwalenberg, Willinghausen e Worpswede in Germania. La cittadina di Murnau sulle Alpi Bavaresi è la culla del movimento espressionista *Blaue Reiter*. Angoli pittoreschi e vicoli angusti ispirarono i dipinti conosciuti in tutto il mondo di Wassily Kandinsky e Gabriele Münter, che vissero insieme alla

Münter-Haus nel periodo tra il 1909 e il 1914.

Nel corso del XIX secolo, si formano in Europa anche importanti scuole artistiche mosse dall'intento di rimodellare la società attraverso l'arte e il progetto, che vivono in comunità: dai Nazareni a Roma ai pre-raffaelliti inglesi, dalle comunità rurali raccolte attorno a Camille Pissarro al gruppo di ingegni riuniti dal Bauhaus di Weimar e Dessau. In nome del valore di comunità, di vitalità e di libertà di espressione, questi gruppi uniscono un'anarchica dispersione di gaia creatività, con la responsabilità di anticipare una moderna estetica della necessità.¹⁰⁰

In Italia Bussana Vecchia è una frazione collinare del Comune di Sanremo nella Riviera ligure. Un violento terremoto del 1887 semidistrusse il paese, fino a quel momento chiamato semplicemente "Bussana", tanto da venire completamente evacuata dagli abitanti che si spostarono circa tre chilometri più a valle fondando il paese di Bussana Nuova. Alla fine degli anni cinquanta alcuni artisti scoprono il villaggio e decidono di stabilirvisi: è un meraviglioso luogo di ispirazione, e può servire a fondare una comunità artistica ideale. Il fondatore di questa comunità è l'artista torinese Mario Giani (in arte, Clizia), che dopo aver scoperto il luogo nel 1959 tenta, insieme con il pittore Vanni Giuffré ed il poeta Giovanni Fronte, di venire ad abitare nel villaggio. Nel 1963 Clizia abbandona il villaggio, nel frattempo abitato solo stagionalmente, ma il nucleo di artisti continua a crescere, fino ad arrivare alla trentina di persone nel 1968. L'ambientazione è ormai internazionale: si è creato un villaggio di artisti e liberi pensatori che comunicano tra loro in inglese e francese, riunendosi in spazi comuni per discutere e filosofeggiare.

Molto si è detto di villaggi d'artista, ma altrettanto importanti sono le comunità di scrittori. Vicino a Mosca si trova un piccolo borgo chiamato Peredelkiho, piccolo paradiso di boschi laghi e pinete. Fondato da Maksim Gorkij nel 1934 il villaggio

100 Federica Arman, *Le premesse dell'Avanguardia*, recensione della mostra "Utopia Matters: dalle confraternite al Bauhaus." Berlino, Deutsche Guggenheim, 2010, in "Area", n 109, marzo-aprile 2010.

ha ospitato celebri letterati e ha visto nascere tanti capolavori della nostra cultura. Pasternak, ad esempio, abitava qui in una dacia dalle forme insolite, a pochi passi da un laghetto, sotto altissimi pini e tra queste mura scrisse il *Dottor Zhivago*. A pochi metri abitava Kornei Ciukovski, autore di celebri poemi. Sia la casa di Ciukovski che quella di Pasternak sono oggi case-museo, come la dimora del cantautore e poeta Bulat Okudjava, precursore della canzone d'autore in Russia, pure oggi considerato un piccolo e accogliente luogo della memoria.

La maggior parte di queste colonie viene abbandonata in seguito ai cambiamenti culturali provocati dall due Guerre.

Alcune forme di comunità artistiche sopravvivono grazie ad un sopraggiunto interesse turistico, grazie ad un'opera di promozione di questi luoghi che prevede la conservazione e la valorizzazione delle presistenze storico-artistiche. Per garantire una continuità a quest'opera di tutela e di valorizzazione nel 1994 a Bruxelles è stata fondata l'associazione europea delle colonie d'artista Euro Art. Lo scopo principale dell'istituzione è quello di mantenere, preservare e diffondere la cultura e le tradizioni di questi luoghi. Euro Art inoltre garantisce un vivace scambio d'idee tra artisti, stabilendo una rete di comunicazione diretta tra diversi villaggi d'arte ancora esistenti.

La comunità di allievi e professori del Bauhaus a Dessau

Il Bauhaus di Walter Gropius è sicuramente una delle più importanti di comunità d'artista in cui si formano vere e proprie scuole d'arte e movimenti.

Walter Gropius giunge a Weimar nel 1907 per sostituire il belga Henri van de Velde alla guida dell'Istituto d'arte con il sogno d'istallare una "repubblica delle arti" animata da una nuova produttiva idea spirituale e religiosa. Giovani da tutta la Germania giungono ben presto a Weimar per formare con i loro docenti una comunità simile ad un cenobio laico, con i suoi linguaggi e rituali. Una componente essenziale di questa vita comunitaria sono le feste. L'idea di Gropius è di rivalutare il momento della creazione artistica attraverso il dominio

dell'intero processo di ideazione e realizzazione. Pur tuttavia i modi di vita degli abitanti della comune rappresentano istanze che l'ambiente conservatore e piccolo borghese della città avverte come scandalose: si praticano idee di riforma di vita che esaltano il ritorno alla natura, una dieta vegetariana, l'adozione della medicina omeopatica, la pratica del nudismo.

Nel 1925 a causa di continui contrasti con la popolazione Gropius trasferisce la scuola a Dessau e qui con la collaborazione di Ernst Neufert, costruisce un vero e proprio villaggio. Il progetto prevedeva la realizzazione una casa per il direttore e tre case doppie per alloggiare i professori della scuola, in un'area verde alberata posta a pochi centinaia di metri dal celebre edificio scolastico.

Il villaggio costituito da singolari piccoli edifici, per lungo tempo dimenticati, oggi è inserito nell'Elenco mondiale degli edifici Patrimonio dell'Umanità (World Heritage List dell'UNESCO) assieme alla stessa sede della prestigiosa scuola.

A Weimar le abitazioni di Gropius sono progettate in modo razionale, sia nell'organizzazione degli spazi, sia nella dotazione di tecnologie, secondo principi che permettevano agli abitanti di giovare dei più raffinati sistemi di confort allora disponibili. Gli spazi della casa del direttore hanno una distribuzione diversa rispetto agli altri edifici: l'immobile è organizzato su due livelli più un piano seminterrato in cui si trovavano gli alloggi per il portiere e per la servitù. Ai piani superiori sono disposti il soggiorno, lo studio e le camere per gli ospiti e gli abitanti. Gli incastri dei volumi cubici che compongono la forma definita hanno permesso di ricavare grandi terrazze agibili mediante ampie finestre che illuminano gli ambienti retrostanti.

Le case dei professori presentano, invece, piante speculari, accostate fra loro, con grandi atelier luminosi a doppia altezza inseriti nel nucleo centrale e adiacenti l'uno all'altro, mentre i locali di soggiorno, lo studio, le camere e i servizi sono disposti verso l'esterno, oltre la zona del corpo scala. I luoghi di lavoro sono illuminati da grandi vetrate a tutta altezza, sempre orientate a nord, attraverso le quali si ha una splendida vista sul verde circostante. Ogni atelier è dotato, lungo il lato non finestrato, di un piccolo soppalco utilizzato come deposito ed è dipinto

dagli artisti che vi lavorano con colori diversi: resta famoso il luogo di lavoro di Paul Klee, dipinto di color nero e giallo. Gli arredi sono realizzati interamente dai laboratori del Bauhaus e derivano da una concezione pratica ed efficiente dell'organizzazione delle attività quotidiane. Anche attraverso le tre case sperimentali, si propone un tipo di vita moderno e reclamizzato, al fine di renderlo un modello per la collettività. Viene persino realizzato un film documentario cui gli abitanti, protagonisti, illustrano la vita quotidiana nelle loro abitazioni. Con la seconda guerra mondiale le abitazioni del direttore e la casa doppia più vicina sono state fortemente alterate, solo da poco le case rimanenti sono state restaurate e sono state rese disponibili alle visite.

8. Conclusioni. La valorizzazione dei luoghi frequentati dagli uomini celebri.

A concludere della ricerca intrapresa si può riportare alcune fondamentali riflessioni, come sintesi dell'analisi condotta. La casa è prima di tutto un luogo privilegiato, dal quale poter osservare "un crocevia di vite, di storie, di destini, di sogni". La casa dell'uomo non è un'opera d'arte da esporre in un museo. L'opera d'arte, nei modi in cui è stata per lungo tempo pensata, rappresenta, infatti, quasi sempre, l'instabile materializzazione di un attimo sfuggente che è destinato a durare poco. La casa, invece, si impone e resiste al tempo, essa rappresenta una cultura e riesce ad interpretare valori collettivi.

La casa, inoltre, porta incisi sulle sue pareti i segni e le forme di una società passata: nelle trame dell'abitare rimangono impigliati indizi, vicende, gusti, manie, che in nessun altro museo si possono trovare e che raccontano storie personali e sociali, dinamiche ed economiche, collezionistiche e imprenditoriali. Visitare la casa di un illustre personaggio significa, dunque, partecipare ad una "scena aperta" ad un "rito collettivo" capace di rappresentare e restituire ad una comunità uno stile di vita condiviso. Le case di uomini celebri sono manifestazioni compiute dei loro abitanti, esse ne esprimono il mondo psichico, l'intensità e la coerenza interiore. Utilizzando strumenti letterari si potrebbe dire che sono parti dell'autobiografia personale. Entrare in una casa, in un palazzo, in uno studio o in un atelier dove un illustre personaggio ha vissuto e lavorato, è come seguire le tracce di un racconto che non scivola via solo su quello che si vede (oggetti, mobili, decori), ma si infila tra gli spazi vuoti che in un "museo normale" rimangono tali, ma che in una dimora storica diventano atmosfere, consuetudini, rituali, modi di stare da soli e con gli ospiti, siparietti per messe in scena pubbliche e private. Una nazione si racconta anche attraverso le case dei suoi uomini illustri, disseminate in tutte le regioni, con caratteri, forme, dimensioni, storie differenti. Esse permettono di conoscere una società nel tempo, la cultura e le mode che vi sono passate e hanno lasciato il segno, le condizioni di vita di comunità, di

persone, di gruppo sociali.

Oltre alla casa, poi vi siano molti altri luoghi importanti per la vita e l'esperienza di un artista o di un letterato: lo studio, l'atelier, il laboratorio, i luoghi di lavoro e di ispirazione, che hanno al pari della dimora un'importanza fondamentale nella vita di chi li ha abitati. Concepiti come un inaccessibile *santa sanctorum* oppure arredati come lussuosi salotti, ricchi di oggetti d'arte o pieni di attrezzi del mestiere, l'aspetto di questi luoghi riflette inevitabilmente non solo l'opera del genio, ma anche lo *status* sociale, il carattere e la personalità del personaggio.

Nell'analisi si è potuto verificare che anche la camera d'albergo in cui ha soggiornato un importante scrittore; il caffè che è stato testimone di incontri tra celebri artisti; il villaggio che ha ospitato colonie di pittori, al pari della dimora, rappresentano luoghi di rilevante valore storico e culturale, che possono fornire testimonianze importanti per ricostruire la figura di un antico abitante.

In una recente ottica di conservazione della memoria storica, in cui si riflette non più solo sulle opere e sui beni materiali, ma anche sui valori e sulle esperienze spirituali, la valorizzazione dei luoghi vissuti da un personaggio illustre assume una grande importanza. E' possibile infatti ricostruire una rete di ambiti puntuali, impregnati da una capacità narrativa straordinaria, patrimoni radicati nel territorio, depositi di valori immateriali, siti costruiti dall'impegno di varie generazioni. A partire da una scelta di tutela, con il passare del tempo prende forma un patrimonio comune di stanze, di case, di paesaggi, ritenuti "teatri della memoria" che contribuiscono a salvaguardare la tradizione di un popolo o a perpetuare l'essenza di un mito, a vantaggio sia delle generazioni presenti, che delle future. In tal modo questi luoghi non sono conservate solo per meriti artistici riconoscibili, ma, prevalentemente perché sono stati testimoni di alterne vicende della storia, privata e pubblica, in grado di esprimere valori storici collettivi da tutti condivisi. Rese accessibili, le case e i luoghi di vita di un celebre personaggio, al di là della proprietà e della conservazione vengono considerate un bene culturale storico a disposizione della comunità, luogo di conoscenza ed incontro, nel rispetto di una vocazione e di una sacralità originaria.

PARTE PRIMA

Capitolo 3.

La valorizzazione delle case dei protagonisti dell'identità nazionale. Una politica di tutela dei luoghi di memoria.

Premessa

In un'ottica generale di valorizzazione dei beni culturali¹, la ricerca intende porre l'accento sui diversi modi che una comunità ha per interpretare il ricordo di un personaggio celebre.

In particolare si intende allargare il campo d'indagine a tematiche vicine a quella principale, per costruire un quadro completo su tutte le possibili tecniche di valorizzazione di un ambito abitato da un illustre personaggio. L'analisi è condotta in modo "parziale", non si effettuerà cioè una compiuta disamina del vasto argomento, ma ci si soffermerà solo su alcuni aspetti riconducibili al dibattito recente. In particolare si farà riferimento ad una nozione allargata di bene culturale, che comprende anche ambiti immateriali, che non hanno una sede fisica in un luogo preciso, ma possono essere evocati attraverso eventi temporanei ed effimeri quali: spettacoli di prosa, di teatro, letture poetiche, danza, opere liriche, concerti, rassegne cinematografiche, mostre, festival. La ricerca darà quindi una definizione di luogo della memoria, elencando i principali tipi architettonici che nel tempo hanno assunto il ruolo specifico di "ricordare". Attraverso di essi la comunità interpreta, infatti, la narrazione della storia di un evento o di un illustre personaggio in un processo figurativo complesso, che trova nell'architettura la sua possibilità di eterno ordinamento. Un preciso ambito di approfondimento sarà quindi dedicato agli spazi istituzionali di tutela e di promozione dell'eredità collettiva: non solo musei, ma anche centri culturali, biblioteche, istituzioni

1 Con il termine "valorizzazione" si intende un'attività che rivestisse il compito di provvedere alla salvaguardia del bene culturale attraverso l'accentuazione della pubblica fruizione e l'estrinsecazione dei suoi più reconditi valori culturali. La valorizzazione si presenta come una funzione inscindibilmente connessa a quella di tutela, dove la prima si muove nell'ottica dell'espressione delle potenzialità educative, formative, ricreative, e la seconda nell'ottica della tutela dell'integrità fisica del bene stesso. Il termine "valorizzazione" compare per la prima volta nella legislazione italiana dei beni culturali all'interno dell'atto legislativo, che segna la nascita del Ministero per i Beni culturali e ambientali il 3 dicembre 1975: "il Ministero per i Beni culturali e ambientali provvede alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio" (art. 1). Da quel momento il Ministero per i Beni culturali intreccia il proprio destino con quello della valorizzazione culturale. Appartiene a quello stesso arco di tempo la formulazione in campo giurisprudenziale del concetto di bene culturale, che sostituisce l'antica accezione di "cose di interesse artistico e storico" propria della normativa 1089/1939, con quella più moderna di "testimonianza materiale avente valore di civiltà".

formative e gallerie d'arte, che possono essere interpretati come i principali poli per la valorizzazione di una personalità importante. In particolare si porrà l'accento sulla necessità contemporanea di interpretare l'edificio per la cultura come uno spazio d'incontro e comunicazione, che raggruppa in sé più funzioni: dalla sala per spettacoli allo spazio espositivo, dall'aula per ricerche ad ambienti per manifestazioni temporanee.

Il capitolo si conclude con uno sguardo allargato su alcune esperienze che intendono valorizzare frammenti geografici a partire dalla stretta relazione con un personaggio e la sua opera: itinerari culturali, strade dell'arte, parchi letterari, parchi tematici. I luoghi personali di ispirazione di un grande autore della letteratura, della pittura o del cinema tuttora esistenti e fruibili dai visitatori, quali verdi vallate o un tratto di costa, diventano patrimonio di tutti in quanto spazio fisico o mentale dove l'autore ha vissuto o ha assorbito l'atmosfera che lo ha portato a scrivere le sue opere. Da una rapida presentazione di ambiti diversi è possibile dimostrare che non solo l'istituzione museale preserva la memoria di un illustre personaggio, ma vi sono molte altre possibilità di tutela, che permettono di scegliere volta per volta come trasformare la casa senza perderne l'antica atmosfera.

1. L'uomo e il mito: la narrazione della comunità.

*"Il significato storico implica una percezione,
non solo del passato che è trascorso,
ma della sua presenza."
T.S Eliot, 1917.*

Non c'è un primo museo senza un primo individuo. Ciascun abitante della casa è nello stesso tempo un originale inventore di spazi e un involontario collezionista di oggetti. Ma per resistere nel tempo qualunque raccolta deve continuare a rappresentare un elevato valore mitico collettivamente condiviso da parte di un preciso gruppo sociale. Modificando la natura, dando forma al proprio habitat e imponendo le proprie tradizioni, ciascuna comunità stratifica una propria gerarchia di valori, dà ordine alle cose che contano. Un gruppo di uomini, alla fine, decide quali spazi fisici, quali gruppi di oggetti e, soprattutto, quali modi di percezione, razionali o irrazionali, meritano di essere conservati per sempre, in quanto rappresentano un irripetibile documento storico destinato ad appartenere a tutti.

Mentre per l'intero Novecento, nel determinare l'organizzazione dell'istituzione-museo, come obiettivo di una coerente finalità sociale, prevale l'opzione di un museo reale per la collettività, nel primo decennio dal nuovo Millennio, in modo sempre più frammentato, si afferma l'opzione di un museo simbolico per l'individuo. Diversamente dai primi due consolidati scenari di museo a finalità sociale, che hanno caratterizzato gli ultimi decenni del Novecento, dando vita a centinaia di fondazioni di sedi museali, piccole e grandi, il terzo scenario del XXI secolo si presenta ancora in una fase sperimentale. Tuttavia, a costo di sembrare schematici, si riconferma di essere entrati in una fase del tutto diversa, nella fase opposta dell'assenza del luogo e della sospensione del tempo. Oggi ci si ritrova piacevolmente immersi nella curiosità delle percezioni discrezionali e soggettive, nello spaesamento di visite virtuali a collezioni immaginarie e senza autore, nell'apprendimento scientifico impartito da un museo senza limiti, concepito come il rarefatto catalogo delle entità simboliche di cui necessita il mondo contemporaneo. Rispetto all'obiettivo del buon funzionamento di

una pur limitata istituzione, prevale una centralità delegata al giudizio di un singolo individuo. In modi assai diversi dalle nozioni ideali di interesse pubblico e di sussidiarietà, continua a prevalere il valore "uomo". Ma, quando il rapido avvicinarsi ad un patrimonio culturale viene chiamato "stile di vita", quando la visita ad una collezione, o ad un territorio, viene definita "esperienza", la centralità dei valori non è più la stessa. A questo punto il protagonista "uomo" non è più né il visitatore, né il consumatore, ma è l'autore del museo stesso. Perduta l'antica nozione di spazio compiuto, il singolo individuo diventa il progettista corresponsabile della realizzazione di una propria clamorosa e gratificante opera museografica.²

2 ALDO DE POLI, *L'uomo, l'oggetto e il territorio. Verso una nuova finalizzazione museale*, in MONICA BRUZZONE (a cura di), *Musei di Liguria. Una lista del patrimonio museale*.

1.1. La vita, l'opera, gli oggetti: dal culto delle reliquie ai Festival.

"I racconti dell'origine ci parlano di un passato che non può ripetersi, ma che può essere evocato da narrazioni capaci di risalire indietro nel tempo e di addentrarsi nella vita con un movimento a spirale. Lo stesso oggetto-ricordo diventa cardine della storia e, se un tempo era un prodotto della vita, oggi è la vita che serve a spiegarlo."

Susan Pearce, 1995

La celebrazione di uomini celebri, genialità letterarie e artistiche ha origini antiche. Nel passato cimeli quali ciocche di capelli, calchi del volto o della mano, maschere mortuarie, indumenti, oggetti personali, frammenti ossei, appartenuti a principi, re, papi e santi venivano conservate e molto spesso venerate.

Il culto delle reliquie non è però prerogativa delle religioni, anche la ragione filosofica e le passioni letterarie hanno in passato avuto le proprie reliquie. Se a Bijapur nel Deccan si venera un pelo di Maometto, Gabriele d'Annunzio si inginocchiò dinnanzi alla teca contenente i capelli di Lucrezia Borgia alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Ciò che induce a riflettere è l'accanimento su certi resti considerati simbolo di genialità.

Ancora oggi, infatti, si desidera conoscere il Dna di Galileo e periodicamente si scopre il cranio di Mozart (sepolto in una fossa comune), numerose sono le deduzioni su resti e frammenti di grandi del passato. A Mosca, dopo la morte di Lenin, si fondò addirittura un vero e proprio centro per lo studio del cervello dei morti, l'Istituto Obuch.

Recentemente, infine, la scuola militare Prytanée ha richiesto il cranio del suo più antico allievo, Cartesio, attualmente conservato al Museo dell'Uomo di Parigi. Alla morte del filosofo, infatti, la testa venne trafugata e arriva a Parigi solo nel 1882 staccata dal corpo conservato nella chiesa di Sainte-Geneviève du Mont dal 1666 (poi trasportato a Saint-Geneviève du Mont nel 1819).

Se il culto delle reliquie appare oggi meno frequente che nel passato, si può

traslare la venerazione del genio nella sempre più attuale tendenza ad organizzati eventi e manifestazioni per celebrare la nascita o la morte di importanti artisti, musicisti o scienziati. Rassegne cinematografiche, mostre, convegni, spettacoli teatrali, concerti, ricordano la genialità del uomo, affascinando e affiancando i musei nel difficile compito di conservare la memoria collettiva.

A intervalli regolari ma ricorrenti, i cittadini europei hanno l'occasione di ricordarsi dei loro scrittori e artisti in occasione del centenario o del millenario della nascita o della morte. In alcuni paesi si è così imposta una pratica di routine, peraltro commercialmente fruttuosa, che prevede celebrazioni, edizioni straordinarie delle opere, esposizioni, simposi e visite guidate ai luoghi della memoria.

Nel nostro mondo mediaticamente sempre più frammentato, la celebrazione di un genetliaco può diventare l'occasione per far convergere gli interessi degli appassionati di letteratura e arte, dando vita a un discorso in cui s'incontrano passato e presente e dove la tradizione culturale del paese si apre a prospettive potenzialmente nuove.

Nell'anno 2009 si è celebrato ad esempio in Germania l'anniversario del poeta Friedrich Schiller, per i duecentocinquanta'anni della nascita, che ha portato alla ri-apertura dopo un'attenta ristrutturazione del Museo Schiller a Marbach, cittadina natale.³

In Italia ogni anno la stagione culturale prevede eventi di alto livello, mirati a celebrare la figura e l'opera di importanti protagonisti della letteratura e dell'arte, nella ricorrenza della data di nascita o di morte. Mostre antologiche, mostre tematiche, convegni e conferenze, riedizioni di libri, spettacoli televisivi, sono stati previsti per celebrare Giuseppe Garibaldi, Giosuè Carducci, Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Alberto Moravia, ma anche per ricordare, nelle loro città, lo scultore Antonio Canova e gli architetti Jacopo Barozzi detto Il Vignola e Sébastien Le Prestre, marchese di Vauban.

3 AXEL KAHRS, *Esporre la letteratura. Una premessa e uno sguardo d'insieme*, in AXEL KAHRS, MARIA GREGORIO, *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, p.13.

Nel corso del 2009, si è celebrato a Bologna lo scienziato Guglielmo Marconi, a Firenze e a Padova le invenzioni di Galileo Galilei, a Parma i film del regista e letterato Giovanni Guareschi.

I mezzi per perpetuare la memoria storica collettiva, l'unicità, la fama, l'immagine e l'autorevolezza sono differenti: dalle mostre e convegni alle retrospettive cinematografiche, dalla riedizione di libri e opere all'organizzazione di festosi appuntamenti pubblici con rievocazioni storiche e, persino, divagazioni gastronomiche.

Nel 2008, un appuntamento importante per la cultura architettonica italiana e internazionale è stata la celebrazione dei 500 anni della nascita di Andrea Palladio (Padova 1508 - Maser 1580), l'architetto veneto più conosciuto e imitato al mondo. Una grande mostra internazionale su Andrea Palladio ha aperto la stagione culturale, seguita dalla pubblicazione di nuovi volumi curati da importanti studiosi, con l'obiettivo di valorizzare le edizioni originali dei testi del grande maestro.

Nel 2009 è stata invece la volta delle celebrazioni per il quarto centenario delle prime osservazioni astronomiche di Galileo Galilei. Padova, la città che ha assistito al rivoluzionario gesto di Galileo Galilei, di puntare il suo cannocchiale verso cielo, ha ospitato un'esposizione multimediale e interattiva "Il futuro di Galileo. Scienza e tecnica dal Seicento al Terzo Millennio". Firenze ha invece aperto una mostra fortemente innovativa e coinvolgente sullo scienziato italiano "Galileo. Immagini dell'universo dall'antichità al telescopio".

Nel 2010 si è avviato un programma di celebrazioni per i 500 anni dalla morte del pittore simbolo del Rinascimento italiano: Giorgione. Gli eventi hanno preso il via con l'inaugurazione del Museo Casa Giorgione a Castelfranco Veneto, dove l'artista e il suo contesto culturale sono rappresentati attraverso opere, ambienti e ricostruzioni architettoniche. Una grande retrospettiva ha rappresentato il momento apicale del progetto con un excursus originale ed inedito dell'opera e della vita del Maestro. I maggiori musei nazionali e internazionali hanno quindi contribuito a rendere omaggio all'artista veneto con mostre e convegni

tematici.

Negli ultimi anni sono nate nuove occasioni per celebrare uomini illustri, artisti e musicisti, che propongono innovative e accattivanti forme di comunicazione. L'effervescente macchina culturale dei "Festival" agita, infatti sempre più frequentemente, contenuti culturali, aprendo preziose collezioni storiche dal limite di chiusi recinti museali a nuovi ambiti urbani come la piazza, la strada, il giardino pubblico. Un fenomeno questo in crescita vertiginosa, che dilaga e raccoglie un crescente seguito.

Alcuni importanti Festival nascono dalla volontà di celebrare un illustre personaggio. Ne è un esempio l'ormai consolidato Festival Verdi di Parma. Ogni anno in autunno, intorno al 10 ottobre, data di nascita del musicista e compositore Giuseppe Verdi, ha inizio il Festival: giorni di musica, opera, guide all'ascolto con confronti tra interpreti di oggi e del grande passato, convegni, letture di passi dei capolavori che hanno ispirato i libretti delle opere, mostre, installazioni. Conclude l'evento un concorso internazionale per il miglior allestimento verdiano dell'anno scelto dai più autorevoli critici del mondo. Tutte le attività vengono ospitate all'interno dei teatri e dei luoghi più suggestivi di Parma e delle terre di Verdi.

Grazie alle potenzialità inesplorate della comunicazione televisiva e delle ricostruzioni multimediali, oggi ciascun individuo è in grado di portare all'attenzione generale una parte del suo mondo privato, sapendo citare tanto un frammento di giungla metropolitana, quanto un lembo di una remota Arcadia. Da quando i contenuti possono essere estratti dal grande web, le collezioni cambiano. Oggi, le vite degli altri, le accumulazioni private e i disarticolati patrimoni estetici espressi da tante creatività sommerse, incuriosiscono pubblici sempre più vasti.

In una visione più colta e lungimirante, è interessante analizzare come possa essere ritrovato lo spirito del tempo e come possono venire conservate le mappe esistenziali dell'umanità. Ne nascono minuziosi elenchi fotografici di oggetti

(come la vertigine della lista di Umberto Eco), raffinati inventari letterari di comportamenti (come la specie di spazi di Daniel Pennac) e persino segretissime raccolte sentimentali, prima racchiuse in inaccessibili santuari domestici, poi messe in piazza in accattivanti musei impossibili (come il museo dell'innocenza di Orhan Pamuk).

Sulla spinta di un mondo in ebollizione, che giorno per giorno trasforma il privato in pubblico, alcuni spiriti liberi non esitano a rivelare il meccanismo e a spiattellare le regole del gioco. Come avviene nell'inconsueto racconto *Importanti oggetti personali e memorabilia dalla collezione di Lenore Doolan e Harold Morris* della scrittrice Leanne Shapton. Conclusa un'intensa storia d'amore, una disincantata coppia newyorkese organizza un catalogo visivo adatto a mettere all'asta un'eterogenea raccolta di oggetti personali. Attraverso minuziose didascalie, da una serie di biglietti, ritratti, libri, abatjour, canzoni e vestiti, che sono stati testimoni di una vita felice, emergono dei solidi inventari e dei messaggi museografici dai toni contrastanti: compiacimento e memoria, noncuranza e sfida, cinismo e leggerezza. Perché così va il mondo.

Nel futuro, nell'imprevedibile epoca in cui ciascuno può immaginare il proprio museo, rimasto senza luogo e senza tempo, contrariamente da quanto accadeva un tempo nella fase fondativa di un nuovo museo, una volta che si è conclusa la fase dell'accumulazione individuale, indirettamente, attraverso una fruizione collettiva rimasta senza finalità e senza certezze, ne inizierà subito la rapida e dissacrante dissipazione.⁴

4 Aldo De Poli, *L'uomo, l'oggetto e il territorio. Verso una nuova finalizzazione museale*, in Monica Bruzzone (a cura di), *Musei di Liguria. Una lista del patrimonio museale*.

1.2. La commemorazione dell'uomo. L'architettura della memoria.

*“Se in un bosco troviamo un tumulo
lungo sei piedi e largo tre,
disposto con la pala a forma di piramide,
ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi:
qui è sepolto qualcuno.
Questa è architettura”
Adolf Loos, 1921*

L'arte della memoria ha da sempre organizzato in sistemi rigorosi le immagini dei luoghi. Molti sono i tipi architettonici che assunto il ruolo specifico di “ricordare”. Attraverso di essi la memoria interpreta la narrazione della storia in un processo figurativo complesso, che trova nell'architettura la sua possibilità di eterno ordinamento. La costruzione di spazi commemorativi è dunque una delle più antiche funzioni dell'architettura: da forme semplici quasi spontanee come il tumulo citato da Adolf Loos, si passa a complessi sistemi culturali in cui l'opera dell'architetto è richiesta per sollecitare e guidare un percorso di appropriazione della memoria collettiva.

Ad ogni monumento costruito dall'uomo spetta comunque il grave ed al tempo stesso affascinante compito di ricostruire un frammento di storia, dando alla forma immateriale del tempo una configurazione spaziale, tridimensionale.

In un certo senso il rapporto tra memoria di ciò che è stato e architettura, sembra manifestare il potere di travalicare le singole culture e i singoli luoghi.

Il monumento viene inteso come un ponte tra presente e passato, esso è memoria e monito della storia trascorsa e rappresenta un elemento di riferimento per lo sviluppo della società/città futura.

Si può dunque citare una frase tratta da una delle più note lezioni accademiche di Ernesto Nathan Rogers, che diventa il riferimento culturale necessario a dare ulteriore fondatezza a questo rapporto. Nella prolusione del corso di Storia Contemporanea al Politecnico di Milano nell'anno accademico 1964-1965 egli dava una definizione della parola memoria, che davvero si coglie in molti episodi di architettura costruita.

“La memoria conferisce alle cose dello spazio la dimensione del tempo, pertanto la memoria, cioè la conoscenza e il ricordo di questa conoscenza, conferiscono alla nostra capacità creativa la sua dimensione temporale; in altre parole, la sua dimensione specifica nell'ambito della società nella quale noi viviamo”.

In quella stessa circostanza Rogers riconduce idealmente l'origine delle parole monumento e memoria ad un'unica radice comune quella che accomunando i verbi latini moneo (ammonire) e memini, (ricordare), utilizzando una analisi semantica, come principio operativo di insegnamento per il progetto del monumento come allestimento della storia.

“Ammonire e ricordare, “moneo” e “memini”, vengono dalla stessa radice, e quando si intende questo, si intende meglio la parola “monumento”, che nasce da essa col duplice significato di “ammonire” e di “ricordare”, di essere cosa rappresentativa di un certo evento affinché questa gloria si ripeta o questo danno non si ripeta. Monumento non è per noi, e non lo era nemmeno per Palladio, soltanto la casa di Dio, né soltanto la casa del principe, ma è qualunque organismo architettonico che, riassumendo nella sua struttura tridimensionale le qualità e i caratteri della utilità e della bellezza, tenda e pervenga alla sintesi: questa sintesi si chiama architettura.”⁵

Si esplica così con queste chiarissime parole, il rapporto fra la forza della memoria e il progetto d'architettura che ne diventa rilettura ed interpretazione: invenzione individuale e originalissima di ogni uomo, il quale trae nella storia e nella stessa memoria collettiva i presupposti del proprio fare.

In un certo senso si potrebbe dire che l'allestimento della memoria, la sua messa in scena, attraverso il progetto di un monumento o l'allestimento di uno spazio collettivo, sia un condizione necessaria al perpetuarsi del ricordo ed alla messa in scena della sua specifica identità. Quasi che la memoria di ogni singolo uomo possa esistere e non perdersi solo a patto che ne esista il racconto, la narrazione, ovvero a condizione che la si insceni con un monumento.

5 ERNESTO NATHAN ROGERS, *Il Senso della Storia. Presentazione del corso di Storia dell'Architettura Moderna*, Politecnico di Milano, a.a. 1964/1965, Unicopli, Milano 1999, pp.7-19

La commemorazione di uomini celebri: lapidi, incisioni, tombe e cimiteri monumentali.

Le forme di commemorazione di uomini celebri, che si possono trovare negli spazi pubblici delle principali città europee, sono molteplici. Figure scolpite, busti, incisioni, tombe, cenotafi, presenti nella città storica, raccontando storie di volti, nomi ed eventi.

Non di rado ad esempio si possono trovare davanti ai palazzi delle capitali europee iscrizioni e insegne lapidee, che portano incise il nome e le date di nascita e di morte di un personaggio illustre. Le piazze storiche poi ospitano frequentemente statue di importanti scienziati, musicisti e artisti, che offrono un omaggio alla genialità artistica, ricostruendo un determinato frammento di storia urbana.

A Catania, ad esempio, nel giardino Bellini, il più antico della città si trova il Viale degli uomini illustri. Il Viale, posto ad ovest del giardino, fu inaugurato nel 1880 con i busti dei personaggi più famosi della storia italiana posti su colonne; già nel 1875 all'inizio del viale era stata posta la statua in bronzo di Giuseppe Mazzini. I lavori si conclusero nel 1883.

La tomba, il sepolcro e il cenotafio sono poi altri ambiti celebrativi, che alla riflessione sul mistero della morte annettono i frammenti di un eterno racconto esplicito in una minuziosa ricerca formale. La tomba come monumento funerario rappresenta la casa dei morti, in stretto rapporto con quella dei vivi. Le offerte funerarie ci rivelano, infatti, come viveva la comunità del passato, mentre l'organizzazione spaziale della tomba ci mostra le credenze e lo sguardo dell'uomo verso la morte. I valori e le credenze riconosciute dalle singole comunità si concretizzano, infatti, da sempre nei rituali, eseguiti nel corso dell'esistenza umana nei momenti in cui il bisogno del credo è più forte: la nascita, il matrimonio, la malattia, ma soprattutto la morte, momento estremo tra la vita e l'oltre. Con il rito funebre e le relative pratiche cerimoniali, il mondo

dei vivi entra quindi in contatto con il sacro. I luoghi di sepoltura, quindi, oltre a testimoniare i valori civili morali e sociali degli abitanti, raccontano più in generale della cultura religiosa delle comunità, del credo, anche nei confronti della morte.

Il cimitero (dal greco koimao, dormire, luogo di riposo) nella storia, nasce come “luogo che celebra la memoria individuale” (mausoleo) per poi divenire “luogo collettivo” (necropoli, dal greco nekros-polis, città dei morti).

Nella città storica il cimitero monumentale è un percorso fondamentale per la conoscenza della storia collettività, composto di un archivio infinito di memorie e vicende umane. Se infatti i singoli sepolcri celebrano le personalità, nel loro insieme essi descrivono la collettività, le epigrafi illustrano fatti e persone, l'arredo e la decorazione ne raccontano il gusto, il simbolo e l'ornamento richiamano i valori di riferimento della continua trasformazione del costume di una società.⁶

I luoghi di sepoltura, oltre a testimoniare la cultura e l'appartenenza religiosa della comunità, sono espressione dei valori civili, morali e sociali condivisi, come tutti gli spazi pubblici.

La cura nella costruzione del sepolcro, al quale è demandato il compito del ricordo oltre la morte, materializzando l'abitare ultraterreno, è la conseguenza immediata della finalità stessa del monumento funebre. Il desiderio di sopravvivere nella memoria dei posteri, accomunando credenti e non credenti, lascia un segno concreto e duraturo nella qualità formale delle opere costruite, testimoniando l'evolversi dell'arte, del gusto e del costume. Ne deriva un variegato campionario tipologico costituito da microarchitetture, nelle quali si legge un legame molto stretto

con le altre arti, in particolare la scultura. Sia le forme che il disegno dell'ornamento, sempre molto curato nella composizione e nella realizzazione materiale, offrono interessanti spunti di riferimenti simbolici alle opere del defunto, nei quali

6 MICHELA ROSSI – CECILIA TEDESCHI, *Il disegno della Memoria*, Pisa, ETS, 2010.

domina la concezione classica e poi cristiana della morte come passaggio ad altra vita.

In questo modo il cimitero si caratterizza come un patrimonio collettivo di grande valore artistico-architettonico, che documenta nel costruito un concentrato della storia civica.

Esso è il luogo di culto della memoria, dove si associano i valori laici e quelli religiosi, nel quale si riconoscono sia la comunità che i singoli. La qualità formale diventa un aspetto peculiare dell'architettura funeraria, per la sua concezione implicita di monumento distintivo in memoria delle qualità del defunto e questo determina la creazione di un 'edificio' a scala urbana nel quale la qualità diffusa diventa qualità ambientale. In relazione a questo, si evidenzia ulteriormente la relazione imitativa tra città dei morti e città dei vivi. Il cimitero costituisce infatti un modello ridotto della città, con i suoi servizi, i suoi bassifondi, i suoi confini e come tale ne può esemplificare lo studio.⁷

Il fondamentale ruolo dei cimiteri monumentali ha portato, recentemente, ad ideare veri e propri "musei della memoria" che portano alla scoperta di anime perdute e tombe celebri.

A Bologna il cimitero monumentale La Certosa è, da un punto di vista storico e artistico, uno dei più importanti monumenti della città. Il cimitero ha valore d'opera d'arte per la sua composizione spaziale e per le sculture e sepolcri progettati da importanti artisti. Qui Bologna ritrova i suoi grandi: da Carducci a Morandi, i suoi accademici, i suoi artisti, i suoi patrioti, cui i tempi moderni accordano il diritto al nome e al ricordo. Un tema, questo della conservazione della memoria, che si ripresenta oggi in forma nuove e meritevoli di una riflessione profonda.

L'occasione del Bicentenario del Cimitero di Bologna nel 2001 ha dato inizio ad

7 MICHELA ROSSI, *Città dei vivi e città dei morti*, in MICHELA ROSSI (a cura di), *Città perduta/architetture ritrovate*, Pisa, ETS, 2004, pp.18-21.

un progetto di tutela e valorizzazione del cimitero come museo a cielo aperto.⁸ A Parma Il 'Cimitero della Villetta' è il principale insediamento funebre della città di Parma e si rivela come uno fra i monumenti più importanti della città, sia per il significato che assume in relazione alla memoria civica degli ultimi due secoli, che per la notevole concentrazione di manufatti di interesse artistico. Con il suo patrimonio di monumenti scultorei ed architettonici, questo cimitero costituisce infatti una sorta di museo all'aperto, che per la quantità e la particolarità delle sue testimonianze, offre una documentazione significativa della cultura formale parmense dalla prima metà dell'Ottocento sino a tutto il Novecento.⁹

⁸ Il progetto prevede inoltre l'ideazione di un museo virtuale con fotografie, filmati e ricostruzioni tridimensionali, presso il portale internet www.certosadibologna.it. Un progetto analogo è stato avviato a Parma per il cimitero monumentale della Villetta in collaborazione con l'Università degli studi di Parma, presso il portale www.cimiterodellavilletta.parma.it.

⁹ MICHELA ROSSI, *L'Ottagono monumentale*, in MICHELA ROSSI (a cura di), *Città perduta/architetture ritrovate*, Pisa, ETS, 2004, pp.22-27.

1.3. Il ricordo della comunità. I luoghi della memoria.

*"...nella città, la memoria inizia
dove la storia finisce."*
Peter Eisenman, 1982.

Se la tomba, il cenotafio e la lapide, come si è visto, mantengono viva la memoria del singolo uomo, altre prefigurazioni più complesse custodiscono il ricordo di valori collettivi e universali. Ci sono luoghi urbani, insiemi di edifici o intere porzioni di territorio che custodiscono e narrano un momento da ricordare, un importante evento storico, una fase della storia di una determinata società che meritano oggi di essere recuperati e valorizzati come testimonianza del passato di una civiltà.

Secondo Pierre Nora il luogo di memoria è una "unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una comunità. I luoghi della memoria aiutano a fermare il tempo, bloccare il lavoro dell'oblio, fissare uno stato di cose, rendere immortale la morte, materializzare l'immateriale per racchiudere il massimo significato nel minimo dei segni."

A metà tra storia e memoria, tali luoghi consentono di ritrovare, per tracce e per frammenti, alcuni valori fondamentali del nostro passato.

Il luogo della memoria è un importantissimo caso di "committenza collettiva". In mancanza di una propositività della politica, costituisce un tema di impegno civile di promozione di un valore o di un patrimonio di civiltà del tutto unico.

Il luogo di memoria rappresenta uno dei pochi grandi temi di committenza pubblica, in cui sia veramente possibile rapportare, come risultato di un progetto d'insieme, tante diverse competenze: il ridisegno urbano, la gestione del paesaggio, il restauro, le innovazioni museali, le verifiche delle nuovissime tecniche allestitive, come risultato di un unico, colto, documentato e disinteressato sforzo propositivo.

La forma più antica e consolidata di luogo della memoria è il “monumento”. Lo storico Giulio Carlo Argan nel 1969 scrive all'interno di un saggio dal titolo *La città del rinascimento*: “il monumento è un edificio espressivo e rappresentativo dei valori storici e ideologici di alto valore morale per la comunità. E' cioè l'edificio che può assumere valore di simbolo (...) Per le sue dimensioni, per la sua situazione, per la solennità delle sue forme il monumento assume una funzione dominante nel contesto urbano: tende cioè a diventare il punto di convergenza delle prospettive urbane.¹⁰

La definizione di monumento in è dunque strettamente legata al rapporto che ogni epoca instaura con il passato, ogni disciplina con la propria storia, ogni cultura con i propri luoghi.

Adolf Loos propone con chiarezza la questione del valore dell'edificio monumentale al di là del suo uso. “Soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo deve essere escluso dal regno dell'arte”. Il sepolcro e il monumento sono forme evocative, simboliche e allegoriche, espressione della loro epoca.

Aldo Rossi considera il monumento come il punto più alto di espressione della cultura collettiva nell'architettura della città. La messa in scena di un luogo di memoria va infatti intesa come frutto di una precisa scelta di rappresentazione di un momento storico, culturale e sociale considerato significativo per una determinata collettività.

Il dizionario di architettura e urbanistica di Paolo Portoghesi¹¹, con il termine “monumento”, indica un oggetto che tramanda un ricordo del passato riferito sia a un personaggio che a un avvenimento storico. Dalla definizione di monumento scaturiscono i concetti di monumentalità e di monumentalismo, intendendo con il primo l'intenzionalità artistico-celebrativa applicata a costruzioni utilitarie,

10 GIULIO CARLO ARGAN, *Classico Anticlassico, il Rinascimento da Brunelleschi a Brugel*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp 41-42.

11 PAOLO PORTOGHESI, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Roma, Istituto editoriale romano, 1969, vol III p. 518.

e con il secondo la tendenza più o meno accentuata nei vari periodi storici, verso la monumentalità. Stabilito che ogni testimonianza di civiltà passata può considerarsi monumento, si usa classificare e distinguere i monumenti in base all'intenzionalità che li ha prodotti definendo intenzionali quelli scaturiti da una precisa volontà, ai quali viene attribuito il valore di monumentum nel momento stesso della creazione, e preterintenzionali quelli a cui noi diamo valore di monumento in base ad una visione storico retrospettiva. Così si opera una divisione teorica in quattro grandi categorie: memoriale, funerario, totalitaristico, storico/artistico.

La valorizzazione museografica dei luoghi della memoria

L'introduzione del termine "memoriale" nel lessico museale italiano è recente: da una prima e parziale ricognizione, pare essere applicato a un numero ancora limitato di spazi, luoghi, istituti, tutti sorti, o quasi, nel corso dell'ultimo decennio, alcuni negli ultimissimi anni o ancora in via di costituzione. A caratterizzarli, al di là delle molte differenze di "forma", è la presenza, nella loro stessa denominazione, di un termine che pure designa una dimensione propria del museo, storico in particolare, sin dalle sue origini e di una funzione esplicitamente attribuita a monumenti o luoghi "di memoria". Al di là dell'innovazione lessicale, le novità coinvolgono l'identità stessa di questi nuovi soggetti la cui analisi propone più spunti di riflessione e di confronto, per cercare di capire le motivazioni che hanno portato alla loro creazione e alla scelta di una denominazione che sottende finalità nuove o comunque rinnovate.

A fronte della "ridondante" e, al contempo, "flebile" memoria contemporanea, si avanza l'ipotesi che si possa trovare, oggi, proprio in questi luoghi nuove occasioni per recuperare un legame con la storia. La società conferisce consapevolmente ad un sito il titolo di "luogo della memoria", nel momento in cui sente l'esigenza di trasmettere ai posteri delle precise testimonianze. Si può dunque interpretare questa intenzione come una selezione obbligatoria, ragionata, costruita, fatta a partire da criteri precisi al fine di fornire ai siti "l'intenzione della memoria".

Il luogo della memoria costituisce un tema di impegno civile di promozione di un valore o di un patrimonio di civiltà del tutto unico. Il luogo di memoria rappresenta uno dei pochi grandi temi di committenza pubblica, in cui sia veramente possibile rapportare, come risultato di un progetto d'insieme, tante diverse competenze: il ridisegno urbano, la gestione del paesaggio, il restauro, le innovazioni museali, le verifiche delle nuovissime tecniche allestitivo, come risultato di un unico, colto, documentato e disinteressato sforzo propositivo.

Dalle esperienze degli ultimi anni si possono individuare almeno tre precisi modelli della storia della cultura e della museografia utilizzati per rappresentare e valorizzare alcuni fondamentali luoghi di memoria.

Nel primo modello il luogo della memoria è un intero territorio geografico, fatto di tante piccole polarità, strettamente unite insieme da una storia comune. Ne nascono eco-musei e parchi storici fondati sull'idea che il territorio è un immenso deposito di tracce del passato, che occorre riportare alla luce e interpretare nel loro significato specifico e nelle loro relazioni con il contesto locale e con la storia generale. Un esempio in cui si fa uso di questo modello è il Museo diffuso della Resistenza nella Valle del Lys in Piemonte. Un percorso di visita si snoda attraverso i luoghi importanti per la Resistenza del Piemonte e diventa il filo narrativo di una nuova soluzione museale che evoca, per tappe, il ricordo di un fondamentale momento della storia italiana.

Nel secondo modello il luogo della memoria è un progetto urbano, inteso come disegno d'insieme degli spazi vuoti finalizzato a salvaguardare le tracce di una storia passata. La rappresentazione del ricordo avviene attraverso la conferma dei segni del passato e attraverso il progetto dell'assenza.

Un esempio in cui si fa uso di questo modello è il Memorial del campo di sterminio di Belzec in Polonia, progettato dagli architetti DDJM Architects e Peter Boigers. Tre sono gli elementi costitutivi del progetto: un taglio in diagonale incide il campo rettangolare per la sepoltura e si conclude su un muro-memoriale, un campo di sepoltura in semplice terra scura da cui emergono le tombe, una

piazza-piastra metallica che segna l'ingresso alla zona di sepoltura. Il tentativo di evocare emozioni avviene attraverso un disegno urbano fatto di assialità, vuoti, luci e ombre.

Nel terzo modello il luogo della memoria è una forma architettonica che, attraverso forme semplici e linguaggi attuali, si confronta con la progettazione di uno spazio evocativo ed emozionale, capace di interpretare e restituire un preciso attimo della storia dell'umanità. Un esempio in cui si fa uso di questo modello è il 11 March Memorial for the victims a Madrid, progetto dello studio di architettura FAM. Il progetto è uno spazio fortemente emozionale, un monumento contemporaneo che si inserisce in uno ambito interstiziale della città, di fronte alla stazione di Atocha, luminoso e incisivo di notte e trasparente ed etereo di giorno, in grado di trasmettere non solo il cordoglio per la perdita di innocenti vite umane, ma anche un messaggio di speranza nel futuro.

Lontano da una rappresentazione del ricordo che sia univoca ed eccessivamente celebrativa, il progetto del luogo di memoria, oggi, deve sapersi fare interprete delle complesse relazioni che si stabiliscono fra l'evento storico ed il contesto geografico, sociale e culturale in cui esso si inserisce. Se, come affermava lo storico Nora, "La materializzazione della memoria si è, in pochi anni, prodigiosamente dilatata, moltiplicata, decentralizzata, democratizzata" allora anche l'architettura deve poter prefigurare un luogo che, da un lato, accolga alcuni valori condivisi da una collettività e che, dall'altro, sappia lasciare spazio alla peculiare percezione del ricordo di ogni singolo individuo.

La casa - memorial

Per stabilire il significato di "casa-memorial" è necessario far riferimento ad una definizione più generale di "memorial". Il "memorial" è un luogo architettonico capace di evocare il ricordo di un evento, di una cultura passata o di un personaggio storico. Essa è al tempo stesso documento e testimonianza, che travalica il valore delle opere mostrate e punta l'attenzione sugli spazi, le pause, la luce, come elementi suggestivi ed emozionali. Il termine "memorial" viene

utilizzato con significati diversi a seconda del luogo in cui esso si presenta: in America per esempio, vengono definiti memorial ampi territori, che rievocano il ricordo di passate battaglie; in Europa, invece, il memorial è più spesso un luogo legato al ricordo dell'olocausto ebraico e della Seconda Guerra Mondiale. In Italia la sistemazione delle cave ardeatine, che Bruno Zevi definisce come una delle architetture "più austere ed evocatrici del decennio 1944 - 1954 anche a livello internazionale" è un importante esempio di memorial.¹²

La casa – memorial è dunque un luogo in cui vive il ricordo di un avvenimento o di un personaggio storico, essa è generalmente vuota oppure contiene oggetti protagonisti di un teatro evocativo e celebrativo. La dimora, in questo senso, diventa portavoce di valori immateriali e collettivi, per cui non è importante la collezione di oggetti o l'arredamento, bensì il ricordo del passato attraverso la messa in scena di emozioni e patos.

Esempi di case-memorial si trovano negli Stati Uniti e in Australia. Qui infatti, il collezionismo è un fenomeno poco diffuso e molto spesso la casa museo è un'umile dimora, priva di contenuto materiale, che ha però un fortissimo valore sociale e di identificazione nazionale: come ad esempio la casa dove venne firmata la Costituzione a Philadelphia. Il piccolo edificio non ha alcun valore patrimoniale, ma conserva un forte valore storico e sociale nel rappresentare un episodio del passato della comunità. La volontà suggestiva di questi spazi museali trova giustificazione in una ridotta collezione museale originale, che fa uso di copie, filmati, strumenti multimediali e immagini, capaci di stimolare il visitatore.

La casa-memorial di Anna Frank ad Amsterdam

In Europa l'esempio più significativo di casa-memorial è l'Anne Frank Museum ad Amsterdam.

Un recente intervento progettuale condotto dallo studio Benthem & Crouwels

¹² BRUNO ZEVI, *Cronache di architettura dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul Canal Grande*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

di Amsterdam ha, infatti, trasformato il nucleo della casa natale di Anna Frank aperto come museo nel 1960, in un complesso luogo della memoria. La dimora si presenta oggi come un vero e proprio monumento nazionale destinato ad ospitare valori collettivi e frammenti di storia, accessibile solo dopo una lunga coda fatta di tante anime che fuggono all'oblio.

Nella dimora è stata ricreata l'atmosfera e lo stile del periodo di clandestinità. In questo modo i visitatori possono sentirsi personalmente coinvolti negli eventi di cui questo luogo è stato testimone. Nel museo gli oggetti sono pochissimi, il *patos* viene creato dall'assenza, dal vuoto, dalla mancanza di luce e aria. Il percorso espositivo è crescente, dalle prime stanze al piano terra della casa, in cui si narra la vicenda di Anna Frank attraverso documenti, fotografie e citazioni tratte dal celebre Diario, si passa alle sale dei piani superiori, che ricostruiscono con video e filmati la storia della deportazione e dei campi di concentramento, per concludersi nell'angusto e claustrofobico rifugio, ultimo atto di un'esperienza drammatica.

2. La collezione: l'archivio, la biblioteca privata, la collezione di oggetti personali.

2.1. Il potere narrativo degli oggetti personali.

*“L'oggetto antico fa sempre tappezzeria.
La falsità e l'eccentricità valgono nella misura in cui
l'oggetto si dà per autentico in un sistema
i cui criteri non sono l'autenticità della ragione, ma il
rapporto calcolato e l'astrazione del segno.”*
Jean Baudrillard, 2003.

In un'ottica di valorizzazione di un personaggio illustre, un ruolo fondamentale viene ricoperto dalla collezione di oggetti personali. Se è vero che le esposizioni storiche restituiscono una “visione del passato”, allo stesso modo la ricostruzione degli ambienti in cui alcuni personaggi famosi hanno trascorso la vita restituisce l'immagine di coloro che li hanno abitati.

In queste esposizioni gli oggetti, rivestiti di credenze e valori extraculturali, si trasformano nelle vestigia di personaggi illustri e di stili di vita del passato.¹³

Le mostre monografiche dedicate a un artista presentano analogie con la scrittura biografica e talvolta, come avviene nelle monografie, anche queste mostre cedono a un'“infatuazione mistificatrice della creatività, in quanto l'artista partecipa come personaggio alla costituzione del ruolo dell'artista e dell'arte.” Critica letteraria, studi sociali, storiografia e museologia offrono strumenti utili ad analizzare tali esposizioni e l'uso che esse fanno degli oggetti nella narrazione biografica. Grazie a questi strumenti si può capire più a fondo gli oggetti e il legame che questi ultimi stabiliscono con l'identità e i significati culturali di un'epoca. Gli oggetti pervadono la nostra vita e sono spesso inseparabili da noi in quanto “la nostra capacità di agire come soggetti sociali si definisce attraverso il rapporto

13 SUSAN PEARCE, *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*, Leicester, Leicester University Press, 1992, p.201.

con il mondo materiale, in particolare con alcuni oggetti che ci rappresentano.”¹⁴ Secondo la sociologa Violette Morin, sono oggetti “biografici” quelli che, pregni del rapporto con il soggetto in quanto conservano tracce d’uso o di appartenenza, segnano la vita della persona, contribuendo a creare lo scenario materiale che le fornisce la configurazione culturale capace di ancorarne la natura fluida e frammentaria all’interno di un contesto concreto di esperienza. “Oltre a ciò, la vita di un uomo che cos’è, a petto di quella dei muti compagni dell’uomo; vogliamo dire dei mobili, di tutti quegli oggetti che fedelmente e silenziosamente scortano la vita di un uomo, di una famiglia, di più generazioni? L’uomo passa, e il mobile rimane: rimane a ricordare, a testimoniare, a evocare colui che non è più, a svelare talvolta alcuni segreti gelosissimi, che la faccia di lui, il suo sguardo, la sua voce celano tenacemente.”¹⁵

14 JANET HOSKINS, *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*, New York-London, Routledge, 1998, p.193.

15 ALBERTO SAVINO, *La vita all'incanto*, in ALBERTO SAVINO, *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1976, pp.124-125.

2.2. L'archivio e la biblioteca d'autore del Novecento.

L'archivio e la biblioteca d'autore sono raccolte librerie prodotte nel corso della vita da una personalità della cultura, un artista, uno scrittore, uno studioso, nelle quali è possibile rintracciare il riflesso dell'attività, della produzione dell'autore ma anche dei contesti, dei rapporti intrattenuti con le altre persone e in generale dei gusti e delle tendenze dell'epoca in cui è vissuto.

Le biblioteche d'autore, proprio per questo sono testimonianze di un vissuto e di un'attività intellettuale. Si tratta di raccolte complesse, che contengono documenti di diversa natura, cosiddetti ibridi proprio perché non pienamente ascrivibili alla categoria bibliografica.

Le biblioteche d'autore talvolta possono considerarsi anche come dei veri e propri sistemi di conservazione archivistica: ad esempio tra le pagine dei libri si conservano le lettere — quasi sempre dell'autore dell'opera, a cui si fa riferimento, così come vi si trovano i ritagli delle recensioni di giornali o gli estratti dei saggi che riguardano la pubblicazione in questione. Accanto ai volumi editi possiamo trovare addirittura conservato il lavoro preparatorio che li ha preceduti (dattiloscritti, prime edizioni con correzioni autografe e così via).

Nel corso del Novecento si determina un cambiamento enorme proprio nel modo di lavorare degli intellettuali, che si riflette nelle loro biblioteche, testimoniato dalla irruzione di una enorme quantità di documenti e di materiali eterogenei presenti in esse. Basti pensare al massiccio e progressivo incremento della editoria a cui assistiamo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, e in particolare, al molo centrale che sempre più va assumendo la stampa periodica non solo nel campo dell'informazione quotidiana ma nella produzione culturale in senso lato. I periodici, le riviste letterarie, i ritagli di giornale sono quasi sempre presenti in modo significativo e connotante in queste raccolte.

Alla complessità della società letteraria e culturale in genere corrispondono figure di intellettuali altrettanto complesse. Gli autori all'origine di queste

biblioteche non si esplicano quasi mai soltanto attraverso una attività: sono poeti, narratori o critici ma anche giornalisti, docenti, studiosi, collaboratori o produttori editoriali. Naturalmente tutta questa ricca gamma di aspetti, fatta di produzioni e di relazioni, si viene riflettendo nei documenti che essi hanno conservato nelle loro biblioteche.

Ma c'è un altro aspetto importante, che dà alla biblioteca del Novecento un carattere suo proprio: è quello che riguarda la tipologia dei documenti. Man mano che ci si avvicina alla fine del secolo i documenti sono sempre più affidati a supporti diversi da quello cartaceo. Le biblioteche d'autore pur continuando a essere costituite da una alta percentuale di documenti bibliografici, sono ricche di tutta un'altra serie di oggetti documentari, dai dischi, alle fotografie, ai filmati e, ultimi in ordine di arrivo ma non meno importanti, i documenti su supporto informatico, che implicano forme di trattamento e di conservazione particolari. Gli archivi e le biblioteche delle personalità, in particolare quelle del Novecento, sono dunque patrimoni strategici per la nostra memoria. Sono materiali, assai vari e spesso assai fragili, che documentano percorsi professionali, culturali, artistici individuali e collettivi. La loro salvaguardia e valorizzazione è entrata nella sfera delle responsabilità culturali primarie. Si tratta di fondi difficili da salvaguardare nella loro integrità e da trattare con criteri scientifici idonei a renderli disponibili all'uso degli studiosi.

Tutto il materiale documentario del XX secolo, anche quello cartaceo, richiede una particolare attenzione e sensibilità riguardo alla conservazione. Se è vero infatti che il Novecento è il secolo che ha prodotto in assoluto più documentazione, è altrettanto vero che ha prodotto i documenti più fragili ed effimeri. Giornali o libri del secondo dopoguerra, ad esempio, il più delle volte hanno una deperibilità enormemente superiore a quella di un libro stampato nell'Ottocento. In questi casi la riproduzione digitale garantisce la leggibilità del testo, che spesso diventa addirittura più fruibile (come nel caso dei giornali) dell'originale, e consente la tutela del supporto cartaceo che può essere sottratto così alla consultazione e ai rischi di danni ulteriori che essa comporterebbe.

Dall'inizio degli anni Novanta è cresciuto in Italia l'interesse nei confronti degli archivi di persona, testimoniato da convegni e giornate di studio, da interventi su riviste specializzate e, soprattutto, dalla stesura di interventi di alto livello scientifico, che si sono rivelati importanti punti di riferimento per la tutela e la gestione degli archivi del Novecento. Un primo fondamentale opera di conoscenza è venuta dal censimento pubblicato nella *Guida generale degli archivi di Stato italiani*¹⁶, seguita da una collana di guide agli archivi di famiglia e di persona che, dalla Sicilia all'Alto Adige, offre un primo strumento di conoscenza a chi segue, in ambito pubblico e privato, nuove linee di ricerca storica. Nel frattempo sono uscite altre guide personali o professionali, che fissano la loro attenzione sull'epoca contemporanea. La Regione Toscana ha pubblicato una *Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*¹⁷, mentre la recente edizione della *Guida agli archivi privati di architettura a Roma e nel Lazio. Da Roma capitale al secondo dopoguerra*¹⁸, diffonde i risultati di una mappatura che ha impegnato la Soprintendenza archivistica del Lazio dal 1996.

L'interesse per gli archivi e le biblioteche d'autore ha portato all'organizzazione di importanti convegni: come il ciclo di incontri denominato "Conservare il Novecento" tenuto ogni anno a Ferrara nell'ambito del Salone del Restauro. L'iniziativa ha l'obiettivo di analizzare le diverse tipologie del documento moderno e le problematiche specifiche connesse alla sua conservazione e tutela. Un altro importante convegno si è svolto a Treviso nel 2007: "Carte, libri, memorie:

16 La Guida generale degli Archivi di Stato italiani descrive in maniera organica e secondo criteri uniformi tutti i fondi archivistici conservati presso l'Archivio centrale dello Stato e gli Archivi di Stato istituiti in ogni capoluogo di provincia - con le eventuali Sezioni dipendenti. Dal 1966 l'Amministrazione archivistica è stata impegnata nella pubblicazione di questa opera monumentale, che presenta il patrimonio documentario conservato negli istituti archivistici statali, da Agrigento a Viterbo, in 4 volumi editi tra il 1981 e il 1994, alla cui preparazione ha contribuito un'intera generazione di archivisti su tutto il territorio nazionale. Dal 2000 la Guida generale è stata resa consultabile anche on line al sito: <http://guidagenerale.maas.ccr.it>

17 EMILIO CAPANNELLI - ELISABETTA INSABATO (a cura di), *Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, Firenze, Olschki, 1996.

18 MARGHERITA GUCCIONE, DANIELA PESCE, ELISABETTA REALE (a cura di), *Guida agli archivi di architettura a Roma e nel Lazio. Da Roma capitale al secondo dopoguerra*, Roma, Gangemi, 2007.

conservare e studiare gli archivi di persona” che ha visto la collaborazione tra la Fondazione Mazzotti e la Fondazione Benetton Studi Ricerche. La giornata ha proposto innanzitutto una ricognizione su casi, temi e problemi di salvaguardia e valorizzazione di patrimoni documentari accumulati da figure significative del mondo della cultura, delle professioni e delle arti nell'arco della loro vita. Anche questa esigenza ha cercato di dare una prima risposta un ciclo di seminari “Archivi di persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori” nel 2008, che ha presentato i primi risultati nel 2010. Oltre alle già citate pubblicazioni e convegni, l'interesse per gli archivi e le biblioteche d'autore ha portato all'organizzazione anche di importanti mostre tematiche come l'esposizione aperta nell'estate del 2008 alla Mole Vanvitelliana di Ancona “Archivi di architettura del '900 nelle Marche. Dentro lo studio dell'architetto”.

Curiosa la mostra “The Artist's Library”¹⁹ organizzata al Centre international d'art et du paysage di Ile de Vassivière, nella primavera del 2008. L'esposizione propone il lavoro di nove artisti che interpretano il significato profondo della loro personale biblioteca. Alla successione infinita di gallerie che custodisce la totalità del sapere umano, della biblioteca-universo di Borges, si affianca un'altra idea, profondamente intima, che è custode, fonte d'ispirazione e rappresentazione della vita. Dall'installazione di Joseph Kosuth, ai libri-mattoni di Claire Fontaine, i brickbats, scagliati contro pareti vetrate e portatori di un forte messaggio sociale, alla spirituale biblioteca-città di Maria Pask, costruita su idee visionarie, l'obiettivo dell'esposizione è mostrare, attraverso i libri, un autoritratto intellettuale e culturale dell'artista. Questi contributi sono affiancati e sostenuti dal lavoro e dall'attività di ricerca di importanti associazioni che si propongono di tutelare e valorizzare gli archivi e il patrimonio documentale come: l'Associazione nazionale archivi architettura (AAA), l'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario (ICPAL), il Comitato Internazionale per la

19 ROBERTA BORGHI, *La biblioteca immaginaria dell'artista*, in “Area”, n.98, maggio-giugno 2008.

Documentazione (CIDOC), il Comitato Internazionale per musei letterari (ICLM), l'associazione Archivi della Parola dell'immagine e della Comunicazione Editoriale (APICE).

L'archivio di Marino Moretti a Cesenatico

Il museo istituito nella casa abitata dal celebre scrittore Marino Moretti a Cesenatico, conserva ricordi, documenti, dipinti, manoscritti e lettere che offrono a chi ne sia interessato una più profonda conoscenza della figura del poeta e dello scrittore. Nella varia tipologia del Novecento, Casa Moretti rappresenta un esempio guardato da sempre con grande interesse per l'importante archivio e biblioteca d'autore in essa conservata. La dimora rappresenta quel *unicum* necessario per l'indagine complessiva della figura e dell'opera di uno scrittore. L'archivio e la libreria hanno infatti il privilegio di essere conservati laddove si sono andati costituendo, dove hanno ricevuto dallo stesso autore un primo ordinamento già a metà degli anni cinquanta, e dove oggi sono ancora in grado di dialogare, non solo con le altre tipologie di materiali e testimonianze conservati nella casa, trattandosi di un poeta iscritto nella corrente crepuscolare, anche la suppellettile e gli oggetti della quotidianità rappresentano dei riferimenti letterari, ma anche con un contesto che offre le necessarie coordinate geografiche e culturali per la comprensione dell'opera morettiana. La casa è oggi un Centro di studi sulla letteratura del Novecento e ha avviato una pratica di acquisizione di materiale morettiano, che l'ha portata ad accogliere anche altri fondi coevi che ne integrano le raccolte originarie. L'unità e l'integrità del fondo morettiano rappresentano un bene culturale prezioso e un modello apprezzabile, corrispondendo pienamente all'esigenza fondamentale di tutelare sempre la completezza e la sistematicità della documentazione. Accanto ai manoscritti e ai carteggi d'autore, c'è la biblioteca morettiana, "la libreria casalinga" che raccoglie circa 6.000 volumi, compresi i fascicoli di numerose riviste.²⁰

20 MANUELA RICCI, *L'archivio di casa Moretti: un bilancio e alcune prospettive*, in R. CASTAGNOLA (a cura di) *Archivi Letterari del '900*, Franco Cesari Editore, 2000.

2.3. La produzione e la collezione d'arte.

Nella formazione di ogni buon artista non deve mancare una buona base di conoscenza dell'arte antica. L'allievo, appena ne ha la possibilità, si reca dunque nelle Pinacoteche per conoscere direttamente i quadri dei grandi maestri, per riprodurre le tecniche e acquisire lentamente delle valide certezze universali. Molto spesso poi l'opera di questi maestri entra a far nella dimora dell'artista e si affianca ai capolavori di produzione propria.

Da queste osservazioni si può dedurre come la collezione di arte non propria, possa costituire un importante strumento di conoscenza dell'artista al pari degli oggetti personali, dei cimeli della sue opere.

Nella casa di via Fondazza a Bologna, l'artista Giorgio Morandi raccoglie, ad esempio, un gran numero di opere antiche da analizzare e studiare, sono in prevalenza piccoli quadri di Crespi, Longhi, acqueforti di Rembrandt, Poussin e Jacopino. A questo proposito il critico Roberto Longhi scrive: "Eccola nell'ordine dei tempi: Giotto, Masaccio, Piero, Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir, Cézanne. Su questi nomi, in prevalenza cadeva il discorso e ne parlava Morandi con particolari sempre da conoscitore vero, non da amatore svagato".²¹

Giorgio Morandi nutre un interesse particolare, inoltre, per l'archeologia e ama molto la Grecia e l'arte classica. Nel soggiorno della sua dimora, sopra un tavolino, conservava infatti un vaso del periodo etrusco, regalo dell'amico Magnani. Arnaldo Beccari ricorda così una sua visita allo studio di Morandi nel 1964: "E qui mi mostra, traendolo gelosamente da un armadietto a giorno, una ciotolina greca, di marmo diafano come l'alabastro, con una scanalatura interna sull'orlo un po' rilevato. E' una ciotolina che proviene dagli scavi delle isole cicladi e si fa risalire al 2500-3000 a.C. (...). Ci sono in quel armadietto altri pezzi di scavo: vasi, anfore e coppe dell'antica Grecia sontuosamente istoriati, ma Morandi pur

21 RENZO RENZI, *La città di Morandi: 1890-1990: cent'anni di storia bolognese attraverso la vicenda di un grande pittore*, Bologna, Cappelli, 1989, p.80.

avendoli in gran pregio, non ha occhi che per quella piccola ciotola (...).”²² Giorgio Morandi conserva, infine, numerosi libri sulle culture arcaiche di varia epoca e luogo (dalla preistoria all'arte greca e cicladica, fino all'arte cretese, egizia e sumera) e orientali (dall'arte araba a quella giapponese e cinese, comprese le porcellane, fino all'arte indiana e messicana), come il sontuoso volume di Christian Zervos, *L'art en Grèce*, nelle Edizioni “Cahiers d'Art”, ricchissimo di grandi illustrazioni in bianco e nero della scultura greca dalle origini fino agli anni successivi a Fidia. Parte della collezione d'arte antica di Giorgio Morandi è oggi conservata al Museo Morandi a Bologna, affianco all'importante raccolta di capolavori del maestro, nell'antica cappella del Cardinal Legato di Palazzo Accursio.

L'analisi della collezione d'arte presente nella dimora permette di avere un gran numero di informazioni sulla sua personalità e sulla formazione del suo abitante. Risulta pertanto fondamentale valorizzare quest'ultima preservandone l'integrità e la stretta relazione con l'artista che l'ha costituita.

²² ARNALDO BECCARIA, *Visita a Giorgio Morandi*, citazione in AA.VV., Museo Morandi. Catalogo generale, Milano, Silvana Editore, 2004, p.60.

3. L'edificio e l'architettura: gli spazi istituzionali di tutela e di promozione dell'eredità collettiva.

“Nel carattere della grande architettura civile vi è qualcosa che sembra non solo raccontare, ma anticipare i tempi: le cattedrali, le basiliche, i musei, i broletti sono luoghi della memoria collettiva e del suo rispetto”.
Aldo Rossi, 1999.

In un'ottica generale di valorizzazione di un personaggio illustre un preciso ambito di approfondimento viene dedicato agli spazi istituzionali di tutela e di promozione dell'eredità collettiva: musei, centri culturali, biblioteche, fondazioni. Tali istituzioni pubbliche nascono molto spesso con l'obiettivo di studiare e diffondere l'opera di un determinato autore, ponendosi come punti di scambio e di promozione culturale riferimento per l'intera città.

Il passare del tempo contribuisce a rivalutare meglio i meriti sociali di un singolare uomo, che aveva saputo legare l'estensione internazionale della sua fama all'ammirazione per certi scorci indimenticabili della sua città natale. La fama dell'uomo cresce assieme alla fama della città. L'ipotesi finale di aprire la sede di una nuova fondazione o di un nuovo museo anche ad un indirizzo del tutto estraneo dalla casa natale, promuove comunque un diverso luogo di memoria che arricchisce la città. Ricostruendo una rete di relazioni tra punti diversi della città, nuovamente si rilocalizza, in precisi e diversi siti fisici, il ricordo di chi con la sua arte aveva culturalmente arricchito la scena cittadina, contribuendo a modificare un importante sito conosciuto da tutti.

Un edificio per la cultura contemporaneo deve prevedere attività di ricerca e pubblicazioni, nonché la possibilità di ospitare mostre e altre iniziative. L'insieme di tali compiti non può trovare sede molto spesso in un unico edificio museale, ma nella commistione di forme di valorizzazione e conservazione diverse: dal centro studi alla biblioteca pubblica, dalla fondazione culturale alla galleria d'arte.

Oggi sempre più spesso gli edifici per la cultura si possono identificare come veri e propri luoghi dell'intrattenimento, dispensari di avvenimenti culturali e mondani, teatri di precise pratiche sociali. Essi hanno subito un'evoluzione nel tempo trasformandosi in un insieme di spazi e di usi posti in prossimità gli uni con gli altri. Che si tratti di sale teatrali o di spazi per la musica, di biblioteche, ludoteche o sale convegni, l'obiettivo dei centri culturali è quello di favorire e di diffondere la creazione e la manifestazione artistica e di renderla il più possibile accessibile ai grandi numeri del pubblico.

Senza entrare nel merito di una disamina approfondita dei diversi edifici per la cultura, la ricerca si propone di indicare alcune riflessioni sul ruolo delle istituzioni di tutela e promozione dell'eredità collettiva, verificando attraverso casi di studio la possibilità di attuare una valorizzazione di una casa e di un personaggio illustre all'interno di questi ambiti.

3.1. L'edificio per la cultura. Il museo, la biblioteca pubblica, il centro studi.

Gli edifici per la cultura fanno parte della grande famiglia dell'architettura civile che, come ricorda il termine, si identifica per il forte senso di appartenenza alla città, cui si lega accompagnandone o orientandone le trasformazioni, in termini di forma, di convenzioni sociali e di identità.

Contrariamente a ciò che affermava la cultura idealista, l'edificio per la cultura è anche una forma storica, espressione di una radicata esigenza sociale, che può essere di lunga, ma anche di breve durata. La cultura architettonica universale si fonda su una grande ricchezza di esperienze, alcune delle quali tuttora vive, altre scomparse da tempo. L'assetto complessivo di ogni forma architettonica è una figura riconoscibile, che, come ogni manifestazione della storia, nasce e muore. Siamo entrati in un'epoca che ha un forte bisogno di capisaldi culturali. Siamo circondati da luoghi che inviano i segnali più seducenti, ma non sono destinati a tutti. Tuttavia ci stiamo abituando, e questo è importante, ad apprezzare il nuovo anche per frammenti, non dimenticando che del passato conosciamo solo sembianze simboliche.

Nel riflettere sul caso specifico dell'edificio museale, Luca Basso Peressut ricorda come esso sia "stato in molti casi elemento portante di strategie di qualificazione urbana e di costituzione dell'identità e dell'immagine di una città (o di sue parti) nel processo di ricostruzione dei paesi europei segnati dagli eventi bellici, inevitabilmente finendo per incorporare tutte le valenze simboliche di memoria delle discontinuità e dell'entropia dei processi storici".²³

L'edificio per la cultura si carica così dei valori materiali ed immateriali di un luogo diventando, al contempo, elemento generatore di nuove dinamiche urbane.

Aldo De Poli riconosce come l'edificio culturale del tempo presente sia sempre più un luogo della città. È composto da diverse realtà funzionali, in rapida

23 LUCA BASSO PERESSUT, *Musei. Architetture 1990-2000*, Milano, Motta Architettura, 2006, p.37.

trasformazione, dall'aspetto non ancora del tutto codificato. È attraversato da un percorso libero come un'isola pedonale; si presenta come una sequenza di sale e di piazze al coperto, dove si sosta piacevolmente ricevendo stimoli e informazioni; si conclude con alcuni punti di incontro attrezzati e protetti, posti a quote diverse".²⁴

Ormai superate le concentrazioni dei servizi di quartiere, così pure le scarse sale polivalenti dei centri civici, che punteggiavano i piani degli edifici pubblici degli anni Settanta, il centro culturale, negli ultimi due decenni, è diventato il nucleo promotore di nuove azioni sociali e comunitarie favorendo lo svolgimento di nuove forme di incontro e l'attuarsi delle più varie sperimentazioni artistiche, culturali e ricreative.

Un simile tema progettuale, così rappresentativo delle esigenze del nostro tempo, si presta bene a contaminare, in complessi edifici ibridi, gli apporti di tante tradizioni architettoniche precedenti, concentrando in un solo luogo servizi, laboratori, sale di lettura, piccoli sale da teatro, nonché vari spazi all'aperto per il commercio e il tempo libero.

Oggi inoltre la visibilità necessaria all'evocazione simbolica e di rappresentanza, aumenta ulteriormente la complessità formale ed espressiva dell'edificio per la cultura. Tra l'autorevolezza del palazzo, l'efficienza della fabbrica e la chiarezza di una sede amministrativa, oggi è un luogo che deve funzionare di giorno e di notte, come un'intera macchina o per singole parti autonome.

Conservazione di documenti e diffusione del sapere si alternano ad occasioni di relazione sociale e di svago dai toni informali, in spazi al chiuso e giardini all'aperto.

24 ALDO DE POLI, *Biblioteche. Architetture 1995-2005*, Milano, Federico Motta, 2002, p.46.

Il museo e la biblioteca di Martin Bodmer a Cologny

Il museo Martin Bodmer a Cologny non rappresenta solo uno spazio espositivo, bensì funziona come un centro culturale, composto da ambiti per la conservazione, per la ricerca, per la consultazione di libri e per le attività temporanee quali mostre e convegni.

Il ricco collezionista Martin Bodmer trasforma a poco a poco la sua dimora in un ampio complesso, dapprima incaricando l'architetto zurighese Hans Leuppi di allestire gli ampi saloni dell'edificio storico, poi progettando una galleria ipogea di collegamento tra i padiglioni, conclusa nel 1999 su disegno dell'architetto Mario Botta.

3.2. Le istituzioni formative.

In un quadro generale che analizza la valorizzazione di un illustre personaggio e della sua casa è opportuno esaminare anche la possibilità che l'eredità storica dell'uomo sia perpetuata in un'importante istituzione formativa, a lui dedicata. Nel corso della storia le istituzioni formative, quali scuole, accademie, conservatori, hanno instaurato un legame particolare con la società civile a seconda delle tradizioni culturali dei diversi paesi. Non di rado questo legame è stato suggellato assegnando all'istituzione scolastica il nome di un celebre letterato o scienziato, come metafora dell'erudizione e della sapienza tramandata all'interno della scuola.

In alcuni casi particolare è stato possibile, addirittura, trasformare la casa stessa dell'illustre personaggio in un edificio scolastico, come supporto per un determinato progetto pedagogico a servizio della comunità. La dimora e le sue adiacenze vengono così trasformate per contenere alcuni elementi programmatici caratteristici degli edifici di istruzione: anfiteatri di dimensioni diverse, aule seminariali, aule di esercitazione, aule specializzate. A questi spazi pedagogici si aggiungono gli uffici dell'amministrazione e dei docenti, i laboratori di ricerca, le biblioteche specializzate e il bar o la mensa.

In Emilia Romagna la casa-studio dell'artista Luigi Varoli a Cotignola (Ravenna) è oggi una scuola-museo, a ricordo della grande passione del maestro per la musica. La dimora è sede della Scuola di musica e di lui conserva la memoria degli affetti con disegni e sculture che si inseriscono fra gli arredi. Antichi mobili e diversi strumenti musicali sono solo rappresentativi del eclettico collezionismo di Varoli, già tangibile all'esterno dell'edificio, dove numerosi frammenti architettonici sono visibilmente disseminati nel cortile e incastonati nel muro di cinta.

In Toscana la dimora dello scrittore Francesco Guerrazzi a Cecina (Livorno), ospita oggi una scuola di musica, una scuola di teatro e una sala polivalente per mostre e concerti.

La scuola di Pellegrino Artusi a Forlimpopoli

La casa del gastronomo-letterato Pellegrino Artusi a Forlimpopoli è oggi un importante centro di cultura gastronomica dedicato alla cucina italiana.

La dimora è situata all'interno di un lotto comprendente la Chiesa dei Servi e il suo chiostro, nel centro storico di Forlimpopoli.

La ristrutturazione dell'intero isolato è stata curata nel 2001 dagli architetti Susanna Ferrini e Antonello Stella di n!studio, per ospitare il centro studi internazionale. L'istituzione formativa è prima di tutto una scuola di gastronomia con funzione di documentazione antica (fondi gastronomici dell'800 e '900) e contemporanea (sito internet), di divulgazione (corsi, conferenze) e di sperimentazione (piatti e ricette delle regioni e località italiane eseguiti nel laboratorio, serviti nella sala da pranzo).

Gli spazi di Casa Artusi, usufruibili anche disgiuntamente, rappresentano un continuum ideale e materiale, attraverso un percorso coerente legato al cibo: la Biblioteca Pellegrino Artusi, il Ristorante Casa Artusi, la Scuola di Cucina, lo Spazio Eventi. Casa Artusi fa parte inoltre della rete dei Musei del Gusto dell'Emilia-Romagna.

3.3. Le gallerie d'arte e la fondazioni private.

Una galleria d'arte è uno spazio gestito solitamente da privati o associazioni dedicato all'esposizione di opere d'arte intese in senso ampio.

Dalla pittura alla scultura, dalla fotografia alla videoarte, dalle installazioni artistiche ad elementi di design (arredamento, abbigliamento, accessori), una galleria d'arte privata può presentare opere di un singolo artista oppure di vari autori. Le opere d'arte esposte possono essere frutto di acquisti, prestito per esposizione oppure donazioni.

La galleria d'arte privata ha in generale come scopo la diffusione della cultura, sia tramite esposizioni permanenti che eventuali mostre periodiche, spesso a questi scopi viene affiancato un più marcato aspetto commerciale per cui il visitatore può acquistare le opere esposte.

La galleria privata, pur essendo uno spazio aperto ad un pubblico di visitatori, non è un istituzione pubblica e per questo non deve avere i requisiti di queste realtà. Essa svolge la propria ricerca verso una direzione specifica, che può essere occasione anche di confronto tra artisti contemporanei. La galleria privata non è, inoltre, necessariamente legata ad un ambito spaziale predefinito in cui ha sede, ma può ritrovare spazio in luoghi della città esterni, per avviare occasioni di ricerca e confronto diretto con un pubblico scelto. L'attività di una galleria, infine, può essere combinata ad ambiti culturali differenti, non per forza solo artistici, come la letteratura, il teatro e la musica.

Senza entrare nel merito specifico della legislazione relativa a queste strutture, è interessante analizzare come un'ipotesi di valorizzazione di una casa di un artista possa prendere in considerazione anche la trasformazione in galleria d'arte privata.

La galleria d'arte Emilio Tadini a Milano

Un esempio convincente di tale connubio è la trasformazione dell'atelier di Emilio Tadini a Milano.

L'atelier Tadini, situato in via Jommelli 24, è da sempre un luogo di incontro culturale. La vivacità dell'artista si riflette, infatti, nei continui confronti che avvenivano nel suo studio, con scambio di opere con artisti a lui contemporanei, di idee e di riflessioni su diverse tematiche.

Tutto questo fervore culturale è oggi reso vivo dagli eredi del Maestro, che, dopo aver acquistato un edificio attigua all'atelier, ne hanno esteso gli spazi per aprire una galleria d'arte privata. Nato nei locali dello studio del pittore Emilio Tadini, allargato con le grandi stanze di una storica tipografia milanese, Studio Tadini conserva dunque l'archivio delle opere di Tadini scrittore e pittore. Nello Spazio vengono organizzati, eventi, serate e prove aperte teatrali, concerti, presentazioni di dischi e di libri, convegni, mostre pittoriche e fotografiche e attività culturali di ogni genere.

Una fondazione culturale è un' istituzione di natura privata caratterizzata dall'esistenza di un fondo patrimoniale destinato dalla volontà del fondatore a perseguire uno scopo di tipo culturale o scientifico.

Sebbene anche la fondazione diventi molto spesso l'occasione per la tutela e la conservazione di una collezione, essa si differenzia dall'istituzione museale per la maggiore attenzione volta agli eventi contemporanei, alla promozione della cultura attraverso conferenze, seminari, laboratori didattici e centri di formazione. La fondazione spesso promuove Premi, diventando una rete di comunicazione tra le istituzioni formative e il territorio.

La fondazione di Arnaldo e Alberto Mondadori

Frequentemente l'istituzione di una fondazione è stata dovuta alla volontà di valorizzare patrimoni privati e perpetuare la fama di illustri personaggi. Un esempio convincente di tale connubio è la Fondazione Arnaldo Mondadori a Milano. Nel 1977 viene istituita la fondazione con la precisa volontà di promuovere gli studi filologici letterari e saggistici di Arnaldo e Alberto Mondadori, con l'erogazione di borse di studio, l'organizzazione di seminari e ricerche, la pubblicazione di

edizioni critiche di opere letterarie.

La Fondazione promuove inoltre un completo lavoro di catalogazione e inventariazione delle fonti documentarie, ricostruendo il catalogo storico della Mondadori, a partire dalla biblioteca di “quaderni neri”, ove erano indicati titoli e tirature delle pubblicazioni mondadoria.

La Fondazione inaugura ogni anno una stagione di convegni dedicati alla memoria di Arnaldo e Alberto Mondadori, con i quali si propone di indagare sulle recenti vicende della storia dell'editoria in Italia, raccogliendo testimonianze e nuovi studi.

3.4. Le mostre temporanee.

Ogni città ha una sede espositiva di grandi dimensioni per eventi di rilievo e manifestazioni a carattere sociale e culturale; in essa trovano collocazione mostre temporanee ideate e promosse per valorizzare il ricordo di un celebre personaggio.

Le mostre temporanee detengono il pregio, rispetto all'esposizione museale stabile, d'essere un elemento di attrazione efficace e suscitano un interesse sempre crescente da parte del pubblico.

Le mostre storicamente nascono nel XVII secolo, quando le accademie iniziano a esporre le opere degli artisti associati. La tradizione prosegue nel secolo seguente, con i *Salons*, ma è soprattutto nell'Ottocento, grazie alle Esposizioni Universali, che si moltiplicano gli edifici costruiti per ospitare eventi espositivi. Negli anni trenta del Novecento emergono riflessioni innovative sugli allestimenti delle mostre temporanee ed effimere, che influenzano in parte anche l'architettura dei musei: Le Corbusier progetta il museo ideale, con carattere indefinito e mobile, che si adegua alle esigenze del visitatore; il Bauhaus porta avanti ricerche sulla illuminazione degli oggetti e sul ritmo degli allestimenti nello spazio; Heartfield inventa il fotomontaggio, tecnica rilevante per le mostre; a Milano nasce la Triennale di Giovanni Muzio che, con la Biennale di Venezia, nata nel secolo precedente, diventa luogo di sperimentazione per gli architetti e gli artisti allestitori.

Negli anni sessanta si moltiplicano gli studi nel campo della semiotica e la mostra è considerata parte integrante del sistema di comunicazione: nascono gli strumenti di valutazione del comportamento dei visitatori negli Stati Uniti, grande impulso è dato al curioso, al raro e al prezioso negli allestimenti, tanto che l'opera diventa un pretesto per esibire piuttosto che per esporre. A partire dalla metà degli anni Settanta inizia un fenomeno di divulgazione culturale che punta molto sulle mostre come strumento per innovare le politiche nel campo dell'arte e della cultura. Privilegiare gli eventi temporanei consente uno svecchiamento

dei grandi musei storici e una possibilità di sperimentare in ambiti limitati nuove tecniche espositivi più coinvolgenti e accattivanti. La loro principale attrattività risulta legata all'impatto mediatico che gli ingenti mezzi investiti in comunicazione e promozione suscitano.

Nel caso di una mostra dedicata ad un illustre personaggio spesso lo scopo non è quello di stabilire una cronologia completa sulla vita e l'opera dell'uomo, ma piuttosto quello di attrarre un pubblico in un momento preciso, di comunicare fatti, di condividere prospettive, di creare un'atmosfera e di stimolare interesse. Gli ingredienti fondamentali dell'evento temporaneo sono: un design accattivante, una presentazione coerente, una ricerca sonora, validi strumenti d'interpretazione, racconti affascinanti e oggetti evocativi.

Le mostre monografiche dedicate ad un artista o ad un illustre personaggio presentano analogie con la scrittura biografica e talvolta, come avviene nelle monografie, anche queste mostre cedono a un'"infatuazione mistificatrice della creatività, in quanto l'artista partecipa come personaggio alla costituzione del ruolo dell'artista e dell'arte." Nelle mostre la presentazione del soggetto assume una dimensione figurativa e prende forma attraverso una serie di legami retorici che si stabiliscono con gli oggetti. La presentazione dei fatti segue linee immaginarie dettate dalle strategie narrative.

A questo proposito è un convincente esempio la mostra dedicata al musicista Fabrizio De André, presentata alla mostra di Palazzo Ducale a Genova nel 2009. Senza entrare nella descrizione specifica dell'allestimento, ripreso in altri capitoli successivi, si può riportare il grande successo di pubblico ottenuto dalla manifestazione.

La mostra di Fabrizio De André

L'evento, a dieci anni dalla scomparsa di Fabrizio De André rende omaggio alla sua figura e alla sua opera organizzando una mostra che ne racconta la vita, la musica, le esperienze, le passioni che lo hanno reso interprete dei mutamenti,

delle pulsioni e delle trasformazioni della contemporaneità. Il percorso allestito nel Sottoporticato del Palazzo Ducale si sviluppa attraverso cinque sale, che raccontano in modo sorprendente e originale i temi conduttori della sua vita e della sua poetica. Attraverso un allestimento multimediale e interattivo progettato da Studio Azzurro, viene proposta al pubblico non solo un'esposizione documentaria di oggetti «simbolo», di cimeli visivi e musicali, ma una complessa esperienza emozionale, in cui il visitatore, autonomamente, può mettersi in relazione con la vita, le opere, le parole e le note del grande musicista. Attraverso una sequenza di frammenti e di tracce, la vita dell'illustre personaggio si trasforma nel percorso di visita in icona moderna, "mito contemporaneo". Dallo spettro di rappresentazioni e immagini la sua figura si delinea come insieme coerente e, la sua vita emerge quale *continuum* coerente, denso di significato. La mostra, evento temporaneo ed effimero riflette così il grande paradosso del processo biografico, esponendo la dicotomia tra segno e persona, frammento e tutto.

4. L'ambiente e il territorio: strade dell'arte, parchi letterari, luoghi d'autore.

*"I confini diventano fluidi...
Aperture e confini, perforazioni e superfici mobili
trasportano la periferia al centro
e spingono il centro verso l'esterno"*
Le Corbusier, 1923.

In una politica di valorizzazione culturale e turistica di un preciso ambito territoriale, oltre all'attenzione per i beni naturali e architettonici, è possibile scoprire patrimoni radicati nel territorio, depositi di valori immateriali, siti costruiti dall'impegno di varie generazioni.

Sono luoghi al chiuso, come la casa di un uomo celebre, l'atelier di un artista, lo studio di un letterato, lo spazio di lavoro di un artigiano, ma sono anche luoghi all'aperto, orti e giardini, strade e sentieri, recinzioni, frammenti di paesaggio; che mostrano le tradizioni e la lezione di vita di una cultura passata. Visti nel loro insieme, tali ambiti possono diventare spazi mitici e rappresentare nodi fondamentali di un innovativo concetto di "paesaggio d'autore".

Attraverso una sempre maggiore attribuzione di valore, si può individuare infatti un percorso, che ripercorre per precise tappe un tratto di natura, teatro di eventi radicati nell'immaginario collettivo, mettendo in moto così un lento processo di valorizzazione. Frammenti geografici diventano luoghi di elaborazione culturale: rilievi orografici, macchie di alberi, tratti di strade, entrano a far parte di un unico patrimonio simbolico, che, al pari dei documenti autografi e delle collezioni storiche, merita di essere conservato.

4.1. Paesaggio d'autore e Strade dell'arte.

In Europa sono state già attuate importanti esperienze. Qui di seguito si documentano alcuni significativi casi unici, relativi a quattro "paesaggi d'autore".

Il primo esempio è il paesaggio di Herman Hesse, nel bosco di Montagnola, presso Lugano in Svizzera. Le memorie della dimora dello scrittore, i toni di colore del paesaggio, le stesse strade percorse dall'illustre personaggio, visti nel loro insieme, consentono di dar avvio ad un itinerario di visita, che mette in relazione punti diversi di un vasto territorio. Attraverso la mappa "Sulle orme di Hermann Hesse" e una specifica segnaletica siglata dalla firma dell'illustre personaggio, il visitatore è chiamato a compiere un viaggio di conoscenza. Dal borgo di Montagnola, dove è possibile visitare il Museo dedicato allo scrittore, il percorso conduce al bosco del Canvetto, ove Hesse sostava "ore e ore" per dipingere e scrivere, passa quindi dinnanzi alla Casa Rossa, dimora per alcuni anni dello scrittore, per chiudersi riportando il visitatore nel villaggio di Montagnola nel punto in cui è posata la lapide commemorativa dedicata all'illustre personaggio.

Nella stretta vicinanza fisica tra autore, opera, casa, borgo e paesaggio, si assiste ad una qualificazione ulteriore del territorio. Il carattere del luogo si arricchisce della peculiare interpretazione, che ne ha dato la presenza umana. L'ambiente naturale diventa così ambiente culturale, interpretando un valore popolare condiviso.

Un secondo esempio, che merita un particolare approfondimento riguarda il paesaggio della Provenza e la celebre montagna ritratta dal pittore Paul Cézanne. In questo caso la vista obbligata su uno scorcio di paesaggio ritratta più volte dal pittore diventa un "luogo simbolico", da tutti cercato. E' tanto forte l'immagine della montagna che di recente, per decisione collettiva, è stata oggetto di accuratissimi rimboschimenti e di diradamenti, per tornare a farla assomigliare a come si presentava un secolo fa, esattamente come Cézanne l'aveva vista e

dipinta. Anche in questo caso una specifica mappa “Sui passi di Cèzanne” porta a scoprire il paesaggio dell'artista: a partire dal centro della città di Aix-en-Provence cinque itinerari segnati da colori diversi conducono il visitatore a Le Tholonet , al Jas de Bouffan, alle cave di Bibemus, sulle rive dell'Arc, al Ponte dei Tre Salti, all'Atelier del Maestro sulla collina dei Lauves, nei pressi del sentiero della Margherite dove dipinse le sue ultime “Sainte Victoire”. I percorsi portano a conoscere i luoghi dell'artista, conducendo il visitatore in un viaggio che dalla casa dell'autore, si dirige verso il paesaggio da lui a lungo osservato e dipinto, permettendo di attuare nuove fasi di riscoperta di patrimoni dimenticati.

Un terzo progetto di valorizzazione di un “Paesaggio d'autore” ha come centro la casa-atelier di Giovanni Segantini, il pittore delle Alpi, punto di partenza di un sentiero di visita che porta a scoprire vibrazioni e atmosfere vissute dall'artista. Il progetto del paesaggio che rende più compiuta la dimora, si presenta come il risultato di una continua sovrapposizione di segni di diversa origine, in un lento processo dilatato nel tempo. La ricomposizione delle particolarità originarie del sito naturale e le tracce degli interventi dall'uomo, nel loro insieme, costituiscono un unico documento storico. La casa, intesa come la lenta costruzione di un quadro evocativo di uno stile e di un gusto, si pone in relazione ad un più generale quadro ambientale, in cui i luoghi della vita privata dell'artista si fondono con l'ambiente.

Nel territorio italiano si possono analizzare alcune importanti esperienze di valorizzazione territoriale, che hanno come punto di partenza un “paesaggio d'autore”. Ne sono un esempio gli itinerari nei luoghi del musicista Giuseppe Verdi nel territorio parmense²⁵, il paesaggio di Bolgheri, con i noti “cipressi in duplice filar”, cantati nei versi di Giosuè Carducci, oggi considerato come un

25 Itinerario “Viva Verdi” realizzato da Redazione Regionale di Emilia Romagna Turismo Aicer Spa con la collaborazione di Micaela Lipparini della Direzione Generale Cultura e Turismo Regione Emilia-Romagna e Micaela Guarino; Maria Pia Guermandi, Patrizia Tamassia dell'Istituto Beni Culturali Regione Emilia-Romagna.

monumento nazionale.

Ricostruendo storie locali e approfondendo la relazione tra l'esperienza artistica di un uomo e un determinato ambiente sociale, la memoria e il bene culturale locale diventano un valore di tutti, un bene collettivo, che muove energie, che scova risorse e che incentiva il turismo.

Nello stesso modo in Liguria gli scorci di Riviera ligure dipinti dal pittore Claude Monet sono oggi un paesaggio d'autore molto visitato e oggetto tra l'altro di una mostra aperta a Genova e a Bordighera nell'inverno 2010, dal titolo "Mediterraneo". Altrettanto note sono le strade di Brescello e gli argini del Po, rivissuti da Don Camillo e Peppone, attraverso i romanzi di Giovannino Guareschi. Anche in questo caso è stato identificato un percorso di visita tra luoghi, storie e suggestioni, che porta ogni anno nella Bassa parmense circa 30.000 visitatori. Singolare è il progetto realizzato nella cittadina di Volpedo nel 2000. Per rendere omaggio al celebre artista Giuseppe Pelizza è stato allestito un museo all'aperto: in ogni angolo della città sono stati posizionati una serie di pannelli con le riproduzioni dei dipinti del maestro, ricostruendo un percorso espositivo che ha come punti cardine la casa-studio e i luoghi di vita dell'artista. Un'esperienza contemporanea che ben interpreta la relazione autore-opera-paesaggio.

In Emilia Romagna, infine, si è promosso il progetto "Paesaggi d'Autore", che intende valorizzare il territorio regionale attraverso un rete di luoghi di vita e di lavoro di personaggi del mondo dell'arte, del cinema, della letteratura e della musica. "Paesaggi d'Autore" è una mappa, che genera un percorso attraverso le località che hanno avuto, o che tuttora hanno, un ruolo significativo nella vita e nell'opera di pittori, scultori, architetti, musicisti, registi, poeti e narratori, e che sono ormai assunte a beni di valore simbolico per l'intera collettività. L'itinerario di visita porta a nuove fasi di riscoperta di patrimoni dimenticati, diventando l'occasione per il rilancio economico di un sistema policentrico, che comprende anche vasti territori dimenticati, seppur ricchi di storia e di tradizioni.

Le strade dell'arte

La strada dell'arte è un percorso legato alla conoscenza di un autore, che colloca la propria opera in un determinato territorio. La strada dell'arte può essere un itinerario precostituito da una esigenza di valorizzazione turistica oppure può essere un percorso tracciato in base alla diversa sensibilità, alla disponibilità, all'esperienza e alla ricerca culturale di ogni individuo.

Rispetto alle esperienze descritte nel paragrafo precedente, che facevano riferimento ad un "paesaggio d'autore" e ad itinerario di visita limitato nello spazio, la strada dell'arte ha in generale un'estensione maggiore, che coinvolge territori lontani, ripercorrendo in genere l'esperienza di vita dell'artista anche in regioni diverse.

In particolare si può ricondurre la definizione di "strada dell'arte" ad un concetto più ampio di "strada museo". Le strade museo rappresentano alcuni tentativi di dare forma concreta a una nuova interpretazione del patrimonio del passato e allo stesso tempo del territorio in cui esso si è formato. Il percorso che si snoda attraverso alcune emergenze simboliche del territorio e la legittimazione di un patrimonio privo di un evidente valore estetico, sono i due elementi di maggiore rilievo evidenziati da questa tipologia di museo²⁶. Il modello della strada museo interpreta l'itinerario di visita come la percezione per tappe di un luogo depositario di scambi e di culture, in grado di influenzare lo sviluppo delle località attraversate, la riscoperta culturale e il rilancio economico di territori anche dimenticati, seppure ricchi di storia e di tradizioni.

La strada come terreno di commistione della complessa identità europea occupa una posizione rilevante nei più recenti programmi di tutela e valorizzazione

²⁶ Per la definizione di strade museo, si fa riferimento anche agli studi e alle definizioni di ecomuseo di Henri Rivière, come uno strumento che un potere e una popolazione concepiscono, fabbricano e utilizzano insieme. O ancora, secondo Hugues de Varine Bohan, esso è l'istituzione che si occupa di studiare, conservare, valorizzare e presentare la memoria collettiva globale di una comunità delimitata geograficamente. Per il tema dell'ecomuseo: Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges-Henri Rivière*, Dunod, Paris, 1989, p.142, in D. Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Hachette, Paris, 2001, pp. 183-184; Hugues de Varine Bohan, *L'initiative communautaire: recherche et expérimentation*, W. Macon, Mines, Savigny-Le-Temple, 1991.

dei beni culturali. Si possono portare, a livello europeo, esempi che vanno dai cammini di pellegrinaggio medievale verso Gerusalemme, Santiago e Roma, al circuito delle Residenze Sabaude nel territorio piemontese; dalla Strada del Carbone e dell'Acciaio nella Ruhr con il sistema di canali navigabili del fiume Emscher, alla rete di Centri per l'esposizione dell'arte e del design nella regione di Basilea (le tante gallerie private, il Museo Tinguely, lo Schaulager, la Fondazione Beyeler e il Vitra Design Museum).²⁷

Itinerario Culturale d'Europa dal 1994 e Rete Portante, ovvero modello di riferimento per gli altri itinerari europei dal 2007, è la via Francigena. Essa ripercorre le tappe toccate dal vescovo Sigeric da Canterbury a Roma, verso il 990, per ricevere il pallium da Papa Giovanni XV. Il percorso si estende per oltre 1800 chilometri e 79 stazioni in località di Lazio, Toscana, Liguria, Emilia, Lombardia, Piemonte, Valle d'Aosta, Svizzera, Francia e Inghilterra. Al centro si pongono la strada come depositario, essa stessa, di scambi e di cultura, in grado di influenzare lo sviluppo delle località attraversate e la riscoperta di itinerari minori densi di storia e di tradizioni, che possono rappresentare la base per nuove occasioni di dialogo fra culture europee differenti.

Anche osservando il territorio italiano si possono individuare esempi di strada museo di grande rilievo culturale. Si osservano percorsi espositivi che ben documentano alcuni elementi identitari della cultura civile della regione attraverso percorsi che collegano luoghi con rinvii continui a lontani miti del passato, si impongono nuovi percorsi che rileggono, in modo sempre più puntuale, l'identità storica di un territorio di per sé ricco di identità diverse. Ne sono esempi le Terre di Matilde, i Castelli del Ducato di Parma e Piacenza, la Via del Sale nella Val Trebbia e nella Val di Taro, le piccole corti rinascimentali che si snodano lungo il

27 Dal 1987 il Consiglio d'Europa promuove il programma degli Itinerari Culturali Europei. Il programma, con, ad oggi, ventitre itinerari riconosciuti, tra cui il Cammino di Santiago, la Via Mozart e la Via Francigena, presenta l'itinerario come "nuovo bene culturale allargato tra beni culturali diversi od omogenei, per un nuovo sistema di conoscenze". Il Circuito delle Residenze Sabaude è dal 1997 Patrimonio dell'Umanità; comprende dimore storiche di Juvarra, Castellamonte, Guarini e Pelagi, realizzate nei secoli XVII e XVIII nel torinese. La Route Industriekultur, in Germania, collega gli impianti dismessi per l'estrazione del carbone e dell'acciaio nella valle della Ruhr.

corso del Po e persino le cosiddette Terre dei Motori, la moderna denominazione che contraddistingue il distretto produttivo di Maranello e Modena.²⁸

Un contributo particolare alla definizione di “strade dell’arte” è dato da una guida illustrata²⁹ a cura di Andrea Battaglini, edita dal Touring Italiano, che attraversa, in quaranta capitoli, le regioni e le città dell’Europa sulle orme di artisti, musicisti, registi, scrittori e sulla scia delle loro opere. Evidente nella scelta dei percorsi culturali è l’intrinseca validità turistica, che si pone come motore principale del processo di valorizzazione. Per citare solo alcuni degli itinerari proposti si passa dai paesaggi della Costa Azzurra che hanno ispirato Matisse ai colorati edifici sparsi da Hundertwasser tra i monti austriaci, dalla storica Praga di Kafka alla effervescente Londra di Oscar Wilde.

28 Per il progetto Terre matildiche, nel settembre 2007 è stato presentato il documento Identità culturale e paesaggistica del territorio matildico: il sistema fortificato e il paesaggio culturale delle terre di Matilde di Canossa, finalizzato alla candidatura a Patrimonio dell’Unesco. L’Associazione Castelli del Ducato di Parma e Piacenza, dal 1999 promuove nuove attività turistico-culturali, percorsi a tema e manifestazioni che coinvolgono venti castelli, rocche e fortezze nelle due province. Tra le pubblicazioni, L. Caffarini, Piacenza e la sua Provincia, Tip. Le. Co, Piacenza, 1993 e A. Mordacci, Castelli del Ducato di Parma e Piacenza, Minerva, Bologna, 2005. Per il progetto Terre dei Motori, a valorizzazione dei luoghi e dei prodotti di una “meccanica dell’eccellenza”, si vedano Terre di motori: Lombardia, Emilia Romagna, Toscana, Sicilia, Giunti, Firenze, 2006, e Terre di motori: proposte turistiche tra Imola, l’autodromo Enzo e Dino Ferrari, i musei e le collezioni di auto e moto, S.T.A.I., Imola, 2000.

29 Andrea Battaglini (a cura di), *Strade d’autore. Mito e attualità: in vacanza sulle tracce dei più grandi poeti, scrittori, registi e pittori*, Milano, Touring Club Italiano, 2006.

4.2. Muri che parlano e borghi dipinti.

Il muro di una casa non definisce semplicemente uno spazio interno, ma segna una separazione netta tra il mondo privato e intimo in cui l'uomo vive e lavora e l'ambiente esterno, talvolta ostile e caotico. Il muro, inteso come pelle dell'edificio, membrana traspirante tra interno ed esterno, ha da sempre la capacità di raccontare, ricordare, ad esso è affidato l'antico compito di conferire personalità all'oggetto architettonico, mediante il vibrare di materiali diversi, cangianti per colori e consistenza. Il progetto d'architettura dialoga con il contesto attraverso il suo rivestimento, interpretandone i colori, la matericità, gli strati e i segni indelebili del tempo.

Nel corso della storia importanti personalità artistiche si sono confrontate con la possibilità di interpretare in modo originale e autentico il tema del "muro", inteso come diaframma tra una vita privata e intima, fatta di pulsioni creative e riflessioni personali e un mondo esterno, talvolta cieco e doloroso. Da queste esperienze sono nate vere e proprie opere d'arte totali che hanno coinvolto i muri delle case di piccoli villaggi, che come la tela di un quadro hanno fatto da sfondo grezzo a pulsanti espressioni formali. A volte i soggetti dipinti sono manifestazioni di protesta, di dolore, di rimprovero, altre invece sono semplicemente volontà decorative ed estetiche. L'artista imprime la sua impronta e eleva così il borgo, fino a quel momento anonimo e sconosciuto, a opera d'arte unica e autentica.

Nell'esperienza del borgo dipinto, si attua un legame ancora più profondo e autentico tra uomo e luogo, tra autore e paesaggio: da una parte il villaggio con la sua storia e la sua tradizione diventa fonte di ispirazione per l'artista; dall'altra l'artista segna in modo indelebile la storia di quel frammento di civiltà.

I paesi dipinti sono dunque vere e proprie gallerie all'aperto in cui il tetto è il cielo, e le opere sono i grandi affreschi sui muri delle case. Attraverso un percorso che si snoda attraverso i vicoli e le strade del paese è possibile incontrare la memoria dell'artista o di un gruppo di artisti, che qui hanno impresso la propria idea e creatività.

Molto spesso si tratta di grandi opere realizzate a più mani che coprono superfici di notevoli dimensioni come nel caso del villaggio di Dozza, un tipico borgo medievale nell'Appennino bolognese, in cui ogni anno artisti giungono per una manifestazione culturale che vede la realizzazione di grandi murali.

In casi particolari, invece, i dipinti murali sono piccole pitture lasciate sull'intonaco da un'anima solitaria come nel caso del villaggio di Sesta Inferiore nell'Appennino parmense, ove l'artista Walter Madoi dipinse trentadue affreschi distribuiti sui muri delle piccole case del villaggio. Gli stessi abitanti del borgo sono presi come modelli sia per le tragiche espressioni della Crocefissione all'interno della chiesa, che per gli altri dipinti all'esterno, dove vengono mischiati alle immagini di amici personali, gente famosa e nature morte.

Sono scene di vita vissuta, messaggi politici, rievocazione di eventi culturali per lo comunità, ma non mancano anche paesaggi e semplici espressioni di fantasia come i racconti *naïf* ispirati alle fiabe. "I muri dipinti sono eseguiti in genere da professionisti che intendono l'arte di strado come espressione sociale, cioè rifiuto del lavoro "da cavalletto" chiuso all'interno del proprio studio e ricerca, invece, di nuovi spazi all'aperto di grandi dimensioni, nati da un rapporto con il pubblico."³⁰

La realtà dei Muri d'Autore prende origine ufficialmente nel 1956, quando ad Arcumeggia, un piccolo villaggio vicino a Varese, si decide di ambientare una serie di affreschi dei maggiori pittori contemporanei sulle pareti esterne delle case del borgo contadino. L'intero paese diventa galleria d'arte all'aperto, documentando tecniche pittoriche differenti e diventando occasione di dialogo tra artisti e pubblico.

Da questa esperienza nasce l'idea di costituire un'associazione per coordinare e valorizzare i borghi dipinti italiani. L'Associazione Paesi Dipinti ASSIPAD³¹ viene

³⁰ MARIO AMODIO, *Furore: nasce Assipad-Dipinti con paternità*, in "Giornale di Napoli", giugno 1994.

³¹ L'Associazione Italiana Paesi Dipinti ASSIPAD dispone di una banca dati on-line consultabile nel sito internet: <http://www.paesidipinti.it/home.asp>

fondata ufficialmente nel 1994 con lo scopo di: collegare sotto il profilo culturale la comunità italiane che posseggono, promuovono e valorizzano il patrimonio pittorico antico e recente, realizzato sui muri esterni delle abitazioni; promuovere la funzione turistico – culturale del suddetto patrimonio; sollecitare scambi di esperienze artistiche, organizzative, giuridico – amministrative tra gli associati, nonché incontri tra gli operatori, gli studiosi e i tecnici che s'interessano delle problematiche generali dei paesi dipinti; spronare gli associati a restaurare il patrimonio artistico; stimolare la creazione di itinerari artistico – culturali.

Attualmente, in Italia sono stati censiti più di duecento paesi dipinti. Per riportare solo i casi emiliani si può citare in Liguria Valloria, nella Valle del Prino, vicino a Imperia, che si presenta come un borgo medievale dipinto da 97 opere d'arte che arricchiscono le porte delle abitazioni del centro storico, i locali e le viuzze. A Calvi dell'Umbria, piccolo paese in provincia di Terni, artisti italiani, olandesi, polacchi e rumeni hanno dipinto l'intero paese con un'infinità di murales sul tema della natività. Cervara di Roma, a poca distanza da Roma, è un altro paese d'artista, la roccia calcarea (dalla quale le case sembrano precipitare a strapiombo sulla piazza) è stata interamente modellata, dagli allievi dell'Accademia di Firenze, agli inizi degli anni '80. Su questa "pagina di pietra" è stato realizzato un ciclo scultoreo di innegabile fascino. Ovunque ci sono opere, murales, dipinti che ammiccano, tra le minuscole case di pietra, le stradine acciottolate, i numerosi archi. A Satriano, in Basilicata, i *murales* raccontano la storia, la magia, le leggende e gli usi del popolo satrianese. I dipinti, persino illuminati con particolari fasci di luce che abbagliano corpi, animali e paesaggi, hanno contribuito ad eleggere il paese, "capitale dei murales del mezzogiorno".

In Calabria, il più famoso paese dipinto è Diamante, con ben 150 affreschi, nei vicoli e nelle strade, realizzati dal pittore locale Nanni Razzetti. In Sardegna, Orgosolo, nel cuore della Barbagia, vanta un patrimonio di oltre duecentocinquanta affreschi dipinti sugli edifici che testimoniano scene di vita quotidiana. Una sorta di libro fotografico con immagini di vita reale, sofferenza, dolore della gente della Regione ma anche di tutta quella oppressa nel mondo.

4.3. Parchi letterari e Paesaggi culturali.

Dalle pagine dei libri conservate nelle case degli autori agli angoli del territorio dove essi hanno vissuto o ambientato le loro opere si tendono le arcate di quel ponte tra geografia e letteratura che è costituito dai parchi letterari, divenuto marchio registrato con una gestione privata e centralizzata, tanto che altre esperienze simili hanno preferito una conduzione più autonoma, adottando la denominazione di parchi culturali. Nati dall'esigenza di Stanislaw Niewo di preservare storie letterarie e pietre del suo Castello di Colloredo di Montalbano, dove Ippolito Niewo scrisse le *Confessioni di un italiano*. Da qui l'istituzione si è allargata a tutti quei luoghi, fonte d'ispirazione di grandi scrittori, lasciati all'incuria del tempo. Il progetto venne avviato con la realizzazione di due volumi dedicati ai Parchi Letterari³². Successivamente sono diventati strutture fisiche con sedi, personale e attività di ricerca, costituendo un'interessante realtà di turismo culturale italiano, tanto che il Touring Club Italiano ha dedicato una recente *Guida ai Parchi Letterari nel Mezzogiorno. Ambiente, culture e tradizioni sulle tracce dei grandi scrittori*.

I parchi stimolano la scoperta delle parole degli scrittori e, come scrive Jacob Michael "se per le descrizioni della natura è ancora possibile in una certa misura isolare o privilegiare la funzione ornamentale, i parchi letterari non possono essere separati dal testo a cui appartengono."³³

Parchi letterari

"I parchi letterari sono spazi fisici o mentali che hanno ispirato le opere di grandi scrittori. Si differenziano da quelli naturali per il fatto che non hanno confini. In tale spazio vanno salvaguardate le esperienze visive ed emozionali dell'autore,

32 I due volumi sono editi da Abete: *I Parchi Letterari volume I, dal XII al XV sec. e I Parchi Letterari volume II, dal XVII al XVIII sec.* Sono seguiti poi: *I Parchi Letterari dell'Ottocento* - edito da Marsilio - e *I Parchi Letterari del Novecento* - edito da Ricciardi & Associati. L'intera collana è stata curata dallo stesso Stanislaw Niewo.

33 MICHAEL JACOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p 45.

si deve poter effettuare ogni tipo di intervento atto a ripristinare il ricordo del letterato o della sua ispirazione.”³⁴

I parchi letterari sono dunque parti di territorio caratterizzati da diverse combinazioni di elementi naturali e umani che illustrano l'evoluzione delle comunità locali attraverso la letteratura.

Sono i luoghi che comunicano le sensazioni che hanno ispirato tanti autori per le loro opere e che i Parchi intendono fare rivivere al visitatore elaborando interventi che ricordano l'autore, la sua ispirazione e la sua creatività attraverso la valorizzazione dell'ambiente, della storia e delle tradizioni di chi quel luogo abita. Molte delle più celebri opere letterarie e poetiche, ambientate in luoghi reali legati alla vita o alle vicende di un autore o scelti per affinità culturale, offrono un metodo originale di interpretazione dello spazio; consentono infatti di reinterpretare il territorio e di dare un significato ai luoghi in un equilibrato connubio tra paesaggio, patrimonio culturale e attività economiche. Le ambientazioni di romanzi, racconti, novelle o poesie diventano fonte di conoscenza di paesaggi e di ambienti che si configurano come patrimonio specifico e testimone dei valori naturali, storici e culturali delle comunità locali da proteggere, conservare e rivitalizzare.

I parchi letterari non si limitano a custodire e divulgare la letteratura attraverso i luoghi, ma pretendono di salvaguardare i luoghi attraverso la letteratura.

La denominazione “Parco Letterario” viene ideata e utilizzata per la prima volta dalla Fondazione Ippolito Nievo³⁵, con la finalità di individuare nel territorio i luoghi narrati e cantati che hanno ispirato i maggiori autori letterari. L'idea nasce dalla volontà di Stanislao Nievo di elevare il Castello di Colloredo di Montalbano, dove Ippolito Nievo scrive le *Confessioni di un italiano*, a luogo del patrimonio

34 Definizione Fondazione Ippolito Nievo, www.parchiletterari.com

35 La Fondazione Ippolito Nievo nasce per il volere dei pronipoti dell'autore e in particolare per l'impegno del suo primo presidente, lo scrittore Stanislao Nievo, socio fondatore insieme a Giovanna Nievo, Giangaleazzo Nievo, Ludovica Nievo. La Fondazione Ippolito Nievo è stata riconosciuta con Decreto del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali del 12.10.1994

culturale italiano.

Un primo lavoro di classificazione, svolto appunto dalla Fondazione Nievo, porta attenzione a questi particolare ambiti, promuovendo la nascita di nuove istituzioni, con sedi, personale specializzato e attività regolari a sostegno di queste realtà territoriali.

La Fondazione Ippolito Nievo rappresenta un modo nuovo di intendere la letteratura, poiché permette di vivere i luoghi cantati e narrati, di ritrovare atmosfere e sperimentare le emozioni dell'ambiente che ha ispirato poeti e scrittori.

Uno degli obiettivi dell'istituzione è far rinascere un interesse per il territorio e oggi i parchi letterari costituiscono la più interessante realtà di turismo culturale italiano, rappresentando un'opportunità concreta di sviluppo per le imprese locali.

La Fondazione Nievo ha un vero e proprio "diritto" sulla denominazione di "parco letterario" e ha coniato un "marchio di qualità" simboleggiato dall'Albero del Viaggiatore, chiamato comunemente Ravenala, una pianta che cresce in Madagascar, le cui foglie concave raccolgono la rugiada che su di esse si forma e che serve da ristoro per il viandante assetato. L'istituzione di un Parco Letterario avviene nel momento in cui si firma una Convenzione onerosa fra la Fondazione Ippolito Nievo e l'Ente Pubblico. All'interno della Convenzione, le parti stabiliscono di comune accordo di assegnare la gestione organizzativa ad un soggetto giuridico privato al quale, tramite apposito contratto, viene concesso l'uso commerciale dei diversi marchi.

I Parchi Letterari sono per la maggior parte nel sud dell'Italia, ma anche le regioni del centro-nord possono vantare la presenza delle istituzioni, primo fra tutti il parco dedicato a Ippolito Nievo, in Friuli Venezia Giulia, a Colloredo in provincia di Udine. Per citare solo i principali successivamente hanno visto la luce: il Parco "Isabella Morra" nel Comune di Valsinni in Basilicata; il Parco "Cesare Pavese a Santo Stefano Belbo in Piemonte e il Parco "Grazia Deledda" in Sardegna, a Galtelli

di Nuoro, il Parco "Eugenio Montale" in Liguria, il Parco "Gabriele D'Annunzio" ad Anversa in Abruzzo; il Parco "Omero" nei pressi del Circeo; il Parco "Carlo Levi" per "Cristo si è fermato a Eboli" ad Aliano e a Grassano in Basilicata, il Parco "Giovanni Verga", "I Malavoglia" ad Accastello in Sicilia e il Parco "Giosuè Carducci" a Castagneto Carducci in Toscana. Di più recente inaugurazione sono il Parco "Giovanni Prati" nella provincia di Trento, il Parco "Dante Alighieri" a Cogorno di Genova, il Parco "Tommaso Campanella" a Cosenza, il Parco "Elio Vittorini" a Siracusa e infine nel Cilento, in Campania, il Parco "Gian Battista Vico".

Fra il 2005 e il 2006, grazie ad un progetto europeo transfrontaliero sono stati istituiti tre Parchi Letterari Italia-Svizzera (Interreg IIIA), due in Lombardia e uno nella Svizzera Italiana, dedicati rispettivamente ad "Antonio Fogazzaro" (Valsolda-Como), "Piero Chiara" e "Vittorio Sereni" (Luino-Varese) e a "Hermann Hesse" (Collina d'Oro- Lugano).

Nell'Estate del 2009 l'istituzione ed il coordinamento de I Parchi Letterari sono passati a Paesaggio Culturale Italiano Srl³⁶, una società nata per promuovere i Parchi e le realtà ad essi associabili con l'intento di farne anche delle mete di un certo turismo - culturale, sostenibile e responsabile - che rappresenti un'opportunità concreta di sviluppo per le comunità e le imprese locali nell'ambito di una rete nazionale, funzionale ed efficiente.

36 Paesaggio Culturale Italiano Srl nasce nell'Estate 2009 con l'obiettivo di organizzare una rete nazionale, ed internazionale, costituita da elementi di interesse turistico e luoghi che, per importanza sul piano storico-testimoniale, architettonico e di richiamo dell'identità anche sotto il profilo economico e sociale, si prestino a svolgere un ruolo di primo piano anche come meta di viaggio nell'ambito delle politiche di turismo responsabile e sviluppo sostenibile, valendosi dell'esperienza trentennale di Viaggi dell'Elefante SpA.

Parchi culturali

I parchi culturali sono percorsi ed itinerari lungo i luoghi di vita e di ispirazione di grandi scrittori e artisti. Città e villaggi, ma anche paesaggi e campagne raccontati in un testo, diventano un patrimonio culturale ed ambientale da proteggere, valorizzato e reso fruibile ai visitatori attraverso un viaggio nella letteratura e nella memoria per mezzo di attività culturali e manifestazioni ideate per far conoscere gli scrittori e i loro luoghi d'ispirazione.

Concettualmente i parchi letterari e i parchi culturali sono la medesima realtà, ciò che differenzia le due denominazioni è il "marchio" autentico e creato dalla Fondazione Ippolito Nievo.

Sono molte le istituzioni in Italia che utilizzano la denominazione di Parco Culturale per non dover siglare la convenzione con la Fondazione.

Si può citare come esempio un recente progetto per il Parco Culturale Paesaggio Umano realizzato dalla Regione Piemonte³⁷. Il progetto unisce un territorio testimone ed ispiratore della vita e delle opere di alcuni grandi autori della letteratura italiana del Novecento: Cesare Pavese, Beppe Fenoglio, Giovanni Arpino, Gina Lagorio e Davide Lajolo. I valori del territorio che la letteratura ha offerto all'immaginario collettivo coniugati fra loro diventano propulsori di cultura.

La denominazione di "Parco culturale", inoltre, a differenza di quella di "Parco Letterario" può interessare anche i luoghi di vita e di ispirazione di un artista, non avendo l'esclusiva di riferirsi alla letteratura. Il Parco Culturale della Riviera dei Fiori e delle Alpi Marittime³⁸, ad esempio, nasce dal desiderio di valorizzare i luoghi e gli ambienti vissuti o raccontati da grandi letterati e pittori della Riviera Ligure di Ponente: Nella sua prima edizione, la guida del Parco tratta cinque

³⁷ Il Parco Culturale Paesaggio Umano è stato fondato da Regione Piemonte e Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura e presentato al Salone Internazionale del Libro di Torino 2010. I fondatori del parco sono la Regione Piemonte e la Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura di Torino <http://www.fondazioneibro.it>

³⁸ Parco Culturale della Riviera dei Fiori e delle Alpi Marittime C/o cooperativa Liguria da Scoprire ha sede ad Imperia, presenta itinerari on-line al sito internet <http://www.parchiculturali.it>.

autori per descrivere altrettanti itinerari: Italo Calvino, Giovanni Boine, Claude Monet, Giovanni Ruffini, Mario ed Angiolo Silvio Novaro.

Un particolare accenno è da porre ad un recente progetto presentato alla 12. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia 2010 per il "Parco Ungaretti", primo parco in Italia dedicato al grande poeta. Il parco inaugurato il 18 settembre 2010 a Castelnuovo di Sagrado (Gorizia) è stato curato dall'architetto Paolo Bornello. Il parco è collocato proprio nei luoghi dove furono combattute le prime battaglie sull'Isonzo, e dunque nell'area che fu il teatro di guerra del soldato Giuseppe Ungaretti. Il progetto disegna negli ambiti storici del giardino degli spazi che figurativamente interpretano piccole architetture militari, suggerendo così un percorso di memoria e meditazione sui primi celebri versi del poeta dedicati alla tragedia della guerra. Nel parco alcune stele di pietra riportano incise le poesie del maestro; altri versi sono tracciati sulle pareti trasparenti di una torretta osservatorio, sulla balaustra della terrazza panoramica e su una grande lastra collocata dentro il sacrario di alti tronchi d'abete. All'interno del parco sono collocate opere d'arte dello scultore Paolo Annibaldi e dell' incisore Franco Dugo. il progetto prevede infine di dedicare spazi per la fruizione di materiale audiovisivo, e per la conservazione e divulgazione di documenti letterari e culturali.

4.4. Luoghi letterari e Strade di scrittori.

Nel capitolo dedicato alla casa di letterati si è data la definizione di luoghi letterari come ambiti immaginari che, benché non siano mai realmente esistiti o non se ne sia mai comprovata l'esistenza, hanno assunto, nel tempo, un tale valore simbolico da essere diventati ormai parte integrante della cultura di un popolo. Nella storia della letteratura sono molteplici gli esempi dall'Isola di Ogigia nell'*Odissea* al paese di Macondo in *Cent'anni di solitudine*. Talvolta sono luoghi leggendari, futuristici, esotici, utopici, altre volte sono ambiti talmente verosimili da poter avere nella realtà luoghi corrispondenti come la frazione Acqua Traversa del romanzo *Io non ho paura* pubblicato dallo scrittore Nicolò Ammanniti. Possono essere ampie aree geografiche, come un tratto costiero, come una vallata, come un'isola, oppure più contenute come quartieri di una piccola città. Possono essere tratti di paesaggio, sentieri radure, grotte o limitarsi anche ad ambiti molto circoscritti come la sala di un palazzo, di una locanda o di un albergo.

I luoghi letterari sono ambiti che nascono dalla mente di un individuo, ma che racchiudono in sé una singolare verità, sebbene non possano condividere il tempo della realtà e da questa si separano in maniera drastica. Tra i luoghi letterari rientrano anche luoghi nominati o inventati da un autore e situati in un paese reale, che diviene talvolta ambito di valorizzazione dell'opera dello scrittore. Tali ambienti diventano occasione di promozione della cultura attraverso l'organizzazione di eventi e manifestazione e la ricostruzione di scene di vita vere o desunte dai testi dell'autore.

Un esempio a questo proposito è la casa di Sherlock Holmes a Londra. La casa vittoriana al 221b di Baker Street, costruita nel 1815, ha ospitato "letterariamente" il famoso investigatore e il suo agiografo tra il 1881 e il 1904, stando alle storie scritte dal loro creatore sir Arthur Conan Doyle: oggi vi si può visitare il famoso studio al primo piano, sedere sulla poltrona di Mr Holmes vicino al fuoco, entrare nella sua camera da letto, salire poi al secondo piano nella camera

del dottor Watson dove si trova il suo diario scritto a mano con estratti della celebre avventura de Il mastino dei Baskervilles. Ovunque si trovano oggetti "appartenuti" alle due celebrità, resi reali e tangibili dai numerosi e famosi film che hanno immortalato le gesta di Holmes e Watson. Questa casa museo nasce da due invenzioni: quella letteraria e quella cinematografica, che partecipano insieme alla messa in scena della vita dell'eroe a beneficio di un pubblico che non vuole essere convinto della sua veridicità (la casa, gli oggetti sono veri poiché si riferiscono all'autentico Sherlock Holmes) ma vuole condividere la vicinanza con il personaggio famoso a cui si può accostare senza soggezione perché è stata creata per lui, per il suo divertimento. Siamo un po' anche noi (il pubblico) i suoi artefici e la sua riconoscibilità (riconosco la sua pipa, la sua poltrona, il suo appartamento perché ne ho letto la descrizione e l'ho visto al cinema) è parte fondamentale del suo successo e del suo essere un eroe (credo in lui e nelle sue capacità fuori dell'ordinario). E' interessante navigare nel sito del museo e vedere come la consapevolezza della invenzione del personaggio si mescoli con la realtà e si crei un nuovo piano di comunicazione in cui la sintesi e l'armonia tra i primi due livelli si manifesta nella dimensione della celebrità internazionale.

A Tarascon, in Costa Azzurra è possibile, invece, visitare la casa di Tartarin de Tarascon, personaggio nato dalla penna di Alphonse Daudet (1830 - 1914). L'autore vive a Nimes, ma raggiunse il successo narrando del paesino medievale di Tarascon, tra Provenza e Linguadoca. Oggi è stata ricostruita la dimora descritta nel romanzo, pensata e costruita per fare rivivere il celebre personaggio e il suo mondo. "La troisième maison à main gauche sur le chemin d'Avignon", sono in questi termini che Daudet localizzava la casa di Tartarin di Tarascon, l'eroe del suo romanzo eroico-comico. La dimora-museo è ricostruita con le medesime caratteristiche di quella descritta nel romanzo e ospita una galleria evocatrice che ripercorre alcuni avvenimenti e situazioni del celebre romanzo.

Più recente è la promozione di itinerari all'interno della contea britannica di Northumberland, ai confini con la Scozia, che fa da sfondo delle vicende di Harry Potter, partendo da Londra si può iniziare il tour sui passi di Harry Potter fino alla

visita del castello che ha ospitato il set cinematografico. La Sicilia di Montalbano ha portato, invece, alla pubblicazione di guide e libri per scoprire i luoghi del celebre commissario.

Un ultimo accenno ad una mostra "Tra Manzoni e Morlotti. Testori a Lecco" aperta a Villa Manzoni dal 16 ottobre 2010 al 30 gennaio 2011. La mostra ruota attorno a un'intuizione di Giovanni Testori, grande scrittore e critico d'arte, che nel 1984 si propose di scovare nella grande pittura lombarda del 1600 e 1700 i volti di quelli che sarebbero stati i personaggi del grande romanzo di Manzoni: *I promessi sposi*. I dipinti sono tutti capisaldi della pittura lombarda conservati in importanti musei italiani e prestigiose collezioni private. Una sezione della mostra è dedicata alle visioni dei laghi di Segantini, che Testori aveva individuato come corrispondente visuale e poetico del celebre "Addio monti" manzoniano. Nella cappella della villa vengono "messi in scena" gli Inni Sacri di Manzoni grazie alla straordinaria Natività di Andrea Appiani proveniente dalla Collegiata di Arona e posta per l'occasione sulla controfacciata. Infine, con un colpo a sorpresa nella grande cantina della villa, uno dei luoghi più affascinanti dell'edificio dove Manzoni coltivava la passione enologica è rievocato, attraverso suoni, voci e proiezioni, la figura tragica della Monaca di Monza e, in particolare, attraverso voci e immagini dell'omonimo dramma scritto da Testori e andato in scena nel 1967, con la regia di Luchino Visconti.

In questo particolare evento un luogo letterario si concretizza in un percorso espositivo e le parole di Manzoni trovano così il proprio correlativo figurativo, unendo arte, letteratura, architettura e cinema.

Una strada di scrittori

Una strada di scrittori è un insieme di luoghi letterari in uno spazio geografico dato, un percorso legato a uno scrittore che colloca la sua opera in un territorio dato, un insieme di luoghi letterari della stessa vena ed inoltre ci sono tutti gli itinerari che ognuno può tracciare in base alla propria sensibilità, alla propria disponibilità, alla propria esperienza o alla propria ricerca virtuale.

Un esempio a tale proposito è la Strada storica delle case di scrittori dell'Isola di France.

Sull'Appennino tosco-romagnolo il progetto "Pensieri e scritti in Appennino. Itinerari letterari"³⁹ a cura dell'Assessorato al Turismo e dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Ravenna

e della Camera di Commercio della Provincia di Ravenna promuove un percorso attraverso i luoghi di vita e di ispirazioni di importanti letterati da Il Cardello di Alfredo Oriani a Casola Valsenio ai paesaggi amati e cantati da Dino Campana nel Parco Culturale dedicato allo scrittore. Il progetto promuove e valorizza anche importanti manifestazioni letterarie.

L'attenzione ai luoghi letterari è espressione di un ritrovato interesse per la letteratura e per una comprensione piena e consapevole dell'opera di grandi poeti e scrittori, attraverso un coinvolgimento capace di portare alla scoperta di scenari percepiti attraverso una nuova chiave di lettura, che va oltre all'esigenza di consumo e business turistico.

In un tal spazio vanno salvaguardate le esperienze visive ed emozionali dell'autore con attività che stimolino curiosità e fantasia. Si deve effettuare ogni tipo di intervento atto a ripristinare il ricordo del letterato o della sua ispirazione tenendo conto dell'ambiente, della storia, delle abitudini e delle tradizioni di chi vive sul luogo.

La scelta della ricostruzione reale di spazi immaginari risponde alla necessità di vivere e sperimentare luoghi dal forte contenuto simbolico, che diventano così luoghi della memoria dotati di singolare identità collettiva, in quanto diventano spazi di conoscenza, custodi di valori condivisi.

39 L'itinerario è contenuto in una pubblicazione disponibile anche on-line all'indirizzo internet <http://ravennaintorno.provincia.ra.it/pubblicazioni/itinerari/>

4.5. Parchi tematici.

“I parchi tematici sono spazi urbani a vocazione commerciale dove le risorse dell'architettura, dell'arte e della tecnologia (soprattutto delle tecnologie della comunicazione) sono messe a servizio di un progetto culturale coerente, che unisce attrazioni rivolte a soddisfare un vasto pubblico procurando piaceri ed emozioni e tutto in un processo di arricchimento delle sue conoscenze generali”⁴⁰

All'interno dei parchi tematici sono rappresentate realtà storiche o immaginarie attraverso scene spettacolari e scenografiche. La rappresentazione in genere avviene tramite un processo di sintesi che riduce segni e forme note e distorce proporzioni e prospettive, producendo viste riassuntive immediatamente comprensibili al pubblico.

I parchi tematici nascono in genere dal tentativo di materializzazione di un marchio e si servono per questo di un formalismo arbitrario, l'interesse è rivolto all'emozione che uno spazio scenografico riesce a muovere nello spettatore; di conseguenza la manipolazione compositiva e formale sono finalizzate alla realizzazione di un luogo fascinoso e seducente.

La progettazione di un parco tematico si basa sulla possibilità di utilizzare “ricostruzioni arbitrarie” e “distorsioni spaziali”. Nel parco è infatti necessario produrre un equilibrio visivo tra un piano terra accessibile ai visitatori e l'illusione fittizia di molti piani superiori, molto spesso ridotti nelle proporzioni. Tutti gli oggetti esibiti nel parco hanno dimensioni improbabili, accresciute o diminuite; la ripetizione e la giustapposizione di cose e colori, attribuiscono allo spazio un significato insolito, ottenuto attraverso codici a-storici. L'arbitrarietà e le analogie tra le forme architettoniche e gli archetipi della natura è proposta frequentemente nel parco a tema, come concretizzazione dell'immaginario racconto fiabesco; queste soluzioni sono finalizzate alla meraviglia del pubblico attraverso visioni

⁴⁰ ANNE-MARIE EYSSARTEL – BERNARD ROCHETTE, *Des Mondes inventés. Le parcs à thème*, Parigi, La Villette, s.d.

panoramiche e trasposizioni di realtà letteraria e cinematografica.

Il parco tematico è, inoltre, sempre chiuso da un alto recinto per escludere il paesaggio naturale circostante dalla finzione interna e per produrre una scena immersiva e coinvolgente. Il parco deve rappresentare un luogo rassicurante, dove la persona subisce un processo di infantilizzazione. Alessandra Mottola Molfino a tal riguardo afferma che il parco tematico, è il “vero museo dei sogni infantili”, “piace a chi è disposto a rovistare nel proprio immaginario, nelle memorie nutrite dalla lettura dei romanzi di avventura, a chi accetta il surreale quotidiano, il sogno senza costruito, il kitsch, la trasgressione.”⁴¹

Nella prima metà del XX secolo, Walt Disney traspone la macchina delle Esposizioni Internazionali sul campo del divertimento e della riproduzione di mondi fantastici, traendo spunti dai *luna park* e legandoli a spazi, che in parte ricalcavano quelli della città e in parte scaturivano dalle fiabe. Secondo quanto Walt Disney il parco a tema doveva essere una città ideale, perfetta, dall'impianto circolare, uno spazio fittizio modellato sulle esigenze del pubblico e finalizzato a essere recepito come luogo capace di soddisfare un bisogno, oltre che un desiderio.

Attraverso adeguati studi sociologici, ben presto il modello Disneyland viene adottato da numerose realtà che rispondono a chiare esigenze commerciali e di marketing e diventano luoghi di consumo e divertimento. L'esperienza emozionale del parco tematico supera quella conoscitiva, l'evocazione di ambienti e fatti storici è sempre mediatica e superficiale, non si espone nessun “dato storico” e nessun oggetto originale.

Queste esperienze lontane dalla definizione di museo e lontane dalle ipotesi fin ora presentate per la valorizzazione di case di uomini celebri, sono tuttavia entrate nell'immaginario collettivo e rappresentano una realtà possibile per l'avvicinamento ad un'opera letteraria o ad un personaggio storico.

Un esempio a tal proposito è il Parco Tematico di Charles Dickens a Rochester,

41 ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1991, p.186.

nel Kent. La struttura aperta nel maggio 2007, riproduce all'interno di un ampio edificio un "frammento di cera" dell'Inghilterra dell'Ottocento, dove Dickens passa l'infanzia e ambienta i suoi romanzi più celebri. Il parco si estende su ventisei mila metri quadrati, chiusi in un capannone. Il progetto nasce dalla volontà di far rivivere al visitatore un'esperienza autentica attraverso una messa in scena illusionistica e fantascientifica. Avventura, spavento, brivido, paura sono le "sensazioni in vendita" al pubblico, "illusioni controllate" che accompagnano il visitatore alla scoperta dei romanzi dell'autore. Tra le varie attrazioni, il Dickens World prevede eventi e spettacoli ospitati all'interno di un ampio teatro, la visione di scene tratte dalle storie dello scrittore in una sala per proiezioni multimediali e la possibilità di salire su imbarcazioni infestate dagli spettri usciti dai *Racconti di fantasmi*.

Un altro caso è quello della casa di Heidi nel territorio che è stato battezzato Heidiland nelle Alpi svizzere. Heidi è un'orfanella che vive in un paesino delle montagne svizzere, personaggio inventato alla metà del XIX secolo dalla scrittrice Johanna Spyri: su questo personaggio di fantasia un'intera regione (Bad Ragaz, nord est della Svizzera) ha investito il rilancio della propria identità turistica e nel 1997, è stato creato il marchio ufficiale "Heidiland vacation region" per il distretto turistico alpino di Sarganserland – Walensee. Nello stesso anno il paese di Maienfeld, che è appena qualche chilometro fuori dai confini di "Heidiland", ha aperto e lanciato la "casa originale di Heidi" protetta da un marchio registrato: la casa è stata visitata solamente il primo anno da 15.000 visitatori e nel 2000 Maienfeld ha visto la presenza di più di 60.000 turisti; nel 2005 Heidiland e il villaggio della casa di Heidi hanno formato un unico distretto turistico condividendo una stessa identità e offrendo servizi integrati. Nel sito web si legge che "l'autentica casa di Heidi è stata trasformata in un museo che mostra la vita che si svolgeva in queste montagne più di cento anni fa": non viene assolutamente preso in considerazione il fatto che questo è un luogo di fantasia (come il personaggio stesso che lo ha ispirato), ma anzi viene presentato come innanzitutto autentico, unico, irripetibile e insostituibile.

5. Conclusioni. Dalla tutela del bene culturale alle politiche di gestione del territorio.

*“È oggi più che mai necessario
parlare di paesaggio”
Salvatore Settis, 2010.*

In un'ottica generale di valorizzazione dei beni culturali, la ricerca ha verificato in questo capitolo come esistano diversi modi per interpretare il ricordo di un personaggio celebre, che sembrano tuttavia destinati ad essere percepiti individualmente come un'accattivante esperienza soggettiva.

Negli ultimi decenni poi, accanto a edifici istituzionali per la cultura quali musei, fondazioni, gallerie si sono affiancati altri ambiti di tutela dell'eredità storica che poco per volta, hanno coinvolto porzioni di paesaggio naturale sempre più allargate.

In parallelo si sono aperti nuovi ambiti e inedite possibilità di valorizzazione delle dimore di illustri personaggi, che prevedono anche la possibilità di utilizzare i luoghi di vita di un illustre personaggio come spazi di turismo culturale. La trasformazione della casa di un artista o di un letterato in un prestigioso albergo, in un bel caffè o in uno spazio d'uso privato capace di mantenerne l'originale atmosfera, è una nuova frontiera, che ha portato anche ottimi risultati.

Un esempio a tal proposito è la villa sulla Costiera Amalfitana del regista Franco Zeffirelli. Oggi la dimora è un prestigioso hotel: ogni stanza, ogni mobile, ogni patio racconta di quando questo luogo raccoglieva ospiti come Leonard Bernstein, che qui compose le musiche di “Fratello Sole Sorella Luna”, o Liz Taylor o il ballerino e coreografo Leonida Massine o Sergei Diaghileff, fondatore dei Balletti Russi. La dimora, proprietà di privati, è stata trasformata nel 2010 in un albergo, che risponde alle nuove esigenze di un esigente turismo culturale. La villa composta da tredici suite, non è stata modificata, salvaguardando per quanto possibile ricordi e atmosfere del Maestro. Nella suite Zeffirelli, il grande appartamento che il padrone di casa aveva tenuto per sé, dove tutto è bianco o azzurro, ci sono

ancora i libri che lui ha scelto di lasciare qui, e i mobili di madreperla intarsiata che acquistò in Siria.

Non sempre la trasformazione della casa in spazi per il turismo privato è una corretta politica di valorizzazione, diventando a volte oggetto di speculazione e business turistico. Molti infatti sono gli alberghi celebri, che spesso fanno della memoria storica un'operazione economica come Villa Flori in riva al Lario, la residenza che accolse Garibaldi e Giuseppina Raimondi o Villa Feltrinelli a Gargnano sul Garda, residenza estiva di Mussolini. A Gargnano anche il palazzo neogotico di fine Ottocento dell'architetto Alberico Belgioioso, che ospitò Mussolini e famiglia ai tempi della Repubblica sociale, è oggi un Grand Hotel, in cui è possibile prendere un caffè nella sala esagonale che il duce usava da studio, oppure sedere al grande tavolo delle riunioni private.

PARTE SECONDA

Capitolo 4.

La casa diventa museo. Il progetto di architettura.

1. Le politiche d'intervento e le direttive Demhist per la trasformazione della casa in museo.

La trasformazione di una casa in museo deve avere come riferimento le direttive dell'International Council of Museums ICOM sull'istituzione Museo e le indicazioni del Comitato Internazionale DEMHIST specifiche per le dimore storiche, a questo si aggiungono poi le leggi nazionali e le prescrizioni contenenti gli standard museali delle singole Regioni.

L'ICOM definisce "museo" un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto¹.

Il Codice di deontologia² dell'ICOM, riconoscendo al museo un ruolo sociale all'interno della collettività, indica gli standard minimi quei principi e le linee guida per le pratiche professionali museali, anche in mancanza di normative del settore.

I primi a stilare una procedura di accreditamento sono gli Stati Uniti d'America a metà degli anni settanta del secolo scorso. L'*American Association of Museum*, conia l'*accreditation* per certificare l'istituzione che "a tutti i livelli opera secondo gli standard più elevati e attuali e le migliori pratiche professionali e adempie ai suoi doveri nei confronti del pubblico così come è previsto dalla sua missione", rispondendo pertanto a requisiti di "eccellenza museale"; molti musei americani, ancorché non abbiamo ottenuto l'*accreditation*, si sono allineati a tali indicazioni

1 Definizione di Museo da Codice etico professionale dell'ICOM, adottato all'unanimità dalla 15° Assemblea Generale dell'ICOM a Buenos Aires (Argentina) il 4 novembre 1986, modificato dalla 20° Assemblea Generale a Barcellona (Spagna) il 6 luglio 2001 che lo ha rinominato Codice etico dell'ICOM per i Musei, e da ultimo revisionato dalla 21° Assemblea Generale a Seoul (Repubblica di Corea) l'8 ottobre 2004 e che ha inserito i beni immateriali.

2 The ICOM Code of Professional Ethics was adopted unanimously by the 15th General Assembly of ICOM in Buenos Aires (Argentina) on 4 November 1986. It was amended by the 20th General Assembly in Barcelona (Spain) on 6 July 2001, retitled ICOM Code of Ethics for Museums, and revised by the 21st General Assembly in Seoul (Republic of Korea) on 8 October 2004.

avviando un processo di autovalutazione nell'ambito delle "buone pratiche"³. Anche in Europa diversi Paesi hanno adottato procedure per indicare le linee guida nel settore museale. La Gran Bretagna definisce i criteri per l'*Accreditation Scheme for Museum*: la certificazione è volontaria, tuttavia ad oggi i trasferimenti pubblici sono indirizzati prevalentemente a favore di quelle istituzioni che hanno ottenuto la certificazione ed è importante ricordare che rientra tra i futuri obiettivi della *Museums and Galleries Commission*, devolvere contributi pubblici soltanto alle istituzioni che hanno ottenuto la certificazione; è stata formulata anche una *accountability*⁴ non solo contabile bensì sociale, con cui si possa misurare l'impatto sociale del museo in relazione ai suoi obiettivi e a quelli degli stakeholders. In Francia la Legge n. 5/2000 *Musées de France* revisiona il sistema museale sulla base di una concezione centralistica statale che richiede comunque rigidi requisiti minimi e procedure formalizzate per ottenere il *label* di *musée de France*. Nei Paesi Bassi la certificazione è volontaria e consente di accedere a contributi pubblici. In Italia è il D.m. 10 maggio 2001 a delineare l'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei in attuazione dell'art. 150 comma 6 D.L. n. 112/98⁵. Si tratta di *linee guida* predisposte da una Commissione paritetica del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e degli enti territoriali designati dalla Conferenza unificata⁶.

3 Dal 1971 al 1994, sono stati "accreditati" 800 musei su circa 8.200 musei e 15.000 siti, JALLA DANIELE, *Il Museo contemporaneo, introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Utet Libreria, Nuova edizione.

4 Il concetto di *accountability* nella attuale accezione è divenuto il simbolo della buona *governance* ovvero l'insieme delle azioni che svolgono la funzione sociale di dar conto (*giving accounts*). Monteduro Fabio in Sibilio Parri Barbara, *Misurare e Comunicare i risultati l'accountability del museo*, ed. Franco Angeli, 2004.

5 In realtà alcune regioni negli anni settanta avevano stabilito criteri per accedere ai finanziamenti, ma solo con l'anno 2001 si parla di standard in una regolamentazione statale. Ricordiamo la legge regionale della Lombardia 12 luglio 1974, n. 39 Norme in materia di musei di enti locali o di interesse locale, sulla classificazione dei musei in base alle dimensioni, ma fu approvata solo nell'anno 1978; anche la Legge n. 1080/1960 che riguardava i musei non statali e richiedeva un "regolamento di organizzazione e di funzionamento", ma non ebbe una buona applicazione, Garlandini Alberto, *L'intervento delle regioni a favore dei musei: uno scenario in profondo cambiamento*, su Aedon n. 2, 2006 *Rivista di arti e diritto on line diretta da Marco Cammelli*.

6 L'articolo 150 stabiliva che il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali definisse i criteri tecnico-

Con estrema sintesi, possono essere elencate le otto parti definite "ambiti" di riferimento in cui è diviso il Codice di deontologia ICOM, che stabilisce le norme minime di competenza per i musei e per i professionisti museali. Essi sono: Status giuridico, Assetto finanziario, Strutture, Personale, Sicurezza, Gestione delle collezioni, Rapporti con il pubblico e relativi servizi, Rapporti con il territorio.

Per il Codice ICOM il museo deve garantire la disponibilità di strutture adeguate, sia in termini tipologici sia in termini dimensionali, flessibili (capaci di mutare nel tempo in relazione al mutare delle esigenze), attrezzabili (capaci di soddisfare esigenze diverse) e funzionali (efficaci nel garantire il raggiungimento degli obiettivi). Tali strutture devono essere conformi alle disposizioni di carattere cogente (standard legislativi), ad attuare interventi finalizzati a rendere le strutture atte a conseguire predeterminati obiettivi di qualità (standard normativi) ed a prevedere tutte le azioni pianificate e sistematiche necessarie per dare adeguata confidenza che i servizi forniti dalle strutture soddisfino nel tempo gli obiettivi di qualità (standard procedurali).

Il museo deve garantire, inoltre, la sicurezza ambientale, la sicurezza strutturale, la sicurezza nell'uso, la sicurezza anticrimine e la sicurezza in caso di incendio, considerando l'insieme dei problemi della sicurezza in modo mirato ed integrato. La gestione delle collezioni museali deve fondarsi su idonee politiche volte a garantire la prevenzione dei rischi di degrado che possono interessare le collezioni stesse, affinché esse possano essere trasmesse alle future generazioni.

Nel progetto di trasformazione di una casa in museo, alle direttive ICOM si devono aggiungere le indicazioni di DEMHIST, che traggono origine dalla fondamentale definizione per cui "la casa (dimora) museo è una realtà contraddistinta dal legame indissolubile tra il contenitore (casa che può essere palazzo o

scientifici e gli standard minimi da osservare nell'esercizio delle attività trasferite dallo Stato agli enti locali; tuttavia successivamente valutò che tali standard potessero trovare applicazione generale a tutte le realtà museali del territorio, costituendo dei parametri, dei requisiti e delle minime garanzie all'esistenza del museo e al suo funzionamento.

appartamento, a cui spesso si associano spazi verdi, diversamente destinati, che risultano talvolta altrettanto, se non più importanti, dell'edificio a cui sono annessi) ed il suo contenuto (arredi, decori, collezioni), e per lo più distinta dal suo carattere abitativo (talvolta con finalità più pubbliche e di rappresentanza, talaltra più personali e familiari).”

Il Comitato DEMHIST fornisce indicazioni inerenti quattro diversi ambiti di approfondimento, sintetizzabili attraverso quattro parole chiave: *Security* (Sicurezza, intesa come sicurezza ambientale, sicurezza strutturale, sicurezza nell'uso, sicurezza anticrimine, sicurezza in caso di incendio), *Sustainability* (Sostenibilità, ossia un'adeguata salvaguardia e tutela delle risorse culturali tramandateci per la trasmissione integrale e inalienabile nel futuro), *Leadership* (Gestione, ovvero la definizione di un determinato profilo per il curatore di una casa-museo, che deve possedere una preparazione interdisciplinare), *Categorization* (Classificazione e creazione di un database. Le classi sono strumenti che facilitano la comparazione tra simili case museo, ci rendono capaci di riconoscere casi esemplari e stabilire degli standard e generare reti internazionali)⁷.

Gli obiettivi di DEMHIST sono dunque garantire la conservazione, la sicurezza e la comunicazione della dimora storica rispetto ad un pubblico di visitatori presenti e futuri. L'atto di conservare va inteso, in questo caso, nel senso di rallentare il degrado e la perdita di memoria che ne consegue, rimuovendo le cause che lo determinano o che tendono ad accelerarlo.

A monte del progetto di trasformazione di una casa in museo aperto al pubblico ci deve essere dunque un attento lavoro di indagine, che possa connettere i diversi segni lasciati dagli abitanti con i significati che essi hanno acquistato nel corso del tempo. Il progetto deve salvaguardare i luoghi, gli oggetti e le relazioni raggiunte, consentire nuove acquisizioni finalizzate all'arricchimento della conoscenza, rendere il tutto comprensibile al pubblico dei visitatori, evitando

⁷ Si fa riferimento a *House Museum Practice: Security, Sustainability, Leadership, Categorization*, riportate nel sito internet www.demhist.icom.museum.

interpretazioni gratuite o falsificazioni arbitrarie della realtà.

La conservazione della dimora storica deve garantire la salvaguardia fisica dell'edificio e dei manufatti in esso contenuti, la tutela e la leggibilità del valore storico-documentario del complesso, la realizzazione di servizi a supporto del visitatore (pannelli didattici, illuminazione e impianti adeguati, servizi igienici e accessibilità), la conservazione di eventuali materiali delicati o preziosi contenuti nella casa (mobili, suppellettili, tappezzerie, opere d'arte, ecc.), anche predisponendo i necessari impianti di condizionamento, di climatizzazione e di antifurto.

Negli ultimi anni il Comitato DEMHIST ha gettato le basi per diffondere meglio una cultura di gestione e valorizzazione delle case museo, arrivando alla costituzione di una rete effettiva di relazioni tra ricercatori, istituzioni pubbliche e responsabili della gestione dei patrimoni e dei beni conservati. Il dibattito contemporaneo non è più incentrato solo sull'imprescindibile e originale rapporto tra edificio e collezioni, ma si anima di nuove problematiche legate al ruolo della casa museo nella società e nel territorio quando viene considerato un contenitore d'identità comune. Al pari della casa interessa una migliore comprensione del luogo e del contesto naturale, che si ottiene estendendo la salvaguardia dalla dimora al giardino, dal lotto alla città, dal podere al paesaggio circostante. Il progetto di trasformazione della casa in museo deve interpretare e salvaguardare l'imprescindibile relazione culturale, simbolica, spaziale e persino mitica, che esiste tra personaggio storico, epoca, dimora, collezione, edificio, città e paesaggio.

2. Tre strategie progettuali per la valorizzazione museografica della casa e della collezione.

Il tema centrale di questo capitolo è l'architettura. Nelle pagine che seguono, attraverso la migliore documentazione disponibile, viene presentata una quarantina di casi di residenze storiche esistenti in Europa, valutandone le modifiche recenti, effettuate sulla base di significativi progetti architettonici. Si segnalano trasformazioni che sono insieme interventi di recupero o di parziale modificazione oppure di totale riprogettazione. Si prendono in considerazione anche interventi di estensione di case e gli occasionali trasferimenti di sedi di importanti collezioni attuate nella prospettiva di una definitiva trasformazione di un casa in museo. A conclusione di una lunga ricostruzione storica centrata su temi di architettura della casa, nell'occuparsi di architettura del museo, si ha la conferma che il nuovo luogo, attrezzato e aperto, presenta questioni di architettura molto diverse.

Un interessante approccio al problema viene affrontato nel testo *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista* da Aldo De Poli, Marco Piccinelli, Nicola Poggi, edito nel 2006. Dall'esame ravvicinato di tante realtà tra loro lontane, sono riportate ipotesi di valorizzazione molto diverse e atteggiamenti dissimili sui metodi di valutazione delle trasformazioni progettuali. In particolare nel testo, vengono presentate nove diverse categorie interpretative. Esse sono: La conservazione integrale, La conservazione apparente, L'integrazione come parte di un altro edificio, Il riuso di edifici storici, Il riuso di edifici industriali, La nuova costruzione, La restituzione simbolica di un luogo perduto, L'estensione nel parco inteso come museo all'aperto, La collezione di frammenti di paesaggio come evocazione di un percorso artistico. Si riporta qui di seguito, quasi integralmente, il testo di alcune di queste categorie, a motivo del loro interesse scientifico e perché rappresentano una prima fondamentale classificazione che mette ordine tra realtà molto diverse.

Rispetto a questi studi precedenti, la ricerca non analizza in questo capitolo i temi

dell'estensione del museo nel parco e della collezione all'aperto di frammenti di paesaggio, che rientrano invece nella successiva analisi paesaggistica. La ricerca introduce, inoltre, due nuove categorie. Si analizzano dunque: 1. La conservazione integrale, 2. La conservazione apparente. 3. La ricostruzione di un percorso narrativo nella dimora storica 4. La trasformazione della casa storica. 5. L'integrazione come parte di un altro edificio. 6. Il riuso di edifici storici. 7. Il riuso di edifici industriali. 8. La nuova costruzione. 9. La restituzione simbolica di un luogo perduto.

In un'epoca moderna che ci ha abituato a classificare gli edifici per quantità, per usi o per funzioni, comprendere come il museo sia davvero un tipo edilizio diverso, con una propria tradizione progettuale, presuppone a monte un più sottile approccio teorico.

Queste nove categorie sono sufficienti per comprendere interamente la ricca varietà di situazioni formali che ha accompagnato il passaggio concettuale da Casa a Museo, e anche per cogliere meglio il contributo apportato dalla teoria della progettazione architettonica alla ridefinizione di un modo di intervento complessivo che ridà valore, sia alla stanza, sia alla casa, sia alla città.

3. Prima questione. La trasformazione architettonica della casa in museo.

Piuttosto che di musei, questo contributo si occupa di case. O, meglio, delle trasformazioni che possono subire certe case, giunte a rivestire un interesse pubblico. Il punto di vista è quello di un architetto progettista, sensibile ad una moderna politica di conservazione della memoria, intesa come premessa ad un mondo futuro condiviso.

Una stretta definizione di casa-museo comprende sia un luogo chiuso e inaccessibile (la casa), voluto, trasformato e forgiato a propria immagine da un uomo di cultura dotato di un singolare temperamento, sia un luogo aperto e attrezzato (il museo) che celebra una collezione di opere o le memorie di una vita. Cercando di superare un'inevitabile antinomia tra l'origine privata e la destinazione pubblica, questo contributo intende prefigurare i vari percorsi attraverso i quali possono essere valorizzati questi luoghi. Quest'indagine esamina tanto le sedi dell'eccellenza abitate da uomini celebri, musicisti o scrittori, quanto i ritiri appartati e i rifugi inquieti dove il genio artistico si è esercitato al meglio, dove è stata anticipata la clamorosa scoperta scientifica o si è espressa la creatività più innovativa di un'epoca.

Nelle descrizioni si è sempre privilegiata la realtà del progetto compiuto, anche se non è mai stato trascurato l'apporto d'idee contenute in un progetto ideale solo disegnato o mai realizzato. Da una lettura comparata di tante ridefinizioni degli spazi interni ed esterni, cui sono stati sottoposti gli edifici considerati, risultano evidenti le grandi potenzialità espressive che riesce sempre a comunicare l'architettura.

3.1. La conservazione integrale.

Nella prima categoria analizzata ricadono esempi di edifici, sui quali si attua una conservazione integrale. Il responsabile del risultato formale è il gusto, o il vezzo, espresso dall'antico abitante/fondatore/autore. Dopo la sua scomparsa si predispone una politica di salvaguardia rigorosa a filologica dell'esistente, con permanenza di luogo, architettura e collezione.

Qui di seguito si documentano alcuni significativi casi unici, relativi a quattro situazioni diverse di mantenimento dello stato originario.

Dal primo esempio la casa di Gustave Moreau a Parigi si coglie la volontà dell'artista stesso di disporre la conservazione della sua memoria, prevedendo sale con legggi, schermi metallici, doppie pareti, cassette, finalizzati a mostre la sua opera. Vi è un controllo minuzioso su ogni prefigurazione d'uso, che è stato concepito come un originale progetto di architettura.

Il secondo caso di studio documenta l'esempio, davvero eccezionale, della casa dell'archeologo Theodore Reinach a Beaulieu-sur-mer in Francia. Eretta in un promontorio incantevole della Costa Azzurra, la casa rappresenta un raro esempio di avvenuta restituzione di un'idea astratta. La dimora è l'unico monumento che riproduce una casa signorile dell'antica Grecia. Più che una copia, è un'evocazione colta di un mondo simbolico, compiuta dopo un lungo lavoro filologico e a risultato di molti studi e viaggi.

Nel terzo esempio la casa di Leo Tolstoy a Tula in Russia si apprezza la conservazione, perfetta e meticolosa in ogni dettaglio, di uno splendida dimora di un padre della patria culturale russa del XIX secolo.

Il quarto caso di studio analizza, infine, la poetica dimora conservata a Long Island presso New York, ove ha vissuto e lavorato l'artista Jackson Pollock. Tracce, gocce di colore, oggetti e spazi, acquistano qui un maggior valore, in quanto ricostruiscono con discrezione, in uno stesso luogo, la nascita di una originale e personale espressio d'arte.

La casa di Gustave Moreau a Parigi.

La casa del pittore Gustave Moreau (1826-1898) si trova a Parigi, al n. 14 di rue de La Rochefoucauld, ed è oggi un importante museo.

Moreau è un artista poco conosciuto al grande pubblico. Le sue opere sono poco esposte e lo stesso artista preferisce restare chiuso nella sua abitazione-studio per dedicarsi all'arte con accanimento. La sua morte passa quasi inosservata.

L'ascesa pittorica di Moreau avviene all'età di trentott'anni, riscuotendo successo al *Salon* del 1864 con l'opera "Oedipe et le Sphinx". La sua produzione artistica è raffinata, ma decadente e mette in luce le esperienze personali di un esteta raffinato e appartato. La partecipazione al *Salon* prosegue negli anni con fortune alterne: alla fine l'artista, non più apprezzato dalla critica per i soggetti eccessivamente ricercati e simbolici, si ritira dalla scena pubblica, per poi ritornare alla ribalta un'ultima volta, prima della definitiva scomparsa. Gli ultimi anni della vita di Moreau, caratterizzati da una certa solitudine, sono dedicati alla stesura di note di commento e di classificazione alle produzioni artistiche.

Nel suo testamento l'artista scrive: "Lascio la mia casa al n. 14 di rue de La Rochefoucauld, con tutto ciò che contiene: dipinti, disegni, cartoni ecc., il lavoro di cinquant'anni, e anche quanto si trova, nella suddetta casa, nelle stanze un tempo abitate da mia madre e mio padre, allo Stato... all'espressa condizione di conservare per sempre - ciò che mi augurerei di tutto cuore - o almeno il più a lungo possibile questa collezione, mantenendone quel carattere d'insieme che permetta sempre di constatare la somma di lavoro e di sforzi compiuti dall'artista nel corso della sua vita."

Le parole contenute nel testamento sono significative poiché manifestano la volontà del pittore francese di destinare la propria abitazione a museo, dopo la morte. Ed è ciò che avviene: nei due anni precedenti la sua scomparsa, avvenuta nel 1897, Moreau si trasferisce in un'altra sede, affida all'architetto Lafon l'incarico di adattare la precedente abitazione in museo, ricavando gli spazi espositivi necessari per le opere.

Henri Rupp, amico del pittore, esegue le disposizioni dettategli nel testamento e, nel 1899, è pronto il museo intitolato a Gustave Moreau. La collezione esposta è molto ricca: essa comprende circa mille duecento dipinti e acquarelli e più di



Fig. 4.1. La casa di Gustave Moreau a Parigi.



Fig. 4.2. La casa di Gustave Moreau a Parigi.

diecimila disegni.

La volontà di Moreau di plasmare un proprio museo ottenuto dalla riorganizzazione della propria produzione artistica è precoce. In un appunto datato 24 dicembre 1862 egli scrive: “Questa sera ... penso alla mia morte e alla sorte dei miei modesti lavori, di tutte quelle piccole composizioni che mi prendo la briga di tenere raccolte: separate l’uno dall’altra, muoiono; insieme, riescono a dare l’idea di quello che ero come artista e dell’ambiente in cui amavo sognare.”

Nel 1903 il progetto ultimo dell’artista Moreau è finalmente compiuto. L’apertura al pubblico del museo è, infatti, rinviata a questa data e la motivazione è da ricondurre principalmente all’acquisizione della dimora da parte dello stato francese e alle problematiche riguardanti le numerose opere incompiute facenti parte della collezione.

La casa di Théodore Reinach a Beaulieu-sur-mer.

La Villa Kérylos, il cui significato in greco è “rondine di mare”, nasce dall’incontro dell’ellenista Théodore Reinach (1860-1928), filologo, archeologo, studioso di musica e professore presso il Collegio di Francia, con l’architetto Emmanuel Pontremoli, vincitore del Grand Prix di Roma nel 1890 e membro dell’Accademia di Belle Arti. Grazie agli studi compiuti presso le antiche città di Pergamo e Didima, Pontremoli è un attento conoscitore dell’architettura ellenica e si trova da subito in perfetta sintonia con l’idea di Reinach di costruire una nuova dimora sul mare, che tragga ispirazione dall’antico mondo greco. Scrive Pontremoli nel 1934, a proposito di questo incredibile progetto: “Sapevo, e precedenti esperienze me lo provavano ampiamente, che qualunque restauro, riproduzione, ricostruzione di una dimora del passato è privo di senso se ci si attiene esclusivamente a ciò che si crede essere la verità, o la pretesa verità archeologica. Sapevo anche che si tratta di una ricerca vana, votata al fallimento più irrimediabile, perché fin dai primi tentativi verrà a mancare il documento esatto, probante, e a quel punto tutto svanirà, in assenza di basi sicure; l’opera concepita in queste condizioni non potrà essere che una scenografia senza vita, il gioco di un momento, la curiosità di un’ora.” Dal punto di vista architettonico le principali fonti di ispirazione sono identificabili con le case aristocratiche dell’isola di Delo; dal punto di vista artistico, gli affreschi, i mosaici, gli stucchi, gli arredi e le sculture ripropongono fedelmente le leggende degli dei e degli eroi classici.

La villa, organizzata su due piani, si sviluppa intorno al cortile centrale colonnato, il *Peristilio*, caratterizzato da una fontanella che rappresenta il ruolo fondamentale giocato dall’acqua nel ciclo della vita e che permette l’illuminazione e l’aerazione di tutti i locali che vi si affacciano. L’ingresso, il *Thyrôreion*, posizionato nella parte occidentale dell’edificio, è impreziosito da una serie di figure allegoriche, capeggiate dalla statua del poeta Sofocle e poste a protezione degli abitanti della casa. A nord si apre il *Balnéion*, all’interno del quale spicca la grande vasca ottagonale al centro della stanza. Da qui, tornando nel *Thyrôreion*, attraverso il già citato *Peristilio*, si entra nella *Biblioteca*, affacciata ad est grazie a tre



Fig. 4.3. La casa di Theodore Reinach a Beaulieu-sur-mer.

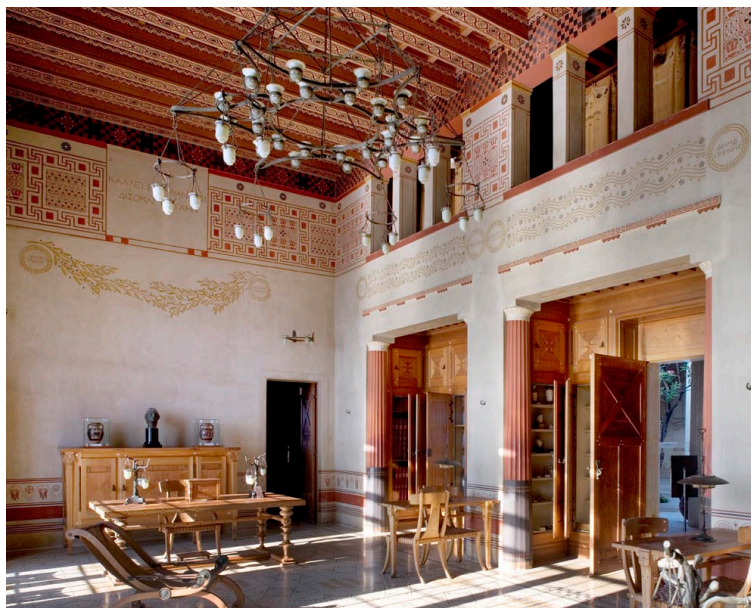


Fig. 4.4. La casa di Theodore Reinach a Beaulieu-sur-mer.

alte finestre che guardano il mare. Procedendo in senso orario, oltrepassato l'*Amphityros*, che permette di salire al piano superiore, si entra nel *Triclinio*, o sala dei banchetti, arredato con divani in pelle e tavoli tripodi, secondo l'antica usanza greca di consumare il cibo sdraiati. L'*Andron*, simile nelle dimensioni alla *Biblioteca*, corrisponde all'antica stanza degli uomini, con l'aggiunta di un altare dedicato ad una *divinità sconosciuta*, ispirato dall'iscrizione che si suppone abbia letto San Paolo sull'Altare di Atene. L'*Oïkos*, destinato a spazio per gli incontri tra i membri della famiglia, è arredato con un tavolo tripode al centro della stanza e un pianoforte, disegnato rigorosamente in stile greco. Il piano superiore è strettamente riservato alle camere private dei due coniugi oltre che a due stanze da bagno e al *Triptolème*, quest'ultimo con la funzione di stanza per il riposo. Il *Vestibolo di Hermes* è la prima stanza che si incontra in cima alle scale; l'*Ornitès*, ovvero la camera da letto della moglie Fanny Kann, nipote di Charles Ephrussi, e l'*Erotès*, ovvero la camera da letto di Theodore, sono poste nelle due estremità della facciata meridionale. La prima, ispirata alla dea Era, presenta una serie di tendaggi che creano degli spazi interni ben definiti. La seconda mostra al proprio interno un'incredibile varietà cromatica, con tonalità che vanno dal rosso pompeiano delle pareti e delle colonne al nero e all'oro delle foglie di palma.

La casa di Leo Tolstoj a Tula, Russia.

Per molti anni lo scrittore russo Lev Nikolaevič Tolstoj (1828-1910) vive e lavora nella tenuta di Jasnaja Poljana, ubicata a dodici chilometri di distanza dalla città di Tula in Russia.

La casa è oggi aperta al pubblico, conservata in modo integrale come lo scrittore l'aveva lasciata. Il luogo, anche se viene occupato dall'esercito tedesco durante la seconda guerra mondiale, permane intatto. Gli oggetti più importanti che vi erano custoditi, previamente allontanati dalla tenuta, dopo il 1945 sono reintrodotti nel museo.

Lo scrittore Tolstoj eredita la villa dalla madre, la principessa Volkonskaja. In questa dimora vi trascorre l'infanzia. In un periodo di difficoltà economica lo scrittore è costretto a vendere parte della tenuta per pagare le perdite al gioco: essa viene ceduta ad un ricco vicino che smonta alcuni edifici per ricostruirli sulle proprie terre. A Tolstoj rimane solo la proprietà della *dependance* dell'antica residenza.

Dopo il servizio militare ed i viaggi compiuti in Europa, lo scrittore ritorna a quel che restava della dimora e, sposatosi, vi abita con la famiglia per il resto della sua vita. A Jasnaja Poljana Tolstoj scrive alcuni dei suoi capolavori maggiori, tra cui "Guerra e pace" e "Anna Karenina".

Dopo la morte dello scrittore, la residenza viene trasformata in un museo celebrativo, tuttora visitabile, nel quale sono custoditi i ventiduemila volumi della sua biblioteca, oltre a numerosi suppellettili ed effetti personali. La prima direttrice del museo è la figlia dello stesso scrittore Alexandra Tolstaja, cui è subentrato attualmente un altro discendente.

Sull'orlo di un dirupo, nei pressi di Jasnaja Poljana, è situato anche l'umile sepoltura di Tolstoj, priva di croci e di epitaffi, immersa interamente dall'erba, così come lo scrittore desiderava che fosse.



Fig. 4.5. La casa di Leo Tolstoy a Tula.



Fig. 4.6. La casa di Leo Tolstoy a Tula.

La casa di Jackson Pollock a Long Island, New York.

La casa del pittore americano Jackson Pollock (1912-1956) si trova in Fireplace Road 830 ad East Hampton a Long Island (New York). Jackson Pollock nel 1945, sposa l'artista Lee Krasner e si trasferì da New York a Long Island. Con un prestito dell'amica e mecenate Peggy Guggenheim, la coppia acquista una piccola casa colonica vicino a East Hampton.

Costruita nel 1879, la dimora è una tipica casa per contadini e pescatori del XIX secolo a Springs, un piccolo villaggio nella città di East Hampton. Marito e moglie Pollock e Krasner apportano molte modifiche all'edificio. Pollock scompare nel 1956. La dimora oggi contiene tutti i mobili e gli arredi, che si trovavano nella casa alla morte della moglie nel 1984, molti dei quali erano presenti anche durante la vita di Pollock, come la sua macchina fotografica, la sua raccolta di dischi di jazz e la sua biblioteca personale. E' presente anche un'opera originale "Composition with Red Arc and Horses" dipinta nel 1930 da Pollock e delle stampe di entrambi gli artisti. Nella dimora uno spazio particolare viene occupato dall'atelier dell'artista, ove Pollock sperimentava le sue tecniche di sgocciolatura e dripping. Originalmente costruito come magazzino per l'attrezzatura da pesca, il piccolo granaio è costruito dietro alla casa, vicino al Torrente di Accabonac. L'atelier è uno spazio modesto, freddo ed inospitale. Pollock collocava la tela sul pavimento e dipingeva muovendosi attorno ad essa, schizzando gocce di vernice liquida come in un "ballo primordiale" di creatività spontanea. Alla morte di Pollock nel 1956, la moglie inizia ad utilizzare lo studio e qui lavora per il resto della sua vita. Krasner preferisce dipingere attaccando le tele sul muro, schizzandole con gesti vivaci e colori brillanti. Il pavimento di Pollock e le pareti di Krasner, colpiti entrambi dagli schizzi indelebili del colore dell'Arte, sono oggi silenziosi ed inconsapevolmente testimoni, preziose opere d'arte originali e ineguagliabili. L'atmosfera quotidiana e domestica e i piccoli segni lasciati dai due artisti fanno della dimora un importante luogo della memoria artistica, sede oggi di un centro studi internazionale. Dal 1994 la casa museo è inserita nel National Register of Historic Places e nel National Historic Landmark degli Stati Uniti d'America.



Fig. 4.7. La casa di Jackson Pollock a Long Island, New York.



Fig. 4.8. La casa di Jackson Pollock a Long Island, New York.

3.1. La conservazione apparente.

Da uno studio accurato di molti casi di studio e da alcune nuove ricerche presentate in convegni internazionali⁸ si è potuto constatare come l'applicazione di una "conservazione integrale" nella trasformazione della Casa in Museo sia molto spesso difficilmente praticabile. Dopo la scomparsa dell'antico proprietario, secondo un punto di vista di volta in volta diverso, che può essere patrimoniale, immobiliare, funzionale, culturale o estetico, viene presto a cadere anche la possibilità di un'assoluta conservazione. La realtà di una casa privata è ben diversa dalla realtà di un museo pubblico. Come qualsiasi sede accessibile, l'edificio deve rispettare norme di sicurezza, criteri di salvaguardia, organizzazione di percorsi, predisposizione di spazi adeguati alle visite, che vanno fatalmente ad erodere l'integrità del lascito.

Non tutto può essere conservato. Partito per sempre il signore della casa, dunque, molte piccole modificazioni vengono subito ad alterare un quadro spaziale già precedentemente instabile e soggetto nei vari momenti dell'anno a frequenti trasformazioni.

Mentre nel capitolo precedente sono stati documentati solo esempi di case quasi perfettamente conservate proprio nel loro specifico aspetto originario, in questo capitolo vengono messe in risalto quelle dimore-museo che hanno visto un numero limitato di trasformazioni consapevoli, non tanto con il fine immediato di adeguare la disponibilità abitativa dei locali alle esigenze occasionali di altri fruitori, quali congiunti, parenti o eredi, quanto per lasciare alla storia una ricostruzione guidata della realtà. Vengono prese in considerazione le trasformazioni che prevedono nella casa alterazioni programmate, per adeguare l'edificio ad un uso pubblico, mettendo a "norma" la struttura stessa. In questi

⁸ Aldo De Poli, *Tre questioni per la valorizzazione di una casa museo: la conservazione apparente, la costruzione di un paesaggio d'autore e la restituzione simbolica di un luogo perduto*, relazione al Convegno Internazionale "Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo", Museo Vincenzo Vela, Ligornetto (CH) 9-11 ottobre 2009.

progetti l'autore è ancora l'antico abitante, viene mantenuto invariato il luogo, l'architettura e la collezione della casa; solo piccoli necessari interventi permettono di adeguare gli impianti e il percorso alla nuova fruizione pubblica.

Le schede, che seguono, con l'aiuto dei materiali progettuali più appropriati, spiegano attraverso quale processo di modificazione quattro residenze di particolare pregio sono state trasformate in museo.

Il primo esempio riguarda la conservazione, apparentemente condotta senza modifiche, della casa di Honoré de Balzac a Parigi. Si passa poi ad analizzare un edificio di due piani conservato presso Copenaghen in Danimarca: la casa di famiglia di Karen Blixen. Poiché la scrittrice abita per lungo tempo in Africa, si tratta di una delle case nelle quali ha vissuto. Il museo viene aperto nel 1991 e oltre alla casa comprende le sale prima adibite a fienile e a stalla.

Il terzo caso prende in considerazione la vicenda che ha portato la residenza e lo studio di Pompeo Mariani a Bordighera a diventare la sede di un importante centro studi, attualmente coinvolto anche in eventi internazionale, come la mostra "Mediterraneo".

L'ultimo caso analizzato, riguarda la conservazione e la trasformazione in museo della residenza di un artista. Si tratta della casa di Roma dove, nell'ultima parte della vita, ha dimorato e lavorato Giorgio De Chirico.

Tutti questi esempi mostrano come degli edifici che sono stati costruiti e convenientemente allestiti e arredati, come dimore private di un individuo o come residenze di una famiglia, riescono ad accogliere oggi, un pubblico di visitatori, negli stessi modi eleganti e cerimoniosi con cui era possibile mettere a proprio agio una ristretta selezione di pochi invitati.

La casa di Honoré de Balzac a Parigi.

La casa di Honoré de Balzac (1799 – 1850) a Parigi situata nel cuore del villaggio di Passy, in pendio collinare non lontano dalla Senna, é l'unica dimora dello scrittore conservata e aperta al pubblico come museo. Balzac vive in questa abitazione dal 1840 al 1847 e qui scrive l'opera "La Comédie humaine". In questa dimora lo scrittore elabora, inoltre, alcuni dei suoi più bei romanzi come "La Rabouilleuse", "Splendeurs" e "Misères des courtisanes" o ancora "La Cousine Bette" e "Le Cousin Pons". Balzac giunge nel quartiere parigino per nascondersi, perseguitato dai creditori e trova rifugio nella modesta dimora registrato sotto lo pseudonimo di "M. de Breugnot". Nell'appartamento, che occupa cinque stanze dell'intero edificio, all'ultimo piano verso il giardino, il romanziere trascorre sette anni in una sorta di sistemazione provvisoria. Nel 1949 alla morte dell'illustre personaggio la dimora viene acquistata dalla città di Parigi e pochi anni dopo viene trasformata in museo e biblioteca. Sebbene i mobili dello scrittore siano stati in parte perduti dopo la morte della vedova Balzac, Mme Hanska, l'atmosfera della dimora è stata perfettamente ricostruita. Nelle stanze dell'appartamento a primo piano sono esposti dipinti, oggetti personali di Balzac, manoscritti, stampe e arredi e cimeli legate alla vita dello scrittore. Lo spazio più suggestivo della dimora è inevitabilmente lo studio del letterato ove davanti la finestra si trova ancora la pesante scrivania lignea, sorvegliata da un busto severo dello scrittore.

Nelle sale a piano terra e a piano interrato, invece, sono esposti su supporti retro-illuminati pagine di manoscritti, all'interno di vetrine fotografie e bozzetti di sculture.

La disposizione della collezione e l'organizzazione del percorso di visita rispettano l'originale volontà dell'antico abitante, non sovrapponendo per quanto possibile linguaggi di epoche diverse e mantenendo l'aura e l'atmosfera intima di una residenza privata.

Singolare è, infine, l'entrata al museo, che prevede ancora oggi di suonare il campanello della dimora e attendere qualche minuto, che il "sostituto" dell'antico proprietario venga ad aprire il pesante portone.



Fig. 4.9. La casa di Honoré de Balzac a Parigi.



Fig. 4.10. La casa di Honoré de Balzac a Parigi.

La casa di Karen Blixen a Rungstedlung.

La casa della scrittrice Karen Blixen (1885–1962) è situata a Rungstedlung, piccolo abitato a pochi chilometri da Copenaghen, sullo stretto di mare che separa la Danimarca dalla Svezia. Circondata da circa quaranta acri di terreno adibito a prato e boschetti, la dimora, aperta recentemente al pubblico, è andata incontro ad un rinnovamento che ha enfatizzato lo stile di vita della scrittrice danese, rispettando la disposizione originaria delle stanze e degli arredi.

L'abitazione e l'annessa tenuta agricola hanno origini molto antiche: un nucleo primitivo di case risale alla fine del Cinquecento. Nel XVIII secolo, parte degli attuali ambienti apparteneva alla locanda di Rungsted, dove ha soggiornato e tratto ispirazione per le sue opere anche il poeta Johannes Ewld. Nel 1879, il padre della scrittrice acquista la proprietà, accorpando anche alcuni poderi limitrofi.

Karen Blixen trascorre parte della sua esistenza a Rungstedlung, ad eccezione dei tanti anni trascorsi in Africa, a Nairobi, dal 1914 al 1931. Questo periodo è uno fra i più felici della sua esistenza: il ricordo dell'Africa è più volte affrontato nei suoi scritti e rimane sempre vivo nella sua abitazione-museo, grazie agli arredi e ai molti oggetti trasferiti e accostati al mobilio preesistente. Al rientro dall'Africa, la scrittrice occupa una stanza al secondo piano dell'abitazione e lo studio al piano terreno. Questo ambiente, da cui si ha una splendida vista sul mare, viene da lei battezzato "la sala di Ewld", in omaggio al celebre poeta danese che qui ricercava l'ispirazione.

Dopo la morte della madre la scrittrice conduce una vita triste e solitaria. Nella grande casa sono stesi i suoi scritti più celebri ed viene accolta, a partire dall'ultimo dopoguerra, una cerchia ristretta di amici colti ed entusiasti della sua opera. Il grande salotto rivive nella sua funzione di ambiente di rappresentanza della casa: oltre all'arredo, già inserito dalla famiglia, sono introdotti molti oggetti e opere d'arte importati dall'abitazione in Africa: come la grande cassapanca in legno, dono di Farah, suo fedele servitore. Le finestre sono decorate con ricchi tendaggi che toccano il pavimento in legno e ogni ambiente è ravvivato da ricche



Fig. 4.11. La casa di Karen Blixen a Rungstedlund.



Fig. 4.12. La casa di Karen Blixen a Rungstedlund.

composizioni floreali, realizzate con i fiori coltivati nel grande giardino esterno. La scrittrice si spegne nel 1962 ed è sepolta nel parco, presso la collina di Ewld, ai piedi di un grande faggio.

Nel 1991, in occasione della riapertura al pubblico, il complesso è oggetto di un'attenta opera di restauro, diretta da Vilhelm Wohlert. Il nuovo museo è ospitato nell'ala ovest della dimora, un tempo destinata a rimessa per le vetture, fienile e stalla. Gli ambienti arredati dalla scrittrice sono stati mantenuti pressoché intatti, in modo da permettere al visitatore di apprezzare la quotidianità della scrittrice. Nelle stanze limitrofe sono organizzati gli spazi indispensabili al funzionamento dell'istituzione museale. Oltre la caffetteria, sono aperte una ricchissima biblioteca sull'opera della scrittrice e una sala espositiva dove viene descritta la sua figura mediante pannelli e nastri su cui sono registrate le celebri interviste radiofoniche, rilasciate nel grande salotto.

Nel 2003 sono inaugurate altre due sale: la prima è dedicata alle mostre sugli uccelli che nidificano nel grande giardino. La seconda è attrezzata per la proiezione di audiovisivi dove la vita della scrittrice viene ricostruita attraverso un cortometraggio.

La casa di Pompeo Mariani a Bordighera.

La dimora e il grande atelier del pittore lombardo Pompeo Mariani (1857 –1927) si trovano a Bordighera (Imperia). La conoscenza della Riviera Ligure di Ponente, da parte dell'artista si può datare al 1889, quando egli conosce a Bordighera, la sua futura sposa Marcellina Caronni, con la quale convolerà a nozze nel 1907. Qui nel 1909 Mariani acquista una piccola Villa, grazie alla mediazione dell'amico architetto Rodolfo Winter. Qui avviene l'incontro anche con la comunità inglese, che a partire dal 1860, sulla scia della pubblicazione del "Dottor Antonio" di Giovanni Ruffini, aveva quasi preso possesso del piccolo borgo rivieresco.

Accolto con favore dai più importanti personaggi di tale comunità, ben presto entra in relazione con la Contessa Fanshave, nobildonna inglese, grande benefattrice vendendole numerosi quadri. La stessa madame Fanshave nel 1885 aveva fatto costruire su progetto dell'architetto Charles Garnier (1825-1898), ideatore dell'Opera di Parigi, il piccolo cottage che diviene poi Villa Mariani.

Dopo l'acquisizione del 1909, Mariani incarica lo stesso Rodolfo Winter di ampliare l'edificio, con l'aggiunta di un ampio corpo laterale, di un piano superiore e la chiusura di un piccolo terrazzo. Tra il 1909 e il 1911 un susseguirsi di artisti contribuiscono all'abbellimento della costruzione. Gli interni della dimora si arricchiscono di suppellettili di pregio e di opere varie di pittura, scultura e arti minori. Nel 1911 Mariani decide di far costruire il grande atelier staccato ed autonomo denominato "Specola", sempre da parte dell'amico architetto Winter, e ne segue giorno per giorno la costruzione. Dopo la morte dell'artista l'atelier viene completamente vuotato. Solo dopo settant'anni, dopo una lunga e attenta ricerca, grazie a fotografie dell'epoca, buona parte degli oggetti e degli arredi originali vengono riuniti e ricollocati nello studio, filologicamente restaurato.

Il restauro, durato circa due anni, interviene sia all'esterno che all'interno, mettendo a norma l'edificio per la sua apertura al pubblico, curando ogni minimo dettaglio. Con l'uscita dall'oblio, la dimora, con l'atelier e il parco, è diventata una ben conservata casa museo, una testimonianza di cultura e di arte della comunità di intellettuali presenti in Riviera Ligure e in Costa Azzurra.



Fig. 4.13. La casa di Pompeo Mariani a Bordighera.



Fig. 4.14. L'atelier di Pompeo Mariani a Bordighera.

La casa di Giorgio de Chirico a Roma.

La casa dove il pittore Giorgio de Chirico (1888 – 1978) visse fino alla sua morte si trova a Roma, in Piazza di Spagna. Acquistata dall'artista nel 1947, è stata abitata da De Chirico con la moglie Isabella Pakzswar Far dal 1948. La dimora occupa i tre piani superiori dello storico Palazzetto dei Borgognoni, risalente al XVII secolo.

L'immobile rivolge il suo fronte principale verso Piazza di Spagna, affacciandosi sulla Fontana di Gian Lorenzo Bernini e sulla quotidianità della vita artistica che, negli anni in cui il maestro vi abitò, era costituita dalla botteghe degli artisti di via Margutta, di via del Babuino, dalle gallerie d'arte e dall'irrinunciabile Caffè Greco in via Condotti. Il lato posteriore della casa si affaccia, invece, sullo scenario di Trinità dei Monti e di Villa Medici, nei cui giardini si ambientano numerose composizioni di Giorgio de Chirico.

Lo studio dell'artista è situato nel luogo più alto della casa, sulla prima terrazza, dotato di ampie finestre e da un lucernario dal quale filtrava la luce zenitale. Al suo interno sono disposti molti mobili e oggetti: cavalletti, sedie, armadi e soprattutto tantissimi colori e pennelli. Nella piena luce che filtra attraverso la copertura di vetro sono sparsi inoltre i pochi modelli di gesso usati da De Chirico, i suoi libri di storia dell'arte: una raccolta sistematica e severa che tocca i temi e i momenti pittorici più studiati dal Maestro: Delacroix, Gustave Courbet.

La dimora è oggi sede di una Fondazione, inaugurata il 20 novembre 1998. L'istituzione privata garantisce la perfetta conservazione degli ambienti così come li aveva lasciati il grande maestro.

Negli interni, arredati con il gusto degli anni Cinquanta, la disposizione dei dipinti è quella originale. È prevista tuttavia una rotazione nell'esposizione dei quadri di proprietà della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.



Fig. 4.15. La casa di Giorgio De Chirico a Roma.



Fig. 4.16. La casa di Giorgio De Chirico a Roma.

3.3. La ricostruzione di un percorso narrativo nella dimora storica

Venuto a mancare il signore della casa, come si è visto, molte piccole modificazioni vengono subito ad alterare il quadro spaziale. In particolare nella trasformazione della casa in museo, sovrapponendo i percorsi dell'abitare privato alle esigenze di un pubblico di visitatori, non sempre è possibile limitare gli interventi ad un "adeguamento funzionale" o ad una semplice "messa a norma" dell'edificio.

L'interpretazione di una casa deve, infatti, esprimere anche fortissimi valori immateriali. Il rispetto di un determinato ambito privato non consiste in un accumulo casuale di oggetti, ma prende forza soprattutto da una serie di sottili relazioni, visive, affettive, inconscie, che si sono via via stabilite tra singoli oggetti e particolari luoghi. Nell'eterna dialettica tra filologia e invenzione, tra meticolosa conoscenza dei fatti e avvincente ricostruzione di un quadro storico verosimile, prevale in qualche caso la necessità di una pacata ricostruzione, che permette di dar ragione di una molteplicità di vicende avvenute in tempi storici differenti.

Se nel capitolo precedente l'intervento di "conservazione apparente" era di semplice "adeguamento" e di "messa a norma", senza modificare per quanto possibile il disegno dell'antico abitante, in questo capitolo vengono prese in considerazione quelle scelte messe in atto con l'intento di facilitare il passaggio tra l'irrazionalità della cronaca e la ponderatezza e l'eternità della storia. Gli autori del progetto in questo caso sono l'architetto e il curatore del museo, che inevitabilmente attuano una contaminazione della dimora con uno stile e un gusto museografico contemporaneo.

La ricostruzione di un percorso narrativo nella dimora storica richiede un lungo lavoro di studio filologico e un notevole sforzo di controllo progettuale. Questa operazione avviene mediante la realizzazione, anche nello spazio limitato di una mera sequenza delle stanze, di una sorta di programma estetico che confermi, a posteriori, la creazione culturale di una narrazione fantastica.

La reinvenzione di un teatro della vita a partire dalle magnificenze, ma anche dalle rovine, lasciate da un'esistenza bruscamente conclusa, si avvale di molti mezzi

applicativi per diventare un progetto compiuto. Una prima fase prevede una garbata, ma ben mirata, selezione dei segni, condotta in modo da semplificare i messaggi comunicativi. Si inizia così a sfoltire la scena, esercitando un giudizio soggettivo nella scelta degli oggetti, selezionati nella grande massa di quelli conservati. In una seconda fase, si operano eleganti integrazioni ricollocando meglio importanti opere provenienti anche da altri luoghi domestici, deputati per esempio allo svago, al lavoro o, addirittura da altre case. Più avanti, si organizza meglio una sorta di messa in scena collettiva, per esempio, accentuando al massimo l'uso funzionale di un particolare spazio domestico, in modo da dare meglio testimonianza di un originale modo di vivere, che in quella stanza o in quella sala è stato inventato e perfezionato e di cui, attraverso altri mezzi esterni, letterari, pittorici, cinematografici, si è venuta, in parallelo, a consolidare un'autonoma fama popolare.

In questi progetti, dunque, viene mantenuto invariato il luogo e l'architettura, ma muta la collezione della casa e l'allestimento. Non per forza deve essere esposto tutto e non tutte le stanze devono avere uguale importanza nella ricostruzione della vicenda.

Di questo si indaga nelle schede di seguito riportate, che raccolgono testimonianze su alcune reinvenzioni di case. In particolare si sono selezionati due gruppi diversi di ricostruzioni, che affrontano il problema da due punti di vista molto distanti. I primi due esempi fanno riferimento alla progettazione di allestimenti che rievoca uno spazio esistito, mediante l'utilizzo di oggetti che richiama contenuti simbolici; nel percorso espositivo si ricorre a copie ed originali, che si fondono con lo scopo di ricreare un'atmosfera passata.

Il primo caso riguarda la casa di Claude Monet a Giverny in Francia, trasformata di recente, anche con gli interventi di Gerald van der Kemp, Gilbert Vahé e Georges Luquiens. Resta confermata la sede originaria e si propone un nuovo allestimento della collezione, con una forte scelta di spettacolarizzazione. La ricostruzione degli spazi interni, delle decorazioni alle pareti, degli arredi è anche troppo verista.

Il secondo caso interessa la casa natale di Giuseppe Verdi, nel villaggio di Roncole, sulla strada per Busseto in Emilia. Si tratta di un'architettura povera, trasformata negli anni e abitata da altre famiglie fino a qualche decennio fa. Nel 2000, nel quadro delle celebrazioni del centenario della morte, lo storico edificio viene restaurato per ricostruirvi un percorso didattico-museale. Mediante la ricostruzione di mobili in legno si è provveduto a rievocare quei pochi oggetti, che dovevano riempire le medesime stanze disadornate ai tempi del compositore. L'artefice non è più l'antico abitante, ma un architetto che ricostruisce secondo un suo gusto e delle sue finalità un percorso narrativo.

Il secondo gruppo di esempi, si discosta dai primi per tecniche e intenzioni, pur mantenendo un punto di partenza comune ossia la necessità di proporre un nuovo allestimento nella dimora storica. La ricostruzione di un percorso narrativo nella dimora può avvenire da parte dell'architetto e del curatore anche rivelando la propria presenza. Abbandonata l'idea di una conservazione apparente, il nuovo progettista può abbandonare l'idea di casa per intraprendere l'allestimento di un vero e proprio museo dedicato al personaggio storico. In questo caso il percorso espositivo non evoca più uno spazio domestico, non allude ad una originaria disposizione degli oggetti, ma propone un nuovo ambito museografico. Rientrano in questo tipo di analisi la casa di Luigi Pirandello ad Agrigento e la casa di Arturo Toscanini a Parma.

La casa di Claude Monet a Giverny.

La disposizione odierna della dimora del pittore Claude Monet (1840 – 1926) a Giverny, ad eccezione di piccoli ampliamenti necessari per una migliore fruibilità del pubblico, corrisponde alla sistemazione pensata e realizzata dall'artista in un arco di tempo di più di quarant'anni, dal 1883, anno del suo arrivo a Giverny, al 1926, data della sua morte. Questo luogo è una vera e propria fonte d'ispirazione per il pittore parigino, che si impone sulla scena internazionale grazie ai suoi dipinti incentrati sulle differenti fioriture delle piante.

L'abitazione e il giardino dell'artista sono i veri protagonisti della vasta proprietà: la prima, su due piani, è preesistente all'arrivo dell'artista ed è affiancata ad ovest da un granaio che Monet utilizza per dipingere; il secondo, che si estende in direzione nord-sud su una superficie complessiva di circa due acri e mezzo, si interrompe nella parte più bassa per la presenza di una strada, un tempo affiancata dalla ferrovia. A poco a poco le modeste risorse finanziarie di Monet, crescono conseguentemente alla fama raggiunta, consentendogli di acquistare l'intera proprietà, inizialmente presa in affitto. Il giardino è ampliato oltre la strada con l'acquisto di un appezzamento di terreno interessato dal corso del fiume Epte: qui Monet, nel 1895, crea dal nulla uno stagno e costruisce un ponte in stile giapponese. Nelle immediate vicinanze del vecchio granaio egli fa costruire tre serre e un secondo studio, dotato di due stanze da letto e di una camera oscura per lo sviluppo delle fotografie. Il periodo passato a Giverny, a partire dal 1888 per i successivi dieci anni, vede la realizzazione delle celebri serie dei Covoni, i Pioppi, le Cattedrali, le Mattinate sulla Senna, il Ponte giapponese, le Glicini e le Ninfee, oltre alle numerose visite di personaggi celebri come Cézanne, Renoir, Sisley, Pissarro, Matisse.

L'ultimo atto del processo di trasformazione della proprietà si consuma tra il 1914 e il 1915, con la costruzione di un ultimo atelier, posizionato ad est della casa e destinato alla produzione delle decorazioni di ninfee, una serie di tele di grandi dimensioni donate poi allo stato francese nel 1922. Dopo la scomparsa di Monet, la residenza di Giverny va incontro ad un lento declino, che culmina



Fig. 4.17. La casa di Claude Monet a Giverny.



Fig. 4.18. La casa di Claude Monet a Giverny.

nel 1966 con il lascito in favore dell'Accademia di Belle Arti. Nel 1980 la nascita della Fondazione Claude Monet e le molte donazioni provenienti da tutto il mondo permettono un ciclo di lavori di risanamento impensabili fino a pochi anni prima: si scava un passaggio sotterraneo a collegamento delle due parti di giardino separate dalla strada, si provvede al restauro degli arredi della casa, si allestisce una versione verosimile dell'atelier del 1915 con alcune riproduzioni di quadri dell'artista. L'intervento è pensato per coinvolgere tutti i vari punti della proprietà, prevedendo un percorso espositivo che valorizzi lo stretto rapporto che intercorre tra gli ambienti al chiuso e gli spazi verdi all'aperto.

Il giardino di Claude Monet a Giverny è oggi uno dei siti all'aperto più visitati del mondo. La mostra "In Monet's Garden: The Lure of Giverny a Columbus" aperta al Museum of Art a fine 2007 ha ricostruito l'impatto e l'effetto che questo luogo ha avuto sulle generazioni successive di artisti. Oltre ad un nucleo centrale costituito da dieci dipinti di Monet, l'esposizione presenta alcuni lavori di Impressionisti americani, che frequentarono e lavorarono a Giverny.⁹

9 FEDERICA ARMAN, *I Luoghi dell'Anima*, in "Area.", n. 94, settembre-ottobre 2007, p.193.

La casa di Giuseppe Verdi a Roncole di Busseto.

La casa natale del musicista Giuseppe Verdi (1813 – 1901) si trova sulla strada provinciale per Busseto, 38 km da Parma, situata ad un crocevia al centro del villaggio di Roncole. Nell'abitazione di architettura povera con un tetto a due falde inclinate a capanna, il padre del musicista gestiva un'osteria e una bottega di generi vari, mentre la madre lavorava come filatrice. La casa dunque è annessa ad una locanda e ad un mulino, luogo molto frequentato, punto di riferimento per viandanti e viaggiatori. Oggi la dimora non è più quella in cui nacque il grande maestro, è stata ingrandita e abitata fino a qualche decennio fa. Il mulino ha cessato di macinare, è stata tolta la ruota e nel Canale delle Roncole manca l'acqua. Nel 2000, nel quadro delle celebrazioni del centenario della morte, lo storico edificio è stato consolidato e interamente restaurato su progetto dell'architetto Pier Luigi Cervellati, che ha curato anche il rifacimento degli arredi. Nel gennaio 2001, il Comune di Busseto ha promosso l'allestimento di un percorso didattico-museale nella dimora, con pannelli esplicativi e strumenti audiovisivi ed informatici. L'interno della dimora è stato ricostruito con arredi che alludono alla vita semplice dei primi anni del grande maestro. Mediante sommari intonaci bianchi e poveri mobili in legno dai toni caldi, si è provveduto a rievocare quei pochi oggetti, che dovevano riempire le medesime stanze disadorne ai tempi del compositore. Gli autori del progetto in questo caso sono l'architetto e il curatore del museo, che inevitabilmente attuano una contaminazione della dimora con uno stile e un gusto museografico contemporaneo. L'abitazione vuota viene nuovamente colmata, la scena domestica ritorna ad essere popolata di nuovi attori visibilmente contemporanei, che non hanno nulla di antico e che auspicano solamente ad una ricostruzione didattica. Il recupero di una relazione tra gesti e oggetti perduti o la pittoresca ricostruzione scenografica di un fondale è giudicata positivamente come un mezzo necessario per favorire la materializzazione e il radicamento di una nascente nuova mitologia. In altre parole, in assenza di documenti originari, un'ipotesi di costruzione letteraria prevale su quella filologica.



Fig. 4.19. La casa di Giuseppe Verdi a Roncole di Busseto.



Fig. 4.20. La casa di Giuseppe Verdi a Roncole di Busseto.

La casa di Luigi Pirandello ad Agrigento

La casa dove è nato lo scrittore Luigi Pirandello (1867–1936), premio Nobel per la letteratura nel 1934, si trova in contrada Caos, a quattro chilometri da Agrigento, raggiungibile percorrendo la strada statale per Porto Empedocle.

La dimora è oggi un importante museo, che raccoglie fotografie, recensioni, prime edizioni di libri con dediche autografe, quadri dedicati a Pirandello, locandine delle sue opere, rappresentate nei teatri di tutto il mondo. La Casa è una costruzione rurale di fine Settecento, posta in una contrada di campagna, denominata “Caos”, un altopiano a strapiombo sul mare, punteggiato da ulivi e querce. I Ricci Gramitto, avi di parte materna dello scrittore, vennero in possesso della Villa nel 1817 e qui la famiglia Pirandello trovò rifugio dalla grave epidemia di colera del 1867 e donna Caterina Ricci nello stesso anno diede alla luce Luigi. Lo scrittore vi soggiorna ad ogni ritorno ad Agrigento fino al 1922 e lì scrive e dipinge. L’ultima sua visita risale al 1934, due anni prima della morte che lo coglie a Roma nella sua casa di via Bosio nel 1936. Danneggiato nel 1944 dallo scoppio del vicino deposito di munizioni delle truppe americane, l’edificio viene nel 1949 dichiarato monumento nazionale. Tre anni dopo la Regione Siciliana l’acquista e dà inizio ai lavori di restauro e sistemazione della Casa. Al primo piano dell’abitazione con l’ausilio di un filmato audiovisivo sono ricostruite le tappe salienti della vita e della carriera, con le immagini dell’assegnazione del premio Nobel e della sepoltura. Le stanze con vista sulla campagna ospitano una vasta collezione di fotografie, recensioni e onorificenze, prime edizioni di libri con dediche autografe, quadri d’autore dedicati a Luigi Pirandello, locandine delle sue opere più famose rappresentate nei teatri di tutto il mondo. Il percorso espositivo non evoca uno spazio domestico, non allude ad una originale disposizione degli oggetti, ma propone un nuovo ambito museografico, con vetrine e didascalie. Pochi arredi ricordano ancora al visitatore di essere all’interno di una dimora, ma anch’essi sono accuratamente scelti come parte di una precisa collezione: non sono vissuti, non hanno polvere, non hanno tempo, ma solo un severo distacco.



Fig. 4.21. La casa di Luigi Pirandello ad Agrigento.



Fig. 4.22. La casa di Luigi Pirandello ad Agrigento.

Accanto alla casa natale, dove periodicamente sono anche allestite mostre dedicate al grande letterato, è situata la Biblioteca. Essa è un centro multimediale di documentazione sul drammaturgo siciliano, che conserva e offre una notevole varietà di documenti distinti in monografie, materiali rari e di pregio, annate di periodici. Di estremo interesse sono i documenti autografi, in gran parte provenienti dai fondi degli eredi di Pirandello: circa 5000 documenti, molti dei quali ancora inediti, tra lettere, copioni teatrali manoscritti e dattiloscritti, frammenti, ritagli di giornali e diversi cimeli personali, in particolare la tessera del partito fascista del 1936, la tessera della Reale Accademia d'Italia, il libretto dell'Università di Bonn del 1889, il taccuino di Bonn e di Coazze.

Un piccolo sentiero sulla destra della casa conduce al pino pluricentenario tanto amato dallo scrittore, sotto il quale Pirandello sostava per ore, pensava, dipingeva e scriveva. Ed è qui che ha voluto essere sepolto, secondo le sue ultime volontà, esaudite con la cerimonia della traslazione delle ceneri del 10 dicembre 1961. E' una sepoltura semplice. Un cippo di pietra raccolto dalla Rupe Atenea e ritoccato dallo scultore Marino Mazzacurati ospita l'urna con le ceneri del Maestro, tra fiori di campo e agavi con scritto: "... sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti dove nacqui".

La casa di Arturo Toscanini a Parma

La casa natale del grande direttore Arturo Toscanini (1867-1957) si trova a Parma, situata nella zona popolare dell'Oltretorrente. La dimora rappresenta uno dei luoghi simbolo delle memorie del Maestro in Emilia, che qui dimorò durante la prima infanzia.

Nel 1967, esattamente a cento anni dalla nascita del musicista, gli eredi del Maestro donano la casa all'Amministrazione comunale di Parma e la dimora diventa così museo. Nell'umile edificio, al numero 13 di borgo Rodolfo Tanzi (allora borgo San Giacomo), si raccoglie materiale appartenuto a Toscanini proveniente in prevalenza dalle residenze del musicista a Milano, in via Durini e a Riverdale negli Stati Uniti. Il percorso espositivo riunisce edizioni musicali, numerosi oggetti, cimeli, dipinti, locandine, disegni e fotografie appartenuti al Maestro; in una stanza appositamente attrezzata è possibile ascoltare le più celebri esecuzioni toscaniniane. La collezione comprende anche un pianoforte Bechstein appartenuto al cantante lirico Aureliano Pertile, cui Toscanini fu molto legato.

Nel 2007, dopo un lungo restauro, che prevede l'adeguamento degli impianti e l'inserimento di un ascensore, si inaugura un nuovo allestimento della casa-museo, progettato dallo studio di architettura Dario Costi e Simona Melli e curato dalla Casa della Musica di Parma.

Il recupero degli infissi esterni e di alcune porzioni di pavimento in cotto sono aspetti fondamentali dell'operazione, volta a rispettare e mantenere il più possibile le caratteristiche originali dell'abitazione, risalente al XVIII secolo.

Il nuovo allestimento è denso di suggestioni, e rigorosamente documentato, attraverso la vita del maestro: dal suo rapporto con Parma alle relazioni con i compositori che più ha amato, come Verdi, Wagner e Puccini. I temi delle principali cinque sezioni sono: "Parma e Toscanini", "La sua vita", "L'immagine del mito", "I suoi compagni di viaggio", "Toscanini il disco e gli altri media", in un rincorrersi d'oggetti, ipertesti, montaggi d'immagine e video che completano il macrocosmo che circonda il grande musicista, senza dimenticare il mondo intimo di emozioni,



Fig. 4.23. La casa di Arturo Toscanini a Parma.



Fig. 4.24. La casa di Arturo Toscanini a Parma.

sentimenti e affetti che costituiscono l'ossatura di una casa natale. Il tutto è supportato da tecnologie multimediali d'avanguardia e dall'integrazione di un documentario finale che, utilizzando materiale d'epoca oltre alle testimonianze dei discendenti, ricostruisce aspetti inediti del mondo toscaniniano.

L'abitazione vuota in questo caso si anima di una nuova collezione originale, proveniente da altri musei. Eccetto qualche stanza arredata con mobili del tempo non si propone una ricostruzione dell'atmosfera originaria della casa privata di un cosmopolita abitante, bensì un vero e proprio museo e centro di documentazione fatto di vetrine e di supporti multimediali.

3.4. La trasformazione della casa storica

Consolidata in modo definitivo la reputazione di una dimora, si compie l'ultima modificazione, spesso sollecitata direttamente dalla cultura e dalla società civile. Pur mantenendo intatto l'edificio e nascondendo il più possibile le tracce di impianti e di reti, si avvia una generale revisione dello stato dei luoghi, spostando aperture e passaggi, eliminando superfici fragili e contenendo contorni aspri, per adeguare il percorso di visita a legittimi e consolidati criteri museologici.

Se nei capitoli precedenti si è parlato di "adeguamento", "messa a norma", "ricostruzione di un percorso", senza modificare la struttura dell'abitazione, in questo capitolo vengono prese in considerazione quelle scelte, che pur mantenendola pelle della dimora ne alterano l'architettura interna, modificandone i piani, il rapporto tra volumi e l'originale disposizione delle sale.

Non si costruisce un nuovo edificio annesso alla dimora, tutto rimane interno, nascosto dall' "involucro antico". L'intervento può modificare gli accessi all'abitazione, alterarne la copertura, ma non aggiunge nuovo volume. Anche in questo caso gli autori del progetto sono l'architetto e il curatore, che modificano in modo irreversibile l'antico nido.

All'attuazione di questa fase, decisiva per l'apertura al pubblico, non è mai estranea una posizione ideologica che mette al primo posto un valore specifico, quale la facilità didattica o la garanzia di sicurezza, oppure la plateale spettacolarità.

Alla fine di queste operazioni, la casa non è più un semplice alloggio, ma è diventata essa stessa il risultato di un lavoro di ingegno, un luogo artificiale dal significato singolare, la testimonianza in pietra di una precedente fase storica inevitabilmente conclusa.

La trasformazione della dimora è un'operazione molto delicata, che deve essere preceduta da un'attenta analisi preventiva del bene tutelato per il suo valore storico e artistico.

Il lavoro dell'architetto deve suffragarsi di un lungo lavoro di studio filologico e un notevole sforzo di controllo progettuale. Se ciò non avviene, il nuovo

intervento rischia di essere troppo appariscente, soffocante, esso non riconosce l'autorevolezza culturale dell'antico autore e si presenta come un'occasione per sempre perduta.

Durante la ricerca si è deciso di presentare questa categoria separata dalla "conservazione apparente" e dalla "ricostruzione di un percorso" in quanto si ritiene essere la trasformazione più difficile e delicata.

Prima di attuare, infatti, un progetto che può prevedere persino la demolizione di piani esistenti, per l'inserimento di nuove forme architettoniche, prima di intonacare la trama di pareti schizzate da una sapiente creatività artistica, prima di coprire un'antica corte per farne un auditorium, è necessario prefigurare un'idea progettuale forte, che si mantenga tale anche davanti alle legittime domande delle generazioni future, che mai vedranno il vero progetto inconscio dell'antico abitate.

Qui di seguito si documentano alcuni significativi casi unici, relativi a quattro situazioni diverse di trasformazione della dimora storica. Non tutti questi esempi hanno ottenuto risultati positivi.

L'esame riguarda dapprima la vicenda della trasformazione di Palazzo Rivoltella a Trieste, di cui si auspica fin dal 1963 un rinnovamento sulla base di un'interessante soluzione ideata da Carlo Scarpa conclusa solo nel 1991, con l'intervento degli architetti Franco Vattolo e Gianpaolo Batoli.

Viene poi presa in considerazione la vicenda che ha portato la residenza dello scultore e senatore Vincenzo Vela a diventare un importante museo d'arte. La villa appositamente costruita per se dall'artista a Ligornetto di Mendrisio, in Svizzera si estende su due piani e comprende un grande studio e un arioso spazio per l'esposizione. Di seguito viene documentato il progetto di trasformazione dell'architetto Mario Botta concluso nel 2001, che riporta l'originale collezione di gessi e di bozzetti nei locali dove erano stati creati.

La terza scheda analizza la casa-atelier di Fortunato Depero a Rovereto. Nella fase più matura della sua vita artistica l'artista futurista decide di aprire la sua casa alle visite e trasformare il laboratorio privato in museo. Recentemente la

dimora è stata restaurata e adattata ad un nuovo pubblico, con un progetto di trasformazione concluso nel 2009.

L'ultimo caso riguarda infine la trasformazione della piccola abitazione del pittore Giorgio Morandi in via Fondazza a Bologna. Morto l'ultimo erede del maestro, la casa di città viene venduta a privati e completamente svuotata. Il Comune di Bologna acquista l'edificio nel 1999 e nel 2008 iniziano i lavori di recupero architettonico, che intendono valorizzare alcuni ambienti e ricostruire al loro interno un percorso didattico dedicato al pittore.

I risultati complessivi non sono sempre del tutto soddisfacenti. Tutti questi esempi mostrano come edifici storici, nati per essere dimore private di un individuo o come residenze di una famiglia, con molta difficoltà riescano ad accogliere oggi, centinaia di visitatori. Sia che si tratti di un palazzo di città o di una villa di campagna, l'avvenuta apertura della casa al pubblico, provoca un notevole mutamento: l'involucro è lo stesso, ma l'aura del tempo viene per sempre perduta. Un "caro prezzo" che forse non sempre vale la pena pagare.

La casa di Pasquale Revoltella a Trieste.

Il barone Pasquale Revoltella (1795 – 1869), personaggio molto attivo in campo economico e politico, affida all'architetto Friedrich Hitzig, allievo di Karl Friedrich Schinkel, l'incarico di redigere un progetto per una casa-museo, al cui interno il vero soggetto della mostra non sia la dimora in sé ma le opere contenute in essa.

Il Museo Revoltella, nelle sue vesti attuali, occupa un intero isolato dell'antico Borgo Giuseppino nella città di Trieste, riunendo sotto un'unica istituzione museale i palazzi Revoltella, Brunner e Basevi. L'edificio, la cui esecuzione è affidata a Giuseppe Sforzi tra il 1854 e il 1858, si struttura in tre livelli: il piano terra è destinato allo svago e al tempo libero mentre il piano primo e secondo, che qui si trovano invertiti nella loro tradizionale posizione per destinazione d'uso, ospitano rispettivamente l'appartamento padronale e le sale di rappresentanza. Dopo la morte del barone, avvenuta nel 1869, su disposizione testamentaria che ne impone la conversione in museo pubblico, l'edificio viene donato al Comune di Trieste insieme ad una cospicua somma stanziata per la sua conservazione e l'arricchimento della collezione. Il Museo Revoltella apre ufficialmente nel 1872. Le modifiche previste all'allestimento originario cominciano nel 1899 con lo scopo di guadagnare nuovi spazi espositivi: si progetta una copertura in vetro per il cortile interno, si liberano dagli arredi le pareti del primo piano e si recuperano alcune sale al piano secondo. Nel 1907 viene acquistato l'adiacente Palazzo Brunner da destinarsi ad ampliamento delle collezioni. In seguito allo scoppio della guerra il progetto di trasformazione rimane fermo fino alla fine degli anni Venti, quando si decide per il recupero di un solo piano. Nel frattempo, i cambiamenti all'interno della vecchia casa baronale proseguono ininterrotti nel corso degli anni.

Con il tempo la moderna struttura museale si estende, coinvolgendo anche gli adiacenti Palazzo Brunner e Palazzo Basevi, destinati rispettivamente a Museo d'arte moderna e uffici amministrativi. Il progetto generale è affidato nel 1963 a Carlo Scarpa, che si occupa di riunire in un'unica entità tre stabili concepiti



Fig. 4.25. La casa di Pasquale Revoltella a Trieste.



Fig. 4.26. La casa di Pasquale Revoltella a Trieste.

La casa di Vincenzo Vela a Ligornetto di Mendrisio.

La villa costruita dallo scultore Vincenzo Vela (1820–1891) a Ligornetto nasce dalla volontà di concepire una dimora all'interno della quale allestire una collezione intima, costituita dai gessi di gran parte della sua produzione artistica, da una serie di sculture e dipinti del fratello Lorenzo, da quadri, disegni e ceramiche del figlio Spartaco e da un certo numero di opere pittoriche e grafiche di artisti lombardi e piemontesi amici della famiglia.

Vincenzo Vela, nato da una modesta famiglia di contadini in Svizzera, a soli dodici anni si stabilisce a Milano presso il fratello maggiore. Il suo precoce talento gli permette di lavorare come marmista alla fabbrica del Duomo, di frequentare l'Accademia di Brera e la Scuola di Ornato. In breve tempo il suo gusto si orienta verso un verismo che gli dà la possibilità di essere apprezzato dall'alta borghesia milanese. La storia della casa di Ligornetto comincia nel 1848, con l'acquisto da parte dello scultore di un terreno nelle vicinanze del nucleo del paese. Il progetto, inizialmente affidato all'architetto Cipriano Aimetti, è rielaborato dal collega ticinese Isidoro Spinelli, che si occupa dell'esecuzione dello stabile tra il 1862 e il 1865. L'edificio è caratterizzato da un asse centrale ripetuto su due livelli, costituito dalla successione, da nord verso sud, della Rotonda, della Sala ottagonale dei modelli, rispettivamente a doppia e tripla altezza, e da una coppia di sale analoghe, di cui quella al piano terreno funziona da Vestibolo. A ridosso della facciata occidentale si trovano le stanze private: al piano inferiore, si incontrano la Sala di compagnia, la Sala da pranzo, la Cucina e l'Atrio per le carrozze; superiormente si trovano la Camera da letto di Vincenzo e della moglie e la Stanza di Spartaco. Nella parte orientale, al piano terreno, si susseguono la Biblioteca, il Gabinetto delle stampe e lo Studio, ambienti che risentono molto dello spirito del loro proprietario. La sala ottagonale centrale, che insieme al Vestibolo è aperta ai visitatori a partire dal 1868, è testimone di un processo di musealizzazione la cui fine coincide col 1898, anno nel quale si istituisce il Museo Vela, nel rispetto della volontà testamentaria dello scultore ticinese, scomparso nel 1891. Gli anni a venire segnano irrimediabilmente l'allestimento



Fig. 4.27. La casa di Vincenzo Vela a Ligornetto di Mendrisio.



Fig. 4.28. La casa di Vincenzo Vela a Ligornetto di Mendrisio.

originario voluto dall'artista. Nel 1913 si attua un primo ciclo di restauri con alcune manomissioni riguardanti gli ambienti interni. Nel periodo compreso tra il 1983 e il 1987 si procede ad una nuova revisione dell'edificio, con la realizzazione di un locale sotterraneo climatizzato per la sistemazione delle opere escluse dalla collezione permanente. La necessità di un ulteriore restauro in tempi recenti si concretizza nell'intervento dell'architetto Mario Botta, portato a termine nel 2001. Il progetto si sviluppa all'interno del fabbricato esistente con adeguamenti volti a destinare la collezione permanente al piano terreno e le mostre temporanee in determinate stanze del piano superiore. La sala ottagonale è riallestita nel rispetto dell'idea di Vincenzo Vela ed è dotata di un sistema meccanizzato a soffitto per filtrare la luce diurna, a seconda dell'intensità della radiazione solare. La Rotonda, originariamente porticata per avvalorare la posizione di prestigio della dimora, è liberata dalla presenza del colonnato, ricavando uno spazio di più ampio respiro da destinare a piccole conferenze. Queste sale, unitamente alle restanti con qualche piccola eccezione, sono uniformate da un pavimento in parquet e dal colore bianco delle pareti: la nuova situazione comporta un definitivo allontanamento dalla precedente condizione di edificio privato in favore di una soluzione astratta più vicino ai canoni della moderna museografia.

La casa di Fortunato Depero a Rovereto.

La casa-atelier del pittore futurista Fortunato Depero (1892 – 1960) si trova all'interno del centro storico di Rovereto. Nella fase più matura della sua vita artistica l'artista decide di aprire il suo atelier al pubblico e trasformare il laboratorio privato in museo. Nel 1957 nasce così la Casa d'Arte Futurista Depero, con una convenzione stipulata tra l'artista ed il Comune di Rovereto il quale, in cambio della produzione artistica dell'autore, destinava uno stabile del centro storico, ex sede nel periodo veneziano del Monte di Pietà, per collocarvi permanentemente le opere del maestro futurista.

Il Museo e Galleria permanente viene dunque voluto e progettato da Depero che aveva la facoltà di attingere al patrimonio per effettuare vendite o scambi. Il complesso delle opere era dunque suscettibile di variazioni, ma il museo rimane comunque una testimonianza compiuta dell'idea museografica dell'artista con i suoi mosaici sul pavimento, i pannelli dipinti ed i mobili appositamente progettati.

Depero dedica la prima sala al piano terra della dimora alle “edizioni ed echi della stampa”, le altre due attigue al “settore del bianco e nero”, mentre nei piani superiori espone l'opera pittorica, dal periodo astratto a quello “nucleare”, i progetti per la sala del Consiglio Provinciale di Trento e altri disegni e lavori relativi al teatro, alla pubblicità e alle arti applicate.

Dal 1957 al 1959 Depero lavora alacremente per il suo museo. L'artista muore nel 1960 ma solo dopo la scomparsa della moglie, nel 1975, il Comune di Rovereto acquista totalmente l'immobile e gestisce il patrimonio raccolto, procedendo all'inventariazione dei beni, alla loro tutela e valorizzazione. Nel 1987 la Galleria-Museo Depero diventa parte integrante del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, il cosiddetto MART.

Dopo un lungo restauro nel gennaio 2009, in occasione del centenario del Futurismo, Casa Depero riapre con un allestimento completamente rivisto, che ricalca in parte quello della “Casa del Mago” di Depero. L'allestimento è un progetto dell'architetto Renato Rizzi, sulla base di un preciso programma



Fig. 4.29. La casa di Fortunato Depero a Rovereto.

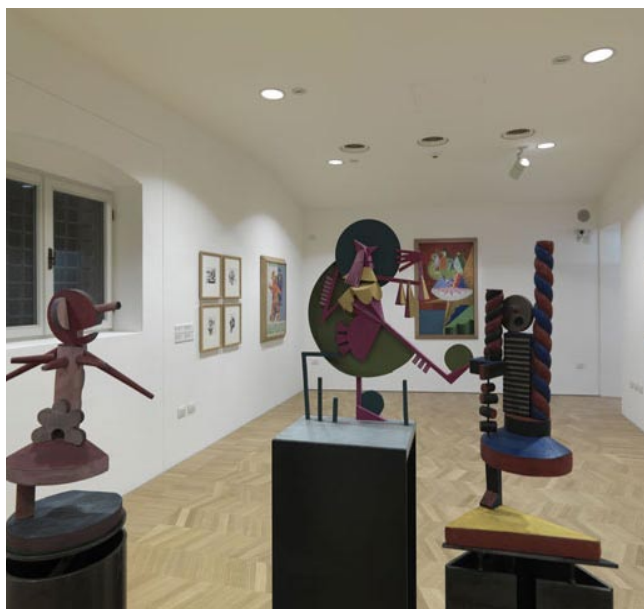


Fig. 4.30. La casa di Fortunato Depero a Rovereto.

come indipendenti l'uno dall'altro. I lavori di realizzazione iniziano nel 1967 e, in seguito a problemi di appalto ed esecutività di cantiere, sono sospesi nel 1970, con conseguente rinuncia dello stesso progettista in disaccordo con il Comune. Scarpa indica Franco Vattolo come suo successore nel cantiere: la costruzione si protrae fino al 1989 quando, per l'adeguamento alle vigenti normative, l'amministrazione comunale nomina direttore dei lavori l'architetto Gianpaolo Bartoli. L'intervento, concluso nel 1991, si concentra sulla riorganizzazione degli interni, lasciando immutate le facciate, che, grazie alla loro particolare altezza rispetto alla sezione stradale, non lasciano trasparire le sopraelevazioni previste sui palazzi Revoltella e Brunner. Quest'ultimo, svuotato dei solai e dell'originaria distribuzione dei locali, diventa il fulcro della nuova istituzione museale, grazie ad un cortile centrale completamente privo nel mezzo di strutture portanti e posto come elemento di filtro tra vecchio e nuovo. Il Museo d'arte moderna è organizzato in sei piani espositivi, più il piano terreno, destinato ad ingresso con l'aggiunta di un piccolo auditorium gradonato, e una terrazza panoramica che interrompe il percorso espositivo, offrendo una straordinaria veduta dall'alto della città portuale. Gli interni ricalcano fedelmente lo stile di Scarpa, secondo una reinterpretazione del moderno orientata verso il recupero di un'architettura artigianale con valenze scultoree.

museografico a cura della dottoressa Gabriella Belli.

Il nuovo progetto mantiene invariate le zone originali progettate da Depero a piano terra ricostruite filologicamente e conservate, mentre riallestisce gli spazi al primo e secondo piano dai toni di un bianco assoluto, che l'artista non era riuscito a completare, collocando un volume cubico esteso su due piani. Nel suo contrasto con l'involucro l'edificio preesistente, l'inserito provoca inedite soluzioni spaziali, quali rampe di scale, anfratti, gallerie aperte e chiuse. Una nuova realtà spaziale sostituisce la precedente, il progetto dell'architetto integra e cambia in parte il progetto dell'antico proprietario.

La casa di Giorgio Morandi a Bologna.

Il pittore Giorgio Morandi (1890 – 1964) vive e lavora dal 1910 al 1964 in una casa in via Fondazza 36 a Bologna. Nel cuore più antico della città dove i portici riparano modesti ingressi di case borghesi, la dimora è un luogo della memoria, riparato e schivo come il personaggio a cui è legato.

E' il 1910 l'anno in cui che la famiglia Morandi si trasferisce in via Fondazza ed è qui che l'artista trascorrerà tutta la sua vita. Morandi sceglie per sé la stanza sul cortile, la più appartata e quella in cui la luce entra da sinistra attraverso la finestra che si apre sul giardinetto con l'aiuola e l'ulivo. In questa camera-studio l'artista trascorre le sue ore di riflessione, lavoro e riposo, è un microcosmo a cui non manca nulla di ciò che lo interessa e che nella sua stremata semplicità diviene per lui il luogo dell'arte e la condizione indispensabile per la sua creazione. La casa di via Fondazza, completamente svuotata dopo la morte dell'artista, viene venduta a privati. Recentemente l'edificio è stato acquistato dal Comune di Bologna, restaurata e riaperta al pubblico.

Il nuovo allestimento ricostruisce filologicamente¹⁰ alcune stanze della dimora: la camera, il ripostiglio e lo studio del Maestro, ristabilendone l'aspetto originario con il modesto mobilio in legno, i pavimenti in cotto, gli intonaci scarni con i pochi quadri sparsi sulle pareti e con il ricollocamento degli oggetti appartenuti a Morandi.

Oltre alle stanze ricostruite l'intervento prevede l'inserimento di un invadente scenografia di contorno firmata dall'architetto Massimo Iosa Ghini. Qui l'architettura non viene usata per interpretare la poesia dell'arte, ma per proporre un allestimento indiscreto che richiama ad uno showroom commerciale, invaso da rumori e riflessi molesti, arricchito da accessori firmati e attraversato da inutili e vistosi messaggi grafici.

¹⁰ La ricostruzione è stata possibile grazie ad un meticoloso studio condotto dallo storico Carlo Zucchini.



Fig. 4.31. La casa di Giorgio Morandi a Bologna.



Fig. 4.32. La casa di Giorgio Morandi a Bologna.

3.5. L'integrazione come parte di un altro edificio

Una politica di conservazione di dimore tutelate per la loro rilevanza storica e per il loro pregio artistico, si attua attraverso vari interventi che prevedono anche iniziative di trasformazione di altri edifici, posti nelle vicinanze dell'abitazione o l'estensione con volumi di nuova realizzazione.

Nel passato vi sono molti esempi di dimore di collezionisti e ricchi mecenati che hanno favorito un intervento di questo tipo. La residenza, sede di un'importante collezione d'arte, in genere, è rappresentata da una villa inserita in un vasto terreno, mantenuto a parco. Ai lati del cortile d'onore, o adiacente ad un accesso laterale della villa, si trovano altri edifici di servizio quali rimesse per carrozze, scuderie, alloggi per la servitù, talvolta anche una cappella. Più lontano si trovano vari fabbricati rurali quali legnaie, depositi di attrezzi, serre, orangeries. In queste case, le più importanti opere della collezione sono distribuite in prestigiosi saloni di rappresentanza, nel grande vano dell'ingresso e nelle tante stanze private, mentre viene utilizzata una delle palazzine di servizio per riunire un intero ciclo di dipinti o un famoso gruppo di bassorilievi di un autore minore. Col tempo, la collezione aumenta e si estende a tutti gli edifici. Talvolta viene sistemato un nuovo padiglione nel giardino, eretto appositamente come spazio espositivo, arioso e ben illuminato dall'alto. Questa soluzione edilizia va già considerata come un vero progetto di estensione della casa, finalizzato ad assicurare la migliore conservazione e la migliore visibilità ad una selezione di capolavori di grande rilevanza. Ne sono esempio: la villa Rothschild o Chateau de Ferrières, nel Seine-et-Marne, in Francia; la villa Hügel, eretta nel 1872 nei boschi ai sobborghi meridionali di Essen, e destinata a residenza della famiglia dei magnati dell'acciaio Krupp; la villa Agnelli a Villar Perosa, in Piemonte, dove hanno trascorso ore serene generazioni di ospiti illustri.

Alla metà del Novecento, si contano molti altri esempi di dimore di collezionisti che, all'interno di una stessa proprietà, ospitano un padiglione di esposizione isolato, adattato in una costruzione precedente o costruito appositamente sulla

base di un buon progetto di architettura. Alla fine del secolo, la costruzione di un simile padiglione, concepito con le caratteristiche più aggiornate della moderna museografia, è tema di concorsi internazionali dove partecipano illustri architetti.

In questo caso il nuovo padiglione entra comunque in stretta relazione con l'edificio storico già esistente, con il quale condivide i profili, gli accessi carrai e pedonali e infine gli stessi affacci, poiché è orientato lungo gli stessi assi ed è circondato dalle comuni superfici a verde.

L'integrazione della dimora storica può dunque presentare tre diverse varianti progettuali ossia: il recupero a funzioni espositive di antichi edifici esistenti di servizio posti nelle vicinanze dell'abitazione, la costruzione di un nuovo padiglione isolato nel parco della residenza o, infine, l'estensione della dimora con un nuovo edificio fisicamente unito ad essa.

Il risultato finale è comunque un progetto d'insieme dove il nuovo intervento è in armonia con la vecchia sede. Con la definitiva trasformazione a museo dell'intero complesso, che comprende parco, villa, rimesse ed adiacenze, varie unità edilizie di diversa consistenza e valore entrano a far parte dello stesso protetto recinto museale. Restringendo l'impiego a pochi codici formali ben meditati, è possibile attuare un sottile criterio di unità che integri al meglio il tutto con le singole parti. L'obiettivo è pervenire ad una soluzione di impianto generale rigorosa, ma originale, che identifichi e specializzi ciascuno spazio singolare.

Rispetto al precedente caso di "trasformazione della dimora storica", in questa categoria progettuale è possibile anche garantire una conservazione integrale della residenza, che può mantenere la sua funzione di abitazione privata. La nuova estensione diventa un museo moderno ed efficiente, mentre l'antica residenza può essere in ogni sua parte tutelata.

"L'integrazione come parte di un altro edificio" però può avvenire solo là dove vi sia già la possibilità di progettare nuovi spazi in edifici abbandonati o in terreni inedificati. Molto di rado la costruzione di nuovi spazi espositivi può avvenire nei centri storici o in ambiti densamente edificati, a meno che non si utilizzino

ambienti interrati, dalle scarse attitudini espositive, o si sventrino edifici esistenti annessi alla casa-museo.

Tra i casi di recente estensione di edifici già esistenti, eretti originariamente con una diversa funzione, ma successivamente convertiti ad attività culturali, ne sono stati scelti quattro giudicati esemplari. Ciascuno a proprio modo aggiunge qualcosa ad un comune modo di operare attraverso la promozione di nuove costruzioni. Il continuo incremento delle collezioni non permette mai di conservare l'allestimento originario della collezione. Alla progettazione architettonica del nuovo padiglione, si accompagna un progetto flessibile di allestimento della presentazione della collezione. In particolare si sono selezionati due gruppi diversi di integrazione, che affrontano il problema da due punti di vista distinti. I primi due esempi fanno riferimento alla progettazione di un'estensione in continuità di fabbrica con l'antica dimora. Si presenta in questa parte l'estensione del Kulturgeschichtliches Museum a Osnabrück in Germania, nella diversa interpretazione data dall'architetto Giorgio Grassi e dall'architetto Daniel Libeskind, vincitore del concorso e progettista del nuovo museo dedicato all'artista Felix Nussbaum. Si passa poi ad analizzare l'estensione della casa di Johann Sebastian Bach a Eisenach, progetto dello studio Penkhues Architekten. Altre estensioni di dimore storiche in continuità di fabbrica sono: l'estensione del museo Ordrupgaard Museum a Copenaghen progetto del 2005 di Zaha Hadid e l'estensione della Lenbachhaus a Monaco in Germania opera dello studio Foster + Partners del 2003.

Il secondo gruppo di casi selezionati, presenta un'estensione senza continuità di fabbrica: la nuova costruzione si colloca nelle immediate vicinanze della dimora, senza però essere visibilmente connessa. Si analizza dunque la Fondazione de Serralves a Oporto dell'architetto Alvaro Siza, estensione del 1999 di un'elegante villa degli anni Quaranta e l'estensione di un'importante casa d'artista a Berlino

la dimora di Georg Kolbe. Altre estensioni di dimore storiche senza continuità sono: il centro Dürrenmatt a Neuchâtel di Mario Botta, il museo della casa di Emile Nolde a Neukirchen in Germania e la Fondazione José Beulas a Huesca di Rafael Moneo.

Da segnalare, infine, recenti concorsi d'architettura sul tema dell'integrazione di una casa museo come parte di un nuovo edificio, che hanno visto la partecipazione di importanti studi.

Nel 2009 si è concluso un concorso di internazionale per l'ampliamento della casa di morte di Martin Lutero¹¹ nella cittadina della Sassonia Anhalt. Vincitore del concorso è un giovane studio di Stoccolma Von M Architekten, che ha proposto di lasciare inalterata la struttura originale della casa raddoppiandola con nuovi volumi dal linguaggio sommesso e rispettoso dell'esistente.

Nel 2010 si è concluso, invece, un concorso per l'ampliamento della casa del compositore Richard Wagner a Bayreuth, vinto dallo studio di architettura Staab Architekten, che ha proposto un basso padiglione vetrato, accanto alla dimora storica, nel verde giardino.

Quando la realizzazione di nuovi spazi che ampliano la residenza del collezionista o dell'artista si presenta come un'estensione, il risultato finale è un progetto d'insieme più complesso, dove il nuovo edificio appare come un'integrazione della vecchia sede. Il procedimento appare adeguato solo se l'operazione ricalca i modi edilizi con cui nel tempo è venuta a crescere la stessa casa, ovvero se, per volumetrie, altezze, materiali e tonalità di colore, il nuovo padiglione riesce ad entrare in stretta relazione formale, e non solo funzionale, con l'edificio esistente.

11 ANDREAS SICKLINGER, *Architettura della memoria a Eisleben, Germania. L'ampliamento del museo della casa di morte di Lutero*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.78, novembre 2009, p.21.

La casa di Johann Sebastian Bach a Eisenach.

La casa natale del musicista tedesco Johann Sebastian Bach si trova a Eisenach, cittadina nel cuore della Germania. La dimora storica andata distrutta viene nel XVIII secolo fatta coincidere con un umile abitazione vicino a quella originale, trasformata in museo nel 1907 dall'associazione Neue Bach-Gesellschaft per ricostruire il mito del musicista nel luogo che ne aveva visto la nascita.

La casa è un bel edificio borghese della fine del XVI secolo, probabilmente molto simile per stile e carattere all'abitazione di Bach. Al suo interno viene ricostruita in un percorso espositivo la vita del compositore, esponendo anche una ricca collezione di antichi strumenti musicali.

Nel 2007 viene indetto un concorso internazionale per l'ampliamento del museo, che prevede la realizzazione di un nuovo edificio come estensione della dimora storica. Il concorso viene vinto dallo studio di architettura Penkhues Architekten.

L'intervento, pur riprendendo l'altezza e le proporzioni della dimora, propone un linguaggio formale in contrasto con gli edifici limitrofi dai caratteri tradizionali. Il nuovo volume scultoreo si appoggia pesantemente sulla dimora, avvolto da un corazza in metallo e sorretto da un basamento in vetro, che ne sottolinea la precarietà. Pesante e introverso di giorno, la nuova architettura diventa eterea ed estroversa di notte illuminata da fasci luminosi che richiamano le righe e le note del pentagramma musicale.

L'esposizione permanente del nuovo edificio, opera dello studio Atelier Brückner, si avvale delle più moderne tecniche in campo di allestimenti multimediali, proponendo un exhibit-design di forte impatto. Il visitatore viene invitato a sedere su leggere capsule sospese ove ascoltare la musica di Bach, oppure viene catturato in una buia dark room ove un virtuale organo viene suonato da "mani fantasma". Il tutto è una divertente esperienza estetica, che si allontana per sempre dalla volontà di ricostruire la vita quotidiana e intima di un grande compositore.



Fig. 4.33. La casa di Johann Sebastian Bach a Eisenach.



Fig. 4.34. La casa di Johann Sebastian Bach a Eisenach.

La casa di Georg Kolbe a Berlino.

Intorno al 1900 Berlino attirava una miriade di artisti; molti di essi vi si stabilirono definitivamente, ma solo pochi vi lasciarono proprietà che attestino ancora oggi il loro percorso creativo. Nella capitale tedesca una delle casa d'artista più importanti della prima metà del Novecento è il museo dedicato a Georg Kolbe. Nato nel 1877 a Waldheim (Sassonia), figlio di un decoratore con interessi artistici, Kolbe inizialmente voleva diventare pittore e comincia a modellare quasi per caso alcune sculture durante un soggiorno a Roma (1898-1901). Tornato in patria nel 1902, dopo un periodo a Lipsia Kolbe si trasferisce a Berlino (1904) e lì, abbandona definitivamente la pittura per la scultura, raggiungendo ben presto il successo: viene accolto nella Secessione berlinese e affida le sue opere al principale commerciante d'arte della città, Paul Cassirer. Nel 1927 la morte della moglie Benjamine, dopo una lunga malattia, segna una svolta nel suo percorso artistico; l'anno successivo Kolbe dà avvio ad una nuova fase della sua vita costruendosi una casa-atelier nel verde quartiere del Westend.

Il Maestro sceglie come architetto lo svizzero Ernst Rentsch, che insieme all'artista progetta un grande atelier per il lavoro della scultura e un altro più piccolo per il disegno, cui aggiunse in un secondo tempo un'abitazione. Costruito in mattoni a vista, in stile Bauhaus, il complesso, che l'artista definiva il suo «castello», offre condizioni di vita e lavoro ideali.

Kolbe soffre molto per la mancanza della moglie; dal suo atelier nel sottotetto, allestito per consentirgli di disegnare nudi indisturbato, guardava la tomba nel vicino cimitero, ove sarebbe stato sepolto a sua volta nel 1947.

Il testamento di Kolbe reca la data del 7 agosto 1943 ed è conservato, come i progetti di costruzione della casa d'artista, nell'odierno museo. La seconda stesura del testo stabilisce che il "complesso casa-atelier" fosse adibito alla raccolta e alla conservazione delle opere del maestro come archivio e fondazione di proprietà pubblica. Altre clausole riguardano la fusione in bronzo dei modelli e un premio intitolato d'artista, da assegnare ogni anno a giovani scultori di talento. Nel 1949 viene costituita la Fondazione Georg Kolbe; il museo omonimo è inaugurato nel



Fig. 4.35. La casa di Georg Kolbe a Berlino.



Fig. 4.36. La casa di Georg Kolbe a Berlino.

1950.

Nel 1993 la casa atelier di Georg Kolbe viene restaurata e ampliata da nuovi spazi disegnati dallo studio di architettura Architekten Agp. La forma e la funzione della dimora d'artista vengono mantenute intatte come richiesto nel testamento e come riportato nei disegni architettonici che si sono conservati. Il sito originario viene integrato con un nuovo edificio, che ospita spazi espositivi, gli uffici della fondazione, un caffè e nel piano interrato un ampio parcheggio.

Il nuovo edificio si pone in continuità con la casa atelier, mantenendosi alla stessa altezza e proponendo una lavorazione delle facciate lineare e austera in pietra come gli edifici vicini.

L'intervento propone un nuovo asse principale, segnato dall'ingresso al complesso museale, posto tra il nuovo edificio e la casa atelier.

Il giardino è estensione all'aperto del museo e ospita un gran numero di sculture dell'artista.

La fondazione è oggi un centro di riferimento per l'arte plastica e un'istituzione museale vivace, che ospita importanti mostre.

La casa di José Beulas a Huesca.

La casa degli artisti María Serrate e José Beulas si trova nella Città di Huesca in Spagna. Nel 1999 viene commissionato all'architetto Rafael Moneo la progettazione di una nuova sede per la Fondazione Beulas, collocata in un'area adiacente all'abitazione dei Beulas.

Il nuovo museo viene a costituire un prolungamento della casa del pittore spagnolo, in cui è possibile ancora oggi visitare il piccolo atelier, contenente opere e schizzi del maestro. Nel nuovo spazio espositivo vengono esposte, invece, la collezione privata dell'artista, raccolta da Serrate e Beulas nel corso della loro vita: con quadri di Wifredo Lam, Benjamin Palencia, Eduardo Chillida e Joan Miró.

Nel rispetto della visione estetica del pittore e del suo atteggiamento nei riguardi della vita, il nuovo progetto si inserisce conservando gli edifici esistenti, i percorsi, gli accessi, i sentieri, integrandosi con il paesaggio circostante.

Il disegno di Moneo interpreta il linguaggio dell'ambiente naturale circostante, attraverso forme sinuose e ricurve, che sembrano imitare l'andamento delle conformazioni rocciose de Los Mallos de Riglos e del Salto de Roldàn. L'edificio, traendo vantaggio dagli scarti delle altezze dei volumi che compone, sembra dialogare con il paesaggio anche in virtù del suo cromatismo dominante e delle sue superfici fluide. Il calcestruzzo striato delle pareti è costituito da ghiaia di grana grossa, mescolata a cemento bianco e a un colorante che attribuisce all'impasto un colore simile a quello della terra arida del terreno circostante l'edificio.

La strategia progettuale sottesa a questa piccola opera, si riflette coerentemente anche nell'organizzazione planimetrica, che comprende sostanzialmente un unico, vasto spazio espositivo di altezza dilatata e una serie di annessi, ospitati in corpi di fabbrica squadrati e di slancio minore. Un perimetro spezzato e frammentato, costituito da volumi indipendenti, contiene le funzioni della Fondazione: una sala per esposizioni temporanee, gli uffici per amministrazione, i laboratori e i magazzini, una caffetteria, un book shop, i servizi e il guardaroba.



Fig. 4.37. La casa di José Beulas a Huesca.



Fig. 4.38. La casa di José Beulas a Huesca.

L'ambiente espositivo principale è illuminato dall'alto, grazie a una successione di lucernai continui, rettilinei e paralleli, che poggiano su un colletto in cemento armato aggettante dalle murature. La luce diffusa dai lucernari, ribassati rispetto al piano di appoggio, si diffonde omogeneamente, ponendo in risalto l'andamento sinuoso dei percorsi, che si incontrano dopo aver affrontato il salto di quota che separa lo spazio principale dall'ingresso e dagli annessi. Negli interni si respira un'atmosfera pacata e tranquilla.

La casa di Felix Nussbaum a Osnabrück.

Il progetto di Daniel Libeskind

Il Felix Nussbaum Museum è l'estensione del Kulturgeschichtliches Museum, un edificio storico del diciannovesimo secolo che si trova fuori dalle mura che circondano la città di Osnabrück. Sul lotto insiste anche una dimora storica Schilikker'sche Villa dove sono esposti reperti archeologici e manufatti di arte popolare.

Il Kulturgeschichtliches Museum, prima della realizzazione dell'estensione, ha ospitato la più grande raccolta di opere del pittore Felix Nussbaum, che comprende non solo dipinti, ma anche lavori grafici, materiali biografici e documenti storici. Nel 1994 un concorso internazionale promuove la progettazione di nuove gallerie, disegnate appositamente per raccogliere le opere dell'artista, con sale dedicate alla vita del Maestro e ad un'area per esposizioni temporanee.

Il progetto vincitore è quello dell'architetto Daniel Libeskind, realizzato poi nel 1998. La vita di Felix Nussbaum è la traccia concettuale su cui si articola il nuovo progetto, che segue con un preciso programma simbolico. La struttura è dislocata nel giardino del Kulturgeschichtliches Museum, dietro la vecchia sede del museo ed è composta da tre volumi distinti, ciascuno dei quali ha un diverso significato. Il primo è un edificio molto tradizionale in legno detto "Nussbaum Haus", qui troviamo ricostruita la vita più intima e felice dell'artista, il secondo è il "Nussbaum Gang", dove invece vengono ricostruiti gli anni più cupi dell'esistenza di Nussbaum ed infine il terzo padiglione, in metallo, è chiamato il "Nussbaum Brücke", che simboleggia il futuro, dopo la morte dell'artista rimane una fortuna critica e un'esperienza importante da tramandare.

I tre edifici che compongono il nuovo complesso sono connessi, composti ed integrati fra di loro e allo stesso tempo collegano e segnano i luoghi significativi della città.

Visitando il museo si passa attraverso una serie di muri bianchi, di spazi stretti e di strade chiuse. Il percorso espositivo non ricostruisce la vita dell'artista



Fig. 4.39. La casa di Felix Nussbaum a Osnabrück.



Fig. 4.40. La casa di Felix Nussbaum a Osnabrück.

cronologicamente, ma espone l'esplosione di un'esistenza precaria. Il tre nuovi padiglioni sono costituiti da una serie di spazi spinosi che si intrecciano, si incontrano e simboleggiano le inconciliabili "zone del tempo".

L'allestimento è basato su un sistema di linee, che talvolta si incontrano e talvolta si scontrano, che rappresentano l'inquietudine dell'artista e il suo esilio nei campi di concentramento.

Il Felix Nussbaum Museum non è uno spazio statico, fatto di apparenze, è una sostanza dinamica e organica, che non ricostruisce una vita ma piuttosto la interpretazione in tutta la sua angoscia e drammaticità. La storia del pittore Felix Nussbaum non è, infatti, solo la biografia di un uomo, bensì il racconto della cancellazione della cultura e della distruzione della storia provocato dallo sterminio nazista della Shoah.

Il progetto di Giorgio Grassi

Al concorso internazionale vinto dall'architetto Daniel Libeskind, partecipa anche Giorgio Grassi che presenta un progetto molto differente da quello dell'architetto tedesco.

L'estensione di Grassi si pone in rapporto con le preesistenze storiche, cercando di non soffocarle e non dominarle, ma dialogando con il museo storico esistente e con la villa.

Il nuovo corpo edilizio deriva le sue misure e i suoi rapporti proporzionali dall'edificio esistente e si dispone come coerente prosecuzione di questo ultimo. Il volume di Grassi si pone frontalmente al museo storico, composto da due corpi uguali e paralleli, disposti trasversalmente e legati con il museo storico da un corridoio centrale.

Il nuovo edificio riflette il preesistente sdoppiandosi e acquistando una centralità propria, che genera quattro corti aperte. Il volume si sviluppa su tre piani che hanno le stesse quote del museo esistente, al fine di ottenere una continuità ottimale degli spazi espositivi. Al piano terra sono collocati l'atrio porticato, i servizi, gli uffici, i laboratori e parte dei depositi. Al primo piano è ospitata la

collezione del pittore Felix Nussbaum e la piccola caffetteria. Il secondo piano, coperto da shed, contiene un ampio spazio per le esposizioni temporanee.

L'architettura di Grassi ricerca una continuità anche materia con l'esistente, proponendo un edificio interamente rivestito in mattoni a vista, ad esclusione delle pareti interne delle due corti d'accesso rivestite con la stessa pietra arenaria del Kulturgeschichtliches Museum. Le pareti che chiudono ad ovest le corti più grandi riprendono, in negativo, l'impronta delle modanature di marcapiano del museo storico.

L'intervento di Grassi propone anche una diversa distribuzione esterna dell'esistente: il giardino viene diviso in due ambiti, collegati fra loro dall'atrio d'ingresso del museo, il recinto museale viene dotato di un ampio parcheggio e di servizi per il visitatore. La pavimentazione dei diversi percorsi viene prevista in pietra naturale, mentre le scalinate esterne sono in pietra arenaria. Un secondo accesso pedonale al museo si trova nella parte nord del giardino, ove si pensa di collocare una sala conferenze completamente autonoma rispetto al complesso museale e un piccolo padiglione di servizio come deposito, riutilizzando le sale della Akzisehus.

4. Seconda questione. L'accoglienza della collezione in un nuovo museo.

In alcune circostanze, in una città che ama il proprio passato, in una fase felice di allargamento dell'interesse per la cultura e il patrimonio storico, si rafforza nella comunità, l'attese di ottenere luoghi per la informazione e la cultura. Si torna, quindi, molto spesso ad occuparsi anche di quelle collezioni museali meno note, che sono rimaste poco valorizzate, perché relegate in spazi angusti e non aperti al pubblico, oppure perché malamente conservate, in uno stato di infinita provvisorietà, in edifici impropri. Si gettano dunque le basi per prefigurare l'organizzazione ottimale di un nuovo museo, di una fondazione culturale o di un più complesso centro studi. L'obiettivo è realizzare, altrove, in un edificio diverso, una sede che offra tutte le migliori condizioni, spaziali ed istituzionali, per la conservazione, la conoscenza e la percezione diretta dei vari patrimoni ereditati. La soluzione finale arriva, così, anche molto tardi, dopo che sono passate una o più generazioni dall'avvenuta scomparsa del benestante proprietario, che aveva deciso di arricchire la sua città, lasciando a tutti la sua raccolta di opere d'arte. La decisione definitiva, che prevede una nuova collocazione, cancella tutte le altre ipotesi, anche quella di intervenire impropriamente sull'edificio dove la collezione è rimasta chiusa per anni.

Che non sono più le belle sale dell'originaria dimora signorile, che nel frattempo ha mutato proprietà e utilizzo, ma semplicemente dei banali depositi umidi, ricavati in un'adiacenza o in locali di fortuna.

Questo lungo dibattere tra esperti e organizzazioni cittadine, svolge comunque un'importante funzione educativa, in quanto permette a tutti di ricordare meriti di chi, con volontà e lungimiranza, aveva acquistato i principali pezzi dell'importante collezione. Per l'avvio di una fase di vera valorizzazione molti altri cittadini, molti altri soggetti, devono conoscere il percorso esistenziale di un certo artista, pittore o scultore, che in quella città è nato e che in quella certa casa è vissuto.

Il passare del tempo contribuisce a rivalutare meglio i meriti sociali di un singolare uomo, che aveva saputo legare l'estensione internazionale della sua fama all'ammirazione per certi scorci indimenticabili della sua città natale, o aveva saputo bene interpretare certe atmosfere espresse da luoghi singolari che gli erano stati particolarmente cari. La fama dell'artista cresce assieme alla fama della città. L'ipotesi finale di aprire la sede di una nuova Fondazione, anche ad un indirizzo del tutto estraneo dalla casa natale, promuove comunque un diverso luogo di memoria che arricchisce la città. Ricostruendo una rete di relazioni tra punti diversi della città, nuovamente si rilocalizza, in precisi e diversi siti fisici, il ricordo di chi con la sua arte aveva culturalmente arricchito la scena cittadina, contribuendo a modificare un importante sito conosciuto da tutti, collocando nel giusto posto un'opera di grande forza espressiva, o dedicando un decennio della sua agitata vita a completare un grandioso ciclo di raffigurazioni evocative.

4.1. Il riuso di edifici storici.

Molto di frequente l'istituzione di un nuovo museo avviene in una sede del tutto diversa, che non coincide più con l'originaria casa-atelier dell'artista, né con la sua eventuale estensione in lotti adiacenti. In questo caso, il diverso compito della progettazione architettonica è di proporre la sede di un nuovo museo di arte e di storia, intesa come l'adeguamento di un edificio storico già esistente, e ben inserito in un isolato edilizio, già ricco di vincoli. L'intervento sull'esistente richiede una radicale variazione dei precedenti usi, con un'attenta modifica dei percorsi distributivi ereditati, sia verticali, che orizzontali, e il definitivo riadeguamento di singole parti collocate su piani diversi. Rispettati muri e solai già esistenti, il migliore recupero ai fini espositivi richiede la valorizzazione guidata di tutti i possibili spazi vuoti prima dimenticati, tra cui anche i volumi cavi di cavedi e di cortili.

L'estensione e l'entità della collezione da esporre mutano completamente ma, con la disponibilità di nuovi spazi e le possibilità apportate dal nuovo progetto espositivo, si può procedere ad una valorizzazione della collezione originaria, integrandola opportunamente con altri lasciti presenti e futuri e prevedendo una rotazione degli oggetti in esposizione mediante fasi ben programmate.

La scelta di localizzare il nuovo museo in un edificio storico, posto al centro della stessa città, disponibile per nuovi usi, contribuisce a rinforzare l'immagine dell'istituzione, perché rappresentata un elemento di continuità tra vicende avvenute in epoche diverse.

Nel presentare un ventaglio di ipotesi di trasformazione edilizia di diverso spessore culturale e di diverso impegno professionale, sono stati presi in considerazione casi realizzati in città diverse d'Europa. Dal sapiente compromesso tra vecchio e nuovo, deriva un metodo di azione sperimentale, ponderata e controllata, ma pienamente debitrice di una tradizione che, alla fine, è essa stessa un valore culturale. Così è avvenuto a Verona per il Museo di Castelvechio, prima opera difensiva, poi adattata a caserma e sede degli alloggi della guarnigione, infine

trasformata in museo secondo il progetto di Carlo Scarpa. Il fabbricato resta tutt'ora parte di un insieme urbano dalle molte funzioni. Così è avvenuto a Siena nel complesso di Santa Maria della Scala, prima in uso all'ospedale, poi uniti in un percorso espositivo progettato da Guido Canali. Così è avvenuto a Barcellona, in una serie di antichi edifici, posti in lotti adiacenti e contigui, si sono elegantemente disposte le diverse sezioni del Museo dedicato a Pablo Picasso. Nel 2010 si è avanzata la proposta di aprire a Milano un museo dedicato ad Alda Merini. La prima ipotesi è stata di progettare un percorso espositivo all'interno della casa della scrittrice in Corso di Ripa Ticinese 47. Quest'idea viene ben presto abbandonata per l'impossibilità di adattare la residenza privata. Viene quindi avanzata la possibilità di trasformare in museo i locali di una vecchia tabaccheria rimasta abbandonata per molti anni in via Magolfa 32. L'edificio a due piani è ideale per accogliere il museo, per la sua posizione sui Navigli, luogo molto amato dalla scrittrice, e per le sue dimensioni, accessibili anche ad un pubblico numeroso. Al primo piano si pensa di ricreare, ambiente per ambiente, il bilocale in cui ha passato la vita la scrittrice, riproducendone le dimensioni delle stanze e la scenografia dell'arredamento: con il vecchio pianoforte di Alda Merini, i suoi quadri, i numeri di telefono scritti con il rossetto su muri e specchi e quel disordine di oggetti, versi e colori che hanno reso la sua casa un luogo unico. Al secondo piano dell'edificio storico è, invece, in progetto una scuola di poesia, un luogo di incontro e creatività. Nel nuovo museo verrà portato l'archivio della poetessa, ora custodito al castello Sforzesco e i mobili ora in un deposito comunale a Lambrate.

Il riuso di edifici già esistenti, eretti originariamente con una diversa funzione, destinati solo successivamente ad attività culturali, rappresenta un modo di operare condiviso, che è all'origine di una parte consistente dell'intera proposta museografica recente, soprattutto in Italia. Le analisi proposte riguardano quattro casi esemplari. Un primo caso analizzato è la sede del museo dedicato allo scultore Auguste Rodin a Parigi, la cui collezione è esposta in un bel palazzo in stile rococò con un ampio giardino. Segue poi la sede del Museo dello scultore

toscano Marino Marini, collocata in un edificio di Firenze, prima destinato a chiesa. Viene quindi analizzata la sede del museo di Ardengo Soffici, che è stata recentemente collocata nelle Scuderie di Poggio a Caiano. A questi esempi, si aggiunge, infine, anche la sede del Fryderyk Chopin Museum a Varsavia, collocata nel piano nobile di un'antica residenza aristocratica del XVII secolo, Palazzo Ostrogski.

In tutti i quattro casi, anche se resta labile la relazione con le case personali e con i luoghi dove i quattro artisti hanno vissuto, certamente non sono estranee alle loro personalità le relazioni che queste collocazioni stabiliscono con i consolidati paesaggi cittadini e con i patrimoni architettonici che contraddistinguono le identità di queste città.

L'adattamento e il riuso di un importante edificio già esistente, già di per sé portatore di una propria identità storica e architettonica, così come la collocazione particolare in una posizione eminente al centro della città, aggiunge un nuovo sottile carattere di evidenza urbana e di arricchimento monumentale ad una istituzione museale pubblica. La nuova finalizzazione culturale della sede prescelta, che conferma il rispetto di tutti i manufatti esistenti, non fa rimpiangere l'avvenuta modifica di una qualsivoglia funzione precedente.

Le tante necessarie modifiche architettoniche che devono essere apportate per organizzare un buon percorso di visita, arricchiscono il monumento solo se riescono a interpretare bene un preciso carattere spaziale, che esisteva già da prima. In un rilevante palazzo del passato, si deve stabilire una forte relazione tra la sequenza scandita in verticale dei diversi livelli e la pluralità di spazi diversificati che scorrono tra il piano seminterrato di basamento, il piano nobile e il piano finale di coronamento. Il fine del buon intervento di recupero è quello di valorizzare una spazialità contemporanea dell'edificio, che non sia troppo distante dal carattere originario del complesso, pur con l'accettazione delle tante trasformazioni avvenute nel corso dei secoli.

La scelta di localizzare una collezione in un edificio storico esistente appositamente restaurato, contribuisce notevolmente a rinforzare l'immagine pubblica della

nuova istituzione cittadina, in quanto rappresentata un elemento di continuità tra vicende avvenute in epoche diverse. Con il cambio di sede, l'identità della collezione da esporre muta, sia per la diversa disponibilità di ampi spazi, sia per le migliori condizioni museografiche apportate dal nuovo progetto espositivo. Alla fine nasce un spazio espositivo di capolavori del tutto nuovo, che valorizza la collezione originaria, integrandola con vecchi depositi dimenticati e con vive tracce del tempo presente.

Il museo di Auguste Rodin nell'ex hôtel Biron a Parigi.

Il museo dedicato al pittore Auguste Rodin a Parigi ha sede nell'Hôtel Biron, un palazzo in stile rococò con un ampio giardino. La suggestiva dimora si affaccia su rue de Varenne e su un ampio giardino privato.

François-Auguste-René Rodin (Parigi, 12 novembre 1840 – Meudon, 17 novembre 1917) è stato uno scultore e pittore francese.

L'artista trascorre a Parigi gli ultimi anni della sua vita, tra il 1908 e il 1917, anno della morte. Nel 1916 Rodin dona allo Stato tutte le opere, i disegni e gli studi preparatori in suo possesso, con il preciso desiderio di realizzare nel palazzo un museo dedicato alla sua arte. Solo però dopo la sua morte, nel 1919 il museo viene inaugurato ufficialmente, tra le proteste dell'opinione pubblica più conservatrice.

Il palazzo Biron viene costruito tra il 1728 e il 1731 da Jean Aubert per Abraham Peyrenc de Moras. Nel 1752 viene ceduto al maresciallo Biron, da cui ha preso il nome. Dopo alterne vicende, viene acquistato dallo Stato francese nel 1911. All'inizio del Novecento, oltre a Rodin, l'edificio era domicilio di vari esponenti della cultura parigina: Jean Cocteau, Henri Matisse, Isadora Duncan.

Il Musée Rodin ospita oggi una delle maggiori raccolte di sculture, e la più vasta collezione al mondo di disegni di Auguste Rodin.

Nel giardino antistante il palazzo sono collocate alcune famose sculture dell'artista: Orphée, Bourgeois de Calais, il celebre Penseur, Porte de l'Enfer e Balzac.

L'allestimento all'interno si apre con l'importante opera "L'Homme qui marche (1900-07)" e prosegue con tutti i più noti capolavori: Éternel Printemps, Éternel Idole, Le Baiser, Adam und Eve, La Pensée, Le Troi Ombres. Nelle sale minori del museo sono ospitati ritratti scultorei e bozzetti preparatori per i grandi monumenti. Il museo ospita oggi anche importanti mostre e retrospettive dedicate ad altri artisti. Da citare in modo particolare la recente esposizione dedicata a Henry Moore, aperta dall'ottobre 2010 a febbraio 2011, che si propone di ricreare l'atmosfera dell'atelier di Perry Green.



Fig. 4.41. Il museo di Auguste Rodin nell'ex hôtel Biron a Parigi.



Fig. 4.42. Il museo di Auguste Rodin nell'ex hôtel Biron a Parigi.

Il museo di Marino Marini nell'ex chiesa San Pancrazio a Firenze.

La chiesa sconsacrata di San Pancrazio a Firenze ospita il museo Marino Marini, commissionato dall'omonima fondazione di Pistoia, città natale dello scultore toscano, agli architetti Lorenzo Papi e Bruno Sacchi, a partire dal 1982. L'antico complesso religioso, sviluppatosi notevolmente durante il Trecento e il Quattrocento, grazie anche alla generosa disponibilità di alcune famiglie nobiliari fiorentine, affonda le proprie origini nel lontano IX secolo, per poi meglio definirsi intorno all'anno Mille. La struttura perimetrale odierna deriva in gran parte dalle sistemazioni avvenute durante i secoli XIV e XV: a quei tempi la grande aula, inizialmente coperta con capriate a vista, ha un impianto a croce latina, con un transetto dotato di cappelle.

Verso la seconda metà del XV secolo, su progetto di Leon Battista Alberti, si realizza la Cappella Rucellai, inclusa all'interno del corpo principale della chiesa. Nel corso del XVIII secolo l'edificio si trasforma secondo il progetto dell'architetto Giuseppe Ruggeri: si realizzano una volta a botte in sostituzione della precedente capriata e una cupola in corrispondenza del transetto. L'editto napoleonico del 1808, con il quale si sanciscono la soppressione degli ordini religiosi e la confisca dei rispettivi beni e conventi, segna il destino di San Pancrazio: la chiesa è sconsacrata, gli arredi sono venduti all'asta e l'intero stabile diventa sede della Lotteria Imperiale di Francia; nel corso dell'Ottocento, prima la Pretura, poi la Reale Manifattura Tabacchi vi si stabiliscono, con una serie di manomissioni alla struttura originaria, che portano alla suddivisione della navata in più piani, per mezzo di solai metallici che oggi fanno parte del percorso espositivo.

All'interno di questo straordinario monumento si stabilisce il Museo intitolato a Marino Marini, scultore molto attivo nel panorama artistico internazionale del Novecento. In contatto con artisti del calibro di De Pisis, Picasso, Braque, de Chirico, Kandinsky, Marini si distingue per il dinamismo delle sue opere, vicine alle avanguardie di Boccioni e Medardo Rosso, e molto legate ai ricordi della sua giovinezza. Il nuovo intervento mira a recuperare uno stato dell'edificio che sia il più possibile vicino alla destinazione d'uso originaria di luogo di culto, nel

pieno rispetto delle trasformazioni avvenute nel corso dei secoli. Il museo si organizza su quattro livelli espositivi che, ad eccezione della Cripta, si aprono costantemente con aggetti, ballatoi e percorsi in quota sullo spazio unitario della navata. La Cripta, recuperata nelle sue atmosfere medievali, è destinata alle manifestazioni temporanee, siano esse conferenze, mostre personali di artisti o esercitazioni didattiche. Il piano terra presenta uno sviluppo longitudinale immediato: ad eccezione di una piccola enclave sulla destra rispetto all'ingresso, nel quale sono sistemate le tele giovanili dell'artista, la navata è assolutamente libera di accogliere le opere scultoree più importanti della collezione, secondo una disposizione articolata che suscita scorci di assoluto interesse.

Il piano intermedio nasce dalla struttura in ferro con la quale l'edificio è frazionato in più piani, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Le opere esposte, connotate da una maggiore intimità e introspezione, ben si adattano ad un ambiente più raccolto nelle dimensioni.

Il piano primo riacquista ampio respiro, grazie ad una maggiore altezza e alla settecentesca copertura voltata: la collezione al piano si avvale di sculture grandi, poste nel centro della sala, e piccole, disposte insieme ai dipinti lungo le pareti perimetrali.



Fig. 4.43. Il museo di Marino Marini nell'ex chiesa San Pancrazio a Firenze.



Fig. 4.44. Il museo di Marino Marini nell'ex chiesa San Pancrazio a Firenze.

Il museo di Ardengo Soffici nelle ex scuderie Medicee a Poggio a Caiano.

Il museo dedicato a Ardengo Soffici, pittore e letterato tra i protagonisti dell'apertura internazionale della cultura italiana, si è aperto nel 2009 nei restaurati spazi delle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano.

Nello spazio museale accanto all'esposizione permanente di una significativa selezione di dipinti dell'artista, si colloca una biblioteca specializzata con prime edizioni delle opere a stampa dell'artista, una raccolta della bibliografia critica, la collana completa delle riviste da lui dirette.

Le Scuderie Medicee di Poggio a Caiano, costruite a metà del Cinquecento da Niccolò Pericoli detto il Tribolo, scultore, architetto, disegnatore di giardini, legato a Michelangelo, presentano una struttura architettonica estremamente chiara, configurata come una vera e propria "macchina funzionale" essenziale e potente. L'edificio è costituito al piano terreno da due corpi di fabbrica lineari a tre navate voltate, lunghi più di cento metri, preceduti da un vasto ambiente d'ingresso, nei quali erano ospitati i cavalli. Al piano superiore una grande galleria, alta dieci metri, distribuiva sui due lati una serie di cellule abitative destinate agli addetti alle Scuderie.

Degradate notevolmente negli ultimi decenni del Novecento, le Scuderie Medicee subiscono nel 1978 un incendio che provoca il crollo di una parte della grande fabbrica. Dopo un parziale intervento di consolidamento da parte della Soprintendenza, l'amministrazione Comunale di Poggio a Caiano indice nel 1991 un concorso a inviti in due fasi per il restauro del manufatto e per la sua riutilizzazione come polo culturale. Il concorso è vinto da un gruppo di architetti cui facevano parte Franco Purini, Francesco Barbagli, Piero Baroni, Carlo Blasi.

Il progetto di recupero si articola in due interventi distinti: il consolidamento strutturale dell'antica fabbrica, dettato dal degrado e dalla fragilità del sistema costruttivo e le integrazioni architettoniche necessarie alla rifunzionalizzazione. Nel progetto di Purini, queste ultime si traducono in segni forti, sia a livello architettonico che urbano e dissonanti. Le parti mancanti del corpo delle Scuderie e dei canili vengono costruite, e non ricostruite, a creare oggetti spaziali



Fig. 4.45. Il museo di Ardengo Soffici a Poggio a Caiano.



Fig. 4.46. Il museo di Ardengo Soffici a Poggio a Caiano.

del tutto indipendenti, nelle forme e nei materiali, e si impongono allo sguardo come immediatamente riconoscibili: un grande lucernario vetrato segnala, nell'omogenea copertura a coppi e tegole, la presenza di una struttura in vetro e cemento ed uno stereometrico volume intonacato si giustappone al fronte orientale, distanziato dalla muratura delle scuderie tramite un nastro vetrato.

Il recupero delle Scuderie è avvenuto finora in due lotti sui tre previsti. Il primo ha comportato il consolidamento delle strutture, la predisposizione della rete impiantistica, la realizzazione, nella parte crollata, di una teca in cemento e vetro, la sistemazione di una biblioteca comunale, uno spazio espositivo, una sala conferenze. Il secondo lotto, che viene inaugurato con l'apertura del Museo Soffici, ha riguardato la costruzione di una lamella esterna che accoglierà le macchine per gli impianti, la collocazione, nella teca, di una scala tra i due livelli dell'edificio e al piano terreno la sistemazione di una ulteriore sezione dei due corpi lineari con una serie di sale riunioni, l'ampliamento della biblioteca e nuovi spazi espositivi. Al piano superiore è stata allestita la pinacoteca, che accoglie una serie di tele di Ardengo Soffici che costituiscono una sintesi della sua ricerca pittorica.

Il museo di Fryderyk Chopin nell'ex palazzo Ostrogski a Varsavia.

Nel 2010, in occasione del 200° anniversario della nascita del musicista Fryderyk Chopin, si è inaugurato a Varsavia un nuovo spazio espositivo dedicato al Maestro.

Il Museo Chopin si inserisce all'interno dello storico Palazzo Ostrogski, restaurato nel 1949 e dal 1954 sede della Frederic Chopin Society. Il nuovo allestimento è opera dello Studio Migliore + Servetto, esito di un concorso internazionale bandito dal ministro della Cultura Bogdan Zdrojewski e dal National Heritage. Lo studio milanese ha sviluppato il progetto dell'allestimento permanente e della grafica, in stretto rapporto con i curatori del museo e con Grzegory&Partnerzy, incaricati dell'intervento conservativo di adeguamento museale.

Il progetto si basa su quattro principi chiave: la leggerezza del sistema espositivo; la compresenza e individuazione di differenti percorsi tematici; l'interazione come sistema aperto di approfondimento, di zoom dei contenuti esposti; la realizzazione di diversi *emotional landscapes*.

L'intervento dialoga e nasce dal confronto con le sale espositive dell'*Ostrogski Castle* con l'obiettivo di valorizzare le peculiarità di ciascun ambiente, senza modificarne l'immagine e il valore storico: i sistemi espositivi sono stati progettati per essere autoportanti e indipendenti dalle pareti esistenti. La complessità, intesa come ricchezza dei contenuti che il museo intende esporre, si traduce in un sistema di differenti percorsi tematici che il visitatore può scegliere di seguire. All'interno di ogni sala è possibile rintracciare chiaramente l'asse temporale di inquadramento storico e le tre linee guida che caratterizzano le "thematic island" attraverso un sistema espositivo multimediale, che permette di avere allo stesso tempo anche una visione d'insieme della *multilayer structure* del museo. I sistemi interattivi multimediali sono stati progettati per essere lo strumento attraverso cui approfondire i contenuti delle diverse sale, lasciando quindi al visitatore incuriosito la possibilità di scegliere i tempi e la modalità di lettura. L'interazione multimediale come mezzo di approfondimento offre inoltre la possibilità di rendere accessibile a chi fosse interessato un immenso archivio di



Fig. 4.47. Il museo di Fryderyk Chopin nell'ex palazzo Ostrogski a Varsavia.



Fig. 4.48. Il museo di Fryderyk Chopin nell'ex palazzo Ostrogski a Varsavia.

dati da analizzare e relazionare, lasciando sempre la possibilità di modificare o implementare il sistema negli anni a seguire. La necessità di esporre con chiarezza e immediatezza differenti aree tematiche, ha portato allo sviluppo di diverse strutture allestitivo, che compongono un sistema di *emotional landscapes*, in grado di catturare l'attenzione e la curiosità del visitatore, attraverso la stimolazione di tutti i suoi sensi.

4.2. Il riuso di edifici industriali.

Per la valorizzazione di un personaggio illustre, là dove non sia più possibile progettare un nuovo museo all'interno della dimora storica e non sia possibile collocare la collezione in un edificio storico esistente, può essere valutata la possibilità di convertire un edificio industriale in sede di una Fondazione, che promuove un diverso luogo di memoria che arricchisce la città.

Ricostruendo una rete di relazioni tra punti diversi della città, nuovamente si localizza, in precisi e diversi siti fisici, il ricordo di chi aveva culturalmente arricchito la scena cittadina. In parti diversi della città, in aree non centrali, possono restare spazi vuoti di varia estensione e natura. Con la dismissione di vari edifici costruiti per finalità industriali, si vengono a rendere liberi, ampi spazi idonei ad altri usi collettivi compatibili con le esigenze dei nuovi tempi.

Si tratta di riconoscere ed eventualmente di ricostruire piccoli centri di attività artigianali, serviti un tempo da ottime strade e persino da fasci di binari. Si tratta di valutare impianti dismessi e carcasse di fabbriche costruite nella fase della prima industrializzazione, circondati da ampie superfici a verde, utilizzate precedentemente da antichi depositi, rimaste ora libere.

Tra i tanti contenitori di nessuna importanza, spesso questi antichi siti produttivi comprendono anche vive testimonianze sconosciute di capolavori di archeologia industriale, che meritano un serio intervento di ripristino e di salvaguardia.

Un esempio di questo si può trovare oggi a Torino. Nel 2011 si apriranno, infatti, i suggestivi spazi industriali delle Officine Grandi Riparazioni, oggi cuore strategico dell'area metropolitana e sede delle manifestazioni per Italia 150. L'enorme vuoto arrugginito delle fabbriche dimesse si colmerà dunque di suoni, colori e immagini, per ripercorrere la storia nazionale attraverso un itinerario cronologico emozionale e suggestivo. Deciso l'intervento di promozione, dunque, di una nuova sede per un vecchio museo inizia così il processo di adeguamento della costruzione industriale. In genere l'edificio della fabbrica è caratterizzato dall'offerta di ampi locali aperti perfettamente illuminati, che restano totalmente

disponibili ad una nuova ripartizione guidata da una finalità museale. Il progetto si sviluppa secondo un criterio unitario, che affida compiti funzionali diversi ai diversi livelli spaziali, secondo un coerente principio di recupero funzionale dei diversi volumi esistenti.

Nei piani superiori del nuovo edificio, secondo il nuovo allestimento, si rinforza la visibilità delle collezioni, rese più complete dai nuovi apporti, ma si aggiungono anche nuovi settori espositivi, creando le occasioni per meglio presentare una determinata tecnica espressiva o per ricostruire un dimenticato periodo storico. Nei piani inferiori vengono messe, per la prima volta a disposizione del pubblico, validi punti di informazione, alcune sale perfettamente oscurate per proiezioni, ma anche sale e locali di riunione perfettamente illuminati, idonei ad accogliere le opportune sezioni per le attività didattiche. In altri livelli, nei mezzanini o in piani interrati non aperti al pubblico, si ricavano depositi attrezzati per conservare gli archivi, nonché locali per laboratori, uffici e sale studio.

La decisione di non procedere con un progetto *ex novo*, promuovendo una sede di nuova costruzione, ma di localizzare il vecchio museo in un edificio industriale già esistente, non sempre deriva da una considerazione dei costi economici, perché taluni progetti di recupero sono molto più costosi. La scelta rappresenta invece un atto consapevole di valorizzazione delle migliori tracce lasciate dalla cultura industriale, nella storia della città.

Un attento e consapevole recupero da un cospicuo patrimonio edilizio di origine industriale, ereditato dal XIX e dal XX secolo, con il progetto di un nuovo edificio pubblico, costituisce un elemento di continuità tra due vicende edilizie, avvenute in epoche non troppo lontane.

La presenza di monumenti dell'archeologia industriale, dà forza ad una terza via di ricerca spaziale, che va meglio riconsiderata accanto all'architettura della casa e all'architettura del museo. Necessariamente dal confronto tra varie ipotesi di trasformazione di edifici produttivi emergono questioni teoriche e occasioni di impegno professionale molto diverse per entità economica e per finalità culturali. Diversamente dalle circostanze di totale mantenimento della casa originaria,

mediante parziali interventi di restauro, oppure ai casi di modesta trasformazione del sito, nel prosieguo di questo studio sono presi in considerazione casi recenti dove il ruolo della progettazione architettonica è molto più rilevante.

Ma non si tratta solo di garantire un efficiente buon funzionamento. Nei casi di trasformazione di un edificio esistente tra i compiti dell'architettura ci deve essere anche l'impegno di recuperare una memoria perduta, soprattutto se i luoghi della celebrazione futura dell'opera artistica, non coincidono con i luoghi privati dove l'artista ha dimorato nel tempo.

Dal confronto tra casi mirati di trasferimento delle raccolte e dalla verifica dei diversi criteri di allestimento adottati, emergono indicazioni utili per prefigurare, anche altrove, le sedi definitive di antiche raccolte. La ristretta selezione, tratta in questa parte dello studio, ha interessato quattro casi. Il primo caso presenta la sistemazione dell'atelier dello scultore Luciano Minguzzi a Milano, e valuta come, su progetto dell'architetto Claudio Aprile, sono stati trasformati gli spazi di un'ex ghiacciaia. Il secondo caso riguarda il recupero del fabbricato delle ex officine Riva Calzoni a Milano, adattato su progetto di Pierluigi Cerri e Alessandro Colombo, come sede della Fondazione Arnaldo Pomodoro. I segni originari di una cultura industriale, non sono cancellati, anzi sono valorizzati, il che rappresenta un'opportunità rara, non sempre diffusa nei recenti progetti di riutilizzo. Il terzo caso documenta la trasformazione di un ex seccatoi del tabacco a Città di Castello adattato a centro culturale per le opere di grande dimensioni di Alberto Burri. L'ultimo caso segue le fasi del riutilizzo dei magazzini del sale, a Venezia, come nuova sede della Museo dedicato ad Emilio Vedova.

Da ciascuna iniziativa di reinvenzione di un luogo di memoria, anche in moderni rammenti di un recente paesaggio industriale, si ricava un'importante lezione di architettura. Pur allontanato dagli affacci lungo strade storiche ed accolto all'inizio in un anonimo contenitore in calcestruzzo, del tutto estraneo al mondo dei palazzi o delle sontuose dimore, il moderno progetto del museo riesce perfettamente a valorizzare, e persino arricchire, la fama internazionale della produzione artistica di una personalità di rilievo.

Il museo di Luciano Minguzzi ex ghiacciaia a Milano.

Luciano Minguzzi, bolognese e figlio di uno scultore, decide di intraprendere la via dell'arte all'età di diciassette anni, lasciando le scuole tecniche per iscriversi all'Accademia di Belle Arti. Il suo innato talento per la scultura viene riconosciuto in concomitanza con le più grandi manifestazioni culturali, fra le quali si ricordano le molte partecipazioni alla Biennale di Venezia, per un arco di tempo che complessivamente va dal 1934 al 1962. Minguzzi è molto attivo nelle frequentazioni in ambito culturale: a partire dal 1945 aderisce ad un movimento denominato Cronache e, nel 1948, a Parigi incontra Renato Guttuso, Alberto Giacometti e Renato Birilli. L'affermazione internazionale dell'artista ha inizio nel 1949, in occasione di una mostra tenuta presso il Museo dell'Athénée di Ginevra; Minguzzi è conosciuto in Inghilterra, terzo al Concorso internazionale alla Tate Gallery di Londra nel 1953, in Austria, nomina alla Sommerakademie di Salisburgo nel 1965, in Ungheria, Gran premio della Biennale internazionale a Budapest nel 1970; la sua fama arriva anche in Francia, Olanda e, oltreoceano, negli Stati Uniti. In Italia, Minguzzi si trasferisce a Milano nel 1951, dove insegna all'Accademia di Brera dal 1956 al 1975. Le opere dell'artista spaziano dai pezzi di scultura ai monumenti commemorativi e alle porte per edifici religiosi. Lo scultore risente del contributo culturale di artisti come Giacomo Manzù, Marino Marini, Quinto Martini e di Pablo Picasso, con esiti formali di impronta surrealista, legata al metaforico vitalismo che connota alcuni lavori incentrati sulla condizione umana. Il Museo Minguzzi è ospite all'interno di una ex ghiacciaia risalente al XVII secolo, nel cuore di Milano. La vecchia struttura è andata incontro ad un interessante operazione di ristrutturazione, conclusasi nel 1996 su disegno dell'architetto Claudio Aprile. L'intervento tende a smaterializzare l'edificio esistente, che richiama ai secoli trascorsi solamente attraverso alcuni elementi architettonici di pregio e la particolare ubicazione in un cortile interno rispetto alla sede stradale. Il museo si inserisce in uno spazio articolato su quattro livelli: il piano terreno, organizzato in due sale a doppia altezza, presenta un soppalco che permette ai visitatori di muoversi liberamente in un ambiente percepito



Fig. 4.49. Il museo di Luciano Minguzzi ex ghiacciaia a Milano.



Fig. 4.50. Il museo di Luciano Minguzzi ex ghiacciaia a Milano.

secondo una tridimensionalità quasi scultorea. Il salone presenta una lunghezza di circa diciotto metri in rapporto ad un'altezza di otto: la copertura voltata, che risale all'antica destinazione d'uso della fabbrica, assolve la funzione di portare la luce naturale all'interno della struttura attraverso due serie di lunette poste sui lati lunghi della sala. Il piano interrato, destinato interamente all'esposizione delle opere, ha dimensioni più contenute ed è scandito da pilastri e divisioni murarie.

Il piano secondo, destinato agli uffici del museo, è caratterizzato da una copertura a spioventi in acciaio e vetro, che permette l'illuminazione a giorno di un ambiente recentemente allestito secondo un gusto domestico quasi ottocentesco, con un'alternanza di sculture dell'artista e arredi d'epoca. Per quanto riguarda l'allestimento del museo, le opere sono distribuite in sezioni tematiche e cronologiche, con esempi appartenenti alle varie fasi creative del genio di Minguzzi: si passa dalle opere giovanili ai disegni che illustrano la Porta del Bene e del Male in San Pietro a Roma, dai lavori appartenenti al periodo della maturità alle figure rappresentate sulla Quinta Porta del Duomo di Milano e alle formelle preparatorie per la Porta della Chiesa di San Fermo a Verona, a testimonianza del continuo impegno dello scultore in ambito religioso.

Il museo di Arnaldo Pomodoro ex officine Riva & Calzoni a Milano.

L'attuale fondazione milanese intitolata allo scultore Arnaldo Pomodoro raccoglie l'eredità della precedente istituzione museale a Quinto de' Stampi, realizzata per volere dello stesso autore alle porte del capoluogo lombardo. Il trasferimento della sede da una posizione periferica ad una centrale è segnato da una continuità di propositi e da una serie di analogie che riguardano entrambi gli edifici coinvolti. Arnaldo Pomodoro, originario di Morciano di Romagna, a partire dal 1954, all'età di ventotto anni, si trasferisce a Milano, città nella quale vive ancora oggi. L'attività scultorea dell'artista prende forza in seguito alla sua ammissione alla Biennale di Venezia del 1956, come evoluzione di una brillante inventiva dimostrata nelle vesti di artigiano orafo. L'arte concepita da Pomodoro si basa sull'interpretazione artistica del progresso tecnologico, con l'utilizzo dei più svariati materiali di stampo industriale applicati a forme geometriche semplici. I soggetti presentati sono studiati e manipolati in rapporto al contrasto che presentano tra la levigatezza dell'involucro esterno e la complessità dell'organizzazione interna, secondo una commistione di tagli, segmenti, linee rette e circolari paragonabili ad ingranaggi di macchinari racchiusi in un grosso contenitore. I riconoscimenti in campo artistico in Italia e all'estero si succedono velocemente, con installazioni presenti in molte piazze di grandi centri urbani, tra cui Roma, Milano, Copenaghen, Brisbane, Dublino, Los Angeles, Città del Vaticano, Mosca, Darmstadt, New York, Parigi. L'interesse di Pomodoro non si limita alla scultura ma abbraccia anche altre discipline come la scenografia e l'architettura, ottenendo importanti incarichi di allestimenti teatrali e interventi progettuali, come nel caso della Porta dei Re nel Duomo di Cefalù e della recente proposta per il cimitero di Urbino, presentata in occasione della mostra genovese "Arti & Architettura 1900-2000". La nuova Fondazione Arnaldo Pomodoro si propone come museo delle opere dello scultore, aperto all'incontro con altri artisti, con una disponibilità di spazi appositamente dedicati a mostre, seminari, proiezioni, eventi teatrali e musicali. Questo particolare centro per l'arte è accolto nel complesso delle ex officine Riva & Calzoni, destinato un tempo alla produzione



Fig. 4.51. Il museo di Arnaldo Pomodoro ex officine Riva & Calzoni a Milano.

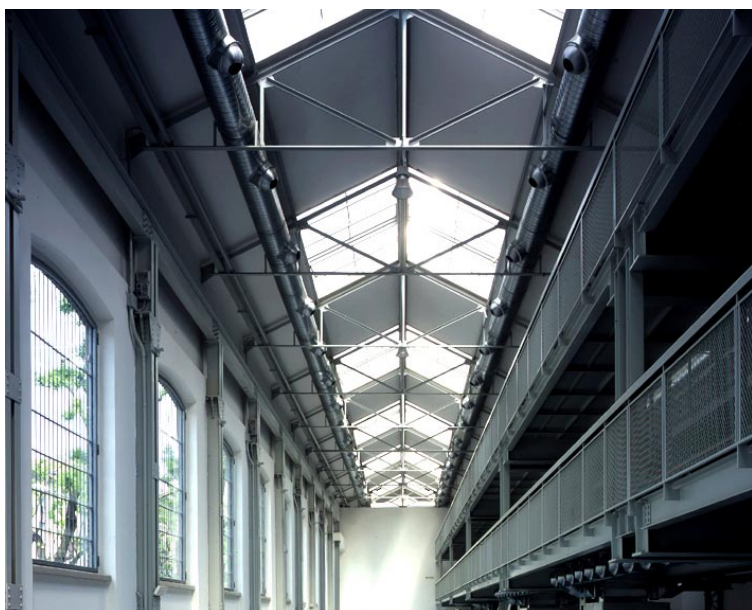


Fig. 4.52. Il museo di Arnaldo Pomodoro ex officine Riva & Calzoni a Milano.

di turbine idrauliche, in analogia con la vecchia sede di Quinto de' Stampi, alloggiata in una preesistente fabbrica di bulloni. Il progetto di riadattamento del complesso, affidato agli architetti Pierluigi Cerri e Alessandro Colombo, mantiene l'originaria configurazione dell'edificio in due navate, separate tra di loro da una struttura di passerelle a tutta altezza che permettono al pubblico di accedere ai livelli superiori. L'ingresso, che avviene all'interno della navata minore, è caratterizzato dalla presenza dei servizi di biglietteria, bookshop e guardaroba: il restante spazio al piano terra, ad eccezione della caffetteria, è interamente dedicato all'esposizione delle opere, con grande libertà di circolazione da parte dei visitatori e ampia scelta per quanto riguarda le possibilità di allestimento. Il teatrino, concepito come struttura gradonata a scendere, è posto nella cavità di una vecchia pressa: da qui si entra all'interno dell'ingresso nel labirinto, installazione di Pomodoro realizzata in fiberglass trasparente rivestito di foglie di rame patinato. La flessibilità ricercata nell'organizzazione del livello d'ingresso si ripete ai piani alti: la maggiore altezza della navata principale è sfruttata con un sistema di piattaforme espositive in quota che, attraverso l'utilizzo di carroponte, possono essere spostate sia in orizzontale che in verticale, permettendo all'edificio di adattarsi alle più svariate esigenze museali.

Il museo di Alberto Burri negli ex siccatoi del tabacco a Città di Castello.

La Fondazione Albizzini collezioni Burri, istituita nel 1978 da Alberto Burri, costituisce l'unica raccolta completa delle molteplici opere dell'artista umbro. La collezione, composta da più di duecentocinquanta opere d'arte, è esposta in due sedi separate: a Palazzo Albizzini, primitivo nucleo della fondazione, e presso gli ex siccatoi del tabacco, di più recente acquisizione.

Palazzo Albizzini, edificio rinascimentale del XV secolo, ospita in venti sale un'antologia di opere del periodo compreso fra il 1949 e il 1989.

Negli ex siccatoi del tabacco, inaugurati nel 1990, sono presentati, su una superficie di settemilacinquecento metriquadri, i cicli pittorici e le sculture realizzati fra il 1974 e il 1993.

Il complesso è costituito da edifici industriali edificati fra il 1950 e il 1960 dalla Fattoria Autonoma dei Tabacchi al fine dell'essiccazione del tabacco tropicale, coltivato ricreando artificialmente le condizioni di caldo umido indispensabili alla sopravvivenza delle piante. Gli impianti produttivi e le maestranze sono impiegati anche nel 1966, in occasione dell'alluvione che devasta Firenze, per prosciugare molti libri della Biblioteca Nazionale Centrale, alcuni carteggi del Tribunale e della società la Nazione. Negli anni 70 la coltivazione del tabacco non risulta più redditizia e la struttura è dismessa. La possibilità di poter allestire ambienti di grande dimensione, totalmente liberi da strutture portanti, attrae Alberto Burri che ottiene un capannone in uso gratuito. Nel 1979 vi presenta il ciclo pittorico denominato Il Viaggio. Solo nel 1989 la Fondazione Albizzini acquisisce l'intero complesso e affida agli architetti Alberto Bacchi e Tiziano Sarteanesi la ristrutturazione e la successiva trasformazione in museo. La nuova sede espositiva comprende anche un parco dove sono esposte alcune sculture in metallo, realizzate fra il 1980 e il 1990. la trasformazione dei diversi capannoni industriali è diretta dallo stesso Alberto Burri: le opere esposte, per la maggior parte di grande formato, sono allestite in undici sale, ciascuna delle quali corrisponde a una campata di capannone. Le sale sono delimitate dalla struttura portante che sorregge le coperture a falde e comunicano per



Fig. 4.53. Il museo di Emilio Vedova negli ex magazzini del sale a Venezia.



Fig. 4.54. Il museo di Emilio Vedova negli ex magazzini del sale a Venezia.

mezzo di collegamenti realizzati presso i lati corti di ogni singola campata, in modo da ottenere spazi espositivi totalmente liberi e facilmente allestibili su entrambi i lati lunghi. Ogni sala raggruppa opere corrispondenti ad un ciclo di esperienze dell'artista, a un periodo storico o accomunate dal materiale con cui sono realizzate. Le opere della prima sala, sala A, costituiscono un tramite con le collezioni di Palazzo Albizzini; in seguito sono esposti i grandi cicli pittorici dipinti fra gli anni 70 e 90: il ciclo de Il Viaggio, del 1979, Orsanmichele, 1980, Sestante, 1982, Rosso e Nero, 1984, Cellotex, 1975-1984, Annotarsi, 1985-1987, Non Ama il Nero, 1988, Neri, 1998-1990 e, nella sala M, il ciclo Metamofotex, risalente al 1991 e richiesto dalla città di Praga. L'allestimento delle sale è molto semplice e suggestivo: la struttura portante e la copertura degli edifici industriali sono state completamente ricoperte di nero, anche esternamente, e si contrappongono ai nuovi pannelli espositivi, completamente bianchi, su cui risaltano le raffinate opere dell'artista. L'illuminazione avviene mediante luci artificiali sospese nel centro delle campate ad un'altezza corrispondente all'incirca a quella dei pannelli, in modo da incrementare maggiormente il senso di distacco dalla realtà e dal tempo che si ottiene entrando in questi imponenti ambienti.

Il museo di Emilio Vedova negli ex magazzini del sale a Venezia.

Emilio Vedova, nato a Venezia nel 1919, è pittore e incisore di fama internazionale. Formatosi sull'espressionismo, operò inizialmente in contatto con il gruppo di Corrente (1942-43), in cui collaboravano anche Renato Guttuso e Renato Birolli. Successivamente, fece parte del "Gruppo degli Otto" passando dal primo neocubismo delle "geometrie nere" a una pittura le cui tematiche politico-esistenziali hanno trovato via via espressione in una gestualità romanticamente automatica e astratta.

A Venezia Vedova ha avuto molti suoi grandi studi e atelier: dal primo in Fondamenta Bragadin punto di incontri di un rinnovamento culturale veneziano e italiano nell'immediato dopoguerra, ai Magazzini del Sale da lui salvati da quella folle decisione di abatterli per costruirci delle piscine, dalla Chiesa di San Gregorio dove realizzò le prove di quella straordinaria opera che fu lo "Spazio/Plurimo/Luce" per l'expo a Montreal nel 1967, all'ex Squero che è stato il suo ultimo e amato studio. Qui ha abitato, per più di cinquanta anni, nella casa che fu di Arturo Martini arrampicata sopra ai suoi studi in quei celebri camminamenti piranesiani labirintici e instabili. Qui ha insegnato in quell'Accademia nella quale ancora vibrano le sue parole forti e generose in continuo, serrato confronto.

Lo Studio di Vedova di via Dorsoduro 51, proprio sui bordi delle sue amate Zattere alla Salute, è stato l'ultimo grande atelier dove Emilio ha lavorato a partire dalla prima metà degli anni Settanta. L'atelier è un ex squero del '500 dalle pareti sghembe e ondulate illuminato da ampi e luminosi lucernari. Questo luogo è stato l'ultimo grande segmento che si è unito a tutti gli altri: casa, studi e magazzini. La Fondazione Emilio e Annabianca Vedova con la supervisione dell'architetto Renzo Piano, su progetto dell'Atelier Traldi, sta ristrutturando e allestendo l'ex studio del Maestro con il compito di mantenerne inalterato lo spirito vedoviano.

Nei Magazzino del Sale è stato invece aperto recentemente il Museo Vedova, commissionato dalla Fondazione all'architetto Renzo Piano. Lo spazio del Magazzino è stato rispettato senza nessun intervento sulle originarie pareti



Fig. 4.55. Il museo di Emilio Vedova negli ex magazzini del sale a Venezia.



Fig. 4.56. Il museo di Emilio Vedova negli ex magazzini del sale a Venezia.

in mattoni né sulle capriate che sostengono la copertura. Sul pavimento in masegni di pietra è stato appoggiato un impalcato in doghe di larice spazzolato, leggermente inclinato, che accentua la percezione prospettica del Magazzino. Sotto la pedana sono stati alloggiati gli impianti che utilizzano fonti di energia rinnovabili. Nella parte iniziale del Magazzino due grandi pareti divergenti, asimmetriche e diagonali rivestite in doghe di larice come il pavimento, a tutta altezza, accolgono i visitatori e contengono le attività di servizio: biglietteria, guardaroba, servizi igienici etc. Nella parte finale del Magazzino sono archiviate, perfettamente allineate nella apposita struttura metallica, le opere. Al centro delle capriate e per quasi tutta la lunghezza dell'edificio è fissato un binario lungo il quale si muovono dieci navette robotizzate. Comandate elettronicamente, dotate di bracci mobili ed estensibili e di un argano che ne permette differenti altezze, prelevano le opere dall'archivio, le portano nello spazio espositivo e le posizionano nel punto previsto.

4.3. La nuova costruzione.

La progettazione di un museo dedicato ad un celebre personaggio, come edificio totalmente ex-novo, è un'esperienza assai rara e intrapresa dopo l'analisi di molte variabili. Non si tratta infatti di valutare solo argomentazione tecniche e burocratiche, ma l'invenzione di un nuovo spazio pubblico richiede e necessità la volontà e l'approvazione collettiva di una comunità.

Dietro la progettazione di un edificio pubblico, inoltre, c'è l'aspettativa che esso rappresenti l'occasione di proporre alla città un moderno monumento contemporaneo, con la consapevolezza che l'architettura rappresenta una componente non secondaria dell'immaginario collettivo. Per diventare simbolo della città, il nuovo edificio deve essere unico, isolato, visibile, ma in qualche modo deve rappresentare subito un'attesa espressa della società prospera.

Un altro aspetto fondamentale da valutare prima della nuova realizzazione è quello di individuare una ben precisa collezione da esporre, unificando raccolte esistenti, collegando tra loro fondi diversi, sollecitando doni e lasciti, commissionando opere ad artisti viventi, verificando parametri di qualità, di conservazione e di catalogazione. Il nuovo museo deve avere un preciso programma a lunga durata, di salvaguardia e conservazione delle collezioni, ma soprattutto di valorizzazione di un sistema di valori immateriali, che sono alla base di una vita.

Il padrone di casa, anche in questo caso, deve essere l'antico proprietario, colui che la comunità intende celebrare. Più l'edificio è nuovo e non ha legami con i luoghi di vita e di lavoro dell'illustre personaggio, più la prefigurazione di un percorso espositivo che ne ricostruisce l'esistenza diventa difficile e rischia di perdere una preziosa aura.

Nelle sue diverse fasi decisionali, l'attuazione di un programma a favore di uno spazio espositivo utile alla comunità, significativo per la città, e rappresentativo di un illustre personaggio può anche prevedere un edificio di media o piccole dimensione. La valorizzazione di una collezione di oggetti e di documenti collocati prima in una casa viene meglio recepita da un nuovo museo di piccole o medie

dimensioni che ha forti radici nella cultura di un territorio.

Stabilita la collezione e il programma il secondo aspetto che deve prevedere la nuova istituzione, è l'organizzazione funzionale dello spazio progettato. Il nuovo museo deve essere un modernissimo polo culturale, una macchina moderna, che deve soddisfare tutte le dotazioni di servizi che ci si aspetta oggi di trovare in un centro di cultura bene organizzato. Questi servizi non devono essere ricavati in spazi generici, destinati ad usi transitori, come quelli che oggi sono proposti come sedi di mostre provvisorie. Ci devono essere spazi per la conservazione delle raccolte e una vasta offerta di locali di studio, di sale di riunione, di auditorium per concerti, di dark room per proiezioni, di punti interattivi di informazione.

Un terzo punto fondamentale per la nuova istituzione è di individuare uno scenario di sviluppo che preveda di catturare sempre nuovi interessi e incentivare la visita da parte di un nuovo pubblico di diversa estrazione sociale. E' necessario a questo proposito prevedere costi di gestione e di funzionamento sapendo ricavare, dove è possibile, sedi per attività di servizio remunerative, come locali per negozi, punti vendita e bookshop, ma anche distribuendo su livelli diversi, tra gli spazi aperti del piano terra, sulle balconate dei mezzanini o sulle terrazze dell'ultimo piano, dei punti di ristoro, anche differenziati e rivolti a pubblici diversi.

Quando l'intervento non coincide più né con la trasformazione di una casa, né con una sua estensione, né con il riuso di un edificio storico, né con il riadattamento di edificio industriale già esistente, il nuovo progetto si presenta come un'occasione di verifica di pochi modelli spaziali di costruzione di un buon museo. Procedendo con una grande approssimazione, si osserva come vi siano due direzioni architettoniche principali: da una parte la concentrazione in un'unica matrice principale, dall'altra la frammentazione in più unità progettuali. Da una parte dunque c'è la concentrazione di funzioni distinte in un unico manufatto a più piani, dall'altra si oppone una moltitudine di tante piccole unità di intervento, distribuite in un terreno poco esteso, destinate a scopi diversi, ciascuna progettata autonomamente e tecnologicamente perfetta.

Un eccellente esempio di quest'ultima ipotesi progettuale è il Parrish Art Museum, disegnato dal celebre studio d'architettura Herzog & de Meuron nel villaggio di Water Mill, a Long Island. I bassi padiglioni bianchi, vengono snocciolati nel paesaggio, mimetizzandosi con l'intorno ed evocando le antiche colonie d'artista. I volumi semplici del museo, apparentemente autonomi ed indipendenti come gli studi degli artisti nei villaggi, in realtà sono sapientemente collegati l'uno all'altro e contengono tutte le funzioni di una moderna istituzione. Il fine è formulare un'idea spaziale semplice, capace di valorizzare un'identità dell'architettura contemporanea, con forti radici nella tradizione europea.

Nel progetto dello spazio esterno del museo, riveste molta importanza, inoltre, il rispetto di luoghi precisi quali accessi, atri, cortili, gallerie, portici, terrazze e giardini. Nel progetto dello spazio interno si alternano progetti diversi di nuovi allestimenti, finalizzati a differenziare le diverse collezioni. Come si è detto ogni nuova sezione deve presentare il ricordo di un determinato protagonista della storia, portando anche a risultati del tutto diversi: sia ambiti innovativi dove si sperimentano nuove tecniche di comunicazione, sia ricostruzioni *a identique* di precisi ambienti perduti, ma considerati vive testimonianze della cultura originaria che ha dato inizio alla collezione. Su tali eventualità, con l'uso di nuove tecniche multimediali, ci si soffermerà meglio nel capitolo dedicato all'allestimento.

Dal confronto tra alcuni casi recenti di trasferimento delle raccolte in edifici del tutto nuovi, possono emergere ancora indicazioni utili per verificare anche altrove, i principi di una progettazione ottimale dell'architettura dei nuovi musei.

Secondo un criterio di interpretazione già annunciato, la ristretta selezione di esempi ha interessato quattro casi realizzati di recente, appartenenti ad ambedue le tradizioni progettuali più ricorrenti: la separazioni delle funzioni, con la positiva dispersione a partire da una piccola unità di intervento e, all'opposto, la concentrazione delle funzioni con la promozione di un edificio complesso concepito come la riunione edilizia in più unità di intervento. In particolare si presenta nell'ordine: un museo storico in una capitale europea

(uno dei primi edifici espositivi dedicati interamente ad un unico grande artista), un piccolo museo nel paesaggio (in cui l'architettura diventa interprete dell'anima dell'artista al punto di ricostruire un'atmosfera intima ed esclusiva), un grande centro culturale in una metropoli contemporanea (che va molto oltre alla funzione espositiva e all'evocazione dell'artista), una città museo composta da più istituzioni (in cui ancora oggi ricercatori e studiosi vivono e scrivono, alimentati e ispirati dal eterno fascino di un poeta).

Anche se allontanato dalle sedi storiche ed accolto in un moderno edificio magari fuori della città, il nuovo museo può valorizzare perfettamente i caratteri di una personalità complessa, arricchendosi con le nuove relazioni che riesce stabilire nel nuovo contesto. Estendendosi in ambiti sempre nuovi l'attività espositiva entra in relazione con contesti diversi, dove prende sempre maggiore importanza una stretta relazione con la natura, il paesaggio e il territorio.

Quando l'intervento non coincide né con la trasformazione di una casa, né con una sua estensione, né con il riadattamento di un edificio storico già esistente, il nuovo progetto, per non scomparire nel panorama urbano, si deve proporre come un moderno monumento. Anche se si tratta di un edificio di media dimensione, deve presentarsi in modo diverso da tante realtà residenziali e produttive che caratterizzano i sobborghi delle città, Deve essere riconoscibile per disegno e per mole, deve possedere una propria identità architettonica, in quanto esempio di architettura civile e luogo collettivo della città.

Il museo di Vincent Van Gogh ad Amsterdam.

Il Museo Van Gogh di Amsterdam è una moderna istituzione museale aperta al grande pubblico. La scelta effettuata nel progettare la nuova sede punta, prima di tutto alla massima ricettività dei visitatori e garantisce una serie di servizi accessori considerati oggi indispensabili per un museo dedicato ad uno dei pittori europei più conosciuti al mondo: il bookshop, il ristorante, la biblioteca specializzata, la sala internet e gli spazi dedicati allo studio permettono al museo di funzionare autonomamente dalle collezioni esposte, siano esse permanenti o temporanee.

Vincent Van Gogh, figlio di un pastore protestante, vive tra Olanda, Francia, Inghilterra e Belgio, con interessi che spaziano dall'arte alla teologia. La sua produzione pittorica è profondamente segnata dalle esperienze di vita, trascorse per la stragrande maggioranza in condizioni di gravi difficoltà economiche e a contatto con le caste sociali più disagiate. Durante il periodo parigino, Van Gogh entra in contatto con artisti della fama di Toulouse-Lautrec, Bernard e Paul Gauguin: con quest'ultimo egli intrattiene un intenso ma difficile rapporto di lavoro, concluso dopo poche settimane per incompatibilità di carattere e una sopraggiunta instabilità mentale. In preda ad una profonda crisi depressiva, Van Gogh muore per suicidio all'età di trentasette anni, durante il suo soggiorno a Auvers-sur-Oise nel 1890.

Le personalità coinvolte nella progettazione del Museo Van Gogh sono molteplici e coprono un arco temporale di più di vent'anni, periodo durante il quale l'istituzione si arricchisce non solo nelle collezioni ma anche nella forma e nella disponibilità di spazi. La struttura originaria, composta da quattro piani fuori terra, risale al 1973, su progetto di Gerrit Rietveld: l'edificio, caratterizzato da linearità e purezza delle forme, si distingue per la presenza di una generosa illuminazione naturale, che entra direttamente nelle sale espositive attraverso un atrio centrale a tutta altezza. Nel 1999 il museo va incontro ad un piano generale di revisione degli spazi interni, con interventi di ristrutturazione e nuova edificazione. L'ala per le mostre temporanee è progettata dall'architetto giapponese Kisho Kurokawa,



Fig. 4.57. Il museo di Vicent Van Gogh ad Amsterdam.



Fig. 4.58. Il museo di Vicent Van Gogh ad Amsterdam.

che opta per un corpo staccato dalla struttura originaria, ben riconoscibile nella forma e nei materiali utilizzati. Il padiglione, organizzato su tre livelli, è collegato all'edificio di Rietveld da un passaggio interrato che gira intorno ad un laghetto ellittico, operazione che permette alla struttura principale di destinare una parte delle sale espositive al piano terra alla ricezione del pubblico. La progettazione del cosiddetto nodo, punto di contatto tra l'edificio originario e il passaggio che porta alla nuova ala espositiva, è affidato allo studio Greiner Van Goor, che si occupa anche di disegnare il ristorante e il nuovo volume vetrato che accoglie gli uffici amministrativi del museo.

Il museo di Paula Rego a Cascais.

L'artista portoghese Paula Rego nasce a Lisbona nel 1935. Nel 2009 viene inaugurato a Cascais un nuovo spazio espositivo dedicato alla sua opera, chiamato Casa das Histórias. Il progetto del museo è affidato all'architetto Eduardo Souto de Moura. L'edificio introverso e apparentemente inaccessibile si rivela a poco a poco, custodendo al suo interno un forte dialogo fra le opere e gli spazi architettonici. Il percorso espositivo accompagna senza clamore, il visitatore in un viaggio di scoperta nei diversi periodi e temi della creatività artistica della pittrice. Il nuovo progetto viene caratterizzato da due volumi a tronco di piramide, più alti rispetto al resto dell'edificio, che si sviluppano su un piano interrato che ospita depositi e locali tecnici e su piano terra, in cui si accentrano gli spazi espositivi principali. L'esterno del museo realizzato in calcestruzzo a vista, ha una colorazione insolita: un rosso dilavato a tessitura cangiante e variabile a seconda della luce. L'ingresso all'edificio è caratterizzato da pareti oblique e vetrate, che introducono ad un percorso articolato attraverso corridoi segnati da una linea di luce artificiale a soffitto e da una lunga panca in granito. La composizione degli spazi interni riprende tratti della riflessione storica dell'architettura del museo, declinando gerarchie e differenti atmosfere per gli ambienti espositivi. I due corpi tronco-piramidali ospitano la libreria-negozio e la caffetteria, funzioni accessorie rispetto alla priorità espositiva, pur essendo elementi rilevanti per volume, percepibilità e luminosità. La luce proviene zenitalmente dal lucernario centrale e offre effetti mutevoli durante il giorno, segmentando spazi e volumi attraverso la riflessi e ombre. Gli interni si colorano in toni neutri, ponendo in risalto il denso mondo artistico di Paula Rego. Pareti e controsoffitti in cartongesso, tagli di luce in alto, pavimentazione in pietra locale, determinano luminosità ed introspezione. In posizione centrale, lo spazio espositivo maggiore è a grande altezza; tutt'attorno si dispongono sale a differenti dimensioni, che mostrano le incisioni e i disegni dell'artista, di piccolo formato, in un'atmosfera intima e domestica. All'interno del perimetro del museo si apre una corte a giardino alberato su cui affaccia la caffetteria. L'edificio contiene anche ateliers per artisti e un auditorium.



Fig. 4.59. Il museo di Paula Rego a Cascais.

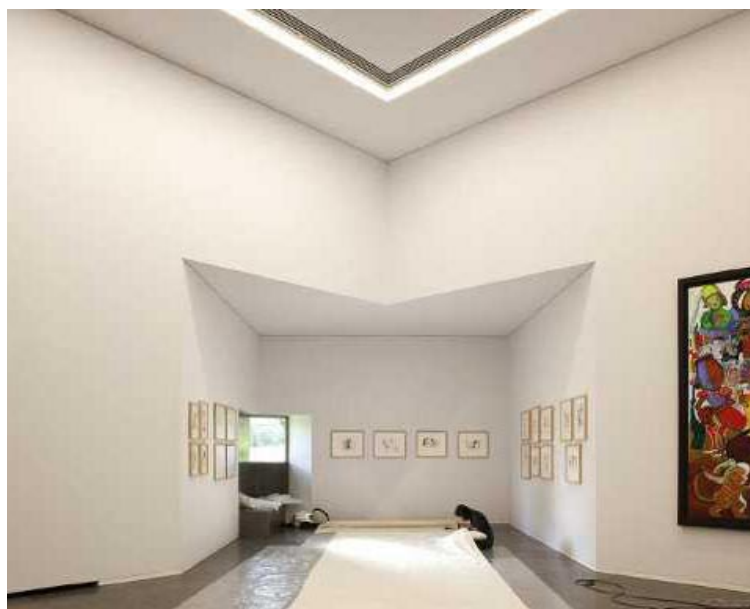


Fig. 4.60. Il museo di Paula Rego a Cascais.

Il museo di Ibero Camargo a Porto Alegre.

La fondazione dedicata al pittore Ibero Camargo si trova nella città di Porto Alegre in Brasile.

La nuova sede disegnata dall'architetto Alvaro Siza Vieira si colloca fra l'arteria di traffico intenso che costeggia il rio Guaiba e la collina che sorge al suo fianco, deturpata negli anni dagli scavi dei lavori di estrazione di una cava.

Come per altre architetture di Siza, anche in quest'opera l'apparente "semplicità" del risultato finale tradisce la complessità dei fattori intervenuti nell'ideazione e nella formulazione di un progetto costruito attraverso la continua rielaborazione di una suggestione iniziale e l'incessante studio della composizione e dei dettagli.

La stessa critica che ne affronta il commento deve, di conseguenza, essere anch'essa articolata e organizzata su diversi fronti, per dare sfogo a chiavi di lettura che ne restituiscano la giusta stratificazione e che riescano a descrivere l'opera attraverso tutti i diversi aspetti che coinvolge.

L'immagine iconica del cubo bianco con le passerelle dei corridoi che fuoriescono come tentacoli che abbracciano il corpo di fabbrica tradisce un progetto di fatto articolato e composito, nonché scevro da tentazioni plastiche e da gesti all'apparenza liberi e non condizionati da precise necessità.

Risolvendo le difficoltà imposte dalla particolare conformazione dell'area d'intervento, il progetto di Siza frammenta le varie attività in una serie di corpi posti in successione e accorpati nella parte basamentale interrata, dove viene ricavato il parcheggio per le auto sotto la sede stradale. Adattandosi alla forma trapezoidale del lotto, gli spazi destinati ai workshop e all'attività di ricerca, alla biblioteca e, infine, al museo godono ognuno di una parziale autonomia, sia d'uso che volumetrica, con le geometrie dei corpi di fabbrica appositamente dimensionate e visivamente separate. L'edificio che ospita il museo svetta in altezza, con un salto dimensionale che si relaziona con l'ambiente naturale e architettonico circostante.

Senza voler ricostruire il "pieno" collinare oggi scomparso, il progetto si pone in

maniera rispettosa nei confronti di un paesaggio che viene accettato per quello che è, con i segni delle violente trasformazioni subite ancora visibili. Il volume “isolato”, ovvero non addossato alla pendenza del terreno ma libero su tutti i lati, dimostra la volontà di non voler “ricostruire”, anche se allo stesso tempo l’andatura ondulata delle braccia libere del corpo del museo paiono ridisegnare il tracciato delle curve di livello cancellate dall’agire umano, rievocando simbolicamente il paesaggio originario. Questo rapporto con il contesto fisico così “preciso”, mentale e poco improvvisato, si ritrova nel disegno delle aperture: piccole, rade e asimmetriche, consentono al visitatore di inquadrare il paesaggio in momenti precisi e determinati o, altrimenti, di rimanere intrappolato e concentrato sullo spazio interno. D’altronde l’intero progetto del centro museale sembra essere interpretato come architettura “esperienziale”, aggiungendo al consumo delle opere esposte quello di un percorso con forti implicazioni emotive. Le sale espositive sono organizzate su tre piani in mezzanini che si affacciano sulla hall di ingresso. Ogni piano è collegato al successivo tramite le famose rampe che si staccano dalla massa del corpo di fabbrica e si librano a sbalzo nel vuoto. Risolvendo il problema tecnico di allungare il percorso abbastanza da consentire il salto di quota dell’interpiano con la pendenza massima sfruttabile (6%), Siza separa nettamente il momento espositivo da quello del percorso, la contemplazione (ferma e statica) dal movimento. Anche in questo caso la risoluzione fisica dell’ambiente è frutto di un sottile gioco intellettuale: da un lato la scelta di utilizzare la rampa, elemento architettonico che suggerisce più degli altri l’idea di continuità spaziale, dall’altro questa stessa continuità viene negata relegando l’elemento al di fuori del corpo di fabbrica.

Ogni riferimento ai celebri esempi del passato, dove il percorso si emancipa dal ruolo prettamente distributivo per partecipare anch’esso dello spazio espositivo (impossibile non citare il Guggenheim di Wright), viene qui di colpo negato estremizzando l’atteggiamento inverso. Ancora una volta, affrontando correttamente e coerentemente il tema dell’opera, l’architettura di Siza non smette di volere “stimolare” il visitatore con soluzioni quasi mai scontate che



Fig. 4.61. Il museo di Ibero Camargo a Porto Alegre.



Fig. 4.62. Il museo di Ibero Camargo a Porto Alegre.

innescano nuove sperimentazioni architettoniche: nel nostro caso il pubblico esperisce necessariamente - come momenti separati e conclusi - la successione dell'apertura ascensionale dello spazio a tripla altezza, seguito dal passaggio nei corridoi delle passerelle simili a cunicoli di architetture primitive per giungere infine al godimento delle opere d'arte esposte nelle sale dedicate.

Il museo di Friedrich Schiller a Marbach.

Il museo Friedrich Schiller si trova a Marbach a pochi chilometri, da dove sorge la casa natale del poeta e drammaturgo svevo, modesto edificio che un'associazione a lui intitolata conserva come luogo della memoria.

Il Schiller-Nationalmuseum si erge dunque su una verde collina, ricca di frutteti e vigneti, sulla quale il poeta amava passeggiare; circondato da un museo letterario di recente costruzione il Literaturmuseum del Moderne Marbach, un archivio Deutsches Literaturarchiv Marbach e numerose residenze per studiosi.

In questo caso l'aurea del poeta è tanto forte, che sulla sua collina nasce a poco a poco una vera e propria città culturale, in cui il Museo Schiller è il monumento principale e tutto il resto intorno è fermento contemporaneo, ricerca e vita accademica.

Il Museo Schiller, edificato nel 1903 secondo il progetto elaborato dagli architetti Ludwig Eisenlohr e Carl Weigle e modificato da successivi ampliamenti, domina il paesaggio alla sommità della collina. L'edificio in gusto tardo neoclassico è organizzato in pianta secondo una sequenza di sale comunicanti, che hanno dimensioni diverse, secondo un prototipo museale sviluppato a partire dal Settecento e ripreso anche in epoca successiva. La semplicità e l'austerità delle forme rendono la facciata principale severa e massiccia, conferendo all'edificio la dignità di monumento, sottolineata anche dalla voluta citazione nella parte centrale del Pantheon con la cupola emisferica e il timpano triangolare.

Sul fianco nord del Museo Schiller si estende l'ampio complesso architettonico del Deutsches Literaturarchiv Marbach, caratterizzato dalla concatenazione molto articolata dei volumi poliedrici incastonati nel territorio, in parte vetrati e in parte in *béton brut*. La superficie architettonica, progettato per accogliere successivi ampliamenti è raddoppiata ad opera degli architetti Jörg ed Elisabeth Kiefner e a Wolfgang Lauber alla fine degli anni Ottanta.

Nel 1989, a seguito di un concorso, l'architetto Dieter Herrmann progetta il Collegienhaus, la residenza riservata al soggiorno degli studiosi sul fianco meridionale della collina, un volume di forma serpentina, che sembra trovare



Fig. 4.63. Il museo di Friedrich Schiller a Marbach.

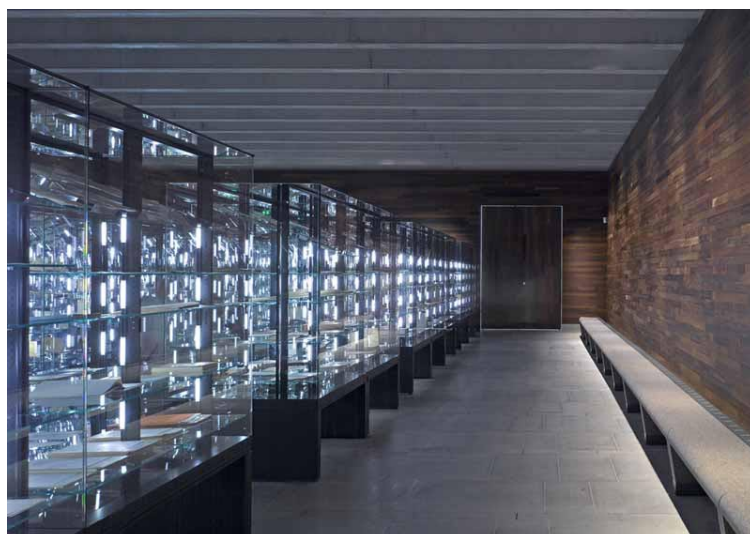


Fig. 4.64. Il museo di Friedrich Schiller a Marbach.

apprezzamento in un passo di Schiller sulla bellezza estetica della linea ondulata, espressione di un movimento libero “del quale non è mai stato stabilito con certezza in che punto esso muti direzione”.

Nel 2002 nasce l'esigenza di aprire gli archivi, frequentati normalmente da studiosi e ricercatori, ad un pubblico più ampio e comunicare attraverso un linguaggio museale la storia e le attività culturali dell'istituzione. Per questo viene indetto un concorso per il nuovo Literaturmuseum del Moderne Marbach, vinto dall'architetto David Chipperfield.

Il nuovo museo si compone di una sequenza graduale di terrazze, di gallerie e sale espositive di diverse dimensioni, in parte ipogee. Il complesso museale si stacca dalla collina con due volumi sovrapposti, alleggeriti in facciata dal ritmo fluente e serrato dei pilastri che circondano l'intero perimetro dell'edificio come una sorta di peristilio. Il progetto sfrutta l'inclinazione del terreno per disegnare un sistema di rampe, terrazze, portici e ambienti interrati, come connessione tra il nuovo museo, le istituzioni preesistenti, il bosco di platani che sorge intorno al monumento a Schiller e il panorama che si estende fino al Neckar. La composizione è ritmata da passaggi graduali di luce e ombra che modulano i prospetti, rivelando il valore plastico dei porticati e alternando l'apparente omogeneità delle facciate.

I percorsi interni all'edificio sono organizzati in stanze di dimensioni diversi, che comunicano le une con le altre oppure sono raggiungibili da scale e gallerie perimetrali concepiti come luoghi dell'espore. L'inserimento di uno scaffale sormontato da un leggio che corre senza interruzioni lungo il perimetro della galleria costituisce un invito a porre l'interno del museo in relazione con l'ambiente esterno. Questo arredo previsto per consultare pubblicazioni che non richiedono particolare protezione, introduce il tema architettonico della finestra attrezzata, che ha una lunga traduzione nella progettazione di luoghi adibiti allo studio e alla lettura. Per esigenze conservative le sale espositive sono tenute a bassa temperatura, in semioscurità, a umidità costante.

Le sale sono concepite a pianta libera, ottenuta con una commistione di sistemi

strutturali diversi, per accogliere un'impostazione di percorsi espositivi concepiti come itinerari paralleli, organizzati secondo uno schema di coordinate che permettono molteplici livelli di lettura. Per ottenere questo si è studiato un dispositivo allestitivo basato sulla sovrapposizione di piani trasparenti, inclinati come leggi e supportati da una sottile intelaiatura metallica. I manoscritti sono trattati al pari delle opere d'arte in quanto oggetti tridimensionali, disposti come in una cassettera aperta, visibile da ogni lato. Con la disposizione assiale e ortogonale di queste teche gli oggetti sembrano sospesi nel vuoto. L'organizzazione dei percorsi non predilige una lettura preferenziale, ma propone una pluralità di interpretazioni e approcci cognitivi.

Sia il Schiller-Nationalmuseum che il Literaturmuseum del Moderne sono musei della letteratura, ma in modi molto diversi. Il Museo Schiller è un monumento, la cui funzione primaria non è esporre, ma celebrare. Il nuovo museo è invece un edificio i cui spazi sono progettati per conservare e valorizzare oggetti fragili, sensibili. Queste finalità riflettono due diverse concezioni museali: l'una rendere onore e gloria ai poeti, insegnare a conoscerli e comprenderli; l'altra mostrare documenti d'archivio e insegnare a leggerli. Ma riflettono anche due diverse vie di avvicinamento alla letteratura: attraverso l'autore, la sua biografia, l'immagine che ne è stata tramandata, oppure attraverso gli aspetti materiali della letteratura, i manoscritti, i paratesti, i dattiloscritti, prospetti editoriali, libri a stampa, ecc.

Nella scelta dell'allestimento dei due musei è stata compiuta una scelta molto precisa: separare i documenti e i libri d'archivio dagli oggetti e dalle altre opere d'arte. Le calze di Schiller, per fare un esempio divertente, costituiscono sicuramente un'attrattiva che se viene accostata a tanti manoscritti bidimensionali fa perdere di significato la letteratura stessa. Il materiale viene dunque disposto cronologicamente creando tuttavia una rete di coordinate di percorsi tipologici: il percorso dei manoscritti messo a confronto con quello dei libri, la via della letteratura a confronto con quella della vita.

5. Terza questione. La rievocazione storica della casa e del personaggio.

Quando la casa d'origine viene demolita e scompare la testimonianza del luogo di nascita, di vita o di morte, in genere il ricordo dell'illustre personaggio rimane nella piccola sezione di un museo locale dove sono ricostruiti, più o meno arbitrariamente, attraverso una selezione degli arredi originali, parti dello studio dello scrittore, oppure il tinello della famiglia del musicista o la camera da letto dell'esploratore.

In passato, per rinforzare l'identità nazionale, ci si è affrettati nel far coincidere il culto di un grande uomo con un luogo mitico, in genere una casa, allestita per fissare uno stile di vita e sancire un'indiscussa autorevolezza. Così alla fine del XIX secolo è avvenuto con la reinvenzione delle dimore di personaggi come Dante Alighieri, Petrarca, Leonardo da Vinci, Michelangelo o Carlo Goldoni.

In un universo convenzionale di simboli e di memorie può essere considerato sufficientemente evocativo della carriera di un'attrice universalmente acclamata anche una semplice vecchia fotografia incorniciata, accompagnata da un paio di guanti, una cappelliera e un vaso di fiori secchi, così come la creatività di un grande musicista e bene rappresentata dal manoscritto di una partitura lasciato aperto sul leggio di un pianoforte a coda, collocato al centro di una stanza. All'interno del Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma, ad esempio, si trova ricostruito lo studio di Arturo Toscanini (1867-1957). L'arredamento, proveniente dall'abitazione del maestro Toscanini in via Durini a Milano, contiene una biblioteca (un migliaio di volumi di letteratura e saggistica e alcune musiche ricevute in dono da musicisti amici), il pianoforte Steinway a mezza coda dono di Vladimir Horowitz, diversi oggetti d'arte tra cui due ritratti di Vittore Grubicy, sculture bronzee di Pavel Trubeckoj, un ritratto di Leonardo Bistolfi, alcune fotografie.

Nei migliori dei casi, l'arte di organizzare nuovi spazi, allestiti per mettere in scena il preciso attimo di un'intensa vita, sovrappone la realtà con la finzione, dando così luogo ad una sorta di rigide scene fisse, molto romanizzate e poco

filologiche. Come avviene ad esempio nella ricostruzione di saloni d'onore e camere di rappresentanza in importanti castelli e dimore del Nord Europa (es. il Palazzo Reale di Vienna con la ricostruzioni dell'appartamento dell'Imperatrice Elisabetta di Wittelsbach, più conosciuta come Sissi).

Trascurati, quindi, molti casi di ricostruzioni forzate e parziali in questo capitolo si documentano esempi recenti di riprogettazione, prendendo in esame intere case, atelier, atmosfere sapientemente ricostruite, con cultura e con garbo.

Oggi, la base per la valorizzazione museografica del futuro di una casa-museo, può avvenire attraverso la simulazione di uno spazio verosimile anche quando l'originale non c'è più. L'operazione si concretizza attraverso la simulazione multimediale, oppure attraverso la ricostruzione scenografica di un ambiente spazialmente definito. Gli esperimenti in corso sono molti, ma non sempre sono stati raggiunti gli obiettivi previsti. Si fornirà in modo particolare una più completa descrizione delle possibili tecniche di ricostruzione in un capitolo successivo a questo dedicato al allestimento.

5.1 La restituzione simbolica di un luogo perduto.

In questo capitolo la selezione di esempi è finalizzata a presentare e verificare quattro possibili modelli culturali ai quali dovrebbe far riferimento ogni operazione di ricostruzione di oggetti, di stanze e di interi luoghi. Gli esempi che seguono fanno riferimento inoltre a diverse scale di ricostruzione, che vanno dalla singola stanza all'intera casa, facendo appello quindi non solo alle tecniche di allestimento, ma anche a quelle dell'arte e dell'architettura. I casi di studio selezionati, infine, differiscono anche per la scelta della sede della ricostruzione che può essere la casa stessa oppure un nuovo spazio museale o infine una mostra temporanea.

Il punto di partenza per definire i quattro modelli interpretativi descritti è stato l'intervento presentato da Aldo De Poli a Napoli nel 2004, durante il convegno *Architettura, Città e Paesaggio. Tecniche ed estetiche nel progetto contemporaneo*, tenuto all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Ciascuna delle quattro operazioni mette in atto un diverso programma di interpretazione metaforica del patrimonio storico, e si riferisce sia alla invenzione di luoghi mai esistiti, sia alla restituzione di luoghi andati perduti, sia alla ricostruzione di ambienti già esistenti altrove. Esse sono: l'Allusione, la Citazione, Copia, Interpretazione critica.

Allusione. La restituzione simbolica di un'atmosfera perduta.

“Per Allusione si intende quel avvicinamento figurativo immediato che omette di soffermarsi sul metodo. Può essere rievocata la stanza di una casa quanto il frammento di paesaggio. Con un semplice tono di colore, si può alludere ad un particolare materiale costruttivo, quanto ai segni di una lontana cultura, arcaica o esotica. L'allusione rappresenta un atto di complicità, tra autore e fruitore, perché fa appello alla fantasia, ma anche ad una capacità di intuizione comune, a volte inconscia.”¹²

¹² *Allusione*, in ALDO DE POLI, *Creare è facile, imitare è difficile*, intervento al convegno *Architettura, Città e Paesaggio. Tecniche ed estetiche nel progetto contemporaneo*, Napoli, Istituto Italiano per gli

L'allusione è una tecnica che si propone di rievocare uno spazio, esistente, esistito o immaginario, mediante l'utilizzo di oggetti che richiamino contenuti simbolici e predisporre nuovi ambiti con il fine di accentuare i contenuti, rivolti a mettere in primo piano una determinata situazione, un luogo, un ambiente. L'identità del luogo viene restituito mediante parziali allusioni, suggestioni o riferimenti che richiamano ad ambienti o a situazioni.

Questa tecnica ha lo scopo di ricostruire virtualmente un luogo attraverso i soli oggetti in esso contenuti, senza ricostruire l'involucro originale. In alcuni casi questa soluzione espositiva si avvicina maggiormente ad una ricostruzione scenografica del luogo, la valorizzazione museografica del futuro di una casa-museo, può così avvenire attraverso la simulazione di uno spazio verosimile anche quando l'originale non c'è più.

Nel progetto per la casa di Mariano Fortuny y Mendrazo a Venezia, ricostruita nel 1993 mediante un'installazione multimediale proposta dallo scenografo teatrale e regista Peter Greenaway ben interpreta questo programma. In questa integrante ipotesi di trasformazione di spazi reali, viene confermata la permanenza della sede, ma si dà vita ad un nuovo allestimento allusivo. Mescolando realtà e finzione, con l'ausilio di originali e di copie, la ricostruzione raggiunge lo scopo prefissato: con una voluta presa spettacolare, si riesce a ricreare un'atmosfera perduta, che rappresenta essa stessa un valore.

Citazione. La restituzione simbolica di un atelier perduto.

“Per Citazione si intende l'extrapolazione e la trasposizione da un contesto all'altro di un dettaglio, di un testo o di una forma, che rievoca un intero universo formale. Il procedimento è molto comune nella composizione musicale e nella scrittura letteraria, ma anche nelle arti figurative e nell'architettura. Nella prosa si citano trame e codici narrativi; nella poesia si citano metriche e soluzioni linguistiche; nelle arti figurative si citano figure o particolari.

La Citazione è quindi una sorta di rievocazione colta, che richiama luoghi lontani attraverso un input, un frammento, un elemento noto tratto del contesto a cui si vuole alludere. Lo spazio non viene ricostruito interamente, ma grazie a un particolare elemento che lo rappresenta viene evocato nella sua interezza.”¹³

In un allestimento può essere utilizzato un dettaglio convenzionale tratto da un altro contesto per citare un momento storico, oppure può essere esposto un determinato oggetto originale per evocare una situazione più complessa non più presente, o, infine, possono essere presentate copie di forme o di oggetti per trasmettere un concetto.

La tecnica della Citazione è una rievocazione colta, che richiama luoghi lontani attraverso un input, un frammento, un elemento noto tratto dal contesto a cui si vuole alludere. Lo spazio non viene ricostruito interamente, ma grazie a un particolare elemento che lo rappresenta viene evocato nella sua interezza.

Nel progetto per la mostra di Eleonora Duse¹⁴, allestita da Pier Luigi Pizzi a Venezia interpreta questa tecnica. Il suggestivo percorso espositivo, attraverso cimeli e immagini, dà alla mostra una forte impronta di evocatività e ricostruisce i tratti salienti della vita della grande attrice. Gli oggetti vengono collocati in un’ambientazione priva di tempo e di confini, caratterizzata dal colore nero delle pareti con esplicita rinuncia ad un ordinamento, cronologico del materiale.

Copia. La restituzione simbolica di una casa lontana.

“Per Copia si intende la riproduzione di un originale. Per Quatremère de Quincy l’idea di copia esclude quella dell’invenzione ed è l’invenzione che costituisce la vera imitazione. Se non viene imposta dall’autorità di una qualunque tradizione, la copia esige un atto di volontà quasi eversivo, perché nega le potenziali risorse

13 *Citazione*, in ALDO DE POLI, *Creare è facile, imitare è difficile*, intervento al convegno *Architettura, Città e Paesaggio. Tecniche ed estetiche nel progetto contemporaneo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 27 febbraio 2004.

14 Si fa riferimento in particolare alla mostra *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell’arte (1858-1924)*, Fondazione Cini, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 Settembre 2001 - 06 Gennaio 2002.

dell'arte, a beneficio del mestiere o della scienza. La copia ammette licenze interpretative nella riproduzione al vero, accetta solo tratti esatti nell'esecuzione «à l'identique». Se è copia di qualcosa che c'è già stato si pensa alla ricostruzione; se è copia di qualcosa che non c'è, ma avrebbe potuto essere, si parla di restituzione. Lo scarto tra la conoscenza dei resti ereditati e il principio formale, che ordina la restituzione, rivela la cultura del tempo.”¹⁵

Nell'allestimento la copia viene usata quando il luogo da ricostruire è interamente conservato e può quindi essere interamente ricostruito attraverso l'utilizzo degli arredi e degli oggetti originali. La copia è senz'altro la tecnica che riproduce più fedelmente le sembianze di un ambiente lontano, nel tempo o nello spazio. La stanza in questione può essere l'atelier oppure un vano della casa, nel caso in cui siano stati ambienti strettamente legati alla produzione dell'artista o del letterato. L'allestimento della mostra “Il cane a sei zampe”, aperta nel settembre 2010 a Palazzo Ducale di Mantova, utilizza la tecnica della Copia per ricostruire la storia dell'ingegnere Enrico Mattei e della azienda Eni. Mediante l'esposizione di alcuni mobili e oggetti, l'allestimento ricostruisce la vicenda della celebre azienda dal 1952 a oggi. Il ricco patrimonio storico di Eni, costituito da documenti, fotografie, filmati e oggettistica, costruisce l'ossatura del percorso espositivo, che ha il suo culmine della ricostruzione dello studio di Mattei, con la celebre scrivania.

Nell'allestimento museografico la copia può essere usata anche per ricostruire ciò che è conservato altrove, mediante l'utilizzo di arredi e di oggetti originali, oppure di splendide imitazioni. Ne è un esempio la riproposta dello studio del naturalista Charles Darwin, che tuttora conservato nella sua casa di campagna a Downe nel Kent in Inghilterra, nell'ambito della mostra “Darwin 1809-2009”, aperta nel 2009 a Roma e a Milano e nel 2010 a Bari. La sala dedicata allo studio dello scienziato ripropone una riproduzione perfetta dell'originale in tutte le sue parti.

¹⁵ *Copia*, in ALDO DE POLI, *Creare è facile, imitare è difficile*, intervento al convegno *Architettura, Città e Paesaggio. Tecniche ed estetiche nel progetto contemporaneo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 27 febbraio 2004.

L'interpretazione critica. La restituzione simbolica di edificio perduto.

“Per Interpretazione Critica si intende la ricostruzione di spazi mediante una simulazione astratta, virtuale e creativa. È una tecnica che non propone alcun oggetto originale, ma solo l'invenzione di luoghi o oggetti virtuali. La simulazione propone un contesto virtuale del tutto nuovo, basato sulla messa in risalto di relazioni estetiche ed emozionali completamente diverse, ricreate dalla sensibilità e dall'interpretazione di un artista. Si tratta di una tecnica di allestimento di alcuni caratteri prevalenti di un certo luogo in cui è fondamentale la rappresentazione convenzionale. La restituzione di un ambiente di vita o di lavoro è ottenuta attraverso varie possibili operazioni concettuali. Esse sono l'astrazione, l'invenzione, la rielaborazione e la nuova ricollocazione di elementi collegati allo spazio da ricreare. In genere non viene mai messo in scena l'intero, ma la totalità viene espressa attraverso l'imitazione di una sola parte.”¹⁶

Questa tipologia di intervento si allontana dalla documentazione filologica per dare spazio a nuove interpretazioni avanzate secondo un diverso punto di vista sociale o una diversa sensibilità interpretativa artistica individuale. Il fine è di far cogliere aspetti diversi o dimenticati dell'opera dell'artista anche con l'utilizzo di criteri allestitivi non convenzionali.

Si tratta di una tecnica di allestimento di alcuni caratteri prevalenti di un certo luogo in cui è fondamentale la rappresentazione convenzionale. La restituzione di un ambiente di vita o di lavoro è ottenuta attraverso varie possibili operazioni concettuali. Esse sono l'astrazione, l'invenzione, la rielaborazione e la nuova ricollocazione di elementi collegati allo spazio da ricreare. In genere non viene mai messo in scena l'intero, ma la totalità viene espressa attraverso l'imitazione di una sola parte.

A Parigi l'esposizione aperta al Centre Pompidou nell'ottobre 2007, ricostruisce l'atelier di Alberto Giacometti. L'evento interpreta una visione originale dello

¹⁶ *Interpretazione critica*, in ALDO DE POLI, *Creare è facile, imitare è difficile*, intervento al convegno *Architettura, Città e Paesaggio. Tecniche ed estetiche nel progetto contemporaneo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 27 febbraio 2004.

spazio di creazione che lo stesso artista aveva ritratto nel 1932 in due disegni conservati al Museo delle Belle Arti di Basilea. La trasposizione dell'atelier non è una ricostruzione à *l'identique* dello spazio originale, ma una trascrizione di un processo intellettuale in cui si sovrappongono l'azione dell'artista e la rappresentazione di cultura, filtrata dall'interpretazione di scrittori e filosofi contemporanei

Oltre a questi casi vanno ricordati altri esempi di ricostruzione di case di grandi uomini, o di reinvenzione di spazi interni concepiti come scene di grandi avvenimenti storici. Sempre più spesso, i progetti d'allestimento cambiano i mezzi espressivi, non solo attingendo al mondo parallelo del teatro e del cinema, ma piuttosto, anche, al non ancora completamente sondato universo delle sperimentazioni multimediali. Com'è avvenuto nell'esposizione "Stanze e Segreti", organizzata alla Rotonda della Besana a Milano nel 1999, si possono proporre invenzioni, realistiche o fantasiose, di case che non sono mai esistite, soddisfacendo così anche il desiderio di accedere ad un luogo ipotetico e mai visto. Al contrario, si possono sperimentare restituzioni filologiche di case, luoghi di lavoro o sfondi di avvenimenti sociali, soddisfacendo così il rimpianto di soffermarsi in un luogo amato, da tempo perduto e innaccessibile. Così avviene per l'atelier dell'artista Francis Bacon alla Hugh Lane City Gallery a Dublino.

L'Atelier Constantin Brancusi a Parigi documenta, invece, il lavoro dell'architetto Renzo Piano di ricostruzione del luogo di lavoro dello scultore rumeno in un nuovo edificio. Con apprezzabile decisione si è evitata la dispersione della collezione e si è deciso il suo trasferimento in spazi di pertinenza del Centre Pompidou. In un nuovo padiglione, piccolo e collocato nella piazza antistante al museo, sono state ricostruite alcune stanze di lavoro dell'artista. Per ricordare gli spazi di lavoro, in cui l'artista rappresentava la sua visione del mondo; alcuni mobili, oggetti e sculture sono inseriti, in un nuovo contesto museografico, che si propone di ricostruire l'antico spazio.

Sono molti inoltre i casi in cui la ricostruzione avviene all'interno di una mostra

tematica temporanea dedicata all'illustre artista come è avvenuto a Como, in occasione della mostra "Chagall, Kandinsky, Malevic. Maestri dell'Avanguardia russa"¹⁷, è stata ricostruita, fin nei minimi particolari, la stanza di Marc Chagall, con tutti i mobili e le suppellettili, nella quale il grande pittore russo visse e lavorò, quando abitava a Vitebsk, sua città natale.

In alcuni casi limite si è ipotizzato di evocare il volume di un edificio perduto attraverso una serie di stilizzazioni e astrazioni in grado di farne cogliere la sagoma, anche utilizzando materiali del tutto nuovi. Uno degli esempi in cui si è raggiunto un massimo grado di stilizzazione, per paradosso senza alcun mutamento dimensionale del volume, sono le costruzioni proposte per la Franklin Court di Philadelphia. L'opera è un'evocativa struttura in acciaio bianco, disegnata dall'architetto Robert Venturi, eretta proprio sul luogo dove Benjamin Franklin, nel XVIII secolo, aveva costruito la propria casa. Di analoga intensità è l'opera "House" dell'artista contemporaneo Rachel Whiteread realizzata a Londra nel 1993. L'installazione è un monumentale calco di cemento di una casa vittoriana distrutta, realizzato *in situ* e a sua volta votato alla distruzione, stigmatizzando la speculazione edilizia in atto nel quartiere.

Per concludere è da chiarire che nell'epoca della società dello spettacolo, la ricostruzione di un luogo perduto può intravedere due rischiosi scenari: il museo delle cere e il parco dei divertimenti. Appartengono al primo modello alcuni ibridi casi di luoghi diventati museo quasi per caso, dove in tripudio di commerci e di consumi, accorrono folle sterminate: le case di nascita di alcuni eroi (lo è già la casa natale del vivente papa Ratzinger in Baviera), alcuni siti rimarchevoli della storia nazionale (come la dacia di Maxim Gorki in Russia), o le dimore-tempio di venerate pop star (si pensi alla casa di Elvis Presley a Memphis).

17 Si fa riferimento alla mostra "Chagall, Kandinsky, Malevic. Maestri dell'Avanguardia russa", Como, Villa Olmo, 4 aprile - 26 luglio 2009. La ricostruzione prevedeva l'allestimento di ventisei oggetti, tutti originali, tra cui: arredi, armadi, scrittoi, poltrone, sedie, piatti, vasi, salsiere, brocche e la biancheria, appartenuti al grande artista russo.

Appartengono invece al secondo modello, la potenziale deriva verso la disneyzzazione, alcuni luoghi di cultura e di evasione molto frequentati. Al posto della visita diretta del monumento originale, vengono promosse raffinate copie, ottenute con ricostruzioni in resina, destinate ad acquietare la sete di conoscenza delle folle dei visitatori. La creazione di copie per preservare il monumento e sottrarlo al consumo deriva da un nobile fine. È già avvenuto per la riproduzione delle grotte di Altamira, di cui si visita una simulazione molto ben allestita nel progetto di Juan Navarro Baldeweg, ma anche per la Cappella degli Scrovegni a Padova, che porta il visitatore a sostare per lungo tempo in un'ampia anticamera per osservare una ricostruzione virtuale dell'opera in pixels, sostituzione aliena dell'originale, disponibile solo per pochissimi minuti.

Con l'accettazione della disneyzzazione, anche per l'architettura museale inizia l'epoca della finction. Come si possono ricostruire e mettere in scena episodi del passato, così, forzando la storia, si possono ricostruire, attraverso faziosi scenari di parte, anche episodi non ancora esistiti. In un contesto il museo non è più realizzato secondo un progetto consapevole, o come risultato di un lento processo di decisioni, ma piuttosto sembra destinato ad essere consumato da quella stessa folla indistinta, che inizialmente intendeva compiacere.

La casa di Mariano Fortuny, ricostruita da Peter Greenaway in una mostra a Venezia.

La casa-museo Mariano Fortuny y Mandrazo è situata a Venezia, nella splendido palazzo su Campo San Beneto, appartenuto alle famiglie Pesaro ed Orfei.

L'artista, pittore, scenografo, disegnatore di tessuti, esperto d'illuminazione, nasce in Spagna nel 1871. Rimasto orfano all'età di tre anni, si avvicina, al mondo dell'arte durante il soggiorno a Parigi, dove scopre la sua passione per il teatro e, in particolar modo, per le opere di Wagner.

Diviene pittore seguendo le orme paterne; l'interesse per la pittura, le rappresentazioni teatrali, i continui contatti con gli artisti parigini, lo avvicinano agli studi sulla luce e sulle sue applicazioni, che svilupperà durante tutta la sua esistenza. Le lampade che realizza lo renderanno celebre in tutta Europa. Giunto a Venezia nel 1890, occupa, dapprima, un piano in un palazzo sul Canal Grande, ma poco dopo prende casa a Campo San Beneto. In pochi anni acquista l'intero stabile, trasformandolo in un vero e proprio laboratorio-atelier in cui sperimenta la luce nelle sue molteplici applicazioni: dalle stoffe, all'illuminazione delle scenografie, alle indagini più raffinate nel campo della fotografia. I suoi splendidi abiti di scena sono ambitissimi dalle attrici anche per l'uso privato, inserendolo, così, fra i protagonisti dell'alta moda dell'epoca. Nei primi decenni del Novecento attiva una fabbrica di tessuti, organizzata all'ultimo piano del palazzo, in parte già adibito a laboratorio di illuminotecnica. Nel grande salone l'artista riceve ospiti e amici, o tratta le sue richiestissime stoffe. L'allestimento eclettico testimonia la sua personalità eccentrica. Questo grande spazio è, infatti, studiato per suscitare stupore e meraviglia nel visitatore: lungo le pareti e sui ricchi arredi sono disposti quadri, tessuti, suppellettili pregiatissime, in parte appartenute alla collezione paterna, che destano subito una sensazione di opulenza e, allo stesso tempo, di intimità domestica. La casa-museo è stata oggetto nel 1993 di un particolare allestimento curato da Peter Greenaway, intitolato *Watching Water*. Il celebre regista, partendo da un'attenta analisi della vita dell'artista, e, soprattutto, della sua dimora, ne ha ripercorso, come in un film, la vita quotidiana, fornendo al

visitatore una visione completa di questa geniale ma complessa personalità.

Questa ricostruzione, che si avvale sia di oggetti originali che di copie recenti, avviene proprio attraverso una visita della casa-atelier, che è parte fondamentale nel processo creativo dell'artista, in quanto luogo privilegiato in cui vive, pensa e lavora. Ogni ambiente è stato studiato privilegiando una dimensione spettacolare: la disposizione degli oggetti, degli arredi e la particolare illuminazione, invita il visitatore a scoprire, gradatamente, gli spazi della casa-atelier, dove sono accostati, con grande senso teatrale, gli oggetti di cui si è circondato e le sue numerosissime opere d'arte.

La casa di Eleonora Duse, ricostruita da Pier Luigi Pizzi in una mostra a Venezia.

Tra le più importanti attrici teatrali italiane della fine dell'Ottocento, inizi Novecento, Eleonora Duse (1858-1924) è il simbolo del teatro moderno. Figlia di attori, infatti, la Duse inizia la sua carriera giovanissima dando le prove di un'inequivocabile talento nel 1873, interpretando il ruolo di Giulietta nell'Arena di Verona.

La Fondazione Cini celebra nel 2001 il cinquantesimo anniversario della sua istituzione e, per l'occasione, organizza la mostra "Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte (1858-1924)".

La Fondazione custodisce a Venezia sull'Isola di San Giorgio Maggiore, infatti, la più vasta raccolta di lettere e documenti dell'attrice, che utilizza per organizzare l'esposizione.

Il percorso dell'allestimento attraverso documenti inediti, una ventina di preziosi abiti e una serie di oggetti appartenuti all'attrice offre una visione intima e privata della Duse, mostrando il mondo interiore, le accecanti passioni e gli amori travagliati dell'attrice, tra cui il primo grande amore per Arrigo Boito e la corrispondenza con D'Annunzio, unico documento sopravvissuto all'ordine dell'attrice di dare alle fiamme tutte le lettere del poeta.

L'attrice prima di morire giovanissima negli Stati Uniti definisce la sua esistenza come "una vita che pare fatta di cocci" ed è proprio ricucendo e ricollocando questi "cocci" che la mostra di Venezia riesce a restituire un'esistenza perduta, attraverso i segni materiali di una vita tormentata, dislocata, inquieta, che assumono un nuovo significato simbolico.

Questa probabilmente la chiave di lettura del 'teatrale' allestimento di Pier Luigi Pizzi che conferisce forte rilievo allusivo e rievocativo alle cose. Gli oggetti vengono collocati in un'ambientazione priva di tempo e di confini, caratterizzata dal colore nero delle pareti e dall'esplicita rinuncia ad un ordinamento, cronologico del materiale.

Il suggestivo allestimento, attraverso cimeli e immagini, è improntato su una



Fig. 4.65. La casa di Eleonora Duse in una mostra a Venezia.



Fig. 4.66. La casa di Eleonora Duse in una mostra a Venezia.

forte atmosfera evocativa soprattutto dell'ambiente veneziano; non solo perché la Duse ama profondamente questa città, ma perché qui conosce i giorni forse meno infelici della sua esistenza appassionata.

Le foto esposte nella mostra sono scenograficamente disposte in formato gigante sulle pareti o accostate vicino agli oggetti collocati sui tavoli. L'allestimento procede per accumulo, mostrando le diverse fasi della vita di Eleonora, accomunate da un unico evidente tratto: l'isolamento e la solitudine dell'artista.

Abiti ricchi, raffinati, costosissimi, indossati sulla scena e nella vita, riproducono i gesti e le fattezze dell'attrice. Oggetti di diversa natura piccoli e grandi, mai anonimi, sono collocati all'interno di cinque camerini bianchi, affiancati in sequenza. Gli oggetti sono appoggiati sul pavimento o sopra i tavoli sormontati da grandi specchi, sono quelli che accompagnavano Eleonora nelle sue tournées (il baule, le valigie, le scarpe, il servizio da tè, i copioni, i documenti), quelli che denunciano le sue manie (i ritratti di Ibsen e di Shakespeare, suoi numi tutelari o la bilancia, riferimento al suo segno zodiacale), quelli di uso quotidiano (guanti, occhiali, libri), quelli che divenivano attrezzi del mestiere (i ferri da calza della Signora Alving o l'ombrellino di Ellida) e che l'attrice sapeva trasformare in amuleti.

Lo studio di Charles Darwin, ricostruito in una mostra a Milano.

La ricostruzione dello studio del naturalista Charles Darwin, tuttora conservato nella sua casa di campagna a Downe nel Kent in Inghilterra, è proposto nell'ambito della mostra "Darwin 1809-2009", aperta nel 2009 a Roma e a Milano e nel 2010 a Bari, dallo scenografo Angelo Cucchi.

Charles Robert Darwin è stato un biologo e botanico britannico, celebre per aver formulato la teoria dell'evoluzione delle specie animali e vegetali e per aver teorizzato la discendenza di tutti i primati da un antenato comune. Il paesino di Downe, nel Kent, ospita Down House, la Casa dei Darwin alla periferia sudorientale di Londra. Charles Darwin vi giunse nel 1842 con la moglie Emma Wedgwood e non se ne andò più. La dimora è stata il suo rifugio, il laboratorio di ricerca e il nodo di una vasta rete scientifica. Qui Darwin completa la sua opera sull'evoluzione delle specie per selezione naturale, lavorando nel suo studio, nella serra e nel giardino, ma anche intrattenendo una fitta corrispondenza con scienziati in ogni parte del mondo.

Down House, oggi è un importante museo di proprietà dell'English Heritage, che ospita preziose collezioni, come i taccuini del viaggio sul Beagle, il brigantino della marina inglese che lo accompagnò per cinque anni intorno al mondo. La dimora è stata restaurata e riaperta al pubblico nel 2009, permettendo la visita anche alle serre e ai giardini, dove si può seguire il "Sandwalk", sentiero che lo scienziato percorreva durante le sue riflessioni. A ogni giro sul sentiero Darwin spostava un sasso, per segnare quanti giri completi aveva fatto. A seconda del numero di sassi misurava la difficoltà del problema sul quale stava riflettendo.

A duecento anni esatti dalla nascita del grande scienziato e a centocinquanta dalla pubblicazione dell'Origine delle specie, la mostra "Darwin 1809 – 2009" aperta prima a Roma al Palazzo delle Esposizioni e successivamente a Milano alla Rotonda della Befana, ne ricostruisce la vita e l'opera.

L'esposizione prende origine dalla spettacolare mostra internazionale organizzata dall'American Museum of Natural History di New York, in collaborazione con il Museum of Science di Boston, The Field Museum di Chicago, il Royal Ontario



Fig. 4.67. Lo studio di Charles Darwin, ricostruito in una mostra a Milano.



Fig. 4.68. Il sentiero di Charles Darwin, ricostruito in una mostra a Milano.

Museum di Toronto e il Natural History Museum di Londra. Il percorso di visita ripercorre la storia dello scienziato, attraverso ricostruzioni degli ambienti, presentando animali vivi e imbalsamati che hanno avuto un ruolo fondamentale nella formazione della teoria dell'evoluzione per selezione naturale. L'allestimento vanta un ampio numero di reperti inediti, tra i quali i taccuini di Darwin, che scrisse di ritorno dal suo viaggio in Oceania. La parte più interessante, cuore della mostra, è la ricostruzione, a grandezza reale, dello studio di Darwin a Down House.

L'atelier di Alberto Giacometti, ricostruito in una mostra a Parigi.

A Parigi, l'esposizione aperta al Centre Pompidou nell'ottobre 2007, ha ricostituito l'atelier di Alberto Giacometti. Vissuto come un viaggio archeologico tra brani di pitture murali, scritti letterari, immagini d'autore la mostra "L'Atelier Giacometti" propone un'interpretazione inedita dello studio dello scultore, ideata da Vèronique Wiesinger, curatrice della Fondazione Alberto e Annette Giacometti e da Maciej Fiszer del Centre Pompidou di Parigi.

La trasposizione dell'atelier non è una ricostruzione *à l'identique* bensì un'interpretazione critica assunta anche in base alla visione originale ritratta dallo stesso artista nel 1932 in due disegni conservati al Museo delle Belle Arti di Basilea.

Protagonisti del percorso espositivo sono grandi frammenti parietali provenienti dai tre atelier abitati da Giacometti: la costruzione fatiscente in via Hippolyte-Maidron a Parigi e gli interni di Stampa e di Majola entrambi in Svizzera, costituiscono l'elemento originale da cui prende avvio la struttura dell'allestimento. I muri dell'atelier Giacometti portano, infatti, gli strati degli schizzi e delle annotazioni accumulati in quarant'anni di lavoro: sono documenti unici sulla sua attività creatrice, tracce decisive di un pensiero in atto, conservati e staccati dalle pareti dell'atelier prima che questo venisse definitivamente abbandonato.

Il fine dell'esposizione non è una documentazione filologica dello spazio, ma piuttosto un'interpretazione avanzata secondo un diverso punto di vista al fine di far cogliere aspetti diversi e dimenticati dell'opera dell'artista. Il percorso espositivo trascrive un processo intellettuale in cui si sovrappongono l'azione dell'artista, l'idea dell'atelier, influenzata dall'esperienza surrealista di Giacometti, la rappresentazione di un *modus vivendi* esemplare del dopoguerra, filtrato e reso leggendario dall'acume di scrittori e filosofi come André Breton, Jean Genet, Jean-Paul Sartre: costituendo un itinerario sinuoso tra temi ricorrenti, crisi e rifacimenti.

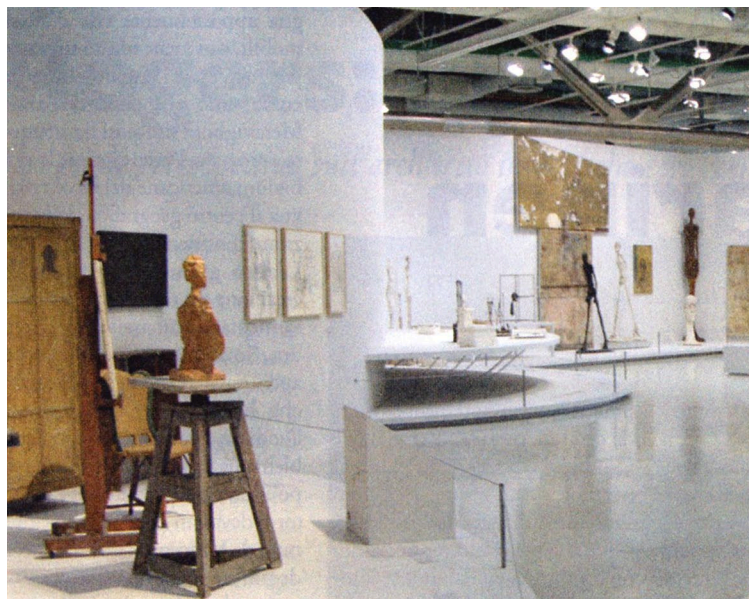


Fig. 4.69. L'atelier di Alberto Giacometti, ricostruito in una mostra a Parigi.

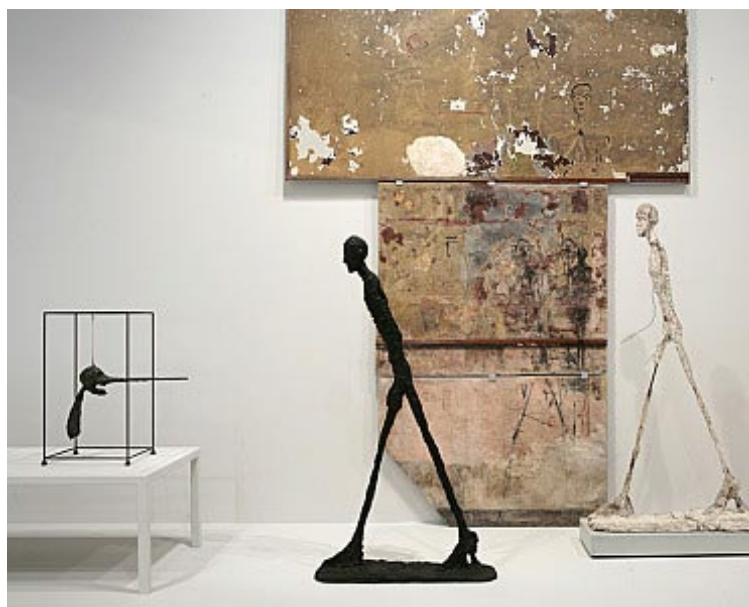


Fig. 4.70. L'atelier di Alberto Giacometti, ricostruito in una mostra a Parigi.

La disposizione delle opere non ritrae un momento storico particolare, ma il loro continuo spostamento attuato dall'artista con rapporti prospettici diversi desunti dal vasto repertorio fotografico su cui si basa gran parte dello studio preliminare alla mostra.

Un'ala ellittica avvolge le sculture e sostiene le pitture murali, metafora del rapporto elastico tra tempo e spazio rappresentato da Giacometti nella rivista "Labyrinthe" del 1946 come un "disco orizzontale e circolare, dove tutti gli istanti del passato e del presente sono equidistanti".

La percezione tangibile dell'atelier è evocata solo dal vuoto di un volume che riproduce le anguste dimensioni dell'atelier di via Hippolyte-Maidron a Parigi, oggi scomparso, che accoglie al suo interno la rassegna fotografica del distacco dei pannelli murali dal luogo d'origine, al fine di rivelare al pubblico le relazioni insite tra le pitture e le sculture esposte nella sala ellittica.

Il percorso nello spazio è libero, tratteggiato solo dalla modulazione della luce, vivida nell'area dell'atelier, smorzata nelle altre sale, secondo un gioco di chiaro-scuro emanato dalle diverse tonalità di intonaco. Lo spazio dell'atelier rappresentato come una sorta di "scarola cranica dove la percezione della realtà è mescolata a ricordi e a visioni magiche, incarna il valore sperimentale di questa proposta museografica.

6. Conclusioni. La definizione architettonica di un nuovo luogo per l'esposizione e per la divulgazione.

La casa di ogni uomo ne riflette la cultura, il gusto, il desiderio realizzato, il benessere ed è una ricca testimonianza dello spirito e dei valori del suo tempo, a prescindere dallo status sociale ed economico di chi in essa vive. Non tutte le case di tutti gli uomini vengono conservate anzi, di fatto, nessuna resta immutata alla scomparsa di chi le abita. Dimora e fama delle personalità che in esse hanno vissuto subiscono destini diversi, anche se esistono, delle eccezioni. Alcune residenze in cui si sono svolti importanti eventi, o hanno alloggiato cittadini illustri, non sempre scompaiono, ma da semplici abitazioni private assumono il significato di documenti d'interesse pubblico, di luoghi collettivi, fino a essere considerate, per gli esempi più celebri, dei monumenti che appartengono alla pluralità e che contribuiscono a salvaguardare i valori, le tradizioni della società. La dimora dell'illustre personaggio in questo caso diventa un bene collettivo, attraversando un irreversibile processo di metamorfosi.

In quest'ottica la trasformazione della casa in museo è un'operazione assai complessa, che si pone come obiettivo quello di valorizzare un luogo della memoria. L'architetto responsabile del progetto, non può essere né conservatore né innovatore. Come afferma Mario Vargas Llosa, si deve comportare come un maggiordomo: rispetto alla gestione della casa, la sua presenza, pur necessaria, deve restare poco visibile.

Partendo da questi presupposti, cade la possibilità di una radicale modifica della dimora, ma non ne potrà essere attuata nemmeno una conservazione integrale. L'intervento sull'esistente richiede, infatti, una radicale variazione dei precedenti usi, con un'attenta modifica dei percorsi distributivi ereditati, sia verticali, che orizzontali, e il definitivo riadeguamento di singole parti collocate su piani diversi. Le tante necessarie modifiche architettoniche che devono essere apportate per organizzare un buon percorso di visita, arricchiscono il monumento solo se riescono a interpretare bene un preciso carattere spaziale, che esisteva già da

prima.

Il rispetto e la permanenza nel tempo di una precisa sede fissa, rappresentata dalla conservazione della casa stessa, oltre al vantaggio simbolico e scientifico della pura concentrazione delle testimonianze di un'intera opera in un solo luogo, contribuisce certamente a rafforzare un mito, originato da un intreccio di memorie di avvenimenti collettivi, che qui si sono accumulati nel tempo.

Malgrado queste premesse, molto di frequente l'istituzione di un nuovo museo deve avvenire in una sede del tutto diversa, che non coincide più con l'originaria casa, molto spesso umile, fragile, inadatta ad accogliere un pubblico di visitatori. Una politica di conservazione di dimore tutelate per la loro rilevanza storica e per il loro pregio artistico prevede infatti anche iniziative di estensione in altri edifici, posti nelle vicinanze o in nuovi spazi estranei alla residenza. La costruzione di ambiti esterni alla casa permette di conservare quest'ultima nelle sue caratteristiche fisiche e anche nella sua funzione residenziale. In questo caso, il diverso compito della progettazione architettonica è di proporre la sede di un nuovo museo di arte e di storia, che risponda alle esigenze di un moderno centro culturale.

Oltre a queste possibilità di valorizzazione che hanno già visto l'applicazione in molti esempi europei, la ricerca si è conclusa descrivendo un innovativo ambito progettuale per il quale non sempre sembra appropriato far riferimento al museo tradizionale. La base per la valorizzazione museografica del futuro di una dimora storica, può avvenire anche attraverso la simulazione di uno spazio verosimile anche quando l'originale non c'è più. L'operazione si concretizza attraverso la simulazione multimediale, oppure attraverso la ricostruzione scenografica di un ambiente spazialmente definito.

In questo caso il compito dell'architetto è ancora più complesso: si passa infatti da un campo considerato oggettivo ad uno processuale e interpretativo, in cui anche il ricordo e la memoria non possono essere congelati, ma necessitano di una ridefinizione. Si mette in questo modo in atto un programma di precisazione metaforica del patrimonio storico che introduce nuovi contenuti, mettendo il

soggetto nelle condizioni di cogliere l'atmosfera dell'ambiente o la peculiarità dell'oggetto che è stato rievocato, imponendo nuove relazioni percettive. Dal contesto specifico e reale scaturiscono emozioni, ricordi, percezioni che vengono tradotte in esperienze architettoniche. La sintesi tra realtà e immaginazione, tra razionalità e sentimento risulta essere l'elemento fondante il processo progettuale.

La visione da vicino di tante case del passato e belle architetture del presente ci porta a concludere con una riflessione. Anche per realizzare la dimora più semplice serve una profonda cultura. Per Robert Walser, soltanto l'uomo molto istruito, che adora ciò che è passato e non esita di farsi beffe del presente, sa scegliere una bella casa di campagna. Con questo spunto, lasciato in *Una specie di uomini molto istruiti* da uno scrittore che aveva saputo descrivere così bene la struggente solarità degli spazi aperti come la delicata claustrofobia degli spazi domestici, si interrompe la prima fase di un lungo confronto internazionale. Quando le belle case del passato riescono a trasmettere cultura, nell'immediato futuro saranno considerate ancor più belle.

PARTE SECONDA

Capitolo 5. L'intorno della casa diventa museo. Il progetto paesaggistico.

1. Criteri di intervento per la conservazione del patrimonio paesaggistico: la dimora, il giardino storico, il frammento geografico.

In una politica di valorizzazione culturale di una dimora storica diventa di fondamentale importanza ristabilire un rapporto con l'ambiente che la circonda. Una relazione assai delicata, troppo spesso già alterata o in pericolo di subire cambiamenti tali da stravolgerne la primitiva fisionomia. Nel passato vi sono stati infatti numerosi episodi di "cattiva gestione" del contesto intorno alla dimora, che hanno portato ad edificare "troppo vicino" alla villa storica, a tracciare nuove strade e a cementificare il giardino della tenuta per farne un ampio parcheggio. I parchi e i giardini storici, ma anche i viali, gli arredi vegetali intorno alla dimora rappresentano un'importante testimonianza storica e architettonica, oltre a costituire un patrimonio paesistico e naturalistico per la collettività.

Nel volume *I nostri giardini. Tutela, valorizzazione, gestione*, si legge: "la necessità di 'prendersi cura', l'urgenza di una nuova responsabilità che non sia solo di chi possiede o ha in gestione il parco o il giardino, ma diventi un sentire comune"¹. Al giardino storico bisogna guardare come a un 'museo all'aperto', con tutte le attenzioni che si riservano alle strutture museali.

È necessario precisare che la definizione basilare secondo la quale il giardino è un'opera d'arte da considerarsi a tutti gli effetti come le altre opere d'arte è un'acquisizione recente, e che la metodologia di conservazione e di valorizzazione di queste opere d'arte è molto giovane. In Italia si inizia ad argomentare di restauro e promozione dei giardini storici solo all'inizio degli anni Settanta. Risale ai primi anni Ottanta il tentativo di regolamentare la complessità dell'approccio disciplinare al giardino storico attraverso la redazione di due Carte pubblicate a Firenze, nel 1981, ad opera del Comitato Internazionale dei Giardini Storici

¹ Vincenzo Cazzato (a cura di), *I nostri giardini. Tutela, conservazione, valorizzazione, gestione*, Roma, Gangemi, 2005.

ICOMOS-IFLA, che faceva riferimento alla Carta del Restauro del 1964 e alle relative disposizioni del 1972.

La consapevolezza della necessità di un approccio disciplinare mirato alla tutela e valorizzazione del Verde storico ha portato, già nel 1986, all'istituzione, presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, di un Comitato per lo studio e la ricerca inerenti ai giardini storici, la cui attività è documentata da molte pubblicazioni che costituiscono un punto di riferimento per gli operatori e gli studiosi del settore. Il volume *Ville, parchi e giardini. Per un atlante del patrimonio vincolato*, realizzato nel 1992 dall'Ufficio Studi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, a cura di Vincenzo Cazzato, ha rappresentato un importante strumento per la ricognizione delle architetture vegetali. I dati raccolti sono stati digitalizzati e costituiscono una prima sezione dell'Archivio dei Giardini e Parchi storici italiani *online*.

Nel 2004 il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio² include parchi e giardini tra i beni culturali da conservare e valorizzare.

L'Italia possiede un patrimonio di circa 5000 parchi e giardini storici oggetto di specifico provvedimento di tutela. Molte delle grandi ville e numerosi parchi urbani sono di proprietà demaniale e sono aperti al pubblico; altri rientrano nella *mission* statutaria di fondazioni, quindi, di proprietà e gestione private, volte alla promozione dell'ambiente italiano, come il FAI, Fondo Ambiente Italiano; altri ancora sono stati dichiarati patrimonio dell'umanità e fanno parte della *World Heritage List* dell'UNESCO.

Per studiosi e istituzioni restano però ancora da risolvere alcune questioni, che riguardano la salvaguardia dell'identità completa di un luogo culturale. La relazione culturale, simbolica e spaziale che esiste tra autore, casa e paesaggio, non va solo capita, ma va anche sempre meglio progettata.

Dal riuso intelligente del territorio possono scaturire molti interessi: dal settore urbanistico con la rivalutazione di una terra diventata tappa di itinerari culturali

2 Decreto legislativo del 21 gennaio 2004, n. 42; "Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio", art. 10, c. 4f; art. 136, c. 1b.

a quello economico con l'incremento della presenza turistica. Oggi soprattutto i siti delle case di scrittori (solo in Francia le case visibili sono ottocento) e i parchi dedicati a letterari sono già collegati in una rete organizzativa avanzata, con relazioni di cooperazione scientifica e istituzionale che oltrepassano i confini nazionali. Una simile attenzione non è ancora stata rivolta invece alle case di artisti e collezionisti.

Come si vedrà nei capitoli successivi, dall'interesse collettivo per la pura casa oggi ci si spinge sempre di più verso la valorizzazione di un intero sito, non coincidente con una sola proprietà.

Fin dalle prime fasi di trasformazione della dimora è infatti importante valutare con consapevole accuratezza la presenza di relazioni con il suo contesto, prospettando un intervento che non si limiti al recinto posto a perimetro della casa, ma che coinvolga lo spazio circostante, sia esso una parte della città o un frammento di territorio ben più vasto. Solo così la profonda relazione che si genera tra la memoria del personaggio illustre, la dimora in cui ha vissuto e il paesaggio da lui amato, trasmettono un unico messaggio sociale che affonda le proprie radici in un'area geografica ben definita.

2. Quattro questioni per valorizzare del rapporto Dimora-Paesaggio.

*Nel progetto del museo come luogo
in cui provare piacere, la barriera
tra opera d'arte e collettività
viene cancellata da un giardino
destinato all'esposizione delle sculture,
che serve da ingresso e passaggio.
Mies van der Rohe, 1943*

Ricostruita la casa evocando un gusto e uno stile, si pone l'obiettivo di ricostruire il quadro ambientale in cui la casa, o l'atelier dell'artista, si trovano inseriti. Si analizzano quindi gli elementi naturali per decidere, alla fine, se sono in grado di apportare valore, o se cessano di contare. Si può, così, scoprire che l'orto può trasformarsi in giardino fiorito, la strada diventare il percorso espositivo di una collezione di sculture, la radura accogliere il gazebo o il berceau, il bosco favorire l'installazione artistica *site specific*. Il progetto del paesaggio si presenta come il risultato di una continua sovrapposizione di segni di diversa origine, che rende più compiuta la dimora.

La ricomposizione delle particolarità originarie del sito naturale con le tracce degli interventi dall'uomo, costituiscono, alla fine, un unico documento storico. Rilievi orografici, macchie di alberi, tratti di strade, piccoli edifici, recinzioni, confini urbani entrano a far parte di un unico patrimonio culturale e simbolico, che, al pari dei documenti autografi e degli stessi edifici storici, merita di essere conservato.

Vi sono porzioni di luoghi all'aperto che possono essere considerati anch'essi singolari teatri di vita. Il paesaggio diventa costruzione culturale in cui si riflettono memorie, speranze, persino la nostalgia di eventi mai vissuti. Alla luce di un progressivo spostamento di interesse dagli oggetti ai luoghi, dalle cose all'uomo, emergono due interrogativi fondamentali: da un lato, ci si interroga su come si possa valorizzare la capacità narrativa di un sito inteso come teatro delle relazioni complesse fra l'uomo e il luogo, d'altro canto ci si chiede fin dove

sia lecito spingersi con l'interpretazione, come fase conclusiva di un processo di conoscenza e come premessa poetica ad una politica di conservazione e di valorizzazione. Nella stretta vicinanza fisica tra autore, opera e paesaggio, si assiste ad una qualificazione ulteriore del percorso museale: l'identità dell'artista viene riletta anche alla luce del luogo in cui ha operato e che ha ritratto nelle proprie opere.

Vengono quindi di seguito presi in considerazione alcuni modelli culturali che presiedono al progetto del giardino e della definitiva sistemazione degli spazi all'aperto esterni alla casa. Le situazioni più frequenti per attuare un paesaggio d'autore possono infatti essere classificate in cinque modelli: Il giardino progettato dall'artista. La conservazione integrale; Il giardino come estensione del museo all'aperto. L'arricchimento e l'integrazione; Il progetto contemporaneo del giardino. La nuova costruzione; La collezione di frammenti di paesaggio. Il progetto del contesto ambientale; Viste obbligate su orizzonti lontani. La finestra sul paesaggio.

2.1. Il giardino progettato dall'artista. La conservazione integrale.

La prima opzione che presiede alla sistemazione degli spazi esterni alla dimora comprende quei casi in cui il giardino viene appositamente disegnato e progettato dall'artista o dall'illustre personaggio come estensione della casa e della propria opera. Intorno alla residenza si viene a trovare dunque un frammento di paesaggio compiuto, che corrisponde ad un preciso atto progettuale. Questo universo privato mutevole e instabile al variare delle stagioni e del tempo atmosferico, trasmette, al pari dello spazio della casa, la memoria di chi lì ha vissuto e ha lavorato. Come gli oggetti e l'arredamento della dimora, ogni dettaglio dell'ambiente esterno, rivela i tratti intimi della personalità dell'individuo e merita per questo un medesimo avvicinamento introspettivo.

Per l'artista il contesto naturale intorno alla propria residenza è concepito come un giardino d'arte, ben disegnato e sapientemente allestito che, con le sue trame, le sue relazioni visive, stabilisce continue relazioni tra superfici e pareti, marcando nuovi punti d'interesse. Arricchendo e trasformando gli spazi aperti, progettando nuovi recinti e occupando nuove stanze, l'artista progetta una proprietà recintata ricca di opere d'arte, concepita come una collezione di luoghi unici, dove pietra, acqua, cielo diventano lo sfondo di un proprio, ideale, museo personale.

Ne sono esempi il giardino di sculture di Georg Kolbe a Berlino, il giardino di Ossip Zadkine a Parigi o di Auguste Rodin a Parigi.

Se si tratta di uno scrittore o un musicista spesso capita che egli arricchisca il proprio giardino con una moltitudine di *objets trouvés*, ovvero marmi, terracotte, oggetti bizzarri, conchiglie, insetti imbalsamati, rottami di ogni tipo, tavole di legno strappate da vecchie navi abbandonate. Se si tratta di uno scultore riconosciuto o di un architetto, magari con esperienze di scenografia teatrale, il giardino concepito come estensione della casa viene ad ospitare piccoli edifici per gli ospiti, padiglioni o chioschi per l'esposizione, vasche d'acqua.

Ne sono esempi rilevanti le memorie storiche collocate nel giardino esteso intorno

alla casa dello scrittore Gabriele D'Annunzio a Gardone, sul Lago di Garda, e le collezioni archeologiche collocate nel giardino dello scultore Ludovico Pogliaghi al Sacro Monte di Varese.

In alcuni casi il giardino si può trovare anche lontano dalla dimora, diventando un parco storico della città, progettato ed ideato da un artista. In questo caso il soggetto spaziale è il vuoto, variamente articolato, mentre gli edifici sono considerati come quinte. Un esempio, a questo proposito è il giardino-museo di Quinto Martini a Seano, ideato dall'artista per esporre trentasei delle sue più importanti sculture.

In tutti questi casi compito dell'architetto è conservare lo spirito originario dell'allestimento proposto dall'antico abitante, promuovendo un lento e perenne incremento delle collezioni.

Il giardino di Ludovico Pogliaghi al Sacro Monte di Varese

Lodovico Pogliaghi nasce a Milano nel 1857 al tempo della dominazione asburgica, presso una delle famiglie più colte e abbienti della borghesia lombarda. In questo ambiente, continuamente a contatto con intellettuali ed artisti, si forma Pogliaghi. Queste esperienze giovanili accrescono in lui la passione per lo studio e il collezionismo di oggetti rari e preziosi; i capolavori collezionati, di diversa provenienza e fattura, raccolti in un lasso di tempo di circa sessant'anni, sono riuniti dallo stesso artista nella propria casa di Santa Maria del Monte, presso il Sacro Monte di Varese. Dal punto di vista artistico, Lodovico si dedica dapprima alla pittura, seguendo un gusto tipicamente accademico e poco apprezzato dai contemporanei. Dice Ottavio Alberti del Pogliaghi: Nell'inesauribile risorsa della sua sensibilità artistica, il Pogliaghi sentì che nella scultura il suo amore per la bella forma classica avrebbe trovato più ampio e duraturo respiro di solide e concrete realizzazioni. Egli si dedica quindi alla scultura, raggiungendo le perfezioni formali in opere di tematica religiosa, accrescendo la propria fama di realizzatore di vetrate, stucchi, scenografie, incisioni e oreficerie.

La villa di Santa Maria del Monte è espressione della volontà artistica e collezionistica del suo proprietario. L'edificio, realizzata in circa mezzo secolo di instancabile lavoro, è collocata sul versante esposto a sud del paese, in prossimità del tratto di arrivo della Via Sacra. Il primo incontro tra l'artista e il luogo della futura villa avviene nel 1885: nasce da subito un inscindibile connubio tra l'artista e la montagna, relazione che lo porta dapprima ad abitarci saltuariamente, acquistando e restaurando un preesistente edificio, il Rustico, poi a trasferirvisi definitivamente.

L'edificio principale, eclettico nella forma, è caratterizzato per la maggiore da paramenti murari in pietra faccia vista, con inserti in cotto ed elementi architettonici provenienti da altri edifici, come ad esempio il loggiato, un tempo appartenente al Lazzaretto di Milano. L'ingresso alla casa dà su un giardino all'italiana, che, sul lato nord, è chiuso da un'edera colonnata, mentre, a sud, si apre sul giardino inglese, in forte pendenza. Quest'ultimo è particolarmente ricco



Fig. 5.1. La casa di Ludovico Pogliaghi al Sacro Monte di Varese.



Fig. 5.2. Il giardino di Ludovico Pogliaghi al Sacro Monte di Varese.

di pezzi di scultura di varia provenienza, anche ad opera dello stesso Pogliaghi. Entrando nella dimora, si incontra la Sala della Madonna, così chiamata per la presenza di una statua in legno dipinto della Vergine col Bambino risalente al XIV secolo; nel rivestimento ligneo basamentale delle pareti sono ricavate alcune vetrine contenenti maioliche, oreficerie e frammenti del periodo paleocristiano e bizantino. Passando dalla Piccola biblioteca antica, che raccoglie circa duemila volumi e alcuni disegni dell'artista, si arriva nella Sala rossa, così denominata per il settecentesco parato in damasco di seta che tappezza le pareti. Da qui si accede alla Galleria dorata, riccamente decorata e caratterizzata da un soffitto rinascimentale in pastiglia dorata, all'Esedra dei marmi, ambiente semicircolare che costituisce il nucleo più importante della raccolta di sculture, e allo Studio dell'artista, un vero e proprio atelier a doppia altezza che accoglie il modello in gesso della porta centrale del Duomo di Milano, modellata dal Pogliaghi tra il 1885 e il 1906.

Il giardino di Quinto Martini a Seano (Prato).

Il giardino-museo di Quinto Martini è situato a Seano, piccolo abitato nelle splendide colline carmignanesi, a pochi chilometri da Prato. Questo grande museo a cielo aperto è inaugurato nel 1988 alla presenza dell'artista ed espone trentasei delle sue più importanti sculture, allestite in un percorso museale che si estende su una superficie verde di trentaduemila metri quadri. L'idea d'istituire un parco-museo si sviluppa nell'ambito di un più ampio progetto di valorizzazione degli spazi pubblici e ricreativi dell'abitato di Seano: il celebre scultore, contattato dall'amministrazione per realizzare un'opera d'arte da inserire nella piazza del paese, si fa promotore di un progetto ben più ambizioso ed innovativo. Egli, infatti, dona al comune diverse sculture a condizione che vengano inserite in uno spazio pubblico unico, delimitato, fortemente legato al paesaggio esistente e, allo stesso tempo, completamente aperto, in modo da poter essere sempre fruibile alla collettività.

In base ai requisiti indicati dall'artista viene individuato il sito in cui allestire il nuovo parco-museo nella zona pianeggiante dell'abitato, in un'area che ormai ha perso la propria connotazione agraria, essendo stata urbanizzata in parte per uso abitativo, in parte per piccoli insediamenti produttivi. Il lotto è delimitato dal torrente Furba, che in questo tratto scorre ancora incontaminato, e la posizione strategica rispetto all'insediamento valorizza la destinazione individuata. Il progetto è affidato a Ettore Chelazzi, che organizza lo spazio espositivo come una grande piazza in cui si fondono arte, natura e spazi per l'aggregazione e la vita sociale della città. L'allestimento è molto semplice: le trentasei sculture, fuse da opere realizzate dall'artista fra il 1931 e il 1988, sono esposte su piedistalli in mattoni di cotto lasciati a vista, ubicati a lato degli ampi parterre che costituiscono le zone verdi o in gruppi, in cui i diversi soggetti sembrano convivere, inseriti nella piazza vera e propria. Nell'allestimento non sono stati previsti altri elementi di arredo urbano, in modo da garantire la massima adattabilità e fruibilità dell'area disponibile. Lo spazio espositivo assume in questo caso anche la funzione di luogo di



Fig. 5.3. Il giardino di Quinto Martini a Seano.



Fig. 5.4. Il giardino di Quinto Martini a Seano.

aggregazione per la comunità, di svago, di ambito in cui poter confrontarsi direttamente con l'arte. Il lavoro di preparazione delle statue viene curato personalmente dall'artista che, nonostante l'età avanzata, realizza i modelli in gesso e segue la fusione dei pezzi presso la Fonderia Artistica Salvatori di Pistoia.

I soggetti esposti raffigurano i temi a lui più cari, che derivano dai momenti della vita quotidiana di questo piccolo abitato dalla campagna toscana, in cui egli è nato e ha lavorato nella casa-atelier a pochi metri dal parco-museo. Le celebri statue dell'*Alcea*, *L'oste di campagna*, *il Ritorno dai campi*, *la Ragazza che prende l'oca*, o i soggetti collegati ad alcuni momenti importanti della sua esistenza esprimono, come sosteneva lo stesso Quinto Martini, *"la semplice vitalità di questa terra"*. Il legame fra l'opera d'arte e l'ambiente in cui è concepita e sviluppata è molto forte e risulta fondamentale per comprendere l'opera stessa, al punto tale che, come egli sosteneva, *"le opere d'arte dovrebbero restare dove nascono; la terra dove si hanno i natali si attacca ai piedi, è una cosa che non si può evadere impunemente e per tutto ciò è una grande fortuna che le mie opere stiano a Seano, luogo dove io sono nato."*

2.2. Il giardino come estensione del museo all'aperto. L'arricchimento e l'integrazione.

Una seconda opzione che presiede alla sistemazione degli spazi all'aperto esterni alla dimora comprende quei casi in cui il giardino storico viene arricchito e integrato.

Nei casi in cui la continua crescita della collezione arriva a saturare tutti gli spazi ricavati nei locali disponibili della residenza, il museo esce dai suoi confini ed invade gli spazi verdi circostanti. Il giardino viene concepito come una sala del museo e la natura è parte della collezione.

Il riconsiderare complessivamente l'insieme degli spazi aperti, rivalutati e riattrezzati come fossero sale di esposizione, richiede una diversa cultura progettuale. Il nuovo tema dell'architettura del giardino richiede un diverso impegno ideativo che si estende alle superfici erbose, alle superfici lastricate, ai percorsi, ai cordoli di contenimento, alle gradinate che marciano i salti di quota, alle estensioni dei parterre, ma anche alle essenze botaniche e all'inserimento di piccoli padiglioni espositivi nascosti nel verde.

In questa occasione, invece di una villa d'arte collegata ad un giardino, ci si trova davanti alla realtà di un parco d'arte, ben disegnato e sapientemente allestito che, con le sue trame, le sue relazioni visive, i suoi assi prospettici, stabilisce continue relazioni tra superfici e pareti, tra varchi e quinte paesaggistiche, marcando nuovi punti di interesse anche lontani e riassegnando nuova centralità a tutti i fabbricati esistenti, tra cui la dimora.

In tempi recenti il giardino di un museo viene considerato spesso a sua volta una sezione all'aperto del museo. Si presenta come un ambito circoscritto, parzialmente costruito e parzialmente trattato a verde. Punto di incrocio visivo tra le trame dei diversi percorsi espositivi, è delimitato da molti fondali, posti a distanze diverse. Il progetto del giardino all'aperto di un museo segue le stesse regole compositive dell'allestimento museografico: stabilire gerarchie e mettere in risalto relazioni.

Alla fine del Novecento si contano parecchi esempi di musei ricavati da precedenti dimore e fondati per essere ospitati in padiglioni costruiti ex novo, immersi nel verde.

In ciascun caso, la sistemazione del giardino riveste la più grande importanza, e lo spazio inedito entra a far parte di un più generale progetto espositivo. Il limite fisico delle superfici prese in considerazione è dato dal recinto della proprietà ma, nei terreni in pendio, molte viste paesaggistiche entrano a far parte del processo di ideazione ambientale.

In questo capitolo vengono presentati casi esemplari di fondazioni per le attività culturali e per la conoscenza dell'arte che, nel loro largo recinto, accolgono sia padiglioni espositivi al chiuso, sia frammenti di parco considerati sale d'esposizione all'aperto. Ogni progetto intende creare un luogo a sé. Installazione e contesto diventano insieme le parti complementari di una sola unità.

Il buon progetto di architettura riesce a tener collegate tutte queste diverse scale di intervento progettuale. Ma un forte segno impresso da una soluzione spaziale innovativa molto giova alla fama e al buon funzionamento dell'istituzione. L'intervento non è più quello di una conservazione integrale del giardino storico, bensì di un suo arricchimento e integrazione anche con nuovi piccoli padiglioni espositivi.

Il primo caso selezionato ricorda una celebre esperienza degli anni Sessanta, che viene qui rivaluta per il contenuto di novità presentato già allora dall'originale progetto di Josep-Lluís Sert del 1964, proposto per la sede della Fondazione Maeght a Saint Paul-de-Vence, tra gli ulivi della Provenza, in Francia. La richiesta era di proporre un'architettura razionale e funzionale. Ma l'architetto Sert dopo aver visitato il sito e incontrato gli artisti amici del collezionista, fra cui Georges Braque, Marc Chagall, Alberto Giacometti, Alexander Calder, Eduardo Chillida, Raoul Ubac e lo stesso Mirò, concepisce un edificio spezzato, composto di diversi volumi di dimensioni ridotte, in cui le sale espositive sono alternate a piccoli spazi aperti, come accade negli insediamenti delle coste mediterranee. La costruzione risulta, alla fine, strettamente collegata al contesto naturale del sito

e presenta un ridotto impatto nel paesaggio. Questo esempio indica un nuovo tipo di museo: un padiglione di media dimensione, articolato nel verde, che ricostruisce abitabilità delle case e la spazialità degli atelier.

Il secondo caso riguarda infine la trasformazione di un piccolo insediamento rurale a Perry Green, nella campagna inglese, in un attrezzato centro di studi e di visite: la Fondazione Henry Moore. Il progetto prevede il graduale recupero dei diversi fabbricati, a partire dalla stessa casa rimasta vuota dello scultore Henry Moore. L'intervento degli architetti Roger Hawkins e Russel Brown del 1998, riguarda un gruppo di tre case, utilizzate come sede della Fondazione.

Il giardino della Fondazione Maeght a Saint Paul-de-Vence (Francia)

La Fondazione Maeght a Saint Paul-de-Vence nasce nel 1964 per volontà dei coniugi Marguerite e Aimé Maeght, facoltosi amanti dell'arte e proprietari di una galleria espositiva parigina che diviene, nell'ultimo dopoguerra, il punto di riferimento per i più importanti artisti del tempo. L'idea d'istituire una fondazione per l'arte viene concepita nel 1953. Il primitivo progetto di edificare una cappella dedicata a Saint Bernard presso il podere da poco acquisito nel piccolo abitato delle Alpi Marittime viene successivamente modificato grazie al contributo dei molti artisti che frequentano. Grazie a Miro' Aimé Maeght entra in contatto con l'architetto catalano Josep-Lluis Sert. Fra i due nasce subito un forte sodalizio: il committente manifesta la volontà di poter edificare un'architettura razionale e funzionale, che evolve il tradizionale concetto di museo, ma, allo stesso tempo, strettamente collegata allo splendido contesto naturale del sito e con un ridotto impatto nel paesaggio. Al progetto della fondazione partecipano attivamente i molti artisti amici dei Maeght, fornendo all'architetto preziose indicazioni per l'esposizione delle loro opere o per l'allestimento delle installazioni esterne che arricchiscono il percorso espositivo. Dopo aver visitato il sito e incontrato gli artisti fra cui Georges Braque, Marc Chagall, Alberto Giacometti, Alexander Calder, Eduardo Chillida, Raoul Uzac, Pierre Tal-Coat e lo stesso Miro', Josep-Lluis Sert concepisce un edificio composto da diversi volumi di dimensioni ridotte, in cui le sale espositive sono alternate a piccoli spazi aperti, come accade nelle architetture mediterranee.

L'edificio realizzato è composto da due parti, disposte ai lati di uno spazio centrale aperto, la *cour Giacometti*, così denominato perché questa grande esposizione esterna è allestita con cinque sculture in metallo del celebre artista Alberto Giacometti.

L'accesso alla fondazione avviene dal giardino attraverso un collegamento leggero che unisce i due edifici principali e delimita il lato minore della corte. L'edificio a destra dell'ingresso, denominato la *mairie*, costituisce la parte più pubblica dell'istituzione ed è stato allestito con una grande sala espositiva la cui



Fig. 5.5. Il giardino della Fondazione Maeght a Saint Paul-de-Vence.



Fig. 5.6. La Fondazione Maeght a Saint Paul-de-Vence.

parte centrale è a doppia altezza. Una grande scala ubicata in corrispondenza del corpo di collegamento fra i due edifici permette di accedere alla copertura della sala espositiva, allestita con un belvedere che si affaccia sulla vallata sottostante. L'ala a sinistra del volume d'ingresso è stata denominata il *Clostre* per la disposizione delle stanze intorno ad uno spazio centrale delimitato sui quattro lati, come nei chiostri dei monasteri. Questa ala è stata organizzata con sale espositive ciascuna delle quali espone il lavoro di un singolo artista. I volumi di ogni singolo ambiente espositivo non si innestano mai l'uno nell'altro ma sono staccati da aperture orientate sulla natura circostante o sui gruppi scultorei inseriti nel giardino. L'illuminazione delle opere avviene per mezzo di grandi lucernari. In prossimità della mairie l'architetto Sert progetta anche una casa-atelier per Georges Braque. La dimora è collegata alla fondazione per mezzo di un sistema di terrazzamenti che sfruttano la conformazione a pendio del lotto. L'architetto catalano progetta, qualche anno dopo, anche la dimora per Marc Chagall in un lotto adiacente, orientato presso l'abitato di Saint Paul-de-Vence. La continua collaborazione degli artisti costituisce un elemento indispensabile nella vita della fondazione e questi progetti successivi ne testimoniano la concezione del tutto innovativa d'istituzione museale sostenuta dai coniugi Maegt. La fondazione è attualmente una fra le più importanti istituzioni private d'Europa.

Il giardino di Henry Moore a Perry Green (Hertfordshire, Inghilterra).

La fondazione intitolata allo scultore Henry Moore nasce nel 1977, con lo scopo di diffondere la conoscenza delle opere dell'artista e di trasformare, con una serie di spazi museali ed ambienti di lavoro, una serie di edifici concepiti all'interno del villaggio di Perry Green, nello Hertfordshire.

Henry Moore non è semplicemente uno scultore famoso: la sua espressione artistica si esprime in forme che ben rappresentano la condizione dell'arte nell'intero arco del XX secolo; i soggetti scelti sono romantici, lirici e, allo stesso tempo, si dimostrano molto vicini al paesaggio e alla natura, con una spiccata predilezione per i modelli primitivi, a discapito dei maggiori esempi della Grecia classica e del Rinascimento italiano.

Nel 1940 Henry e Irina Moore giungono a Perry Green, in seguito ad un bombardamento che causa lievi danni alla loro dimora di Hampstead. Qui i due coniugi prendono in affitto una vecchia fattoria che, dimostratasi da subito idonea alle esigenze dello scultore, viene acquistata dopo pochi mesi di residenza. L'attuale proprietà si compone di diverse costruzioni e servizi, i cui lavori di adattamento coprono un periodo di tempo che supera i sessant'anni.

Le sculture più significative, distribuite all'esterno su tutta la superficie della fattoria, dialogano con il tradizionale paesaggio della campagna inglese e convivono con gli animali al pascolo, in simbiosi con l'idea d'arte promossa da Moore. Ad un primo colpo d'occhio, la fattoria trasmette al visitatore l'impressione di trovarsi in un villaggio d'arte: questo, attraverso singole espressioni architettoniche che rappresentano i vari momenti della vita di tutti i giorni, fornisce un quadro completo della personalità dell'artista. *Hoglands*, dimora di Moore e della sua famiglia, è un edificio rurale in legno, il cui primo impianto risale al XVI secolo: lo stabile, dopo la morte dell'artista, avvenuta nel 1986, rimane vuoto fino al 2004, anno nel quale viene acquisito dalla fondazione con lo scopo di riadattarlo con la funzione di museo. Gli spazi coperti destinati ad ambiente di lavoro e mostra delle opere sono tutti ricavati dall'adattamento di costruzioni preesistenti con destinazioni d'uso legate all'attività della vecchia



Fig. 5.7. La casa di Henry Moore a Perry Green di Hertfordshire.



Fig. 5.8. Il giardino di Henry Moore a Perry Green di Hertfordshire.

azienda agricola: lo *Studio bianco* e lo *Studio giallo* sono concepiti come spazi di lavoro, all'interno dei quali si svolge l'intero processo artistico, dalla creazione dell'opera alla sua messa in vendita.

Nel 1970 viene realizzata una piccola costruzione per accogliere i modellini in gesso sui quali Moore si basa per plasmare le sculture di bronzo: questa raccolta, sistemata in precedenza nel vecchio negozio del villaggio, è trasferita nel nuovo *Studio delle Maquette*, costituito da due stanze simili tra loro e ridotte nelle dimensioni. Nel 1980 viene restaurato un vecchio *Granaio* medievale con tre navate, destinato inizialmente a studio e, in seguito, a spazio coperto per mostre temporanee. Gli spazi espositivi sono completati nel 1999, con l'apertura al pubblico della *Galleria del granaio*, vecchio stabile adiacente al complesso, ripensato dagli architetti Roger Hawkins e Russel Brown. L'edificio, rispettoso della tipologia locale, si distingue per il colore scuro del rivestimento ligneo in facciata e la copertura in zinco, mentre, al suo interno, si presenta per due terzi a tutta altezza e per la parte restante su due livelli. Gli uffici della fondazione si trovano nella *Danetree house*, gruppo di tre case che dal 1995 sono collegate da una galleria vetrata, su progetto di Hawkins & Brown. La *Biblioteca*, il bookshop e un ristorante completano l'ampia offerta di servizi a disposizione dei visitatori.

2.3. Il progetto contemporaneo del giardino. La nuova costruzione.

Una terza opzione prende in considerazione la possibilità che la dimora sia circondata da un ambito verde non progettato, in cui non vi sia traccia tangibile dell'antico abitante. In questo caso è possibile prevedere un'operazione di riconsiderazione complessiva degli spazi aperti, rivalutati e riattrezzati per una nuova funzione. Come parte di una più generale operazione di ridisegno che interessa l'intera proprietà, il nuovo tema dell'architettura del giardino richiede un dovere ideativo che prevede una nuova progettazione del ruolo delle superfici erbose, delle pavimentazioni dei percorsi, delle gradinate che marciano i salti di quota, ma anche alle essenze botaniche, delle tecniche di irrigazione e della salvaguardia dei gruppi arborei. Nel nuovo progetto risulterà fondamentale intendere lo spazio esterno al museo come ambito di relazione con il contesto urbano e il territorio, ossia come tessuto connettivo con gli altri edifici limitrofi e i principali assi della città. Il giardino della dimora in questo caso è concepito come spazio a servizio della nuova istituzione, come spazio di relazione e comunicazione per il pubblico di visitatori. Nel progetto del contesto diviene importante studiare il disegno della pavimentazione, le quote di progetto (la presenza di scalinate, di terrazze sospese o interrate) e la definizione di un nuovo arredo urbano. Lo spazio naturale può anche essere interpretato come luogo di svago e di riposo, prolungamento all'aperto del caffè o ambito per piccoli spettacoli e manifestazioni. In questo capitolo sono presentate istituzioni museali in cui il contesto ambientale viene progettato secondo un nuovo ruolo e una nuova veste in tempi recenti. In particolare il primo caso analizza l'intervento di disegno esterno attuato nella nuova sede della Louis-Jeantet Foundation a Ginevra. Il progetto del giardino viene in questo caso interpretato come elemento connettivo tra la nuova istituzione e la dimora storica con un'immagine a patio del tutto innovativa. Il secondo caso, invece, presenta il nuovo progetto curato dall'architetto Piercarlo Crachi all'atelier dello scultore Giacomo Manzù. Il disegno del giardino prevede la definizione di nuovi percorsi, l'inserimento di specchi d'acqua e la progettazione di nuove aree vegetali.

Il giardino della Villa Louis-Jeantet a Ginevra (Svizzera).

Nel 1980, la Louis-Jeantet Foundation si trasferisce nella Villa Edelstein. L'edificio costruito all'inizio del XX secolo in stile di neo-rinascimentale, viene restaurato e modificato per ospitare la sede dell'istituzione, da specialisti nella conservazione del patrimonio, sotto la soprintendenza dell'architetto Pierre Bosson.

Nel 1992 viene organizzato un concorso di idee internazionale per la progettazione di un nuovo spazio congressi e un nuovo giardino inteso come accesso alla dimora storica e alla nuova architettura. Il concorso viene vinto dalla proposta dello Studio Domino, composto da Jean-Michel Landecy, Jean-Marc Anzézui e Nicolas Deville, in collaborazione con lo Studio di Architettura del Paesaggio Ter, composto da Henri Bava, Michel Hossler e Oliver Philippe. L'idea progettuale è incentrata su tre temi fondamentali, quali il rinnovamento di una villa antica neorinascimentale idoneo ad ospitare la sede di una fondazione, la costruzione di un nuovo auditorio e la realizzazione di un giardino che articoli tutto l'insieme.

Il progetto del nuovo giardino diventa il legante fondamentale tra l'antico palazzo e il nuovo spazio congressi attraverso un articolazione che prevede due livelli: una piattaforma orizzontale che occupa la maggior parte dell'area, al livello del pianterreno della villa, e un livello inferiore scavato all'interno della piattaforma che diventa patio d'accesso comune sia alla villa sia all'auditorium. La piattaforma superiore si presenta ai visitatori come un quadrato di cemento cinto da alberi, atto a creare una sorta di podio che isola la villa dal traffico della strada adiacente. Il patio seminterrato risolve il problema della separazione tra gli edifici e assolve la funzione di via di accesso. Nello spazio più basso il giardino viene caratterizzato da elementi naturali come acqua, vegetazione, suoni, luci. Le pareti in cemento naturale fanno da sfondo ai colori del giardino. La pavimentazione, composta da lastre di pietra scura intervallate da un tappeto di muschio, è separata dalle pareti in cemento naturale mediante un canale d'acqua che la cinge interamente. Al calar della notte l'illuminazione esalta il contrasto tra naturale e artificiale evidenziando la geometria del complesso.



Fig. 5.9. Ingresso alla Villa Louis-Jeantet a Ginevra.

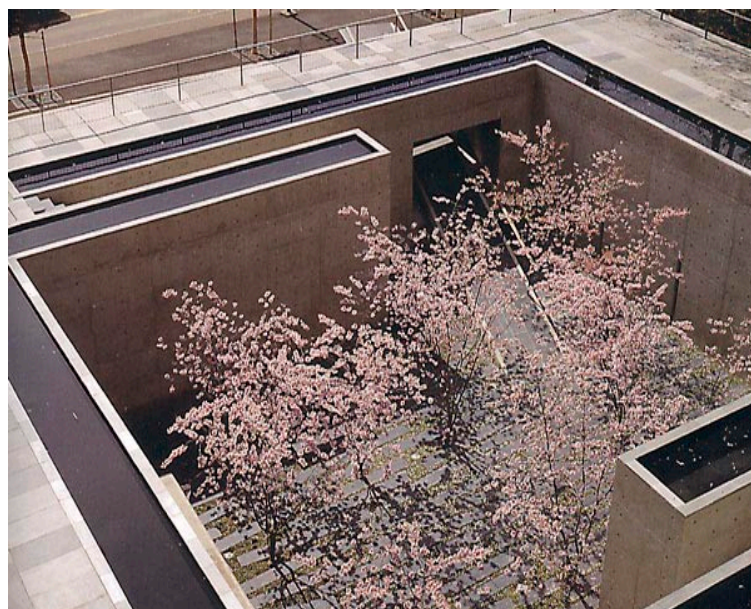


Fig. 5.10. Il giardino della Villa Louis-Jeantet a Ginevra.

Il giardino dell'Atelier di Giacomo Manzù ad Ardea (Roma).

Tra i maestri della scultura italiana del XX secolo, Giacomo Manzù, originario di Bergamo, aveva scelto di stabilirsi con la sua famiglia nei pressi di Roma, ad Ardea, vicino al mare. Un luogo di cui amava la luce, il mare, la solitudine, che considerava la una sorta di musa ispiratrice, e il silenzio, una condizione indispensabile per poter creare. In quel luogo che racchiudeva tutte queste caratteristiche a lui care, ha costruito la sua casa, il suo studio, la fonderia nella quale nascevano i suoi capolavori. Quel luogo così intriso di arte, dopo la sua morte è stato conservato gelosamente dalla famiglia, che ha deciso solo ora di renderlo visibile al grande pubblico, nell'aprile 2009.

I lavori di restauro e allestimento, curati dall'architetto Piercarlo Crachi, hanno interessato l'edificio dell'Atelier concepito come un nuovo spazio espositivo-museale e il giardino circostante, il Parco delle Sculture, che si estende per oltre 10 mila metri quadrati. Da diciassette anni, da quando cioè nel 1991 lo scultore lo ha lasciato, lo studio è rimasto intatto, nella struttura e nell'atmosfera che lo pervade. L'ambiente è caratterizzato da soffitti molto alti e ampi lucernari, unica fonte di luce naturale, nello studio dello scultore inoltre sono rimasti tutti gli attrezzi di lavoro, i tavoli, gli sgabelli, le tele, gli scalpelli e le spatole, tutto come se il maestro non se ne fosse mai andato. L'intervento ha mantenuto inalterato l'ambiente esistente, il luogo di lavoro e le facciate esterne, proponendo un nuovo disegno del giardino caratterizzato da piante secolari e tre grandi sculture del maestro. All'interno della proprietà, che contiene vari edifici tra i quali la residenza degli eredi, due corpi di fabbrica principali a pianta rettangolare rappresentano il cuore del progetto e costituiscono uno lo studio del maestro, l'altro il museo privato della Fondazione Manzù. Il progetto ha individuato un nuovo asse principale che sottolinea la relazione tra la casa e l'atelier del maestro e ha previsto nuovi spazi di relazione e un piccolo teatro all'aperto per esposizioni temporanee di giovani artisti. Il disegno del giardino prende corpo con i percorsi, le fontane, i giochi d'acqua e le sistemazioni a verde per facilitare ed esaltare la fruizione del museo.



Fig. 5.11. La casa di Giacomo Manzù ad Ardea.



Fig. 5.12. Il giardino di Giacomo Manzù ad Ardea.

2.4. La collezione di frammenti di paesaggio. Il progetto del contesto ambientale.

Il complesso progetto della relazione casa-paesaggio può prevedere una quarta opzione che comprende quei luoghi dove il paesaggio stesso, nei suoi orizzonti più lontani, è inteso come un'opera d'arte. Il percorso artistico in questo caso non si sofferma solo sullo spazio finito di una stanza, di un recinto, di un giardino, bensì sullo spazio infinito del paesaggio.

Certi paesi in certe regioni d'Europa, per la bellezza della natura, la presenza della storia, la facilità di contatti umani o, all'opposto per la possibilità di isolamento, sono stati scelti da artisti come luogo di residenza abituale. Con il tempo e il susseguirsi delle esistenze, anche porzioni di luoghi all'aperto possono essere considerati altrettanti singolari teatri di vita. La tensione comunicata da questi personaggi, alla lunga, ha trasformato l'ambiente circostante introducendo nuovi criteri d'interpretazione. Precisi frammenti geografici di territori sono diventati così luoghi di elaborazione culturale, dimostrazioni di valori universali e premessa per l'affermazione di un mito. Simili depositi di cultura possono individuati in luoghi presso cui hanno trascorso parte della loro vita Pablo Picasso, Henry Matisse o Le Corbusier, nei villaggi della Costa Azzurra francese. Frammenti densi di valori evocativi si trovano anche fra strette strade in salita nei promontori della Riviera ligure, come a Genova in un canto di Dino Campana e nelle Cinque Terre in un verso di Eugenio Montale, oppure nelle recinzioni tra i poderi della Toscana come sono state disegnate da Ottone Rosai o nelle immagini delle cabine di bagni della Versilia come in un disegno di Aldo Rossi. Ancora, possono essere campi non coltivati, in una borgata di periferia, come nei film di Pier

Paolo Pasolini o terrazze di Capri, tra le scogliere, come in uno scatto in bianco e nero di un grande fotografo. Tracce di luoghi di memoria o porzioni di paesaggi culturali si riconoscono anche nella celebre montagna di Sainte-Victoire del pittore Paul Cézanne, nelle palme della Riviera Ligure dipinte da Claude Monet e

nei cipressi in duplice filar cantati nei versi di Giosuè Carducci.

Il fine della ricerca di questo capitolo, dunque, è di definire i confini degli spazi che si trovano oltre la casa, di valutare terreni ineditati che accolgono opere d'ingegno pensate per restare all'aperto. Si descrivono singolari porzioni del territorio considerate come i nuovi moderni atelier all'aperto di una produzione artistica del tutto diversa. Si perimetrano sentieri tra i boschi, segmenti di itinerari, tracce di percorsi, per cercare la radura dove e collocata l'installazione speciale, ma anche per comprendere la relazione poetica che lega una sequenza di oggetti colorati, disposti lungo un pendio. Il tema è valutare il contributo di una ricerca progettuale che permette di trasformare i luoghi, anche attraverso minime mutazioni delle relazioni tra gli elementi.

Nelle schede che seguono, l'allestimento di "sale all'aperto" comprende sia pezzi unici di maestri molto selezionati, sia installazioni povere, frammentarie, e giocosamente sperimentali, di giovani talenti. Si assiste alla costruzione di un percorso artistico di ampio respiro, ottenuto come risultato di un sapiente atto di progettazione ambientale. L'ampia rete dei sentieri collega alcuni punti emergenti e assicura anche significative pause che attribuiscono più valore agli intervalli percettivi.

L'operazione di ridisegno del suolo che circonda le dimore di alcuni collezionisti, figure di uomini straordinariamente attivi ed ospitali, mediante la pura collocazione di questi inconsueti *landmark*, è apparentemente condotta senza vistose alterazioni degli ambienti naturali, nel rispetto assoluto dello stato in cui si presentano prati, radure, boschi e pendii.

Il primo caso analizzato riguarda il Giardino di Daniel Spoerri di Castel del Piano, situato a Seggiano, un piccolo paese alle pendici del Monte Amiata, in provincia di Siena. Daniel Spoerri, artista elvetico di origine rumena, ha istituito, alla metà degli anni Novanta, un grande parco museo e una fondazione per studio delle relazioni fra l'arte contemporanea e l'ambiente. Ne è risultato un percorso museale che si snoda in una splendida tenuta, estesa su una superficie di diciassette ettari di bosco e di prati. Il percorso si snoda nel verde rivelando le installazioni, collocate

in una radura oppure nascoste nella rigogliosa vegetazione. Il fine è di suscitare nel visitatore una viva sensazione di sorpresa e di stupore.

Il secondo caso presenta il parco della Fiumara d'Arte a Castel di Tusa in Sicilia. Si tratta di un originale parco d'artista dove poche enormi opere di artisti, autonomamente, dialogano con un paesaggio infinito che si presenta come sfondo d'eccezione. Non è più il recinto di un podere o una macchia d'alberi o lo specchio di uno stagno, ma è l'agitato e solare panorama del paesaggio mediterraneo della costa della Sicilia nord-orientale.

Il giardino di Daniel Spoerri a Seggiano (Siena)

Il Giardino di Daniel Spoerri è situato a Seggiano, piccolo abitato toscano sulle pendici del Monte Amiata, a circa ottanta chilometri da Siena. In questo contesto ambientale così particolare, caratterizzato da un ecosistema ancora incontaminato, Daniel Spoerri, artista elvetico di origine rumena, ha istituito, alla metà degli anni Novanta, un grande parco museo e la fondazione "Il Giardino di Daniel Spoerri. Hic Terminus Haert", per studio delle relazioni fra l'arte contemporanea e l'ambiente.

Il termine Giardino indica, in questo contesto, unicamente la denominazione geografica dell'istituzione. Questo grande museo a cielo aperto, inaugurato nel 1997, espone settantanove opere d'arte, di cui molte appartengono a giovani artisti provenienti dall'area svizzero-tedesca, lungo un percorso che si snoda in una splendida tenuta, estesa su una superficie di diciassette ettari di bosco e prati. Il parco-museo è situato pochi metri dal centro abitato, su un poggio, un tempo denominato paradiso, da cui è possibile apprezzare una splendida visuale sulla Maremma e sulle valli limitrofe.

L'artista, personaggio eclettico nel mondo dell'arte contemporanea, approda nel piccolo abitato nei primi anni Novanta, attratto, probabilmente, dalle bellezze di questa terra. Instaura, da subito, un profondo legame con il luogo, allestendo un importante museo di arte ambientale. Il rapporto fra l'arte e l'ambiente costituisce, infatti, uno degli elementi di fondo intorno a cui è stato concepito il parco.

Il motto latino *Hic Terminus Haert*, cioè Qui aderiscono i confini, che si trova indicato sul cancello d'ingresso, ne è una conferma. Il sostantivo *Terminus* deve essere inteso, in questo contesto, con il concetto di paesaggio e non di semplice separazione. Il fulcro del parco-museo è la casa-laboratorio di Daniel Spoerri e la vicina Villa, dove ha sede la fondazione istituita nel 1998. Nel complesso sono inseriti altri edifici, fra cui la residenza per i collaboratori e alcune costruzioni rurali. Il Giardino di Daniel Spoerri è una realtà dinamica, in continua evoluzione, in linea con i più moderni musei: presso gli alloggi per i collaboratori sono,



Fig. 5.13. Il giardino di Daniel Spoerri a Seggiano.



Fig. 5.14. La casa e il giardino di Daniel Spoerri a Seggiano.

infatti, ospitati alcuni ricercatori che effettuano ricerche nel campo della storia dell'arte, organizzano eventi culturali, fra cui l'allestimento di mostre annuali estive allo scopo di promuovere un confronto attivo fra gli artisti del parco e i giovani talenti.

La parte più importante del parco-museo è, senza dubbio, l'allestimento espositivo esterno: il percorso si snoda nel verde apparentemente senza una definizione fisica precisa, rivelando le sculture man mano che si procede ne cammino o celandole dietro la rigogliosa vegetazione, in modo da suscitare nel visitatore la sensazione di sorpresa e di stupore.

L'opera di Spoerri si dimostra ironica e divertente, macabra e sorprendente; in ogni suo intervento trascorre l'impressione dello scontro-incontro fra la forza umana e quella della natura, un tema che il muricciolo a labirinto ricorda e amplifica nella sua disposizione quasi ad abbracciare la vista del paesaggio che si apre da questo punto della montagna verso la pianura maremmana e il mare.

L'allestimento è stato curato nei minimi particolari: molte opere sono state concepite appositamente per il sito e sono inscindibili da esso, mentre le opere già realizzate e riproposte all'esterno, come i famosi tableaux-pieges, che resero famoso l'artista, sono incorporate nella natura esistente, seguendo il principio fondamentale indispensabile per l'esistenza stessa del parco, e cioè la volontà di realizzare una messa in scena, un teatro dinamico, che potrà essere ampliato con nuove opere o modificato nel tempo e la cui finalità principale è la ricerca dell'effetto, dell'impressione, della meraviglia.

Fra le opere interattive che destano la maggiore attenzione campeggia il Penetrabile Sonoro (1997) di J.R.Soto, uno dei massimi esponenti dell'arte optical-cinetica. Quando si raggiunge questo maestoso monumento di tubi scuri, un cartello ci invita a 'penetrare' lentamente. Le sensazioni, qui nel punto più elevato raggiunto dagli artisti del Giardino, vanno da quelle ottiche, attraverso la frammentazione del panorama e della luce provocata dai tubi mobili, di varie dimensioni, a quelle soprattutto acustiche. È lo stesso visitatore a regolare il

suono, a completare l'opera con il suo incedervi. Di seguito Spoerri ci invita a spiare il panorama attraverso un binocolo, (*Le Voyeur*, 1996-98) per ricercare i segni intrusivi dell'arte, ci guida dunque, ci distoglie dalla veduta mozzafiato di questa natura selvatica e intatta, e ci costringe a ritrovare la via del nostro percorso artistico che sempre più assomiglia ad una parabola della vita fatta di gioie, di orrori, di paure e di tensioni, ma nella improrogabile attrazione verso nuove tappe.

Il parco della Fiumara d'Arte a Castel di Tusa (Palermo)

Il parco presso Castel di Tusa è realizzato fra il 1986 e il 1989 da Antonio Presti, imprenditore siciliano amante dell'arte contemporanea.

Il progetto prevede l'istituzione di un grande parco allestito con macro sculture astratte, disposte lungo il greto del torrente Fiumara, dalle montagne al confine dei monti Nebrodi e Madonie al mare. La Fiumara d'arte, come viene denominata, è inaugurata nel 1986 con la scultura dell'artista Pietro Consagra dal titolo *La materia non poteva non essere*. Il mecenate cura personalmente la costruzione di ogni singola opera, edificandole grazie al contributo delle maestranze che lavorano nell'impresa di costruzione che amministra. L'istituzione della Fiumara d'arte, il più grande parco-museo d'arte contemporanea d'Italia, segue un itinerario molto lungo e burrascoso. Antonio Presti, pur avendo la possibilità, non costruisce le sculture sui suoi terreni, ma, volutamente, su terreno demaniale per donarle al pubblico. Le istituzioni non comprendono il valore del lascito e lo denunciano per abusivismo, con conseguente ordine di demolire quanto già concluso. La vicenda giudiziaria dura diversi anni ma l'imprenditore è assolto e nel 1991 la Fiumara entra nel patrimonio dello stato. L'incuria e la mancanza di manutenzione alterano profondamente il parco-museo, trasformandolo in alcuni tratti in una discarica a cielo aperto. Il percorso ha inizio presso l'abitato di Santo Stefano di Camastra, nell'entroterra. L'ingresso è evidenziato da un'opera di Gay Candido che raffigura alcuni soldati di calcestruzzo. La forte componente simbolica costituisce un denominatore comune a tutte le macro sculture. Dopo la prima opera, inaugurata nel 1986 dallo scultore Pietro Consagra, seguono negli anni successivi altre importanti realizzazioni. Il visitatore è colpito dalla dimensione delle sculture e dalla forte componente cromatica che le caratterizza, esaltata ulteriormente dall'inserimento in un paesaggio brullo. Successivamente il mecenate contatta un altro artista, Paolo Schiavocampo, a cui commissiona un'opera da inserire sul bivio della strada che conduce a Castel di Lucio e una via di campagna. La scultura, allesita come arredo urbano, è intitolata *Una curva alle spalle del tempo*. L'inaugurazione avviene



Fig. 5.15. Il parco della Fiumara d'Arte a Castel di Tusa.



Fig. 5.16. Il parco della Fiumara d'Arte a Castel di Tusa.

nel 1988 e, contemporaneamente, Antonio Presti riesce a coinvolgere anche il famoso scultore Tano Festa, a cui affida una nuova realizzazione da ubicare sul lungomare di Villa Margi. L'opera, intitolata Monumento di un poeta morto è dedicata al fratello del poeta Francesco Lo Savio, ma per la particolare forma è stata denominata dai turisti la Finestra sul mare. Sempre nel 1988 viene bandito un concorso, riservato agli scultori under quaranta, per una costruire una nuova scultura: fra gli oltre cinquanta bozzetti dei partecipanti sono scelti quello dello scultore Carlo Lauricella, mai realizzato, e di Antonio di Palma, intitolato Energia Mediterrana, da ubicare in una posizione della vallata da cui poter godere di una splendida vista sul mare. Italo Lanfredini cura l'esecuzione de Il labirinto di Arianna, macro scultura che si rifà al labirinto cretese a sette anse, ubicata presso una strada che conduce a Castel di Lucio. Nel 1989 è inaugurata l'ultima opera, la Stanza di Barca d'oro, dello scultore Hidetoshi Nagasawa, ubicata in una gola laterale rispetto alla fiumara, presso l'abitato di Mistretta. La stanza è inserita in un muro di contenimento e costituisce una sorta di sepultura antica, in quanto una volta inaugurata e vista solo dai presenti, è stata richiusa per sempre.

1.5. Viste obbligate su orizzonti lontani. La finestra sul paesaggio.

Una quinta questione propone una riflessione sulle possibilità dell'architettura di progettare relazioni tra uomo e paesaggio, attraverso la messa a fuoco di una determinata porzione di territorio. Il riquadro di una finestra così come l'arcata di un portico possono ritagliare, infatti, il flusso libero della natura e incorniciare un luogo. Giorgio de Chirico scrive a questo proposito "Il paesaggio, chiuso nell'arcata del portico, come nel quadrato o nel rettangolo della finestra, acquista maggiore valore metafisico perché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda"³.

Attraverso un determinato "congenito compositivo" un nuovo progetto può dare valore ad un determinato frammento di paesaggio, individuando nuovi punti di interesse quali belvedere, finestre, e piccoli slarghi interclusi tra gli edifici.

L'architettura in questo caso assume il fondamentale ruolo di mettere in relazione l'oggetto in primo piano con una vista esterna definita, il soggetto entra in contatto con un paesaggio, inquadrato e delimitato da un dispositivo progettato. Le Corbusier scrive al riguardo: "Un luogo non esiste se non per come lo vedono i nostri occhi. Si tratta perciò di renderlo visibilmente presente, scegliendo il meglio del tutto o parti di esso."

Il progetto entrare in contatto con il paesaggio, "l'architettura deve fare silenzio ed ascoltare il contesto. Per comprenderlo"⁴.

Un esempio eccellente del rapporto tra casa-paesaggio, lo si trova nelle ville venete di Andrea Palladio. Nel disegno architettonico della dimora il rapporto con il contesto è sempre un dialogo fatto di molti e sottili argomenti. Lo sguardo all'interno della villa è guidato attraverso una meditazione dei vari elementi architettonici e scenografici verso l'esterno, verso le zone più lontane

3 Giorgio de Chirico, *Il senso architettonico della pittura antica*, 1968.

4 Chiara Visentin, *Genius Loci e Genius Aedificii. Ovvero sulla comprensione reciproca*, in Chiara Visentin, Monica Bruzzone, *Riqualificare gli spazi tra gli edifici. Segni percorsi e memorie nel paesaggio della bassa reggiana*, Cavriago (Reggio Emilia), Bertani, 2009.

dell'orizzonte. Osservando le tavole delle ville palladiane nei Quattro Libri, si può esaminare un accurato disegno delle strade, dei canali, dei muri stessi degli edifici, le cui linee continuano idealmente anche fuori dalla tavola stessa come se la villa si dilatasse nel territorio.

Anche nel progetto per le Terme di Vals nei Grigioni (Svizzera) dell'architetto Peter Zumthor possiamo trovare un'analogia qualità: evitando qualsiasi inserimento spettacolare nel paesaggio, esso si immerge nel terreno apparendo quasi come un prolungamento della montagna. Nel progetto tutti gli spazi interni sono pensati per aprirsi verso il paesaggio spettacolare delle Alpi. Zumthor dichiara di essere particolarmente affascinato dalla "tensione tra interno e esterno" e scrive: "mi piace che in architettura occupiamo un frammento di globo e ci costruiamo sopra una piccola scatola. E all'improvviso c'è un dentro e c'è un fuori. (...) E poi soglie, aperture, piccoli nascondigli, alcuni passaggi che non si notano dall'esterno, scandiscono lo spazio, un senso incredibile del luogo"⁵. Attraverso finestre quadrate, strette feritoie e ampie terrazze, l'architettura di Zumthor inquadra in modi di volta in volta diversi, specifiche porzioni di paesaggio. L'apertura consente al soggetto di contemplare frammenti di spazi naturali e tramite il suo sguardo, l'osservatore dà valore alla natura. E' il progetto a "costruire il paesaggio", "producendo il luogo stesso sul quale si affaccia". Riprendendo le parole di Le Corbusier, il paesaggio viene creato dall' "architettura che lo inquadra", dalle "costruzioni che ne consentono la vista", e permettono vedute parziali, tagliando fuori il resto.

Per quanto riguarda il tema dell'architettura del museo l'utilizzo di questo espediente può assumere due significati diversi.

Un primo significato viene dalla possibilità che una superba vista di paesaggio possa dilatare verso l'infinito il limite naturale di una casa abitata. In questo caso l'architetto ha il delicato compito di concepire un "dispositivo" capace

5 Peter Zumthor, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.45-47.

di mettere in relazione l'interno del museo con una vista esterna definita: un preciso frammento di paesaggio che assume un valore artistico e poetico. Viste obbligate su orizzonti lontani, dilatate all'infinito, entrano a far parte dello spazio progettato diventando esse stesse opera d'arte esposte nel percorso espositivo. Nel progetto del museo e centro culturale dedicato a Knut Hamsun (1859-1952) a Hamarøy, Steven Holl concepisce un luogo privilegiato di osservazione dello straordinario paesaggio nordico. All'interno alcuni tagli sulla facciata consentono la vista della natura circostante, stabilendo una speciale relazione con gli spazi allestiti.

Un secondo significato viene dalla possibilità che un frammento di paesaggio entri all'interno del museo come "sfondo" alla collezione. Attraverso una finestra o un'apertura viene ritagliato un frammento di natura progettata, che diventa quinta scenica per l'opera d'arte, a servizio dell'oggetto esposto.

Nel progetto per il museo della Fondazione Beyeler a Riehen, Renzo Piano ricerca la continuità fra architettura e natura, tra interno ed esterno. Le pareti e la leggera copertura del nuovo volume sembrano, infatti, proseguire nello spazio del parco a contatto con gli elementi naturali, il pavimento instaura un dialogo visivo con la vasca d'acqua del e le ampie vetrate permettono in ogni sala un continuo contatto con l'ambiente esterno.

Il giardino della Fondazione Beyeler a Riehen (Basilea, Svizzera)

Nel 1991 Renzo Piano viene contattato dai coniugi Hildy ed Ernest Beyeler, che gli commissionano un progetto per un museo poco fuori dal centro di Basilea, a Riehen, a confine tra la Baselstrasse e il parco della villa Berower. Lo spazio doveva apparire sobrio, semplice, privo di solennità, l'atmosfera familiare, evocando le sale della vicina dimora settecentesca. Renzo Piano progetta il museo come un ambiente privato, domestico, intimo, in cui la padrona di casa è l'arte. La luce, il paesaggio, il percorso sono gli elementi su cui l'architetto modella il nuovo volume, che, evocando la qualità delle opere che contiene e del paesaggio in cui è inserito, si pone come "un ponte" tra l'arte e il luogo. L'edificio si allunga e si integra armoniosamente col paesaggio, creando una continuità visiva tra interno ed esterno. L'architettura in vetro, acciaio e pietra, si pone mimeticamente nel contesto, dilatandosi verso l'ampio parco e nascondendosi con un alto muro dalla vicina arteria di traffico. Solo dopo l'ingresso nell'area, infatti, è possibile vedere il museo basso e lungo, a forma di padiglione. Si ha così l'impressione che l'edificio sorga dal sottosuolo come un elemento geologico, a cui si appoggia la copertura trasparente. Gradualmente i muri di cinta diventano parete esterna, che si protende verso il paesaggio, prima sorreggendo il portico come pilastri, poi degradando in bassi muri che tagliano il verde e custodiscono uno specchio d'acqua. L'edificio persegue un obiettivo preciso: svolgere il più silenziosamente possibile il proprio ruolo, vengono a mancare dettagli tecnici o formali che possono distrarre, l'intera composizione non è che un armonioso incontrarsi di bianche pareti e caldi pavimenti di legno. La pianta è un reticolo ben proporzionato di grandi ambienti, che vengono ampliati e ritmati con pilastri ottenendo effetti differenti, creando un percorso casuale, una passeggiata tra opere d'arte. L'essenzialità del suo rigore geometrico è la giusta cornice per le opere moderne, muri lunghi, una cornice che si staglia rossa nel verde del parco, austeri pilastri con grazia orientale si specchiano sull'acqua. Da sud verso nord l'edificio si allunga tra le dolci colline della campagna di Basilea, e dai tre fronti vetrati lo sguardo si prende una pausa dagli angosciosi pensieri degli artisti.



Fig. 5.17. Il giardino della Fondazione Beyeler a Riehen.



Fig. 5.18. La finestra sul giardino della Fondazione Beyeler a Riehen.

Il paesaggio del Knut Hamsun Center a Hamarøy (Norvegia).

L'apertura del museo e centro culturale dedicato a Knut Hamsun (1859-1952) a Hamarøy ha segnato nel 2009 il culmine dell'anno dedicato al più originale scrittore norvegese del Novecento nel giorno del 150° anniversario della nascita. Hamsun è stato autore norvegese e vincitore del Premio Nobel per la Letteratura nel 1920.

Il centro culturale, pensato nei pressi del villaggio dove il letterato ha vissuto, è stato progettato dall'architetto Steven Holl per raccontare la drammatica vicenda umana e artistica di Hamsun ed essere al contempo luogo privilegiato di osservazione dello straordinario paesaggio nordico.

Il museo è dotato di aree espositive, di un'ampia biblioteca, una sala lettura, una caffetteria ed un auditorium con 230 posti.

Influenzata dalle esplorazioni di Hamsun sulla complessità della mente umana, la struttura è concepita come "compressione archetipa dello spirito nello spazio e nella luce". "Edificio come corpo: terreno di battaglia di forze invisibili". Questo il principio ispiratore del progetto.

Sul tetto un giardino composto da lunghi fili di erba intende evocare i tradizionali tetti norvegesi ricoperti da tappeti erbosi, rivisti in chiave moderna. La facciata esterna in legno scuro propone grandi doghe orizzontali di legno tipiche delle chiese norvegesi.

Le ruvide pareti interne in calcestruzzo bianco sono caratterizzate da raggi diagonali di luce la cui proiezione cambia nel corso dei diversi periodi dell'anno. All'interno, infatti, alcuni tagli sulla facciata consentono l'ingresso diagonale della luce, calcolata per determinare una speciale relazione con gli spazi allestiti.

E' un piccolo intervento che apre la strada a una nuova interpretazione in cui la cultura locale entra in quella universale, come fuoriuscita della scrittura di Hamsun.



Fig. 5.19. Il paesaggio del Knut Hamsun Center a Hamarøy.



Fig. 5.20. La finestra sul paesaggio del Knut Hamsun Center a Hamarøy.

3. Conclusioni. La definizione di un circoscritto frammento di territorio di rilevante interesse culturale, storico, artistico.

In una politica di valorizzazione culturale e turistica di un preciso ambito territoriale, oltre all'attenzione per i beni naturali e architettonici, è possibile scoprire patrimoni radicati nel territorio, depositi di valori immateriali, siti costruiti dall'impegno di varie generazioni.

Sono luoghi al chiuso, come la casa di un uomo celebre, l'atelier di un artista, lo studio di un letterato, lo spazio di lavoro di un artigiano, ma sono anche luoghi all'aperto, orti e giardini, strade e sentieri, recinzioni, frammenti di paesaggio; che mostrano le tradizioni e la lezione di vita di una cultura passata. Visti nel loro insieme, tali ambiti possono diventare spazi mitici e rappresentare nodi fondamentali di un innovativo concetto di "Paesaggio culturale".

Attraverso una sempre maggiore attribuzione di valore, si può individuare infatti un percorso, che ripercorre per precise tappe un tratto di natura, teatro di eventi radicati nell'immaginario collettivo, mettendo in moto così un lento processo di valorizzazione.

Già ora, le attività di associazioni, come il FAI, Fondo Ambiente Italiano, Associazione Dimore Storiche e l'Associazione Castelli e Ville Aperte in Lombardia, alimentano la promozione educativa e culturale, che grazie ai circuiti, in certe giornate di "porte aperte", riesce a muovere migliaia di persone attraverso vallate, borghi storici e scorci di paesaggio. La dimora storica, il suo giardino e le sue adiacenze vengono considerati la tappa fondamentale di un patrimonio collettivo, che riesce ad interpretare le continuità di un determinato territorio che da "naturale" diventa sempre più "culturale". La relazione culturale, simbolica e spaziale che esiste tra casa, identità e paesaggio diventa così l'elemento fondativo di un processo di valorizzazione di un'ampia area geografica.

Nel territorio italiano sono state già attuate importanti esperienze. Ne sono un esempio gli itinerari nei luoghi del musicista Giuseppe Verdi nel territorio

parmense⁶, il paesaggio di Bolgheri, con i noti “cipressi in duplice filar”, cantati nei versi di Giosuè Carducci, il Parco Culturale Paesaggio Umano realizzato ad Asti dalla Regione Piemonte⁷, che unisce un territorio testimone delle opere di alcuni grandi autori della letteratura del Novecento: Cesare Pavese, Beppe Fenoglio, Augusto Monti, Giovanni Arpino, Davide Lajolo, Gina Lagorio.

In Emilia Romagna si è promosso il progetto “Paesaggi d’Autore”⁸, che intende valorizzare il territorio regionale attraverso un rete di luoghi di vita e di lavoro di personaggi del mondo dell’arte, del cinema, della letteratura e della musica. “Paesaggi d’Autore” è una mappa, che genera un percorso attraverso le località che hanno avuto, o che tuttora hanno, un ruolo significativo nella vita e nell’opera di pittori, scultori, architetti, musicisti, registi, poeti e narratori, e che sono ormai assunte a beni di valore simbolico per l’intera collettività. L’itinerario di visita porta a nuove fasi di riscoperta di patrimoni dimenticati, diventando l’occasione per il rilancio economico di un sistema policentrico, che comprende anche vasti territori dimenticati.

Ne è un esempio rilevante la memoria collocata nei solitari boschi di castagni a Monchio delle Corti, ove amava passeggiare il poeta Attilio Bertolucci. La dimora abitata dallo scrittore a Casarola, i toni di colore di un paesaggio da lui descritto nelle sue opere, le stesse strade percorse dall’illustre personaggio, visti nel loro insieme, consentono di progettare, nell’ambito delle celebrazioni del centenario dalla nascita, un itinerario di visita, che mette in relazione punti diversi di una vasta area.

I luoghi personali di ispirazione di un grande autore della letteratura, della pittura o del cinema tuttora esistenti e fruibili dai visitatori, quali verdi vallate o un tratto

6 Itinerario “Viva Verdi” realizzato da Redazione Regionale di Emilia Romagna Turismo Aicer Spa con la collaborazione di Micaela Lipparini della Direzione Generale Cultura e Turismo Regione Emilia-Romagna e Micaela Guarino; Maria Pia Guermandi, Patrizia Tamassia dell’Istituto Beni Culturali Regione Emilia-Romagna.

7 Il Parco Culturale Paesaggio Umano è stato fondato da Regione Piemonte e Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura e presentato al Salone Internazionale del Libro di Torino 2010.

8 Il progetto “Paesaggi d’Autore” è promosso dal Servizio Turismo e Qualità Aree Turistiche della Regione Emilia Romagna.

di costa, diventano patrimonio di tutti in quanto spazio fisico o mentale dove l'autore ha vissuto o ha assorbito l'atmosfera che lo ha portato a scrivere le sue opere. In un tale spazio vanno salvaguardate le esperienze visive ed emozionali, promuovendo un nuovo processo di rivisitazione collettiva di paesaggi abitati, amati da un uomo di pensiero.

Nel territorio italiano, vi sono, ancora, molti altri luoghi, intatti e sconosciuti, che attendono di essere riscoperti. Sono case, sono rustici, sono spazi all'aperto, giardini, sono teatri di vita e di lavoro, che mostrano la civiltà e le tradizioni di un popolo. Molti di questi luoghi possono essere considerati tappe fondamentali di un "heritage trail", che ripercorre le continuità territoriali, mediante dei precisi itinerari, attrezzati e organizzati secondo le enormi potenzialità, della modernissima nozione internazionale di "museo diffuso"⁹, di "paesaggio culturale"¹⁰ e di "luoghi della memoria".

Un'ipotesi affascinante che permette di strutturare reti di piccoli musei disseminati sul territorio, legati da un obiettivo comune e incaricati di rappresentare quella garanzia di molteplicità che fa rivivere ogni speciale *genius loci* espresso da un territorio, come l'eccezionale e unico frammento di una identità culturale più estesa.

9 definizione di: *museo diffuso* in Alessandro Massarente, Chiara Ronchetta (a cura di), *Ecomusei e paesaggi*, Lybra Immagine, Milano, 2004, pp. 28-29: "Questo museo diffuso esclude, in linea di principio, qualunque pratica di estirpazione dal luogo di origine di oggetti d'arte o di scienza prodotti dall'uomo e meritevoli di tutela, conservazione e conoscenza [...]. Testimonianza della trasformazione ed evoluzione del quadro dei riferimenti concettuali e del livello di attenzione dedicato negli ultimi anni a questi temi è il progressivo passaggio dal concetto di 'monumento', a quello di 'cosa di interesse storico-artistico', a quello di 'patrimonio artistico e culturale', e infine alla nozione di 'bene culturale' – estesa al paesaggio ed all'ambiente – inteso come qualsiasi testimonianza avente valore di civiltà".

10 definizione di: *Paesaggio Culturale* in Convenzione per il Patrimonio Mondiale Unesco, 1992, art.1 e in P. J. Fowler, *World Heritage Cultural Landscapes 1992-2002*, Unesco, World Heritage Centre, Paris, 2003. "Paesaggio culturale", inteso come un "sito che illustra l'evoluzione della società e degli insediamenti umani nel corso della storia, sotto l'influenza delle costrizioni e dei vantaggi presentati dall'ambiente naturale, e delle forze sociali, economiche e culturali interne ed esterne che ne derivano." Il concetto di "Paesaggio culturale" dilata ulteriormente la nozione di patrimonio ad interi brani di territorio cercandone di cogliere tutta la complessa stratificazione. Al di là del sistema di relazioni spaziali che connotano il sito le ragioni di una sua valorizzazione si ritrovano così nella capacità di essere depositario di valori condivisi, simbolici ed identitari, espressione della cultura di una determinata comunità.

PARTE SECONDA

Capitolo 6. La collezione della casa diventa museo. Il progetto di allestimento.

1. Origine e vocazione di una raccolta: dalla catalogazione al percorso espositivo.

L'allestimento museografico può essere definito come l'inserimento in un nuovo contesto di un gruppo di oggetti, che raramente hanno la medesima provenienza e hanno condiviso l'originaria destinazione o lo statuto costitutivo. Conoscere i luoghi e le committenze che sono alla radice della loro produzione è indispensabile per affrontare lo studio di ogni singolo oggetto e arrivare al cuore della sua ideazione ed esecuzione. Qualsiasi processo di nuova disposizione di una collezione s'impone, dunque correttamente studiando prima di tutto l'origine e la provenienza dei fondi e tracciandone le linee storiche di sviluppo da cui trarre elementi per configurare i criteri guida di un nuovo allestimento o, al contrario, per dare fondamento a una riproduzione fedele nel tempo o al ritorno in una sua antica veste.

L'allestimento di un percorso espositivo è infatti un'azione complessa che mette in gioco diversi fattori e protagonisti, coinvolti nella formulazione e presentazione di un discorso articolato in una sequenza narrativa di materiali. Il fine ultimo è quello di comunicare un valore condiviso e rendere espressivo un sistema organico di oggetti. Citando una frase dello studioso Massimo Negri si può sostenere che "l'interpretazione dell'opera esposta dipende dagli accostamenti studiati per esporla, dal percorso proposto, dalla scansione degli spazi dettati dall'allestimento. Il processo dell'interpretazione, che lega l'opera a percorso espositivo ha lo scopo di "liberare" le possibili storie che ogni oggetto contiene e renderle comprensibili all'utente del museo"¹

Lo studioso Luca Basso Peressut sostiene che "il percorso museografico è un telaio che definisce lo spazio espositivo quale luogo instabile e mutevole", che interpreta il significato "di continuità come trasformazione e ampliabilità degli

1 MASSIMO NEGRI, *Manuale di museologia per i musei aziendali*, Soneria Mannelli, Rubbettino, 2003, p.129-132.

spazi di azione della cultura.”²

Ogni progetto di nuovo allestimento deve per questo prendere origine da una complessa operazione storico-critica e, analizzando il formarsi di una raccolta, deve poter dedurre le vocazioni di ciascuna collezione.

L’allestimento è, in questo senso, una forma d’ordine che rappresenta un atto culturale contemporaneo, intellettuale e progettuale, che fonda le proprie radici su un’attenta conoscenza del patrimonio da esporre.

Per quanto concerne la predisposizione di una casa museo il momento dell’allestimento è un aspetto ancora più delicato, perché non basta interpretare la “vocazione della raccolta”, ma è necessario identificare anche la “vocazione della dimora” e cogliere l’identità museologica del luogo. La casa è essa stessa oggetto esposto del museo e per questo deve essere rispettata e soprattutto “ascoltata”.

Partendo dalla convinzione che l’allestimento non è un’azione neutrale, ma è un’operazione critica che tiene conto dell’oggetto esposto, del contenitore e del pubblico a cui si rivolge, è necessario avanzare attraverso una lettura a più livelli, che abbia come fine ultimo un ben preciso obiettivo. Se ad esempio si incontra una residenza “fragile”, con tappezzerie e arredi che devono essere esposti con dei criteri di illuminazione ed umidità molto rigidi, si può decidere di mantenere le strutture esposte e fare entrare solo pochi visitatori. In questo modo conservando con specifiche prescrizioni l’arredamento originario della casa si espone e si comunica un gusto, che solo grazie a quei precisi oggetti può essere raccontato. Ma se invece si intende valorizzare la vita di un personaggio che ha abitato in quel luogo si può togliere la tappezzeria a rischio e porre al suo posto una copia, mettendo invece in luce un diverso racconto, poiché non è la tappezzeria che, in quel caso, influisce sulla narrazione.

Affinché una casa museo possa, inoltre, esprimere al meglio tutto il patrimonio di storie che sono già scritte nelle sue stanze, nei suoi spazi, nelle persone che

2 LUCA BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno. Architettura e Museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005, pag. 23.

l'hanno abitata, nei suoi oggetti, affinché la sua interpretazione sia coerente con le sue potenzialità narrative, è necessario lavorare con un costante apporto multidisciplinare. Se nello studio e nella presentazione della casa si intrecciano molteplici e possibili chiavi di lettura, dunque sguardi professionalmente e scientificamente differenti, allora il museo sarà in grado di attirare altri e differenti pubblici. Sociologia, antropologia, etnografia, storia, storia dell'arte, storia dell'architettura e dell'urbanistica, design e letteratura, sono le discipline che potrebbero e dovrebbero lavorare insieme per una comunicazione più sottile e argomentata, idonea ad essere indirizzata ad un pubblico più allargato.

2. Cinque modelli teorici per la prefigurazione di un allestimento museografico.

Partendo dalla convinzione che l'allestimento è un'operazione critica che tiene conto dell'oggetto esposto, del contenitore e del pubblico a cui si rivolge, e sulla base dei primi studi condotti sulle case di uomini celebri, si possono individuare alcune tipologie di intervento per la prefigurazione di un allestimento museografico. La seguente trattazione si prefissa dunque il compito di rappresentare attraverso una solida base di definizioni autorevoli, cinque modelli teorici, attraverso i quali si possono classificare interventi diversi di allestimento in una casa appartenuta ad un illustre personaggio. Il lavoro di ricerca è stato condotto mediante la lettura e la comparazione di specifici contributi teorici e saggi di diversi autori, sottolineandone gli aspetti comuni e le difformità. Dai testi analizzati si può dedurre che esistono almeno cinque modelli operativi d'intervento all'interno di una dimora storica. Essi sono: la conservazione integrale; l'arricchimento; la nuova disposizione; la ricostruzione arbitraria; il progetto contemporaneo. Attraverso questi modelli la ricerca esamina diversi ambiti d'intervento: dal rispetto filologico del contenuto e del contenitore, si passa ad analizzare situazioni intermedie dove alla conservazione dell'arredamento della dimora si accostano elementi di comunicazione contemporanea. Vengono poi analizzati casi in cui l'immaginario collettivo richiede la "messa in scena" di una "evocativa ambientazione storica" ed esempi, invece, per i quali un progetto contemporaneo interpreta in modo totalmente nuovo lo spazio. Nelle descrizioni si è privilegiata la realtà del progetto compiuto, anche se non è mai stato trascurato l'apporto d'idee contenute in un progetto solo disegnato e non realizzato. Da una lettura comparata di tante ridefinizioni degli spazi interni, cui sono stati sottoposti gli edifici considerati, risultano evidenti le grandi potenzialità espressive che riesce sempre a comunicare l'allestimento del percorso espositivo. Attraverso un'accurata selezione di testi si è cercato di non disperdere questa problematica cercando, accanto ad ogni descrizione, di offrire ogni volta una nuova interpretazione.

2.1. La sala progettata dall'illustre personaggio. La conservazione integrale.

La prima opzione che presiede alla prefigurazione di un percorso espositivo nella dimora comprende quei casi in cui l'interno viene appositamente disegnato e progettato dall'artista o dall'illustre personaggio come valorizzazione e interpretazione della propria opera.

Gli oggetti e l'arredamento della dimora, ogni dettaglio dell'ambiente interno, rivela i tratti intimi della personalità dell'individuo e merita per questo un medesimo avvicinamento introspettivo e una conservazione integrale.

Nel corso del Novecento è consuetudine diffusa per l'artista e il letterato colto e benestante raccogliere nella propria abitazione una serie di opere, una collezione privata come fonte di ispirazione e come rappresentazione del proprio *status* sociale. L'allestimento della collezione e la dimensione interpretativa ed estetica data dal maestro possono costituire un'opera d'arte totale, che deve essere valorizzata e tutelata per i caratteri di unicità ed esclusività.

La dimora raccoglie sulle pareti, sulle scale, sulle porte, ovunque fosse possibile e secondo una sistemazione ideale e definitiva, una collezione personale, come espressione di un'esplicita volontà ideologica.

In questi particolari casi la dimora viene allestita dall'antico abitante già come lascito museale e come tale deve essere rispettata, non solo conservando i suoi oggetti, ma rispettandone anche la posizione originaria.

In tutti questi casi il compito dell'architetto è conservare lo spirito originario dell'allestimento proposto dal maestro, promuovendo un lento e perenne incremento delle collezioni. Il responsabile del risultato formale del percorso espositivo è l'antico abitante, fondatore e autore. Dopo la sua scomparsa si predispongono una politica di salvaguardia rigorosa a filologica dell'esistente, con permanenza della raccolta di oggetti e dell'allestimento.

La "conservazione integrale" della dimora, come si è già specificato nel capitolo dedicato all'architettura, predilige il restauro degli interni originali, senza l'apporto di dispositivi di allestimento che si sovrappongono al percorso abitativo.

Come si è detto per la conservazione dell'architettura della dimora, da uno studio accurato di molti casi di studio si è potuto constatare come l'applicazione di una "conservazione integrale" nella trasformazione della Casa in Museo sia molto spesso difficilmente praticabile. Come qualsiasi sede accessibile, la casa deve rispettare norme di sicurezza, criteri di salvaguardia, organizzazione di percorsi, predisposizione di spazi adeguati alle visite, che vanno fatalmente ad erodere l'integrità del lascito. Per questo è più corretto spesso parlare di "conservazione apparente" in cui l'autore è sempre l'antico abitante, viene mantenuto invariato l'allestimento e la collezione della casa; ma vengono predisposti piccoli interventi necessari, che permettono di adeguare gli impianti e il percorso alla nuova fruizione pubblica.

L'esempio riportato a questo proposito è la casa dello scrittore Ernest Hemingway a Key West in Florida, nella quale, dopo l'apertura al pubblico, è stata privilegiata una valorizzazione integrale della collezione e della disposizione interna originale.

La casa di Ernest Miller Hemmingway a Key West.

La casa dello scrittore Ernest Miller Hemmingway (1899–1961) a Key West in Florida, viene realizzata nel 1851 su progetto dell'architetto Asa Tift e viene acquistata dalla famiglia di Hemmingway solo nel 1931.

Hemmingway condusse una vita sociale turbolenta, si sposò quattro volte e gli furono attribuite varie relazioni sentimentali. Raggiunse già in vita una non comune popolarità e fama, che lo elevarono a mito delle nuove generazioni. Lo scrittore ricevette il Premio Pulitzer nel 1953 per il romanzo *Il vecchio e il mare*, e vinse il Premio Nobel per la letteratura nel 1954.

Nel 1927 Hemmingway e la seconda moglie Pauline si trasferiscono a Key West, nell'arcipelago delle Keys in Florida. Qui l'autore scrive i più celebri capolavori come "Addio alle armi", "Per chi suona la campana" e "Avere e non avere".

La casa dello scrittore al 907 di Whitehead Street, organizzata su due piani, rispecchia per tipologia e decorazione il gusto coloniale tipico dell'area e si fonde progressivamente con i complementi d'arredo francesi acquistati in occasione del precedente soggiorno parigino dello scrittore.

La dimora costantemente adattata alle necessità dello scrittore, è dotata di una passerella posta a collegamento della camera da letto e dello studio, a testimonianza delle abitudini mattiniere di Hemmingway. Lo studio dello scrittore è infatti ospitato al secondo piano di una vecchia rimessa staccata dal corpo centrale della casa. L'allestimento della dimora è rimasto immutato dopo l'apertura al pubblico. Ancora oggi, si espone all'interno dello studio la macchina da scrivere Royal, la sedia cubana dello scrittore e i vari souvenir raccolti nei lunghi viaggi. Nelle sale tutto è rimasto intatto, dai mobili in stile coloniale, ai quadri e alle stampe appese alle pareti. Ogni oggetto appartenuto alla casa è custodito ed esposto là dove riposto dall'antico abitante: porcellane, soprammobili, vasellami, oggetti personali, così come i libri dello scrittore appoggiati al tavolo dove lavorava il maestro. L'atmosfera che si respira all'interno dell'abitazione è di assoluta tranquillità e pace.



Fig. 6.1. La casa di Ernest Miller Hemmingway a Key West.



Fig. 6.2. La casa di Ernest Miller Hemmingway a Key West.

2.2. La sala come parte di un nuovo percorso. L'arricchimento e l'integrazione.

Una seconda opzione che presiede alla prefigurazione di un percorso espositivo nella dimora comprende quei casi in cui l'arredamento e la disposizione dei percorsi della casa, vengono adeguati alla visita di un nuovo pubblico e integrati attraverso nuovi supporti didattici e multimediali per una migliore fruizione e comprensione della collezione, allestendo spesso anche spazi esterni e limitrofi all'abitazione.

Nei casi in cui la continua crescita della collezione arriva a saturare tutti gli spazi ricavati nei locali disponibili della residenza, la collezione esce dai suoi confini ed invade le strutture adiacenti alla dimora, l'*orangerie*, la vecchia stalla, l'abitazione dei custodi e il giardino. Il nuovo tema museografico richiede un diverso impegno ideativo che si estende ai corpi di fabbrica vicini alla dimora storica, al suo parco all'inserimento di nuovi piccoli padiglioni espositivi nascosti nel verde.

All'interno della casa, inoltre, l'antica sala dell'illustre personaggio diventa parte di un nuovo percorso e viene arricchita e integrata da nuovi elementi quali vetrine e teche espositive per la tutela dell'oggetto prezioso, supporti didattici e multimediali per la comprensione del pubblico e nuovi punti luce per una visione ottimale dell'opera d'arte.

Il buon progetto museografico deve pertanto tener collegate diverse scale di intervento progettuale: dalla predisposizione di nuovi impianti alla conservazione della collezione, dalla sicurezza e accessibilità del pubblico alla definizione di nuovi spazi esterni alla dimora. L'intervento non è più quello di una conservazione integrale della sala, bensì di un suo arricchimento e integrazione, in cui un forte segno, impresso da una soluzione spaziale innovativa, giova alla fama e al buon funzionamento di una nuova istituzione culturale.

Il lavoro dell'architetto deve, in ogni caso, suffragarsi di un lungo lavoro di studio filologico e un notevole sforzo di controllo progettuale. Se ciò non avviene, il nuovo intervento rischia di essere troppo appariscente, soffocante, esso

non riconosce l'autorevolezza culturale dell'antico autore e si presenta come un'occasione per sempre perduta.

L'esempio riportato a questo proposito è la casa del naturalista francese Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon a Montbard, nella quale è conservato l'arredamento originario, presentato però attraverso con un nuovi supporti museografici. Il percorso espositivo è arricchito e integrato, inoltre, da nuovi spazi espositivi, ricavati all'interno *Orangerie*, allestiti con supporti multimediali e didattici.

La casa di Georges-Louis Leclerc a Montbard.

La casa di Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788) a Montbard è oggi un importante museo, tutelato e valorizzato come *Monument Historique* francese.

Buffon è un celebre naturalista dell'Illuminismo, membro dell'Académie des Sciences e dell'Académie française, responsabile per circa cinquant'anni del Jardin du Roi, egli è un importante proprietario terriero, un botanico, un artigiano e un architetto. In un grandioso affresco, pubblicato dal 1749 al 1788, Buffon progetta di dipingere l'intera storia naturale e di spiegare così l'origine della Terra e della vita che vi si è sviluppata. Sperimentatore appassionato, incomparabile agitatore di idee, Buffon ha posto domande fondamentali e ha aperto nuove vie che contribuiscono alla nascita delle scienze biologiche.

Buffon trascorre la sua lunga vita viaggiando tra Parigi e Montbard, sua città natale, ove ritorna sempre e ove costruisce un'ampia tenuta. Il sito museale dedicato al naturalista oggi comprende: un ampio Parco storico, disegnato e curato da Buffon a partire dal 1734, in cui il naturalista fa costruire il proprio laboratorio, un piccolo edificio in cui scrive la sua più importante opera *Histoire naturelle, générale et particulière*; l'Orangerie recentemente allestita come museo per presentare l'opera di Buffon attraverso realizzazioni artistiche e oggetti scientifici e tecnici e l'Hôtel Buffon, abitazione della famiglia Buffon, costruita sulle rovine della casa natale del naturalista.

All'interno del Hôtel Buffon è possibile visitare le stanze in cui ha vissuto il celebre personaggio, allestite con l'arredamento d'epoca e decorate quasi ossessivamente dai tanti quadretti, raffiguranti un vero e proprio inventario di ornitologia, disposti in un ordine rigoroso anche lungo le ampie scale.

L'Orangerie, restaurata e adattata come nuova sede museale, espone opere d'arte e oggetti scientifici e tecnici, che raccontano e ripercorrono la vita e la carriera del grande naturalista. Il nuovo allestimento, attraverso supporti multimediali e una disposizione accattivante degli oggetti, ricostruisce, la storia delle discipline



Fig. 6.3. La casa di Georges-Louis Buffon a Montbard.



Fig. 6.4. La casa di Georges-Louis Buffon a Montbard.

scientifiche: dal *Cabinet de curiosités*, interpretato attraverso la disposizione di una gabbia metallica caratterizzata dal “consueto” cocodrillo appeso al soffitto, alla nascita del laboratorio scientifico con provette e alambicchi. Nell’Orangerie sono ospitate, inoltre, esposizioni temporanee, che interpretano, in modo contemporaneo e innovativo, l’eredità di Buffon.

Il Palazzo Buffon o è attualmente in fase di restauro, una prima fase dei lavori in corso dal gennaio 2004, ha previsto il restauro delle facciate esterne, mentre una seconda fase ha inteso rivedere l’allestimento interno della dimora storica, che riapre al pubblico nel 2011.

Il progetto museografico, curato dallo studio di architettura Tomorrow architects di Montreuil, rispetta la struttura architettonica e l’impianto decorativo esistente, adattando la dimora storica alle esigenze del pubblico attraverso nuove tecnologie espositive, che garantiscono una conservazione ottimale delle opere in essa esposte. L’intervento valorizza l’apparato storico dialogando con esso e trasformandolo in un moderno spazio museale.

2.3. La sala come parte di un nuovo museo. La nuova disposizione.

Una terza opzione prende in considerazione la possibilità che la disposizione interna della dimora sia completamente perduta e che non sia possibile ricostruirne l'antico ordine. In questo caso è possibile prevedere un'operazione di riconsiderazione complessiva delle sale interne, rivalutate e interpretate per una nuova funzione.

In questo capitolo sono presentate istituzioni museali il cui allestimento viene progettato secondo un nuovo ruolo e una nuova veste in tempi recenti all'interno della dimora storica che conserva originali solo i muri esterni. La ricostruzione di una inedita spazialità, di un'atmosfera distinta, percepibile nell'immediatezza riguarda la rievocazione di luoghi lontani nello spazio o nel tempo, che trascolorano gradualmente e inevitabilmente in una riscrittura rinnovata, attraverso un allestimento contemporaneo che presenta oggetti originali appartenuti all'illustre personaggio.

In questi casi si tratta di prefigurare un nuovo percorso, completamente diverso dalla precedente funzione abitativa della dimora, ideato nel momento in cui la casa nella sua essenza più profonda è andata irrimediabilmente perduta e non si hanno materiali sufficienti per compiere un'operazione filologica. Questa tecnica si pone il difficile obiettivo di valorizzare la produzione dell'illustre personaggio, progettando nuovi spazi evocativi, lo sforzo interpretativo è decisivo: il progettista deve essere in grado di prefigurare una nuova aurea e un nuovo significato mantenendo comunque un forte legame con le stanze, gli edifici e gli ambienti originali.

Il nuovo progetto si presenta come un'occasione di verifica di pochi modelli spaziali di costruzione di un buon museo, che sono sempre quelli consueti. La proposta spaziale finale deve garantire ambienti interni sostanzialmente sobri e razionali, la cui chiarezza e intelleggibilità non viene indebolita a vantaggio di una forte spettacolarizzazione degli stessi. Tale controllo deve salvaguardare un certo grado di concentrazione sulle *exhibenda* stesse, riducendo possibili fonti di

distrazione e dispersione.

L'intervento deve essere pensato per accogliere gli oggetti originali, prevedendo talvolta soluzioni diverse per ciascuno dei gruppi tipologici delle collezioni. L'allestimento deve interpretare situazioni diverse, che seguono linee d'azione opposte, sperimentando nuove tecniche di comunicazione e mirando a una ricostruzione precisa degli ambienti perduti, considerati essenziali per la comprensione della collezione. Il nuovo museo deve poter valorizzare perfettamente i valori di una personalità complessa, arricchendosi con nuove relazioni.

Il nuovo allestimento celebra il passato anticipando il futuro, in quanto è il risultato di un meditato processo di aperta interpretazione, che nasce da una necessaria individuazione preventiva delle situazioni spaziali autentiche risultato di stratificazioni storiche successive. Abbandonate le convenzioni e i consolidati rituali già stabiliti si aprono nuove possibilità di espressione. Dietro la "nuova disposizione" si scorgono la messa in evidenza di nuovi sistemi di valori.

La casa di Jean-François Champollion a Figeac

La casa natale di Jean-François Champollion (1790-1832) a Figeac viene aperta nel 1986 come museo dedicato ai geroglifici e all'Egittologia. Champollion (1790-1832) è un celebre archeologo francese, decifratore dei geroglifici e traduttore della celebre stele di Rosetta. Considerato il padre dell'Egittologia, l'archeologo nasce nel 1790 a Figeac, in un antico palazzo del centro storico. Nel 1826 viene nominato direttore della sezione egiziana del Museo del Louvre a Parigi e si occupa della classificazione degli oggetti riportati in Francia dalla spedizione di Napoleone in Egitto.

Dopo un intervento di ristrutturazione e di ampliamento durato due anni e concluso nel 2007, l'antica dimora dell'illustre personaggio è stata completamente rinnovata ed è stata trasformata in un nuovo museo dedicato alle "Scritture del mondo". Il progetto architettonico, oggetto di un concorso internazionale nel 2001, viene curato dallo studio d'architettura Sarl Moatti Et Riviere, mentre l'allestimento museografico è ideato e realizzato dallo studio Goppion.

Il nuovo museo, ancorato al tessuto storico della città, conserva la struttura originale della dimora e vi sovrappone un vocabolario formale contemporaneo e accattivante. Mantenendo, infatti, l'antica facciata in pietra con ampie aperture, il progetto prevede l'inserimento di una seconda pelle in rame racchiusa tra due pannelli di vetro, sulla quale sono inscritte mille lettere, rappresentative di tutte le culture del mondo. Il secondo diaframma contemporaneo, che si intravede soprattutto nella visione notturna dietro all'originale paramento offre una modernità poetica all'edificio, espressa dalla luce che vibra e plasma lo spazio interno, prolungandone le prospettive e strutturandone i volumi.

L'architettura contemporanea restituisce all'insieme storico leggibilità e coerenza, esaltando i significati intrinseci e le potenzialità del luogo e amplificano le prospettive fino alla virtualità.

Il percorso espositivo interno è ideato come un viaggio, lungo 5300 anni, che racconta al visitatore le diverse forme di scrittura dalle più antiche con caratteri



Fig. 6.5. La casa di Jean-François Champollion a Figeac.



Fig. 6.6. La casa di Jean-François Champollion a Figeac.

cuneiformi, geroglifici, cinesi e maya al più moderno linguaggio digitale. L'esposizione occupa circa cento metriquadri ed è articolata su quattro piani, ognuno caratterizzato da un diverso colore che viene ripreso dai segni grafici stampati in serigrafia sulle grandi vetrine verticali, con un allestimento di grande impatto.

La monocromia di ogni spazio (nero, rosso, arancione, blu e giallo) collega le pareti, il pavimento, il soffitto e i segni dipinti sulle cimase di vetro di ogni piano, distinguendo i diversi settori tematici.

1.4. La sala come rievocazione di un mito. La ricostruzione arbitraria.

Una quarta opzione prende in considerazione la possibilità che un consolidato “immaginario collettivo” o una presunta volontà storiografica, proponano una ricostruzione della sala storica della dimora per “mettere in scena” un’ evocativa ambientazione storica, che conserva dell’originale solo l’immagine ideale.

Si tratta, infatti, di un nuovo progetto ideato a posteriori all’interno della dimora, che esagera la ricostruzione storica, nascondendo l’invenzione per privilegiare una ricostruzione “in stile”, fortemente rappresentativa e immediata.

In questi casi molto spesso l’arte di organizzare nuovi spazi, allestiti per mettere in scena il preciso attimo di un’intensa vita, sovrappone la realtà con la finzione, dando così luogo ad una sorta di rigide scene fisse, molto romanzate e poco filologiche. Come avviene ad esempio nella ricostruzione di saloni d’onore e camere di rappresentanza in importanti castelli e dimore del Nord Europa (es. il Palazzo Reale di Vienna con la ricostruzioni dell’appartamento dell’Imperatrice Elisabetta di Wittelsbach, più conosciuta come Sissi).

In ambito espositivo è possibile identificare queste operazioni come ricostruzioni arbitrarie ed eclettiche, poiché la collocazione del materiale documentario o visivo, spesso proveniente da altri luoghi, viene organizzato in modo volutamente libero e arbitrario. La vita e l’opera dell’illustre personaggio possono essere ripresi con sagace fraintendimento all’interno dell’allestimento, intrecciando e contaminando frammenti e oggetti di diversa provenienza, copie ed originali, secondo un nuovo ordine arbitrario, al fine di garantire una visione romanzata e poetica della scena.

Queste esperienze lontane, dalla conservazione filologica della dimora e più vicine alla definizione di “luogo letterario”, sono tuttavia entrare nell’immaginario collettivo, la scelta della ricostruzione “in stile” di spazi perduti risponde alla necessità di vivere e sperimentare luoghi dal forte contenuto simbolico, che diventano così luoghi della memoria capaci di comunicare e educare un ampio pubblico.

La casa di Thomas Mann a Lubecca.

La casa natale dello scrittore Paul Thomas Mann si trova nel centro storico della città di Lubecca, in Mengstrasse. Mann si dedica fin da giovanissimo al giornalismo e alla produzione letteraria scrivendo romanzi e racconti, nel 1929 ottiene il Premio Nobel per la letteratura.

La casa della famiglia Mann, alla morte degli eredi, viene venduta e subisce dal 1891 in poi numerose trasformazioni, nel 1942 viene quasi interamente distrutta sotto un bombardamento.

Nel 1993 la dimora viene ricostruita e trasformata in museo dedicato alla vita e all'opera degli scrittori Thomas e Heinrich Mann. Nel 2000 l'edificio viene completamente ristrutturato adattandolo ad una duplice funzione: di museo letterario e luogo di memoria. Il progetto architettonico e l'allestimento sono opera dello Studio Andreas Heller di Amburgo.

Il percorso allestitivo si divide in tre parti. Al piano terra dell'edificio si trova una mostra documentaria che racconta attraverso lettere, commenti e prime edizioni la vita e l'opera degli scrittori Thomas e Heinrich Mann. In questa parte del museo sono esposte numerose fotografie e altri documenti, compreso il certificato di Thomas Mann per la vittoria del Premio Nobel. Al secondo piano sono esposti documenti relativi alla composizione e alla fortuna critica dell'opera principale scritta da Thomas Mann *I Buddenbrook*, alla quale è dedicato anche il museo. Infine il percorso espositivo si conclude con una sala fortemente evocativa che culmina nella "messa in scena di un luogo autentico", separato con una parete in vetro dal resto dell'allestimento. L'ambiente ricostruisce due luoghi descritti da Thomas Mann nel suo celebre romanzo "la sala dei paesaggi" e "la sala con figure di dei"; dalla letteratura vengono le indicazioni di regia che hanno guidato l'allestimento. Il visitatore entra nella sala, partecipando alla scena e riempiendola di vita, sentendosi parte di un palcoscenico fisso ed eterno. I mobili e gli oggetti coperti da teli bianchi, pronti per il trasloco e provvisti di targhette su cui è segnata la nuova destinazione creano grande *patos* e rappresentano



Fig. 6.7. La casa di Thomas Mann a Lubecca.

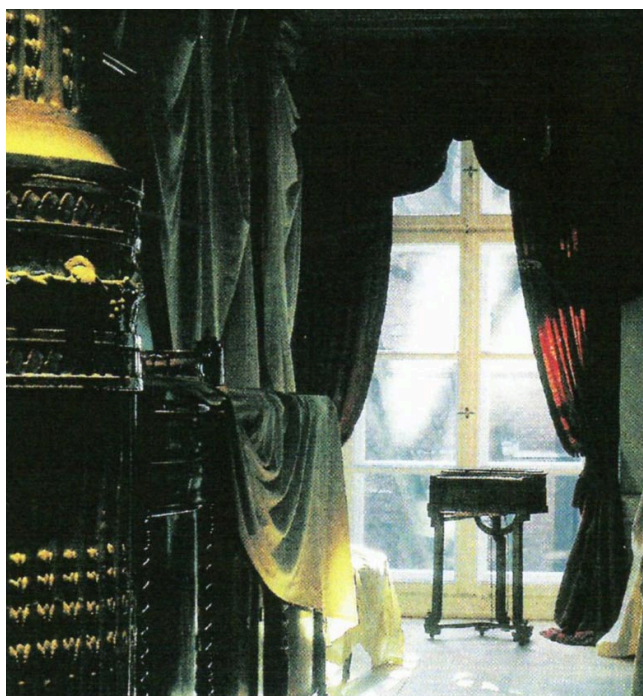


Fig. 6.8. La casa di Thomas Mann a Lubecca.

l'ultima notte nella casa dei Buddenbrook.

L'accento di realtà conferito agli eventi consentono al visitatore di avvicinarsi alla letteratura, che qui assume forma materiale, senza però che la fisicità dello spazio allestito diventi un'impalcatura troppo rigida nel guidare lo sguardo del visitatore.³

Utilizzando le parole di un articolo apparso sulla "Neue Zürcher Zeitung" si può concludere che "si è tentati di liquidare questa messa in scena di un'esperienza letteraria come una forma di passatempo culturale del tutto accessorio. Invece, è quasi impossibile sottrarsi al fascino di quelle stanze. Il fatto che ci si muova in una finzione, come nel salotto divenuto museo di un personaggio storico, trasmette l'immediata certezza della creazione letteraria, presente qui in forma di ricordo al pari di ogni altra esperienza vissuta. Così, questa illuminata suggestione, oltre al diletto di cui ci fa dono ne sottolinea la precisione quasi naturalistica, secondo un procedimento che anni dopo l'autore avrebbe definito "sublime vendetta dell'artista contro la vita reale"⁴

3 HANS WIBKIRCHEN, *La nuova Casa Buddenbrook, luogo della memoria e museo letterario*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp 203-218.

4 DOROTHEA DIECKMANN, *La presenza del sogno. Ospiti della famiglia Buddenbrook*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp 247-251.

2.5. La sala come reinvenzione di uno spazio narrativo ed emozionale.

Un ultimo modello teorico pone l'accento sulla possibilità di valorizzare un illustre personaggio, prefigurando un nuovo percorso espositivo del tutto estraneo alla dimora storica, che ne interpreta però i valori e la narrazione. La base per la valorizzazione museografica, in questo caso, avviene, attraverso la simulazione di uno spazio, che guida il visitatore lungo un percorso capace di suscitare una forte esperienza emotiva. Questa operazione si concretizza attraverso diverse tecniche come: la simulazione multimediale, la ricostruzione scenografica di un ambiente spazialmente definito, la messa in atto di specifiche gerarchie e attribuzione di un valore simbolico a specifiche parti o ambiti. Gli oggetti, l'opera e la casa originale in tutto questo contano sempre meno, ciò che conta è l'interpretazione verso cui si intende guidare il visitatore. L'allestimento si propone come un filo narrante, inteso come comunicazione e partecipazione diretta ed emozionale tra spettatore, spazio e oggetto. In questo caso ogni stanza del museo è diversa, ha uno specifico tema, il percorso non è cronologico e nulla viene presentato in modo banale e diretto, ma ogni particolare è funzionale a generare una sorpresa, un'emozione. La prefigurazione di un allestimento narrativo richiede da parte dell'architetto una grande cultura, che non solo disponga di un'accurata analisi filologica e storica della collezione, ma abbia come compito il "progetto" di uno spazio complesso. Aldo De Poli nel testo *Dalla casa atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista* sostiene che si possono individuare due ipotesi diverse di percorso espositivo narrativo ed emozionale: "nel primo caso si punta alla ricostruzione di una personalità di eccezione, sulla base di un racconto fortemente allegorico. Mediante la ricostruzione di eventi perduti, la proiezioni di immagini di paesi lontani, la riproduzione di importanti documenti conservati altrove, si offre un panorama del tutto diverso da quello tramandato da pochi oggetti raccolti come reliquie e presentati in originale. Nel secondo caso si utilizza in un modo molto più deciso il carattere espresso dell'architettura, un carattere che emerge comunque già di

per se anche come un luogo della memoria, incompleto o svuotato. Mediante fasci di luce, che si alternano rapidamente a pause di buio, si mette in evidenza un dettaglio fondamentale posto a pochi centimetri di distanza, attraverso una fugace sequenza di immagini proiettate sulle pareti o sul pavimento, si può ricostruire una storia, così pure la si può far dimenticare. Anche con mezzi semplici si esprime in un modo volutamente allusivo il carattere storico espresso dalle varie stanze della casa. Le due possibilità di inventare interpretazioni di spazi, grazie a mezzi multimediali, in pratica, attuano due diversi tipi di fiction, una basata più sull'invenzione, l'altra sulla descrizione, Il compito è di reinventare una scena che rappresenti sapientemente il gusto e la personalità di chi vi ha abitato, e che sia sufficientemente evocativa dell'indecifrabile logica della sequenza originaria che ordinava gli oggetti dell'antica collezione.”

Questa tipologia di allestimento si allontana dalla ricostruzione à l'identique”, per dare spazio a nuove interpretazioni avanzate secondo un diverso punto di vista sociale o una diversa sensibilità interpretativa artistica individuale. Il fine è di far cogliere aspetti diversi o dimenticati dell'opera dell'artista anche con l'utilizzo di criteri allestitivi non convenzionali.

Si tratta di stanze in penombra in cui vengono, rievocati luoghi e sensazioni attraverso l'uso di proiezioni video, immagini multimediali, suoni. L'oscurità permette la visione ottimale delle proiezioni. Per questo motivo la stanza non deve essere disturbata da luci provenienti dall'esterno, ma avere un'entrata progettata in modo da non far penetrare raggi luminosi ogni qualvolta entra un visitatore. Anche i suoni hanno un'importanza fondamentale, quindi è buona norma utilizzare pareti insonorizzate per evitare che i rumori all'esterno della sala possano disturbare l'atmosfera interna. Le moderne tecnologie hanno permesso l'interazione sempre più viva del pubblico con le installazioni. Un esempio molto conosciuto sono gli esperimenti multimediali di Studio Azzurro, che compiono un'attenta ricerca nel mondo del coinvolgimento degli spettatori, attraverso installazioni che interagiscono con gli spettatori, e rendono più coinvolgente la visita.

La casa di Fabrizio De Andrè, nella mostra al Palazzo Ducale di Genova, 2009.

La casa del musicista Fabrizio De André, presentata alla mostra di Palazzo Ducale a Genova nel 2009 è un convincente esempio di ricostruzione virtuale. Attraverso un allestimento multimediale e interattivo progettato da Studio Azzurro, uno dei più importanti studi internazionali di videoarte, viene proposta al pubblico non una mera esposizione documentaria di oggetti «simbolo», di cimeli visivi e musicali, ma una complessa esperienza emozionale, in cui il visitatore, autonomamente, può mettersi in relazione con la vita, le opere, le parole e le note del grande musicista.

Il percorso non è suddiviso rigidamente per aree tematiche e cronologiche, ma è organizzato in modo da rendere il racconto e la rappresentazione viva, dense di suggestioni ed emozioni. La mostra affronta i grandi temi della poetica di De André: la società del benessere e il boom economico degli anni '60, gli emarginati e i vinti, la libertà, l'anarchia e l'etica, gli scrittori e gli chansonniers, le donne e l'amore, la ricerca musicale e linguistica, l'attualità nella cronaca, i luoghi rappresentativi della sua vita. L'esposizione non vuole rappresentare un tributo, ma bensì una ricostruzione di frammenti di un pensiero complesso, per rimappare un territorio creativo senza cedere ad una facile celebrazione.

La mostra sviluppa, con questi presupposti, una narrazione multimediale che si inoltra nella fitta trama delle parole del cantautore e va incontro ai visitatori per reagire ai loro gesti ed alle loro scelte. La narrazione, composta da suggestioni visive e sonore, si propaga nello spazio della mostra, senza cedere alla spettacolarizzazione, senza tradire il potenziale di reale interazione e partecipazione che le tecnologie che utilizziamo portano con sé. Diviene l'occasione per avviare dei processi, dei metodi di lettura, più che offrire dei racconti finiti e definitivi.

Accanto alla mostra sono allestite alcune scenografie originali della *tournées* del cantante: i tarocchi giganti, falsi d'autore, le grandi vele e le reti da pesca. Facsimili dei dischi originali e lastre fotografiche delle foto più rappresentative della



Fig. 6.9. La casa di Fabrizio De Andrè, nella mostra di Genova, 2009.



Fig. 6.10. La casa di Fabrizio De Andrè, nella mostra di Genova, 2009.

vita del cantautore, affollano le sale per essere scelte, spostate ed appoggiate su tavoli sensibili o cavalletti fotografici capaci di rivelare la loro porzione di memoria. Sono supporti fisici che conservano virtualmente la propria storia, ma che per essere attivati devono essere scelti ed interrogati dal visitatore, riordinati per comporre una propria e personale idea sulla vita di Fabrizio De Andrè.

Nell'allestimento Studio Azzurro si propone di approfondire temi legati all'espressione poetica delle nuove tecnologie, riunendo competenze che spaziano dalla fotografia alle arti visive, dal cinema ai sistemi interattivi, vengono proposte soluzioni allestitiva di grande coinvolgimento emotivo. In tutte le sperimentazioni diventa protagonista l'azione del pubblico, che genera nuove spazialità virtuali, in un'interazione continua con gli exhibit.

Grazie alla comunicazione multimediale, attraverso flussi continui di testi e di immagini, attraverso la compresenza di temi reali e di temi virtuali, Studio Azzurro definisce una nuova idea di museo: da semplice collezione di oggetti a premessa di eventi e luogo di origine di molteplici narrazioni.

3. Conclusioni. Il progetto dell'allusività come nuovo valore collettivo.

Se il museo dell'Ottocento, che è stato definito un "luogo sacro", era visitato solo da poche colte persone, il museo del Novecento è per tutti e di tutti. Oggi il museo deve dialogare e raccontare qualcosa a tutti: a bambini, disabili, studiosi, persone con bagagli sociali e culturali diversi. La missione sempre più forte di un museo è dunque la "comunicazione" rivolta a diverse tipologie di pubblico.

Con l'accesso all'informazione sempre più facile, si sta assistendo, però, ad un progressivo impoverimento della memoria collettiva. Oggi questo disagio si identifica in una più generica mancanza di legami tra l'individuo e la società, nella mancanza di tradizioni condivise, tanto nella mancanza di un passato mitico, quanto nell'affermarsi di una memoria comune. In questo contesto il "museo" può assumere un nuovo ruolo fondamentale, ossia quello di conservare, oltre che oggetti materiali, anche la memoria di "valori condivisi", condivisibili da parte di ogni genere di visitatore.

Il museo contemporaneo deve dunque rispondere a due nuove esigenze: insegnare e raccontare a tutti, conservare la memoria ed essere portatore di valori condivisi e di beni immateriali rappresentativi di una società o di un territorio. La parola chiave per un allestimento contemporaneo è dunque: "percorso" inteso come percorso di crescita culturale collettiva e come percorso emozionale individuale. Il visitatore deve essere poco a poco guidato lungo un viaggio di scoperta capace di suscitare una forte esperienza emotiva. La prova dell'unicità dell'opera originale, in tutto questo, conta sempre di meno, ciò che conta è l'intelligente interpretazione del mondo verso cui si intende guidare il visitatore.

L'operazione critica che il progettista si trova ad affrontare nell'allestire un museo è molto delicata. Allontanarsi del tutto dalla concreta esperienza, dagli oggetti originali, patrimonio da sempre dell'uomo ed addentrarsi in viste effimere di attimi fuggenti, può portare ad intensi risultati sensoriali, cinematografici ed

emozionali, ma del tutto privi di un'etica di valorizzazione di un patrimonio comune che così facendo rischia di accumularsi solo all'interno di bui e remoti archivi.

Il critico Jean Clair nel saggio *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, edito nel 2008, insorge con veemenza contro il cinismo di un sistema capitalista, che trasforma la cultura in divertimento e il museo in magazzino. "I musei stanno diventando cenotafi, involucri vuoti, le cui collezioni sono in giro per il mondo. Per ora solo in affitto, ma presto potrebbero anche essere messe in vendita."⁵

Tra nuovi media, nuovi ambiti tematici, sdoppiamenti di luoghi e simulazione di narrazioni, si affaccia al banco delle competenze professionali la possibilità di usare strumenti inediti. Parafrasando una frase di Aldo De Poli si può concludere dicendo che "in un contesto così articolato, come quello che è stato qui delineato, all'architetto resta comunque un compito antico: quello di restituire frammenti di memoria e di predisporre la scena per nuovi riti sociali. Attraverso il controllo delle possibilità narrative dello spazio progettato, il confronto con la storia delle città, il rispetto della natura dei luoghi, l'unione di una solida cultura con un'inquieta aspirazione artistica, si possono ancora sperimentare nuovi linguaggi espressivi. Essi, comunque, si devono presentare come codici facilmente intelligibili e trasmissibili. Accentuando le immense potenzialità comunicative dei nuovi mezzi, si apre, per il progetto d'architettura, un diverso scenario dove sono ancora possibili sorprendenti sperimentazioni"⁶.

5 JEAN CLAIR, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Milano, Skira, 2008.

6 ALDO DE POLI, *La buona strada*, in GAETANO FUSCO, *Il classico nel moderno*, Firenze, Aion, 2007, pp. 9-11.

PARTE TERZA

Capitolo 7.

Linee guida per la costituzione di un nuovo museo.

Premessa

A conclusione di un percorso di conoscenza, che ha portato all'identificazione di un patrimonio di luoghi domestici molto diversi fra loro, la ricerca si propone in questo capitolo la stesura di una "guida operativa", intesa come un concreto strumento che fornisca le basi teoriche e pratiche per la trasformazione in museo degli spazi architettonici e per la valorizzazione delle atmosfere private delle case di uomini celebri del Novecento.

Attraverso la presentazione di dieci punti operativi ci si propone, in particolare, di pianificare una serie di interventi, organizzati per fasi; che colgono insegnamento da importanti pubblicazioni e da specifiche realtà istituzionali, presenti in Europa.

La natura della casa per definizione intima e privata, che si apre al pubblico impone, infatti, un necessario compromesso non semplice tra il tempo da privilegiare al restauro, il tipo di uso da consentire nell'esercizio, le condizioni da imporre e, non ultimo, il desiderio di non trasformare l'abitazione in un vero e proprio museo, per mantenere quella dimensione familiare, che contraddistingue la dimora come un "teatro di vita." Diventa dunque fondamentale valutare attentamente i diversi fattori che contribuiscono alla trasformazione, proponendo, caso per caso, le più opportune metodologie di conservazione e di gestione della dimora.

Una questione importante che ha guidato la ricerca è stata, inoltre, la consapevolezza che nel prefigurare una definitiva relazione progettuale tra uomo, collezione e luogo, un ruolo sempre fondamentale è ricoperto da valori immateriali, quali "la comunità, la tradizione e il mito".

Attraverso la conoscenza storica del personaggio, la ricerca bibliografica, la ricostruzione iconografica, l'indagine conoscitiva dei manufatti e il rilievo dell'esistente, si creano le premesse per accogliere, accanto allo schedario dei beni materiali e all'inventario delle esigenze conservative, anche un catalogo dei beni immateriali. All'interno del museo, le tracce dell'illustre personaggio, la sua collezione, la sua casa, estrapolati dal loro contesto storico e resi protagonisti di

un percorso espositivo, diventano i simboli della cultura e dell'epoca di cui hanno fatto parte. Comprendere così il valore emblematico di ogni pezzo della collezione diventa la premessa per poter dar vita alla grande narrazione della storia di un luogo e di un paesaggio, assegnando una nuova solidità fisica contemporanea alla rappresentazione evocativa delle tecniche e delle culture, che sono state espresse da un'antica comunità, in cui ogni protagonista del passato si è trovato ad essere inserito.

1. La comunità, il personaggio e il mito. La conoscenza storica, il catalogo dell'opera, la fortuna critica.

1.1. Il personaggio storico: vita privata ed esperienza pubblica.

Alla base di ogni progetto di trasformazione di una casa in museo, si devono principalmente interpretare tre condizioni: capire la personalità dell'autore che l'ha fondata e abitata per primo, valutare il ruolo del curatore che si occuperà della gestione, infine decidere il ruolo dell'architetto che dovrà interpretare il lascito attraverso gli strumenti del progetto.

Il primo approccio con l'opera, deve quindi consistere in un'accurata conoscenza e ricognizione della personalità del suo autore, della sua vita privata e della sua esperienza pubblica.

Ciò che deve restare nel museo, non è tanto la sua presenza diretta ma la materializzazione di un'idea o la concretizzazione di un progetto. La casa-museo dovrà rispettare e valorizzare l'identità del luogo, il carattere originario dell'uomo, il mito che circonda il personaggio, l'ordine astratto impartito in origine da colui che è stato l'inconsapevole antico primo abitante.

Alla base di ogni processo di valorizzazione di una casa, c'è il bisogno, infatti, di conoscere e comunicare la memoria di un'avventura esistenziale, che ha lasciato traccia di sé oltre il tempo vissuto. E come tale oggi fa parte di un più esteso immaginario collettivo.

Un primo passo nella ricerca è dunque quello di individuare un'approfondita bibliografia, che consenta di acquisire nozioni di carattere storico-critico atte a fornire un'accurata documentazione sul personaggio e sul suo tempo.

In particolare la biografia e l'autobiografia dell'uomo illustre sono strumenti chiave nella ricerca umano-sociale, in quanto danno voce ad un'esperienza vissuta, che è il punto nodale da cui si attiva l'analisi.

La definizione dello *status*, dello spazio sociale e culturale dell'autore, sono poi

altri aspetti importante, in stretta relazione al giudizio dei contemporanei e dei posteri, sulla qualità della sua produzione e della sua opera.

La codificazione di pratiche sociali e ambiti privati non è tuttavia semplice. Essa nasce infatti dalla ricostruzione di un arduo mosaico fatto di documenti di ogni specie: in primo luogo le opere, ma anche i contratti, le firme, le lettere di committenti e amici, il rapporto fra i disegni, le bozze preliminari e l'opera finita, le reazioni dei contemporanei e dei posteri.

Risulta doveroso a tal proposito ripetere l'acuta osservazione di Salvatore Settis, nell'edizione italiana del libro di Eduard Hüttinger, *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, apparsa nel 1992:

“La firma; la bibliografia (e l'autobiografia); l'autoritratto (e il ritratto); il trattato sull'arte propria; l'aneddoto e il racconto costruito intorno alla figura dell'artista; la sua casa e la sua tomba; la sua cultura e la sua biblioteca; la sua collocazione nella scala e nei rapporti sociali. Questi possono essere alcuni degli indici attraverso i quali esplorare lo status dell'artista nelle sue costanti e nelle sue modificazioni”¹

Solo incrociando l'analisi di questi elementi attraverso separate indagini di campo si può pervenire ad una adeguata conoscenza del personaggio.

Accenneremo dunque brevemente qui di seguito alla definizione di alcune forme istituzionali di descrizione, che rappresentano come si è detto un passaggio fondamentale nella conoscenza di un illustre personaggio.

¹ SALVATORE SETTIS, *Introduzione*, in EDUARD HÜTTINGER (a cura di), *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. VIII.

1.2. L'autobiografia e la biografia dell'autore

Come genere letterario la biografia ha origini antiche e rappresenta la narrazione della vita di una persona (per lo più illustre), generalmente in forma di saggio o di libro. La “descrizione della vita propria o di un'altra persona”, come recita il dizionario italiano Zingarelli “nasce da un bisogno di comunicare un senso condiviso di memoria, di comprendere la propria direzione e di lasciare traccia di sé”. Scrivere una biografia rappresenta un'urgenza, che alimenta la costruzione della tradizione orale e scritta di una comunità.

Nelle *Vite parallele* Plutarco paragona il proprio compito a quello dei ritrattisti, i quali delineando i tratti di un volto colgono il carattere del modello e lo rappresentano in maniera significativa. Proprio come i pittori, il biografo dà forma a particolari altrimenti sparsi fino a ottenere il ritratto eloquente di un personaggio, la “storia della vita”. Il frequente paragone tra arte del ritratto e scrittura biografica suggerisce l'esistenza di un profondo connubio tra dati reali e forma artistica, tra realtà e rappresentazione. L'illusione di una realtà indotta dalla biografia, che tratta di persone e di ben precisi periodi storici è il risultato di strategie narrative che avvalorano l'immagine o la rappresentazione di un personaggio. La biografia attribuisce “un senso alla vita presentando fatti significativi e accostandovi storie sintomatiche”.²

Nelle culture orali sono i racconti dei “vecchi” di famiglia, che comunicano esperienze di vita, tracciati storico-sociali del passato e tracciano le biografie di uomini importanti. Con l'avvento della scrittura questo bisogno di testimonianza e di conoscenza di vite celebri si solidifica e passa (nella cultura antica in Grecia, ad esempio) nella figura dell'aedo, che “canta” le gesta dell'eroe alla presenza della comunità. Con lo sviluppo della società in senso “borghese” e la graduale emancipazione dell'individuo, l'aspetto biografico diventa elemento sempre più

2 RICHARD HOLMES, *The Proper Study*, in LEON EDEL, *Literary Biography*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1973, p.17.

importante. La biografia, contribuisce a delineare un ritratto del personaggio, creando una narrazione coerente che coincide con le aspettative socio-culturali riguardo alle rappresentazioni del soggetto.

La biografia dell'artista

Secondo Eduard Hüttinger³, la vita delle singole personalità artistiche diventa d'interesse comune con l'emancipazione dell'artista nella seconda metà del Cinquecento. Il primo a raccontare la propria vita è Lorenzo Ghiberti, scultore e orafo italiano del XIV secolo; i suoi *Commentarii*, dopo un'introduzione teorica e alcuni accenni schematici alla storia dell'arte antica, sfociano in una dettagliata autobiografia.

Dopo l'esempio del Ghiberti e quello di Leon Battista Alberti, più interessato agli aspetti tecnici dell'arte, il genere biografico si diffonde e rafforza, raccontando le vite dei principali protagonisti delle arti figurative. Emblematico a questo proposito è il testo *Vite* di Giorgio Vasari, ancora oggi studiato e approfondito; nella seconda edizione, uscita in tre volumi editi a Firenze nel 1568, il volume raccoglieva oltre a duecentoventicinque biografie, anche centoquarantaquattro incisioni con ritratti di artisti.

Singolare è infine l'esperienza dell'artista Paolo Giovio la cui autobiografia è caratterizzata da un singolare connubio di *vita* e *effigies*, scrittura e ritratto. La sua casa a Borgo Vico sul lago di Como, che diventerà Museo Gioviano (oggi andato perduto), ospitava quattro gallerie di ritratti e biografie di "uomini celebri": dotti, poeti, umanisti del passato, eroi e artisti.

Per concludere dunque, da queste brevi considerazioni, volutamente sommarie, si può tracciare l'esistenza nella storia dell'arte e della letteratura di un genere di espressione particolare: la biografia, che è divenuto nel corso della storia uno dei grandi *topoi* della ricerca contemporanea. Attraverso la biografia, o ancora

3 EDUARD HÜTTINGER (a cura di), *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p.30.

meglio l'autobiografia, si può tracciare l'identità dell'uomo, l'immagine che ha di sé stesso, lo *status* sociale, la sua necessità di auto-rappresentazione strettamente legata ad una definita sfera sociale, psicologica, affettiva ed emotiva.

1.3. Il ritratto e l'autoritratto dell'artista

Come la biografia, il ritratto è una narrazione, un'immagine di un personaggio, che trasmette l'impressione della persona "reale", fisicamente e psicologicamente, dandole "corpo" in modo metonimico.

Nelle arti figurative viene definito ritratto ciò che rappresenta la figura o la fisionomia di una o più persone. L'autoritratto è il ritratto che l'artista fa di sé stesso, del proprio aspetto fisico o anche delle proprie qualità morali.

La somiglianza del ritratto e dell'autoritratto, tuttavia è molto spesso sfuggente e tutt'altro che scontata. Come afferma Richard Brilliant, i ritratti sono immagini sintetiche delle quali una presunta somiglianza e il riconoscimento di una corrispondenza tra modello e immagine costituiscono l'implicito presupposto: "quale sia la qualità mimetica del ritratto l'opera altro non è se non la rappresentazione di un soggetto, il cui valore di approssimazione è determinato non tanto dal carattere descrittivo quanto dalla coincidenza delle percezioni condivise dall'artista e dall'osservatore."⁴

I ritratti creano un'illusione di realtà in modo referenziale attraverso l'uso di strategie che mirano a suggerirne il riconoscimento, attribuendo un nome al soggetto, alludendo alla sua professione, al suo carattere o a un avvenimento emblematico della sua vita.

Come altre fonti biografiche, quali l'autobiografia o i diari, anche i ritratti danno forma a un rapporto complesso tra immagine pubblica e privata, tentando di cogliere i caratteri più segreti e proponendo al contempo una visione denotativa

4 RICHARD BRILLIANT, *Portraiture*, London, Reaktion Bookd, 1991, p.26.

del personaggio.

I ritratti pittorici o fotografici sono pertanto oggetti biografici profondamente soggettivi e, in quanto manufatti, rispondono altresì alle convenzioni del genere, alla moda e al gusto del tempo.

L'arte del ritratto ha origini molto antiche. Già l'arte greca pose come problema centrale la rappresentazione dell'uomo, pur ricercando il tipo e non l'individuo. L'interesse per il ritratto individuale si precisa nel XIII secolo, spesso legato a un programma di autocelebrazione o a un uso strumentale del ritratto di corte. Giotto dà un contributo decisivo allo sviluppo della ritrattistica, esempio emblematico è il ritratto del committente Enrico Scrovegni nella Cappella dell'Arena a Padova (1304-06).

A partire dal XV secolo nasce dunque il ritratto moderno, che individua la dignità di rappresentazione di un soggetto autonomo: il ritratto privato, segno di un'autoaffermazione dell'individuo nei suoi peculiari valori, è dunque legato alla nuova cultura umanistica e all'ascesa della classe borghese. Nell'ambito del ritratto privato si precisarono diverse tipologie: il busto, la mezzafigura, la figura intera o ancora il ritratto di famiglia o di gruppo.

Con il pittore fiammingo Jan van Eyck (1390-1441) ha inizio il ritratto realistico, indagato con gusto analitico, ne è esempio il dipinto che rappresenta i coniugi Arnolfini conservato alla National Gallery di Londra. In Italia Piero della Francesca ritrae Federico da Montefeltro e sua moglie di profilo, aggiungendo una nuova attenzione per i particolari naturali.

Nel XVI si sviluppa il "ritratto veneto", orientato verso una più viva gestualità e un contesto ambientale qualificato da segni che ne sottolineavano la concezione allusiva e l'interesse per la vita interiore e sociale del soggetto: così Tiziano ritrae il sovrano Carlo V a cavallo (1548, Madrid, Museo Nacional del Prado). Il ritratto ufficiale viene trattato in modo più dichiaratamente idealizzato e aulico da Raffaello, che fissa un modello esemplare di ritrattistica di tipo celebrativo (*Giulio II*, Londra, National Gallery) e di tipo intellettuale e sociale (*Baldassarre*

Castiglione, Parigi, Louvre).

Nel XVII secolo, il ritratto diviene uno dei generi artistici più importanti, con la realizzazione dei capolavori del pittore Diego Velázquez, che esegue raffinati dipinti. Nei Paesi Bassi il genere ha uno straordinario sviluppo, con artisti quali Pieter Paul Rubens, Harmenszoon van Rijn Rembrandt e Antoon Van Dyck.

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento, numerosi artisti dipingono ritratti in cui le sembianze del modello sono subordinate ai nuovi linguaggi espressivi (per citarne solo alcuni Edouard Manet, Amedeo Modigliani, Henri Émile Benoît Matisse, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Francis Bacon).

A metà del XIX secolo prende avvio l'uso del ritratto fotografico, che se da un lato rende più libera la ricerca formale dell'artista, allo stesso tempo fornisce un nuovo strumento di indagine oggettiva, sviluppatosi fortemente poi nel corso ventesimo secolo (ne è esempio l'opera di Andy Warhol con i ritratti di Marilyn Monroe, Marlon Brando e Jackie Kennedy).

Parallelamente alla storia del ritratto e dell'autoritratto, si può accennare brevemente alle vicende relative alle firme d'artista. L'applicazione della firma su un'opera, implica, infatti, non solo un livello dato di alfabetizzazione, quanto una forma di autocoscienza dell'artista, in prima istanza rispetto ai propri contemporanei. Firmando l'opera, l'artista si stacca nettamente dalla massa, deviando dalla società e prendendo autocoscienza di se e della propria genialità e originalità.

Nell'approfondire la personalità di un grande maestro dell'arte è dunque di fondamentale importanza verificare le caratteristiche della firma, della sigla apposta sul capolavoro nelle sue dimensioni e differenti posizioni.

1.4. L'autorevolezza dell'autore: la fortuna critica e la sua opera.

Alla base della conoscenza di un personaggio illustre, oltre alla biografia e autobiografia, il ritratto e l'autoritratto, risulta importante, infine, l'analisi della "fortuna critica" del maestro.

Nel linguaggio della critica, viene definita "fortuna critica" la risonanza che uno scrittore, un artista o un'opera ha presso i contemporanei o presso critici di tempi successivi determinandone l'autorevolezza.

L'autorevolezza di un autore viene dunque determinata da una specifica accumulazione progressiva di giudizi positivi e negativi, espressi in varie epoche; caratterizzati da diverse riflessioni teoriche e metodologiche conseguenti da concezioni ideologiche e storiografiche differenti.

2. La dimora e il luogo. La ricerca bibliografica ed iconografica, l'indagine conoscitiva e il rilievo dell'esistente.

2.1. La dimora dell'uomo: storia del sito e dell'edificio

Presupposto di qualsiasi intervento sul patrimonio culturale è la conoscenza del bene architettonico considerato nella sua globalità, nella sua complessiva articolazione, come risultato di una stratificazione di successivi interventi.

Nell'approccio preliminare quindi ad una casa d'artista o di collezionista, risulta fondamentale iniziare un accurato lavoro di conoscenza della storia dell'edificio (storico-critica, archivistica, bibliografica, tecnica, tecnologica), considerando ogni parte in stretta relazione, nelle sue ragioni strutturali, estetiche e funzionali, al tutto. E' necessario ricostruire i criteri e le procedure con le quali l'organismo si è venuto costituendo nel tempo.

Il primo livello di salvaguardia, infatti, del patrimonio culturale e in particolare delle case di uomini celebri è dunque la conoscenza.

L'indagine va condotta in archivio e in biblioteca, al fine di ricostruire per quanto possibile le vicende storiche che hanno interessato la dimora, individuandone la data di costruzione e le successive modifiche. Per le case di uomini illustri diventa, inoltre, importante intrecciare la vita dell'edificio alla biografia del personaggio celebre e della famiglia insigne che l'ha abitata.

Grazie, infatti, ad un'analisi combinata delle due vicende, si potrà arrivare a conoscere quali parti della dimora sono state cambiate e arredate dall'illustre autore, con quali criteri e quali finalità.

Per quanto concerne la dimora, poi, il secondo livello di conoscenza è il rilievo; inteso come un'operazione complessa, da condurre con il massimo rigore scientifico, con mezzi e strumenti adeguati. Il rilevamento permette, infatti di individuare, analizzare e registrare l'origine dell'edificio, di chiarire l'evoluzione delle fasi costruttive, di cogliere gli elementi caratteristici, di evidenziarne la morfologia strutturale, le condizioni statiche e i diversi stati di conservazione

della sua configurazione.

Un rilievo adeguato preventivo consente di procedere ad una successiva progettazione accurata e ad una puntuale programmazione della spesa e della esecuzione dei lavori per la valorizzazione della dimora.

In parallelo all'analisi dell'organismo architettonico è importante infine prendere in esame il tessuto urbanistico-territoriale in cui l'edificio si trova inserito.

Il contesto condiziona e influenza, infatti, le dinamiche di trasformazione dell'edificio e ne determina le possibilità di ampliamento e variazione.

Le fasi di sviluppo dell'isolato possono essere dunque elaborate in base a studi sulle planimetrie catastali, strumenti di piano, rilievi effettuati direttamente sugli edifici e comparazioni tra mappe storiche.

2.2. La ricerca bibliografica, archivistica ed iconografica

La prima fase di approccio con l'opera deve individuare una specifica bibliografia inerente l'edificio in questione, che consenta di acquisire quelle nozioni storico-critiche atte a fornire una completa documentazione.

Le indagini dovranno essere di tipo bibliografico archivistico e iconografico e devono essere condotte su mappe storiche, documenti d'archivio, ma anche su eventuali iscrizioni, lapidi, notizie dirette e indirette.

La natura delle fonti a disposizione si possono dividere in due macro categorie: quelle scritte e quelle grafiche.

Le fonti scritte si incontrano generalmente sotto forma di descrizioni: in alcuni casi si possono trovare i contratti di appalto originali fra committente e l'autore del progetto, o più semplicemente brevi descrizioni del materiale impiegato. Le informazioni che possiamo trarre da queste fonti sono generalmente di tipo quantitativo, sono infatti molto spesso descrizioni della proprietà a fini fiscali oppure contengono la dimostrazione della consistenza di una eredità da spartire, o di una vendita da effettuare. Da questo tipo di documentazione si possono

generalmente trarre indicazioni sulla datazione della costruzione dell'edificio.

Fonti indirette, ma non meno utili, sono anche i protocolli degli atti notarili, che portano sempre indicato il luogo e la data dove vengono rogati, e quindi individuano ambienti specifici, o testimoniano l'uso di un edificio in un certo anno.

Le fonti grafiche sono invece generalmente più difficili da reperire: sono i disegni di progetto dell'edificio, i particolari decorativi, gli elaborati costruttivi e le mappe storiche del territorio che circonda la dimora.

I catasti napoleonici, austriaci e italiani, contengono le planimetrie di tutti gli immobili, con le relative indicazioni catastali e patrimoniali. In generale sono rappresentazioni sintetiche e precise anche se danno indicazione solo della pianta dell'edificio, in scale grafiche non dettagliate.

Entrare in possesso di tutte le fonti esistenti che raccontano la vita e la natura della dimora, dunque, è una condizione indispensabile, ma non sufficienti per consentire un intervento consapevole sull'edificio. E' molto difficile ad esempio avere indicazione sulla composizione dei materiali usati o sulle tecnologie costruttive impiegate. Nella maggior parte dei casi i documenti d'archivio attengono alla storia dell'evoluzione della fabbrica e sono utili alla datazione delle singole parti, ma per quanto dettagliati, non sono mai sufficienti ad approfondire tutte le sovrapposizioni di strati successivi di una storia complessa.

Il documento più importante rimane sempre comunque la fabbrica e l'assetto spaziale dell'edificio stesso, ovvero un universo che porta su di sé tutte le tracce della propria esistenza.

2.3. Le indagini conoscitive e il rilievo dell'esistente

Sin dal primo Rinascimento rilevare l'architettura antica era una pratica considerata indispensabile per la formazione dell'architetto; Giorgio Vasari nelle *Vite* narra dei viaggi a Roma di Filippo Brunelleschi e Donatello per disegnare e misurare le piante e gli alzati dei monumenti romani. Oggi il rilievo è parte indispensabile per la conoscenza dell'architettura esistente, delle tecniche costruttive passate e delle pratiche edilizie antiche.

Il rilevamento è dunque un'operazione di analisi complessa delle componenti degli edifici: dai processi legati alla loro prima ideazione, alle trasformazioni subite nel tempo, sino alla registrazione dello stato di fatto ed alla configurazione dei possibili sviluppi futuri.

L'arte del rilevamento architettonico, come lo intendiamo oggi, ha avuto i suoi più grandi interpreti nel Settecento e nell'Ottocento: Ottavio Bertotti Scamozzi, Giovan Battista Piranesi, Giuseppe Zocchi, Eugène Viollet-le-Duc, Paul Marie Letarouilly, solo per citarne alcuni. Successivamente, con il progressivo allontanarsi delle discipline architettoniche dalle altre "arti del disegno", il rilevamento ha assunto connotazioni sempre più tecniche per poi approdare a valenze quasi esclusivamente scientifiche.

Recentemente il diffondersi delle nuove tecnologie digitali e la rivalutazione delle tecniche tradizionali della rappresentazione, ha aperto nuovi orizzonti al rilevamento e ulteriori valori, consentendo di esplorare anche gli aspetti figurativi degli edifici con grande capacità suggestiva e interpretativa.⁵

Il rilievo è dunque la prima forma di conoscenza, è un'insostituibile strumento di ricerca, che ha come scopo quello di offrire una "documentazione eccellente, ricettiva di tutte le sollecitudini e riflessi psicologici e di tutti i ricordi che l'opera architettonica può suggerire".⁶

5 MARCO JAFF, *Immagini di Dimore Storiche nei rilevamenti degli allievi della Facoltà di Architettura di Firenze*, in "Firenze Architettura", Anno IX suppl. n. 1 - 1° semestre 2005.

6 G. ZANDER, *Sommesse postille*, 1983, p.3.

Il rilievo presuppone una serie complessa di operazioni, di misurazioni e di analisi atte a comprendere e documentare il bene architettonico nella sua configurazione complessiva, nelle sue caratteristiche metriche dimensionali, nella sua complessità storica, nelle sue caratteristiche strutturali e costruttive, oltre che in quelle formali e funzionali.

Prima di effettuare un rilevamento è necessario individuare il fine ultimo per cui lo si esegue, ciò significa comprendere l'opera che si sta studiando, penetrare la sua realtà, coglierne tutti i valori. Il rilevamento è opera di misurazione, di chiarificazione geometrica, di conoscenza storica, e soprattutto un'operazione di lettura, di discretizzazione dell'organismo architettonico e di trascrizione grafica della qualità formale dello stesso.⁷

Si giunge alla conoscenza completa del bene architettonico passando attraverso diversi livelli di comprensione quali: una conoscenza della configurazione morfologica e dimensionale dell'oggetto, nel suo stato fisico attuale, precisa, sicura, criticamente filtrata; una conoscenza tecnica, tecnologica e materica dell'oggetto che aiuti a capirne tanto le modalità costruttive quanto le attuali condizioni di alterazione e degrado; una conoscenza storica "globale" dell'oggetto inteso come primo documento di se stesso.

Ne consegue che il rilievo è un'operazione volta a capire l'opera nella sua globalità, non solo nei suoi episodi oggettivi ed evidenti, ma anche nelle sue relazioni più nascoste e controverse. L'operazione del rilevamento, pertanto, non è solo una concretizzazione di elementi spaziali in un insieme di relazioni numerico-grafiche, bensì è un'operazione di analisi storico-critica.

Un rilievo complessivo di una dimora storica deve, in generale, prevedere: la realizzazione di un rilievo di base, di un rilievo tematico (esteso all'intero organismo architettonico e ai temi significativi sotto l'aspetto della consistenza e della conservazione), di un rilievo (condotto per tipi) dei vari elementi di decoro

7 MARIO DOCCI, DIEGO MAESTRI, *Manuale di rilievo architettonico e urbano*, Roma, Laterza, 2008, p 4.

e di arredo fisso; lo sviluppo di una campagna di misurazioni sufficientemente estesa, allo scopo di definire adeguatamente il modello geometrico dell'organismo architettonico e rappresentarlo in tutte le sue parti, tutte le misurazioni devono essere riferite ad un unico sistema convenientemente prescelto; la realizzazione di disegni in scale variabili con la dimensione dell'oggetto, le sue caratteristiche e le finalità del rilievo; la produzione di un'esauriente e scientificamente adeguata documentazione fotografica.

Il metodo e le caratteristiche di un rilievo variano da edificio ad edificio, in rapporto alle differenti peculiarità di quest'ultimo, un quadro generale, tuttavia deve prevedere: un rilievo architettonico (e delle destinazioni d'uso); un rilievo delle strutture (e del relativo quadro fessurativo); un rilievo degli elementi architettonici di pregio e di rilevanza tipologica, con formazione del relativo repertorio; un rilievo delle pavimentazioni e dei controsoffitti; un rilievo dei rivestimenti e dei paramenti murari, dei materiali costituenti nonché delle loro condizioni e dei tipi di degrado; un abaco e repertorio degli elementi costituenti; un rilievo degli impianti ovvero il censimento delle utenze e, anche sulla base degli apporti delle ricerche documentarie; una cronologia delle fasi costruttive.

I lavori di rilievo e documentazione devono sempre essere accompagnati da una relazione che illustri le finalità dell'intervento ed i criteri con il quale sono state utilizzate le varie tecniche; nella relazione verranno elencati anche tutte le elaborazioni ed i materiali prodotti. La relazione, i materiali e le elaborazioni devono riportare sempre la data delle operazioni.

2.4. L'individuazione di vincoli e notifiche

Nella fase preliminare di conoscenza dell'oggetto architettonico su cui si intende intervenire, è necessario avere notizia sull'esistenza e sulla natura di eventuali vincoli e notifiche.

Gli immobili vincolati, infatti, non possono essere demoliti o modificati senza una specifica autorizzazione ministeriale e nemmeno possono essere adibiti a usi non consoni con il loro carattere storico-artistico. L'inosservanza delle disposizioni dell'Autorità che tutela il vincolo può comportare pesanti sanzioni, anche penali.

I vincoli architettonici, ai sensi delle leggi statali, sono di due tipi: il primo è quello culturale (più in esteso, quello artistico, storico, archeologico, etnoantropologico). Grava su singoli oggetti (nei casi che qui si esaminano, sugli immobili). L'altro è quello paesaggistico e può anche riguardare beni immateriali, come un panorama. Entrambi hanno come norma regolatrice il Codice dei beni culturali (Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42).

Le categorie di immobili privati che possono avere un vincolo di tipo storico-artistico sono: immobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante che non siano opera di autore vivente o la cui esecuzione risalgia a oltre 50 anni; ville, parchi e giardini che abbiano interesse artistico o storico; siti minerali di interesse storico o etnoantropologico; rustici che siano testimonianze notevoli dell'economia rurale tradizionale, opere dell'architettura contemporanea di particolare valore artistico, studi d'artista, beni di interesse per la storia della scienza e della tecnica aventi più di cinquanta anni, vestigia della Prima guerra mondiale individuate dalla normativa.

Il vincolo culturale, più conosciuto come "storico-artistico", è imposto dallo Stato e, per lui, dalle Soprintendenze che dipendono dal Ministero dei Beni culturali.

Il vincolo paesaggistico-ambientale è invece delegato alle Regioni e ha i contenuti più diversi, può riguardare parte di un singolo bene di un privato o tutto il territorio di uno o più Comuni limitrofi. Esso può per esempio riguardare interi

quartieri o particolari vie di una grande città, non solo i centri storici più noti. Nel territorio italiano non esiste un unico elenco dei beni con vincoli culturali e/o ambientali. Per informarsi dell'esistenza di vincoli e del loro contenuto ci si deve rivolgere alle Soprintendenze.

Il Codice dei beni culturali, riprendendo tutte le norme precedenti, prevede espressamente che il proprietario o il possessore di un immobile possa richiedere il vincolo storico-artistico. A segnalare alla Soprintendenza l'opportunità del vincolo può essere anche un'associazione volta alla tutela e perfino qualsiasi privato cittadino. Unici arbitri del vincolo sono le Soprintendenze che, con notifica motivata in base agli indirizzi forniti dal ministero, ne danno comunicazione al proprietario, possessore o detentore a qualsiasi titolo.

In particolare il vincolo è preceduto da una verifica dell'interesse culturale (art. 12 D. lgs. n. 42/2004) o è imposto direttamente con dichiarazione di interesse (art. 13 dello stesso decreto lgs) che viene poi portato a conoscenza dell'interessato e che prevede molteplici obblighi, ma anche incentivi ed agevolazioni fiscali a carico dei proprietari per la conservazione, la circolazione, la fruizione, la manutenzione di detti beni. L'apprezzamento da parte della Pubblica Amministrazione dell'interesse storico ed artistico di un edificio ai fini dell'imposizione dei vincoli non è un giudizio puramente artistico sul valore del bene, ma una valutazione, espletata dalla Soprintendenza competente, dell'interesse pubblico a tutelare le cose che, in quanto attinenti direttamente o indirettamente all'arte, sono meritevoli di conservazione.

Il riconoscimento dell'interesse storico-artistico si concretizza, dunque, nell'imposizione di un vincolo diretto sui beni determinati. Il vincolo diretto, pertanto, come specifica il Ministero delle Finanze nella risoluzione n. 4/1240 del 25/07/84, costituisce fonte di obblighi positivi di conservazione e di restauro e non solo di limitazioni alle potenzialità di sfruttamento e modificazione degli immobili stessi.

L'agevolazione prevista dal legislatore a favore dei proprietari dei beni storici-

artistici nasce non soltanto dall'intento di compensare le restrizioni e i vincoli posti ai privati, ma anche di incentivare il compimento di opere di conservazione e protezione dell'immobile. Tutto ciò giustifica la tutela sul piano fiscale concessa agli immobili soggetti a vincolo diretto rispetto a quelli solo indirettamente vincolati.

Il vincolo storico-artistico permette di versare in misura ridotta tutti i principali tributi e consente contratti di locazione libera (si veda in appendice "Quadro normativo delle agevolazioni e benefici fiscali per gli immobili di interesse storico artistico"). Molti sono gli immobili potenzialmente tutelabili: non solo ville o castelli, ma anche case nei centri storici medioevali, palazzi liberty nei capoluoghi, cascine o masserie nelle campagne.

L'intervento pubblico a protezione del patrimonio artistico e storico non resta inoltre circoscritto ai soli beni che direttamente rivestono quell'interesse. Esso si estende, infatti, anche su altri beni che, pur non possedendo quella intrinseca natura e non essendo quindi soggetti allo stesso regime si trovano con quelli in una particolare relazione che rende necessaria una sorta di asservimento, in funzione della piena attuazione dell'interesse pubblico, alla integrità delle cose di interesse storico artistico. Da qui la necessità che la salvaguardia di tali cose si allarghi fino a comprendere un'area più vasta dove esse mantengono certi rapporti prospettici, architettonici e anche sociali con gli insediamenti in cui furono collocate o che attorno ad esse si sono sviluppati. Il Ministero ha facoltà di prescrivere le distanze, le misure e le altre norme dirette ad evitare che sia messa in pericolo l'integrità delle cose immobili soggette a tutela artistica e storica (ossia la conservazione materiale) o che ne sia danneggiata la prospettiva e la luce (esigenze che si pongono per le strutture di particolare pregio architettonico e che implicano il mantenimento di una certa visibilità complessiva) o che ne siano alterate le condizioni di ambiente (per conservare continuità stilistica e storica con gli insediamenti che circondano l'edificio) e di decoro (affinché nelle vicinanze non si realizzino opere contrastanti sotto l'aspetto formale, con lo stile o il significato storico artistico). Gli enti pubblici territoriali interessati recepiscono

le disposizioni nei regolamenti edilizi e negli strumenti urbanistici (art. 45 D. lgs. n. 42/2004).

Infatti, la finalità prevista dall'art. 21 della legge 1089/1939 (poi sostituito dall'art. 49 D.lgs. n. 490/1999, ora art. 45 del D.lgs. n. 42/2004) è di evitare che siano danneggiate la prospettiva e la luce degli immobili vincolati o ne siano alterate le condizioni di ambiente e di decoro. Pertanto, le misure previste per la norma citata sono stabilite con riguardo alla globale consistenza della cosiddetta cornice ambientale, che si estende fino a comprendere ogni immobile, anche non contiguo ma pur sempre in prossimità del bene monumentale, che sia con esso in relazione tale che la sua manomissione sia idonea, secondo una valutazione ampiamente discrezionale dell'Amministrazione, ad alterare il complesso di condizioni e caratteristiche fisiche e culturali che connotano lo spazio circostante. (cfr. Consiglio di Stato, sez. VI, 2 marzo 1999 n. 233).

Il vincolo, infine, può riguardare solo l'aspetto esterno o solo quello interno, oppure entrambi. Può anche valere per un solo elemento (un camino monumentale, un affresco sul soffitto, una finestra a bifora).

3. La catalogazione, l'inventario e le esigenze conservative delle collezioni presenti nella dimora.

3.1. Le collezioni e gli arredi della dimora.

Lo scopo di ogni museo è, oltre a conservare e tutelare gli oggetti in collezione, anche trasmettere la storia e i valori di una società, nonché comunicare un messaggio culturale visivamente organizzato. Il primo passo per attuare tale messaggio consiste nella ricerca museologica, alla cui base si pone l'attento studio di un patrimonio collezionistico, ma anche la catalogazione e l'analisi di tutti i materiali conservati. Per cogliere pienamente il valore di un museo, comprendere quale può essere il suo ruolo all'interno di una società e scoprirne le potenzialità culturali, grande attenzione va prestata allo studio delle sue vicende costitutive e alle motivazioni che stanno alla base della raccolta, nonché al suo porsi all'interno della comunità che lo ha voluto e realizzato. Dal momento poi che le collezioni nascono sulla spinta di una persona illustre, vanno certamente indagate le scelte personali di ciascun fondatore.

Passata una generazione e scomparsa la figura dell'illustre personaggio che ha abitato la dimora, dunque, il destino del luogo domestico si separa definitivamente dal destino degli oggetti, delle suppellettili, delle tante preziose opere d'arte che formavano la collezione. I materiali originari della collezione, che si trovavano riuniti nelle stanze dell'alloggio vengono catalogati per essere poi trasferiti in un'altra sede lontana. Nel trasferimento qualcosa si perde per sempre, ma c'è, quasi sempre, qualcosa di sconosciuto che viene alla luce. Vi sono pezzi dimenticati che vengono per la prima volta apprezzati, vi sono testimonianze inedite che vengono riunite a gruppi di altri documenti noti e formano così nuove sequenze semantiche. Alla fine del trasferimento, la collezione originaria, certamente, non è più la stessa. Materiali diversi e di diverso valore, si sono aggiunti e ora si confrontano in un nuovo intreccio di significati.

Si assiste così ad un nuovo spettacolo sociale, dove l'impegno di rottura che ha

segnato la notorietà di un artista oppure la lungimiranza e la dedizione di un noto collezionista, anche attraverso la conferma dei luoghi e la conoscenza degli oggetti, diventano progressivamente, valore collettivo e gloria riconosciuta della comunità cittadina e nazionale. Il rispetto e la permanenza nel tempo di una precisa collezione, contribuisce certamente a rinforzare un mito, originato da un intreccio di memorie impalpabili di echi e di riflessi di avvenimenti collettivi.

Collezionare oggetti, conservarli e studiarli, paragonarli tra loro è un metodo per acquisire conoscenza. Il museo è un grande contenitore di culture, non solo un custode di oggetti, ma anche l'espressione simbolica di valori collettivi.

L'attività di ricognizione e catalogazione delle opere di una collezione è una delle attività più importanti per il museo, sia nella sua fase preliminare di apertura al pubblico quindi di progettazione di un determinato percorso espositivo, sia nelle successive fasi di gestione, conservazione, e incremento della collezione stessa. Solo se si conosce l'origine di una raccolta si può infatti progettare in modo corretto il percorso espositivo, decidendo con cognizione di causa se apportare innovazioni rispetto alle aggregazioni precedenti o seguire l'originale organizzazione del materiale.

Qualsiasi processo di valorizzazione di una dimora storica, s'impone in primo luogo studiando la natura e l'origine del suo contenuto, per identificare dei criteri guida per una nuova disposizione della collezione o al contrario per dare fondamento a una riproduzione fedele nel tempo del lascito.

Nel 1984 il National Trust, ente statale inglese a tutela delle dimore storiche, pubblica in prima edizione un importante compendio sull'argomento dal titolo *The National Trust Manual of Housekeeping*. Il Manuale si propone di fornire al proprietario di una dimora storica le giuste indicazioni per conservare nella quotidianità l'apparato interno ed esterno della casa, i suoi oggetti che devono necessariamente convivere armoniosamente insieme.

3.2. La catalogazione. Standard di gestione e classificazione delle opere.

Introdursi in una dimora storica, in attesa di catalogazione e di un progetto allestimento, significa approcciare una realtà sociale accaduta; quando se ne percorrono le stanze si apre un silenzioso colloquio con la nostra memoria, affiora la difficoltà di cogliere il senso pieno degli oggetti utilizzati quotidianamente dagli uomini e che l'usura del tempo, la modernizzazione e il progresso sociale hanno trasformato in possibili beni culturali da preservare. Il museo non si presenta così solo come una raccolta di "cose", ma anche e soprattutto, diviene un contenitore di "significanti": una collezione di oggetti considerati documenti della storia sociale ed economica di un territorio.

La catalogazione è l'attività di registrazione, descrizione e classificazione di tutte le tipologie di beni culturali. Si tratta di individuare e conoscere i beni, di documentarli in modo opportuno e di archiviare le informazioni raccolte secondo precisi criteri. Solo dopo una corretta catalogazione si può passare a eventuali interventi di recupero, conservazione e soprattutto alla selezione dei materiali da esporre. Solo conoscendo la funzione, l'uso dei manufatti, è possibile pensare un allestimento chiaro e corretto, che trasmetta il senso dell'operazione di "museificazione".

"La documentazione delle collezioni museali deve avvenire nel rispetto di standard professionali riconosciuti e deve includere l'identificazione e la descrizione complete di ciascun oggetto, gli elementi associati ad esso, la provenienza, lo stato di conservazione, il trattamento ricevuto e la collocazione attuale".⁸

In Italia l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, all'interno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MIBAC), definisce gli standard e gli strumenti per la Catalogazione e la Documentazione del patrimonio archeologico, architettonico, storico artistico e etnoantropologico nazionale in accordo con le Regioni; gestisce il Sistema Informativo Generale del Catalogo e svolge funzioni

⁸ Art. 2.2 del *Codice etico dell'ICOM per i Musei*, 21^a Assemblea Generale a Seoul (Repubblica di Corea) l'8 ottobre 2004.

di alta formazione e ricerca nel settore della catalogazione.

Gli standard catalografici definiti dal MIBAC sono costituiti dalle normative, da specifici strumenti di supporto e di controllo (vocabolari, liste di valori) e da un insieme di regole e di indirizzi di metodo da seguire per l'acquisizione delle conoscenze sui beni e per la produzione della documentazione che li riguarda, al fine di registrare i dati secondo criteri omogenei e condivisi a livello nazionale. Il rispetto di norme comuni consente, mediante l'applicazione di specifiche procedure, l'interscambio delle informazioni fra i diversi soggetti che operano nel settore della catalogazione.

Le schede di catalogo sono modelli descrittivi che raccolgono in modo organizzato le informazioni sui beni, secondo un 'percorso' conoscitivo che guida il catalogatore ed al tempo stesso controlla e codifica l'acquisizione dei dati secondo precisi criteri.

L'ICCD ha emanato modelli catalografici diversi in relazione alle differenti tipologie di beni.

Le schede ricostruiscono un quadro di indicazioni complete sull'opera e includono molti campi diversi. Tra essi ci sono:

- Informazioni generali: nome dell'ente schedatore, tipo scheda, anno di schedatura, luogo di collocazione/localizzazione del bene, fotografia del bene.
- Informazioni tecniche: dati dimensionali (dimensioni massime del bene catalogato ed eventuali specifiche relative alla potenza ed alla capienza) ed elementi significativi del bene, datazione.
- Descrizione del bene: definizione tipologica e denominazione, luogo di provenienza (fabbricazione), stima (valore in euro), informazioni che consentono di collocare il bene nel contesto culturale e di produzione, informazioni relative agli aspetti materici e tecnici del bene in esame.
- Indicazioni sullo stato di conservazione del bene catalogato e modalità d'uso (se funzionante)
- Informazioni sugli interventi di restauro e le analisi di laboratorio.
- Indicazioni relative alla proprietà del bene, ai provvedimenti di tutela, ai

mutamenti di proprietà.

- Indicazioni sulle modalità di trasporto.
- Indicazioni sul materiale grafico e fotografico di riferimento. Informazioni sulla documentazione grafica e sulla documentazione video, audio, dell'opera catalogata, allegata alla scheda di catalogo, o esistente e depositata presso l'Ente schedatore o in altre raccolte.
- Bibliografia: dati relativi alla bibliografia (specifica o di confronto) su supporto elettronico, sia che si tratti di opere pubblicate, sia che si tratti di informazioni in rete.
- Dati relativi alla bibliografia (specifica o di confronto) su supporto elettronico, sia che si tratti di opere pubblicate, sia che si tratti di informazioni in rete.
- Osservazioni aggiuntive: informazioni sul bene catalogato per le quali non è stato possibile utilizzare gli altri campi della scheda.

Solo se si conosce l'origine di una raccolta si può progettare in modo corretto il percorso espositivo, decidendo con cognizione di causa se apportare innovazioni rispetto alle aggregazioni precedenti o seguire l'originale organizzazione del materiale.

Qualsiasi processo di valorizzazione di una dimora storica, si imposta in primo luogo studiando la natura e l'origine del suo contenuto, tracciandone le linee storiche di sviluppo da cui trarre elementi per configurare i criteri guida di una nuova disposizione o al contrario per dare fondamento a una riproduzione fedele nel tempo, o infine per programmare il ritorno in una sua antica veste, corrispondente ad un'altra precedente epoca storica.

3.3. La conservazione e la tutela della collezione.

La conservazione di una collezione è un'operazione complessa, che richiede uno studio preliminare approfondito e l'ausilio di diverse professionalità. Spesso, infatti, si intende come oggetto della salvaguardia solo la materia del bene, la sua apparenza esteriore, la sua fisicità artistica. In realtà la conservazione è un problema complesso, che presenta talvolta esigenze discordanti e richiede difficili soluzioni di compromesso, essa si muove attraverso diversi livelli, che indagano i diversi significati della collezione e gli elementi tecnici che documentano il processo di formazione dell'oggetto.

La Carta del restauro ha introdotto, tra gli elementi da salvaguardare la storia esterna dell'oggetto, con i segni del tempo, l'uso o le vicende significative di cui è stato al centro, vi hanno lasciato delle patine, le aggiunte o le introduzioni, sempre soggette anch'esse alle valutazioni scientifiche e critiche.

Nel caso di una dimora storica la conservazione dell'oggetto può assumere un particolare significato, se esso viene mantenuto nel suo contesto e nella sua posizione originaria, per tutelare l'aurea del luogo e la volontà dell'antico abitante. Questa operazione è tuttavia molto delicata e deve poter soddisfare le esigenze di sicurezza e protezione di una moderna istituzione museale.

Come la conservazione integrale per la dimora si è detto non esiste, così la conservazione assoluta della collezione è impossibile, essa entra in conflitto con la fruizione che senza vincoli e filtri, comporterebbe gradi sempre più elevati di consumo dell'opera.

L'oggetto del museo, inoltre, quando cessa la funzionalità originale e diventato bene culturale, assume inevitabilmente nuovi significati. Per i manufatti destinati all'uso, che si possono trovare frequentemente in una casa museo, come strumenti musicali, orologi o apparecchiature meccaniche, va dunque valutata attentamente la possibilità del ripristino della loro funzionalità, che non sempre è utile a rendere manifesto il significato dell'oggetto.

Le azioni per prevenire o arrestare le modificazioni della materia sono lo scopo

puntuale di tutta la sezione della museologia che si indirizza alla cura delle collezioni, mentre è meno riducibile a regole oggettive e a prescrizioni tecniche la conservazione dell'espressione dei beni artistici. In questo campo si possono solo dare indicazioni di metodo per un giudizio che porti a scelte di estrema prudenza, sorrette da una profonda conoscenza della disciplina.

Le minacce più diffuse all'integrità dei valori espressivi di un'opera sono spesso derivate dagli interventi di riuso, ma anche da restauri non corretti. Ridipinture, abrasione di vernici e velature superficiali hanno talora intaccato l'integrità formale di pitture e sculture. Interventi drastici di smacchiatura, o consolidamenti con materiali non sperimentati e irreversibili, hanno danneggiato opere di grafica, di oreficeria e smalti.

Problemi affatto nuovi nel campo del restauro si affacciano ormai per le opere d'arte moderna e contemporanea, a causa delle peculiarità tecniche e concettuali proprie dell'arte del Novecento, così come ci si muove in un campo ancora difficile e delicato quando si tratta di restaurare oggetti etnografici, per la frequenza di polimerici e di tecniche esecutive non consuete.

La trasmissione dell'oggetto è però alla base della missione del museo e condizione di ogni sua altra attività. Dovrebbe pertanto assorbire la massima parte delle risorse messe a disposizione dall'autorità responsabile: risorse temporali e conoscitive, per le molte competenze professionali coinvolte, risorse finanziarie costanti, risorse logistiche sufficienti e disponibilità di attrezzature tecniche.

Chi ha la cura tecnico-scientifica del museo deve essere cosciente che una parte del proprio ruolo consiste nel creare le condizioni culturali e di sensibilizzazione per l'allocazione delle risorse in questa direzione e programmare eventualmente nel tempo attività di promozione e di sostegno.

La pianificazione della salvaguardia e dei restauri deve rimanere in carico al direttore del museo, che conosce le proprie raccolte e la propria struttura, il quale, tuttavia, deve prevedere una serie di azioni di comunicazione e di valorizzazione, nei confronti del pubblico, che indirizzino verso scelte prioritarie meditate e rimettano nel circolo di crescita culturale i materiali tutelati.

Un progetto globale e organico di miglioramento dei livelli di tutela e conservazione deve perciò comprendere iniziative collaterali che stimolino e consolidino la sensibilità della comunità riguardo a questi problemi.

Conservazione preventiva del patrimonio museale

Il degrado è un fenomeno naturale di tipo cumulativo che si manifesta nel lungo periodo in funzione delle variabili legate allo spazio, ovvero alle caratteristiche chimico-fisiche dell'ambiente in cui è collocato il bene, e al tempo, ovvero al progressivo invecchiamento degli oggetti. La minimizzazione del rischio di vulnerabilità e il prolungamento della "vita utile" del patrimonio sono strettamente legati all'interazione tra il "sistema manufatto-ambiente" e, pertanto, possono essere conseguiti attraverso la conoscenza delle proprietà chimico-fisiche dei materiali, della "storia climatica" vissuta, delle condizioni microambientali dei locali espositivi, delle procedure di gestione museotecnica e delle caratteristiche costruttive dei sistemi di allestimento. La conoscenza approfondita di queste variabili richiede il concorso di competenze professionali diverse, afferenti alla diagnostica, al restauro, alla scienza della conservazione, alla museologia, alla museografia, alla progettazione illuminotecnica e impiantistica e alla gestione logistica ed economico-finanziaria dell'istituzione museale.

La collocazione fisica del bene culturale svolge un ruolo di fondamentale importanza nella definizione delle cause e dell'entità di degrado, poiché determina le modalità di interrelazione del "sistema manufatto-ambiente" e accelera la velocità di decadimento strutturale e materico delle opere.

Le indagini sulle caratteristiche climatiche dell'ambiente conservativo si sono sviluppate a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in seguito all'accertamento della correlazione diretta esistente tra il deperimento del patrimonio architettonico e il crescente inquinamento prodotto dalle attività industriali e antropiche. Lo studio dell'interazione tra il manufatto e l'atmosfera ha portato alla definizione di una "nuova cultura della tutela" volta alla permanenza

integrale e prolungata del “monumento-documento” nel tempo, che prende il nome di conservazione preventiva. La conservazione preventiva può essere definita come l’insieme di interventi di tutela finalizzati al prolungamento della “vita utile”, alla prevenzione dei rischi di degrado e alla massimizzazione della resistenza dei beni alle azioni degli agenti microclimatici o patogeni⁹. L’interesse dell’intervento conservativo si sposta dal bene in sé all’ambiente fisico in cui esso è collocato, garantendo il rispetto dei principi cardinali del restauro, quali il minimo intervento, la retroattività e la non invasività, e permettendo la cronoprogrammazione delle attività progettuali, logistiche, gestionali e finanziarie di cura.

La valutazione dello stato di rischio ambientale, che è determinato dall’interazione tra i beni e il microclima, consente di prevedere la vulnerabilità e i processi di danno a cui sono sottoposti i manufatti. I tracciati schedografici elaborati dall’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) di Roma costituiscono un valido strumento di supporto preliminare per conoscere gli aspetti anagrafico-descrittivi e le proprietà materiche e dimensionali dei beni. L’approfondimento delle caratteristiche fisico-chimiche, invece, richiede la classificazione della collezione in aree merceologiche caratterizzate da analoga attitudine al degrado e la selezione dei livelli microclimatici ottimali per tutelare le diverse classi materiche¹⁰.

La conservazione preventiva, dunque, suggerisce un approccio strategico e continuamente reiterabile di “valorizzazione conservativa e fruitiva” delle

9 “Preventive Conservation is non-interventive actions taken to prevent damage to and minimize deterioration of a museum object. Such actions include monitoring, recording and controlling environmental agents; inspecting and recording the condition of objects; establishing an integrated pests-management program; practicing proper handling, storage, exhibit, housekeeping and packaging and shipping techniques; and incorporating needed information and procedure about objects in emergency operation plans”. National Park Service, 1999 - Museum Handbook. NPS, Washington D.C., Part. I, p. 3.20.

10 Si veda: Comitato Nazionale di Unificazione, 1999 - Norma UNI 10586/1999 “Condizioni climatiche per ambienti di conservazione di documenti grafici e caratteristiche degli alloggiamenti”. Comitato Nazionale di Unificazione, 2001 - Norma UNI 10969/2001 “Beni culturali. Condizioni ambientali di conservazione. Principi generali per la scelta ed il controllo dei parametri ambientali in ambienti interni”.

collezioni, che si sviluppa secondo un'ottica sistemica di integrazione tra risorse culturali, strutturali, gestionali, umane e finanziarie del museo. Il metodo proposto garantisce la sostenibilità dell'intervento, ovvero la permanenza, la promozione e il godimento del patrimonio culturale alle generazioni future.

“Questo è racchiuso nell'etimologia di *cum serbare*. Molto di più che *manu tenere*, perché conservare non significa banalmente garantire che qualcosa rimanga com'è, ma accettare e gestire il mutamento, consapevoli della complessità e della difficoltà del compito.”¹¹

11 SALVATORE DELLA TORRE, *La Carta del Rischio e la pratica della Conservazione*, in “Arkos”, n. 1, gennaio 2000 p. 20.

4. La programmazione dell'intervento. L'assetto istituzionale, i programmi curatoriali.

4.1. Il curatore e il direttore del museo.

Alla base di ogni progetto di trasformazione di una casa in museo, come si è già detto, vi sono tre figure fondamentali: l'autore che fonda e abita la dimora, l'architetto che progetta la trasformazione e il curatore che si occupa della gestione e della programmazione del dimora stessa.

Al curatore spetta il compito di interpretare il progetto dell'autore e farlo comunicare con un nuovo pubblico, attraverso un ben fondato programma di gestione del museo e delle sue attività.

Un principio di programmazione scientifica si deve inevitabilmente sostituire quindi a un principio di organizzazione storica e letterale. Nel prefigurare uno spazio museografico e prevedere al suo interno dinamiche espositive ordinate, narrative e didattiche, il curatore deve pianificare un percorso di visita che quasi mai coincide con quello privato dell'abitante nella dimora.

La trasformazione della casa da spazio privato a istituzione pubblica richiede dunque un'attenzione particolare alla pratica curatoriale, che deve in primo luogo realizzare le dimensioni strutturali all'interno delle quali può essere compresa l'esperienza espositiva.

Il curatore del museo deve sostenere una funzionalità strutturale, ma senza opprimere la possibilità di una programmazione estemporanea e mutevole di eventi e mostre. In particolare i compiti della programmazione curatoriale sono: garantire livelli ottimali di scambio e comunicazione fra la struttura e il territorio, gestire la superficie espositiva, organizzare un piano di lavoro per la gestione del personale e la qualifica dello spazio, coordinare l'uso e il funzionamento delle attrezzature e infine ricercare fondi per il sostegno economico.

Secondo il D.M. 10 maggio 2001 “Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei” le caratteristiche (standard) che deve avere la casa per essere museo sono: avere una missione e una pianificazione delle attività future, avere una direzione, avere del personale, avere un piano finanziario, rispettare un certo grado di sicurezza, accessibilità e servizi, garantire una corretta gestione della collezioni (acquisizioni, prestiti) e conservazione della collezione, programmare mostre ed eventi, prevedere una didattica e un piano di marketing e comunicazione.

Nel momento in cui la casa diventa museo, dunque, un'altra figura essenziale per la sua istituzionalizzazione è il direttore del museo, che in alcuni casi può coincidere anche con il curatore stesso.

Il direttore del museo ha particolari responsabilità. Il testo dell'ICOM Code of Ethics le indica chiaramente: “The director or head of the museum is a key post and when making an appointment, governing bodies should have regard for the knowledge and skills required to fill the post effectively. These qualities should include adequate intellectual ability and professional knowledge, complemented by a high standard of ethical conduct”¹².

Il *Manuale europeo delle Professioni museali*¹³ definisce il direttore come il principale responsabile del museo. Egli definisce le scelte strategiche per la promozione e lo sviluppo dell'istituzione ed è responsabile delle collezioni e della qualità delle attività e dei servizi del museo.

Il direttore ha in particolare una triplice funzione di orientamento e di controllo:

Scientifica: definisce e segue le attività legate alle collezioni e al loro arricchimento; vigila e contribuisce alla conservazione, agli studi, alla sicurezza e alla valorizzazione delle collezioni. Stabilisce le linee guida di ricerca dell'istituto.

12 ICOM Code of Ethics, 2006, p. 3, tratta da <http://icom.museum/ethics.html> (11.5.2007).

13 Si veda ANGELIKA RUGE (a cura di), *Manuale europeo delle Professioni museali*, Icom, 2008 e ALBERTO GARLANDINI, *Carta nazionale delle professioni museali. Conferenza nazionale dei musei*, Milano, Icom, 2006.

Culturale: definisce il programma generale delle attività legate alla presentazione delle mostre permanenti e temporanee e favorisce l'accesso del pubblico al museo e ai suoi servizi.

Manageriale: coordina i differenti servizi museali, ha la responsabilità della gestione delle risorse umane, tecniche e finanziarie, garantisce le relazioni con gli enti proprietari, rappresenta il museo presso le differenti istituzioni e i partner, pubblici e privati, assicura la valutazione costante delle attività del museo.

Per concludere, dunque, il direttore del museo deve dunque essere custode e l'interprete dell'identità e della missione dell'istituzione culturale. Egli è responsabile della gestione del museo nel suo complesso, nonché dell'attuazione e dello sviluppo del suo progetto culturale e scientifico. Si occupa della conduzione manageriale e organizzativa e di gestione del personale oltre che delle forme di allestimento espositivo, di didattica museale e dell'organizzazione delle infrastrutture museali e sovrintende, infine, alla comunicazione esterna dell'immagine istituzionale, nell'interesse della considerazione futura da parte delle autorità, della critica e del grosso pubblico.

4.2. Il programma curatoriale.

Prima dell'apertura della casa alle visite e prima della definitiva trasformazione in museo è opportuno determinare un preciso programma curatoriale che individui preventivamente: le esigenze della nuova istituzione in rapporto con il territorio in cui si viene ad insediare; le sezioni funzionali, il loro ruolo e la posizione che devono avere all'interno del museo; il progetto culturale su cui viene impostata la nuova realtà.

Il processo, che va dalla prima ideazione all'attuazione di una nuova, o rinnovata, struttura museale, è stato formalmente tracciato nelle linee guida fornite dall'International Council of Museums¹⁴. Punti focali di queste procedure sono:

1. la stesura preliminare di un progetto scientifico e di mediazione culturale che identifichi e distingua il museo, giustificando la decisione dell'autorità responsabile, committente, di procedere all'opera e all'assunzione degli oneri conseguenti;
2. la nomina da parte della medesima di un responsabile del procedimento, detto anche programmatore, cui è affidato il coordinamento generale fra le varie competenze coinvolte e le risorse, il controllo dei lavori e dei tempi.
3. la nomina di un comitato ristretto interdisciplinare, costituito a partire dallo studio preliminare degli obiettivi e dei mezzi fino all'ultima fase dell'opera. Esso, durante il percorso del progetto, si confronta costantemente al suo interno e con la committenza studiandone gli aggiustamenti secondo le esigenze dell'utilizzatore (il museo), le possibilità offerte dalle sedi e dalle risorse finanziarie. Verifica l'attuazione del programma, mettendo in atto i correttivi adeguati, fino alla conclusione degli interventi e alla operatività delle dotazioni che possono garantire il corretto funzionamento.

Questa procedura generale serve a prefigurare lo scenario del nuovo museo e a impostare una proficua dialettica fra le sue vocazioni intrinseche e il contesto

14 PATRICK O'BYRNE - CLAUDE PECQUET, *La programmation un outil au service du conservateur du maltré d'ouvrage et du maltré d'uvre*, in *Museum*, Vol XXXI, n.2, Paris, UNESCO, 1979.

storico, culturale e sociale di riferimento. Individuate le figure di riferimento sopra elencate il “cantiere museale” deve seguire tre diverse fasi di programmazione che possono essere sintetizzate in tre diversi fasi.

Una prima fase deve prevedere uno studio preliminare che consista nell’analisi delle collezioni (catalogo e documentazione degli oggetti), nella definizione di un piano di conservazione e restauro della dimora e nella verifica delle dinamiche culturali già presenti sul territorio.

Una seconda fase deve prevedere poi un’attenta analisi di fattibilità che definisca gli obiettivi scientifici, educativi e ricreativi dell’istituzione, le esigenze funzionali degli spazi, un piano delle risorse umane impiegate nel nuovo museo, oltre che un piano economico-finanziario che identifichi delle fonti di finanziamento futuro.

Una terza fase deve infine pianificare il vero e proprio programma curatoriale, che contiene la missione del museo, la pianificazione della didattica ed dell’attività di educazione, il piano economico, l’organigramma delle risorse umane, l’organizzazione di un piano di promozione e pubblicità e dei mezzi di comunicazione, la progettazione di le mostre, oltre che il piano di conservazione e di sicurezza.

4.3. Le nuove opportunità per il pubblico.

La realtà di una casa museo può offrire opportunità ed esperienze uniche nel panorama delle offerte culturali di un territorio.

La dimora storica può prevedere, infatti, al suo interno attività formative assai diversificata: dall'esibizione delle collezioni ai concerti o al salotto letterario, dalle porte aperte per la valorizzazione degli arredi del giardino all'attività orticola che da presto origina a tradizioni eno-gastronomiche, talora rivisitate in itinerari agro-turistici oggi recuperati. La commistione di diversi ambiti culturali non determina dirompenti cambiamenti nella struttura della dimora storica, anzi, in taluni casi, rafforza la progettualità della raccolta, nella ferma convinzione di non ledere l'idea originaria del capostipite.

La casa museo, inoltre, può istaurare con il suo territorio un legame particolare, mettendo in moto spesso un lento processo di valorizzazione. Angela Befana, docente di economia presso l'Università IULM di Milano, propone una definizione di casa museo come una possibile tappa di *heritage trail*¹⁵ che ripercorre "le continuità territoriali" di itinerari culturali e che spesso trova traccia oltre i confini nazionali.

Già ora, le attività di associazioni private, come il FAI, Fondo Ambiente Italiano, Associazione Dimore Storiche e l'Associazione Castelli e Ville Aperte in Lombardia, alimentano la promozione educativa e culturale, che grazie ai circuiti, in certe giornate di "porte aperte", riesce a muovere migliaia di persone attraverso vallate, borghi storici e scorci di paesaggio.

La dimora storica, il suo giardino e le sue adiacenze vengono considerati la tappa fondamentale di un patrimonio collettivo, che riesce ad interpretare le continuità di un determinato territorio. Il significato turistico di questa

15 Negli ultimi anni si è assistito ad un rapido incremento del cosiddetto *heritage tourism*, una forma di turismo che ripercorre le tappe di un passato (*heritage trail*) particolarmente significativo per un paese o una nazione. Questo tipo di attività turistica, un tempo appannaggio di pochi, è diventata tipica anche del turismo di massa, mentre un numero sempre maggiore di viaggiatori va alla ricerca di un'esperienza unica e autentica come quella offerta dalla visita degli *heritage site*.

definizione implica una nozione allargata di casa museo, che in primo luogo richiede un'accurata analisi conoscitiva del contesto in cui la nuova istituzione si inserisce, individuandone i possibili scenari di sviluppo culturale che vanno a qualificare il territorio in termini di educazione, benessere sociale, sviluppo. In questo modo la casa museo istaura una proficua dialettica con il contesto storico, culturale e sociale, confrontandosi e relazionandosi con le collezioni limitrofe. Il programma di apertura della casa non può prescindere, infatti, da una visione strategica dell'intero sistema di beni culturali a cui appartiene.

La valorizzazione delle unicità del luogo, la permanenza di valori territoriali, sono occasioni culturali che possono aprire inedite possibilità di sviluppo. A partire dalla messa in scena delle vocazioni del passato si instaurano i cardini una nuova identità rivolta al futuro.

L'allestimento e la promozione della casa museo, la messa in scena delle tradizioni come oggetto di culto sono suggerimenti per esclusivi tracciati della memoria. La messa in scena di una identità perduta diventa così un motivo di valorizzazione universale che, a partire dalle qualità dei quadri ambientali, delle unicità dei singoli luoghi, fissa le basi per un nuovo sviluppo culturale.

5. L'assetto paesaggistico. L'adeguamento del sito fisico.

*“Questo platano è molto frondoso,
l'agnocasto è alto e la sua ombra bellissima.
Rende il luogo profumatissimo.
Scorre sotto il platano una fonte con acqua fresca.”*
Platone

Radure e boschi sacri, orti e frutteti, paradisi orientali, peschiere e *horti*, viali pittoreschi e fondali romantici, giardini eclettici, spianate e parchi, in tutti i tempi l'uomo ha cercato di addomesticare la natura, per cercarne le virtù segrete, per goderne l'ombra, i frutti, il profumo e il colore.

In una politica di valorizzazione culturale di una dimora storica emerge spesso la necessità di ricostruire il quadro ambientale in cui essa si trova inserita. Si analizzano quindi gli elementi naturali per decidere se sono in grado di apportare valore, o se cessano di contare. Si può, così, scoprire che l'orto può trasformarsi in giardino fiorito, la strada diventare il percorso espositivo di una collezione di sculture, la radura accogliere il gazebo o il berceau, il bosco favorire l'installazione artistica *site specific*. Il progetto del paesaggio si presenta come il risultato di una continua sovrapposizione di segni di diversa origine, che rende più compiuta la dimora. La ricomposizione delle particolarità originarie del sito naturale con le tracce degli interventi dall'uomo, costituiscono, alla fine, un unico documento storico, che, al pari dei documenti autografi e degli stessi patrimoni storici, merita di essere conservato. Oltre al giardino, rilievi orografici, macchie di alberi, tratti di strade, piccoli edifici, recinzioni, confini urbani entrano a far parte di un unico patrimonio culturale e simbolico. Vi sono porzioni di luoghi all'aperto che possono essere considerati singolari teatri di vita e frammenti geografici che diventano così luoghi di elaborazione culturale.

In Europa sono state già attuate importanti esperienze di valorizzazione, che prevedono un particolare rapporto tra autore, opera e paesaggio. Ne sono un esempio i luoghi di vita dello scrittore Herman Hesse, nel bosco di Montagnola, presso Lugano in Svizzera. Qui le memorie della casa, i toni di colore del

paesaggio, le stesse strade percorse dall'illustre personaggio, visti nel loro insieme, consentono di dar avvio ad un itinerario di visita, che mette in relazione punti diversi di un vasto territorio. Le sue case, i suoi giardini, i suoi paesaggi, costituiscono un centro gravitazionale irresistibile: sono luoghi concreti, dotati di un patrimonio filologico immenso accumulato nel corso della storia, caricati di una incessante metamorfosi del loro mito. Nella stretta vicinanza fisica tra autore, opera e paesaggio, si assiste ad una qualificazione ulteriore del percorso museale: il paesaggio interiore dello scrittore coincide con la nuova visione estetica di un luogo reale che, per la sua forza dimostrativa, viene riconosciuto essere patrimonio di tutti.

Un'altra esperienza importante riguarda il paesaggio della Provenza e la celebre montagna Sainte-Victoire ritratta molte volte dal pittore Paul Cézanne. In questo caso la vista obbligata su uno scorcio di paesaggio ritratta più volte dal pittore diventa un "luogo simbolico", da tutti cercato. E' tanto forte l'immagine che di recente, per decisione collettiva, è stata oggetto di accuratissimi rimboschimenti e di diradamenti, per tornare ad assomigliare a come si presentava un secolo fa, esattamente come Cézanne l'aveva vista e dipinta. Un itinerario porta a nuove fasi di riscoperta di patrimoni dimenticati.

Il progetto del paesaggio che rende più compiuta la dimora, si presenta come il risultato di una continua sovrapposizione di segni di diversa origine, in un lento processo dilatato nel tempo. Le ricomposizione delle particolarità originarie del sito naturale e le tracce degli interventi dall'uomo, nel loro insieme, costituiscono un unico documento storico. Il paesaggio diventa costruzione culturale in cui si riflettono memorie, speranze, persino la nostalgia di eventi mai vissuti. Alla luce di un progressivo spostamento di interesse dagli oggetti ai luoghi, dalle cose all'uomo, emerge dunque la necessità di porre attenzione ad un patrimonio fatto di: parchi, giardini storici, viali e sentieri, arredi vegetali e frammenti di paesaggio. Se legati alla vita artistica e culturale di un autore o di un'opera tali ambiti possono diventare spazi mitici e rappresentare nodi fondamentali di un'innovativa nozione di "Paesaggio culturale".

5.1. La conservazione del giardino storico.

La conservazione del giardino storico intorno alla casa di un artista o di un collezionista è un tema di fondamentale importanza. Il giardino rappresenta, infatti, uno spazio vissuto intensamente dall'illustre personaggio e rivela i tratti intimi della personalità dell'individuo.

Il giardino è in particolare il luogo dove architettura e natura s'incontrano e si fondono: il giardino è lo spazio in cui la casa si apre alla natura inglobandola e imprimendole la propria regola d'ordine; al tempo stesso, esso è lo spazio in cui la natura entra nella dimora portandovi la propria regola d'ordine¹⁶. Nel giardino si rappresenta un'idea del rapporto che deve sussistere tra ordine dell'artificio geometrico dell'architettura e ordine naturale. Il prevalere dell'uno o dell'altro rende manifesta l'idea del rapporto uomo-natura, o detto altrimenti del rapporto artificio-natura. Il giardino storico è, dunque, parte essenziale della dimora storica e per questo deve essere adeguatamente valorizzato.

Nella conservazione di un giardino è importante considerare che esso è prima di tutto organismo vivente, non è mai pertanto un puro fatto artistico e tanto meno è il risultato di un intervento concluso una volta per tutte. Il giardino non deve pertanto essere considerato un'opera compiuta, ma esso si presenta come uno stratificato palinsesto: "un insieme polimaterico" in continua evoluzione. E' altrettanto ovvio che ogni spazio verde, a causa della sua collocazione diversa e della sua storia antica e recente, presenti una sua specifica identità. Sarebbe dunque sbagliato voler stilare un manuale di tecniche d'intervento adatto ad ogni giardino, ma piuttosto è utile individuare un itinerario metodologico, che ripercorra i presupposti essenziali di ogni intervento.

Un progetto di conservazione di un giardino storico deve prendere origine, prima di tutto, da un'attenta analisi del complesso architettonico-ambientale su cui intende intervenire. E' necessario, infatti, formulare un adeguato inquadramento

16 DOMENICO LUCIANI, *Tra città e paesaggio: il giardino come mediazione*, in PAOLA CAPONE, PAOLA LANZARA, MASSIMO VENTURI FERRIOLO (a cura di) *Pensare il giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1992.

del parco, che ricostruisca il disegno originario del giardino, la storia della proprietà e l'immagine antica dello scorcio naturale.

In molti casi, solamente pochissime tracce del giardino antico sono ancora visibili: il tracciato dei percorsi, le piante, i muretti, le condutture d'acqua cambiano nel tempo. E' da considerare, inoltre, che non sempre è possibile reperire il progetto originario del parco e spesso la sua stessa realizzazione è diversa dal disegno ideativo, sia per cambiamenti di intendimento del committente o del progettista, sia per sopravvenute difficoltà tecniche, sia per esaurimento dei fondi disponibili. E' quindi spesso necessario ricostruire la storia della proprietà, attraverso gli atti di successione e gli atti di compravendita. La storia catastale del lotto è, inoltre, utile per individuare la conformazione generale della proprietà, ma anche in questo caso tale fonte non è sempre perfettamente attendibile, perché lo scopo del catasto non è agronomico, ma fiscale. A partire dagli inizi del Novecento sono, invece, molto importanti le raccolte fotografiche familiari, che spesso offrono immagini reali del parco della dimora. Queste collezioni spesso assumono la forma di cartoline fatte realizzare dal proprietario, per essere usate come mezzo di corrispondenza privata.

Questi momenti di indagine utili alla costruzione di un quadro conoscitivo storico devono essere accompagnati da un'analisi accurata dello stato di fatto che predisponga un rilievo architettonico e morfologico sull'arredo del parco (sculture, fontane, sedute), dei percorsi e delle specie presenti nell'area in esame secondo una classificazione gerarchica dei gruppi (ricerca tassonomica) e secondo l'individuazione di possibili malattie e sofferenze delle piante.

Per raccogliere i dati sopra menzionati è necessario accostare il lavoro di diverse discipline professionali (architetti, storici, botanici, naturalisti) e utilizzare schede standard approvate dal Ministero per I Beni Culturali¹⁷.

17 Si fa riferimento alla scheda PVG (parchi, ville, giardini) dell'Istituto Centrale del Catalogo e Documentazione ICCD, modificata e ampliata nel 1984 con l'introduzione della scheda PG (parchi giardini) e PG/B (parchi giardini botanica) atte a fornire indicazioni per ciascun giardino in merito alla topografia, agli aspetti giuridici, alla cronologia, alla storia, alla tipografia, agli aspetti botanici, climatici e ambientali.

Conclusa la fase di conoscenza si può passare ad analizzare le tecniche botaniche d'intervento, che devono rispettare la vocazione originaria del luogo. Si può dunque valutare quale sistemazione definitiva dare agli spazi all'aperto esterni alla casa: mantenendo ad esempio una conservazione integrale del verde, ripristinando le essenze e l'arredo come da progetto originale oppure predisporre un arricchimento e addirittura un nuovo disegno del giardino necessario al buon funzionamento del museo. "Un lavoro che si deve svolgere attraverso l'identificazione dei segni e dei caratteri costitutivi dei siti e la conterminazione dei loro ambiti; lavoro che prevede atti creativi, programmi lungimiranti di rinnovo, pratiche quotidiane di cura e manutenzione, norme che regolano la convivenza, nello stesso luogo, di patrimoni naturali, sedimenti culturali e presenze umane; lavoro che rifugge da ogni fenomeno effimero o ricerca d'effetto che trova il suo difficile parametro nella lunga durata; lavoro che ricerca l'equilibrio tra conservazione e innovazione, in condizioni di continua mobilità del gusto e di permanente trasformazione del ruolo che la natura e la memoria esercitano nelle diverse civiltà e fasi storiche"¹⁸.

Vincoli e norme di tutela

I parchi e i giardini storici sono soggetti a norme di tutela, che introducono vincoli alle loro modificazioni e alla loro stessa manutenzione ordinaria. In particolare il Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004 "Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio" impone ai proprietari dei parchi che sono stati oggetto di provvedimento di tutela (il così detto vincolo) l'obbligo della loro conservazione. In caso di inerzia essa può anche essere imposta dalla Soprintendenza o addirittura effettuata da questa direttamente in danno al proprietario. Ogni intervento sul parco, salvo i casi di urgenza per pericolo al bene stesso, richiede la autorizzazione preventiva della Soprintendenza.¹⁹

¹⁸ DOMENICO LUCIANI, *Per il buon governo del paesaggio*, Treviso, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, 2004.

¹⁹ Lo Stato partecipa con una quota del 19% alle spese necessarie per la conservazione.

5.2. La progettazione di un nuovo giardino.

Quando la dimora è circondata da un ambito verde non progettato è possibile prevedere un'operazione di riconsiderazione complessiva degli spazi aperti, rivalutati e riattrezzati per una nuova funzione museale. Come parte di una più generale operazione di ridisegno che interessa l'intera proprietà, il nuovo tema dell'architettura del giardino richiede un dovere ideativo che prevede una nuova progettazione delle superfici erbose, delle pavimentazioni dei percorsi e delle essenze botaniche. Il progetto del nuovo giardino è prima di tutto il risultato di un percorso mentale che, indipendentemente dalle infinite varianti personali, deve risolvere, in una certa sequenza logica, una serie di problemi.

L'operazione è tanto più complessa quanto più il giardino è vasto, quanto più numerose sono le funzioni che vi si attribuiscono e quanto più vario è il contesto in cui si inserisce. Ciononostante, almeno al livello dei passi principali della sequenza logica del progetto, si può tentare di indicare un metodo generale. In particolare si possono individuare quattro temi fondamentali: il recinto inteso come limite fisico tra spazio da progettare e contesto, le unità tematiche ovvero le diverse aree funzionali del giardino, i percorsi che hanno il compito di guidare e orientare lo sguardo dell'osservatore su vedute significative e, infine, il rapporto che si viene a costituire tra la dimora museo e il nuovo giardino attrezzato.

Il recinto e il rapporto con il contesto.

Nel progetto di un nuovo giardino è opportuno innanzitutto analizzare il contesto allo scopo di identificare gli elementi di valore che stanno al contorno del giardino o che ne costituiscono il panorama più ampio. Occorrerà dunque fare in modo che il contesto, che entra nella scena percepibile del giardino, sia di buona qualità. Anche la qualità architettonica delle cortine edilizie circostanti è importante per assicurare una buona qualità al giardino; così come bisognerà aver cura di far entrare nella scena visibile del giardino le eventuali vedute panoramiche che possano valorizzarne il paesaggio. Un abbozzo del progetto

del bordo del giardino per decidere della chiusura o dell'apertura del medesimo verso orizzonti più lontani è dunque un primo passo da compiere.

Le unità tematiche e le funzioni del giardino.

Il passo successivo riguarda poi l'identificazione delle unità tematiche in cui articolare lo spazio del giardino. Queste dipendono in parte dalle funzioni che s'intende immettere nel giardino e che richiedono particolari attrezzature (spazi gioco, strutture culturali, aree espositive all'aperto) e, in parte, dalle unità di paesaggio naturale cui s'intende dar vita.

Il progetto deve disegnare e modellare spazi vuoti determinando particolari viste e spazi percettivi. Gli elementi naturali che entrano in gioco possono essere fondamentalmente tre: la porzione di terreno in cui ci troviamo ad agire ovvero lo spazio d'azione; il territorio circostante e di diretta percepibilità, che può differenziarsi dal giardino per un diverso contenuto semantico; lo sfondo visibile determinato da paesaggi lontani, che si conclude con la linea d'orizzonte.

Il giardino si viene dunque a costituire attraverso luoghi diversi per contenuti, forma, dimensione, posizionamento degli oggetti che ne costituiscono i contenuti, che costituiscono diversi episodi narrativi del complesso racconto del giardino.

In questa fase cruciale del progetto l'attenzione si deve concentrare su due problemi fondamentali: quale forma dare al modellamento del terreno e dove collocare le masse arboree che definiscono i pieni e, di conseguenza, dove ricavare i vuoti, generalmente costituiti da parchi e radure.

Altrettanto importante per la buona riuscita del giardino è la scelta floristica dei bordi di contorno dei prati. Nella progettazione sono tutti aspetti di assoluta rilevanza: la forma degli alberi e la loro dimensione, l'alternanza tra caducifoglie e alberi a foglia permanente, le fioriture di arbusti e le variazioni cromatiche del fogliame. La caratterizzazione delle diverse unità tematiche del giardino dipende soprattutto dal modo di costruire lo spazio usando il materiale vegetale sapendo come, questa natura tenderà ad evolversi.

I percorsi e le vedute.

Nel progetto di un nuovo giardino, al contrario di quanto accade nel disegno della città, il tracciato dei percorsi deve costituire lo stadio finale del progetto. Solo una volta che si sono disegnate le unità tematiche del giardino, si può decidere come tracciare la trama dei sentieri, poiché il loro percorso mette in sequenza lineare le vedute dello spazio definendone l'itinerario di lettura.

L'arte di trasformare lo spazio del giardino in un percorso narrativo si basa su processi di frammentazione del *continuum* delle vedute. I percorsi non dovrebbero mai essere basati su lunghi rettilinei, ma su frequenti e improvvise svolte che hanno il compito di guidare e orientare lo sguardo dell'osservatore su vedute significative. In uno dei suoi resoconti del viaggio in Giappone, Italo Calvino descrive questo effetto di moltiplicazione del giardino a proposito del percorso del giardino della villa di Katsura a Kyoto, il cui sentiero è costituito da lastre di pietra irregolari: "Le pietre che affiorano in mezzo al muschio sono piatte, staccate l'una dall'altra, disposte alla distanza giusta perché chi cammina se ne trovi sempre una sotto il piede ad ogni passo; ed è proprio in quanto obbediscono alla misura dei passi, che le pietre comandano i movimenti dell'uomo in marcia, lo obbligano ad un'andatura calma e uniforme, ne guidano il cammino e le soste. Ogni pietra corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in tutti i dettagli, come un quadro; il giardino è stato predisposto in modo che di passo in passo lo sguardo incontri prospettive diverse, un'armonia diversa nelle distanze, che separano il cespuglio, la lampada, l'acero, il ponte ricurvo, il ruscello. Lungo il percorso lo scenario cambia completamente molte volte, dal fogliame fitto alla radura cosparsa di rocce, dal laghetto con la cascata al laghetto d'acque morte; e ogni scenario, a sua volta, si scompone negli scorci che prendono forma appena ci si sposta: il giardino si moltiplica in innumerevoli giardini."²⁰

Importante è inoltre lo studio della posizione e della conformazione dei luoghi da

20 ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 1994, pp.187-188.

cui godere delle vedute; generalmente in questi luoghi vengono posizionati dei padiglioni o dei belvedere, le cui finestre incorniciano vedute che costituiscono veri e propri quadri di paesaggio.

Il rapporto dimora/giardino

Nel progetto di un nuovo giardino è necessario prevedere quale tipo di relazione si vuole generare tra spazi al chiuso e spazi all'aperto della dimora museo. In particolare si possono identificare tre distinte tipologie secondo cui questo problema può essere posto, che devono essere lette in stretta relazione all'ipotesi d'integrazione tra interno ed esterno della dimora. Esse sono: l'edificio è compreso nel giardino e ne costituisce l'elemento centrale; l'edificio comprende il giardino; l'edificio costituisce elemento secondario con funzione di arredo in rapporto ad un più generale disegno d'insieme dello spazio all'aperto.

L'esempio più rappresentativo del primo tipo è costituito anticamente dal giardino rinascimentale dove la villa è fulcro e snodo delle assialità su cui è impostato il giardino. Nelle ville venete progettate da Andrea Palladio, questo aspetto è fondamentale: "l'architettura viene concepita in stretto rapporto con il paesaggio e viene configurata in maniera conseguente. Per la prima volta gli assi principali della casa continuano nell'aperta campagna"²¹. Questa tipologia del rapporto edificio-giardino, che nella storia si pone sostanzialmente come rapporto tra la villa e il giardino nobiliare, oggi può essere letta nel rapporto tra il museo e il suo parco, come accade ad esempio per l'ampliamento del Museo Reale di Belle Arti di Copenhagen dello studio Arkitektfirmaet C. F. Møller. L'intervento influenza il disegno del parco, individuando nuovi assi nei percorsi e una vasca d'acqua che riflette le immagini e, nel buio della sera, le luci filtrate dalle ampie finestre.

La seconda tipologia d'intervento in cui l'edificio comprende il giardino si manifesta in generale con una complessa articolazione in padiglioni collegati da porticati e dove ogni padiglione gode di un suo specifico giardino. Esempio a

21 NIKOLAUS PEVSNER, *Storia dell'architettura europea*, 1943, ed. it. Milano, Il Saggiatore, 1966, p.346.

questo proposito è il Getty Center a Los Angeles dell'architetto Richard Meier. Per il terzo tipo, in cui l'edificio costituisce elemento secondario con funzione di arredo, si possono indicare gli innumerevoli padiglioni ed edifici minori che sono collocati nei giardini allo scopo di offrire luoghi di sosta per l'osservazione di paesaggi di particolare rilievo, come succede, ad esempio, per le rosse postazioni di osservazione costruite all'interno del Parco della Villette a Parigi. Una moltitudine di tante piccole unità di intervento denominate "Follie" sono distribuite in un terreno poco esteso, destinate a scopi diversi, ciascuna progettata autonomamente e tecnologicamente perfetta.

La parte del giardino di fronte alla quale l'edificio prospetta ha una speciale rilevanza, poiché è la porzione che dall'interno si percepisce più chiaramente. Una situazione particolare si viene a creare quando l'edificio viene posto in relazione con uno specchio d'acqua. Il paesaggio reale si moltiplica negli infinitamente variabili paesaggi riflessi dall'acqua. Questo abbinamento visivo edificio-acqua-paesaggio è ancora una delle infinite soluzioni compositive.

Per concludere si può sostenere che vi sono molti modi di passeggiare nei giardini, ma sicuramente quello del progettista deve sapersi distinguere per attenzione critica: esso deve scoprire le ragioni per cui un determinato paesaggio esprime un valore particolare. Ogni visitatore dà una propria personale interpretazione e valutazione, ma il modo in cui il testo visivo del giardino è stato composto regola l'interpretazione e condiziona la valutazione per l'eternità.

5.3. La tutela e la gestione del contesto.

Fin dalle prime fasi di trasformazione della dimora storica è importante valutare con consapevole accuratezza la presenza di relazioni con il suo contesto, prospettando un intervento che non si limiti al recinto posto a perimetro della casa, ma che coinvolga lo spazio circostante, sia esso una parte della città o un frammento di territorio ben più vasto.

Oltre al giardino e all'insediamento recintato, la casa inserita in un ambito naturale o urbano definito, stringe relazioni visive e funzionali con il territorio che la circonda: gli assi dell'edificio diventano direttrici di percorsi infiniti, la scansione architettonica della composizione detta l'armonia e facilita la percezione degli spazi degli edifici circostanti.

Le relazioni che la dimora stabilisce con il paesaggio non si limitano, dunque, alla proprietà su cui insiste l'edificio, esse vanno oltre la globalità degli spazi ordinati per coinvolgere gli agglomerati vicini, le case sparse, il tessuto viario, gli orientamenti e i modi del costruire.

Per questo motivo, nel momento in cui la dimora storica diventa bene culturale ed istituzione museale deve poter svolgere attività di inventariazione, catalogazione e tutela anche del patrimonio diffuso nell'area di riferimento, monitorando lo stato di conservazione del contesto, conformemente agli standard previsti per i sistemi informativi territoriali finalizzati alla redazione degli strumenti urbanistici, dei piani paesistici e di altri strumenti di governo del territorio.

Fra le attività di una casa-museo si deve dunque prevedere un controllo dello stato di conservazione e manutenzione del patrimonio esistente nel territorio di riferimento, con periodici rilevamenti e segnalazione di interventi di restauro. L'attività di salvaguardia del contesto culturale si deve collocare in un quadro generale di collaborazione tra le diverse realtà istituzionali del territorio, da stabilirsi sulla base di convenzioni e protocolli che definiscano nel dettaglio obiettivi, responsabilità e procedure da attuare.

Nell'ambito della valorizzazione del contesto territoriale di riferimento e dei beni

culturali in esso presenti, la dimora storica può, inoltre, assumere la gestione dei luoghi di interesse culturale nel territorio di riferimento, individuare e apprestare percorsi culturali; realizzare esposizioni ed apparati informativi²² per la conoscenza e l'interpretazione dell'identità storico-culturale; progettare e realizzare servizi promozionali, di orientamento, di accoglienza, di accompagnamento e di ristorazione.

Come sostiene Domenico Luciani per un buon governo del paesaggio è necessario “prendere atto della inarrestabilità delle modificazioni della forma e della vita dei luoghi, e accettare il compito di indirizzarle verso nuove forme e nuove vite future, così da conservarne i caratteri fondativi, i tratti fisionomici connotanti. Governare le modificazioni permanenti e inarrestabili è necessario in ogni luogo.”²³

22 Si intende in particolare pubblicazioni a stampa e su altro supporto, specie con funzione di guida, segnaletica di percorso e apparati illustrativi delle singole emergenze.

23 DOMENICO LUCIANI, *Per il buon governo del paesaggio*, Treviso, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, 2004.

6. La conservazione dell'edificio esistente.

*"I buoni musei (potremmo dire anche i buoni architetti)
sono invisibili, come i buoni maggiordomi.
Esistono solo per dare rilievo a ciò che espongono,
non per esporre se stessi e schiacciare con il loro istrionismo
i quadri, le sculture, o gli oggetti che ospitano."
Mario Vargas Llosa*

Una casa d'abitazione rappresenta un luogo in cui si depositano, nel corso del tempo, oggetti, tracce e segni molto complessi.

Conservare una dimora abitata da un importante personaggio del passato costituisce pertanto una sfida complessa. La natura degli oggetti e degli arredi presenti nella casa, la loro disposizione nello spazio, il loro essere associati, lo stesso ordine (o disordine) con cui l'abitazione è vissuta, possono testimoniare della personalità dell'uomo allo stesso modo di una lettera, di un'opera d'arte o di un comportamento sociale. "L'atto di conservare in questo caso va inteso nel senso di rallentare il degrado e la perdita di memoria che ne consegue, rimuovendo le cause che lo determinano o che tendono ad accelerarlo, nella consapevolezza che ogni oggetto che noi tramanderemo al futuro altro non sarà che una approssimazione all'originale, anche se egualmente nostro compito garantire ai posteri il massimo di fruibilità (e quindi di conoscenza) possibile in esso".²⁴

Nell'affrontare un processo di conservazione è dunque importante capire quale ruolo ha l'architetto nella sua definizione. L'intervento non può infatti prescindere da una scelta di base: puntare su un mantenimento integrale o su una conservazione apparente, ma pur rispettosa dei dati storici originali.

Il responsabile finale del progetto, non potrà essere né un conservatore né

24 MAURIZIO BORIANI, *Le case degli architetti come problema di conservazione*, in "Ananke", n. 32, dicembre 2001, pp. 90-98.

un innovatore. Come afferma Mario Vargas Llosa, l'architetto progettista si deve comportare come un maggiordomo. Rispetto alla gestione della casa, la sua presenza, pur necessaria, deve restare poco visibile. Partendo da questi presupposti, cade la possibilità di una radicale modifica, ma non potrà essere attuata nemmeno una conservazione integrale e assoluta della dimora.

Dopo la scomparsa dell'originario fondatore/autore, secondo un punto di vista di volta in volta diverso, che può essere patrimoniale, immobiliare, funzionale, culturale o estetico, viene a cadere la possibilità di un'assoluta conservazione totale. Come qualsiasi sede accessibile, infatti, la casa-museo deve rispettare norme di sicurezza, criteri di salvaguardia, organizzazione di percorsi, predisposizione di spazi adeguati alle visite, che vanno fatalmente ad erodere l'integrità del lascito.

L'intervento sull'esistente richiede una radicale variazione dei precedenti usi, con un'attenta modifica dei percorsi distributivi ereditati, sia verticali, che orizzontali, e il definitivo riadeguamento di singole parti collocate su piani diversi. Rispettati muri e solai già esistenti, il migliore recupero ai fini espositivi richiede la valorizzazione guidata di tutti i possibili spazi vuoti prima dimenticati, tra cui anche i volumi cavi di cavedi e di cortili.

Le tante necessarie modifiche architettoniche che devono essere apportate per organizzare un buon percorso di visita, arricchiscono il monumento solo se riescono a interpretare bene un preciso carattere spaziale, che esisteva già da prima. In un rilevante palazzo del passato, si deve stabilire una forte relazione tra la sequenza scandita in verticale dei diversi livelli e la pluralità di spazi diversificati che scorrono tra il piano seminterrato di basamento, il piano nobile e il piano finale di coronamento.

Il fine del buon intervento di recupero è quello di valorizzare una spazialità contemporanea dell'edificio, che non sia troppo distante dal carattere originario del complesso, pur con l'accettazione delle tante trasformazioni avvenute nel corso dei secoli.

6.1. La manutenzione della dimora.

La conservazione di una dimora storica impone innanzi tutto una manutenzione costante, al fine di garantire un controllo sullo stato di degrado del monumento. La manutenzione è un'azione fondamentale, che può apparire come azione "neutra", ma tale non può quasi mai essere.

Secondo il teorico del restauro Giovanni Carbonara occorre distinguere tra manutenzione conservativa e manutenzione sostitutiva. La manutenzione conservativa ha come obiettivo l'integrità materiale del bene con la minore alterazione possibile della sua natura. La manutenzione sostitutiva invece intende recuperare altri valori, non solo strettamente materiali. La manutenzione conservativa, secondo Carbonara, dovrebbe essere azione fondamentale della conservazione.

Ciò non significa che si debba rinunciare all'intervento nel timore di produrre alterazioni all'edificio, ma al contrario i lavori dedicati alla cura, riparazione, recupero, rafforzamento e adeguamento sono indispensabili per assicurarne la conservazione.

L'ideazione, la progettazione, la realizzazione delle opere tuttavia devono essere sempre guidate dalla consapevolezza che ogni azione, per quanto di modesta entità e di semplice manutenzione altera le parti che investe, dalla consapevolezza che ogni consolidamento e restauro modificano, sostituiscono o conducono alla scomparsa di una frazione della storia dell'edificio.

Si dovrà dunque mantenere un atteggiamento conservativo, che punti al mantenimento di ogni aspetto dell'esistente, di tutti i molteplici e variegati elementi che compongono e formano la dimora. Va per questo data precedenza agli interventi di manutenzione, finalizzati alla salvaguardia, protezione e difesa del bene, più che a quelli di restauro, che invariabilmente implicano opere di sostituzione e rimozione di una cospicua entità. La costante attenzione verso il degrado dell'edificio di norma scongiura l'aggravamento dei danni, allontanando l'ipotesi di intraprendere opere ingenti, impegnative e rischiose per l'integrità

del bene.

Per la buona riuscita dell'intervento è indispensabile prima di tutto assumere un'adeguata conoscenza non solo delle vicende costruttive, della storia dell'edificio e delle sue trasformazioni, ma anche dei materiali, delle tecniche, degli schemi e modelli strutturali, degli accorgimenti, degli artifici e degli espedienti adottati nell'edificazione della fabbrica.

Dal momento della costruzione ogni edificio vede il proprio corpo modificarsi in continuazione; i cambiamenti possono evolvere in modo lineare o manifestarsi bruscamente, i nuovi assetti raggiunti possono vivere stasi prolungate o subire repentine soluzioni di continuità. Ogni alterazione delle caratteristiche chimiche, fisiche e meccaniche degli elementi, ogni assestamento, discontinuità, lesione muraria produce una diversa interazione tra le parti, modifica il rapporto tra le varie membrature, implica una trasformazione del gioco statico. Nell'azione di manutenzione, un'analisi preventiva deve cogliere le intime ragioni che hanno determinato la configurazione materiale, tipologica, spaziale e formale dell'edificio per valutare al meglio il grado di accettazione da parte dell'organismo dei materiali e strutture che si intendono apporre o realizzare: la massima compatibilità possibile tra ciò che si applica e l'esistente, in termini chimici, fisici e meccanici, è fondamentale per evitare ogni degrado e dissesto.

Allo stesso modo, tale conoscenza consente anche d'interpretare correttamente le forme di degrado in atto e quindi facilita il compito di individuare quei materiali, quelle procedure, quei sistemi d'intervento più consoni e appropriati a risolvere il danno.

6.2. Il progetto della dimora storica.

Il progetto d'architettura della dimora storica è un'operazione complessa, che si pone come obiettivo quello della valorizzare i luoghi, gli oggetti e le conoscenze raggiunte, oltre che consentire nuove acquisizioni all'arricchimento della ricerca. Ogni dimora ha le sue caratteristiche e specificità e ogni intervento di trasformazione deve essere valutato singolarmente. Tuttavia, almeno al livello dei passi principali della sequenza logica del progetto, si può tentare di indicare un metodo generale e alcune linee guida, che impongono serrate riflessioni sulla natura del progetto da intraprendere.

La definizione dell'uso e l'adeguamento delle struttura.

Le caratteristiche degli spazi delle case di uomini celebri, soprattutto se modeste o se inseriti in contesti urbani storici e consolidati non sempre presentano i requisiti necessari a diventare museo. Non è sempre consigliabile destinare a museo un edificio preesistente. La Carta di Venezia ricorda che “qualsiasi opera di adeguamento museografico è ammissibile solo a condizione, innanzitutto, che essa non modifichi in maniera definitiva ed irreversibile i caratteri architettonici propri ed originali del monumento.”

Anche nell'ipotesi di mantenere l'uso residenziale della casa è evidente che occorre prevedere un'evoluzione per opera dei nuovi abitanti, che lasceranno a loro volta tracce indelebili della loro presenza. Se pure è possibile controllare i modi d'uso attraverso specifiche convenzioni con i nuovi utenti (sul modello, ad esempio, di quelle convenzioni che vengono stipulate tra la Society of Historic Preservation of New England Antiquities – SPNEA²⁵ e gli affittuari di alcune delle case storiche che essa possiede). Tali patti tra proprietà ed utenza impediscono

25 Historic New England, previously known as the Society for the Preservation of New England Antiquities (SPNEA), is a charitable, non-profit, historic preservation organization headquartered in Boston, Massachusetts. It is focused on New England and is the oldest and largest regional preservation organization in the United States. Historic New England owns and operates historic site museums and study properties throughout all of the New England states except Vermont, and serves more than 150,000 visitors and program participants each year. Approximately 36,000 visitors participate in school and youth programs focused on New England heritage.

trasformazioni traumatiche ed irreversibili. E' chiaro che, cambiando i soggetti e i tempi, un certo grado di libertà deve essere concesso. In ogni caso, sono sempre necessari aggiornamenti tecnologici (sostituzioni di impianti e strutture obsolete), così come adeguamenti all'evolversi della normativa edilizia, che a sua volta è il riflesso di una diversa considerazione del modo di abitare. E' inoltre ovvio che le condizioni di accessibilità ai diversi ambienti di una vecchia casa raramente soddisfano norme di sicurezza oggi considerate irrinunciabili.

La trasformazione della casa in museo deve conciliare molti requisiti: la conservazione fisica dell'edificio e dei manufatti in esso contenuti, la conservazione e la leggibilità del valore storico-documentario del complesso, la realizzazione di servizi di supporto al visitatore, la conservazione di eventuali materiali delicati o preziosi contenuti nella casa. Particolare complessità dunque riveste il ruolo dell'architetto che, nell'ambito di un nuovo progetto, deve rispettare l'esigenza di mantenere integri i caratteri fondanti dell'architettura e al tempo stesso deve permettere al pubblico di accedere e muoversi nello spazio espositivo.

Dal punto di vista strutturale occorre da parte del progettista una particolare sensibilità per prevedere in una edificio esistente, interventi atti a garantire l'inserimento in completa sicurezza delle attività espositive, tra i quali: l'adeguamento delle strutture portanti dimensionate originariamente per usi residenziali, al fine di sopportare i carichi richiesti per edifici pubblici e per l'adeguamento alle nuove normative sismiche vigenti; l'adeguamento delle aperture richieste da mutamenti distributivi e dalla logica dei percorsi; l'inserimento di ascensori e di montacarichi, indispensabili sia per la risalita del pubblico, sia per la movimentazione di materiali; la realizzazione o l'adeguamento dell'insieme delle reti impiantistiche. Vanno dunque predisposte alcune verifiche tecniche preliminari, che danno una prima valutazione sull'opportunità o meno di trasformare la casa in museo. Esse valutano: l'accessibilità dall'esterno per veicoli e pedoni; la portanza dei solai e degli orizzontamenti, l'esigenza di collegamenti verticali di dimensioni adeguate e la dotazione di montacarichi e ascensori, il grado di flessibilità spaziale conseguente alla riconversione distributiva.

La dimora: un'unità di parti inscindibili

In un intervento su un edificio di interesse storico non è corretto adottare criteri di comportamento differenti tra parti o componenti diverse. E' importante, invece, tenere in considerazione il rapporto imprescindibile che in una casa lega gli esterni con gli interni, arredi e finiture, strutture e oggetti, anche nelle successive trasformazioni che essi hanno subito, allo scopo di proporre un progetto unitario e uniforme. Risultano sbagliati e forvianti, dunque, gli interventi che ricostruiscono puntigliosamente solo l'aspetto esteriore della costruzione, ignorando, ad esempio, la conservazione di arredi originali e il rispetto degli aspetti distributivi, spesso modificati dai successivi occupanti per diverse esigenze abitative. Occorre partire dalla considerazione che il passato è parte di un *continuum* che non può essere suddiviso in porzioni tra loro indipendenti, tra le quali liberamente scegliere il periodo o la fase da privilegiare a seconda della porzione di edificio che si intende restaurare.

Troppo spesso, inoltre, in una dimora storica si considerano degni di essere conservati e quindi aperti al pubblico solo gli ambienti principali (la sala di soggiorno, lo studio), mentre più raramente si pone attenzione agli ambienti accessori (le cucine, i bagni, le cantine). Questa scarsa attenzione alla cultura materiale nel suo complesso è da considerarsi un limite negativo, in quanto questi elementi secondari possono rappresentare non solo una componente accessoria, ma anche, un campo di informazione feconda per la conoscenza della quotidianità all'epoca dell'antico abitante.

Per concludere nell'analizzare la dimora storica come unità di parti diverse, tutte le particolarità e le caratteristiche specifiche vanno sottolineate, anche quelle che appaiono sbavature ed errori, poiché come ben ha notato Giovanni Carbonara "Anche le manchevolezze, gli errori e i difetti, involontari oppure in qualche modo voluti, rientrano a pieno titolo nella storicità delle opere e vanno tutelati, limitandone soltanto i possibili effetti d'ulteriore degrado"²⁶.

26 GIOVANNI CARBONARA, *Il restauro del nuovo e il caso del Weissenhof di Stoccarda*, in AAVV, *Costruire abitare. Gli edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda*, Roma, Kappa, 1992.

La sovrapposizione di segni e la restituzione di un'immagine.

La casa dell'uomo è un organismo in continua evoluzione. Essa riflette il variare delle fortune, le evoluzioni del gusto, gli sforzi nella ricerca del *comfort*, la messa in pratica delle comodità nelle varie epoche, che attraversa. Le persone cambiano, le loro idee mutano e si riflettono immancabilmente nel modo di vita, nelle aggiunte e nelle trasformazioni delle loro case, nell'introduzione di nuovi elementi d'arredo, nell'adozione dei più aggiornati metodi per cucinare o riscaldare gli ambienti.

Per questo la dimora è il risultato di una sovrapposizione di segni, scritture e cancellature continue. Negare a priori questa commistione d'intenti e pensieri diversi risulta un errore.

In una casa diventata museo è importante conservare e mostrare non un solo passato, ma tutti i passati che fanno parte della storia dell'edificio, rendendo comprensibile l'intero corso della vita della dimora: dall'alto della sua costruzione sino al momento della decisione di conservarla come bene culturale.

L'intervento di conservazione dovrebbe dunque tutelare la stratificazione di segni di un'intera vita, senza ricorrere alla ricerca di uno stato primigenio e sacrificare la materia storica dell'edificio e dei suoi arredi. Questo non significa condannare l'intervento dell'architetto all'impotenza, ma conservare il valore storico del documento.

Come sostiene Paolo Marconi "l'architetto dovrebbe essere in grado di restaurare e cioè di ripristinare, interpretandoli, e replicandoli in modo intelligente, le case, i borghi, le chiese, le città che fossero diventate mitiche per la loro bellezza"²⁷. Egli deve recuperare un'antica immagine in dialogo attivo del presente con il passato, non come atto di congelamento della memoria, ma nemmeno come cancellazione di parti di essa.

Una riprogettazione che testimonia una volontà di utilizzare attivamente la storia, restituendo e rievocando un'immagine passata. Ciascun materiale, quali la pietra

27 PAOLO MARCONI, *Il recupero della bellezza*, Milano, Skira, 2005, p 93.

(l'ardesia), il cotto (la tegola), il legno, in quanto parte della lenta precisazione storica della casa, tende a diventare un valore culturale che oltrepassa la pura figurazione formale. Oggi, un fondato rispetto della tradizione non avviene solo preservando la visibilità delle falde inclinate e delle murature pietra, ma avviene controllando con grande cura il disegno complessivo degli insediamenti e offrendo nuova vita a materiali e a tecniche costruttive, controllando, in maniera maniacale, la qualità esecutiva dei dettagli costruttivi. La restituzione di un'immagine senza tempo che identifica la cultura di un intero territorio, è la premessa per un nuovo progetto di valorizzazione della dimora storica, capace di intrecciare l'apporto della modernità con il rispetto della tradizione.

7. L'ideazione di una nuova sede museale.

*I Musei sono degli organismi architettonici concepiti
per conservare i documenti dell'esperienza storica,
non cose morte per sempre,
ma tali che, pur uscite dal ciclo attivo della vita,
siano degne di essere mostrate e studiate ancora.*
Ernesto Nathan Rogers, 1959.

Una politica di conservazione di dimore tutelate per la loro rilevanza storica e per il loro pregio artistico, si attua attraverso vari interventi che prevedono anche iniziative di estensione in altri edifici, posti nelle vicinanze. La costruzione di nuovi spazi che ampliano la casa permette di conservare quest'ultima nelle sue caratteristiche fisiche e anche nella sua funzione residenziale, in questo caso, il diverso compito della progettazione architettonica è di proporre la sede di un nuovo museo.

La decisione di costruire un edificio nuovo non viene tuttavia presa senza contrasto. Attraverso varie fasi viene messo a punto un programma che deve tener in considerazione molti studi di settore, preparati con la collaborazione di vari tecnici.

In un complesso quadro si devono relazionare i vari tasselli individuabili nell'amministrazione, nelle strutture professionali di progetto, nelle imprese operanti nel settore, negli istituti certificatori di sistemi di qualità, negli istituti assicuratori.

Primo nodo fondamentale è la scelta del luogo, un terreno inedito, che abbia le potenziali urbanistiche e dimensionali per accogliere un nuovo museo. Secondo nodo fondamentale è la scelta del programma. In prima approssimazione il nuovo museo viene concepito come un modernissimo polo culturale a più funzioni. La nuova sede deve soddisfare tutte le dotazioni di servizi che ci si aspetta oggi da un centro di cultura organizzato e funzionante. Ci devono essere spazi per la conservazione delle raccolte, ma anche una vasta offerta di locali studio, di sale di riunione, di auditorium, di dark room per proiezioni, di punti interattivi di

informazione.

La nuova istituzione deve essere in grado di catturare nuovi interessi e incentivare la visita da parte di nuovo pubblico. Nel progetto della nuova sede committente, progettista, curatore, dovranno interagire in stretta collaborazione²⁸. Il committente presenta un quadro che individua esigenze, requisiti, vincoli, risorse da porre alla base dell'intervento da realizzare. Il progettista produce scelte progettuali volte al soddisfacimento dei requisiti espressi dal programma suddetto secondo diversi livelli progettuali.

In questo capitolo, in particolare, si indicano alcune linee guida per affrontare la progettazione di un nuovo museo, attraverso una solida base di definizioni autorevoli.

28 La norma UNI 10722 "Qualificazione e controllo del processo edilizio" si inserisce in questa dialettica committente-progettista, al fine di "definire i criteri utili a perseguire la conformità tra il progetto dell'opera e il quadro di esigenze poste alla base dell'intervento edilizio. A tal fine la norma costituisce una guida alla definizione e all'attuazione di un processo di qualificazione e controllo del processo edilizio, fornendo i criteri specifici per: definire i vincoli, i requisiti cui il progetto dovrà rispondere; consentire una adeguata capacità di risposta del progetto al programma di intervento; verificare la conformità del progetto-programma.

7.1. Tre condizioni per il progetto: recinto, collezione, percorso.

La progettazione di un museo è senza dubbio, nel campo dell'architettura, l'occasione per il progetto privilegiato, il simbolo architettonico, il grande tema civile. Ogni museo nasce dalla necessità di combinare spazi dai significati molteplici fino a ottenere un edificio articolato, dove appare perduta l'identità dei singoli luoghi, ed emerge invece l'unicità di un'architettura tridimensionalmente compiuta.

In sintesi, si potrebbe dire che l'origine mitica dell'edificio per esporre, prende forma a partire da due precise esigenze espresse dalla collettività: il bisogno di custodire e collezionare oggetti e l'opportunità di esporre le collezioni al fine di soddisfare una tra le più elevate necessità culturali dell'uomo: conoscere attraverso l'arte, e godere di essa per soddisfare lo spirito.

Il museo è dunque quel luogo dove si raccolgono, si espongono, si studiano, si conservano le collezioni, un sistema complesso di luoghi che combina sale espositive con laboratori per il restauro e la conservazione, atelier per la fotografia, ampi spazi destinati ad archivi e depositi; ma anche servizi e uffici per il personale, in un'alternanza tra ambienti unici di elevata qualità spaziale, destinati prevalentemente a esporre e custodire, e stanze minori, che accolgono principalmente i locali di servizio.

Alcune indicazioni, che possono essere prese come riferimento per un nuovo progetto museografico, sono contenute nel fondamentale programma funzionale proposto già negli anni Trenta da Louis Hautecœur²⁹: il museo deve articolarsi attraverso uno schema che comprende ambiti differenti, che a partire da un atrio o vestibolo comune, possano rendersi l'uno dall'altro indipendenti. Esso contiene le sale espositive permanenti e una sezione studiata per le mostre temporanee, una sala per le conferenze e gli uffici della direzione, una biblioteca specializzata e dei laboratori per la conservazione, oltre ad un deposito e un archivio.

²⁹ LOUIS HAUTECŒUR, *Le programme architectural du musée. Principes généraux*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", giugno 1938, pp. 5-12.

Negli ultimi decenni, inoltre, il museo si prende sempre più spesso carico dell'inedito ruolo di luogo pubblico, e comprende ambiti appositamente progettati per le relazioni sociali: la caffetteria e il ristorante, il bookshop e il punto informativo, la sala conferenze e un sistema complesso di spazi appositamente progettati per incontrarsi, discutere, sostare al riparo, o più semplicemente trascorrere il tempo. Come sostiene Robert Venturi³⁰ il rapporto tra spazio espositivo e spazio per le attività collaterali nel museo contemporaneo è di uno a due, cioè è possibile che solo un terzo dello spazio totale sia dedicato alla esposizione di opere. Il museo diventa in questo senso un'istituzione formativa, un centro studi, un'occasione di promozione del territorio e un'impresa culturale necessaria alla messa in valore del patrimonio di un distretto.

Tenute in considerazione queste premesse generali, è tuttavia necessario specificare che, nel caso particolare della progettazione di nuovi spazi espositivi che valorizzano la vita di un illustre personaggio, si ha spesso a che fare con la progettazione di un museo di piccole-medie dimensioni, che come sostiene Ludwig Mies van der Rohe³¹ non dovrebbe emulare il suo corrispettivo di una metropoli, ma dovrebbe essere una collezione di luoghi fortemente caratterizzati, che ricostruiscono i frammenti di un'importante esperienza.

Nell'intraprendere la progettazione del nuovo museo è quindi necessario prima di tutto individuare tre condizioni fondamentali, che sottintendono alla definizione stessa dello spazio espositivo. Esse possono essere sintetizzate attraverso tre parole chiave: recinto, collezione, percorso.

Recinto.

Il museo è prima di tutto un recinto. Esso è, infatti, definito storicamente come "recinto sacro" dedicato al culto delle Muse e caratterizzato da un perimetro,

30 ROBERT VENTURI, *Dall'invenzione alla convenzione: conferenza*, in "Lotus International", n. 72, 1992, pp. 72-75.

31 LUDWIG MIES VAN DER ROHE, *Museum for a Small City*, in "The Architectural Forum", LXXVIII, n.5, maggio 1943, pp. 84-85.

riservato all'esposizione di oggetti e alla presentazione di significati e prodotti della cultura. Le Corbusier³² interpreta il proprio museo mondiale come un recinto circolare, un alto muro liscio, un *Sacrarium*, in cui sono "incise nella pietra le figure dei grandi e indiscutibili momenti della storia umana".

La definizione di "recinto", richiama la necessità per l'architettura del un museo di segnare prima di tutto un limite, un confine netto tra spazio interno e spazio esterno, una linea virtuale, che separa il tempo presente della città contemporanea, da quello storico contenuto all'interno della scatola museale.

Nel rapporto di reciproco scambio generato tra interno-esterno, chiuso-aperto, passato-presente emerge il valore stesso del museo come contenitore di memoria. Ernesto Nathan Rogers chiarisce in una sua celebre lezione svolta al Politecnico di Milano i termini di tale rapporto: "La memoria conferisce alle cose dello spazio la dimensione del tempo, pertanto la memoria, conferiscono alla nostra capacità creativa la sua dimensione temporale; in altre parole, la sua dimensione specifica nell'ambito della società nella quale noi viviamo"³³.

Collezione.

Il museo, scrigno della cultura di tutti i tempi, non può prescindere dal far riferimento a una specifica collezione, a un preciso sistema di oggetti e di concetti dalla cui sequenza prende forma una delle infinite visioni del mondo possibili.

Gli oggetti conservati nel museo rappresentano il suo principale patrimonio e la sua ragion d'essere. Per questo la sala espositiva, deve dedurre le proprie proprietà formali e i propri rapporti dimensionali, dalle caratteristiche specifiche di una determinata raccolta di oggetti.

Gli spazi del museo, luoghi eterogenei per forme e dimensioni, devono poter

32 LE CORBUSIER, *Mundaneum e Le Musée mondial*, in *L'Architettura Vivante*, VII, n.20, 1929, pp.21-32.

33 ERNESTO NATHAN ROGERS, *Il senso della storia, Presentazione del corso di Storia dell'Architettura Moderna*, Politecnico di Milano, a.a. 1964/1965, Milano, Unicopli, 1999, pp.7-19.

essere modellati su una determinata collezione e devono essere progettati per ospitare ed esporre al meglio un determinato sistema di opere.

Percorso.

Il percorso è l'elemento che qualifica il senso specifico dell'esperienza museale, caratterizza le sue finalità espositive e consente, simultaneamente, la più completa lettura spaziale sia del "contenitore" architettonico che delle complesse relazioni estetiche, percettive e simboliche, che si instaurano tra le opere e la collezione esposta.

Il percorso deve assicurare la migliore e la più completa visione degli oggetti in mostra e stimolarne nuove ipotesi interpretative, suggerendo anche punti di vista inconsueti o scorci inattesi, tra riflessioni e suggestioni, da diverse distanze e con diverse angolazioni.

Il percorso in questo senso è una griglia interpretativa, che condiziona il racconto dell'esposizione stessa e ne determina la narrazione, legando insieme in una continuità fisica una collezione di luoghi diversi.

Per concludere la progettazione di un nuovo museo dedicato ad un illustre personaggio deve prima di tutto entrare in contatto con la personalità dell'autore, attraverso la forza comunicativa delle sue stesse opere e con la specifica identità dei luoghi, rileggendo e fissando vocazioni connaturate al contesto. A partire dalla messa in scena delle vocazioni del passato si instaurano così i cardini di una nuova identità rivolta al futuro. L'allestimento di un piccolo museo, la messa in scena della vita e della personalità dell'autore, l'evocazione di una tradizione passata, sono suggerimenti per esclusivi tracciati della memoria, che diventano così un motivo di valorizzazione universale.

7.2. Il progetto dell'edificio: cinque modelli per l'intervento.

La seguente trattazione si prefissa il compito di rappresentare attraverso una solida base di definizioni autorevoli, cinque modelli teorici, attraverso i quali è possibile classificare dell'architettura di un nuovo museo. L'indagine interpretativa pone come punto di partenza la teoria dei modelli architettonici dell'edificio per l'esposizione degli ultimi vent'anni. Per ogni modello la ricerca riporta due diversi ordini di classificazione: il primo alla scala dell'edificio (la casa), il secondo alla scala delle singole unità architettoniche che compongono un unico spazio unitario (la sala).

Il lavoro di ricerca è stato condotto mediante la lettura e la comparazione di specifici contributi teorici e saggi di diversi autori, sottolineandone gli aspetti comuni e le difformità.

Il primo modello è il museo inteso come edificio tradizionale autonomo, la cui forma architettonica è concepita per tramandare la memoria e l'identità nazionale. Il valore primario è esaltare l'architettura stessa del museo, inteso come monumento singolare nella città.

Il secondo modello è il museo positivista il cui compito è inventariare e conservare il documento storico. Il valore primario è la collezione intesa sia come espressione del singolo oggetto, sia come principio di classificazione universale.

Il terzo modello è il museo didattico, il cui compito è educare la società. Il valore primario è la comunicazione diretta e semplificata e la divulgazione del sapere, prevedendo ausili descrittivi, che svolgono un ruolo complementare alla collezione.

Il quarto modello è il museo come forma architettonica irripetibile, che prescinde da qualsiasi configurazione nota e da qualsiasi esigenza della collezione, e mostra la sua forma ad alta comunicazione iconica, come elemento sorprendente ed inimitabile. Il valore primario è esaltare l'istituzione, accentuando la forma estetica dell'involucro, come se si trattasse di un logo.

Il quinto modello è il museo narrativo, in cui il visitatore vive un'esperienza diretta

all'interno di un racconto, di una simulazione convenzionale. Il valore primario è provocare emozione, anche mediante la messa in scena di luoghi perduti e l'esaltazione simulata di valori immateriali.

La ricerca ha quindi verificato la possibilità di applicare i cinque modelli teorici a diverse prefigurazioni spaziali di diverse modalità d'intervento, al fine di individuare codici facilmente intelleggibili e trasmissibili a cui far riferimento per ogni coerente pensiero progettuale per l'organizzazione di un percorso espositivo.

Primo modello.

Architettura/Monumento. Il percorso espositivo come valorizzazione dell'architettura del l'edificio museo.

Un primo modello teorico propone una lettura tradizionale del museo inteso come edificio per l'esposizione e la conservazione di capolavori dell'arte e della tecnica. Il valore primario, che guida la progettazione, è in questo caso l'architettura stessa del museo, inteso come monumento nella città. Il contenitore dunque prevale sul contenuto, l'architettura domina la collezione e impone le proprie esigenze, che prevalgono sulla visione delle opere e sui necessità di confort ed educazione del pubblico. Senza soffermarsi troppo su un approccio cronologico del problema, che partirebbe dalle origini del museo arrivando a oggi, ma piuttosto volendo analizzare casi di studio del Novecento, è necessario dare atto che il primo modello teorico coincide con l'origine stessa del museo inteso come edificio per la cultura.

Nel Settecento e poi nell'Ottocento si modifica, infatti, il significato dell'istituzione: il fine di un museo non risiede tanto nella costruzione della collezione, quanto piuttosto nell'idea del conservare e nelle logiche dell'esporre. In questo periodo il museo sembra prendere forma tridimensionale, esce dal palazzo del Signore e diventa un edificio autonomo, formalmente compiuto e accuratamente progettato per mettere in scena le collezioni, per dare loro la possibilità di raccontare i fondamenti di una cultura.

Il primo caso in cui viene posto il problema del museo come edificio isolato, come forma architettonica specifica nella città è il Museo Pio Clementino, nell'ambito dei Palazzi Vaticani a Roma. Lo spazio viene per la prima volta concepito attraverso una progettazione architettonica e museografica, non è più una collezione che si colloca in un edificio preesistente o nello studiolo di un ricco collezionista, ma è un nuovo edificio che viene progettato per la specifica funzione di esporre una raccolta di opere e oggetti. Il museo, con i suoi spazi architettonici di forte valore simbolico, come la rotonda, la galleria e la scalinata d'ingresso, diventa modello di riferimento per l'intera museografia europea tardo illuminista.

L'Altes Museum di Berlino progettato dall'architetto Karl Friedrich Schinkel nel 1823, raccoglie questa eredità, introducendo tematiche fondamentali per la storia della museografia. Nell'ordinamento della collezione, l'aspirazione verso effetti estetici assoluti sostituisce l'educativo criterio storico del percorso cronologico, portando a precise scelte scenografiche delle opere da esporre. Non a caso sia l'architetto Schinkel e sia Gustav Friedrich Waagen, il primo direttore del museo, concordano nel sostenere che lo scopo del museo è "prima di tutto piacere, poi istruire".

Si può quindi citare un significativo gruppo di opere realizzate alla fine del Novecento, che interpretano in chiave contemporanea questi modelli storici: come la nuova ala dell'ottocentesca National Gallery di Londra opera di Robert Venturi e Denise Scott Brown, che si compone di un *infilade* di sale caratterizzate dalla luce zenitale, in cui vengono riprese citazioni di colonne, paraste e capitelli. Oppure come il monumentale Getty Center di Los Angeles opera di Richard Meier, il cui sistema di sale è severamente modulato su una griglia proporzionale che regola le dimensioni di spazi e il ritmo della composizione architettonica. O infine come la Gemäldegalerie di Berlino opera dagli architetti Heinz Hilmer e Christoph Sattler, esplicito recupero della tradizione dei musei ottocenteschi, dove si assiste al contrappunto fra un sistema ripetitivo di fasce di sale perimetrali, che definiscono il recinto perimetro e la presenza di alcuni spazi eccezionali che si pongono nei punti focali centrali dell'edificio.

Secondo modello.

Scienza / Collezione. Il percorso espositivo come valorizzazione del documento storico.

Un secondo modello teorico fa riferimento al museo positivista, il cui compito è inventariare e conservare il documento storico, che è l'oggetto e il fine della collezione. All'origine del museo positivista c'è l'accumulazione del collezionista, che raccoglie e cataloga un numero sempre maggiore di oggetti. Il valore della collezione non è il singolo pezzo, ma la moltitudine. Il movente è l'infinita e insaziabile necessità di dare un ordine logico all'accumulo, che di per se è sempre casuale e in progressione.

Il museo positivista prende origine durante l'epoca illuminista; in cui la dottrina del razionale, la fede nel sapere enciclopedico e nel metodo sperimentale, l'ansia verso la conoscenza documentaria, portarono alla definizione di un museo in cui il valore assoluto è un ricercato ordinamento della collezione. A partire da un unico principio culturale, che è quello di estrapolare gli oggetti dal proprio contesto sociale e funzionale per assegnare loro il nuovo ruolo di oggetti di culto, il museo ottiene un ruolo sociale connesso alla trasmissibilità del sapere.

Lo sviluppo del museo positivista in Europa corrisponde alla nascita dei musei storici destinati a documentare, ordinare, catalogare il mondo, in cui trionfa la professionalità dei curatori, la filologia dei ricercatori e il verismo dei restauratori.

Nel modello del museo positivista l'esigenza di conoscere è tanto forte da portare e racchiudere in ambiti protetti opere asportate da siti archeologici lontani, alienando l'oggetto dal suo contesto storico con la precisa volontà di arrivare ad una presentazione esaustiva e ad una catalogazione rigorosa ed ad una precisa divisione tipologica, non considerando l'evidente conseguenza di una totale astrazione storica.

Il Natural History Museum a Londra, aperto a fine Ottocento, è un museo di storia naturale che espone attraverso vetrine numerosi oggetti catalogati da ordinati cartellini. L'impressione è di uno spazio pieno di oggetti dove il valore

fondamentale è la classificazione serrata e la ricostruzione cronologica delle varie fasi dell'evoluzione. Un grande scheletro di dinosauro lambisce lo spazio dell'ampio vano centrale del museo e sovrasta il percorso di visita. La collezione è decontestualizzata dal luogo in cui è stata raccolta. Le neutre vetrine di animali impagliati o di vegetali non ricordano e non evocano l'ambiente di origine, ma solo una sterile classificazione. L'architettura stessa del museo ricorda quella di un archivio, di una biblioteca.

A metà del XIX secolo Gottfried Semper scriveva: "le collezioni pubbliche devono essere selezionate e organizzate con lo scopo di riunire tutto ciò che è stato separato e diviso in epoca recente, quando è nata la scienza moderna ed ha raggiunto il proprio scopo di analizzare e criticare. Una collezione completa e onnicomprensiva deve, per così dire, rappresentare la sezione longitudinale, trasversale e la pianta di tutta la storia della cultura."³⁴

Nel passaggio tra Ottocento e Novecento anche in Italia si consolidano i musei civici, in cui si accumulano gli oggetti più disparati: tutto quanto viene giudicato di interesse storico artistico, sia proveniente da demolizioni di edifici storici (finestre, capitelli, lapidi, epigrafi), sia da scavi archeologici. Scopo del museo locale è documentare la storia della città, in qualunque sua parte.

Le idee fondatrici del museo civico italiano come sede delle collezioni pubbliche sono quelle dell'Illuminismo e del Positivismo, che fondano i propri ideali su un senso di autocoscienza civile e di identità culturale, radicato nella storia e alimentato dallo sforzo di inventariazione, di sistematizzazione delle fonti e di presentazione assoluta del documento storico diventato espressione del genio collettivo. Un esempio a questo proposito è il Museo Lazzaro Spallanzani, parte dei Musei Civici di Reggio Emilia. La collezione prende origine dalla donazione della raccolta privata dello scienziato reggiano alla sua città in funzione di un insegnamento scientifico della Storia Naturale. L'aspetto principale, che ordina l'organizzazione dello spazio, è il valore del singolo oggetto, che deve essere

34 GOTTFRIED SEMPER, *Ideales Museum für Metallotechnik* (1852) in *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften*, a cura di H. M. WINGLER, Mainz, 1966.

mostrato e conservato sistematicamente. Nel museo vengono installati specifici armadi, capostipiti delle moderne vetrine, per contenere grandi quantità di materiale, tutto catalogato ed etichettato. Ogni armadio è esso stesso un piccolo museo, una piccola realtà autonoma che contiene una diversa categoria di materiale.

Ad Aquileia il Museo Archeologico Nazionale conserva un gran numero di frammenti architettonici e archeologici. La collezione è divisa secondo determinate tipologie (capitelli, basamenti, lapidi), nelle quali l'oggetto non ha più alcun rapporto con il luogo in cui è stato rinvenuto.

Nella città di La Spezia il Museo Tecnico Navale dell'Arsenale Militare espone un'ampia collezione di imbarcazioni di diverse epoche e dimensione posizionate l'una accanto all'altra in un ampio salone. Anche in questo caso il valore principale, che governa l'allestimento, è l'accumulo ordinato di tanti oggetti, ognuno ha lo stesso significato dell'altro, nessuno prevale. Il pubblico è colpito da tanti messaggi e dati e difficilmente concentra l'attenzione su un oggetto particolare. Ogni oggetto parla sull'altro. Gli oggetti accostati e decontestualizzati rischiano di perdere progressivamente significato e valore.

In alcuni allestimenti contemporanei viene volutamente utilizzato l'espedito dell'accumulo, della serialità, della classificazione infinita di oggetti tutti in apparenza uguali, per generare uno scenario poetico ed emotivo. Significativo in questo senso è l'allestimento della Sala delle anfore del Museo Archeologico di Lipari. Anche in questo caso il valore è posto sulla moltitudine di oggetti: un centinaio di anfore antiche, tutte in apparenza uguali, disposte l'una accanto all'altra su quattro file di gradinate. L'ordine seriale, ripetitivo e pulsante genera un senso di inquietudine e attesa nel visitatore, riportando alla memoria il naufragio di cui le anfore sono state protagoniste.

Anche un nuovo allestimento, come quello del Museo di scienze naturali di Torino, può alludere a valori positivisti per tradurli in un'ottica contemporanea. In particolare l'esposizione interpreta la vetrina tradizionale attraverso una parete costituita da un'alta scaffalatura in legno in cui vengono incasellati

pochi esemplari di animali impagliati. L'ossatura lignea avvolgente volutamente propone la forma di una chiglia di un'ipotetica Arca di Noè.

A Pontedera il Museo della Fabbrica Piaggio, propone un accattivante allestimento, che ricalca i principi del museo positivista. Gli oggetti divisi per sezioni sono disposti in modo seriale uno accanto all'altro: motori e poster, pezzi unici e originali, veicoli a due ruote e documenti di ogni tipo. In particolare gli esemplari di motociclette sono raccolte in una grande vetrina contemporanea retroilluminata, che definisce e delimita uno spazio architettonico coerente ed efficace.

Terzo modello.

Società / Pubblico. Il percorso espositivo come spazio didattico e divulgativo.

Il terzo modello teorico considera il museo come un laboratorio didattico, il cui compito è educare la società. Il valore primario è la comunicazione diretta e semplificata e la divulgazione del sapere. Nell'allestimento il supporto didattico prevale sull'opera e in alcuni casi la sovrasta.

Nella seconda metà del Novecento si abbandona la certezza di un museo gerarchizzato "luogo sacro", che incute timore e trasmette la natura ordinatrice del potere, e si inizia a considerare la possibilità di progettare un luogo che si plasma secondo le necessità e le aspirazioni del visitatore.

Il museo non è più solo un luogo adatto a persone erudite, ma deve dialogare e raccontare qualcosa a tutti: bambini, disabili, immigrati, individui con bagagli sociali e culturali diversi; poiché la sua funzione primaria è la "didattica", l'"insegnamento", l'"educazione" e la "comunicazione" rivolta a diverse tipologie di pubblico.

Luigi Salerno nella voce "Museo" dell'Enciclopedia Universale dell'Arte, pubblicata nel 1963, scrive: "Tre sono gli scopi fondamentali del museo pubblico: conservazione, documentazione, educazione. Bisogna pensare al fatto gravissimo dell'effetto provocato nel pubblico da una serie interminabile di opere, avulse dal

loro originario ambiente, esposte in sale spesso tutte uguali, secondo divisioni per classi affini (sculture, bronzetti, pitture, ceramiche, ecc.) capaci di creare solo un percorso spesso lungo chilometri e generatore di noia. Contro il pericolo della “noia del museo” si è cercato di riparare con le ricostruzioni storiche d’ambiente adunando opere di diverse classi, ma storicamente legate fra loro, creando così accostamenti stimolanti per la riflessione del visitatore. Si è pure cercato di rendere intelligibile il materiale con mostre particolari, anche rotatorie, concentrando l’interesse del visitatore su un’opera o un gruppo di opere presentate in modo organico. Le visite guidate, le conferenze, le pubblicazioni, sono la doverosa attività dei musei nella loro funzione educativa”³⁵

Contro il pericolo della “noia del museo” e la decontestualizzazione dell’oggetto si inizia dunque ad allestire teatrini con ricostruzioni storiche, creando ambienti accattivanti per il visitatore. L’opera viene resa accessibile e comprensibile attraverso mostre tematiche temporanee, concentrando l’interesse del visitatore su un oggetto o un gruppo di oggetti presentati in modo organico.

Il museo viene concepito come un’occasione didattica. La missione si sposta da una concezione conservativa, che si concentra sulla singola opera, ad una educativa, che si rivolge al pubblico e considera l’esperienza museale una summa di sollecitazioni prevedibili. L’intreccio di significati sociali sostituisce la visione categoriale delle istituzioni positiviste.

A Francoforte, l’Historisches Museum, è uno dei primi esempi in cui si attua un allestimento dalla chiara funzione didattica. L’apparato comunicativo, inteso come relazione “scritta” applicata ad un pannello per la comprensione dell’opera, non si cela, bensì appare predominante per educare il visitatore e dare informazioni sulla natura dell’oggetto conservato nella vetrina. La collezione non viene esposta completamente, viene scelto un unico pezzo per ogni tipologia di documento, il più rappresentativo, il più prezioso, coronato da un pannello esplicativo che invade la teca.

35 LUIGI SALERNO, voce *Museo* in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Firenze, Sansoni, 1963, vol. IX, pp. 738-772.

A Berlino, il Pergamon Museum è uno dei più importanti musei archeologici della Germania. Al suo interno il visitatore può avvicinarsi all'opera ricostruita esattamente com'era nel suo luogo di origine, può osservarla e può anche sostare e sedersi sopra all'altare.

A Modena, il Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena espone una ricca documentazione relativa allo sviluppo storico e alle dinamiche della crescita della città e del territorio modenese. La stessa nascita del museo, nel 1871, si ricollega all'intenso dibattito culturale e politico sul tema delle ricerche preistoriche e dell'istituzione dei musei civici come luoghi deputati alla conservazione dell'identità cittadina. L'origine ottocentesca del museo è stata ulteriormente valorizzata nel 1990 con un progetto di riallestimento che, mantenendo sostanzialmente intatti gli arredi del XIX secolo, ha aggiunto un'ulteriore documentazione didattica di eccellenza.

In alcuni allestimenti contemporanei il percorso di visita educativo non è più realizzato solo attraverso statici pannelli e cartellini, ma fa uso anche di ambientazioni simulate, performance e iterazione. Il visitatore viene educato facendo un'esperienza reale.

Il concetto di "educare" e di "comunicare" con un pubblico sempre più vasto nei nuovi allestimenti museali sta diventando sempre più importante. Il visitatore deve essere molto più guidato oggi rispetto al passato, in passato colui che andava in un museo si preparava all'esperienza e sapeva esattamente ciò che avrebbe trovato al suo interno. Oggi un pubblico di varia natura va al museo non per scoprire e studiare gli oggetti, ma piuttosto per muoversi in uno spazio interessante.

Vi sono due possibili filoni per intraprendere la progettazione di un museo didattico oggi: l'autoeducazione, ossia disegnare un percorso espositivo che stimola il visitatore a cogliere degli impulsi che lo spingono attraverso la curiosità ad approfondire e quindi ad imparare, il museografo non impone un percorso precostituito e non fornisce informazioni dirette, ma si limita a fornire in-put. Oppure l'educazione, ossia disegnare un percorso espositivo che capta

il visitatore fin dall'ingresso al museo e da informazioni. Non lascia il pubblico da solo con gli oggetti. Il museografo impone un percorso che aiuta ad avere un'esperienza all'interno del museo.

Al National Constitution Center di Philadelphia il visitatore, appena entrato nel museo, viene immediatamente catturato e invitato in un anfiteatro ove un attore racconta il significato e il valore della Costituzione Nazionale. Una sorta di iniziazione, di preparazione del visitatore a cui vengono dati degli strumenti per capire cosa vedrà una volta dentro il museo. All'interno dell'esposizione il pubblico si trova poi a consultare fotografie, filmati, con parole e frasi chiave accompagnate da esperienze multimediali. Gli oggetti sono pochissimi.

Il Museo dell'Accademia Etrusca della Città di Cortona disegna un itinerario che segue l'evoluzione storica della città. L'allestimento museografico, progettato dagli architetti Giovanni Longobardi e Andrea Mandara, si adatta alle esigenze scientifiche della esposizione, che vuole comunicare concetti prima che oggetti. L'adozione di grandi vetrate in vetro strutturale ha consentito, in un unico percorso, di leggere la storia dell'edificio e di seguire il filo narrativo del racconto espositivo, che risponde ad un tempo a criteri tematici e cronologici, con un'attenzione costante ai contesti antichi di rinvenimento. Le grandi pareti trasparenti incorporano un esemplare sistema di comunicazione, tradizionale e multimediale, integrata da plastici, ricostruzioni e pannelli braille.

Quarto modello.

Arte /Icona. Il percorso espositivo come installazione artistica.

Un quarto modello teorico pone l'accento sulla componente figurativa dell'edificio che si presenta come una grande icona di se stesso. "L'edificio perde la propria identità funzionale per diventare figura, segnale, *landmark*, pretesto per *fiction* e occasione per comunicazione. L'innovazione viene ridotta a frammentazione, moda, immagine, oggetto senza contesto, collocato in un universo urbano, oggetto senza contesto, senza piano e senza soggetti sociali, caratterizzato da

“non luoghi” e da paesaggi ibridi.”³⁶

Nel 1959 Frank Lloyd Wright completa il Solomon Guggenheim Museum di New York, realizzando una nuova visione museale e spaziale basata sul principio di un’elica ascendente, che individua una aspirazione alla verticalità e alla crescita dinamica. L’architetto americano rompe una geometria convenzionale e realizza un edificio unico nello spazio urbano di New York che esplose nel momento in cui si entra al suo interno. Wright teorizza un diverso modo di pensare il museo, in cui la scenografia spaziale creava le relazioni nascoste tra le opere esposte e l’architettura che le contiene. Cambia la percezione dell’osservatore verso l’opera che non è più inserita nello spazio categoriale ottocentesco, ma in un luogo articolato, caratterizzato dalla presenza del vuoto.

Wright genera una nuova mitologia dello spazio del museo, che viene anche pesantemente criticata da chi sosteneva che le opere non si potevano osservare bene a causa della rampa ascendente.

Nikolaus Pevsner scrive a tal proposito: “Fra tutti i nuovi musei americani, il più sensazionale è il Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright a New York, progettato nel 1943 e costruito nel 1956-59. È sicuramente sensazionale, ma rappresenta anche l’esempio di ciò che un museo non dovrebbe essere. Dopo tutto è un monumento, inoltre il piano inclinato, a spirale, che si è costretti a scendere, rende impossibile qualsiasi movimento trasversale, mentre sono questi che danno il gusto delle visite al museo.”³⁷

Di fatto Frank Lloyd Wright sposta un asse interpretativo: lo spazio del museo vive al di là delle opere esposte, generando una contraddizione interna tra contenuto e contenitore.

Tra il 1971 e il 1977 sono Renzo Piano e Richard Rogers a accentuare questa contraddizione disegnando il Centre Pompidou. Le scale mobili, gli spazi flessibili

36 ALDO DE POLI, voce *Teoria dell’architettura*, in *Enciclopedia dell’Architettura*, Milano, Federico Motta/Il Sole 24Ore, 2008, vol. 4, pp. 254-259.

37 NIKOLAUS PEVSNER, *Museums in A History of Building Types*, The Princeton University Press, 1976, cap. 8, pp.111 -138; trad. it. *Storia e caratteri degli edifici*, Roma, Palombi, 1986, cap. 8, *Musei*, p. 166.

non danno risposte alle necessità di un'esposizione, ma aprono lo spazio a un'interpretazione architettonica svincolata dal contenuto. Il volume stesso, che richiama ad un impianto industriale, si distacca totalmente dal frammentato tessuto di un quartiere storico. Françoise Choay in relazione al museo parigino scrive: "La funzione primaria assegnata all'architettura del Centre Pompidou è pubblicitaria. Questa deve, in primo luogo, catturare l'attenzione dei visitatori potenziali sia *in situ* sia attraverso l'immagine diffusa dai media. Il suo carattere primario è dunque la gravidanza iconica. Nel contesto museografico, questo concetto esprime il privilegio del contenente sul contenuto. Dato che è proprio l'imballaggio, quello che l'industria chiama "il condizionamento", che vincola l'afflusso del pubblico"³⁸

Con il Guggenheim Museum di Bilbao si assiste poi ad una nuova radicale trasformazione dell'architettura museale che si traduce definitivamente in una vera e propria rappresentazione artistica. Il lessico di Frank Gehry assume un forte valore iconico, concependo "un agglomerato di lamiere contorte e ripiegate su sé stesse" come simbolo emergente nello skyline di Bilbao.

Il contenuto diventa irrilevante, la macchina espressiva, come un'opera futurista, si muove lungo le diverse direttrici della città e si traduce in una dilatata scultura urbana.

Contemporanea all'evento di Bilbao (1991-1997) è l'esperienza di Daniel Libeskind che si confronta con la profonda ferita di Berlino. Il Museo ebraico di Berlino costruito fra il 1989 e il 1998 introduce una più precisa e alta corrispondenza tra il suo linguaggio architettonico e il suo significato. Pensato in pianta come una Stella di Davide a sei punte stirata e spezzata offre un'immagine fortemente emotiva del rapporto doloroso tra la nazione tedesca e la vicenda degli ebrei tedeschi. Rivestito interamente di lastre di zinco, l'edificio non ha quasi finestre e suggerisce l'immagine di un carcere, attraverso il suo aspetto aguzzo e tagliente. Il museo nel vuoto che l'attraversa, ricorda la ferita dei nomi cancellati e

38 FRANÇOISE CHOAY, *Il museo d'arte oggi: tempio o supermercato della cultura?* In "QA10", Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura, Milano, 1990.

rappresenta un'esperienza unica e irripetibile. Anche se non mancano i dispositivi allestitivi, appare chiaro come il museo non abbia necessità di esporre al suo interno alcuna collezione, il forte coinvolgimento emozionale e fisico descrive la tragica esperienza del popolo ebraico. La nudità delle pareti, la luce flessibile delle esili feritoie, la privazione dell'esistenza, narrano la storia dello sterminio di un popolo.

Questa visione tende a considerare il nuovo intervento come l'invenzione di una nuova icona. L'edificio non è più spazio-cornice, ma diventa attore protagonista della narrazione. In questo cambio di prospettiva il vuoto diventa più importante del pieno, le dinamiche del movimento sostituiscono le categorie statiche e aprioristiche delle categorie allestitivo precedenti.

Alcune esperienze progettuali contemporanee interpretano questa accezione, generando edifici scenografici, dotati di molteplici significati iconici. L'Arkron Art Museum a Ohio, negli Stati Uniti, realizzato nel 2007 su progetto di Coop Himmelb(l)au, si mostra come una macchina di acciaio e vetro che si contorce in una spazialità dinamica e tecnologica. La progettazione avveniristica ricerca un forte impatto estetico e formale, sopravvalutando l'involucro e togliendo l'interesse per l'oggetto esposto.

Un pari forte impatto è ricercato anche dagli architetti del UN Studio per il New Mercedes Benz Museum realizzato a Stoccarda nel 2006. Lo spazio allestitivo bastato su un anello più volte ripiegato e intrecciato su se stesso, genera spazi continui a più livelli in un dinamismo scenografico e coinvolgente. Come afferma il critico Josep Maria Montaner: "Il museo diventa un'opera d'arte, una sorta di scultura a grande scala, luogo magico virtuale, in un contenitore che diventa uno spettacolo naturale e che rischia di diventare il soggetto principale di tutta l'esposizione."³⁹

Una diversa scala di approfondimento sulla quale si può applicare il modello

39 JOSEP MARIA MONTANER, *Museos para el siglo XXI*, ed. Eng. Museum for the 21st century, Barcellona, Gustavo Gili S.a., 2003.

teorico arte-icona è inerente allo spazio progettato di una mostra. La realizzazione di mostre è considerata una forma significativa di espressione creativa di cui l'installazione costituisce una componente essenziale. In particolare l'exhibit design contemporaneo spesso si sovrappone a espressioni artistiche quali l'arte ambientale, le performance e le installazioni, ed è strettamente correlato al design grafico, al cinema, alla pubblicità e ai nuovi media.

L'esposizione "Art of the Motorcycle", allestita su disegno di Frank Gehry, è stata presentata per la prima volta al Guggenheim Museum di New York, quindi a Bilbao e come installazione inaugurale, al Guggenheim Museum di Las Vegas, dove è stata collocata addirittura all'interno di un fantasmagorico complesso alberghiero. La mostra di prototipi presenta modelli di motociclette di varie epoche storiche. Nell'ideazione del percorso espositivo l'allestimento si ispira all'estetica stessa dei veicoli le cui forme evocavano idea di velocità, libertà e movimento. Lo spazio si muove attraverso l'utilizzo di materiali riflettenti e colori accattivanti, unificati da lucidi fogli in cromo, che scandiscono un improbabile percorso stradale e fanno da sfondo alle luccicanti carrozzerie delle motociclette. L'allestimento del Guggenheim Museum di New York viene caratterizzato da una lamiera metallica che crea una sorta di pista da corsa. Grazie a bracci nascosti concepiti appositamente per l'installazione, le motociclette sembrano sospese in equilibrio naturale, "congelate" a mezz'aria su frammenti di strada. La superficie del pavimento di colore scuro, sembra galleggiare e sollevare i veicoli come opere d'arte. Al Guggenheim Museum di Bilbao le straordinarie forme scultoree della cosiddetta "Fish Gallery", costituiscono un'ambientazione ideale per la mostra. Le moto vengono disposte su un paio di rampe a senso unico che si fanno strada nella galleria. Disposte in posizione centrale, i veicoli vengono collocati su ampi blocchi in legno, illuminati con una luce intensa che si riflette in tutta la sala creando effetti spettacolari.

L'esposizione diventa organismo plastico inimitabile e unico, un'installazione performativa, che decontestualizza l'opera esposta e la utilizza a servizio dell'impatto visivo dell'intera scenografia.

Il Maxxi, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma, progetto di Zaha Hadid, propone un complesso ambito spaziale, che fraziona e polverizza la sala espositiva tradizionale. L'intervento si inserisce come una seconda pelle nel contesto, cercando una relazione con esso basata su vettori e forze di circolazione esistenti o talvolta ipotizzate. "Quando l'installazione viene a coincidere con il contenitore, magari in un tormentato edificio di formato XL, ci si accorge, a posteriori, che, in assenza di limiti percettivi e di una gradevole materialità, in assenza di oggetti non voluti, alla fin fine, qualcosa è venuto a mancare: è venuto a mancare il tema o meglio il tema spaziale. Ecco allora, che per saturare il vuoto, si ricorre al gesto e al movimento. In sostituzione di una bella sequenza di spazi, si promuove il rapido segno dinamico o la vorticoso sequenza di azioni.

Quando l'edificio, per esempio un museo, diventa troppo esteso e quando si perde la diretta percezione di uno spazio finito, ecco che i contenuti, la memoria, la narrazione, abbandonano l'architettura e si spostano su fatti minimi, quali gesti, dettagli, tecniche di posa o microstorie. Diventata un'elegante, ma vuota, scena fissa, l'architettura si trova a riempire lo spazio cavo in modi assai diversi, tanto con la danza espressionista delle opere in movimento"⁴⁰

Quinto modello.

Esperienza/Progetto. Il percorso espositivo come spazio narrativo ed emozionale.

Un ultimo modello teorico pone l'accento sulla possibilità di introdurre accanto alla conservazione e alla documentazione, anche nuovi valori nel percorso museografico come l'interpretazione, la narrazione, l'esperienza e il racconto. La base per la valorizzazione museografica, in questo caso, avviene, attraverso la simulazione di uno spazio, che guida il visitatore lungo un percorso a tappe capace di suscitare una forte esperienza

⁴⁰ ALDO DE POLI, *E' tutta colpa del minimalismo. Coreografia e architettura*, in "Area" n. 108, gennaio-febbraio 2010, p. 134.

emotiva. Questa operazione si concretizza attraverso diverse tecniche quali: la simulazione multimediale, la ricostruzione scenografica di un ambiente spazialmente definito, la messa in atto di specifiche gerarchie e attribuzione di un valore simbolico a specifiche parti o ambiti. L'aspetto degli oggetti, la datazione dell'opera originale, in questo contesto contano sempre meno. Ciò che conta è l'interpretazione verso cui si intende guidare il visitatore. L'allestimento si propone come un filo narrante, inteso come comunicazione e partecipazione diretta ed emozionale tra spettatore, luogo e collezione, ovvero tra soggetto, spazio e oggetto. In questo caso dunque ogni stanza del museo è diversa, perché esprime uno specifico tema. Il percorso non è più cronologico e nulla viene presentato in modo banale e diretto, ma ogni particolare è funzionale a generare una sorpresa o un'emozione. Il museo narrativo, infatti, predilige una distribuzione scenografica della collezione, in cui nulla è frontale, ma è in grado di generare curiosità indotta dalla progressiva scoperta graduale dell'opera.

L'allestimento delle sale del Castello Sforzesco di Milano realizzato nel 1956 dallo Studio BBPR di Milano presenta un approccio al problema che resta molto attuale. In particolare il culmine emotivo del percorso, studiato come una *promenade architecturale* fitta di sorprese, variazioni, scorci visivi impreveduti, è l'allestimento isolato progettato per la Pietà Rondanini di Michelangelo, nella Sala degli Scaglioni. La scultura, schermata da una tramezza di pietra serena e collocata a una quota più bassa rispetto alle altre opere della sala, si rivela progressivamente allo sguardo del visitatore, composta e isolata in tutta la sua drammaticità.⁴¹

Sul finire degli anni Ottanta del Novecento, anche il principio dell'allestimento dunque muta significato. Una personalità di riferimento

41 FEDERICA ARMAN, *Il "gioco delle forme" negli allestimenti di Ernesto N. Rogers*, in ALDO DE POLI, CHIARA VISENTIN (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura*, Parma, Monte Università Parma, 2009, pp. 129-134.

a questo proposito è Nicholas Serota, primo direttore della Tate Modern di Londra. Serota asseconda una nuova esigenza che avverte come forte istanza della cultura contemporanea, per cui le opere esposte vengono allestite a partire da tracciati analoghi, che rimandano ad altri significati. Alla Tate Modern, l'ordinamento della collezione d'arte non viene subordinato a criteri cronologici, bensì viene diviso in aree tematiche, trasversali nel tempo, che uniscono opere che affrontano in modo diverso le stesse tematiche. Nuovi contenitori culturali per l'allestimento diventano riferimenti allusivi di altrettanti mondi: il paesaggio (*landscape*), la natura morta (*still life*), il corpo umano (*nude\action\body*), la storia e le memorie collettive (*history/memory/society*). Il museo non è più una collezione di oggetti, quanto piuttosto una collezione di concetti, mentre le nuove stanze dell'arte hanno bisogno di adeguare anche la propria architettura e gli antichi rapporti dimensionali all'inedita messa in scena di un percorso analogo. Serota nel 1987 scrive: "Il nuovo museo del futuro cercherà... di promuovere diversi modi e livelli d'interpretazione mediante impercettibili accostamenti esperienziali. Si creerà una matrice di relazioni mutevoli che i visitatori potranno esplorare in base ai propri interessi e alle proprie sensibilità. Nel nuovo museo saremo più disposti ad intraprendere un viaggio personale e a ridisegnare la mappa dell'arte moderna, piuttosto che a seguire il percorso stabilito dal curatore"⁴²

L'allestimento del Musée du Quai Branly a Parigi (1999-2006), opera dell'architetto Jean Nouvel, interpreta queste considerazioni e ricostruisce un'esperienza nelle atmosfere esotiche espresse dalle antiche civiltà dei quattro continenti extra-europei: Africa, Asia, America, Oceania. L'edificio è costituito da una grande hall lineare, internamente strutturata da un percorso forzato a più livelli, cui sono annessi spazi perimetrali che a loro

42 NICOLAS SEROTA, *Conversation* in ROWAN MOORE, RAYMUND RYAN, *Building Tate Modern*, Londra, Tate Gallery Publishing, 2000, pp. 54-57.

volta all'esterno articolano in grandi volumi il piano della facciata. La luce filtrata, l'allestimento scenografico, le pareti in pelle, legno e vetro, puntano su una forte esperienza emotiva del visitatore, trascurando, in parte, la conservazione preventiva e la presentazione didattica e cronologica delle opere. Il visitatore si muove in uno spazio in penombra in cui scopre forti oggetti evocativi e magici, disposti in modo spettacolare, senza cartellini e senza didascalie. Il percorso è sinuoso e si muove tra nicchie e cavità, la materia delle pareti appare organica e i toni cromatici alludono al luogo di provenienza delle opere.

La prefigurazione di un allestimento narrativo richiede da parte dell'architetto una grande cultura, che non solo disponga di un'accurata analisi filologica e storica della collezione, ma abbia come compito il "progetto" di uno spazio complesso.

Non è da confondere dunque questo concetto con molte esperienze contemporanee in cui la tecnica di spettacolarizzazione prende spesso il sopravvento senza avere alla base una reale cultura progettuale, che richiede l'invenzione di un ambiente che non è mai esistito. Il critico David Dornie, nel testo *Exhibition Design* edito nel 2006 a questo proposito sostiene che "gran parte delle realizzazioni di allestimenti contemporanei potrebbero essere definiti come spazi narrativi, dove vengono prese in esame le modalità di creazione della sequenza narrativa e di contenuti potenzialmente emozionanti che hanno come obiettivo il coinvolgimento del visitatore."⁴³

Lo sviluppo di tecniche sempre più sofisticate per la progettazione di allestimenti multimediali permette di progettare ambienti sempre più immersivi che puntano sull'esperienza reale e sul divertimento del visitatore. Tali proposte di allestimento, che Dornie definisce "spazi performativi",

43 DAVID DORNIE, *Exhibition Design*, London, Laurence King, 2006; ed. ted. *Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken*, Ludwigsburg, Avedition, 2006; ed. it. *Design espositivo*, Modena, Logos, 2006, pp. 6-17.

sviluppano veri e propri ambienti simulati, mondi che suscitano un coinvolgimento totale del visitatore e che trasformano la comunicazione in un evento per molti versi simile a quelle teatrale e cinematografico. In questa visione il pubblico si ritrova in una dimensione a metà strada tra finzione e realtà, tra mondo costruito e mondo immaginario.

A questo proposito la ricerca intende prendere le distanze da questo tipo di definizione allargata che, nell'epoca della società dello spettacolo può intravedere rischiosi scenari come il museo delle cere e il parco dei divertimenti. L'allestimento del museo, in questo caso, non è più realizzato secondo un progetto consapevole, o come risultato di un lento processo di decisioni, ma piuttosto è un oggetto di consumo da parte di una folla indistinta, che intende "a tutti i costi" compiacere.

Per evitare processi di spettacolarizzazione eccessiva o come spesso si dice di disneyzzazione⁴⁴, per mettere in atto un programma di interpretazione metaforica del patrimonio storico è necessario far riferimento a precise tecniche. Nel capitolo dedicato alla "restituzione simbolica di un luogo perduto" è stata proposta e verificata una serrata griglia interpretativa basata su quattro modelli teorici: l'allusione, la copia, la citazione e l'interpretazione critica. Ciascuna di queste operazioni mette in atto un diverso programma e si riferisce sia alla invenzione di luoghi mai esistiti, sia alla restituzione di luoghi andati perduti, sia alla ricostruzione di ambienti già esistenti altrove.

44 Per disneyzzazione si intende la "diffusione di moduli architettonici riferiti a una situazione emblematica, suggestiva di spettacolarità. Si veda la definizione voce *Disneyzzazione*, in *Enciclopedia dell'Architettura*, Milano, Federico Motta/Il Sole 24Ore, 2008, vol. 2, pp.74-75.

7.3. Il progetto della sicurezza.

Il progetto della sicurezza è un tema fondamentale nella progettazione di un nuovo museo, che può arrivare a condizionare anche la forma e la dimensione degli spazi espositivi e il posizionamento delle opere.

Recentemente si sono individuati i requisiti minimi⁴⁵ per l'esistenza del museo come istituto culturale assegnando standard qualitativi, modelli di funzionamento e suggerimenti di buone pratiche in relazione ad un quadro di sicurezza per il flusso di visitatori, sia in rapporto a normativa antincendio sia alla normativa relativa ai requisiti di accessibilità per persone disabili, sia in rapporto alle necessità conservative di una collezione.

Soprattutto se si ha di fronte una dimora storica, la progettazione della sicurezza deve rispondere a diverse esigenze fra loro molto spesso conflittuali che sono insite nella natura del museo. Uno dei conflitti più evidenti è quello che sorge da due istanze progettuali opposte: una, tesa a salvaguardare gli oggetti dai furti, richiede la minima permeabilità fra interno ed esterno, l'altra, tesa alla salvaguardia delle persone in caso di incendio, esige l'immediato deflusso dall'interno all'esterno attraverso vie di fuga e portelloni a spinta automatica. Punti critici sono pertanto costituiti dalle uscite di sicurezza, che durante l'orario di visita devono ormai essere sottoposte a un controllo elettronico, che segnali ogni apertura non motivata.

Analoghe antinomie possono sorgere tra la fruizione e la protezione del museo. La fruizione dello spazio espositivo richiede la migliore visibilità e il rapporto più diretto fra il visitatore e l'oggetto; mentre la protezione delle opere esige barriere, dissuasori, luce controllata.

L'evoluzione tecnologica del settore museale consente tuttavia oggi l'impiego di congegni, che superano queste antinomie attraverso ad esempio bacheche con ampie vetrate, senza diaframmi di sostegno, con meccanismi di apertura

45 D.M. n. 238, del 10 maggio 2001 "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei"

semplici e del tutto sicuri, mentre da alcuni anni l'illuminazione a fibre ottiche⁴⁶ ha migliorato il rapporto tra fruibilità e conservazione di opere estremamente sensibili alla luce. I problemi inerenti a una custodia intensiva, sono stati inoltre affrontati attraverso un'attenta distribuzione di volumi e diaframmi non occultanti negli allestimenti, oppure grazie all'uso di telecamere e teleallarmi e alla comunicazione fra i custodi mediante telefoni senza filo.

Va dunque tenuto presente che in un progetto di allestimento la sicurezza del museo deve esser considerata nella sua globalità sin dall'inizio degli studi.

Le prescrizioni di legge per l'installazione di nuovi impianti nei fabbricati a uso pubblico e museale, nonché per le certificazioni di agibilità e delle condizioni di esercizio impongono ai tecnici il rispetto di precise norme di sicurezza antincendio. Le procedure di tutela antincendio che si applicano agli edifici storici sono, in particolare fissate da una serie di normative che inizia con il R.D. n. 1564 del 1942, cui hanno fatto seguito la legge 966 del 1965, la circolare n. 34 del 1967, il DPR n. 577 del 1982 e da ultimo il DPR n. 37 del 1998. Alle normative generali citate si aggiungono i più specifici DM n. 569 del 1992, "Regolamento contenente norme di sicurezza antincendio per gli edifici storici e artistici destinati a musei, gallerie, esposizioni e mostre", e il DM n. 418 del 1995, "Regolamento concernente norme di sicurezza antincendio per gli edifici di interesse storico-artistico destinati a biblioteche ed archivi". Poiché i musei e in generale le istituzioni culturali sono luoghi di lavoro, a essi si applicano anche le norme fissate dal D.Lgs. 626 del 1994 e dal DM 10 marzo 1998 per la gestione delle emergenze .

Per quanto concerne invece le misure tecniche di protezione del contenitore e di quanto esso contiene, la sicurezza antincendio deve rispondere ai vincoli imposti dall'attuazione delle "Direttive sui prodotti da costruzione", deve prevedere la possibilità che vengano svolte attività a rischio e la gestione di depositi a rischio

⁴⁶ Le fibre ottiche sono filamenti di materiali vetrosi o polimerici, realizzati in modo da poter condurre la luce. La luce emessa non produce calore e per questo particolarmente adeguata per l'inserimento in teche espositive.

(per esempio quelli delle collezioni in alcool dei musei naturalistici). Tutto ciò coordinando le esigenze di conservazione dei beni e quelle di protezione dai furti con le norme di evacuazione, che spesso possono entrare in conflitto con le norme di sicurezza. Non vanno poi dimenticate le norme sull'abbattimento delle barriere architettoniche (DPR n. 503 del 1996) e le misure tecniche per l'accessibilità (DM 236 del 1989), in relazione ai piani di evacuazione.

Tutte queste norme stabiliscono che il titolare dell'attività, quindi il proprietario di "Edifici pregevoli per arte e storia e quelli destinati a contenere biblioteche, archivi, musei, gallerie, collezioni o comunque oggetti di interesse culturale", sottoponga all'esame dei Vigili del Fuoco uno specifico progetto di adeguamento antincendio e, dopo la realizzazione dei lavori di adeguamento, richieda il sopralluogo per il rilascio del Certificato di Prevenzione Incendi (CPI).

A prescindere da soluzioni sofisticate per lo spegnimento esistono norme di base al fine di prevenire gli incendi. Innanzi tutto è opportuno che i materiali impiegati per l'allestimento abbiano caratteristiche ignifughe, quindi ogni sala deve essere provvista di estintori ad uso manuale, di uscite di sicurezza e di segnalatori d'incendio. Tutte le soluzioni adottate all'interno del progetto antincendio del museo devono comunque sempre essere sperimentate all'interno di un piano di evacuazioni e sottoposte all'analisi e all'approvazione di una commissione di Vigili del Fuoco. E' da considerare inoltre che talvolta l'entrata in funzione dei mezzi d'emergenza e di soccorso in caso d'incendio può determinare rischi imprevisi per quanto concerne la protezione delle opere. Pertanto, per quanto riguarda la scelta stessa dei mezzi di soccorso, essa deve essere effettuata in funzione della collocazione della collezione, per cercare di ridurre i possibili danni al patrimonio esposto. Sono comunque numerosi e complessi gli aspetti che vanno a determinare la progettazione di un corretto piano della sicurezza e che devono essere valutati nelle primissime fasi di programmazione del museo.

Se le prescrizioni di legge e i dispositivi antincendio sono ormai consolidati e efficaci, per quanto concerne, invece, gli aspetti di sicurezza che riguardano il

furto, le condizioni microclimatiche ambientali e l'inquinamento provocato da fattori diversi, non vi è una specifica normativa a riguardo. Non esistono dettati rigidi a cui attenersi, e pertanto solo il responsabile del museo diventa l'attore fondamentale nella valutazione di ogni intervento sulla sede. Egli deve saper indicare ai progettisti i requisiti e i punti critici del funzionamento del museo per quel che concerne gli aspetti della tutela e della conservazione preventiva.

In generale la sicurezza delle opere, per quanto concerne la possibilità di furti viene affidata a specialisti di impianti elettrici antitrusione o a previsioni che riguardano le caratteristiche delle teche e degli infissi della sala museale. Nella progettazione stessa del museo devono essere tuttavia tenute in considerazione logiche che limitano la possibilità di furto. Eliminando ad esempio possibili "zone buie", incontrollabili dal personale del museo nella distribuzione funzionale dell'edificio.

Oltre all'osservanza degli standard tecnici che sono stati ormai oggetto di molti studi e pubblicazioni, facilmente reperibili anche in rete, è necessario saper prevedere i problemi che andranno affrontati quotidianamente sotto il profilo della protezione dei beni, della cura delle collezioni e degli interventi regolari e di emergenza. Prima della progettazione del museo i responsabili tecnicospicifici, prefigurando le attività future, sono quindi in grado di esporre le condizioni specifiche richieste dai materiali, dal percorso espositivo, dai flussi di pubblico prevedibili, dalle azioni che si svolgeranno all'interno, e infine di illustrare le modalità e il regime sostenibile delle risorse di custodia. Tutti questi dati devono condurre a formulare proposte tecniche che garantiscano al nuovo museo standard di sicurezza, conservazione preventiva delle opere e agile funzionamento.

Durante l'impostazione generale inoltre si deve scrupolosamente esaminare tutto ciò che riguarda l'impiantistica perché le variabili devono essere conformate alla gestione quotidiana della struttura.

Si dovranno adeguatamente progettare: gli impianti di climatizzazione, gli impianti elettrici e di illuminazione; i dati per la manutenzione programmata; il

piano delle risorse umane per la vigilanza e la pulizia; gli impianti antincendio, di rilevazione fumi e di spegnimento automatico.

La tipologia e la collocazione delle diverse apparecchiature, delle loro centraline d'avviamento, degli accessi alle parti sostituibili; va preliminarmente individuata per un corretto funzionamento e affinché non ostacoli il percorso espositivo e il posizionamento di opere e di vetrine.

In conclusione, per garantire un'efficace sicurezza preventiva è necessario: rispettare le leggi sulla sicurezza; tenere aggiornati gli inventari e la documentazione fotografica; conoscere i dati scientifici e tecnici degli oggetti; conoscere la storia "conservativa" dell'oggetto; conoscere i principi generali delle cause di degrado e delle condizioni di conservazione dei materiali; conoscere gli ambienti e controllarli; formare costantemente alla protezione e conservazione preventiva del patrimonio il personale del museo.

8. Il progetto del allestimento museografico.

*“Nel cambiamento, se non vuoi lavorare nella nostalgia,
lavora sull’aura, sulla cultura. Lavora sul tono.
Tagliano gli ulivi, sradicano i garofani, piantano le orchidee,
allora basta un albero di fico, un cespuglio di basilico
o di rosmarino per tenere il tono.
Per conservare quell’aura”.*
Nico Orengo, 1992

Il significato di ogni oggetto esposto all’interno di un percorso museografico si manifesta prima di tutto nella narrazione, che come un robusto filo conduttore intreccia l’oggetto come dato sensibile, al suo senso più profondo, potremmo dire alla sua “aura”. Ce lo rammenta Italo Calvino, che in una delle lezioni all’Università di Harvard, coglie esattamente nel racconto letterario la magia propria di ciascun oggetto: in esso è presente l’attribuzione di un significato, il momento in cui la “cosa” prende le sembianze di simbolo e diventa interprete di significati altri. Calvino sostiene che il simbolismo di un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre.

“L’idea di attribuire un nome agli oggetti è operazione inventiva che comprende il significato più profondo di conoscerli, conferire valore alla loro esistenza, dividerne il senso fino a comprenderne il ruolo narrativo, ma permette anche di interpretarne le differenti identità. Attraverso l’esperienza culturale e artistica di osservare una sequenza di oggetti, testimonianze artistiche o materiali di una cultura, un museo dialoga con il visitatore e gli assegna l’importante compito di interpretare un racconto, per compiere un’esperienza estetica, culturale, oppure didattica. Se nel passato il museo ha incarnato l’utopia dell’universalità, dagli studioli dei principi umanisti e dalle *Wunderkammer* dei collezionisti, fino ai grandi musei nazionali europei, oggi, una volta chiarita l’impossibilità di radunare le trame di tutti gli infiniti saperi dell’uomo o della natura in una unica immensa istituzione, subentrano altri significati ai musei tradizionali, e si configurano nuovi spazi museali, che raccontano e documentano culture specifiche e identità

particolari.”⁴⁷

L’allestimento di un percorso espositivo è un’azione complessa che mette in gioco diversi fattori e protagonisti, coinvolti nella formulazione e presentazione di un discorso articolato in una sequenza narrativa di materiali. Il fine ultimo è quello di comunicare un valore condiviso e rendere espressivo un sistema organico di oggetti.

L’allestimento è il luogo per eccellenza della metafora: “disporre un oggetto per farlo vedere, immobile e muto, può sembrare la forma più arcaica di uno spettacolo [...] l’evidenza del gesto di esporre non deve nascondere la sua complessità. Esso contiene differenti tipi di spettacolo, questo è ciò che meno è stato teorizzato, riservando la critica agli oggetti dell’esibizione, come se essa marciasse da sola, dissimulata dalla loro stessa passività”.⁴⁸

Con questa riflessione, è possibile interpretare il tema dell’allestimento come processo costante di comunicazione dell’intero museo. Comunicare significa per un museo essere in grado di esprimere in maniera chiara, coerente, interessante l’identità che a quello specifico museo è stata riconosciuta; significa essere in grado di rappresentare attraverso tutti gli strumenti che la museologia e la museografia mettono a disposizione la propria missione.

Impostare il percorso di visita, allestirlo, illuminarlo, corredarlo di apparati didattici e esplicativi, creare soste, sollecitare accelerazioni: tutto questo è ciò che l’allestimento può fare per rendere il racconto che il museo intende proporre comprensibile per il visitatore. L’allestimento è il luogo di una messinscena culturale.

A questo proposito la museologa americana Gaynor Kabanagh scrive: “l’allestimento presenta l’oggetto in una forma di realtà negoziata fra tutto quello che l’oggetto può rappresentare, le necessità dell’allestimento, l’ideologia

47 MONICA BRUZZONE, *L’importanza di attribuire un nome. Il progetto culturale per una lista di musei*, in MONICA BRUZZONE (a cura di), *Musei di Liguria. Una lista del patrimonio museale*, 2011, p.11.

48 MICHEL MÉLOT, *Une archéologie du spectacle* in “Les Cahiers de médiologie” n.1.

generale del museo, le competenze e gli interessi dei curatori⁴⁹. Ogni museo parla la lingua del proprio tempo, della società di cui diventa strumento di rappresentazione, della cultura di coloro che sono stati chiamati a progettarlo: una lingua che si evolve e che si trasforma, mutando il rapporto tra i significati e i segni (cioè gli oggetti), poiché anche gli oggetti sono parole che vanno strutturate in un discorso.

L'allestimento di una casa-museo, che trasmette il valore immateriale di una vicenda di vita, è ben diverso dalla realtà di un museo d'arte o di storia. L'interpretazione della casa deve esprimere valori profondi e non per forza legati al significato di singoli oggetti. Il rispetto di un determinato ambito privato non consiste in un accumulo casuale di oggetti, ma prende forza soprattutto da una serie di sottili relazioni, visive, affettive, inconsce, che si sono via via stabilite tra singoli oggetti e particolari luoghi. Anche alla base di un nuovo allestimento deve prevalere una ricostruzione, che permetta, in un unico luogo circoscritto, di dar ragione di una molteplicità di vicende avvenute in tempi storici differenti.

Tuttavia la realtà di una casa-museo, che trasmette il valore di una vicenda storica, è ben diversa dalla realtà di un museo d'arte o di storia. L'interpretazione della casa deve esprimere anche fortissimi valori immateriali. Pertanto il rispetto di un determinato ambito privato non consiste in un accumulo casuale di oggetti, ma prende forza soprattutto da una serie di sottili relazioni, visive, affettive, inconsce, che si sono via via stabilite tra singoli oggetti e particolari luoghi.

Nell'eterna dialettica tra filologia e invenzione, tra concretezza e utopia, tra meticolosa conoscenza dei fatti e avvincente ricostruzione di un quadro storico verosimile, tra cronaca e fiction, prevale la pacata e arbitraria ricostruzione, la sola che permette, in un unico luogo circoscritto, di dar ragione di una molteplicità di vicende avvenute in tempi storici differenti.

49 GAYNOR KABANAGH, *Making histories, making memories* in GAYNOR KABANAGH (a cura di) *Making Histories in Museums*, London, Leicester University Press, 1996.

8.1. Il progetto del percorso espositivo.

Il percorso museale è l'elemento che qualifica il senso specifico dell'esperienza museale, caratterizza le sue finalità espositive e consente, simultaneamente, la più completa lettura spaziale sia del "contenitore" architettonico che delle complesse relazioni estetiche, percettive e simboliche, che si instaurano tra le opere e la collezione esposta.

Il percorso deve in altri termini assicurare la migliore e più completa visione degli oggetti in mostra e stimolarne nuove ipotesi interpretative, suggerendo anche punti di vista inconsueti o scorci inattesi, tra riflessioni e suggestioni, da diverse distanze e con diverse angolazioni.

Nel perseguire questi obiettivi, il percorso induce anche alla fruizione e comprensione dell'invaso architettonico, vissuto in tutte le sue coordinate spazio-temporali ed in tutte le sue complesse potenzialità espressive ed emotive.

Per spostarsi all'interno del museo ed esaurire il percorso espositivo, il visitatore si muove nello spazio, nei punti nodali, nelle cerniere o negli incroci spaziali trova i momenti di maggior intensità percettiva, dove alla speciale inquadratura o all'improvvisa immagine dell'opera si abbina una possibilità nuova ed imprevedibile di lettura delle valenze spaziali, architettoniche e linguistiche del contenitore museale.

Alle qualità narrative che lo spazio museale deve possedere e attentamente conseguire, si associa la necessità di una completa fruizione dell'opera d'arte e del reperto documentario: gli infiniti possibili legami percettivi consentono di porre le opere ed i reperti in relazione all'osservatore e in rapporto tra loro, in un gioco di raffinate interferenze ed allusivi riferimenti.

Nonostante che ogni struttura architettonica suggerisca per la propria configurazione un itinerario naturale, dal punto d'ingresso al punto di uscita, vi sono sempre dei margini di libertà nell'organizzazione del percorso di visita, all'interno di saloni ampi, entro i quali i movimenti e i tempi calibrati della visione possono essere suggeriti.

Il più antico e diffuso schema planimetrico è quello lineare, o circolare se la sede

ha corpi di fabbrica coerenti e chiusi ad anello, o anche uno sviluppo rettangolare su più piani e almeno due collegamenti verticali, da usare separatamente per la salita e per la discesa, che è auspicabile poter fare coincidere nell'atrio, con molti vantaggi per la gestione.

Nella realtà, nondimeno, le situazioni concrete sono molto diverse, presentano aggregazioni e disaggregazioni di corpi di fabbrica, aggiunti o separati nel tempo, dislivelli interni, collegamenti a ciclo aperto e tutte le varianti che il ricco patrimonio monumentale adibito a museo offre sul nostro territorio; sussistono pertanto aree di passaggio, obbligatoriamente utilizzate nei due sensi di circolazione, e percorsi dipendenti dalla successione rigida di nuclei espositivi che costringono all'uscita all'aperto se l'edificio ha logge e porticati senza adeguati corridoi interni.

Concludendo si può affermare che non solo non esistono modelli applicabili a ogni situazione, ma vengono suggeriti solo dei generali criteri ispiratori che mirino soprattutto a migliorare le condizioni di attenzione, orientamento e benessere del pubblico e a una gestione e custodia delle opere il più efficienti possibile.

8.2. Il progetto della sala espositiva.

Il progetto della sala di esposizione del museo deve dedurre le proprie proprietà formali e i propri rapporti dimensionali, dalle caratteristiche specifiche di una determinata raccolta di oggetti. Come per un'imponente teca, il progetto della sala deve sintetizzare insieme allestimento e progetto architettonico, percorso e collezione, illuminazione e oggetto, approfondendo aspetti differenti di una unica affascinante e complessa macchina espositiva.

Dalla storia dell'architettura del museo si possono dedurre alcuni principali schemi e tipologie di sale espositive, che costituiscono delle unità spaziali di riferimento nel percorso del museo.

Una prima unità spaziale è definita dal modello a *sala centrale*, inteso come una grande sala intesa come cuore dell'edificio per esporre. Questa tipologia espositiva è tema che giunge dal passato, dalla ripetizione di un modello già presente nella classicità, e tutt'oggi efficace. L'esempio è chiaro quando si entra nella sala circolare del Museo Pio Clementino in Vaticano, oppure nella rotonda dell'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel, e si ha la sensazione di penetrare il cuore stesso dell'edificio. Anche il modello della sala centrale, negli ultimi anni sembra contaminarsi con altri significati.

Una seconda unità spaziale è definita dal modello della sala a *galleria*, intesa come un'ampia sala a sviluppo rettangolare. Questa tipologia espositiva è un altro tema che giunge dal passato, a partire dalle *ambulationes* vitruviane "ove altrimenti si collocavano le statue" attraverso i rinascimentali "luoghi per passeggiare" si arriva al primo edificio a galleria progettato per l'esposizione cioè la Galleria degli Antichi a Sabbioneta, costruita nel 1583-90 da Vincenzo Scamozzi. L'esempio è confermato nell'evocativa immagine della biblioteca-museo di Etienne-Louis Boullée, per cui "il Monumento più prezioso per una collezione è certamente quello che conserva tutte le conoscenze esistenti".

Una terza unità spaziale è definita dal modello ad *enfilade*, inteso come un sistema di sale di piccola o di media dimensione disposte in sequenza, dove ogni

ambiente introduce al successivo attraverso un piccolo varco. L'uso dell'enfilade, che deriva dai musei dell'Ottocento, viene correttamente interpretata in chiave contemporanea dall'architetto Rafael Moneo nel Museum of Fine Arts di Houston (Audrey Jones Beck's Building⁵⁰). Qui il modello viene complicato nei due sensi e la tradizionale sequenza di sale diventa un sistema compositivo complesso che intreccia i percorsi senza tuttavia smarrirne la chiarezza. Moneo utilizza, nella copertura di ogni singola sala, un ampio lucernario schermato, un vero e proprio pozzo di luce che ha lo scopo di assorbire e di filtrare i raggi del sole proiettando una luce perfettamente diffusa sulle opere. L'enfilade viene ripresa come citazione storica nell'ampliamento della Staatsgalerie di Stoccarda di Stirling & Wilford, nella Sainsbury Wing della National Gallery di Londra di Venturi e Scott Brown, nel Paul Getty Museum di Los Angeles di Richard Meier, nella Neue Gemäldegalerie di Berlino di Hilmer e Sattler.

Una quarta unità spaziale è definita dal modello a *sala e corridoio*, un insieme fatto di due elementi: un sistema di sale e un percorso lineare neutro ad esse laterale o centrale. Ad ogni singola sala è possibile accedere dal corridoio dando completa indipendenza ad ogni unità espositiva. Con questo tipo di impianto è possibile chiudere senza problemi alcune parti del museo per riallestimenti o sistemazioni. Se il corridoio è adiacente alle sale si possono modificare le partizioni interne secondo le esigenze senza sconvolgere l'impianto generale. È questo un modello che viene acquisito dalla conversione di palazzi storici, spesso adibiti a funzioni abitative, a museo, un esempio in cui viene fatto largo uso di questa unità spaziale è il Museo del Louvre di Parigi. L'uso della sala e corridoio viene interpretata in chiave contemporanea dall'architetto Álvaro Siza Vieira nella Fondazione de Serralves a Oporto.

⁵⁰ Il museo delle belle arti di Houston è stato costruito nel 1924 sulla base del progetto dell'architetto William Ward Watkin. Molto tempo dopo, Mies van der Rohe costruì degli ampliamenti, dapprima nel 1958 poi nel 1974; inutile dirlo, l'architettura di Mies ha prevalso ed oggi la modesta e dignitosa architettura del primo museo è stata assorbita dalla severa e scura struttura metallica del maestro tedesco. Il nuovo edificio, l'Audrey Jones Beck Building, progettato da Rafael Moneo offre ulteriori spazi espositivi per le raccolte museali, unito al museo vero attraverso un sottopassaggio-galleria sotterraneo.

Una quinta unità spaziale è definita dal modello dell'*hallenbau* o dell'*open space*, in cui la grande sala si espande fino a invadere l'intero edificio, perde le misurate proporzioni del modello rinascimentale, e assume altri valori. Questo modello diventa preponderante nel Novecento, soprattutto perché riesce a ospitare installazioni artistiche di grandi dimensioni. A partire dal Centre Pompidou di Parigi, progettato negli anni Settanta da Richard Rogers e Renzo Piano, il modello della composizione di *hallenbau* si è esteso fino a rivestire esiti notevoli. Un esempio efficace, dove la combinazione avviene in verticale, è la Kunsthaus a Bregenz progettata dall'architetto svizzero Peter Zumthor. Qui il sistema di sale pensate come vasche sovrapposte l'una all'altra si interseca con un attento studio del percorso in una sequenza di spazi altamente flessibili alle esigenze dell'arte contemporanea, ma tutt'altro che neutrali e vuoti contenitori.

Una possibile variante al modello *hallengbau* è la sala *a pianta libera*, le cui forme e dimensioni non seguono un rapporto rigido tra le parti. Questo modello diventa preponderante nel contemporaneo e interpreta una ridefinizione dello spazio della sala, nel senso di una serie di forme spaziali organiche o espressive, che non si possono più definire sulla base di modelli tradizionali. A partire dal Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright a New York, il modello della pianta libera si è esteso fino a rivestire esiti "esagerati" e forse "esasperati" come nel museo-parco divertimenti Ferrari ad Abu Dhabi.

8.3. Il progetto della luce, del colore e dei materiali dell'allestimento.

Il racconto della luce

Per una "istituzione" come quella museale, il cui scopo è quello di esporre se stessa ed i propri contenuti, il problema della visione come "pura e idonea visibilità" rappresenta senza dubbio un nodo fondamentale: al punto che, sul piano tipologico e funzionale, la stessa forma complessiva del museo, e delle sue sale espositive è determinata dalle necessità di assicurare le più corrette condizioni di illuminazione naturale e artificiale alle opere ed ai reperti esposti. Attraverso una corretta modulazione della luce, autentico strumento progettuale, l'involucro del museo sembra prendere consistenza materica, e diventare un tutt'uno con la collezione che deve ospitare. Strumento essenziale e al tempo stesso estremamente pericoloso per la conservazione delle opere d'arte, la luce diventa il punto di riferimento vitale nel progetto di ogni sala espositiva.

Talvolta il progetto della luce diviene l'affascinante pretesto per caratterizzare quegli ambiti che derivano la propria forma dai modelli arcaici: la galleria, l'*enfilade* oppure la grande sala come cuore dell'edificio. Uno dei più celebri edifici ideati sul tema della galleria è il Kimbell Art Museum di Houston. Qui l'architetto Louis Kahn, propone un sistema di illuminazione duplice. Utilizza una luce laterale che definisce luce gialla o luce calda. Questa invade lateralmente gli spazi riflettendosi sui conci di travertino a rivestimento delle pareti delle gallerie. Modula poi la luce dall'alto, Kahn la chiama "luce blu", o "luce fredda": è la luce che proviene dalla sommità delle gallerie e attraverso un sofisticato lucernario sembra scivolare sulla volta dell'edificio in cemento, trasmettendo ai visitatori la sensazione materica del cemento.

Partendo, pertanto, da un'accurata analisi del meccanismo della visione e delle caratteristiche fisiche della luce, particolare impegno deve essere dedicato al complesso e delicato aspetto illuminotecnico. Esso appare infatti di difficile e problematica soluzione, essendo sostanzialmente caratterizzato da due distinte e contrapposte esigenze: quella di illuminare con pienezza e continuità l'ambiente museale e tutto ciò che è in esso contenuto, per consentire, attraverso la completa

percezione, l'integrale godimento dei materiali esposti, e quella, contemporanea ma esattamente antitetica, di difendere la opera ed i reperti proprio dalla luce, limitando i tempi di esposizione, per eliminare o ridurre drasticamente gli affetti più negativi della componenti ultraviolette ad infrarosse, tipiche dello spettro della varie sorgenti luminose, principali responsabili del degrado, unitamente alle condizioni termoigrometriche dall'ambiente espositivo.

Il controllo di questi aspetti diventa dunque condizione basilare ed irrinunciabile per la conservazione nel tempo del patrimonio museale.

Sul piano applicativo, volendo riportare una breve sintesi sono tre i meccanismi possibili di illuminazione dagli spazi museali: illuminazione solo naturale, solo artificiale, mista.

Analogamente tre sono le tecniche fondamentali d'impiego della sorgente luminosa artificiale in un dimora storica museo: in semplice sostituzione degli originali corpi illuminanti (le candele dei grandi lampadari antichi posti a soffitto o a parata), con proiettori esterni, generalmente non in vista, capaci di conservare in qualche modo la stessa provenienza dei raggi solari; con corpi illuminanti interni, caratterizzati da luce diretta, indiretta o mista o collocati a pavimento, a parete o a soffitto.

Partendo dal tipo, dimensione e distribuzione dei materiali da esporre, il progetto illuminotecnico stabilisce i livelli di illuminamento consentiti e la qualità di luce richiesta, risalendo da qui al tipo di lampada ed al flusso luminoso globale e, infine, al tipo, al numero ed alla distribuzione ottimale degli apparecchi luminosi necessari.

I livelli massimi di illuminamento consentiti, stabiliti da una consuetudine ancora in parte empirica, sono tabellati in funzione della natura più o meno delicata e deperibile dei materiali da esporre e solo di recente al concetto di intensità massima comincia ad essere scientificamente associato quello di durata, sotto forma di quantità globale annua di illuminazione ammessa, espressa in megalux per ore per anno.

Il risultato ottico dell'illuminazione prevista dipende ovviamente non solo dalle

caratteristiche e dalla distribuzione dei corpi illuminanti, ma anche dai materiali che costituiscono le superfici orizzontali e verticali dell'ambiente e dalla loro finitura, da cui dipende intensità e tipo di diffusione dei raggi luminosi incidenti. Una illuminazione corretta deve evitare fastidiosi fenomeni di riverbero o di abbagliamento, diretti o prodotti da errate riflessioni su pareti, pavimenti e superfici lucide o vetrate. Dovrebbe altresì tendere ad evitare contrasti troppo violenti di brillantezza o luminanza tra superfici più o meno vicine. Anche un'atmosfera luminosa eccessivamente diffusa, uniforme e "piatta" può risultare alla lunga fastidiosa e negativa.

Il buon controllo dei parametri e degli effetti esposti presuppone evidentemente l'efficace approfondimento di tutti gli aspetti fisico-matematici del problema, dalla definizione delle principali grandezze in gioco e delle relative unità di misura alla illustrazione delle leggi che regolano la riflessione speculare.

Il problema illuminotecnico non è un mero problema tecnico, volto ad assicurare comunque un determinato uniforme livello di illuminamento oltre che rendere correttamente sfumature cromatiche ed articolazioni volumetriche, la luce mette in gioco e fa vibrare tutte le valenze psicologiche ed emotive dello spazio.

La luce racconta con ritmo ora lento, ora incalzante e aggressivo, esaltando alcuni aspetti o sottacendone altri, caricando di ansia frettolosa o rispettosa attesa, improvviso stupore o tranquillo riposo, previsto da scelte ed intuizioni dettate solo dalla cultura figurativa e spaziale del progettista. Talvolta l'assenza di luce racconta più della insistita presenza: le ombre possono rivelarsi indispensabili per rendere lo spazio e l'opera (soprattutto scultorea) poetica e vibrante.

Il colore e i materiali di finitura

Particolare attenzione e cura nell'allestimento di una sala espositiva è da riservare alla definizione del rapporto che intercorre tra qualità della materia che costituisce la struttura e la qualità dello spazio architettonico e della sua rappresentazione.

La scelta e l'abbinamento dei materiali di finitura dipende non solo da principi

tettonici e compositivi, legati alle necessità tecnologiche di lavorazione e di assemblaggio secondo diverse forme, dimensioni e tipologie dei componenti, ma anche e soprattutto della necessità di rendere il criterio o il complesso dei criteri, posti alla base dell'ordinamento il più possibile conforme alla strategia prevista per lo sviluppo dei percorsi e la sequenza delle aree espositive. Il materiale insomma può contribuire a rendere "riconoscibile" e quasi fisicamente "tangibile" il significato più profondo di una esperienza museale, fino a divenire esso stesso strumento e complemento di emozione e persuasione percettiva.

Ne è un esempio convincente l'allestimento del già citato Musée du Quai Branly a Parigi (1999-2006), opera dell'architetto Jean Nouvel. La struttura stessa e i materiali di finitura dell'allestimento concorrono alla ricostruzione di un'esperienza esotica e coinvolgente. Le pareti in pelle, legno e vetro, producono un percorso sinuoso, che si muove tra nicchie e cavità, la materia appare organica e i toni cromatici alludono al luogo di provenienza delle opere. Lo spazio interno è suddiviso in quattro aree tematiche, contraddistinte dal diverso colore del pavimento e dei supporti espositivi.

Attraverso il colore, lucido o opaco, la finitura, ruvida o liscia, il materiale della sala racconta o suggerisce, attraverso l'improvviso intensificarsi di una sensazione ottica o semplicemente tattile, un percorso, una calcolata riflessione, un invito all'approfondimento di un evento archeologico, artistico o storico particolarmente rilevante. Tale consapevolezza più o meno critica ed avvertita diviene allora un utile supporto, un primo discreto, ma efficace aiuto alla lettura del museo per livelli di approfondimento e di complessità via via crescenti.

Il rapporto tra oggetti

I diversi modi particolari in cui gli oggetti si trovano in rapporto tra loro nell'esposizione possono essere riassunti in tre tipologie di base. Questi rapporti non sono categorie formali ma logiche, e derivano da una pratica continuativa e dalla cultura: possiamo dire che sono i meccanismi di base dell'organizzazione sui quali si realizzano i processi di significazione.

Queste strutture interne di base sono essenzialmente: l'isolamento dell'oggetto; l'articolazione intesa come relazione precisa tra gli oggetti esposti; l'accumulazione intesa come raggruppamento non articolato degli oggetti esposti.

Il primo caso corrisponde a una situazione di isolamento in cui l'oggetto si presenta solo nello spazio vuoto, su uno sfondo distante o piatto, senza alcuna informazione. Questa situazione rafforza il vincolo tra l'oggetto e il visitatore, tra la sua forma e il momento della ricezione. Corrisponde all'estraniamento dell'opera e alla sua decontestualizzazione.

Il secondo tipo appare con l'introduzione del pensiero scientifico nella pratica espositiva. La volontà di trasformare le collezioni di curiosità in mostre sistematiche costringe a una forma di presentazione in cui ogni oggetto selezionato deve occupare un luogo preciso nello spazio. In questo modo, selezione e ordine acquistano un senso preciso nell'esposizione. Le forme di presentazione riproducono la struttura del discorso scientifico e, di conseguenza, è nel museo che si manifestano con maggior chiarezza le contraddizioni che si producono tra la scienza, la società e la cultura di ogni società. Questa tipologia è quella propria del mezzo inteso come discorso ed è quella che si adegua meglio alle necessità della trasmissione dell'informazione.

Da ultimo, la terza corrisponde all'accumulazione, alla presentazione senza ordine, senza articolazione di un insieme di oggetti che occupano tutto lo spazio della mostra. Qui l'insieme di oggetti si percepisce come totalità, una totalità che si rende presente a un primo livello di percezione. Qui non vi è trasmissione di informazione in senso stretto, ma semplicemente riconoscimento (percepriamo ciò che conosciamo). Non vi è articolazione e, pertanto, non vi è discorso. In questo caso, si può dire che la presentazione tende a funzionare come un'immagine.

In questa categoria potremmo distinguere, ai due estremi, l'accumulazione come semplice risultato di un atteggiamento quantitativo (presentare il massimo di oggetti) dalla costituzione di un insieme integrale, conseguenza della volontà di costituire una globalità sintetica. Nel primo caso ci troviamo di fronte a una esposizione come quella del museo di John Soane a Londra; nel secondo, al

Gabinetto astratto di El Lissitskij nel Landes-Museum di Hannover.

Le tre possibilità non si escludono a vicenda, giacché, in ultima istanza potremmo dire che sono costruzioni ideali e che nella realtà possono coesistere. E' tuttavia utile poterle riconoscere per poter dare il giusto accento alla dinamica espositiva. A un primo livello ordinano la percezione, e a un secondo condizionano la funzione del possibile discorso espositivo.

Per concludere il progetto dell'allestimento deve agire con colori, materiali, forme, *texture* di superfici, andamenti di linee, luci e ombre, per far sì che gli oggetti assumano connotazioni espressive che siano attraenti e narrative. La sostanza del percorso espositivo deve esprimere qualcosa di più rispetto al significato denotativo, essa come una grande scultura e un vasto dipinto deve essere evocativa e narrativa.

La prima delle Lezioni americane di Calvino è dedicata alla "leggerezza", che per Calvino è un valore che ha cercato assiduamente di conseguire nella sua scrittura, non negando peraltro il valore che può assumere l'effetto di "peso" che può emanare dalla lettura di un testo. Le parole "leggerezza" e "peso" si riferiscono ad una connotazione espressiva che emerge dal ritmo, dalla sonorità, dalla cadenza e dall'intensità dei toni, dal colore e dall'atmosfera del testo letterario. Il progetto dell'allestimento dovrebbe cogliere questo effetto di senso accostando oggetti portatori di connotazioni espressive opposte, per cui il loro accostamento accentua un effetto di ridondanza espressiva giocata sull'asse "peso vs leggerezza". Progettare questo binomio richiede una colta cultura e una buona competenza grammaticale, che in ogni momento possa osservare e registrare con esattezza le giuste relazioni comunicative tra oggetti. Poiché un buon rapporto tra oggetti può creare un nuovo luogo.

9. La gestione della casa museo tra economia e sostenibilità.

*“Bisogna che i monumenti cantino.
E’ necessario che essi generino un vocabolario,
creino una relazione, contribuiscano
a creare una società civile.
La memoria storica non è un fondo immobile
in grado di comunicare comunque,
bisogna sapere come farla riaffiorare,
va continuamente rinarrata.”*
Paul Valéry

Come afferma Paul Valéry i monumenti, i beni culturali, i musei devono “cantare” generando relazioni e linguaggi utili che possano comunicare con la società contemporanea, devono generare nuove narrazioni, nuovi codici e modalità comunicative orientate al coinvolgimento dell’esperienza del visitatore. “Anche perché, se il patrimonio storico, culturale, non entra in relazione con la gente, declinando linguaggi diversi e parlando a tutti, rischia di morire, incapace di trasmettere senso e identità a una comunità.” In questo senso la casa museo, quale monumento e contenitore di beni culturali deve essere gestita ed amministrata, per permettere alla memoria storica di comunicare e di educare una società civile.

Ogni dimora museo deve prevedere, dunque, un’adeguata visione e gestione della struttura, indipendentemente dalla proprietà privata o pubblica, che prende il nome di *management*. Con il termine *management* si intende “tutta la serie articolata di processi per governare il funzionamento di un’istituzione museale con una gestione che si fonda sul principio della responsabilizzazione economica, che persegue dei risultati da raggiungere attraverso una preliminare definizione degli obiettivi e delle risorse necessarie da reperire e negoziare per la loro realizzazione, con valutazione finale dei risultati raggiunti”⁵¹.

Il *management* del museo deve, in particolare, affrontare tre generi di questioni:

⁵¹ CATALDO LUCIA – MARTA PARAVENTI, *Il Museo Oggi. Linee Guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007, p. 270.

la prima è legata alla dimensione culturale, storico-estetica in particolare, del patrimonio che costituisce la ragion d'essere degli istituti museali e che necessita di un'attività di gestione indispensabile per il mantenimento della struttura⁵²; la seconda questione è relativa alla relazione con il pubblico, al suo punto di vista, alle sue esigenze; la terza è la dimensione dell'utilizzo delle risorse.

La gestione di un museo, dunque, si deve fondare sulla formulazione di un programma politico e strategico, redatto dall'amministrazione responsabile in considerazione delle funzioni istituzionali e dei servizi alle persone, in armonia con la fase del ciclo evolutivo dell'istituzione. Il programma si propone come utilizzazione ottimale delle risorse per il conseguimento degli obiettivi generali ivi indicati, attraverso un sistema di progetti e attività congruenti, applicando metodi e tecniche gestionali aggiornate, sempre in conformità con le norme legislative nazionali e locali e con il Codice deontologico della professione museale.

La gestione di un museo deve prevedere, inoltre, l'organizzazione di tutte le attività pertinenti e adiacenti all'istituzione. Oltre all'amministrazione delle collezioni è infatti importante prevedere un'accurata organizzazione dei servizi aggiuntivi, che comprendono molteplici attività e possono intervenire positivamente nella amministrazione delle risorse finanziarie del museo come: la gestione della biglietteria, del guardaroba, del punto di accoglienza e informazione; la gestione della biblioteca del museo; la gestione del bookshop; la prenotazione di visite guidate; l'organizzazione di mostre, manifestazioni culturali e iniziative promozionali; la gestione dei servizi di caffetteria e ristorazione.

Sulla base di esperienze concrete⁵³ è stato elaborato un sintetico schema progettuale, scandito da precisi *steps* e impostato su alcune linee guida che possono essere sintetizzati con la definizione di nove passaggi fondamentali: la missione, la strategia, l'assetto di *governance*, l'assetto finanziario, la forma

52 LUCA ZAN, *Economia dei musei e retorica del management*, Milano, Electa, 2003.

53 Si veda a questo proposito CATALDO LUCIA – MARTA PARAVENTI, *Il Museo Oggi. Linee Guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007, p. 271. e paper ANTONGIULIO BUA - ALESSANDRO HINNA, *Non solo statuti. I processi e strumenti organizzativi per fare innovazione nelle istituzioni museali*, consultabile nel sito www.lombardiacultura.it

giuridica, l'assetto organizzativo, il piano economico-finanziario, il regolamento generale e il sistema di rendicontazione. Essi vengono esaminati uno per volta.

1. La missione. La prima questione da affrontare è dunque la definizione della missione o del significato sociale del museo ovvero l'individuazione delle idee, valori e atteggiamenti necessari per orientare la strategia e l'azione organizzativa del museo. Da cui derivano le scelte relative all'utilità sociale perseguita e si precisa il ruolo dell'istituzione culturale nello sviluppo economico locale.

2. La strategia. Sulla base delle decisioni assunte nella prima fase è possibile definire una fondata strategia, individuando i primi indirizzi per formulare un piano di sviluppo e per acquisire alcune informazioni sulla forma giuridica più coerente con le decisioni stesse.

3. L'assetto di *governance*. Un terzo punto prevede la definizione di traguardi da raggiungere, i punti di forza e di debolezza, gli spazi di intervento, infine le aspettative di tutti i soggetti pubblici e privati coinvolti con l'istituzione. Il progetto culturale comincia quindi a prendere corpo sulla base di obiettivi raggiungibili e questo consente di proseguire nell'analisi, che ora può decidere di procedere verso un modello di gestione piuttosto che un altro (la rete, il sistema, ecc.).

4. L'assetto finanziario. Il quarto punto prevede l'analisi e la definizione della sostenibilità finanziaria dell'operazione, con valutazione delle ipotesi di copertura dei finanziamenti da reperire sia nella fase iniziale che in futuro, con relativo piano di finanziamento esterno, che potrà essere reso oggetto integrante della convenzione o contratto di servizio tra la nascente istituzione e gli enti di riferimento.

5. Forma giuridica. Il quinto punto prevede la definizione della forma giuridica dell'istituzione. In primo luogo va deciso se l'istituzione debba essere gestita da un ente locale o da una forma associativa come la rete, retta da una convenzione. In secondo luogo, va individuato il settore di appartenenza dell'ente gestore, che può essere: un'azienda pubblica; un'azienda non profit; un'impresa profit. Infine si stabilisce la forma giuridica adatta, anche valutando forme gestionali provvisorie e intermedie (associazioni temporanee).

6. Assetto organizzativo. Il sesto punto è relativo alla definizione dell'assetto organizzativo, dove le risorse individuate devono essere combinate e articolate per lo sviluppo delle capacità organizzative funzionali all'esistenza e attività del progetto istituzionale. Non si tratta di un processo definitivo ma, sulla base dell'esperienza e del grado di operatività, dovrà essere adeguato e ristrutturato.

7. Il piano economico-finanziario. Fatta l'organizzazione è la volta del settimo punto, relativo alla definizione del piano economico finanziario dettagliato (*business plan*), idoneo per un breve o per un lungo periodo.

8. Regolamento di base. L'ottavo punto prevede la definizione di un regolamento di base che fornisca i dati relativi all'assetto istituzionale (con i relativi organi, statuto ecc. sulla base del tipo di forma giuridica scelta) e sull'assetto contrattualistico di base (contratto di servizio, convenzioni quadro ecc).

9. Sistema di rendicontazione. L'ultimo punto è, infine, relativo alla predisposizione del sistema di rendicontazione, che possa informare i soggetti coinvolti, interni ed esterni, sui risultati effettivamente raggiunti, garantendo trasparenza amministrativa, gestionale e istituzionale. In questo modo la struttura individuata si legittima sul territorio e dimostra di saper lavorare con un sistema di indicatori di base e con la strategia adeguata per il costante reperimento dei fondi.

Per concludere il museo, come luogo della mediazione fra patrimonio e collettività, cerca attraverso forme di restituzione che si realizzano nella cura del bene culturale quale bene comune e nel rapporto dialettico fra struttura e progetto, ambiti di riflessione che possano promuovere atti progettuali capaci di coinvolgere sia le poetiche proprie della missione comunicativa del museo, sia le politiche che afferiscono alla sua missione etica, e le tecniche quale dimostrazione della sua missione pratica⁵⁴. In tal senso diventa stringente una gestione che sia sinceramente consapevole di quella complessità dell'impresa museale che si realizza nelle azioni di mediazione, organizzazione, conservazione, educazione, controllo del bene culturale-comune.

54 MARIO TURCI, *Il museografo e la tessitrice. Poetiche e politiche della ragione museale*, in MONICA BRUZZONE (a cura di), *I musei. Luoghi dell'esperire e del conservare*, Parma, Mup, 2009.

9.1. La comunicazione museale e l'educazione.

Nella definizione di una nuova casa museo, appare fondamentale prevedere un'accurata programmazione relativa alla possibilità di generare nuove narrazioni, di proporre nuovi codici e di indicare nuove modalità comunicative orientate al coinvolgimento di un pubblico di visitatori di per sé eterogeneo.

In particolare, il valore educativo del patrimonio culturale custodito all'interno di una casa museo consiste nella capacità di generare una molteplicità di processi formativi, nonché di stimolare una vasta gamma di forme di apprendimento. L'educazione all'interno di un casa museo, non rappresenta, solo un'esperienza conoscitiva, ma coinvolge prima di tutto la sfera emotiva e l'immaginazione del visitatore.

In un'intervista del 1996, Barbara Franco, direttore della Historical Society di Washington, sostiene che: "Il modo di imparare delle persone mentre visitano un museo è diverso dal modo con cui imparano a scuola. I musei offrono esperienze visive. L'apprendimento avviene attraverso un'esperienza non tanto cognitiva, quanto emozionale ed intuitiva"⁵⁵.

In particolare le case museo godono del privilegio di saper parlare anche a quelle utenze che difficilmente si avvicinano ai musei classici, poiché creano un senso di "confidenza" con il contenuto e dunque con il senso di ciò che è esposto⁵⁶. In generale l'allestimento della dimora storica museo non fa uso di linguaggi specialistici condensati in pannelli e didascalie, ma comunica attraverso una solida relazione tra oggetti fortemente evocativi.

Nella casa museo il contatto diretto con la collezione, con le opere, con la vita dell'antico abitante, stimola curiosità, attraverso una capacità di porre domande piuttosto che fornire risposte scontate. Nelle atmosfere della dimora storica si

55 MARTINA DE LUCA, *Comunicazione ed educazione museale*, in FABIO SEVERINO (a cura di), *Comunicare la cultura*, Roma, FrancoAngeli, 2007.

56 ROSANNA PAVONI, *Case Museo: prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società*, in Casas-Museo. La habitación del héroe Casas-Museo en Iberoamérica, Madrid 5, 6 y 7 de marzo de 2008, Madrid, Ministerio de Cultura y Museo Romántico, 2008.

perviene spesso ad una nuova forma di comunicazione museale che presuppone la consapevolezza che la collezione esposta non è il mezzo tramite cui far pervenire un messaggio al visitatore, ma uno strumento per creare un legame tra il visitatore e ciò che gli oggetti esposti rappresentano.

Queste caratteristiche permettono alla casa-museo di farsi interprete di nuove tendenze museologiche contemporanee, che sostengono sempre più spesso nuovi approcci didattici e comunicativi, in grado di stimolare, intrattenere e sfidare il visitatore. Le riflessioni in atto sulle nuove forme di fruizione museale pongono, in particolare, l'accento su nuove modalità di consumo della cultura, in un contesto di crescente sviluppo dell'accessibilità alle opere, al patrimonio e al sapere e in una ottica di democratizzazione della cultura che presuppongono un ripensamento del ruolo del pubblico nelle attività culturali⁵⁷. Il museo si configura oggi come un'istituzione culturale improntata al dialogo dove la trasmissione delle conoscenze avviene non in forma autoritaria e preconstituita, ma in dialogo con il visitatore, che partecipa attivamente ad una esperienza culturale utilizzando il suo personale bagaglio di conoscenze ed esperienze sia cognitive, sia emotive.

“I nuovi luoghi dell'espore complicano i propri significati, moltiplicano i percorsi interpretativi possibili, esprimono il bisogno di estendere l'attenzione al territorio e utilizzare l'evidenza di nuove forme d'espressione multimediale per comunicare idee e situazioni, al fine di esibire un patrimonio culturale non più composto solo da oggetti, ma anche da luoghi, scenari, valori e risorse immateriali”⁵⁸.

Il museo contemporaneo non è più il luogo di pura contemplazione, ma non è neanche un istituto formativo, è piuttosto il luogo dove si costruisce un sistema di interpretazione degli oggetti esposti in grado di produrre e trasmettere

57 Si veda ad esempio il successo ottenuto da eventi temporanei come le mostre e i Festival, che rivelano la presenza di un pubblico motivato e interessato a seguire argomenti complessi, che vengono affrontati in forma partecipativa e proposti come momenti di incontro e di scambio.

58 ALDO DE POLI, *I luoghi della produzione tecnica e artistica. Questioni di valorizzazione museografica*, in MONICA BRUZZONE (a cura di), *I musei. Luoghi dell'espore e del conservare*, Parma, Mup, 2009.

significati coinvolgendo e rendendo consapevole il pubblico di questo processo. A partire da queste specificità si deve programmare l'attività di educazione e di mediazione culturale del museo e salvaguardare il suo ruolo cruciale nella società contemporanea quale spazio pubblico, dove il confronto con opere e testimonianze di altri tempi e di altri luoghi contribuisce in modo significativo all'arricchimento individuale e collettivo.

9.2. L'evento temporaneo e l'installazione contemporanea.

Un ultimo sguardo inerente la gestione della casa museo viene dedicato alla possibilità di organizzare eventi temporanei, che in alcune giornate di "porte aperte" possano muovere un gran numero di visitatori.

Si è già anticipato nel capitolo dedicato alla programmazione curatoriale come all'interno della dimora storica possano coesistere attività formative assai diversificate: dall'esibizione delle collezioni alla promozione di concerti, dal convegno all'animazione del salotto letterario, dalla valorizzazione degli arredi del giardino all'attività orticola e agli eventi eno-gastronomici. La commistione di diversi ambiti culturali non determina dirompenti cambiamenti nella struttura della dimora storica, anzi, in taluni casi, rafforza la progettualità della raccolta.

Rispetto alle diverse proposte educative, un particolare accenno va fatto alle mostre temporanee, che presentano vari vantaggi: attraggono e raggiungono un settore più vasto di pubblico, facendo leva sul carattere straordinario, temporaneo, di novità, favorendo nuove scoperte e permettendo nuove interpretazioni e nuove composizioni di messaggi. L'evento temporaneo permette di mostrare parte della collezione non esposta (magari conservata in polverosi archivi) in nuovi percorsi tematici, consente di sperimentare inedite possibilità di comunicazione ed allestimento, permette di accostare materiali di differenti epoche e provenienze, con moderni exhibit ed inediti materiali audiovisivi.

Un esempio positivo, a questo proposito è la mostra di design "Ospiti inaspettati.

Case di ieri, design di oggi”⁵⁹, svolta nel 2010 nelle sedi delle quattro case storiche di Milano aperte al pubblico: al Museo Bagatti Valsecchi, a Casa Boschi di Stefano, a Villa Necchi Campiglio e al Museo Poldi Pezzoli. Con un allestimento lieve e calibrato, l’evento propone una lettura parallela tra l’eccellenza dell’alto artigianato del passato e la qualità della produzione contemporanea, sovrapponendo, ai percorsi domestici delle quattro case, significative opere di design contemporaneo. Nelle sale storiche trovano posto oltre duecento progetti, tra cui piccoli oggetti ed elementi di arredamento, che nell’insieme costituiscono un’anticipazione significativa del design del nuovo millennio. Nel gioco degli accostamenti e dei rimpiazzi, vari oggetti del passato vengono sostituiti o accostati ad oggetti di design, analoghi per funzione e ingombro, ma con tagli e materiali innovativi e insospettati⁶⁰.

Un altro esempio interessante a questo proposito è la rassegna con cui ha aperto al pubblico la casa del critico Gianni Testori (1923 – 1993) a Novate Milanese. L’evento “Giorni Felici” ha previsto la rielaborazione di ventidue stanze d’artista eseguita da artisti contemporanei con l’esposizione e l’ispirazione a disegni inediti di Testori. La singolarità dell’ambiente domestico è, ancora una volta, uno scenario privilegiato per godere senza complessi della bellezza decorativa degli oggetti e per aprirsi, nel rispetto del passato, alle sperimentazioni contemporanee.

59 Mostra “Ospiti inaspettati. Case di ieri, design di oggi.” Milano, Museo Poldi Pezzoli, Museo Bagatti Valsecchi, Casa Museo Boschi Di Stefano, Villa Necchi Campiglio, 11 febbraio - 2 maggio 2010.

60 FEDERICA ARMAN, *Nelle belle case di Milano. Prototipi & collezioni. Arredamenti & allestimenti*, in “Area”, n.109+, aprile 2010.

10. Il futuro della casa museo.

*“Il futuro ci inganna da lontano.
Non siamo più quel che ricordiamo,
Né osiamo pensare a ciò che siamo”*
Jacques Attali

Uno dei paradigmi possibili per interpretare il futuro delle case-museo ce lo fornisce, di Jacques Attali: prevedere il futuro è un gioco, se si possiede il passato. L'attenzione crescente, nonché lo sviluppo, delle case museo, sia a livello nazionale che internazionale, rende attuale interrogarsi sulle prospettive e sulle modalità di valorizzazione di questa peculiare realtà per una nuova interpretazione, che fonda le sue radici nel passato.

Il linguaggio della dimora divenuta museo può comunicare, attraverso la memoria di gesti, usi, cerimonie, gusti artistici, non solo la storia ufficiale, ma anche l'atmosfera domestica del passato.

Nonostante ciò la realtà intima delle case museo può essere letta più come fenomeno di nicchia, da parte di studiosi e ricercatori, che come reale alternativa di fruizione culturale per il pubblico.

In primo luogo le potenzialità di successo della casa museo risiedono spesso nella capacità di fare evolvere l'esperienza di interiorità connaturata alla natura stessa della casa museo in funzione dei cambiamenti dell'ambiente circostante e delle esigenze di fruizione del pubblico, evitando di cadere nel rischio di isolarsi in se stessa, come può accadere in dimore che sono state abitate da personaggi non molto noti al grande pubblico.

Una corretta attività di tutela non sempre è automaticamente vincente sul piano del rapporto con il pubblico, ma necessita di un'adeguata valorizzazione e di un'attenta attività di comunicazione.

La dimora storica trasmette un messaggio sociale che affonda le radici in un'area geografica ben definita. In merito a queste considerazioni, la realizzazione di una rete internazionale specifica che promuova iniziative comuni, rompendo una consuetudine di isolamento, appare un obiettivo raggiungibile.

Come scriveva Walter Benjamin, la continua mediazione tra passato e presente è il ruolo stesso di ogni pezzo da museo, nei riguardi del quale ci si aspetta che il pubblico sia capace di “abbandonare l’atteggiamento placido e contemplativo di fronte all’oggetto per divenire cosciente della costellazione critica in cui proprio questo frammento del passato si trova esattamente con questo presente”.⁶¹

Questa riflessione ci porta a un’ulteriore valutazione: appare infatti prioritario, che una casa-museo affinché sia attiva, soprattutto se è di piccole dimensioni e non è custode di “capolavori” universalmente riconosciuti come tali, per essere attiva non si deve rivolgere, come suo obiettivo primario, soprattutto al turismo culturale e dunque ad un pubblico “straniero” rispetto alla città, quanto piuttosto deve essere un bene apprezzato dalla propria comunità; occorre dunque pensare a quello che gli anglosassoni chiamano *neighborhood museum*.

Sarà così possibile innescare quel meccanismo di volontariato, di donazioni, che caratterizza un museo partecipe della vita della comunità. In questo modo sarà possibile per il museo assolvere il suo scopo fondamentale, che è quello di farsi strumento di crescita culturale di un popolo o di un territorio.

61 WALTER BENJAMIN - EDUARD FUCHS, *Il collezionista e lo storico in L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Torino, Einaudi 1966.

10.1. Promuovere reti fra istituzioni, luoghi e siti

In questi ultimi anni la politica culturale a favore dei musei ha sviluppato l'idea che la riunione di istituzioni museali in reti di collaborazione o in sistemi organizzativi sia funzionale all'efficienza delle singole istituzioni, e produca vantaggi economici, potendo condurre a notevoli risparmi di gestione.

A seguito di questa idea sono stati realizzati in molti paesi raggruppamenti di musei che sono stati definiti reti o sistemi museali.

Attualmente esistono numerosi raggruppamenti istituzionalizzati di musei⁶² che possono essere considerati reti o sistemi, che interessano sia i musei che appartengano a enti e a proprietari diversi, sia istituzione che fanno capo ad una stessa amministrazione.

La rete e il sistema sono due sistemi organizzativi diversi, solo alla Rete Museale ha una natura di istituzione culturale.

Riferendosi agli studi pubblicati da Powell e Smith-Doerr nel 1994 si può definire come "rete" un intreccio di relazioni non competitive che connette unità autonome in assenza di controllo e di direzione unitaria⁶³. Mentre un "sistema", secondo la definizione data da Von Bertalanffy (1968), è invece un'organizzazione verticistica che ha all'apice della piramide il promotore del sistema, nella maggior parte dei casi un ente pubblico (provincia, regione o stato, rappresentati generalmente dalle loro Direzioni Generali Cultura), o una delle entità eletta dallo stesso ente promotore alla dignità di centro-sistema (il museo provinciale nel caso di una

62 Per esempio sono Reti Museali sia l'insieme dei musei civici di una città, come la rete di musei di Strasburgo (MVE Musées de la Ville de Strasbourg) o i musei civici della città di Milano, sia le grandi organizzazioni museali nazionali, come i musei dello Stato francese riuniti nella Direction des Musées de France, i musei dello Stato italiano o i musei della Fondazione Guggenheim sparsi per il mondo, anche se in molti casi nei protocolli di queste organizzazioni non si fa uno specifico riferimento alla dizione Rete o Sistema. Sistemi o Reti di musei sono anche alcuni raggruppamenti temporanei o permanenti la cui costituzione è finalizzata al raggiungimento di un particolare obiettivo, come è il caso del progetto Bologna Musei o della Réunion des Musées Nationaux.

63 Un'altra definizione di Rete Museale è contenuta in Baroncelli e Boari (1999): "organizzazioni basate su relazioni ripetute tra singoli musei che hanno per oggetto la gestione comune di risorse tangibili finalizzate a operazioni di sviluppo culturale e patrimoniale o di tipo amministrativo".

rete provinciale, il museo nazionale nel caso di una rete nazionale).

Sebbene non si possano negare i vantaggi che un sistema di musei può assumere in termini economici, mettendo in comune risorse umane, evitando la duplicazione delle strutture, coordinando le attività di promozione e creando circuiti di pubblico, non si può non osservare che l'organizzazione verticistica tipica del Sistema genera alcuni svantaggi soprattutto sul piano della produttività culturale del Sistema stesso, in quanto agisce negativamente sulla caratteristica principale del museo, e cioè sul riconoscimento della sua individualità e della sua specificità culturale. Visto dal punto di vista del museo risulta evidente che ogni istituzione museale non può che creare e diffondere un proprio patrimonio culturale e che in questa soggettività risiede il valore del museo stesso. Se si nega la soggettività del museo in rapporto al patrimonio si incide quindi negativamente non solo sul museo, ma anche sullo stesso patrimonio culturale.

Come un sistema di musei, anche una rete di musei è un insieme di collaborazioni definite in un protocollo che stabilisce i doveri e i vantaggi dei singoli partecipanti e determina le finalità dell'insieme. Tuttavia ciò che rende dinamica la rete è la partecipazione paritaria dei partecipanti, l'assenza cioè di un capo sistema la cui tendenza, nel migliore dei casi, è quella di mediare fra le diverse culture dei musei partecipanti per creare un cultura di gruppo a scapito delle singole culture.

Obiettivo della rete è l'ottimizzazione dei saperi delle risorse, nella convinzione che l'aggregazione di realtà con caratteristiche simili, ma fondate anche sull'unicità delle rispettive identità, possa garantire un allargamento della conoscenza e di conseguenza una maggior consapevolezza dei cittadini nei confronti dell'evoluzione storico-artistica nonché dello sviluppo di temi quali la storia del collezionismo, la storia del gusto e quella dell'abitare.

Nel settore delle case-museo, questa opera di rafforzamento è ancora più interessante poiché unisce proprietari pubblici e singoli privati, sontuosi palazzi dei centri cittadini e appartate ville in campagna, offrendo, nella sua complessità, un valido rapporto alla storia della regione, declinata sia nel senso

di un ricco e colto collezionismo, sia sotto la veste di un allestimento, domestico, testimonianza del gusto di un'epoca e della storia dell'abitare.

Ne è un ottimo esempio il circuito museale, nato in collaborazione con Regione Lombardia, Provincia di Milano e Comune di Milano, tra la Fondazione Bagatti Valsecchi, il Comune di Milano per Casa Boschi di Stefano, il FAI – Fondo per l'Ambiente Italiano per Villa Necchi Campiglio e la Fondazione Artistica Poldi Pezzoli. La nuova rete museale, nata da un accordo di programma sottoscritto nel 2004, è realizzata per volontà e in collaborazione con la Regione Lombardia e il Comune di Milano. Il circuito, nel rispetto delle autonomie e delle identità di ciascuna istituzione, si prefigge di promuovere la conoscenza dell'evoluzione e della trasformazione della città di Milano avvenute nel corso di quasi due secoli di storia; valorizzare l'identità di ciascuna realtà museale e delle collezioni in essa conservate; elaborare un progetto che diventi modello di riferimento metodologico internazionale.

Accanto a queste reti, potrebbe subito seguire una rete europea mirata a valorizzare quel certo numero di case d'oggi appartenute a protagonisti del XX secolo e magari ancora abitate. In questo caso, senza mai diventare musei, continuerebbero a vivere in quanto dimore abitate e potrebbero comunque essere identificate come "luoghi di memoria", collegati da un percorso di valorizzazione e di conoscenza storica.

CONCLUSIONI

Dalla “casa come me” alla “casa di tutti”.

**La difficoltà di rendere compiuto uno spazio capace
di interpretare una vita.**

Conclusioni. Dalla “casa come me” alla “casa di tutti”.

Considerazioni conclusive.

*“Trascinando i miei ricordi nel suo fluire,
il tempo, più che logorarli o seppellirli ha costruito
coi loro frammenti le solide fondamenta.
Avvenimenti scivolano gli uni sugli altri e si immobilizzano
in una specie di castello dei quali abbia studiato
il piano un architetto più sapiente di questa storia.”*
Claude Lévi-Strauss, 1955

A conclusione del percorso di analisi e interpretazione seguito, risulta significativo ripercorrere i principali passaggi teorici e intrapresi, al fine di verificare i risultati raggiunti.

La ricerca ha rappresentato l’occasione per verificare i nodi metodologici della questione del progetto contemporaneo delle case e dei luoghi di personaggi illustri, per analizzare i modi più appropriati per convertire un bene d’uso in un museo.

Il lavoro parte dal presupposto che la casa di ogni uomo ne riflette il gusto, il benessere o il desiderio realizzato, ma trasmette anche, indirettamente, lo spirito del suo tempo. La dimora è un racconto, costruito per frammenti, delle vite che al suo interno si intrecciano, ma è anche un riflesso, a volte sbiadito, altre volte manifesto, dei valori di una fase compiuta della storia dell’uomo.

Alcune residenze, che hanno ospitato importanti eventi o dato alloggio a cittadini illustri, “non si logorano” come un’opera d’ingegno ancora in uso e “non sbiadiscono” come le pagine di un manoscritto, ma con il passare delle generazioni perdono l’originario significato di rifugio privato e diventano luoghi collettivi in grado di evocare valori collettivi. Esse non sono più semplici ricoveri, ma contribuiscono a salvaguardare la tradizione di un popolo a perpetuare l’essenza di un mito, a vantaggio tanto delle generazioni presenti, quanto di quelle future. Citando il pensiero di Claude Lévi-Strauss¹, tali frammenti costituiscono le solide fondamenta che immobilizzano la memoria storica in un solido castello,

¹ CLAUDE LÉVI – STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, 1955.

del quale abbia studiato il piano un sapiente architetto.

A partire da questo primo nucleo di conoscenze, in parallelo si sono sviluppati altri studi, che hanno collegato il punto di vista della permanenza della collezione alla conoscenza del territorio. E' stata individuata una relazione tra il luogo chiuso della dimora museo (l'abitazione e il progetto d'architettura) e il luogo all'aperto, immediatamente contiguo (il giardino) e progressivamente più lontano (il paesaggio). La ricerca considera luoghi degni di interesse anche paesaggi esterni alle case, come cortili, orti, giardini, piccoli parchi, viottoli di campagna o sentieri tra i boschi, che hanno assunto una valenza speciale perché un tempo erano la meta della passeggiata di un poeta, la radura di sosta di un musicista ispirato, l'ambiente naturale decantato da un naturalista. Al pari dei cosiddetti “spazi d'autore”, questi luoghi di vita quotidiana, apparentemente dimessi, meritano di essere considerati un bene culturale e, come tali, meritano di diventare parte un articolato percorso museale di visita.

A partire da una scelta di tutela, con il passare del tempo prende forma un patrimonio comune di stanze, di case, di paesaggi, ritenuti “teatri della memoria” che contribuiscono a salvaguardare la tradizione di un popolo o a perpetuare l'essenza di un mito, a vantaggio sia delle generazioni presenti, che delle future. In tal modo questi luoghi non sono conservati solo per meriti artistici riconoscibili, ma, prevalentemente perché sono stati testimoni di alterne vicende della storia, privata e pubblica, in grado di esprimere valori storici collettivi da tutti condivisi.

Questioni aperte e difficoltà affrontate.

Una delle principali difficoltà riscontrate nel corso della ricerca ha riguardato la disorganicità del materiale di studio. Vi è innanzitutto, al di là delle molte pubblicazioni, la mancanza di una tradizione diffusa di studi organici. Questo fatto deriva dalla interdisciplinarietà richiesta dalla materia che deve coinvolgere

architetti, museologi, museografi, restauratori, storici, ma anche antropologi e sociologi, assieme a coloro che possono essere definiti studiosi della storia delle mentalità.

Un altro aspetto sociale importante che talvolta ha posto qualche limite alla ricerca è che l'identità del personaggio, che ha vissuto la casa, è di per se stessa complessa; molto spesso si incontrano personalità con molti interessi interdisciplinari e discordanti, per esempio lo scrittore che spesso è anche artista, o il musicista che anche collezionista, e viceversa. Non volendo addentrarsi in una lettura psicoanalitica sui caratteri e persino sulle patologie della mente umana, la troppa classificazione in categorie articolate può portare anche a commettere errori di interpretazione storica di una vita sempre complessa e quindi ad adottare arbitrarie soluzioni nel riprogettare dimore e forme di allestimento della casa.

Soprattutto nella prima parte dell'analisi storica dedicata alle case di uomini celebri, la rete di rapporti che il tema architettonico intesse con la storia, con l'antropologia, con la letteratura, con la filosofia, con l'arte, con la geografia e con la linguistica, si è rivelato estremamente ampio e, in alcuni casi, difficile da controllare ed organizzare. Alla difficoltà di affrontare esplorazioni in campi non propri ed estremamente ampi, è però sopraggiunto il piacere della scoperta di relazioni ed interpretazioni, che hanno spesso completato e confermato il quadro di riferimento.

Un approfondimento della ricerca, che non è stato possibile ora effettuare, potrebbe avvenire nel futuro attraverso un diverso lavoro di equipe mirato ad una consultazione più approfondita di bibliografie interdisciplinari e a produrre una raccolta di interviste mirate ad esperti di settore dalle competenze più diverse.

Facendo leva su studi storici, che ancora non ci sono, l'analisi dovrebbe, inoltre, estendersi ad un confronto con casi di studio fuori dall'Europa, per distinguere ed inserire caratteristiche e particolarità locali in un contesto di conoscenza mondiale.

A ricerca conclusa emerge inoltre, come, a smentita di quelle riduzioni

classificatorie che cercano di assimilare complesse tradizioni spaziali con modelli astratti di comportamento, il piccolo universo, rappresentato dalla casa singola individuale, si confermi come il modello tipologico più instabile e più sfuggente che ci sia, in rapporto a tante altre possibili occasioni pubbliche o private di mettere in evidenza la potenzialità dell’architettura.

E’ evidente come non possano essere accomunate le esigenze museologiche e museografiche della trasformazione un “palazzo” sito nel centro storico di una capitale con quelle di una “capanna vernacolare” perduta in un paesaggio agrario lontano da ogni centro abitato, oppure le esigenze di un’opulenta casa di un collezionista con quelle di memoriale minimalista, privo persino di ogni collezione fissa. Per questo motivo come potrebbe avvenire per altri campi di applicazione dell’architettura, la formulazione della “guida operativa” ribadisce sempre principi generali e condizioni attuali e non approfondisce le tante diverse vicende e micro-storie possibili, che trovano riscontro in un intervento esecutivo diretto.

Un ulteriore futuro approfondimento della ricerca potrebbe quindi avvenire attraverso la definizione di linee guida più particolari, circoscritte ad un tempo o ad un luogo particolare, più attente all’esame di una realtà multiforme, costruita da oggetti, luoghi e temi di architettura inusuali, che meritano di essere osservati ancor più da vicino e per poter valorizzare in seguito la loro evidente eterogeneità.

Dalla “casa come me” alla “casa di tutti”.

La difficoltà di rendere compiuto uno spazio capace di interpretare una vita.

La casa dell’uomo non è quasi mai un’opera d’arte da esporre in un museo. L’opera d’arte, nei modi in cui è stata per lungo tempo pensata, rappresenta, infatti, quasi sempre, l’instabile materializzazione di un attimo sfuggente che è destinato a durare poco. La casa, invece, si impone e resiste al tempo, solo

quando, nell’esprimere differenza, eccezione, cultura, riesce ad interpretare valori collettivi condivisi. Solo allora la dimora del personaggio illustre diventa la casa di tutti: una scena aperta capace di presentare alla comunità uno stile di vita condiviso.

La trasformazione a posteriori della casa è un’operazione assai complessa, che si pone come obiettivo quello di valorizzare un luogo della memoria. L’architetto responsabile del progetto, non può essere né conservatore né innovatore, ma, utilizzando l’espressione di Mario Vargas Llosa, si deve comportare come un maggiordomo: rispetto alla gestione della casa, la sua presenza, pur necessaria, deve restare poco visibile.

In quest’ottica la ricerca ha inteso raggiungere e trasmettere quei fondamenti teorici e pratici ritenuti strumenti necessari a rapportarsi criticamente con il progetto contemporaneo, attraverso l’indagine di un patrimonio di luoghi e di forme riconosciute nel tempo, che costituiscono un repertorio di linguaggi e di stili facilmente comprensibili e trasmissibili.

L’indagine sul patrimonio esistente, la comprensione logica delle parti dell’edificio, la lettura della complessità planimetrica e tridimensionale della casa, la conoscenza del luogo e del contesto storico intesi come ideali committenti di ogni intervento d’architettura, sono alcuni degli strumenti essenziali alla prefigurazione del nuovo progetto.

In particolare il contesto, come sfondo dell’intervento di valorizzazione, diventa uno scenario privilegiato in base al quale il nuovo progetto ha necessità di strutturarsi e di configurarsi. Il paesaggio profondamente legato all’equilibrio fragile, che si istaura tra l’uomo e il territorio, assume così un ruolo fondamentale.

Compito del progettista è, dunque, provare a ricucire attraverso i linguaggi, i materiali e le tecniche proprie della contemporaneità lo strappo che spesso si consuma tra la tradizione storica dell’architettura e il suo territorio. Come sostiene Paolo Marconi “l’architetto dovrebbe essere in grado di restaurare e cioè di ripristinare, interpretandoli, e replicandoli in modo intelligente, le case, i

borghi, le chiese, le città che fossero diventate mitiche per la loro bellezza”². Egli deve recuperare un’antica immagine in dialogo attivo con il passato, non come atto di congelamento della nostra memoria, ma nemmeno come cancellazione di parti di essa.

La restituzione di un’immagine, che identifica la cultura di un intero territorio, è in questo senso la premessa per un nuovo progetto di valorizzazione della dimora storica, capace di intrecciare la tecnologia della modernità con il rispetto della tradizione.

Solo in questo ambito di re-invenzione, l’architettura può, come disciplina trasmissibile, intervenire efficacemente nella ricostruzione del mito e nella narrazione contemporanea di nuove storie collettive, a partire da efficaci proposte di recupero di edifici esemplari, di piccole frazioni o persino di intere porzioni di paesaggio abitato.

In questo senso si passa, dunque, da un campo considerato oggettivo ad uno processuale e interpretativo, in cui anche il ricordo e la memoria non possono essere congelati, ma necessitano di una ridefinizione spaziale. Si mette in questo modo in atto un programma di precisazione metaforica del patrimonio storico che introduce nuovi contenuti, mettendo il soggetto nelle condizioni di cogliere l’atmosfera dell’ambiente o la peculiarità dell’oggetto che è stato rievocato, imponendo nuove relazioni percettive. Dalla storia e dal contesto fisico specifico e reale scaturiscono emozioni, ricordi, percezioni che vengono tradotte in esperienze architettoniche. Non la tecnica, non la finzione, ma la sintesi tra realtà e immaginazione, tra razionalità e sentimento, risulta essere l’elemento fondante di un nuovo processo di invenzione progettuale.

La restituzione di una dimora dimenticata può così efficacemente assolvere alla propria funzione narrativa e diventare il punto di partenza di un percorso attraverso il territorio che, avvalendosi dell’efficace rete di sentieri e di rimandi evocativi diventa fondamentale a far conoscere le emergenze architettoniche,

2 PAOLO MARCONI, *Il recupero della bellezza*, Milano, Skira, 2005, p 93.

storiche e naturali. L’inesco di un processo di un recupero di valori desunti dalle tradizioni e dalle storie locali e, insieme ad esso, la re-invenzione di antichi miti territoriali, rende praticabile l’ipotesi di utilizzare la dimora museo come occasione di valorizzazione di un territorio ben più vasto.

I migliori risultati della ricerca, seppur frutto di un’indagine circoscritta alle case di uomini celebri del Novecento, hanno consentito di riflettere sulle teorie architettoniche contemporanee, e di trarne conclusioni di valenza “universale”, indicando una via utile alla riappropriazione dei luoghi e alla re-interpretazione della tradizione, per renderla portatrice di nuovi valori poetici. Quando le belle case del passato riescono a trasmettere cultura, nell’immediato futuro saranno considerate ancor più belle. A conclusione, riportando una frase di Alberto Savino, si può dire che: “Oltre a ciò, la vita di un uomo che cos’è, rispetto di quella dei muti compagni dell’uomo; vogliamo dire dei mobili, di tutti quegli oggetti che fedelmente e silenziosamente scortano la vita di un uomo, di una famiglia, di più generazioni? L’uomo passa, e il mobile rimane: rimane a ricordare, a testimoniare, a evocare colui che non è più, a svelare talvolta alcuni segreti gelosissimi, che la faccia di lui, il suo sguardo, la sua voce celano tenacemente.”³

Con questa finalità di collegare monumenti e affetti quotidiani, grandi spiriti con misere collezioni, è stato condotto il lavoro. Con un auspicio: quando con certezza assieme alla casa, ai mobili e agli oggetti, si è riusciti a conservare l’impronta dell’uomo, conclusa la fase obbligata dell’evocazione, deve iniziare subito la fase collettiva dell’invenzione del nuovo e del tempo futuro.

3 ALBERTO SAVINO, *La vita all’incanto*, in ALBERTO SAVINO, *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1976, pp.124-125.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Repertorio delle fonti bibliografiche e iconografiche.

1. La casa dell'uomo. Precisazioni sullo spazio dell'abitare.

Saggi di carattere generale

- ETTORE CAMESASCA (a cura di), *Storia della casa*, Milano, Rizzoli, 1968.
- PHILIPPE ARIÉS - GEORGES DUBY (a cura di), *Historie de la vie privée*, Editions du Seuil, s.l. 1985, trad. it. *La vita privata*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- GEORGES TEYSOT (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo, archetipi e prototipi*, Milano, Triennale di Milano-Electa, 1986.
- LUIGI COSENZA, *Storia dell'abitazione*, Milano, Vangelista, 1974.
- JOSEPH RYKWERT, *Un modo di concepire la casa*, in "Lotus International", n. 8, 1974.
- CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Esistenza spazio architettura*, Roma, Officina, 1975.
- CLAUDE LAMURE, *Adapation du logement à la use familiare*, Paris, Ejrolles, 1976, trad. it. *Abitare e abitazione*, Milano, Franco Angeli, 1988.
- SIMON ROUX, *La maison dans l'histoire*, s.l. Albin Michel, 1976, trad. it. *La casa nella storia*, Roma, Riuniti, 1982.
- PAOLA COPPOLA PIGNATELLI, *I luoghi dell'abitare. Note di progettazione*, Roma, Officina, 1977.
- FRANCESCO DAL CO, *Abitare nel moderno*, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- CHRISTIAN NORBERG SCHULZ, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Milano, Electa, 1984.
- GISELLA BASSANINI, *Tracce silenziose dell'abitare. La donna e la casa*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- EGLO BENINCASA, *L'arte di abitare nel Mezzogiorno*, Bari, Centro culturale Ezra Pound-Edizioni Radio, 1991.
- MAURIZIO BARBERIS (a cura di), *Le culture dell'abitare. Seminario di studi e di progetto*, Milano, Idea Books, 1992.
- ADRIANO CORNOLDI, *L'architettura dei luoghi domestici. Il progetto del confort*, Milano, Jaca Book, 1994.
- MARIO BIRAGHI, *Il tempo e le tracce: filosofia dell'arredamento e filosofia della conservazione*, in "Ananke", n. 12, dicembre 1995.
- GIORGIO DE MARCHIS, *Dell'abitare*, Palermo, Sellerio, 1998.
- MASSIMO CACCIARI, *Abitare, Pensare*, in "Casabella", nn. 662-663, dicembre-gennaio 1999.
- AA.VV., *Declinazione dell'abitare*, in "Area", n.55, marzo-aprile 2001.
- ADRIANO CORNOLDI (a cura di), *Architettura degli interni*, Padova, Il Poligrafo, 2005.
- ANTHONY VIDLER, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, London, Massachusetts Institute of Technology, 1996, trad. it. *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006.
- MASSIMO FAGIOLI, *Architettura e spazio esistenziale*, in "AIÓN. Rivista internazionale di Architettura", n.14, 2007, p.25-27.

Voci di enciclopedie e dizionari

- voce *Casa*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1952, vol. II.
- JEAN-PIERRE RAISON, voce *Abitazione*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1977, vol. 1.

JOSEPH RYKWERT, voce *Abitazione*, in *Enciclopedia Europea*, Garzanti, Milano 1977, vol. 1.
voce *Privato*, in *Enciclopedia Zanichelli* (a cura di Edigeo), Bologna, Zanichelli, 1995.
voce *Casa*, in *Enciclopedia dell'architettura*, Milano, Garzanti, 1996.
FEDERICA ARMAN, voce *Casa*, in AA.VV., *Enciclopedia dell'Architettura*, a cura di Aldo De Poli, Milano, IISole24ore, 2008.

Storia dell'arredamento

GUIDO MARANGONI, *Storia dell'Arredamento*, Milano, Società Editrice Libreria, 1935.
VITTORIO DEL GAIZO (a cura di), *Grande enciclopedia dell'antiquariato e dell'arredamento*, Roma, Editalia, 1967.
RITA CIRIO e PIETRO FAVERI (a cura di), *Il salotto cattivo. Splendori e miserie dell'arredamento borghese*, Milano, Bompiani, 1976.
MARIO PRAZ, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Milano, Longanesi, 1981.
AGATA PIROMALLO GAMBARDELLA - ROSSELLA SAVARESE (a cura di), *Oggetti, arredamento e comunicazione sociale*, Napoli, Liguori, 1985.
RENATO DE FUSCO, *Storia dell'arredamento*, Utet, Torino 1985.
GABRIELLA D'AMATO, *Storia dell'arredamento*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
GABRIELLA D'AMATO, *L'arte di arredare. La storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2001.

2. Le dimore storiche: una realtà antica con una definizione recente.

Saggi di carattere generale

MARIA TERESA BALBONI BRIZZA - ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO - ANNALISA ZANNI, (a cura di), *Dalla casa al museo. Capolavori da fondazioni artistiche italiane*, Milano, Electa, 1981
AA.VV., *Le dimore storiche*, Associazione dimore storiche italiane, Roma, Adsi, 1985
ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1988, pp. 93-101.
GÏLLA GIANI (a cura di), *Dimore storiche e giardini*, Milano, Di Baio, 1990.
SHERRY BUTCHER-YOUNGHANS, *Historic House Museums*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
ROSANNA PAVONI - ORNELLA SELVAFOLTA, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione*, in FARIDA SIMONETTI, LUCA LEONCINI, *Abitare la storia: le dimore storiche/ museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, Atti del convegno a cura di Luca Leoncini e Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 1998, pp. 32-36.
PATRICK S MAURIÉS, *Cabinets of Curiosities*, London, Thames and Hudson, 2002, trad.it. *Le Stanze delle Meraviglie*, Rizzoli, Milano 2002.
STEFANO SUSINO, *La casa museo*, in "L'indice dei libri del mese", n.3, marzo 1999, pp. XIV-XV.
GIANLUCA KANNÈS (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*. Atti del Convegno di studi di Saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003.
ROSANNA PAVONI, *Case Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Milano, Gangemi, 2010.

Il quadro istituzionale ICOM e le conferenze internazionali del DEMHIST

LUCA LEONCINI, *Perché "Abitare la storia"*, in FARIDA SIMONETTI, LUCA LEONCINI, *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, Atti del convegno a cura di Luca Leoncini e Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 1998, pp. 9-13.

ROSANNA PAVONI, *Order out of Chaos: the Historic House Museums Categorization Project*, in International Committee for Historic House Demhist Icom, *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits vs. a Philological Interpretation of History*, Acts of the International Conference of Demhist Icom's International Committee for Historic House, Genova, 1-4 November, 2000, Demhist, 2001, pp 63-70.

GIOVANNI PINNA, *Introdution to historic house museums*, in "Museum International", n.2, april-june 2001, pp. 4-9.

ROSANNA PAVONI, *Towards a Definition and Typology of Historic House Museums*, in "Museum International", n.2, April-june 2001, pp16-21.

ROSANNA PAVONI, *The Second Phase of the Caterization Project* in International Committee for Historic House Demhist Icom, *New Forms of Management for Historic House Museums?* Acts of the Second Annual Demhist Conference, Barcelona, July 2001, Demhist, 2002, pp 51-58.

ROSANNA PAVONI, *The Second Phase of the Caterization Project: understanding your house through subcategories* in International Committee for Historic House Demhist Icom, *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*, Acts of the Third Annual Demhist Conference, Amsterdam, 14-16 October 2002, Demhist, 2003, pp.117-122.

FRANS GRÏJENHOUT, *Empty Places: Historic House Museums and National Memory*, in International Committee for Historic House Demhist Icom, *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*, Acts of the Third Annual DEMHIST Conference, Amsterdam, 14-16 October 2002, Demhist, 2003, pp.17-30.

ROSANNA PAVONI, *Il ruolo del Demhist/Icom nello sviluppo dei progetti internazionali delle case museo*, in ROSANNA PAVONI – ANNALISA ZANNI (a cura di), *Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete*, Atti del Convegno "Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete", Milano, 16 maggio 2005, Milano, G&R Associati, 2006, pp.39-45.

MINISTERIO DE CULTURA Y MUSEO ROMÁNTICO, *III Congreso Casas-Museo. La habitación del héroe Casas-Museo en Iberoamérica*, Madrid 5, 6 y 7 de marzo de 2008, Madrid 2008.

3. Le case di collezionisti

Il collezionismo

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Der sammler und die seningen* (1799), trad.it. *Il collezionista e la sua cerchia*, Liguori, Napoli 2000.

FRANCIS HENRY TAYLOR, *The Taste of Angels: a History of Collecting from Ramses to Napoleon*, Boston, 1948, trad.it. *Artisti principi e mercanti. Storia del collezionismo da Ramses a Napoleone*, Torino, Einaudi, 1954.

ALINE B. SAARINEN, *The Proud Possessors. Tthe Lives, Times and Tastes of Some*

- Adventurous American Art Collectors*, New York, Random House, 1958, trad.it. *I Grandi Collezionisti Americani. Dagli Inizi a Peggy Guggenheim*, Torino, Einaudi, 1977.
- KRZYSZTOF POMIAN, voce *Collezionismo*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, pp. 330-364.
- FRANCIS HASKELL, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, 2° ed., Oxford, 1980, ed. It. *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, Comunità, 1982.
- FRANCO RELLA, *La vertigine della mescolanza. La lotta del collezionista contro il tempo*, in "Lotus International", n. 35, 1982.
- FRANCIS HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società*, Firenze, Sansoni, 1985.
- KRZYSZTOF POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia, 16.-18. Sec.*, Milano, Il Saggiatore, 1989.
- ELISA DEBENEDETTI, (a cura di), *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, Roma, Multigrafica, 1991.
- DANIELE BARONI, *La casa del collezionista*, in "Area", n. 16, dicembre 1993.
- MARCO BIRAGHI, *Figure del collezionismo: Novalis, Balzac, Verne, Benjamin, Warburg*, in "Ananke" n. 8, dicembre 1994.
- JOHN ROGER ELSNER CARDINAL, *The Cultures of collecting*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- MARCO BIRAGHI, *Il tempo e le tracce: filosofia dell'arredamento e filosofia della conservazione*, in "Ananke", n. 12, dicembre 1995.
- CRISTINA DE BENEDETTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995.
- SUSAN PEARCE, *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, New York, Routledge, 1995.
- FRANK HERRMANN (a cura di), *The English as Collectors*, London, 1972, New Castle, Del., Oak Knoll Press, 1999.
- ADALGISA LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammer d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1999.
- ADALGISA LUGLI, *Wunderkammer. Le stanze delle Meraviglie*, Torino, Allemandi, 2000.
- KRZYSZTOF POMIAN, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venice-Chicago XIII^e-XX^e siècle.*, Paris Gallimard, 2003, trad.it. *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- KRZYSZTOF POMIAN, *Le donne nell'età dell'oro delle collezioni d'arte americane*, in *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia, Chicago dal XIII al XX secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 276-291.
- AA.VV, *L'età di Rubens, dimore committenti e collezionisti genovesi*, Milano, Skira, 2004.
- AMEDEO GIORDANO, *Collezionismo e interno domestico*, in ADRIANO CORNOLDI, *Architettura degli interni*, Padova, Il Poligrafo, 2005.
- LUCIA CATALDO - MARTA PARAVENTI, *La nascita del collezionismo*, in *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007.
- ALESSANDRO MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008.
- ROBERTO BALZANI (a cura di), *Collezioni, musei, identità fra XVIII e XIX secolo*, Bologna, il Mulino, 2008.
- UMBERTO ECO, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

Approfondimenti su singole dimore di collezionisti nella seconda metà del XIX secolo

La casa di Antonio Borgogna a Vercelli

VITTORIO VIALE, *Civico Museo Francesco Borgogna. I dipinti*, Vercelli, Pizzi, 1969.

VIRGINIO BUSSI, *I conventi soppressi a Vercelli*, in "L'Eusebiano", marzo-maggio 1975.

La casa di Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi a Milano

ROSANNA PAVONI, *I fregi parietali dipinti del Palazzo Bagatti Valsecchi di Milano nella sistemazione dell'ultimo ventennio del XIX secolo*, in "Studi di Storia delle Arti" Università di Genova, Istituto di Storia dell'Arte, n.6 1991 pp.45-61.

CESARE MOZZARELLI, ROSANNA PAVONI, *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, Milano, Guerini e Associati, 1991.

ROSANNA PAVONI, *Museo Bagatti Valsecchi a Milano*, Firenze, Scala, 1994.

ROSANNA PAVONI, *La casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento, il Rinascimento, il gusto dell'abitare*, Firenze, Scala, 1994.

VANNI PASCA, *Arti applicate tra Settecento e Ottocento. Personaggi, fabbriche, eventi*, in *Appunti del Museo Bagatti Valsecchi*, Milano, Skira, 1996, vol. I.

MARIA GRAZIA VACCARI, *Il restauro delle arti decorative. Metodologie ed esempi*, in *Appunti del Museo Bagatti Valsecchi*, Milano, Skira, 1997, vol. IV.

ROSANNA PAVONI, *Reviving the Renaissance. The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, Cambridge, Cambridge University, 1997.

ROSANNA PAVONI, *Museo Bagatti Valsecchi, Milano*, in FARIDA SIMONETTI, LUCA LEONCINI, *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, atti del convegno a cura di Luca Leoncini e Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 1998, pp. 150-153.

ROSANNA PAVONI, *Milano: Palazzo Bagatti Valsecchi*, in GIANLUCA KANNÈS (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, Saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp. 101-112.

LUCIA PINI, *Museo Bagatti Valsecchi* in ROSANNA PAVONI – ANNALISA ZANNI (a cura di), *Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete*, Atti del Convegno "Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete", Milano, 16 maggio 2005, Milano, G&R Associati, 2006.

La casa Necchi Campiglio a Milano

CRISTINA FIORDIMELA, *Tra autenticità e restauro. Apre la villa disegnata da Portaluppi per i Necchi Campiglio*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.63, giugno 2008, p.47.

LUCIA BORROMEO, *Casa Necchi Campiglio*, in ROSANNA PAVONI – ANNALISA ZANNI (a cura di), *Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete*, Atti del Convegno "Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete", Milano, 16 maggio 2005, Milano, G&R Associati, 2006.

La casa di Gian Giacomo Poldi Pezzoli a Milano

G. BERTINI, *Catalogo generale della Fondazione Artistica Poldi Pezzoli*, Milano, Tipografia Lombardi, 1881.

ANTONIO MORASSI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, Roma, Libreria dello Stato, 1932.

- FERNANDA WITTEGENS, *Il Museo Poldi Pezzoli a Milano*, Milano, Fratelli Treves, 1937.
- FRANCO RUSSOLI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, Firenze, Arnaud, 1951.
- AA.VV., *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1972.
- ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO (a cura di), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli: 1822/1879*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1979.
- AA.VV., *Museo Poldi Pezzoli*, Milano, catalogo generale a cura della Banca Commerciale Italiana, Milano, Electa, 1981-1987, voll. I-VII.
- MARIA TERESA BALBONI BRIZZA, *Una dote per il Poldi Pezzoli*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1987.
- ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, ANDREA DI LORENZO E ANNALISA ZANNI, *Il Museo Poldi Pezzoli a Milano. Guida per i visitatori*, Torino, Allemandi, 1999.
- ANNALISA ZANNI, *The New Armoury of the Poldi Pezzoli Museum*, in *International Committee for Historic House Demhist Icom, Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits vs. a Philological Interpretation of History*, Acts of the International Conference of Demhist Icom's International Committee for Historic House, Genova, 1-4 November, 2000.
- ANDREA DI LORENZO, *Il Museo Poldi Pezzoli* in ROSANNA PAVONI – ANNALISA ZANNI (a cura di), *Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete*, Atti del Convegno "Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete", Milano, 16 maggio 2005, Milano, G&R Associati, 2006.

La casa di Nélie Jacquemart e Edouard André a Parigi

- AA.VV., *Musée Jacquemart-André: catalogue itinéraire*, Paris, Institut de France, 1933.
- FRANCOISE DE LA MOUREYRE-GAVOTY, *Musée Jacquemart- André - Sculpture italienne*, Paris, Musée Nationaux, 1975.
- ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1988, pp. 93-101.
- EDUARD HÜTTINGER, *La casa d'artista e il culto dell'artista*, in EDUARD HÜTTINGER (a cura di), *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 19.
- NICOLAS SAINTE FAREGARNOT, *Musée Jacquemart-André, Paris*, in FARIDA SIMONETTI, LUCA LEONCINI, *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, atti del convegno a cura di Luca Leoncini e Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 1998, pp.153-156.

La casa di Jules Marmottan a Parigi

- MICHELINE COMBLEN-SONKES, IGNACE VANDEVIVERE, *Les musées de l'Institut de France: Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, Musée Condé à Chantillys*, Bruxelles, Les Musées, 1988.
- MARIANNE DELAFOND, *Jules et Paul Marmottan, collectionneurs*, Paris, Musée Marmottan, 1990.
- M. BERNARD ZEHRFUSS, *Le Musée Marmottan*, Paris, Nuit et jour, 1995.
- CAMILLE CLAUDEL, *Musée Marmottan Monet*, Paris, Musée Marmottan, 2005.

La casa di Henri Cernuschi a Parigi

- MARIE-THÉRÈSE BOBOT, *Musée Cernuschi: Promenade dans les collections chinoises*, Paris, Les Presses artistiques, 1983.
- MARIE-THÉRÈSE BOBOT, *Musée Cernuschi. Collection des peintures et calligraphies*

chinoises contemporaines, Alençon, Imprimerie Alençonnaise, 1985.

GILLES BÉGUIN, *Henri Cernuschi: un homme, un destin*, in MICHEL MAUCUER, *Henri Cernuschi (1821-1896), voyageur et collectionneur*, Paris, Paris-Musées, 1998, pp.6-8, 11-22.

GILLES BÉGUIN, *Activités du musée Cernuschi. Acquisitions. Architecture. Expositions*, in "Arts Asiatiques", n. 53, 1998, pp. 85-95.

GILLES BÉGUIN, *Le Musicien Céleste du Musée Cernuschi*, in "la Revue du Louvre", n. 5, 1999, pp. 31-34.

La casa di Thomas Dobrée a Nantes

MARIE BERTHAIL, *Les premiers graveurs français : un art naissant, l'illustration du livre : collection Thomas Dobrée: Nantes, 31 janvier-6 avril 1986*, Nantes, Musées départementaux de Loire-Atlantique, 1986.

CLAIRE APTEL, MARIANNE GRIVEL *Thomas Dobrée: 1810-1895: un homme, un musée*, Paris, Somogy, 1997.

PHILIPPE HERVOUËT, *Thomas et la passion du beau: biographie romancée de Thomas Dobrée (1810-1895)*, Nantes, Société nantaise d'éditions et de réalisations, 1997.

DOMINIQUE FRÈRE, *Touchefeu, Odette, Nantes, Musée Dobrée*, Paris, Bocard, 1997.

La casa di Don Enrique de Aguilera y Gamboa, Marchese di Cerralbo, a Madrid

SANZ-PASTOR Y C. FERNANDEZ DE PIEROLA, *Museo Cerralbo. Guías de los Museos de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

PILAR DE NAVASCUES BENLLOCH, *El Museo Cerralbo abre de nuevo sus puertas*, in "Revista Antiquaria", n. 106, 1993.

L. MONTANES FONTENLA, *Relojes de un palacio. Museo Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

PILAR DE NAVASCUES BENLLOCH, CRISTINA CONDE DE BEROLDINGEN GEYR, *Museo Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Educacion y Cultura, 1997.

PILAR DE NAVASCUES BENLLOCH, *L'identità del museo: ricerca di un'immagine. Museo Cerralbo, Madrid. ?*, in FARIDA SIMONETTI, LUCA LEONCINI, *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, Atti del convegno a cura di Luca Leoncini e Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 1998.

PILAR DE NAVASCUES BENLLOCH, CRISTINA CONDE DE BEROLDINGEN GEYR, *Enrique de Aguilera y Gamboa, coleccionista y fundador del Museo Marqués de Cerralbo*, in "Revista Goya", n.267, novembre-dicembre 1998.

PILAR DE NAVASCUES BENLLOCH, *La documentacion come "coleccion" en los museos monograficos*, Actas de los IX Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico, Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Reinosa, 1999.

La casa di Stepan Pavlovich Riabushinsky a Mosca

VLADIMIR IVANOV, *Zacem celoveku den'giChronika zizni kupeceskoj sem'i Rjabusinskich*, Moskva, Terra, 1996.

WILLIAM C BRUMFIELD, *Landmarks of Russian Architecture. A Photographic Survey*, Oxford, Routledge - Taylor & Francis Group, 1997.

La casa di Axel Münthe ad Anacapri

AXEL MUNTHE, *The story of San Michele*, London, Murray, 1929.

ROSARIO MANGONI, *Ricerche topografiche e archeologiche sull'isola di Capri*, Napoli, Gennaro Palma, 1834.

LEA VERGINE, SERGIO LAMBIASE, ELISABETTA PERMANI, *Capri 1905/1940. Frammenti postumi*, Milano, Feltrinelli, 1983.

GAETANA CANTONE, BRUNO FIORENTINO, GIOVANNA SARNELLA, *Capri: la città e la terra*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.

E. SIRIGNANO CARA VITA, *Capri. Immagini e personaggi*, Napoli, Napoletana, 1985.

ROGER PEYREFITTE, *L'esule di Capri*, Milano, Longanesi, 1988.

ETTORE SETTANNI, *Miti, uomini e donne di Capri*, Capri, La Conchiglia, 1989.

R. DE ANGELIS BERTELOTTI, *Capri, la natura e la storia*, Roma, Palombi, 1990.

JAMES MONEY, *Capri, la storia e i suoi protagonisti*, Milano, Rusconi, 1993.

GAETANA CANTONE, ITALO PROZZILLO, *Case di Capri: ville, palazzi, grandi dimore*, Napoli, Electa, 1994.

TITO FIORANI, *Le dimore del mito, residenze letterarie a Capri tra Ottocento e primo Novecento*, Capri, La Conchiglia, 1996.

FABIO MANGONE, *Capri e gli architetti*, Napoli, Massa, 2004.

La casa di Isabella Stewart Gardner a Boston

AA.VV., *Selective guide to the collection*, Boston, The Trustees, 1959.

PHILIP HENDY, *European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, The Trustees, 1974.

CORNELIUS C. VERMEULE, WALTER CAHN, *Titre Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, The Trustees, 1977.

HILLIARD T. GOLDFARB, *The Isabella Stewart Gardner Museum. A companion guide and history*, Boston, The Trustees, 1995.

ALAN CHONG, RICHARD LINGNER, CARL ZAHN, *Eye of the Beholder. Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Beacon Press, 2003.

La casa di Henry Clay Frick a New York

AA.VV., *The Frick Collection: Paintings*, New York, Frick Collection, 1949.

AA.VV., *The Frick Collection: an illustrated catalogue*, New York, Frick Collection, 1968.

AA.VV., *Handbook of Paintings: The Frick Collection*, New York, Frick Collection, 1978.

AA.VV., *Guide to the Galleries: the Frick Collection*, New York, Frick Collection, 1979.

BERNICE DAVIDSON, EDGAR MUNHALL, NADIA TSCHERNY, *Paintings from the Frick Collection*, New York, Frick Collection, 1991.

Approfondimenti su singole dimore di collezionisti nella prima metà del XX secolo

La casa di Béatrice de Rothschild e Maurice Ephrussi a Saint-Jean-Cap-Ferrat

MONIQUE LELEU, GEORGE CHASSAGNE, *The Ephrussi-de-Rothschild Museum "Villa Ile-de-France"*, Monaco, Presse diffusion publication, 1985.

AA.VV., *The Villa Ephrussi de Rothschild*, Paris, Nuit et jour, 1995.

JEAN-CHRISTOPHE DELPIERRE, *La villa Ephrussi de Rothschild*, Paris, Beaux Arts Magazine, 1998.

La casa di Giannettino Luxoro a Genova

GIULIANA BIAVATI, *Nervi: Museo di Villa Luxoro*, Genova, Sagep, 1977.

ELISABETTA PAPONE, *Il passato presente i musei del Comune di Genova*, Genova, Colombo, 1991.

MARIA CLELIA GALASSI, *Museo Giannettino Luxoro*, Bologna, Nuova Alfa, 1993.

ANTONIO PIVA, *Piccoli musei d'arte in Liguria*, Venezia, Marsilio, 1998.

La casa di Ugo da Como a Lonato

AA.VV., *La Fondazione Ugo da Como nel suo primo decennale*, Brescia, Tipolitografia Fratelli Geroldi, 1954.

UGO BARONCELLI, *La Fondazione da Como a Lonato*, Brescia, Ente provinciale per il Turismo, 1991.

FONDAZIONE UGO DA COMO, *I ritratti in miniatura della Fondazione Ugo da Como. Lonato, 1998*, a cura di Bernardo Falconi e Anna Maria Zuccotti, Lonato, Como, Fondazione Ugo da Como, 1998.

La casa di Nissim de Camondo a Parigi

AA.VV., *Musée Nissim de Camondo*, Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1983.

GÉRARD MABILLE, *Orfèvrerie française des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles: catalogue raisonné des collections du Musée des arts décoratifs et du Musée Nissim de Camondo*, Paris, Flammarion, 1984.

NADINE GASC, GÉRARD MABILLE, *Le Musée Nissim de Camondo*, Paris, Musées et monuments de France, 1991.

NORA SENI, SOPHIE LE TARNEC, *Les Camondo, ou, L'éclipse d'une fortune*, Arles, Actes Sud, 1997.

La casa di Herbert Horne a Firenze

CARLO GAMBA, *Catalogo illustrato della Fondazione Horne*, Firenze, Giannini, 1921.

CARLO GAMBA, *Il museo Horne a Firenze*, Firenze, Stiv, 1961.

LICIA COLLOBI RAGGHIANTI, *Disegni della Fondazione Horne in Firenze*, Firenze, La Strozziina, 1963.

F. ROSSI, *Il Museo Horne a Firenze*, Milano, Electa, 1966.

MINA GREGORI, *Il collezionista inglese che volle rivivere nel Rinascimento*, in "Bolaffi Arte", VI, 1975, n.54, pp. 17-21.

FRANCA FALLETTI, *La casa di un signore del Rinascimento: il museo della Fondazione Horne*, in "Prospettiva", 1985, n.41, pp. 81-83.

LUISA MOROZZI, *Appunti su H. Horne, collezionista e studioso inglese a Firenze tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in M. Bossi e LUIGI TONINI (a cura di), *L'idea di Firenze*, Atti del convegno (Firenze, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, 17-19 dicembre 1986), Firenze, Centro Di, 1989, pp. 211-222.

AA.VV., *Il Museo Horne a Firenze*, Firenze, Alinea, 1990.

BRENDA PREYER, *Il palazzo Corsi-Horne: dal diario di restauro di H. P. Horne*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.

BRENDA PREYER, *Renaissance "Art and Life" in thè Scholarship and Palace of Herbert P. Horne*, in MASSIMO FANTONI (a cura di) *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, (a cura di), Atti del Convegno Internazionale, Georgetown University, Villa Le Balze, Fiesole, 19-20 giugno 1997, Roma, Bulzoni, 2000.

AA.VV., *Il museo Horne. Una casa fiorentina del Rinascimento*, Firenze, Meridiana, 2001.

La casa di Frederick Stibbert a Firenze

HENRY RUSSELL ROBINSON, *Il museo Stibbert a Firenze*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1973.

OTTO VON ESSEN, *Il materiale altomedievale nelle collezioni Stibbert di Firenze*, Firenze, All'insegna del Giglio, 1983.

DONATELLA SALVESTRINI (a cura di), *Guida ai Musei della Toscana*, Milano, Electa, 1988, pp. 96-97.

SIMONA DI MARCO, LAURA DESIDERI, *La libreria di Frederick Stibbert*, catalogo della mostra, Firenze, Regione Toscana, 1992.

KIRSTEN ASCHENGREEN PIACENTI, *Stibbert: museo o dimora?*, in FARIDA SIMONETTI, LUCA LEONCINI, *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, Atti del convegno a cura di Luca Leoncini e Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 1998.

AA.VV., *Le armi del Museo Stibbert: la collezione europea e islamica*, Livorno, Sillabe, 2000.

SUSANNE E. L. PROBST, *Firenze: Museo Stibbert*, in GIANLUCA KANNÈS (a cura di), *Casa museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, Saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp. 61-72.

La casa di Gabriele d'Annunzio a Gardone Riviera

FRANCESCO MERIANO, *1896-1944. Il sogno del Vittoriale*, Bologna, Società Tipografica Mareggiani, 1927.

ANTONIO BRUERS, *Il Vittoriale degli italiani: breve guida*, Roma, Ist. Poligraf. dello stato, 1949.

UMBERTO FOSCANELLI, *La Fondazione del Vittoriale e il suo presidente*, Milano, Allegrètti, 1951.

EMILIO MARIANO, *Il Vittoriale e la casa di D'Annunzio. Guida alla visita*, Verona, Mondadori, 1956.

EMILIO MARIANO, *Il Vittoriale degli italiani : guida alla visita*, Gardone Riviera, Officine Grafiche Mondadori, 1970.

MONIKA STEINHAUSER, "Noch über dem Vaterland steht die Kunst". Gabriele d'Annunzios "Vittoriale degli Italiani" am Gardasee, in W. HAGER E N. KNOPP (a cura di), *Beitrage zum Problem des Stil-pluralismus*, in "Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts", vol. 38, 1977, pp.163-192.

UMBERTO DI CRISTINA, *La dimora di D'Annunzio: Il Vittoriale*, Palermo, Novecento, 1980.

GIOVANNI DOTOLI, *La maison d'un héros. "Le Victorial" de D'Annunzio*, in "Gazette des Beaux-Arts", n. 102, 1983, pp.75-86.

ATTILIO MAZZA, *D'Annunzio e il Vittoriale. Guida alla casa del poeta*, Brescia, Edizioni del Vittoriale, 1985.

ATTILIO MAZZA, *Vittoriale. Casa del sogno di Gabriele d'Annunzio*, Brescia, Edizioni del puntografico, 1988.

ATTILIO MAZZA, *D'Annunzio e il Vittoriale: guida alla casa del poeta*, Brescia, Edizioni del Vittoriale, 1992.

FULVIO IRACE (a cura di), *L'architetto del lago: Giancarlo Maroni e il Garda*, Milano, Electa, 1993.

ANNAMARIA ANDREOLI, *Il Vittoriale*, Milano, Electa, 1996.

PAULETTE MARIE SINGLEY, *The metalized marble bod: D'Annunzios Vittoriale and modern Italian architecture*, Princeton, Princeton University, 1998.

ALESSANDRO MARTINI, *Vittoriale: privatizzazione o Università?*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 203, ottobre 2001 p.43.

ANNAMARIA ANDREOLI, *Gardone Riviera: Vittoriale degli Italiani*, in GIANLUCA KANNÈS (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, Saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp.223–230.

La casa di Anna e Luigi Parmeggiani a Reggio Emilia

ARMANDO ZAMBONI, *Galleria Parmeggiani a Reggio Emilia*, Estr. da "Il Comune di Bologna", n. 2, 12, 1934.

LIONELLO GIORGIO BOCCIA, *Armi antiche delle raccolte civiche reggiane*, Cataloghi dei Civici Musei di Reggio nell'Emilia, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1984.

ALFONSO EMILIO PEREZ SANCHEZ, *Dipinti spagnoli della Galleria Parmeggiani*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1988.

OTTO VON FALKE, *Die Marcy-Fälschungen*, in „Belvedere“, 1992, pp. 8-13.

MARTA CUOGHI COSTANTINI, *Tessuti e costumi della Galleria Parmeggiani*, Bologna, Grafis, 1994.

La casa di Hendrik Christian Andersen a Roma

HENRY JAMES, *Amato ragazzo: lettere a Hendrik C. Andersen, 1899-1915*, Venezia, Marsilio, 2000.

ELENA DI MAÏO, *Figure e paesaggi tra Italia e Stati Uniti: Andreas e Hendrik Andersen dipinti dalle collezioni del Museo*, Roma, Sacs, 2001.

ELENA DI MAÏO, *Il Museo Hendrik Christian Andersen*, Roma, Sacs, 2001.

FRANCESCA FABIANI, *Hendrik Christian Andersen: la vita, l'arte, il sogno: la vicenda di un artista singolare*, Roma, Gangemi, 2003.

Le case della famiglia Kröller-Müller in Olanda

RÛKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER, *Catalogue of nineteenth and twentieth century painting : with a selection from the drawings of that period State Museum Kröller-Müller*, Otterlo, The Netherlands: The Museum, 1962.

ELLEN JOOSTEN, *The Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holland*, New York, Shorewood Publishers, 1965.

AA.VV., *Kröller-Müller: the first hundred years*, Haarlem, J. Enschedé en Zonen, 1989.

AA.VV., *Kröller-Müller Museum*, Otterlo, Kröller-Müller Museum, 1996.

Approfondimenti su singole dimore di collezionisti nella seconda metà del XX secolo

La casa di Peggy Guggenheim a Venezia

AA.VV., *La collezione Peggy Guggenheim*, Firenze, Il Cenacolo, 1960.

NICOLAS CALAS, *La collezione d'arte moderna di Peggy Guggenheim*, Torino, Pozzo, 1967.

AA.VV., *Solomon R. Guggenheim Foundation. Works from the Peggy Guggenheim Foundation*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1969.

PAOLO BAROZZI, *Peggy Guggenheim: una donna, una collezione*, Venezia, Rusconi

immagini, 1983.

ALFRED BARR, *Peggy Guggenheim. Una vita per l'arte*, Milano, Rizzoli, 1998.

ROSSELLA MAMOLI ZORZI, *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*, Marsilio, Venezia 2001.

NICOLAS CALAS, *La collezione Peggy Guggenheim a Venezia*, Milano, Rizzoli, 2001.

PAOLO BAROZZI, *Con Peggy Guggenheim: tra storia e memoria*, Milano, Marinotti, 2001.

La casa di Bernard Berenson a Villa I Tatti a Firenze

WILLIAM MOSTYN-OWEN, *Bibliografia di Bernard Berenson*, Milano, Electa, 1955.

ROBERTO PAPI, *Bernard Berenson e Firenze*, Torino, Eri, 1960.

AA.VV., *La raccolta Berenson "Firenze"*, Milano, Beatrice d'Este, 1962.

LUISA VERTOVA, *Firenze: i Tatti*, Firenze, Edam, 1969.

MERYLE SECREST, *Bernard Berenson: una biografia critica*, a cura di Francesco Franconeri, Milano, Mondadori, 1981.

La casa di Mario Praz a Roma

MARIO PRAZ, *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979.

MARIO PRAZ, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, 2° ed., Milano, Longanesi, 1981.

AA.VV., *Le stanze della memoria. Vedute di ambienti, ritratti, interni e scene di conversazione dalla collezione Praz*, Roma, Mondadori, 1987.

AA.VV., *Le stanze della memoria: vedute di ambienti, ritratti in interni e scene di conversazione dalla collezione Praz: dipinti ed acquarelli, 1776-1870*, Milano, Mondadori, 1988.

PATRIZIA ROSAZZA FERRARIS, *Il Museo Mario Praz*, Roma, Sacs, 1996.

PAOLA COLAIACOMO, *The Rooms of Memory: The Praz Museum in Rome*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 127-138.

PATRIZIA ROSAZZA FERRARIS, *Collecting and Autobiography: A Note on the Origins of "La Casa della vita" by Mario Praz and its Relation to Edmond de Goncourt's "La Maison d'un artiste"*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 203-206.

La casa di Giuseppe Panza di Biumo a Varese.

GERMANO CELANT, *Das Bild einer Geschichte 1956-1976: Die Sammlung Panza di Biumo: die Geschichte eines Bildes: Action painting, Newdada, Pop art, Minimal art, Conceptual Environmenta*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunstmuseum und Kunsthalle Dusseldorf, Milano, Electa, 1980.

GABRIELLA BELLI, GIUSEPPE PANZA DI BIUMO, *La collezione Panza di Biumo: artisti degli anni '80 e '90*, Milano, Electa, 1996.

La collezione Panza di Biumo. Catalogo della mostra tenuta al Palazzo delle Albere di Trento nel 1996, Milano, Electa, 1996.

CATERINA BON VALSASSINA, GIUSEPPE PANZA DI BIUMO, *The Panza di Biumo collection: artists of the eighties and nineties*, Roma, De Luca, 1998.

GIUSEPPE PANZA DI BIUMO, *L'arte degli anni '50,'60,'70: collezione Panza. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza*, Milano, Jaca Book, 1999.

FONDO PER L'AMBIENTE ITALIANO, *Villa Menafoglio Litta e la collezione Panza di Biumo*.

Guida, Milano, Skira, 2000.

GIUSEPPE PANZA DI BIUMO, *La collezione Panza. Villa Menafoglio Litta Panza, Varese*, Milano, Skira, 2002.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006.

La casa di Luigi Anton Laura ad Ospedaletti

MORBELLI ENRICO, *Luigi Anton Laura: la vita, la casa. Racconti di un antiquario, collezionista, viaggiatore*, Torino, Allemandi, 2006.

4. Studi sulle case di uomini celebri

Il fascino dell'identità del genio

AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, voll. 73, 1961-2006.

PIERRE NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire. La nation*, Vol II, Paris, Gallimard, 1984.

PHILIPPE ARIÈS – GEORGES DUBY, *La vita privata. Il Novecento*, Roma, Laterza, 1988.

FRANCOISE CHOAY, *Allegoria del patrimonio*, Roma, Officina, 1995.

MICHELE CORTELLAZZO, *Italiano d'oggi*, Padova, Esedra, 2000.

SIMONA TROILO, *La patria e la memoria: tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano, Mondadori Electa, 2005.

ANTONELLA TARPINO, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi 2008.

Saggi di carattere generale

MARCO DEZZI BARDESCHI, *Sulle case (restaurate) degli uomini illustri*, in "L' Architettura", Venezia, n. 48, 2002, 565, p. 766-769.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Le case degli uomini celebri. Da teatro di vita privata a bene culturale* in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006, pp. 15-26.

ROSANNA PAVONI, *Case Museo: prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società*, in *Casas-Museo. La habitación del héroe Casas-Museo en Iberoamérica*, Madrid 5, 6 y 7 de marzo de 2008, Madrid, Ministerio de Cultura y Museo Romántico, 2008.

MICHELLE PERROT, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009.

Splendidi album fotografici, guide culturali, itinerari di visita.

ORETTA BONGARZONI, *Guida alle case celebri*, Bologna, Zanichelli, 1985.

GEORGES POISSON, *Guide des maisons d'hommes célèbres: écrivains, artistes, savants, hommes politiques, militaires, saints*, Paris, Horay, 1994.

GIANLUCA BAUZANO, ALESSANDRA BIANCHI, *Case di uomini illustri. Dove, come, quando scoprire e visitare tesori nascosti d'Italia*, Milano, Viennepierre, 1996.

MASSIMO LISTRI, *Le dimore del genio*, Milano, Fabbri, 1996.

GEORGES POISSON, *Guide des Maisons d'hommes et femmes célèbres*, Paris, Horay, 2003.

MASSIMO LISTRI, *Casa dell'Anima*, Introduzione di Vittorio Sgarbi, Milano, Rizzoli, 2004.

GAIA SERVADIO - MASSIMO LISTRI, *Sammezzano*, Viareggio, Idea Books, 2006.

FEDERICA ARMAN, *Guida alle case di artisti e uomini celebri in Riviera Ligure e Costa Azzurra*, Modena, Artestampa, 2007.

LUISA RIGHI – STEFAN WALLISCH, *L'Alto Adige dei famosi*, Bolzano, Folio, 2007.

MASSIMO LISTRI – NICOLETTA DEL BUONO, *Demeures, villas et maison du monde*, Paris, Place des Victoires, 2009.

ROSANNA PAVONI, *Case Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Milano, Gangemi, 2010.

Approfondimenti su alcune case di uomini celebri

La casa di Johan Wolfgang von Goethe a Weimar

ALFRED JERICKE, *Goethe und sein Haus am Frauenplan*, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1959.

WILLI EHRLICH, *Goethes Wohnhaus am Frauenplan in Weimar*, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Deutschen Literatur, 1983.

LUDWIG SCHÜTZE, *Goethes Haus in Weimar*, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur, 1984.

ALEXANDER LEEPIN, *Kurzer Wegweiser durch Goethes Wohnhaus*, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur, 1955; ed. fr. *Petite guide de la maison de Goethe*, Leipzig, 1985.

BERND LAMPE, *„Pandora“ und das Haus des Wortes*, Stuttgart, Freies Geistesleben, 1985.

DOROTHEE AHRENDT - GERTRAUD AEPFLER, *Goethes Gärten in Weimar*, Leipzig, 1994.

UWE GRÜNING, *Goethes Haus am Frauenplan*, Spröda, Akanthus, 1999.

KLAUS GÜNZEL, *„Viele Gäste wünsch ich heut' Mir zu meinem Tische! „. Goethes Besucher im Haus am Frauenplan*, Weimar, Böhlaus Nachf, 1999.

SIGRID KRINES, *Das häusliche Umfeld Goethes*, Frankfurt am Main, Lang, 2000.

DOROTHEE HOCK, *Goethe's Home in the "First City of the World": The Making of the Casa di Goethe*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 61-74.

ANDREAS MAIER, *Goethe a Weimar: meno di quattro giorni, impossibile*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clued, 2009, pp 260-268.

La casa di Giuseppe Garibaldi a Caprera

LUCIA ARBACE (a cura di), *Garibaldi a Caprera. Fotografie e cimeli restaurati*, Torino, Allemandi, 2009

ROSANNA PAVONI, *Compendio Nazionale Garibaldino di Caprera*, in *Casa Museo in Italia. Nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Milano, Gangemi, 2010, pp.108-111.

La casa del medico Cesare Mattei a Riola di Vergato.

PAOLO COSTA, *Lettere al conte Cesare Mattei*, Bologna, Venturosi Mattei, 1890.

ARTURO PALMIERI, *Un castello imperiale in Val di Limentra: Savignano oggi Rocchetta Mattei*, Bologna, Poligrafici riuniti, 1924.

ARTURO PALMIERI, *In Rocchetta con Cesare Mattei: ricordi di vita paesana*, Bologna, Soc. tip. già Compositori, 1931.

ANDREA GU, *Il signore della Rocchetta: il conte Cesare Mattei nel centenario della morte, 1809-1896. Atti della giornata di studio: Riola, 27 ottobre 1996*, Riola di Vergato, 1997.

MARIO FACCI, *Il conte Cesare Mattei: vita e opere di un singolare guaritore dell'Ottocento, inventore dell'elettromeopatia, costruttore della Rocchetta di Riola*, Porretta Terme, Gruppo di studi Savena Setta Sambro, 2002.

La casa di Enzo Ferrari a Modena

AA.VV., *Otto architetti per il museo del mito*, mostra di progetti di architettura, Modena,

2005.

AA.VV., *Emilia Romagna*, Milano, Touring Editore, 2005, p. 975.

Il Drake aspetta 120 mila persone, in "Modena Comune", settembre 2008, p.6.

La casa di Sigmund Freud a Vienna

ERNEST JONES, *Sigmund Freud: Four Centenary Addresses*, New York, Basic Books, 1956.

Sigmund Freud house, Wien, Sigmund Freud Society, 1975.

PETER GAY, *Freud. Una vita per i nostri tempi*, Bompiani, Milano, 1988.

ENGELMANN EDMUND, *Berggasse 19. Lo studio e la casa di Sigmund Freud. Vienna 1938*, Milano, Abscondita, 2010.

La casa di Enrico Alberto d'Albertis, il Castello d'Albertis a Genova.

FRANCESCO MARIA PARODI, *Montegalletto e il castello del Capitano Enrico Alberto D'Albertis in Genova*, in "L'Italia artistica e industriale", I, Roma, 1893-94.

GIUSEPPE PESSAGNO, *Le memorie del Corsaro*, in "Gazzetta di Genova", 31 gennaio 1921, pp. 1-5.

C. DUFOUR BOZZO, M. MARCENARO, *Medioevo demolito, Genova 1860-1940*, Genova, Sagep, 1990.

MARIA CAMILLA DE PALMA, *Un mondo fatto di segni*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", n.XVII, 1995, pp. 115-123.

MARIA CAMILLA DE PALMA, *Il salotto turco del Capitano Enrico Alberto D'Albertis*, in AA.VV., *Gli orientalisti italiani, Cento anni di esotismo in Italia: 1830-1940*, Torino, 1999, p. 201.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Il Castello d'Albertis a Genova*, in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006, pp. 82-83.

Altri saggi su alcune casa di uomini celebri

ALINE LEMONNIER-MERCIER, *Le Havre, «la maison de l'armateur»*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 53-62.

HELIANA ANGOTTI-SALGUEIRO, *Représenter et vivre le modernisme brésilien*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 87-98.

5. Studi sulle case di letterati

Saggi di carattere generale

GEORGES POISSON, *Les maisons d'écrivain*, Paris, Puf, 1998.

HANS-GÜNTER SEMSEK, *Englische Dichter und ihre Häuser*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel, 2001.

ELISABETH SPITZBART, „Orte des Schreibens“: Anmerkungen zu Dichterrhäusern des 20. Jahrhunderts und ihren geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, in *“Architectura”*, n. 31, 2001, pp. 1-26.

PETER BRAUN, *Dichterrhäuser*, München, Taschenbuch, 2003.

ALDO DE POLI, *Tra architettura e letteratura. Il passato dell'apolide e il futuro del sonnambulo*, in GERMANO CELANT (a cura di), *Architettura & Arti. 1900-1968*, vol. 1, Milano, Skira, 2004, pp. 59-64.

RALF NESTMEYER, *Französische Dichter und ihre Häuser*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel, 2005.

VANESSA CURTIS, *The hidden houses of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Londra, Robert Hale, 2005.

EVELYNE BLOCH-DANO, *Mes maisons d'écrivains*, Paris, Editions Tallandier, 2005.

HARALD HENDRIX, *Writers' Houses as Media of Expression and Remembrance: From Self-Fashioning to Cultural Memory*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 1-10.

HARALD HENDRIX, *Epilogue: The Appeal of Writers' Houses, Between Writer and Reader*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 235-244.

ALEX KAHRS, *Esporre la letteratura. Una premessa e uno sguardo d'insieme*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 13-22.

JEAN-PAUL DEKISS, *La letteratura luogo per luogo, scrittore per scrittore*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 179-186.

Guide culturali, itinerari di visita, splendidi album fotografici

JEAN-PAUL CLÉBERT, *Les hauts lieux de la littérature en Europe*, Paris, Bordas, 1991.

DORIS MAURER – ARNOLD E. MAURER, *Guida letteraria dell'Italia*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1988, ed. it. Parma, Ugo Guanda, 1993.

FRANCESCA PREMOLI-DROULERS, *Case di scrittori*, prologo di Marguerite Duras, fotografie di Erica Lennard, testi di Francesca Premoli-Droulers, Milano, Tecniche nuove, 1995.

DOMINIQUE CAMUS, *Le guide des maisons d'artistes et d'écrivains en région parisienne*, Lyon, Editions de la Manufacture, 1997.

RACHEL KAPLAN, *Guides des musées insolites et méconnus, Paris et alentours*, Paris, Minerva, 1997.

NICOLA BOTTIGLIERI (a cura di), *I luoghi di Calvino. Guida alla lettura di Italo Calvino*, Cassino, Edizioni dell'Università degli studi, 2001.

GILBERTO COLETTI, *Case di scrittori. Guida alle case museo centri studio, associazioni amici di scrittori italiani*, Spino d'Adda, Grafica G. M., 2002.

NICOLA BOTTIGLIERI, *Le case di Neruda*, Milano, Mursia, 2004.

J.D MC CLATCHY, *Maisons d'écrivains américains*, Paris, Editions du Chêne, 2004.

HÉLÈNE ROCHETTE, *Maisons d'écrivains et d'artistes, Paris et ses alentours*, Paris, Parigramme, 2004.

Il quadro istituzionale ICLM e i musei letterari

NIELS OXENVAD, *Who's Who in ICLM. A Biographical Dictionary*, Marbach, ICLM, 2000.

MARIA GREGORIO, *Imago Libri. Musei del libro in Europa*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006.

AA.VV., *Text Picture Object Relations*. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2005, ICLM, Frankfurt, Kleist-Museum 2006.

AA.VV., *Museums and Young Visitors and Other Subjects*. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2006, Frankfurt, Kleist-Museum 2007.

AA.VV., *Literature and Composer Museums and the Heritage: Collections/Events, Media*. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2007, Frankfurt, Kleist-Museum 2008.

AA.VV., *Literary and Composer Museums and Research*. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2008, Firenze, Polistampa, 2009.

WOLFGANG BARTHEL, *Letteratura e presentazione museale*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 160-174.

LOTHAR JORDAN, *Research in Literary Museums: Own Efforts and Cooperation*, in AA.VV., *Literary and Composer Museums and Research*. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2008, Firenze, Polistampa, 2009.

LOTHAR JORDAN, *Standard e varietà dei musei letterari*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 150-159.

Le case narrate in versi, racconti e testimonianze letterarie

JEAN-MARIE LE SIDANER, *La maison en poésie*, Paris, Gallimard, 1980.

ROSALIND ASHE, *International literary houses*, Limpsfield, Dragon's World, 1983.

BERNARD KAISER, *L'amour des maisons*, Paris, Arléa, 1987.

JORIS-KARL HUYSMANS, *A rebours*, 1884, ed. it. *Controcorrente*, Milano, Garzanti, 1975, *A ritroso*, Milano, Rizzoli, 1999.

VITTORIO SERENI, *La casa nella poesia*, collana Facoltà di architettura dell'Università di Parma n. 6, Parma, Mup, 2005

DAVIDE CRIPPA, *Case raccontate, case costruite* in ADRIANO CORNOLDI, *Architettura degli interni*, Padova, Il Poligrafo, 2005.

KATARINA EK-NILSSON, *La casa di chi scrive. Un sistema di genere*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 175-178.

Testimonianze su alcune case di singoli scrittori

RITA CIRIO e PIETRO FAVERI (a cura di), *Il salotto cattivo. Splendori e miserie dell'arredamento borghese*, Milano, Bompiani, 1976.

FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994.

GIOVANNA IOLI (a cura di), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia*, Atti del convegno internazionale di San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale Piemonte e Letteratura, 1995.

ROBERT WALSER, *Una specie di uomini molto istruiti: testi sulla Svizzera*, a cura di Mattia Mantovani, Locarno, A. Dadò, 2005.

Il luogo letterario

CARLO DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

GIAMPAOLO DOSSENA, *I luoghi letterari: paesaggi, opere e personaggi. Italia settentrionale*, Milano, Sugar, 1972.

ALBERTO MANGUEL - GIANNI GUADALUPI, *Manuale dei luoghi fantastici*, Milano, Rizzoli, 1982.

MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

ANNA FERRARI, *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Torino, Utet, 2006.

WINFRIED NERDINGER, *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, München, Anton Pustet, 2006.

ALDO DE POLI, *Luoghi immaginari tra Architettura e Letteratura*, in "Area" n. 90, gennaio-febbraio 2007.

ROBERTA BORGHI, voce *Luoghi letterari* in *Enciclopedia dell'Architettura*, a cura di ALDO DE POLI, Federico Motta-Il Sole 24Ore, Milano 2008.

ROBERTO CICALA, *I luoghi delle parole: la vocazione inespressa della geografia letteraria in Italia*, MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 293-320.

Approfondimenti su alcune luoghi letterari

YVES COUTAREL, *La maison de Tarantin*, in "Monuments Historiques", numero monografico *Maisons d'Auteurs*, n.156, avril-mai 1988, pp. 75-77.

MARIO ANSELMI, ALBERTO BERTONI, *Una geografia letteraria tra Emilia e Romagna*, Bologna, Clueb, 1997.

NICOLA BOTTIGLIERI (a cura di), *I luoghi di Calvino. Guida alla lettura di Italo Calvino*, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi, 2001.

AA.VV., *I luoghi Montalbano. Una guida*, Palermo, Sellerio, 2006.

ALBA ANDREINI (a cura di), *Una Mole di parole. Passeggiate nella Torino degli scrittori*, Torino, Celid, 2006.

Le strade dei vini di Mario Soldati. Itinerari d'autore in Piemonte tra turismo e letteratura, Novara, Centro Novarese di Studi Letterari-Interlinea, 2008.

PAOLA GRAMAGLIA, LANFRANCO UGONA, MICHELE VIANELLO, (a cura di), *Langhe. Gabriele Basilico nei luoghi letterari di Fenoglio*, Torino, Umberto Allemandi, 2009.

Approfondimenti su alcune case di singoli scrittori

La casa di Francesco Petrarca

HARALD HENDRIX, *The Early Modern Invention of Literary Tourism: Petrarch's Houses in France and Italy*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 15-30.

NICOLA LONGO, *Petrarca: geografia e letteratura*, Bologna, Clueb, 2007.

DOMENICO LUCIANI, MONIQUE MOSSER (a cura di), *Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura*, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche, coedizione Canova, Treviso 2009.

La casa di William Shakespeare a Stratford

MICHAEL ROSENTH, *Shakespeare's Birthplace in Stratford: Bardolatry Reconsidered*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 31-44.

La casa di Giusuè Carducci a Bologna

SIMONETTA SANTUCCI, *Carducci House: An Italian Literature Workshop*, in *Literary and composer museums and research*. Proceeding of the ICLM annual conference 2008, Firenze, Polistampa, 2009.

La casa di John Keats e Percy Bysshe Shelley a Roma

PAOLA COLAIACOMO - CHRISTINE ALEXANDER, *Memory Regained: Founding and Funding the Keats Shelley Memorial House in Rome*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 111-126.

La casa di Pierre Loti a Rochefort

BRUNO GAUDICHON - MARIE-PASCAL BAULT, *La maison de Pierre Loti à Rochefort*, in "Monuments Historiques", numero monografico *Maisons d'Auters*, n.156, avril-mai 1988, pp. 81-96.

BRUNO GAUDICHON, *La maison de Pierre Loti à Rochefort: le livre du goût «fin de siècle»*, Rochefort sur Mer, Association pour la maison de Pierre Loti, 1993.

PIERRE DE BOISDEFRE - JEAN-JACK MARTIN, *Pierre Loti. Ses maisons*, St. Cyr sur Loire, C. Pirot, 1996.

THIERRY LIOT, *La maison de Pierre Loti à Rochefort. 1850-1923*, Chauray, Patrimoines & Médias, 1999.

BRUNO VERCIER - JOHANNES VON SAURMA, *La maison de Pierre Loti. Rochefort*, Paris, Édition du Patrimoine, 1999.

ALDO DE POLI - MARCO PICCINELLI - NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006.

STEPHEN BANN, *A Nomadic Investment in History: Pierre Loti's House at Rochefort-sur-Mer*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 207-220.

Le case di Victor Hugo a Guernesey a Villequier e a Paris

PIERRE DHAINAUT, *Hauteville-House. La demeure Océan de Victor Hugo*, Paris, Encre, 1980.

HÉLÈNE ROCHETTE, *Victor Hugo piace des Vosges*, in HÉLÈNE ROCHETTE, *Maisons d'écrivains et d'artistes, Paris et ses alentours*, Paris, Parigramme, 2004.

HÉLÈNE ROCHETTE, *Victor Hugo a Villequier* in HÉLÈNE ROCHETTE, *Maisons d'écrivains et d'artistes, Paris et ses alentours*, Paris, Parigramme, 2004.

La casa di William Morris a Londra

VITA FORTUNATI, *William Morris's Houses and the Shaping of Aesthetic Socialism*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 163-174.

La casa di Henry Rider Haggard

MARILENA PARLATI, *Memories of Exotism and Empire: Henry Rider Haggard's Wunderkammer at Ditchingham House*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 175-186.

La casa dei Fratelli Goncourt

CLAIRE O'MAHONY, "La Maison d'un artiste": *The Goncourts, Bibelots and Fin de Siècle Interiority*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 187-202.

PATRIZIA ROSAZZA FERRARIS, *Collecting and Autobiography: A Note on the Origins of "La Casa della vita" by Mario Praz and its Relation to Edmond de Goncourt's "La Maison d'un artiste"*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 203-206.

La casa di Marcel Proust

GEORGES POISSON, *Marcel Proust Illiers-Combray* in GEORGES POISSON, *Guide des Maisons d'hommes et femmes célèbres*, Editions Horay, 2003, 7e édition.

HÉLÈNE ROCHETTE, *Marcel Proust boulevard Haussmann* in HÉLÈNE ROCHETTE, *Maisons d'écrivains et d'artistes, Paris et ses alentours*, Paris, Parigramme, 2004.

HÉLÈNE ROCHETTE, *Marcel Proust a Illiers-Combray*, in HÉLÈNE ROCHETTE, *Maisons d'écrivains et d'artistes, Paris et ses alentours*, Paris, Parigramme, 2004.

JON KEAR, *Une chambre mentale": Proust's Solitude*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 221-234.

6. Studi sulle case di musicisti e uomini di teatro

Testi di presentazione e saggi di carattere generale

ISABELLA FAR, *Discorsi sullo spettacolo teatrale*, in "L'illustrazione Italiana", 25 ottobre 1942,

AA.VV., *Text Picture Object Relations*. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2005, ICLM, Frankfurt, Kleist-Museum 2006.

MATTHIAS BRZOSKA, *Le salon musical berlinois, germe du Romantisme*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNIS, *La maison de l'artiste: construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 151-163.

HUGH MACDONALD, *De l'Opéra au Conservatoire*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNIS, *La maison de l'artiste: construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 165-169.

CONSTANCE HIMELFARB, *Le foyer d'art de Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNIS, *La maison de l'artiste: construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 171-183.

HENRI VANHULST, *Les concerts au domicile bruxellois de Charles de Bériot (1842 - 1849)*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNIS, *La maison de l'artiste: construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 185-192.

CÉCILE AUZOLLE, *L'âme de la maison sur la scène lyrique*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNIS, *La maison de l'artiste: construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 239-245.

AA.VV., *Literature and Composer Museums and the Heritage: Collections/Events, Media*. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2007, Frankfurt, Kleist-Museum 2008.

AA.VV., *Literary and Composer Museums and Research*. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2008, Firenze, Polistampa, 2009.

Guide culturali, itinerari di visita, splendidi album fotografici.

JACQUES EVRARD - GERARD GEFEN, *Maisons de musiciens*, Paris, Editions du Chêne, 1997.

Approfondimenti su alcune case di musicisti e di uomini di teatro

La casa di Richard Wagner a Bayreuth

HEINRICH HABEL, *Festspielhaus und Wahnfried*, München, Prestel, 1985.

MANFRED EGER, *Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte*, in "Bibliotheksforum Bayern", n 15, 1987.

DAPHNE WAGNER, TILMAN SPENGLER, BARBARA LUTTERBECK, *Zu Gast bei Wagner: Kunst, Kultur und Kulinarisches in der Villa Wahnfried*, München, Coll. Rolf Heyne, 2002.

VILLA WAHNFRIED BAYREUTH, *Richard Wagner, Wohnhaus, Bayreuth*, Darmstadt, Lautz u. Isenbeck, Frankfurt am Main, Stadt- und Univ.-Bibliothek, 2003.

NICOLAS SOUTHON, Richard Wagner à Bayreuth, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNIS, *La maison de l'artiste: construction d'un espace de représentations*

entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 63-73.

MANFRED EGER - SVEN FRIEDRICH, *Richard-Wagner-Museum Bayreuth*, Braunschweig, Westermann, 2008.

La casa di Gustav Mahler a Dobbiaco

GUSTAV MAHLER GESELLSCHAFT, *Gustav Mahler a Dobbiaco*, Dobbiaco, Comitato Gustav Mahler, s.d.

La casa di Giuseppe Verdi a Busseto (Parma)

ORETTA BONGARZONI, *Guida alle case celebri*, Bologna, Zanichelli, 1985, p.100.

GIANLUCA BAUZANO, ALESSANDRA BIANCHI, *Case di uomini illustri. Dove, come, quando scoprire e visitare tesori nascosti d'Italia*, Milano, Viennepierre, 1996, p.121.

AA.VV., *Giuseppe Verdi a Parma e a Busseto*, Milano, G.Mondadori, 2000.

Il restauro dei luoghi verdini. Da Roncole a Sant'Agata passando da Busseto, supplemento "IBC" IX, 2001, 1.

La casa di Gioacchino Rossini

BRUNO CAGLI – MAURO BUCARELLI (a cura di), *La casa di Rossini, Modena*, Panini, 1989.

MAURO BUCARELLI (a cura di), *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, Milano, Electa, 1992.

FRANCO PANZINI, *Storia e restauro della casa natale di Gioacchino Rossini*, Pesaro, Cassa di Risparmio di Pesaro, 1996.

CAGLI BRUNO – SERGIO RAGNI (a cura di), *Rossini musica da vedere*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

7. Studi sulle case di artisti

Testi di presentazione e saggi di carattere generale

BETTY ALSWANG, AMBUR HIKEN, *The personal house: homes of artists and writers*, New York, Whitney Library of Design, 1961.

AUGUSTO COSTI, *L'evoluzione dell'artista*, in AA.VV., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1978-1982, pp. 115-264.

AA.VV., *The Artist's Studio in American Painting: 1840-1983*, Allentown Art Museum, September 25, 1983 - January 8, 1984, Allentown. Allentown Art Museum, 1983-1984.

AA.VV., *The artist delineated: an exhibition of studio interiors, portraits and self-portraits of artists and academy views from the 23rd May - 8th June 1984*, London, Clarendon Gallery, 1984.

EDUARD HUTTINGER, (a cura di), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich, Waser, 1985; trad. it. *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

HANS-PETER SCHWARZ, *Das Künstlerhaus: Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig, Vieweg, 1990.

ROBERTA KIMMEL, *Artists homes*, New York, Clarkson N. Potter, 1993.

ANTONIO PINELLI, *Dove abita l'arte*, in "Casabella", v.57, n.600, 1993, p.24-25.

ROBERTO PAOLO CIARDI, "Locus ingenio", in ROBERTO PAOLO CIARDI (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Cinisello Balsamo (Milano), Pizzi, 1998, pp. 9-27.

ANDRZEJ PIENKOS, *Pracownia I dom artysty XIX I XX wieku. Mitologia I Rzeczywistość*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2002.

ADA MASOERO, BEATRICE MARCONI, FLAVIA MATITTI (a cura di), *L'Officina del Mago. L'artista nel suo atelier 1900-1950*, Milano, Skira, 2003.

STEFANO DELLA TORRE, *Case d'artista: una chiave di lettura del patrimonio storico architettonico tra Lombardia e Canton Ticino* in MARIO DALLA COSTA, GIOVANNI CARBONARA (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Franco Angeli, 2005.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006.

MICHAEL IMHOF VERLAG, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersberg, 2006

RACHELE FERRARIO, LUIGI SETTEMBRINI, *Camera con vista. Arte e interni in Italia 1900-2000*, Milano, Skira, 2007.

JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

LAURA GUTMAN-HANHIVAARA, *La maison d'artiste comme cadre de l'œuvre*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 247-254.

PIERRE VAISSE, *La maison d'artiste comme type architectural et image de l'artiste (fin du XIXe et début du XXe siècle)*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Universitaires de Rennes, 2007, pp. 75-85.

ROSARIA CAMPIONI, *Conservare il Novecento* in "Studi d'artista. Conoscere e conservare i luoghi della creatività in Emilia-Romagna", Dossier, IBC, 2009.

ORLANDO PIRACCINI, *Dove l'arte si crea* in "Studi d'artista. Conoscere e conservare i luoghi della creatività in Emilia-Romagna", Dossier, IBC, 2009.

MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Guide culturali, itinerari di visita, splendidi album fotografici

ARLEN J. HANSEN, *Expatriate Paris : a cultural and literary guide to Paris of the 1920s*, 1. ed., New York, Arcade Publ., 1990.

DAVID SEIDNER, *Artists at work. Inside the studios of today's most celebrated artists*, New York, Rizzoli, 1999, ed. fr. *Artists' studios*, Paris, Assouline, 1999, ed. ted. *Im Atelier der Künstler*, München, Knesbeck, 2000.

ELLEN WILLIAMS, *The impressionists' Paris: walking tours of the painters' studios, homes, and the sites they painted*, New York, The Little Bookroom, 2002.

ANTONY PENROSE, *Das Haus der Surrealisten: der Freundeskreis um Lee Miller und Roland Penrose*, Berlin, Nicolai, 2002.

GÉRARD-GEORGES LEMAIRE, *Maisons d'artistes*, Paris, Chêne, 2004, ed. eng. GÉRARD-GEORGES LEMAIRE, *Artists' houses*, fotografie di Jean-Claude Amiel, New York, Abrams, 2005.

SOLVI DOS SANTOS, LAURA GUTMAN, *Maisons d'artistes*, Paris, Editions du Chêne, 2004.

RACHELE FERRARIO, LUIGI SETTEMBRINI, *Camera con vista. Arte e interni in Italia 1900-2000*, Milano, Skira, 2007.

ANNA MAINOLI, *Maisons d'artistes*, Arles, Actes Sud, 2009.

Approfondimenti su singole case-atelier tra dal XV al XVIII secolo

DONATELLA LIVIA SPARTI, *La casa di Pietro da Cortona : architettura, accademia, atelier e officina*, Roma, Palombi, 1997.

SYLVIE BÉGUINE et al., *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, ed. it. Roberto Cassanelli (a cura di), Milano, Jaca Book, 1998.

DETLEF HEIKAMP, *Le case di Federico Zuccari a Firenze*, in ROBERTO PAOLO CIARDI (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1998, pp. 79-137.

ALESSANDRO CECCHI, *La casa e bottega del Giambologna in Pinti*, in ROBERTO PAOLO CIARDI (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1998, pp. 139-143.

ROBERTO CONTINI, *Casa Buonarroti, sede fiorentina di Pietro da Cortona*, in ROBERTO PAOLO CIARDI (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1998, pp. 145-165.

ROSSELLA CAMPANA, *Lo studio Bartolini-Romanelli in San Frediano*, in ROBERTO PAOLO CIARDI (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1998, pp. 167-253.

JULIAN BROOKS, *Santi di Tito's studio: the contents of his house and workshop in 1603* in "The Burlington magazine", n.144, 2002, p. 279-288.

CATHERINE KING, *Artists' houses : mass-advertising, artistic status and theory in Antwerp c. 1565*, in AA.VV., *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaule, Lille, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaule Lille 3, 2002, p. 173-189.

ANTONIO NATALI (a cura di), *La casa del Pontormo: primo viatico*, Firenze, Edizioni

Polistampa, 2006

ISABELLA PALUMBO FOSSATI, *Maisons et ateliers vénitiens (XVIe - XVIIIe siècles)*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 13-21.

MICHÈLE-CAROLINE HECK, *Les transformations de la maison d'artiste au XVIIe siècle*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 23-33.

CHRISTOPHE MORIN, *Les maisons d'artistes dans le milieu «à la grecque», 1770 – 1780*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 35-41.

MARIE-LUCE PUJALTE-FRAYSSE, *L'hôtel des Lebrun ou l'interprétation singulière d'une maison d'artiste*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 43-52.

MARC FAVREAU, *Le Brun aux Gobelins*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 117-131.

KOENRAAD BROSENS, *Les maisons et les ateliers des tapissiers bruxellois aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 133-141.

KLAUS HORTCHANSKY, *La «maison ouverte» à l'époque des Lumières*. in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 143-150.

CATHERINE E. KING, *Representing Renaissance art*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

La casa di Vasari ad Arezzo

ALESSANDRO CECCHI, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze*, in ROBERTO PAOLO CIARDI (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1998, pp. 29-77.

LETIZIA CAMPAGNA, SARA PALLUCCO, *Case d'artista : Vasari ad Arezzo* in ÉMILIE PASSIGNAT, ANTONIO PINELLI, *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, Roma, Carocci, 2007.

BEN THOMAS, *Casa Vasari in Arezzo: Writing and Decorating the Artist's House*, in HARALD HENDRIX, *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 139-148.

La casa di Giulio Romano

FRANCESCO PAOLO FIORE, *La casa di Giulio a Mantova*, in AA.VV., *Giulio Romano*, catalogo della Mostra, Mantova, 1989, pp. 481-485.

LISELOTTE WIRTH, *Le case di Raffaello a Roma e di Giulio Romano a Roma e a Mantova*, in EDUARD HÜTTINGER (a cura di), *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, Torino, Bollati

Boringhieri, 1992, pp.49-60.

MARIANNA BRANCIA D'APRICENA, *La casa di Giulio Romano, "Macel de' Corvi" e la genesi del quartiere di San Marco tra le preesistenze romane* in "Bollettino d'arte", n. 142, 2008, p. 103-146.

Approfondimenti su singole case-atelier in grandi città nel XIX secolo

MADELEINE VAN DE WINCKEL, *La maison du peintre Jacques-Louis David (1748 - 1825) à Bruxelles en péril* in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», n. 64, 1995, p. 63-70.

AURORA SCOTTI TOSINI, LIA GIACHERO (a cura di), *Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento. Atti del seminario, Volpedo, 3 - 4 giugno 1994*, Regione Piemonte, Assessorato ai Beni Culturali, Voghera, Edizioni Oltrepò, 1998.

ROSSELLA CAMPANA, *Arnold Böcklin a Villa Bellagio e i tedeschi a Firenze*, in ROBERTO PAOLO CIARDI (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1998, pp. 255-283.

CLAUDIO PIZZORUSSO, *Ferruccio Ferrazzi a Santa Liberata*, in ROBERTO PAOLO CIARDI (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1998, pp. 285-311.

MAURIZIO D'AMATO (a cura di), *Case d'artista: repertorio di studi e abitazioni di artisti nella Firenze dell'800*, Ferrara, Liberty house, 1997.

La casa de Theo Van Doesburg a Meudon

MATTHIAS NOELL, *La maison de Theo Van Doesburg à Meudon, laboratoire de la vie moderne*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNONIS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 105-113.

La casa-atelier di Eugène Delacroix a Parigi

AA.VV., *Centenaire d'Eugène Delacroix. 1798-1863*, Paris, Ministère d'État Affaires Culturelles de la République Française, 1963.

ARLETTE SÉRULLAZ, *Musée Eugène Delacroix*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

AA. VV., *Musée Eugène Delacroix. Dix années d'acquisitions (1985-1995)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

La casa-atelier di Franz Lenbach a Monaco di Baviera

AA.VV., *Lenbachs Einfluss auf Munchner Bauvorhaben*, in AA.VV., *Franz von Lenbach 1836-1904*, catalogo della mostra alla Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco, 1986-1987, pp.371-382.

ROSEL GOLLEK, *Lenbach als Kunstsammler*, in AA.VV., *Franz von Lenbach*, catalogo cit., pp. 117-128.

WINFRIED RANKE, *Lenbachs Ateliertrakt in Nachbildung*, in AA.VV., *Franz von Lenbach*, catalogo cit., pp. 168-175.

MARTIN SCHNOLLER, *I pittori-principi dell'Ottocento: l'atelier di Hans Makart a Vienna, Villa Lenbach e Villa Stuck a Monaco di Baviera*, in EDUARD HÜTTINGER (a cura di), *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp.192-198.

RUDOLF WACHERNAGEL, *La Lenbachhaus a Monaco: la gestione di una casa storica*, in AA.VV., *Ateliers e Casa d'Artisti nell'Ottocento. Atti del seminario a Volpedo 3-4 giugno 1994*, Voghera, Edizioni Oltrepò, 1994.

La casa-atelier di Fernand Khnopff a Bruxelles

H. LAILLET, *The home of an artist: M. Fernand Khnopff's Villa at Bruxelles*, in "The Studio", vol. 57, 1912.

H. LACOSTE, *L'atelier Fernand Khnopff*, in „L'Emulation“, vol. 47, 1927.

R. L. DELEVOY, C. DE GROÉS, G. OLLINGER-ZINQUE, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, 1979.

LUCA QUATTROCCHI, *Artisti come architetti: Khnopff a Bruxelles, von Stuck a Monaco, Bilek a Praga*, in AA. VV., "Ricerche di Storia dell'arte", La Nuova Italia Scientifica, n. 36, 1988, pp. 4-16.

AA. VV., *Fernand Khnopff (1858-1921)*, Brussels, Royal Museums of Fine Art of Belgium, 2003.

La casa-atelier di Hans Makart a Vienna

GEORG HIRTH, *Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zur hauslichen Kunstpflege*, Munchen, Leipzig, 1880, p.2.

A.STREIT, *Katalog des kunstlerischen Nachlasses und der Kunst und Antiquitäten-Sammlung von Hans Makart*, Wien, 1885.

DOLF STERNBERGER, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Insel, 1981, pp.183-218.

MARIO PRAZ, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, 2° ed., Milano, 1981, pp.367 sg.

BRIGITTE HEINZL, *Hans Makart: Zeichnungen, Entwürfe: herausgegeben in Verbindung mit der gleichnamigen Ausstellung vom 8 Juni bis - 23 September 1984*, Salzburg, Salzburg Museum C.A., 1984.

CHRISTINE HOCH-SŁODCZYK, *Das Haus des Kunstlers*, cap. *Makart in Vien*, pp.80-86.

MARTIN SCHNOLLER, *I pittori-principi dell'Ottocento: l'atelier di Hans Makart a Vienna, Villa Lenbach e Villa Stuck a Monaco di Baviera*, in EDUARD HÜTTINGER (a cura di), *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp.187-192.

La casa-atelier di Franz von Stuck a Monaco di Baviera

GEORG HABICH, *Villa Franz von Stuck*, in "Innendekoration", Darmstadt, 1909, 20.

JOSEF ADOLF SCHMOLL EISENWERTH (a cura di), *Museum Villa Stuck. Franz von Stuck. Personlichkeit und Werk*, 2° ed., Munchen, Prestel, 1977.

CHRISTINE HOCH-SŁODCZYK, "Kunststadt" und Kunstervilla, in *Franz von Stuck, 1863-1928. Maler-Graphiker-Bildhauer-Architekt*, catalogo della mostra a Villa Stuck, München, 1982.

LUCA QUATTROCCHI, *Artisti come architetti: Khnopff a Bruxelles, von Stuck a Monaco, Bilek a Praga*, in "Ricerche di storia dell'arte", 1988, 36, pp. 4-16.

LUCA QUATTROCCHI, *Artisti come architetti: Khnopff a Bruxelles, von Stuck a Monaco, Bilek a Praga*, in *Case d'artista. Compenetrare arte e vita: un ideale diffuso tra fine '800 e inizio '900*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", La nuova Italia Scientifica, 36, pp. 4-16.

Franz von Stuck und die Munchner Akademie von Kandinsky bis Albers, Milano, 1990.

MARTIN SCHNOLLER, *I pittori-principi dell'Ottocento: l'atelier di Hans Makart a Vienna, Villa Lenbach e Villa Stuck a Monaco di Baviera*, in EDUARD HÜTTINGER (a cura di), *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp.198-205.

JO-ANNE BIRNIE DANZKER, ULRICH POHLMANN, JOSEF ADOLF SCHMOLL EISENWERTH, *Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation*, Catalogo della mostra

tenuta al Museum Villa Stuck di München vom 9. Mai bis 7. Juli 1996, München, Prestel, 1996.

JO-ANNE BIRNIE DANZKER, BARBARA HARDTWIG, *Franz von Stuck. Die Sammlung des Museums Villa Stuck*, Museum Villa Stuck München, Eurasburg, Minerva, 1997.

La casa-atelier di Joaquín Sorolla y Bastida a Madrid

AA.VV., *Conocer el Museo Sorolla. Diez aportaciones a su studio*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Museos, Patronato Nacional de Museos Madrid, 1986.

FLORENCIO DE SANTA-ANA, *Museo Sorolla*, Zaragoza, IberCaja-Colección monumentos y museos, 1995.

BLANCA PONS SOROLLA, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

AA.VV., *Guía abreviada. Museo Sorolla*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002.

La casa-atelier di Lázaro Galdiano a Madrid

FERNANDO CHUECA, *La Fundación Lázaro Galdiano*, in "Revista Nacional de Arquitectura", n. 202, 1958.

AA.VV., *La Fundación Lázaro Galdiano*, in "Goya", n. 267, 1997.

AA.VV., *Inauguración de las nuevas instalaciones del Museo Lázaro Galdiano*, in "Goya", n. 298, 2004.

Approfondimenti su singole case-atelier in piccoli centri alla fine del XIX secolo

La casa-atelier di Arnold Böcklin a Fiesole

FRITZ OSTINI, *Von Bocklin*, Leipzig, 1907.

HEINRICH ALFRED SCHMID, *Arnold Böcklin*, München, F. Bruckmann, 1922.

GEORG SCHMIDT VON EINFUHRUNG, *Arnold Böcklin*, Stuttgart, Pan, 1963.

Itinerario mitologico: Böcklin, De Chirico, Savinio, Vacchi: Galleria dell'Oca, Bologna, 1974.

AA.VV., *Arnold Böcklin, 1827-1901: Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*. Ausstellung zum 150. Geburtstag veranstaltet vom Kunstmuseum Basel und vom Basler Kunstverein, Basel-Stuttgart, 1977.

CRISTINA NUZZI, *Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana*, Roma, De Luca, 1980.

R. CARUSO, *L'atelier di Arnold Böcklin a S. Domenico di Fiesole*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 36, 1988, pp. 65-67.

MARISA VOLPI ORLANDINI, *Cavaliere senza destino*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

JOACHIM BURMEISTER, *L'Arcadia di Arnold Böcklin: omaggio fiorentino*, Livorno, Sillabe, 2001.

EMANUELE BARDAZZI, *An Arnold Böcklin*, Firenze, Edizioni Gonnelli, 2001.

KATHARINA SCHMIDT, CHRISTIAN LENZ, *Arnold Böcklin 1827-1901*, Paris, Reunion des Musees Nationaux, 2001.

La casa-atelier di Giuseppe Pellizza a Volpedo

AURORA SCOTTI, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.

AURORA SCOTTI TOSINI, *Lo studio di Giuseppe Pelizza a Volpedo: un bilancio e prospettive a trent'anni dalla donazione al pubblico*, in AA. VV., *Ateliers e Casa d'Artisti nell'Ottocento*, Atti del seminario a Volpedo 3-4 giugno 1994, Voghera, Edizioni Oltrepò, 1994.

C. ENRICA SPANTIGATI, *Case-Museo di Artisti in Piemonte: problemi di catalogazione e di tutela del patrimonio storico artistico*, in AA. VV., *Ateliers e Casa d'Artisti nell'Ottocento*, Atti del seminario a Volpedo 3-4 giugno 1994, Edizioni Oltrepò, 1994.

PIERLUIGI PERNIGOTTI, *Giuseppe Pelizza a Volpedo: dallo studio di via Rosano all'atelier aperto della campagna volpedese*, in AA.VV., *Ateliers e Casa d'Artisti nell'Ottocento*, Atti del seminario a Volpedo 3-4 giugno 1994, Edizioni Oltrepò, 1994.

AURORA SCOTTI TOSINI, *Lo studio-museo di Giuseppe Pellizza da Volpedo : testo della presentazione tenuta in occasione del 1 maggio 1995*, Quaderni dell'Associazione Pellizza da Volpedo, Volpedo, Associazione Pellizza da Volpedo, 1996.

La casa-atelier di Akseli Gallen-Kallela a Espoo

ERËA PUSA, *Sakaraharjainen linnani. Tarvaspo historia Gallen-Kallelan museo*, Espoo, Gallen-Kallelan museo, 1988.

La casa di Pietro Canonica a Roma

MARIA GRAZIA LACROCE, *Un esempio di casa d'artista a Roma: il Museo Canonica*, in Bollettino dei musei comunali di Roma, n.16, 2002, p. 169-183.

Approfondimenti su singole case-atelier di artisti nella prima metà del XX secolo

La casa-atelier di Gustav Klimt a Hietzing

GREGOR DEMAL, *Das letzte Atelier Gustav Klimts in Hietzing*, 2002.

FLAVIA FORADINI, *Atelier Klimt*, in "Il Giornale dell'Arte", n.269, ottobre 2007, p 57.

Le case-atelier di Duilio Cambellotti a Roma

VALERIO FRASCHETTI, *Duilio Cambellotti*, Roma, Tipografia della Pace, 1961

MARIO QUESADA, *Duilio Cambellotti scultore & l'Agro pontino: ceramiche, bronzi, gessi, opere, progetti, frammenti: Regione Lazio, 50. della Provincia di Latina, 1934-1984: Latina, 7 dicembre-27 dicembre*, Roma, Palombi, 1984.

IRENE DE GUTTRY, MARIA PAOLA MAINO, GLORIA RAIMONDI, *Duilio Cambellotti. Arredi e decorazioni*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

La casa-atelier di Giacomo Balla a Roma

GIORGIO DE MARCHIS, *Giacomo Balla, L'aura futurista*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1977.

GIOVANNI LISTA, *Balla*, Modena, Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, 1982.

ENRICO CRISPOLTI (a cura di), *Casa Balla e il futurismo a Roma*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato Libreria dello Stato, 1989.

ADA MASOERO, BEATRICE MARCONI, FLAVIA MATITTI (a cura di), *L'Officina del Mago, l'artista nel suo atelier 1900-1950*, Milano, Skira, 2003.

RACHELE FERRARIO, LUIGI SETTEMBRINI, *Camera con vista. Arte e interni in Italia 1900-2000*, Milano, Skira, 2007.

TINA LEPRI, *Futurismo a Roma. Casa Balla*, in "Il Giornale dell'Arte", n.278, luglio-agosto 2008, p 8

La casa-atelier di August Macke a Bonn

MAGDALENA M. MOELLER, *August Macke*, Köln, DuMont, 2002.

MAGDALENA M. MOELLER (Hrsg. V.), *August Macke und die Rheinischen Expressionisten. Werke aus dem Kunstmuseum Bonn und anderen Sammlungen*, Hirmer, 2002.

ELISABETH ERDMANN-MACKE, *Erinnerungen an August Macke*, Mit e. Biograph. Essay v. Lothar Erdmann. Vorw. V. Günter Busch, Frankfurt, Fischer, 2002.

La casa-atelier di Amedée Ozenfant a Parigi

AMÉDÉE OZENFANT, *Mémoires 1886-1962*, a cura di Katia Granoff, Paris, 1968.

SUSAN L. BALL, *Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style, 1915-1930*, Ann Arbor-London, 1981.

TIM BENTON, *Les villas de Le Corbusier et Pierre Jeanneret 1920-1930*, Paris, P. Sers, 1984, pp. 30-41.

RAOUL LA ROCHE, *Sammlun und Haus*, in *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, catalogo della mostra al Museum für Gestaltung di Zurigo, 1987, pp. 80-93.

JOHANN GFELLER, *La casa-studio di Le Corbusier per Ozenfant a Parigi*, in EDUARD HÜTTINGER, *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 225-240.

La casa-atelier di Piet Mondrian

FRANS POSTMA, CEES BOEKRAAD, *26. Rue du Départ: Mondrian's studio in Paris, 1921 – 1936*, with contributions by Luc Veeger and Monique Suttorp, Berlin, Ernst und Sohn, 1995.

Approfondimenti su singole case-atelier di artisti nella prima metà del XX secolo

Le case-atelier di Salvador Dalí a Portlligat

ROBERT DESCHARNES, *Il mondo di Salvador Dali*, Milano, Garzanti, 1962.

DAVID LARKIN, *Salvador Dali*, Milano, Mondadori, 1975.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA, *Salvador Dali'*, Milano, Mondadori, 1982.

AA. VV., *I Dali di Salvador Dali*, Catalogo della mostra presso la Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 1 luglio-30 settembre 1984, S.I.Cento, 1984.

ROBERT DESCHARNES, *Salvador Dali: the work, the man*, Milano, G.E.A., 1997.

ORIOLO CLOS, *Casa-museo Salvador Dali*, in "Casabella", n. 671, ottobre 1999, pp. 54-56.

Le case-atelier di Pablo Picasso

ANTOINE VÉRONIQUE *Un giorno nell'atelier di Picasso*, Bologna, Stoppani, 1992.

MICHAEL FITZGERALD, *Picasso: the artist's studio*, New Haven, London, Yale University Press, 2001.

MICHEL BUTOR, *Les ateliers de Picasso*, Paris, Images modernes, 2003.

La case-atelier di Giorgio Morandi a Bologna e a Grizzana

LAMBERTO VITALI, *Morandi. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1977.

RENZO RENZI, *La città di Morandi: 1890-1990. Cent'anni di storia bolognese attraverso la vicenda di un grande pittore*, Bologna, Cappelli, 1989.

MARILENA PASQUALI (a cura di), *Giorgio Morandi: l'immagine di Grizzana*. Catalogo della mostra del centenario : Grizzana Morandi, sala mostre municipale, 20 luglio-30

settembre 1990, Grizzana Morandi, 1990.

GIANNI BERENGO-GARDIN, *Lo studio di Giorgio Morandi*, Milano, Charta, 1993.

MARILENA PASQUALI, *Morandi. Disegni. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1994.

LUIGI GHIRRI, *Atelier Morandi*, Bari, Palomar di Alternative, 2002.

AA.VV, *Museo Morandi. Catalogo generale*, Milano, Silvana, 2004.

GIANNI CONTESSI, *Vite al limite. Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko*, Milano, Marinotti, 2004.

PAOLA BORGONZONI GHIRRI, *Il senso delle cose. Luigi Ghirri Giorgio Morandi*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005.

FRANCO BASILE, *Morandi. Repertorio dello sguardo*, Argelato (Bologna), Minerva, 2009.

La casa-atelier di Max Bill a Zurigo

ARTHUR RÜEGG, *Das Atelierhaus Max Bill 1932/33. Ein Wohn- und Atelierhaus in Zürich-Höngg von Max Bill und Robert Winkler*, Sulgen, Niggli, 1997.

La casa-atelier di Asger Jorn ad Albisola

LUCIANO CAPRILE, *Asger Jorn*. Catalogo della mostra tenuta alla Pinacoteca comunale Casa Rusca di Lugano, 14 aprile - 18 agosto 1996, Milano, Skira, 1996.

La casa-atelier di Remo Brindisi a Lido di Spina

FRANCESCO GALLO, *Remo Brindisi. Opere 1958-1984*, Roma, S. Sciascia, 1985.

SANDRA GIANNATTASIO, *La donazione Brindisi*, Roma, Rinnovarsi, 1987.

ORLANDO PIRACCINI, *Casa Museo Remo Brindisi. Una collezione d'artista. Dall'archivio all'inventario*, Bologna, Compositori- IBC immagini e documenti, 2005.

La casa-atelier di Donald Judd a Marfa

CARL ANDRE, *Art in the landscape*. A symposium hosted by the Chinati Foundation, Marfa, Texas, on September 30 and October 1, 1995, Marfa, Tex., Chinati Foundation, 1995.

JAMES ACKERMAN, *Art and architecture*. A symposium hosted by the Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998, Marfa, Tex., Chinati Foundation, 2000.

ALEXANDER BRAUN, FLAVIN JUDD, „*Er hatte einen gewaltigen Respekt der Natur gegenüber*“: ... über seinen Vater Donald Judd, über Marfa, Texas und das schwere Erbe, Ruppichteröth, 2000.

CHARLES DARWENT, *Judd's Uneasy Shade: Marfa lives on, while Donald Judd dies on*, London, Fine Art Journal Ltd, 2000.

DONALD JUDD, PETER NOEVER, RUDI FUCHS, BRIGITTE HUCK, *Donald Judd: Architecture*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2004.

La casa-atelier di Eduardo Chillida a Leku

EDUARDO CHILLIDA, *Chillida en San Sebastián*, catálogo exposición, San Sebastián, 29 de Junio-Septiembre 1992, Donostiako Udala & Eusko Jaurlaritz, Kultura Saila & Gipuzkoako Foru Aldundia, Ayuntamiento de San Sebastián & Gobierno Vasco, Dto. de Cultura & Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, Kutxa, 1992.

La casa-atelier di Antony Gormley a Londra

JOHN HUTCHINSON, *Antony Gormley*, London, Phaidon Press, 2000.

DAVID CHIPPERFIELD, KENNETH FRAMPTON, *David Chipperfield*, Princeton Architectural

Press, 2003.

DAVID CHIPPERFIELD, JONATHAN KEATES, KENNETH FRAMPTON, *David Chipperfield. Architectural Works 1990-2002*, Birkhäuser - Ediciones Polígrafa, 2003.

GIOVANNI LEONI (a cura di), *David Chipperfield*, Milano, Motta, 2005.

La casa-atelier La Redoute di Anselm Kiefer a Barjac

MASSIMO CACCIARI, GERMANO CELANT, *Anselm Kiefer*, Catalogo della mostra tenuta a Venezia al Museo Correr nel 1997, Milano, Charta, 1997.

MARKUS BRUDERLIN, *Anselm Kiefer: The Seven Heavenly Palaces*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2002.

EDUARDO CICELYN, MARIO CODOGNATO (a cura di), *Anselm Kiefer*, Catalogo della mostra tenuta al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli, Electa Napoli, 2004.

La casa-atelier di André Masson

FRANÇOISE LEVAILLANT, *La théorie des demeures d'André Masson*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 265-276.

La casa-atelier di Enrico Baj a Vergiate.

MASSIMO MUSSINI, NANI TEDESCHI, LUCIANO CAPRILE, *I libri di Baj*, Milano, Electa, 1990.

GILLO DORFLES, PIERO CHIARA E SILVANO COLOMBO, *Enrico Baj : Die Mythologie des Kitsches : [mostra promossa dal Comune di Varese presso i Musei Civici, dal 31 marzo al 27 maggio 1990]*, Milano, Electa, 1990.

AA.VV., *Enrico Baj 1*, Milano, Electa, 1993.

AAVV, *Casa Baj*, Vergiate, Comune di Vergiate, 2004.

8. Studi sulle case di architetti

Testi di presentazione e saggi di carattere generale

FILIPPO ALISON, *I mobili dei maestri*, Roma 1987.

ORNELLA SELVAFOLTA, *Whistler, Godwin e la White House* in FULVIO IRACE (a cura di), *Nikolaus Pevsner: la trama della storia*, Milano, Guerini, 1993.

JÖRG STABENOW, *Architekten wohnen: ihre Domizile im 20. Jahrhundert*, Berlin, Bauwesen, 2000.

ADRIANO CORNOLDI, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Venezia, Marsilio, 2001.

AAVV, *One-hundred houses for one-hundred european architects of the xx century*, Koln, Taschen 2001.

MAURIZIO BORIANI, *Le case degli architetti come problema di conservazione*, in "Ananke", n. 32, dicembre 2001, pp. 90-98.

ELKE MITTMANN, *Beziehungsgeflechte in der Diskussion um internationale Architektur: Assimilation, Integration und Negation* in VON ISABELLE EWIG, THOMAS W. GAEHTGENS, *Das Bauhaus und Frankreich, 1919 – 1940*, Berlin, Akademie-Verlag, 2002, p. 59-80.

MATTHIAS NOELL, „Chosir entre l'individu et le standard“: *das Künstlerhaus bei Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg, Bill*, in ISABELLE EWIG, THOMAS W. GAEHTGENS, *Das Bauhaus und Frankreich, 1919 – 1940*, Berlin, Akademie-Verlag, 2002.

GENNARO POSTIGLIONE (a cura di), *Cento case per cento architetti*, Koln, Taschen, 2004.

PIERLUIGI NICOLIN, *Entrez lentement*, Catalogo della mostra di Milano, Milano, Editoriale Lotus, 2005.

Residenze d'autore

ELEONORA TRIVELLIN, *1933 : la villa razionalista : BBPR, Terragni, Figini e Pollini*, Firenze, Alinea, 1996.

EDWARD DIESTELKAMP, *Modern houses open to the public in Europe and America*, in "Twentieth century architecture", n.2, 1996, pp.85-94.

CRISTINA FIORDIMELA *Case museo del Moderno* in ADRIANO CORNOLDI, *Architettura degli interni*, Padova, Il Poligrafo, 2005 p.157.

CRISTINA FIORDIMELA, *Residenze d'autore a vocazione museale. Museo diffuso dell'architettura moderna nell'Île de France. Maison Louis Carrè*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.60, marzo 2008, p.31.

KIRSI GULLICHSEN - ULLA KINNUNEN, *Inside the Villa Mairea: Art, Design and Interior Architecture*, Noormarkku, Mairea Foundation, 2010.

Approfondimenti su alcune case di architetti

La casa di John Soane a Londra

JOHN SUMMERSON, *A New Description of Sir John Soane's Museum*, London, Trustees, 1955.

DORORY STROUD, *The Architecture of Sir John Soane*, London, 1961.

S. GAIL FEINBERG, *Sir John Soane's Museum: An Analysis of the Architect's House-Museum in Lincoln's Inn Fields*, Ann Arbor-London, 1980.

FRANCIS HASKELL - NICHOLAS PENNY, *Taste and the Antique (The Lure of Classical Sculpture 1500-1900)*, New Haven-London, 1981 [trad. it. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione*

della scultura classica, Torino, Einaudi, 1984].

PIERRE DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, *John Soane. The Making of Architect*, The University of Chicago, 1982, parte III, cap. II.

JOHN SUMMERSON, *The Soane Museum, 13 Lincoln's Inn Fields*, in J. SUMMERSON, D. WATKIN, G. TILMAN MELLINGHOFF, *John Soane*, London, St Martins Pr, 1983.

JOHN SUMMERSON, *L'unione delle arti. La casa-museo di Sir John Soane*, in "Lotus International", n. 35, 1983, pp. 64-74.

S. GAIL FEINBERG, *The Genesis of Sir John Soane's Museum Idea: 1801-1810*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLIII, 1984.

DOROTHY STROUD, *Sir John Soane, architect*, London - Boston - Mass., Faber & Faber, 1984.

The Picture Room at Sir John Soane's Museum, in AA.VV., *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790-1990*, London, Dulwich Picture Gallery, 1991, pp. 80-82.

MARGARET RICHARDSON - MARY ANNE STEVENS (a cura di), *John Soane architetto 1753-1837*, Milano, Skira, 2000.

TIM KNOX, *Sir John Soanes Museum*, London, Merrell, 2009.

JOHN SOANE, *Per una storia della mia casa. Primo abbozzo*, Palermo, Sellerio, 2010.

La maison-atelier de Gaston Castel a Marsiglia

EMMANUEL LAUGIER, *La maison-atelier de Gaston Castel: du souvenir au devenir* in AA.VV. *Gaston Castel. Architecte marseillais*, Aix-en-Provence, La Calade, 1988.

EMMANUEL LAUGIER, *La maison-atelier de Gaston Castel*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNIS, *La maison de l'artiste: construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 99-103.

La casa di Konstantin Mel'nikov a Mosca

AA.VV., "Per il restauro della casa di Melnikov", in "Domus" n. 711, dicembre 1989, p. 20.

ALESSANDRO DE MAGISTRIS, *La casa cilindrica di Konstantin Mel'nikov*, Torino, Celid, 1998.

ADRIANO CORNOLDI, *Konstantin Mel'nikov*, in ADRIANO CORNOLDI, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Venezia, Marsilio, 2001, pp 250-252.

CLEMENTINE CECIL, *Mosca salva la casa di Melnikov*, in "Il Giornale dell'Architettura", n. 85, giugno 2010.

Le case – atelier di Le Corbusier a Parigi

WILLY BOESIGER (a cura di), *Le Corbusier*, Zurigo, Verlag für Architektur Artemis, 1972. ed. it. EMILIO PIZZI (a cura di), Bologna, Zanichelli, 1991.

BRUNO CHIAMBRETTO, *Le Corbusier à Cap-Martin. Le Cabanon*, Marseille, Parenthèses, 1987.

ACQUES SBRIGLIO, *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier*, Basel – Boston – Berlin, Birkhäuser, 1996.

ADRIANO CORNOLDI, *Le Corbusier*, in ADRIANO CORNOLDI, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Venezia, Marsilio, 2001, pp 219-221.

GENNARO POSTIGLIONE, *Le Corbusier*, in GENNARO POSTIGLIONE (a cura di), *Cento case per cento architetti*, Koln, Taschen, 2004, pp.214-221.

FILIPPO ALISON, *Le Corbusier. Interior of the Cabanon. Le Corbusier 1952-Cassina 2006*,

Milano, Triennale Electa, 2006.

CRISTINA FIORDIMELA, *La rete delle dimore di Le Corbusier*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.40, maggio 2006, p.19.

La Glass House di Philip Johnson a New Caanan

NORY MILLER, *Philip Johnson architecture: the buildings and projects of Johnson*, London, Architectural press, 1980.

FRANZ SCHULZE, *Philip Johnson: life and work*, New York , A.A. Knopf, 1994.

PETER BLAKE, *Philip Johnson*, Basel, Birkhauser, 1996.

BARBARA WOLF, *Philip Johnson: diary of an eccentric architect*, New York, Checkerboard Foundation, 1996.

DAVID WHITNEY, JEFFREY KIPNIS, *Philip Johnson. La casa di cristallo*, fotografie di Vaclav Sedy, Milano, Electa, 1996.

Le case di Oswald Mathias Ungers a Colonia

MARTIN KIEREN, *Oswald Mathias Ungers*, Zurich, Artemis, 1994.

MARCO DE MICHELIS - FRANCESCO DAL CO, *Oswald Mathias Ungers. Opera completa [1991-1998]*, Milano, Electa Mondadori, 1998.

ADRIANO CORNOLDI, *Oswald Mathias Ungers*, in ADRIANO CORNOLDI, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Venezia, Marsilio, 2001, pp 397-400

GENNARO POSTIGLIONE, *Oswald Mathias Ungers* in GENNARO POSTIGLIONE (a cura di), *Cento case per cento architetti*, Koln, Taschen, 2004, pp.390-395.

MARCO LECIS, *Case per se stesso. A proposito delle case di O. M. Ungers*, in "AIÓN. Rivista internazionale di Architettura" n.14, 2007, p. 30.

JASPER CEPL, *Oswald Mathias Ungers : Eine intellektuelle Biographie*, Koln, Buchhandlung Walther Konig, 2007.

Le case di Ezio Frigerio

GIORGIO URSINI URSIC (a cura di), *Ezio Frigerio scenografo*, Unione dei teatri d'Europa, 1999.

AA.VV., *Ezio Frigerio*, Ljubljana, Slovenski gledaliski muzej, 2001

FRANCA SQUARCIAPINO (a cura di), *Le case di Frigerio*, Torino, Allemandi, 2010.

9. Oltre alla casa: l'atelier, la stanza d'albergo, la biblioteca, il giardino privato.

L'atelier, lo studio e il laboratorio dell'artista

- MARIANNE HENRY, *Des métiers et des hommes aux ateliers d'art*, Paris, Seuil, 1976.
- MICHAEL PEPIATT, ALICE BELLONY-REWALD, *Imagination's chamber: artists and their studios*, Boston, New York Graphic Society, 1982.
- RICHARD HARDING SEDDON, *Artist's studio book: studio management for painters and other artists*, New York, Beaufort Books Inc, 1984.
- AURORA SCOTTI, MARIA TERESA FIORIO, SERGIO REBORA, *Dal salotto agli ateliers. Produzione artistica femminile a Milano 1880-1920*, Milano, Museo di Milano, 1989.
- CATHERINE LAWLESS, *Artistes et ateliers*, photographies d'Anders Nordström, Paris, J. Chambon, 1990.
- JEAN-CLAUDE DELORME, ANNE-MARIE DUBOIS, *Ateliers d'artistes à Paris*, photographies de Martine Mouchy, Paris, Parigramme, 1998.
- HELMUT FRIEDEL, *Pygmalions Werkstatt Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*. Katalog zur Ausstellung im Kunstbau Lenbachhaus, München, 2001.
- ADA MASOERO, BEATRICE MARCONI, FLAVIA MATITTI (a cura di), *L'Officina del Mago. L'artista nel suo atelier 1900-1950*, Milano, Skira, 2003.
- IRENE VON HARDENBERG, *Künstlerinnen. Atelierbesuche in Berlin, Moskau, New York*, Gerstenberg, 2005.
- SABIENE AUTSCH, MICHAEL GRISKO, PETER SEIBERT, *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelte. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld, Transcript, 2005.
- GIULIA FUSCONI (a cura di), *L'artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto*, Roma, Fratelli Palombi, 2006.
- HANNA STROZDA, *Die ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption primitive*, München, Petersberg, 2006.
- GÉRARD DE CORTANZE, *L'atelier intime*, München, Rucher, 2006.
- MELANIE KLIER, *KünstlerHäuser*, München, Prestel, 2006.
- JORGE TÁRRAGO MINGO, *L'atelier en guise de refuge*, in JEAN GRIBENSKI, VERONIQUE MEYER, SOLANGE VERNOS, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Universitaires de Rennes, 2007, pp. 255-264.
- BRIAN O'DOHERTY, *Studio and cube : on the relationship between where art is made and where art is displayed*, Princeton, Princeton Architectural, 2008.
- ERIKA BILLETER - KUNO FISCHER, *Michel Sima - Künstler im Atelier*, Bern, Benteli, 2008.
- MJ LONG, *Artists' Studios*, London, Black Dog, 2009.
- FABRIZIO LEMME, *Preservare gli studi d'artista*, in "Il Giornale dell'Arte", n.293, dicembre 2009, p 35.

Approfondimenti su atelier, studi e gipsoteche di artisti

L'atelier di Antonio Canoviana a Possagno (Treviso)

ELENA BASSI, *La Gipsoteca di Possagno : sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia, N. Pozza, 1957.

- FRANCESCO DAL CO, GIUSEPPE MAZZARIOL (a cura di), *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano, Electa, 1984.
- ELIDE PAOLIN, *Canova e Possagno*, Possagno, Comunità montana del Grappa, 1987.
- FRANCO BARBIERI, *Canova: scultore, pittore, architetto a Possagno*, Fotografie di Paolo Marton; pref. di Massimiliano Pavan, Cittadella, Biblos Edizioni, 1990, Venezia, 1990.
- VINCO DA SESSO, *Antonio Canova : opere a Possagno e nel Veneto*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992.
- GIANCARLO CUNIAL, *La Gipsoteca canoviana di Possagno*, Possagno, Fondazione Canova, 1992.
- LUCIANO GEMIN, *Le officine dell'arte canoviana: la "Torretta" a Possagno e lo studio romano*, Possagno, Fondazione Canova, 1996.
- AA.VV., *Antonio Canova. Atti del Convegno di studi, Venezia, 7-9 ottobre 1992*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, 1997.
- AA. VV., *I gessi di Antonio Canova nella gipsoteca di Possagno*, Treviso, Canova, 1999.
- GUIDO BELTRAMINI, KURT W. FORSTER, PAOLA MARINI (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944-1976*, Milano, Electa, 2000.
- ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.
- VASCO FASCINA, *La Gipsoteca di Possagno: la diagnosi, la conservazione, il restauro* in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

L'atelier di Francis Bacon a Londra

- JOHN EDWARDS, *7 Reece Mews. Francis Bacon's Studio*, Photographs by Perry Ogden, London, Thames & Hudson, 2001.
- MARGARITA CAPPOCK, *Francis Bacon's Studio*, London, Merrell, 2005.
- CHIARA SOMAÏNI, *La pattumiera di Bacon*, in "Il Sole 24 Ore", 8 gennaio 2006, n.7, p. 43.
- MARGARITA CAPPOCK, *L'Atelier de Francis Bacon*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2006.

L'atelier di Man Ray

- MICHEL BUTOR, MAXIME GODARD, *L'atelier de Man Ray*, Villanova di Ravenna, Essegi, 1987.
- IRA NOWINSKI, *The Studio of Man Ray*, Vice Versa, Nazraeli Press, 2005.

L'atelier di Amedeo Modigliani

- CHRISTIAN PARISOT, *Modigliani. itinerario*, Borgato Torinese, G.Cabale & C. S.p.A, 1996.
- STEFANO PECCATORI E STEFANO ZUFFI (a cura di), *Modigliani*, Milano, Mondadori Electa, 2005.
- DANIEL MARCHESSEAU (a cura di), *Modigliani*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1990.
- MATILDE BATTISTINI, *Modigliani*, Art Book, Milano, Mondadori Electa, 2005.
- STEFANO PECCATORI E STEFANO ZUFFI (a cura di), *Modigliani*, Milano, Mondadori Electa, 2005.

L'atelier di Umberto Boccioni

GUIDO BALLO, *Boccioni, la vita e l'opera*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

LAURA MATTIOLI ROSSI (a cura di), *Boccioni 1912 materia*, Milano, Mazzotta, 1991.

VIRGINIA BARADEL, *Boccioni Prefuturista, Gli anni di Padova*, Milano, Skira, 2007.

L'atelier di Mario Sironi

GINO TRAVERSI, *Mario Sironi. Disegni*, Milano, Ceschina, 1968.

PHILIPPE DAVERIO, *Mario Sironi, metodo e tecnica*, Milano, Edizioni Philippe Daverio, Arnoldo Mondadori Editore, 1984.

AAVV, *Sironi, 100 disegni inediti*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1985.

AAVV, *Sironi, il mito dell'architettura*, Milano, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1990

Mario Sironi : 1885-1961, mostra a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 dicembre 1993 - 27 febbraio 1994], Milano, Electa, 1993.

ADA MASOERO, BEATRICE MARCONI, FLAVIA MATITTI (a cura di), *L'Officina del Mago, l'artista nel suo atelier 1900-1950*, Milano, Skira editore, 2003.

SIMONA TOSINI PIZZETTI (a cura di), *Sironi Metafisico, L'atelier della meraviglia*, Milano, Silvana Editori, 2007.

L'atelier di Carlo Carrà

RENATO BARILLI, *Carlo Carrà, 1881-1966 : mostra del centenario : 100 dipinti e 35 disegni dal 1900 al 1966 : La casa dell'arte di Sasso Marconi, dal 21 febbraio al 26 aprile 1981*, Sasso Marconi, La casa dell'arte, 1981.

MASSIMO CARRA, ESTER COEN, GERARD GEORGES LEMAIRE, *Carlo Carrà*, Firenze, Giunti Barbera, 1987.

VITTORIO FAGONE (a cura di), *Carlo Carrà, La matita e il pennello*, Milano, Skira, 1996.

CARLO CARRÀ; MASSIMO CARRÀ (a cura di), *La mia vita*, Milano, SE, 1997.

ELENA PONTIGGIA (a cura di), *Carlo Carrà': i miei ricordi, l'opera grafica 1922-1964*, Milano, Medusa, 2004.

L'atelier di Felice Casorati

AAVV, *Felice Casorati*, catalogo della mostra, comune di Ferrara, mostra palazzo dei diamanti, 4 luglio-5 ottobre 1981, Ferrara, Cassa di risparmio di Ferrara, 1981.

RACHELE FERRARIO, LUIGI SETTEMBRINI, *Camera con vista: arte e interni in Italia 1900-2000*, Milano, Skira, 2007.

L'atelier di Filippo De Pisis

DEMETRIO BONUGAGLIA, *Lettere di De Pisis 1924-1952*, Milano, Lerici, 1966.

CLAUDIA GIAN FERRARI (a cura di), *De Pisis a Milano*, Milano, Mazzotta, 1991.

LUIGI MARSIGLIA, LAURA VALLI, *De Pisis a Villa Fiorita. Tra arte e follia. Quasi un romanzo*, Milano, Mazzotta, 1996.

ADA MASOERO, BEATRICE MARCONI, FLAVIA MATITTI (a cura di), *L'Officina del Mago, l'artista nel suo atelier 1900-1950*, Milano, Skira, 2003.

L'atelier di Renato Guttuso

ADA MASOERO, BEATRICE MARCONI, FLAVIA MATITTI (a cura di), *L'Officina del Mago, l'artista nel suo atelier 1900-1950*, Milano, Skira editore, 2003.

ENRICO CRISPOLTI (a cura di), *Renato Guttuso*, Milano, Mazzotta, 2005

PAOLA PARLAVECCHIA, *Renato Guttuso: un ritratto del XX secolo*, Torino, Utet Libreria, 2007

L'atelier di Emilio Tadini

SILVIA PEGORARO (a cura di), *Emilio Tadini: opere 1959-2001*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001

VITTORIO FAGONE, *Tadini: 1960-1985. L'occhio della pittura*, Milano, Skira, 2007

Lo studio di Bertel Thorvaldsen a Roma e a Copenaghen

JAN ZAHLE, *La collezione di gessi dall'antico di Bertel Thorvaldsen a Roma (1770 – 1844). Presentazione e valorizzazione* in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Lo studio di Lorenzo Bartolini a Firenze

GREGOIRE EXTERMANN, *Lorenzo Bartolini (1777 – 1850)* in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Lo studio di David D'Angers a Angers

PATRICK LE NOVENE, *La Galleria David D'Angers (1788-1856)*, in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Lo studio di Adamo Tadolini a Roma

ANTONELLO CESAREO, *“Entrando nell'officina sua si coglie tutta la grandezza di quell'ingegno”: a proposito dello Studio dei Tadolini a Roma*, in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Lo studio di Auguste Rodin a Medun

GEORGES POISSON, *Auguste Rodin à Meudon*, in GEORGES POISSON, *Guide des Maisons d'hommes et femmes célèbres*, Editions Horay, 2003, 7e édition.

HÉLÈNE ROCHETTE, *Auguste Rodin à Meudon*, in HÉLÈNE ROCHETTE, *Maisons d'écrivains et d'artistes, Paris et ses alentours*, Paris, Parigramme, 2004.

Lo studio di Davide Calandra a Savigliano

ROSALBA BELMONDO, *Tra l'atelier e il museo: il caso della Gipsoteca Davide Calandra (1856 – 1915) a Savigliano*, in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Lo studio di Andrea Flaibani a Udine

TIZIANA RIBEZZI, *L'Atelier Andrea Flaibani, Scultore Udinese (1846 – 1897)*, in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Lo studio di Antoine Bourdelle a Parigi

COLIN LEMOINE, *L'Atelier Antoine Bourdelle (1861 – 1929)*, in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli atelier degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Lo studio di Hendrik Christian Andersen a Roma

Elena Di Majo, *Gli atelier romani dello scultore americano Hendrik Christian Andersen (1872 – 1940)*, in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli atelier degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Lo studio di Medardo Rosso a Milano

PAOLA MOLA, *Medardo Rosso: l'atelier come spazio espositivo*, in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli atelier degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Lo studio di Carlo Zauli a Faenza (Ravenna)

AA.VV, *Emilia Romagna*, Milano, Touring Editore, 2005, p.991.

ORLANDO PIRACCINI, *Dove l'arte si crea*, in dossier in Editoriale IBC, Anno XVII, numero I, gennaio marzo 2009, pp. 60-61.

MICAELA GUARINO, *Officina Zauli: ceramica in azione*, in dossier in Editoriale IBC, Anno XVII, numero I, gennaio marzo 2009, pp. 74-75.

Il laboratorio dello scienziato

PETER GALISON, CAROLINE A. JONES, *Factory, laboratory, studio: dispersing sites of production*, in PETER GALISON, EMILY THOMPSON, *The architecture of science*, Cambridge, MIT Press, 1999, pp. 497-540.

La biblioteca e l'archivio del letterario

EMILIO CAPANNELLI - ELISABETTA INSABATO (a cura di), *Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, Firenze, Olschki, 1996.

MANUELA RICCI, *L'archivio di casa Moretti: un bilancio e alcune prospettive*, in R.CASTAGNOLA (a cura di) *Archivi Letterari del '900*, Franco Cesari Editore, 2000.

MARGHERITA GUCCIONE - DANIELA PESCE - ELISABETTA REALE (a cura di), *Guida agli archivi di architettura a Roma e nel Lazio da Roma capitale al secondo dopoguerra*, Roma, Gangemi, 2007.

MYRIAM TREVISAN, *Gli archivi letterari*, Roma, Carrocci, 2009.

L'albergo di soggiorno e il caffè letterario

ENRICO FALQUI (a cura di), *Caffe letterari*, Roma, Canesi, 1962.

PATRICK MAURIES, *Quelques cafés italiens*, Paris, Quai Voltaire, 1987.

GERARD-GEORGES LEMAIRE, *I caffè letterari*, Milano, Il Quadrante, 1988.

GIUSEPPINA ROSSI, *I caffè letterari in Toscana: memorie di una civiltà*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

DANIELA U. BALL, *Kaffee im Spiegel europäischer Trinksitten*, Zürich, Johann Jacobs Museum, 1991.

LUCA BASSO PERESSUT - REMO DORIGATI - ELISABETTA GINELLI, *L'architettura del caffè*:

tradizione e progetto in Europa, Milano, Abitare Segesta, 1994.

RICCARDO DI VINCENZO, *Dal Greco al Florian. Scrittori italiani al caffè*, Milano, Archinto, 2003.

NATHALIE H. DE SAINT PHALLE, *Hôtels littéraires, voyage autour de la terre*, Paris, Editions Denoël, 2005.

NOËL RILEY FITCH, *The grand literary cafés of Europe*, London, New Holland Publishers, 2006.

ALESSANDRO MELAZZINI, *Questa casa è un albergo* in "Il Sole 24 Ore", 8 Aprile 2007.

AA.VV., *Grand Hotel. Palcoscenico per letterati*, catalogo della mostra al Touriseum giugno-novembre 2007, Monaco, Literaturhaus, 2007.

DORA LARDELLI, *Viaggio nell'Arte degli Hotel dell'Engadina 1850-1914*, Milano, Skira, 2010.

CATHERINE DONZEL, *Grand Hotel. L'età d'oro dei palace*, Milano, L'ippocampo, 2010.

L'aula di un'accademia

LUCINANO DE VITA, *1930 La Cattedra all'Accademia*, in RENZO RENZI, *La città di Morandi: 1890-1990. Cent'anni di storia bolognese attraverso la vicenda di un grande pittore*, Bologna, Cappelli, 1989 pp 70-84.

La sala di un'esposizione

ROMANELLI GIANDOMENICO, *Ottant'anni di architetture e allestimenti alla Biennale di Venezia - La Biennale di Venezia*, Venezia, Archivio storico delle Arti Contemporanee, 1976.

LUCA MASSIMO BARBERO, *La scena dell'arte: 1948-1986. Immagini dall'Archivio Arte Fondazione*, Modena, Fondazione cassa di risparmio di Modena, 2005.

Il giardino privato dello scrittore

SACKVILLE WEST, *Del giardino*, Milano, Rizzoli, 1975.

MIC CHAMBLAS-PLOTON, JEAN-BAPTISTE LEROUX, *Les jardins d'André Gide*, Paris, Edition du Chêne, 1998.

JOSÈ CABANIS – GEORGES HERSCHER, *Jardins d'écrivains*, Arles, Actes Sud, 1998.

PAOLA FORNERIS – LORETTA MARCHI, *Il giardino segreto dei Calvino. Immagini dall'album di famiglia tra Cuba e San Remo*, Genova, De Ferrari & Devega, 2004.

Il giardino privato del musicista.

GERD NAUHAUS - INGRID BODSCH, *Robert Schumann Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literature und Musik*, Frankfurt/Basel, Stroemfeld, 2006.

SIMONE TRIEDER, *Dichtergarten Giebichenstein*, Halle(Saale), Hasenverlag, 2008.

Il giardino privato dell'artista

MIC CHAMBLAS-PLOTON, JEAN-BAPTISTE LEROUX, *Les jardins d'André Gide*, Paris, Edition du Chêne, 1998.

PAOLO RINALDI, *Tuscany interiors*, London, Taschen, 1998.

HAMANN CORDULA, *Kunst im Garten*, Ulmer, Stuttgart, 2001.

MARIELLA SGARAVATTI, *Giardini d'artista in Toscana*, foto di Ciampi Mario, Viareggio, Idearte, 2004.

SGARAVATTI MARIELLA, CIAMPI MARIO, *Giardini d'artista in Toscana*, Idea books, 2006.

- EYRES PATRICK, RUSSELL FIONA, *Sculpture and the Garden*, Aldershot, Ashgate, 2006.
GÜNTER DE BRUYN, *Friedrichshagen und seine Dichter. Arkadien in Preußen. Märkischer Dichtergarten. Mit einem Nachwort von Günter de Bruyn*, Morgenbuch, 1992.
JAN FAKTOR, *Goergs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*, Luchterhand, 1990.

Il giardino privato dell'architetto

- JAN WOUDESTRA - PETER BLUNDELL-JONES, *Some modernist houses and their gardens*, in „Die Gartenkunst“, N.F. 11.1999, 1, p. 112-122.
PAOLO PORTOGHESI, *Giardino e casa studio Portoghesi-Massobrio a Calcata Viterbo*, in “Area”, n.70, settembre–ottobre, 2003, pp.126-129.

10. Oltre alla casa: quartieri, villaggi d'artista e Künstlerkolonie

I quartieri degli artisti nelle città d'arte

CARINA SCHÄFER, *Ateliersiedlungen im Pariser Süden: magische Orte in Paris; auf den Spuren der Bohème Teil*, in "Weltkunst München", n. 71, 2001, p. 1180-1182.

KIT WEDD, *Artists' London. Holbein to Hirst*, London, Merrel, 2001.

Exhibition: *Creative Quarters: the art world in London 1700-2000*, London, Museum of London, 30 marzo-15 giugno 2001.

Villaggi d'artista e Künstlerkolonie

AA. VV., *St. Ives 1939-64. Twenty Five years of painting, sculpture and pottery*, exhibition at the Tate gallery, London, 13 February-14 April 1985, London, Tate gallery, 1985.

MICHEAL JACOBS, *The good and simple life: artist colonies in Europe and America*, Oxford, Phadoin, 1985.

ALEXANDER KOCH, *Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie*, Stuttgart, Verlagsanstalt, 1989.

HANS-PETER SCHWARZ, *Das Künstlerhaus: Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, 1990

AA. VV., *Écouen, une colonie d'artistes au 19e siècle. Regards sur une collection municipale*, exposition, Hôtel de ville d'Écouen, Val-d'Oise, 21 septembre-12 octobre 1997, Écouen, Mairie d'Écouen, 1997.

HANS-DIETER MÜCK, *Insel des Schönen. Künstlerkolonie Worpswede 1889-1908*, Apolda, Kunsthhaus Apolda Avantgarde, 1998.

ARNO STROHMEYER, KAI ARTINGER, FERDINAND KROGMANN, *Landschaft, Licht und niederdeutscher Mythos. Die Worpsweder Kunst und der Nationalsozialismus*, Weimar, VDG, 2000.

AA. VV., *Artists communities: a directory of residencies in the United States that offer time and space for creativity*, New York, Allworth Press, 2000.

AA. VV., *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 15. November 2001 bis 17. Februar 2002, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2001.

NINA LÜBBREN, *Rural artists' colonies in Europe 1870-1910*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001.

CLAUS PESE, *Künstlerkolonien in Europa: im Zeichen der Ebene und des Himmels*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg, 2001.

AA.VV., *La Ruche: cité d'artistes au regard tendre, 1902-2002*, Paris, 2002.

AA. VV., *Atelier e foresteria per artisti della Fondazione Cesar Manrique*, in "Casabella" n.734, 2005, p 24.

Il villaggio d'artista di Darmstadt

AA. VV., *Die Stadt der Künstlerkolonie. Darmstadt 1900-1914. Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914. Die Buchkunst der Darmstädter Künstlerkolonie / Mathildenhöhe*, Darmstadt, Roether, 1976.

MARIA GRAZIA MESSINA, *Darmstadt 1901/1908: Olbrich e la colonia degli artisti*, Roma, Kappa, 1978.

BERND KRIMMEL, PETER HAIKO (a cura di), *Joseph Maria Olbrich. Architettura. 1901-1914*, Milano, Jaca Book, 1988.

Il villaggio d'artista di Skagen

AA. VV., *Danske kunstnerkolonier. Skagen, Fyn, Bornholm*, Jensen, Mona, Aarhus kunstmuseums forlag, 2000.

ELISABETH FABRITIUS, ERLAND PORSMOSE, *Skagen og Kerteminde to kunstnerkolonier. Natur og menneske set og tolket i skitser og malerier*, Skagen, 2004.

Il villaggio d'artista di Barbizon

DARIO DURBÉ, ANNA MARIA DAMIGELLA, *La Scuola di Barbizon*, Milano, Fabbri, 1969.

ROGER KARAMPOURNIS, *Barbizon le village des Peintres*, Barbizon, Editions Amatteis, 1995.

Il Monte Verità di Ascona

MARA FOLINI, *Il Monte Verità di Ascona*, Berna, Società di Storia dell'Arte in Svizzera, 1998.

ROBERT LANDMANN, *Ascona - Monte Verità. Auf der Suche nach dem Paradies*, Frauenfeld, Huber, 2000.

AA.VV., *Monte Verità. Landschaft, Kunst, Geschichte*, Frauenfeld, Huber, 2000.

HARALD SZEEMANN, *Monte Verità: antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna*, Locarno, Dado, 2000.

L'isola degli artisti sul Lago di Como

GIOVANNA D'AMIA, *L'isola degli artisti: un laboratorio del moderno sul Lago di Como*, Milano, Mimesis, 2005.

STEFANO DELLA TORRE, *Case d'artista: una chiave di lettura del patrimonio storico architettonico tra Lombardia e Canton Ticino*, MARIO DALLA COSTA, GIOVANNI CARBONARA (a cura di) *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, 2005.

ANDREA CANZIANI, STEFANO DELLA TORRE, *Le case per artisti sull'isola Comacina*, Milano, Edinodo, 2010.

Le Meister häuser del Bauhaus a Dessau

WALTER GROPIUS, *Bauhausbauten in Dessau*, München, 1930, Mainz-Berlin 1974, Neue Bauhausbücher, a cura di H.M. Wingler, pp. 85-151.

GIULIO CARLO ARGAN, *Gropius und das Bauhaus*, Brunswick, Wiesbaden, 1983.

ALFRED ARNDT, GERTRUD ARNDT, GERHARD LEISTNER, *Zwei Künstler am Bauhaus*, Regensburg Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 1991.

AA.VV., *Lebem am Bauhaus. Die Maisterhäuser in Dessau*, Munich, Bayerische Vereinsbank, 1993.

AA.VV., *The Bauhaus life*, Dessau, E.A.S., 2002.

VIVIEN GREENE (a cura di), *Utopia Matters dalle Confraternite al Bauhaus*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2009.

FEDERICA ARMAN, *Le premesse dell'Avanguardia*, recensione della mostra "Utopia Matters: dalle confraternite al Bauhaus." Berlino, Deutsche Guggenheim, 2010, in "Area", n 109, marzo-aprile 2010.

11. La valorizzazione delle case dei protagonisti dell'identità nazionale. Una politica di tutela dei luoghi di memoria.

L'uomo, la vita e l'opera: dal culto delle reliquie ai Festival.

KRZYSZTOF POMIAN, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise Chicago XIII°-XX° siècle*, Paris, Gallimard, 2003, ed. it. *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Milano, Saggiatore, 2004.

ARMANDO TORNO, *Le reliquie dei grandi, rito laico*, in "Corriere della Sera", gennaio 2009.

RUSSEL SHORTO, *Le ossa di Cartesio. Una storia della modernità*, Milano, Longanesi, 2009.

L'effigie, il monumento celebrativo, la casa-memorial, la tomba e altri luoghi di memoria.

BRUNO ZEVI, *Cronache di architettura dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul Canal Grande*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

VINCENZO PAVAN (a cura di), *L'architettura come monumento e memoria*, Venezia, Arsenale, 1987.

MÒNICA GILI (a cura di), *La ultima casa*, Barcelona, Gustavo Gili Sa, 1999, ed.it. MÒNICA GILI (a cura di), *L'ultima casa*, Milano, Hoepli, 2001.

MARCO GARZONIO, *La memoria? Abita qui*, in ANGELA BEFANA (a cura di) *Economia dell'Heritage italiano. Da casa a concept museale*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007.

ANGELA BEFANA, *Un nido di memorie in fondo all'anima cantava un giorno*, in ANGELA BEFANA (a cura di) *Economia dell'Heritage italiano. Da casa a concept museale*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007.

ANTONELLA TARPINO, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi 2008.

MICHELA ROSSI – CECILIA TEDESCHI, *Il disegno della Memoria*, Pisa, ETS, 2010.

La collezione: l'archivio, la biblioteca privata, la collezione di oggetti personali.

SUSAN PEARCE, *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*, Leicester – London, Leicester University Press, 1992.

JANET HOSKINS, *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*, New York-London, Routledge, 1998.

JEAN BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2003.

CATERINA ALBANO, *Il potere narrativo degli oggetti nelle esposizioni biografiche*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 101-122.

AA.VV., *Guida agli archivi d'arte del Novecento di Roma e del Lazio*, Roma, Palombi & Partner, 2009.

MARIA BARBARA, *Che cos'è un archivio*, Roma, Carrocci, 2009.

HANS WIFIKIRCHEN, *Difficoltà dell'inizio. La "sceneggiatura", fondamento scientifico delle esposizioni letterarie*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 66-79.

MYRIAM TREVISAN, *Gli archivi letterari*, Roma, Carrocci, 2009.

L'eredità collettiva: gli spazi istituzionali di tutela e di promozione dell'eredità storica. I luoghi del contemporaneo. Musei, gallerie, centri d'arte e fondazioni in Italia, Ministero per i beni e le attività culturali e Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte e Fondazioni in Italia, Roma, Gangemi, 2003.

ALDO DE POLI, *Biblioteche. Architetture. 1995-2005*, ed.it Milano, Motta, 2002, ed. fr. Arles, Actes Sud, 2004.

LUCA MASSIMO BARBERO, *La scena dell'arte: 1948-1986. Immagini dall'Archivio Arte Fondazione*, Modena, Fondazione cassa di risparmio di Modena, 2005.

ARIE GOTTFRIED, *La progettazione di biblioteche, musei e centri congressuali*, Milano, Hoepli, 2007.

CLAUDIA COLLINA (a cura di), *I Luoghi d'arte contemporanea in Emilia Romagna. Arti del Novecento e dopo*, Bologna, Clueb, 2008.

CECILIA BIONE, *Centri culturali. Architetture 1990-2011*, Milano, 24 Ore Motta Cultura, 2009.

Ecomusei, depositi di cultura materiale e documenti di storia del territorio.

LUCA BASSO PERRESUT, *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, Bologna, Clueb, 1997.

MAURIZIO MAGGI, VITTORIO FALETTI, *Gli Ecomusei: che cosa sono, cosa possono diventare*, Torino, Allemandi, 2000.

VALERIA MINUCCIANI, *Il museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine, 2002.

MAURIZIO MAGGI, *Ecomusei. Guida europea*, Torino, Allemandi, 2002.

ALESSANDRO MASSARENTE, ROCCHETTA CHIARA, *Ecomusei e paesaggi. Esperienze, progetti e ricerche per la cultura materiale*, Milano, Lybra Immagine, 2004.

Collezioni d'arte all'aperto, parchi di scultura, arte ambientale.

MASSA ANTONELLA, *I parchi museo*, Firenze, Loggia dei Lanzi, 1995.

JOHN BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York, Abbeville Press, 1984.

ASENSIO CERVER FRANCISCO, *Landscape Art*, Barcelona, Arco Editorial Board, 1995.

FREIER PETER, FREIER UTE, *Freilichtmuseen in Deutschland und seinen Nachbarländern*, Monaco, Taschen, 2000.

CHRIS STEPHENS - PHILLIPS MIRANDA - BARBARA HEPWORTH, *Sculpture Garden*, London, St Ives, 2002.

D'ANGELO PAOLO, *Estetica della natura : bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma, Laterza, 2003.

KASTNER JEFFREY, *Land art e arte ambientale*, London, Phaidon, 2004.

CHRISTOPHE DOMINO, *A ciel ouvert : l'art contemporain a l'échelle du paysage*, Paris, Scala, 2005.

MICHELE COSTANZO, *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l'arte contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2006.

MARZOTTO CAOTORTA MATILDE, *Arte Open Air. Guida ai parchi d'arte contemporanea in Italia*, 22 Publishing, 2007.

JIMENA BLAZQUEZ [et al.], *Parchi di scultura arte e natura guida d'Europa*, Valeria Varas e Raul Rispa, 2007.

Strade dell'arte e paesaggi d'autore

LAURA GUGLIELMI, *Su e giù per la val Magra in vacanza con gli scrittori*, La Spezia, Agorà, 1998.

MARIA DE FANIS, *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma, Meltemi, 2001.

TILMANN BUDDENSIEG, *Nietzsches Italien. Städte, Gärten und Paläste*, Berlin, Klaus Wagenbach, 2002, ed. It. *L'Italia di Nietzsche. Città, giardini e palazzi*, Milano, Scheiwiller, 2006.

LAURA SASSO (a cura di), *Archivi da mostrare. Paesaggi e architettura in rete per una rete di progetti*, Milano, Lybra immagine, 2004.

ANDREA BATTAGLINI (a cura di), *Strade d'autore. Mito e attualità: in vacanza sulle tracce dei più grandi poeti, scrittori, registi e pittori*, Milano, Touring Club Italiano, 2006.

In viaggio con Mozart. Città d'Europa visitate dal grande Salisburghese, Milano, Touring Club Italiano, 2006.

ROBERTA BORGHI, *Le strade dell'architettura come patrimonio dell'identità europea*, in "Area", n. 93, luglio-agosto 2008.

Mestieri d'arte e made in Italy. Giacimenti culturali da riscoprire, Marsilio, 2009

ROBERTA BORGHI, *Le strade dell'arte. Patrimonio artistico e museo esteso al territorio*, in MONICA BRUZZONE (a cura di), *I musei. Luoghi dell'esperre e del conservare*, Parma, Mup, 2009.

I parchi letterari

DORIS MAURER - ARNOLD E. MAURER, *Guida letteraria dell'Italia*, Parma, Guanda, 1993.

STANISLAO NIEVO (a cura di), *Parchi letterari dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1998.

STANISLAO NIEVO (a cura di), *I parchi letterari del Novecento*, Roma, Ricciardi, Fondazione Ippolito Nievo, 2000.

PIETRO MURA, *Parco letterario Grazia Deledda. Guida*, Nuoro, Associazione culturale Nuoro Oggi, 2000.

Guida dei Parchi Letterari nel Mezzogiorno, Ambiente, culture e tradizioni sulle tracce dei grandi scrittori, Milano, Touring Club Italiano, 2001.

I parchi tematici

ANNE-MARIE EYSSARTEL - BERNARD ROCHETTE, *Des Mondes inventés. Le parcs à thème*, Paris, La Villette, s.d.

IORELLA BULEGATO, *I parchi tematici*, in IORELLA BULEGATO, *I musei d'impresa. Dalle arti industriali al design*, Roma, Carocci, 2008, pp. 83-87.

12. L'architettura del museo

Teoria e pratica della progettazione degli edifici pubblici.

NIKOLAUS PEVSNER, *A History of Building Types*, The Princeton University Press, 1976, cap. 6, *Theatres*, pp. 63-90, cap. 7, *Libraries*, pp. 91-110, cap. 8, *Museums*, pp. 111-138; trad. it. *Storia e caratteri degli edifici*, Roma, Palombi, 1986, cap. 6, *Teatri*, pp. 82-114, cap. 7, *Biblioteche*, pp. 115-136, cap. 8, *Musei*, pp. 137-167.

DANIELE DONGHI, *Biblioteche ed archivi*, in *Manuale dell'architetto*, voll II, parte prima, sez IV, Cap XVII, 1° ed. 1905, u.ed., Torino, Utet, 1935.

PASQUALE CARBONARA, *Biblioteche pubbliche, universitarie, popolari, scolastiche*. in *Edifici per la cultura*, parte I, Milano, Vallardi, 1947.

PASQUALE CARBONARA, *Architettura Pratica*, vol. III, tomo II, sez. VII, *Gli edifici per l'istruzione e la cultura* (a cura di Enrico Mandolesi), p. 1193 e segg., Torino, Utet, 1958.

PASQUALE CARBONARA, *Architettura pratica*, vol. M, 2, parte IV, *Musei e Gallerie* (a cura di M.F. Roggero), Torino, Utet, 1958, pp. 1401-1504; aggiornamento, vol. H, 7, IV (a cura di C. De Sessa), Torino, Utet, 1989, pp. 403-490.

ERNESTO NATHAN ROGERS, *Esperienze dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1958.

ALDO ROSSI, *Architettura per i musei*, in Antonio Locatelli (a cura di), *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo, 1968.

ANTONIO DIBITONTO – FRANCO GIORDANO, *L'architettura degli edifici per l'istruzione*, Roma, Officina, 1995.

ALDO DE POLI, *Biblioteche. Architetture. 1995-2005*, ed.it Milano, Federico Motta, 2002, ed. fr. Arles, Actes Sud, 2004.

MARINO NARPOZZI, *Teatri. Architetture 1980-2005*, Milano, Federico Motta, 2006.

AA.VV., *Architettura & teatro*. Milano, Il Saggiatore 2007.

I modelli culturali dell'architettura del museo d'oggi.

ANTONIO PIVA, *La fabbrica di cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 ad oggi*, Milano, Formichiere, 1978.

ANDREA EMILIANI (a cura di) *Capire l'Italia. I Musei*, Milano, Touring Club Italiano, 1980.

ANDREA EMILIANI, *Il museo alla sua terza età. Dal territorio al museo*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985.

LUCA BASSO PERESSUT (a cura di), *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma, Riuniti, 1985.

ALBERTO FERLENGA, *Aldo Rossi. Deutsches Historisches Museum di Berlino*, Milano, Electa, 1990.

MINISTERE DE LA CULTURE, DIRECTION DES MUSEES DE FRANCE, *Fare Un Museo. Come Condurre un'operazione museografica?*, ed. it. a cura di Franco Bonilauri e Vincenza Maugeri, Bologna, Esculapio, 1990.

JOSEP MARIA MONTANER, *Nuevos museos. Espacios para e arte y la cultura*, Barcelona, Gili, 1990, ed it Milano, Jaca Book, 1990.

ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1992.

ANTONELLA HUBER, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano, Lybra Immagine, 1997.

VICTORIA NEWHOUSE, *Towards a new Museum*, New York, The Monacelli Press, 1998.

LUCA BASSO PERESSUT, *Musei. Architetture. 1990-2000*, Milano, Federico Motta, 1999.

GERHARD MACK, *Art Museum into the 21st Century*, Basel, Birkhäuser, 1999.

- VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI - ANGELI SACHS, *Musei per il nuovo millennio*, München, Prestel, 2000.
- VINCENZO LEGGIERI, *La città come museo e il museo come città*, Napoli Cuen, 2002. *L'espansione dell'arte*. Numero monografico di "Lotus Navigator", n. 6, sett. 2002.
- JOSEP MARIA MONTANER, *Museum for the 21st century*, Barcelona, Gili, 2003.
- LAURA HOURSTON, *Museum Builders II*, Chichester, Wiley-Academy, 2004.
- EMILIOS CHLIMINTZAS, *Museo: idee&architectuur*, Amsterdam, Sum, 2004.
- PAUL VON NARED-RAINER, *Museum Building. A design manual*, Basel, Birkhäuser, 2004.
- FEDERICA VAROSIO (a cura di), *Musei d'arte e di architettura*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- LUCA BASSO PERESSUT, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano, Lybra Immagine, 2005.
- RAUL A. BARRENCHÉ, *New Museums*, London, Phaidon, 2005.
- MIMI ZEIGER, *New Museums. Contemporary museum architecture around the world*, New York, Universe, 2005.
- CECILIA RIBALDI (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano, il Saggiatore, 2005.
- SUZENNE GREUB – THIERRY GREUB, *Museums in the 21st Century*, Munich, Prestel, 2006.
- STEFANIA SUMA, *Musei II. Architetture 2000-2007*, Milano, Federico Motta, 2007.
- CECILIA BIONE, *Centri culturali. Architetture 1990-2011*, Milano, 24 Ore Motta Cultura, 2009.

Il progetto dell'edificio: cinque modelli per l'intervento.

Architettura / Monumento. Il percorso espositivo come valorizzazione dell'architettura del museo.

ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *I musei capolavoro: le architetture ideali* in ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1988, pp. 28-40.

VICTORIA NEWHOUSE, *Il museo come spazio sacro*, in VICTORIA NEWHOUSE, *Towards a new museum*, New York, Monacelli, 1998.

LUCA BASSO PERESSUT, *Musei. Architetture. 1990-2000*, Milano, Federico Motta, 1999.

STANISLAUS VON MOOS, *Le enfilades tradizionali* in STANISLAUS VON MOOS, *L'esplosione del museo. Un bilancio per frammenti*, in VITTORIO LAMPUGNANI, ANGELI SACHS (a cura di), *Musei per il nuovo millennio*, München, Prestel, 2000, pp. 20-22.

JOSEP MARIA MONTANER, *Il museo museo*, in JOSEP MARIA MONTANER, *Museos para el siglo XXI*, ed. Eng. Museum for the 21st century, Barcelona, Gustavo Gili S.a., 2003.

ANTONELLO MAROTTA, *Il museo monolite* in ANTONELLO MAROTTA, *Atlante musei contemporanei*, Milano, Skira 2010.

Scienza / Collezione. Il percorso espositivo come valorizzazione del documento storico

ANDREA EMILIANI (a cura di) *Capire l'Italia. I Musei*, Milano, Touring Club Italiano, 1980.

ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *I musei depositi della storia* in ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1988, pp. 43-44.

VICTORIA NEWHOUSE, *Il gabinetto delle curiosità* in VICTORIA NEWHOUSE, *Towards a new museum*, New York, Monacelli, 1998.

JOSEP MARIA MONTANER, *Il museo come evoluzione della scatola* in JOSEP MARIA MONTANER, *Museos para el siglo XXI*, ed. Eng. Museum for the 21st century, Barcelona, Gustavo Gili S.a., 2003.

ANTONELLO MAROTTA, *Il museo essenziale* in ANTONELLO MAROTTA, *Atlante musei contemporanei*, Milano, Skira 2010.

Società / Pubblico. Il percorso espositivo come spazio didattico e divulgativo

LUIGI SALERNO, voce *Museo* in AA.VV., *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Firenze, Sansoni, 1963, vol. IX, pp. 738, 772.

VICTORIA NEWHOUSE, *Il museo come intrattenimento* in VICTORIA NEWHOUSE, *Towards a new museum*, New York, Monacelli, 1998

STANISLAUS VON MOOS, *Il museo aperto* in STANISLAUS VON MOOS, *L'esplosione del museo. Un bilancio per frammenti*, in VITTORIO LAMPUGNANI, ANGELI SACHS (a cura di), *Musei per il nuovo millennio*, München, Prestel, 2000, pp. 20-22.

JOSEP MARIA MONTANER, *Il museo come collage di parti* in JOSEP MARIA MONTANER, *Museos para el siglo XXI*, ed. Eng. Museum for the 21st century, Barcelona, Gustavo Gili S.a., 2003.

LUIGI MARINO, *Ricostruzione didattica*, LUIGI MARINO (a cura di), *Dizionario di restauro archeologico*, Firenze, Alinea, 2003.

Arte / Icona. Il percorso espositivo come installazione artistica

FRANÇOISE CHOAY, *Il museo d'arte oggi: tempio o supermercato della cultura?* in "Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura", n. QA10, 1990.

VICTORIA NEWHOUSE, *Il museo come arte ambientale* in VICTORIA NEWHOUSE, *Towards a*

new museum, New York, Monacelli, 1998.

STANISLAUS VON MOOS, *La scultura architettonica* in STANISLAUS VON MOOS, *L'esplosione del museo. Un bilancio per frammenti*, in VITTORIO LAMPUGNANI, ANGELI SACHS (a cura di), *Musei per il nuovo millennio*, München, Prestel, 2000, pp. 20-22.

ALDO DE POLI, *Musei contemporanei. Il Guggenheim nella città imperiale*, in "Area" n. 56, maggio-giugno 2001

JOSEP MARIA MONTANER, *L'organismo plastico inimitabile* in JOSEP MARIA MONTANER, *Museos para el siglo XXI*, ed. Eng. Museum for the 21st century, Barcelona, Gustavo Gili S.a., 2003.

ANTONELLO MAROTTA, *Museo-intreccio* in ANTONELLO MAROTTA, *Atlante musei contemporanei*, Milano, Skira 2010 pp..

ALDO DE POLI, *E' tutta colpa del minimalismo. Coreografia e architettura*, in "Area" n. 108, gennaio-febbraio 2010.

Narrazione / Emozione. Il percorso espositivo come spazio narrativo ed emozionale.

ALDO DE POLI, *Creare è facile, imitare è difficile*, intervento nel Convegno *Architettura, Città, Paesaggio*, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 2004.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *La restituzione simbolica di un luogo perduto* in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006, pp. 145-157.

DAVID DERNIE, *Spazi narrative*, in *Exhibition Design*, London, Laurence King, 2006; ed. ted. *Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken*, Ludwigsburg, Avedition, 2006; ed. it. *Design espositivo*, Modena, Logos, 2006, pp. 6- 17.

13. Dalla casa al museo. Tre strategie progettuali per la valorizzazione museografica della casa e della collezione.

Prima questione. La trasformazione architettonica della casa in museo.

La conservazione integrale

La casa-atelier di Gustave Moreau a Parigi

- AA.VV., *Musée Gustave Moureau*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974.
- PIERRE LOUIS MATHIEU, *Gustave Moreau: sa vie, son oeuvre: catalogue raisonné de l'oeuvre achevé*, Fribourg, Office du livre, 1976.
- PAUL BITTLER, PIERRE-LOUIS MATHIEU, *Musée Gustave Moreau. Catalogue des dessins de Gustave Moreau*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983.
- BRIGIDA DI LEO, *L'atelier Moreau*, Lanciano, Itinerari, 1989.
- Musée Gustave Moreau. Peintures, cartons, aquarelles, etc... exposes dans les galeries du Musée Gustave Moreau*, Paris, Musées Nationaux, 1990.
- BRUNO MATURA, GENEVIÈVE LACAMBRE, *Gustave Moureau: l'éloge del poeta*, Roma, Leonardo-De-Luca, 1992.
- GENEVIEVE LACAMBRE, *Gustave Moreau e l'Italia*, Milano, Skira, 1996.
- GENEVIEVE LACAMBRE, *Maison d'artiste, maison-musée. Le musée Gustave-Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997 [Les Dossiers du Musée d'Orsay, 12].
- GENEVIEVE LACAMBRE, LARRY JEROME FEINBERG, MARIE-LAURE DE CONTENSON, DOUGLAS W. DRUICK, *Gustave Moureau : between epic and dream*, Paris, La Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *La casa di Gustave Moreau a Parigi*, in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006, pp.67.

La casa di Theodore Reinach a Beaulieu-sur-mer

- INSTITUT DE FRANCE, *Fondation Théodore Reinach à Beaulieu-sur-Mer*, Mâcon, Combier, 1983.
- JOSEPH CHAMONARD, *Kérylos: la villa grecque*, Marseille, Laffitte, 1994.
- FRANÇOISE ALABE, ALAIN RENNER, MICHEL STEVE, *La villa Kérylos*, Paris, Édition de l'Amateur, 1997.
- RÉGIS VIAN DES RIVES, *La villa Kérylos*, préface de Karl Lagerfeld, introduction de Jean Leclant, textes de Françoise Alabe, Alain Renner, Michel Steve et al., photographies de Martin D. Scott, Paris, Edition de l'amateur, 1997.
- PIERRE PINON, *L'architetto e l'archeologo. La villa di Emmanuel Pontrémoli per Théodore Reinach*, in "Lotus International", n. 60, 1998, pp. 112-127.
- REGIS VIAN DES RIVES, *Beaulieu-sur-Mer: Villa greca "Kérylos"*, in GIANLUCA KANNÈS (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, Saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp.285-290.
- ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *La casa di Theodore Reinach a Beaulieu-sur-mer* in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006, pp. 68.

La casa di Leo Tolstoy a Tula in Russia

NIKOLAÏ PUZIN, *The Lev Tolstoy House-Museum in Yasnaya Polyana*, Yasnaya Polyana Publ. House, 1998.

NINA NIKITINA, *A tour of the estate with Lev Tolstoy*, Yasnaya Polyana: Publ. House, 2004.

GALINA ALEKSEEVA, *Academic Research as an Integral Part of a Interdisciplinary Perspective of the Yasnaya Polyana Museum of Leo Tolstoy*, in AA.VV. *Literary and composer museums and research*. Proceeding of the ICLM annual conference 2008, Firenze, Polistampa, 2009.

GIANFRANCO RAVASI, *Il Cristo autentico amato da Tolstoj*, in "Il Sole 24Ore", febbraio 2010.

La casa di Jackson Pollock a Long Island, (New York)

SIOBHAN M. CONATY, *Art of this century: the women: Pollock - Krasner house and Study Center East Hampton*, New York, The Stony Brook Foundation, 1997.

ELLEN G LANDAU, *The Pollock-Krasner House and Study Center*, in AA.VV. *American Art*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2005, vol. 19, p. 28-31.

La conservazione apparente

La casa di Karen Blixen a Rungstedlund

AA.VV., *The Karen Blixen Museum*, Rungstedlund, Karen Blixen museet, 2000.

STEEN EILER RASMUSSEN, *Karen Blixens Rungstedlund*, Danks, Gyldendal, 2001.

AA.VV., *Queen Margrethe II at the Karen Blixen Museum: a book and its pictures*, Rungstedlund, Karen Blixen museet, 2002.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *La casa di Karen Blixen a Rungstedlund*, in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006, pp. 69.

MARIANNE WIRENFELDT ASMUSSEN, *An Annotated Edition of Karen Blixen's Authorship*, in AA.VV. *Literary and composer museums and research. Proceeding of the ICLM annual conference 2008*, Firenze, Polistampa, 2009.

La casa di Honoré de Balzac a Parigi

AA. VV., *Honoré de Balzac: 1799-1850*, exposition organisée pour commémorer le centenaire de sa mort, Paris, Bibliothèque nationale, 1950.

AA. VV., *La maison de Balzac*, Paris, Les Musées de la Ville de Paris, 1980.

JUDITH PETIT, *De la Maison au Musée, Dossier n° 2 de la Maison de Balzac*, Paris-Musées, 1987.

JUDITH MEYER-PETIT, ANNE PANCHOUT, *Maison de Balzac: guide general*, Paris, Paris-Musees, 1991.

LORENZO CARACCILO, *Lo spirito della città di Parigi di Balzac*, Palermo Sallerio, 1993.

GEORGES POISSON, *Honoré de Balzac*, in GEORGES POISSON, *Guide des Maisons d'hommes et femmes célèbres*, Paris, Horay, 2003.

HÉLÈNE ROCHETTE, *Honoré de Balzac a Passy*, in HÉLÈNE ROCHETTE, *Maisons d'écrivains et d'artistes, Paris et ses alentours*, Paris, Parigramme, 2004.

La casa di Pompeo Mariani a Bordighera

MARILISA DI GIOVANNI, *La Casa di Pompeo Mariani a Bordighera: una testimonianza inedita*, in AA.VV., *Ateliers e Casa d'Artisti nell'Ottocento. Atti del seminario a Volpedo 3-4 giugno 1994*, Voghera, Edizioni Oltrepò, 1994.

Pompeo Mariani (1857-1927): opere dallo studio di Bordighera, Milano, Enrico gallerie d'arte, 1996.

MARILISA DI GIOVANNI, *Pompeo Mariani: catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta, 1997.

Taccuini di viaggio e opera grafica di Pompeo Mariani: l'arte di Pompeo Mariani narrata attraverso i suoi taccuini di viaggio e catalogazione dell'opera grafica, Milano, Enrico gallerie d'arte, 1997.

GIAN CARLO MAGNOLI, *Collezione Pompeo Mariani*, in ANTONIO PIVA (a cura di), *Piccoli musei d'arte in Liguria*, Venezia, Marsilio, 1998.

AA.VV., *Fondazione Pompeo Mariani. Bordighera. La Villa Mariani. L'Atelier "Specola". Il Parco*, in *Viaggio in Italia*, ciclo di visite guidate al 7 aprile al 30 giugno 2001, Genova, Palazzo Ducale, 2001.

La casa di Giorgio De Chirico a Roma

- GIORGIO DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Milano, Rizzoli editore, 1962.
GIORGIO DE CHIRICO, *Ebdòmero*, Milano, Longanesi, 1971.
MAURIZIO FAGIOLO DALL'ARCO, *Giorgio De Chirico, Metafisica dei Bagni misteriosi*, Milano, Skira, 1998.
GIORGIO DE CHIRICO ISABELLA FAR, *Commedia dell'arte moderna*, Milano, Abscondita, 2002.
ADA MASOERO, BEATRICE MARCONI, FLAVIA MATITTI (a cura di), *L'Officina del Mago, l'artista nel suo atelier 1900-1950*, Milano, Skira editore, 2003.
ARIANNA DI GENOVA, *Le stanze di De Chirico*, in "CasaAmica", n. 7/8- 2003.
FRANCO RAGAZZI (a cura di), *Il grande metafisico, Giorgio De Chirico scultore*, Cremona, Electa, 2004
PAOLO BALDACCI, GERD ROOS (a cura di), *De Chirico*, Venezia, Marsilio, 2007.
TINA LEPRI, *Tra le muse sul sofà. Riaperta la casa-museo di Giorgio de Chirico*, in "Vernissage", n.99, 2008.

La ricostruzione di un percorso narrativo nella dimora storica

La casa di Claude Monet a Giverny.

- LUIGINA ROSSI, *L'opera completa di Claude Monet: 1870-1889*, Milano, Rizzoli, 1978.
CHRISTINA BÏORK, *Linnea nel giardino di Monet*, Bologna, G. Stoppani, 1992.
AA.VV., *Giverny*, Paris, Guillaud Editions, 1992.
WILLIAM H. GERDTS, *Monet's Giverny. An impressionist colony*, New York, Abbeville press, 1993.
LYNN FEDERLE, *Monet: peintures tardives de Giverny en provenance du Musee Marmottan*, New Orleans, New Orleans Museum of art, 1994.
VIVIAN RUSSELL, *Monet's Garden: Behind the Scenes and Through the Seasons*, London, Frances Lincoln Publishers, 1995.
HEIDE MICHELS, *Monet's house : an Impressionist interior*, Sydney, Hodder & Stoughton, 1997.
IRENE AMADEI, *Claude Monet (1840-1926) : attraverso e oltre l'Impressionismo*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1999.
PIERRE GEORGEL, *Monet: le cycle des Nympeas*, catalogo della mostra al Musee national de l'Orangerie, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.
MARCO GOLDIN, *Monet: i luoghi della pittura*, Conegliano, Linea d'ombra, 2001.
LAURENCE ANHOLT, *The Magical Garden of Claude Monet*, London, Frances Lincoln Publishers, 2003.
DEBRA N. MANCOFF, *Monet's Garden in Art*, London, Frances Lincoln Publishers, 2004.
MARINA FERRETTI BOCQUILLON - FRANCOISE HEILBRUN - GABRIELLE VAN ZUYLEN, *Monet's garden in Giverny: inventing the landscape*, Milano, 5 Continents Editions, 2009.

La casa di Giuseppe Verdi a Roncole di Busseto.

- ORETTA BONGARZONI, *Guida alle case celebri*, Bologna, Zanichelli, 1985, p.100.
GIANLUCA BAUZANO, ALESSANDRA BIANCHI, *Casa di uomini illustri. Dove, come, quando scoprire e visitare tesori nascosti d'Italia*, Milano, Viennepierre, 1996, p.121.
AA.VV., *Giuseppe Verdi a Parma e a Busseto*, Milano, Mondadori, 2000.
PIER LUIGI CERVELLATI, *Il restauro dei luoghi verdini. Da Roncole a Sant'Agata passando da*

Busseto, supplemento "IBC" IX, 2001, 1.

AA.VV., *Emilia Romagna*, Milano, Touring Editore, 2005, p. 575.

La casa di Luigi Pirandello ad Agrigento

POLICASTRO SANTO, *Grandi e illustri siciliani del passato. Dal VII secolo al 1968*. Catania, S.S.C., 1968.

AGNESI VLADIMIRO, *Personaggi ed episodi della storia di Sicilia*. Palermo, Flaccovio editore, 1976.

STANISLAO NIEVO (a cura di), *Luigi Pirandello. Fra teatro e istinto* in STANISLAO NIEVO (a cura di), *I parchi letterari del Novecento*, Roma, Ricciardi, Fondazione Ippolito Nievo, 2000, pp.37-46.

VINCENZO CARUSO (a cura di), *Casa natale Luigi Pirandello*, Palermo, Regione Sicilia. Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, 2001.

La casa di Arturo Toscanini a Parma

ORETTA BONGARZONI, *Guida alle case celebri*, Bologna, Zanichelli, 1985, p.97.

AA.VV., *Casa Toscanini. Breve guida al museo*, Parma 1992.

GIANLUCA BAUZANO, ALESSANDRA BIANCHI, *Casa di uomini illustri. Dove, come, quando scoprire e visitare tesori nascosti d'Italia*, Milano, Viennepierre, 1996, p.118.

CLARA RABINOVICI, *Museo casa natale Arturo Toscanini*, in "Corriere di Parma", Anno XXV, n°1, Estate 2007.

VINCENZO RAFFAELE SEGRETO, *Casa Toscanini. Music and Research: the Innovative Example of the Casa della Musica*, in AA.VV., *Literary and Composer Museums and Research. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2008*, Firenze, Polistampa, 2009.

La trasformazione della casa storica

Il Museo Revoltella a Trieste, progetto di Carlo Scarpa, Franco Vattolo, Gianpaolo Batoli, 1963-1991.

AA.VV., *Galleria d'arte moderna Trieste. Catalogo*, Trieste, 1925.

MARIA MASAU DAN, *Pasquale Revoltella (1795-1869). Sogno e consapevolezza del cosmopolitismo triestino*, Udine, Assicurazioni generali, 1996.

MARIA MASAU DAN, *Museo Revoltella Trieste: la guida*, Trieste, Museo Revoltella, 2001.

MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*. Saggi di Flavio Fergonzi, Maria Masau Dan, Roberto Masiero, Vicenza, Terra Ferma, 2004.

AA.VV., *Museo Revoltella, Trieste. La donazione Kurlander*, Catalogo della mostra tenuta a Trieste nel 2005, Trieste, Museo Revoltella, 2005.

ALDO DE POLI, *Il museo Revoltella a Trieste*, in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006, pp.74-75.

GIOVANNI CEINER - MARIA MASAU DAN (a cura di), *Carlo Scarpa e il Museo Revoltella*, Comune di Trieste, Trieste 2006.

Il Museo Vincenzo Vela a Ligornetto di Mendrisiotto, progetto di Mario Botta, 2001.

PIERO GIACOSA, *Vincenzo Vela : 1820-1901*, Torino, Utet, 1911.

ANGELO GATTI, *Vincenzo Vela*, Roma, Cremonese, 1944.

- AA.VV., *Il Museo Vela a Ligornetto: in occasione della riapertura: giugno 1961*, Berna, Dipartimento federale dell'interno, 1961.
- MARC-JOACHIM WASMER, *Guide ai monumenti svizzeri*, Berna, Busag, 1987.
- MARC-JOACHIM WASMER, *Museo Vela in Ligornetto*, Schweizerische Kunstführer, Serie 41, Nr. 401/402, Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1987.
- DONATA MASSOLA, *Vincenzo Vela*, Lugano, Arte e Moneta, 1993.
- AA.VV., *Casa d'artisti: Quaderni del Museo Vela*, Berna, Ufficio federale della cultura, 1997.
- AA.VV., *Monumento pubblico e allegoria politica nella seconda metà dell'Ottocento e in Vincenzo Vela*, in DARIO GAMBONI, *Casa d'artisti*, Berna, Ufficio Federale della cultura, 1998.
- MINA ZENI, *Museo Vela: le collezioni: scultura, pittura, grafica, fotografia*, Lugano, Corner Banca, 2002.
- MARC-JOACHIM WASMER, *Il Museo Vela a Ligornetto: la casa-museo dello scultore ticinese Vincenzo Vela*, Berna, Società di storia dell'arte in Svizzera, 2003.
- ALDO DE POLI, *Il museo Vincenzo Vela a Ligornetto*, in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006, pp.78-81.
- GIANNA A. MINA ZENI, *Il Museo di Vincenzo Vela*, in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Passagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

La casa museo di Felice Depero a Rovereto, progetto di Renato Rizzi, 1959-2009.

- ANNA MARIA RUTA, *Arredi futuristi. Episodi delle case d'arte futuriste italiane*, con introduzione di Enrico Crispolti, Palermo, Novecento, 1985.
- NICOLETTA BOSCHIVO (a cura di), *Casa d'Arte Futurista Depero*, Rovereto, Mart, 2008.
- MARCO BIAGI – FEDERICO BUCCI, *Messa in scena di reperto futuristi*, in "Casabella" n. 783, novembre 2009, pp.22-31.

La casa di Giorgio Morandi a Bologna, progetto di Iosa Ghini, 2009.

- GIANNI BERENGO-GARDIN, *Lo studio di Giorgio Morandi*, Milano, Charta, 1993.
- LUIGI GHIRRI, *Atelier Morandi*, Bari, Palomar di Alternative, 2002.
- PAOLA BORGONZONI GHIRRI, *Il senso delle cose. Luigi Ghirri Giorgio Morandi*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005.
- FRANCO BASILE, *Morandi. Repertorio dello sguardo*, Argelato (Bologna), Minerva, 2009.
- MATTEO AGNOLETTI, *Il museo Casa Morandi. Restauro distratto in stile "bolidista"*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.78, novembre 2009, p.22.

L'integrazione come parte di un altro edificio

La casa di Georg Kolbe a Berlino.

- URSEL BERGER, HELMUT ZEUNER, *Georg-Kolbe-Museum*, in "MuseumsJournal", n.3, 1994, p.62-63.
- ARISTIDE MAILLOL, URSEL BERGER, *Georg-Kolbe-Museum*, in "MuseumsJournal", n.1, 1996, p.60-62.
- URSEL BERGER, JOSEPHINE GABLER, *Georg Kolbe, Wohn-und Atelierhaus: Architektur Und*

Geschichte, Berlin, Jovis, 2000.

AGP ARCHITEKTEN, *Erweiterung des Georg-Kolbe-Museums in Berlin-Charlottenburg*, in "Jahrbuch Bund Deutscher Architekten BDA", n. 24, Berlin 2005.

Il museo di Felix Nussbaum a Osnabrück.

THORSTEN RODIEK, *Daniel Libeskind. Museum ohne Ausgang. Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück*, Tübingen 1998.

DANIEL LIBESKIND, *Museo Felix Nussbaum*, in "El Croquis", n.80, 1998.

GIORGIO CRESPI, NUNZIO DEGO, *Opere e progetti di Giorgio Grassi*, Milano, Electa, 2004.

ANTONELLO MAROTTA, *Museo Felix Nussbaum*, in ANTONELLO MAROTTA, *Atlante dei musei contemporanei*, Milano, Skira, 2010, pp.96-99.

La casa di Johann Sebastian Bach a Eisenach.

MARTIN GECK, *Johann Sebastian Bach: Life and Work*, Orlando, Harcourt Trade, 2006.

La Fondazione José Beulas a Huesca.

RAFAEL MONEO, *Museo Beulas. Huesca*, in "Area", n. 67, marzo/aprile 2003, pp.148-153.

Rafael Moneo: Art and Nature Center, Beulas Foundation, in "GA document", n.92, agosto 2006, p.74-81.

Rafael Moneo: Fundación Beulas, in "AV monografías", n.117-118, marzo-aprile 2006, p.92-97.

JEAN MARIE MARTIN, *Rafael Moneo, Fondazione Beulas, Huesca, Aragona, Spagna. Un Moneo che non ti aspetti*, in "Casabella", n. 745, giugno 2006, pp. 24-35.

Il Louisiana Museum a Humlebæk.

MICHAEL BRAWNE, *The New Museum*, New York, Praeger, 1965.

LAWRENCE WESLER, *Louisiana in Denmark*, 1982.

KNUD JENSE, *Louisiana. Storia di un uomo e di un museo*, 1 ed. 1984, Bologna, Clueb, 1992.

STEEN ESTVAD PETERSEN, *The spirit of the place*, in "Louisiana Revy", numero monografico e catalogo della mostra Louisiana at 40. The collection today, n.3, vol. 38, june 1998, pp. 8-23.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006.

La Fondazione Pilar & Joan Miró a Palma de Mallorca.

SAM HUNTER, *Joan Miro. L'opera grafica*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

AA.VV., *Joan Miro: Opere scelte dal 1924 al 1960*, Milano, Artelevi, 1972.

ALDO CAIROLA, *Joan Miro: grafica, 1930-1978*, catalogo della mostra al comune di Siena, Palazzo Pubblico, 26 maggio-30 settembre 1979, Firenze, Vallecchi, 1979.

BRUNO ZEVI, *Sert's architecture in the Miro Foundation*, Barcelona, Poligrafa, 1989.

GIOVANNI DENTI, AMEDEO ZILIOLI, *Josep Sert. La Fondazione Miró di Barcellona*, Firenze, Alinea, 1992.

CARME ESCUDERO, *Joan Miro: 1893-1993*, Barcelona, Fundacio Joan Miró, 1993.

JOAN PUNYET MIRÓ, *Miró in his Studio*, London, Thames and Hudson, 1996.

JOSEP M. ROVIRA, *José Luís Sert. 1901-1983*, Milano, Electa, 2000.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

La Casa de Serralves a Oporto.

AA.VV., *Casa de Serralves*, in "Abitare", n. 345, 1995.

ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1998.

Álvaro Siza. *Museu de Arte Contemporanea Fundação de Serralves, Porto, 1991-99*, in "Lotus international", n.102, 1999, pp. 34-43.

AA.VV., *Fundación Serralves*, in "El Croquis", n. 68/69+95, 2000, pp. 378-409.

ANTÓNIO CARDOSO, LAURA CASTRO, *Casa de Serralves: retrato de uma época*, Oporto, Secretaria de Estado da Cultura, 2001.

AA.VV., *Álvaro Siza - Museu de Serralves*, Lisboa, White & Blue, 2001.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006.

Il Centro Dürrenmatt a Neuchâtel.

MARIO BOTTA, *Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin, 2000.

MARIO BOTTA - CHARLOTTE KERR, *Dürrenmatt Botta*, Milano, Skira, 2000.

JÜRGEN SÖRING, ANNETTE MINGELS, *Dürrenmatt im Zentrum. 7. Internationales Neuenburger Kolloquium 2000*, Frankfurt am Main, Lang, 2004.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006.

La Collezione Goetz a Monaco di Baviera.

AA.VV., *Hans für eine zeitgenössische Kunssammlung*, in "Werk, Bauen + Wohnen", dic. 1992, pp. 36-40.

AA.VV., *Galería de arte Goetz*, in "El Croquis", n. 60, 1993, pp. 94-103.

MARTIN STEINMANN, *Edificio per una collezione d'arte, Monaco*, in "Domus", n. 747, 1993, pp. 29-37.

Architectures of Herzog & de Meuron, New York, Peter Blum, 1994.

THOMAS HERZOG, PIERRE DE MEURON, *Herzog & De Meuron Sammlung Goetz*, Stuttgart, Hatje, 1995.

LUCA BASSO PERESSUT, *Musei. Architetture 1990-2000*, Milano, Motta, 1999, pp. 74-81.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

La Collezione Oskar Reinhart "Am Römerholz" a Winterthur.

LISBETH STÄHELIN, *La Collection Oskar Reinhart du Römerholz*, Winterthur, Confederation Suisse, 1972.

J. CHRISTOPH BÜRKLE, *Gigon & Guyer, architects: Works & projects 1989-2000*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

AA.VV., *Rehabilitación de la colección Oskar Reinhart "Am Römerholz"*, in "El Croquis", n. 102, 2000, pp. 74-83.

AA.VV., *Collection Oskar Reinhart: Am Römerholz*, Zurich, Scalo, 2004.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La*

valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006.

Il museo di Ordrupgaard a Charlottenlund.

JEAN-MARIE MARTIN, *Zaha Hadid, Museo Ordrupgaard, Charlottenlund, Copenhagen. L'infondatezza del progetto e la necessità delle regole*, in "Casabella", n. 737, ottobre 2005, pp.10-29.

JESPER JOSÈ PETERSEN, *Museo Ordrupgaard ampliato. Dentro la balena*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.34, novembre 2005, p.18.

ANTONELLO MAROTTA, *Atlante dei musei contemporanei*, Milano, Skira, 2010, pp.338-341.

La casa di Martin Lutero a Eisleben.

ANDREAS SICKLINGER, *Architettura della memoria a Eisleben, Germania. L'ampliamento del museo della casa di morte di Lutero*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.78, novembre 2009, p.21.

Seconda questione. L'accoglienza della collezione in un nuovo museo.

Il riuso di edifici storici

Il museo di Auguste Rodin a Parigi

FLAVIO FERGONZI, *Il caso Rodin (1840 – 1917): nuovo statuto e nuovi significati della scultura in gesso al passaggio tra i due Secoli*, in MARIO GUDERZO (a cura di), *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche*, Possagno, 24 - 25 Ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma Edizioni, 2010.

Il museo di Marino Marini a Firenze.

WERNER HOFMANN, *Marino Marini: l'opera grafica e le pitture*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

ERNESTO CABALLO, *Marino Marini : biografia per immagini*, Torino, Edi-Albra, 1976.

GIORGIO E GUIDO GUASTALLA, *Catalogo del Centro di documentazione dell'opera di Marino Marini*, Livorno, Graphis Arte, 1979.

MARIO DE MICHELI, *Marino Marini: sculture, pitture, disegni dal 1914 al 1977*, Firenze, Sansoni, 1983.

CARLO PIROVANO, *Il Museo Marino Marini a Firenze*, Milano, Electa, 1994.

GIOVANNI CARANDENTE, *Marino Marini : catalogo ragionato della scultura*, Milano, Electa Mondadori, 1998.

CARLO PIROVANO, *The Marino Marini museum in Florence*, Milano, Electa, 1999.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006.

Il museo Ardengo Soffici nelle Scuderie di Poggio a Caiano.

FRANCESCO GURRIERI, DANIELA LAMBERINI, *Le scuderie della Villa Medicea di Poggio a Caiano*, Prato, Azienda autonoma di Turismo di Prato, 1980.

FRANCO BARBAGLI, PIERO BARONI, CARLO BLASI, FRANCO PURINI, *Il progetto di recupero*

delle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano, in “Costruire in Laterizio”, n.77, settembre – ottobre 2000, pp.32-37.

ELISABETTA PIERI, *Ricostruire modificando. Le scuderie medicee di Poggio a Caiano*, in “Costruire in Laterizio”, n.77, settembre – ottobre 2000, pp.22-27.

CLAUDIA CONFORTI, *Recupero delle scuderie medicee di Poggio a Caiano*, in “Casabella” n.690, giugno 2001, pp.10 – 17.

Il museo di David d'Angers ad Angers.

VIVIANE HUCHARD, *Galerie David d'Angers*, Angers, Musée d'Angers, 1989.

AA. VV., *Autour de David d'Angers. Sculptures du XVIIIe siècle et du début du XIXe dans les collections des Musées d'Angers*, Angers, Musée des Beaux Arts, 1994.

NICOLAS DETRY, PIERRE PRUNET, *Architecture et restauration. Sens et évolution d' une recherche*, Paris, Éditions de la Passion, 2000.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, .Lybra Immagine, 2006.

La gipsoteca di Leonardo Bistolfi a Casale Monferrato.

ENRICA GRASSO, *Leonardo Bistolfi*, Milano, Oberdan Zucchi, 1940. LUIGI MOGLIATI, *Leonardo Bistolfi*, catalogo della mostra a Casale Monferrato, Museo Civico, Palazzo Treville, ottobre 1971, Casale Monferrato, Unione tipografica popolare, 1971.

ROSSANA BOSSAGLIA, *Leonardo Bistolfi*, Roma, Editalia, 1981.

AA. VV., *Leonardo Bistolfi, 1859-1933: il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo e mostra a Casale Monferrato, 5 maggio-17 giugno 1984, Chiostro di S. Croce, Palazzo Langosco, Casale Monferrato, Ed. Piemme, 1984.

GERMANA MAZZA, *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi*, Casale Monferrato, Museo civico, 2001.

Il museo di Henri Matisse a Nizza.

MARIE-THÉRÈSE DE PULVÉNIS, *Guide des collections Musée Matisse. Nice*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, .Lybra Immagine, 2006.

Il museo del musicista Luigi Illica a Castell'Arquato (Piacenza)

GIANLUCA BAUZANO, ALESSANDRA BIANCHI, *Casa di uomini illustri. Dove, come, quando scoprire e visitare tesori nascosti d'Italia*, Milano, Viennepierre, 1996, p. 65.

ORETTA BONGARZONI, *Guida alle case celebri*, Bologna, Zanichelli, 1985, n.136.

ALBINO VESCOVI, *Allestimento del Museo Illica*, in “Architetture Parma Piacenza” rivista di architettura, n.1/06, 2006, pp.76-79.

Riuso di edifici industriali

Il museo di Luciano Minguzzi a Milano.

MARCO VALSECCHI, *Luciano Minguzzi*, catalogo della mostra del marzo 1973 presso la Rotonda di Besana, Comune di Milano, Milano – stampa, 1973.

AA.VV., *Minguzzi: sculture dal 1957 al 1975*, Rimini, Assessorato pubblica istruzione e cultura del Comune di Rimini, 1976.

AA.VV., *Luciano Minguzzi. Mostra Antologica dell'Opera grafica 1950-1983*, Catalogo della mostra a Reggio Emilia, Palazzo del Capitano del Popolo, 5-24 novembre 1983, Campalto, Paper color, 1983.

AA. VV., *Minguzzi al Castello Sforzesco : sculture e disegni*, catalogo della mostra organizzata dal Comune di Milano, Milano, L'Agrifoglio, 1992.

ANTONIO PAOLUCCI, *Luciano Minguzzi*, Cesena, Il Vicolo, 1994.

FRANCESCO BUTTURINI, *Minguzzi: sculture e disegni*, Verona, 1999.

AA.VV., *Luciano Minguzzi: sculture e disegni*, Milano, Mazzotta, 2001.

CARLO PIROVANO, *Luciano Minguzzi : sculture*, Milano, Skira, 2002.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

Il museo di Alberto Burri, ex Essiccatoi del Tabacco a Città del Castello.

MAURIZIO CALVESI, *Alberto Burri: opere grafiche 1973-1977*, Roma, Galleria 2RC, 1978.

FLAVIO CAROLI, *Burri: la forma e l'informe*, Milano, Mazzotta, 1979.

NEMO SARTEANESI E ERICH STEINGRABER, *Alberto Burri: Il viaggio*, Milano, Electa, 1980

CESARE BRANDI, *Alberto Burri*, Milano, 2RC, 1981.

AA.VV., *Alberto Burri Orsanmichele*, catalogo della mostra a Firenze, Orsanmichele, novembre 1980-gennaio 1981, Milano, 2RC, 1982.

GIORGIO BONOMI, *La collezione Burri : arte contemporanea e scuola*, Città di Castello, Gesp, 1995.

CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *Alberto Burri: opere 1944-1995*, Milano, Electa, 1996.

ACHILLE BONITO OLIVA, *Alberto Burri 1948-1993*, Milano, Skira, 1998.

CHIARA SARTEANESI, *Catalogo della mostra presso la Fondazione Palazzo Albizzini e la Fondazione Burri*, Milano, Skira, 1999.

GIULIANO SERAFINI (a cura di), *Burri: Viaggio al termine della materia*, Milano, Motta, 2005

Il museo di Arnaldo Pomodoro, ex officine Riva & Calzoni a Milano.

ITALO MUSSA, *Luoghi fondamentali: sculture di Arnaldo Pomodoro*, catalogo con scritti di Jacqueline Risset e di Mark Rosenthal, Milano, Fabbri, 1984.

ARTURO QUINTAVALLE, *Arnaldo Pomodoro: opere dal 1956 al 1960*, schede critiche di Gloria Bianchino, Milano, Electa, 1990.

ARNALDO POMODORO, *Arnaldo Pomodoro: opere grafiche 1994*, Roma, Galleria 2RC, 1994.

RENATO BARILLI, *Arnaldo Pomodoro*, Cesena, Il Vicolo, 1995.

PIERLUIGI CERRI, *Fabbrica d'artista*, in "Casabella", n. 648, sett. 1997, p. 46.

LAURA BERRA, *Scritti critici per Arnaldo Pomodoro e opere dell'artista (1955-2000). Guida al Museo-Fondazione Arnaldo Pomodoro*, Milano, Lupetti, 2000.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La*

valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista, Milano, Lybra Immagine, 2006.

Il museo di Emilio Vedova, magazzini del sale a Venezia.

GERMANO CELANT (a cura di), *Vedova 1935-1984*, Milano, Electa, 1984.

EMILIO VEDOVA, *Vedova*, Parma, Galleria d'arte Niccoli, 1986.

MARIELLA BRENNAN, CRISTINA FIORDIMELA, *Fondazioni Pinault e Vedova a Venezia*, in "Il Giornale dell'Architettura" n. 74, giugno 2009.

FABIO GAMBERO, *Renzo Piano. Per i quadri di Vedova ho inventato la prima mostra che ti viene incontro*, in "Il Venerdì di Repubblica", n.1105, 22 maggio 2009 pp.106-108.

ANGELA VETTESE, *Vedova in movimento*, in "Domenica. Il Sole 24Ore", n.141, 24 maggio 2009, p.42.

Il museo Isamu Noguchi a New York.

ISAMU NOGUCHI, *The Isamu Noguchi Garden Museum*, New York, Abrams, 1987.

DOUGLAS DAVIS, *The Museum Transformed. New York*, New York, Abbeville, 1990.

MADISON COX, *Artists Gardens. New York*, New York, Abrams, 1993.

PETER WALKER, MELANIE SIMO, *Invisible Gardens*, Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology Press, 1994.

ISAMU NOGUCHI, *33 MacDougal Alley: the interlocking sculpture of Isamu Noguchi*, September 12 - October 4, New York, PaceWildenstein, 2003.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

La Fondazione Pistoletto-Cittadellarte, ex Lanificio Trombetta a Biella.

GERMANO CELANT, ALANNA HEISS, *Pistoletto: division and multiplication of the mirror*, Milano, Fabbri Editori, 1988.

MICHELANGELO PISTOLETTO, *Michelangelo Pistoletto*, Milano, Electa, 1990.

GERMANO CELANT, *Pistoletto*, Milano, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1992.

Fondazione Pistoletto Cittadellarte, Roma, Incontri internazionali d'arte, 1999.

AA.VV., *Io sono l'altro: Michelangelo Pistoletto*, Torino, Edizioni GAM, 2000.

DAGMAR REICHERT (a cura di), *La nuova agora, Cittadellarte - Fondazione Pistoletto. Critique is not enough*, Shedhalle, Catalogo della mostra tenuta a Biella e Zurigo nel 2002-2003, Torino, Mariogros, 2003.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

La Fondazione Mario Merz, ex centrale termica delle Officine Lancia, a Torino.

IMMA FORINO, *La Fondazione Merz a Torino*, in "Abitare", n. 457, gen. 2006, pp. 128-131.

Nuova costruzione

Il museo di Vicent Van Gogh ad Amsterdam.

MARIÛKE KÛPER -IDA VAN ZÛL, *Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. The Complete Works*, Utrecht, Centraal Museum, 1992.

RONALD DE LEEUW, *Van Gogh nel Museo Van Gogh*, Zwolle, Wamnders, 1995.

ANDREAS BLÛHM, *Van Gogh Museum architecture. Rietveld to Kurokawa*, Rotterdam, Nai Publishers, 1999.

Panorama Museumplein, in " Jong Holland, Journal for art and design after 1850", n. 2, 1999.

AA.VV., *Capolavori del museo Van Gogh*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2009.

Il museo di Paula Rego a Cascais.

JOHN MCEWEN, *Paula Rego : behind the scenes*, London, Phaidon, 2008.

FRANCESCO DAL CO, *Eduardo Souto de Moura: Museu Paula Rego, Cascais*, in "Casabella", n.783, novembre 2009, p.8-21.

ANDREW MEAD, *Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, Portugal*, in "Architectural review", n.1353, novembre 2009 p.38-45.

Souto de Moura 2005-2009, numero monografico in "El Croquis" n.146, 2009.

LINA MALFONA, *Museo a Cascais, Portogallo*, in "Industria delle costruzioni", n.411, gennaio-febbraio 2010, p.74-81.

Il museo di Ibere Camargo a Porto Alegre.

Alvaro Siza 2001-2008, in "El Croquis", numero monografico, n.140, 2008, p.182.

MARIO MULAZZANI, *Una lezione di architettura*, in "Casabella", n.768, 2008, pp. 64-69.

FRANÇOIS BURKHARDT, *Ibere Camargo Museum*, in "Area", n.101, novembre-dicembre 2008, pp.120-130.

CECILIA BIONE, *Sede della fondazione Ibere Camargo*, in CECILIA BIONE, *Centri culturali. Architetture 1990-2011*, Milano, 24 Ore Motta Cultura, 2009, pp. 150-157.

Il museo di Friedrich Schiller e il Literaturmuseum del Moderne Marbach.

GIOVANNI LEONI (a cura di), *David Chipperfield*, Milano, Motta, 2005.

MARIA GREGORIO, *La collina di Schiller. Un vulcano di carte..* In MARIA GREGORIO, *Imago Libri. Musei del libro in Europa*, Milano, Sylvestre Bonnard sas, 2006, pp.199-215.

CRISTIANA FIORDIMENLA, *Acropoli della parola scritta. Architettura e allestimento.* In MARIA GREGORIO, *Imago Libri. Musei del libro in Europa*, Milano, Sylvestre Bonnard sas, 2006, pp.216-233.

PAUL RAABE, *Riscoperta dell'Espressionismo letterario a Marbach*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 227-236.

Il Museo La Congiunta a Giornico.

AA.VV., *La Congiunta, Museum in Gornico, 1992*, in "Werk, Bauen + Wohnen", Werkmaterial, n. 12, 1992, pp.30-35.

PETER MÄRKLI, WALTER ZSCHOKKE, EDELBERT KÖB, *Stiftung La Congiunta. Peter Märkli. Haus für Reliefs und Halbfiguren des Bildhauers Hans Josephson*, Stuttgart, Hatje, 1994.

PETER MÄRKLI, *Haus für Reliefs und Halbfiguren des Bildhauers Hans Josephsohn*, Stiftung La Congiunta, Kunsthaus Bregenz, Hatje Verlag, 1995.

Il Padiglione Cy Twombly presso la Collezione De Menil a Houston.

AA.VV., *Cy Twombly Annex at the Menil Collection*, in "A+U", 302, 1995, pp. 6-17.

DAVID DILLON, *Cy Twombly Gallery*, in "World Architecture", 4, 1995, p. 24.

WILLIAM F. STERN, *The Cy Twombly and the making of Place*, in "Culture Zones", 34, 1996, pp. 16-19.

CLAUDIA CONFORTI, *Padiglione Cy Twombly, Menil Collection, Houston*, in "Casabella", n. 656, 1998, pp. 72-73.

RENZO PIANO, *In viaggio con Renzo Piano*, London, Phaidon, 2004, pp. 60-69

Il Kirchner Museum a Davos.

E.L. Kirchner, *Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik aus den Beständen der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Ausstellung Katalog Museum der Bildenden Künste Leipzig, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Leipzig, 1992/93. AA. VV., *Ernst Ludwig Kirchner. Von Jena nach Davos*. Ausstellung Katalog Stadtmuseum Göhre/Jena, Leipzig, 1993.

AA.VV. *Museo Kirchner Davos*, in "Domus", n° 748, 1993.

GABRIELE LOHBERG, *Ernst Ludwig Kirchner*, Davos, Kirchner Museum Davos, 1993.

MAGDALENA M. MOELLER, *Ernst Ludwig Kirchner, Die Strassenszenen 1913-1915*, München, Hirmer, 1993.

GABRIELE LOHBERG, *Ernst Ludwig Kirchner, Die Fotografie, Katalog der Sammlung*, Davos, 1994.

AA.VV., *Kirchner Museum Davos*, in "El Croquis", n° 102, 2001, pp. 58-81.

ANTONELLO MAROTTA, *Atlante dei musei contemporanei*, Milano, Skira, 2010, pp.32-35.

Il Centro Paul Klee a Berna.

URSINA BARANDUN, *Zentrum Paul Klee, Bern*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2005.

FRANCIS STEULET, GONCA KULELI, *Zentrum Paul Klee*, in "Intervalles", n. 72, Prêles, Association et revue Intervalles, 2005.

WERNER BLASER, *Renzo piano building workshop: Zentrum Paul Klee, Bern - the architecture*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005.

ALOIS DIETHELM, *Zentrum Paul Klee in Bern Renzo Piano Building Workshop*, in "Baumeister", n.1, 2005, pp. 38-47.

AA.VV., *Renzo Piano. Zentrum Paul Klee. Berna, Svizzera*, in "Casabella", n. 735, 2005, pp. 58-81.

Terza questione. La rievocazione storica della casa e del personaggio.

La restituzione simbolica di un luogo perduto

La casa di Mariano Fortuny a Venezia, installazione di Peter Greenaway.

AA.VV., *Immagini e materiali del Laboratorio Fortuny*, Venezia, Marsilio, 1978.

SIVIO FUSO, *Mariano Fortuny collezionista*, Milano, Electa, 1983.

SILVIO FUSO, *Fortuny ma non solo: Case-Museo d'artista a Venezia nell'ottocento*, in AA. VV., *Ateliers e Casa d'Artisti nell'Ottocento*, Atti del seminario a Volpedo 3-4 giugno 1994, Voghera, Edizioni Oltrepò, 1994.

GUILLERMO DE OSMA, *Fortuny: the life and work of Mariano Fortuny*, London, Aurum Press, 1994.

MAURIZIO BARBERIS, *Mariano Fortuny*, Venezia, Marsilio, 1999.

L'occhio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni, Catalogo della mostra di fotografie tenuta a Palazzo Fortuny di Venezia, dal 17 dicembre 2005 al 2 luglio 2006, Venezia, Marsilio, 2005.

La casa di Eleonora Duse, ricostruita da Pier Luigi Pizzi a Venezia.

AA.VV., *Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2001.

PAOLA BERTOLONE (a cura di), *Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2001.

Lo studio di Charles Darwin ricostruito nella mostra "Darwin 1809-2009" a Milano.

RANDAL KEYNES, *Casa Darwin. Il male, il bene e l'evoluzione dell'uomo*, Torino, Einaudi, 2007.

NILES ELDREDGE, *Darwin 1809 | 2009. Alla scoperta dell'albero della vita*, Catalogo della mostra a Milano, Rotonda della Besana, 4 giugno – 25 ottobre 2009, Torino, Codice Edizioni, 2009.

NORA BARLOW (a cura di), *Charles Darwin. Autobiografia: 1809-1882*; Torino, Einaudi, 2009.

CHIARA VANZETTO, *L'avventura di Darwin l'«italiano». Alla Rotonda della Besana la più grande esposizione sul padre dell'evoluzionismo*, in "Corriere della sera", 2 giugno 2009, p. 19.

L'atelier di Alberto Giacometti ricostruito nella mostra "L'Atelier Giacometti" a Parigi

JEAN GENET, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, Barbezat, 1967.

LEWIS BRIGGS, JEREMY GREENWOOD, *Alberto Giacometti: the artist's studio*. Catalogo della mostra Alberto Giacometti: the Artist's Studio, 20 march-29 december 1991 tenuta alla Tate Gallery di Liverpool, London, Tate Gallery Publications, 1991.

ERNST SCHEIDEGGER, *Traces d'une amitié: Alberto Giacometti*, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 1991.

JULIA STOESEL, *Alberto Giacometti's Atelier: die Karriere eines Raumes*, München, Scaneg, 1994.

PIETRO BELLASI, *Il sogno che urla e comanda. Metafore di una valle delle Alpi*, in AA. VV., *I Giacometti: la valle, il mondo*, catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2000, Milano, Mazzotta, 2000, pp. 14-44.

SERGIO SOAVI, *Mon Giacometti*, Venise, Basilissa, 2001.

JACQUES DUPIN, *Alberto Giacometti: éclats d'un portrait*, photographies de Ernst Scheidegger, Marseille, André Dimanche, 2007.

CRISTINA FIORDIMELA, *Astrazione e spazio dell'invenzione artistica. I frammenti parietali dei tre atelier di Giacometti a Parigi e in Svizzera*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.58, gennaio 2008, p.27.

L'atelier di Constantin Brancusi a Parigi, ricostruito da Renzo Piano.

RENZO PIANO, *Boxing Brancusi*, in "Architecture", n. 9, 1996, p. 94.

AA.VV., *L'atelier Brancusi. La collection*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

CRISTINA FINUCCI, *Renzo Piano per l'Atelier Brancusi*, in "Controspazio", n. 2, 1997, pp. 56-59.

AA.VV., *Das andere Atelier Brancusi*, in "Bauwelt", n. 11, 1997, pp. 530-533.

PETER BUCHANAN, *Brancusi's new studio*, in "Architecture", n. 4, 1997, pp. 77-79.

VICTORIA NEWHOUSE, *Towards a new museum*, New York, The Monacelli Press, 1998, pp. 94-95.

Lo studio di Enrico Mattei ricostruito a Pomezia

MICHELA FINIZIO, *Nell'archivio Eni carattere degli italiani*, in "Il Sole 24Ore", 3 ottobre 2010, n.271, p.44.

La casa di Benjamin Franklin a Philadelphia, ricostruita da Robert Venturi

AA. VV., *Venturi, Rauch & Scott Brown*, Electa, Milano, 1981.

AMEDEO BELLUZZI, *Venturi, Scott Brown e Associati*, Laterza, Bari 1992.

RAFAEL MONEO, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Milano, Electa, 2004

MARIO ORAZI (a cura di), *Venturi, Rauch & Scott Brown*, in "Parametro", n. 263, maggio/ giugno 2006.

14. L'intorno della casa diventa museo. Il progetto paesaggistico.

Il giardino progettato dall'artista. La conservazione integrale.

Il giardino di Ludovico Pogliaghi al Sacro Monte di Varese.

GIOVANNI BAGAINI, *Per l'avvenire del Sacro Monte*, in "Cronaca Prealpina", aprile 1932.

ACHILLE MARAZZA, UGO NEBBIA, Lodovico POGLIAGHI, *Ludovico Pogliaghi nella vita e nelle opere*, Milano, Istituto Tipografico Editoriale, 1955.

OTTAVIO ALBERTI, *La vita, le opere, la casa, le raccolte di Ludovico Pogliaghi, Santa Maria del Sacro Monte*, a cura della Fondazione Ludovico Pogliaghi, Milano, 1955.

UGO NEBBIA, *Ludovico Pogliaghi*, a cura del Comitato per le onoranze, Milano, 1959.

CARLO LUDOVICO RAGGIANTI, *La casa Pogliaghi* in "Critica d'arte", n. 112, 1970, pp. 62-70.

SILVANO COLOMBO, *Tesori d'arte nel territorio della provincia di Varese*, Milano, Bramante, 1971.

E. GHIGGINI (a cura di), *Lodovico Pogliaghi (1857-1950)*, catalogo della mostra, Varese, 1975.

SILVANO COLOMBO, *Dalla casa al museo. Capolavori da fondazioni artistiche italiane*, catalogo, Milano, 1982.

MARIA CRISTINA GOZZOLI, *Invenzioni fantastiche e istanze storicistiche nella pittura lombarda dell'età della restaurazione*, in R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI (a cura di), *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, 1° vol., Milano, 1989, pp. 213-223.

MASSIMO LISTRI, *Le dimore del genio*, Milano, Fabbri Editore, 1996.

GIORGIO INVERNICI – ALBERTO FERRARI, *Varese: Museo Lodovico Pogliaghi*, in GIANLUCA KANNÈS (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, Saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp. 129-138.

Il giardino di Quinto Martini a Seano.

AA.VV., *Quinto Martini: cento disegni 1927-1987*, catalogo della mostra presso l'Accademia delle arti del disegno, Firenze, Piazza S. Marco, 1987, 25 giugno-24 luglio, Firenze, Giorgi&Gambi, 1987.

MARCO FAGIOLI, *Quinto Martini: 30 ritratti: scrittori e artisti 1948-1986*, catalogo della mostra a Firenze, Palazzo Strozzi 25 maggio-16 giugno 1992, Firenze, Gabinetto G. P. Vieusseux, 1992.

GIOVANNI STEFANI, *Quinto Martini (1908-1990): I maestri del segno*, catalogo della mostra dal 30 luglio-28 agosto 1994, Cetona, Sala SS. Annunziata, Firenze, Polistampa, 1994.

AA.VV., *Quinto Martini, 1908-1990*, Catalogo della mostra al Museo Marino Marini, 25 marzo-13 giugno 1999, Firenze, Il Vicolo, 1999.

TERESA BIGAZZI, *Quinto Martini: arte e impegno civile*, con saggi di Marco Fagioli, Anna Mazzanti, Lucia Minunno, Firenze, Polistampa, 2000.

Il giardino di Ossip Zadkine a Parigi

SYLVAIN LECOMBRE, *Musée Zadkine, Sculptures*, Paris, Paris-musées, 1989.

AA.VV., *Musée Zadkine: general guide*, Paris, Paris-musées, 1991.

SYLVAIN LECOMBRE, *Ossip Zadkine, l'œuvre sculpté*, Paris, Paris-Musées, 1994.

ROBERT FLECK, *Dans l'atelier du Musée Zadkine: «l'invisible ouvre la vue» de Dominique Labauvie*, Paris, Paris musées, 1997.

AA.VV., *Demeures: les Musées de la ville de Paris, Musée Zadkine*, catalogo della mostra, 18 Giugno - 17 Ottobre 1999, Museo Zadkine, Paris, Paris musées, 1999.

Il giardino come estensione del museo all'aperto. L'arricchimento e l'integrazione.

Il giardino della Fondazione Maeght a Saint Paul-de-Vence.

KNUD BASTLUND, *Jose Luis Sert. Architecture, city planning, urban design*, Zurich, Les editions d'architecture, 1967.

AA.VV., *La Fondazione Marguerite e Aimé Maeght*, Paris, Maeght Editeur, 1994.

JOSEP M. ROVIRA, *José Luis Sert. 1901-1983*, Milano, Electa, 2000.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006, pp.-...

Il giardino di Henry Moore a Perry Green di Hertfordshire.

AA.VV., *Henry Moore : sculptures et dessins*, Paris, Berggruen, 1957.

GIOVANNI CARANDENTE, *Moore e Firenze*, Firenze, Il bisonte: Nuovedizioni E. Vallecchi, 1979.

ANN GARROULD, *Henry Moore: disegni*, Milano, Rizzoli, 1988.

AA.VV., *Henry Moore: a Forte dei Marmi e in Versilia: l'uomo e l'artista*, Forte dei Marmi, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1988.

FOUNDATION HENRY MOORE, *Henry Moore al Castello Sforzesco*, Milano, Electa, 1989.

AA. VV., *Henry Moore: gli ultimi 10 anni*, Milano, Skira, 1995.

ADA PATRIZIA FIORILLO, *Henry Moore: opere grafiche*, Napoli, Electa, 1996.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2006, pp.-...

Il progetto contemporaneo del giardino. La nuova costruzione.

Il giardino della Villa Louis-Jeantet a Ginevra.

FLORENCE CRISTOFARO, *La villa, le patio et l'auditorium*, in "Moniteur architecture AMC", n.68, febbraio 1996, p.26-29.

PASCAL TANARI, *La réhabilitation de la Villa Edelstein*, in "Archithese", n.4, luglio-agosto 1993, p.74-76.

OLIVIER PHILIPPE, *Project profile: Louis Jeantet Foundation, Geneva*, in "Landscape design", n.286, dicembre 1999 – gennaio 2000, p.54-55.

GIANLUCA GELMINI, *Architettura contemporanea svizzera*, Milano, Motta, 2009.

Il giardino di Giacomo Manzù ad Ardea.

INGE SCHABEL MANZÙ, *Lo scultore e la ballerina*, Bergamo, Corponove, 1993.

MAURIZIO CALVESI, *L'atelier del Maestro: il luogo dell'anima*, Ardea, Archivio Giacomo Manzù, 2008.

LUISA CHIUMENTI, *Manzù rivive nel suo atelier con giardino*, in "Il Giornale dell'Architettura", n.66, ottobre 2008, p.43.

La collezione di frammenti di paesaggio. Il progetto del contesto ambientale.

Il giardino di Daniel Spoerri a Castel del Piano, 1997

ETHNE CLARKE, *The gardens of Tuscany*, photographs by Raffaello Bencini, London, Weidenfeld and Nicolson, 1990, ed. it Milano, Rizzoli, 1991.

SOPHIE BAÏARD, *Villas and gardens of Tuscany*, photographs by Raffaello Bencini, Paris, Terrail, 1993.

BENEDETTA ORIGO CREA, *La Foce: a garden and landscape in Tuscany*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, c2001.

ANNA MAZZANTI (a cura di), *Sentieri nell'arte: il contemporaneo nel paesaggio toscano*, Firenze, Regione Toscana Atout, Maschietto, 2004.

MARIELLA SGARAVATTI, *Giardini d'artista in Toscana*, foto di Ciampi Mario, ed it. Viareggio, Idearte 2004, ed inglese Verbavolant, c2004, ed tedesca München, Hirmer, 2005.

MARIELLA SGARAVATTI, *Tuscany, artists, gardens*, London, Thames & Hudson, 2004.

MASSIMO LISTRI, *Giardini in Toscana*, fotografie di Massimo Listri, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

Il parco-museo a Castel di Tusa, progetto di Antonio Presti, 1989.

AA.VV., *Fiumara d'arte: luogo d'incontro e di spiritualità*, Messina, Associazione culturale Apeiron, 1989.

PAOLO FUMAGALLI, *Das Freilichtmuseum von Antomio Presti in Sizilien*, in "Werk, Bauen + Wohnen", Werkmaterial, n.1, 1994.

EVA DI STEFANO, *La barca dell'invisibile: Nagasawa e la Fiumara d'arte*, Palermo, Ariete, 2001.

STEFANO MALATESTA, *Fiumara d'arte tra Inferno e Paradiso*, in "La Repubblica", 31 dicembre 2005, p. 56.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

Il parco delle sculture del Chianti a Pievasciata.

MARA GRAZIA MESSINA, ANNA MARIA AMONACI, GIOVANNA UZZANI (a cura di), *Percorsi della contemporaneità. Arti visive in Toscana 1945/2000*, Firenze, Maschietto, 2002.

ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

Il parco della Fattoria di Celle Collezione Gori a Santomato di Pistoia.

ALBERTO BOATTO (a cura di), *Continuità: arte in Toscana 1945-1967*, Pistoia, Maschietto & Musolino, 2002.

DANIEL SOUTIF (a cura di), *Continuità: arte in Toscana 1968-1989*, Catalogo della mostra tenuta a Pistoia nel 2002, Pistoia, Maschietto & Musolino, 2002.

AA.VV., *Continuità: arte in Toscana 1945-2000. Regesto generale*, Pubblicazione in occasione delle mostre tenute a Firenze, Pistoia, Prato, Santomato di Pistoia nel 2002, Montespertoli, Maschietto & Musolino, 2002.

ANGELA VETTESE (a cura di), *Continuità: Magnete: presenze artistiche straniere in Toscana nella seconda metà del XX secolo*, Mostra tenuta a Santomato nel 2002, Montecatini

Terme, Maschietto & Musolino, 2002.

J.C. AMMANN (a cura di), *Continuità: arte in Toscana 1990-2000 e collezionismo del contemporaneo in Toscana*, Pistoia, Maschietto & Musolino, 2002.

Viste obbligate su orizzonti lontani. La finestra sul paesaggio.

Il giardino della Fondazione Beyeler a Riehen.

PETER BUCHANAN, *Renzo Piano Building Workshop complete works*, Torino, Allemandi, 1996.

RENZO PIANO, *Giornale di bordo*, Firenze, Passigli, 1997.

MARKUS BRUDERLIN, *Museo della Fondazione Beyeler*, in "Domus", mese 11, n. 798, novembre 1997, pp 54-60.

CLAUDIA CONFORTI, *Museo della Fondazione Beyeler*, in "Casabella", n. 656, maggio 1998, pp 66-71.

MARIA GIULIA ZUNINO, *Renzo Piano presso Basilea, Fondation Beyeler*, in "Abitare", n. 376, settembre 1998, pp 151-159.

ALESSANDRO ROCCA, *Oltre la tecnica*, in "Lotus", n. 12, gennaio 1999, pp 32-51.

Il paesaggio del Kunt Hamsum Center a Hamarøy, Norvegia.

ANTONELLO ALICI, *Steven Holl oltre il Circolo polare artico*, in "Il Giornale dell'Architettura" settembre 2009.

ANTONELLO MAROTTA, *Atlante dei musei contemporanei*, Milano, Skira, 2010, pp.324-327.

15. Dalla casa al museo. Cinque modelli teorici per la prefigurazione di un allestimento museografico.

Teoria e pratica dell'allestimento museografico

- LAURENCE WEAVERE, *Exhibition and the Art of Display*, London, Country Life, 1926.
- CLARENCE S. STEIN, *Making Museum Function*, in "The Architectural Forum", LVI, n. 6, giugno 1932, pp. 614-615.
- RICHARD PAUL LOHSE, *Neue Ausstellungsgestaltung*, ed.fr. *Nouvelle conceptions de l'exposition*, ed ing.. *New Design in Exhibitions*, Zurich, Verlag fur architektur, 1953.
- GEORGE NELSON (a cura di), *Display*, New York, Whitney Publications, 1953.
- ERBERTO CARBONI, *Esposizioni e mostre*, Milano, Silvana, 1957.
- KLAUS FRANCK, *Ausstellungen-Exhibitions*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1961.
- JAMES WETZEL, *Three Steps to Exhibit Success: a Guide to Art Installation*, in "Museum News", n. L, 6, Washington, 1972.
- MICHAEL BRAWNE, *The Museum Interior: Temporary and Permanent Display Techniques*, New York, Architectural Book, 1982, ed. it. *Spazi interni del museo. Allestimenti e tecniche espositive*, Milano, Comunità, 1983.
- UMBERTO ECO, *Idee per un museo*, in AA.VV., *La memoria esposta. Esposizioni e musei*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 55-60.
- MERCEDES GARBERI - ANTONIO PIVA, *L'opera d'arte e lo spazio architettonico. Museografia e museologia*, Milano, Mazzotta, 1988.
- MARIO MASTROPIETRO (a cura di), *Progettare Mostre. Dieci Lezioni di Allestimento*, Milano, Lybra immagine, 1991.
- MICHAEL BELCHER, *Exhibitions In Museums*, London, Leicester University Press, 1991.
- FRANCO MINISSI - SANDRO RANELLUCCI, *Museografia*, Roma, Bonsignori Editore, 1992.
- IVAN KARP - STEVEN D. LAVINE (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995.
- CARLO CRESTI, *Scritti di museologia e museografia*, Firenze, EDK, 1996.
- PAOLO MORELLO, *La museografia. Opere e modelli storiografici*, in *Storia dell'architettura italiana. Secondo Novecento (1945-1997)* a cura di Francesco Dal Co, Milano, Electa, 1997, pp 392-417.
- PIERFEDERICO CALIARI, *La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura. Compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Milano, Lybra Immagine, 2000.
- PIER FEDERICO CALIARI, *Museografia. Teoria estetica e metodologia didattica*, Firenze, Alinea Editrice, 2003.
- PIETRO CLEMENTE, *Museografia e comunicazione di massa*, Roma, Aracne, 2004.
- CLAIRE MERLEAU-PONTY – JEAN-JACQUES EZRATI, *Théorie de l'exposition*, in CLAIRE MERLEAU-PONTY – JEAN-JACQUES EZRATI, *L'exposition, Théorie et Pratique*, Parigi, L'Harmattan, 2005.
- SANDRO RANELLUCCI, *Allestimento Museale in Edifici Monumentali*, Roma, Edizioni Kappa, 2005.
- GIOVANNI PINNA, *Dalla museologia alla progettazione*, in "Nuova Museologia", n 13, novembre 2005, p.1.
- CARLO CRESTI, *Museologia e museografia. Teoria e prassi*, Firenze, EDK, 2006.
- LAURA LAZZARONI – LUCA MOLINARI (a cura di), *The art of display*, Milano, Skira, 2006.
- GIORGIO DI GIORGIO, *Introduzione all'allestimento*, Roma, Aracne, 2006.
- DAVID DERNIE, *Exhibition Design*, London, Laurence King, 2006; ed. ted.

Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken, Ludwigsburg, Avedition, 2006; ed. it. *Design espositivo*, Modena, Logos, 2006.

DUCCIO BRUNELLI, *Exhibit Design. Architettura come strumento di Comunicazione*, Firenze, Alinea Editrice, 2006.

ANNA CHIARA CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti e mostre in Italia 1949-1963*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

ALESSANDRO COPPELLOTTI, *Scritti scelti di architettura e di museografia*, Firenze, Edifir, 2009.

SARAH BONNEMAISON RONIT EISENBACH, *Installations By Architects: Experiments in Building and Design*, Princeton, 2009.

FEDERICA PIRANI, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci, 2010.

La sala progettata dall'illustre personaggio. La conservazione integrale.

La casa di Ernest Miller Hemingway a Key West.

ANICETTI LUIGI, *Scrittori inglesi e americani a Venezia*, Treviso Canova, 1968.

EILEEN ROMANO (a cura di), *Album Hemingway*, Mondadori, Milano 1988.

FRANCESCA PREMOLI-DROULERS, *Case di scrittori*, Milano, Tecniche nuove, 1995.

WILLIAM NATHANIEL BANKS, *History in towns: Key West, Florida*, in "Magazine antiques", n.2, febbraio 2008, p.48-57.

La sala come parte di un nuovo percorso. L'arricchimento e l'integrazione.

La casa di Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, ricostruita a Montreuil.

GIOVANNI SOLINAS, *Il microscopio e le metafisiche*, Milano, Feltrinelli 1967.

JACQUES ROGER, *Buffon*, Paris, Fayard, 1989.

FRÉDÉRIC DIDIER, *Monsieur de Buffon, seigneur de Montbard*, in "Monuments Historiques", numero monografico *Maisons d'Auters*, n.156, avril-mai 1988, pp. 59-60.

La sala come parte di un nuovo museo. La nuova disposizione.

La casa di Jean-François Champollion a Figeac

Anne Cayol Gerin, *En Dauphiné: de l'Isère au Nil. La Maison Champollion*, in "Vieilles maisons francaises", n.206, febbraio-marzo 2005, p.52-53.

Elena Cardani, *Scrittura contemporanea: in Figéac - progetto, Moatti et Rivière*, in "Arca", n.231, dicembre 2007, p.91.

EMMA FINEZ, *Moatti et Rivière: musée Champollion, Figeac*, in «Moniteur architecture AMC», n.175, gennaio 2008, p.114-116.

La sala come ricostruzione arbitraria. La rievocazione del mito.

La casa di Thomas Mann a Lübeck.

BÏÖRN R KOMMER, *Das Buddenbrookhaus in Lübeck. Geschichte, Bewohner, Bedeutung*,

Lübeck, Coleman, 1993.

HANS WISSKIRCHEN, *Das Buddenbrookhaus*, Hamburg, Hanse, 2001.

PETER BRAUN, *Die Literatur ist der Tod. Thomas Manns Buddenbrookhaus in Lübeck*, in PETER BRAUN, *Dichterhäuser*, München, Deutscher Taschenbuch, 2004, pp. 69-84.

BRITTA DITTMANN - HANS WISSKIRCHEN, *Das Buddenbrookhaus*, Lübeck, Schmidt Römhild, 2008.

HANS WIBKIRCHEN, *La nuova Casa Buddenbrook, luogo della memoria e museo letterario*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp 203-218.

DOROTHEA DIECKMANN, *La presenza del sogno. Ospiti della famiglia Buddenbrook*, in MARIA GREGORIO – ALEX KAHRS (a cura di), *Esporre la letteratura. Percorsi, pratiche, prospettive*, Bologna, Clueb, 2009, pp 247-251.

PAOLA SORGE, *La Casa dei Buddenbrook*, in “La Repubblica Viaggi”, 28 febbraio 2009.

La sala come spazio narrativo ed emozionale. Il progetto contemporaneo.

La casa di Fabrizio De Andrè, nella mostra al Palazzo Ducale di Genova, 2009.

VITTORIO BO – GUIDO HARARI – STUDIO AZZURRO, *Fabrizio de Andrè. La mostra*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008.

STUDIO AZZURRO, *Studio Azzurro. Musei di narrazione. Ambienti, percorsi interattivi e altri affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

16. Guida operativa. Il progetto dalla casa al museo.

La dimora e il luogo. La ricerca bibliografica ed iconografica, l'indagine conoscitiva.

Ricerca d'archivio.

ANTONIO CAPUTO, LORELLA INGROSSO (a cura di), *Archivio e biblioteche: lineamenti metodologici per una ricerca*, Lecce, Conte, 2000.

MARIA BARBARA, *Che cos'è un archivio*, Roma, Carrocci, 2009.

Tutela dei beni culturali: vincoli e notifiche.

CANTONE ALFREDO, *Difesa dei monumenti e delle bellezze naturali: tutela del patrimonio artistico e storico, tutela delle bellezze naturali e panoramiche, tutela degli interessi storici e paesistici in materia urbanistica con una completa legislazione urbanistica*, Napoli, Fiorentino, 1969.

PAOLO FRANCALACCI (a cura di), *Vincoli storico-ambientali e disciplina del territorio : la progettazione dei luoghi culturali e il vincolo indiretto: funzioni della soprintendenza ai beni architettonico-ambientali e ruolo degli enti locali*, Firenze, Noccioli, 1999.

GINO GIANNI DONADI, *Beni culturali e fisco: rassegna delle agevolazioni tributarie a salvaguardia del patrimonio artistico e storico*, Roma, Buffetti, 1990.

Rilievo architettonico

GIUSEPPE CENTO, *Rilievo edilizio architettonico*, Vitali e Ghianda, Genova, 1959.

MARIO DOCCI, DIEGO MAESTRI, *Il rilevamento architettonico – Storia metodi e disegno*, Bari, Laterza, 1984.

CARLO MEZZETTI (a cura di), *La rappresentazione dell'architettura: storia, metodi, immagini*, Edizioni Kappa, Roma, 2000.

MARCO JAFF, *Immagini di Dimore Storiche nei rilevamenti degli allievi della Facoltà di Architettura di Firenze*, in "Firenze Architettura", Anno IX suppl. n. 1 - 1° semestre 2005.

MARIO DOCCI, DIEGO MAESTRI, *Manuale di rilievo architettonico e urbano*, Roma, Laterza, 2008.

ANDREA ZERBI, *Dalla misura al modello digitale*, Collana RRR, Fidenza, 2007.

La collezione. La catalogazione, l'inventario e le esigenze conservative.

La catalogazione e l'inventario della collezione

Manuale del catalogatore, Centro nazionale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, Firenze, Officine grafiche Stianti, 1970.

BOHDAN S. WYNAR, *Introduction to cataloging and classification*, Littleton, Libraries, 1976.

STEVEN L. HENSEN, *Archivi, manoscritti e documenti. Manuale di catalogazione per archivi storici, società storiche e biblioteche che possiedono manoscritti*, San Miniato, Archilab, 1996.

LAURA CORTI, *I beni culturali e la loro catalogazione*, Torino, Paravia scriptorium, 1999.

MAURO GUERRINI, *Catalogazione*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 1999.

Analisi e proposta di un sistema per la catalogazione in Italia, Ministero per i beni e le attività culturali, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, a cura di CLES, Roma, ICCD, 2001.

FRANCESCA BOTTARI - FABIO PIZZICANNELLA, *L'Italia dei tesori. Legislazione dei beni culturali, museologia, catalogazione e tutela del patrimonio artistico*, Bologna, Zanichelli, 2002.

Esigenze conservative della collezione.

KARL-WERNER BACHMANN, *La conservation durant les expositions temporaires, Conservation during temporary exhibitions*, Roma, Iccrom, 1975.

ADRIANA BERNARDI, *Conservare opere d'arte. il microclima negli ambienti museali*, Padova, Il prato, 2003.

MARCO PERINO, MARCO FILIPPI, *Le prestazioni delle vetrine museali ai fini del controllo del microclima - il controllo di frontiera*, convegno AICARR "Tecnologie impiantistiche per i musei" Roma, 6 Maggio 2005. pp.89-106.

La programmazione dell'intervento. L'assetto istituzionale, i programmi curatoriali.

Testi di carattere generale

DANIELE JALLA, *Gestione dei musei e degli altri beni statali: un trasferimento difficile*, in "Economia della Cultura", n.9(2), 2001, pp. 221-233.

DES GRIFFIN, MORRIS ABRAHAM, *The Effective Management of Museums: Cohesive Leadership and Visitor-Focused Public Programming*, Museum Management and Curatorship, 2000.

DOMENICO SCUDERO, *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica*, Roma, Gangemi, 2004.

L'assetto paesaggistico. L'adeguamento del sito fisico.

La tutela del contesto

MARIAPIA CUNICO, DOMENICO LUCANI (a cura di), *Paradisi ritrovati: esperienze e proposte per il governo del paesaggio e del giardino*, atti del seminario alla Fondazione Benetton Asolo, 27 agosto-12 settembre 1990, Milano, Guerini, 1991.

European Landscape Convention, Firenze, 20 luglio 2000, ed. it. Convenzione europea del paesaggio, Firenze, Darc-beni culturali, 2000.

DOMENICO LUCIANI, *Per il buon governo del paesaggio*, Treviso, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, 2004.

Il giardino

ALESSANDRO TAGLIOLINI, MASSIMO VENTURI FERRIOLO (a cura di) *Il giardino, idea, natura, realtà*, Milano, Guerini e Associati, 1987.

MASSIMO DE VICO FALLANI, *Parchi e giardini storici, parchi letterari, tutela e valorizzazione*: convegno nazionale a Maratea, in "Palladio", n. 8, giugno 1991, p. 131-132.

MAURIZIO BORIANI, LIONELLA SCAZZOSI, *Il giardino e il tempo: conservazione e manutenzione delle architetture vegetali*, Milano, Guerini, 1992.

DOMENICO LUCIANI, *Tra città e paesaggio: il giardino come mediazione*, in PAOLA CAPONE, PAOLA LANZARA, MASSIMO VENTURI FERRIOLO (a cura di) *Pensare il giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1992.

VINCENZO CAZZATO, MARIA FRESA (a cura di), *I nostri giardini. Tutela, conservazione, valorizzazione, gestione*, Roma, Gangemi, 2005.

La conservazione dell'edificio esistente.

Testi di carattere generale

PIERO SANPAOLESI, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze, Edam, 1977.

GIOVANNI CARBONARA, *Avvicinamento al Restauro*, Napoli, Liguori, 1997.

MARIA PIERA SETTE, *Il restauro in Architettura*, Torino, Utet, 2001.

BRUNO ZEVI (a cura), *Manuale del Restauro Architettonico*, Roma, Mancosu, 2000.

STEFANIA FRANCESCHI, LEONARDO GERMANI, *Manuale operativo per il restauro architettonico*, Roma, Dei, 2003.

GIOVANNI CARBONARA, (a cura di), *Trattato di restauro architettonico*, Torino, Utet, 1996-2007, voll. 9.

CRISTINA GIANNINI, ROBERTA ROANI, *Dizionario del Restauro e della Diagnostica*, Firenze, Nardini, 2003.

PAOLO MARCONI, *Il recupero della bellezza*, Milano, Skira, 2005.

La conservazione della dimora storica

BRUNO ZANARDI, *Conservazione, restauro e tutela*, Milano, Skira, 1999.

GIANLUCA KANNÈS (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*. Atti del Convegno di studi di Saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003.

HERMIONE SANDWITH, SHEILA STANTON, *Manuale di conservazione e restauro di vecchie case e del loro contenuto*, Padova, MEB, 1991.

AA.VV., *The National Trust Manual of Housekeeping: The Care of Collections in Historic Houses Open to the Public*, London, Penguin books, 1993.

AA.VV., *Vademecum per la manutenzione ed il restauro della villa veneta*, a cura del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, Neri Pozza, 1993.

PAOLO MARIA FARINA (a cura di), *Dal Restauro alla Manutenzione. Dimore Reali d'Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Monza - Milano 12-15 ottobre 2000. Associazione Secco Suardo, Lugano (BG), 2003.

STELLA AGOSTANI, *Recupero e riuso degli edifici rurali. Elementi di progetto e di piano*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli, 2008.

Il progetto d'architettura. La nuova sede museale.

Manuali di progettazione

ROBERTO ALOI, *Musei-Architettura-Tecnica*, Milano, Hoepli, 1965.

ANTONIO PIVA, *La costruzione del museo contemporaneo*, Milano, Jaca Book, 1983.

GAIL DEXTER LORD – BARRY LORD, *The manual of museum planning*, London, The Stationery Office, 1999.

MARIA LAURA TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di museologia*, Milano, Etas, 2003.

PAUL VON NARED-RAINER, *Museum Building. A design manual*, Basel, Birkhäuser, 2004.

MARCO VAUDETTI, *Edilizia per la cultura. Biblioteche – Musei*, Torino, UTET, 2005.

CLAIRE MERLEAU PONTY – JEAN JACQUES EZRATI, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, l'Harmattan, 2006.

GOTTFRIED ARIE (a cura di), *La progettazione di biblioteche, musei e centri congressuali. Quaderni del manuale di progettazione edilizia*, Hoepli, 2007.

LUCIA CATALDO – MARTA PARAVENTI, *Il Museo Oggi. Linee Guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007.

GIOVANNI LONGOBARDI, *Manuale di progettazione. Musei*, Roma, Mancosu, 2007.

SANDRO RANELLUCCI, *Il progetto del museo*, Roma, Dei, 2007.

Il progetto degli impianti e della sicurezza.

MARCO FILIPPI, *Gli impianti nei musei*, in “Condizionamento dell’aria, Riscaldamento, Refrigerazione”, n.8, Milano 1987.

GUNTER S. HILBERT (a cura di), *Vocabulary of Museums Security Terms*, Preussischer Kulturbesitz, Berlin 2000.

DAVID LISTON (a cura di), *Manuale per la sicurezza nei musei*, ed. it. Carlo Teruzzi (a cura di), Milano, ETAS, 2003.

MARCO FILIPPI, *Il progetto della climatizzazione per i musei*, in MARCO VAUDETTI, *Edilizia per la cultura. Biblioteche – Musei*, Torino, UTET, 2005, pp. 301-306.

Il progetto dell’allestimento museografico.

Manuali di progettazione

ARNOLD RATTEBUTY, *Exhibition Design, Theory and Practice*, Londra, Van Nostrand Reinhold, 1971.

MICHAEL BRAWNE, *Spazi interni al museo: Allestimenti e tecniche espositive*, Milano, Comunità, 1983.

JOHN A. THOMSON, *The manual of Curatorship*, Butterworth 1994.

DAVID DEAN, *Museum Exhibition: Theory and Practice*, London-New York, Routledge and Routledge, 1994.

ROMANO MASTRELLA, *Exhibition design. Allestimento & progetto. Introduzione alle problematiche*, Roma, Nuova Arnica, 1998.

SAVERIO CIANCIA, *Allestimento museale. Questioni di dettaglio*, Napoli, Clean Edizioni, 1998.

GIOVANNI PINNA, *Tipologie di esposizione*, in “Nuova Museologia” n.2, giugno 2000, p.4-7

MARIA LAURA TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di museologia*, Milano, Etas, 2003.

ANNALISA PIROZZI, *Elementi di museotecnica*, Torino, Celid, 2003.

FRANCO ANGELI – PAOLO BISCOTTINI, *Note di museologia*, Milano, ISU Università Cattolica, 2004.

CLAIRE MERLEAU-PONTY – JEAN-JACQUES EZRATI, *Pratique de l’exposition*, in CLAIRE MERLEAU-PONTY – JEAN-JACQUES EZRATI, *L’exposition, Théorie et Pratique*, Parigi, L’Harmattan, 2005.

PAUL VON NARED-RAINER, *Museum Building, A design manual*, Basel, Birkhäuser, 2004, pp. 19-26

BRIDGET VRANCKX, *Exhibit Design. High Impact Solutions*, New York, Collins design, 2006.

GUIDO MUNERATTO, *L’exhibition design nelle organizzazioni*, Milano, Franco Angeli, 2008.

CLAUDIO ROSATI, *La segnalazione esterna del museo*, Firenze, Regione Toscana, 2008.

GIANCARLO ROSA, *Lezioni di museografia*, Roma, Officina Edizioni, 2008.

HUGHES PHILIP, *Professione: allestitore di spazi espositivi*, Modena, Logos, 2010.

Raccolte di esempi

AA.VV., *Allestimenti moderni, Allestimenti pubblicitari per fiere-mostre-esposizioni*, Milano, Görlich, 1961.

KLAUS FRANCK, *Austellungen/Exhibition*, Teufen, Verlag Arthur Niggli - Stuttgart, Gerd Hatje, 1961.

WOLFGANG CLÄSEN, *Exhibition and Fair Stands, Austellungen und Messestände*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1968.

SERGIO POLANO, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagine, 1988.

"Exporre", trimestrale di cultura intorno all'Exhibition design dell'editore Lybra Immagine, 1989.

BIANCA ALBERTINI, SANDRO BAGNOLI, *Scarpa. Musei ed esposizioni*, Milano, Jaka Book, 1992.

SILVIO SAN PIETRO, *New Exhibits in Italy*, Milano, edizioni Archivolto, 1996, pp.8-9.

MARIO MASTROPIETRO (a cura di), *Nuovo allestimento italiano*, Milano, Lybra Immagine, 1997.

AA.VV., *Annali dei Laboratorio museotecnico*, Trezzano sul Naviglio, Goppion, 1998.

MASSIMILIANO FALSITTA, *Allestimenti. Eventi, fiere, mostre*, Milano, Federico Motta, 2002.

PIETRO CARLO PELLEGRINI, *Allestimenti museali*, Milano, Federico Motta, 2003.

SILVIO SAN PIETRO, *Nuovi allestimenti in Italia. New Exhibits in Italy*, Milano, Edizioni L'Archivolto, 2006.

DAVID DERNIE, *Exhibition Design*, London, Laurence King, 2006; ed. ted. *Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken*, Ludwigsburg, Avedition, 2006; ed. it. *Design espositivo*, Modena, Logos, 2006.

AA.VV., *Allestimenti tra le quinte di Palladio*, Milano, Electa, 2008.

MARCO BORSOTTI - CLENDIA SARTORI, *Il progetto dell'allestimento e la sua officina. Luogo, memoria ed evento: mostre alle fruttiere di Palazzo Te, Mantova*, Milano, Skira, 2009.

FEDERICO BUCCI - AUGUSTO ROSSARI, *I Musei e gli Allestimenti di Franco Albini. Il Design e gli interni di Franco Albini*, Milano, Electa - Mondadori, 2009.

La gestione della casa museo tra economia e sostenibilità.

EILEAN HOOPER-GREENHILL, *Museum, media, message*, London, Routledge, 1995.

FIONA MCLEAN, *Marketing the museum*, London, Routledge, 1997.

AA.VV., *Dimore storiche e beni culturali privati: problemi di diritto amministrativo e tributario*, Atti del Convegno organizzato dall'Associazione dimore storiche italiane, Firenze, Palazzo Borghese, 29 ottobre 1983 e 25 febbraio 1984.

AA.VV., *Effective management of museums in the 1990s*, in "Curator", n.42, 1999, pp. 37-53.

CARLO FUORTES, *Nuove esperienze gestionali nel settore museale*, in "Economia della Cultura", n.10, 2000, pp. 213-223.

LUCA ZAN, *Management and the British Museum*, in "Museum Management and Curatorship", n.18, 2000, pp. 221-270.

FRANCO CESCHI, *Un museo centrato sull'utente*, in "Economia della Cultura", n.10, 2000 pp. 381-384.

SILVIA BAGDADLI, *Il museo come azienda: management e organizzazione al servizio della*

cultura, Milano, Etas, 2002.

FRANCESCO CAPOGROSSI GUARNA, FRANCESCO DAINELLI, IRENE SANESI, *L'economia del museo. Gestione. Controllo. Fiscalità*. Milano, Egea, 2002.

LUCA ZAN, *Economia dei musei e retorica del management*, Milano, Electa, 2003.

DOMENICO SCUDIERO, *Manuale del curatore. Teoria e pratica della cura critica*, Roma, Gangemi, 2004.

MICHAEL DAY, *Le case-museo: come affrontare e risolvere la sfida della sostenibilità*, in ROSANNA PAVONI – ANNALISA ZANNI (a cura di), *Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete*, Milano, G&R Associati, 2006.

MONICA AMARI, *Progettazione culturale. Metodologia e strumenti di Cultural Planning*, Milano, Franco Angeli, 2006.

ANGELA BEFANA (a cura di) *Economia dell'Heritage italiano. Da casa a concept museale*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007.

MARIO RICCIARDI, *Il museo dei miracoli. Il museo come opera d'arte e invenzione tecnologica tra cultura e impresa, comunicazione e politica*, Milano, Apogeo, 2008.

La comunicazione e l'educazione museale.

STEPHEN BITGOOD, *A comparison of formal and informal learning*, in "Technical Report", n. 88-10, Center for Social Design, Jacksonville, Al, 1988.

EILEAN HOOPER-GREENHILL, *The educational role of the museum*, Londra, Routledge, 1994.

GEORGE E. HEIN, *Learning in the Museum*, London-New York, Routledge, 1998.

FRANCESCO ANTINUCCI, *Comunicare nel museo*, Bari, Laterza, 2004.

GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (a cura di), *Aperti museo. Il diritto al patrimonio culturale: un dialogo aperto tra i diversamente abile ed i musei*, in "Integrazione scolastica e sociale", n.5, novembre 2006.

LUCIA CATALDO - MARTA PARAVENTI, *Il pubblico*, in LUCIA CATALDO, MARTA PARAVENTI, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007, p. 196-238.

MARIA TERESA BALBONI BRIZZA, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Milano, Jaca Book, 2008.

GIANFRANCO MOLTENI (a cura di), *Il museo e le esperienze educative*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2008.

Il futuro della casa museo. Promuovere reti fra luoghi e siti.

MASSIMO BIANCHI, *L'organizzazione a rete: un possibile modello per i musei locali*, in ANGELA RONCACCIOLI (a cura di), *Museo contro museo*, Padova, CEDAM, 1996.

GIOVANNI PINNA, *Reti e Sistemi Museali*, in "Nuova Museologia", n 10, giugno 2004, pp. 26-29.

ROSANNA PAVONI – ANNALISA ZANNI (a cura di), *Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete*, Atti del Convegno "Case-museo a Milano: esperienze per un progetto di rete", Milano, 16 maggio 2005, Milano, G&R Associati, 2006.

AA.VV., *Reti e sistemi in Italia. Dal D.lgs 112/1998 ad oggi*, Atti del Convegno ICOM-Italia, Mantova, 2008.

Appendici.

APPENDICI

Appendici.

A1 - Associazioni pubbliche e private a tutela delle dimore storiche.

IN EUROPA

Union of European Historic Houses Associations, UEHHA.

Sede: 67 rue de Trèves B-1040 Brussels

tel +32 2 235 20 01 fax +32 2 234 30 09

e-mail: info@uehha.org

sito internet: www.uehha.org

The Union of European Historic Houses Association is a Foundation dedicated to the conservation of Europe's great artistic and architectural private heritage, its historic houses and their gardens and parks.

The UEHHA serving national associations of private owners of historic houses, gardens and parks in 12 countries of European Union and features more than 20.000 estates.

SPAGNA

Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores, ACAMFE.

Sede: Casa-museo Rosalía de Castro - 16917 Padron Coruna, Espagne

tel. : 34.981.81.12.04 - fax : 34.981.57.32.26

e-mail: casamuseo@fundacionrosalaidecastro.es

sito internet: www.acamfe.org - www.museosdeescritores.com

La Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores se gestó en 1993 en las Palmas de Gran Canaria, cuando cinco de estas instituciones concibieron la idea de agruparse para reforzar su personalidad e intercambiar experiencias e información, en beneficio del legado de sus escritores titulares. Cinco años más tarde, en 1998, y después de una serie de reuniones anuales, 22 de estas Casas y Fundaciones celebraban en Salamanca la Asamblea Constituyente de la Asociación, con la aprobación de sus Estatutos. En abril del siguiente año, la Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores quedaba inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones y en diciembre del mismo año de 1999 se celebraba en Santander la I Asamblea General Ordinaria de la Asociación, en la que se nombraba la primera Junta de Gobierno.

Fundación de Casas Históricas y Singulares, CHS.

Sede: Manuel, 3-1º derecha, Madrid 28015 España

tel.+ 34 915474222 +34 915476671 - fax +34 915474222

e-mail: casahistoricas@wanadoo.es

sito internet: www.casahistoricas.com

Casas Históricas y Singulares es una organización sin ánimo de lucro, integrada en la Unión Europea de Asociaciones de Casas Históricas, que agrupa desde 1994 a propietarios de casas situados en España, de reconocido valor artístico, histórico o cultural. El objeto fundamental de la Asociación es impulsar la conservación, mantenimiento, restauración y mejor uso de dichas casas, así como potenciar la función socio-cultural de estos inmuebles.

FRANCIA

Fédération des Maisons d'Écrivain et des Patrimoines Littéraires, FMEPL.

Sede: Bd Lamarck, BP 18 18001 Bourges cedex, France

tel. 33(0)2.48.23.22.50 fax : 33(0)2.48.24.50.64

e-mail: maisonsecrivain@yahoo.com

sito internet: www.litterature-lieux.com

La Federazione delle case di scrittori e dei patrimoni letterari è un luogo d'incontro per gli scrittori francesi e stranieri e uno spazio di riflessione sul ruolo dello scrittore oggi. Questa associazione, che beneficia del sostegno del Centro nazionale del libro, ha la sua sede a Parigi, 53 rue de Verneuil. La Federazione è aperta ai gestori delle case di scrittori e di altri luoghi o collezioni relative a uno scrittore o all'opera scritta di un uomo celebre e aperti normalmente al pubblico. Questi luoghi comprendono musei, biblioteche, centri d'attività, centri di documentazione.

La Demeure Historique.

Sede: Hotel de Nesmond, 57, Quai de la Tournelle, 75005 Paris

tel. 01 55 42 60 00 - fax: 01 43 29 36 44

e-mail: contact@demeure-historique.org

sito internet: demeure-historique.org

La Demeure Historique, association professionnelle des propriétaires des monuments historiques privés, fondée en 1924 et reconnue d'utilité publique en 1965, est l'une des plus anciennes associations de sauvegarde du patrimoine en France. Elle a pour but d'assurer la défense, la conservation et la mise en valeur du patrimoine architectural privé. Elle regroupe les propriétaires de monuments historiques privés, classés, inscrits, agréés ou susceptibles de l'être (2 300 actuellement) et les amateurs d'art et d'histoire souhaitant défendre la cause du patrimoine (les "Amis de la Demeure Historique").

Vieilles Maisons Françaises.

Sede: 93 Rue de l'Université, 75007 Paris

tel. 01 40 62 61 71

e-mail: vmf@club-internet.fr

sito internet: www.vmf.net

Les Vieilles Maisons Françaises ont une structure la plus représentative dans le domaine de la sauvegarde du patrimoine historique grâce à: 95 délégués départementaux représentant les V.M.F. 20 000 adhérents en France, amateurs de vieilles pierres ou propriétaires de demeures anciennes, et 20 000 adhérents aux États-Unis, admiratifs de notre patrimoine. une revue éditée à 30 000 exemplaires, vendue par abonnement et en kiosque. Elle fait découvrir l'architecture ancienne de chaque département et propose des chroniques régulières sur l'actualité du patrimoine et l'action associative. un concours annuel de sauvegarde. Plus d'1 000 000 F de prix sont distribués chaque année grâce à des nombreux mécènes.

Comité des Parcs et Jardins de France.

Sede: 168, rue de Grenelle, 75007 Paris

tel. 01 53 85 40 40 - fax: 01 53 85 40 49

e-mail: cpjf@wanadoo.fr

sito internet: www.parcsetjardins.fr

Le Comité des Parcs et Jardins de France a été créé en 1990 à l'initiative de l'Association des Parcs Botaniques de France, des Vieilles Maisons Françaises, de la Demeure Historique et des associations de Bretagne, de Normandie et de la Sarthe. Aujourd'hui, le C.P.J.F. réunit 6 associations nationales et 34 associations régionales et départementales afin de définir avec elles les besoins spécifiques des propriétaires privés et des responsables de parcs et jardins et de les représenter auprès des administrations régionales, nationales et internationales.

GRAN BREτανIA

National Trust

Sede: PO Box 39 - Warrington WA5 7WD

tel. 0844 800 1895 - fax: 0844 800 4642

e-mail: enquiries@nationaltrust.org.uk

sito internet: www.nationaltrust.org.uk

The National Trust is a charity and is completely independent of Government. They rely for income on membership fees, donations and legacies, and revenue raised from our commercial operations.

They have over 3.6 million members and 55,000 volunteers. More than 14 million people visit our pay for entry properties, while an estimated 50 million visit our open air properties.

They protect and open to the public over 350 historic houses, gardens and ancient monuments.

But it doesn't stop there. They also look after forests, woods, fens, beaches, farmland, downs, moorland, islands, archaeological remains, castles, nature reserves, villages - for ever, for everyone.

Historic Houses Association

Sede: 2, Chester Street, London W1X7BB, Great Britain

tel. +44 02072595688 - fax +44 02072595590

e-mail: hha@compuserve.com

sito internet: www.hha.org.uk

The majority of Britain's historic houses, castles and gardens remain in private ownership. These owners make a massive contribution to the preservation of this heritage. Successive Governments have recognised the private owner as the most economic and effective guardians of these properties. The HHA is an association of these owners. Its Full, Corporate and Friends Membership represent an impressive list being a combination of families who together played a central role in Britain's history with many other individuals, corporations, institutions and enthusiasts whose commitment maintains this important of Britain's built heritage.

OLANDA

Foundation Particuliere Historische Buitenplaatsen

Sede: P.O. BOX 217, 8180 AE Heerde, The Netherlands

tel. (31) 578-691735, fax (31) 578-695549

e-mail: info@stichting-phb.nl

sito internet: www.stichting-phb.nl

De Stichting tot behoud van Particuliere Historische Buitenplaatsen is in 1973 ontstaan op initiatief van een kleine groep particuliere eigenaren en de rijksoverheid met het doel de toekomst veilig te stellen van de historische buitenplaatsen. In deze jaren werd het steeds duidelijker dat vele eigenaren van historische buitenplaatsen niet langer of onvoldoende hun taak als instandhouders van de op de buitenplaatsen en landgoederen aanwezige belangrijke cultuurhistorische-, landschappelijke- en natuurwaarden konden vervullen.

PORTOGALLO

Associação Portuguesa das Casas Antigas

Sede: Rua de S. Julião, 11-1º Esq, 1100-524 Lisboa

tel.351-218876675 - fax.351-218869522

e-mail: geral@casasantigas.org

sito internet: www.ap-casas-antigas.pt/

This is a unique association in Portugal, and as such, the Portuguese Association for Historical Home already numbers many members who own historical homes, especially those that are the most historically significant. Therefore, the aims of the Association are as follows: The fundamental goal is to provide support with preservation efforts, to reclaim these important historical homes, contribute to research, and the diffusion of information regarding the cultural heritage which these buildings represent, whether it be for historical or artistic reasons, or for the landscape and natural contexts where they are located.

AUSTRIA

Österreichischer Burgenverein

Sede: Gumpendorferstraße 18/12 1060 Wien.

tel. +43 1 535 81 91, fax: +43 1 535 81 96

e-mail: sekretariat@burgenverein.at

sito internet: www.burgenverein.at

Mehr denn je besteht die Notwendigkeit, für die Erhaltung unseres architektonischen Erbes einzutreten und die offizielle Kulturpolitik zu verstärkter Tätigkeit anzuregen. Dieses Anliegen vertritt der Österreichische Burgenverein bei den für Denkmalschutz und –pflege zuständigen Stellen von Bund, Land und Gemeinden.

SVIZZERA

Domus Antiqua Elvetica – Svizzera

Sede: Casella postale 5246 8050 Zurigo

tel. 044 308 90 81 - fax 044 308 90 91

e-mail: sekretariat@domusantiqua.ch

sito internet: www.domusantiqua.ch

L'associazione Domus Antiqua Helvetica ha come scopo di facilitare la salvaguardia viva delle dimore antiche e / o di un valore storico, culturale o architettonico particolare . L'associazione è destinata a difendere gli interessi dei suoi membri e ad appoggiare ogni iniziativa tendente a conservare il valore storico, architettonico e culturale del patrimonio immobiliare e a mantenerlo in vita . Interviene pure in modo più generale nel interesse della collettività, a favore della salvaguardia delle dimore di valore storico o culturale e dei loro dintorni .

IN ITALIA

Fondo per l'Ambiente Italiano, FAI.

Sede: Viale Coni Zugna, 5, 20144 Milano

tel. 02 46.76.15.1 – fax. 02 48.19.36.31

e-mail: info@fondoambiente.it

sito internet: www.fondoambiente.it

Il FAI - Fondo Ambiente Italiano è una Fondazione nazionale senza scopo di lucro nata nel 1975, che gestisce un insieme di Beni di alto valore storico, culturale, paesaggistico e naturalistico, tra cui anche molte dimore storiche, al fine di conservarle, sostenerle e valorizzarle. FAI, inoltre, si occupa del Paesaggio che, secondo il Codice dei Beni Culturali, è quel territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni. Il FAI, oltre ad accogliere la definizione di Paesaggio espressa nella "Convenzione Europea del Paesaggio", opera soprattutto sulla base del dettato costituzionale che riconosce al Paesaggio un valore culturale e identitario dell'intera Nazione che, come tale, è oggetto di tutela. L'opera del FAI è da considerarsi a tutti gli effetti un'attività sociale perché i destinatari dell'opera del FAI sono le persone. La relazione tra il FAI e le persone avviene su tre livelli: a livello cognitivo, attraverso lo stimolo alla conoscenza, comprensione, consapevolezza della propria identità culturale e nazionale; a livello affettivo ed emotivo, attraverso iniziative che sollecitino la sfera sensoriale ed emotiva; a livello attivo e concreto, sollecitando le persone all'impegno civile e alla condivisione attiva della sua missione anche attraverso il volontariato e la donazione. I principali ambiti di azione del FAI sono: tutela, valorizzazione e gestione per la collettività del patrimonio monumentale e naturalistico di proprietà o in possesso della Fondazione; tutela e valorizzazione del patrimonio monumentale e naturalistico italiano con particolare attenzione al patrimonio dimenticato o a rischio; attività formativa ed educativa di tutti i cittadini, con particolare riguardo ai bambini, ai giovani e agli studenti.

Italia Nostra.

Sede: Viale Liegi, 33, 00198 Roma
tel. 068537271 - fax. 0685350596
e-mail: info@italianostra.org
sito internet: www.italianostra.org

Italia Nostra ONLUS è un'associazione di salvaguardia dei beni culturali, artistici e naturali. Nata a Roma nel 1955 e riconosciuta con decreto presidenziale nel 1958, è una delle più antiche associazioni ambientaliste italiane.

Italia Nostra fu fondata, inizialmente, per una campagna settoriale e territorialmente limitata contro lo sventramento di un isolato nel centro storico di Roma, ma presto allargò il suo campo di attività a tutto il territorio nazionale allo scopo di «proteggere i beni culturali e ambientali», come da slogan associativo. All'epoca, la sensibilità verso i temi di salvaguardia artistica e ambientale non era diffusa tra i ceti comuni, essendo per lo più appannaggio di un ambiente élitario. Oggi, Italia Nostra conta più di 200 sezioni distribuite su tutto il territorio nazionale ed è socia promotrice di Europa Nostra, federazione di 220 associazioni di conservazione europee; partecipa inoltre al BEE (Bureau Europeen de l'Environnement).

Associazione Dimore Storiche Italiane, ADSI.

Sede: L.go dei Fiorentini, 1, 00186 Roma
tel. 06/68307426 - fax: 06/68802930
e-mail: info@adsi.it
sito internet: www.adsi.it

Nel 1977, sull'esempio di analoghe associazioni operanti in altri paesi europei, si costituisce l'organizzazione privata ADSI acronimo di "Associazione Dimore Storiche Italiane". Questa Associazione non a scopo di lucro si propone di agevolare la valorizzazione e la gestione delle dimore storiche, contribuendo alla tutela di un patrimonio culturale, la cui conservazione e conoscenza sono di interesse pubblico. La conservazione di questo patrimonio richiede che esso venga tramandato alle generazioni future attraverso la conservazione degli edifici e dei giardini storici, preservandoli dal degrado e dalla distruzione. Le dimore storiche non sono sempre dei musei e conservarle significa anche mantenerle in qualche modo vive, attraverso destinazioni compatibili con la vocazione degli edifici stessi. I compiti statuari dell'Associazione prevedono: la consulenza e l'assistenza giuridica, amministrativa, tributaria e tecnica a favore dei propri soci ai fini della salvaguardia, della conservazione, della valorizzazione, e della gestione delle dimore storiche; lo stabilire ed il mantenere appropriati rapporti con i competenti organi pubblici; il collaborare con analoghe associazioni nazionali, estere, internazionali, ed in particolare con quelle europee aventi scopi simili (l'ADSI è membro della UEHHA, Union of European Historic Houses Associations); promuovere studi, ricerche ed iniziative dirette al conseguimento dei fini sociali; prospettare i mezzi per conseguire un più adeguato ordinamento legislativo nazionale ed europeo.

Associazione Case della Memoria.

Sede: Palazzo Datini, Via Ser Lapo Mazzei, 43, 59100 Prato

tel. 0571 664208

e-mail: info@casedellamemoria.it

sito internet: www.casedellamemoria.it

L'Associazione „Case della memoria“ si è costituita ufficialmente a Prato il 24 ottobre 2005, al termine di un lungo percorso durante il quale le diverse realtà che furono a suo tempo censite nell'ambito dell'omonimo progetto promosso dalla Regione Toscana e da Casa Boccaccio si sono confrontate e hanno deciso di dar vita ad una Associazione che avesse scopi e metodi di lavoro comuni. Proprio a conclusione del progetto regionale, che aveva individuato ben 54 case di personaggi che con la loro vita e le loro opere hanno illustrato la terra toscana è emersa l'esigenza di non disperdere questa esperienza di incontro e di scambio fra le varie istituzioni e di proseguire sulla via di una collaborazione più stringente. L'Associazione, tramite la costituzione di una rete delle Case della memoria, intende dare un valore aggiunto alla specificità di ciascuna delle Case museo di personaggi illustri, considerate come fondamentale risorsa culturale e turistica, attraverso la loro valorizzazione e promozione. A tal fine l'Associazione si propone in particolare di: promuovere l'immagine delle Case della memoria associate, attraverso l'uso di tutti gli strumenti di comunicazione e pubblicitari disponibili; promuovere l'adeguamento dei servizi museali ai più elevati standard europei, anche attraverso la costituzione di un sistema informativo comune e l'organizzazione di momenti formativi per gli addetti; elaborare e gestire progetti e programmi rivolti alla valorizzazione e promozione delle Case della Memoria associate; sollecitare l'interesse dell'imprenditoria nei riguardi delle associate, nel settore dell'editoria tradizionale e multimediale, del turismo culturale.

Fondazione Benetton Studi Ricerche.

Sede: via Cornarotta 7-9, 31100 Treviso

tel. 0422 5121 - fax 0422 579483

e-mail: fbsr@fbsr.it

sito internet: www.fbsr.it

Il lavoro culturale della Fondazione Benetton Studi Ricerche, avviato nel 1987, si svolge dal 2003 nel centro storico di Treviso, nella sede prestigiosa di via Cornarotta, di fronte alla torre di Arturo Martini, a due passi dal Municipio e a due passi dal Duomo. Il campo principale riguarda il governo e il disegno del paesaggio, dei luoghi che ci stanno intorno e di quelli di ogni altra parte del mondo, in particolare in Europa e nel Mediterraneo. Nell'arco dell'anno, vengono organizzati seminari, corsi brevi e viaggi di studio, laboratori sperimentali sulla vita e la forma dei luoghi, per la loro conoscenza, salvaguardia, valorizzazione. Ogni anno a un luogo "particolarmente denso di natura e di memoria" è rivolta una campagna di studi e di pubblicazioni che si conclude, nel secondo sabato di maggio, con la consegna del Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino. Dal 2007 al premio internazionale è affiancato il concorso "Luoghi di valore", giunto quest'anno alla quarta edizione, che raccoglie libere e soggettive segnalazioni nell'ambito della provincia di Treviso allo scopo di promuovere la partecipazione delle persone, delle comunità, delle scuole, alla ricerca e alla riflessione sul legame universale tra luogo e condizione umana. Accanto agli studi sul paesaggio è stato immaginato, fin dagli inizi, da Gaetano Cozzi (1922-2001), un ambito di indagine sulla storia e la civiltà del gioco, che trova riscontro negli annali di Ludica.

Fondazione Ippolito Nievo.

Sede: viale Ruggero Bacone, 5

tel. 06.8841392

e-mail: fondazioneippolitonievo@tin.it

sito internet: www.fondazionenievo.it

La Fondazione Ippolito Nievo nasce per il volere dei pronipoti dell'autore e in particolare per l'impegno del suo primo presidente, lo scrittore Stanislao Nievo, socio fondatore insieme a Giovanna Nievo, Giangaleazzo Nievo, Ludovica Nievo. La denominazione "Parco Letterario" viene ideata e utilizzata per la prima volta dalla Fondazione Ippolito Nievo, con la finalità di individuare nel territorio i luoghi narrati e cantati che hanno ispirato i maggiori autori letterari. L'idea nasce dalla volontà di Stanislao Nievo di elevare il Castello di Colloredo di Montalbano, dove Ippolito Nievo scrive le Confessioni di un italiano, a luogo del patrimonio culturale italiano. Un primo lavoro di classificazione, svolto appunto dalla Fondazione Nievo, porta attenzione a questi particolare ambiti, promuovendo la nascita di nuove istituzioni, con sedi, personale specializzato e attività regolari a sostegno di queste realtà territoriali. La Fondazione Ippolito Nievo rappresenta un modo nuovo di intendere la letteratura, poiché permette di vivere i luoghi cantati e narrati, di ritrovare atmosfere e sperimentare le emozioni dell'ambiente che ha ispirato poeti e scrittori. Uno degli obiettivi dell'istituzione è far rinascere un interesse per il territorio e oggi i parchi letterari costituiscono la più interessante realtà di turismo culturale italiano, rappresentando un'opportunità concreta di sviluppo per le imprese locali.

Istituto Regionale Ville Venete, IRVV.

Sede: Palazzo Querini, Dorsoduro 2691, Calle lunga S. Barnaba - Venezia

tel. 041.5235606 - fax 041.5225219

e-mail: segreteria@irvv.net

sito internet: www.irvv.net

L'Istituto Regionale Ville Venete nasce con legge 6 marzo 1958, n. 243, quale consorzio tra Amministrazioni Provinciali per il Turismo delle province di Belluno, Padova, Rovigo, Treviso, Udine, Verona, Venezia, Vicenza, al quale lo stato delega compiti specifici di tutela attraverso l'intervento economico (mutui e contributi) ma anche di competenza, quali l'espropriazione e la salvaguardia delle Ville. L'Istituto mette a disposizione un catalogo completo on-line delle Ville.

Istituto Regionale Ville Tuscolane, IRVIT.

Sede: Via Marcantonio Colonna, 54, 00192 Roma

tel. 06. 32650122 – fax. 06.32501225

e-mail: segreteria@irvit.it

sito internet: www.irvit.it

L'I.R.Vi.T., Istituto Regionale per le Ville Tuscolane, nasce con Legge regionale n. 43 del 6 novembre 1992, nell'ambito delle competenze di cui al decreto del Presidente della Repubblica 16 luglio 1977, n. 616, e nel rispetto dei principi contenuti nella legge 8 giugno 1990, n. 142. L'Ente, che ha sede a Roma, è dotato di personalità giuridica pubblica e opera per favorire ed assicurare la conservazione, la valorizzazione, la più

idonea utilizzazione e la migliore conoscenza delle Ville Tuscolane e dei relativi parchi e giardini. Le Ville Tuscolane sono dieci così distribuite sul territorio dei Castelli Romani: a Frascati: Aldobrandini, Falconieri, Lancellotti, Rufinella, Sora, Torlonia; a Grottaferrata: Grazioli, Muti; a Monteporzio Catone: Mondragone, Parisi. L'Istituto è stato costituito per favorire ed assicurare la conservazione, la valorizzazione, la più idonea utilizzazione e la migliore conoscenza delle Ville Tuscolane e dei relativi parchi e giardini. Gli obiettivi dell'ente sono: Promuovere, divulgare e incentivare la conoscenza delle Ville nella ferma convinzione che oltre a rappresentare la nostra storia esse costituiscono una concreta risorsa per il nostro futuro; Organizzare iniziative per dare maggiore visibilità in ambito nazionale ed internazionale al patrimonio storico architettonico delle Ville Tuscolane; Curare, Restaurare e Tramandare l'immenso patrimonio storico architettonico costituito dalle splendide Ville Tuscolane; Educare al rispetto e alla tutela del patrimonio storico-artistico le nuove generazioni, favorendo iniziative nell'ambito delle quali proporre esperienze didattico-educative; Rilanciare culturalmente la Regione, donando maggiore notorietà alle diverse vocazioni del territorio laziale.

Ville d'Italia.

Sede: Roma, Via Marcantonio Colonna n. 54; Venezia, attualmente in Piazza San Marco n. 63; Napoli, Palazzo Reale, Piazza del Plebiscito.

e-mail: info@villeditalia.net

sito internet: www.villeditalia.net

L'Associazione Ville d'Italia È costituita un'associazione ONLUS per il patrimonio architettonico diffuso sul territorio, con sede legale a Roma e sede operativa a Venezia e Napoli. L'Associazione ha carattere nazionale, non ha scopi di lucro e si propone di sostenere la conservazione, la valorizzazione e promozione di sistemi omogenei di Beni Culturali diffusi sul territorio e i loro contesti paesaggistici: Ville, i Palazzi, i Castelli, i Giardini e il patrimonio architettonico minore. L'Associazione: intrattiene rapporti con i competenti soggetti pubblici e privati; collabora con analoghe associazioni nazionali e internazionali, ed in particolare con quelle europee aventi scopi simili, per un maggior scambio di informazioni sia sulle legislazioni che sulle reciproche esperienze di conservazione; promuove studi, ricerche, catalogazioni e pubblicazioni finalizzate a migliorare la conoscenza e la divulgazione di sistemi di Beni Culturali territoriali; organizza eventi culturali, mostre itineranti e convegni con l'obiettivo di porre all'attenzione delle istituzioni nazionali e comunitarie i grandi temi attinenti la conservazione, la valorizzazione e la promozione dei sistemi omogenei di Beni Culturali.

Istituto Italiano Castelli.

Sede: Via G.A. Borgese, 14 - 20154 Milano

tel./fax 02.347237

e-mail: info@castit.it

sito internet: www.castit.it

L'Istituto Italiano dei Castelli è un'organizzazione culturale senza scopo di lucro, nata nel 1964 su iniziativa di Pietro Gazzola ed eretta in Ente Morale, riconosciuto dal Ministero dei Beni Culturali, nel 1991. Oggi si è eretto in ONLUS. È associato a un organismo europeo patrocinato dell'Unesco, l'Internationales Burgen Institut, ora Europa Nostra-

Internationales Burgen Institut. L'organizzazione sul territorio si articola in Sezioni regionali, cui fanno capo Delegazioni provinciali. Sezioni e Delegazioni, autonome nell'attività nel loro ambito, rispondono nelle linee generali a un Consiglio Direttivo; l'attività di studio e di ricerca è coordinata da un apposito Consiglio Scientifico.

Gli scopi dell'Istituto sono la conoscenza, la salvaguardia e la valorizzazione dell'architettura fortificata. Esso si occupa infatti di tutte quelle architetture - torri, castelli, caseforti, città fortificate, rocche, forti, bastioni, conventi fortificati, mura e così via - nate per esigenze difensive.

Associazione Castelli e Ville aperti In Lombardia.

Sede: Piazzale Principessa Clotilde 12, 20121 Milano

tel. 02 65 58 9231 – fax. 02 29 06 2345

e-mail: info@castellieville.it

sito internet: www.castellieville.it

L'Associazione Castelli e Ville aperti in Lombardia nasce nel 1997, quando alcuni proprietari e responsabili di dimore storiche aperte al pubblico decisero di riunirsi per presentarsi come un nuovo e omogeneo circuito turistico e culturale, aiutarsi reciprocamente nella promozione, scambiarsi le esperienze e indurre altri castelli e ville ad associarsi ed aprire i loro battenti ai visitatori. Attualmente l'Associazione conta 40 dimore. L'Associazione svolge costantemente attività di promozione nei confronti delle dimore storiche dislocate sul territorio regionale, conseguentemente valorizzando la Lombardia come terra di storia, cultura, arte e svago e profilandosi come una realtà importante e competitiva nel panorama europeo delle dimore storiche visitabili. Obiettivo principale dell'Associazione è di promuovere e valorizzare, in Italia e all'estero, i castelli e le ville aperti al pubblico in Lombardia come nuovo segmento turistico da affiancare a quelli già noti indirizzati a gruppi o a singoli visitatori, validi sia per una gita fuori porta che per una vacanza di maggior durata: un circuito di grande importanza per il territorio e per il suo sviluppo. Per concretizzare la propria *mission* l'Associazione Castelli e Ville Aperti in Lombardia produce e distribuisce annualmente materiale informativo sulle proprie dimore associate su tutto il territorio regionale. Accanto a quello promozionale, propriamente istituzionale, sono stati sviluppati nuovi settori relativi alla organizzazione di itinerari turistici di una settimana o più per turisti stranieri e di pacchetti week-end per l'utenza generale in concomitanza con gli eventi organizzati dalle nostre dimore. In più vengono pianificati itinerari per gruppi di adulti e comitive scolastiche, vengono organizzati convegni e coordinati gli eventi negli edifici storici.

Associazione Castelli Aperti del Basso Piemonte.

Sede: Castello di Cremolino, via privata Al Castello 28, 15010 Cremolino (AL)

tel. 334.3769833

e-mail: info@castellipiemontesi.it

sito internet: www.castellipiemontesi.it

L'Associazione Castelli Aperti del Piemonte si propone di far diventare i castelli e le dimore storiche quali mete di un turismo culturale capace di coniugare le bellezze paesaggistiche con i pregi architettonici, con le storie e le leggende, con i gusti ed i sapori enogastronomici che il territorio piemontese sa offrire.

Associazione Castelli del Ducato di Parma e Piacenza.

Sede: Piazza Matteotti 1 - 43012 Fontanellato (PR)

tel 0521.823221 - 0521.823220 - fax 0521.822561

email: info@castellidelducato.it

sito internet: www.castellidelducato.it

Fondata nel 1999 l'Associazione "Castelli del Ducato di Parma e Piacenza" è un vero e proprio Club di Prodotto che vede la partecipazione di proprietari privati ed enti pubblici nella veste di soci fondatori, ordinari e sostenitori. L'Associazione ha sede a Fontanellato, all'interno della Rocca Sanvitale, e ne fanno parte 20 castelli (nove nel piacentino e undici nel parmense). Il circuito dei castelli offre tantissime possibilità di itinerari turistici ed enogastronomici, proposte di soggiorno, concerti, serate medievali e banchetti a tema. Chi vuole scoprire un "pezzo" di storia affascinante del Ducato di Parma e Piacenza può scegliere di percorrere i rettilinei della Bassa o i dolci tornanti delle colline a bordo della propria auto o in bicicletta, su una rombante moto o ancora su una fiammante spider anni '60, in compagnia della famiglia o della persona del cuore per vivere un'emozione davvero unica.

Fondazione Ente Ville Vesuviane, EVV.

Sede: Villa Campolieto, corso Resina, 283 - 80056 Ercolano (Na)

tel. e fax 081.192.44.532

email: ufficioamministrativo@villevesuviane.net

sito internet: www.villevesuviane.net

Con il fine di conservare e salvaguardare il cospicuo patrimonio architettonico ed ambientale delle Ville Vesuviane del XVIII secolo, la Legge dello Stato n. 578 istituiva il 29 Luglio 1971 l'Ente per le Ville Vesuviane, Consorzio tra lo Stato, la Regione Campania, la Provincia di Napoli ed i Comuni Vesuviani. Nel 1976 con l'emissione del Decreto Ministeriale di vincolo inizia di fatto il lungo lavoro dell'Ente a tutela dei 122 immobili monumentali compresi nei territori dei Comuni di Napoli, S.Giorgio a Cremano, Portici, Ercolano e Torre del Greco. Il costante impegno dell'Ente per le Ville Vesuviane ha consentito in questi anni di completare restauri ed intraprendere progetti che certo hanno contribuito a creare una rinnovata coscienza dell'importanza dei tesori del nostro passato. La conservazione del sistema territoriale delle Ville Vesuviane, integrate con l'esigenza della collettività locale ed esterna, non si configura, quindi, come sommatoria di interventi, bensì come un'unica azione globale che nella sua progressione produce ampi e diffusi benefici, spirituali ed economici, per la collettività locale ed esterna. Tutto ciò significa sviluppo armonico, attento alle vocazioni reali del territorio, rispettoso dei valori dell'ambiente, centrato sul recupero della migliore qualità della vita. Le ville vesuviane sono 122 gli immobili monumentali, compresi nel territorio dei Comuni di Napoli, San Giorgio a Cremano, Portici, Ercolano, Torre del Greco.

Associazione delle Ville e Palazzi Lucchesi, AVPL.

Sede: via di Valgiano, 32/B, 55018 Segromigno Monte – Lucca.

sito internet: www.villeepalazzilucchesi.it

L'Associazione è attiva su tutto il territorio della Provincia di Lucca da oltre vent'anni. Riunisce sotto la sua guida un ricco ed importante patrimonio storico, artistico, architettonico ed ambientale che ha avuto le sue origini fin dal XV° secolo. E' una associazione no profit. Vengono organizzati eventi che contribuiscono alla promozione di un'immagine sia culturale che turistica della Lucchesia in Italia ed all'estero. In particolar modo opera affinché un patrimonio culturale come quello delle Ville e dei Palazzi Lucchesi riesca ad andare avanti nel tempo con una saggia conservazione, mantenendo dialogo e sinergie con gli Enti governativi locali preposti alla conservazione, tutela e promozione dell' intero territorio. L'Associazione delle Ville Lucchesi è fondata nel Dicembre del 1986 da un ristretto gruppo di Proprietari di Ville Storiche.

Associazione Italiana Paesi Dipinti ASSIPAD

Sede: Via Magenta, 31, 21100 Varese (VA)

tel. +39 0332 289755 - Fax +39 0332 289755

e-mail: info@paesidipinti.it

sito internet: www.paesidipinti.it

L'Associazione Paesi Dipinti ASSIPAD viene fondata ufficialmente nel 1994 con lo scopo di: collegare sotto il profilo culturale la comunità italiane che posseggono, promuovono e valorizzano il patrimonio pittorico antico e recente, realizzato sui muri esterni delle abitazioni; promuovere la funzione turistico – culturale del suddetto patrimonio; sollecitare scambi di esperienze artistiche, organizzative, giuridico – amministrative tra gli associati, nonché incontri tra gli operatori, gli studiosi e i tecnici che s'interessano delle problematiche generali dei paesi dipinti; spronare gli associati a restaurare il patrimonio artistico; stimolare la creazione di itinerari artistico – culturali.

A2 - Sistemi, reti e centri di ricerca di case-museo

Résidences royales européennes.

www.europeanroyalresidences.com

Rete di residenze reali in Europa

The maps presents the towns and cities that are home to the European Royal Residences participating in the European Royal Residences Network: 13 sites of great historical charm and architectural appeal, bearing witness to the dynasties and the courts that, at different times, have vied for primacy with their splendour and magnificence.

The Royal Residences are now leading tourist attractions thanks to their unparalleled allure and exquisite charm.

La rete delle Case di scrittori nel testo Gilberto Coletto.

Gilberto Coletto, *Case di scrittori. Guida alle case museo centri studio, associazioni amici di scrittori italiani*, 1 ed. Spino d'Adda, Grafica G. M., 2002, 2 ed. Padova, Libreria Padovana Editrice, 2005.

Il libro di Gilberto Coletto *Case di scrittori. Guida alle case museo centri studio, associazioni amici di scrittori italiani*, mette a disposizione del lettore un elenco di case-museo e fondazioni riguardanti scrittori in Italia, una guida trasversale completa di indirizzi web e e-mail. La pubblicazione, che considera case con la funzione di museo dei ricordi e istituzioni atte all'approfondimento culturale nel settore letterario, segue lo stesso filone logico della francese *Maisons d'écrivain* di Poisson e successivamente della studiosa Hélène Rochette, che soddisfano le esigenze sia dello studioso colto sia del semplice turista attento ai richiami della cultura

La rete delle Case museo dei poeti e degli scrittori in Romagna.

Il Coordinamento delle Case museo dei poeti e degli scrittori in Romagna è sorto per dar voce a una pluralità di luoghi e di interpretazioni, ciascuno dedicato a uno scrittore o a un poeta che in Romagna ha vissuto, ha lavorato, ha trovato radici, ha lasciato tracce anche forti sul territorio.

In Romagna sono numerose le "case degli scrittori" disseminate nel territorio, esse documentano doviziosamente taluni modi di essere della produzione letteraria italiana, e romagnola, fra otto e novecento. Un percorso sistematico fra questi luoghi garantisce, oltre ad una più ampia conoscenza dell'offerta culturale del territorio, una nuova consapevolezza delle specifiche identità culturali di una regione.

Fanno parte del coordinamento la Casa di Pellegrino Artusi a Forlimpopoli, la Casa di Vincenzo Monti ad Alfonsine, la Casa di Marino Moretti a Cesenatico, la Casa Alfredo Oriani Il Cardello a Casola Valsenio, la Casa Alfredo Panzini a Belluria, la Casa di Giovanni Pascoli a San Mauro Pascoli, la Casa Aurelio Saffi a San Varano, la Casa Renato Serra a Cesena. Questi luoghi della memoria costituiscono dei punti di ancoraggio degli scrittori nello spazio ove hanno vissuto, da cui hanno tratto in qualche modo ispirazione: nel loro operare, si sono incontrati, hanno fraternizzato o polemizzato fra di loro, si sono confrontati con il pensiero e le opere dei predecessori, hanno lasciato testimonianza nelle loro dimore di queste esperienze. Il circuito che si è venuto a creare non ha annullato

i differenti approcci al tema della messa in scena dello scrittore e dell'opera letteraria, anzi seguendo questo itinerario alla ricerca dei personaggi che hanno dato lustro alla Romagna e in omaggio alle loro opere si percorre un percorso letterario sistematico fra i luoghi della memoria degli scrittori, per affinità epocali, ideali, temperamentali. Il Coordinamento ha promosso la realizzazione di un CD interattivo e di una pubblicazione, come prima tappa di un percorso unitario.

La banca dati case di persone famose di Museumland.

sito internet: http://www.museumland.com/case_person_e_famose/indice.html

Museumland è un'iniziativa internazionale che si propone di dare visibilità ai musei, al patrimonio culturale e al turismo culturale sulla internet. Il Portale è aggiornato quotidianamente. Museumland ha finalità prettamente turistiche e propone una ricerca sia puntuale (è possibile avere informazioni su un determinato museo, in una determinata nazione) sia lineare, scegliendo un itinerario già sviluppato e proposto, che mette in comunicazione realtà diverse. Tra gli itinerari tematici si trova anche uno specifico percorso dedicato alle Case e ai musei di persone famose, a cura di Elisabetta e Laura Corselli. L'itinerario seleziona websites di musei divisi in: scrittori e poeti, inventori e uomini di scienza, personaggi storici, musicisti, artisti.

Paesaggi d'autore in Emilia Romagna.

In Emilia Romagna si è promosso il progetto "Paesaggi d'Autore", che intende valorizzare il territorio regionale attraverso un rete di luoghi di vita e di lavoro di personaggi del mondo dell'arte, del cinema, della letteratura e della musica. "Paesaggi d'Autore" è una mappa, che genera un percorso attraverso le località che hanno avuto, o che tuttora hanno, un ruolo significativo nella vita e nell'opera di pittori, scultori, architetti, musicisti, registi, poeti e narratori, e che sono ormai assunte a beni di valore simbolico per l'intera collettività. L'itinerario di visita porta a nuove fasi di riscoperta di patrimoni dimenticati, diventando l'occasione per il rilancio economico di un sistema policentrico, che comprende anche vasti territori dimenticati, seppur ricchi di storia e di tradizioni.

Sistema Museale Case Museo di Milano.

sito internet: www.casemuseomilano.it

Il Museo Bagatti Valsecchi, Casa Boschi di Stefano, Villa Necchi Campiglio e il Museo Poldi Pezzoli dall'ottobre 2008 sono riunite in un circuito costituendo un Sistema Museale a Milano. Al sistema museale, nato da un Accordo di Programma sottoscritto nel 2004 e realizzato per volontà e in collaborazione con Regione Lombardia, Provincia di Milano e Comune di Milano, hanno aderito la Fondazione Bagatti Valsecchi Onlus, il Comune di Milano per Casa Boschi di Stefano, il FAI – Fondo per l'Ambiente Italiano per Villa Necchi Campiglio e la Fondazione Artistica Poldi Pezzoli Onlus. Il circuito, nel rispetto delle autonomie e delle identità di ciascuna istituzione, si prefigge di: promuovere la conoscenza dell'evoluzione e della trasformazione della città di Milano avvenute nel corso di quasi due secoli di storia (XIX e XX sec.), attraverso una proposta culturale inedita; valorizzare l'identità di ciascuna realtà museale e delle collezioni in essa conservate, in funzione del periodo storico che ognuna è chiamata a rappresentare; elaborare un progetto che diventi modello di riferimento metodologico internazionale. Al Museo Poldi Pezzoli, ente

capofila del circuito delle Case Museo di Milano, spetta in particolare il coordinamento scientifico e per il 2008 anche funzioni di segreteria organizzativa. Dopo una prima fase di studio e di ricerca, che si è concretizzata nel maggio 2005 in un convegno internazionale intitolato "Case museo a Milano: esperienze europee per un progetto di rete", è stata avviata una seconda fase, operativa, che ha messo a punto un insieme di iniziative e di strumenti promozionali per favorire la conoscenza della nuova rete. Il sito www.casemuseomilano.it fornisce informazioni sulla storia e sulle collezioni delle quattro istituzioni e altre notizie utili per il visitatore. Il circuito delle Case Museo di Milano si configura come una proposta culturale e didattica completa, che si articola nell'organizzazione di mostre e attività culturali, nella predisposizione di strumenti didattici e nell'elaborazione di progetti di studio e di ricerca comuni per fornire un modello di riferimento metodologico a livello interregionale, nazionale e internazionale.

Rete Case Museo della Lombardia "Molte storie nella rete".

Tra il 2009 e il 2010 la Regione Lombardia ha affidato al FAI un progetto di studio allo scopo di allargare all'intera regione il circuito delle case-museo, attualmente: operativo per la sola città di Milano. Obiettivo della rete, pensata anche in vista dell'opportunità offerta da Expo 2015, è l'ottimizzazione dei saperi delle risorse, nella convinzione che l'aggregazione di realtà con caratteristiche simili, ma fondate anche sull'unicità delle rispettive identità, possa garantire un allargamento della conoscenza e di conseguenza una maggior consapevolezza dei cittadini nei confronti dell'evoluzione storico-artistica nonché dello sviluppo di temi quali la storia del collezionismo, la storia del gusto e quella dell'abitare relativamente all'ambito lombardo. Sempre più spesso infatti i musei si raccolgono in rete, dimostrando come la condivisione delle esperienze, e dei saperi possa superare i particolarismi e portare a risultati di successo. Un'economia allargata di questo tipo aiuta i più piccoli a far sentire la propria voce, sostenuti proprio dalle realtà più grandi, a volte loro passate rivali e che invece, se unite in gruppo, creano un'azione di reciproca valorizzazione. Nel caso delle case-museo, questa opera di rafforzamento è ancora più interessante poiché unisce proprietari pubblici e singoli privati, sontuosi palazzi dei centri cittadini e appartate ville in campagna, offrendo, nella sua complessità, un valido rapporto alla storia della regione, declinata sia nel senso di un ricco e colto collezionismo, sia sotto la veste di un allestimento, domestico, testimonianza del gusto di un'epoca e della storia dell'abitare.

"Molte storie nella rete" è lo slogan, provvisoriamente adottato per la futura realtà di condivisione, conferma la vastità degli ambiti degni di indagine da parte delle case del progetto, dimore a volte lontane tra loro geograficamente o stilisticamente, ma unite da una comune accezione domestica e da quella promessa di colta intimità che un museo tradizionale non potrà mai offrire. La realizzazione del progetto è uno dei prossimi obiettivi dell'istituzione lombarda, allo scopo di dare così avvio a una proposta d'eccellenza che verrà in futuro mutuata in altre regioni italiane.

A3 - Legislazione regionale e nazionale.

3.1. Estratti di legislazione nazionale sui beni culturali dal 1939 al 2004.

In questo apparato si indicano le principali leggi nazionali sui beni culturali, sui musei e sulle dimore storiche. Si prende in considerazione un arco temporale indicativo, dal 1939, anno di entrata in vigore della Legge 1089 del 1 giugno 1939 sulla tutela delle cose d'interesse artistico e storico, al 2004, anno di pubblicazione del Decreto Legislativo n. 42, "Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio". In alcuni casi verranno citate anche leggi successive al 2004.

Legislazione nazionale sui Beni culturali

- Legge 1089 del 1 giugno 1939 "Tutela delle cose d'interesse artistico e storico"
- Legge 1089 bis del 1 giugno 1939 "Tutela delle cose d'interesse artistico e storico"
- Legge 1497 del 29 giugno 1939 Protezione delle bellezze naturali
- DPR 1409 del 30 settembre 1963 Norme relative all'ordinamento ed al personale degli archivi di Stato
- Legge 1062 del 20 novembre 1971 Norme penali sulla contraffazione od alienazione di opere d'arte
- Legge 487 del 8 agosto 1972 Nuove norme sulla esportazione delle cose di interesse artistico e archivistico di cui alla legge 1 giugno 1939, n. 1089, e al DPR 30 settembre 1963, n. 1409
- DPR 657 del 14 dicembre 1974 Istituzione del Ministero per i beni culturali e per l'ambiente
- DPR 805 del 3 dicembre 1975 Organizzazione del Ministero per i beni culturali e ambientali
- TESTO UNICO D.Lg. 490/99 con le disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'art. 1 della legge 8 ottobre, n. 352 pubblicato sul supplemento ordinario alla G.U. n. 302 del 27 dicembre 1999
- Regolamento di attuazione della legge quadro in materia di lavori pubblici 11.02.1994 e successive modificazioni. (S.O. n. 66/L - G.U. n. 98 del 28.04.2000). Titolo XIII Dei lavori riguardanti i beni culturali
- Schema di regolamento ex articolo 8, comma 11-sexies della legge 109 del 1994 concernente la individuazione dei requisiti di qualificazione dei soggetti esecutori dei lavori di restauro e manutenzione dei beni mobili e delle superfici decorate di beni architettonici
- D.P.R. 29 dicembre 2000, n. 441 pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 33 del 9 febbraio 2001, in attuazione del D.Lgs. 20 ottobre 1998, n. 368, e del D.Lgs. 30 luglio 1999, n. 300. Regolamento recante norme di organizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

- Legge 24 dicembre 2003, n. 378 Disposizioni per la tutela e la valorizzazione dell'architettura rurale.(GU n. 13 del 17-1-2004)

Normative UNI

UNI 10586 - 09/1997 "Condizioni climatiche per ambienti di conservazione di documenti grafici e caratteristiche degli alloggiamenti"

UNI 10829 - 07/1999 "Beni di interesse storico ed artistico, Condizioni ambientali di conservazione, Misurazione ed analisi"

UNI 10969 - 02/2002 "Principi generali per la scelta e il controllo del microclima per la conservazione dei Beni Culturali in ambienti interni"

CHA00017 Progetto di norma UNI "Beni Culturali - Assicurazione di qualità per gli elementi di esposizione specifici per i musei - Vettrine per esposizioni permanenti e temporanee"

Linee Guida ed Handbook

ASHRAE Application Handbook 2003.

Linee guida del dipartimento dell'Interno U.S.A. Manuale dipartimentale (2000).

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (D. Lgs. n. 112/98 art. 150 comma 6) Elaborati del Gruppo di lavoro (D.M. 25.7.2000)

Leggi statali concernenti i beni culturali e i musei.

- a. Disegno di legge recante: "Delega al governo per la riforma della disciplina sanzionatoria penale in materia di reati contro il patrimonio culturale". (Approvato dal Consiglio dei Ministri nella seduta del 23 maggio 2007)
- b. Decreto legislativo 23 febbraio 2001, nr. 29
Nuove disposizioni in materia di interventi per i beni e le attività culturali (Pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 51 del 2 marzo 2001)
- c. D.P.R 7 settembre 2000, nr. 283
Regolamento recante disciplina delle alienazioni di beni immobili del demanio storico artistico. Regolamento per l'alienazione, il conferimento in concessione o l'utilizzazione mediante convenzione dei beni immobili del demanio storico-artistico dello Stato, delle Regioni, delle Provincie e dei Comuni
- d. Decreto legislativo 21 dicembre 1999, nr. 513
Interventi straordinari nel settore dei beni e delle attività culturali (Pubblicata nella Gazzetta ufficiale n. 7 dell'11 gennaio 2000)
- e. Decreto Legislativo 29 ottobre 1999, n. 490
Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'articolo 1 della legge 8 ottobre, n. 352 (pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 302 del 27 dicembre 1999 - Supplemento Ordinario n. 229).
- f. Decreto Legislativo 31 marzo 1998, n. 112
Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli

enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59 (pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 92 del 21 aprile 1998 - Supplemento Ordinario n. 77)

g. Legge 15 marzo 1997, n. 59 + allegato

Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della Pubblica Amministrazione e per la semplificazione amministrativa (pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 63 del 17 marzo 1997)

Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, "Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137"

Il Codice dei beni culturali e del paesaggio (Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 45 del 24 febbraio 2004 - Supplemento Ordinario n. 28) è il principale riferimento legislativo che attribuisce al Ministero per i Beni e le Attività Culturali il compito di tutelare, conservare e valorizzare il patrimonio culturale del nostro Paese.

Il Codice (art. 101) definisce il museo come «una struttura permanente che acquisisce, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e di studio».

Successivi al Codice del 2004 sono le seguenti disposizioni integrative:

- a. Decreto Legislativo 24 marzo 2006, n. 156. "Disposizioni correttive ed integrative al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in relazione ai beni culturali" Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 97 del 27 aprile 2006 - Supplemento Ordinario n. 102 (Rettifica G.U. n. 119 del 24 maggio 2006).
- b. Decreto Legislativo 24 marzo 2006, n. 157. "Disposizioni correttive ed integrative al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in relazione al paesaggio" pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 97 del 27 aprile 2006 - Supplemento Ordinario n. 102.

Decreto Legislativo n.112/98 Ministero per i beni e le attività culturali, "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei"

Il decreto riporta come definizione di museo la seguente:

"Le gallerie d'arte, le pinacoteche ed, in genere, i musei aperti al pubblico sono istituti che realizzano il fine della cultura, per mezzo di un complesso di beni debitamente ordinati e messi a disposizione della generalità del pubblico; a questo fine essi aggiungono quello, non meno importante, della raccolta e della conservazione delle cose di interesse artistico, storico, scientifico ecc., che costituiscono il patrimonio culturale della nazione".

Tratto dall'introduzione dell'atto.

(...) Tra i risultati principali di questo complesso lavoro può essere indicata, con estrema sintesi, la ripartizione della materia – da acquisire o da produrre – in otto parti definite "ambiti" di riferimento per la definizione degli standard, e precisamente:

I Status giuridico, II Assetto finanziario, III Strutture, IV Personale, V Sicurezza, VI Gestione delle collezioni, VII Rapporti con il pubblico e relativi servizi, VIII Rapporti con il territorio

Tratto dall'ambito VI - Gestione e cura delle collezioni

Le collezioni rappresentano l'elemento costitutivo e la ragion d'essere di ogni museo. La loro gestione e la loro cura costituiscono per questo un compito di primaria importanza che ogni museo, deve attendere al fine di garantirne:

- *l'incremento*, se questo è previsto dalla sua missione, in base a linee d'indirizzo e con modalità definite dall'ente di governo del museo, nel rispetto della normativa vigente;
- *l'inalienabilità*, salvo casi eccezionali, previsti dalla legislazione vigente e secondo procedure particolari;
- *la conservazione, la gestione e la cura: (...)*
- *la piena accessibilità, fisica e intellettuale: (...)*

La gestione e la cura delle collezioni, nel costituire un ambito centrale di attività di ogni museo, comportano la definizione di un complesso di atti generali di indirizzo, di misure e di procedure operative, di forme e modalità di controllo che ogni museo ha il dovere di approvare formalmente, di attuare e di garantire in via permanente, aggiornandoli periodicamente e dando loro adeguata pubblicità.

Tratto dall'ambito VII - Rapporti con il pubblico e relativi servizi

Ogni museo affianca al dovere della conservazione del proprio patrimonio la missione, rivolta a varie e diversificate fasce di utenti, di renderne possibile la fruizione a scopo educativo, culturale, ricreativo e altro ancora. Interpretare il suo patrimonio e renderlo fruibile da parte dei visitatori, specialmente esponendolo, è dunque parte integrante della sua ragion d'essere. In linea generale, il museo è sollecitato a sviluppare, nel rispetto della propria tradizione e cultura, quegli aspetti di orientamento verso il visitatore che mettano quest'ultimo in grado di godere l'accostamento al museo stesso come un evento particolarmente appagante non solo in quanto fattore di crescita culturale, ma anche in quanto momento privilegiato della fruizione del tempo libero, e valido complemento delle più consuete attività ricreative.

Il Codice etico per i musei dell'ICOM

L'attuale Codice etico per i musei dell'ICOM è stato adottato durante la ventunesima Assemblea generale l'8 ottobre 2004 a Seoul.

Il Codice etico è una normativa di autoregolamentazione professionale che fissa gli standard minimi di condotta e di performance che i professionisti museali, in tutto il mondo possono realisticamente applicare e quanto il pubblico ha diritto di aspettarsi dalla professione Museale.

L'etica, nel museo, può essere definita come il processo di discussione che mira a identificare i valori e i principi di base su cui si fonda il lavoro museale, l'etica si propone di guidare la condotta museale al punto di portare a considerare la museologia come un'etica del museo.

ICOM ha sempre assegnato una particolare attenzione alla dimensione etica della professione museale. L'aspetto etico è stato in un primo momento principalmente legato alle acquisizioni e alla circolazione internazionale dei beni culturali. Il primo documento a carattere etico elaborato dall'ICOM è stato infatti «L'etica delle acquisizioni» (1970), che stabiliva un codice di comportamento indipendente e valido su scala internazionale sulle acquisizioni delle collezioni nei musei. Sulla base dell'«Etica delle acquisizioni» è stato in seguito elaborato un più esaustivo codice deontologico. Il Codice di deontologia professionale dell'ICOM è stato adottato nel 1986 dall'Assemblea generale a Buenos

Aires (Argentina), e riveduto nel 2001 e nel 2004 dalle Assemblee generali di Barcellona (Spagna) e Seoul (Repubblica di Corea).

L'attuale versione, che porta il titolo di «Codice etico dell'ICOM per i musei» è il frutto di sei anni di lavoro di revisione della versione del 1986 e del 2001. I principi sono rimasti immutati, mentre è cambiata la struttura e la forma del documento.

Il Codice etico è suddiviso in otto parti, oltre a una premessa, un'introduzione e un glossario. Ogni parte contiene un enunciato e un principio che si articolano in una serie di punti organizzati, per lo più, in paragrafi, preceduti da un titolo. In sintesi:

1. I musei assicurano la conservazione, l'interpretazione e la valorizzazione del patrimonio

naturale e culturale dell'umanità. I musei sono responsabili del patrimonio naturale e culturale, materiale e immateriale che custodiscono. Le Amministrazioni responsabili e quanti hanno funzione di indirizzo e vigilanza nei musei, hanno come prima responsabilità di garantire la conservazione e la valorizzazione di tale patrimonio, nonché le risorse umane, fisiche e finanziarie destinate a tale fine.

2. I musei custodiscono le loro collezioni a beneficio della società e del suo sviluppo. I musei hanno il dovere di acquisire, conservare e valorizzare le proprie collezioni al fine di contribuire alla salvaguardia del patrimonio naturale, culturale e scientifico. Le collezioni dei musei costituiscono un importante patrimonio pubblico, godono di un trattamento giuridico particolare e sono tutelate dal diritto internazionale. Considerata questa funzione pubblica, la nozione di cura e gestione delle collezioni include la legittima proprietà, la permanenza, la documentazione, l'accessibilità e la cessione responsabile.

3. I musei custodiscono testimonianze primarie per creare e sviluppare la conoscenza. I musei hanno particolari responsabilità per la cura, l'accesso e l'interpretazione delle testimonianze primarie raccolte e custodite nelle loro collezioni.

4. I musei contribuiscono alla valorizzazione, alla conoscenza e alla gestione del patrimonio naturale e culturale.

Al museo spetta l'importante compito di sviluppare il proprio ruolo educativo e di richiamare un ampio pubblico proveniente dalla comunità, dal territorio e dal gruppo di riferimento. L'interazione con la comunità e la promozione del suo patrimonio sono parte integrante della funzione educativa del museo.

5. Le risorse presenti nei musei forniscono opportunità ad altri istituti e servizi pubblici. I musei si avvalgono di una vasta gamma di conoscenze specialistiche, competenze e risorse materiali che possono trovare applicazione anche all'esterno del museo. La condivisione di tali risorse o la prestazione di servizi possono costituire un'estensione delle attività museali, purché siano gestite in modo tale da non compromettere l'esplicita missione del museo.

6. I musei operano in stretta collaborazione con le comunità da cui provengono le collezioni e con le comunità di riferimento. Le collezioni di un museo riflettono il patrimonio culturale e materiale delle comunità dalle quali provengono. Il loro carattere supera pertanto quello di una normale proprietà e può comprendere forti legami con

l'identità nazionale, regionale, locale, etnica, religiosa o politica. Di conseguenza è importante che le politiche adottate dal museo tengano nella dovuta considerazione tale realtà,

7. I musei operano nella legalità. I musei sono tenuti ad agire in conformità con le norme stabilite dalla legislazione internazionale, nazionale, regionale e locale e dai trattati. L'amministrazione responsabile deve inoltre assolvere ogni obbligo legale o altra condizione riguardante qualsiasi aspetto pertinente il museo, le sue collezioni e le sue attività,

8. I musei operano in modo professionale. I professionisti museali sono tenuti a rispettare le norme e le leggi in vigore, nonché a garantire la dignità e il prestigio della loro professione. Devono proteggere il pubblico del museo da ogni condotta illegale o contraria all'etica. Devono inoltre avvalersi di ogni possibilità per informare ed educare il pubblico in merito agli obiettivi, alle finalità e alle aspirazioni della professione allo scopo di far comprendere pienamente il contributo portato dai musei alla società.

La legislazione regionale dell' Emilia Romagna

ESTRATTO DA:

Legge Regionale del 24 marzo 2000, n. 18 – “Norme in materia di biblioteche, archivi storici, musei e beni culturali” (Pubblicato nel Bollettino ufficiale regionale n. 51 del 27 marzo 2000).

Art. 1 - Principi

1. La Regione Emilia-Romagna esercita le funzioni di cui al D.P.R. 14 gennaio 1972, n. 3 e al capo VII del titolo III del D.P.R. 24 luglio 1977, n. 616, al fine di garantire la conservazione, la valorizzazione e la promozione dei beni e degli istituti culturali e di favorirne la fruizione da parte dei cittadini.

2. L'istituzione e la programmazione degli istituti culturali perseguono i fini di informazione, documentazione e formazione permanente dei cittadini in raccordo con le finalità educative generali.

3. La Regione, in concorso con gli enti locali, promuove l'autonomia e lo sviluppo degli istituti culturali e dei relativi servizi e attività con particolare riguardo all'organizzazione bibliotecaria e documentaria e all'organizzazione museale. [...]

Art. 14 - Organizzazione museale regionale

1. I musei e i beni culturali costituiscono sistemi integrati sul territorio, che interagiscono e cooperano con gli altri istituti culturali per garantire la più diffusa conoscenza del patrimonio culturale della regione e per promuovere la sua funzione educativa, nonché la sua corretta conservazione e valorizzazione anche ai fini del turismo culturale.

2. L'organizzazione museale regionale è costituita dai musei, dai siti e dagli oggetti di rilevanza monumentale, artistica e archeologica, nonché dalle raccolte d'interesse artistico, storico, tecnico-scientifico, archeologico, paleontologico, etno-antropologico e naturalistico appartenenti agli enti locali o convenzionati. [...]

Art. 15 - I servizi e la cooperazione museale

1. I musei acquisiscono e conservano le testimonianze della civiltà e dell'ambiente, le studiano, le valorizzano e ne diffondono la conoscenza.
2. Sono compiti fondamentali dei musei, nel rispetto dei principi stabiliti dall'International Council of Museum (ICOM):
 - a) l'incremento, la conservazione e la valorizzazione del proprio patrimonio, nonché degli strumenti delle attività e dei servizi finalizzati alla divulgazione scientifica-didattica, e turistico-culturale;
 - b) la promozione di ricerche, manifestazioni e attività culturali in grado di garantire la più ampia conoscenza e fruizione del proprio patrimonio, anche in rapporto alle risorse e alle attività di altri istituti culturali operanti nel proprio ambito territoriale o tematico;
 - c) l'impiego di personale qualificato in grado di gestire attività di alta complessità tecnico-scientifica.
3. Al fine di assicurare la migliore promozione, integrazione e utilizzazione delle risorse culturali e dei servizi al pubblico, gli enti titolari di musei, raccolte e collezione di beni artistici, culturali e naturali possono costituire sistemi museali attraverso la stipula di convenzioni, di norma sentiti i Comuni e le Province territorialmente competenti, con altre istituzioni regionali, nazionali ed internazionali operanti nel proprio ambito territoriale o tematico.
4. L'uso dei musei per documentati fini di studio è gratuito. Nell'ambito dei sistemi di cui al comma precedente, i musei concordano servizi comuni agli utenti, anche concertandone i prezzi al pubblico. [...]

3.2. Benefici fiscali per gli immobili di interesse storico artistico

Quadro normativo delle agevolazioni e benefici fiscali per gli immobili di interesse storico artistico

Per quanto concerne le normative per agevolazioni e benefici fiscali per gli immobili di interesse storico artistico non si è pervenuti all'emanazione di un Testo Unico che riunisse in modo organico la disciplina delle agevolazioni tributarie, che invece devono essere individuate nelle singole leggi d'imposta o nella loro normativa di integrazione. Solamente in un secondo momento, con la riforma tributaria del 1971-1972, e concretamente con la legge 2 agosto 1982, n. 512 intitolata "Regime fiscale dei beni di rilevante interesse culturale", il cui art. 1 è stato aggiunto come art. 5 bis nel D.P.R. 29 settembre 1973 n. 601 contenente la disciplina delle agevolazioni tributarie, l'intento di favorire ed incoraggiare la valorizzazione del patrimonio culturale nazionale si è esteso anche al campo fiscale, con il riconoscimento della valenza sociale delle spese sostenute dai privati per la conservazione dei beni storici ed artistici.

I beni culturali, in virtù delle loro caratteristiche intrinseche, sono sempre stati oggetto di agevolazioni fiscali da parte del legislatore. Successivamente è stata promulgata la legge 30 dicembre 1991 n. 413, che all'art. 11 c. 2, ha stabilito che "in ogni caso il reddito degli immobili riconosciuti di interesse storico o artistico, ai sensi dell'art. 3 della 1089/1939 e successive modificazioni e integrazioni è determinato mediante l'applicazione della minore tra le tariffe d'estimo previste per le abitazioni della zona censuaria nella quale è

collocato il fabbricato”.

Alla normativa sinora enucleata si aggiungono le ulteriori facilitazioni e agevolazioni previste:

- dall’art. 1 della tabella allegata al D.P.R 26 aprile 1986 n. 131 in materia di imposta di registro;
- dall’art. 190 del D.P.R. 22 dicembre 1986, n. 917 (T.U.I.R.) in materia di imposte sui redditi;
- dall’art. 7 del D.Lgs. 30 dicembre 1992 n. 504, dall’art. 2, c. 5, del D.L. 23 gennaio 1993 convertito dalla legge 24 marzo 1993 n. 75 e dall’art. 1, c. 5, della legge 27 dicembre 1997 n. 449 in materia di I.C.I.;
- dall’art. 8 c. 1, della legge 9 dicembre 1998 n. 431 in materia di locazioni di fabbricati ad uso abitativo;
- dall’art. 20 del D.Lgs. 26 febbraio 1999 n. 46, confluito nell’art. 28-bis del D.P.R. 29 settembre 1973 n. 602 in tema di riscossione delle imposte.

L’intera disciplina fiscale del settore risulta connessa alle sole caratteristiche oggettive del bene immobile di rilevante interesse culturale il cui riferimento normativo è la legge 1089/1939 (ora D.lgs 42/2004).

Le uniche eccezioni sono costituite dall’art. 2, comma 5, del D.L. 16/1993 in tema di I.C.I. e dal corrispondente art. 11, comma 2, legge 30 dicembre 1991, n. 413. In dottrina non vi sono dubbi sul parallelismo esistente tra le due agevolazioni: il legislatore ha riprodotto nell’I.C.I. l’identica norma prevista nel settore delle imposte dirette, con la precisa volontà di utilizzare come parametro, nella determinazione della base imponibile degli immobili vincolati, la

minore tariffa d’estimo della zona censuaria in cui gli stessi sono situati.

A parere della Corte di Cassazione, nell’ordinanza 24 settembre 2003, n. 1043, il diverso trattamento fiscale previsto dal legislatore nell’art. 11 troverebbe fondamento nella natura dell’imposta sui redditi ossia nella “diversa disciplina impositiva diretta, relativa agli enti ed in particolare a quelli non commerciali (art. 87 e 108 ss. D.P.R. 22 dicembre 1986, n. 917)”. Diversamente, l’agevolazione in materia di I.C.I. non sarebbe altro che una mera trasposizione del dettato normativo relativo ad altri tributi fondati su differenti presupposti.

In particolare l’art. 2 c. 5, del D.L. 23 gennaio 1993 n. 16 stabilisce che per gli immobili di interesse storico o artistico ai sensi dell’art. 3, L. 1 giugno 1939, n. 1089 (confluito nell’art. 6 c. 2, del D.Lgs. 490/99 ora art.13 Dlgs 42/2004), la base imponibile, ai fini I.C.I. è costituita dal valore che risulta applicando alla rendita catastale, determinata mediante l’applicazione della tariffa d’estimo di minore ammontare tra quelle previste per le abitazioni della zona censuaria nella quale è sito il fabbricato, i moltiplicatori di cui all’art.5 c. 2, del D.Lgs. 30 dicembre 1992, n. 504.

Inoltre, l’art. 7 dello stesso decreto, tra le esenzioni include anche i fabbricati con destinazione ad uso culturale di cui all’art. 5-bis del D.P.R. 29 settembre 1973 n. 601.

Una lotta durata anni ha contrapposto il Fisco, in sede di Commissioni Tributarie, T.A.R. e Cassazione, in merito all'interpretazione dell'art. 11 della legge 413/91. Oggetto del contendere è stato il fatto se la rendita ridotta fosse o no applicabile anche alle imposte diverse dall'Irpef – Irpeg (ora Ires) e se fosse possibile ottenere rimborsi per quanto pagato in più per Irpef, Ici e compravendite.

Tra le sentenze favorevoli al cittadino in sede di Cassazione, si possono elencare:

- n. 2442 del 18/03/1999;
- n. 5740 dell'11/06/1999;
- n. 7408 del 13/07/1999;
- n. 10135 del 02/08/2000;
- n. 12790 del 19/10/2001;
- n. 13687 e 13694 del 22/07/2004;
- n. 15531 dell'11/08/2004.

Finora, la posizione dell'Agenzia delle Entrate si era discostata dalla posizione della Corte di Cassazione, ritenendo che solo quando l'immobile non fosse locato si dovesse applicare l'art. 11 della legge n. 413/91, invece, qualora l'immobile di interesse storico artistico fosse locato, il proprietario avrebbe dovuto determinare il reddito dei fabbricati ai sensi dell'art. 34, comma 4-bis, del T.U.I.R., dichiarando cioè il canone annuo di locazione abbattuto del 15%. Nel frattempo la Cassazione ha dato ancora torto all'Agenzia con le sentenze n. 2178 del 03/02/2005 e n. 10860 del 31/03/2005.

L'Agenzia delle Entrate ha successivamente accolto l'orientamento giurisprudenziale relativo al trattamento tributario da riservare agli immobili riconosciuti di interesse storico artistico ai sensi del D.lgs. n. 42/2004, concessi in locazione. Infatti, la circolare n. 9 del 14 marzo 2005 ha chiarito che quando tali immobili sono destinati ad uso abitativo il reddito deve essere sempre determinato applicando la minore tra le tariffe d'estimo previste per le abitazioni della zona censuaria in cui è sito l'immobile, anche se sono concessi in locazione a terzi.

Appendici.