



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
(ordinamento ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

Quale futuro per le case-museo? Verso lo
studio della realtà museale nell'area urbana
della città di Helsinki

Relatore
Ch.ma Prof.ssa Maria Chiara Piva

Laureando
Emma Maria Morosi
Matr. n. 865797

Anno Accademico 2017 / 2018

A Anna e Viviana

INDICE

1 Un metodo di studio per la casa-museo

- 1.1 La giustapposizione dei termini 'casa' e 'museo'
- 1.2 La casa
- 1.3 Il Museo
- 1.4 I gabinetti delle curiosità come strumento di comprensione del concetto di casa-museo

2 La casa-museo una particolare tipologia museale

3 L'origine della casa museo

- 3.1 L'Ottocento; un nuovo sentimento rivolto al passato, la sua rappresentazione in forma visiva
- 3.2 Il museo romantico
- 3.3 La casa-museo ottocentesca di stampo artistico o alto borghese
- 3.4 I primi decenni del XX secolo, la ramificazione tra Museografia e Storiografia
- 3.5 La casa-museo negli U.S.A

4 La trasformazione della casa in museo: da privato a pubblico

- 4.1 Le ragioni della trasformazione
 - 4.1.1 La casa-museo involontaria; la casa-museo intenzionale
- 4.2 Le conseguenze della trasformazione
 - 4.2.1 Il quadro istituzionale, il quadro spaziale
- 4.3 La figura del museologo: il piano interpretativo e il piano d'arredo
- 4.4 L'allestimento, argomento di discussione
- 4.5 L'ospite, il visitatore il cliente

5 Il censimento e la classificazione delle case-museo

- 5.1 Le sub-categorie sottaciute del termine casa-museo
- 5.2 La casa-museo soggetto di un nuovo campo di ricerca in museologia
- 5.3 La casa-museo in rete
- 5.6 Il progetto di classificazione delle case-museo dell'area urbana della città di Helsinki

6 Le dodici schede delle case-museo di Helsinki

- 6.1 The Aalto House
- 6.2 Lauri and Lasse Reitz Foundation

- 6.3 Didrichsen
- 6.4 Villa Hakasalmi
- 6.5 Herttoniemi Manor House
- 6.6 Sinebrychoff Art Museum
- 6.7 Taidekoti Kirpilä
- 6.8 Tamminiemi
- 6.9 Mannerheim-museo
- 6.10 Villa Gyllenbergs
- 6.11 Worker Housing Museum
- 6.12 Burger's House Museum

APPENDICE

- Apparato fotografico dei casi di studio
- Questionario catalogazione

BIBLIOGRAFIA

- a) Bibliografia
- b) Sitografia

L'idea centrale di questo lavoro è di rendere disponibile il censimento delle case-museo dislocate nell'area urbana della città di Helsinki, realizzato facendo riferimento ai metodi di classificazione stabiliti dal Comitato Historical Houses-Museums (DemiHist), e con il sostegno di un approfondimento del concetto di casa-museo in senso lato.

Nel variegato panorama tipologico museale esistente, la casa-museo è senza dubbio un'istituzione ovunque rintracciabile. Radicata nel territorio, o meglio, affezionata alla sua storia, al suo paesaggio e alla sua gente, la casa-museo è un documento rappresentativo di quella società, di quel gruppo, di quella cultura, di quel gusto in cui è collocata.

L'aver riconosciuto questo aspetto della casa-museo e l'interesse di approfondire la cultura 'altra', si pongono a fondamento di questa ricerca. L'attenzione qui dedicata è rivolta alla cultura storica e artistica della Finlandia.

Nell'anno accademico 2017 / 2018, ho svolto la mia mobilità Erasmus presso l'Università di Helsinki, dove ho avuto modo di frequentare la classe di Museum Project Management, tenuta dalla docente Nina Robbins. Per la durata dei tre mesi del corso di studio è stato promosso un progetto collaborativo, che ha impegnato gli studenti partecipanti e alcuni musei della città. Ogni studente è stato invitato a scegliere l'istituzione museale con la quale avviare la personale collaborazione. Per i motivi sopra esposti ho deciso di intraprendere un progetto con il Mannerheim Museum, la casa-museo dell'eroe della nazione, progetto che mi ha impegnata nella digitalizzazione dell'archivio fotografico della casa-museo. La mansione affidatami rientrava nel lavoro di riordino e di catalogazione del materiale, d'archivio e in esposizione, della casa-museo, promosso dalla direttrice Kristina Ranki.

La possibilità di collaborare quotidianamente con l'importante istituzione culturale, qual è il Mannerheim Museum, conoscere e studiare un personaggio di fama nazionale, oltre ad avermi avvicinato al passato storico culturale della città, mi ha portato a toccare con mano quale sia il complesso lavoro che sta dietro la cura di una casa-museo, suscitando in me l'interesse per questa particolare tipologia museale contraddistinta dagli altri musei.

La casa trasformata in museo, è vincolata a dover rispettare le norme di tutela e di sicurezza che sono lontane dalla sua natura di casa, ma indispensabili nella sua nuova qualità di luogo pubblico ed educativo. Questo delicato equilibrio di non violare la

narrazione con la sua messa in sicurezza, genera nella casa-museo problemi di gestione e organizzazione, sui quali è stato inevitabile interrogarmi e soffermarmi.

Vivere a contatto con la realtà del Mannerheim Museum, mi ha portato inoltre a considerare come la casa-museo nell'essere custode dello spirito originale del passato, non deve cedere alla rigidità e all'immobilità che limiterebbero il 'suo' permanere nel presente. Questa 'altalena' che contraddistingue la casa-museo, nell'essere da una parte paladina del passato, attenta a conservarlo e non alterarlo, e al contempo di qualificarsi come una presenza 'viva' dentro la società, invita a riflettere sulla potenza simbolica e comunicativa della casa-museo nella società odierna.

La lunga permanenza a Helsinki mi ha dato modo di visitare le case-museo lì presenti e di constatare la loro variegata singolarità. Mi sono interrogata allora sulle molteplici tipologie esistenti di casa-museo, cercando di comprendere anzitutto la decisione per la quale alcune singolari dimore, luoghi intimi e carichi di riferimenti individuali e privati, vengono trasformate in musei. Secondariamente, il desiderio è stato quello di chiarire e di precisare le diverse identità esistenti, al fine di presentare un censimento delle case-museo del paese nordico.

Non poche sono state le difficoltà incontrate nella stesura di questo elaborato, a partire dal trovare informazioni inerenti alle case-museo tradotte dalla lingua Suomi. Problematica che sono riuscita a superare grazie alla gentile collaborazione e alla pazienza di terzi, nell'aiutarmi a tradurre alcune importanti informazioni o addirittura a fornirne.

Circoscrive ciò di cui volevo trattare è stato complesso, per la vastità dell'argomento. Il voler presentare la variegata realtà delle case-museo di Helsinki, ha impedito di delimitare lo studio ad una tipologia in particolare, costringendomi a mantenere un discorso generico ma al contempo approfondito. La natura frammentaria delle informazioni, per lo più atti di convegni dove la tematica della casa-museo è sempre posta al centro, ma per motivi differenti, ha reso difficile selezionare e organizzare il materiale in modo scientifico e sequenziale.

Laborioso è stato determinare una definizione del concetto di casa-museo per i due opposti termini che la compongono, perché la sua identità non rimane sempre chiara nel distinguersi dalla dimora-storica e perché è difficile se non impossibile stabilirne il confine.

Altrettanto problematico è stato stabilire un'origine della casa-museo. Per presentare le differenti case-museo di Helsinki, ho dovuto considerare gli elementi determinanti, propri e caratteristici che accomunano le case-museo. Nel fare ciò, più entravo nell'argomento più incontravo aspetti importanti da approfondire e da non tralasciare, perché cornici indispensabili alla comprensione del fenomeno casa-museo.

L'esperienza di Helsinki costituisce la parte pratico - didattica della mia ricerca sulla casa-museo, grazie alla familiarità acquisita con il Mannerheim Museum. La parte di studio e di analisi teorica dell'argomento, si fonda invece sul materiale informativo raccolto attraverso opportune ricerche bibliografiche, realizzate consultando gli Opac principalmente dell'Helsinki University Library, del National Library di Helsinki e delle biblioteche di Venezia.

Per quanto riguarda alcune specifiche informazioni sulle case-museo di Helsinki, queste sono state acquisite dalla visita diretta alle case-museo e dalla corrispondenza elettronica con i rispettivi curatori.

La redazione delle dodici schede relative alle case-museo di Helsinki è iniziata con una prima fase di censimento e di reperimento delle informazioni, durante il mio soggiorno Erasmus; a questa fase è seguita una classificazione e rielaborazione dei dati raccolti conclusasi in Italia.

La prima fase è stata realizzata verificando il numero di case-museo presenti nella capitale nordica. Su cinquantadue istituzioni museali dodici presentano le caratteristiche idonee nel rientrare dentro le sub-categorie di casa-museo stabilite dal DemHist. Queste sono: *The Aalto House*, *Mannerheim-museo*, *Tamminiemi*, *Lauri and Lasse Reitz Foundation*, *Didrichsen*, *Sinebrychoff Art Musuem*, *Taidekoti Kirpilä*, *Villa Gyllenbergs*, *Hertoniemi Manor House*, *Burger's House Museum*, *Worker Housing Museum* e *Villa Hakasalmi*.

La visita critica alle case-museo è stata facilitata finanziariamente dagli ingressi gratuiti mensili, e dalla possibilità di risiedere nella capitale finlandese per un periodo di tempo sufficiente a visitarle.

Raccolto il materiale fotografico e informativo, ho inviato successivamente a

ciascuna casa-museo il questionario: Form the Creation of Categories of House Museums, reperibile in rete, redatto dalla Pavoni e che è stato adoperato dal DemHist per redigere la classificazione delle diverse tipologie di case-museo esistenti.

Valutando le risposte ottenute dai questionari, ho riscontrato cinque definizioni DemHist applicabili per le dimore di Helsinki, sebbene per alcune case-museo è stato complicato limitarle dentro ad una sola categoria stabilita. Le definizioni utilizzate sono, con le rispettive diciture tra parentesi: case di uomini illustri (PersH), case di collezionisti (CollH), case testimoni di eventi storici (HistH), case volute da una comunità (SociH), Location (HousfM), riscontrando una predominanza di case-museo facenti parte della seconda tipologia.

Ultimata la classificazione ho proceduto alla redazione per ciascuna casa-museo di una scheda riassuntiva. Le schede sono strutturate secondo un modello personalizzato, divisibile in una prima parte in cui fornisco le informazioni generali della casa-museo, nonché: il nome dell'istituzione, gli indirizzi e i recapiti ad essa attinenti, la dicitura DemHist, la tipologia della struttura architettonica, l'anno di apertura del museo. Fornisco, sempre in questa prima parte, le chiavi interpretative per la lettura della casa-museo e valuto la scala proporzionale delle opere, quando in questa è presente una raccolta. Nella seconda parte della scheda, presento in maniera discorsiva la casa-museo, nonché la sua storia, la sua trasformazione in museo e l'allestimento museografico con cui oggi si presenta al visitatore.

Nell'organizzare il lavoro per la stesura dell'elaborato, suddiviso in sei capitoli, ho trovato utile strutturare i temi trattati in due macro argomenti. Nel primo presento la casa-museo e la sua potenza comunicativa, mi soffermo sull'origine storica del concetto di casa-museo, tratto della sua trasformazione, considerando le ragioni e le conseguenze di questa, e del complesso lavoro della figura del museologo. Nel secondo mi occupo della realtà tipologica della casa-museo, del lavoro di censimento e di catalogazione delle stesse, infine presento le case-museo di Helsinki.

Il contributo per la stesura del primo capitolo è il testo di HOOPER-GREENHILL, EILEAN (HOOPER-GREENHILL, 2005). Il concetto dei 'gabinetti del mondo' mi è stato di aiuto al fine di comprendere e superare la prima contraddizione enunciata dalla casa-museo, ovvero la giustapposizione di due entità differenti, la casa come

ambiente domestico e il museo come istituzione pubblica, e il sovrapporsi delle loro funzioni. Il capitolo è strutturato da un'analisi distinta dei termini. La casa, che come Pavoni definisce (PAVONI, 2008) è contraddistinta da un orizzonte oggettivo e da uno soggettivo, è presentata nei suoi due significati di house e di home con particolare attenzione a questa seconda accezione del termine, che svela gli aspetti astratti che sono insiti nel senso di casa. Ho analizzato brevemente come sono strettamente interconnessi e veicolati nel senso dell'abitare la casa quale struttura (house), la persona che vi dimora (home) e l'ambiente (environment) inteso quale contesto naturale e sociale.

Il museo è il secondo termine analizzato, del quale ho considerato brevemente il significato e l'uso etimologico che la parola ha avuto nel tempo, interessandomi particolarmente alla sua struttura. I nessi stabiliti tra la casa come curiosità e il museo come gabinetto, che classifica e mostra la curiosità, mi hanno portato a definire infine la casa-museo come il 'gabinetto delle curiosità della contemporaneità', un 'documento globale', strumento di conoscenza.

Nel secondo capitolo presento la casa-museo quale sito del patrimonio interpretato, un documento parlante, di facile comprensione, per il senso di familiarità con il quale espone e comunica ciò che documenta. Ho sottolineato come gli oggetti esibiti nella casa-museo si trovano nei loro contesti d'origine e diventano oggetti 'semiofori', secondo la definizione di Maria Teresa Fiorio. (FIORIO – SCHIAVI, 2018:30).

Ho quindi analizzato il compito della casa-museo di rappresentare la storia, soffermandomi sul concetto di 'rappresentare', inteso nel suo significato di veridicità e pertinenza storica. In seguito ho posto l'attenzione sulla capacità comunicativa e il dialogo che la casa-museo instaura con il suo pubblico e sul concetto di 'metamnesi'. È stato quindi importante aprire una parentesi sull'interesse odierno nell'accostarsi al passato e alle sue forme di rappresentazione visiva. Considerando il pensiero di Tricoli (TRICOLI, 2000) mi sono preoccupata di sottolineare come l'immaginazione che la casa-museo esercita nel visitatore, rischia di trasformare l'autenticità della storia in una narrazione di fantasia.

Nel terzo capitolo tratto l'origine della casa-museo partendo dal pensiero della studiosa Alessandra M.Molfino che indica nel XIX secolo, il periodo in cui la casa-museo è stata

codificata. Per comprendere il fenomeno ho fatto riferimento al nuovo sentimento nei confronti del passato, che caratterizza l'età romantica e, alla nuova importanza che questo assume per la formazione sociale.

Ho strutturato i due paragrafi seguenti trattando prima dei musei e successivamente del coevo atteggiamento dentro le dimore private.

Il 'museo romantico' è presentato in una lettura a confronto con il museo del XVIII secolo, dove l'oggetto esibito era modello di studio per i giovani artisti. L'interesse è di sottolineare come nel XIX secolo, l'esposizione degli oggetti nei contesti collezionistici e museali muove dal desiderio di narrare il passato sotto forma di rappresentazione visiva, ricercando adeguati criteri espositivi al fine di evocare una pretesa autenticità storica. Faccio quindi riferimento al duplice sviluppo concernente la museografia e la storiografia artistica ottocentesche, e la loro osmosi nella nuova figura dello storico d'arte, sempre più attento a non separare il progresso estetico dallo sviluppo storico. L'affermarsi della nuova scienza che ha come suo centro il museo, porta a considerare le due opposte tendenze museografiche di inizio secolo, tra coloro che sostengono una visione 'purista' del museo e chi invece promuove il museo 'd'ambientazione'. Considero come l'affermarsi del criterio museografico d'ambientazione, che ha il suo prototipo nel Museo di Cluny, costituisca la risposta alle accuse di dislocazione e di sottrazione dell'oggetto dal suo contesto di origine, mosse dagli avversari del museo. Per meglio comprendere e definire la natura del museo romantico, ho fatto riferimento al confronto tra il museo des Monuments Français di Lenoir con quello il Museo di Cluny di Du Sommerard, sulla base della lettura proposta da Maria C. R. Tricoli (RUGGIERI TRICOLI, MARIA CLARA, 2000).

Presentato l'aspetto museografico che si afferma nel XIX secolo, valuto come la rappresentazione del passato in forma visiva si consolida anche dentro le dimore private. Atteggiamento scaturito dalla nuova passione della classe borghese di circondarsi di oggetti, che abbiano valore storico ed estetico. L'istorismo nella seconda metà del XIX secolo passa dall'essere una visione di mero recupero del passato a 'modello di vita'; la casa si 'musealizza', nel diventare strumento di auto rappresentazione e legittimazione sociale. Valuto l'importanza del ruolo delle riviste di interni, dell'attività di antiquari e delle Esposizioni nel diffondere il nuovo gusto e nel contribuire all'informazione sull'allestimento tematico delle abitazioni. Sottolineo quindi come la tendenza del secolo a dare una forma visiva al passato, coinvolge le dimore private, nelle quali l'oggetto non

è solo esposto ma è altresì restituito al suo uso. La restituzione all'uso dell'oggetto, l'effetto del calarsi immediato nella storia prodotto da una dimora privata armoniosamente progettata, nella sua architettura e nel suo arredo, mi porta a sottolineare come ciò affascina i curatori nel rivestire i musei di 'atmosfera casalinga'. Apro poi una parentesi sull'Italia, sottolineando la partecipazione dei privati alla tutela e al recupero degli stili vernacolari, così come alla moda del 'romantic interiors'. Particolare riferimento qui è posto alle case milanesi di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e dei fratelli Bagatti-Valsecchi.

La seconda parte del capitolo tratta dei primi trentanni del XX secolo, di come si assiste alla diramificazione tra museografia e storiografia e all'affermarsi del principio di 'unità artistica' su quello ottocentesco dell'accumulo. Anzitutto ho approfondito il dibattito museografico che contraddistingue questi anni. I due criteri museografici in opposizione, sono argomentati facendo riferimento all'Italia e in particolare, al pensiero di R. Longhi e F. M. Valeri. Opportuno è stato dare considerazione all'esperienza museografia del Davia Bargellini di Bologna, e alla Conferenza di Madrid del 1934.

Secondariamente, a seguito dell'analisi museografica, ho posto l'attenzione sulla dimora privata, facendo riferimento alle nuove tendenze di architetti e di arredatori nel promuovere stili sobri ed eleganti, in antitesi al gusto eclettico ottocentesco.

Nella parte finale del capitolo ho ritenuto interessante allargare lo sguardo sullo sviluppo delle case-museo negli Stati Uniti dove la moda, della ricostruzione storica di ambienti, approda grazie ai collezionisti americani, che ricercano un proprio consolidamento culturale. Sottolineo come le prime case-museo sorgono negli Stati Uniti nella prima metà del XIX secolo, istituite per sentimento patriottico e orgoglio civile e come poi, l'attenzione alla ricerca del proprio passato, trova nelle case-museo una perfetta forma di rappresentanza per tutti i gruppi sociali. Evidenzio la mobilità da parte delle comunità locali nel promuovere, istituire e conservare le proprie case-museo.

Il momento di trasformazione, inteso quale passaggio dalla sfera privata a quella pubblica, è una caratteristica propria della casa-museo. Se infatti pensiamo agli altri tipi di museo, questi trascorrono la loro intera esistenza nella sfera pubblica. Inevitabile è stato quindi argomentare la natura riqualficata della casa, tema del mio quarto capitolo. La complessità della trattazione mi ha portato a circoscrivere due possibili ragioni della trasformazione, che da abitazione, luogo privato e intimo rendono la casa un museo, luogo

pubblico e fruibile al visitatore. Per argomentare le ragioni della trasformazione della casa in museo, ho ipotizzato due macro categorie servendomi dei termini di Alois Riegl, (RIEGL, ALOIS, 2011), stabilendo così la casa-museo ‘involontaria’ e la casa-museo ‘intenzionale’. La differenza è posta sul modo in cui alla casa è conferito il carattere di documento, di cui deve essere prodotta la conoscenza; in altre parole la presenza del testamento differenzia queste due macro categorie. Questa semplificazione mi ha permesso di delineare più chiaramente la complessità della casa-museo ‘intenzionale’, stabilendo come questa macro categoria racchiude la presenza della ‘casa-museo’ e della ‘casa diventata museo’, proposta da Alessandra Mottola Molfino (MOTTOLA MOLFINO, ALESSANDRA, 1991:93). Per aiutare il lettore a una più chiara definizione di cosa si intende per ‘casa-museo’, l'esempio di cui parlo è il Sir J. Soane Musuem. Dopo aver argomentato in maniera necessariamente schematica le ragioni della trasformazione, considero le sue conseguenze.

La casa nel diventare museo inevitabilmente subisce un cambiamento del quadro spaziale e del quadro istituzionale. Ho valutato quindi il complesso campo in cui il museologo si muove tra esigenze opposte, nel singolare equilibrio che contraddistingue la casa-museo. La tutela e la conservazione ma anche la resa accessibile al pubblico, l'interpretare e il rappresentare facilitando la narrazione, ma senza per questo manomettere o estorcere la veridicità del narrato. Sottolineo come l'armonia tra il piano interpretativo e quello d'arredo, fine ultimo del museologo, faciliti il visitatore nella lettura approfondita dei contenuti che la casa-museo vuole trasmettergli.

Il lavoro del museologo mi ha portato a considerare fino a che punto l'equilibrio del fondatore della casa-museo deve essere rispettato, e ancora quali e quanti sono gli interventi ritenuti accettabili dentro una casa-museo. Alcuni degli interrogativi di cui argomento e motivo la risposta. Chiudo il capitolo analizzando l'evoluzione della figura del fruitore, che passa dall'essere ospite della casa a visitatore passivo della casa-museo, infine ‘cliente’ attivo, partecipe e coinvolto dentro la casa-museo, con un contributo alla lettura di (HOOPER-GREENHILL, 2005).

Nel quinto capitolo mi sono impegnata a ricostruire, in maniera cronologica, le diverse proposte di classificazione delle case-museo, che si sono andate definendo dalla fine del secolo scorso. Anzitutto considero come il porre l'attenzione alla collezione presente nella

casa, o alla architettura della casa, oppure alla persona che l'ha abitata, determina una specifica narrazione, che fa di ciascuna casa-museo un *unicum* nel suo genere. Presento le tre categorie con cui Sherry Butcher-Youngmans ha suggerito (1993) una prima classificazione delle case-museo: dimora-storica documentaria, dimora-storica rappresentativa e dimora-storica estetica.

La conferenza del Comitato Internazionale dei Musei (ICOM) *Abitare la Storia*, tenutasi nel Palazzo Spinola a Genova nel 1997, costituisce un importante momento per questo studio. In questa sede infatti è formulata l'istanza di istituire un Comitato specifico delle dimore storiche (DemHist), ratificato l'anno seguente, ed è presentata una catalogazione che riconosce otto tipologie di casa-museo. Tratto quindi della priorità mostrata sin dalla nascita del Comitato di formulare un sistema classificatorio, ritenuto necessario per rompere l'unità e la compattezza della definizione di casa-museo e riconoscere piuttosto le sue diverse sub-categorie. Ho quindi fatto riferimento al progetto di revisione del censimento di tutte le case-museo del mondo, operato da Julius Bryant e Hetty Behrens, membri del Comitato, che hanno stabilito undici tipologie che meglio rappresentano le case-museo più diffuse a livello internazionale. Queste sono: 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 etnoantropologico; Location e Period rooms. Attraverso le quali riconosco e classifico le dodici case-museo di Helsinki, le cui schede chiudono il lavoro.

Trovo importante sottolineare che l'elaborato è un personale punto di arrivo su uno studio estremamente vasto, la cui originalità risiede nel aver presentato in maniera quanto più completa le case-museo di Helsinki.

Nel mio studio ho solo indicato e non adeguatamente sviluppato alcuni temi. Non ho analizzato l'interessante dibattito sul fenomeno delle case-museo nate come mete del turismo culturale, case-museo identificabili in quelle restituzioni simboliche di luoghi perduti o immaginati di pura invenzione. Sono consapevole che il lettore specializzato non trova qui un approfondimento storico specifico alla dimora dei coniugi Jacquemart-André a Parigi, o un riferimento al collezionista Fredrick Stibbert o ancora allo 'scandalo' dell'antiquario Elia Volpi di inizio Novecento, che contribuisce alla perdita di fiducia verso le 'ambientazioni'. La mia ricerca bibliografica avrebbe forse potuto e dovuto

essere maggiormente approfondita, trovo qui il pretesto per denunciarne i limiti.

Conoscere la complessa realtà della casa-museo mi ha permesso di rivalutare e comprendere il suo essere estremamente contemporanea. Analizzarne i diversi aspetti mi ha portato a cogliere la sua potenza comunicativa, peculiarità caratteristica della casa-museo, non sempre messa in risalto da alcuni curatori a Helsinki, più attenti a promuovere criteri museografici che più avvicinano la casa-museo ai musei 'tradizionali'. Jaana Cawén e da Tiina Merisalo, direttrici rispettive del Reitz Musuem la prima e di Villa Hakasalmi la seconda, entrambe hanno chiarito di non voler far rientrare le due strutture nella categoria di 'casa-museo'. L'elaborato solleva allora una lettura che vuole rivendicare il ruolo della casa-museo, dal suo essere spesso interpretata come un museo di minore importanza.

Il proposito di promuovere la catalogazione delle case-museo di Helsinki, si pone come obiettivo il sollecitare confronti tra i professionisti e l'espandere la conoscenza di questa particolare realtà museale della capitale finlandese. L'auspicio è che si lavori per una migliore reperibilità delle case-museo e si promuova la costruzione di interessanti e formativi itinerari turistici.

È tuttavia opportuno che io indichi alcune bibliografie che ho tenuto in gran conto e alle quali sono particolarmente debitrice. Non voglio far mancare il mio apprezzamento ai loro autori. In generale devo molto alle pubblicazioni degli atti dei convegni DemHist, curati da Rosanna Pavoni, alla pubblicazione degli atti del Convegno di studi di Saluzzo del 1996, curata da Gianluca Kannes, così come alla pubblicazione degli atti del Convegno di Feltre del 2003, a cura di Fabrizia Lanza Pietromarchi. Altrettanto devo al contributo di Aldo De Poli, Marco Piccinelli, Nicola Poggi, *Dalla casa-atelier al museo: la valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, al manuale di Maria C. R. Tricoli, *I fantasmi e le cose: la messa in scena della storia nella comunicazione museale*, di Massimo Ferretti nel suo intervento al, *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, al manuale *Il libro dei musei*, di Alessandra M. Molfino; al testo *Dalla casa-atelier al museo: la valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, e altrettanto dal testo *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, di Alois Riegl. Non da meno dai testi inglesi *The inventions of history: essays on the representation of the past*, di Stephen Bann; *Culture On Display. The Production of Contemporary Visitability*, di Bella Dicks e *Interpreting Historic House Museums* di Donnelly Jessica Foy.

I miei ringraziamenti particolari vanno al Professore Gino Guglielmi e a mia madre che con instancabile e amorevole fiducia hanno sempre creduto in me.

Capitolo 1

Un metodo di studio per la casa-museo

1.1 La giustapposizione dei termini ‘casa’ e ‘museo’

La casa-museo è «un'istituzione nata dalla trasformazione di un'abitazione privata in museo aperto al pubblico»¹. Per comprendere meglio la natura di questa particolare tipologia di museo, e prima di concentrarci sulla complessità che il termine casa-museo indica e sui suoi processi di trasformazione, soffermiamoci sull'analisi dei termini che la compongono.

Dal punto di vista linguistico la casa-museo risulta un termine complesso, composto da una giustapposizione di due entità differenti che sovrappongono le loro funzioni; la casa come ambiente domestico e il museo come istituzione pubblica².

Il termine ‘giustapporre’ significa: ‘mettere una cosa accanto a un'altra senza contatto’³, mentre con il termine ‘sovrapporre’ si intende ‘mettere una cosa sopra un'altra, facendole combaciare’⁴. Nel termine casa-museo entrambi gli elementi che lo costituiscono si influenzano a vicenda, conservando allo stesso tempo le loro caratteristiche uniche che talvolta sono contrastanti.

Rosanna Pavoni sostiene:

[...] the house museum [...] captures the conservational and educational qualities of museums, and also the communicative, cognitive and emotional connotations of the house: the crucial question is to what extent and in what proportions these qualities should be combined, qualities that do not cancel each other out but, on the contrary, reinforce and validate each other⁵.

1 MARIA TERESA, FIORIO – ALESSIA, SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano ; Torino, Pearson, 2018². ed., p. 112.

2 Rosanna Pavoni afferma «*Any discussion of house museums today is bound to lead to reflection on the relationship between these two entities, that is, on the hybridization of two civic institutions with diametrically opposed objectives yet with a long history of relatively close contacts*». ROSANNA, PAVONI, *Towards a definition and typology of historic house museums*, «Museum International» LIII, II (4/2001), p. 16.

3 ‘Giustapporre’, in *Dizionario italiano: dizionario fondamentale*, Novara, De Agostini, 2006 (ed. or 2005).

4 ‘Sovrapporre’, *Ivi*.

5 PAVONI, *Towards a definition* op.cit., in nota 2.

La studiosa sottolinea chiaramente la significativa contrapposizione tra il museo quale istituzione con qualità conservative ed educative e la casa, connotata dagli aspetti comunicativi della vita quotidiana, sempre in trasformazione. Difficile determinare in quali proporzioni gli elementi dei due termini possono essere combinati, perché difficile se non impossibile è stabilirne il confine.

Ritengo quindi importante fare una lettura dei termini di casa e di museo, isolarli in due entità autonome e tentare poi di comprenderli, ossia di leggerli univocamente nel significato di casa-museo.

1.1.1 La casa

Nel dizionario della lingua italiana la casa è definita ‘edificio costruito per abitazione, ricoperto da un tetto, può essere a uno o più piani, ciascuno dei quali è diviso in vani, distinti per i vari usi di chi vi abita’⁶. Un secondo significato del termine è connotato dalla gente che vive in un tale edificio, cioè la ‘famiglia’⁷.

Rosanna Pavoni, in occasione del convegno ICOM: *Abitare la storia*, tenutosi a Genova nel 1997, evidenzia in maniera chiara la casa nella sua componente architettonica, fisica e misurabile e la casa con i suoi connotati più profondi, astratti e incommensurabili legati al suo vissuto, infatti afferma:

La casa ha di per sé una natura complessa che ne dilata continuamente le prospettive di riferimento: essa comprende infatti aspetti che, un pò impropriamente, potremmo definire di tipo oggettivo e sono questi i confini della disciplina architettonica, la grammatica degli stili, i codici espressivi, le tecniche e i materiali, ma comprende altresì un orizzonte soggettivo, composto di quadri più sfuggenti, [...] Sono ovviamente i sentieri del gusto, delle predilezioni affettive, delle emozioni, delle strategie simboliche⁸.

6 ‘Casa’, in *Dizionario italiano* cit., in nota 3.

7 *Ibid.*

8 ROSANNA, PAVONI – ORNELLA, SELVAFOLTA, *La diversità delle dimore-museo. Opportunità di una riflessione, La diversità delle dimore-museo. Opportunità di una riflessione*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza inter-

Il significato duplice insito nel termine di casa, ossia quello che Pavoni definisce l'orizzonte 'oggettivo' e l'orizzonte 'soggettivo' della casa, quasi a voler sottolineare l'impossibilità di scindere la struttura abitativa da coloro che la abitano, è molto importante al fine di comprendere la casa-museo. In essa infatti il contenitore, la struttura architettonica della casa e il suo contenuto, il mobilio, gli oggetti che costituiscono l'interno della stessa e che sono i supporti attraverso i quali diventa visibile il ricordo di chi ha abitato la casa, sono strettamente vincolati gli uni agli altri.

Trovo utile, per una maggiore comprensione del tema trattato, avvalerci della linguistica inglese, che a differenza del nostro dizionario utilizza il termine *home*, per riferirsi al significato intangibile della casa, al suo orizzonte soggettivo, quale luogo in cui abitiamo e il termine *house*, per indicare l'aspetto tangibile della casa, nonché il suo orizzonte oggettivo, lo spazio fisico, reale e necessario per la sopravvivenza umana.

Ai fini del nostro studio consideriamo la casa svincolata dalla sua struttura fisica e ci concentriamo sul significato profondo delle sue connotazioni astratte, quindi sul significato di *home*.

Gli aspetti astratti che sono insiti nel senso di casa nella sua accezione di *home*, sono descrivibili come fenomenologici, affettivi, emotivi, e relativi alla privacy, al ricordo e alla vita di ogni giorno.

È stato detto che a quel modo che il corpo, secondo la filosofia di Swedenborg, altro non è che una proiezione, un'espansione dell'anima, così per l'anima la casa dov'ella abita non è altro che un'espansione del corpo [...]. Gli oggetti divengono per lei non tanto oggetti apprensibili, quanto essi medesimi poteri d'apprensione [...]. così l'ambiente diviene un museo dell'anima, un archivio delle sue esperienze; essa vi rilegge la propria storia [...], l'ambiente è la sua cassa armonica dove, [...], le sue corde rendono la loro autentica vibrazione⁹.

La casa è l'estensione 'materica' di chi l'abita, nonché la custode delle informazioni

nazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, p. 34.

9 MARIO, PRAZ, *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi, 1964, p. 22.

della sfera privata dei suoi proprietari, documento attraverso il quale ci è permesso di ottenere informazioni che in altro modo non ci sarebbe dato conoscere. La casa riflette il pensiero, denota un certo gusto, erudito o popolare che sia, può palesare gli interessi e le abitudini di chi ci ha vissuto. Attraverso la sua grandezza, la qualità dei materiali d'arredo e la bellezza delle strutture che la compongono la casa esprime la posizione dei proprietari nella gerarchia sociale.

La casa nella sua accezione di nido familiare, luogo abitato dall'uomo, luogo antropologico è la custode di molte informazioni, palese documento non solo di chi vi ha vissuto ma di un'intera società.

Tale lettura rimanda immediatamente, al tema dell'abitare, che non è solo uno stare, ma anzitutto un esserci, come ci ricorda Heidegger, che dicendo 'io sono' intende automaticamente 'io abito'.

Il senso dell'abitare è legato allo stare in un luogo. L'etimologia propria del termine abitare si riferisce, infatti nel 'aver consuetudine in un luogo', non è quindi solo uno stare, un essere chiusi all'interno delle mura domestiche, ma un aver consuetudine con i luoghi, uno stare nel tempo. Da qui la relazione della casa con il luogo inteso quale contesto naturale e sociale.

La casa è lo strumento attraverso il quale gli uomini abitano i luoghi, ed è proprio il rapporto tra la casa e il luogo, che giustifica l'essenza stessa di ogni edificio. La casa è legata all'ambiente in cui è inserita. Maria Carla R. Tricoli sostiene a proposito come «conservare la casa togliendo ad essa il *quid* che ne giustifica l'esistenza e la costituzione, è una ben amara forma di conservazione»¹⁰.

Riflettere sullo stretto rapporto tra la casa e il 'suo' territorio, inevitabilmente porta a considerare il legame tra la casa e la società ed a considerare la casa quale «testimone dello spirito dell'epoca in cui è stata costruita»¹¹. La casa in quanto letta quale specchio

10 MARIA CLARA, RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose: la messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine, 2000, p. 55.

11 ROSANNA, PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, in *ICOM: International Committee for Historic House Museums* <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/case_museo_it.pdf> (2012), consultato il 26/8/2018, p. 3.

della società, è modellata dal gusto, dalla moda e dal costume del tempo in cui è stata realizzata ed abitata, per questo costituisce un'importante risorsa storica. Ma anche, la casa in quanto forza attiva, è capace di modificare e imprimere nuove direttive alla società presente e futura.

Il legame che si instaura tra la casa e la società è quindi definibile come un duplice campo di forze. L'argomento è meglio trattato sul testo *Dalla casa-atelier al museo*, dove interrogandosi sul ruolo che riveste la casa nel diventare museo è ritenuto indispensabile valutare, se la forza attiva propria della casa-abitata permanga come energia funzionante nella sua nuova forma di casa-museo¹².

Fino ad ora è stato osservato come le memorie personali, i ricordi, il vissuto insiti nel termine *home*, costituiscono la motivazione principale della *house*, strettamente connessa al 'suo' luogo e come l'azione di due forze agisca sulla casa in relazione alla società.

Riassumendo si può affermare che un 'indissolubile' nesso si lega tra: la casa quale struttura (*house*), la persona che vi dimora (*home*) e l'ambiente in cui entrambi sono inseriti (*environment*).

Alla luce di quanto sopra, è interessante segnalare l'assenza di norme specifiche nel Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio italiano (D.L. 22 gennaio 2004, n. 42) a tutela della «complessità del patrimonio dell'abitare».

Il nostro Codice infatti tutela sono i beni mobili e i beni immobili separatamente e per quanto riguarda questi ultimi, vengono citati 'le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico'¹³. La complessità dell'abitare sembra dunque non avere ancora in Italia una forma di tutela istituzionalizzata, sebbene sia caratteristica distintiva della casa-museo.

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

13 D.L. 22 gennaio 2004, n. 42 in materia di "codice dei beni culturali e del paesaggio".

1.1.2 Il museo

La definizione di museo ha subito [nel tempo] continue messe a punto, [...] questo perché l'idea di museo si è modificata a seconda delle finalità e del ruolo che tale istituzione ha assunto nel tempo e nella società¹⁴.

L'enunciato è estremamente significativo e chiaro, nel sottolineare come il museo non sia un'entità precostituita che si produce sempre identica a se stessa in ogni periodo storico. L'uso e il significato del termine museo sono trasformati nel tempo, in accordo con le norme e le strutture vigenti di una precisa epoca.

Prima di giungere alla definizione di museo moderno, della quale in questo paragrafo si vuole approfondire il significato di struttura, trovo interessante tracciare brevemente il significato e l'uso che la parola museo ha assunto nel tempo.

Etimologicamente la parola Museo (in latino *Museum*) deriva dal greco *Μουσείον*, derivazione di *Μοῦσα* cioè *Musa*; il suo significato è quindi quello di 'sede delle muse' divinità che insieme ad Apollo sono considerate protettrici delle arti. La parola è associata al geografo Strabone, che come ricorda Maria Teresa Fiorio nella propria introduzione al testo *Il museo nella storia*, la utilizza per riferire a un ambiente della Biblioteca di Alessandria d'Egitto, luogo per l'appunto dedito alle muse e di ritrovo per dotti e per filosofi.

In età umanistica il termine *Museum* è adoperato in pochi casi, in riferimento ora ad ambienti privati, in cui si svolgevano attività intellettuali, ora a stanze signorili decorate con temi sulle divinità protettrici delle arti (le Muse e Apollo), da cui le stesse stanze prendevano il proprio nome.

Nel XVI secolo Paolo Giovio consacra il museo «come luogo fisico della conservazione delle raccolte, come spazio dal quale materiali anche non omogenei ricevono una cornice unificante»¹⁵. La novità nell'uso che Giovio fa del termine *Museum* risiede nell'aver associato la parola a uno spazio espositivo, nonché al luogo

14 FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 1, p. 5.

15 FIORIO, SCHIAVI, *Ivi.*, p. 46.

deputato (decorato con le figure di Apollo e delle Muse) all'esposizione del nucleo caratterizzante della propria raccolta, allestita tra il 1536 e il 1543 nella sua villa di Borgovico (Como)¹⁶.

Vale la pena ricordare che la parola non ha sempre indicato un luogo fisico, ma altresì una raccolta di opere d'arte. Federico Borromeo nel XVII secolo, titola significativamente il suo libro: *Musaeum*, nel quale descrive la propria raccolta di dipinti, stampe, disegni e sculture, donata nel 1618 alla Biblioteca Ambrosiana di Milano¹⁷.

Agli inizi del XVIII secolo il significato antico del termine quale luogo adibito alla discussione e allo studio, torna a essere specificato nella sesta edizione del *New World of Words: or, Universal English Dictionary* di Edward Phillips (1706); la parola è così definita: «studio o biblioteca; anche istituto o luogo pubblico in cui si ritrovano i dotti»¹⁸.

Con la cultura illuminista il museo, com'è noto si afferma l'idea del patrimonio comune, partecipa al sentimento nazionale; il museo è definito quale «istituzione pubblica per la conservazione e l'educazione», quale contenitore «destinato a conservare le testimonianze del progresso dell'uomo»¹⁹.

In Italia sono istituiti i primi musei pubblici: prima nello Stato pontificio, quando nel 1734 è aperto il Museo Capitolino, poco dopo nel Granducato di Toscana, quando nel 1737 Anna Maria Luisa de' Medici redige il 'patto di famiglia', attraverso il quale dona la Galleria degli Uffizi al popolo di Firenze²⁰. In Gran Bretagna nel 1753 per volontà del Parlamento inglese è fondato il British Museum, che apre al pubblico nel 1759, mediante finanziamento pubblico.

16 *Ibid.*

17 Federico Borromeo nel 1609 inaugura a Milano la Biblioteca Ambrosiana, una delle prime raccolte librerie rivolte alla pubblica fruizione.

18 EILEAN, HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, BERNARDI, GIUSEPPE (trad.), Milano, Il saggiatore, 2005, p. 111.

19 ALESSANDRA, MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, U. Allemandi, 1991; ORIETTA, ROSSI PINELLI, *Intelletuali e pubblico nel XVIII secolo; mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 294.

20 È nel 1769 che la Galleria degli Uffizi è aperta al pubblico, dopo che Pietro Leopoldo di Lorena demanda la gestione della collezione alla cura dello Stato.

La Rivoluzione francese istituisce il Musée Révolutionnaire, il 10 di agosto del 1793, (ribattezzato Musée central des arts nel 1796 e Musée Napòleon nel 1803) in quella che era la residenza in città del re di Francia²¹. Il Louvre testimonia una nuova fase della storia dei musei in cui «per la prima volta se ne riconosceva il carattere di istituzione di interesse nazionale, si affermava l'appartenenza alla comunità del patrimonio storico-artistico e lo Stato si faceva carico della sua amministrazione»²².

Se il Settecento ha promosso il concetto di ‘pubblica utilità’ del museo, adottando come prassi il riadattare alla funzione di museo edifici preesistenti, (eccezione per il Fridericianum di Kassel); l'Ottocento afferma una nuova stagione nella progettazione museale, gettando le basi delle normative dell'architettura museale moderna. Nuovi edifici sono realizzati esclusivamente per ospitare e per svolgere il ruolo di musei. Nel progettare i musei si pone l'attenzione alla destinazione delle sale così come ai criteri di distribuzione e organizzazione delle opere d'arte in esse esposte, che richiedono provvedimenti amministrativi e tecniche di tipo nuovo. Si afferma così:

[...] l'idea che il museo, in quanto edificio autonomo, dovesse avere una struttura pensata per finalità espositive, funzionale ai suoi contenuti, con una distribuzione delle sale adatta ai materiali da mostrare, con fonti di illuminazione adeguate [era pertanto pensata la] “forma” da dare al museo e [la] sua decorazione²³.

I progetti museali ottocenteschi richiamano a uno stile monumentale che si impone nell'assetto urbano della città, diventandone il simbolo²⁴.

Neogreco, neoromantico, neorinascimentale, neobarocco: in queste forme lo storicismo ottocentesco aveva concepito il museo e lo consegnava al nuovo secolo con una sua identità consolidata e riconoscibile²⁵.

21 HOOPER-GREENHILL, *I musei* op.cit., in nota 18, p. 205.

22 FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 1, p. 74.

23 FIORIO, SCHIAVI, *Ivi.*, p. 57.

24 FIORIO, SCHIAVI, *Ivi.*, p. 116.

25 FIORIO, SCHIAVI, *Ivi.*, p. 144.

Ma con il Novecento, sono piuttosto le Grandi Esposizioni a essere fonte d'ispirazione per i musei, in conformità con le richieste di una società moderna. I progetti dei nuovi musei fanno uso del cemento armato, di strutture in ferro e in vetro, ricercano un rapporto più confidenziale e diretto con il pubblico che si contrappone alla solennità dei musei ottocenteschi²⁶.

La forma architettonica del museo, l'allestimento delle sue sale, così come l'importanza dell'illuminazione e della conservazione delle opere, sono tra i temi discussi alla Conferenza di Madrid, 1934, che apre a una nuova fase museale. Il museo come 'servizio al pubblico', è chiamato ad assolvere il triplice compito di esporre, conservare, educare²⁷.

Il principio di 'flessibilità' diventa guida della nuova progettazione museale; il museo è al servizio del pubblico e in quanto tale deve essere progettato per agevolarne la fruizione, trasmettere adeguatamente le informazioni. La struttura architettonica del museo è pensata per essere un 'contenitore' funzionale²⁸.

La volontà di avvicinare la struttura architettonica al pubblico, alla vita quotidiana, allontanandosi dall'idea di spazio sacrale, ha avuto risvolti che non sempre sono rimasti fedeli ai principi espressi dalla Conferenza di Madrid. Maria Teresa Fiorio parla di 'competizione' quella che spesso si è istaurata tra 'la struttura architettonica e le opere d'arte'²⁹.

Ciò a cui si è assistito è uno spostamento dell'interesse degli architetti nel progettare i musei, assegnando al museo il ruolo di *landmark* a discapito della collezione³⁰. La struttura architettonica del museo è diventata il 'soggetto' espositivo, ha assunto il ruolo di

26 *Ibid.*

27 FIORIO, SCHIAVI, *Ivi.*, p. 151. Sulla Conferenza rimando alla lettura del paragrafo *I primi decenni del XX secolo, la diramificazione tra Museografia e Storiografia*, del terzo capitolo.

28 *Ibid.*

29 FIORIO, SCHIAVI, *Ivi.*, p. 184.

30 *Ibid.*; ENRICO, CASTELNUOVO, *Il grande museo d'arte in Italia e all'estero alla fine del XX secolo: tradizione, problemi attuali, prospettive*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), vol. II, a cura di BAROCCHI, PAOLA – RAGIONIERI, GIOVANNA, Firenze, Olschki, 1983, p. 581.

simbolo manifesto, capace per la sua forza seduttiva di riqualificare e promuovere intere aree urbane. Esempio ne sono il Guggenheim Museum di Wright, la Nationalgalerie di Mies van der Rohe, il Centre Pompidou o l'aria orientale della National Gallery of Arts di Washington³¹.

Oggi, come riporta M.T. Fiorio la progettazione architettonica dei musei «si è andata sempre più svincolando dalla fedeltà a una tipologia riconoscibile, sperimentando forme nuove e mai ripetitive», tanto da poter affermare che non è ancora maturato «un “tipo” ben definito di contenitore»³².

Se non si può parlare di una forma specifica del museo, la sua definizione è tuttavia, come è noto, data e dichiarata nel 1951 dall'ICOM (International Council of Museums)³³, che riprendendo concetti già espressi, così recita:

Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto³⁴.

1.2 I gabinetti delle curiosità come strumento di comprensione del concetto di casa-museo

Ai fini del nostro studio risulta utile sottolineare come il gabinetto delle curiosità possa essere concettualizzato e utilizzato per definire e comprendere meglio la casa-museo. La lettura distinta dei due termini che compongono il gabinetto delle curiosità,

31 *Ibid*

32 FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 1, pp. 34-187.

33 L'ICOM è un organismo fondato nel 1946, e il cui scopo è quello di coordinare i musei di tutto il mondo.

34 <www.icom-italia.org>.

(gabinetto – curiosità), è quindi posta a modello coevo della giustapposizione dei due termini di casa e di museo, precedentemente analizzati.

Il termine gabinetto risale al Rinascimento e come per la parola museo, ne è stato fatto un libero uso. La parola può indicare sia il piccolo spazio in cui si trova la collezione, la collezione stessa oppure il mobile che la contiene posto nell'abitato³⁵. Altri sono tuttavia i termini ad essere utilizzati dagli umanisti, in Italia ad esempio «si parla di “studio”, “studiolo”, “guardaroba”, “museo” e qualche tempo dopo, di “galleria”»³⁶.

Vale la pena sottolineare il graduale processo di trasformazione architettonica del gabinetto. Inizialmente più noto come ‘studiolo’ umanistico, riferito ad un ambiente intimo e riservato dell'abitato che era concepito per l'espletamento di attività intellettuali e per l'esposizione di oggetti che consentivano al proprietario, di ripensare e immergersi in un tempo passato ormai irraggiungibile³⁷.

Dalle funzioni di laboratorio, di biblioteca, di stanza per lo studio, nei secoli XVI e XVII, il gabinetto si fa sede di straordinarie raccolte la cui ostentazione, promossa dalla ‘mirabilia’ degli oggetti insoliti ivi esposti, è strumento di promozione ‘pubblica’ per il soggetto proprietario, in quanto manifestazione del suo status sociale³⁸. A Sud delle Alpi il ‘gabinetto’ si associa al significato di un ‘palazzo-giardino’ dove gli spazi interni ed esterni si combinano, mentre nel Nord Europa alle Wunder o kunstammer³⁹.

Il gabinetto conquista nuovi spazi dell'abitato e nel mentre si rende sempre più ‘pubblico’. L'immagine del colto-erudito e del suo studiolo viene ad essere sostituita da quella del principe-collezionista e del suo gabinetto che nella fase di raccolta e di riordino della propria collezione non è più interessato a costituire un mondo enciclopedico, ma piuttosto promuovere la propria posizione di soggetto proprietario⁴⁰.

Com'è noto, lo stesso contenuto dei gabinetti è vario e ampio e nel tempo è soggetto a

35 FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 1, p. 109.

36 HOOPER-GREENHILL, *I musei* op.cit., in nota 18, p. 111.

37 ALESSANDRA, FREGOLENT, *Il camerino*, in *Giorgione: il genio misterioso della luce e del colore*, Milano, Leonardo Arte, 2001, p. 59.

38 HOOPER-GREENHILL, *I musei* op.cit., in nota 18, p. 58.

39 HOOPER-GREENHILL, *Ivi.*, p. 127.

40 HOOPER-GREENHILL, *Ivi.*, p. 95.

modifica. Per Ole Worm era una stanza di resti biologici naturali; per Piero de Medici era la galleria di libri; per Giovanni Paolo Panini era uno spazio museale ornato con dipinti; per Caspar Friedrich Neickel era la classificazione del naturale e dell'artificiale e la loro ulteriore classificazione in vetrine con una scrivania al centro⁴¹.

Interessante è stato evidenziare come tra le diverse forme di gabinetto si stabiliscono grosse differenze, di opinione contraria è invece la lettura proposta da E. Hopper-Greenhill nel proprio saggio *I musei e la formazione del sapere*, dove l'autore rintraccia un unico comune obiettivo, ossia la volontà di «creare un “gabinetto” che sia un modello di “natura universale [...]”»; in altre parole Hopper-Greenhill evidenzia un sottaciuto *leitmotiv* dei gabinetti che è la ricostruzione del mondo come ‘visione’, nonché l'organizzazione fisica dell'immagine materiale del mondo, che varia in relazione al episteme dei propri tempi⁴². Tale lettura pone di fatto il gabinetto non così lontano dal ruolo del museo odierno⁴³.

Se fino qui è stata posta l'attenzione principalmente al termine di gabinetto lasciando sottaciuto quello di ‘curiosità’ è ora importante soffermarci invece su quest'ultimo termine. Senz'altro un primo e più immediato significato di curiosità, riferita ai gabinetti, è quello di cosa rara o bizzarra, proprio della natura degli oggetti ‘mirabili’ raccolti, organizzati e visualizzati nel gabinetto. La presenza di questi stessi oggetti costituisce infatti l'esistenza stessa dei gabinetti.

Un ulteriore significato di ‘curiosità’ dei gabinetti che cogliamo da una lettura approfondita degli stessi come quella proposta da E. Hopper-Greenhill, è quello di ricerca della conoscenza. In questo senso la curiosità piuttosto che riferita alla natura dell'oggetto esibito nel gabinetto ne giustifica la propria esistenza all'interno di questo.

Si vuole quindi evidenziare il forte legame dei termini ‘curiosità’ e ‘gabinetto’; se separati infatti l'anima nonché lo spirito, di quest'ultimo scompare e rimane un'ambiente

41 FREGOLENT, *Il camerino* op.cit., in nota 37

42 HOOPER-GREENHILL, *I musei* op.cit., in nota 18, p. 100.

43 HOOPER-GREENHILL, *Ivi.*, pp. 101-104.

vuoto, non più strumento di conoscenza, d'altra parte isolando il termine 'curiosità' questo rimana senza forma.

Parallelamente si può affermare che questa intima relazione che lega 'curiosità' e 'gabinetto', è altresì caratteristica della casa-museo.

Si è già evidenziata la relazione tra il museo e il gabinetto, entrambi infatti classificano e mostrano la curiosità. Per quanto concerne la casa, nel diventare museo questa si associa alla curiosità, soddisfacendo anzitutto il suo primo significato di qualità dell'oggetto rappresentato. Gli oggetti d'arredo della casa sono oggetti "mirabili".

Ma altrettanto la casa si associa al secondo significato di curiosità riconosciuto ai gabinetti, nell'assolvere il 'desiderio di sapere, conoscere, imparare'⁴⁴.

Ecco spiegato come significativamente la casa-museo può essere letta non tanto come il solo 'gabinetto', ne tantomeno come sola 'curiosità', ma piuttosto deve essere interpretata come il 'gabinetto delle curiosità della contemporaneità', in quanto 'documento globale', strumento di conoscenza⁴⁵.

44 'Curiosità', in *Dizionario italiano: dizionario fondamentale*, Novara, De Agostini, 2006 (ed. or 2005).

45 MOLFINO, *Il libro dei musei* op.cit., in nota 19.

Capitolo 2

La casa-museo una particolare
tipologia museale

1.1 La Casa-museo

Nel variegato panorama tipologico museale esistente, la casa-museo è senza dubbio una presenza ovunque rintracciabile, tanto da essere definita la tipologia ‘più amata dal pubblico’¹.

La ragione di tale apprezzamento è semplice: la casa-museo è un'istituzione radicata nel territorio, o meglio affezionata alla sua storia, al suo paesaggio e alla sua gente.

Si tratta di una istituzione particolare e variegata che si distingue significativamente da qualsiasi altra tipologia di museo grazie a due peculiarità: perché è nata dalla trasformazione di un'abitazione privata in museo aperto al pubblico e per il fatto di essere contraddistinta dal senso di familiarità che si percepisce visitandola.

Nella casa-museo è infatti insito ‘l'elemento umano’, che mostra al pubblico qualcosa di familiare, dagli ambienti di una casa, ai suoi arredi, agli oggetti quotidiani. La casa-museo ‘piace’ perché in essa il fruitore ha un'immediata comprensione di quello che vede, proprio perché il senso di ciò che vi trova esposto, nonché il contenuto materiale esibito, facilita e predispone la sua lettura; «una camera da letto è una camera da letto»².

A ciò si aggiunge il fatto che la casa-museo si distingue dal classico museo, (oltre che dalla trasformazione privato – pubblico e dal senso di familiarità), perché è l'unica istituzione museale che rispetta gli oggetti in essa contenuti, in quanto facenti parte di un sistema già codificato, che ha bisogno solo di essere ‘mostrato e spiegato’ agli altri, ovvero ai nuovi fruitori della casa. Gli oggetti esibiti nella casa-museo non si trovano ‘sradicati’ dai loro contesti d'origine³ – accusa da sempre mossa ai musei – ma questi sono esposti lì proprio dove si trovavano un tempo. La dicotomia propria dei musei, esposizione di oggetti con fini culturali da una parte, estrapolazione dell'oggetto dal suo luogo di origine

¹LUCA, LEONCINI, *Stately Home Museums: Striking a Balance, Turning Them into a Spectacle, and the Philological Reconstruction of their History*, in *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), a cura di PAVONI, ROSANNA, San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, p. 47.

²ROSANNA, PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, in *ICOM: International Committee for Historic House Museums* <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/case_museo_it.pdf> (2012), consultato il 26/8/2018, pp. 3.

³Sul concetto di originalità dentro la casa-museo si potrebbe a lungo discutere, ma allontanerebbe di troppo la trattazione.

dall'altra, è dunque assente all'interno delle case-museo dove l'oggetto si trova esposto nel suo luogo di origine e perciò appartiene alla stessa casa-museo⁴.

Sebbene sia stata sottolineata la differenza dell'oggetto esposto nella casa-museo rispetto a quello di un 'museo', vale la pena chiarire fin da subito che anche gli oggetti della casa-museo sono carichi di 'significatività'.

La trasformazione della casa in museo la rende sito del patrimonio interpretato, gli oggetti della casa perdono la loro funzione originaria legata all'uso, e diventano oggetti 'semiofori', cioè come spiega M.T Fiorio, 'portatori di significato, e come tali in grado di collegare il visibile all'invisibile (Pomian)'⁵.

L'importanza conferita al singolo oggetto della casa-museo ha quindi una posizione secondaria rispetto all'insieme. Più che guardare alle qualità estetiche dei singoli oggetti, nella casa-museo l'attenzione agli oggetti basa sulla loro capacità di costituire l'insieme, la complessità dell'ambiente, anche qualora si parli di 'eccellenze'⁶.

Dentro la casa-museo è il contesto che prevale sul singolo oggetto, la cui presenza è valutata rispetto alla sua capacità di dare forma al contesto e struttura alla realtà della vita domestica rappresentata. La percezione del singolo oggetto basa sulla sua capacità di favorire una lettura semplificata delle complesse relazioni che si stabiliscono tra la realtà materiale e quella evocativa propria della casa-museo. L'insieme degli oggetti, dei decori, degli ambienti, costituiscono il supporto materiale su cui si fonda l'interpretazione della casa-museo, nonché il messaggio che la stessa vuole trasmettere al suo fruitore.

Il concetto fin qui spiegato torna ribadito e forse chiarito meglio nella rivista *Museum International*, dove troviamo scritto che «in the context of the house museum, an object's significance depends not on its stylistic, artistic or technological values, but on its capacity to be consistent with a narrative or discourse, and to transmit a message»⁷.

⁴*Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 1-17; GIOVANNI, PINNA, *Heritage and 'cultural assets'*, «*Museum International*» LIII, II (4/2001), pp. 62-64: 64. Sulla accusa mossa ai musei di sottrazione all'uso degli oggetti dal loro contesto, rimando alla nota diciotto del cap. terzo.

⁵MARIA TERESA, FIORIO – ALESSIA, SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano ; Torino, Pearson, 2018². ed, p. 30; CHRISTINA, J.HODGE – CHRISTA, M.BERANEK, *Dwelling: transforming narratives at historic house*, «*International Journal of Heritage Studies*» XVII, II (3/2011), DOI:<10.1080/13527258.2011.541063>, p. 100.

⁶FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 5, p. 218. Si rimanda al capitolo sulla trasformazione.

⁷MONICA, RISNICOFF DE GORGAS, *Reality as illusion, the historic houses that become museums*, «*Museum International*» LIII, II (4/2001), pp. 10-15: 13.

Aver sottolineato il ruolo degli oggetti dentro la casa-museo, ci consente di fare un ulteriore passo nel comprendere meglio questa tipologia di museo.

Grazie alla familiarità degli oggetti esibiti nella casa-museo e alla loro nuova potenza comunicativa di oggetti ‘semiofori’, al visitatore è data la possibilità di fare un'esperienza diretta nel tessuto storico poiché la casa-museo rappresenta un punto di riferimento realistico del passato.

Mario Praz così scrive: «Dentro una casa-museo ci si sente a contatto con il passato, la disposizione degli arredi agisce come un incanto, l'odore dei mobili, della cera dei pavimenti, delle stanze antiche agiscono sulla nostra immaginazione»⁸.

La casa nel diventare museo assume infatti i connotati di un documento parlante, rappresentativo della storia. La potenza comunicativa riconosciuta alla casa-museo, ovvero la sua ‘grande forza’ come la definisce Rosanna Pavoni⁹, risiede nella capacità di «sapere parlare attraverso cose tangibili, misurabili e catalogabili, ma anche attraverso la capacità di evocare il patrimonio immateriale: fatto di relazioni, emozioni e atmosfere»¹⁰. L'immateriale e l'oggettistica partecipano quindi alla narrazione che la casa-museo ha interesse di veicolare.

Ciò ci porta a evidenziare una considerazione museografica propria della casa-museo, ovvero la sua dualità. Nel essere ‘strumento della memoria’, ‘macchina del tempo’ attraverso la quale è dato viaggiare con gli occhi e con la mente nella vita passata, (‘viaggio’ che è reso possibile attraverso gli oggetti in essa custoditi e mostrati), la casa-museo acquista da una parte il suo potere simbolico e comunicativo, dall'altro assume l'aspetto che la rende:

- fossilizzata nei suoi arredi e nella disposizione dello spazio
- non alterabile pena la falsificazione,
- immutabile in quanto non modificabile¹¹.

⁸MARIO, PRAZ, *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi, 1964, p. 41.

⁹La storica d'arte Rosanna Pavoni ha diretto fino al 2002 la casa Museo Bagatti-Valsecchi di Milano. È stata tra i fondatori e tra i presidenti del Comitato Internazionale Dimore Storiche Muso (DemHist).

¹⁰PAVONI, *Case museo* op.cit., in nota 2

¹¹GIOVANNI, PINNA, *Introduction to Historic House Museums*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 4-9: 4.

Ciascuna casa-museo si distingue per l'opposizione di due ideali quali: l' 'ordine tombale della vita ghiacciata' da una parte e la continuità nel porsi quale 'organismo vivo' dall'altra¹².

Compito della casa-museo è la rappresentazione della storia. Nella rivista *Museum International* l'obbiettivo della casa-museo è così espresso:

Although the house museum seems to be almost untouched (which is never completely true, given that it must have passed through different hands, different uses and different restorations) and derives its atmosphere (for the most part) from the original objects of its owners, the fact that it is organized as a museum portrays a more or less clear purpose. Its objective is not history or life per se, but portrayal of history or life; not the past per se, but its representation¹³.

Nella casa-museo ciò che il visitatore trova esposto non è tanto l'autenticità storica, (le fonti primarie sono le fonti scritte), ma piuttosto la rappresentazione della storia. Quest'ultimo concetto non deve tuttavia essere forviante e creare malintesi, ma piuttosto deve essere letto nel suo significato di veridicità e pertinenza storica, che «è la sola a giustificare il diritto di scelta e di orientamento che qualsiasi museo esercita»¹⁴.

La potenza comunicativa della casa-museo, nonché del suo narrato è sottolineata da Giovanni Pinna, tra i fondatori del DemHist¹⁵: «the communication power of museums stems from their capacity to put across information through real objects which, by the very fact that they are real, are regarded by visitors as impossible to manipulate, unlike words and pictures»¹⁶.

L'affermazione che invita a soffermarsi sul concetto discutibile di 'reale' che non esclude l'inautentico, il falso o il manomesso, è qui riportata per sottolineare come ancora una volta sia ribadita l'importanza degli oggetti all'interno del museo, e in questo caso della casa-museo, di svolgere il ruolo di cornice del narrato, e di essere allo stesso tempo

¹²ALESSANDRA, M.MOLFINO, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13-14 settembre 1996), a cura di KANNÈS, GIANLUCA, Torino, Centro studi piemontesi, 2003. p. 28.

¹³R.GORGAS, *Reality as illusion* op.cit., in nota 7, p. 10.

¹⁴MARIA CLARA, RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose: la messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine, 2000, p. 95, p. 43.

¹⁵DemHist è l'acronimo di 'Demeures Historiques-Musées', che è la versione francese di 'Casa-Museo Storica/ Historic House Museums / Historical Houses-Museums / Residencias Históricas-Museo'.

¹⁶PINNA, *Introduction* op.cit., in nota 11, p. 6.

garanti della sua veridicità.

Ciascuna tipologia di casa-museo è portatrice di narrazioni diverse che dipendono da dove si intende far battere l'accento, ovvero da dove viene posta l'enfasi interpretativa. Quando si entra in una casa-museo il fruitore si relaziona con la struttura architettonica, con il vissuto di una persona e con un ambiente fisico e culturale¹⁷. Compito del museologo è attuare una scelta interpretativa della casa-museo, nei limi della sua stessa sostenibilità, e pilotarne la narrazione, scegliendo su quale particolare elemento, che connota la casa-museo, porre l'attenzione. Di conseguenza sono molteplici e differenti le narrazioni che una casa-museo è capace di veicolare.

È ora necessario fare una considerazione rispetto alla capacità comunicativa e al dialogo che la casa-museo instaura con il suo pubblico. La casa-museo stabilisce una particolare e specifica relazione tra il visitatore ed il passato, come Giovanni Pinna sottolinea accuratamente:

More than any other kind of museum, historic house¹⁸ has the power to evoke and create links between the visitor and the history present in the house itself, or which it seeks to represent. Unlike other museums [...] it is highly evocative because not only does it contain objects, it also embodies the creative imagination of the people who lived and moved within its walls, who made daily use of the objects that were the original furnishings. Seen in this way, the historic house is the symbol of events, epochs and regimes which cannot be eliminated without destroying the house itself¹⁹.

Il breve testo evidenzia bene la capacità propria della casa-museo di evocare una micro storia così come una macro storia. La casa-museo infatti non indicizza solo chi vi ha vissuto, o la collezione che in essa è raccolta, ma è anche da considerarsi «probabilmente il singolo artefatto più importante per ricostruire le società del passato»²⁰.

La singolarità di ciascuna casa-museo è anzitutto data da chi ha abitato le sue mura. La casa-museo riferisce a un passato 'personale' che, in maniera più o meno enfatizzata, viene narrato attraverso gli arredi, gli oggetti raccolti ed esposti al suo interno. Stephen Bann parla di 'sineddoche' per la possibilità che ci è data, all'interno della casa-museo, di

¹⁷Sulla relazione contesto – contenuto – persona si rimanda al paragrafo sulla complessità della casa-museo.

¹⁸Vale la pena sottolineare che in questa sede non si vuole problematizzare il libero uso dei termini di casa-museo e dimora-storica museo, riscontrata documentandosi.

¹⁹PINNA, *Introduction* op.cit., in nota 11, p. 7.

²⁰[TRAD. NOSTRA], J.HODGE, M. BERANEK, *Dwelling: transforming* op.cit., in nota 5, p. 97.

conoscere il proprietario attraverso i suoi oggetti ai quali è affidato il ruolo di presentarlo. La casa-museo così intesa è luogo di una micro storia, che trova però difficoltà a palesarsi agli occhi del fruitore, quando egli non ritrova in quegli ambienti alcuna connessione con chi vi ha abitato. (si faccia riferimento a Hakasalmi Villa).

La casa-museo è altresì capace di raccontare, con un proprio linguaggio, una macro storia nonché quei 'risvolti di una società, di un'epoca, di un periodo artistico che altrimenti andrebbero irrimediabilmente perduti' come indicati da G. Pinna. In questo senso la casa-museo è luogo della macro storia, documento rappresentativo di una società, di un gruppo, di una cultura e di un gusto specifico, in grado, per le sue qualità specifiche, di rendere la storia narrata di facile lettura a chiunque la visiti. (vedi per esempio il Burgher's House-Museum).

Così la casa-museo, nella sua funzione pubblica supera la memoria del singolo e richiamando una memoria collettiva si fa 'documento globale'²¹.

Proprio in questa direzione in occasione della terza Conferenza DemHist, tenutasi ad Amsterdam nell'ottobre del 2002, si è approdati a riconoscere come la casa-museo, costituisca un luogo di identità per la ricostruzione della storia locale e nazionale. La Conferenza è andata ben oltre a rimarcare la stretta relazione tra casa-museo e comunità locale, è sottolinea come le case-museo «thanks to its unique language (that is, the house and living as an experience shared by all), is able to transform an apparently circumscribed experience tied to a single community into a comprehensible and shared narration beyond geographical, temporal, and cultural barriers»²².

La casa-museo interessando la memoria 'collettiva', può essere considerata alla stregua dei musei, la chiave culturale dei nostri tempi, nonché «potenti agenzie: per la definizione della cultura al pubblico e per il pubblico di definirsi, attraverso le relazioni condivise incorporate»²³.

Considerare questo aspetto 'collettivo' della casa-museo e leggere la stessa come

²¹ALESSANDRA, MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, U. Allemandi, 1991.

²²GIOVANNI, PINNA, *Preface*, in *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), a cura di PAVONI, ROSANNA, San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, p. 13.

²³[TRA.NOSTRA], BELLA, DICKS, *Culture on display: the production of contemporary visibility*, Maidenhead, Open university press, 2003.

‘luogo della continuità’ capace cioè di legare il passato al presente, richiede di aprire una breve parentesi e considerare lo sguardo contemporaneo sulla cultura²⁴.

Esporre la cultura non è certamente un fenomeno nuovo e col tempo è variata la sua accessibilità così come il suo significato. La fruizione della cultura è stata per secoli limitata a una stretta cerchia elitaria piuttosto che al vasto pubblico, e altrettanto diversi sono stati nel tempo i significati e gli scopi nel renderla visibile. Dalla raccolta taumaturgica di arte sacra rivolta al pubblico di fedeli, si è passati alla collezione quale strumento di legittimazione del potere e della posizione sociale del principe-collezionista e ancora, alla raccolta del museo rivolta alla formazione dello spirito nazionale del cittadino. Di nuovo interesse è l'orientamento che l'esposizione della cultura è andata assumendo dalla fine del XIX secolo, promuovendo l'idea del modello del consumatore su quello del cittadino, ampiamente argomentato nel testo *Culture On Display. The Production of Contemporary Visitability*²⁵.

Di nostro interesse diventano le implicazioni caratteristiche della nostra società nella produzione della cultura in forme di rappresentazione visitabile; più precisamente si vogliono avanzare alcune considerazioni sugli obiettivi ricercati nella promozione di ‘ambienti parlanti’ quali possono essere considerate le case-museo.

Nella società odierna della globalizzazione, della cultura di massa, della perdita delle tradizioni e dell'identità, che tende a evadere e a sostituire la realtà con il virtuale, ecco che l'entrare in una casa-museo permette una sorta di ‘metamnesi’, perché ci fa conoscere un essere precedente al nostro essere, nel quale tuttavia ci riconosciamo²⁶.

Nella casa-museo il fruitore è predisposto, più o meno consciamente, a confronti che possono essere di natura privata, con il proprio vissuto, o più generali con la storia.

Visitando gli ambienti della casa-museo, posando lo sguardo su un particolare oggetto o un'arredo, la memoria del visitatore è stimolata, un ricordo dal proprio vissuto affiora alla mente e lo lega al proprio passato. La presenza di ‘quella particolare’ stufa nella cucina della casa-museo stimola, ad esempio, il ricordo di quella della propria nonna.

La casa-museo sprona altresì il visitatore a riconoscersi o meno «all'interno di quelle

²⁴TRICOLI, *I fantasmi* op.cit., in nota 14, p. 20.

²⁵BELLA, *Culture* op.cit., in nota 23.

²⁶TRICOLI, *I fantasmi* op.cit., in nota 14.

più ampie narrazioni della storia pubblica e collettiva»²⁷. Il riferimento non è più rivolto al proprio vissuto personale ma alla conoscenza della Storia.

In queste due accezioni la casa-museo si pone non come un ritiro dal presente ma piuttosto un mezzo per meglio comprenderlo e comprendersi.

I visitatori godono dell'esperienza di confrontare le proprie vite con quelle in mostra, ciò consente loro di ottenere una prospettiva insolita sul proprio passato e presente [personale e collettivo]. È un potere di simulazione particolarmente moderno che consente loro di vedere le loro vite come “altro”²⁸.

D'altra parte se la ricerca spasmodica del passato è stata intesa come la ricerca di una nuova affermazione del sé, la casa-museo diventa un luogo particolarmente interessante e ricercato al giorno d'oggi, Maria Clara R. Tricoli ci invita a osservarne attentamente i suoi esiti. Quello a cui oggi assistiamo sottolinea la studiosa, è una:

[...] attenzione alla storia ma anche stravolgimento della stessa nel mito, sacralizzazione e desacralizzazione, contestualizzazione degli oggetti nei loro luoghi d'origine o d'uso, ma anche enfaticizzazione esasperata degli stessi attraverso la museizzazione, [fenomeni questi che] si intrecciano in un'autentica “*fuzzy exhibition*”²⁹.

Il testo pone in primo piano l'interesse del visitatore odierno nell'accostarsi al passato e con esso alle sue forme di rappresentazione non tanto per la ricerca di una autentica storia, ma come una narrazione ‘storica’ di fantasia³⁰. La casa-museo in questo senso, si pone quale perfetto luogo per questa stessa ricerca, per la sua qualità e capacità di stimolare l'immaginazione.

Il rapporto di oggi con il passato è stato definito inedito nella storia delle culture, perché si occupa della conservazione, piuttosto che della creazione e della novità in termini di cultura³¹. Questo concetto tuttavia non esclude, ma bensì rafforza ed enfatizza la messa in guardia dalla promozione odierna della cultura in forme di rappresentazione

²⁷[TRAD.NOSTRA], BELLA, *Culture* op.cit., in nota 23

²⁸[TRAD.NOSTRA], BELLA, *Ivi.*, p. 145.

²⁹TRICOLI, *I fantasmi* op.cit., in nota 14, p. 31.

³⁰*Ibid.*

³¹MOLFINO, *Il libro dei musei* op.cit., in nota 21

visitabile, e pone in allerta le case-museo, proprio perché la «vittoria finale [...] non è la scomparsa del mondo non moderno, ma la sua conservazione artificiosa e la sua ricostruzione artificiale all'interno della società moderna»³².

Quello che si va cercando è il passato che come chiarisce la Tricoli si pone «come un obbiettivo in sé sufficiente, un passato che raccoglie in sé un po' di tutto, e più c'è né meglio è: come un romanzo, come in un film, come in una narrazione “storica” si ma di fantasia»³³.

³²TRICOLI, *I fantasmi* op.cit., in nota 14, p. 94

³³TRICOLI, *Ivi.*, p. 110

Capitolo 3

L'origine della casa-museo

1.1 L'Ottocento: un nuovo sentimento rivolto al passato, la sua rappresentazione in forma visiva

Alessandra Mottola Molfino, nel saggio *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, riferisce che la casa-museo, quale particolare forma museale è stata codificata e usata non prima del XIX secolo.

La studiosa ascrive la nascita della casa-museo a un particolare fenomeno dell'episteme romantica, ovvero la nuova visione del passato. Il Romanticismo ha innescato un gusto del pittoresco che non si era mai verificato prima. Quindi per queste ragioni, anche se ha avuto i suoi prototipi nell'Inghilterra preromantica, più precisamente con il Sir Soane Museum, il concetto di casa-museo non avrebbe potuto essere formulato prima della metà dell'Ottocento¹.

Risulta perciò utile approfondire lo studio sulla visione del passato, nonché comprendere le sue modalità di rappresentazione in forma visiva che si sono andate affermando nel corso del XIX secolo, per riprendere le fasi embrionali dell'attitudine odierna nel dare forma visibile al passato e per tracciare il nascere delle case-museo.

Alois Riegl sostiene che l'Ottocento sia il secolo storico per eccellenza, in quanto è il secolo del 'valore dell'antico', un valore sentimentale inedito rivolto al passato, manifesto attraverso le percezioni, la sensibilità dell'occhio, quindi in grado di parlare ai sentimenti di tutti².

Questo valore di nostalgica memoria verso il passato, riconosciuto da Riegl, è comparato da Stephen Bann nel testo *The invention of History*, all'attitudine 'antiquarian' del

¹ALESSANDRA, M.MOLFINO, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13-14 settembre 1996), a cura di KANNÈS, GIANLUCA, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, p. 31

²ALOIS, RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di SCARROCCHIA, SANDRO, Milano, Abscondita, 2011. Vale la pena sottolineare come Riegl si interessa a specificare che il valore storico, nonché il valore in quanto memoria è già manifesto nel Rinascimento, dove tuttavia il passato apprezzato è solo quello dell'antichità classica, considerata come lo stadio iniziale di se medesimo. Fino al XIX secolo dunque non si può parlare di un vero e proprio valore di nostalgica memoria.

XIX secolo, nonché «all'amorevole attenzione prestata dall'antiquario a tutto ciò che era piccolo e limitato, ammuffito e obsoleto»³. L'atteggiamento 'amorevole' dell'antiquario conferisce un valore intriso di sentimento agli oggetti storici, sulla base di segni visibili di decadenza e di età degli stessi.

Nonostante i numerosi studi e scritti sul fenomeno dell'antiquario tra il 1800 e 1900, Bann solleva una denuncia rispetto all'assenza di studi specifici sulle capacità dell'antiquario di garantire, non solo nuove interpretazioni della storia sino ad allora trascurata, ma anche una narrazione della visione del passato⁴.

La particolare attenzione al passato che contraddistingue il XIX secolo, si riscontra tuttavia non solo nell'attività di antiquari ma contraddistingue anche le correnti di pensiero e di sentimento proprie del tempo; con un particolare successo nella letteratura. La potenza narrativa della parola scritta sovrasta l'oggetto e l'immagine nel restituire il passato lontano, arginandoli a ruolo decorativo della narrazione, «[...] it seems valid to argue that the original stimuli offered by the image tends to be nullified by the existence of a strong narrative, which relegates it to a mere decorative role»⁵.

Fin qui potrebbe sembrare che, da un lato la visione del passato assuma un significato visuale solo attraverso gli oggetti, o meglio i reperti archeologici, e ai testi scritti, con particolare predominanza in quest'ultimi; e dall'altro l'argomento non sia pertinente con il tema trattato. Tuttavia la volontà di offrire la storia della visione del passato nel XIX secolo interessa la nostra ricerca, e ci impegneremo a dimostrarlo, e altresì non si limita alla sola registrazione di personali investimenti negli oggetti, ma interessa anche la tendenza del secolo ad accumulare e ordinare gli oggetti in installazioni permanenti, in altre parole istituire i musei⁶.

³[TRAD.NOSTRA], STEPHEN, BANN, *Views of the Past. Reflections on the Treatment of Historical Objects and Museums of History*, in *The inventions of history: essays on the representation of the past*, Manchester University Press, 1990, p. 127-147.

⁴Come esempio l'autore cita l'antiquario inglese Bryan Faussett (1720-1776) che nel conferire carattere affettivo al processo storico di ritrovamento archeologico, ha contribuito al mito romantico di voler far risorgere il passato. Faussett altresì organizza nel 1769 la propria collezione di reperti archeologici personali, ricercando un effetto che sia molto di più della somma delle sue parti, promuovendo un ambiente nel quale la storia potesse essere visivamente fatta esperienza. L'esposizione, che anticipa i tempi, fu rifiutata dal Brithis Museum che non riteneva i reperti esposti opere d'arte, ordinando di conseguenza lo spoglio del padiglione. BANN, *Ivi.*, p. 111.

⁵BANN, *Ivi.*, p. 132.

⁶*Ibid.*

1.1.1. Il museo romantico

Per meglio comprendere il ‘museo romantico’⁷, paladino del rapporto tra storia e museo, vale la pena ricordare come il suo precursore settecentesco guarda al passato come a un modello di studio da cui lasciarsi ispirare.

Nel XVIII secolo il museo è luogo privilegiato per la didattica di giovani artisti, per questa ragione sia il formarsi delle collezioni che le loro disposizioni dentro i musei non sono pensate per uno scopo storico-narrativo, ma piuttosto per agevolare la verifica diretta tra modello antico e pittura moderna⁸.

«la storia rappresentata nei musei d'arte [...] è atemporale nella misura in cui vi si vede un repertorio di esempi sempre in vigore ed ha una portata universale perchè quegli esempi sono supposti validi per tutti gli uomini civilizzati»⁹.

L'addove, dalla metà degli anni Cinquanta del Settecento, si pone lo scopo di mostrare una storia visibile dell'arte, questa è ordinata secondo il suo graduale progresso estetico. Un esempio al fine di comprendere meglio questo agire è ricordato da Susanne Adina Meyer, che nel proprio contributo al testo *L'intelligenza della passione*, scrive come Christian von Mannlich (1741 - 1822) per l'allestimento della Hofgartengalerie consideri soprattutto le esigenze di studio degli artisti e degli amatori;

Preferì così disporre le opere nelle varie sale secondo un criterio che egli definiva “ästhetischer Stufengang”, cioè secondo un graduale aumento di sale in sala delle qualità estetica e artistica, senza tener conto invece della sequenza cronologica¹⁰.

L'allestimento realizzato a fine secolo (1781), fortemente criticato da Johannes Dominicus Fiorillo, è considerato inadeguato rispetto alla nuova tendenza museografica

⁷MARIA TERESA, FIORIO – ALESSIA, SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano ; Torino, Pearson, 2018². ed., p. 112.

⁸SUSANNE ADINA, MEYER, *Museo e storia dell'arte. Il cambiamento dei criteri di ordinamento tra Settecento e Ottocento*, in *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, a cura di EMILIANI, ANDREA – SCOLARO, MICHELA – DI TEODORO, FRANCESCO PAOLO, San Giorgio di Piano, (Bologna), Minerva, 2001, p. 297.

⁹KRZYSZTOF, POMIAN, *Il museo d'arte e la storia*, in *Ivi.*, p. 457.

¹⁰MEYER, *Museo e storia dell'arte*. op.cit. in nota 8, p. 297.

sempre più attenta a non separare il progresso estetico dallo sviluppo storico¹¹.

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento la Meyer infatti ci ricorda come in diversi paesi europei, si assiste a un duplice sviluppo, concerne la museografia e la storiografia artistica che, in nome della nuova sensibilità storica nei confronti dell'arte e del nuovo pubblico a cui ci si intende rivolgere, sono chiamate a decidere 'cosa esporre nei musei e di cosa trattare negli scritti di storia dell'arte'¹².

[...] ciò che il pubblico andava cercando nel museo d'arte era precisamente una storia di quest'ultimo capace di porre le opere in rapporto le une con le altre non secondo le loro affinità o differenze puramente visibili ma tenendo conto dell'appartenenza di ciascuna alla propria epoca e al proprio ambiente¹³.

In alcuni casi, sottolinea la Meyer, si realizza un'osmosi tra i nuovi criteri museografici e la nuova storiografia artistica nella figura dello storico d'arte, autore e 'responsabile delle raccolte', che porta al nascere di 'una nuova scienza che ha il suo centro nel museo'¹⁴.

Le nuove esigenze di studio, attente alla ricerca storica, costringono il museo ottocentesco a confrontarsi con nuovi e diversi problemi. Gli oggetti antichi esposti nei contesti collezionistici e museali, non più modello di studio per i giovani artisti, ricercano ora adeguati criteri espositivi al fine di evocare una pretesa autenticità storica¹⁵.

Nel diciannovesimo secolo infatti l'uso del passato nel museo diviene progressivamente un elemento di una più ampia costruzione della coscienza storica, che porta all'affermarsi del criterio museografico di rappresentazione cronologica del passato. Nella prima metà del XIX secolo sono tuttavia due le tendenze museografiche invocate, secondo due diversi modi di presentare al pubblico la visione della storia.

Nel museo archeologico di Monaco, la Glyptothek, l'architetto Leo von Kleze organizza l'allestimento museale secondo un criterio di sistemazione cronologica lineare delle opere, convinto della necessità delle decorazioni evocative, al fine di 'ambientare' le sculture ivi esposte. Nonostante la condivisa idea di mostrare al pubblico lo sviluppo storico dell'arte, il pittore Johan Martin Wagner critica l'esposizione di Von Kleze in quanto orientato 'verso i criteri di assoluto rigore: nella convinzione che le opere vanno

¹¹MEYER, *Ivi.*, p. 298.

¹²MEYER, *Ivi.*, p. 293.

¹³POMIAN, *Il museo d'arte* op.cit., in nota 9, p. 460.

¹⁴FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 107.

¹⁵BANN, *Views of the Past* op.cit., in nota 3.

ammirate per se stesse, senza elementi di distrazione¹⁶.

Si chiariscono così le due visioni museografiche, tra coloro che sostengono una visione ‘purista’ del museo e chi invece è più favorevole al museo ‘d’ambientazione’ che nell'Ottocento trova la sua piena realizzazione. Come dice Pomian infatti «nella seconda metà del XIX secolo, la storia si installa nel museo d'arte»¹⁷.

Vale la pena ricordare, che tra le ragioni che hanno portato al nascere dell'ambientazione storicizzante del museo c'è la volontà di rispondere alle accuse di dislocazione e di sottrazione all'uso dell'oggetto. In altre parole le accuse mosse ai musei tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo, di sottrarre l'oggetto al proprio contesto d'origine e di favorire la perdita del suo significato, portano a superare le precedenti pratiche espositive considerate insoddisfacenti e a contestualizzare gli oggetti dentro i musei¹⁸. Ambientare per non farsi accusare. Ciò porta a fare un nuovo ‘uso del passato’, pensato come contesto di cui poter fare esperienza. Francis Haskell a proposito, nel testo *Il dibattito sul museo nel XVIII secolo*, pone una giusta osservazione rispetto all'esposizione museale. L'autore valuta come se da una parte, la nuova posizione dentro il museo non incida sul significato delle opere d'arte, che per la loro istanza estetica rimangono ugualmente comprensibili, diverso è invece per le raccolte di arte minore, che nonostante siano prive di qualità artistica, sono di interesse per la loro istanza storica e pertanto, una volta esposte dentro un museo, necessitano di un contesto per essere spiegate¹⁹.

Per tutto il corso dell'Ottocento il criterio dell'allestimento ‘d’ambientazione’, definito da Haskell ‘atteggiamento germanico’, trova il suo massimo utilizzo nei musei d'arte antica che accolgono le arti minori, tra i quali il Museo de Cluny di Parigi è capostipite²⁰.

¹⁶FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 101.

¹⁷POMIAN, *Il museo d'arte* op.cit., in nota 9, p. 460.

¹⁸Una prima voce di condanna allo ‘sradicamento dell'oggetto’ museale è quella del filosofo, storico Antoine Quatremère de Quincy, che in aperta polemica contro le requisizioni napoleoniche, sostiene ‘l’inalienabilità delle opere dal loro contesto’ previa la perdita del loro significato. Vale la pena ricordare, come ci ricorda Francis Haskell, che la pratica ancora oggi motivo di dibattito, rimonta alla più antica natura dei bottini di guerra, le sue radici sono dunque ben oltre l’istituirsi dei musei. ORIETTA, ROSSI PINELLI, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo; mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d’arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, p. 295; FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 83; FRANCIS, HASKELL, *Il dibattito sul museo nel XVIII secolo*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), vol. I, a cura di BAROCCHI, PAOLA, Firenze, Olschki, 1983, p. 151-159; MARIA CLARA, RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose: la messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine, 2000, p. 95.

¹⁹HASKELL, *Il dibattito* op.cit., in nota 18, p. 157.

²⁰*Ibid.*

Il complesso²¹ dell'abbazia di Cluny, è acquistato nel 1832 dall'archeologo e collezionista francese Alexandre du Sommerard (1779-1842) per esporvi la propria raccolta di oggetti medievali, secondo «allestimenti evocativi della vita reale del tempo ritrovato»²².

Il museo è aperto al pubblico nel 1834, in risposta alla perdita del Museo des Monuments Français di Alexandre Lenoir (1761-1839) chiuso sotto il governo Borbonico nel 1816. Il confronto che il Museo de Cluny consente di fare tra i due omonimi personaggi, entrambi importanti nella costruzione dei musei francesi della storia nazionale, ben argomentato da Maria C. R. Tricoli nel saggio *I fantasmi e le cose*, ci consente di chiarire meglio il concetto sopra esposto dei due criteri museografici di inizio Ottocento, ovvero «le due opposte tendenze che caratterizzano l'allestimento museale nel suo rapporto con la storia»²³.

Lenoir nell'allestimento del Museo des Monuments Français, aperto nel 1875 'for the instruction of our artists of the future'²⁴, ha voluto testimoniare lo sviluppo della storia artistica francese tramite la scultura, secondo «un apprendimento ordinato e orientato, che impone sulle cose un ordine astratto»²⁵. In questi termini un visitatore scozzese che visita il museo nel 1803 descrive gli oggetti e le luci:

We went to see the ci-devant Convent of the Augustins in which are deposited all the tombs and monuments which escaped the fury of the revolutionists (they are arranged in different cloisters and appartements) each containing the specimens of statuary and sculpture during one century beginning with the earliest periods of the art, and receiving light through windows of coloured glass as nearly of the same antiquity as possible. Some very beautiful and curious specimens [...] are among them²⁶.

Du Sommerard opera diversamente, in una nuova direzione. Anzitutto la sua raccolta di oggetti medievali è eterogenea, questa non solo include sculture ma una pletera di oggetti di uso domestico, rispettando il principio che nessun aspetto della vita è secondario

²¹ Il complesso è costituito dall'unione delle terme gallo-romane di Luteria (I-II sec. d.c) e dal tardo medievale hotel degli abitanti di Cluny (XV secolo). TRICOLI, *I fantasmi e le cose* op.cit., in nota 18, p. 95.

²² MOLFINO, *Case-museo intoccabili* op.cit., in nota 1

²³ TRICOLI, *I fantasmi e le cose* op.cit., in nota 18, p. 99.

²⁴ BANN, *Views of the Past* op.cit., in nota 3, p. 18.

²⁵ TRICOLI, *I fantasmi e le cose* op.cit., in nota 18, p. 99.

²⁶ STEPHEN, BANN, *The clothing of Clío: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge University Press, 1984, p. 83; cfr., Id., *Views of the Past* op.cit., in nota 3, p. 142.

o ininfluyente. La raccolta, come precedentemente detto, è esposta in un contesto storicizzato come quello rappresentato dall'Hotel tardo medievale degli abitanti di Cluny (XV)²⁷.

Anche per questo caso Stephen Bann nel testo *The clotting of Clio*, riporta l'impressione di un visitatore, Emile Deschamps, che sull'effetto travolgente che egli prova entrandovi così scrive:

[...] furnishings, hangings, stained glass, dishes, armour, utensils and jewelry – all has been miraculously recovered and perserved; you walk in the midst of a vanished civilisation; you are as if enveloped by the good old chivalric times, and the cordial hospitality of the master rounds off the illusion²⁸.

Nel racconto l'esperienza visiva è data per scontata, l'enfasi, notiamo, è piuttosto posta sul movimento attraverso e nello spazio e sul senso di avvolgimento che è esplicitato dall'uso dei sensi; Deschamps ci restituisce una chiara idea dell'effetto travolgente promosso da Du Sommerard, che come la Tricoli scrive:

Du Sommerard “aveva inventato la “riproduzione” di una casa del passato, ove gli oggetti di elevata qualità artistica si alternavano a testimonianze della vita quotidiana, capaci di illustrare i fatti più consueti, come la tavola, la cucina [...] senza soffermarsi soltanto sulla vita di una *élite* aristocratica, ma estendendosi anche a momenti di più generale interesse, come la religiosità, la devozione [...]”²⁹.

Du Sommerard nell'ideare l'allestimento del Museo de Cluny, «utilizza l'intero spazio non offrendo al visitatore punti di vista privilegiati, ma immergendo il visitatore in un “pieno” nel quale ogni oggetto è testimone dell'intero, che si esprime nella realtà esperienziale del passato ricreato»³⁰.

L'affermazione è meglio spiegata dalla Tricoli, che scrive: «[...] se per Lenoir la parte veniva incasellata, per contiguità cronologica in un tutto, in Du Sommerard c'è il desiderio di apprezzare le parti come un mondo a sé capace di evocare un tutto»³¹.

La Tricoli va avanti e aggiunge, «se Lenoir amava gli oggetti del Medioevo come testimonianza del grandeur nazionale, Du Sommerard li amava per se stessi, egli poneva

²⁷TRICOLI, *I fantasmi e le cose* op.cit., in nota 18, pp. 99.

²⁸BANN, *The clotting of Clio* op.cit., in nota 26.

²⁹TRICOLI, *I fantasmi e le cose* op.cit., in nota 18

³⁰[TRAD.NOSTRA], BANN, *Views of the Past* op.cit., in nota 3, p. 142.

³¹TRICOLI, *I fantasmi e le cose* op.cit., in nota 18, p. 96.

priorità all'oggetto storico sul testo storico. Voleva non raccontare la storia ma far parlare gli oggetti»³².

Stante quanto sopra, richiamando le considerazioni fatte in apertura di paragrafo, dobbiamo riconoscere all'oggetto la capacità, rispetto alla parola scritta, di suscitare 'ardore' romantico per il passato³³. La Molino non a caso riconosce il Musée de Cluny, quale esempio che ha costituito il primo «crogiolo di questo atteggiamento verso gli oggetti antichi», e nell'Ottocento il secolo del nascere della casa-museo³⁴.

³²*Ibid.*

³³*Ibid.* Con analoghi riferimenti, Massimo D'Azeglio in Italia nel 1864 promuove l'idea di organizzare il museo del Bargello di Firenze come 'una sorta del Museo Cluny' italiano cercando di «ridurre le camere del palazzo quali si può supporre che fossero anticamente e nobilitarle poi di vario genere di suppellettile, onde, essendo effettivamente un museo, sembrassero però piuttosto camere abitate dall'antica Signoria della Repubblica». GIANLUCA, KANNÈS, *Case-museo e la loro trasformazione tra Ottocento e primo Novecento*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto*, atti del Convegno di studi, (Saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996), Torino, Centro studi piemontesi, 2003, p. 15; ROSANNA, PAVONI, *Collezioni ambientate e ambienti collezionati: due strategie museologiche tra Otto e Novecento*, «Annali di Storia Moderna e Contemporanea», anno IX (2003), p. 638.

³⁴MOLINO, *Case-museo intoccabili* op.cit., in nota 1.

1.1.2. La casa-museo ottocentesca di stampo artistico o alto borghese³⁵

A partire dalla metà del XIX secolo, in seguito alla riscoperta dei ruoli delle fondazioni e delle persone giuridiche³⁶, si diffonde tra i privati la moda della formula testamentaria tramite la quale custodire ed eternare le rispettive raccolte eterogenee, insieme alla casa che le contiene, per un uso e un beneficio pubblico³⁷. La volontà di custodire ed eternare i propri lasciti esplicita un maturato riconoscimento dell'uso della dimora come particolare forma di museo, dove il legame tra contenuto, contenitore e memoria del se si consolida.

Vale la pena fare una breve digressione rispetto al fenomeno e iniziare con il rimarcare che 'l'inclinazione del secolo per la cultura', come precisa Orietta R.Pinelli, è indotta senz'altro dalla «improvvisa sovrabbondanza di opere confiscate alle chiese, alle congregazioni, alle collezioni aristocratiche, alle residenze reali [...]»³⁸. L'ingente disponibilità di beni immessi in circolazione favorisce l'attività del mercato antiquario così come delle aste, nel promuovere circuiti di compravendita; fatti che insieme alla regolarità delle Esposizioni nazionali e universali, registrate a partire dal 1840, rendono possibile, come dice la Fiorio, «anche per i nuovi ricchi, arredare la propria residenza con oggetti preziosi e opere d'arte, come aveva da sempre fatto l'aristocrazia»³⁹. Elementi questi che ci giustificano la crescita dei lasciti documentata in Europa durante l'Ottocento.

La casa nel Ottocento si fa strumento di auto-rappresentazione, il mobilio, l'arredo e gli oggetti che la costituiscono cambiano di funzione, passano da essere elementi di pura estetica e decoro, ad assumere significati e valenze sentimentali oltre che di indicazione di status sociale del soggetto proprietario.

L'idea fondamentale che si concretizza dentro le pareti domestiche, è infatti quella di

³⁵FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 224.

³⁶Lasciti da parte dei privati sono già testimoniati nei secoli precedenti, tuttavia è nell'Ottocento che la pratica diventa prassi comune. Alla città di Venezia Teodoro Correr (1750-1830) lascia la propria collezione, aperta al pubblico nel 1836. Sempre nella città lagunare, alla morte di Giovanni Querini Stampalia, ultimo erede, nel 1868 è fondato l'istituto omonimo con dichiarata volontà testamentaria. La fondazione costituita unendo la raccolta d'arte, la pinacoteca, la biblioteca e il palazzo di famiglia, è riconosciuta con regio decreto il 27 febbraio del 1881. Alla città di Trieste, nel 1872 il collezionista P. Revoltella, dona il proprio palazzo e la collezione ivi esposta. ALESSANDRA, MOTTOLA MOLFINO, *Dalla casa al museo: capolavori da fondazioni artistiche italiane*, catalogo di mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, dic. 1981-febb. 1982), Milano, Electa, 1981, p. 7-11.

³⁷FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 218.

³⁸PINELLI, *Intellettuali e pubblico* op.cit., in nota 18, p. 293.

³⁹FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 218.

far rivivere interi ambienti del passato mediante opere e arredi antichi, dove non si rinuncia all'idea di confort e di esigenza di rappresentazione sociale⁴⁰.

La tendenza diffusa porta dunque a ideare la casa come una sorta di 'musealizzazione' della storia del passato, che come afferma la Pavoni «cede la sua potenziale libertà di aggregare oggetti e mutare aspetto, a favore di una musealizzazione che fissa l'immagine ritenuta più soddisfacente dal proprietario, nella rielaborazione di uno o più stili»⁴¹.

L'istorismo passa così da essere una visione di mero recupero del passato a quella di un vero e proprio 'modello di vita', un'immagine individuale di storia capace di conferire legittimazione sociale, nonché di promuovere la posizione economica-sociale del soggetto proprietario.

Così scrive la Molfino:

[...] 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 privato⁴².

Il museo di Cluny è il modello di riferimento, molte dimore private dei rappresentanti della cultura cittadina e illuminata europea di metà Ottocento guardano all'allestimento promosso da Du Sommerard per creare negli interni delle proprie abitazioni ambienti evocativi carichi di significatività, si ricordano quelle milanesi di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e dei fratelli Bagatti Valsecchi, quelle dei coniugi Jacquemart-Andrè, di Wallace, di Frick, di Isabella Stewart Gardner⁴³.

Nel corso dell'Ottocento «la ricostruzione del passato vero o falso affascina e si insinua ovunque, diventando moda», così afferma R. Pavoni nel saggio *La moda e il revival*⁴⁴.

Il modello espositivo della 'ricostruzione' in stile, che da forma visiva al passato ricercato, si rivela un efficiente tecnica commerciale di vetrina per l'attività antiquaria, intensificatasi in questo periodo. Gli antiquari usano ambientare i prodotti d'arredo e gli oggetti

⁴⁰MARIA CECILIA, MAZZI, *In viaggio con le muse: spazi e modelli del museo*, Firenze, Edifir, 2008². ed., p. 282.

⁴¹PAVONI, *Collezioni ambientate* op.cit. in nota 33, p. 643.

⁴²MOLFINO, *Case-museo intoccabili* op.cit., in nota 1.

⁴³*Ibid.*

⁴⁴ROSANNA, PAVONI, *Il fascino del passato*, in *La moda e il revival*, a cura di BUTAZZI, GRAZIETTA – MOTTOLA MOLFINO, ALESSANDRA, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1992, p. 15.

d'antiquariato per valorizzarne e promuoverne la vendita, ciò infatti permette un'immediata comprensione nell'immaginario dell'acquirente che cerca conferma sulla qualità e sul gusto del proprio acquisto⁴⁵.

Le Esposizioni sono altrettanto un luogo di lancio e di diffusione del nuovo gusto, in quanto nel mettere in mostra gli oggetti di uso comune, delle età passate, 'bellezze appartenute alla vecchia aristocrazia', ricreano ambienti significativi⁴⁶.

L'architetto Tito Vespasiano Paravicini (Milano 1830 – 1899) al tempo scrive come:

Vedere quegli oggetti, desiderarli. [...] d'altra parte le famiglie ricche che non possedevano di tali oggetti [...] sorse una gara d'emulazione che giovò moltissimo e diede un grande impulso ed un grande sviluppo a questo ramo importantissimo dell'architettura civile. Gli architetti e gli artisti compresero allora che la decorazione interna delle camere e il loro ammobiliamento sono strettamente legati all'architettura stessa della casa, che essi dovevano seriamente occuparsene⁴⁷.

Coll'affermarsi dell'importanza della decorazione e dell'arredo della casa, si diffondono le prime riviste d'interni che, grazie allo sviluppo industriale e allo sviluppo dei sistemi di comunicazione, trovano distribuzione su scala nazionale e internazionale⁴⁸. Le riviste e i manuali d'arredo diffondono il gusto della ricostruzione storica, e informano su come arredare gli ambienti della casa; «austerità tardocinquecentesca per la sala da pranzo, eleganza e leggiadria settecentesca per il salotto, severità gotica per lo studio del padrone di casa [...]»⁴⁹.

⁴⁵PAVONI, *Ivi.*, p. 18; PAVONI, *Collezioni ambientate* op.cit. in nota 33.

⁴⁶Come l'Esposizione di Torino del 1884 che esponeva il "quartierino" come stile d'abitato. PAVONI, *Il fascino* op.cit., in nota 44.

⁴⁷TITO VESPASIANO, PARAVICINI, *Milano Tecnica dal 1859 al 1871*, Milano, Hoepli, 1885, p. 362.

⁴⁸Il successo del sottogenere nelle riviste d'interni, tema già presente sulle riviste per le signore del Settecento, diventa una caratteristica della specializzazione delle riviste dal 1880 in poi, questo promuove l'importanza della casa così come il senso dell'interno e dell'ambiente, con la sua decorazione e il suo arredo. G., STEPANOW, *Arredamenti interni e mobili di due architetti italiani*, «Architettura e Arti Decorative» I, IV – anno IV, (12/1924) <https://opac.sba.uniroma3.it/arardeco/1924/24_IV/24IVa2.html>, consultato il 20/10/2018, p. 161. Il fallimento della rivista inglese *The House*, in un momento in cui il tema della decorazione domestica colonizzava le riviste, a opinione di Deborah Cohen è dovuto a una lettura della rivista come testo, l'autrice sostiene che il mancato successo di *The House* è dovuto al fatto che fosse troppo, per la casa letterale, troppo poco per la casa come si comprendeva sempre di più, come espressione delle personalità dei suoi abitanti. JULIUS, BRYANT, *Museum period rooms for the twenty-first century: salvaging ambition*, «Museum Management and Curatorship» XXIV, I (1/3/2009), DOI:10.1080/09647770902731866, pp. 73–84; *The period rooms: allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di SANDRA, COSTA – DOMINIQUE, POULOT – MERCEDES, VOLAIT, Bologna, Bononia University Press, 2016.

⁴⁹PAVONI, *Il fascino* op.cit., in nota 44, p. 20.

Ecco allora che R. Pavoni ci sottolinea come «usciamo dalle “stanze fredde e senza fuoco” dell'appassionato cultore dei resti del passato ed entriamo in quelle tiepide e rassicuranti “del padrone di casa”»⁵⁰.

Dentro la casa ottocentesca è opportuno ribadire, l'idea di confort si mescola all'esigenza di rappresentazione sociale, praticità e sfoggio pittoresco si fondono, gli oggetti raccolti tornano ad essere partecipi della quotidianità dell'abitare, investiti di qualità di 'accoglienza'⁵¹.

La tendenza del secolo a dare una forma visiva al passato, vede perciò fortemente coinvolte le dimore private, nelle quali l'oggetto non è solo esposto ma è altresì restituito al suo uso⁵². La restituzione all'uso dell'oggetto, l'effetto del calarsi immediato nella storia prodotto da una dimora privata armoniosamente progettata, nella sua architettura e nel suo arredo, affascina i curatori dei nuovi musei industriali e di arte applicata, ma anche dei musei di storia e di etnografia, dove l'oggetto quotidiano acquista importanza, nel farsi documento di un passato domestico che sino ad allora non aveva avuto diritto ad essere esposto⁵³. I musei si rivestono, come definisce Sandra Costa, di 'atmosfera casalinga' riportando così l'oggetto esposto al suo contesto di produzione ed uso⁵⁴. La visione del passato di fine Ottocento oscilla tra un guardare per conoscere e un guardare per 'saper fare'⁵⁵.

I musei industriali che nella seconda metà del XIX secolo sorgeranno nella principali città [...] saranno concepiti dunque come luogo di formazione per i protagonisti della nuova realtà industriale e come vetrina delle principali acquisizioni in tal senso: una sorta di grande esposizione permanente, un organismo vitale e dinamico⁵⁶.

La Molfino ci ricorda inoltre come

I musei d'epoca volevano riportare i visitatori in una pretesa autenticità di storia: i loro allestimenti volevano rappresentare le epoche prescelte in una sintesi totale, frutto della cultura storicistica dell'ultimo quarto del secolo XIX

⁵⁰*Ibid.*

⁵¹PAVONI, *Collezioni ambientate* op.cit. in nota 33, p. 635.

⁵²*Ibid.*

⁵³COSTA – POULOT – VOLAIT, *The period rooms* op.cit., in nota 48, p. 10.

⁵⁴SANDRA, COSTA, *I pubblici, la fruizione e la storia. Aspetti del dibattito in Italia nel primo Novecento*, in *Ivi.*, p. 41.

⁵⁵Ead., *Ivi.*, pp. 37.

⁵⁶FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 127. Il South Kensington Museum, fondato nel 1852, è un esplicito riferimento a questa nuova tipologia museale che affianca gli oggetti antichi ai nuovi modelli industriali. Ead., *Ivi.*, pp. 124-146.

e non più di quella idealizzante dell' Illuminismo e del Romanticismo che pure i musei e le collezioni avevano formato⁵⁷.

Nei musei tardo ottocenteschi si registra non a caso la moda di quelle che in seguito sono definite *period rooms*; ciò avviene prima in Europa, tra la Germania e il Regno Unito e successivamente anche negli Stati Uniti⁵⁸.

Friske Kimball nel 1929, artigiano delle *period rooms* americane, afferma come queste rispondono perfettamente alla volontà di «suggerire consapevolmente il contesto originario da cui sono state tratte le opere»⁵⁹.

All'origine di questo nuovo criterio espositivo si pone il modello del Kaiser Friedrich Museum di Wilhelm von Bode, inaugurato nel 1904, a sua volta debitore del Germanisches Museum di Norimberga (1888)⁶⁰.

Si è giunti così alle soglie del XX secolo. Tuttavia, prima di soffermarci sulla polemica museografica scatenatasi ad inizio secolo che si è risolta nella Conferenza di Madrid nel 1934, e di comprendere il fenomeno espresso nel testo di Gianluca Kannès, *Case-museo e la loro trasformazione tra Ottocento e primo Novecento*, per il quale «le case-museo si sono continuate a fare, ma appaiono un po' la liquidazione di un'eredità che ha nell'apogeo delle grandi aristocrazie internazionali il suo punto di riferimento ideologico o patrimoniale più preciso»⁶¹; interessa fare un riferimento anche all'Italia.

In Italia la geografia delle case-museo di fine Ottocento coincide con i principali centri della difesa del ruolo del collezionismo privato; Lombardia, Toscana e Piemonte, sono le regioni di riferimento⁶².

Proprio la salvaguardia del patrimonio nazionale è ciò che accomuna imprenditori, ricchi borghesi, finanziari, donne dell'alta società, nel costituire le proprie collezioni. Personaggi che rivestono il ruolo di mecenati del patrimonio culturale locale e nazionale,

⁵⁷MOLFINO, *Case-museo intoccabili* op.cit., in nota 1, pp. 29-31.

⁵⁸Ead., *Ivi.*, p. 29. Una delle prime *period room* d'epoca nella storia dei musei è il Musée Carnavalet di Parigi. Fondato nel 1866, ristrutturando molte delle sue 60 stanze, demolite a seguito della riqualificazione urbana di Baron Haussman. BRYANTS, *Museum* op.cit., in nota 48.

⁵⁹[TRAD.NOSTRA], COSTA – POULOT – VOLAIT, *The period rooms* op.cit., in nota 48, p. 11.

⁶⁰FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 147.

⁶¹KANNÈS, *Case-museo* op.cit., in nota 33, p. 43.

⁶²*Ibid.*

costituendo collezioni che assumono fini culturali.

La partecipazione dei privati al recupero degli stili vernacolari e dei particolarismi regionali, è sostenuta da Giovanni Morelli (1816-1891) in una lettera del 1857 a Gino Capponi (1792-1876). Lo storico d'arte e politico così scrive: «Perché io ritengo dovere di ogni galantuomo che ami il suo paese d'impedire, [...], che le opere veramente belle e rare dell'arte nostra escano da fuori Italia. Esse formano la più bella parte del nostro retaggio Nazionale»⁶³.

Esempio emblematico della nuova tendenza tra i collezionisti, che vuole la fusione tra i valori della memoria, il contenuto della storia e la curiosità collezionistica, è la casa di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879)⁶⁴.

Per concretizzare il suo progetto di creare 'l'illusione di una storia recuperata' per la sua lussuosa abitazione situata nel cuore di Milano, Pezzoli prende spunto dalla vista delle Esposizioni d'arte universale di Londra nel 1851 e di Parigi nel 1855, e altrettanto dall'allestimento di Alexandre du Sommerard nel Musée de Cluny⁶⁵.

Lo scopo di Pezzoli è creare nella sua dimora un ambiente consono per la sua raccolta di arte antica che egli colleziona già a partire dal 1850, con i primi acquisti di armi. Privo della volontà di musealizzare, nel 1875 Pezzoli inizia a costruire il suo monumento al Rinascimento italiano, la cui scelta degli arredi, così come la distribuzione e disposizione codificata degli stessi, testimoniano il gusto del tempo.

L'immagine del passato rinascimentale è da Pezzoli restituita attraverso gli oggetti d'arredo, le decorazioni parietali e i tessuti scelti per la propria dimora, attraverso i quali rende omaggio ed esalta l'abilità esecutiva degli artigiani e degli artisti italiani, specie lombardi. Manifesti nella dimora sono infatti il recupero di tecniche e di materiali del

⁶³ ANNALISA, ZANNI, *Dalla casa al museo: il caso Poldi Pezzoli*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, p. 56.

⁶⁴CLAUDIO, PAOLINI – ALESSANDRA, PONTE – ORNELLA, SELVAFOLTA, *Il bello ritrovato: gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1990. Milanese di nascita, Gian Giacomo è erede di una tradizione collezionistica che a Milano risale al XVI secolo. Figlio unico eredita le ricchezze della famiglia paterna, i Poldi di Parma e quelle da parte di madre Mergherita, i Pezzoli d'Albertone di Bergamo. Nel 1816 Gian Giacomo unisce i possedimenti ereditati, incrementando la propria fortuna con l'unione in matrimonio di Rosa Trivulzio (1774-1831), figlia di Gian Giacomo Trivulzio.

⁶⁵ZANNI, *Dalla casa al museo* op.cit., in nota 63, p. 57; cfr., MOLFINO, *Case-museo intoccabili* op.cit., in nota 1.

Cinquecento lombardo ebano, madreperla e avorio⁶⁶.

Il 3 agosto del 1871 Gian Giacomo Poldi Pezzoli istituisce la Fondazione Artistica Poldi Pezzoli, lasciando per iscritto la volontà di devolvere la propria casa e i beni in essa custoditi, ad uso e beneficio pubblico:

Dispongo che l'appartamento da me occupato nell'ala tra il giardino e due corti nel mio palazzo in via del Giardino n. 12 colla armeria, coi quadri, coi capi d'arte, colla biblioteca, e coi mobili di valore artistico che vi si troveranno all'epoca di mia morte costituiscano una Causa o Fondazione Artistica nel senso che venga mantenuto esso appartamento cogli indicati armeria, quadri, capi d'arte, biblioteca, e mobili, ad uso e beneficio pubblico in perpetuo colle norme in corso per la pinacoteca di Brera [...] la suddetta fondazione si intitolerà *Fondazione Artistica Poldi Pezzoli*⁶⁷.

La Fondazione è istituita nel 1879, anno di morte di Gian Giacomo e di apertura del testamento. Lo stesso anno il notaio Rinaldo dell'Oro redige l'inventario topografico dettagliato di tutto l'appartamento, la cui riscoperta nel 1981⁶⁸, ha permesso agli architetti Luigi Caccia Domini e Takashi Shimura di riproporre negli ambienti del museo un allestimento quanto più simile all'aspetto della raccolta conferita dal suo primo direttore, il pittore Giuseppe Bertini⁶⁹.

Vale la pena ricordare che secondo le coordinate del Romanticismo, che in tutta Europa rivaluta le radici delle identità nazionali nel Medioevo, in Italia lo sguardo al passato è rivolto al Rinascimento. Ed è proprio il gusto dell'abitare a diffondere l'idea ottocentesca di Rinascimento che come Annalisa Zanni⁷⁰ riconosce «è evocato e reinterpretato nella voluminosa solidità dei salotti e delle sale da pranzo dei ricco

⁶⁶ZANNI, *Dalla casa al museo* op.cit., in nota 63, p. 57.

⁶⁷*Ibid*; MOLFINO, *Case-museo intoccabili* op.cit., in nota 1, p. 9.

⁶⁸L'inventario dell'Oro è stato ritrovato nel 1981 presso l'archivio notarile di Milano: n.5486 di repert. Del notaio Dell'oro nel 1879.

⁶⁹Giuseppe Bertini è stato un collezionista, studioso di storia arte e titolare della seconda cattedra di pittura all'accademia di Brera. È il primo direttore del museo Poldi Pezzoli, dove mantenne l'assetto originario della dimora intervenendo solo con alcune modifiche indispensabili in vista del apertura pubblica della casa il 26 aprile 1881. L'anno seguente alla sua morte, nel 1899, la direzione del museo è assunta dall'architetto Camillo Boito, fratello di Arrigo Boito, è docente all'accademia di Brera, partecipa alla scapigliatura e diventa esponente di rilievo nell'ambito del dibattito sul restauro, promotore di interventi filologici. Alla direzione del museo Poldi Pezzoli, Boito opera in direzione opposta a quella del suo predecessore, promuovendo un ordinamento di tipo razionale; organizzando dipinti e stanze del museo secondo il criterio per scuole. L'allestimento di Boito a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale è andato perduto. ZANNI, *Dalla casa al museo* op.cit., in nota 63; COSTA, *I pubblici* op.cit., in nota 54, p. 37.

⁷⁰Ha lavorato per più di trenta anni al museo Poldi Pezzoli di Milano che ha diretto dal 1999.

borghesi»⁷¹. La restituzione del passato, più propriamente del Rinascimento, dentro le dimore private è una «rigenerazione favolistica [...] un passato che prende ritmi della quotidianità, ma che rimane comunque qualcosa di magico perchè riconposto con oggetti, frammenti e memorie tra loro incompatibili per provenienza e periodo»⁷².

Partecipe del rinnovato interesse per il Rinascimento italiano e per le arti decorative e del loro diffondersi oltr'Alpe, è l'allestimento secondo sale ambientate con cui l'antiquario Stefano Bardini (1836-1922) rende l'aspetto di 'finto' rinascimentale all'insieme di costruzioni acquistate nel 1881 nel centro di Firenze. Per ambientare la collezione Bardini acquista e ristruttura gli edifici una volta chiesa e convento di San Gregorio della Pace e, al fine di creare un ambiente veritiero, attua alcune modifiche strutturali. L'allestimento riscuote successo nazionale e internazionale, tanto da essere ripreso negli allestimenti delle dimore di Isabella Stewart Gardner a Boston e in quella dei coniugi Jacquemart-André a Parigi⁷³.

Ritornando a considerare il capoluogo lombardo, altrettanto significativa è la casa neo-rinascimentale di Fausto e Giuseppe Bagatti-Valsecchi, eletta da critici modello per le abitazioni dell'alta società e riferimento per chi voleva arredare in stile rinascimentale⁷⁴.

La dimora è considerata da Tito Vespasiano Paravicini esempio vincente del sodalizio tra architettura e arredo, l'architetto parla in termini di gaiezza, «ma la novità e l'eleganza dell'ornamentazione infondono una tale gaiezza a tutto l'ambiente che sarebbe stata una trascuranza imperdonabile il non tenerne nota»⁷⁵.

Il progetto dei due fratelli per la loro dimora in via Gesù a Milano è riportata da Pavoni, che dalle pagine del diario di Giuseppe Bagatti-Valsecchi scrive:

⁷¹[TRAD.NOSTRA], ANNALISA, ZANNI, *The Neo-Renaissance as the Image of the Private*, in *Reviving the Renaissance: the use and abuse of the past in nineteenth-century italian art and decoration*, a cura di PAVONI, ROSANNA, Cambridge, Cambridge university press, 1997, pp. 126-148.

⁷²*La casa Bagatti-Valsecchi: l'Ottocento, il Rinascimento, il gusto dell'abitare*, testi di Pier Fausto Bagatti Valsecchi ... et al., a cura di PAVONI, ROSANNA, Cinisello Balsamo, Silvana, 1994, p. 122.

⁷³COSTA – POULOT – VOLAIT, *The period rooms* op.cit., in nota 48, p. 59.

⁷⁴Due fatti inducono il nuovo gusto dei fratelli, responsabili e autonomi nell'assetto definitivo della casa, a creare un'abitazione patrizia del Cinquecento italiano: la morte della madre a cui sino ad allora si legava il gusto alla moda Barocca e Rococò della casa (1875-1880), e l'ascesa al trono d'Italia di Umberto e Margherita di Savoia che nel 1878 adottavano Villa Reale di Monza come residenza di villeggiatura della corte. PAVONI, *La casa Bagatti-Valsecchi* op.ci., in nota 72.

⁷⁵PARAVICINI, *Milano Tecnica* op.cit., in nota 47.

Nella casa Bagatti Valsecchi non si è voluto fare un museo o una collezione, ma bensì la ricostruzione di un'abitazione signorile della metà circa del Cinquecento donde il trovarsi di oggetti del XV e XVI secolo generi più svariati: quadri, arazzi [...], utensili domestici di ogni qualità, raccolti con studio accurato e restituiti al loro uso originario⁷⁶.

L'adozione del Rinascimento per i fratelli è un'idea personalizzata e funzionale del passato che serve a nobilitare la storia della famiglia. I Bagatti-Valsecchi rappresentano la generazione post-unitaria, nonché i nuovi-principi per diritto di censo, di cultura e di capacità imprenditoriale; la loro rappresentazione del passato in forma visiva, così come quella dell'atteggiamento coevo da parte di privati, è il risultato di una strategia, attenta a rivolgere la memoria agli illustri antenati e nel presente a ribadire il rapporto con la giovane monarchia sabauda e con la parte moderata della nazione⁷⁷.

Anche in Italia quindi col recupero del Rinascimento l'interesse non è più rivolto a una mera ricerca di rappresentazione in forma visiva del passato, come quella di inizio secolo che aveva distinto il museo di Cluny, ma piuttosto il passato è strumento attraverso il quale evocare le qualità convenienti ai nuovi standard di comunicazione sociale. Il Rinascimento è visto come periodo storico che meglio soddisfa la purezza e la semplicità, rivendicata dalla società di fine Ottocento, e altrettanto unica epoca capace di rispondere alle esigenze di lusso, decoro e comodità di fine secolo⁷⁸. La dimora Bagatti-Valsecchi è trasformata in museo il 15 novembre del 1994⁷⁹.

⁷⁶PAVONI, *Collezioni ambientate* op.cit. in nota 33, p. 636; Ead., *La diffusione del gusto neorinascimentale attraverso un modello internazionale: il caso Bagatti Valsecchi di Milano*, in *Gli anglo-americani a Firenze: idea e costruzione del Rinascimento*, atti del Convegno Georgetown University, (Villa "Le Balze", Fiesole, 19-20 giugno 1997), a cura di LAMBERINI, DANIELA – FANTONI, MARCELLO – PFORDRESHER, JOHN, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 165-175.

⁷⁷PAVONI, *La diffusione del gusto* op.cit., in nota 76, p. 166.

⁷⁸*Ibid.*

⁷⁹MOLFINO, *Case-museo intoccabili* op.cit., in nota 1, pp. 27-35.

1.2 I primi decenni del XX secolo, tra Museografia e Storiografia

Il passaggio tra Ottocento e Novecento è segnato da una graduale ‘diramificazione’ tra la museografia e la storiografia, che come afferma Massimo Ferretti «dai primi decenni del XX secolo non marcano più assieme»⁸⁰.

La moda degli ambienti in stile che si è affermata nel corso dell'Ottocento, per motivi conservativi e decorativi, quale abecedario formale e didattico per artigiani e cittadini e per la promozione dello spirito nazionale, diventa obsoleta con lo sviluppo della produzione industriale e del design e non da meno dal nuovo valore attribuito all'oggetto⁸¹.

Si assiste con il Novecento a uno spostamento di interesse dell'approccio museografico e dell'attenzione storico critica, che non più interessate a dare forma visiva al passato promuovono la lettura formale dell'oggetto. In altre parole, se l'Ottocento ha sostenuto le suggestioni d'animo il Novecento propone una riflessione ponderata della mente⁸².

Come per tutti i fenomeni il passaggio non è drastico, ma lento e graduale e nella sua fase embrionale, che contraddistingue il primo trentennio del XX secolo, è lo scenario di un acceso dibattito museografico sul quale vale la pena soffermarci per comprendere l'atteggiamento simile verso l'arredo degli ambienti privati.

Gli anni Venti e Trenta del Novecento sono per i musei anni estremamente significativi, le istituzioni museali assumono caratteri sempre più professionali e disciplinarmente definiti, si affermano sviluppi e trasformazioni della museografia internazionale, attenta a soddisfare le nuove esigenze di fruizione della nuova società di massa in ascesa.

Ugo Ogetti conferma il ruolo prioritario assunto dal pubblico, e così si esprime «adesso

⁸⁰ MASSIMO, FERRETTI, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, MUSEO CIVICO D'ARTE INDUSTRIALE E GALLERIA DAVIA BARGELLINI (BOLOGNA) – GRANDI, RENZO, Casalecchio di Reno, (Bologna), Grafis Industrie Grafiche, 1987, p. 19; FABRIZIA LANZA, PIETROMARCHI, *Ragioni di un convegno*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), a cura di Ed., Feltre, Comune, 2003, pp. XI-XV.

⁸¹ COSTA – POULOT – VOLAIT, *The period rooms* op.cit. In nota 48, pp. 7-11.

⁸² PIETROMARCHI, *Museografia italiana* op.cit., in nota 80; ENRICO, COLLE, *Percorsi del gusto nelle collezioni private italiane degli anni Venti*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), a cura di PIETROMARCHI, FABRIZIA LANZA, Feltre, Comune, 2003, pp. 149-160.

i soprintendenti, direttori, ispettori, curatori, cercano ogni modo per attrarre, persuadere, intrattenere, incuriosire, istruire, soddisfare proprio questo pubblico anonimo»⁸³.

La rivista trimestrale «Mouseion», Bollettino dell'Office International des Musée (OIM)⁸⁴, fondata da Henri Focillon nel 1926, è una prima voce dell'animato dibattito museografico sollevatosi su scala internazionale che erompe alla Conferenza di Madrid nel 1934⁸⁵.

L'eco del dibattito pone a confronto due posizioni diverse rispetto ai criteri museografici da adottare nei musei, ma anche rispetto alla concezione della Storia e del compito stesso dell'istituzione museale nella società, nonostante una condivisa idea di concorrere a un museo rivolto alle esigenze del suo nuovo pubblico.

È netta la separazione che si interpone tra i continuatori dello storicismo culturale, ovvero i fautori della capacità comunicativa dei criteri ottocenteschi d'ambientazione, e la nuova generazione, propensa alla lettura formale ed estetica del singolo oggetto. Questi ultimi ritengono che il valore storico e artistico dell'oggetto sia insito nel suo essere, ed a ragione di ciò non ritengono necessario costruire intorno all'oggetto uno spazio ad esso confacente, anzi vivono l'atteggiamento come costrittivo alla sua lettura e comprensione, ponendosi in aperta critica alla diffusa tendenza dei musei arredati, che somigliano o volevano somigliare ad abitazioni lussuose.

In ambito museografico italiano, queste due ideologie, che non accettano compromessi, sono rispecchiate dalla polemica tra Roberto Longhi e Francesco Malaguzzi Valeri, sulle pagine della rivista «Rassegna d'Arte» (1909)⁸⁶.

Il pensiero di Longhi è portavoce di quell'approccio museografico favorevole a un'attenzione storico critica dell'arte, volto cioè a favorire il 'puro godimento' delle opere

⁸³UGO, OJETTI, *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Milano, A. Mondadori, 1936², pp. 209-210; cfr., COSTA, *I pubblici* op.cit., in nota 54, p. 34.

⁸⁴OIM è il primo centro internazionale dedicato ai musei. FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, pp. 148-149.

⁸⁵*Ibid.*

⁸⁶FERRETTI, *Un'idea di storia* op.cit., in nota 80, p. 9. Di opinione simile a quella di Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), Andrea Moschetti (1865-1943), Federico Hermanin (1868-1953), Gino Fogolari (1875-1841) e il più giovane Alberto Alpago-Novello (1889-1985); la nuova generazione idealistica è quella invece di Cesare Brandi (1906 – 1988), Cesare Gnudi (1910 – 1981), Roberto Salvini (1912 - 1985) e Rodolfo Pallucchini (1908 -1989). PIETROMARCHI, *Museografia italiana* op.cit., in nota 80; FERRETTI, *Un'idea di storia* op.cit., in nota 80, p. 19.

presso il pubblico ed a una disposizione museografica per epoche e aree geografiche di provenienza⁸⁷.

Nel 1919 così si esprime:

La definizione dei musei di belle arti, come esposizioni permanenti limitate ad oggetti che posseggono qualità artistiche, è stata troppo spesso dimenticata anche dai dirigenti dei musei d'Europa; da quella prima definizione discende la conseguenza che il museo è destinato in primo luogo, a quelli che intendono ricercare lo scopo propostosi dall'artista, pur non dimenticando di offrire facilitazioni a coloro che tendono a investigazioni scientifiche e tecniche sulle opere d'arte. Il fine dei musei è dunque un alto senso di cultura estetica, e non didattico, contemplativo e non pedagogico⁸⁸.

Altrettanto critico dei criteri espositivi comunemente adottati per le raccolte pubbliche è Roberto Papini che scrive:

[...] tutti i mobili col cartellino, con la data approssimativa, magari col nome della fabbrica e del creatore. (Musei ove) si stabiliscono i confronti (“io ho una sedia quasi così”, “il mio amico ha un tavolo che somiglia a questo”), si colmano le lacune, si correggono i difetti, si va sul sicuro⁸⁹.

Papini accusa il ‘perfetto conoscitore’ che risulta felice laddove «scopre una parentela fra la poltrona della propria anticamera e quella su cui siede Innocenzo X nel quadro di Don Diego Velazquez»⁹⁰.

Accanto alle critiche di poca attenzione all'estetica degli oggetti e di promuovere uno scorretto atteggiamento di lettura dell'arte, il criterio d'ambientazione è altresì accusato di una ricostruzione soggettiva e non verosimile della cultura materiale rappresentata, di non operare cioè una chiara distinzione tra ricostruzione e rievocazione, presentando la storia occultando la verità oggettiva nella sua ricostruzione⁹¹. L'accusa di ‘mescolare’ e di non

⁸⁷COLLE, *Percorsi del gusto* op.cit., in nota 82, pp. 149-160.

⁸⁸Con queste parole il giovane Longhi recensisce il testo dell'americano B.B Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Method*, (1918). FERRETTI, *Un'idea di storia* op.cit., in nota 80, p. 16; COSTA, *I pubblici* op.cit., in nota 54, p. 29. Negli stessi anni Guglielmo Pacchioni (1883-1969), Nino Barbantini (1858-1952), Cesare Brandi (1906-1988) sostengono l'idea che la storia dell'arte sia quella delle singole opere geniali. COSTA, *I pubblici* op.cit., in nota 54, p. 29.

⁸⁹ROBERTO, PAPINI, *Come s'arreda un palazzo antico*, «Architettura e Arti Decorative» I, V - anno VII (1/1928) <https://opac.sba.uniroma3.it/arardeco/1928/28_V/28Va2.html>, consultato il 11/11/2018.

⁹⁰PAPINI, *Ivi.*, p. 214.

⁹¹La critica al passatismo ambientale era già stata espressa nel 1836 da Alfred de Musset. COSTA, *I pubblici* op.cit., in nota 54, p. 46; cfr., ROSANNA, PAVONI, *Case museo in Italia: nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Roma, Gangemi, 2009, p. 98.

predisporre la distinzione tra vero e falso, evidenzia tutt'oggi uno dei punti critici della cultura contemporanea, quello cioè del rapporto tra autenticità e storicità⁹².

Vale la pena ricordare ad introduzione del pensiero di visione opposta, nonché dei continuatori del criterio museografico d'ambientazione, la situazione politica vigente in Italia dopo l'Unità.

A seguito infatti del costituendo Stato Italiano, città e comuni perdono la propria individualità politica, stato e regioni lottano per i rispettivi compiti e a conseguenza dei fatti si assiste all'ascesa di un nuovo diffuso sentimento, non più di carattere nazionale ma di rivendicazione storica locale e regionale: la nostalgia si fa guida della storia⁹³.

C'è quindi ancora un forte consenso da parte del pubblico nei confronti degli allestimenti in stile, che si protrae sino agli anni Trenta del Novecento.

Nonostante quindi la critica del tempo accusi la pratica di 'ambientare' di assenza di scientificità, tale criterio continua ad avere fortuna dentro i musei d'industria, nelle dimore private e nelle esposizioni temporanee, ancora apprezzato proprio perché rende la storia 'viva', ne permette di fare esperienza⁹⁴.

Specularmente anche per quanto riguarda la storiografia artistica, il criterio di narrazione ottocentesca fa ancora numerose vendite, negli anni Venti del Novecento, *La Storia di Venezia nella vita privata* di Pompeo Gherardo Molmenti è alla sua settima ristampa⁹⁵.

Molmenti negli anni 1919 e 1920 è sottosegretario di Stato per le Antichità e le Belle Arti del Ministero dell'istruzione pubblica, durante questi stessi anni a Bologna Francesco Malaguzzi Valeri si impegna nell'operazione museografica del Museo d'arte industriale Davia Bargellini, inaugurato in un palazzo del XVIII secolo, nel 1927⁹⁶.

⁹²COSTA – POULOT – VOLAIT, *The period rooms* op.cit., in nota 48, pp. 7-11.

⁹³COSTA, *I pubblici* op.cit., in nota 54

⁹⁴COSTA, *Ivi.*, p. 46.

⁹⁵PIETROMARCHI, *Museografia italiana* op.cit., in nota 80; FERRETTI, *Un'idea di storia* op.cit., in nota 80, p. 23.

⁹⁶Francesco Malaguzzi Valeri dopo il soggiorno milanese, (a Milano F. M. Valeri 'passa da archivista a uomo di museo', nel 1903 è direttore della Pinacoteca di Brera), rientra a Bologna dove è nominato direttore della Regia Pinacoteca e soprintendente di tutti i Beni Culturali della Regione Emiliana. Il Museo d'arte industriale Davia Bargellini nasce dalla fusione di due istituzioni distinte voluta da F.M Valeri nel 1924. La galleria dell'omonima opera pia, nata nel 1839 dai beni Davia sull'antica quadreria senatoria dei Bargellini è unita alla raccolta comunale di arte industriale dei secoli XVII e XVIII, voluta per la città da F.M Valeri. FERRETTI, *Un'idea di storia* op.cit., in nota 80, p. 12; EUGENIO, RICCOMINI, *Vicende del Museo d'Arte Industriale Davia Bargellini*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il*

L'idea di F. M.Valeri è quella di un ‘museo di nostalgia’ per la città di Bologna, che accolga al secondo piano la raccolta industriale, di cui la città sino ad allora non disponeva, e al primo piano, la quadreria⁹⁷.

Nonostante le critiche di Longhi ai musei di belle arti, (vedi sopra), per F. M.Valeri invece,

[...] tale vuole essere lo scopo o almeno uno degli scopi di queste pubbliche collezioni: contribuire a rievocare, con la conoscenza dei tempi che furono, lo spirito che li animò. [...] La storia delle epoche trascorse non può essere completamente intesa senza lo studio e l'ammirazione degli “ambienti” entro i quali esse nacquero e si svolsero⁹⁸.

L'idea museografica di M.Valeri nel riordino della rete museale bolognese, fa proprio lo *Slogan* di ‘ambientare’, ovvero di «*ambientare* tante opere oggi mute al linguaggio suggestivo dell'arte del passato, ravvivandole con buoni accostamenti, scaldandole alla fiamma di una luce nuova e vivida»⁹⁹.

M.Valeri sostiene l'idea di museo quale testimonianza non distaccata dalla vita, luogo caratterizzato da potenziale narrativo, dove gli oggetti e il mobilio si rivelano facilmente adatti alla loro funzione pratica e decorativa, devono essere disposti in una relazione né casuale né selettiva¹⁰⁰. Le sale del Davia Bargellini sono pensate come

[...] raggruppamenti – quasi stanze nelle stanze – che valgono a togliere la freddezza del museo animandolo con l'illusione della casa abitata. Si procurerà addirittura di dare ad ogni sala un'impronta propria. A ciò forse gioverà – invece che raggruppare, come in altri musei, non escluso quello meraviglioso di Cluny, i mobili e gli oggetti secondo la loro natura [...] – disseminare gli oggetti a seconda del tipo predominante in quella sala: per esempio la stanza dei mobili campagnoli, quella dei mobili cittadini caratteristici [...]¹⁰¹.

museo di ambientazione, atti del Convegno, (Feltre 2001), a cura di PIETROMARCHI, FABRIZIA LANZA, Feltre, Comune, 2003, p. 12; FRANCESCO, MALAGUZZI VALERI, *Il museo d'arte industriale a Bologna*, «Emporium», LVII / n. 339, (1923), <<http://www.artivisive.sns.it>>, consultato il 19/7/2018, p. 168.

⁹⁷L'esame della provenienza e dell'identificazione del materiale acquistato da F. M. Valeri presso antiquari, istituti, famiglie industriali è operato da professionisti, tra i quali Mario Dagnini, dell'Accademia di belle arti di Bologna. VALERI, *Il museo d'arte* op.cit., in nota 96, p. 175; RICCOMINI, *Vicende del Museo* op.cit., in nota 96, p. 14.

⁹⁸VALERI, *Il museo d'arte* op.cit., in nota 96, p. 179; cfr. FERRETTI, *Un'idea di storia* op.cit., in nota 80, p. 15.

⁹⁹FERRETTI, *Un'idea di storia* op.cit., in nota 80, p. 20.

¹⁰⁰ VALERI, *Il museo d'arte* op.cit., in nota 96, p. 174.

¹⁰¹ FERRETTI, *Un'idea di storia* op.cit., in nota 80, p. 20.

‘Arte gaia’ è l’etichetta attribuita da M.Valeri al Davia Bargellini e titolo del suo libro (1926)¹⁰². L’aggettivo non a caso ci riporta alla memoria la ‘gaiezza’ con cui Tito Vespasiano Paravicini nel 1885 parla degli ambienti della dimora Bagatti-Valsecchi, di influenza per l’allestimento del Davia Bargellini, (avvenuto dopo il soggiorno milanese di M.Valeri)¹⁰³.

L’opinione di M.Valeri rispetto alla casa dei due fratelli milanesi è espressa nell’edizione del suo primo volume *La corte di Ludovico il Moro* del 1913, dove la definisce «meglio che un museo d’arte del Rinascimento, un’accolta felicissima di opere di quel tempo, ancor pratiche e ammirate»¹⁰⁴. Sostenitore dell’armonia della dimora privata e contrario ai criteri museografici espressi dalla cerchia del Longhi, è anche la posizione dello storico d’arte Pietro Toesca, che nell’introduzione al volume *La Casa Bagatti-Valsecchi in Milano*, pubblicato da Hoepli nel 1918, così scrive:

[...] la casa in cui Fausto e Giuseppe Bagatti-Valsecchi, [...] attuarono il loro proposito, aduna una quantità di opere d’arte [...] senza le gelida regolarità delle collezioni d’un museo o il bizzarro disordine della bottega dell’antiquario, anzi con insieme signorile e spontaneo in cui, quasi restituito al proprio ufficio, ogni oggetto riprende il proprio valore¹⁰⁵.

In linea con il pensiero museografico, è anche Luca Beltrami che sulle pagine del *Corriere della Sera* del 1905 scrive:

[...] è il criterio del magazzino d’arte che minaccia di prevalere sul concetto di museo inteso come ambiente gradevole, istruttivo non tanto per il scientifico e troppo erudito ordinamento, quanto per le impressioni estetiche genialmente provocate¹⁰⁶.

¹⁰² FERRETTI, , *Ivi.*, p. 21.

¹⁰³ Vedi nota 96.

¹⁰⁴ Con pessime parole Longhi recensisce il volume e sottolinea come: «i materiali d’ambiente, di costume, di cultura non possono avere un valore positivo per la costruzione storico-artistica». FRANCESCO, MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro, la vita privata e l’arte a Milano nella seconda metà del quattrocento*, vol. 1 (2 voll.), Milano, Hoepli, 1913, pp. 90-91; FERRETTI, *Un’idea di storia* op.cit., in nota 80, p. 9.

¹⁰⁵ PIETRO, TOESCA, *Prefazione*, in *Casa Bagatti Valsecchi in Milano: architettura e interni nello stile del Quattrocento e del Cinquecento di Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi di Beluginate*, arredi dal secolo 14. e 16...: tavole 160, a cura di TOESCA, PIETRO – BAGATTI VALSECCHI, GIUSEPPE – BASSANI, GIGI, Milano, Hoepli, 1918, p. 8.

¹⁰⁶ LUCA, BELTRAMI, *I musei e la cleptomaniia artistica*, «La Lettura: Rivista mensile del Corriere della Sera» V, I (1/1905) <<http://emeroteca.braidense.it>>, pp. 13-22.

La polemica museografica italiana fa eco all'ambito internazionale ed ai lavori della Conferenza di Madrid, svoltasi dal 28 ottobre al 4 novembre 1934. La Conferenza pone sintetizza e conclude il dibattito che ha come protagonisti i rappresentanti dell'Office International des Musée (OIM). Per la prima volta vengono posti a confronto i musei e gli allestimenti dei diversi ambiti della conoscenza; dalla storia dell'arte all'archeologia, all'antropologia¹⁰⁷.

Il tema dibattuto dai rappresentanti dei musei italiani è il riadattamento degli edifici storici come sede di musei¹⁰⁸. Da cui deriva l'importanza del legame tra 'contenuto' e 'contenitore', tra la struttura del museo e la sua collezione, che facilita l'immaginazione e la lettura storica da parte del pubblico, ma è altresì dichiarata l'inefficacia degli allestimenti in stile dentro i nuovi edifici, i 'white cube', nei quali il tentativo di ricreare ambientazioni passate oltre a risultare di difficile interpretazione è «tacciata di bugia nei confronti del pubblico»¹⁰⁹.

Voce favorevole al criterio museografico d'ambientazione è quella del francese Henri Focillon, che ne riconosce il potenziale educativo e comunicativo per il pubblico vario e inesperto proprio dei piccoli musei di provincia¹¹⁰.

Vale la pena evidenziare, per non creare malintesi, quando scrive la Fiorio di come «la nuova museografia doveva [...] farsi mediatrice tra l'opera e il pubblico e, anziché ambientare l'opera d'arte, creare “un atmosfera moderna..., in rapporto con la sensibilità del visitatore, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno”»¹¹¹.

La situazione museografica italiana rimane tuttavia per tutto il periodo compreso tra le due Guerre «sospesa tra una concezione ancora fortemente tradizionale e una prudente aspirazione ad aggiornarsi sulle novità delle grandi istituzioni europee»; è solo negli anni Cinquanta, di fronte alla necessità di ricostruire i musei distrutti dal conflitto, che anche l'Italia ha il suo riscatto culturale¹¹².

Per competere il nostro ragionamento è utile ricordare le considerazioni di Francesco Valcanover nell'introduzione al testo *Museografia italiana negli anni venti*, che invitano

¹⁰⁷ PIETROMARCHI, *Museografia italiana* op.cit., in nota 80; FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 156. Sulla Conferenza rimando anche alla lettura del paragrafo *Il Museo*, primo capitolo.

¹⁰⁸ FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 158.

¹⁰⁹ COSTA, *I pubblici* op.cit., in nota 54, p. 45.

¹¹⁰ PIETROMARCHI, *Museografia italiana* op.cit., in nota 80, p. XII; COSTA, *I pubblici* op.cit., in nota 54, p. 37.

¹¹¹ FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 7, p. 166.

¹¹² FIORIO, SCHIAVI, *Ivi.*, p. 159.

a riflettere su quanto siano pochi gli esempi di musei d'ambientazione, presenti nel nostro paese, che conservano la loro originaria fisionomia, e come gli esiti di questi musei siano ancora ben poco esplorati¹¹³.

Tracciato un breve quadro sulla dinamica museografia di inizio Novecento, specularmente seppure in altri termini dentro le dimore private la moda di 'ambientare' diventa sempre più esclusivamente legata al proprio ceto sociale e frena la modernizzazione. Il passatismo ambientale e l'atteggiamento 'della gente di gusto e di cultura', nel non incoraggiare l'arte moderna portano Papini a dichiarare: «non c'è mai stata epoca priva di gusto come l'attuale, appunto perché il gusto comune è eclettico, cioè amorfo, cioè privo di fisionomia, d'ardire, di determinazione»¹¹⁴.

Papini denuncia la monotonia degli arredi nelle abitazioni:

La stanza da pranzo è [...] bolognese del Seicento; anticamera arieggia invece al Quattrocento fiorentino, la camera da letto [...] solennità cardinalizia del Cinquecento; il salotto è il più confuso e caotico miscuglio di tutti gli stili [...] Tutti gli stile eccetto quello d'oggi; tutti i gusti eccetto quello di noi moderni¹¹⁵.

Lo stile eclettico degli arredi, trova disappunto anche in Camillo Boito che esprime con sarcasmo la vivacità, la confusione, e il disorientamento di chi era chiamato a immaginare l'ornamentazione di una sala¹¹⁶.

Con il Novecento una nuova tendenza matura quindi anche tra gli architetti e gli arredatori, volti a promuovere uno stile più funzionale e sobrio in netto contrasto con quello eclettico che aveva contraddistinto l'Ottocento.

Si provvede a trovare per «l'opera d'arte antica [...] una sua precisa collocazione sia per quanto riguarda il finale effetto arredativo, sia per gli esiti di carattere espositivo-scientifico offerti alla visita o allo studio di amici»¹¹⁷.

Nelle parole di Lionello Venturi troviamo una chiara evoluzione del gusto:

¹¹³ Due eccezioni sono testimoniate a Venezia: Ca'd'Oro (1927) e Cà Rezzonico (1936). FRANCESCO, VALCANOVER, *Introduzione*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), a cura di PIETROMARCHI, FABRIZIA LANZA Feltre, Comune, 2003, p. 3.

¹¹⁴ PAPINI, *Come s'arreda* op.cit., in nota 89, p. 214.

¹¹⁵ PAPINI, *Ivi.*, p. 213; cfr., COSTA, *I pubblici* op.cit., in nota 54, p. 46.

¹¹⁶ PAOLINI – PONTE – SELVAFOLTA, *Il bello ritrovato* op.cit., in nota 64, p. 483.

¹¹⁷ COLLE, *Percorsi del gusto* op.cit., in nota 82, p. 156.

[...] dal 1922 in poi il criterio decorativo è passato in seconda linea e ha preso il sopravvento l'amore del bel pezzo in sé, l'entusiasmo per le singole personalità d'artisti, il gusto insomma del conoscitore [...]. il bel colore [...]l'architettura impeccabile di un armadio del rinascimento o la squisita ricchezza di un cassone [...] sono tutte sensazioni artistiche sporadiche, e tipiche di un tempo, di un gusto che tende all'universalità, rifugge dalla preferenza arbitraria per scrutare in ogni diverso prodotto l'impronta unica dell'arte e si abbandona da un lato al piacere di una vita e dall'altro alla riflessione su valori ideali¹¹⁸.

Il nuovo criterio d'arredo è meglio espresso dal modello concreto suggerito da Papini, nel Palazzo Farnesiano di Caprarola, acquistato dal ministro Giuseppe Brambilla per adibirlo a propria dimora. Papini elogia le scelte oculate operate dal proprietario,

[...] primo la scelta rigorosa,[...] secondo la sobrietà assoluta e la resistenza tenace alla tentazioni dell'affollamento; terzo il principio sanissimo che basta un mobile solo e bello laddove altri ne porrebbero almeno tre e mediocri; quarto, lo studio paziente delle proporzioni fra vano e mobili sì che l'uno non soverchiasse gli altri o viceversa; quinto, l'assenza di qualsiasi trucco per adattare l'antico ai bisogni della pratica attuale e quindi nessuno di quei ripieghi che son esser chiamati ingegnosi e sono invece falsificazioni¹¹⁹.

Sebbene l'assenza di norme codificate nell'arredare una casa, l'arredatore è chiamato ad essere un «compositore d'armonie ambientali»¹²⁰. Il lavoro dell'arredatore è paragonato a quello del pittore, che accosta i colori sulla tavolozza per realizzare un quadro. «La patina d'un mobile, il colore d'una stoffa, il tono d'un tappeto, il lustro d'un bronzo, sono altrettanto eccitanti dalla fantasia d'un compositore d'armonie ambientali allo stesso modo come i colori della tavolozza per il compositore d'un quadro»¹²¹.

Nel Novecento assistiamo all'affermarsi delle nuove tendenze nel arredo di interni e dei nuovi criteri museografici che privilegiando il principio di 'unità artistica', finiranno per soppiantare il principio dell' 'accumolo' caratteristico dell'Ottocento.

¹¹⁸ LIONELLO, VENTURI, *La collezione Gualino: volume primo*, Torino ; Roma, Bestetti & Tumminelli, 1926²; COLLE, *Percorsi del gusto* op.cit., in nota 82, p. 156.

¹¹⁹ PAPINI, *Come s'arreda* op.cit., in nota 89, p. 224.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

1.3 La casa-museo negli U.S.A.

Lo sviluppo della casa-museo trova una definizione di sintesi nelle parole di Alessandra M.Molfino, che così afferma: «la casa-museo ha la sua prima formulazione nei decenni centrali dell'Ottocento, la sua fortuna nella cultura collezionista alto borghese di fine Ottocento, (specie francese del tardo impero), è il suo espluà nell'alta società industrializzata dell'est coast americana»¹.

In America il modello europeo e ottocentesco della casa-museo trova fortuna, sopravvivendo fino agli anni Settanta del XX secolo, e raggiunge 'eccessi stupefacenti', come lo Hearst Castle di San Simeon, il J.Paul Getty Museum in California e la Villa Vizcaya di Miami in Florida².

Senza aprire una parentesi troppo ampia, ci limiteremo a considerare brevemente la situazione di oltreoceano, dove lo sviluppo di questa particolare tipologia museale secondo Laurence Vail Coleman³, è andato aumentando: «from about twenty open in 1895 to nearly a hundred in 1910 and to more than four hundred now»⁴. Ovviamente Coleman si esprime negli anni Trenta del secolo scorso, tuttavia lo sviluppo non si è arrestato, anzi: sessanta anni più tardi Sherry Butcher Youngmans nel testo *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and managemen* sostiene che «the most numerous kind of museum in the United States is the Historic house museum»⁵, si può dunque supporre che la tipologia museale della 'casa-museo' sia ancora oggi tra le più diffuse sul territorio del America del nord.

La moda delle ricostruzione storica degli ambienti in stile raggiunge le coste d'oltreoceano, dove la conoscenza e la visita delle dimore europee, è motivo di interesse tra i collezionisti americani che ricercano un proprio consolidamento culturale, in seguito alle

¹ALESSANDRA, M.MOLFINO, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto: atti del convegno di studi*, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13-14 settembre 1996), a cura di KANNÈS, GIANLUCA, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, p. 29.

²Ead., *Ivi.*, p. 223.

³Laurence Vail Coleman è stato dal 1943 al 1978 direttore dell'American Association of Museums, ed ha rappresentato la voce più autorevole in campo museale negli Stati Uniti.

⁴*Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002.

⁵SHERRY, BUTCHER YOUNGHANS, *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and management*, New York ; Oxford, Oxford University Press, 1993.

vicende che avevano portato alla nascita degli Stati Uniti⁶; il fenomeno prende il nome di ‘American Renaissance’⁷.

Nel secolo successivo il lascito della casa, con il vincolo della collezione, segue la nuova tendenza che impone di finanziare la costruzione di nuovi musei, la cui progettazione e costruzione è affidata a importanti architetti, che interpretano e valorizzano le rispettive committenze⁸.

Ciò che però in questa sede si vuole porre in primo piano, è l'eterogeneità della nascita di questa particolare tipologia di museo; infatti prima ancora dell'istituirsi delle case-museo citate dalla Molfino, è in seguito all'iniziativa di individui perspicaci e con forte senso civile che già dalla prima metà del XIX secolo sorgono le prime case-museo d'America. Case-museo che una volta istituite si fanno portatrici dei valori legati alla formazione dell'identità nazionale, diventano testimonianze del sentimento patriottico e dell'orgoglio civile e locale⁹.

Già dalla prima metà dell'Ottocento singoli privati intervengono alla conservazione dei luoghi storici della città, sebbene tra essi non era ancora maturata l'idea di trasformare queste residenze in luoghi pubblici. Uriah Levy nel 1836 acquista Monticello¹⁰, casa di Thomas Jefferson, situata presso Charlottesville, in Virginia. Levy non mostra interesse nell'istituzionalizzare la dimora del presidente, tuttavia la volontà di conservare la casa e

⁶Molti sono gli esempi, nell'Europa del tempo, di dimore che possiedono le caratteristiche di una ‘galleria’ visitabile anche ad estranei, dimore che tornano segnalate sulle guide cittadine dell'epoca. È noto che l'orizzonte di interesse di Isabella Stewart Gardner verso l'arte cinese e giapponese, cambia sui consigli di Bernard Berenson e durante il suo soggiorno a Venezia nell'estate del 1885 e del 1895, ospitata dalla famiglia Curtis a palazzo Barbaro, è dal 1888 inizia ad acquistare opere d'arte italiana per la sua dimora a Boston (aperta al pubblico nel 1924). MARIA TERESA, FIORIO – ALESSIA, SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studio alla raccolta pubblica*, Milano ; Torino, Pearson, 2018². ed., pp. 218-223; DONNELLY, *Interpreting historic* op.cit., in nota 2; ENRICO, COLLE, *Percorsi del gusto nelle collezioni private italiane degli anni Venti*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), a cura di PIETROMARCHI, FABRIZIA LANZA, Feltre, Comune, 2003.

⁷Annalisa Zanni riconosce responsabile della grande diffusione dello stile rinascimentale nell'America di fine XIX secolo, la traduzione in inglese del testo *Die kunst in House*, del 1871, di Jacob von Falke. ANNALISA, ZANNI, *The Neo-Renaissance as the Image of the Private*, in *Reviving the Renaissance: the use and abuse of the past in nineteenth-century italian art and decoration*, a cura di PAVONI, ROSANNA, Cambridge, Cambridge university press, 1997, pp. 126-148; COLLE, *Percorsi del gusto* op.cit., in nota 6, p. 154.

⁸MOLFINO, *Case-museo intoccabili* op.cit., in nota 1

⁹PATRICK H., BUTLER III, *Past, present and future: the place of the house museum in the museum community*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 18-42.

¹⁰L'edificio, presso la tenuta, è stato costruito sul progetto di T. Jefferson, il nome è tratto direttamente dalla lingua italiana, in quanto la proprietà è situata sulla cima di un piccolo colle.

renderla propria attesta come egli ne riconosca il valore storico¹¹.

Nel 1847 nella piccola cittadina di Deerfield nel Massachusetts, nasce un movimento organizzato con l'intento, non raggiunto, di impedire la distruzione della casa Hoyt o, richiamando il nome datogli dai locali, della *Old Indian House*, ultimo esempio architettonico associato al Massacro di Deerfield del 1704¹².

L'America del XIX secolo è, come noto, caratterizzata da un periodo di incertezze e di forte agitazione politica e sociale. Il disagio creato dal senso di distanza tra gli eventi del nuovo stato e gli eroi che avevano fatto la Rivoluzione, è fomentato dal flusso di immigrazione e dalla crescente industrializzazione. Il risultato di questa convulsione sociale e politica trova il suo culmine con lo scoppio della Guerra Civile (1861-1865). Prima e durante il conflitto viene fatto appello al patriottismo, considerato unica forza capace di sanare le mancanze sociali e politiche della società del tempo. Si diffondono così i primi movimenti di conservazione dei luoghi storici. La promozione del nazionalismo e delle virtù patriottiche diventa il principale motivo promotore della conservazione rivolta alle case, riconosciute importanti luoghi storici, luoghi rappresentativi per la difesa dei valori tradizionali e per la loro trasmissione alle giovani generazioni e agli immigrati¹³.

Si ha così l'istituzionalizzazione delle dimore appartenute ai padri fondatori della nazione, agli eroi nazionali o ai presidenti americani, che con il nazionalismo diventato religione civile, diventavano santuari, luoghi di pellegrinaggio¹⁴.

L'acquisto della Hasbrouck House da parte dello Stato di New York nel 1850, a New-

¹¹BUTLER III, *Past, present* op.cit., in nota 9; CHARLES, BRIDGHAM HOSMER, *The Earliest Attempts: The Pattern for the Future*, in *Presence of the past: a history of the preservation movement in the United States before Williamsburg*, New York, Putnam, 1965, pp. 29-40.

¹²Il Massacro di Deerfield, 29 febbraio 1704, è un avvenimento bellico accaduto durante la Guerra della regina Anna (1702-1703), combattuta tra la Francia e l'Inghilterra per il controllo dell'America del Nord e del Canada. Con il Raid di Deerfield la coalizione franco-indigena usciva vincitrice dal conflitto, il cui fine era stato quello di fare dei prigionieri e minare la società dei coloni inglesi del luogo. La petizione della comunità di raccogliere la cifra necessaria all'acquisto della casa fallisce e dalla distruzione della casa viene salvata solo la porta d'ingresso, unico elemento originale della ricostruzione della stessa finanziata in seguito. BUTLER III, *Past, present* op.cit., in nota 9; B.HOSMER, *The Earliest Attempts* op.cit., in nota 11, p. 29.

¹³BUTLER III, *Past, present* op.cit., in nota 9

¹⁴CHARLOTTE H.F., SMITH, *The house enshired: how great man house museums shaped civic consciousness, in Historic house museums as witnesses of national and local identities*, acts of the third annual DemHist conference, (Amsterdam 14-16 October 2002,) a cura di PAVONI, ROSANNA, Amsterdam, Buijten & Schipperheijn, 2003, pp. 137-143.

burgh, New York, che era servita da quartier generale di G. Washington nella guerra rivoluzionaria¹⁵, stabilisce un precedente, in base al quale le autorità pubbliche intervengono nella conservazione degli edifici storici, mentre un corpo di fiduciari assume la responsabilità delle collezioni e del personale. Il 4 giugno 1850 il generale Winfield Scott visita la Hasbrouck House facendo innalzare la bandiera americana su quella che da quel momento in poi è considerata la prima casa-museo degli Stati Uniti¹⁶.

Sebbene la casa ha avuto proprietari diversi è lo spirito di George Washington, in essa ancora presente, a promuoverne la conservazione sul principio che «Il ruolo di George Washington nella narrativa della creazione degli Stati Uniti è così radicato nella psiche americana che è praticamente indiscutibile»¹⁷.

Con la stessa idea di illustrare e preservare lo spirito di un grande uomo, anche Mount Vernon, casa di famiglia di George Washington, è trasformata in museo. A differenza della Hasbrouck House, l'istituzionalizzazione della Mount Vernon è però volontaria e pianificata¹⁸. La campagna nazionale per raccogliere la cifra finalizzata all'acquisto della casa è guidata da Ann Pamela Cunningham, che nel 1853 fonda la *Mount Vernon Ladies' Association*¹⁹. Il tentativo di salvare la casa divenne una questione di interesse per l'intera comunità ed esempio di uno dei primi grandi sforzi nazionali sostenuti da sole donne; il 6 aprile 1858 a Richmond viene firmato il contratto di acquisto e istituito il museo della casa²⁰.

Col passare del tempo, rispetto ai primi movimenti di tutela delle case-museo, si evolve lo spirito che accompagna l'istituzionalizzazione delle case, così come le informazioni veicolate tramite di esse, le esigenze e le aspettative del pubblico insieme a una maggiore sensibilità rispetto alla veridicità storica.

Charlotte H.F. Smith, il cui intervento è pubblicato tra gli atti della seconda conferenza

¹⁵Nel 1848 Jonathan Hasbrouck, ultimo proprietario della Hasbrouck House, a seguito della propria banca rotta, è costretto a mettere la proprietà all'asta, in quanto incapace di ripagare il proprio debito alla banca.

¹⁶BUTLER III, *Past, present* op.cit., in nota 9; B.HOSMER, *The Earliest Attempts* op.cit., in nota 11; SMITH, *The hose enshired* op.cit., in nota 14.

¹⁷[TRAD.NOSTRA], SMITH, *The hose enshired* op.cit., in nota 14.

¹⁸John Augustine Washington III (1736–1787), discendente di G. Washington, non più capace finanziariamente di sostenere i costi della casa e della piantagione a essa connessa, decide di venderla alla cifra di \$200.000, insistendo sul fatto che il nuovo proprietario preservasse Mount Vernon come sito storico. BUTLER III, *Past, present* op.cit., in nota 9

¹⁹La Mount Vernon Ladies' Association è un'organizzazione all'avanguardia, è un'impresa nata dall'integrità, dalla determinazione e dal coraggio dei suoi membri. la sua struttura è rimasta praticamente inalterata dalla sua fondazione e ancora oggi l'organizzazione prospera sotto questa stessa struttura guidata da sole donne <www.mountvernon.org>. SMITH, *The hose enshired* op.cit., in nota 14.

²⁰*Ibid.*

annuale DemHist, evidenzia in maniera chiara come l'evolversi dei principi costitutivi di una casa-museo, nonché la sua interpretazione, sia strettamente connessa con l'evolversi della nozione di autenticità²¹.

L'interpretazione delle prime case-museo d'America basava sull'accentuazione dello spirito residuo del grande uomo, nonché esempio da seguire a discapito del rigore storico. La casa si faceva veicolo, strumento attraverso cui trasmettere messaggi morali, esempi di stile di vita da seguire. Nella trasformazione in museo di Mount Vernon è assente l'interesse e l'attenzione agli ambienti originari; gli interni erano arredati senza alcuna cura e comprensione della realtà coeva agli abitanti evidenziati; l'«Accuratezza storica era ignorata a favore di una promozione del positivo successo eroico»²².

Con il XX secolo si va affermando una nuova interpretazione della storia e del pubblico verso le case-museo. La documentazione diventa chiave essenziale per un restauro e un'interpretazione credibile; l'attenzione è posta sulla provenienza degli oggetti così come sull'originalità degli ambienti. Si vanno concretizzando così le prime politiche museali che esplicitano lo scopo di creare collegamenti diretti tra il materiale raccolto ed esposto nel museo e il soggetto musealizzato, proprietario delle stesse²³. Questa nuova interpretazione delle case-museo ottiene il sostegno di Lawrace Vail Coleman, che in opposizione alla pratica di arredare gli interni per ricreare unicamente particolari e suggestive atmosfere a discapito dell'ambientazione originaria, così si esprime «It is much better to have incomplete furnishings that are right as far as they got than to show an abundance of poor material. The fear of space has caused many error»²⁴.

Nell'ultimo quarto del XX secolo, gli studi di storia sociale hanno determinato nuovi criteri di selezione delle case-museo; la nozione di storia diventata più inclusiva in termini di classe, razza ed etnia, pone un nuovo sguardo al passato, sino ad allora rivolto alla sola categoria degli uomini illustri riconducibili ad una ristretta élite²⁵. L'attenzione alla vita ordinaria della massa, la ricerca del proprio passato trova nelle case-museo una perfetta rappresentanza per tutti i gruppi sociali; le case museo vengono investite della capacità di

²¹*Ibid.*

²²[TRAD.NOSTRA], CHARLOTTE H.F., SMITH, *Evolving Notions of Authenticity and Interpretation at House Museums in the United States*, in *New forms of management for historic house museums?*, acts of annual conference (Barcelona, 2-5 July 2001), a cura di PAVONI, ROSANNA, Lavis, Legoprint, 2002, p. 62.

²³CHARLES, BRIDGHAM HOSMER, *Criteria for Selecting Buildings Worthy of Preservation*, in *Presence of the past: a history of the preservation movement in the United States before Williamsburg*, New York, Putnam, 1965, pp. 260-272.

²⁴DONNELLY, *Interpreting historic* op.cit., in nota 2, p. 65.

²⁵BUTLER III, *Past, present* op.cit., in nota 9

evocare i disagi subiti dalle generazioni passate o diventano esempi di una pace e di una armonia ormai perse.

La casa-museo è eletta strumento per trasmettere la storia ed i valori tradizionali.

Come conseguenza del fenomeno si assiste all'aumento e alla formazione di organizzazioni professionali a sostegno delle case-museo insieme a una crescente sofisticazione nell'amministrazione e una sempre più maggiore attenzione rispetto ai programmi di arredamento e d'interpretazione.

Concludendo, seppure diversi sono stati i motivi brevemente descritti dell'affermarsi delle case-museo negli Stati Uniti, si può affermare che l'interesse per questa particolare tipologia museale inizia oltreoceano

[...] con il coinvolgimento della comunità locale e con la conseguente capacità dei musei di rispondere adeguatamente alle sue richieste di servizi e programmi e che è molto più produttivo e utile (in termini anche di sostenibilità) aderire ai bisogni della comunità locale piuttosto che alle esigenze del business turistico²⁶.

È infatti di estrema importanza non sottovalutare la relazione che le case-museo costruiscono con il pubblico. Questa relazione è uno strumento che permette di comprendere il significato della casa-museo per la società entro cui essa è inserita, significato che è necessario sia per la costituzione della casa-museo sia per la sua conservazione nel tempo. Se la comunità è coinvolta il supporto verso le case-museo continua e si perpetua. Specifico deve essere pertanto come la casa-museo non deve servire solo la piccola comunità ma altresì operare su un più grande piano, rivolto al pubblico in generale²⁷.

²⁶ROSANNA, PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, in *ICOM: International Committee for Historic House Museums* (http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/case_museo_it.pdf) (2012), consultato il 26/8/2018, pp. 8.

²⁷F., GRIJZENHOUT, *Empty Places: Historic House and National Memory*, in *Historic house museums as witnesses of national and local identities*, acts of the third annual DemHist conference, (Amsterdam 14-16 october 2002), a cura di PAVONI, ROSANNA, Amsterdam, Buijten & Schipperheijn, 2003, pp. 17-30.

Capitolo 4

La trasformazione della casa in museo: da privato
a pubblico

Il momento di trasformazione, inteso quale passaggio dalla sfera privata a quella pubblica, è una caratteristica propria della casa-museo; se infatti pensiamo agli altri tipi di museo, questi trascorrono la loro intera esistenza nella sfera pubblica. Inevitabilmente quindi argomentare la casa-museo comporta il dover commentare la sua natura riqualificata, nonché spiegare le possibili ragioni e le dirette conseguenze della trasformazione, che da abitazione, luogo privato e intimo la rendono museo, luogo pubblico e fruibile al visitatore. Nel fare ciò si escludono dalla casistica le case-museo nate come merce del turismo culturale, identificabili in quelle restituzioni simboliche di luoghi perduti o immaginati di pura invenzione¹.

1.1 Le ragioni della trasformazione

1.1.1 **La casa-museo involontaria; la casa-museo intenzionale**

L'attenzione è anzitutto posta a chiarire le differenze nel promuovere la casa in museo.

Due sono le macro categorie pensate per distinguere le ragioni dei processi di trasformazione di una casa; la presenza o meno di un testamento ne stabilisce il metro di paragone. Utilizzando i termini di Alois Riegl, riconosciamo la casa-museo 'involontaria' e quella 'intenzionale'².

Quando il passaggio da privato a pubblico di una casa avviene in assenza del testamento, ma per il desiderio della comunità locale, o per volontà di enti o persone che non siano i proprietari della stessa, allora definiamo la casa-museo 'involontaria'³. Di natura diversa è quando invece una casa diventa museo attraverso la presenza di un testamento,

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

²ALOIS, RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di SCARROCCIA, SANDRO, Milano, Abscondita, 2011.

³*Ibid.*

di un lascito o di una donazione, voluti dal proprietario della stessa, come spesso si verifica per le case dei collezionisti, in tal caso definiamo la casa-museo ‘intenzionale’⁴.

La differenza quindi posta tra la casa-museo ‘intenzionale’ e la casa-museo ‘involontaria’, risiede nel modo in cui alla casa, intesa nella sua totalità, è conferito il carattere di documento di cui deve essere prodotta la conoscenza.

La casa-museo ‘involontaria’, si realizza quando la trasformazione è imposta dall’‘esterno’. Ovvero quando l’istituzionalizzazione è frutto di una decisione postuma rispetto ai suoi proprietari, decisione che è solitamente condivisa dalla comunità in cui la casa è inserita. La casa, il suo contenuto e chi ci ha vissuto, diventano beni che devono essere conservati, tutelati e soprattutto resi pubblici.

Le ragioni del processo di istituzionalizzazione della casa-museo ‘involontaria’, possono rimanere offuscate o non dichiarate. Non sempre infatti i motivi che portano alla tutela e alla conservazione di una casa sono preceduti da una dichiarata giustificazione. Spesso l’azione di tutela e conservazione della dimora, è priva di criteri di selezione pre-stabiliti e muove piuttosto dalla necessità di prendere una decisione immediata, previa la distruzione dell’edificio⁵. Avviene così che l’istituirsi di una casa in museo preceda la considerazione razionale dei suoi motivi; l’azione è legittimata una volta compiuta. ‘La "museizzazione" è spesso un atto di salvataggio e redenzione’⁶. Non sempre i casi sono così estremi; ad esempio si consideri la casa del Maresciallo Gustaf Mannerheim, eroe nazionale finlandese. La dimora, seppure storicamente abbia avuto alcune complicazioni per quanto riguarda i diritti di proprietà, al momento della trasformazione in museo non incorreva in nessun pericolo di distruzione.

Diversi sono i motivi di istituzionalizzazione della casa-museo ‘intenzionale’; la trasformazione è qui voluta da coloro che ne furono i proprietari. La sua configurazione è ‘intenzionale’ in quanto, il lascito della casa alla pubblica fruibilità, è accompagnato da un testamento che ne esige in maniera più o meno radicale la sua destinazione museale.

⁴*Ibid.*

⁵Si faccia riferimento al paragrafo *La casa-museo in U.S.A.*, cap. terzo.

⁶LINDA, YOUNG, *Is There a Museum in the House? Historic Houses*, «Museum Management and Curatorship» XXII, I (3/2007), DOI: 10.1080/09647770701264952, pp. 59-77.

Molti illustri personaggi della storia hanno fatto testamento, spinti dal considerare la propria dimora quale strategica custode della memoria per il futuro, una tomba attraverso la quale eternarsi⁷.

La volontà simbolica di trasformare la casa in una tomba, istituzionalizzandola a museo e tramandandola nel tempo, è esplicitata nell'epistolario di D'annunzio. Il sommo poeta così afferma: «ho costruito questa casa come si costruisce una tomba. Nulla scomparirà di me. Sarà un luogo di pellegrinaggio per l'avvenire»⁸.

La semplificazione di cui sopra, seppure estrema e riduttiva, ci consente di compiere un ulteriore passo nel tentativo di comprendere meglio questa particolare forma di museo.

Considerando la casa-museo 'intenzionale' infatti, un'ulteriore distinzione deve essere sottolineata. Il metro di giudizio è qui rappresentato dal concetto di Museo, quale istituzione con scopo educativo di conservare e di presentare la conoscenza. In altre parole è possibile distinguere le dimore che sono state "concepite come museo" dal proprietario stesso, e le dimore per le quali, nonostante la presenza di un testamento, non è testimoniata alcuna volontà museale.

Questa distinzione fa emergere l'estrema complessità della trattazione, distinguendo la 'casa-museo' dalla 'casa diventata museo'⁹.

La 'sottile ma non inutile distinzione' tra la 'casa-museo' e la 'casa diventata museo' è presentata da Alessandra Mottola Molfino nel testo *Il libro dei musei*. L'autrice definisce come 'casa-museo', la dimora dei coniugi Jacquemart-Andrè a Parigi (1912), la casa di Isabella Steward Gardner a Boston (1903) o il Frick Collection a New York (1913-14)¹⁰. Gli esempi sono accomunati dal comune intento dei proprietari di operare, nelle rispettive dimore, una conformazione espositiva e illustrativa del materiale ivi raccolto, secondo i principi museali. La casa è pensata e progettata come un 'museo' dallo stesso proprietario

⁷La casa-museo è in senso figurato una tomba, e altresì, in taluni casi, luogo di sepoltura dei suoi proprietari per volere degli stessi. Il Didrichsen Art Museum di Helsinki è un esempio, la dimora trasformata in museo (1965) dell'imprenditore danese Gunnar Didrichsen e della moglie Marie-Louise Hampusdotter Granfelt, le tombe dei due coniugi sono situate sul versante del giardino della villa che da verso il mare.

⁸SANDRA, COSTA, *I pubblici, la fruizione e la storia. Aspetti del dibattito in Italia nel primo Novecento*, in *The period rooms : allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di COSTA, SANDRA – POULOT, DOMINIQUE – VOLAIT, MERCEDES, Bologna, Bononia University Press, 2016, p. 32.

⁹ALESSANDRA, MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, U. Allemandi, 1991, pp. 93-101.

¹⁰*Ibid.*

che ne promuove altresì la sua istituzionalizzazione.

L'assenza di un preciso progetto espositivo-educativo da parte del proprietario, distingue la 'casa diventata museo', (seppure questa conta della presenza di un testamentario). A. M. Molfino identifica come esempi la casa dei fratelli Bagatti-Valsecchi a Milano (1883-1887)¹¹, il Vittoriale di Gardone di Riviera (1923-38) e la dimora Moïse de Camondo a Parigi (1914).

Un notorio caso significativo di casa abitata, pensata e vissuta come museo è la casa dell'architetto e membro del consiglio della Royal Academy Sir John Soane (1753-1837). La casa, da lui stesso progettata, al numero 12 di Linclon's Inn Field a Londra, non presenta alcuna distinzione tra lo spazio abitativo e lo spazio espositivo; la casa è il museo e il museo è la casa.

La dimora di Sir J. Soane è una 'casa-museo', in quanto in essa sono presenti sia il lascito testamentario che l'aspetto didattico museale (*Supra*).

In qualità di docente della Royal Academy, Sir J. Soane progetta gli ambienti della casa in modo da garantirne una facilitata fruizione e comprensione ai suoi allievi, stabilendone l'apertura alla visita nel giorno precedente e in quello successivo alle sue lezioni¹². «L'idea di museo è per l'architetto quella di considerare la storia come una grande enciclopedia dalla quale non attingere modelli ma suggerimenti e stimoli»¹³.

Gli allestimenti degli interni della casa sono studiati da Sir J. Soane in modo da creare un effetto visivo complessivo, con soluzioni illusionistiche e luministiche di novità¹⁴.

¹¹È stato tuttavia dimostrato un intento didattico formativo nelle intenzioni di Giuseppe Bagatti-Valsecchi, che qualificerebbero di conseguenza la dimora una 'casa-museo'. Nel carteggio tra Giuseppe Bagatti-Valsecchi e lo storico d'arte Pietro Toesca, il quale cura il primo volume della casa, (*La Casa Bagatti-Valsecchi in Milano*, Hoepli, 1918), il proprietario esprime la volontà di separare le tavole fotografiche degli oggetti esposti nella propria abitazioni in due sezioni: una dedicata alle opere antiche ed un'altra dedicata ai rifacimenti in stile. L'intento è stato tuttavia ostacolato dall'impossibilità di realizzazione. ROSANNA, PAVONI, *Collezioni ambientate e ambienti collezionati: due strategie museologiche tra otto e novecento*, «Annali di Storia Moderna e Contemporanea», anno IX (2003), p. 644.

¹²ALESSANDRA, M. MOLFINO, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13-14 settembre 1996), a cura di KANNÈS, GIANLUCA, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, p. 31.

¹³VIRGILIO, VERCELLONI, *Cronologia del museo*, Milano, Jaca Book, 2007, p. 92.

¹⁴La concezione degli spazi e il modo di presentare le opere, nella ricerca di effetti di chiaro-scuro, di inquadrature insolite e l'importanza conferita alla luce, accomunano il *modus operandi* dell'architetto a Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), che avevano avuto modo di conoscersi a Roma durante il Grand Tour di Sir J. Soane. MARIO, PRAZ, *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti nel gusto della*

Gli spazi ridotti dell'edificio, diventati una questione con la crescita continua della collezione personale dell'architetto, sono sapientemente risolti dallo stesso; Soane unisce tre differenti corpi abitativi e fa uso di pannelli mobili, fissati con cerniere alle pareti della casa, al fine di ottenere una maggiore disponibilità di spazio. Nel 1833 Sir J. Soane, negozia un accordo con le istituzioni atto a salvaguardare la disposizione e l'arredo della propria dimora. La volontà didattica e museale del docente è ulteriormente chiarita, nel consentire il perpetuarsi della fruibilità ad un pubblico 'amante dell'architettura, della scultura e della pittura'¹⁵.

1.2 Le conseguenze della trasformazione

1.2.1 Il quadro istituzionale, il quadro spaziale

Quando una casa si apre al pubblico nel diventare museo, questa subisce inevitabilmente una trasformazione riconducibile a due fondamentali cambiamenti, del quadro istituzionale e del quadro spaziale¹⁶.

Anzitutto il passaggio da dimora a museo comporta che la casa, da luogo intimo e circoscritto alla sfera privata e familiare delle persone che vi abitano, diventi luogo fruibile e accessibile al pubblico.

Ne consegue che gli oggetti, una volta utilizzati dalla famiglia, diventino oggetti espositivi, gli armadi o gli scaffali che conservavano quegli oggetti, diventino vetrine del mu-

decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi, Milano, Longanesi, 1964, p. 243.

¹⁵*The Soane's Museum act of parliament* stabilisce un accordo con le istituzioni atto a salvaguardare la collezione e gli allestimenti di questa. *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, a cura di HUTTINGER, EDUARD, Torino, Bollati Boringhieri, 1992; STEPHEN, BANN, *A Way of Life. Thoughts on the Identity of the House Museum*, in *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, a cura di PAVONI, ROSANNA, San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 19-27; VERCELLONI, *Cronologia* op.cit., in nota 13, p. 92.

¹⁶DE POLI – PICCINELLI – POGGI, *Le case degli uomini celebri. Da teatro di vita privata a bene culturale*, in *Dalla casa-atelier* op.cit., in nota 1, pp. 15-41.

seo, il lampadario dal salotto diventi il lampadario del museo, gli ospiti della casa diventino visitatori. Il grado di visibilità della casa cambia. Ciò determina degli adattamenti, delle rinunce, degli adeguamenti dello spazio che di fatto irrompono in quell'ambiente familiare che non è mai stato un museo, che non è nato per accogliere gruppi di persone né pensato per installare i sistemi di sicurezza, (si pensi ai cordoni, alle telecamere o alle uscite di emergenza). Il rischio che si corre è quello di tradire lo spirito originale del luogo e limitare l'emozione che il visitatore va cercando.

Interventi minimi del quadro spaziale sono tuttavia necessari; in Italia, il D. Lgs. 112/1998 all'articolo 150 prevede la definizione dei 'criteri tecnico-scientifici' e degli 'standard minimi' che un museo deve osservare per essere riconosciuto come tale e per «garantire un adeguato livello di fruizione collettiva dei beni, la sicurezza e la prevenzione dei rischi»¹⁷.

Oltre quindi agli interventi per la sicurezza dei visitatori, per la massima fruibilità degli ambienti, altrettanto sono necessari, al fine di aprire la casa a museo, gli interventi per la salvaguardia della collezione, degli arredi e degli ambienti della dimora.

Il processo di trasformazione è quindi un agire come scrive Luca Leoncini, che poggia su due ideali in opposizione; questo da una parte deve garantire l'identità della casa, operando per la sua tutela e conservazione, ma allo stesso occuparsi di renderla accessibile e fruibile al vasto pubblico, promuovendone l'«uso»¹⁸.

Salvaguardare i beni esposti nonché rispettare le norme di sicurezza imposte alla casa nella sua nuova funzione di museo, cercando di influenzare il meno possibile sul percorso espositivo, non è cosa semplice, si tratta come sottolinea metaforicamente Maria Teresa Fiorio, «di un'altalena tra il fare attenzione a non violare il delicato equilibrio narrativo e la sua messa in sicurezza»¹⁹.

¹⁷ Decreto Legislativo 31 marzo 1998, n. 112 in materia di “Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali”, Art. 150, Comma 6.

¹⁸ LUCA, LEONCINI, *Perché “abitare la storia”*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, p. 10.

¹⁹ MARIA TERESA, FIORIO – ALESSIA, SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano ; Torino, Pearson, 2018². ed., p. 218.

1.2.2 La figura del museologo: il piano interpretativo e il piano d'arredo

La figura del museologo è qui da posizionarsi, investita della responsabilità di far coesistere pacificamente entro la casa-museo queste due storie: «la sua esistenza come residenza inattuale e il suo passato e presente come casa-museo»²⁰.

Il museologo si muove in un complesso campo, in cui da una parte deve stare attento a non manomettere la narrazione propria della casa, rispettandone la particolare identità che la connota, dall'altra parte non deve cedere alla rigidità e all'immobilità che limiterebbero il 'suo' stare nel presente. Fare quindi della casa-museo non una reliquia bensì un 'organismo vivo'²¹.

Nell'operare dentro la casa-museo il museologo si scontra con due opposte esigenze affini agli interventi dell'allestimento. Da una parte infatti egli si deve occupare della 'sistematicità' che «favorisce la didattica tradizionalmente intesa, di tipo riflessivo-cognitivo, ma sottrae sempre più l'oggetto», e altrettanto deve rispettare l'«ambientazione», nonché l'aspetto originale della casa-abitata, forza comunicativa della casa-museo stessa²². Di qui il dibattito sull'utilizzo o meno dell'etichettatura o dei 'cartellini' in riferimento agli oggetti, o alle 'eccellenze' esibiti dentro la casa-museo, che sebbene necessari per la loro stessa identificazione, visivamente disturbano e allontanano dall'atmosfera stessa della casa ricreata²³.

Un'ideale soluzione suggerita è quella di fornire ai visitatori i depliant o le schede esplicative che facilitino il percorso di visita della casa-museo. Facendo riferimento ai casi di studio, ciò è stato notato per esempio per gli ambienti del Reitz Museum.

Qualsiasi sorta di intervento nei riguardi di una casa-museo è quindi in tal senso un'

²⁰[TRAD. NOSTRA], JOHN A., HERBST, *The Challenge of Interpretation at Historic House Museums*, «Pittsburgh History» LXXIII, III, (1990), pp. 119-128: 128.

²¹FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 19; MOLFINO, *Case-museo intoccabili* op.cit., in nota 12, p. 28

²²MARIA CLARA, RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose: la messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine, 2000, p. 45.

²³FIORIO, SCHIAVI, *Il museo nella storia* op.cit., in nota 19, p. 218; ENRICO, CASTELNUOVO, *Il grande museo d'arte in Italia e all'estero alla fine del XX secolo: tradizione, problemi attuali, prospettive*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), vol. II, a cura di BAROCCHI, PAOLA – RAGIONIERI, GIOVANNA, Firenze, Olschki, 1983, p. 570.

‘altalena’, nonché l'oscillare di un delicato equilibrio tra esigenze opposte: tutela e conservazione, ma anche resa accessibile al pubblico; rispetto dell'identità della casa-abitata ma anche nuova funzione di museo; interpretare e rappresentare facilitando la narrazione, ma senza manomettere o estorcere la veridicità del narrato.

Competenza del museologo è l'occuparsi del piano interpretativo e del piano d'arredamento della casa-museo; due fondamentali aspetti che seppur distinti sono indipendenti l'uno dall'altro²⁴. Quando i due piani trovano una perfetta armonia, fine ultimo del museologo, ecco che si costruisce uno scenario, capace di guidare il visitatore nella lettura approfondita dei contenuti che la casa-museo vuole trasmettergli, arrivando addirittura, grazie anche alla stimolazione dei sensi, a fare percepire la presenza dei ‘fantasmi’ di coloro che lì hanno dimorato²⁵.

Il piano interpretativo è quell'aspetto del lavoro curatoriale che si preoccupa del rapporto tra la casa-museo e il suo pubblico. Il museologo verifica i mezzi di cui la casa dispone (vedi piano d'arredo), e attua in maniera pertinente ad essi le scelte interpretative, tali da rispettare la veridicità della casa-museo e da sollecitare l'interesse e l'attenzione del pubblico.

Il museologo attraverso un buon piano interpretativo, riesce a trattare argomenti storici di nuovo interesse, collegando le storie narrate su micro-scala a macro-scale. Esempi pertinenti di questo operare sono rappresentati dall'ausilio di mostre temporanee all'interno delle case-museo, i cui temi si legano con il proprietario o il contenuto delle stesse, ma che altrettanto consentono di trattare argomenti differenti e nuovi. La casa-museo è quindi da pensare come un luogo interdisciplinare.

Il piano interpretativo per essere il più possibile esaustivo, deve includere anche le controversie a testimonianza della veridicità del narrato. Ad esempio come le lettere di critica inviate al generale Mannerheim, esposte alla lettura del visitatore all'interno della casa-museo a lui dedicata.

²⁴BRADLEY C., BROOKS, *The historic house furnishings plan: process and product*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 128-143.

²⁵TRICOLI, *I fantasmi* op.cit., in nota 22. Il visitatore in visita al Mannerheim-Museo nell'ambiente della toletta è pervaso dal profumo di colonia utilizzato dal Maresciallo.

Il piano d'arredamento include tre fasi: la fase curatoriale, quella interpretativa e infine la fase operativa²⁶. La fase curatoriale, ha lo scopo primario di descrivere l'arredo degli interni, stipulare una lista, e presentare di ciascuno la storia e il contesto culturale; la fase interpretativa, ha lo scopo di *esplicitare* e chiarire la relazione tra: gli oggetti, l'interno della casa e il messaggio che la stessa vuole veicolare, dimostrando come gli stessi oggetti conservino un ruolo determinante per guidare l'interpretazione complessiva di ciò che si vuole comunicare²⁷. Il museologo opera pertanto una selezione degli oggetti d'arredo e prende decisioni sulla loro disposizione al fine di ottimizzare la loro leggibilità o la narrazione che si è deciso di dare, in maniera da rendere chiari e comprensibili i contenuti al pubblico generico. La fase operativa è quella che si occupa dei problemi contingenti all'apertura della casa al pubblico, che prevede sia la messa in sicurezza del pubblico che delle opere. Si provvede quindi a stabilire il numero massimo dei visitatori, alla copertura di pavimenti utilizzando passatoie guida, alla inserimento di barriere protettive degli oggetti esposti, a scongiurare ogni eventuale rischio di furto²⁸.

Come ci suggerisce Marco Magnifico, questi accorgimenti indispensabili 'contro il pubblico e per il pubblico' dentro la casa-museo, rischiano di rompere l'incanto e di stravolgerne l'atmosfera di «quella storia impalpabile, ma quanto mai percepibile»²⁹.

Nell'attuare il piano d'arredamento dentro la casa-museo, è infatti indispensabile ribadire che qualsiasi tipo di intervento risulti poco invasivo, non sovrasti gli ambienti tradendo lo spirito originario del luogo, garantendo al visitatore della casa-museo il desiderio di immergersi nella realtà più intima e autentica della casa.

²⁶BROOKS, *The historic house* op.cit., in nota 24.

²⁷Sul ruolo degli oggetti dentro la casa-museo si rimanda alla lettura del secondo capitolo: *La casa-museo una particolare tipologia museale*.

²⁸BROOKS, *The historic house* op.cit., in nota 24

²⁹MARCO, MAGNIFICO, Il ruolo della famiglia, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 50-51.

1.2.3 L'allestimento, argomento di discussione

Queste tre fasi, sopra argomentate, costituiscono all'interno della casa-museo, il suo 'allestimento', tutt'oggi argomento di interesse.

Il tipo di allestimento offerto dalla casa-museo non può prescindere dalla cultura e dalla sensibilità del periodo storico in cui è realizzato. Questo dato di fatto è sottolineato esplicitamente da Maria Clara R. Tricoli, che così afferma: «l'allestimento è [...] luogo di una messa in scena ideologica. La mancanza di neutralità implicita in ogni operazione museale è un dato di fatto, ciò è stata l'accusa di molte accuse sollevate all'istituzione museo»³⁰.

La studiosa invita a pensare ogni intervento di allestimento museale, nonché la disposizione del materiale dentro la casa-museo, come 'restauro reversibile', ossia limitato e non invadente; inoltre, sostiene la Tricoli, deve rispondere alle esigenze didattiche ed estetiche proprie di ciascuna casa-museo³¹.

Rispetto alla discussione sui lavori di intervento, sul ripristino o meno degli interni originali di una casa-museo, su quali e quanti interventi siamo disposti ad accettare dentro la stessa, A.M Molfino afferma che la loro validità consiste nella loro capacità di restituire l'identità forte della casa stessa.

Nell'allestimento della casa-museo è consentito l'utilizzo di copie o rifacimenti, se ritenuti utili per la migliore trasmissione del messaggio culturale che la casa-museo si pone di veicolare. Come già affermato, l'obiettivo di questa particolare tipologia museale, «non è la storia o la vita in sé, ma il ritratto della storia o della vita; non il passato di per sé, ma la sua rappresentazione»³².

Tuttavia nel percorso di visita è d'obbligo il dichiarare le alterità, le infedeltà e gli adattamenti cronologici voluti da chi ha pensato l'allestimento. Bisogna cioè garantire il 'contract of trust' che si istaura tra il direttore e il pubblico della casa-museo, meglio spiegato con le parole di M. Clara Ruggieri Tricoli come 'realtà negoziata' per cui l'arredo dentro la casa-museo rispetta la restituzione degli oggetti al loro ambiente e la

³⁰TRICOLI, *I fantasmi* op.cit., in nota 22, p. 44.

³¹TRICOLI, *Ivi.*, p. 55.

³²[TRAD. NOSTRA], MONICA, RISNICOFF DE GORGAS, *Reality as illusion, the historic houses that become museums*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 10-15.

dichiarazione della sostituzione degli originali³³.

1.2.4 L'ospite, il visitatore il cliente

Il senso della casa-museo è strettamente legato alla sua relazione con il visitatore; un'osservazione è quindi richiesta su questa altrettanto importante figura.

Quando la casa è abitata l'ospite che vi accede è scelto, invitato dalla famiglia. Il proprietario regola l'accessibilità e la visibilità della propria casa, l'ospite osserva, ammira senza magari considerare l'importanza storica dell'insieme.

Con la trasformazione della casa in museo non si può più parlare di ospite ma di visitatore, o nella più corretta accezione contemporanea di 'cliente'³⁴.

La nuova funzione della casa, pone il visitatore in una posizione avulsa da relazioni personali, promuovendo altresì un nuovo atteggiamento dello sguardo. Fare vista alla casa-museo implica per il visitatore l'osservare in una visione critica finalizzata a conoscere e gustare la bellezza di ciò che vede. La percezione dell'atmosfera familiare che egli ritrova dentro la casa-museo è veicolata da ciò che è esposto e dal modo in cui è esposto. Il visitatore rimane un individuo estraneo alla casa-museo, come un ospite che entra nella casa di un altro.

Secondo la lettura proposta nel saggio *Musei e formazione del sapere*, possiamo definire il visitatore connotato da una posizione 'passiva' rispetto alla casa-museo e al lavoro del museologo³⁵. Nel saggio è suggerito il termine di 'cliente' per la posizione 'attiva' che il visitatore è chiamato ad assumere. La lettura del cliente è una figura che interagisce e partecipa con l'esposizione a cui assiste. Un cliente ha il diritto di chiedere, di approfondire, di partecipare all'offerta³⁶.

In quest'ottica la figura del museologo è chiamata a svolgere il proprio lavoro dentro

³³R. DE GORGAS, *Ivi.*, p. 40.

³⁴EILEAN, HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, BERNARDI, GIUSEPPE (trad.), Milano, Il saggiatore, 2005, p. 251.

³⁵HOOPER-GREENHILL, *Ivi.*, p. 226.

³⁶HOOPER-GREENHILL, *Ivi.*, p. 250.

la casa-museo in collaborazione con il suo pubblico. Il coinvolgimento partecipe del pubblico è da considerarsi un elemento necessario alla partecipazione attiva del significato che la casa-museo vuole trasmettere. Coinvolgere, partecipare, includere deve tuttavia garantire il completo rispetto dell'identità della casa-museo, facendo attenzione a non promuovere un effetto 'disneyland'³⁷.

³⁷GIANLUCA, KANNÈS, *Presentazione*, in *Casa museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto: atti del convegno di studi*, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13 e 14 settembre 1996), a cura di Id., Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp. 7-11; JULIUS, BRYANT, *Museum Period Rooms for the Twenty-first Century: Salvaging Ambition*, «Museum Management and Curatorship» XXIV, I (26/3/2009), DOI:10.1080/09647770902731866, pp. 73–84.

Capitolo 5

La complessità nascosta dal termine casa-museo

1.1 Il censimento e la classificazione delle case-museo

1.1.1 **Le sub-categorie sottaciute dal termine casa-museo**

Consideriamo l'idea di 'casa', parte dell'esperienza comune di ciascun individuo, ciò che verifichiamo è che ognuno di noi, influenzato da differenti fattori, fa un rimando a una particolare tipologia di casa nel proprio immaginario.

Esistono tipologie totalmente diverse di casa e altrettanto si può dire di casa-museo. Casa-museo può indicare le abitazioni dei collezionisti, come le dimore Bagatti Valsecchi e Stibbert, le grandi regge europee come Versailles, Capodimonte, Rosenborg, Het Loo, Palazzo Pitti, o il Quirinale, i palazzi aristocratici come Vizcaya a Miami, Villa Ephrussy de Rothschild a Cap Ferrat, l'elenco potrebbe continuare.

L'ampia e variegata differenziazione che il termine casa-museo sottintende è sottolineata da Giovanni Pinna, che nel riportare una prima definizione di casa-museo così scrive «historic houses, when they are open to the public and conserved in their original condition [...] constitute a museum category of a special and rather varied kind»¹.

La casa-museo esprime in sé diverse sub-categorie; la complessità dei riferimenti che il termine nasconde è significativamente espressa dalla locuzione 'Umbrella Umbrella Concept' di Dicks Bella, che lo studioso adopera nell'indicare il modello generale di folk museo, al quale sottostanno differenti tipologie². Altrettanto indicativo per l'argomento trattato, è il concetto di museo, (estendibile anche alla casa-museo), espresso da Maria Clara R. Tricoli:

[...] l'incomprensibilità, o, meglio ancora, l'inesistenza, del tipo architettonico "museo" è perfettamente corrispondente alla varietà, ma anche alla frammentarietà della struttura (comunicativa) museo³.

¹PINNA, GIOVANNI, *Introduction to Historic House Museums*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 4-9: 4.

²BELLA, DICKS, *Culture on display: the production of contemporary visibility*, Maidenhead, Open university press, 2003. p. 156.

³MARIA CLARA, RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose: la messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine, 2000, p. 34.

La singolarità della casa-museo è una variabile che si pone ben oltre le evidenti disparate strutture architettoniche e interessa piuttosto la capacità comunicativa e simbolica propria di questi musei.

Anzitutto la presenza del legame, tra la collezione, l'architettura e il proprietario, che si può mostrare in maniera palese o evocativa alla vista del fruitore, qualifica ogni casa-museo distinguendola dalle altre e, in una considerazione più ampia, da qualsiasi altra tipologia museale.

Magaly Cabral, prima coordinatrice regionale DemHist, sostiene che: «In a house museum, the document (object/cultural asset) is the actual space/ setting (the building), as well as the collection and the person who owned (or lived in) the house»⁴.

La casa, il proprietario, gli interni e la collezione seppure siano intimamente correlati gli uni agli altri, non sempre a ciascuno è riconosciuta un'eguale importanza una volta che la casa è resa museo. L'enfasi interpretativa può essere infatti determinata dall'importanza conferita ad uno solo degli aspetti che abbiamo menzionato, trascurandone gli altri. A seconda che si presti maggiore attenzione alla collezione esposta nella casa, alla sua architettura, alla qualità artistica che testimonia o alle persone che l'hanno abitata, si determina una specifica narrazione, che fa di ciascuna casa-museo un *unicum* nel suo genere.

Tra l'altro alla fine del secolo scorso, la storica d'arte Sherry Butcher-Youngmans ha suggerito una classificazione delle case-museo, suddividendole in tre ampie categorie:

- la dimora storica documentaria (Documentary sites),
- la dimora storica rappresentativa (Representative sites),
- la dimora storica estetica (Aesthetic sites)⁵.

La dimora-storica documentaria si riferisce alla casa-museo di una persona storicamente o culturalmente importante, dimora che ha mantenuto l'ambientazione

⁴MAGALY, CABRAL, *Exhibiting and Communicating History and Society*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 41–48: 41

⁵SHERRY BUTCHER, YOUNGMANS, *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and management*, New York ; Oxford, Oxford University Press, 1993.

originale (come il Mannerheim Museum); la dimora storica rappresentativa, si riferisce a una casa-museo, l'impostazione potrebbe essere una ricostruzione (vedi il Worker House); infine la dimora storica estetica che si riferisce alla casa-museo come uno spazio in cui le collezioni in essa esposte non presentano alcuna connessione con la casa stessa (Villa Hakasalmi)⁶.

Il limite di questa classificazione è quello di non comprendere o perlomeno semplificare fin troppo la complessità e la ricchezza dei racconti che una casa-museo può comunicare al proprio pubblico.

1.1.2 La casa-museo soggetto di un nuovo campo di ricerca in museologia

Nel novembre del 1997, durante la Conferenza del Comitato Internazionale dei Musei (ICOM) *Abitare la Storia*, tenutasi nel Palazzo Spinola a Genova, è stata posta un'attenzione specifica alla tipologia delle dimore storiche museo. La Conferenza, organizzata dalle Soprintendenze liguri dei Beni Ambientali e Architettonici e dei Beni Artistici e Storici, mette per la prima volta a confronto le figure che, da tutta Europa, lavorano e studiano in questo specifico campo museale. L'obiettivo posto dalla Conferenza è quello di giungere alla 'definizione dei problemi specifici' e alla messa a punto di 'procedure di lavoro comuni per metodo e spirito d'intervento' nei riguardi della dimora storica diventata museo⁷.

In sede conferenziale è altresì sollevata, dal Comitato Nazionale Italiano ICOM, l'istanza di istituire un comitato internazionale specifico delle case-museo insieme a una prima classificazione⁸. Al termine dei lavori, la Conferenza individua e presenta otto

⁶YOUNGHANS, *Ivi.*; PINNA, *Introduction op.cit.*, in nota 1

⁷LUCA, LEONCINI, *Perché "abitare la storia"*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, Convegno internazionale (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, p. 10.

⁸GIOVANNI, PINNA, *Dopo "Abitare la storia"*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 200-201; J., BRYANT *How to Use Fakes Honestly in Historic House Museums*, J., BRYANT, *New forms of management for historic house museums?*, acts of annual

categorie che qui riportiamo integralmente:

- Regge e palazzi reali,
- Case dedicate a uomini illustri o i Musei monografici,
- Case di artisti,
- Case dedicate a uno stile o a un epoca,
- Case di collezionisti,
- Case intese come contenitori di raccolte storiche,
- Case di famiglia
- Case con precisa individuazione socio-culturale.

I criteri di classificazione fissati hanno fatto riferimento, al proprietario della casa, alla qualità architettonica della stessa, al suo significato storico e alla sua posizione geografica. Da questa classificazione consegue il lavoro di censimento e catalogazione portato avanti in seguito dal nuovo Comitato.

La richiesta di un Comitato specifico, è ratificata il 09 ottobre del 1998 durante la Conferenza ICOM di Melbourne. Questo, riunitosi nella città australiana pochi giorni dopo il suo atto di nascita, decide di assumere il nome di 'Historic House Museums / Historical Houses-Museums / Residencias Históricas-Museo' e la sua abbreviazione di 'DemHist'⁹.

Nel porre l'attenzione sugli aspetti storici, culturali, artistici e sociali il DemHist, dichiara la casa-museo soggetto del nuovo campo di ricerca museale. R. Pavoni, Giovanni

conference (Barcelona, 2-5 July 2001), a cura di PAVONI, ROSANNA, Lavis, Legoprint, 2002, pp. 19-23; PINNA, *Introduction* op.cit., in nota 1; ALDO, DE POLI – MARCO, PICCINELLI – NICOLA, POGGI, *Le case degli uomini celebri. Da teatro di vita privata a bene culturale*, in *Dalla casa-atelier al museo: la valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006, pp. 15-41; ROSANNA, PAVONI – ORNELLA, SELVAFOLTA, *La diversità delle dimore-museo. Opportunità di una riflessione*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 32-36; F., GRIJZENHOUT, *Empty Places: Historic House and National Memory*, in *Historic house museums as witnesses of national and local identities*, acts of the third annual DEMHIST conference, (Amsterdam, 14-16 October 2002), a cura di PAVONI, ROSANNA, Amsterdam, Buijten & Schipperheijn, 2003, pp. 17-30.

⁹GIOVANNI, PINNA, *Preface*, in *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), a cura di PAVONI, ROSANNA, San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 7-12.

Pinna e Magaly Cabral sono tre tra gli esperti riconosciuti.

Sin dalla prima riunione ufficiale DemHist, tenutasi a San Pietroburgo nel 1999¹⁰, tra le priorità del Comitato emerge la necessità di formulare un sistema classificatorio atto a differenziare le case-museo in gruppi omogenei, (proposito che si pone a seguito della proposta presentata durante la Conferenza ICOM del 1997).

Lo scopo di classificare in gruppi omogenei è riportato chiaramente da R. Pavoni che testimonia l'agire sulla volontà di:

Rompere l'unità e compattezza della definizione di casa-museo e di riconoscere la ricchezza di molteplici e differenti sottospecie che da quella discendono, ciascuna con diverse finalità conservative, espositive e divulgative¹¹.

La catalogazione permette di rendere manifesto il carattere specifico della residenza, spiegare la natura della collezione in essa contenuta ed evidenziare l'approccio metodologico utilizzato per la conservazione e per l'apertura al pubblico della casa. L'utilità della catalogazione si riassume nelle sue due principali finalità: la catalogazione è pensata e condotta sia come strumento utile per promuovere il dialogo e il confronto tra i professionisti che operano nel settore, sia per favorire una migliore comunicazione al pubblico sulle specificità delle case-museo.

Una prima significativa catalogazione è stata presentata dalla Pavoni durante la Conferenza DemHist di Genova tenutasi dal 01 al 04 novembre del 2000¹².

Il progetto ha previsto anzitutto una prima fase di raccolta dei dati. Il censimento delle

¹⁰Il DemHist si riunisce una volta l'anno dal 1999 in diverse città Europee. La sede della prima conferenza, tenutasi a San Pietroburgo, è suggerita da Vladimir Znamenov direttore del Peterhof State Museum-Reserve che presta volontariamente la *location* per l'incontro. Al convegno partecipano più di cinquanta professionisti provenienti da dodici diversi paesi: Azerbaijan, Belgio, Francia, Germania, Italia, Polonia, Portogallo, Spagna, Stati Uniti, Svezia, Regno Unito e Russia. *Ibid.*

¹¹PAVONI, SELVAFOLTA, *La diversità* op.cit., in nota 8, p. 34.

¹²L'intervento della prof.ssa è pubblicato dalla stessa sugli atti delle conferenze DemHist: ROSANNA, PAVONI, *Order Out of Chaos: the Historic House Museums Categorization Project*, in *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), a cura di PAVONI, ROSANNA, San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 63-70; ROSANNA, PAVONI, *The Second Phase of the Categorisation Project: Sub-Categories*, in *New forms of management for historic house museums?*, acts of annual conference (Barcelona, 2-5 july 2001), a cura di PAVONI, ROSANNA, Lavis, Legoprint, 2002, pp. 51-57; ROSANNA, PAVONI, *Preface*, in *Historic house museums as witnesses of national and local identities*, acts of the third annual DemHist conference, (Amsterdam 14-16 october 2002), a cura di PAVONI, ROSANNA, Amsterdam, Buijten & Schipperheijn, 2003, pp. 11-30.

case-museo è stato condotto tramite l'invio di un questionario (Form for the Creation of Categories of House Museums) redatto dalla Pavoni a tutte le case-museo del mondo. (in appendice).

Il questionario è diviso in due sezioni. La prima sezione raccoglie le informazioni generali riguardanti la casa-museo. La seconda sezione è suddivisa in otto quesiti che riguardano: l'analisi del patrimonio fisso e mobile della casa-museo, l'uso degli spazi all'interno della casa, le funzioni espositive, i criteri di installazione, gli archivi e la documentazione storica della residenza, la produzione accademica; inoltre vengono richieste le chiavi di interpretazioni suggerite per la comprensione dell'esposizione e gli obiettivi della casa-museo.

Degno di nota, il fatto che a seguito dei risultati conseguiti dall'indagine¹³, sono state individuate le seguenti tipologie:

- case di eroi
- case di collezionisti
- case rappresentative di uno stile
- case dedicate a eventi storici
- ville storiche
- dimore signorili
- case del sentimento.

Concluso il lavoro di ricerca e di censimento, promosso inizialmente dalla Pavoni e protrattosi negli anni approdando a differenti risultati, il DemHist, durante la Conferenza di Malta del 2006, istituisce un ufficiale gruppo di lavoro con l'incarico di eseguire una classificazione delle case-museo. Vale la pena ricordare l'importanza dell'ufficialità di questa 'seconda' catalogazione; infatti i progetti sino ad allora realizzati da alcuni dei membri del DemHist, seppur presentati e riconosciuti dal Comitato, si identificano come progetti esterni allo stesso.

Il progetto è presentato da Julius Bryant e Hetty Behrens, coordinatori del lavoro di

¹³All'indagine 135 case-museo hanno risposto.

classificazione e membri del Comitato, in occasione della Conferenza DemHist di Vienna¹⁴.

Il lavoro partendo da una rilettura del censimento, realizzata con l'invio del Questionario a tutte le case-museo, ponendo l'attenzione all'importanza dell'interpretazione che della casa-museo viene data e dell'uso che ne viene fatto. Sono state individuate nove tipologie che meglio rappresentano le case-museo più diffuse a livello internazionale.

Riportiamo di seguito la specificità della nuova ripartizione:

- Case di uomini illustri (Personality houses / PersH), appartenute a personaggi internazionalmente famosi o che incarnano le qualità e i valori locali, in cui la comunità si riconosce;
- Case di collezionisti (Collection houses / CollH), documenti del gusto, del collezionare e dell'abitare in un determinato periodo storico;
- Case della bellezza (Houses of Beauty / BeauH), dimore dove la ragione del passaggio da casa a casa-museo, è proprio la casa come opera d'arte;
- Case testimoni di eventi storici (Historic Event houses / HistH), case che commemorano un evento o che testimoniano mutamenti storici attraverso cambiamenti di vita quotidiana domestica;
- Case volute da una comunità (Local society houses / SociH), case trasformate in museo non per ragioni storiche o artistiche ma perché la comunità le ha viste come uno strumento in grado di raccontare la propria identità;
- Dimore nobiliari (Ancestral homes / AnceH), ville palazzi ove generazioni di una

¹⁴Il risultato del lavoro di classificazione è riassunto nel documento PDF che può essere consultato sul sito DemHist; HETTY, BEHRENS – JULIUS, BRYANT, *The DemHist Categorisation Project for Historic House Museums*, in *ICOM: International Committee for Historic House Museums*, <<http://dem-hist.icom.museum/shop/data/container/CategorizationProject.pdf>>, (2007), consultato il 11/8/2018; ROSANNA, PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, in *ICOM: International Committee for Historic House Museums* <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/case_museo_it.pdf> (2012), consultato il 26/8/2018, p. 3; ROSANNA, PAVONI, *Case museo in Italia: nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Roma, Gangemi, 2009; ROSANNA, PAVONI, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società* (2008) <<https://casemuseoitalia.it/pdf/Case-museo-MADRID.pdf>>, consultato il 17/8/2018.

- famiglia hanno lasciato le proprie tracce;
- Palazzi reali e luoghi del potere (Power houses / RpowH) che abbiano conservato o no questa funzione, aperte al pubblico;
 - Case del clero (Clergy houses / ClerH), monasteri abbazie residenze ecclesiastiche, aperte al pubblico con uso residenziale, sia passato che attuale;
 - Case a carattere etnoantropologico (Humble homes / HumbH), documenti di un mondo e di una società scomparsa, come le case contadine.

Durante la fase di redazione della classificazione è stato ritenuto necessario aggiungere altre due categorie: le Period rooms (Rooms) e le Location (Houses for Museums / HousfM)¹⁵. La prima identifica quei luoghi in cui ogni stanza della dimora è dedicata a rappresentare, con gli arredi e i decori fissi, uno stile, un periodo differente della storia. La seconda tipologia si riferisce a quelle residenze che hanno perso totalmente o quasi il proprio arredo, le decorazioni, la struttura abitativa e sono diventate spazi suggestivi per ospitare musei e collezioni diverse e completamente estranee alla storia della casa.

Il lavoro di catalogazione trova la sua piena legittimazione nelle considerazioni della Pavoni:

[...] this phase of reflection on, and clarification of, the specific museological characteristics and qualities of house museums, is not so much the need to fit their various aspects into one standard parameter simply because of their shared structure as dwellings [...]. It is far better to devise a framework that reflects specific and different qualities and attributes, a framework in which every 'museumized' residence can be assigned a proper and clearly specified position and can therefore be compared with analogous house museums with which it shares similar structural characteristics, identical aims of communication and education, and concordant furnishing and restoration criteria¹⁶.

La catalogazione si pone dunque come strumento atto a creare non rigide strutture, ma a promuovere sintesi in grado di consentire ai professionisti e non, una visione generale più precisa sulle differenze di base delle case-museo. La sua utilità, riassumibile nel

¹⁵Il contributo è della Pavoni.

¹⁶ROSANNA, PAVONI, *Towards a definition and typology of historic house museums*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 16–21: 20.

fornire un valido strumento di conoscenza per il pubblico e di confronto per i professionisti, assolve pienamente la sua funzione nel momento in cui è resa pubblica.

Sulla pagina Web del DemHist, è consultabile e disponibile per chiunque lo desideri, la lista delle case-museo censite e catalogate¹⁷. Pavoni ribadisce a proposito come diffondendo la conoscenza si solleciti la nascita di network nazionali e internazionali in grado di stabilire standard di interpretazione, di conservazione e di restauro, così come di promuovere percorsi turistici¹⁸.

1.2 La casa-museo in rete

In Italia esistono reti e associazioni nazionali e regionali che comprendono le case appartenute a un ventaglio molto ampio di personalità, che vanno dal mondo della letteratura, a quello della politica, a quello dell'arte e del collezionismo.

A livello nazionale, dal 2012 esiste la rete casemuseoitalia.it, della quale fanno parte settanta case-museo italiane, classificate tramite le undici categorie DemHist. Di estesa conoscenza è il progetto promosso dal Fondo per l'Ambiente Italiano, (FAI). Vale la pena qui sottolineare che la politica adotta dal FAI, formatosi seguendo il modello inglese del National Trust, promuove la supremazia del concetto di casa, quale dimora e residenza rispetto a quella di museo. Secondo infatti le parole del vicepresidente, Marco Magnifico, è preferito l'utilizzo della locuzione di casa-abitata in sostituzione a quella di casa-museo¹⁹.

'Circuiti' regionali nascevano in Lombardia e Toscana già nel 2005. In occasione del convegno *Case-museo a Milano: esperienze europee per un progetto di rete*, tenutosi a Milano nel maggio 2005 è stata presentata la proposta di creare una rete, interna al

¹⁷<http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1281086966>. La catalogazione è consultabile anche dal sito del ICOM: <http://network.icom.museum/demhist/practice/projects/>.

¹⁸PAVONI, *Case Museo: Prospettive* op.cit., in nota 14.

¹⁹MARCO, MAGNIFICO, Il ruolo della famiglia, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 50-51.

capoluogo lombardo²⁰. La nuova rete museale, riunisce quattro celebri case-museo di Milano, quali la Casa Boschi di Stefano, Casa Necchi Campiglio, il Museo Bagatti-Valsecchi e il Museo Poldi Pezzoli, con l'obiettivo di far conoscere e promuovere il patrimonio culturale e artistico milanese²¹.

Nello stesso anno a Prato si è costituita l'*Associazione Case della Memoria* che riunisce cinquantaquattro abitazioni, legate a personalità illustri che hanno nobilitato e promosso la terra toscana. Numerose altre iniziative sulle case-museo sono consultabili in Rete.

In Finlandia secondo i dati consultati sul portale Network of European Museum Organisations, (NEMO), esistono tre diverse organizzazioni museali a livello nazionale; queste hanno lo scopo di salvaguardare gli interessi del settore museale, fornire informazioni, nonché adempiere all'istruzione e alla formazione²². Tuttavia, nessuna sembra essersi specificatamente interessata alla tipologia della casa-museo ne tantomeno a promuoverne una sua classificazione.

Significativo è invece il progetto della rete museale 'Uusimaa'²³, di cui Eero Salmio ne è stato il responsabile regionale del coordinamento. L'iniziativa, parzialmente finanziata dal Consiglio regionale di Uusimaa, vede congiunte le tre provincie del Finlandia meridionale: Helsinki, Porvoo e Raasepori. Il progetto è realizzato tra il 2011 e il 2012, e nell'agosto dello stesso anno è pubblicato in rete.

L'idea di creare una guida museale accessibile a tutti, muove da due principali obiettivi: da un lato la volontà di promuovere i musei locali, tra cui le case-museo, che non di rado operano su base volontaria e non dispongono di competenze per costruire propri siti Web; dall'altro la volontà di proporre nuove chiavi di lettura al pubblico, suggerendo differenti itinerari.

²⁰L'accordo del programma di catalogazione è sottoscritto nel 2004.

²¹DE POLI – PICCINELLI – POGGI, *Dalla casa-atelier* op.cit., in nota 8; *Ospiti inaspettati: case di ieri design di oggi: Museo Bagatti Valsecchi, Casa museo Boschi Di Stefano, Villa Necchi Campiglio, Museo Poldi Pezzoli*, Catalogo di Mostra (Milano, 2010), a cura di FINESSI, BEPPE, Mantova, Corraini, 2010.

²² Operano a livello Nazionale: l'Associazione Museale Finlandese, <www.museoliitto.fi>; ICOM Finlandese, <www.finland.icom.museum>; il Sindacato per i dipendenti museali in Finlandia, <www.museoalanammattiliitto.fi>; e il Consiglio Nazionale delle Antichità, <www.museovirasto.fi>. Quest'ultimo raccoglie i dati relativi alle operazioni museali in Finlandia dal 1975. L'Associazione Museale Finlandese sulla propria pagina Web condivide i dati sulle finanze, il personale e le attività dei musei a partire dal 2007. Sul sito sono presenti tre case-museo della città di Helsinki: Mannerheim museo, Taidekoti Kirpila e il Didrichsen. I musei finlandesi sono amministrati da singole entità che spesso includono diverse unità o siti museali più piccoli. Come Helsinki City Museum.

²³<www.museo-opas.fi>

Su questo modello sono nati portali museali regionali simili²⁴, come quello dell'Helsinki City Museum²⁵ la cui pagina Web riunisce e rinvia ai siti di cinque istituzioni museali dallo stesso amministrate, dislocate nella capitale, (tre delle quali case-museo considerate in questo trattazione)²⁶.

Per una più approfondita conoscenza della situazione finlandese ho deciso di intervistare Eero Salmio (curatore regionale del Helsinki City Museum). La sua considerazione, come curatore regionale e come consulente per i musei locali è quella di ritenere molti dei portali museali disponibili in rete, compreso 'Uusimaa', obsoleti in quanto privi della capacità di raggiungere un vasto pubblico. Se non li si conosce non si adoperano. Il futuro in questo caso per Eero Salmio è quello di poter arrivare a presentare e pubblicizzare direttamente le casa-museo e i musei, specie quelli meno conosciuti, in Wikimedia, Google Maps, TripAdvisor.

1.3 Il progetto di classificazione delle case-museo dell'area urbana della città di Helsinki

Il tentativo di classificare le case-museo dell'area urbana di Helsinki, conserva una sua originalità in quanto per la prima volta si è riusciti a rendere disponibile il censimento delle case-museo dislocate nella capitale, facendo riferimento al lavoro promosso dal DemHist e alle uniche definizioni da questo individuate. Tra i diversi portali online

²⁴Alcuni collegamenti sono possibili dal sito: <<http://www.museo-opas.fi/en/content/linkit>>.

²⁵L'Helsinki City Museum è l'ente che si preoccupa di mantenere il sito online della guida museale 'Uusimaa'.

²⁶Le tre case-museo sono: il Worker House-Museum, Burgher's House-museum, e Hakasalmi Villa.

consultati è assente infatti un progetto di catalogazione fedele alla Classificazione. Esistono infatti soltanto delle classificazioni improvvisate che si limitano a fornire una generica lista di musei, tra i quali occasionalmente compare la complessa tipologia della casa-museo.

L'idea è nata in seguito al soggiorno Erasmus nella capitale finlandese e in seguito a un progetto realizzato con la casa-museo del maresciallo Gustaf Mannerheim²⁷.

La quotidianità nel frequentare l'importante istituzione culturale, il conoscere i suoi retroscena, il partecipare alle sue iniziative, la volontà di approfondire e conoscere la cultura locale e la realtà museale del posto, sono tra i motivi che hanno promosso l'interesse per questa particolare e complessa tipologia museale della casa-museo, promuovendone il suo studio.

Il lavoro in una prima fase ha comportato il censimento e il reperimento delle informazioni, successivamente si è arrivati a classificare e rielaborare i dati raccolti. Non poche sono state le difficoltà incontrate sul campo, tuttavia risoltesi grazie alla collaborazione e partecipazione dimostrata durante il lavoro da tutti i soggetti consultati.

L'articolazione delle diverse fasi di questo studio è stata agevolata dalla possibilità di risiedere nella città per un periodo di tempo sufficientemente adeguato e di poter visitare gratuitamente tutti i musei, tra cui le case-museo²⁸. A completamento delle visite si è pensato di inviare il Questionario DemHist²⁹ a dodici istituzioni ritenute idonee a soddisfare i quesiti di partenza della ricerca, delle cinquantadue presenti nell'area urbana della città³⁰.

Queste sono: *The Aalto House, Mannerheim-museo, Tamminiemi, Lauri and Lasse Reitz Foundation, Didrichsen, Sinebrychoff Art Musuem, Taidekoti Kirpilä, Villa Gyllenbergs, Herttoniemi Manor House, Burger's House Museum, Worker Housing Museum e Villa Hakasalmi.*

Delle seguenti case-museo intervistate sei hanno compilato e rinviato il Questionario;

²⁷La collaborazione con il Mannerheim Museum nasce da un progetto avviato per il corso di Museum Project Management tenuto dalla docente Robbins Nina, A.A. 20017 / 2018.

²⁸I musei della Capitale consentono un giorno al mese la visita gratuita; le eccezioni sono poche come per l'Ateneum, non considerabile casa-museo.

²⁹Il questionario è reperibile online in lingua inglese.

³⁰Il dato è stato certificato sul sito <<http://www.museo-opas.fi>>.

tuttavia non si può dichiarare una mancata partecipazione da parte delle restanti³¹. Il presente lavoro ha riscosso il plauso e la fattiva collaborazione di tutti i soggetti interessati.

Vale la pena di evidenziare che per quanto riguarda la casa-museo, Reitz Musuem e Villa Hakasalmi, la direzione nella persona della signora Jaana Cawén e Tiina Merisalo, ha chiarito di non aver compilato il questionario in quanto ritengono di non voler far rientrare le due strutture nella categoria di ‘casa-museo’.

Dal nostro punto di vista, nel primo caso, il Reitz Museum, riteniamo che questa esclusione sia dettata da convinzioni assolutamente contrarie a quanto abbiamo definito casa-museo. Il museo opera dentro l'appartamento del costruttore e collezionista Lauri Reitz, la cui raccolta di arte e di antichità costituisce il cuore stesso della raccolta ivi esposta. È palese la relazione tra architettura – contenuto – persona, caratteristica più distintiva della casa-museo, ragione che tuttavia sembra non bastare alla direttrice nel definire come tale il Reitz Museum.

La negazione contraddice anche una considerazione più ampia della casa-museo, come quella espressa da Pavoni, ovvero di come:

La priorità delle case museo non è unicamente la riproduzione fedele di un determinato ambiente, bensì la conversione di spazi che furono ideati per essere abitati, dunque come spazi privati, in luoghi pubblici con finalità educative e didattiche (come tutti i musei moderni)³².

Nel secondo caso, Villa Hakasalmi, pochi o nulli sono i riferimenti ad Aurora Stjernwall, che li ha abitato negli ultimi decenni del XIX secolo. Come non codividere, anche se parzialmente, la posizione assunta dalla direttrice che sottolinea come l'edificio più che casa-museo risulti sede di esposizioni e di eventi culturali. Ciò nonostante l'edificio rispetta la definizione di ‘Location’, rientrando perciò nel nostro interesse di studio.

Altrettanto problematico è stato definire le case-museo entro categorie stabilite, la natura propria di alcune di queste si presta a letture differenti e contrastanti; delle sub-categorie di casa-museo riconosciute dal DemHist, cinque definizioni sono risultate

³¹Hanno compilato il questionario le seguenti istituzioni: il Worker Housing Museum, il Burgher's House-Museum, Villa Gyllenberg, il Mannerheim museum, Taidekoti Kirpila e Herttoniemi Manor House. I questionari sono consultabili in appendice.

³²PAVONI, *Case Museo: Prospettive* op.cit., in nota 14.

applicabili per i casi di Helsinki.

La classificazione ha distinto i casi di studio nel seguente modo:

- PersH: The Aalto House, Mannerheim Museo, Tamminiemi
- CollH: Lauri and Lasse Reitz Foundation, Didrichsen, Taidekoti Kirpilä, Villa Gyllenbergs, Villa Hakasalmi
- HousM: Sinebrychoff Art Musuem
- HistH: Herttoniemi Manor House
- SociH: Burger's House Museum

Ultimata la classificazione si è proceduto alla redazione per ciascuna casa-museo di una scheda riassuntiva. Per ogni casa-museo sono riportate le informazioni generali: il nome, gli indirizzi e i recapiti ad essa attinenti, la dicitura DemHist, la tipologia della struttura architettonica, l'anno di apertura del museo, così come le chiavi suggerite per l'interpretazione e laddove presente una raccolta, la scala proporzionale delle opere.

Capitolo 6

Le dodici schede delle case-museo di Helsinki

Burgher's House-Museum

Nome: Burgher's House-Museum

Indirizzo: Kristianinkatu 12, 00170 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: SociH

Direttore: Tiina Merisalo

Ente: Helsinki City Museum (Helsingin kaupunginmuseo)

E-mail: minna.sarantola-weiss(at)hel.fi

Web site: <<http://ruiskumestarintalo.fi>>

Redering in 3D: <<http://ruiskumestarintalo.fi/en/360-2/>>

Edificio: Casa

Anno apertura al pubblico: 1980

Numero di piani: 1

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Il museo ricostruisce gli ambienti di vita quotidiana di una casa borghese del 1800 nel distretto di Kruununhaka della città di Helsinki¹.

¹La casa-museo è aperta gratuitamente al pubblico dal 9 giugno al 7 gennaio nei giorni di mercoledì e di sabato.

Burgher's House-Museum



Nel 1812 Helsinki diventa la capitale del Granducato di Finlandia. In quel periodo sulla base del nuovo dettagliato piano urbanistico, la città inizia ad espandersi in diverse direzioni, compresa la parte settentrionale di Kruununhaka, che fino ad allora era prevalentemente adibita al pascolo del bestiame. Proprio in quest'area, minute case di legno vengono costruite per ospitare la piccola borghesia locale, gli artigiani e gli ufficiali minori. Con il tempo la progressiva espansione ed evoluzione della città nonché della società, muta l'assetto originale del quartiere, oggi parte integrante del centro storico. L'unica reminiscenza della antica area urbana è quella della casa in legno che ora ospita il Burgher's House Museum, in cui è ricreata l'atmosfera della quotidianità dell'abitare della seconda metà del XIX secolo.

La casa costruita nel 1918 per la famiglia Wörtin, nonostante abbia subito negli anni alcuni interventi di restauro e riutilizzo ha mantenuto la sua struttura originaria. Nel 1905 sono stati demoliti i volumi tecnici della proprietà, quali: la dependance, la stalla, la scuderia, la rimessa per le carrozze e la legnaia, per far posto a una moderna costruzione su tre piani attualmente adibita ad asilo nido.

Dopo la famiglia Wörtin, la casa è stata abitata per brevi periodi da diversi proprietari. Nel 1859, il complesso è acquistato dal responsabile della flotta antincendio della città,

Burgher's House-Museum

Alexander Wickholm, che nel 1868 riqualifica l'edificio, realizzando una mansarda nel sottotetto e arredando la propria dimora con mobili di pregio che verrà poi venduto all'asta dagli eredi nel 1896.

La nipote di Alexander Wickholm, Martha Broyer (1897-1979), ultimo proprietario della casa, nel 1974 vende la proprietà alla città di Helsinki, oggi amministrata dal Helsinki City Museum. Sebbene non sia possibile affermare che Martha Broyer venda la dimora con l'intenzione di promuoverne la trasformazione in museo, ciò che è certo è che ha riconosciuto il valore culturale e storico testimoniato dalla casa per la città.

Nel 1980 dietro suggerimento del Comitato delle Antichità di Helsinki, il City Museum istituisce la casa in museo e all'interno di questa inaugura il Burgher's House-Museum, utilizzando per l'arredo oggetti accuratamente scelti e selezionati dalla propria collezione per tentare di ricostruire in modo fedele le ambientazioni tipiche della società nella seconda metà dell'Ottocento.

Le sale più piccole e la cucina della casa-museo sono arredate con oggetti che ricreano atmosfere ed ambienti legati alla realtà del tempo; nella cucina domina infatti una grande stufa a legna, completa di stoviglie e setacci di rame. Il salotto, fruito come ritrovo familiare, è rivestito ancora oggi con la carta da parati originale risalente agli inizi del XIX secolo. L'arredo dell'ambiente è in Biedermeier², secondo lo stile elegante della moda dell'epoca, mentre nelle altre stanze della casa-museo sono esposti mobili in stile Rococò, come quelli presenti nella sala da pranzo, o mobili in stile più sobrio sempre risalente al XIX secolo, come nella camera da letto.

²È un movimento artistico e ornamentale sviluppatosi nel periodo storico tra il 1815 e il 1848. Molto in voga tra la borghesia tedesca e austriaca è spesso definito di genere 'romantico'.

Didrichsen Art Museum

Nome: Didrichsen Art Museum

Indirizzo: Kuusilahdenkuja 1, 00340 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: CollH

Direttore: Didrichsen Peter

E-mail: maria.didrichsen(at)didrichsenmuseum.fi

Web site: <<https://www.didrichsenmuseum.fi>>

Edificio: Villa

Anno apertura al pubblico: settembre 1965

Numero di piani: 1

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Il museo d'arte Didrichsen è una combinazione unica di museo d'arte e di casa privata. Il museo ospita da due a tre mostre all'anno che spaziano dall'arte finlandese all'arte moderna internazionale.

Scala proporzionale delle opere: Il Museo d'arte Didrichsen custodisce una collezione di 692 oggetti d'arte e 3550 fotografie. La collezione comprende opere d'arte finlandese del XX secolo, tra cui le opere di Albert Gustaf Aristides Edelfelt (1854-1905); Frans Alvar Alfred Cawén (1886-1935); Helene Sofia Schjerfbeck (1862-1946); Reidar Särestöniemi (1925-1981); Juhani Linnovaara (1934); Jenni Hiltunen Finnish (1981) e della pittrice e scultrice Laila Annikki Pullinen-Ramsay (1933-2015). Vi sono opere d'arte moderna internazionale come quelle di: Picasso, Kandinsky, Miró, Léger, Moore, Giacometti e Arp. Il Museo d'arte Didrichsen ospita in oltre l'unica collezione precolombiana della Finlandia e una collezione di arte orientale.

Didrichsen Art Museum



Il Didrichsen Art Museum è la casa in cui l'imprenditore danese Gunnar Didrichsen ha abitato dagli anni Sessanta del XX secolo insieme alla moglie Marie-Louise Ottemperando Granfelt.

Sin dall'inizio del loro matrimonio, nel 1939, i coniugi condividono l'interesse e l'amore per l'arte. Il crescente successo dell'azienda di distribuzione Transmeri, fondata da Gunnar Didrichsen nel 1928, garantisce alla famiglia oltre alla sicurezza finanziaria la possibilità di acquistare opere d'arte, viaggiare e finanziare la costruzione della propria dimora sull'isola Kuusisaari a Ovest di Helsinki.

La villa di Kuusilahdenkuja, è progettata nel 1958 dall'architetto Revell Viljo (1910-1965) che si occupa non solo della struttura della stessa, ma anche di tutti i dettagli interni, ricercando l'armonia tra arte, architettura e natura. L'interno e l'esterno dell'edificio comunicano grazie a grandi finestre panoramiche che danno sul giardino, ornato da sculture che circondano l'edificio.

Nel 1965 è aggiunta un'ala alla villa per collocare ed esporre la collezione in continua crescita; la collezione si compone di opere di artisti finlandesi del XX secolo, come Gallen-Kallela, Cawén, Schjerfbeck, Särestöniemi, Linnovaara, Hiltunen e Pullinen e di lavori di artisti internazionali contemporanei, tra i quali degni di nota sono Picasso, Kandinsky, Miró, Léger, Moore, Giacometti e Arp. I coniugi collezionano anche opere

Didrichsen Art Museum

d'arte orientale e di arte precolombiana, quest'ultima costituisce un *unicum* nel suo genere in Finlandia.

Oggi l'oggetto e il soggetto della musealizzazione sono sia la collezione d'arte che il suo contenitore, l'edificio in cui essa è racchiusa.

Con l'aggiunta della nuova ala alla villa, Gunnar e Marie-Louise Didrichsen concretizzano il desiderio di un museo d'arte. Nel settembre del 1965, l'apertura al pubblico della collezione, rappresenta un evento importante per la vita artistica di Helsinki. Nello stesso anno, 1965, i coniugi istituiscono la fondazione che porta il loro stesso nome; fondazione Gunnar e Marie-Louise Didrichsen.

I fondatori del museo non vivono più, Marie-Louise Didrichsen è venuta a mancare nel 1988 e Gunnar Didrichsen nel 1992, le loro tombe situate sul versante della villa che da verso il mare, richiamano la dialettica tra la morte e la vita, sottolineata da Alessandra Mottola Molfino in occasione del Convegno tenutosi a Saluzzo¹.

La dialettica esplicita il contrasto del duplice compito che spetta alla casa-museo, di essere da una parte una custode di memoria, con l'obbligo quindi di rispettare le scelte dei proprietari, ovvero 'l'ordine tombale della vita ghiacciata'; dall'altra di essere, nella sua funzione di museo, un 'organismo vivo', il cui compito è quello di rivolgersi al futuro².

La fondazione Gunnar e Marie-Louise Didrichsen svolge oggi il ruolo dei collezionisti-proprietari, interpretandone i gusti e i pensieri, adottando pertanto politiche di acquisto che si pongono in continuità lineare con la volontà dei collezionisti.

Nel 1993 gli spazi del museo sono stati ampliati agli ambienti privati, abitati un tempo dai proprietari. La visione originale di Gunnar e Marie-Louise Didrichsen è ancora oggi il filo conduttore della politica della Fondazione, nel rispetto del volere dei coniugi.

«We sincerely hope that our museum will remain the home of everything beautiful: art,

¹ALESSANDRA, M.MOLFINO, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto: atti del convegno di studi*, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13-14 settembre 1996), a cura di KANNÈS, GIANLUCA, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp. 27-35.

²MOLFINO, *Ivi.*, p. 27.

Didrichsen Art Museum

architecture and nature and that it will give others as much joy as it has given us». Oggi la villa è uno dei più famosi musei d'arte di Helsinki.

Herttoniemen Manor House

Nome: Herttoniemen Manor House, (in finlandese: Herttoniemen kartanon)

Indirizzo: Linnanrakentajantie 12, 00810 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: HistH

Curatore: Malmstrom Synnove

E-mail: niklas.kullberg(at)gmail.com

Web site: <<https://hertonasgard.fi>>

Edificio: Tenuta

Anno apertura al pubblico: 1927

Numero di piani: 2

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Herttoniemen Manor House è uno tra i pochi manieri rimasti ad Est della capitale finlandese diventato oggi museo. La proprietà che oltre la casa-museo comprende un vasto parco, un museo di storia della cultura rurale e del costume, è amministrata e gestita dall'associazione Svenska Odlingens Vänner i Helsingfors di Helsinki.



Herttoniemen Manor House

Il maniero di Herttoniemen è carico di storia, la sua costruzione risale al XVI secolo circa, circondata da ottocento ettari di terreno.

Nel 1752 Augustin Ehrensvärd, noto costruttore dell'epoca, acquista la struttura e la adibisce a fabbrica di porcellana, prima del suo genere in tutta la Finlandia¹.

All'inizio del XIX secolo, il maniero è rilevato dall'ammiraglio Carl Olof Cronstedt (1756-1820), accusato di tradimento dalla corona svedese in seguito alla Guerra di Finlandia. L'ammiraglio trasforma la vecchia fabbrica di porcellana nella sua una residenza privata. Il progetto di ristrutturazione è curato dall'architetto Pehr Granstedt; l'edificio è innalzato di un piano, la sezione centrale della facciata è contrassegnata da due robuste lesene, coronata da un timpano e da una finestra a semicerchio.

Cronstedt, che acquista la proprietà nel 1813, finanzia inoltre il progetto di convertire il vasto parco in un monumento in stile barocco. Si avvale, per la realizzazione di questo progetto, della consulenza dell'architetto Carl Ludvig Engel, il quale suggerisce di inserire nel parco due gazebo.

Carl Olof Cronstedt muore nell'aprile del 1820, la vedova, contessa Sofia Beata, lascia il maniero in eredità ai figli nel 1832.

La villa di Herttoniemi durante la sua storia residenziale è stata di proprietà di due famiglie. I discendenti di Cronstedt vendono il maniero nel 1859 a Carl Gustaf Bergbom, tesoriere della contea di Oulu, città a Nord Ovest della Finlandia. Negli anni Ottanta del XIX secolo il maniero è soggetto a ulteriori interventi, sono aggiunti un balcone alla facciata nord, una terrazza con pilastri alla facciata meridionale e una stretta scalinata verso il frontone occidentale.

Quando il maniero nel 1888 passa di proprietà a Johan Bergbom, ultimo erede della famiglia, la tenuta comprendeva ancora gli 800 ettari di terreno, di cui 400 coltivabili. Nel 1916, Johan Bergbom vende la maggior parte delle terre e mantiene l'edificio principale con quindici acri di parco.

Nel 1917, durante la Guerra Civile, Johan Bergbom è assassinato al tavolo da colazione

¹Nel corso del tempo la vita sociale cambia, all'inizio del XIX secolo la vita del maniero riflette una classe sociale differente e distinta, i nobili; il maniero si anima con feste, balli in maschera e giochi.

Herttoniemen Manor House

dalle Guardie Rosse che invadono la tenuta alla ricerca di armi e la trasformano nel loro quartier generale².

Alla fine del conflitto la proprietà ritorna agli eredi che nel 1919 i suoi eredi donano il maniero all'associazione Svenska Odlingens Vänner i Helsingfors per la creazione di un museo. L'associazione che fin dai primi anni del XX secolo intende creare un museo della storia rurale della Finlandia, adatta l'edificio principale del maniero come sede centrale. Herttoniemi Manor è stato reso un museo nel 1927.

Al piano superiore della casa-museo, la vita della famiglia Cronstedt, prima proprietaria della dimora, prende vita nei dipinti e nei mobili in stile Gustaviano che appartenevano alla famiglia stessa. Mentre il piano inferiore è arredata la casa borghese della famiglia Bergbom, che qui vive a cavallo tra XIX e XX secolo.

Intorno al Manor House Museum si trova uno dei migliori giardini barocchi della Finlandia.

La porta principale della villa si apre sul giardino in stile Barocco che all'angolo Sud Est si trasforma in giardino all'inglese, creando un contrasto con la rigidità dello stile Barocco. I percorsi nel parco intervallati da numerosi stagni costituiscono un ambiente suggestivo. Il parco di Herttoniemi Manor è tutt'oggi un'oasi verde circondata da una fitta sede di sentieri e di insediamenti moderni ed è gestito dal Dipartimento della città di Helsinki.

Il magnifico scenario è stato valorizzato anche dall'industria cinematografica finlandese, che lo ha utilizzato spesso come ambiente scenografico per le riprese di molti film. Nella fattoria facente parte della tenuta è allestito il museo rurale, le cui collezioni sono composte da una raccolta di oggetti appartenenti alla vita contadina.

Il museo racconta il costume, gli usi, le abitudini culinarie, della vita rurale finlandese.

²Nel 1917 il colpo di stato dei bolscevichi in Russia fomenta la richiesta di potere nelle mani dei lavoratori in Finlandia; la popolazione operaia repressiva proclama una legge generale e stabilisce numerosi popoli armati. L'anno seguente scoppia la Guerra Civile.

Reitz Foundation Museum

Nome: Reitz Foundation Museum

Indirizzo: Apollonkatu 23 B 64, 6th floor 00100 Helsinki, Finlandia

Categoria: DemHist: CollH

Direttore: Cawén Jaana

E-mail: museo(at)reitz.fi

Web site: <<http://www.reitz.fi/foundation>>

Edificio: Appartamento

Anno apertura al pubblico: 1972

Numero di piani: 1

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Museo d'arte che espone la propria collezione in quello che è stato l'appartamento del costruttore Lauri Reitz, la cui raccolta di arte e di antichità costituisce il cuore della collezione attuale.

Scala proporzionale delle opere: 166 dipinti, 133 antichi argenti finlandesi, 73 armi datate prima del 1500, 180 porcellane, antichi orologi, strumenti musicali, un arazzo, statue lignee, orologi antichi, antichi libri finlandesi, strumenti musicali europei del 1700-1800 e mobilio datato tra il 1600 e il 1800.



Reitz Foundation Museum

Reitz Lauri (7 marzo 1893, Valkeala, (Finlandia) – 8 settembre 1959, Helsinki) è una delle più importanti figure nel campo dell'edilizia nella città di Helsinki tra gli anni Venti e Cinquanta del XX secolo. La fortuna della società di Reitz, la Lauri Reitz Construction Company, fondata dallo stesso nel 1928, ha permesso a Reitz di soddisfare i suoi interessi più disparati di collezionista.

La collezione Reitz si può dire costituita da più collezioni, in quanto Reitz privo di un unico criterio nel collezionare, acquista per puro piacere oggetti di diversa natura che trova esteticamente belli, dall'arte finlandese del XIX secolo agli oggetti d'antiquariato, collezione che lo stesso Reitz disponeva nella propria abitazione¹.

Nel 1922 Lauri Reitz sposa Maria Lindholm (1891-1971), che alla morte del marito istituisce la Reitz Foundation Museum, a cui lascia in eredità, nel 1971, le proprietà e i beni della famiglia.

La Fondazione, che rispecchia gli interessi perseguiti da Reitz Lauri, ha il compito educativo di disporre gratuitamente alla pubblica fruizione la casa e la collezione in essa custodita. Nel 1972 la casa è stata trasformata in museo d'arte, ed è aperta al pubblico due giorni la settimana².

Reitz Lauri è una figura importante per l'arte finlandese, egli è tra i primi collezionisti a interessarsi all'arte prodotta durante la Finnish Gold Age, periodo che coincide con i primi decenni del XIX secolo, ed è tra i primi collezionisti a mostrare interesse per le opere realizzate da artiste finlandesi.

La collezione Reitz accanto ai dipinti, datati tra l'inizio del 1800 e il 1940, conta una tra le più importanti raccolte di argento antico finlandese, con un importante numero di manufatti in stile Barocco e Rococò. Reitz è stato uno tra i pochi collezionisti di porcellane a Helsinki negli anni Trenta del secolo scorso. La collezione di porcellane, esposta dentro le stanze della casa-museo, include preziose manifatture del XVIII secolo, molte delle quali sono state prodotte dalle note fabbriche francesi Meissen e Sèvres.

Parallelamente Reitz ha coltivato l'interesse per le armi e gli oggetti d'antiquariato. Entro la casa-museo una stanza è stata riservata all'esposizione della collezione d'armi,

¹L'appartamento è parte del complesso architettonico costruito nel 1938 da Peltonen Jalmari, architetto della Lauri Reitz Construction Company, nel quale Lauri Reitz insieme alla moglie si trasferisce nel 1943.

²La casa-museo è aperta il mercoledì e il sabato pomeriggio nelle ore pomeridiane.

Reitz Foundation Museum

acquistata da Reitz nel 1930 dalla Danimarca ed arricchita in seguito con con armi del Medioevo, su iniziativa della Fondazione.

Nel museo sono esposte opere minori datate tra il XVII e il XIX secolo quali: libri, orologi, mobili antichi, e strumenti musicali, quest'ultimi risalenti al XVIII e al XIX secolo.

Oggi la collezione Reitz, grazie agli acquisti della Fondazione, è triplicata; e buona parte della collezione è resa fruibile. La numerazione della collezione esposta dentro ciascuna delle nove stanze della casa-museo segue il senso orario da alto in basso, ricominciando dal numero uno in ciascuno ambiente. La presenza delle schede esplicative a disposizione in ogni stanza aiutano il visitatore nella lettura delle opere ivi esposte.

Mannerheim Museum

Nome: Mannerheim Museum

Indirizzo: Kalliolinnantie 14, 00140 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: PersH

Direttore: Kristina Ranki

Curatore: Toni Piiponener

E-mail: info(at)mannerheim-museo-fi

Web site: <<https://www.mannerheim-museo.fi/>>

Edificio: Casa con giardino

Anno apertura al pubblico: Sabato 3 novembre 1951

Numero di piani: 2

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Il Mannerheim Museum¹ offre uno sguardo unico sulla vita del Maresciallo Carl Gustaf Emil Mannerheim e sulla storia finlandese. Il museo è la casa in cui il Maresciallo vive dal 1924 al 1951, anno della sua morte.

L'arredo della casa-museo, che mantiene l'assetto originale pensato dallo stesso Mannerheim, è una combinazione di mobili d'epoca, souvenir esotici e trofei di caccia. La collezione di medaglie, gli indumenti del maresciallo parlano della sua carriera di soldato e statista; mentre i teschi di animali imbalsamati e i *Thangka* buddisti tibetani, ricordano i suoi numerosi viaggi e spedizioni di caccia.

¹La visita alla casa-museo è consentita solo nei fine settimana, attraverso visita guidata.

Mannerheim Museum



Il barone Carl Gustaf Emil Mannerheim (1867-1951), generale, uomo politico e statista finlandese è considerato un eroe della patria; egli rappresenta la figura più onorata e insignita di titoli, della storia della nazione.

La carriera militare di Mannerheim, così come quella di molti giovani finlandesi del tempo, ha inizio nelle forze armate russe, dove egli milita negli anni giovanili sino alla Rivoluzione del 1917. Quando è costretto a rientrare in madrepatria, dichiarata indipendente nel 1918. Nominato capo del nuovo governo finlandese (1918-1919), Mannerheim riesce ad assicurare il riconoscimento dell'indipendenza della Finlandia da parte delle grandi potenze. Nel 1919 Mannerheim perde le prime elezioni presidenziali, ritirandosi a vita privata fino al 1931. In questi anni si impegna personalmente nella riforma della Croce Rossa finlandese, di cui diventa presidente nel 1922, e nel 1920 fonda la General Mannerheim League for Child Welfare. Queste riforme volte a incidere positivamente nell'assetto sociale, denotano la profonda sensibilità che Mannerheim possedeva nei confronti del miglioramento delle condizioni di salute pubblica dell'intera nazione.

Nel 1931 Mannerheim è nominato presidente del supremo consiglio della difesa, carica che mantiene fino al 1939, e nel 1933 comanda in capo delle Forze di Difesa finlandesi. Sotto la guida di Mannerheim la Finlandia conduce le due guerre di difesa contro l'Unione Sovietica².

Eletto Presidente della Repubblica finlandese dal 1944 al 1946, Mannerheim stipula

²La Guerra d'Inverno tra il 1939 e il 1940, e la Guerra di Continuazione, nel contesto della Seconda Guerra Mondiale, tra 1941 e il 1944.

Mannerheim Museum

l'armistizio con l'URSS e nel 1946 si ritira a vita privata. Mannerheim fu tra gli esploratori dell'Asia, negli anni 1906-1908, avendo eseguito al servizio dello Zar, un viaggio di 14.000 km, di cui 3000 in regioni poco conosciute³.

Il Mannerheim Museo

L'area sud di Kaivopuisto a Helsinki è stata per lungo tempo soggetta all'influenza della SpA and Baths Company, una delle più antiche società della città, che fondata nel 1834, affittava i terreni e le ville in questa zona, grazie a un accordo speciale con le autorità cittadine. Vengono gettate così, le basi della moda, 'della cultura', della villa estiva a Helsinki.

Le prime case della zona sono costruite in legno, inizialmente su scala piuttosto modesta, ma diventano più ambiziose col passare del tempo, in accordo con le esigenze dello stile di vita della classe agiata.

Nei primi decenni del XX secolo, il valore delle proprietà nell'area di Kaivopuisto cresce, in seguito allo stabilirsi in questa zona delle ambasciate e delle residenze diplomatiche, tutt'oggi permanenti.

Le alterazioni architettoniche della casa, riflettono e testimoniano la storia dello sviluppo politico e architettonico del quartiere, e in generale della Finlandia.

L'edificio, noto anche come 'Villa No.22', è costruito nel 1872 su progetto dell'architetto August Boman. La struttura della casa-museo, che ancora rispetta il progetto originario, è basata su un piano terra simmetrico; conta di due piani dal livello della strada e di un piano seminterrato realizzato sfruttando la forte pendenza del terreno. Sebbene la configurazione architettonica dell'edificio sia rimasta invariata nel tempo, i suoi interni e la funzionalità degli ambienti hanno subito notevoli trasformazioni.

La struttura interna dell'edificio pensata da A. Boman, inizialmente suddivisa in sei appartamenti, (dimore per i dipendenti della fabbrica dell'industriale Karl Fazer), cambia quando nel 1920 la storia della 'Villa No.22' e di Mannerheim si incrociano.

In questi anni è un'opinione diffusa che Mannerheim, considerato l'eroe della nazione

³In questa lunga spedizione Mannerheim ha raccolto una interessante collezione di oggetti, oggi costituenti gran parte della collezione folkloristica del National Museum di Helsinki.

Mannerheim Museum

e un generale di successo, debba risiedere in una dimora che rispecchi il suo status⁴.

È l'industriale Karl Fazer che suggerisce all'amico di trasferirsi nella 'Villa No.22', al tempo di sua proprietà. Mannerheim diventa così il nuovo inquilino della casa, e ne cura personalmente il progetto di modifica, con il consenso e il finanziamento da parte di Karl Fazer.

Gli architetti responsabili della ristrutturazione della casa sono Malmström Karl e Tikkanen Robert⁵. Mannerheim ha un'idea chiara di come desidera organizzare i tre piani della dimora, facendo corrispondere a ogni piano una precisa funzione: gli ambienti dei domestici al seminterrato, le sale ricevimento al pian terreno e gli ambienti privati al primo piano.

In aggiunta Mannerheim dà direttive sulla disposizione dei colori per le stanze della casa ed esprime il desiderio di una facciata più chiara. Egli cura di persona l'arredo della casa con un rigore militare, studiando accuratamente la posizione dei suoi trofei di caccia e degli onori a lui conferiti.

Il mobilio e gli oggetti presenti nella casa-museo, sono acquistati da Mannerheim durante i suoi numerosi viaggi in Europa e Oriente. Nello studio è tutt'oggi presente la grande scrivania decorata con motivi cinesi, che fu comprata da Mannerheim a Parigi; le cassapanche sono state acquistate in Spagna; il cancello in ferro, in cima alla scala interna, proviene dall'Italia; le pelli di tigre, utilizzate come tappeti, sono frutto di una personale spedizione di caccia in India; mentre i candelieri in vetro, esposti nel salotto, provengono da Murano.

Tutto della casa è curato da Mannerheim alla perfezione. Negli archivi della casa-museo sono tutt'oggi custoditi i menù da lui stesso preparati, in occasione dei numerosi ricevimenti privati e pubblici, che santuariamente animavano la dimora.

Della collezione fa anche parte una cospicua raccolta di testi in diverse lingue, che trattano di argomenti disparati, sino alle guide turistiche⁶.

⁴Mannerheim rientra nella capitale finlandese nel 1918 e soggiorna in varie strutture della capitale, sino al 1924 anno in cui si trasferisce a vivere Kalliolinnantie 14.

⁵Malmström Karl (1889-1950) e Tikkanen Robert (1888-1947) due noti architetti finlandesi del tempo, entrambi avevano una passione per la caccia ed erano abili tiratori, condividendo con ciò un interesse comune con il proprietario della villa Karl Fazer e lo stesso Mannerheim.

⁶Mannerheim parlava sette lingue e i suoi libri sono in lingua: svedese, finlandese, francese, russo, tedesco, inglese e polacco. Nella sua biblioteca sono presenti anche testi italiani.

Mannerheim Museum

Il 16 agosto del 1945 Mannerheim redige il proprio testamento, nel quale stabilisce il nascere della General Gustav Mannerheim National Foundation. Dopo la morte di Mannerheim, (1951), la Fondazione rileva gran parte dell'arredo della casa, con l'intenzione di realizzare un museo.

Il museo è fondato nella casa di Kalliolinnantie 14, di cui la Fondazione continua a pagare l'affitto alla famiglia Fazer sino al 1957, anno in cui ne acquisisce la proprietaria.

Importanti interventi di ristrutturazioni degli interni, necessari per le nuove esigenze museali, sono realizzati nel 1974. Il progetto di rinnovo è degli architetti: Tandefelt Claus e Rähkä Gustaf, che realizzano nel seminterrato: un ufficio, un archivio e l'abitazione del custode; mentre ai piani superiori vengono attuate piccole modifiche, agendo con devozione e rispetto degli spazi originali.

Al piano terreno della casa-museo, sono rispettati gli ambienti della casa di Mannerheim: l'anticamera, la sala da pranzo, il salotto e lo studio.

La possibilità di circolare da una stanza all'altra, in quanto le stanze sono comunicanti tra di loro, ha favorito il percorso museale, che prosegue al piano superiore, dove rimangono nel loro aspetto originale: la camera da letto, l'adiacente bagno del Maresciallo e la stanza degli ospiti. In linea di continuità con il percorso di visita, gli altri tre locali presenti sul piano sono: la sala adibita alle esposizioni temporanee; la sala della collezione permanente in cui sono esposte le numerose medaglie conferite al Maresciallo e infine la sala per congressi, nella quale con la visione di un filmato sulla vita di Mannerheim termina il percorso di visita alla casa-museo.

I primi curatori della casa-museo sono tre persone che hanno vissuto per anni a stretto contatto con il Maresciallo: Bäckman Major suo personale attendente, e le due governanti Haglind Berta Linnea e Sundman Elsa Karolina. Essi al momento della fondazione della casa museo, si preoccupano di costituire un gruppo di studiosi e ricercatori, per catalogare i numerosi oggetti che costituiscono la collezione del proprietario⁷. La collezione della casa-museo è costituita da: medaglie, insegne, bandiere, uniformi, armi e dai numerosi

⁷Tale catalogazione è tutt'ora in atto a opera di Lissa Oikari.

Mannerheim Museum

trofei di caccia esposti nelle varie stanze della casa-museo. Le numerose fotografie esposte nel salotto e nello studio, che immortalano i tanti momenti significativi della vita privata di Mannerheim, sono copie di quelle originali, che si è preferito conservare negli archivi, per meglio salvaguardarle.

Fin dall'apertura della casa-museo, la Fondazione ha proceduto ad arricchire la collezione con nuovi acquisti o donazioni di oggetti, pertinenti alla sola vita privata di Mannerheim⁸.

Dall'apertura della casa-museo ad oggi, sono trascorsi più di sessant'anni. In questo lungo periodo le Direzioni che si sono succedute, hanno tutte contribuito a mantenere l'equilibrio di casa e di museo.

La sfida principale della casa-museo, è ancora quella di conservare il proprio significato e la propria rilevanza agli occhi del pubblico, che cambia con lo sviluppo della società.

⁸Il museo ha aggettato nel corso del tempo i gagliardetti e le targhe SA-1 che erano state sulle macchine utilizzate da Mannerheim quando rivestiva il ruolo di Presidente della Nazione e di Comandante in capo, donate dalle Forze di Difesa finlandesi; l'ospedale provinciale di Mikkeli, Finlandia, ha fornito al Museo il cavastivale che Mannerheim usava regolarmente durante la serata di sauna; Helsinki Swimming Baths ha restituito le pantofole della sauna utilizzate da Mannerheim; le statuette del cavallo possedute da Mannerheim nel periodo prebellico, e del suo cane, Ratto, sono regali dello scultore Anton Ravander-Rauas, fatti quando ancora Mannerheim era in vita con il suo permesso. Nel 1952 il Ministero degli affari esteri ha donato una maschera mortuaria in bronzo del Maresciallo, commissionata all'artista svizzero Milo Martin. La maschera esposta per qualche tempo nel museo, è oggi in deposito.

Sinebrychoff Art Museum

Nome: Sinebrychoff Art Museum

Indirizzo: Bulevardi 40, 00120 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: HousfM

Direttore: Kirsi Eskelinen

Curatore: Ira Westergård

E-mail: ira.westergard(at)siff.fi

Web site: <<https://sinebrychoffintaidemuseo.fi>>

Edificio: Casa

Anno apertura al pubblico: 1921; 2003

Numero di piani: 2

chiavi suggerite per l'interpretazione: Il museo d'arte Sinebrychoff è l'unico museo della Finlandia che dispone di una cospicua raccolta di opere d'arte moderna europea; la collezione, oggi di proprietà della Finnish National Gallery, comprende opere datate tra il XIII secolo la prima metà del XX secolo. Il museo d'arte Sinebrychoff comprende mostre internazionali e temporanee, che occupano di base il piano terra dell'edificio; parte del primo piano del museo costituisce la casa-museo di Paul e Fanny Sinebrychoff, caratterizzata da una collezione permanente, oggi di proprietà della Finnish National Gallery; l'altra parte del primo piano, che costituisce il museo d'arte moderna, espone alcune opere della collezione di Paul e Fanny Sinebrychoff e della collezione d'arte moderna della Finnish National Gallery.

Scala proporzionale delle opere: Il nucleo della collezione di arte di Paul e Fanny Sinebrychoff è costituito da ritratti svedesi del XVII e del XVIII secolo e opere d'arte olandesi e fiamminghe del XVII secolo. La collezione vanta anche di opere d'arte di artisti italiani, francesi, tedeschi, spagnoli e inglesi; lavori di Lucas Cranach, Rembrandt, Tiepolo, Jan van Goyen e Alexander Roslin. I coniugi hanno anche costituito un'importante collezione di arte grafica e di miniature.

Sinebrychoff Art Museum



Il museo d'arte Sinebrychoff è situato in un'edificio storico nella via centrale di Bulevardi a Helsinki. L'edificio è stato costruito nel 1842 su commissione della famiglia Sinebrychoff ed è stato progettato in modo da sfruttare il primo piano come residenza della famiglia stessa, mentre il piano terra doveva fungere da sede degli uffici della fabbrica di birra, di cui la famiglia Sinebrychoff era, tra i paesi nordici del tempo, la più grande produttrice.

In origine quindi il visitatore trovava al piano terra gli uffici della fabbrica di birra e gli alloggi per i domestici, mentre al primo piano l'abitazione della famiglia Sinebrychoff, le cui stanze erano decorate da preziosi soffitti dipinti, da superfici in stucco e da carte da parati francesi. La dimora era arredata secondo la moda borghese del tempo, ciascuna stanza godeva di ricostruzioni di ambienti in 'stile' che suggerivano il ruolo sociale della famiglia stessa.

Nel 1904 Paul Sinebrychoff il giovane (1859-1917), l'ultimo erede maschio dei Sinebrychoff, si trasferisce a vivere nell'edificio insieme alla moglie Fanny Maria Grahn (1862-1921) facendola propria dimora sino alla morte.

Nel corso delle loro vite Paul e Fanny Sinebrychoff realizzano una significativa collezione di opere d'arte, che dipongono nella propria dimora, insieme alla collezione di mobili, di oggetti d'antiquariato e di argenti; le collezioni che tutt'oggi arredano gli interni della casa-museo, sono unici nel loro genere in Finlandia.

Sinebrychoff Art Museum

Paul Sinebrychoff colleziona opere d'arte sin dal 1880, il suo interesse è inizialmente per il genere del ritratto; egli acquista dipinti e pastelli di artisti svedesi e finlandesi dal XVII al XVIII secolo. In seguito, grazie ai consigli dello storico d'arte Osvald Sirén (1879-1966), Paul Sinebrychoff acquista opere di artisti Olandesi, e i suoi interessi si estendono anche al genere del paesaggio e alle miniature.

Nel corso del tempo Paul Sinebrychoff coltiva l'idea di una collezione pubblica, il suo desiderio si realizza nel 1921 quando lascia, tramite testamento, le collezioni e i suoi alloggi al Governo finlandese. La collezione Sinebrychoff all'epoca, costituiva la più grande donazione d'arte privata della Finlandia e la più grande collezione d'arte privata dei paesi nordici. Dopo il lascito del 1921, lo Stato finlandese dispone per la trasformazione del primo piano dell'edificio, nonché gli alloggi privati dei Sinebrychoff, in museo. La casa-museo rimane inalterata sino al 1939, anno in cui scoppia la seconda Guerra Mondiale (Guerra d'Inverno 1939-1940) e diventa necessario chiuderla e collocare in sicurezza la sua collezione. Durante la fase bellica i bombardamenti danneggiano gravemente la casa di Bulevardi 40, che dopo il conflitto è affittata all'Università di Tecnologia di Helsinki che la restaura e la adibisce a laboratorio di chimica.

Nel 1959 la società Sinebrychoff interviene con significativi lavori di restauro per riconvertire la casa in museo e porvi in esposizione le originarie collezioni. Nel 1975 il piano terra dell'edificio è acquistato dal Governo finlandese e reso fruibile al pubblico.

Nel 1980 la collezione del museo è incrementata con la collezione d'arte europea, di proprietà dello Stato, che dall'Ateneum, il museo d'arte di Helsinki dove la collezione era stata esposta sino ad allora, è trasferita al museo d'arte Sinebrychoff.

L'intero edificio è stato sottoposto ad importanti lavori di restauro conservativo che si sono conclusi nel 2002.

Il lato del primo piano del museo che affaccia su via Bulevardi, costituisce la casa-museo, contraddistinta da quattro stanze comunicanti, tutte restaurate nel loro aspetto originale.

Grazie alle fotografie in bianco e nero degli interni della casa dei coniugi Sinebrychoff, scattate nel 1912 dal fotografo Signe Brander, è stato possibile operare una ricostruzione dell'assetto originale di ciascuna stanza. La collezione d'arte, i manufatti e i mobili

Sinebrychoff Art Museum

originali sono stati collocati in ogni stanza così come al tempo in cui gli stessi ambienti erano abitati dai coniugi Sinebrychoff.

Le quattro stanze della casa-museo sono: l'‘Empire Room’, in essa è rispettato l'arredo voluto da Paul Sinebrychoff padre (1799-1883), che acquista probabilmente il mobilio della stanza nel 1850, epoca in cui abita la casa. Si dice che il mobilio sia appartenuto allo Zar Paul I; l'origine russa dell'arredo è anche testimoniata dal mobilio inusuale, che include non solo un divano diritto ma anche uno curvato, così come un elevato numero di piccole sedie e di tavoli. I rivestimenti nella stanza tipici dello stile Empire, sono in seta giallo brillante, una riproduzione fedele curata dalla ditta Lyons che è stata *partner* ufficiale della ristrutturazione della casa-museo. A seguito del restauro è possibile oggi ammirare i decori caratteristici della stanza quali: delfini, sfingi, geni, grifoni, fenicotteri e palme.

Nella ‘Gustavian Room’, lo stile Barocco predomina; nella stanza è allestita la *suite* composta da venticinque pezzi di mobilio, provenienti da vari paesi europei.

Segue poi la ‘stanza dello studio’, sulle pareti della quale è esposta la collezione di paesaggi e di ritratti olandesi del XVII secolo facenti parte della collezione di Paul e Fanny Sinebrychoff. Il percorso di visita della casa-museo conclude con la ‘sala da pranzo’; qui sono esposti i mobili, le porcellane prodotte dai marchi Delf e Cina, e il tavolo da pranzo e le sedie, in stile Barocco olandese, acquistati da Paul Sinebrychoff a Stoccolma nel 1904. Per quanto possibile la casa dei Sinebrychoff si presenta come era negli anni Dieci del Novecento, consentendo al visitatore di immergersi temporaneamente nel vissuto e nella storia passata.

Kirpilä Art Collection

Nome: Kirpilä Art Collection

Indirizzo: Pohjoinen Hesperiankatu 7, 00260 Helsinki, 6° piano, Finlandia

Categoria DemHist: CollH

Direttore: Ms. Ruohonen Johanna

Curatore: Ms. Hyttinen Pia

E-mail: taidekoti(at)skr.fi

Web site: <<https://taidekotikirpila.fi>>

Edificio: Appartamento

Anno apertura al pubblico: 1992

Numero di piani: 1

Scala proporzionale delle opere: La Kirpilä Art Collection comprende attualmente 540 opere d'arte, di cui solo cinque sono di artisti non finlandesi. La collezione che copre un arco temporale che va dal 1850 al 1870/ 1880, è principalmente costituita da dipinti, ma conta anche la presenza di: sculture; grafiche; acquerelli e schizzi, e consta di una piccola collezione di porcellane russe. Venti delle opere in collezione sono state ereditate da Juhani Kirpilä alla morte dei genitori, tre sono state ricevute in dono e sei sono state acquistate dalla Fondazione culturale finlandese, proprietaria della collezione, dopo la morte del collezionista.

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Kirpilä Art Collection è stata donata nel 1976 alla Fondazione culturale finlandese dal suo proprietario: il dott. Juhani Kirpilä. Il museo d'arte, che non si riconosce nelle vesti di una casa-museo, è esposto in quello che era l'appartamento abitato da Juhani Kirpilä. Il museo è unico nel suo genere, in quanto in esso si può godere di una ricca e variegata collezione di dipinti e sculture che rappresentano l'arte finlandese dal 1850 agli anni 1880, e al contempo avere uno scorcio sulla vita della classe agiata di Helsinki della seconda metà del XX secolo.

Kirpilä Art Collection



Vilho Valter Juhani Kirpilä è stato un noto reumatologo e collezionista d'arte della città di Helsinki nel XX secolo, conosciuto anche per i suoi articoli inerenti il proprio campo professionale e i suoi viaggi, riguardo i quali era solito scrivere per mettere in risalto esperienze vissute dal punto di vista enogastronomico.

L'interesse di Kirpilä al collezionismo d'arte ha inizio con la morte dei genitori nel 1959, dai quali eredita una dozzina di opere d'arte. Il principio guida dell'attività collezionistica di Kirpilä è bene espresso dalla sua affermazione: «le opere d'arte sono come i miei amati figli»¹. Gli interessi personali di Juhani Kirpilä formano il filo conduttore che attraversa e che dà forma alla collezione, la quale raggiunge un livello quasi maniacale negli anni Ottanta del Novecento. Tra la moltitudine di opere acquistate dal collezionista, un'enfasi particolare è posta al genere del ritratto e del paesaggio, all'arte espressionista e all'arte prodotta nella prima metà del Novecento, con una predilezione per i dipinti ad olio.

L'accogliente e ampio appartamento, oggi sede della Kirpilä Art Collection, situato nel quartiere di Töölö di Helsinki, all'ultimo piano di un edificio funzionalista degli anni 1930,

¹MALKKI, EVA – RUOHONEN, JOHANNA – TRÄSKELIN, RAUNO, *Taiteen koti : Juhani Kirpilän taidekokoelma*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2017.

Kirpilä Art Collection

ha offerto lo spazio sufficiente per la collezione di Juhani Kirpilä, che li si trasferisce nel 1979 insieme al suo socio, il mercante di antichità Karl (Kalle) Rosenqvist.

Nel settembre 1976, Kirpilä redige un testamento a favore della Fondazione culturale finlandese, e promuove l'idea di realizzare un museo a suo nome per la propria collezione; il lascito è motivato da lui stesso in questi termini: «per la promozione dell'interesse dell'arte finlandese»².

Alla morte del medico, nel 1988, il compagno Karl Rosenqvist continua a vivere nell'appartamento per altri due anni; in questi anni la Fondazione pianifica di esporre alla pubblica fruizione la collezione d'arte.

L'appartamento in Pohjoinen Hesperiankatu 7, dopo un lavoro durato tre anni, iniziato nel 1990, è stato trasformato in museo, mantenendo la sua struttura originale.

La prima direttrice del museo, Anneli Lindström, insieme al comitato amministrativo del Fondo Juhani Kirpilä, progetta uno spazio inteso come galleria funzionale, che incarna allo stesso tempo il carattere dell'antica dimora. La collezione d'arte Kirpilä, esposta nell'ex appartamento del suo proprietario, è stata aperta al pubblico il 3 giugno 1992.

Il museo consta di sei stanze: il salone; la libreria; la stanza dei ritratti; il salotto e la sala da pranzo, più altre due stanze, di cui non è specificata la funzione originaria.

All'interno di ogni stanza la numerazione delle opere esposte incomincia dal numero uno, seguendo l'ordine orario dall'alto in basso. Per ogni stanza sono stati realizzati tre fogli descrittivi delle opere ivi esposte, in lingua svedese, finlandese e inglese.

Fin dall'inaugurazione del museo, la Collezione è stata aperta due volte a settimana gratuitamente, offrendo ai visitatori tour guidati.

Nel museo sono esposti mobili dell'arredo originale dell'appartamento, insieme ad alcune integrazioni in stile e agli acquisti successivi di opere d'arte, che rispettano l'idea e la filosofia del proprietario.

Le opere della Kirpilä Art Collection sono prestate a mostre d'arte in Finlandia e

²*Ibid.*

Kirpilä Art Collection

all'estero secondo i principi generalmente accettati nel settore museale.

All'interno del museo si tiene un ciclo annuale di eventi, tra cui conferenze e concerti. Nel 2000, il museo ha iniziato una collaborazione con l'Accademia musicale Sibelius; l'idea del progetto è nata dalla volontà di ricreare attraverso gli ambienti della Kirpilä Art Collection l'atmosfera tradizionale delle canzoni appartenenti al folklore finlandese, un tempo eseguite nei suoi interni così come entro altre case private.

La Kirpilä Art Collection tiene anche una varietà di altri concerti ed eventi per bambini.

Tamminiemi Villa

Nome: Tamminiemi Villa

Indirizzo: Seurasaarentie 15, 00250 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: PersH

Ente proprietario: The National Museum of Finland

E-mail: tamminiemi(at)kansallismuseo.fi

Web site: <<https://www.kansallismuseo.fi>>

Edificio: Villa

Anno apertura al pubblico: 1987

Numero di piani: 2

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Villa Tamminiemi è stata la dimora dei presidenti finlandesi nel Secondo Dopoguerra, ed è oggi una delle casa-museo della città di Helsinki. È durante il mandato di Urho Kekkonen durato un quarto di secolo,(1956-1982), che Tamminiemi ha assunto un'importanza agli occhi dei finlandesi; Tamminiemi e Kekkonen sono diventati quasi sinonimi ed a ragione di ciò la casa-museo ricostruisce l'atmosfera, attraverso gli arredi originali, del vissuto della famiglia Kekkonen, l'ultima ad aver abitato la villa.

Tamminiemi Villa



Villa Tamminiemi si trova nel quartiere di Meilahti adiacente l'isola Seurasaari, a Nord Ovest di Helsinki. La costruzione della villa risale al 1904, quando Jorgen Nissen, commerciante di origine danese, commissiona la costruzione come sua dimora privata. Il progetto architettonico della villa, secondo lo stile Art Nouveau è realizzato da due architetti finlandesi: Sigurd Frosterus e Gustaf Strengell.

La proprietà è in seguito acquistata dall'ingegnere Ernst Sundgren nel 1914, poi dall'uomo d'affari Amos Anderson nel 1924; quest'ultimo, che mai ha abitato la villa, la dona allo Stato come casa presidenziale nel 1940. L'amicizia di Anderson e dell'allora presidente Kyösti Kallio è stata una delle ragioni del lascito, sebbene non si possa affermare che il Presidente abiti Villa Tamminiemi¹.

È il successore di Kyösti Kallio, Risto Rytty il primo presidente a vivere nella dimora (1941-1944). La villa nella metà del XX secolo, durante quelli che sono stati gli anni più critici del paese, è stata principale luogo della politica finlandese. Il Maresciallo Gustaf Emil Mannerheim, durante la sua breve presidenza, tra il 1944 e il 1946, si trasferisce nella dimora che tuttavia è ricordata soprattutto per essere stata la residenza del presidente Urho Kekkonen. Nel 1956 U. Kekkonen, eletto presidente della Finlandia, si trasferisce nella villa insieme alla moglie Sylvi Kekkonen, che ne cura gli interni e gli arredi. I coniugi abitano la villa durante il mandato presidenziale, terminato nel 1981, e nei

¹Kyösti Kallio muore nel 1940.

Tamminiemi Villa

successivi cinque anni.

Nel 1987, dopo circa un anno dalla morte di U. Kekkonen, l'Ufficio del Consiglio di Stato decide di trasformare la dimora in museo. Gli eredi di Kekkonen hanno reso possibile il progetto, donando gli oggetti, e gli arredi appartenuti a Urho Kekkonen alla collezione del museo. Il museo è amministrato dal National Board of Antiquities ed è parte del National Museum of Finland.

Durante la presidenza di U. Kekkonen la villa è sottoposta ad alcuni lavori di modernizzazione; nel 1956 molti dei dettagli dello stile originale della architettura Art Nouveau vengono persi, e una sauna è costruita in prossimità della villa, entro la quale si tenevano incontri informali di Stato. Nel 1974 l'interno della villa è stato rinnovato, gli arredi degli anni Cinquanta sono stati sostituiti con pezzi contemporanei di design finlandese. Al primo piano troviamo sedie e tavoli progettate da Alvar Aalto e poltrone in pelle firmata da Yrjö Kukkapuro.

Nel 2009 si avvia un restauro che dura circa tre anni e riporta al suo aspetto originario l'intonaco delle pareti, con i suoi colori e motivi così come voluti dai coniugi Kekkonen. Nonostante i rinnovi e le riparazioni effettuate all'edificio e ai suoi ambienti, gli interni rispettano la 'patina' del tempo. Dal restauro del 2009 della Villa, il museo ha aperto alla visita del pubblico anche le aree della cucina, ed al primo piano è stata ricavata una stanza multimediale, dove poter svolgere *workshop* e riunioni. La ristrutturazione ha eliminato le barriere architettoniche che ne limitavano l'accessibilità.

I visitatori del Museo Urho Kekkonen Tamminiemi possono godere di una vasta gamma di attrazioni che vanno dal museo alle mostre a concerti che temporaneamente si tengono nei suoi ambienti. L'elegante e moderno Café Adjutantti e il negozio del museo si trovano in un edificio secondario. La villa ha anche strutture che possono essere affittate per uso privato, vale a dire l'auditorium del museo, la sala conferenze al secondo piano, e la sauna balneare più famosa della Finlandia.

Le mostre e le visite guidate offerte al visitatore coprono non solo il mandato di

Tamminiemi Villa

venticinque anni del presidente Urho Kekkonen, ma anche i periodi precedenti in cui la villa ospitava durante le loro presidenze Risto Ryti e C. G. Mannerheim.

The Aalto House

Nome: The Aalto House

Indirizzo: Riihitie 20, FI-00330 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: PersH

Amministratore: Tommi Lindh

Curatore: Piiponener Toni

E-mail: riihitie(at)alvaraalto.fi

Web site: <<https://www.alvaraalto.fi>>

Edificio: casa con giardino

Anno apertura al pubblico: sabato 3 novembre 1951

Numero di piani: 2

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Casa studio di Alvar Aalto (3 febbraio 1898, Kuortane, Finlandia – 11 maggio 1976 Helsinki) e di Aino Marsio (25 gennaio 1894, Helsinki – 13 gennaio 1949, Helsinki). Visitare la casa-museo di Alvar Aalto non è solo immergersi nell'opera, nel design e nella storia personale dell'architetto di fama mondiale, ma è anche un'esperienza architettonica di spazio e costruzione. L'armonia tra l'ambiente naturale e il progetto architettonico è caratteristico dei progetti di A. Aalto tanto da diventare il suo stesso marchio di fabbrica.

The Aalto House



Alvar Aalto è tra le figure più importanti nell'Architettura del XX secolo, la sua carriera di architetto e di designer¹ è eccezionalmente ricca e varia e si svolge tra la Finlandia e gli ambienti internazionali.

Laureato in architettura all'Istituto di Tecnologia di Helsinki, ora parte della Aalto University, A. Alto apre il suo primo studio nel 1921 a Jyväskylä, nel centro della Finlandia. La fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta del Novecento coincidono con la progressiva affermazione sociale e professionale di A. Alto e della prima moglie Aino Marsio, anche lei architetto. In questi anni l'espressione architettonica degli edifici di Aalto si arricchisce con l'uso di forme organiche, di materiali naturali e di una maggiore libertà nella gestione dello spazio, caratteristiche che si ritrovano nella casa Munkkiniemi a Helsinki. Nel 1935, Aino e Alvar Aalto acquistano un appezzamento di terreno in un ambiente naturale a Munkkiniemi e iniziano a progettare la loro casa, un tempo completamente immersa nel verde. La residenza e lo studio accogliente e intimo della coppia dell'architetto fu completato nel 1936.

La Aalto House è la casa studio in cui, dal 1936, A. Aalto e la moglie hanno vissuto e svolto la loro professione fino al 1955. Nel 1998 la casa è diventata bene di proprietà della

¹Alvar Aalto insieme alla moglie fonda nel 1935 Artek, con lo scopo di vendere e commercializzare i mobili da loro progettati, l'azienda è diretta da Aino Marsio sino alla morte avvenuta nel 1948.

The Aalto House

Fondazione Alvar Aalto che l'ha aperta come museo domestico nel 2002 non apportando alcuna modifica². La casa-museo si presenta pertanto inalterata rispetto alla sua funzione originale.

La casa è il primo edificio realizzato da A. Aalto nella città di Helsinki ed è stata progettata e costruita con la moglie Aino Marsio sia come casa di famiglia che come studio per *l'equipe* di lavoro di A. Aalto.

La casa è costruita con l'utilizzo di materiali semplici e naturali, che ammorbidiscono il linguaggio del design e dell'architettura moderna dell'edificio.

Le funzioni duplici della casa-studio sono state discretamente separate le une dalle altre attraverso la cura nella scelta dei materiali, e da una sapiente disposizione degli spazi che sfrutta la pendenza del terreno su cui la casa è costruita.

La pianta a – L – divide con la massima fluidità e naturalezza da una parte l'abitazione e dall'altra lo studio, separato dal resto della casa solo in altezza. Entrambi i corpi comunicano attraverso il salotto, da un lato del quale è situato per l'appunto lo studio, parte del quale oggi adibito a book-shoop della casa-museo; dall'altro del salotto si trova la sala da pranzo, di fatto una continuazione del giardino dal quale è diviso da una grande parete vetrata. È infatti una caratteristica di A. Aalto la ricerca e la capacità di rendere il paesaggio parte integrante dell'edificio stesso così come la capacità di creare una perfetta armonia tra l'architettura dell'edificio e il suo arredo. Gli arredi interni sono stati elegantemente realizzati in ogni dettaglio: l'uso abbondante del legno, come materiale di finitura, testimonia i segni del 'nuovo' funzionalismo romantico di A. Aalto.

Nel soggiorno sono esposti due dipinti di Lecourbisier e di Leger donati dagli artisti all'architetto, la presenza delle tende separa l'ambiente dall'ingresso e dalla sala da pranzo, le cui sedie sono in stile Rinascimento italiano.

La casa è priva di corridoi, le stanze della casa al primo piano sono disposte attorno a un soggiorno e a un terrazzo-patio.

Ogni stanza della casa, è stata studiata da Aalto tenendo in considerazione: la luce

²La Fondazione Alvar Aalto ha sede a Helsinki e a Jyväskylä, in quest'ultima località risiede anche il primo museo Alvar Aalto inaugurato nel 1966. Il Dipartimento del Patrimonio Architettonico della Fondazione si occupa dell'amministrazione della Aalto House a Helsinki così come dello Studio Aalto nella capitale, del museo Alver Aalto a Jyväskylä e della Murratsalo Experimental house a Säynätsalo, ancora fruita dalla famiglia.

The Aalto House

solare, la strada e il giardino.

La facciata principale della casa è rivolta verso il cortile interno della casa, sul lato opposto rispetto all'ingresso dalla strada, caratteristica questa che ritorna nei progetti di A. Aalto.

Come sottolineato nel testo *Dalla casa-atelier al museo*, la casa dell'architetto così come la casa d'artista «devono essere viste come manufatto che più di ogni altra opera parla del suo ideatore»³. In questa chiave comprendiamo l'importanza e la testimonianza della Aalto House, la quale è «modellata con fantasia di un pittore e realizzata con la competenza di un costruttore»⁴. La casa di A. Aalto, così come ogni edificio da lui realizzato, si presenta come un'opera d'arte completa.

³ALDO, DE POLI – MARCO, PICCINELLI – NICOLA, POGGI, *Le case degli uomini celebri. Da teatro di vita privata a bene culturale*, in *Dalla casa-atelier al museo: la valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006, pp. 15-41.

⁴ADRIANO, CORNOLDI, *Le case degli architetti: dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 38.

Villa Gyllenberg

Nome: Villa Gyllenberg

Indirizzo: Kuusisaarenpolku 11, 00340 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: CollH

Direttore: Fargerholm Jannica

Curatore: Nylund Lotta

E-mail: lotta.nylund(at)gyllenbergs.fi

Web site: <<https://gyllenbergs.fi>>

Edificio: Villa

Anno apertura al pubblico: 1980

Numero di piani: 2

Scala proporzionale delle opere: La collezione d'arte esposta dentro Villa Gyllenberg consiste in 400 oggetti, ed è composta principalmente da dipinti. La maggior parte degli artisti presenti nella collezione sono finlandesi, le cui opere ricoprono un arco temporale compreso tra il XVIII secolo e la fine del 1970. Helene Schjerfbeck (1862-1946) è l'artista maggiormente rappresentata con trentasette dipinti. La collezione vanta anche capolavori del Rinascimento italiano e di artisti spagnoli. Il genere del paesaggio è il soggetto dominante della collezione, nella quale predominano dipinti a olio.

La collezione è anche distinta per la sua cospicua raccolta di opere risalenti all'età "d'oro" dell'arte finlandese (1880-1910), così come di sculture, di disegni, di stampe soprattutto di artisti finlandesi e di statue di Buddha.

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Villa Gyllenberg è una casa e al contempo un museo, che attraverso le sue pareti e la collezione d'arte in essa custodita, rispecchia la personalità del suo fondatore, il banchiere e collezionista d'arte Ane Gyllenberg (1891-1977).

Over time it has become increasingly clear to us that the art collection should not be regarded merely as the property of one individual, but in a broader

Villa Gyllenberg

sense as the property of the entire nation and mankind¹.



Villa Gyllenberg costituisce uno dei più prestigiosi musei privati della Finlandia, ed è situato sul versante Sud Est dell'isola di Kuusisaari, a Est di Helsinki, con una suggestiva vista sulla baia di Laajalahti².

La casa-museo, oggi di proprietà della Fondazione Signe e Ane Gyllenberg, è stata la dimora di famiglia del banchiere e collezionista d'arte Ane Gyllenberg (1891-1977) che la fece costruire nel 1937. A quell'epoca infatti risale la parte più antica della casa-museo, costruita sul progetto dell'architetto Matti Finell (1889-1978), che realizza l'edificio ispirandosi al Rinascimento italiano e allo stile architettonico dell'Europa meridionale.

Al piano terreno della villa, ampliato nel 1955, sono le stanze per ricevere gli ospiti e il salotto della famiglia, mentre le camere da letto e l'ufficio di Ane Gyllenberg sono situati al piano superiore.

Oggi gli ambienti ancora originari sono: il salotto e la sala da pranzo al pian terreno e

¹NINA ZILLIACUS – LOTTA NYLUND – LINDA LESKINEN, et al, *Signe and Ane Gyllenberg Foundation's Art Collection*, CROCKFORD, EDWARD (trad.), Helsinki, Signe&ane Gyllenbergs stiftelse, p. 29.

²Il Museo d'arte Didrichesen si trova sulla stessa isola

Villa Gyllenberg

lo studio di Ane Gyllenberg al primo piano.

Al pian terreno, i mobili, le sculture e i dipinti della collezione ivi esposti rispettano la sistemazione originaria. Ane Gyllenberg dispone la propria collezione negli spazi della casa con il fine di creare ambienti dal forte impatto suggestivo, studiando e installando un sistema di luci che accrescano l'impressione complessiva. L'arredo della dimora, riflette oltre all'interesse di Ane Gyllenberg per l'arte, il gusto della classe borghese del tempo.

La collezione di Ane Gyllenberg, ha subito dal 1936, anno in cui Ane Gyllenberg acquista le prime opere, cambiamenti continui nella forma e nell'estensione. Lo stesso Gyllenberg infatti acquista e rivende le opere d'arte; egli sceglie in base al proprio gusto personale le opere da acquistare, avvalendosi spesso dei consigli dell'amico e mercante d'arte Gösta Stenman³. Tutte le opere d'arte antiche di artisti stranieri presenti ancora in collezione, come Tiziano, Tintoretto e Puligo, sono acquistate da Gyllenberg tramite Stenman.

Inizialmente Ane Gyllenberg acquista le opere d'arte per arredare la propria dimora; nel corso degli anni come la raccolta inizia a crescere, egli inizia a collezionare in maniera più sistematica, realizzando una collezione cronologica delle più importanti opere d'arte finlandesi. La collezione oggi consente una panoramica sull'evoluzione dell'arte finlandese dal tardo XVIII secolo al 1970.

Accanto al suo interesse per l'arte, Ane Gyllenberg è affascinato dalla dottrina di Rudolf Steiner⁴; egli si avvicina al movimento antroposofico nel 1920, tanto da istituire nel 1948 insieme alla moglie Signe Säfström (1895-1977) la Fondazione che porta i loro nomi e che ha il compito di finanziare la ricerca medica della scuola di Steiner. Tale Fondazione inoltre ha come impegno il mantenimento e la crescita della collezione d'arte dei due coniugi, e di rendere fruibile la collezione al pubblico.

Nel 1966 Gyllenberg lascia in donazione alla Fondazione le sue proprietà così come

³Gösta Stenman è stato un importante mercante d'arte a Helsinki tra il 1911-1927, e a Stoccolma tra il 1927-1947

⁴Rudolf Steiner (1861-1925) è stato un esoterista e teosofo austriaco

Villa Gyllenberg

la propria dimora in Kuusisaarenpolku e la collezione in essa custodita.

La Fondazione nel 1976 riceve istruzioni e disposizioni dallo stesso Ane Gyllenberg su come operare al fine di realizzare un museo d'arte.

Il 21 novembre del 1976 Ane e Signe Gyllenberg fanno testamento, e dispongono che la fondazione garantisca il finanziamento e per trasformare la casa in museo garantendo altresì la conservazione e l'incremento della collezione stessa. Nel testamento i coniugi indicano la disposizione dei singoli dipinti e sottolineano l'importanza delle diverse condizioni di illuminazione naturale; esprimendo inoltre la volontà di realizzare una caffetteria vicino alla baia antistante la casa.

Entrambi Ane e Signe Gyllenberg vengono a mancare nel 1977, il museo in Kuusisaari viene realizzato subito dopo, apportando un ampliamento alla struttura della casa.

Su progetto degli architetti della città: Per-Mauriz Ålander, Rurik Packalén e Johan Korsström viene aggiunto, al complesso della casa, un edificio da adibirsi a galleria ed a caffetteria. Villa Gyllenberg apre al pubblico nel Dicembre del 1980, diventando il manifesto del lavoro e della vita di Ane e Signe Gyllenberg.

La casa-museo può essere apprezzata quale 'opera d'arte totale', mentre l'adiacente galleria ospita esposizioni temporanee, prestandosi a concerti e altre attività complementari.

Hakasalmi Villa

Nome: Hakasalmi Villa

Indirizzo: Mannerheimintie 13b, 00100 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: HousfM

Direttore: Tiina Merisalo

Ente: Helsinki City Museum (Helsingin kaupunginmuseo)

E-mail: minna.sarantola-weiss(at)hel.fi

Web site: <<http://hakasalmivilla.fi>>

Rendering in 3D: <https://www.hel.fi/static/hkm/hakasalmenhuvila/hakasalmenhuvila_1.html>

Edificio: Villa

Anno apertura al pubblico: 1912

Numero di piani: Due

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Villa Hakasalmi è situata a Nord del centro di Helsinki ed è associata a Aurora Stjernwall (1808-1902), residente più famosa della città nel XX secolo, che ne fa sua dimora dal 1875 fino alla morte.

Sebbene la memoria di Aurora Stjernwall sia ancora legata a Villa Hakasalmi, questa è oggi un luogo espositivo per mostre temporanee, eventi musicali e sociali, non associabili alla sua persona.

La conoscenza del vissuto della casa quale dimora di Aurora Stjernwall è consentita attraverso apparati didattici multimediali collocati al suo interno, e dalla ricostruzione, dietro una teca in vetro, del salotto dell'abitazione, nel quale sono esposti gli oggetti della nobildonna oggi facenti parte della collezione dell'Helsinki City Museum, ente proprietario della Villa¹.

¹Helsinki City Museum oltre a gestire Hakasalmi Villa coordina altri tre musei della città di Helsinki, questi sono: il Tram Museum, e le case-museo Worker Housing Museum e Burgher's House.

Hakasalmi Villa



Durante la sua lunga vita Aurora Stjernwall è spesso sotto i riflettori del Granducato di Finlandia, acquistando popolarità e notorietà grazie alla sua bellezza e alle strette relazioni con la famiglia imperiale russa, in quanto dama e amica dell'imperatrice Alexandra Feodorovna.

In Russia Aurora Stjernwall conosce e sposa nel 1836 il facoltoso industriale Huntsmaster Pavel Nikolaievich Demidov (1798-1840)² e nel 1846, in seconde nozze, il Capitano Andrei Karamzin (1813-1854), che le permette di mettersi in contatto con l'intellighenzia russa.

Come dono nuziale del primo marito, Aurora Stjernwall riceve una catena di platino il cui ciondolo è un gioiello d'oro con incastonato il settimo diamante più grande al mondo: il 'Grand Sancy', oggi esposto tra i gioielli della corona di Francia al museo del Louvre. Una replica fedele del gioiello, commissionata dalla stessa Aurora Stjernwall in seguito

²Il padre di Huntsmaster Pavel Nikolaievich Demidov, Nicola Deminov è un facoltoso politico, industriale e collezionista instancabile di opere d'arte. Ambasciatore a Firenze dello Zar Alessandro I, Nicola Deminov finanzia la costruzione di Villa San Donato, terminata nel 1831 dal figlio Anatoly Demidov (1812-1870), fratello di Huntsmaster Pavel Nikolaievich Demidov. Anatoly Demidov, Principe di San Donato, sposato con Matilde Bonaparte (1840) è strettamente legato alla figura di Napoleone, ciò lo porta a finanziare l'istituzione in museo di quella che era stata la residenza di Napoleone durante il suo esilio sull'Isola d'Elba. In memoria, la galleria espositiva della casa-museo, in stile neoclassico, è nominata 'galleria Demidoff'.

alla vendita dell'originale nel 1865, è esposto dentro Hakasalmi Villa insieme agli altri oggetti appartenuti alla sua persona.

Aurora Stjernwall è tra le donne più ricche della Russia e della Finlandia del tempo, e occupa, nell'alta società di Helsinki, una posizione di leadership.

La notorietà di Aurora Stjernwall nella città di Helsinki è attribuibile al suo contributo pionieristico nel settore del sociale, a cui si dedica in particolare modo per l'istruzione dei bambini e delle donne. Nella fattispecie è ricordata per aver fondato nel 1867 l'Istituto Diakonissalaitos³.

Aurora S. si stabilisce definitivamente a Helsinki, più precisamente a Hakasalmi Villa nel 1875, mantenendo le strette relazioni con la famiglia imperiale russa fino alla sua morte.

La proprietà di Hakasalmi è reclamata da Aurora S. subito dopo la morte del patrigno, detentore e finanziatore della Villa, il procuratore Carl Johan Walleen (1781-1867). Egli nel 1842 affitta un appezzamento di terreno sulle rive della baia di Hankasalmi (oggi baia di Töölönlahti) a Nord Est di Helsinki, e qui commissiona la costruzione di Villa Hakasalmi all'architetto Ernst Bernhard Lohrmann il cui progetto, completato nel 1846 e rimasto inalterato nella struttura, è in stile Biedermeier e Neo-Rinascimentale.

La proprietà comprendeva oltre l'edificio principale, due annessi che ospitavano i lavoratori, una legnaia, una stalla e una rimessa per le carrozze. La Villa un tempo fuori dalla capitale era circondata da un vasto giardino le cui dimensioni sono drasticamente ridotte nel 1860, quando Carl Johan Walleen è costretto a rinunciare alla maggior parte del terreno affittato, per la costruzione della rete ferroviaria. La strada della Läntinen viertotie, oggi nota come strada Mannerheimintie, è costruita nello stesso periodo molto vicino alla villa, sul suo lato ovest.

Poche informazioni specifiche rimangono degli interni e del mobilio della Villa, che dovevano essere lussuosi, con molti dipinti e regali della Famiglia Imperiale. Da quando Aurora S. si trasferisce a vivere a Hakasalmi Villa, questa diventa un luogo di ritrovo della città dove poter praticare i 'buoni hobby'. Per qualsiasi dirigente di passaggio a Helsinki, visitare la Villa era una meta obbligata. A Hakasalmi Villa si tenevano concerti e altri eventi sociali, molti dei quali legati alla carità. La Ladies 'Association di Helsinki

³Le Deaconesses, erano infermiere, addestrate secondo il modello tedesco e dedite ad aiutare i poveri e i malati. Tutt'oggi la Fondazione di beneficenza opera in Finlandia e in tutta l'Europa, aiutando le persone a rischio di emarginazione.

e la Finnish Art Society, ad esempio, organizzavano lotterie presso la Villa, soluzione al tempo comune per finanziare le attività delle associazioni.

Aurora S. vende Villa Hakasalmi nel 1896 alla Città di Helsinki, continuando a viverci sino alla morte, nel 1902. Per quanto si sa, Aurora S. non ha avuto il desiderio di trasformare la casa in un museo, ciò è supportato dal fatto che dopo la sua morte gli eredi hanno spartito tra di loro l'eredità, inclusi gli oggetti e le opere d'arte, e molti beni sono stati venduti all'asta, come era consuetudine al tempo. Le ultime volontà di Aurora S. non sono state trovate in nessun archivio, ma l'inventario della proprietà è stato preservato; il ricavato della vendita è stato devoluto a sostegno dell'istituto Diakonissalaitos.

Nel 1909 il Comitato delle Antichità di Helsinki organizzava la sua prima esposizione museale entro Villa Hakasalmi, che dal 1906 al 1911, ospita la collezione del Museo di Storia dello Stato trasferito in seguito al Museo Nazionale una volta ultimata la sua costruzione.

Nel 1911, l'Helsinki City Museum finanzia i lavori di ristrutturazione della Villa, che riapre al pubblico nel 1912. L'interno della stessa è stato soggetto a numerosi interventi di restauro e di ricostruzione, al fine di migliorarne la nuova fruizione pubblica. Oggi dell'antica dimora, oltre una ricostruzione dell'originale salotto, si può affermare sia rimasto il suo spirito, il legame tra la villa Hakasalmi abitazione e la villa Hakasalmi museo sussiste nel aver mantenuto e continuato a promuovere quell'importante funzione sociale voluta dalla proprietaria.

Worker Housing Museum

Nome: Worker Housing Museum

Indirizzo: Kirstinkuja 4, 00510 Helsinki, Finlandia

Categoria DemHist: SociH

Direttore: Tiina Merisalo

Ente: Helsingin City Museum (Helsingin kaupunginmuseo)

E-mail: minna.sarantola-weiss(at)hel.fi

Web site: <<http://workerhousingmuseum.fi>>

Redering in 3D:

<<https://www.hel.fi/static/hkm/tyovaenasuntomuseo/tyovaenasuntomuseo/ulkokuva.htm>
l>

Edificio: complesso di case

Anno apertura al pubblico: 1989

Numero di piani: 1

Chiavi suggerite per l'interpretazione: Il Worker Housing Museum¹ si trova in una delle più antiche e rimaste, unità abitative in legno, costruite agli inizi del XX secolo per gli operai della città di Helsinki. Attraverso gli interni delle nove *hellahuoneeseen*, letteralmente stanza con stufa, il museo offre uno sguardo sulla vita quotidiana della classe operaia della città, dal 1900 al 1980.

¹Il Worker Housing Museum è visitabile gratuitamente, accompagnati da una guida.

Worker Housing Museum



Il Worker Housing Museum è situato nel quartiere di Kallio a Nord Est rispetto al centro della città di Helsinki. La casa-museo è connotata da più abitazioni, *hellahuoneeseen*, all'interno delle quali è riprodotta l'ambientazione dell'abitato tipico della classe operaia di inizio secolo.

Negli anni Cinquanta del XX secolo, le case dei lavoratori a Kirstinkatu sono considerate obsolete e dichiarate inagibili. Sull'onda di un rinnovamento urbano della città, le case in legno scompaiono rapidamente da Kallio e dall'intera Helsinki. Le case di Kirstinkatu vengono abbandonate dagli operai e dalle loro famiglie, e rimangono abitate da anziani e da inquilini occasionali. Gli edifici abbandonati, privi di manutenzione assumono un'aspetto di degrado, così come lo stile di vita del quartiere stesso.

Nel 1980, un'iniziativa per fondare un museo in memoria della vita lavorativa e per preservare le case dei lavoratori a Kirstinkatu è presentata al Consiglio comunale della città.

Lo stato di decadenza degli edifici di Kirstinkatu e dell'intero quartiere di Kallio, permane sino al 1986, quando è finalmente promosso un nuovo piano regolatore che prevede la riqualifica urbanistica dell'intera zona. Da allora moderne residenze sono state costruite in Kallio, e una delle vecchie strutture abitative è stata convertita in museo dal Helsinki City Museum, che nel 1989 qui inaugura il Worker Housing Museum.

Worker Housing Museum

Il complesso di abitazioni in cui è collocato il Worker Housing Museum è rimasto ben conservato, gli interventi di ristrutturazione del complesso sono stati eseguiti cercando di ridonare agli edifici il loro aspetto originale. Nove *hellahuoneeseen* sono state arredate e decorate secondo lo stile di epoche diverse seguendo fedelmente le testimonianze lasciate dai rispettivi inquilini.

Visitando i nove ambienti della casa-museo si fa conoscenza diretta degli sviluppi propri delle costruzioni dei lavoratori, così come è mostrato il mutare nel corso del tempo degli usi e delle abitudini culinarie. Testimoni di questo cambiamento sono le stufe, i forni a legna, gli acquai, i lavabo ed i letti a scomparsa. Questi arredi uniti ai grammofoni, alle lampadine, ai letti con molle d'acciaio ed altri innumerevoli oggetti, documentano i cambiamenti avvenuti nella società nel corso dei decenni.

Ogni ambiente ricostruito, ha affissa sulla propria porta una scheda illustrativa, nella quale è riportato il nome, la data e la biografia del gruppo familiare che vi ha abitato.

Ciascuna unità è contraddistinta da una scala che conduce al seminterrato, utilizzato in origine come deposito per generi alimentari di primo consumo e per la legna da ardere. Nel seminterrato sono anche presenti la sauna ed i servizi igienici².

Ciò rappresenta una sapiente e moderna soluzione del progetto, realizzato al tempo della costruzione dell'intero complesso, per l'estetica della corte comune, in quanto questi ambienti normalmente erano situati all'esterno.

Alle nove *hellahuoneeseen* visitabili della casa-museo, ne è stata aggiunta una decima, interamente ricostruita come 'ambiente tipo', che chiude il percorso di visita.

La caratteristica di quest'ultima stanza è particolarmente significativa poiché consente al visitatore di toccare con mano gli arredi e immergersi completamente nel vissuto del passato.

²In un primo momento, i servizi igienici delle case erano a secco. Quando i bagni d'acqua arrivarono nel 1948, fu un grande sollievo per i Residenti, anche se l'acqua della tazza del gabinetto, si congelava per il rigido clima dell'inverno, e i topi brulicavano intorno ai piedi degli inquilini mentre utilizzavano i servizi.

Le nove hellahuoneeseen:

Primo appartamento (1911)

Emil, 33 anni, operaio all'aperto

Hilma, 35 anni, coniuge

Prole:

Spero, 5

Eeva, 4

Veikko, 3

Emil è nato a Loppi, nel Sud del Tavastia, e Hilma è nata a Artjärvi, nella parte orientale di Uusimaa. Entrambi si spostano a Helsinki in cerca di lavoro nel 1902. Si incontrano e si sposano nel 1905, quando i due coniugi si trasferiscono nei nuovi appartamenti per lavoratori a Kristiinankatu nel 1909, hanno tre

figli.

La stanza della stufa affittata da Emil e Hilma è ben attrezzata. Le moderne stufe in muratura con una gamma di tubi dell'acqua erano ancora abbastanza rari comfort nelle case della classe operaia. L'arredamento è tipico: i genitori dormivano in un letto allungabile e i bambini in un divano letto estendibile. C'è anche un tavolo, delle sedie e un armadio. Il comò con specchio e macchina da cucire rivela la relativa ricchezza della famiglia.

Secondo appartamento (1911)

Aksel, 55 anni, operaio subacqueo

Alviina, 54 anni, coniuge

Aksel lascia Kärkölä nel sud del Tavastia per trasferirsi a Helsinki nel 1877, quando aveva 20 anni. Alviina arriva a Helsinki quando aveva 25 anni e probabilmente lavora come cameriera per una famiglia di nobili. Smette di lavorare quando sposa Aksel nel 1892. Non hanno figli e si trasferiscono a Kristiinankatu nel 1909.

La casa riflette lo stile decorativo dei primi del secolo, che Alviina conosce nella casa di classe superiore, dove lavora come cameriera.

La modesta stanza ha tende di pizzo, ornamenti, biancheria ricamata e alcuni mobili intagliati. Sulla madia e sul tavolo sono posti del pane di segale, del burro e delle aringhe. Classico menu quotidiano delle famiglie dell'epoca.

Worker Housing Museum

Terzo appartamento (1925)

Agda, 40 anni, vedova di un operaio edile costa nella parte occidentale di Uusimaa per cercare lavoro, e arriva a Helsinki nel 1904.

Prole:
Agda, 20 anni, commessa
Svea, 19 anni, commessa
Thyra, 17 anni, garzone
Eva, 16 anni, garzone
Fredrik, 9 anni
Saga, 7 anni
Erik, 5 anni

Agda di lingua svedese lascia Bromarv sulla

Lì conosce Kalle, un operaio edile, e ben presto i due si sposano. Quando si trasferiscono a Kristiinankatu nel 1915, hanno già cinque figlie.

Quando Kalle morì nel 1924, aveva 52 anni, Agda e le sue figlie maggiori iniziano a lavorare.

Al mattino, la stanza è piena di letti e lettini estraibili che vengono richiusi durante la giornata.

Quarto appartamento (1927)

Kaarle, 83 anni, falegname
Anna-Liisa, 78 anni, coniuge

Prole:
Ida, 30 anni, operaia di una fabbrica di cappelli

I loro nipoti:
Alina, 28 anni, commessa
Lyyli, 26 anni, operaio di fabbrica

Kaarle nasce nella parrocchia di Helsinki ed ivi forma una famiglia nel 1884 con Anna-Liisa, trasferitasi da Seinäjoki nell'Ostrobotnia meridionale. Nel 1915, dopo aver lavorato, per un lungo periodo in città come falegname, a Kaarle è dato un appartamento a Kristiinankatu. Solo la figlia più giovane, Ida, rimane con l'anziana coppia. Nel 1923 si uniscono a vivere con loro i nipoti Alina e Lyyli, rimasti soli in città dopo che i genitori si erano trasferiti in campagna.

Le condizioni di vita delle famiglie della classe operaia migliorano durante gli anni Venti del XX secolo: nelle case arriva l'illuminazione elettrica e vengono aggiunti i lavelli per la cucina. Le famiglie dispongono di tempo libero e di più denaro, che permette loro di curare il proprio abbigliamento e la propria alimentazione soprattutto nei giorni di festa e di dedicarsi all'intrattenimento.

Worker Housing Museum

Quinto appartamento (1934)

Leopoldo, 35 anni, elettricista

a Kristiinankatu con la famiglia.

Olga, 38 anni, coniuge

Prole:

Fjalar, 10 anni

Leopold è nato a Helsinki, conosce lo svedese e riceve una buona formazione professionale. Olga parla finlandese e si trasferisce a Helsinki da Mäntsälä. Si sposano nel 1922 e un paio d'anni dopo nasce il loro unico figlio, Fjalar. Leopold lavora per la centrale elettrica della città e nel 1927 si trasferisce

La piccola famiglia di Leopold e Olga gode di un buon reddito, ciò consente loro di poter arredare la propria stanza in modo da rendere confortevoli i vari momenti della giornata. La famiglia segue le mode del tempo, acquista una radio e un letto con molle in acciaio. L'armadio della cucina viene nascosto dall'acquario.

Sesto appartamento (1937)

Maria, 60 anni, donna delle pulizie

come donna delle pulizie e il figlio Yrjö che aveva iniziato una scuola di pittura, abbandona gli studi per un posto da camionista.

Prole:

Yrjö, 26 anni, camionista

Maria si sposa in giovane età con un muratore a Jalasjärvi nell'Ostrobotnia meridionale, il quale poco dopo parte per l'America in cerca di lavoro. Nel 1907 Maria si trasferisce a Helsinki, dove quattro anni dopo nasce suo figlio Yrjö. Nel 1933 madre e figlio si trasferiscono a Kirstinkatu. Maria lavora

La casa di Maria e di suo figlio è un mix di vecchi e nuovi mobili. La famiglia ha acquistato una radio e un letto a molla in acciaio, oggetti che denotavano i cambiamenti dell'epoca. La tavola è imbandita con alimenti consumati nei giorni di festa quali, carne di maiale, patate, latte e pomodori, una novità nel menù dei lavoratori.

Settimo appartamento (1944)

Antti, 53, manovale

Laina, 47 anni, coniuge

Prole:

Worker Housing Museum

Mauno, 11 anni

Leo, 9 anni

Antti nacque a Kalvola, e Laina a Salmi, nel confine con la Karelia. Si trasferiscono a Kirstinkatu nel 1933, e i ragazzi nascono poco dopo. Durante la Seconda Guerra Mondiale, Antti è troppo vecchio per andare in prima linea e perciò lavora in città, ripulendola dalle macerie dei bombardamenti.

Nel febbraio del 1944, Helsinki è bombar-

data pesantemente. Le case operaie a Kirstinkatu sopravvivono alla distruzione riportando solo alcune finestre rotte, ma molte delle case nelle vicinanze vengono distrutte. A causa del coprifuoco, la finestra della casa è coperta durante la serata, questa situazione è ricreata nella stanza, che rimane in penombra.

La durezza dei tempi è evidente nell'ambiente, le derrate alimentari e altri generi di prima necessità sono razionati e le famiglie spesso devono arrangiarsi come possono

Ottavo appartamento (1948)

Oiva, 24 anni, autista

Sinikka, 24 anni, coniuge

Prole:

Pirjo, 2 anni

Pekka, un mese

Oiva cresce nella città di Espoo, la moglie Sinikka è di Säkkijärvi. I coniugi si incontrano durante la guerra e si sposano nel Capodanno del 1944, all'età di 20 anni. Dopo la guerra, Oiva inizia a lavorare nel 1946 come autista per l'impianto elettrico di Helsinki, e gli viene assegnato un appartamento

a Kirstinkatu, dove nascono i suoi figli.

Il tavolo della stanza è apparecchiato, per il battesimo del secondo figlio Pekka, con il 'servizio bello'. L'angolo cottura con la stufa sono stati separati dal resto della stanza da un divisorio in legno. Oiva e Sinikka arredano la loro casa inizialmente con mobili usati, in seguito con l'accumulo dei loro risparmi possono permettersene di nuovi. Oiva e Sinikka hanno donato il mobilio della loro casa al museo.

Nono appartamento (1985)

Worker Housing Museum

Yrjö, 82 anni, ex marinaio, placcatore d'ar-
gento e falegname

nave a vapore, in seguito si guadagna da vi-
vere placcando argento e più tardi lavorando
come falegname. Nella sua vita Yrjö divor-
zia tre volte, non ha mai avuto figli e subisce
l'amputazione di una gamba. Nel 1962 si
trasferisce a Kirstinkatu dove risiederà sino

Yrjö è nato a Pukkila nel 1903 e si trasferi-
sce a Helsinki da bambino con la famiglia.
Egli lavora dapprima come marinaio su una

alla sua morte avvenuta nel 1985.

Il mobilio della della casa di Yrjö, accumu-
lato negli anni, è stato donato al museo nella
sua interezza.

FORM FOR THE CREATION OF CATEGORIES OF HOUSE MUSEUMS

Only for non-profit institutions

General Information of the Museum

Name

Address

City State Country Tel. +() () Fax. +() ()

E-mail Web site

Director Curator

-- **Public Property** Architectonic structure Furniture Grounds

-- **Private Property** Architectonic structure Furniture Grounds

Year the Museum was Founded as a Museological Institution:

Today the house is: uninhabited inhabited totally or partially

General Information of the Historic House

Architectonic Type:

- castle/fortifications
- mansion
- house
- apartment
- other

Grounds:

- park
- garden
- courtyard
- other

Construction of the Residence:

- from to
- various periods (specify))
- other

Reconstruction of the house, if applicable:

- from to
- various periods (specify))
- other

BIBLIOGRAFIA GENERALE

A gentleman's home: the 132museum of Gustaf Mannerheim, Marshal of Finland, a cura di NORRBACK, MÄRTHA – HICKS, MALCOLM, Helsinki, Otava, 2001.

AALTO, ALVAR – ALVAR AALTO ACADEMY – ALVAR AALTO FOUNDATION – PALLASMAA, JUHANI, *Alvar Aalto, architect*, Helsinki, Alvar Aalto Foundation : Alvar Aalto Academy, 2003.

ABRAMOFF LEVY, BARBARA, *Historic house tours that succeed: choosing the best tour approach*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 192-209.

ABRAMOFF LEVY, BARBARA, *Interpretation Planning: Why and How*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 43-60.

ALESSANDRA FREGOLENT, *Il camerino*, in *Giorgione: il genio misterioso della luce e del colore*, Milano, Leonardo Arte, 2001.

ARMAN, FEDERICA, *Visioni di case di ieri. Nuovi significati internazionali per le case di domani*, «Area», CXII (10/2010), p. 165.

ARMINJON, CATHERINE, *Il Comitato Internazionale delle Arti Applicate dell'Icom e le dimore storiche*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998.

BANN, STEPHEN, *The clothing of Clio: a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge University Press, 1984.

BANN, STEPHEN, *Views of the Past. Reflections on the Treatment of Historical Objects and Museums of History*, in *The inventions of history : essays on the representation of the past*, Manchester University Press, 1990, p. 127-147.

BANN, STHEPHEN, *A Way of Life. Thoughts on the Identity of the House Museum*, in *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, a cura di PAVONI, ROSANNA, San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 19-27.

BERGER, DANIEL, *Merchandasing come mezzo di promozione delle dimore storiche*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 147-149.

BODENSTEIN, FELICITY – POULOT, DOMINIQUE, *Introduction*, in *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, atti conferenza EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, (Paris 29 June – 1 July & 25-26 November 2011), a cura di POULOT, DOMINIQUE – BODENSTEIN, FELICITY – LANZAROTE GUIRAL, JOSÉ MARÍA – EUNAMUS (PROJEKT), EuNaMus Report No 4, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2012, pp. 9-20.

- BORENIUS, TANCREDO, *Field-marshal Mannerheim*, London, Hutchinson, 1940.
- BORGHESE, L., *L'antico nel moderno*, in *Mostra dell'antiquariato nella casa moderna*, catalogo di mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24.10.1962 al 20.11.1962), Firenze, Tip. STIAV, 1962.
- BRIDGHAM HOSMER, CHARLES, *Criteria for Selecting Buildings Worthy of Preservation*, in *Presence of the past: a history of the preservation movement in the United States before Williamsburg*, New York, Putnam, 1965, pp. 260-272.
- BRIDGHAM HOSMER, CHARLES, *The Earliest Attempts: The Pattern for the Future*, in *Presence of the past: a history of the preservation movement in the United States before Williamsburg*, New York, Putnam, 1965, pp. 29-40.
- BROOKS, BRADLEY C., *The historic house furnishings plan: process and product*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 128-143.
- BRYANT, JULIUS, *How to Use Fakes Honestly in Historic House Museums*, J., BRYANT, *New forms of management for historic house museums?*, acts of annual conference (Barcelona, 2-5 July 2001), a cura di PAVONI, ROSANNA, Lavis, Legoprint, 2002, pp. 19-23.
- BUTCHER YOUNGHANS, SHERRY, *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and management*, New York ; Oxford, Oxford University Press, 1993.
- BUTLER III, PATRICK H., *Past, present and future: the place of the house museum in the museum community*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 18-42.
- CABRAL, MAGALY, *Exhibiting and Communicating History and Society*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 41-48.
- CANNATA, EUGENIO, *La sicurezza negli edifici di interesse storico artistico*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 129-134.
- Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, a cura di HUTTINGER, EDUARD, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- CASTELNUOVO, ENRICO, *Il grande museo d'arte in Italia e all'estero alla fine del XX secolo: tradizione, problemi attuali, prospettive*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), vol. II, a cura di BAROCCHI, PAOLA – RAGIONIERI, GIOVANNA, Firenze, Olschki, 1983, pp. 563-583.
- COLLE, ENRICO, *Percorsi del gusto nelle collezioni private italiane degli anni Venti*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), a cura di PIETROMARCHI, FABRIZIA LANZA, Feltre, Comune, 2003, pp. 149-160.
- CORNOLDI, ADRIANO, *Le case degli architetti: dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 37-40.

COSTA, SANDRA, *I pubblici, la fruizione e la storia. Aspetti del dibattito in Italia nel primo Novecento*, in *The period rooms: allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di COSTA, SANDRA – POULOT, DOMINIQUE – VOLAIT, MERCEDES, Bologna, Bononia University Press, 2016, pp. 29-47.

CREDLE, JAMIE, *Endless possibilities: Historic House museum programs that make educators sing*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 269-292.

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

DI SEYSSSEL D'AIX, AJMONE, *Dimora privata: muso o non museo?*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 47-49.

DICKS, BELLA, *Culture on display: the production of contemporary visibility*, Maidenhead, Open university press, 2003.

Dizionario italiano: dizionario fondamentale, Novara, De Agostini, 2005.

Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display, atti del convegno (Washington, 1988), a cura di KARP, IVAN – LAVINE, STEVEN D, Washington ; London, Smithsonian institution, 1991.

FABIANI, ROSSELLA, *Apparati didattici e informativi nel Castello di Miramare a Trieste*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 144-146.

FERRETTI, MASSIMO, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, MUSEO CIVICO D'ARTE INDUSTRIALE E GALLERIA DAVIA BARGELLINI (BOLOGNA) – GRANDI, RENZO, Casalecchio di Reno, (Bologna), Grafis Industrie Grafiche, 1987, pp. 9-25.

FIORIO, MARIA TERESA – SCHIAVI, ALESSIA, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano ; Torino, Pearson, 2018². ed.

GIOVANNI, PINNA, *Heritage and 'cultural assets'*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 62-64.

Gösta & Paul. Collections Face to Face, catalogo di mostra, (Helsinki, 6 Febbraio - 3 Maggio 2015), a cura di KIRSI, ESKELINEN – KUOJ.RVI-N.RHI, REETTA, Helsinki, Sinebrychoff Art Museum, 2015.

GRIJZENHOUT, F., *Empty Places: Historic House and National Memory*, in *Historic house museums as witnesses of national and local identities*, acts of the third annual DemHist conference, (Amsterdam 14-16 october 2002), a cura di PAVONI, ROSANNA, Amsterdam, Buijten & Schipperheijn, 2003, pp. 17-30.

HASKELL, FRANCIS, *Il dibattito sul museo nel XVIII secolo*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*; atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), vol. I, a cura di BAROCCHI, PAOLA, Firenze, Olschki, 1983, p. 151-159.

HERBST, JOHN A., *The Challenge of Interpretation at Historic House Museums*, «Pittsburgh History» LXXIII, III, (1990), pp. 119-128.

HOOPER-GREENHILL, EILEAN, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, BERNARDI, GIUSEPPE (trad.), Milano, Il saggiatore, 2005.

HOWETT, CATHERINE, *Grounds for interpretation: the landscape context of historic house museums*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 111-127.

Interpreting historic house museums, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002.

JERVIS, SIMON, *The national trust, a house of many mansions*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 42-45.

KANNÈS, GIANLUCA, *Case-museo e la loro trasformazione tra Ottocento e primo Novecento*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto*, atti del Convegno di studi, (Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996), Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003, pp. 37-44.

KANNÈS, GIANLUCA, *Premessa*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto: atti del convegno di studi*, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13-14 settembre 1996), a cura di KANNÈS, GIANLUCA, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp. 15-24.

KANNÈS, GIANLUCA, *Presentazione*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto: atti del convegno di studi*, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13 e 14 settembre 1996), a cura di Id., Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp. 7-11.

Karamzin, Aurora (1808 - 1902) | Biografiakeskus, <<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4614>>, consultato il 09/2018.

KELTANEN, MINERVA – MICHAEL, WYNNE-ELLIS – SINEBRYCHOFF ART MUSEUM, *Sinebrychhoff: from collectors' home to art museum*, Helsinki, Sinebrychhoff Art Museum, 2003.

La casa Bagatti-Valsecchi: l'Ottocento, il Rinascimento, il gusto dell'abitare, testi di Pier Fausto Bagatti Valsecchi ... et al., a cura di PAVONI, ROSANNA, Cinisello Balsamo, Silvana, 1994.

LEENA, ARKIO, *Rakennusten korjaus ja entisöinti*, Narinkka, 1980. Helsinki: Helsinki City Museum, pp. 128-130.

LEONCINI, LUCA, *Perché "abitare la storia"*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998.

LEONCINI, LUCA, *Stately Home Museums: Striking a Balance, Turning Them into a Spectacle, and the Philological Reconstruction of their History*, in *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), a cura di PAVONI, ROSANNA, San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 47-53.

LLOYD, SANDRA MACKENZIE, *Creating memorable visits: How to develop and implement theme-based tour*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 210-230.

M.MOLFINO, ALESSANDRA, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto: atti del convegno di studi*, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13-14 settembre 1996), a cura di KANNÈS, GIANLUCA, Torino, Centro studi piemontesi, 2003.

MAGHERINI, GRAZIELLA, *Esperienza estetica e dinamiche del profondo negli interni d'arte*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 37-40.

MAGNIFICO, MARCO, *Il ruolo della famiglia*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 50-51.

MALAGUZZI VALERI, FRANCESCO, *La corte di Lodovico il Moro, la vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del quattrocento*, vol. 1 (2 voll.), Milano, Hoepli, 1913, pp. 90-91.

MALKKI, EVA – RUOHONEN, JOHANNA – TRÄSKELIN, RAUNO, *Taiteen koti: Juhani Kirpilän taidekokoelma*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2017.

MAZZI, MARIA CECILIA, *In viaggio con le muse: spazi e modelli del museo*, Firenze, Edifir, 2008². ed.

MELONI, PIETRO, *La cultura materiale nella sfera domestica*, in *La materia del quotidiano: per un'antropologia degli oggetti ordinari*, a cura di BERNARDI, SILVIA – DEI, FABIO – MELONI, PIETRO, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 2011. pp. 183-201.

MEYER, SUSANNE ADINE, *Museo e storia dell'arte. Il cambiamento dei criteri di ordinamento tra Settecento e Ottocento*, in *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, a cura di EMILIANI, ANDREA – SCOLARO, MICHELA – DI TEODORO, FRANCESCO PAOLO, San Giorgio di Piano, (Bologna), Minerva, 2001, pp. 293-300.

MOTTOLA MOLFINO, ALESSANDRA, *Dalla casa al museo: capolavori da fondazioni artistiche italiane*, catalogo di mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, dic. 1981-febb. 1982), Milano, Electa, 1981.

MOTTOLA MOLFINO, ALESSANDRA, *Il libro dei musei*, Torino, U. Allemandi, 1991.

OJETTI, UGO, *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Milano, A. Mondadori, 1936², pp. 209-

Ospiti inaspettati: case di ieri design di oggi: Museo Bagatti Valsecchi, Casa museo Boschi Di Stefano, Villa Necchi Campiglio, Museo Poldi Pezzoli, Catalogo di Mostra (Milano, 2010), a cura di FINESSI, BEPPE, Mantova, Corraini, 2010.

PAOLINI, CLAUDIO – PONTE, ALESSANDRA – SELVAFOLTA, ORNELLA, *Il bello ritrovato: gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1990.

PARAVACINI, TITO VESPASIANO, *Milano Tecnica dal 1859 al 1871*, Milano, Hoepli, 1885.

PAVONI, ROSANNA – SELVAFOLTA, ORNELLA, *La diversità delle dimore-museo. Opportunità di una riflessione*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 32-36.

PAVONI, ROSANNA, *Case museo in Italia: nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*, Roma, Gangemi, 2009.

PAVONI, ROSANNA, *Collezioni ambientate e ambienti collezionati: due strategie museologiche tra otto e novecento*, «Annali di Storia Moderna e Contemporanea», anno IX (2003), pp. 635-644.

PAVONI, ROSANNA, *Il fascino del passato*, in *La moda e il revival*, a cura di BUTAZZI, GRAZIETTA – MOTTOLA MOLFINO, ALESSANDRA, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1992.

PAVONI, ROSANNA, *L'identità del museo. Ricerca di un'immagine*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 149-151.

PAVONI, ROSANNA, *La diffusione del gusto neorinascimentale attraverso un modello internazionale: il caso Bagatti Valsecchi di Milano*, in *Gli anglo-americani a Firenze: idea e costruzione del Rinascimento*, atti del Convegno Georgetown University, (Villa "Le Balze", Fiesole, 19-20 giugno 1997), a cura di LAMBERINI, DANIELA – FANTONI, MARCELLO – PFORDRESHER, JOHN, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 165-175.

PAVONI, ROSANNA, *Moda e sentimento dell'abitare*, Torino, Allemandi, 1992.

PAVONI, ROSANNA, *Order Out of Chaos: the Historic House Museums Categorization Project*, in *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), a cura di PAVONI, ROSANNA, San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 63-70.

PAVONI, ROSANNA, *Preface*, in *Historic house museums as witnesses of national and local identities*, acts of the third annual DemHist conference, (Amsterdam 14-16 october 2002), a cura di PAVONI, ROSANNA, Amsterdam, Buijten & Schipperheijn, 2003, pp. 11-30.

PAVONI, ROSANNA, *Tavola rotonda sulla comunicazione*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997),

a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 157-159.

PAVONI, ROSANNA, *The Second Phase of the Categorisation Project: Sub-Categories*, in *New forms of management for historic house museums?*, acts of annual conference (Barcelona, 2-5 July 2001), a cura di PAVONI, ROSANNA, Lavis, Legoprint, 2002, pp. 51-57.

PAVONI, ROSANNA, *The Second Phase of the Categorisation Project: Understanding Your House through Sub Categories* in *Historic house museums as witnesses of national and local identities*, acts of the third annual DemHist conference, (Amsterdam 14-16 October 2002), a cura di PAVONI, ROSANNA, Amsterdam, Buijten & Schipperheijn, 2003.

PAVONI, ROSANNA, *Towards a definition and typology of historic house museums*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 16-21.

PIANEA, ELENA, *Saluzzo: Museo civico Casa Cavassa*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto: atti del convegno di studi*, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13-14 settembre 1996), a cura di KANNÈS, GIANLUCA, Torino, Centro studi piemontesi, 2003, pp. 47-60.

PIATT, MARGARET, *Engaging visitors through effective communication*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 231-250.

PIETROMARCHI, FABRIZIA LANZA, *Ragioni di un convegno*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), a cura di Ed., Feltre, Comune, 2003, pp. XI-XV.

PINNA, GIOVANNI, *Dopo "Abitare la storia"*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 200-201.

PINNA, GIOVANNI, *Introduction to Historic House Museums*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 4-9.

PINNA, GIOVANNI, *Preface*, in *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), a cura di PAVONI, ROSANNA, San Paolo d'Argon, La Multigrafica, 2001, pp. 7-12.

POMIAN, KRZYSZTOF, *Il museo d'arte e la storia*, in *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, a cura di EMILIANI, ANDREA – SCOLARO, MICHELA – DI TEODORO, FRANCESCO PAOLO, San Giorgio di Piano, (Bologna), Minerva, 2001.

POULOT, DOMINIQUE, *Preface: Uses of the Past - Historical Narratives and the Museum*, in *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, atti conferenza EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, (Paris 29 June – 1 July & 25-26 November 2011), a cura di POULOT, DOMINIQUE – BODENSTEIN, FELICITY – LANZAROTE GUIRAL, JOSÉ MARÍA – EUNAMUS (PROJEKT), EuNaMus Report No 4, Linköping, Linköping University Electronic Press, 2012, pp. 1-8.

PRAZ, MARIO, *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi, 1964.

REX M., ELLIS, *Interpreting the whole house*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 61-80.

RICCOMINI, EUGENIO, *Vicende del Museo d'Arte Industriale Davia Bargellini*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), a cura di PIETROMARCHI, FABRIZIA LANZA, Feltre, Comune, 2003, pp. 11-18.

RIEGL, ALOIS, *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di SCARROCCHIA, SANDRO, Milano, Abscondita, 2011.

RISNICOFF DE GORGAS, MONICA, *Reality as illusion, the historic houses that become museums*, «Museum International» LIII, II (4/2001), pp. 10-15.

ROSSI PINELLI, ORIETTA, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo; mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, pp. 292.

RUGGIERI TRICOLI, MARIA CLARA, *I fantasmi e le cose: la messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine, 2000.

SERIO, MARIO, *Le iniziative dell'Ufficio centrale per I beni Archeologici, Architettonici e Storici*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 24-27.

Sinebrychoff Art Museum: <<https://sinebrychoffintaidemuseo.fi>>, consultato il 10/2018.

SMITH, CHARLOTTE H.F., *Evolving Notions of Authenticity and Interpretation at House Museums in the United States*, in *New forms of management for historic house museums?*, acts of annual conference (Barcelona, 2-5 july 2001), a cura di PAVONI, ROSANNA, Lavis, Legoprint, 2002, p. 60-63.

SMITH, CHARLOTTE H.F., *The hose enshired: how great man house museums shaped civic consciousness*, in *Historic house museums as witnesses of national and local identities*, acts of the third annual DemHist conference, (Amsterdam 14-16 october 2002,) a cura di PAVONI, ROSANNA, Amsterdam, Buijten & Schipperheijn, 2003, pp. 137-143.

Taidekoti Kirpilä: <<https://taidekotikirpila.fi>>, consultato il 09/2018.

Technical Leaflet 244: How Sustainable Is Your Historic House Museum, a cura di AASLH'S HISTORIC HOUSE AFFINITY GROUP COMMITTEE, included in *History News*, Autumn, AASLH, Nashville, TN, (2008).

The period rooms: allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia, a cura di COSTA, SANDRA – POULOT, DOMINIQUE – VOLAIT, MERCEDES, Bologna, Bononia University Press, 2016, pp. 7-17.

THEOPISTI, STYLIANOU-LAMBERT, *Gazing from Home: Cultural Tourism and Art Museum*, «Annals of Tourism Research» XXXVIII, II (4/2011), DOI:10.1016/j.annals.2010.09.001, pp. 403-421.

TOESCA, PIETRO, *Prefazione*, in *Casa Bagatti Valsecchi in Milano: architettura e interni*

nello stile del Quattrocento e del Cinquecento di Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi di Beluginate, arredi dal secolo 14. e 16...: tavole 160, a cura di TOESCA, PIETRO – BAGATTI VALSECCHI, GIUSEPPE – BASSANI, GIGI, Milano, Hoepli, 1918.

TURGEON, LEURIER, *La memoria della cultura materiale e la cultura materiale della memoria*, in *La materia del quotidiano: per un'antropologia degli oggetti ordinari*, a cura di BERNARDI, SILVIA – DEI, FABIO – MELONI, PIETRO, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 2011. pp. 103-124.

VALCANOVER, FRANCESCO, *Introduzione*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), a cura di PIETROMARCHI, FABRIZIA LANZA Feltre, Comune, 2003, p. 3-8.

VENTURI, LIONELLO, *La collezione Gualino: volume primo*, Torino ; Roma, Bestetti & Tumminelli, 1926².

VERCELLONI, VIRGILIO, *Cronologia del museo*, Milano, Jaca Book, 2007.

VINCENTI, ANTONELLO, *Conservazione e difesa di antichi centri ed ambienti lombardi*, Milano, Gorlich, 1965.

WATERFIELD, GILES, *The Modern Visitor and the Historic Palace: is Understendig Possible?*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 136-139.

ZANNI, ANNALISA, *Dalla casa al museo: il caso Poldi Pezzoli*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di SIMONETTI, FARIDA – LEONCINI, LUCA, Torino, U. Allemandi & C, 1998, pp. 55-57.

ZANNI, ANNALISA, *The Neo-Renaissance as the Image of the Private*, in *Reviving the Renaissance: the use and abuse of the past in nineteenth-century italian art and decoration*, a cura di PAVONI, ROSANNA, Cambridge, Cambridge university press, 1997, pp. 126-148.

ZILLIACUS, NINA – NYLUND, LOTTA – CEDERCREUTZ-SUHONEN, SUE, et al, *Signe and Ane Gyllenberg Foundation's Art Collection*, CROCKFORD, EDWARD (trad.), Helsinki, Signe&ane Gyllenbergs stiftelse.

SITOGRAFIA

BEHRENS, HETTY – BRYANT, JULIUS, *The DemHist Categorisation Project for Historic House Museums*, in *ICOM: International Committee for Historic House Museums*, <<http://demhist.icom.museum/shop/data/container/CategorizationProject.pdf>>, (2007), consultato il 11/8/2018.

BELTRAMI, LUCA, *I musei e la cleptomania artistica*, «La Lettura : Rivista mensile del Corriere della Sera» V, I (1/1905) <<http://emeroteca.braidense.it>>, pp. 13-22.

BRYANT, JULIUS, *Museum period rooms for the twenty-first century: salvaging ambition*, «Museum Management and Curatorship» XXIV, I (1/3/2009),
Burger's House Museum: <<http://ruiskumestarintalo.fi>>, consultato il 10/2018.
Didrichsen: <<https://www.didrichsenmuseum.fi>>, consultato il 10/2018.
DOI:10.1080/09647770902731866, pp. 73-84.

Helsinkikuvia.fi: <<https://www.helsinkikuvia.fi/>>

Herttoniemi Manor House: <<https://hertonasgard.fi>>, consultato il 09/2018.

ICOM (International Council of Museums Italia): <www.icom-italia.org>.

J.HODGE, CHRISTINA – M.BERANEK, CHRISTA, *Dwelling: transforming narratives at historic house*, «International Journal of Heritage Studies» XVII, II (3/2011), DOI:<10.1080/13527258.2011.541063>, pp. 97-101.

Lauri and Lasse Reitz Foundation: <<http://www.reitz.fi/foundation>>, consultato il 11/2018.

MALAGUZZI VALERI, FRANCESCO, *Il museo d'arte industriale a Bologna*, «Emporium», LVII / n. 339, (1923), <<http://www.artivisive.sns.it>>, consultato il 19/7/2018.

Mannerheim-museo: <<https://www.mannerheim-museo.fi/>>, consultato il 08/2018.

Museum Card Customer Service: <<https://museot.fi>>

Museum Guide Uusimaa: <www.museo-opas.fi>

National Biography of Finland:

<<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4614>>

NEMO (Network of European Museum Organisations): <<https://www.ne-mo.org>>

PAPINI, ROBERTO, *Come s'arreda un palazzo antico*, «Architettura e Arti Decorative» I, V - anno VII (1/1928) <https://opac.sba.uniroma3.it/arardeco/1928/28_V/28Va2.html>, consultato il 11/11/2018.

PAVONI, ROSANNA, *Case Museo: Prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società*, <<https://casemuseoitalia.it/pdf/Case-museo-MADRID.pdf>>, consultato il 17/8/2018.

PAVONI, ROSANNA, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare* (2012), <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/case_museo_it.pdf>, consultato il 26/8/2018.

PAVONI, ROSANNA, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, in *ICOM: International Commitee for Historic House Museums* <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/case_museo_it.pdf> (2012), consultato il 26/8/2018, pp. 8.

POULOT, DOMINIQUE, *Preface: Uses of the Past - Historical Narratives and the Museum*, in *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums*, atti Conference Proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen, (Paris 28 June – 1 July & 25–26 November 2011) (30/10/2012) <<http://www.ep.liu.se/ecp/article.asp?article=001&issue=078&volume=>>, consultato il 17/2/2019.

STEPANOW, G., *Arredamenti interni e mobili di due architetti italiani*, «Architettura e Arti Decorative» I, IV – anno IV, (12/1924) <https://opac.sba.uniroma3.it/arardeco/1924/24_IV/24IVa2.html>, consultato il 20/10/2018, pp. 161-169.

The Aalto House: <<https://www.alvaraalto.fi>>, consultato il 11/09/2018.

The National Museum of Finland, Tamminiemi: <<https://www.kansallismuseo.fi>>, consultato il 10/2018.

VENTURI, LIONELLO, *Una risorta casa del Rinascimento italiano (Il museo André a*

Parigi), «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», anno XVII, I (1914), DOI: <doi.org/10.11588/diglit.24141#009>, pp. 58-75.

VILLA BRYK, NANCY E., *I Wish You Could Take a Peek at Us at the Present Moment: Infusing the historic House with Characters and Activity*, in *Interpreting historic house museums*, a cura di DONNELLY, JESSICA FOY, Walnut Creek, AltaMira, 2002, pp. 144-167.

Villa Gyllenbergs: <<https://gyllenbergs.fi>>, consultato il 10/2018.

Villa Hakasalmi: <<http://hakasalmivilla.fi>>, consultato il 10/2018.

Worker Housing Museum: <<http://workerhousingmuseum.fi>>, consultato il 10/2018.

YOUNG, LINDA, *Is There a Museum in the House? Historic Houses*, «Museum Management and Curatorship» XXII, I (3/2007), DOI: 10.1080/09647770701264952, pp. 59-77.