

D.E.SY, destini di case e atelier del *faber*

ANNA MAZZANTI

«Il futuro dei musei è nelle nostre case»
O. Pamuk, *Un modesto Manifesto per i Musei*

Case, case-atelier, studi del *faber* (Frisch, 1957): sono i luoghi di vita e di lavoro dei creativi, artisti, architetti, designer, forgiatori, là dove si rispecchia una personalità, un progetto espressivo che li rende “spazi eloquenti” dell’abitare e della museografia, anche se non necessariamente musealizzati. Queste pagine sono dedicate ad un punto di vista e di riflessione su questi luoghi, che coincide con le pratiche interdisciplinari di ricerca messe a punto nell’ambito del progetto D.E.SY, afferente al Dipartimento Design del Politecnico di Milano, condotto su fondi per la ricerca d’ateneo. Dal 2017 il tema descritto dall’acronimo: Designing Enhancement Strategies and Exhibit SYstems for the Italian House Museums and Studios è fonte di un costante dialogo interdisciplinare fra tredici ricercatori del gruppo D.E.SY e interlocutori esterni. Pune in sinergia e in discussione aspetti storici, museologici, con strategie di design *driven*, allestimento, narrazioni e design applicato alle tecnologie nell’area geografica pertinente all’istituzione di afferenza, e dunque quella metropolitana milanese e la Lombardia (Fig. 1).

Avviando processi di ricognizione territoriale, mappature e uno studio tassonomico per tipologie e macroaree di appartenenza, abbiamo quindi osservato vocazioni, criticità e prospettive secondo le competenze dei componenti del gruppo di ricerca, attraverso la riflessione condivisa e lo scambio di conoscenze, sinergie messe in atto anche per l’attività didattica come vedremo in seguito.

Si evince che rispetto alle categorie e regolamentazioni che sono state individuate in merito alla conservazione e tutela della casa museo da DEMHIST¹, la specifica tipologia degli spazi del *faber* presenta un’alta

¹ DEMHIST (Demeures historiques), la commissione di ICOM dal 1998 deputata ad occuparsi di conservazione, tutela e gestione delle case museo, ha definito nove categorie a due delle quali possono corrispondere i luoghi qui in esame: «le Case di Uomini illustri (fra questi gli artisti come scrittori, musicisti, politici ecc..) [e] le Case della bellezza, dimore dove la

percentuale di variabilità e unicità, dipendente dal *genius loci* e dal *genius humanum*, che sfugge dunque apparentemente le definizioni sistemiche e tassonomiche. È tuttavia possibile definire decaloghi metodologici sia in ambito storico e teorico, sia in quello della cultura del progetto e degli allestimenti. Gli "spazi eloquenti"² del *faber* rappresentano infatti un tema museografico e museologico fluido, contaminato, stimolante, che riguarda un patrimonio di fondamentale importanza connesso con le radici della contemporaneità, un patrimonio di conoscenze spesso fragile, delicato, da tutelare, occasione per un viaggio immersivo nell'identità culturale di luoghi e persone.

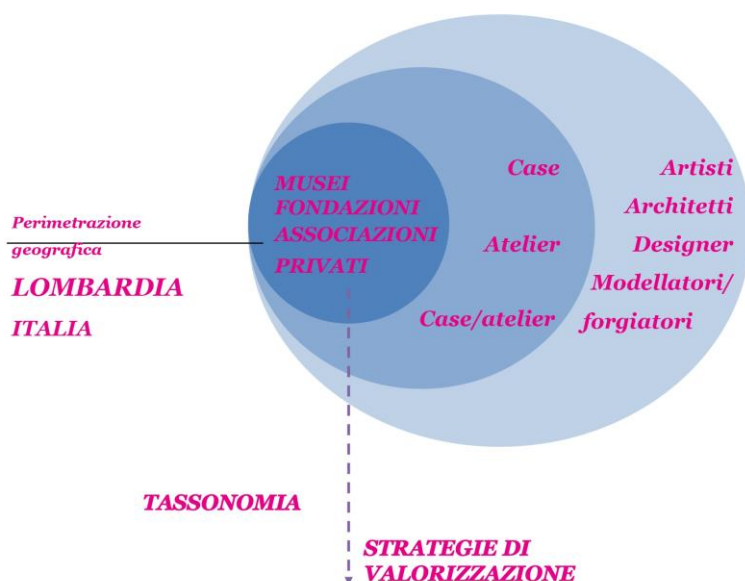


Fig. 1 D.E.SY contenuti, perimetri, spazi

prima ragione per l'esistenza del museo è la casa come opera d'arte, vuoi per la struttura architettonica, vuoi per gli arredi, vuoi per la coerenza complessiva del progetto» (Pavoni, 2014, pp.31-32).

² Cfr. *Spazi eloquenti. Case - Atelier - Studi del faber. Fra sistema e valorizzazione* giornata di studi promossa da D.E.SY e Sezione Case Musei - Progetti speciali del Comune di Milano, 10 giugno 2019, Palazzo Reale, Milano. È stata l'occasione per una riflessione a più voci sul tema: gli spazi di vita dei creativi e la loro immagine, i loro palinsesti compositivi e i loro archivi parlanti.

D.E.SY e la rete lombarda

Molti dei casi studio presi in esame da D.E.SY sono solo in parte musealizzati, spesso mantenuti in vita dagli eredi, dai *faber* stessi, o da associazioni che se ne prendono cura e ne permettono saltuariamente la visita; ci sono poi spazi nel tempo trasformati, o di cui non restano che labili tracce o soltanto memorie che attraverso appositi dispositivi possono o potrebbero tornare ad essere spazi eloquenti del museo diffuso con un indubbio arricchimento per il patrimonio culturale collettivo.

La Lombardia rappresenta un distretto virtuoso nella penisola: i processi di valorizzazione di questo bene sono più avanzati che altrove per una evidente concentrazione dovuta a ragioni storiche connesse alla crescita industriale e imprenditoriale di Milano e della sua regione nel Novecento, attrazione per un solido sistema delle arti e del collezionismo nonché richiamo alla residenza di artisti e designer. Ne derivano oggi numerose istituzioni private, micromusei, fondazioni, che alla conservazione legano la promozione degli spazi dei *faber*, ma anche studi e case che privati conservano con cura e attenzione aprendoli per iniziative temporanee. Sono luoghi che per la densità e stratificazione trasudano tracce della memoria, narrazioni più o meno riattivate e riattivabili che senza dubbio fanno parte del processo di identità culturale moderna della città. In tal senso Milano si conferma 'laboratorio' d'eccellenza, ancora sede di iniziative rivolte alla fluida geografia dei luoghi di residenza e produzione dei creativi³, una rete attiva che sulla scia di quelli del Novecento, va in contro tendenza all'ipermuseismo diffuso e sempre meno sostenibile.

È dunque auspicabile porre attenzione a questo patrimonio, fatto da ambienti di vita d' "eccezione", paradigmatiche "officine del mago"⁴ dall'elevato potenziale comunicativo per questa nostra epoca migratoria, in cui la relazione con le altre culture può passare anche da un tema sensibile come la pratica e la filosofia dell'abitare. E in specie in questi

³ Milano è l'unica città italiana che ha aderito a Open House circuito nato a Londra nel 1992. "Open House Milano" è alla sua IV edizione nel 2019, propone ogni anno un week end di aperture gratuite in case e studi con visite guidate dei progettisti, o di studenti e cultori d'architettura; da ricordare anche la prima edizione di "Walk in studio-Festival di Spazi e Studi d'artista", promosso dall'Accademia di Brera e Naba; senza contare poi l'ambito design: la kermess della Design Week con la pratica sempre più diffusa degli open studios nei distretti urbani deputati.

⁴ Con il termine *Casa del mago* (1920) Fortunato Depero denominava il dipinto in cui si ritrae con la moglie nella Casa d'arte-laboratorio di Rovereto che aveva messo in piedi secondo la visione meccanica e futurista.

luoghi nei quali l'idea si trasforma in creazione. Per altro i visitatori, come è stato osservato, non sono gli stessi che frequentano le pinacoteche, chi visita case e studi si sente un ospite chiamato a "riabitare" (Borsotti, 2017), prova il «desiderio di aprire i cassetti, guardarci dentro, toccare con mano la vita privata del proprietario» (Anselmi, 2010, p.54). Dunque i luoghi del *faber* inducono un processo identitario – su cui fa leva l'approccio museale alla Pamuk⁵ – che si può davvero forse porre oggi come alternativa museale per un pubblico ampio. D'altro canto il designer coinvolto nel facilitare la riattivazione di questi spazi, è condotto verso l'etica del micro intervento non invasivo e propedeutico alla decodifica di questi diari ambientali che attualizzano il principio ottocentesco dell'*ambiance*.

La consistente rete lombarda ha stimolato buone pratiche di valorizzazione, dai privati ai centri di ricerca, con particolare attenzione alla storia del collezionismo, dell'abitare, del fare. Fra 2009 e 2010, in vista di Expo 2015, è stato affidato al FAI da Regione Lombardia un piano per lo sviluppo di un progetto di rete delle Case-museo in Lombardia (Pavoni, Zanni 2005); nel 2014 nasce il network Storie Milanesi, a cura di Rosanna Pavoni che già nel 1997 era stata fra i proponenti fondatori di DEMHIST⁶. Lo strumento web visualizza la rete dei luoghi «dove le persone hanno abitato, parlato un linguaggio – fatto di spazi, di oggetti, di gesti, di saperi – particolarmente comunicativo, in grado di raccontare storie attraverso la vita quotidiana che trascorrevano tra le stanze e la città fuori dalle finestre» (<http://www.storiemilanesi.org/press/>). Dunque Storie Milanesi guida virtualmente ad immergersi in case e atelier attraverso i loro protagonisti narranti, nell'ottica di una condivisione della storia recente che si intesse nella città. Propone quindi un *modus* per: «valorizzare questi luoghi»/testimonianza e «insieme la diversità della narrazione delle loro storie [...] che sono in grado di rappresentare con grande qualità e intensità le differenti identità della città e che riflettono l'evoluzione e la trasfor-

⁵ Premio Nobel turco, Orhan Pamuk, è autore del celebre romanzo *Museo dell'innocenza* che è stato concepito all'unisono con il museo omonimo aperto a Istanbul nel 2012; l'operazione si fa paradigma di una rinnovata idea di museo come "espressione dell'identità dell'individuo" e quindi status contemporaneo della casa-museo, unico vero museo possibile oggi per Pamuk, dove la collezione parla del personaggio mentre al contempo si sperimenta una nuova tecnica narrativa di interdipendenza testo-oggetti, come tridimensionale libro pop-up fra realtà e finzione. (Pamuk, 2012; Pini, Lombardi, 2018).

⁶ DEMHIST fu istituita nel 1997 a Genova durante la conferenza "Living History. Historic House Museums", ratificata l'anno seguente da ICOM.

mazione della società urbana» del Novecento (Finessi 2010, p.9); per poi promuovere iniziative di rete che includono con gli spazi del *faber* anche quelli del collezionismo. Il network – unicum sul territorio nazionale –, si misura con vari altri circuiti come gli studi dei designer e architetti, le Fondazioni Albin, Castiglioni, Magistretti, o con associazioni private come lo Studio Mario Negri e l'Archivio Agnetti, o ancora con ex-studi aperti all'accoglienza di eventi come lo Spazio Tadini e il Centro artistico Alik Cavaliere, tutti presenti in *Storie Milanesi*. Secondo le diverse vocazioni i responsabili di questi luoghi si adoperano per tenerli in vita sulle tracce della memoria, del pensiero e del fare. Oggi la “seconda vita” di tali contesti segna nuovi destini in controtendenza al “congelamento sepolcrale” di case-museo e atelier chiusi entro il ritratto specchiante, rischio latente negli spazi di questo genere.

Di conseguenza dal territorio lombardo e limitrofo negli ultimi decenni sono state promosse non a caso ricerche e approfondimenti, poi diffusi anche in altri centri di ricerca italiani, dai quali D.E.SY si differenzia per la sua natura interdisciplinare fra area umanistica e progettuale.

Nasce, ad esempio, in seno alla Facoltà di Architettura, in Politecnico, nei primi anni del Duemila la collaborazione fra Aldo De Poli e Marco Piccinelli ereditata da Francesca Arman responsabile dal 2006 della sezione *Dalla casa al museo*, per la valorizzazione della collezione e la trasformazione in museo della casa di personaggi illustri, osservatorio in seno al Gruppo di ricerca denominato Architettura Musei Reti presso il Dipartimento Ingegneria dell'Università di Parma. Il punto d'osservazione ha in questo caso carattere prevalentemente museografico e progettuale attraverso contributi nel riallestimento diretto di case museo (cfr. www.architetturamusei.reti.it/ricerca/case-museo) e in convegni rivolti alla valorizzazione del progetto d'architettura⁷. Verso la riflessione museologia e storica invece muovono altri ambiti di ricerca orientati ai processi di valorizzazione curatoriale, a titolo d'esempio, rispetto allo spazio domestico degli artisti il convegno tenuto al Museo Vela - Ligornetto promosso dall'Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell'arte (ASSSA) a cura di G.Mina e S.Wuhrmann *Casa d'Artisti: case d'artisti adibite a museo* 2009 (ed.2011), o all'*Atelier*, tema d'approfondimento nell'ambito del Dottorato di Metodi e Metodologie della ricerca Archeologica e Storico Artistica e del Laboratorio Archivio di Storia dell'Arte coordinato da

⁷ Ad esempio *La trasformazione in museo della casa d'artista. Proposte progettuali* Parma (2006) e *La valorizzazione culturale delle case e degli atelier d'artista. Un confronto tra esperienze europee* Bordighera (2007).

Stefania Zuliani presso l'Università di Salerno (dal 2013); nonché indagini trasversali che riconoscono gli spazi di vita e lavoro come fonti d'archivio e contesti per la comprensione della processualità materica e tecnica, ad esempio, integrata all'opera d'arte: *Materiali d'artista L'atelier del pittore nell'Otto e Novecento* Scuola Normale di Pisa, a cura di M.d'Ayala Valva e J. Townsend (2017).

D.E.SY opera nel dialogo creativo fra museologia e museografia. Dal monitoraggio al progetto, per approntare un decalogo della densità degli spazi, la ricerca procede a vari livelli, decodificando peculiarità ricorrenti e distintive, influenze culturali e di principi ideali sugli spazi e sugli allestimenti quali motivi leva di valorizzazione per l'apporto design, poiché non si tratta di stanze espositive *tout court*, ma di memorie sedimentate, luoghi nati o nei quali il proprio abitante ha trascorso anni fondamentali della sua vita artistica, dove, prendendo a prestito definizioni da Valéry, si determina una contaminazione fra "stato ordinario" e lo "stato non-ordinario" o "stato poetico" dell'esperienza (Valéry 2008, p.128 e segg.). La dimensione privata infatti ha insito il dono di poter raccontare l'inedito aspetto quotidiano di un personaggio e insieme scavare nelle sue abitudini per raccogliere frammenti e tentare di ricostruire il «corpo di un'intenzione» creativa (Orsini, 2012). Spazi "*narranti*" quindi come aveva inteso fin dall'epoca della diffusione della teoria estetica dell'*Einfühlung*⁸ e del vitalismo idealista il critico d'arte ed esteta Angelo Conti:

«è necessario che le opere artistiche siano considerate non come una serie di oggetti da poter mettere in fila come gli insetti degli entomologi, ma come cose vive; è necessario che prima di pensare a classificare, ad aggregare e a catalogare si pensi a metterle nella condizione di parlare ciascuna il loro linguaggio e si faccia in modo che le circonda un'atmosfera affine al sentimento che le anima e principalmente che le illumina quella sola luce in cui può apparire la visione dalla quale furono generate» (Conti, 1904, p.44)

In ogni epoca gli spazi dei creativi, dove oggetti e opere con-vivono di nesso con il contesto, generano apprendimento. Tutto sta decifrarne i codici della narrazione allestitiva e i legami ambientali quindi, per i quali i diversi dispositivi design (allestimenti, comunicazione, narrazioni non invasive e digitali ecc.) possono essere aiutanti riattivatori. Tornano fon-

⁸ In questo termine il filosofo dell'arte tedesco Vischer a fine Ottocento identifica la teoria della simpatia simbolica o empatia, profonda consonanza fra soggetto e oggetto, che nello spazio di vita e di lavoro dell'artista trova la sua esemplare espressione ambientale.

damentali registri di inquadramento le classificazioni ICOM e quindi la distinzione fra “Case di uomini illustri” e “Case della Bellezza” che non in alternativa, ma spesso in complementarità, si identificano nei “soggetti narranti” oscillando tra due fondamentali approcci. Lo «“spazio narrante”: spazio che si fa mezzo e strumento per il racconto, e quindi per la valorizzazione della figura dell’artista/architetto/designer; uno spazio spesso estremamente e consapevolmente connotato, una riflessione “ambientale” e “abitabile” della poetica, del fare artistico e/o progettuale del *faber* e che quindi riesce a restituire – in rari casi con minimi interventi di mediazione – un impianto narrativo chiaro e intellegibile. All’estremo opposto, è invece il “*faber* narrante”, che in prima persona, o attraverso l’intervento degli eredi e/o dei curatori, si pone ovviamente come oggetto ma soprattutto come soggetto primo del racconto. In questo caso lo spazio è funzionale alla valorizzazione della figura dell’artista/progettista e viene trattato in qualità di contesto/background scenico-culturale» (Spagnoli, Capurro Mazzanti, 2019).

Le differenti relazioni che vengono ad instaurarsi tra *faber* e spazio si riflettono dunque sia sulle strategie di valorizzazione della figura del *faber* che sulla tipologia di interventi possibili nello spazio. Queste sono state il fulcro delle esperienze didattiche del Laboratorio di Design condotto da alcuni ricercatori D.E.SY sempre nella condivisione di competenze continuamente verificate, volte alla definizione di paradigmi allestitivi temporanei per la valorizzazione del *faber* attraverso l’atelier o la sua casa “in scena”⁹. Processi d’approfondimento della figura del *faber* e della sua opera insieme all’esperienza dei suoi ambienti, hanno permesso agli studenti d’individuare metafore (come, ad esempio, “la grammatica dei sogni” o “l’archivio delle idee” per Fornasetti (Fig. 2), “luoghi fisici e mentali” per Mario Negri, “lo spazio metamorfico” per Arnaldo Pomodoro), che hanno rappresentato *concept* e contenuti per formulare processi narrativi espositivi mossi da alcune domande chiave sollecitanti una lettura attiva (Trocchianesi 2014, Spagnoli 2019):

- In che modo lo spazio di lavoro influenza il processo creativo di un artista/*faber*?
- In che modo il processo creativo e di produzione artistica cambia lo spazio di lavoro?

⁹ *L’arte e i suoi abitanti: immaginari artistici tra atelier e allestimento*, è il titolo del laboratorio di exhibition design condotto fra gli anni accademici 2017/18-2018/19 (Raffaella Trocchianesi, Anna Mazzanti).

- In che modo l'identità dell'atelier può essere rappresentata e valorizzata attraverso la messa in scena di un allestimento in un luogo "altro"?

il Concept

Analisi logica

Tutto è ordinato dalla metafora dell'alfabeto: lettere che compongono parole che a loro volta compongono frasi. La mostra accompagna il visitatore in un racconto, un percorso tematico che ripropone le sensazioni vissute attraversando le stanze della casa-atelier. L'obiettivo è quello di portare l'ospite a conoscere gradualmente il linguaggio Fornasetti tramite esperienze di visita ed interazioni diverse. Il DAC viene dealtamente diviso in quattro macro-aree. La lezione teorica all'ingresso che spiega il nostro dizionario, un alfabeto logico nelle sale centrali in cui la scomposizione degli oggetti in lettera-foglio-parola viene declinata in quattro modi diversi, ricreando le atmosfere dell'atelier: uno spazio in cui "imparare a leggere" con occhi ruotati le opere di Piero ed invitato in cui "imparare a scrivere" usando le lettere dell'alfabeto Fornasetti. La mostra è un racconto, il visitatore arriva a conoscerne tutte le sfumature, impara ad interpretarlo ed è invitato a contribuire al suo proseguimento.

Dizionario

alfabeto
lettere
parole
frasi
racconto
fogli
grammatica

L'archivio di Piero, punto di partenza del processo creativo, ripropone cataloghi delle unità base del suo linguaggio.

I singoli **decori**, 13.000 preziosi disegni scelti con cura nell'alfabeto Fornasetti.

Accostamenti di lettere, fantasia e composizioni mirate, dalle sfumature ironiche, classiche e sempre sorprendenti.

Le atmosfere evocate nell'atelier, diverse stanze per stanza, create con armonia di lettere e parole.

L'esperienza della visita all'atelier, quindi alla mostra, si ripropone in chi percepisce la ricchezza e varietà dell'immaginario Fornasetti.

Gli oggetti quotidiani su cui Piero posiziona i decori, semplici e talora banali, inimitabili fra loro, resi straordinari dall'azione creativa.

Il **disegno** **solo** **apparece**, regola secondo cui si organizzano tutte le composizioni.

la grammatica dei sogni

Scomposizione

Lettera Arte
Lucido +

Foglio Ordinario
Oggetto bianco =

Parola Straordinaria
Oggetto Fornasetti

Design attitudes
Scomposizione
stratifying
repeating
hyper decorative
handing

visualizzazione metafora

Introduttiva
Lezione teorica

Immersiva
Analfi logica

Didattica
impero a leggere

Interattiva
impero a scrivere

METAFORA PROGETTUALE

1. STORIA - LIBRO - RICERCA
2. SPAZIO - STORIA - SALE TEMATICHE
3. SPAZIO - PAROLE - OGGETTI - LETTERE - FOLIO - PAROLA

PARADIGMA DELL'ESPERIENZA SPAZIALE
IMMERSIONE NELLA LETTERA DEL LIBRO E VISUALE STORIA

TEMA
interazione tra mondo artistico e mondo contemporaneo, di un'esperienza di intersezione

CONCETTI

ATLIER → SPAZIO / SPAZIO → ALLESTIMENTO STATICO

IL RITRATTO FOTOGRAFICO → IMMAGINAZIONE CHE ANIMA → ALLESTIMENTO DINAMICO

RITRATTO INTERSETO SPAZIO DELL'UTENTE → IMMAGINAZIONE CHE CREA → AZIONE LABORATORIALE

UTENZA
disegnare un oggetto e fissare la realtà della forma, renderlo in grado di tornare un po' indietro

PRIMO PUNTO
La prima delle composizioni, il luogo **didattico** e **spaziale** nell'ossessione di Fornasetti.

SECONDO PUNTO
La seconda delle composizioni, il luogo **didattico** e **spaziale** nell'ossessione di Fornasetti.

TERZO PUNTO
Terza delle composizioni, il luogo **didattico** e **spaziale** nell'ossessione di Fornasetti.

QUARTO PUNTO
L'ultimo delle composizioni, il luogo **didattico** e **spaziale** nell'ossessione di Fornasetti.

SPINOFF
La chiusura del percorso, il suo **didattico** e **spaziale** nell'ossessione di Fornasetti.

NOTE - PARADIGMA ESISTENZIALE
Analisi approfondita e spiegazione del "Paradigma Fornasetti"

Fig. 2 Fornasetti. *La grammatica dei sogni* elaborato del Laboratorio di Design Anna Mazzanti, Raffaella Trocchianesi, *L'arte e i suoi abitanti: immaginari artistici tra atelier e allestimento*, Dipartimento Design, Politecnico di Milano, a.a.2018-2019

Su questi interrogativi si configurano narrazioni e nuove estetiche del design facilitato anche dalla tecnologia (Spallazzo, 2012) in grado di arricchire i dispositivi allestitivi tra dimensione tangibile e intangibile, di dar voce agli artefatti o a oggetti culturali anche nel paesaggio intimo e quotidiano del *faber*. Nella definizione della tessitura dei contenuti attraverso il dispositivo narrativo naturalmente è essenziale il ruolo del “teller” chiarificatore di racconti (Striano, 2008); e quindi alla trama allestitiva fruita in multilivelli giovano le competenze design stimulate dal curatore, dagli eredi e da chi si prende cura con competenza e conoscenze del luogo.

“Sceneggiatura” curatoriale

L’apporto alla ricerca della componente storica si concentra sul *faber* e la sua aura che impregna gli spazi; per garantire la salvaguardia della loro memoria e la trasmissione di questa gli strumenti e le fonti da studiare sono molteplici: la fotografia documentaria degli spazi ma anche quella storica conservata negli archivi, album di ricordi e stralci di vissuti del luogo e del suo *faber*, la documentazione scritta spesso presente sotto forma di appunti, motti, frasi emblematiche, isolate nello spazio, e d’archivio (diari, epistolario, manoscritti, taccuini, schizzi e progetti); altre tracce eloquenti si ritrovano nella capacità evocativa degli strumenti di lavoro, delle collezioni gelosamente conservate, fino alla trasmissione orale dei testimoni diretti.

I codici di analisi e la casa-atelier

A partire dalla seconda metà dell’Ottocento, la casa d’artista può essere concepita come un *gesamtkunstwerk*, un progetto unitario originato dal principio del *wortondrama* wagneriano (Settis, 1992; Gribenski, Meyer, Vernois, 2007). Assomiglia ad un astuccio, dice Walter Benjamin, così «concepita come custodia dell’uomo, collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene come in un astuccio per compassi dove ogni strumento ha il suo posto entro scanalature profonde» (Benjamin, 1986, p.290). Un organismo complesso, potremmo aggiungere, che se da una parte risponde alla nuova funzionalità differenziata degli spazi, dall’altra è un insieme sinestetico, spesso nato per autopromozione e spettacolarizzazione della vita privata: si pensi al Vittoriale di D’Annunzio ma anche alla casa di Ludovico Pogliaghi o di Vincenzo Vela per restare in area lombarda

(Della Torre, 2005; Zanni, 2006). Tuttavia in tali ambienti d'eccezione si conservano tracce del quotidiano e si celano segni più profondi del pensiero: dagli angoli più riparati ai cassetti «spazi profondi, di intimità che non si possono mostrare a chiunque» (Bachelard, 2006, p.106). Grazie infatti all'*Einführung* che emanano questi spazi dove le categorie di tempo e spazio non rispondono a consequenzialità comuni ma si integrano in una complessità immersiva, la casa-atelier del *faber* difficilmente si può considerare alla stregua di un'opera d'arte «*in serie* con le altre opere dell'artista». Anche se, scrive Settis, «al tempo stesso in posizione privilegiata, dato che [nella casa] (come in un autoritratto) l'artista è committente di se stesso. La casa d'artista [nell'800] tende così a tradursi quasi in una dichiarazione d'intenti, promulgata con perizia d'artista e però anche con piglio signorile» (Settis 1992, p.IX) dai *Malerfürsten* (principi-artisti) alla ricerca di uno *status* sociale a fine secolo, riconosciuto anche dall'editoria che iniziava ad occuparsi anche delle loro case (Irace, 2015, pp.22-25, Diaz, 2011). Anche in altre epoche molto meno autocelebrative e asseverative di uno status l'ambiente di vita e di produzione dei creativi contengono una stratificazione spazio temporale complessa da decifrare e scogliere nelle sue concentrazioni e stratificazioni.

La ricerca di DESY si è quindi concentrata nel decodificare codici di un abaco terminologico di riferimento per le tre macroaree di riferimento: contenuto | contenitore | autore, e per le tre tipologie di spazi: case | case/atelier | atelier. Quindi *Gesamtkunstwerk*, *Einführung*, Stile, Eclettismo, Ibridazione originale/ricostruito, *Ambiance*, Abito di modernità, *Concordia Discors*, *Wunderkammer*, Reliquario, Culto, sono alcune delle parole chiave che identificano la densità dei luoghi del *faber* di fine Ottocento e che possono poi tornare a definire anche la *gesamtkunstwerk* novecentesca (Fig. 3), non più idealista, ma fondata su un animismo materico come Casa Baj, a Vergiate (Varese); sull'eclettismo citazionista e un'ampia varietà tecnica e materica lo studio e casa di Salvatore Fiume a Canzo (Como); o piuttosto sulla *Concordia Discors* aggiornata alla poetica della serie e delle variazioni nella densissima Casa Studio Fornasetti a Milano. Oltre la soglia, come oltre la tana buia di Biancoconiglio accade ad Alice, in questa palazzina terra tetto, riparata oltre il fronte strada, dimora-studio prima di Piero poi di Barnaba Fornasetti, si sprofonda fra stretti corridoi, dislivelli e improvvise aperture nelle stanze, entro una dimensione alterata dalla follia decorativa, formale e collezionistica del padre e del figlio, sul registro poetico identitario decorazione/scrittura e variazione/serie.



Fig. 3 Particolari di Casa Baj, Vergiate (VA); Casa Studio Fornasetti, Milano; Fondazione Fiume, Canzo (CO)

D'altro canto all'inizio del XX secolo, l'eccesso decorativo della casa-atelier/opera totale e la sua estrema estetizzazione iniziarono ad apparire come limiti. Gli scenari assertivi dell' autopromozione lasciarono spazio ad ambienti più essenziali e funzionali alla vita quotidiana che da quei luoghi d'*ambiance* pareva esiliata. Numerose voci critiche da Loos a Valéry, a Van de Velde contribuirono ad abbattere la "delittuosa" decorazione che sembrava sopraffare, uccidere la filosofia e la lirica moderne nonché l'abitabilità della dimora. Lo spazio del *faber* epurato restava comunque non meno organico e segno del suo *esprit* contemporaneo, come diceva Mondrian, al pari della strada parte integrante della città¹⁰. Un tema quello delle connessioni degli spazi del *faber* con quanto accade all'esterno e su quanto possano manifestarsi delle continuità e connessioni – da questo punto di vista tali ambienti sopravvissuti hanno anche il valore di "storia-aperta" alle relazioni culturali, umane e territoriali in quanto "architextures" (Ferrario, Settembrini 2007; Bruno, 2009) – su cui torneremo per essere un ambito di applicazione design.

¹⁰ «The home must not longer be plastically closed, separated. Nor should the street. They need to be a whole, even though they have different functions [...] The idea of "home" (home sweet home) needs to disappear, just like the conventional idea "street" – we need to see the dwelling and the street as a city, a unity constructed of planes composed in a neutralizing juxtaposition, annihilating all separation and exclusion. The same principle applies to the interior», (Mondrian, 1927).

*Atelier, «sintesi fra il fuori e il dentro, fra il mentale e il corporeo»,
e i suoi codici*

Per il designer l'atelier (Zuliani, 2014), il luogo che si costruisce per continuare a costruire, si colloca in quella "zona di contatto" (Clifford, 1999 in Trocchianesi, 2014, p.62) fra rappresentazione ed esposizione, dove apprendere le *geografie narrative* proprie al forgiatore e insite «nell' "artefatto" originale». Quel condensato di esperienze e documenti tangibili dove si può incontrare qualcuno degli infiniti racconti che ogni atelier racchiude, per metterli in scena in contesti ulteriori o, con tecniche non invasive, portarli all'evidenza del visitatore (Trocchianesi, 2014). «La "naturale" voce del luogo» non sempre è infatti subito evidente in un contesto così denso e stratificato dove il rapporto che esiste o è esistito con l'artista rappresenta il primo interesse curatoriale.

Stanze della mente quindi, – ecco un nuovo codice identificativo dello studio/atelier – che se «costituiscono una singolare sintesi fra il fuori e il dentro, fra il mentale e il corporeo» (Orsini, 2012), come ci avverte anche Calvino in *Il castello dei destini incrociati*, possono costituire un punto di vista riparato da dove poter osservare il mondo.

In tal senso l'atelier/"camera con vista" è punto di proiezione del *faber* all'esterno del suo spazio e in relazione al contesto, sia come propagazione della propria opera, sia come spazio d'esperienza o come zona di contrapposizione che delimita ancora più il desiderio di conquistare, si pensi ad esempio alla relazione di Giacometti con il proprio angusto spazio di produzione, tramite di relazione con il mondo per una via intima ed esistenzialista (Bachelard, p.258). L'atelier del *faber* fa dunque parte della complessità urbana e culturale determinata da una serie di contesti simili¹¹, possibili riattivatori nella "città porosa" di benjaminiana memoria, capaci di ricucire le discontinuità e le lacune che possono riaffiorare a partire dall'ancora esistente¹² verso il modificato o disperso, e virtualmente rintracciabile. Nella Milano in cui Storie Milanesi mira a ridare voce alla sedimentazione culturale della città novecentesca attraverso le persistenze dell'abitare domestico e professionale (Pavoni 2018, Pavoni

¹¹ Cfr. Storie Milanesi (www.storiemilanesi.it).

¹² Ad esempio l'applicazione mobile *Looking for Achille Castiglioni* che permette di muoversi liberamente per Milano facendo riaffiorare in luoghi localizzabili l'opera di Castiglioni integrata alla città attraverso contenuti potenziati da materiali d'archivio conservati nella Fondazione Studio Castiglioni. Progetto a cura di Davide Spallazzo, Mauro Ceconello, Politecnico di Milano, Dipartimento Design.

2019), di quartiere in quartiere si addensano tracce tangibili che richiamano memorie di questi luoghi. Furono molti gli studi distrutti dai bombardamenti del secondo conflitto bellico come quelli di Fontana e Melotti in zona General Govone vicino alla sede storica della Fonderia artistica Battaglia che ha conservato le tracce di tali vicine presenze (recentemente trasferita in Via Oslavia a Lambrate, <https://www.fonderiabataglia.com>). Talvolta un solo vano scale può funzionare da collettore come nel caso degli atelier-studio di Lucio Dalla, Valentino Vago e Ugo Mulas negli anni Sessanta, concentrati nello stesso edificio di via Spallanzani. Molti spazi hanno subito modificazioni e variazioni nella destinazione d'uso come lo studio di Gio Ponti in Via Dezza, o quello di Gregotti smembrato. Altri prima di seguire il loro destino sono stati oggetto di campagne fotografiche per tramandarne una precisa memoria come quelli di De Pass D'Urbino Lomazzi o di Enzo Mari. Per questo la fruizione degli spazi del *faber* può essere un'esperienza "multilivello" (Trocchianesi, 2014, p.42), poiché ormai «la città è piena di sensori fissi e dispositivi mobili che sono in grado di scambiarsi informazioni» (Trocchianesi, 2014, 40) e senza difficoltà può essere ri-abitata magari attraverso semplici QR code e applicazioni digitali secondo le nuove frontiere del *Tangible Interaction* e degli *smart objects* che attivano narrazioni ed esperienze immersive (Spallazzo, 2016; Spagnoli, Capurro, Mazzanti, 2019).

Attività curatoriali: sistematizzare la ricerca, facilitare incontri, narratori e narrazioni

Se il designer agisce quindi come "mediatore" fra oggetti e visitatore la primaria sinergia avviene con il *faber* stesso o il suo testimone/curatore/*teller*; e non necessariamente attraverso processi tecnologici. Quel decalogo di codici a cui abbiamo accennato mette a punto un linguaggio condiviso, volto a riconoscere metafore vicine alla sensibilità attuale e distinguere parametri spaziotemporali di fruizione per riconfigurare l'identità dello spazio. Chiunque in questa sorta di «magazzino emotivo» può rintracciare memorie ed esperienze personali (cfr. Bolis, 2010). Bachelard parla di *retentissement* per indicare quel fenomeno che porta il lettore a sentirsi nelle vesti del poeta stesso (Bachelard, 1999). Non molto diverso è il processo esperienziale negli spazi dei *faber* con la loro intensità di «un *essere concentrato*».

Il circuito delle Fondazioni Studio dei designer: Albini, Castiglioni, Magistretti costituisce in ambito milanese un circolo virtuoso e al contempo

diversificato, un caso studio esemplare per D.E.SY. Mentre nelle attività educative presso lo studio Albini, ancora attivo, prevale una narrazione a carattere partecipativo e performativo, che alterna attenzione ai materiali d'archivio, al contesto, agli oggetti eloquenti, dalla produzione all'abito; nello studio Castiglioni si evince un immediato potenziale narrativo nel *flaneur* guidato dalla figlia di Achille, Giovanna, dentro l'articolazione e la ricchezza dei contenuti conservati in plurime scale come scatole cinesi (dagli oggetti quotidiani a quelli collezionati, dai progetti agli arredi). Così il celebre camice bianco (Fig. 4), indossato da Albini e dal suo team, torna ad essere distintivo del mediatore interpretato dalla nipote Paola, esperta di discipline teatrali, che «agisce come consolidatore della memoria» (Trocchianesi 2014, p. 67) a differenza delle tante occasioni in cui musealizzati, abiti da lavoro o del quotidiano, diventano oggetto iconico di allestimento (pensiamolo nella parete illuminata come omaggio al professor Bourdelle, nel Musée Atelier di Montparnasse, o appesi e ambientati nelle case di Kandinsky a Murnau e di Kubin a Passau), o altrimenti della *mise en scène* abitativa, indossati dalla guardiania o da comparse in tante case-museo del nord Europa patria degli ecomusei (es. le case-museo di Carl Larson o di Anders Zorn in Svezia). La *wunderkammer* design dei fratelli Castiglioni produce da qualche anno invece una serie di stanze dossier (ricostruzioni di spazi espositivi come artefatti allestitivi) che sembrano per un'alchimia perfettamente entrare come una scatola cinese dentro le misure dello studio, stanza nelle stanze, dove tornano a prendere l'originaria disposizione espositiva una serie di oggetti e arredi riemersi dall'immenso archivio che riveste l'ultima sede dello studio Castiglioni in Piazza Castello a Milano. Il luogo del *faber* dunque come "risorsa", innescante una serie di riflessioni museologiche sul ruolo e il nesso spazio/archivio¹³ (Spagnoli, Trocchianesi 2019). Ne è curatore Beppe Finessi che ha al suo attivo anche *Stanze. Altre filosofie dell'abitare*, ricostruzioni degli ambienti di creativi per la Triennale di Milano (2016), e che nel 2010 aveva introdotto vari *Ospiti* nelle stanze neorinascimentali del Museo Bagatti Valsecchi: «oggetti che sfidano "altri" contesti, mostrando la propria diversità» (Finessi 2010, 20). La *mise en scène* nella casa e nell'atelier di "ospiti2 estranei all'ambiente ma capaci di innescare con esso ogni volta diversi dialoghi (per forme, usi, materiali, colori, nessi logici) è ad esempio una costante nell'attività espositiva di Palazzo Fortuny

¹³ Cfr. l'intervento Spagnoli A., Trocchianesi R. (2019). *L'atelier in scena: identità, esperienze di valorizzazione e paradigmi allestitivi, comunicazione in Spazi eloquenti" Case - Atelier - Studi del faber. Fra sistema e valorizzazione, cit.*

a Venezia¹⁴. In queste esperienze il luogo del *faber* ha funzione ora di “ambientazione” ora di “amplificatore” come sul versante delle possibili narrazioni allestitivo degli atelier, ha sperimentato il gruppo D.E.SY in una serie di piccole mostre fotografiche allestite negli ambienti del *faber*.

I COLORI DELLA RAGIONE

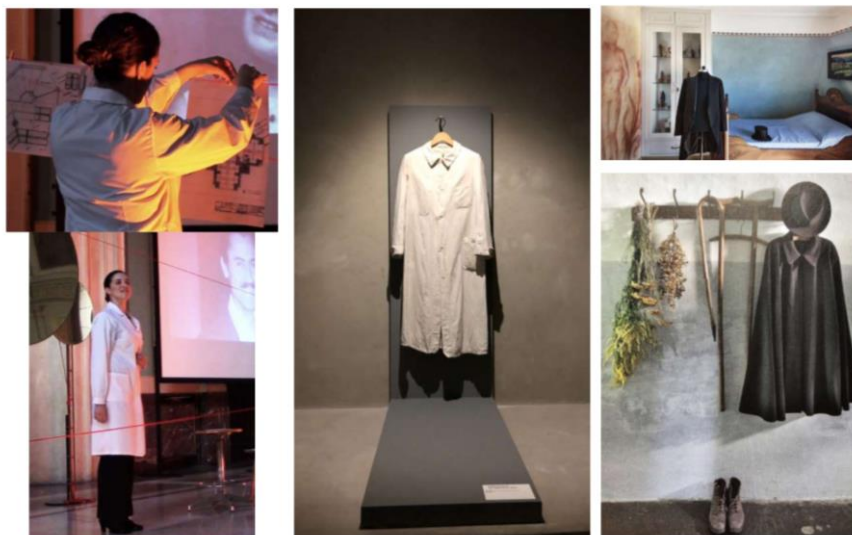


Fig. 4 Da sinistra, due immagini della piece *I colori della ragione*. Franca Helg, «la gran dama dell'architettura», Fondazione F. Albini, Milano; Abito da lavoro del professor Antoine Bourdelle, Musée Bourdelle, Parigi; Il mantello di Alfred Kubin, Kubin-Haus, Zwickledt; L'abito di Wassily Kandinsky, Archivio dei Blauen Reiters nella casa-museo di Murnau

In occasione di Museocity 2019¹⁵ è stato messo in scena il potenziale comunicativo dell'immagine fotografica proveniente dagli archivi interni agli studi Albini, Castiglioni e all'atelier dello scultore Mario Negri attraverso micro esperienze espositive allestite direttamente negli spazi dei *faber*. I racconti visivi selezionati hanno aperto finestre a ritroso nel tempo sui momenti di attività nei diversi studi che essi hanno abitato, inne-

¹⁴ Fra 2007 e 2017 a Palazzo Fortuny la Fondazione Musei Civici di Venezia ha co-curato con la Fondazione Axel e May Vervoord una straordinaria serie di mostre *Artempo* (2007), *In-finitum* (2009), *TRA* (2011), *Tàpies. Lo Sguardo dell'artista* (2013), *Proportio* che nel 2015 ha vinto il *Best exhibition of the year* nell'ambito della Leading Culture Destinations Awards, per finire con *Intuition* (2017). Al ciclo è andata affiancandosi una ampia programmazione di mostre per temi e cronologie integrate al contesto ambientale della casa-museo.

¹⁵ Week end annuale di aperture straordinarie per musei e luoghi di interesse nella città di Milano promosso dall'associazione omonima.

scando registri espositivi in dialogo con il contesto attuale, nonché una mediazione narrativa diversa secondo la vocazione di ognuno di questi luoghi. L'esperienza oltre a generare riflessioni museologiche e metodologiche sul valore dell'immagine fotografica come materiale attivatore d'archivio nonché del ruolo dell'archivio nello studio¹⁶, ha costituito la premessa di una nuova mostra. *Di studio in studio* (Fig. 5) proponeva la serie di scatti dedicati agli studi di numerosi artisti residenti a Milano e nei dintorni, che un sensibile reporter del Novecento, Enrico Cattaneo¹⁷, ha realizzata nel primo decennio del Duemila per tre volumi pensati assieme allo scultore e scrittore Stefano Soddu. Dispiegate sulle pareti della scuola di ceramica e laboratorio di Marieda Di Stefano e nella Casa Museo Boschi Di Stefano, dunque luogo del collezionismo e dell'abitare ma anche memoria della creazione, le immagini hanno innescato inevitabili richiami e ibridazioni, capaci di «attivare processi di elaborazione, comprensione e interpretazione della realtà esperita» (Bruner, 1991). Pensiamo oltre alla serie di Cattaneo ad altre immagini iconiche come Albini nel suo studio scattata da Irvin Pen, Georgia O'Keefe di Alfred Stieglitz, Morandi di Herbert List, Brancusi fotografato da Man Ray così come Mario Negri dagli amici Paolo Monti e Arno Hammacher, tutti ripresi nei propri spazi di vita e lavoro. La narrazione fotografica si dimostra strumento dagli ampi potenziali¹⁸. Fonte d'archivio attiva, oltre a generare una "biografia spazializzata" (De Cecco, 2009) nell'intenzione dell'ingegno fotografico c'è un'essenziale dispositivo di esperienza e conoscenza per corrette pratiche di restituzione e ricostruzione degli spazi del *faber*: fornisce informazioni veritiere sul registro luministico, il rapporto fra ambiente ed opere nelle loro fasi ideative, l'abaco della memoria che spesso costella le pareti e gli angoli riposti. Spazio di verifica dunque per tante

¹⁶ Su questo aspetto il gruppo D.E.SY ha presentato una comunicazione A.Mazzanti, G.Bosoni, *Atelier and House Museum as Documentation Hubs* alla Conferenza Annuale dell'International Committee of Documentation (CIDOC) dedicata a *Documenting Culture: a culture of Documentation presso Museums and Cultural Hubs: the Future of Tradition* 25° Annual International Conference ICOM 2019, Kyoto che attende la pubblicazione nel «CIDOC Bollettin» in open access in <http://network.icom.museum/cidoc/archives/past-newsletters.html>

¹⁷ Enrico Cattaneo è venuto a mancare il 5 luglio 2019, la mostra allora in corso è stata prolungata in suo omaggio e memoria (4 giugno-3 settembre 2019).

¹⁸ È stato tema di approfondimento dell'intervento di Rita Capurro *Racconti di studio per immagini* al convegno *Spazi eloquenti" Case - Atelier - Studi del faber. Fra sistema e valorizzazione*, cit. Il contributo confluirà nel volume condiviso dai ricercatori D.E.SY e a cura dell'autore in corso di pubblicazione per i tipi di Mimesis: *House and Studio Museums between art and design. Research methods and Design Strategies*.

problematiche ricostruzioni che abbiamo provato ad analizzare attraverso chiavi di lettura a cui a titolo d'esempio qui di seguito si accostano alcuni casi esemplari:

- 1) *L'atelier al di là del vetro*: Atelier Costantin Brancusi, Parigi; Museo Giorgio Morandi, Bologna;
- 2) *L'atelier sotto vetro* (come acquario): l'Atelier di Alberto Giacometti, Parigi;
- 3) *L'atelier musealizzato ed "espositivo"*: Casa Museo Ludovico Pogliaghi, Varese; Atelier Ernesto Treccani presso Fondazione Corrente, Milano; Fondazione Fiume, Canzo (Como); Studio Vico Magistretti, Milano;
- 4) *L'atelier ricostruito*: Atelier Francis Bacon, Hugh Lane Gallery, Dublino; Museo-Studio di Giuseppe Pellizza da Volpedo, Volpedo (AL);
- 5) *L'atelier "aperto"*: Fondazione Franco Albini, Fondazione Achille Castiglioni, Studio Mario Negri, Fondazione Arnaldo Pomodoro, a Milano;

Ognuna di queste categorie meriterebbe una propria disanima che non è qui dato affrontare nell'esiguità di spazio di un saggio al suo termine¹⁹. Tuttavia il quesito chiave da porsi come punto di partenza per pratiche rinnovate di allestimento e di valorizzazione attraverso l'apporto strategico del design per i beni culturali può essere così sintetizzato: si può e in che modo tutelare il senso e gli equilibri di questi ambienti speciali e le loro vocazioni? E come comunicarli?

Solitamente le buone pratiche e il punto di vista dell'architetto museografo si basano su processi di restauro e di ripristino interpretativo nel «recupero della bellezza»²⁰. Questi cerca il dialogo attivo con l'immagine del passato per superare il congelamento nella memoria (Arman 2010-11, p.476) e secondo rigorosi criteri storicistici necessari dai quali i processi non invasivi delle strategie design possono più liberamente discostarsi nell'"ambito della re-invenzione" volta ad "ambientare" il dialogo aggiornato fra fruitori e spazio, senza comunque tradire criteri filologici e corretti.

¹⁹ Si rinvia ai volumi in corso di ultimazione: *ibidem* e ID. (a cura di) *Case Atelier Musei, Gli spazi del Faber a Milano e in Lombardia. Itinerari e strategie di valorizzazione*, Silvana, Cini-sello Balsamo (MI)

²⁰ 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» (Marconi 2005, p.93).

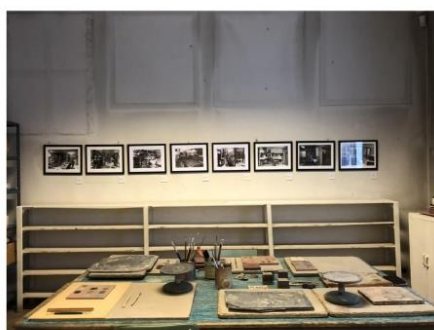


Fig. 5 Achille e Pier Giacomo Castiglioni, "Ambiente di soggiorno" per La mostra "Colori e forme della casa d'oggi, Villa Olmo 1957, ricostruzione del ciclo *Dimensione domestica: Achille e Pier Giacomo Castiglioni e una strana idea d'arredamento*, 2016 a cura di B.Finessi, Fondazione Castiglioni, Milano; vedute della mostra *Di Studio in studio. Fotografie di Enrico Cattaneo*, 2019. Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano

Nei laboratori di design condividendo l'apporto delle diverse discipline, comprese le museologiche, abbiamo quindi sollecitato delle possibili soluzioni: sono state studiati processi narrativi delle modalità di lavoro dei *faber*, dei loro gusti e pensieri, sottolineati i connotati della loro vita e frequentazioni, studiando dispositivi attivatori per rendere eloquenti e palesi significati riposti. Scopo principale allora sarà quello di tentare d' "esporre" l'originalità dell'artista, quello "stato poetico" dell'esperienza

caro a Valéry, che si situa fra soggetto e oggetti e determina quindi l'esperienza all'interno di uno spazio-tempo che non è quello della vita di tutti i giorni poiché spazio di vita 'ad opera d'arte', anche se i caratteri della quotidianità naturalmente non ne sono esclusi ed anzi possono essere il metro relazionale e di identificazione per il visitatore.



Fig. 6 Ricostruzione Atelier Giacometti, 2018. Fondazione Giacometti Parigi

Per il fruitore attraverso tale contaminazione "suggestiva" passano anche gli strumenti della processualità del *faber* di cui resta traccia in tanti segni residuali degli spazi. Va comunque sempre allontanato il rischio di una impropria "spettacolarizzazione" che affiora ad esempio nell'effetto acquario generato dalle sedute gradonate e teatralizzanti al di qua del vetro nella recente ricostruzione dell'atelier Giacometti a Parigi (Fig. 6). Il diaframma trasparente si fa comunque una barriera e annulla la prossimità rara e l'opportunità di cogliere la relazione stringente fra spazio d'origine e le opere relegate oltre la vetrina, li congelate. La voce e la vita dell'artista sono richiamati dal video di documentazione attiguo e non affidati a dispositivi museali esperienziali - oltre la barriera - che invece diversamente si percepisce, nella sua palpabile integrità, nella prospettiva dall'alto presente nelle tante fotografie storiche scattate da fotografi celebri amici di Giacometti che del suo studio ne hanno trasmesso la memoria visiva: da Doisneau a Weiss, a Scheidegger.

Vien da chiedersi: lo spazio è così davvero fedele all'origine o piuttosto sono prevalse le logiche della pur necessaria musealizzazione? Alla questione aperta della ricostruzione, del rispetto e della attivazione comunicativa dei frammenti di vita conservati negli ambienti il design oggi può dare un contributo rispettoso senza pesare con interventi pregiudicanti, al servizio del contenuto e del fruitore.

Bibliografia

Anselmi E. (2010), *Centralità della casa-museo di Ugo Da Como nel panorama bresciano* (con un'intervista a Lucia Borromeo), «I quaderni della Fondazione Amici della Fondazione Ugo da Como», 9, 16, pp. 49-55.

Arman F., (2010-2011) *Le vite, le case e il progetto d'architettura. La valorizzazione museografica delle dimore di uomini celebri del Novecento* Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura, Tutore: Prof. Aldo De Poli, Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura, Università degli Studi di Parma, XXIII Ciclo.

d'Ayala Valva M., H.Townsend J. (2015), *Materiali d'artista L'atelier del pittore nell'Otto e Novecento*, a cura di, Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore 7 maggio 2015), Scuola Normale Superiore, Pisa.

Bachelard G. (2006), *La poetica dello spazio (La poétique de l'espace Paris 1957)*, Dedalo, Bari.

Benjamin W. (1982) 1986, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi (Das Passagen-Werk, Frankfurt 1982)* Einaudi, Torino.

Bolis M. (2010), *Case di necessità, case di identità in La precarietà degli oggetti. Estetica e povertà* a cura di C. Lunghi e M.A. Trasforini, Donzelli, Roma, pp. 99-117.

Borletti Buitoni I. (2014), *La gestione delle case museo e l'esperienza del FAI in Case museo, famiglie proprietarie e loro collezioni*, "Quaderni della Fondazione Ranieri di Sorbello", 2 (2013-2014), pp. 329-336.

Borsotti M. (2017), *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allestimento*, Mimesis, Milano.

Bruner J. S. (1991), *La costruzione narrativa della realtà*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di M. Ammaniti e D. N. Stern, Laterza, Bari.

Bruno G. (2009), *Pubbliche intimità: architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano.

Ciardi R. P. (1998), *Locus ingenio* in Id. (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Cinisello Balsamo, Pizzi, pp.9-27.

Conti A. (1904), *Arte liberata*, «Il Marzocco», IX, 1, p. 44.

de Cortanze G. (2006), *L'atelier intime: essai*, Éd. Du Rocher, Monaco.

De Cecco E. (2009), *Luoghi comuni. Per una città vista in soggettiva*, «Studi culturali», Il mulino, Bologna, VI, fsc.1, pp. 131-152.

De Poli A., Piccinelli M., Poggi N. (2006), *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra, Milano.

Della Torre S. (2005), *Case d'artista: una chiave di lettura del patrimonio storico architettonico tra Lombardia e Canton Ticino* in Dalla Costa M., Carbonara G. (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Franco Angeli.

Diaz P. (2009), *Archivierung des Prozessualen: Methoden eines Ad-hoc-Inventars am Beispiel des Künstlerateliers Payer & Wipplinger in Einsiedeln* in Gianna A. Mina, Sylvie Wuhrmann (a cura di) VEDI, *Casa d'artisti. Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo cit.*, pp. 151-167.

Finessi B. (a cura di) (2010), *Ospiti inaspettati: case di ieri design di oggi*, cat.della mostra (Museo Bagatti Valsecchi, Casa museo Boschi Di Stefano, Villa Necchi Campiglio, Museo Poldi Pezzoli), Corraini, Mantova.

Frisch M. (1957), 2015, *Homo Faber*, trad.it. La Feltrinelli, Milano.

Gamoni D. (2011) "*Musées d'auteur": les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales* in G. Mina and S. Wuhrmann (a cura di), *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen*, Office fédéral de la Culture, pp. 189-206.

Gribenski J., Meyer V. (2007), Vernois S., *La maison de l'artiste: construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Hüttinger E. (a cura di) (1985, 1992), *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi* (*Kunstler Hauser: von der Renaissance bis zur Gegenwart*, in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zurich, Bolletti Boringhieri, Torino).

Irace F. (2015), *Storie d'interni. L'architettura dello spazio domestico moderno*, Carocci, Roma.

Kannès G. (a cura di) (2018), *House museums and the interpretation of the cultural, social, urban landscape-Case museo e interpretazione dei paesaggi culturali, sociali, urbani*. Atti della sedicesima conferenza annuale Demhist/ICOM (Milano, 3-9 luglio 2016), Fondazione Ranieri di Sorbello, Perugia.

Marconi P. (2005), *Il recupero della bellezza*, Skira, Milano.

Mina G. A., Wuhrmann S. (a cura di) (2009), *Casa d'artisti. Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo*. Atti del convegno annuale dell'Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell'arte (ASSA), 9-11 ottobre 2009, Museo Vincenzo Vela, Ligornetto, Ufficio Federale della Cultura: Museo Vincenzo Vela, Ligornetto.

Mondrian P. (2015), *Neo-Plasticism: The Home – The Street – The City*, "De international revue i10", Amsterdam 1927 ed.cons. in *Piet Mondrian. The studios*, a cura di C.W. De Jong, Thames & Hudson Amsterdam-London, 2015, p.6.

Orsini E. (2012), *Atelier: i luoghi del pensiero e della creazione*, Moretti & Vitali, Bergamo.

Pamuk O. (2012), *The Innocence of Objects. L'innocenza degli oggetti/ Il Museo dell'Innocenza. Istanbul*, trad.it. Giulio Einaudi, Torino.

Pavoni R., Zanni A. (a cura di) (2006), *Case-Museo a Milano: esperienze europee per un progetto di rete*. Atti del convegno Milano maggio 2005, Skira, Milano.

Pavoni R. (2014), *Le case museo e l'analisi interpretativa*, in *Case museo, famiglie proprietarie e loro collezioni d'arte*, «Quaderni della Fondazione Ranieri di Sorbello», 2 (2013-2014), pp.30-46.

Pavoni R., *Case Museo: prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* in www.museumartconsulting.com

Pavoni R., *Urban Cultural Landscapes and the Loci of Daily Life: Storie Milanesi (Milanese Stories) and the Story of Milan* in Kannès G. (a cura di) (2018), *House museums and the interpretation of the cultural, social, urban landscape / Case museo e interpretazione dei paesaggi culturali, sociali, urbani*. Atti della sedicesima conferenza annuale Demhist/ICOM (Milano, 3-9 luglio 2016), Fondazione Ranieri di Sorbello, Perugia, pp.13-19.

Pavoni R., (2019) *Case Museo di parole. Storie Milanesi*, «Ananke», 88, settembre, pp.74-77.

Pini L., Lombardi L. (2018), *Amore musei ispirazione. Il Museo dell'innocenza di Orhan Pamuk a Milano*, (19 gennaio-24 giugno 2018, Museo Bagatti Valsecchi), Museo Bagatti Valsecchi, Milano.

Settis S. (1992), *Introduzione*, in *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi* a cura di E.Hüttinger, Bollati Boringhieri, Torino, pp.VII-XXVI.

Spallazzo, D. (2012), *Mobile technologies and cultural heritage. Towards a design approach*, LAP Lambert Academic Publishing, Saarbrücken.

Spallazzo D. (2016), *Strategies to engage visitors through mobile technologies: considerations from the experimental action*. In R. Capurro, E. Lupo (a cura di) *Designing Multivocal Museums. Intercultural Practices at Museo Diocesano*, Politecnico di Milano, Milano.

Spagnoli A., Capurro R., Mazzanti A., (2019), *Milano come sistema metropolitano delle case e atelier dei faber. Progetto di valorizzazione fra memorie, identità e presente*, in E. Pelosi (a cura di), *Città Come Cultura. Processi di sviluppo*, Edizioni MAXXI, Roma, pp.122-129.

Striano M. (2008), *La narrazione come dispositivo conoscitivo ed ermeneutico* in F. Pulviretti (a cura di) *Pratiche narrative per la formazione*, Aracne, Roma .

Trocchianesi R. (2014), *Design e narrazioni per il patrimonio culturale*, Maggioli, Santangelo di Romagna.

Valery P. (2008), *Opere scelte*, Mondadori, Milano.

Vischer R. (1873), 1994, *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics* (1873) in *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, (ed.ingl.), Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, California.

Zuliani S. (a cura di) (2014), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis, Milano.