



*Politecnico di Milano
Scuola di Architettura Urbanistica e Ingegneria delle costruzioni
Corso di Laurea Magistrale in Architectural Design and History*

*Mantova,
A.A. 2019 - 2020*

*Tesi di Laurea Magistrale di:
Viola Dorigo 897207
Silvia Rossetti 883992*

*Relatore:
Prof. Marco Borsotti*

summary

abstract

Tematiche principali	9
----------------------	---

dove

1. IL CONTESTO	
1.1 Mantova e Palazzo Ducale	17
1.2 Il Casino delle Guardie Nobili	21

casa

2.1 I LUOGHI DELL'ARTE	
2.1.1 Il fenomeno delle residenze d'artista	31
2.1.2 "Residenze d'artista: controtendenze"	33
2.1.3 Casi studio a confronto	60
2.2 I LUOGHI DI PRODUZIONE E DELL'ABITARE	
2.2.1 L'atelier	71
2.2.2 Da casa a residenza d'artista	79

che cosa incontra dove

3. PALAZZO DUCALE COME RESIDENZA D'ARTISTA	
3.1 Isabella d'Este a Palazzo Ducale	91
3.2 AIR PAD - ArtistsInResidence at PALAZZODUCALE	93

conclusioni



abstract

AiR-PaD

ArtistsInResidence at Palazzo Ducale

AiR-PaD nasce come continuazione di un'attività progettuale svolta in ambito accademico durante il final workshop 2019 "Antico e Nuovo", laboratorio conclusivo del corso di laurea magistrale in Architectural Design and History del Politecnico di Milano; in quell'ambito era stata sviluppata la proposta della collocazione di un caffè-letterario all'interno di un'area del palazzo oggi in disuso frapposto tra piazza Santa Barbara ed il Frambus, nonché di un padiglione espositivo temporaneo sulla sommità del medesimo edificio, prospiciente Piazza Santa Barbara. Questi elementi hanno costituito i principi dell'evoluzione del progetto, qui presentata, dove, cogliendo l'intenzione più volte espressa da parte della direzione di Palazzo Ducale di inserire, all'interno del Casino delle Guardie Nobili, braccio rettangolare ubicato tra Piazza Castello, Piazza Santa Barbara e la Magna Domus, un sistema di residenze d'artista, è stata interpretata come l'opportunità di definire un sistema unitario, in grado di restituire ad un uso attivo ed innovativo numerosi ambienti ad oggi in disuso e poco frequentati del Palazzo, testimoniando così la grandissima importanza storico-culturale di questi luoghi rendendoli, contemporaneamente attrattivi e frequentati, sia dai cittadini che dai turisti.

Mantova infatti, culla del Rinascimento e Patrimonio dell'umanità per l'Unesco, rappresenta il luogo ideale dove tradizione e storia possono incontrare la poetica più innovativa e l'arte più contemporanea che caratterizzano, oggi, il fenomeno delle residenze d'artista; oltre ad essere stata nominata Capitale italiana della cultura 2016, la città gonzaghesca ospita annualmente diversi eventi e manifestazioni culturali, come Festivaletteratura e Mantovarchitettura, che aumentano esponenzialmente la sua attrattività per artisti di diverso genere, diventando, per loro, un luogo di scambio e di crescita.

Per questi motivi, il progetto prevede la collocazione presso il braccio del Casino delle Guardie Nobili, oggi un'area abbandonata di Palazzo Ducale, una sorta di fondale "passivo" dell'altrettanto poco valorizzata Piazza Castello, di un sistema di residenze per artisti, dove o questi abbiano la possibilità di soggiornare, per un tempo variabile, a seconda dei programmi artistici definiti con la Direzione museale, e soprattutto di svolgere la loro attività, circondati dalla bellezza unica del palazzo e della città mantovana.

Ad ogni artista viene messo a disposizione un modulo residenziale composto da una cella abitativa e un atelier, che ne assicurano l'autonomia reciproca in un sistema complessivo di variazioni modulari e di attrezzature complementari che

supportano e valorizzano anche l'opportunità di interscambio e socializzazione. A seconda delle sue esigenze, ogni artista può usufruire di spazi comuni, così come di ambienti di collocazione temporanea delle opere e di spazi espositivi dedicati. La collocazione e distribuzione delle residenze d'artista è stata attentamente studiata anche in relazione allo sviluppo dei percorsi, che risultano ottimali per le differenti tipologie d'uso: accessi differenziati per artisti, attrezzature e visitatori. In questa maniera sono state definite percorrenze aperte al pubblico (che potrà, a seconda delle circostanze, visitare gli atelier, assistere alla realizzazione delle opere o usufruire di spazi espositivi specifici, culminanti nel padiglione espositivo temporaneo, collocato sul terrazzo dell'edificio tra Piazza S. Barbara e il Frambus. Tutti i percorsi previsti hanno, dunque gradi differenziati di autonomia o interconnessione e risultano perfettamente compatibili con le attuali dinamiche di visita del Complesso museale.

Principio fondativo del progetto è il rispetto del luogo e della lettura dei suoi elementi storici e compositivi, attraverso l'applicazione di un principio di non-invasività e di temporaneità degli interventi: tutti i moduli residenza/atelier, infatti, concepiti come scatole indipendenti, inserite negli ambienti pre-esistenti con un sistema di rivestimenti perimetrali a telaio portante autonomo con ridotti punti di ancoraggio, A questi rivestimento fanno capo tutte le attrezzature minime fisse e mobili utili all'abitabilità dell'unità residenziale e quelle funzionali all'attività artistica. Materiale principale di questi interventi è il legno, che si ritrova anche nella struttura del padiglione esterno, che risulta essere così, facilmente realizzabile e smontabile, oltre che dal peso contenuto. Sostenibile e prefabbricata, che non si inserisce in modo irreversibile sul tetto, ma che, anzi, è progettata per essere eventualmente smantellata in futuro senza alterare la facciata dell'edificio in piazza S. Barbara.

Trattandosi di un sito storico di straordinaria bellezza, volontà primaria del progetto è quella di riuscire a potenziare e ridare valore agli ambienti coinvolti, nel pieno rispetto della loro immagine esterna, attuando la poetica di un'architettura che non fa "rumore", ma valorizza ciò che di straordinario già c'è in questo luogo in maniera sinergica, senza tuttavia, indulgere in un'anacronistica mimetizzazione stilistica.



dove

1.1

MANTOVA E PALAZZO DUCALE

Immagine 1.
Palazzo Ducale di Mantova, vista aerea.



Immagine 2.
Palazzo Ducale Mantova, Castello di San Giorgio



Palazzo Ducale di Mantova è un complesso architettonico che conta diversi corpi di fabbrica apparentemente non sempre connessi in maniera coerente tra loro, realizzati nel corso di più di tre secoli.

Le fabbriche più antiche di questo imponente complesso, che conta oltre al Palazzo del Capitaniato e la Magna Domus, anche la Corte Nuova, la Basilica palatina di Santa Barbara ed il Castello di San Giorgio, furono realizzate alla fine del '200 dalla famiglia Bonacolsi, i primi signori di Mantova, come anche i palazzi merlati, oggi noti con il nome di Palazzo Acerbi e Palazzo Castiglioni.

Per quanto riguarda la realizzazione della piazza, oggi dedicata al trovatore Sordello da Goito, venne avviata dalla medesima famiglia, ma conclusa dai Gonzaga, una delle più note famiglie principesche d'Europa, che sacrificano alcuni isolati e la chiesa di Santa Maria Mater Domini.

La notte del 16 agosto 1328 i Gonzaga, aiutati da Cangrande della Scala signore di Verona, cacciarono i Bonacolsi e dominarono la scena del mantovano per oltre tre secoli.

La prima grande ambizione architettonica promossa dai Gonzaga e nella fattispecie da Francesco I, è il Castello di San Giorgio, a protezione e controllo dell'omonimo ponte situato a nord-est della città, mentre nella parte retrostante del Palazzo del Capitano, si innesta invece il corpo di fabbrica della Corte Vecchia al cui piano nobile si trova il salone decorato prima del 1444 dal Pisanello e che porta il suo stesso nome: questa rappresenta l'ultima testimonianza tardogotica a Mantova, prima dell'irrompere irrompere, per volere di Ludovico II Gonzaga, della nuova cultura umanistica toscana, fondata sulla riscoperta dell'antico.

Ludovico II (1444-1478) trasforma il Castello di San Giorgio nella propria residenza e qui Andrea Mantegna realizza la cappella privata, oggi scomparsa e la Camera degli Sposi. Nello stesso periodo, Luca Fancelli e lo stesso Mantegna, trasformano il cortile medievale in uno d'onore dai caratteri rinascimentali.

Nel 1480 Federico I Gonzaga commissiona al Fancelli il progetto per la nuova residenza di corte: la Domus Nova. Qui, con la compresenza di torri d'angolo e della merlatura cieca, l'architetto propone una nuova soluzione di facciata, che si colloca come un ibrido tra la Residenza di Revere, palazzo gonzaghesco nella campa-

gna mantovana in posizione strategica sul Po, realizzato sempre dal Fancelli, e il Palazzo Rucellai dell'Alberti a Firenze.

Nel 1481 il marchese Federico I Gonzaga richiede e ottiene dal duca di Urbino consigli e disegni del suo palazzo, che presumibilmente vorrà usare per la realizzazione della Domus Nova (1480-1484). La precoce morte però del marchese nel 1484, però lascia l'opera fancelliana incompiuta, ripresa soltanto un secolo dopo su impulso del duca Vincenzo I. Il fianco della Domus Nova, infatti, si presenta oggi assai alterato dopo le modifiche attuate nella fabbrica tra fine '500 ed inizio '600.

Nel 1490 Isabella d'Este si stabilisce a Mantova, in seguito al matrimonio con Francesco II Gonzaga e in principio stabilisce il suo appartamento all'interno del Castello di San Giorgio; solo successivamente, alla morte del marito, si trasferisce in Corte Vecchia, più precisamente nell'appartamento chiamato "vedovile", dove i suoi alloggi, affacciati sul Cortile di Santa Croce, sono ancora visibili.

Nel 1536, su volere di Federico II Gonzaga, Giulio Romano realizza la Corte Nuova, che verrà poi ampliata dal Bertani. Qui si trovano l'appartamento Grande di Castello, la Sala del Manto e l'appartamento della Rustica, voluto da Federico come dimora per ospiti illustri. Quest'ultimo si affaccia sul Prato della Mostra, luogo in cui venivano mostrati i cavalli gonzagheschi e che fu realizzato da Bertani per uniformare le costruzioni manieristiche della Rustica costruite da Giulio Romano.

Negli anni di governo di Guglielmo Gonzaga (1555-1587) la Signoria mantovana si lascia alle spalle ogni residuo feudale per assumere l'aspetto di uno Stato moderno. Guglielmo risana il bilancio statale, elimina le antiche magistrature comunali e le sostituisce con nuovi organismi: con il tribunale della rota, il senato di giustizia ed il magistrato camerale attua una progressiva centralizzazione dei poteri, costituendo una struttura gerarchica di burocrati che rendono conto direttamente al duca. Con Guglielmo si attua anche una trasformazione del dominio mantovano in uno stato di stampo assolutista: Palazzo Ducale diventa lo specchio di questa radicale trasformazione politica.

Da coacervo di corpi diversamente aggregati, si trasforma, sulla base di un disegno preciso, in un palazzo in forma di città, ordinato e funzionale, che nell'organizzazione degli spazi, nel rapporto codificato tra questi e le loro destinazioni d'uso, riflette le concezioni di uno stato nel quale tutto converge nella figura del principe autocrate; il potere dà quindi corpo e ordine al suo microcosmo, teatro di tutti i riti politici e religiosi, eccezionali e quotidiani della corte.

Nei tardi anni '70 del Cinquecento Guglielmo dà il via ai lavori del suo nuovo appartamento in Corte Vecchia e all'impresa contribuiscono Giovan Battista Zeoletti, nominato prefetto delle fabbriche dopo la morte del Bertani, Pompeo Pedemonte e Bernardino Facciotto, ingegnere militare originario di Castel di Monferrato che lavorerà a Mantova tra il 1580 ed il 1590. Tra gli ambienti più noti del suo appartamento si annoverano la Sala Nova, la Camera dei Falconi e la Camera dello Zodiaco.

Immagine 3.
Domus Nova, Palazzo Ducale Mantova



Immagine 4.
Palazzo Ducale di Mantova, Corte Nuova



Nel 1579 inizia la monumentale costruzione del Giardino Pensile, posizionato ad 11 metri da terra e sorretto da due ordini sovrapposti di lunghe strutture portanti, voltate a botte, e eseguite in muratura piena di laterizi e tenute al perimetro da contrafforti. Sul lato nord del giardino si erge il porticato che introduce alla Kaffeehaus e al Casino delle Guardie Nobili, mentre i due lati ortogonali si risolvono in porticati, i cui fronti presentano loggiati a tutto sesto continui retti da esili colonne doriche binate. Il primo progetto per il giardino è disegnato da Pompeo Pedemonte e l'assetto corrispondeva a quello oggi occupato dalla porzione pensile scoperta, contornato da una muraglia sulla quale doveva essere simulata un'architettura verso l'esterno. Tuttavia Guglielmo allontana il Pedemonte dal progetto, volendo qualcosa di differente da quello proposto, e nel 1580, coinvolge Bernardino Brugnoli per trasformare in architettura reale la struttura fittizia ideata del primo architetto. La terza e ultima fase di realizzazione vede infine l'intervento del Facciotto, che realizza nel corpo che oggi ospita la Kaffeehaus una fontana, sostituita durante gli interventi settecenteschi dalla redazione del vano centrale della Kaffeehaus stessa, dove oggi si erge la lanterna.

Immagine 5.
Palazzo Ducale di Mantova, Giardino Pensile



Immagine 6.
Palazzo Ducale di Mantova, Esedra piazza Sordello



Nel 1580 il Facciotto, utilizzando per un lato le arcate di sostegno delle logge del Giardino Pensile, realizza l'esedra che sino al 1901 segnerà il limite del palazzo verso est. Per la risistemazione della piazza si basa su un dipinto di Morone, replica, sul lato opposto, i pilastri di sostegno del giardino, traccia un asse di simmetria e chiude in un trilatero, inglobando l'atrio verso Piazza Castello. Questa esedra, presumibilmente, doveva fungere da collegamento aereo tra la casa del principe e la cattedrale. Il collegamento non verrà mai realizzato, ma ricompare in alcune piante di età austriaca.

Sempre tra i progetti del Facciotto, ritroviamo il Cortile delle Otto Facce, per il quale disegna più soluzioni. Questo luogo presenta dei limiti, dati dai muri preesistenti dell'appartamento di Guglielmo, dal Giardino Pensile e dalla diagonale delle stalle. L'architetto parte così da un angolo generatore che ripete, creando un cortile simmetrico sull'asse longitudinale. Per accedervi idea, dal Giardino Pensile, una scala, su pianta ellittica ma dalla forma triangolare, e caratterizza il piano inferiore tramite finte bugne e decorazioni in stucco. Tramite il suo andamento trilatero questo patio genera una terrazza/loggiato che Guglielmo utilizzava come sua personale sala da pranzo durante i mesi estivi; come per il Giardino Pensile, anche questo era dotato di fontane, ad oggi non pervenute.

Guglielmo Gonzaga, grande appassionato di musica, fa realizzare dal Facciotto la Sala dello Specchio, in un ambiente che si presenta molto piccolo e con tre lati che formano un triangolo rettangolo. L'architetto realizza così un appartamento sopralcato e dotato di scala per permettere gli spostamenti verticali, adiacente agli appartamenti del duca. Uno specchio era posto al centro di costoloni rastremati.

Il progetto per il Corridore di Santa Barbara, i raccordi con Santa Barbara e lo scalone sopra il fossato, di accesso al salone del Manto, fanno parte della riforma

di Prato di Castello. Il cortile è porticato su quattro lati, con serliana continua e un solo registro. Il corridore di Santa Barbara, elemento che parte al piano ammezzato rispetto all'appartamento di Guglielmo e sotto la Sala dello Specchio, si raccorda con una scala che scende a livello del Salone del Manto. Il Facciotto prevedeva un elemento superiore con ordine minore e serie di nicchie e semi-lesene; dopo di che vennero affrontati tre progetti alternativi, di cui due uguali, su come proseguire col corridore: uno prevedeva di finire il corridore prima del fossato, creando una diagonale per entrare nell'angolo del Salone del Manto, mentre l'altro di proseguire col corridore fin sopra al fossato, retto da due grandi piloni e collegato con il pianerottolo dello Scalone di Enea, garantendo l'accesso già esistente al Salone del Manto. Oggi il Salone del Manto è collegato alla Tribuna del Principe e alla chiesa di Santa Barbara tramite delle scale.

La piazza di Santa Barbara costituiva il centro focale dei percorsi di Palazzo Ducale, che con le sue fabbriche e le sue strade si configurava come un vero e proprio "palazzo in forma di città". Il progetto per la piazza fu disegnato dal Facciotto, che operava sempre nel medesimo modo: muri della Sala Nova e della chiesa di Santa Barbara e scale dell'ammezzo dell'appartamento di Guglielmo. Il Facciotto traccia un asse di simmetria, identificato della facciata di Santa Barbara e finisce nell'accesso della Corte Nuova. La merlatura cieca, presente un tempo sopra la Domus Nova, è oggi alterata da molteplici modifiche fatte nel corso dei secoli; tra queste quelle di Paolo Pozzo, che trasforma la piazza con l'addizione di un ulteriore livello chiuso.

Nel 1587, dopo intricate vicende per la scelta del sito, prese avvio la costruzione della canonica di Santa Barbara, rimasta però incompiuta dopo la morte di Guglielmo Gonzaga. Il progetto viene affidato a Pedemonte, nonostante il Facciotto tentò di intromettersi: essa è costituita da una serie di appartamenti modulari, tutti uguali ad eccezione di quelli d'angolo, che presentano un cortiletto porticato. Nello stesso anno il Facciotto, utilizzando materiali di scavo della canonica, provvede a rinforzare e alzare il Baluardo della Pallada, ubicato nel lago inferiore, in corrispondenza della Corte Nuova. Tale baluardo, cui si accedeva tramite il Volto Oscuro, costituiva l'attracco per i bucintori utilizzati dal duca e dalla corte per i loro spostamenti, fungendo da parcheggio per le barche del principe.

Nel 1594 si intraprendono i lavori alla *Gioieleria er Galaria della Mostra*, progettata sempre dal Facciotto. Al piano superiore era tutta Galleria della Mostra, mentre la parte bassa era passante, per fungere da ingresso al Cortile della Mostra, ove vi era il progetto per la *Zoiolera*, così come la chiamava l'architetto. L'idea era quella di un quadrato contenente un quadrato con angoli smussati, con quattro nicchie e quattro bracci con ambienti esagonali, tutti con nicchie. Ad oggi è l'appartamento dei custodi di Santa Barbara.

Insieme a tutte queste vicende, si susseguirono i progetti del Pedemonte e del Facciotto per trasformare il Cortile della Corte Vecchia, oggi piazza Lega Lombarda, per destinare questo spazio alle giostre equestri. L'opera non fu mai attuata.

Immagine 7.
Palazzo Ducale di Mantova, Cortile delle otto facce



Immagine 8.
Palazzo Ducale di Mantova, Piazza Santa Barbara



1.2 IL CASINO DELLE GUARDIE NOBILI

Immagine 9.
Palazzo Ducale di Mantova, Casino delle Guardie Nobili



Immagine 10.
Cavedio: accesso dal corridoio a piano terra



L'edificio su cui si concentrerà il progetto oggetto della tesi si trova antistante piazza Castello: chiamato *Casino delle Guardie Nobili*, è ubicato in posizione di cerniera fra Corte Vecchia, in aderenza con la Magna Domus, e il Castello di San Giorgio ed è caratterizzato da un massiccio corpo principale sviluppato longitudinalmente, con funzione di limite al lato frontale dell'essedra della piazza.

In pianta si caratterizza da due file di stanze, una parallela a piazza Castello, l'altra che si interseca con la struttura della Magna Domus e in particolar modo con il Cortile delle Otto Facce e le gallerie che sorreggono il Giardino Pensile, inglobando al piano nobile il Corridoio dei Fauni. Questi ambienti sono divisi da un corridoio lungo 55 metri e largo 4, quasi privo di fonti di illuminazione, fatta eccezione per delle aperture presenti sul Cortile delle Otto Facce, che risulta essere più alto di una sessantina di centimetri rispetto al corridoio delle stalle, e per un largo cavedio a ridosso delle scale che conducono ai piani superiori. La stecca di ambienti che si affaccia su piazza Castello è organizzata su tre livelli e il volume presenta in sezione un andamento pressoché costante per i piani terreno e primo, con altezza interna pari a 3,50 metri circa, mentre al secondo il soffitto presenta due diverse quote, una di 3,5 metri nella parte a nord, l'altra di circa 2 metri, differenza dovuta all'intersezione col piano nobile del palazzo. La struttura è caratterizzata da una complessa sequenza di processi di formazione, sia in termini di aggregazione di parti che di loro sopraelevazioni.

Di quest'area non vi è ad oggi certezza sull'iniziale destinazione d'uso prima della seconda metà del XV secolo: questa zona, parte integrante della *civitas vetus*, è interessata da costruzioni di epoca medievale, ma è alquanto probabile che l'area fosse già edificata in tempo romano, in quanto il lato verso la piazza è posto in prossimità del tracciato della strada romana riscontrata durante i saggi che hanno interessato piazza Santa Barbara in periodi recenti.

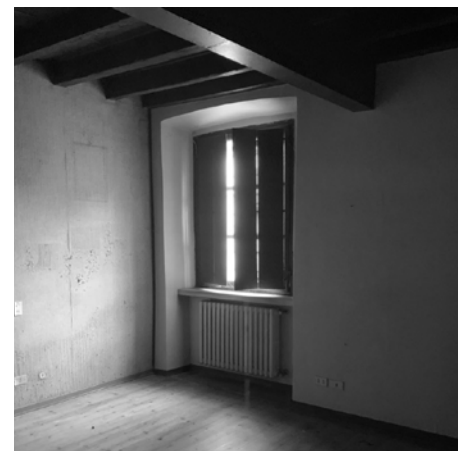
Le prime informazioni sull'edificazione di questo luogo riguardano l'erezione della stalla di Pra di Castello all'inizio degli anni '70 del XV secolo, quando il marchese Ludovico Gonzaga fece edificare le stalle del prato di Castello. Ad oggi rimangono pochissime tracce di questa configurazione primaria, fatta eccezione per alcune aperture arcuate, attualmente tamponante in quella che oggi è la parte interna verso piazza Castello, nel lungo corridoio al piano terra. Di più facile identificazio-

ne, invece, l'altezza e il volume della costruzione iniziale, osservando in sezione verticale l'andamento della muratura. Dalle documentazioni si evince che la stalla fosse realizzata in muratura di mattoni cotti, coperta probabilmente poi da una struttura lignea, in quanto Luca Fancelli in una lettera al marchese Ludovico II Gonzaga scrive: *"l'è fato tute li giave de la stalla del Prà di castello et posti in opera, exceto doe non sono liveri de armar, et posto suso li terzari"*¹. Con buona probabilità, quindi, il tetto della stalla era sorretto da una copertura lignea a capriate, cui era sovrapposta una orditura secondaria di terzere, travetti, travelloni e coppi, come avveniva solitamente in città all'epoca.

La copertura delle stalle viene demolita durante le opere di riforma che interessano l'area in esame, ma potrebbero essere ancora presenti all'interno della struttura come materiali di reimpiego.

Nel corso del 1522, come riportato dalle fonti documentarie e dall'esistenza di decorazioni attribuite al Leombruno risalenti agli anni venti del Cinquecento, la struttura viene inclusa nei lavori di corte ed il Leombruno risulta tra i salariati dei Gonzaga in qualità di pittore di corte. In una lettera di Statio Gadio, segretario del marchese al marchese stesso parla delle stalle in questi termini: *"[...] Per la stalla non credo si potrà far una cosa più adornata e più allegra che tutta ride e veramente la nobilità e igenerosità della razza dei cavalli di vostra eccellenza non merita meno generoso alloggio di quello né alla grandezza di vostra eccellenza si convienie manco galante e bella stalla per li soi cavalli e questo e li altri eccellenti e comodi edificii che ritrovarà quella alla venuta sua sono ben condecenti al bon ingegno dil fidele e amorevolo architecto qual ad altro non pensa che satisfar a quella ... vidi ancor il bagno, la stufetta et il camerino del bagno che tutta una si fanno scavati con tanta comodità che meglio non si potria desiderar ne designar."*² Che questa stalla fosse *"una cosa più adornata e più allegra che tutta ride"* è confermata dalla presenza di decorazioni all'interno della struttura, che tuttavia sono state parzialmente coperte o scalpellate per stendere il nuovo intonaco in età contemporanea. Nel corridoio al primo piano si sviluppa, per tutta la lunghezza della parete a nord, un fregio continuo alto circa ottanta centimetri, che, vista la sua conformazione, sembrerebbe però essere pensato come elemento terminale di una parte di più ampio sviluppo, probabilmente in esterno verso l'odierna piazza. All'interno di partiture architettoniche dipinte a fingere una balaustrata, vi sono coppie di figure maschili marine antropomorfe, adornate con catene di perle, le cui code si sviluppano in girali di foglie d'acanto, sorreggono nel mezzo, sopra un piedistallo, uno scudetto riportante il monogramma "f". Nella parte inferiore, fingendo di reggere la balaustrata, è presente un cornicione, sempre dipinto, composto da due parti: quella superiore da ovuli monocromi nei toni dello

Immagine 11.
Casino delle Guardie Nobili, interno



¹ ASMn, AG, b. 2416, c. 479, doc. 1473.05.20, Mantova. Lettera di Luca Fancelli al marchese Ludovico II Gonzaga; cfr. Carpeggiani, Lorenzoni, 1998

² ASMn, Archivio Gonzaga, b.2503, c.440v., doc. 1522.02.19, Mantova. Lettera di Statio Gadio al marchese Federico II Gonzaga; cfr. Togliani, 2003

oltremare e quella inferiore una greca stilizzata nera su fondo rosso e arancio. Al di sotto, nonostante oggi non sia propriamente conservata si intuisce una partitura architettonica a sottolineare le aperture presenti. Le medesime decorazioni sono ritrovabili anche sul lato interno della torretta inglobata nella struttura del Casino .

Nel corso degli anni '80 del XVI secolo vengono effettuati su tutti gli edifici a contorno di prato di Castello i cosiddetti interventi guglielmini, eseguiti per mano del Facciotto. Quando quest'ultimo interviene sulla corte, la costruzione del giardino pensile è già avviata e il marchese esprime la volontà che il giardino sia adornato da veri loggiati, non dipinti come inizialmente ipotizzato. Questo impone un ampliamento delle geometrie e si deve a questa fase la realizzazione del corridoio su più livelli che va ad affiancarsi al corpo delle stalle, inglobando anche la torretta in questa macrostruttura. La parte verso la Magna Domus delle stalle diventa quindi parete interna, e una volta rimosse le coperture, le strutture vengono sopraelevate, generando così al piano nobile l'elemento di collegamento trasversale agli ambienti prospettanti sul giardino da un lato e su piazza Santa Barbara dall'altro. Al piano nobile viene realizzata la scala triangolare dipinta, insieme a quello che oggi è chiamato Corridoio dei Fauni, presumibilmente per mano di Rubone. L'altezza delle strutture come noi oggi le conosciamo, è dovuta ad interventi del periodo vianesco, che sappiamo essere avvenuti sulle strutture della piazza.

Nel corso del XVIII secolo secondo quanto si evince dall'inventario del Bertazzone, datato 1714, il piano terra è nominato *Corridore dei Livreati*, mentre il piano nobile prende il nome di *Ambiente della Torba*, dovuto allo stoccaggio dei limoni durante i mesi invernali, che ad oggi è sotto il nome di Corridoio dei Fauni. Nella parte di fabbricato adiacente a piazza Santa Barbara invece, alcuni ambienti al primo piano erano destinati a fucina di armi da fuoco.

Ulteriori informazioni sulla destinazione d'uso di questi ambienti risalgono al 1773, periodo in cui viene ospitato a corte Sua Altezza Reale il Serenissimo Arciduca Ferdinando Carlo e tutto il suo seguito. Gli interventi attuati, seppur su larga scala, comprendono pressoché tutto edificio, ma non sembrano comportare un'azione sulla struttura. Si riporta di seguito uno stralcio del documento che prende in esame l'area di nostro interesse: *“Non si poteva trovare miglior luogo per l'alloggio delle Guardie Nobili, quanto certi corridori, che risguardano il piazzale del Castello. Consistono questi in tre, ma tutti avevano per necessità per renderli servibili di un restauro considerabile. Il primo però che è al piano inferiore si è dovuto selciare interamente e siccome era oscurissimo, dopo di averne imbiancati bene i muri, ed il soffitto, si sono fatti diversi fori di buona lunghezza verso alcune anticelle, per accrescervi il lume medesimo, giacché da altra parte non si poteva ottenere il principio di questo corridore e verso la regia ducale corte, come più a portate, si è dovuto fabbricare una scala di nuova pianta, per ascendere ai corridori superiori, e questa si è costruita della maggior comodità, e pulitezza*

Immagine 12.

Casino Guardie Nobili intersezione piano nobile



insieme, per farle metter capo nel corridore secondo. L'altra scala che vi esiste era troppo fuori mano. Il detto secondo corridore, che ha dieci camere a lato, si è pure dovuto imbiancare nei muri, e colorire nel soffitto, rimettendo in alcune parti questi non meno, che il selciato, ed avendo pur esso poco lume, si è procurato di dargliene maggiore, facendo delle aperture nelle sue estremità. Le dette dieci camere sono pur tutte imbiancate, e colorite nei solai, riattati i pavimenti, accomodate le vetrate, fatti degli nuovi usci, ed assicurati quelli che ne mancavano con gli opportuni ferramenti e con chiavi e chiusare. Il terzo corridore ha avuto bisogno di eguale riattamento che il secondo, come pure le altre dieci camere destinate per il tratteur di detta guardia nobile, facendovi le fornelle per la cucina, e tutt'altro occorrente nelle altre camere suddette altre quattro camere, due cioè nel corridore secondo, e due nel terzo si sono riattate, imbiancandole, facendovi dei tratti di pavimento nuovo, delle vetrate e degli usci nuovi, e queste hanno servito per quartiere dei sonatori venuti da Vienna per la banda delle Loro Altezze Regie”³.

Nel luglio del 1853 vengono liquidate le spese per ridurre alcuni locali di questo Palazzo di Corte ad uso di carceri per detenuti dipendenti dell'imperiale regia Pretura Urbana.

Il 06 ottobre 1867 l'Amministrazione del palazzo torna in possesso delle chiavi dei locali al primo e secondo piano: i locali posti al primo piano furono affidati alle Guardie Doganali di Mantova, mentre alla Intendenza di Finanza quelli del secondo rimasti ormai vuoti.

Il piano terreno viene dato in affitto dal 1865 a Luigi Businelli⁴, rimastovi fino alla sua morte e poi ceduto alla moglie.

La definizione dell'edificio quale luogo deputato alle Guardie Nobili rimane almeno fino al 1887.

La documentazione prodotta tra 1885 ed il 1887, in occasione del passaggio della parte monumentale del Palazzo dai Ministeri delle Finanze e del Tesoro al Ministero dell'Istruzione è di fondamentale importanza in quanto, grazie a una descrizione puntuale degli ambienti, permette di restituirne lo stato al momento della consegna al Ministero dell'Istruzione. La descrizione è per larga parte analoga alla situazione che vi ritroviamo oggi, salvo eccezione per alcune tramezze. Presenti nella descrizione ma ad oggi non più presenti sono gli ambienti collegati al teatro piemariano.

Nel 1895 il Casino Ex-Guardie Nobili necessita nuovamente di riparazioni urgenti ai tetti.

³ Il testo qui riportato è parte della «Distinta delle operazioni fattesi nella Regia Ducale Corte in genere di restauri, ed altro per la circostanza della venuta e permanenza di sua Altezza Reale il serenissimo arciduca Ferdinando Carlo, ed in vigore delle commissioni rispettivamente lasciate dal signor foriere di camera Ambrogio Ferri, dal signor controllore don Ferdinando Germani, ed in appresso il primo cavallerizzo Wayrother ed approvate dal Regio Ducale Magistrato Camerale» (ASMn, SC, b. 70. 1773 ca., Mantova; cfr. segnalazione del documento in BONORA PREVIDI, 2003)

⁴ ASMn, SC, R, r. 239, n.p. 252, 1867.11.04.

Intorno al 1902 si attua la ricostruzione dei solai e la conseguente mancanza di intonaco dovuta alla scarsità di fondi.

Nel 1905 l'Appartamento delle Guardie Nobili risulta in affitto al Comune di Mantova e necessita ulteriori interventi e lo stabile è adibito a caserma delle guardie di pubblica sicurezza.

Durante la Prima Guerra mondiale il Casino è occupato dai militari e il piano terra viene adibito a magazzino, funzione che manterrà fino agli anni '60 del secolo scorso.

Nel 1923 la struttura torna nelle mani dell'amministrazione di Palazzo Ducale, la quale ipotizza di dismettere il fabbricato in favore dell'autorità demaniale, poichè le coperture si presentano in maniera precaria e *i locali non hanno alcun carattere artistico e nessun pregio storico*, secondo l'allora direttore Giannantoni.

Dagli anni '30 il piano terra e il primo sono destinati a Caserma dell'Intendenza di Finanza, mentre i restanti ambienti sembrerebbero utilizzati come alloggi privati.

Nel 1934 si avvia la procedura di riconsegna all'Amministrazione delle Belle Arti, mentre lo sgombero degli inquilini procede per tutto il 1936. Nel 1935 i documenti riportano al piano terreno una soffittatura in arelle e cementi, ma non è chiara l'esatta collocazione di intervento; da un sopralluogo recente si potrebbe supporre all'interno di quasi tutte le celle.

Gli ambienti vengono quindi destinati ad alloggi per i custodi del palazzo: nel 1943 si interviene nuovamente sui serramenti, mentre nel '55 un incendio, di modeste dimensioni, interessa uno degli alloggi dei custodi. Nel 1976 al secondo piano all'inizio del corridoio verso Santa Barbara, avvengono lavori di riadattamento di uno degli alloggi dei custodi.

Tra il 1986 e il 1987 vi è un considerevole intervento sui manti dell'edificio, che, oltre alla sostituzione dei coppi e all'inserimento di guaine, vede la demolizione e sostituzione delle orditure medie e piccole della struttura lignea del tetto e di quattro travi dell'orditura principale.

Nel 1995 vi è infine estesi interventi alle coperture.

Dopo il sisma del maggio del 2012, a destare sospetto sono i camini di piazza Castello, i quali vengono fasciati per scongiurarne la caduta.



cosa

2.1

i luoghi dell'arte

2.1.1

IL FENOMENO DELLE RESIDENZE D'ARTISTA

Con il concetto di Residenza d'artista, internazionalmente riconosciuto sotto l'acronimo A.I.R. (Artist in Residence), non si intende esclusivamente il soggiorno di un artista presso una struttura fisica, ma più in senso lato un periodo di permanenza, all'estero o all'interno dei propri confini, rivolto ad artisti, curatori o creativi, finalizzato allo studio e alla produzione immediata o ritardata di opere. Ciò che una residenza può offrire, in base alla propria configurazione, è uno studio, un appartamento, uno stipendio, la produzione dell'opera, o, in un immaginario più utopistico, tutte queste cose assieme, con una durata di permanenza, seppur limitata, che può variare da alcuni giorni a qualche mese, fino ad arrivare, talvolta, ad un anno intero. Il fine ultimo di questa esperienza è dunque quello della crescita dell'artista, dalla maturazione del suo linguaggio creativo fino alla sua valorizzazione dal punto di vista commerciale.

La crescita o l'evoluzione di un artista è determinata da molteplici fattori, primo tra essi il suo rapporto con il contesto: il luogo in cui la residenza si inserisce, infatti, è visto come uno stimolo per la propria ricerca, una fonte di ricchezza per la sua crescita e un luogo fertile per la sua creatività, denso di possibilità e di incontri utili per migliorare il proprio lavoro.

Ciò che differenzia le singole residenze è appunto la geografia del luogo nel quale si svolgono, non intesa nel senso topografico, ma piuttosto come geografia dell'arte che lì si instaura. Più un luogo anticipa le aspettative dell'artista e del pubblico, meno soddisfazione dà la residenza, non producendo una vera e propria crescita, né uno spostamento di asse nell'artista così come nel luogo che lo ospita: far crescere la sua esperienza con la formula della residenza significa quindi creare un'entropia, dare la possibilità di rinnovamento per cambiare una prospettiva oramai statica, risiedendo in luoghi caratterizzati da una forte identità. L'idea dunque dell'artista-genio solitario e schivo, derivata dalla tradizione romantica, è lontana dalla realtà più contemporanea: oggi l'artista, grazie alla velocità dei sistemi e di ciò che ne deriva, può avere conoscenza e coscienza del mondo e di ciò che vi accade, secondo prospettive più ampie. Le terre lontane vanno considerate come quelle vicine dal momento in cui la distanza è diventata potenzialità e non più ostacolo. L'arte quindi, soprattutto quando è resa accessibile tramite programmi di residenza, riconnette gli individui col territorio, facendo riscoprire professionalità e abilità e promuovendo l'integrazione, al di là delle barriere culturali.

1

L'idea di scoperta di posti lontani come fonte d'ispirazione per i giovani artisti fonda le proprie radici in età illuministica, quando divenne assai comune per giovani artisti appartenenti all'aristocrazia del nord Europa intraprendere un viaggio, di durata non definita, verso il sud Europa, ed in particolare in Italia, chiamato Grand Tour, al fine di perfezionare il proprio sapere e toccare con mano i resti della cultura classica. Contemporaneamente a questo, su modello di quella vasariana del 1562, iniziano a nascere le prime accademie in Francia ed Inghilterra. Più precisamente, l'Académie des Beaux Arts, nata in Francia nel 1648, dà vita qualche anno più tardi all'Accademia di Francia a Roma, fondata nel 1666 da Jean-Baptiste Colbert: quest'ultima rappresenta il primo programma di residenza paragonabile a quello odierno, accessibile tramite borsa di studio, il Prix de Rome, per studenti meritevoli nel campo dell'arte. Per il Prix de Rome, proprio come oggi nelle residenze più accreditate, la selezione era estremamente competitiva, ma rappresentava anche una mossa indispensabile per il completamento e il riconoscimento di una carriera artistica.

Immagine 13.

Palazzo Mancini, sede de l'Académie des Beaux Arts fino al 1725. Disegno di Giovanni Battista Piranesi (1752)



2.1.2

“RESIDENZE D’ARTISTA: CONTROTENDENZE”

Il 28 novembre 2019 presso il Murate Art District, centro di ricerca e produzione artistica per e sulla città di Firenze, si sono tenuti una serie di interventi dal titolo “Residenze d’artista: controtendenze” per affrontare i vari scenari delle residenze d’artista in Italia e non solo.

Durante questi momenti, abbiamo potuto capire ancora meglio quelle che sono le residenze, l’una differente dall’altra, per politica, attività ed organizzazione, ma tutte con un unico scopo: dare la possibilità ad artisti (di vario genere) di esprimersi al loro meglio, guidandoli e cercando di dare loro quel risalto, che, ad oggi, è solo dei grandi nomi, creando però un senso di appartenenza alla comunità locale e rappresentando una varietà di creazione, produzione ed engagement artistica, oltre che di rigenerazione territoriale, formazione ed educazione.

Il problema che ad oggi in Italia affligge questo tipo di attività è la mancanza di un sistema legislativo che le strutturi e di un riconoscimento formale del valore del lavoro delle residenze d’artista e del loro impatto nell’ambito della formazione, educazione, rigenerazione territoriale, engagement sulla società civile, per facilitare il dialogo con università ed altri enti pubblici e privati. Per ottenere tale riconoscimento, si è tenuta a Matera a metà Novembre 2019 una due giorni sul tema, durante la quale è stata emessa una carta, chiamata appunto *Carta di Matera*⁵, che chiede di prendere ispirazione per quanto fatto per le residenze dello spettacolo tramite la conferenza tra Stato e Regioni che ha dato origine all’articolo 43 del Decreto Ministeriale del 27 Luglio 2017⁶ ed attuare una manovra simile per le residenze d’artista. Tramite questo documento è quindi richiesta l’attivazione di una collaborazione con università o enti di ricerca al fine di analizzare l’impatto socioeconomico delle residenze artistiche sul territorio nazionale, e per l’inserimento della categoria “Residenze artistiche” nell’ambito del progetto del MIBACT “Luoghi del Contemporaneo”; è inoltre richiesto un censimento delle residenze attive sul territorio nazionale.

La giornata di Firenze si è conclusa con l’intervento di Pascal Gielen, sociologo dell’arte e della politica, direttore del centro di ricerca Arts in Society presso l’uni-

⁵ vedi allegato il documento originale della Carta di Matera, data 16 novembre 2019.

⁶ vedi allegato DECRETO 27 luglio 2017 Criteri e modalità per l’erogazione, l’anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163.

versità di Groningen (Paesi Bassi) dove ricopre anche il ruolo di professore associato di sociologia dell'arte. Egli, rifacendosi al suo libro *Contemporary Artist Residencies Reclaiming Time and Space*, parla di quali sono le credenziali per essere creativo, dando come prima risposta l'isolamento. Lo studio d'arte è un luogo che possiede un proprio tempo, tempo dedicato alla riflessione personale, dove il tempo e lo spazio si sentono autonomi. In questo luogo di individualismo l'artista è libero di fare e muoversi come preferisce e come ritiene più opportuno.

Attraverso diverse interviste, nelle quali interroga gli artisti riguardo ai fattori e alle condizioni necessarie per riuscire ad essere creativi al massimo, sia da un punto di vista economico che mentale, Gielen cerca di fare chiarezza sul fenomeno delle residenze d'artista attraverso l'idea di *cronotopo*, definito dal sociologo come "la relazione tra spazio e tempo", due concetti indissolubilmente legati tra loro: ogni volta che ci muoviamo nello spazio, abbiamo anche un'esperienza di tempo e viceversa.

Utilizzando questo concetto di spazio e tempo, Gielen cerca di "mappare" le varie tipologie di residenze d'artista possibili, cercando anche di capire la connessione esistente o che può esistere tra loro.

Prima di analizzare nel dettaglio questo rapporto tra spazio e tempo nelle diverse residenze d'artista, però, è necessario partire da una concezione di "studio" che, secondo Gielen, è condivisa dalla maggior parte degli artisti, ma anche da molte delle istituzioni residenziali: il tempo trascorso all'interno dello studio è visto come *time for self-reflection*, ovvero tempo per una riflessione assolutamente personale e autonoma da parte dell'artista, uno spazio e un tempo per poter sperimentare in maniera quasi "isolata" rispetto al resto del mondo.

Questa concezione rappresenta il punto di partenza per la successiva categorizzazione delle residenze d'artista:

- "Chronotope 1": *My Chronotopia*, nel quale viene sottolineato in maniera netta l'individualità del singolo artista, "lo studio è dell'artista, l'artista può farci quello che vuole", l'ispirazione dell'artista deriva direttamente da lui stesso, da ciò che ha dentro di conseguenza si verifica una sorta di vero e proprio isolamento dell'artista: il tempo è inteso come tempo di creazione, mentre lo spazio è considerato condizionato dalla residenza stessa;
- "Chronotope 2": *Network Chronotopia*, anche in questo caso troviamo il concetto di individualità dell'artista, ma allo stesso tempo anche quello della sua carriera: la residenza non è vista esclusivamente come un luogo di ispirazione per chi vi soggiorna, ma anche come un trampolino di lancio per l'artista, un punto di partenza per la propria futura carriera, "a place to be" per chiunque voglia farsi conoscere nel mondo: lo spazio diventa quindi una sorta di *hub*, in cui l'artista ha la possibilità di incontra

Immagine 14.
Outlandia in Glen Nevis, designed by Malcolm Fraser Architects



Immagine 15.
Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam



re e confrontarsi con personalità diverse provenienti dall'esterno, mentre il tempo viene dettato dalla speranza dell'artista di riuscire a farsi conoscere il più possibile;

- *"Chronotope 3": Alter Chronotopia*, cioè quando la residenza pone l'artista nella situazione in cui l'ispirazione non arriva dall'artista stesso che viene messo in "isolamento", ma da confronti e influenze provenienti dall'esterno, per esempio da gruppi sociali, dalla comunità artistica, dalla comunità del paese in cui la residenza si trova: questo tipo di residenza, che si è molto diffuso negli anni 2000, considera il tempo come opportunità per esplorare e imparare nuove competenze e abilità, mentre lo spazio è pensato come un luogo per mettere in relazione l'artista con il mondo esterno;
- *"Chronotope 4": Embedded Chronotopia*, ovvero i casi in cui la residenza d'artista si relaziona in maniera diretta con la natura del luogo, attraverso interventi sostenibili in una durata temporale intesa come "tempo di integrazione": in questo senso gli artisti vogliono integrare la loro arte nella società locale, "scappando" e rifiutando le regole che le varie istituzioni e il mercato dell'arte impongono.

Pascal Gielen conclude quindi il suo intervento definendo le residenze come un luogo nel quale l'artista può discutere tranquillamente con i suoi colleghi del lavoro svolto, sentendosi libero e senza il timore "di essere raggirato" o giudicato. La residenza si trasforma quindi in un "safe space", un luogo dove l'artista costruisce se stesso e combatte per le proprie idee e non come un luogo dove vi è poco tempo, mancanza di denaro ed una forte competizione.

Di seguito a questa nota introduttiva, abbiamo riassunto quelle che sono le esperienze esposte da curatori, gestori o artisti delle residenze invitati alla conferenza di Firenze.

Immagine 16.
Evento conclusivo presso la Fondazione Spinola
Banna del progetto Diari tra i Diari, Torino



Immagine 17.
Ledro land art, Pur (TN)









RESIDENZE D'ARTISTA IN ITALIA

Murate Art District, Firenze - 28 Novembre 2019

Il sistema dell'arte oggi vede la residenza d'artista come un format consolidato e costitutivo dove Residenza è sinonimo di mobilità, produzione, ricerca. Alcune esperienze pioniere si rinnovano oggi proponendo approcci inediti e modalità alternative. Quanto può la residenza incidere sulla produzione artistica? Gli strumenti da reclamare? Come possono le residenze e gli artisti non limitarsi a rappresentare un network di addetti ai lavori ma instaurare e stimolare relazioni importanti con i territori e le comunità che li ospitano?

Il 28 novembre 2019 a Firenze presso MURATE Art District si è discusso di questo tema, andando a conoscere delle realtà presenti sul nostro territorio.

LEGENDA ATTIVITA'

-  arti visive
-  musica
-  pittura e disegno
-  danza e spettacolo
-  attività culturali
-  scultura



SPINOLA BANNA PER L'ARTE

DOVE: Porino, (TO)

INIZIO ATTIVITA': 2005

PORTAVOCE: Luisella Molina

NUMERO DI PARTECIPANTI: massimo 10

FASCIA D'ETA': massimo 35 anni

DURATA DEL SOGGIORNO: 9 mesi - 3 anni

RESIDENZA IN LOCO: si

PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



Desiderio di contribuire alla promozione e alla diffusione dell'arte contemporanea con un programma di post-formazione universitaria per giovani.

La fondazione ha adottato la metodologia della residenza come base di lavoro, declinandola nel tempo in diversi progetti che, in particolare negli ultimi anni, si sono arricchiti in dialoghi serrati con altre istituzioni: NETWORK CON ALTRE ISTITUZIONI.

SPAZI COMUNI: scambi

+

SPAZI PERSONALI: riflessione personale

Spazi significativi: SALA ESPOSITIVA, SALA MUSICA, PORTICO ESTERNO

Dibiventa dunque importante il rapporto con il territorio e la comunità. Aspetti chiave sono: il tempo, la concentrazione, lo spazio, i contatti e lo studio per esperimenti musicali.



FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA



DOVE: Venezia, (VE)
 INIZIO ATTIVITA': 1896
 PORTAVOCE: Stefano Coletto
 NUMERO DI PARTECIPANTI: 15 atelier
 FASCIA D'ETA': massimo 35 anni
 DURATA DEL SOGGIORNO: 3 mesi - 1 anno
 RESIDENZA IN LOCO: no
 PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



La Fondazione Bevilacqua La Masa nasce per “dare spazio” agli artisti, e quindi formazione, lavoro e visibilità, su volere di Felicita Bevilacqua La Masa nel testamento del 1896. Gli atelier, all’inizio del Novecento, sono la prima attività di questo particolare e originale Ente, oggi fondazione pubblica del comune di Venezia. Gli studi diventano luoghi di lavoro, abitazioni instabili e precarie, stanze per incontri e dialoghi.

Dalla fine degli anni Novanta, il lavoro sugli artisti emergenti si fa sempre più mirato e si comincia a lavorare sulla mobilità. Dall’inizio degli anni Duemila l’istituzione diviene un riferimento per le attività di residenze e Atelier in Italia, costituendo relazioni internazionali e progetti di supporto con partner pubblici e privati. Alla fine del percorso realizzata una mostra con le opere prodotte.

- Forte tradizione iniziale
 - No stereotipi, viene messo in discussione il paesaggio in cui viviamo.
 - Importanza del CURATORE o TUTOR per gli artisti, figura di età tra i 30/40 anni.
- La fondazione ha due sedi: Palazzo Carminati, con suggestiva vista su Venezia e Atelier in Giudecca.

IMPORTANTE IL RAPPORTO CON TERRITORIO E AZIENDE/ISTITUZIONI: NETWORK
 Progetto con Illy: per 3 anni artisti da diverse zone del mondo dove producono caffè

- COLLEGAMENTO TRA ISTITUZIONE PUBBLICA E ATTIVITÀ PRODUTTIVE

CENTRALE FIES

DOVE: Dro (TN)

INIZIO ATTIVITA': 2007

PORTAVOCE: Dino Sommadossi

NUMERO DI PARTECIPANTI: 9/12

FASCIA D'ETA': 16-21 anni

DURATA DEL SOGGIORNO: varia

RESIDENZA IN LOCO: no

PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



Centrale Fies Art work space è un centro indipendente di residenza e produzione delle arti performative contemporanee situato all'interno di una centrale idroelettrica di inizio Novecento, in parte ancora attiva.

Centrale Fies è attraversata ogni anno da decine di artisti e creativi da ogni parte del mondo, che supporta sotto ogni aspetto: da quello curatoriale a quello produttivo (tramite residenze, disponibilità di sale attrezzate e di assistenza tecnica, aree di coworking) ma anche pratico (assistenza gestionale, organizzativa, fundraising e supporto amministrativo, produzione e networking nazionale e internazionale). In virtù della sua vocazione trans-settoriale, attrae e contribuisce a far crescere realtà imprenditoriali e progetti ibridi dal forte carattere di sperimentazione.

PROGETTO FACTORY (2007): 3 ANNI + 6 ANNI (residenze a lungo termine)

Obiettivo quello di GARANTIRE UN PROSEGUIMENTO PER GLI ARTISTI che vede la presenza di curatori esterni per avere diverse visioni.

“PASSO NORD” sistema di residenze costruite a qualche chilometro dalla centrale.



FONDAZIONE LAC O LE MON



DOVE: San Cesario di Lecce (LC)
 INIZIO ATTIVITA': 2015
 PORTAVOCE: Emilio Fantin
 NUMERO DI PARTECIPANTI: --
 FASCIA D'ETA': --
 DURATA DEL SOGGIORNO: --
 RESIDENZA IN LOCO: si
 PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



La fondazione ha acquisito una vecchia masseria dell'800 con più di un ettaro e mezzo di terreno: la Casa Cafausica, centro di sperimentazione e sperimentazione artistica. Qui si stanno creando "comunità di indagine" sia per ricercare e attuare soluzioni pratiche, sia anche, utilizzando letture, tecniche, sperimentazioni e visioni, per mettere in discussione il tema stesso dell'indagine e liberarsi da ogni finalità.

La residenza stessa è un' "OPERA": ha forma, estetica e contenuti.

La fondazione propone L'USO al posto della PROPRIETÀ: spazio aperto in continua trasformazione, spazio DOVE EDUCARSI (di pedagogia); come? Con l'autoeducazione.

Politica di investimento:

-NO ARREDO MA STRUTTURE PRIMARIE

-Struttura INDIPENDENTE dalla rete (ha un pozzo, pannelli fotovoltaici, fitodepurazione)

Idea centrale quella della VITA IN COMUNE: ognuno deve porre attenzione alla casa.

Non è una vera e propria residenza, ma un'IDEA DI VITA COMUNE.



Artisti scelti per conoscenza, senza call, per avere un rapporto già prima dell'arrivo in fondazione.

Fondamentale il RAPPORTO CON TERRITORIO

Hortus conclusus all'interno del parco (per scrittori, filosofi, pensatori e curatori).

PASTIFICIO CERERE

DOVE: ROma

INIZIO ATTIVITA': 2004

PORTAVOCE: Claudia Cavalieri

NUMERO DI PARTECIPANTI: 2 per ciclo

FASCIA D'ETA': 21-35 anni

DURATA DEL SOGGIORNO: 6 mesi (2 cicli l'anno)

RESIDENZA IN LOCO: si

PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



“6ARTISTA. Progetto per giovani artisti”: progetto che ha caratterizzato le attività della Fondazione; è stato uno dei primi programmi a considerare la possibilità per gli artisti italiani delle nuove generazioni di risiedere a Roma, offrendo un percorso formativo di alto livello culturale, finalizzato all’inserimento nel mondo dell’arte. Il progetto recupera l’atmosfera di quella che storicamente è l’identità del Pastificio Cerere, dove sono state condivise e continuano tuttora, vite ed esperienze artistiche di diversa natura.

Dopo l’esperienza viene realizzata una mostra all’interno di un museo romano.

Fondazione indipendente, NO-PROFIT privata

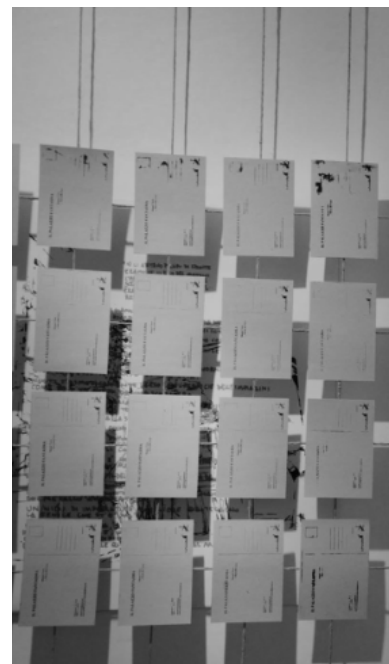
“LUOGO IN UN LUOGO” (Palazzo Ducale, “città nella città”)

TRASFORMAZIONE DEL CONTESTO DOPO L’INSERIMENTO DELLA RESIDENZA.

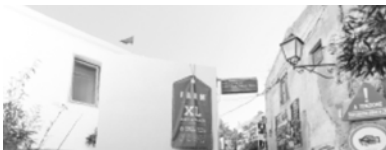
Tutto è volto alla formazione ed educazione di giovani artisti e curatori.

Residenza rappresenta un luogo vivo, avendo un percorso di formazione di qualità e un recupero dell’identità storica del pastificio.

Possibilità di residenza all’estero: residenza Des Art in Francia.



FARM CULTURAL PARK



DOVE: Favara (AG)
 INIZIO ATTIVITA': 2010
 PORTAVOCE: Mariacristina Di Carlentini
 NUMERO DI PARTECIPANTI: 1 per sessione
 FASCIA D'ETA': --
 DURATA DEL SOGGIORNO: 2/4 mesi
 RESIDENZA IN LOCO: si
 PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



Nel 2010 nasce per iniziativa di un avvocato e di un notaio appassionati di arte. La residenza d'artista qui rappresenta un punto di connessione tra l'artista e la comunità; la popolazione entra a contatto con la bellezza di cui Farm si fa portavoce. Gli artisti in residenza arricchiscono il loro progetto anche grazie alle relazioni che intraprendono all'interno del contesto nel quale essi stessi operano.

Questi processi permettono alla comunità di instaurare delle relazioni personali strettamente legate alla bellezza racchiusa nella CONDIVISIONE con l'altro. Importante quello che si innesca a livello comunitario: infatti gli artisti lasciano TRACCE DI MEMORIA che permettono a Favara di comunicare con il mondo. Ciascuna residenza rappresenta quindi una sperimentazione artistica, ma prima di tutto UMANA.

Farm Cultural Park è un centro privato che vede circa 90.000 visitatori l'anno ed è considerata una sorta di RIGENERAZIONE URBANA, una sorta di rinascita.

“IL CORTILE DEI SETTE CORTILE”: composta da diversi cortili abitati dalle “zie”
 RESIDENZA D'ARTISTA -> INNESCA CONNESSIONI -> CON LA COMUNITÀ
 Si crea così un “Museo di persone”.

Sviluppata anche una Scuola di Architettura per bambini.

MUSEO CARLO ZAULI

DOVE: Faenza (RA)

INIZIO ATTIVITA': 2003

PORTAVOCE: Matteo Zauli

NUMERO DI PARTECIPANTI: --

FASCIA D'ETA': --

DURATA DEL SOGGIORNO: --

RESIDENZA IN LOCO: si

PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



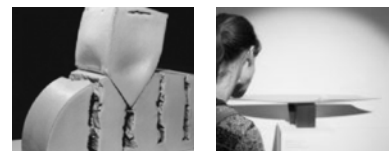
Il progetto Residenza d'Artista ha l'obiettivo di esplorare il rapporto tra ceramica e arte contemporanea, invitando spesso artisti di rilievo internazionale che abitualmente non utilizzano questo materiale ma che sono attratti dal suo fascino arcano e familiare.

Un Incontro che non si limita ed esaurisce nella produzione di un'opera, ma coinvolge anche un CURATORE, un ceramista, un gruppo di studenti e la città di Faenza.

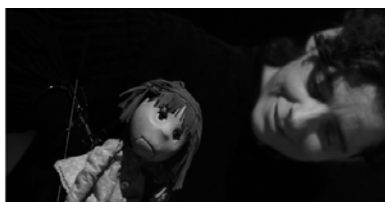
Un'avventura sperimentale, un processo creativo guidato da un artista che non conosce le regole ceramiche, con esiti sempre unici e sorprendenti dal punto di vista artistico, tecnico e relazionale, nel quale il museo mette a disposizione laboratorio, tecnico ceramista, residenza e staff, per porre in relazione un territorio con la visione di un artista.

Qui si ha la trasformazione da bottega di ceramica a Museo, tramite utilizzo dei vecchi laboratori di Carlo Zauli. Qui i laboratori di produzione delle opere in ceramica fanno parte del percorso museale.

Il mondo della ceramica è quindi visto sotto due punti di vista: quello dei ceramisti, con un punto di vista materico sul quale vanno a mettere le mani, e quello degli artisti sperimentali, che non hanno mai fatto ceramica e producono opere singolari.



ARTEGIRO



DOVE: Conzano (AL)
 INIZIO ATTIVITA': 2010
 PORTAVOCE: Renata Summo-O'Connel
 NUMERO DI PARTECIPANTI: 1 per sessione
 FASCIA D'ETA': --
 DURATA DEL SOGGIORNO: 3 mesi
 RESIDENZA IN LOCO: si
 PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



Le residenze Artegiro sono concepite come un'opportunità di lasciar vivere l'arte. L'artista è visto come presente con la sua scelta di progettualità, le sue preferenze, la produzione, sebbene in un contesto di reciprocità con il curatore, ma anche con la collettività.

E' progetto itinerante dell'associazione Ailae, dove viene data molta importanza alla curatela, seguendo il motto "Let art be".

Importante il rapporto tra collettività (quella che ospita l'artista ma anche la realtà globale che è presente nella vita di ciascuna persona) e l'artista (ogni artista ha la sua epistemologia che va rispettata)

Vi è un periodo di preparazione dell'artista prima dell'inizio dell'esperienza di residenza ed ogni artista tiene un diario del proprio iter. Alla conclusione non viene richiesto alcun prodotto finale, ma si continua a seguire l'artista anche dopo questa esperienza.

Importante il rapporto con i BAMBINI: gli artisti tengono workshops con allievi delle scuole elementari durante la loro esperienza

GUILMIARTPROJECT

DOVE: Guilmi (CH)

INIZIO ATTIVITA': 2009

PORTAVOCE: Lucia Giardino

NUMERO DI PARTECIPANTI: 1

FASCIA D'ETA': --

DURATA DEL SOGGIORNO: 1 anno

RESIDENZA IN LOCO: si

PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



E' una residenza su invito in cui l'artista agisce come vettore di ricerca dallo sguardo trasversale. Qui l'artista svolge un progetto specifico che vede il coinvolgimento dell'intera, seppur piccola comunità che anima il paese.

Dal 2007 GAP ha attirato l'attenzione di locali e professionisti, generando partecipazione e pubblico, ed una micro-economia nel territorio.

L'artista viene prelevato dai fondatori al suo arrivo a Firenze e portato alla residenza. Questo tempo in macchina rappresenta il primo assaggio di residenza attraverso il paesaggio della campagna abruzzese.



KILOWATT FESTIVAL



DOVE: Sansepolcro
 INIZIO ATTIVITA': 2008
 PORTAVOCE: Lucia Franchi, Luca Ricci
 NUMERO DI PARTECIPANTI: 17/18 annui
 FASCIA D'ETA': --
 DURATA DEL SOGGIORNO: 2 settimane
 RESIDENZA IN LOCO: no
 PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



E' un festival multidisciplinare che comprende un progetto di formazione, dove il tempo della residenza è fatto di dicotomie: spazio protetto per la creazione contrapposto a quello di interazione con il territorio, apertura e chiusura, intimità e pubblico.

Organizzate circa 17/18 residenze all'anno di due settimane ciascuna, per un totale di 250 giorni di attività.

Al momento non è presente una foresteria interna alla struttura.

RUOLO DEL CURATORE: far incontrare l'artista con la comunità, per arricchire e trasformare il progetto in qualcosa che potrebbe essere differente da quello di partenza.



TEMPO REALE

DOVE: Firenze

INIZIO ATTIVITA': 2000

PORTAVOCE: Loredana Termino

NUMERO DI PARTECIPANTI: --

FASCIA D'ETA': --

DURATA DEL SOGGIORNO: --

RESIDENZA IN LOCO: si

PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



Centro di ricerca didattica e musicale, dove vi è un concetto di residenza nuovo per l'artista musicale.

Primo progetto di residenza nato nel 2000 e portato avanti tre anni, mutando il concetto di residenza dai sistemi della danza e del teatro e portano a Firenze artisti della scena italiana e non.

Riprende dal 2015 in modalità continuativa aprendo i propri spazi e mettendo a disposizione la propria professionalità nel campo della ricerca musicale con un programma di residenze, strutturato come vera e propria azione di promozione e sostegno della creatività.

La residenza è un momento formativo dove l'artista interagisce con il pubblico.

RESIDENZA KATE: possibilità di ospitare più artisti che indagano l'ambito del suono e della musica sperimentale, nel tentativo di far crescere le realtà artistiche e facilitandone le esperienze di formazione e di scambio.



COMPAGNIA VIRGILIO SIENI



DOVE: Firenze
 INIZIO ATTIVITA':--
 PORTAVOCE: Daniela Giuliano
 NUMERO DI PARTECIPANTI: 3
 FASCIA D'ETA': --
 DURATA DEL SOGGIORNO: --
 RESIDENZA IN LOCO: si
 PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



Luogo di formazione residenza e produzione: centro nazionale di produzione sui linguaggi del corpo e della danza sotto la direzione di Virgilio Sieni.

Qui vi è un orizzonte internazionale di ricerca dove il corpo, la danza e i linguaggi contemporanei dell'arte dialogano con le discipline umanistiche ed il territorio nei suoi aspetti architettonici ed urbanistici.

Il centro propone un modello innovativo di residenze dove, oltre allo sviluppo della creazione, l'artista si predisponde ad articolare la sua presenza incontrando e creando con altre tipologie di interpreti quali giovani danzatori professionisti, amatori, cittadini e diversamente abili.

La residenza ospita 3 artisti contemporaneamente, mentre lo spazio è utilizzato tutto l'anno con la compagnia teatrale e gli artisti.

MURATE ART DISTRICT

DOVE: Firenze

INIZIO ATTIVITA': 2014

PORTAVOCE: Valentina Gensini

NUMERO DI PARTECIPANTI: --

FASCIA D'ETA': --

DURATA DEL SOGGIORNO: --

RESIDENZA IN LOCO: si

PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



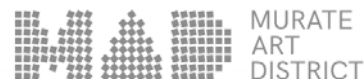
Centro focalizzato sulla ricerca artistica e sulla produzione. Convintamente aperto a ricerche di taglio interdisciplinare e transdisciplinare, MAD ospita fotografi, artisti visivi, architetti e designer, danzatori, performer, attori, registi teatrali e cinematografhi, musicisti e sound designer.

Non è un semplice spazio espositivo, ma un cantiere di produzione: tramite una selezione basata sul progetto artistico e sul curriculum vitae, artisti nazionali e internazionali possono svolgere periodi di ricerca dedicati a progetti specifici, condividendo il lavoro con la cittadinanza attraverso installazioni site-specific, workshop ed esposizioni.

Gli artisti del territorio vengono invece supportati con per soggiorni di ricerca all'interno della società civile o all'estero.

Agli artisti riconosciute risorse tramite bandi, ma anche spazio e tempo, nel rispetto delle necessità di lavoro e della ricerca specifica cui stanno attendendo.

Ciò che viene restituito alla cittadinanza è una scelta soggettiva e non preventivamente negoziata.



FABBRICA EUROPA



DOVE: Firenze

INIZIO ATTIVITA':--

PORTAVOCE: Maurizia Settembri

NUMERO DI PARTECIPANTI: --

FASCIA D'ETA': --

DURATA DEL SOGGIORNO: --

RESIDENZA IN LOCO: --

PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



All'interno del parco delle Cascine, Fabbrica Europa è un centro di incontro e creazione internazionale e interculturale, con numerosi progetti di produzione e formazione all'attivo.

Qui si dà spazio a moltissime realtà artistiche locali, nazionali e internazionali, costruendo una rete di scambi capace di nutrire un terreno prolifico e di grande impatto.

CORNILO ART PLATFORM

DOVE: Borgo San Lorenzo

INIZIO ATTIVITA': 2011

PORTAVOCE: Angela Burico e Silvio Palladino

NUMERO DI PARTECIPANTI: --

FASCIA D'ETA': --

DURATA DEL SOGGIORNO: --

RESIDENZA IN LOCO: si

PRINCIPALE TIPO DI ATTIVITA':



Centro di residenza focalizzato su collettivi e gruppi artistici formali e informali su scala internazionale ai quali viene fornito un luogo di ricerca protetto e circondato dalla natura in un contesto rurale e vitale.

L'attitudine a praticare i linguaggi artistici collettivamente, a considerare la convivialità come pratica artistica e creare una micro-comunità temporanea coesa ed oziosamente produttiva, è divenuta vocazione del luogo e sua caratteristica imprescindibile ed acconunate dei diversi organizzatori.

Non si interviene direttamente sul territorio, ma è piuttosto il territorio che si prende cura della residenza e dei suoi fruitori: fornisce esempi, ispirazione e visione amplificando i contenuti ed i temi della summer school.



allegato A

CARTA DI MATERA



CARTA DI MATERA PER LE RESIDENZE ARTISTICHE

Il gruppo informale di organizzatori di residenze artistiche (d’ora in avanti “le Residenze”), riunitosi nei giorni 15 e 16 novembre 2019 a Matera per il simposio “COME&SEED – COLTIVARE NUOVI MODELLI DI RESIDENZA” promosso dalla Fondazione Matera Basilicata 2019, e costituito da:

- **esperienze sostenute da Fondazione Matera Basilicata 2019** all’interno del percorso di co-creazione e nello specifico Plus Hub Pisticci, Supertramp, Terre Joniche Magna Grecia, Basilicata Link, Centro Carlo Levi, Coop. Synchronos – MUSMA, Arci Basilicata, Associazione Al Parco Onlus, Associazione Terrarossa, Gardentopia, Materalberga, AltoFest;
- **esperienze di realtà nazionali e internazionali** come Guilmi Art Project, Progetto Diogene, Associazione Ramdom, The Blank, Viaindustriae, FARE, Associazione Limiti Inchiusi;

e con la partecipazione di Regione Lombardia, Regione Piemonte, Maxxi e dei network nazionali ed internazionali AIR- artinresidence, Res Artis, On The Move, In Situ

PREMESSO CHE

- con il termine residenza artistica si intende un periodo che un artista o un curatore trascorre in un luogo per compiere un percorso di formazione e ricerca, di perfezionamento e/o di produzione artistica.
- le residenze artistiche rafforzano il senso di appartenenza della comunità locale e consolidano la reputazione del territorio nei confronti del mondo esterno.
- le residenze artistiche oggi rappresentano una varietà di creazione, produzione e engagement artistica, e di rigenerazione territoriale, formazione ed educazione.



CONSIDERATO

l'incremento per numero e qualità delle residenze artistiche su tutto il territorio nazionale, l'importanza assunta e il fatto che assumono forme e modelli diversi in base alla specificità dei territori in cui operano, e ritenendo essenziale e inderogabile approfondire alcune questioni già affrontate durante la due giorni di simposio, grazie al confronto con le istituzioni di riferimento.

Tutto ciò premesso e considerato, le Residenze riunite a Matera

CHIEDONO

alle Istituzioni Pubbliche e Private, e nello specifico a Ministero dei Beni Culturali e del Turismo, alle Regioni e ai Comuni di mettere in atto tutte le misure in loro possesso per concedere:

- **il riconoscimento formale del valore del lavoro delle residenze e del loro impatto** nell'ambito della formazione, educazione, rigenerazione territoriale, engagement, sulla società civile facilitando il dialogo con università e altri enti pubblici e privati;
- **il riconoscimento formale delle residenze artistiche, prendendo a ispirazione quanto fatto per le residenze dello spettacolo** tramite la conferenza tra Stato e Regioni che ha dato origine all'articolo 43 del Decreto Ministeriale del 27 Luglio 2017.

SI IMPEGNANO A LAVORARE

- per l'attivazione di **un set di criteri che certifichi la qualità** delle residenze;
- per **la costituzione di un consorzio o una forma giuridica simile**, a partire dalla rete già esistente di AIR - ArtInResidence. L'obiettivo è poter negoziare in modo unitario con i vari referenti istituzionali un maggiore supporto economico alle residenze artistiche in modo da favorire: continuità nella programmazione; incremento della



produzione e della ricerca; mobilità degli artisti internazionali verso l'Italia; conservazione delle opere prodotte negli spazi pubblici.

PROPONGONO

- **l'attivazione di una collaborazione con Università o Enti di ricerca** al fine di analizzare l'impatto socioeconomico delle residenze artistiche sul territorio nazionale, grazie alla costituzione di un consorzio o forma giuridica simile attraverso la rete già attiva AIR-artinresidence dianzi citata;
- **l'inserimento della categoria "Residenze artistiche" nell'ambito del progetto del MIBACT "Luoghi del contemporaneo";**
- **l'attivazione di un censimento delle residenze artistiche presenti sul territorio**, a partire da quello già realizzato da AIR-artinresidence, da inserire fra gli spazi e le istituzioni d'arte contemporanea nazionale già censiti progetto del MIBACT "Luoghi del contemporaneo", dianzi citato.

Matera, 16 novembre 2019

allegato B

DECRETO 27 luglio 2017

IL MINISTRO DEI BENI E DELLE ATTIVITA' CULTURALI E DEL TURISMO

Visto il decreto legislativo 20 ottobre 1998, n. 368, e successive modificazioni, recante «Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali, a norma dell'art. 11 della legge 15 marzo 1997, n. 59»;

Vista la legge 24 giugno 2013, n. 71, recante «Trasferimento di funzioni in materia di turismo» e, in particolare, i commi da 2 a 10 dell'art. 1;

Visto il decreto del Presidente del Consiglio dei ministri 29 agosto 2014, n. 171, recante: Regolamento di organizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, a norma dell'art. 16, comma 4, del decreto-legge 24 aprile 2014, n. 66, convertito, con modificazioni, dalla legge 23 giugno 2014, n. 89;

Vista la legge 14 agosto 1967, n. 800, e successive modificazioni, recante «Nuovo ordinamento degli enti lirici e delle attività musicali»;

Vista la legge 18 marzo 1968, n. 337, recante «Disposizioni sui circhi equestri e sullo spettacolo viaggiante»;

Vista la legge 29 luglio 1980, n. 390, recante «Provvedimenti per i circhi equestri e lo spettacolo viaggiante»;

Vista la legge 9 febbraio 1982, n. 37, recante «Provvedimenti a favore dei circhi equestri»;

Vista la legge 30 aprile 1985, n. 163, e successive modificazioni, recante «Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo»;

Visto il decreto-legge 18 febbraio 2003, n. 24, convertito, con modificazioni, dalla legge 17 aprile 2003, n. 82, recante «Disposizioni urgenti in materia di contributi in favore delle attività dello spettacolo», e in particolare l'art. 1, comma 1;

Vista la legge 15 novembre 2005, n. 239, recante «Disposizioni in materia di spettacolo», e in particolare l'art. 1, comma 3;

Visto il decreto-legge 30 aprile 2010, n. 64, convertito con modificazioni dalla legge 29 giugno 2010, n. 100 recante «Disposizioni urgenti in materia di spettacolo e attività culturali» ed in particolare l'art. 4;

Visto l'art. 9, comma 1, del decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, recante «Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo», convertito, con modificazioni, dalla legge 7 ottobre 2013, n. 112, che prevede che, con decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo, siano rideterminati i criteri per l'erogazione e le modalità per la liquidazione e l'anticipazione dei contributi allo spettacolo dal vivo;

Visto l'art. 24, comma 3-sexies del decreto-legge 24 giugno 2016, n. 113, convertito con modificazioni, dalla legge 7 agosto 2016, n. 160;

Visto il decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367 e successive modificazioni, recante «Disposizioni per la trasformazione degli enti che operano nel settore musicale in fondazioni di diritto privato»;

Visto il decreto ministeriale 3 febbraio 2014, recante «Criteri generali e percentuali di ripartizione della quota del Fondo unico per lo spettacolo, destinata alle fondazioni lirico-sinfoniche»;

Visto il regio decreto-legge 4 ottobre 1935, n. 1882, recante

«Istituzione della Regia Accademia di Arte Drammatica», successivamente denominata Accademia Nazionale di Arte Drammatica «Silvio D'Amico»;

Visto il decreto legislativo 7 maggio 1948, n. 1236, recante «Istituzione dell'Accademia Nazionale di Danza»;

Visto il decreto legislativo 29 gennaio 1998, n. 19, e successive modificazioni, recante «Trasformazione dell'ente pubblico "La Biennale di Venezia"» in persona giuridica privata denominata «Fondazione La Biennale di Venezia»;

Visto il decreto legislativo 29 gennaio 1998, n. 20, e successive modificazioni, recante «Trasformazione in fondazione dell'ente pubblico "Istituto nazionale per il Dramma Antico"»;

Visto il regio decreto 18 giugno 1931, n. 773, e successive modificazioni, recante «Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza», e in particolare l'art. 69;

Visto il regio decreto 6 maggio 1940 n. 635, e successive modificazioni, recante «Approvazione del regolamento per l'esecuzione del testo unico 18 giugno 1931, n. 773 delle leggi di pubblica sicurezza», e in particolare l'art. 141, comma 1, lett. d);

Visto l'art. 2423 del codice civile, concernente la redazione del bilancio;

Visto il decreto legislativo 28 agosto 1997, n. 281 e successive modificazioni;

Visto il decreto-legge 31 maggio 2010, n. 78, recante «Misure urgenti in materia di stabilizzazione finanziaria e di competitività economica», convertito, con modificazioni, dalla legge 30 luglio 2010, n. 122, ed in particolare l'art. 7, comma 20;

Vista la legge 12 luglio 2011, n. 120, recante «Modifiche al testo unico delle disposizioni in materia di intermediazione finanziaria, di cui al decreto legislativo 24 febbraio 1998, n. 58, concernenti la parità di accesso agli organi di amministrazione e di controllo delle società quotate in mercati regolamentati»;

Visto il decreto legislativo 14 marzo 2013, n. 33, recante «Riordino della disciplina riguardante gli obblighi di pubblicità, trasparenza e diffusione di informazioni da parte delle pubbliche amministrazioni»;

Visto il decreto del Presidente della Repubblica 28 dicembre 2000, n. 445, e successive modificazioni, recante «Testo unico delle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa»;

Visto il decreto del Presidente della Repubblica 14 maggio 2007, n. 89, e successive modificazioni, recante «Regolamento per il riordino degli organismi operanti presso il Ministero per i beni e le attività culturali, a norma dell'art. 29 del decreto-legge 4 luglio 2006, n. 223, convertito, con modificazioni, dalla legge 4 agosto 2006, n. 248»;

Visto il decreto del Ministro dell'interno 18 maggio 2007, e successive modificazioni, recante «Norme di sicurezza per le attività di spettacolo viaggiante», e in particolare l'art. 4;

Visto il decreto del Ministro per i beni e le attività culturali 26 ottobre 2011, recante «Criteri e modalità straordinarie di erogazione di contributi in favore delle attività dello spettacolo dal vivo nell'anno 2012 nei comuni danneggiati dal sisma del 6 aprile 2009, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163»;

Visto il decreto ministeriale 10 febbraio 2014, recante

«Rideterminazione del numero dei componenti degli organi collegiali operanti presso la Direzione generale per il cinema e la Direzione generale per lo spettacolo dal vivo» ai sensi dell'art. 13 del decreto-legge 8 agosto 2013 n. 91 convertito con modificazioni dalla legge 7 ottobre 2013 n. 112»;

Visto il decreto ministeriale 1° luglio 2014 e successive modifiche;

Visto il decreto ministeriale 5 novembre 2014, e il decreto ministeriale 3 febbraio 2016 con riguardo al «ruolo svolto nel panorama culturale e artistico italiano ed europeo dalla Fondazione Piccolo Teatro di Milano»;

Vista la Comunicazione della Commissione sulla nozione di aiuto di Stato di cui all'art. 107, paragrafo 1, del trattato sul funzionamento dell'Unione europea (2016/C262/01) e le linee guida per il finanziamento delle attività dello spettacolo dal vivo nel rispetto della normativa europea in materia di aiuti di Stato, redatte da un gruppo di lavoro composto tra la Direzione generale spettacolo e i coordinamenti tecnici in materia di aiuti di Stato e beni e attività culturali;

Acquisita, pertanto, l'intesa della conferenza unificata nella seduta del 6 luglio 2017;

Decreta:

Art. 1.

Oggetto del decreto

1. Il presente decreto reca i criteri per l'erogazione e le modalità per l'anticipazione e la liquidazione dei contributi per lo spettacolo dal vivo, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, e successive modificazioni, d'ora in avanti: «Fondo», ai sensi dell'articolo 9 del decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, convertito in legge 7 ottobre 2013, n. 112.

2. Il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo tramite la Direzione generale Spettacolo, d'ora in avanti: «Amministrazione», concede contributi per progetti triennali, corredati di programmi per ciascuna annualità, di attività musicali, teatrali, di danza, circensi in base agli stanziamenti del Fondo. L'Amministrazione, inoltre, concede annualmente contributi per tournée all'estero, secondo le previsioni di cui all'articolo 42 del presente decreto, nonché contributi per acquisti di nuove attrazioni, impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali, per danni conseguenti ad evento fortuito, strutturazione di aree attrezzate per l'esercizio dell'attività circense di cui agli articoli 34, 35 e 36. L'Amministrazione prevede, altresì, interventi a sostegno del sistema delle residenze, di cui all'articolo 43, nonché per le azioni di sistema di cui all'articolo 44.

3. Per progetto si intende l'insieme delle attività che rispondono agli obiettivi generali di cui all'articolo 2 del presente decreto, nonché ai requisiti minimi di attività annuale e alle specifiche condizioni richieste nei Capi da II a VII per le diverse tipologie di domanda di contributo, oltre a quanto previsto dal comma 4 del presente articolo.

4. Il contributo di cui al comma 2 è concesso per una quota parte dei costi ammissibili del progetto ammesso al contributo. Per costi ammissibili di progetto e del relativo programma annuale ai sensi del

presente decreto si intendono quelli direttamente imputabili ad una o piu' attivita' del progetto, direttamente sostenuti dal soggetto richiedente, effettivamente sostenuti e pagati, opportunamente documentabili e tracciabili, riferiti all'arco temporale di ciascun programma annuale del progetto. Con decreto del Direttore generale Spettacolo, d'ora in avanti: «Direttore generale», sentite le Commissioni consultive competenti per materia, da adottare entro sessanta giorni dalla data di entrata in vigore del presente decreto e rivedibile allo scadere di ogni triennio, sono stabiliti la tipologia, le condizioni e gli eventuali limiti percentuali di ammissibilita' dei costi.

2.1.3

CASI STUDIO A CONFRONTO

Nel panorama internazionale esistono vari generi di residenze d'artista, ognuna delle quali si contraddistingue per mission, ubicazione e impostazione. Tra le tante prese in considerazione, sono state selezionate due residenze che meglio si sposano con la tipologia architettonica a cui vorremmo far riferimento dal punto di vista progettuale in questa tesi: residenze che sono connaturate al luogo in cui si inseriscono con una configurazione di *live-in studio accommodation*, data dall'unione di atelier e residenza in un unico modulo.

VIENNA, Q21

Nel 2016 Vienna è stata nominata dalla testata giornalistica di arte e cultura contemporanea *Artribune*⁷ capitale delle residenze d'artista e, all'ombra dei musei Leopold e MUMOK, ospita il progetto AiR volto a residenze per artisti, all'interno dello spazio creativo Q21 del MuseumsQuartier. I campi d'interesse degli artisti ospitati sono molteplici, dalla cinematografia ai festival di danza, di videogiochi indipendenti o editoriali sull'arte, con i loro temi e forme di produzione, queste iniziative vanno a completare la tradizionale idea di museo e spazio eventi del MuseumsQuartier viennese. Il programma è iniziato nel 2002 con quattro studi che ad oggi (2019) si sono evoluti in nove appartamenti completamente attrezzati e che hanno visto più di 700 artisti provenienti da 67 paesi diversi. Gli inquilini operano in modo autonomo in uno spazio caratterizzato a prima vista dal colore bianco, che diventa l'elemento dominante: pareti, pavimenti, cubi, tutto bianco per costituire il luogo di vita e di lavoro di artisti internazionali, in un'area nascosta del quartiere. Inoltre la

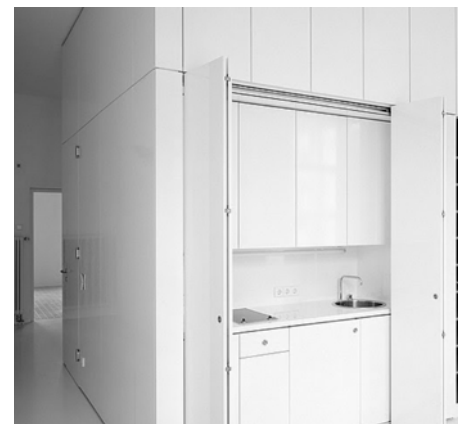
In Austria inoltre, il governo federale sostiene un programma di studi per artisti in diversi spazi, con 40 studi assegnati tramite una giuria di esperti che seleziona mediante portfolio senza limite d'età.

NEW YORK, POINT B

L'Austria, però, non è l'unico stato estero a possedere, e mettere in pratica, con efficacia questi ambienti. New York, unanimemente considerata il cuore pulsante dell'arte contemporanea, nonostante in tempi più recenti sia stata spodestata da Los Angeles, detiene ancora il primato per istituzioni, musei, gallerie e scuole d'ar-

7. Losio, G., (2019). *Vienna, capitale delle residenze d'artista. Le abbiamo visitate in occasione dell'art week: ecco il racconto per immagini e video* disponibile da: <https://www.artribune.com>

Immagine 18.
Artist-in-Residence Studio 513, Q21, Vienna



te più importanti.

Nel quartiere di Williamsburg, vi è una residenza d'artista, PointB, che si basa sulla convinzione che, spesso, gli atti di vita più semplici possono creare le opere d'arte più complesse ed ha inventato una piattaforma flessibile per vivere e lavorare, destinata a professionisti creativi, che è in costante movimento, esplorando mezzi e strumenti per il nuovo stile di vita nomade. Non vi è alcuna restrizione in termini di artisticità: vi sono artisti, architetti, scrittori, musicisti, curatori, designer, scienziati, e via discorrendo, invogliati dallo scambio trans-disciplinare e culturale. La struttura è organizzata tramite dei *fully-equipped studio* dove viene sviluppato il concetto di *worklodge* internazionali e dove si lavora per espanderli a livello globale.

Immagine 19.
PointB, NYC, Schema di fully-equipped studio

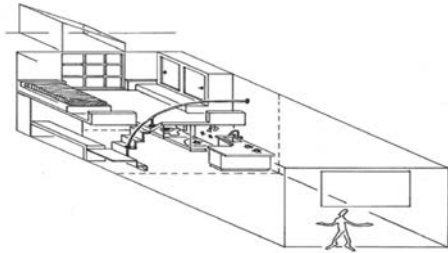


Immagine 20.
PointB, NYC, Idea di esportazione internazionale dei Worklodge



Questo concetto è stato creato dal desiderio di trascendere le limitazioni fisiche date dal proprio studio o ufficio e sono concepiti come un sistema pratico, attraverso un viaggio che va dal primo studio, punto A, ovvero quello personale dell'artista, ad un secondo studio all'estero, appunto PointB, senza interruzioni del flusso di lavoro. Questa idea innovativa risale agli inizi degli anni '90 e suscitò subito l'interesse di tutti gli altri global *Worktraveler*, i cosiddetti artisti giramondo, portando alla creazione finale di quello di Brooklyn. Point B si è evoluto attorno a questo concetto, che combina il lifestyle con il lavoro ed il viaggio, e che continua a crescere per importanza, per mobilità e per l'innovazione della comunicazione tecnologica che ha cambiato il modo creativo di professionisti di muoversi e lavorare. I Worklodge rappresentano quindi la sintesi di tutte le necessità che questi Worktravelers hanno bisogno. L'idea iniziale si è poi evoluta in pratici workshop temporanei cresciuti all'interno di un sistema che incorpora vari aspetti dello spazio fisico, del tempo, dell'ubicazione e soprattutto della sostenibilità socio-economica.

Questi Worklodge sono progettati come uno strumento architettonico per migliorare la vita dei loro utilizzatori, mentre vivono e lavorano sul posto, durante le loro visite, siano esse ripetute o di breve durata. E' uno spazio progettato per cambiare con le persone che vi abitano, come una griglia flessibile che si adatta al dialogo che si svolge al suo interno: è la somma di tutte le energie, connessioni, attività e creazioni che vi avvengono. Ogni Worklodge è unico, mentre lo spazio dei monolocali e dei servizi forniti è coerente e il sapere di cosa viene fornito e cosa ci si deve aspettare è un elemento fondamentale per mettere a proprio agio gli artisti che arriveranno. Diventa quindi più facile per l'inquilino iniziare fin da subito a lavorare e partecipare attivamente a questa comunità di scambio. Alla base di questi ambienti ci sono sette componenti spaziali che costituiscono qualsiasi Worklodge: innanzitutto ci sono un piccolo numero di loft per vita/lavoro di ospiti temporanei; in secondo luogo, un'area comune per la socializzazione, sia essa un'area caffè o un terrazzo giardino. Dopo di che, un ufficio di servizio con personale dedicato dove poter chiedere ed ottenere risposte, sia di natura pratica che artistica ed una libreria per attingere informazioni di vario genere sui temi trattati. Quarto punto, un'area per piccole presentazioni, per conferenze think-tank e cicli di lezioni, seguito da uno studio a lungo termine per gli artisti locali,

per aiutare gli ospiti in un'esperienza unica di risorsa collegiale, e infine spazi destinati allo stoccaggio, alle spedizioni o al deposito. Il settimo aspetto riguarda invece la potenzialità del Worklodge come modello di laboratorio/riferimento per la progettazione sostenibile: è, infatti, considerato come un centro di auto-esame e come una possibile ispirazione per la comunità del luogo; in questi termini, si intende un edificio che rispetti a lungo sia l'ambiente che la cultura locale, progettato per adattarsi ed inserirsi in ogni parte del mondo. Così, dunque, il pensiero alla base di PointB è di essere una struttura ecosostenibile a 360°: responsabilità per l'ambiente e scelte *green*.

Per quanto riguarda invece il panorama italiano, abbiamo scelto tra le varie residenze presenti sul territorio, tre casi che presentano, ognuno a suo modo, caratteristiche pertinenti e fondamentali per lo sviluppo del nostro progetto: Fondazione Bevilacqua la Masa a Venezia, in quanto rappresenta la prima residenza d'artista fondata in Italia alla fine dell'Ottocento, Le Murate Art District di Firenze, nato dalla riconversione di un edificio quattrocentesco e La Casa degli Artisti a Milano, quale recentissima apertura ideata come fucina d'arte per la città.

VENEZIA, FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA

Fondazione Bevilacqua La Masa è l'istituzione con cui la Città di Venezia, da oltre 120 anni, si impegna, attraverso il sostegno a giovani talenti artistici, sul piano della connessione tra arte, innovazione e creatività in un contesto attivamente aperto alle esperienze internazionali. Al centro della mission della Fondazione vi è, da sempre, la promozione dei giovani artisti, dalla maturazione del loro linguaggio creativo fino alla soglia della valorizzazione commerciale.

Il 18 febbraio 1898 la veneziana Felicita Bevilacqua, vedova del generale garibaldino La Masa, inizia la stesura del suo testamento, con il quale dona il proprio palazzo sul Canal Grande, Ca' Pesaro, alla città di Venezia, per ospitarvi i giovani artisti che non riescono ad avere accesso ai grandi circuiti dell'arte cittadina: nasce così la Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia.

Nel suo testamento, la nobildonna veneziana destina il terzo piano del palazzo alla realizzazione di studi per artisti da assegnarsi gratuitamente e riserva il secondo piano agli affitti grazie ai quali si sarebbero potute sostenere le spese di manutenzione del palazzo. Infine, lo spazio per le opere: il primo piano nobile e gli ammezzati vengono destinati all'attività espositiva. Felicita con la sua morte dà vita a un'istituzione unica in Italia a quel tempo, dedicata specificatamente al lavoro e alla promozione di giovani artisti, unica nell'offrire loro anche la possibilità di uno studio; una struttura non molto distante dalle odierne istituzioni di "Artisti in residenza".

Ciò che maggiormente colpisce di questo lascito è l'idea di promuovere la residenzialità dei giovani artisti, associata alla possibilità di esporre e vendere le proprie opere. La nobildonna segnalava allora quello che oggi rimane ancora un problema: affrancare i giovani dalla preoccupazione di anteporre alla propria ricerca

Immagine 21.
BLM, Venezia, uno degli atelier in Giudecca



artistica la risposta all'affanno economico, offrendo loro un atelier senza costi, dove poter liberamente creare.

Intorno alla residenza di Palazzo Carminati c'era, e c'è tuttora, l'idea di frequentazione, di produzione, di crescita e di scambi. Essa doveva quindi riuscire ad offrire il massimo di informazioni, di contatti, di relazioni; doveva diventare il luogo della sperimentazione, in cui l'artista avrebbe trascorso un tempo breve ma intenso come un viaggio: erano e sono stanze di transito, dove l'esperienza cresce e si confronta con quelle degli altri artisti che vi transitano.

L'azione di scambio è sempre stata - oggi come ieri - una delle poche difese dall'omologazione generale, all'appiattimento, dalla rigidità dei pensieri, da ciò che viene contrabbandato per "cultura": la circolazione delle informazioni, i confronti, un aggiornamento costante in modo tale da mettere in discussione ogni certezza e ogni tipo di convenzione sono sempre stati gli obiettivi primari di questa Fondazione.

Come scrive Stefano Coletto ⁸ in *A VERY NICE DAY* ⁹, taccuino sulla fondazione veneziana edito da Moleskine:

Un artista che venga a Venezia in una residenza temporanea probabilmente pensa alla città come un luogo che può stimolare la propria ricerca, e della quale può respirare la straordinaria ricchezza paesaggistica, artistica e storica. Allo stesso tempo desidera cogliere l'attualità di questo luogo, la capacità del tessuto culturale di generare eventi dedicati al contemporaneo e quindi desidera esplorare anche la possibilità di incontri utili per migliorare il proprio lavoro, entrando in contatto con persone competenti.

Immagine 22.
MAD, Firenze, Sala Ketty La Rocca



FIRENZE, LE MURATE ART DISTRICT

Il Complesso monumentale delle Murate si trova a Firenze ed attualmente comprende diverse tipologie di spazi urbani: un ex monastero quattrocentesco che ha svolto funzioni carcerarie dal 1883 al 1985, due piazze (piazza delle Murate, ad est, e piazza della Madonna della Neve, ad ovest), una via (via delle vecchie Carceri), un ampio cortile destinato a parcheggio e una cappella (Cappella della Madonna della Neve).

Al piano terra si trovano attività commerciali, ristorative e ricreative, luoghi di aggregazione, locali espositivi, residenze d'artista, uffici pubblici e un'area dedicata alla formazione digitale, mentre ai piani superiori sono stati realizzati appartamenti di edilizia popolare.

Il recupero edilizio e funzionale dell'ex carcere delle Murate è iniziato nel 2001 e

⁸ Stefano Coletto, curatore della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia

⁹ Coletto, S. & D'Osualdo, R., (2014). *A VERY NICE DAY*. Venezia: Moleskine, p.10

ha consentito che una vasta area del centro storico di Firenze da sempre inaccessibile divenisse parte integrante della città. La sfida che il Comune di Firenze si è trovata ad affrontare è triplice: rispettare il valore storico e l'innegabile bellezza architettonica del complesso, trasformarlo con interventi di edilizia sociale abitativa e integrarlo nella vita cittadina, riproducendo la complessità e la ricchezza dello spazio urbano.

All'interno di questa riqualificazione vediamo la nascita del MAD, Murate Art District: si tratta di un distretto culturale, uno spazio di creazione e residenza dedicato ai linguaggi artistici contemporanei con un approccio transdisciplinare, aperto ad artisti di ogni età e provenienza, che eredita la memoria del complesso monumentale e la riattiva grazie alla presenza degli artisti che lo abitano quotidianamente, facendone un luogo di libertà e ricerca.

MAD non è un semplice spazio espositivo, ma un cantiere di produzione: tramite una selezione basata sul progetto artistico e sul curriculum vitae, artisti nazionali ed internazionali possono svolgere periodi di ricerca dedicati a progetti specifici, condividendo così il loro lavoro con la cittadinanza attraverso installazioni site specific, workshop ed esposizioni.

Durante un'intervista¹⁰, Valentina Gensini, responsabile per la programmazione e direzione artistica de *"Le Murate. Progetti Arte Contemporanea"*, afferma che "MAD si configura, sempre di più, come uno spazio di riferimento per le residenze, modalità altra di produzione che prevede l'abitare uno spazio, il portare la propria energia al suo interno, il conoscere l'ambiente e la comunità che gli ruota attorno. Crediamo che conduca verso una ricerca profonda e autenticamente site-specific. Inoltre presuppone la produzione, che è tutt'altro rispetto all'evento e alle mostre, di cui ormai c'è un'offerta obsoleta nel panorama italiano. Ritornare al tema della responsabilità della committenza pubblica sia un aspetto molto interessante, oltre che di grande attualità."

Inoltre, è importante sottolineare il rapporto esistente tra MAD e la città di Firenze: "MAD si pone come centro per la cittadinanza. Noi produciamo con e per gli addetti ai lavori, ma anche per tutti i cittadini. C'è un consolidamento sempre più forte dell'identità di questo luogo e un rafforzamento dell'interdisciplinarietà: da noi c'è una reale contaminazione, con un concreto scambio tra i diversi pubblici. Gli scambi internazionali sono diventati più fitti e intensi".

MILANO, LA CASA DEGLI ARTISTI

Nel 1909 i fratelli Bogani, mecenati lungimiranti, fanno nascere in un immobile all'angolo tra Corso Garibaldi e via Cazzaniga una casa per ospitare studi ed atelier. La storia di questo luogo è intrisa da un susseguirsi di abbandoni e occupazioni abusive, a partire dalla seconda guerra mondiale, dopo la morte dei due fratelli negli anni '30, salvo qualche eccezione negli anni '70 quando un gruppo di artisti

¹⁰ Gensini, V. (Novembre 2019). Tutte le novità del MAD – Murate Art District di Firenze in un'intervista a Valentina Gensini [intervista di V. Silvestrini]. Disponibile da <https://www.artribune.com>

Immagine 23.
MAD, Firenze, Piazza delle Murate



e critici, tra cui Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa e Jole Sanna, vi si insediò dando uno slancio nuovo al panorama creativo della città. Oggi la Casa degli Artisti, dopo 110 anni, riprende nuova vita, grazie ad un bando di gara lanciato dal Comune di Milano: nel 2018 è nata una ATS (Associazione Temporanea di Scopo), un patto di collaborazione in cui gli 11 componenti, tra cui artisti, organizzatori curatoriali, formatori, architetti e galleristi, si impegnano nella gestione dello stabile e delle sue attività, unendo competenze e condividendo una visione comune. Giulia Restifo, dell'associazione That's Contemporary ¹¹, afferma in un'intervista che questo gruppo ha lo scopo di aprire una nuova attività in cui i background e le esperienze di ognuno sono unite con lo scopo di ideare le residenze ed i progetti partecipati. Il loro obiettivo è quello di far diventare la Casa degli Artisti il centro di quelle che saranno le produzioni artistiche di Milano, in quanto fucina d'arte della città. È un luogo di incontro, riflessione e creazione, con sguardo interdisciplinare e internazionale, che pone al centro della sua attività lo studio ed il lavoro, e sostiene la pratica degli artisti nelle arti visive, performative, sonore, applicate, della letteratura e del pensiero.

Il primo programma, lanciato per il 2020, si fonda essenzialmente su due principi: "Dentro la Casa" che mira a riportare il lavoro artistico all'interno delle mura di questa realtà, restaurando l'originale vivacità culturale dell'inizio '900, e "Fuori dalla Casa", con il quale si intende portare all'esterno le produzioni artistiche di loro produzione ed il pensiero artistico, a contatto con la cittadinanza per contaminarsi con essa. Per quanto riguarda i partecipanti, per questo primo lancio il comitato ATS ha deciso di invitare artisti mediante una *Call* ¹² *Fondativa*, prendendo parte alla progettazione e costruzione di un luogo che rinasce, mentre una seconda selezione di partecipanti sarà fatta tramite l'open call *Let's Work*, alla quale possono candidarsi artisti emergenti. L'attività di residenza rappresenta l'elemento cardine del programma, al quale si può accedere senza limiti di età e nazionalità. A queste attività si affianca quella della costituzione di un dipartimento di ricerca che coniuga arte, filosofia e nuove tecnologie. Le parole d'ordine quindi per questo 2020 sono *urban art* e *street art*: la prima guidata dai Rimini Protokoll, collettivo teatrale tedesco che chiamerà cinque artisti in residenza per collaborare alla realizzazione del proprio camion scenico, mentre la *street art* confluirà nel progetto di *green decor* per il bando del Municipio 8 con progetti di rigenerazione urbana.

Immagine 24.
La casa degli artisti, Milano, interni



¹¹ Ronchi, G. (2019) *Aprire a Milano la Casa degli Artisti: tutta la storia e il programma della festa di inaugurazione*, disponibile da: <http://artribune.com>

¹² L'accesso alle residenze d'artista avviene tramite Call, ovvero un invito a partecipare al programma di residenza. Ogni struttura propone un bando nel quale espone le tematiche principali, la durata ed i requisiti necessari alla partecipazione. Le Call possono essere di varia natura: *aperte*, in cui l'artista è libero di presentare autonomamente la propria domanda ed essere selezionato, *su invito*, in cui è la struttura stessa ad invitare l'artista, oppure *fondativa*, ovvero l'inaugurazione di uno spazio nuovo tramite l'invito di artisti a lavorare in esso per la prima edizione.

1

In questo ambiente si lavora però anche sul piano teorico: verranno avviate attività di ricerca, riflessione e progettualità finalizzate a una rinnovata vivibilità urbana ed al dialogo di discipline differenti. In questo primo anno di rodaggio ci sarà quindi un fitto calendario cadenzato da seminari, mostre e convegni, e molto rilevante sarà la collaborazione con grandi sponsor ed aziende, capaci di contribuire concretamente alla sostenibilità e promozione dei lavori.

Immagine 25.
La casa degli artisti, Milano, esterno



2.2

i luoghi di produzione e dell'abitare

Da non confondere con la residenza d'artista sono invece i concetti di atelier e case d'artista: il primo è il laboratorio personale dell'artista, dove produce le sue opere, mentre la seconda è il luogo in cui l'artista vive e dove spesso si ammantano di opere d'arte. Si può dunque concordare sul fatto che questi due elementi rappresentano le basi delle residenze, in quanto costituita, organizzativamente parlando, da studio ed abitazione, ma implementata anche da una forte spinta educativa e di crescita personale per coloro che ve ne prendono parte.

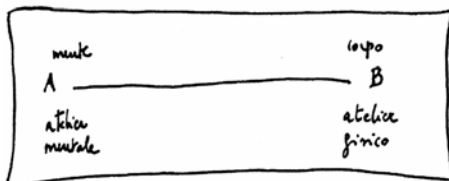
2.2.1

L'ATELIER

Spazio di vita e di creazione, archivio denso di materie e di pensiero, laboratorio ed esclusiva vetrina ed anche luogo segreto di intimità privilegiate e di serrate contrattazioni, l'atelier è da sempre figura cruciale all'interno del sistema dell'arte. Elisabetta Orsini¹³ nel suo libro *Atelier. I luoghi della creazione e del pensiero*, riporta una analisi che sviluppa una molteplicità di collegamenti basati su quella che lei identifica come una linea retta di collegamento tra un punto A, identificato con la mente, ed un punto B, l'atelier fisico, distinguendo così i luoghi materiali da quelli mentali. Questa linea rappresenta quindi l'ater dell'artista, il suo spazio di orientamento mentale e fisico, dove ogni gesto, ogni geometria creativa si iscrive all'interno del segmento AB generando giochi di visibilità. Secondo questa interpretazione quindi, lo studio d'arte sarebbe il vero corpo dell'artista, lo strumento di riferimento della sua mente, che ha un diretto accesso alla manipolazione delle cose. L'atelier è quindi un luogo fisico nel quale l'artista è in grado di raggiungere lo spazio astratto dei suoi pensieri: esso rappresenta una sintesi singolare fra il fuori ed il dentro, tra il mentale ed il corporeo; l'artista vi si rifugia come in un nucleo inaccessibile, ma facendo ciò travalica dei limiti del suo corpo per assumere le sembianze del suo luogo di lavoro. Lo studio d'arte è un luogo esclusivo, con leggi di funzionamento autonome, necessariamente separato dalla vita quotidiana; se così non fosse, l'artista non avrebbe modo di dedicarsi al suo lavoro con l'abnegazione che gli permette di produrre l'opera.

Che sia una bottega, nel senso più artigianale del termine, o un più intellettuale salotto letterario, immacolato ufficio o caotica officina di immagini e fallimenti, mansarda, piazza o scrivania, lo studio dell'artista rappresenta un oggetto di analisi complesso quanto ineludibile, una sfida e una promessa per chi pensa la storia dell'arte come un'interrogazione non soltanto dell'opera, dei suoi significati e della sua ricezione tra collezionismo ed esposizione, ma anche delle differenti condizioni, delle relazioni plurali che ne hanno di volta in volta orientato la produzione. Il vero studio d'artista è la sua mente, al di fuori della quale vi è un mondo vario, molteplice e multiforme. Lo studio interno è uno stato che si raggiunge attraverso la soddisfazione di alcune circostanze del pensiero ed il luogo fisico dello studio a sua volta sembra ascendere al percorso di questo difficile apprendistato mentale: è un luogo che si stratifica per riuscire a costruire ulteriormente, diventando

Immagine 26.
Diagramma dello studio d'arte, Elisabetta Orsini,
Atelier. I luoghi del pensiero e della creazione.



¹³ Orsini, E., (2017), *Atelier. I luoghi del pensiero e della creazione*, Bergamo: Moretti e Vitali.

quindi un'architettura dell'architettare.

1

Con “L'atelier travaille”, così chiamato da Jean-Louis Flecniakoska ¹⁴, si intende l'atelier che lavora non soltanto perché la specificità dell'ambiente in cui l'opera nasce incide inevitabilmente sulle scelte dell'artista, ma perché, al di là dei tempi storici, l'atelier si offre da sempre come un autoritratto dell'artista, uno specchio e un'impronta, talvolta letterale, come nel caso delle pareti graffite del mitico studio di Alberto Giacometti. Lo studio non è solo traccia o residuo, ma è attività componente nei processi creativi che lo spazio al suo interno accoglie e sollecita. Del resto, che l'atelier non sia un contenitore inerte, ma che vive, piuttosto, in complicità profonda con l'artista e con la sua opera, lo attestano i numerosissimi dipinti (ma anche sculture) dedicate nel corso dei secoli a questo luogo singolare, opere che documentano come quella che lega l'artista al suo spazio di lavoro sia una relazione simbiotica.

Che l'atelier abbia mantenuto, in età moderna come in età contemporanea, una doppia natura, privata e pubblica, è in realtà questione ormai acclarata, non solo perché già la bottega ha rappresentato un luogo di lavoro condiviso e anche di mercato dove gli artisti oltre che a lavorare e creare le opere d'arte provvedevano anche all'esposizione e alla vendita di queste, ma in quanto esplicitamente l'atelier ha assunto, soprattutto in alcune stagioni, un decisivo significato politico, offrendosi al giudizio secondo rituali ben codificati, fortemente influenzati dalla presenza e dalla reputazione dell'artista.

L'atelier dunque è spazio non solo di necessaria concentrazione e di produttivo isolamento per l'artista, - “il pittore ovvero disegnatore dev'essere solitario” aveva suggerito Leonardo - ma anche luogo di scambi sociali e di selezionati incontri e confronti: è lo spazio in cui per la prima volta l'opera si espone al rischio di altri sguardi.

L'atelier è un luogo fisico che corrisponde ad una condizione mentale, psichica, straordinaria, un luogo in cui l'artista si libera dai vincoli della quotidianità per legarsi a differenti strutture coercitive, connesse all'esercizio dell'arte. L'artista altera i normali ritmi di vita ed acquisisce nuovi vincoli comportamentali connessi alla fabrilità creativa. Infrangendo i normali ritmi fisiologici innesca in esso nuovi circuiti di pensiero creando uno sradicamento viscerale che porta alla creatività artistica. Il problema dell'artista non è quindi quello di riuscire a compiere un'opera, ma quello invece di riuscire ad entrare in un sistema di gesti che gli permetta di produrla. Bisognerebbe quindi immaginare lo studio dell'artista come quella linea di cui si parlava prima, linea geometrica astratta, avente alle sue estremità lo spazio mentale e lo spazio fisico, dove ogni movimento dell'artista viene compiuto

Immagine 27.

Ritratto di un artista nel suo studio, Gericault, 1820

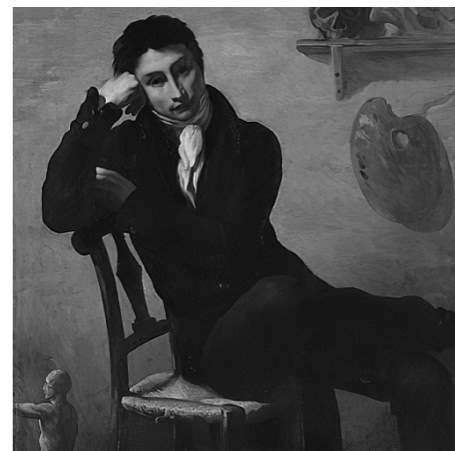


Immagine 28.

Atelier di Giacometti, Parigi



¹⁴ Flecniakoska, J-L. L'immagine dans le secret de l'atelier, in “Revue de Sciences Sociales”, Le rapport à l'image, n. 34, 2005, p. 16.

to all'interno di essa. L'atelier è un luogo di esistenza e non l'esistenza medesima, descrizione di uno spazio, di un tragitto, di un'estensione piuttosto che una singola realizzazione; non coincide con la realizzazione di un'opera, ma con una vita di studio e di riflessione, di disciplina e di dedizione e con una reiterazione di gesti espressivi talora produttivi. Mentre lavora, l'artista utilizza le cose e gli strumenti come fossero membra del suo corpo e tuttavia questo corpo che agisce e che conosce, è un corpo che difficilmente conosce se stesso, paragonabile ad un occhio, che guarda, ma impossibilitato a vedersi. L'atelier d'arte è quindi uno spazio sia mentale che corporeo, dove tuttavia anche quest'ultimo rimane, in qualche modo, non perfettamente conosciuto.

L'atelier è concepito tramite una serie di luoghi di passaggio ed in primo luogo quello del *limen*, ovvero la porta che permette l'accesso della mente nella dimensione fisica del lavoro: ogni volta che viene attraversata è come se ci addormentassimo rispetto al mondo circostante, risvegliandoci nell'opera e qui, il momento di transizione tra una fase e l'altra è la condizione piuttosto inafferrabile del cambiamento. L'immaginazione funge da sorta di scala dell'anima congiungendo diversi livelli dell'essere e trasforma l'uomo durante il suo percorso: lo studio è lo spazio in cui la mente ed il corpo entrano in contatto, ma anche il difficile passaggio da uno all'altro, e di conseguenza il transito tra dentro e fuori dell'opera. Vi è a questo punto un margine tra il corpo ed il foglio, uno iato a cui viene a contrapporsi il gesto dell'azione creativa: per l'artista vivere nell'atelier consiste in un perdurare stato di passaggio, un permanente stato di attesa. L'opera è quindi uno spazio di trasformazione e lo studio il passaggio attraverso il quale l'artista raggiunge questa nuova condizione esistenziale ed è sufficiente che si dedichi alla sua opera, sia essa un libro od un quadro, perché quest'ultima agisca su di lui, modificando il cammino della sua vita. Lo studio d'arte è quindi il luogo in cui l'artista affronta i suoi esercizi dove forse quello più importante è rappresentato dalla leggerezza, dalla felicità e gratuità, evocati da quel sorriso finale dell'acrobata che Valéry descrive sotto l'influsso di Nietzsche:

Il sorriso finale dell'acrobata o di colui che ha appena concluso un lavoro difficile con l'aria di volerlo offrire gratuitamente e come se nulla fosse, come se fosse facile, una piuma [...] - Questo sorriso, sfoggio di una indipendenza, e questa libertà come ornamento della cosa seria, - o della cosa futile ma pericolosa e spinosa.¹⁵

¹⁵ P. Valéry, Quaderni, cit. pp. 375-376

La premessa alla nascita dell'atelier, inteso come luogo di creazione dell'artista, va ricercata nelle concezioni di maestri e botteghe nel Rinascimento italiano: quest'ultime rappresentano la prima e più elementare forma di "studio d'artista" inteso nel senso più contemporaneo del termine.

Trattando della "bottega" dell'artista viene da pensare al luogo fisico, all'ambiente di lavoro dell'artista in accordo con la definizione che si trova nel Dizionario della Crusca (1612): "stanza dove gli artefici lavorano, o vendon le merci loro", cioè un luogo proprio dell'attività dell'artista e di vendita dei prodotti realizzati, preferibilmente esposto a nord - come raccomandava Leonardo Da Vinci - con le finestre con le "impannate" (tendaggi di lino) per garantire una migliore gradazione in ingresso della luce ¹⁶.

Possiamo anche intendere la "bottega" dal tardo-medioevo al pieno Cinquecento come una unità produttiva di importanza essenziale per l'economia del tempo, basata per lo più sulla produzione artigianale, organizzata secondo una struttura caratterizzata da una precisa distribuzione delle competenze e dei relativi compiti operativi: un'organizzazione gerarchica di tipo piramidale con al vertice il maestro, poi i discepoli (allievi e aiuti), gli apprendisti e, infine, alla base, i garzoni o assistenti, cioè lavoratori occasionali incaricati alla preparazione dei materiali. In questo caso, il prodotto artistico è l'esito di un impegno collettivo che rispecchia le competenze e le capacità di uno specifico gruppo di lavoro.

Prendendo in esame le celebri pagine delle *Vite* di Giorgio Vasari (1568), due sono gli aspetti principali che possono essere sottolineati: da un lato la concezione di "bottega" come luogo privilegiato della formazione dei giovani artisti, dall'altro l'organizzazione piramidale del lavoro.

Nell'immaginario collettivo l'abitazione dell'artista è da sempre un luogo speciale che riassume spesso in sé molteplici funzioni: dimora, bottega, atelier, accademia, la casa del pittore, dello scultore, dell'architetto o dell'artigiano è, dal punto di vista storico ed artistico, di grande interesse per la sua forza catalizzatrice in quanto rappresenta uno spazio di aggregazione di persone e soprattutto di idee.

L'allestimento dell'atelier prevede in genere per i pittori una stanza per dipingere, una per ricevere i clienti dove può avvenire anche l'esposizione per la vendita e un laboratorio nel quale si esercitano gli apprendisti. Nel caso invece degli scultori, lo studio è provvisto di un magazzino per i materiali lapidei, di un ambiente per la lavorazione dei manufatti e di stalle in cui potevano essere collocati gli animali e i carri utilizzati per il trasporto delle pietre. Specchio dell'affermazione sociale dell'artista, l'immobile poteva presentarsi spoglio o lussuoso a seconda dello status raggiunto.

¹⁶ da Vinci, L., Trattato della Pittura, 1540 ca.

Per comprendere le trasformazioni nel corso del Seicento si possono utilizzare i dipinti degli artisti fiamminghi che spesso documentano l'assetto degli ambienti, soprattutto quelli destinati al lavoro d'artista: vi è quindi un passaggio graduale da stanze le cui pareti sono quasi del tutto prive di dipinti e mobilio, ad altre in cui è evidente un allestimento più ricco sottolineato anche dall'attenta scelta degli arredi.

È Michael Sweerts ad offrire probabilmente l'immagine più attraente di questi *interni domestici* all'interno della sua opera *Studio d'artista*, mostrando una realtà sovraccarica di oggetti, soprattutto i materiali di lavoro del pittore, come tele, colori, pennelli, tavolozze, disegni, sculture in gesso, frammenti antichi.

Immagine 29.
Studio d'artista del pittore fiammingo Michael Sweerts



Immagine 30.
Studio di Cézanne a Aix-en-Provence, 2011



Sono stati, però, gli impressionisti che lasciano gli atelier per lavorare all'aperto nelle campagne, nelle periferie, nelle piazze, per svolgere il loro discorso *en plein aire*, utilizzando cavalletti portatili e colori a olio in tubetti, fabbricati per la prima volta in questi anni: lo scopo è cogliere l'impressione visiva della realtà; da qui la necessità di un'esecuzione rapida, senza disegno preliminare, senza ritocchi e sfumature. In questo modo, gli impressionisti mettono anche in discussione l'atelier quale sistema di convenzioni linguistiche: la distanza dall'atelier rappresenta il collasso di una concezione dell'arte che ha, quale fondamento, l'oggetto e il modello, il disegno preparatorio e la rappresentazione.

Se gli impressionisti rifiutano l'atelier, in quanto sistema di convenzioni artistiche, lo riguadagnano come luogo di esposizione. Nel 1874, infatti, scelgono lo studio di Nadar, famoso fotografo parigino, quale spazio per la prima mostra ufficiale del gruppo, con un titolo davvero incolore, *Società anonima di artisti, pittori, scultori, incisori*.

Così, nell'arco di un secolo, il ruolo dell'atelier si curva a una nuova funzione: spazio espositivo per favorire le prove d'esordio di giovani artisti.

Nei primi tre decenni del Novecento il panorama dell'arte europea viene letteralmente sconvolto dal fenomeno delle Avanguardie: questo termine indica l'insieme dei numerosi movimenti che, a partire dal 1905, si impongono sulla scena artistica internazionale, con lo scopo di sovvertire i valori, i contenuti e soprattutto il linguaggio dell'arte tradizionale, per conferire un significato nuovo allo stesso concetto di arte. In questo clima di rinnovamento, l'atelier assolve proprio a quella funzione che gli impressionisti hanno messo in discussione, tornando ad essere il luogo della creazione.

Espressionismo, Futurismo, Surrealismo sono solo alcune delle diverse Avanguardie artistiche che si sviluppano all'inizio del XX secolo: ognuna di queste concepisce l'atelier come manifesto dei propri tratti distintivi. Munch, considerato uno dei maggiori esponenti dell'espressionismo europeo, riflette all'interno del suo studio tutta l'angoscia esistenziale e solitudine umana che caratterizza i suoi celebri dipinti, mentre de Chirico grazie ad una singola luce puntata sull'opera può entrare nel suo universo metafisico.

Lo stesso artista afferma che:

L'atelier del metafisico ha dell'osservatorio astronomico, ogni inutilità è soppressa, troneggiano invece certi oggetti che la scempiaggine universale rilega tra le inutilità. Poche cose. Quei quadretti e quelle asticelle che all'artefice esperto bastano per costruire l'opera perfetta.¹⁷

Dall'altro lato, Dalí considera l'atelier come lo spazio più importante della sua casa. Questa stanza è illuminata da due finestre: una si affaccia sulla baia di Port Lligat, l'altra sulle colline a nord. Inserisce sul lato lungo una panchina provenzale dalla quale esamina i suoi lavori, una sorta di angolo introspettivo del suo operato, mentre utilizza semplici sedili per dipingere le sue tele.

Disegnatore compulsivo è invece Alberto Giacometti, che utilizza nel suo atelier parigino tutti i supporti a lui disponibili, muri compresi e per più di 40 anni lavora alle sue silhouette in questo piccolo ed angusto spazio. Non a caso il famoso sinologo francese Jacques Gernet afferma: "Mi confessa che non avrà mai altra casa se non l'atelier, e questa camera. Se è possibile li vorrebbe più modesti ancora"¹⁸.

L'atelier di Mondrian, in Rue du Départ a Parigi, diventa invece tappa obbligatoria per artisti, intellettuali, scrittori che desiderano visitare *questo posto straordinario* ad ogni costo, perché entrare nel suo atelier dà l'impressione di entrare fisicamente in un suo quadro: grandi pannelli quadrati di cartone, rossi, gialli e blu sono appesi alle pareti. Il suo laboratorio - "santuario" è uno spazio d'arte totale in cui l'artista vive per circa 15 anni: entrare in questo luogo è un pò come entrare fisicamente in una delle sue opere; pur non essendo troppo grande, lo studio sembra dilatarsi in ogni direzione, sconfinando verso il vuoto.

Infine tra gli avanguardisti, non più in Europa, ma negli Stati Uniti, vi è Pollock, considerato uno dei maggiori rappresentanti dell'espressionismo astratto, il quale dipinge, in modo del tutto non convenzionale, utilizzando il pavimento come supporto, riflettendo nei suoi lavori la sua carica gestuale immediata e aggressiva.

Tra il 1965 e il 1968, l'esperienza di Michelangelo Pistoletto rappresenta il passaggio ad una nuova concezione di atelier: egli, infatti, fonda il cosiddetto Zoo, un gruppo teatrale nato dalla sua collaborazione con cineasti, musicisti, poeti e attori, e che darà vita a numerosi spettacoli in varie città abbattendo ogni confine tra le discipline (musica, teatro, cinema, arti visive) e aprendo simbolicamente le sbarre, ovvero abbandonando il palcoscenico per invadere la strada e instaurando così un nuovo e più diretto dialogo con il pubblico. "Zoo voleva dire che eravamo

¹⁷ de Chirico, G., *Memorie della mia vita*. cit.

¹⁸ Genet, J., (1992). *L'atelier di Alberto Giacometti*. Genova: Il Melangolo

Immagine 31.
Port Lligat, Spagna, Studio di Salvador Dalí, tra i principali esponenti del Surrealismo



Immagine 32.
Atelier di Mondrian a Parigi



tanti animali diversi, quanto erano differenti i linguaggi artistici”. Quel nome “significava anche uscire dalla gabbia e creare in strada e in luoghi non adibiti all’arte, fuori dallo studio, dalle gallerie e dai musei”¹⁹. Con Pistoletto, negli anni Sessanta del Ventesimo secolo, vi è ancora il problema dell’atelier visto come istituzione o sistema di convenzioni: può essere spazio espositivo e d’incontro, ma non di creazione. L’atelier, per quanto aperto, è una “gabbia”, proprio come la galleria e il museo. Sono le strade e i luoghi non istituzionali “la scena del farsi e disfarsi dell’arte, del suo caldo intreccio con la vita”²⁰.

The Fall of the Studio è il titolo di un’antologia di saggi pubblicata nel 2009 a cura di Wouter Davidts e Kim Paice. Nell’introduzione, i due studiosi, attraverso un veloce ma efficace percorso nell’arte della seconda metà del Novecento, sottolineano come almeno a partire dagli anni Sessanta “lo studio sia diventato un bersaglio della critica”²¹, oggetto di smitizzazione in quanto stucchevole eredità romantica e di radicale ripensamento da parte degli stessi artisti.

L’atelier si trasforma quindi da luogo di produzione materiale dell’oggetto artistico a laboratorio intellettuale: questo non comporta la negazione dell’idea tradizionale dello studio, che permane speciale luogo del genio e della creatività.

Più decisive sono le trasformazioni dovute al carattere collettivo e sempre più complesso, anche dal punto di vista tecnologico, delle produzioni artistiche recenti, come la virtualizzazione dell’atelier, divenuto spazio digitale non solo per quanto riguarda pratiche artistiche del tutto immateriali come quelle della Net art, ma anche per il sempre più frequente utilizzo del computer nella progettazione di opere.

Tutti elementi che indicano una netta presa di distanza dalla dimensione letteraria assunta in passato dall’atelier in quanto spazio straordinario di vita e di invenzione artistiche e che sembrerebbero confermare come quella attuale sia ormai a tutti gli effetti un’era *post studio*, frutto di una trasformazione dei processi artistici connessa anche alla corrosione del modernismo e dei suoi miti.

¹⁹ Pistoletto, M. & Elkann, A., (2013). *La voce di Pistoletto*. Milano: Bompiani.

²⁰ Zuliani, S., (2013). *Atelier d’artista. Gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*. Milano: Mimesis.

²¹ Davidts, W. & Paice, K., (2009). *The Fall of the Studio. Artists at Work*. Amsterdam: Valiz.

LA MUSEALIZZAZIONE DELL'ATELIER E LE RESIDENZE D'ARTISTA

Come viene sottolineato nel volume *Atelier d'Artista, Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente* a cura di Stefania Zuliani, forse ci troviamo in una fase di trasformazione dello studio nella direzione di una *sua sempre più esasperata esponibilità*.

Un primo dato da cui partire per provare a ragionare sull'ipotesi della iperesibizione dello studio è il fenomeno sempre più diffuso della musealizzazione degli atelier: l'esempio più rappresentativo è quello dell'atelier Brancusi a Parigi, accanto al Centre Georges Pompidou; l'artista rumeno, uno dei maggiori esponenti della storia della scultura moderna, nel suo testamento, ha lasciato tutta la sua bottega allo stato francese, che l'ha ricostruita sulla piazza del Centre Pompidou nel 1997. Definito da Brian O'Doherty come un vero e proprio "proto-museo", l'atelier Brancusi garantisce una perfetta coincidenza tra studio e galleria, frutto prima di un consapevole lavoro di costruzione e poi di vincolata tutela e conservazione da parte dell'artista stesso, dando il via ad un processo di museificazione degli studi che non sembra ancora avere sosta.

Assistiamo, inoltre, alla sempre più frequente diffusione di altri due nuovi fenomeni tipici dell'età contemporanea: da un lato, la presenza di atelier, o *project rooms*, all'interno del museo, che si pongono come zone intermedie tra l'aperto della sperimentazione e il chiuso dell'istituzione; uno spazio dedicato alla progettualità di artisti dalla giovane carriera, ma anche a coloro che hanno un percorso già affermato e che desiderano presentare per la prima volta al pubblico un nuovo progetto o lo stato della propria ricerca. La *project room* è uno spazio versatile che intende porre il visitatore e il pubblico in contatto diretto con l'ambiente espositivo, accogliendo mostre e azioni che si possono sviluppare anche al di fuori di questo spazio.

Dall'altro lato, infine, si assiste oggi anche al nuovo fenomeno sempre più dilagante delle residenze d'artista all'interno dei musei: grazie a loro, si assiste ad un'apertura al pubblico degli studi, con la quale i musei italiani stanno sottolineando il ruolo produttivo del museo all'interno della scena artistica contemporanea, sempre più laboratorio e officina, "un ibrido creativo tra la produzione e l'esposizione dell'opera"²¹ in grado di veicolare all'interno del circuito ufficiale dell'arte nomi e proposte di ricerca. È ciò che per esempio accade con la Casa Atelier adiacente al Museion di Bolzano, luogo di lavoro e residenza per artisti e curatori. Con la relativa perdita del valore d'uso, ma nel trionfo del suo valore espositivo, l'atelier trova accoglienza nelle sale del museo, ampliandone confini e funzioni.

Immagine 33.
Atelier Brancusi, Parigi



²¹ Tesi proposta da Hans Ulrich Obrist e Barbara Vanderlinden nel catalogo della mostra *Laboratorium*, 2001

2.2.2

DA CASA A RESIDENZA D'ARTISTA

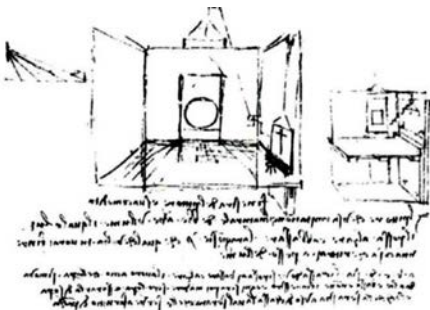
Lo spazio dell'abitare è un tema antico, che fonda le proprie radici negli albori della storia, ma è dal Rinascimento che, per la prima volta, nella trattatistica viene aggiunto alla casa l'aggettivo "d'artista", riferendosi a dimore private di illustri maestri, forgiate dalla personalità di chi le ha abitate, fino a farne opere d'arte esse stesse.

Leon Battista Alberti (1404-1472) è il primo autore post-classico a parlare, seppur occasionalmente, delle abitazioni degli artisti, attraverso osservazioni tecnico-visive, volte a definire i requisiti di un comodo ambiente di lavoro. Egli parla ad esempio della luce che, proveniente da nord, favorisce un'atmosfera tranquilla, sia per lo "studio" del letterato che per l'artista. L'attenzione di Alberti è quindi rivolta principalmente agli aspetti più tecnici del problema, subendo l'influsso di Vitruvio, il cui libro *De Architectura* rappresenta una delle fonti primarie di trattati di architettura; il *De Re Aedificatoria* albertiano, composto approssimativamente attorno al 1450, è appunto una suddivisione in dieci libri del testo vitruviano. All'interno troviamo un passo di Plinio che costituisce una fonte d'ispirazione al tema, riferendosi all'artista ed alla sua abitazione in questi termini:

[...] non c'è gloria se non per gli artisti che dipinsero quadri. [...] Protogene²² si contentava di una capanna nel suo orticello, sui muri della casa di Apelle non c'era pittura alcuna. Non era ancora di moda dipingere tutta la superficie delle pareti; l'attività artistica di questi pittori era volta all'abbellimento delle città e il pittore era considerato proprietà universale"²³.

Va precisato che il motivo del ritratto di studiolo, ad esempio quello di San Girolamo nella sua cella, è la fonte figurativa dello studiolo stesso. Seppure lievemente, un altro noto artista a fine Quattrocento sfiora l'argomento, Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), parlandone sempre da un punto di vista pratico-empirico ed affermando che le case degli artisti devono essere sobrie e modeste, mentre atri,

Immagine 34.
Schizzo di Leonardo Da Vinci



²² Pittore ed artista dell'antica grecia (370 a.C. - III sec. a.C)

²³ Alberti, L., B., *De Re Aedificatoria*, testo latino e traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1966, vol. I, p.437; Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 118 [trad. it. di R. Mugellesi, Torino, 1988]

cortili e giardini sono riservati ai “palazzi” dei nobili²⁴, ed anche Leonardo da Vinci (1452-1519), pressoché suo contemporaneo, si attiene a considerazioni di ordine pratico, trattando della localizzazione delle aperture a piacimento del pittore per la sua comodità, alla quantità di *lume* presente nella stanza e via discorrendo. Ad esempio, nell’immagine riportata, si evince come la luce, proveniente da nord, favorisca gli effetti di chiaroscuro dello “studiolo” e come uno spazio limitato giovi alla concentrazione spirituale dell’artista²⁵.

È invece il fiorentino Antonio Averlino (1400-1469), detto più comunemente Filarete, che tra il 1461 ed il 1465, si occupa in maniera più approfondita del tema della stanza d’artista nel suo *Trattato di Architettura*. Il Filarete, che è uno dei primi utopisti del Rinascimento, progetta le città ideali di Sforzinda e Zagaglia, in cui inserisce una modesta “casa per un artigiano” - la sua “bottega” - cosa che non può stupire, considerato il fabbisogno pratico e “mercantilistico” degli artigiani. Più singolare è il fatto che l’architetto prevede di inserire nel suo progetto un “tempio” o Pantheon dedicato agli artisti dell’antichità: il “tempio” non è altro che la casa dell’architetto Onitao Noliaver, ossia dello stesso Filarete; nella sua utopica “casa dell’architetto” si limita, però, a celebrare gli artisti dell’antichità, inserendo quadri e raffigurazioni di scultori, pittori, dei, eroi fondatori delle varie arti, le meraviglie dell’architettura, ritratti di sovrani amanti della pittura, ma escludendo, in questo modo, i contemporanei. Possiamo dunque considerare quello di Filarete come il primo progetto di decorazione per una casa d’artista: un programma, per ora solo teorico, che non avrà una realizzazione concreta prima del Vasari.

Nel Quattrocento e nel Cinquecento italiano le case degli artisti non seguono regole precise; nel Quattrocento in particolare, anche artisti che hanno raggiunto grande agiatezza, come ad esempio il Ghiberti (1378-1455), non ambiscono ad acquisire e abitare palazzi dispendiosi. A tal proposito è l’esempio confermato da Brunelleschi (1377-1446), le cui ricchezze erano ancora superiori a quelle del Ghiberti e che optò per una dimora alquanto modesta. Anche Donatello (1386-1466), che poteva contare su un reddito cospicuo, era poco interessato ai compensi ed allo sfarzo della propria dimora. Due casi opposti, che confermano l’assenza di regole precise, sono invece quelli di due artisti dal carattere simile: il Pontormo (1494-1557) e Lelio Orsi (1508-1587); il primo fece della sua casa fiorentina, ideata da lui stesso, il teatro delle proprie stranezze progettando ad esempio una scala lignea retrattile per i momenti in cui voleva essere lasciato solo, mentre il secondo, artista dall’equilibrio nervoso instabile, si fece costruire nel paese natale

²⁴. rancesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese Degrassi, Milano 1967, vol. I, p. 567

²⁵. J.P. Richter (a cura di), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 3° edizione, New York, 1970, vol. I, pp.313 sg, fig. 31, n.2.

vicino Reggio Emilia, Novellara, un'abitazione con la facciata decorata da affreschi dal contenuto "eroico".

A partire da metà Cinquecento, le discussioni teoriche sulla questione scompaiono dalla trattatistica e gli autori, come ad esempio Serlio o Vasari, si accontentano di pure enumerazioni "statistiche", riportando rari e concisi casi di abitazioni.

Nel Seicento è Gian Lorenzo Bernini (1598-1689) il prototipo dell'artista di successo, animatore per decenni di una delle più ampie e meglio organizzate botteghe di ogni tempo. Egli abita in una casa d'artista, il grande palazzo romano sull'attuale via della Mercede, costituito dallo studio al piano terra e dall'abitazione ai piani superiori e per il quale realizza una delle sue opere più famose, *La verità svelata dal tempo*, rimasta in possesso dei suoi eredi fino alla prima metà del Novecento. Nello stesso periodo, ma con ubicazione geografica differente, a Venezia, le case d'artista presentano caratteri di "specificità": la scarsità di spazio, gli alti costi e l'immobilismo sociale trattengono in genere gli artisti dall'acquisto di una casa. Per rimediare alle anguste condizioni abitative della città molti pittori veneziani acquistano una residenza di campagna, una "villina" sulla terraferma: scelta motivata, oltre che dal desiderio di un ambiente più salubre, da considerazioni di natura economica.

Durante tutto il Settecento e l'Ottocento prende forma una nuova tipologia di casa d'artista, caratterizzata dal ripristino di abitazioni o palazzi storici, arrangiati in maniera grottesca. Per gli artisti ricchi dell'Ottocento è quasi la norma comprare palazzi, case di città o ville in campagna; in particolare, la "villa", destinata nel suo ambiente originario classico allo studio e alle lettere o a scopi economico-agrari, diventa ora un sacrario adibito al culto personale dell'artista.

Il fenomeno della "casa d'artista" è sempre stato trascurato nel corso della storia, andando a consolidarsi, e tuttavia non del tutto, nel corso del Novecento: una probabile ragione, dal punto di vista della forma architettonica, potrebbe essere il fatto che, la casa d'artista non si iscrive in alcuna rigida tipologia. Dal punto di vista architettonico, la casa d'artista è in effetti un chiaro esempio di "genere misto": a seconda delle intenzioni e delle possibilità economiche dell'artista che la abita, si va dalla semplice bottega alla sobria dimora borghese, priva di spazi di rappresentanza (come il cortile o lo scalone), fino all'edificio "principesco", nelle forme di palazzo. Il prevalere dell'uno o dell'altro modello dipende da svariate circostanze: innanzitutto lo "status" sociale dell'artista, oscillante tra i due baricentri della "corte" e della "città", poi le sue condizioni economiche e l'eventuale bisogno di "affermare" la propria produzione artistica collezionando opere di altri maestri. Altra questione importante potrebbe essere se l'artista possieda, o abbia ereditato, un complesso architettonico già esistente, o se debba invece progettare la sua casa ex nihilo, potendo così agire in piena libertà creativa.

Per quanto riguarda la trattatistica novecentesca, letterati stranieri affrontano nuovamente il tema, rifacendosi a case d'artisti nel passato: in Germania, con un breve saggio pragmatico, *Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Arezzo und andere italienische Künstlerhäuser der Renaissance*²⁶ lo studioso tedesco Walter Bombe²⁷ si attiene rigorosamente al tema senza indugiare sugli aspetti innovativi e sulle premesse storico-sociali del fenomeno. La tappa successiva è rappresentata dal lavoro di Werner Körte, col saggio *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*²⁸, dove viene raccontata la storia della sede della Biblioteca Hertziana e dei suoi abitanti come un capitolo della vita culturale romana. Il lavoro di Körte, che integra il saggio di Bombe, è tutt'ora un importante passaggio teorico, anche se il suo valore esemplare viene riconosciuto solo dopo la Seconda Guerra Mondiale. Nel corso del secondo dopoguerra, lo storico dell'arte tedesco Franzsepp Würtenberger²⁹ riprende il Manierismo cinquecentesco, classificandolo come l'esaltazione della creatività artistica: l'attività e l'ambiente di vita dell'artista vengono considerati come oggetto di rappresentazione, l'artista come personalità stravagante e con esso la sua residenza. In anni ancor più recenti, solo alcuni storici dell'arte americani, come Liana de Girolami Cheney³⁰ e Nikia Speliakos Clark Leopold³¹, trattano il tema: il primo prendendo a riferimento i dipinti nella casa del Vasari, il secondo classificando sei differenti case d'artisti, tra cui quella di Vasari, accennando alle premesse teorico-letterarie del problema e mettendo in evidenza il senso dei rispettivi programmi iconologici. La dissertazione di Hans-Peter Schwarz³², di grande interesse iconologico e storico-sociale e pubblicata nel 1990, contiene un catalogo di 65 case d'artista dimostrando l'attuale interesse per questo tema.

Alla letteratura sulla casa d'artista vanno poi associati gli studi sulla figura sociale, la psicologia e la personalità dell'artista nel corso dei secoli, ma tuttavia nessuna opera è dedicata in modo specifico a questioni squisitamente architettoniche riconducibili al tema della casa d'artista.

²⁶ Walter Bombe, nato a Berlino nel 1873 e morto dopo il 1937 in un campo di concentramento nazista in cui era stato internato come ebreo, lavorò per alcuni anni all'Istituto di Storia dell'Arte di Firenze, conseguì la libera docenza nel 1910 all'Università di Münster e insegnò, a partire dal 1914, all'Università di Bonn. Tra il 1904 ed il 1916 fu inoltre redattore del *Künstlerlexikon Thieme-Becker*.

²⁷ W. Bombe, *Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Arezzo und andere italienische Künstlerhäuser der Renaissance*, in <Belvedere>, XIII, 1928, pp 55-59.

²⁸ W. Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935, (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. XII)

²⁹ Franzsepp Würtenberger, *Der Manierismus. Der europäische Stil des 16. Jahrhunderts*, Wein-München, 1962, pp. 165-190.

³⁰ L. de Girolami Cheney, *The painting of the Casa Vasari*, (Diss., Boston 1980), 2 voll., Ann Arbor, London 1980.

³¹ N. S. C. Leopold, *Artists' Home in Sixteenth century Italy*, Johns Hopkins University, 1979

³² Hans-Peter Schwarz è uno storico tedesco nato nel 1934 autore di *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*

Breve, ma decisamente rilevante, è invece il testo, di appena una pagina, di Peter Hirschfeld³³, contenuto nel suo libro sulla figura del mecenate, in cui l'autore si sofferma opportunamente a riflettere sulle "case degli architetti, dei pittori e degli scultori progettate dagli artisti stessi", osservando come la casa d'artista rappresenti "il caso limite dell'arte su commissione, poiché artista e committente vengono a coincidere e tutti i conflitti si raccolgono in una sola persona"³⁴. La conclusione è quindi quella che queste abitazioni rappresentano, assieme ai documenti scritti ed agli autoritratti, la più importante testimonianza personale degli ideali dell'artista. La casa d'artista è dunque un fenomeno moderno, la cui crescita è legata a quella del peso sociale dell'arte e dell'artista stesso.

Parlando del Novecento, non possiamo non menzionare il Vittoriale degli italiani di Gabriele D'Annunzio a Gardone Riviera, sul lago di Garda, il quale ricapitola la lunga tradizione della casa d'artista: si tratta di un singolare incrocio tra villa privata e monumento nazionale. Va qui però fatta una precisazione, che si afferma sempre più decisa nel corso del secolo, distinguendo quella che è la casa dell'artista, ovvero il luogo in cui esso decide di vivere che inevitabilmente si ammanta di arte, e la residenza d'artista, spazio destinato al vivere quotidiano, così come alla quotidiana produzione dell'arte che può avere un'accezione temporanea o permanente.

Si giunge quindi, nel corso del secolo, ad una discriminata al significato ed alla concezione di casa e residenza d'artista. Vi è un passaggio singolare, che può rappresentare la prima vera e propria trasformazione da casa d'artista a residenza, intesa nel senso stretto del termine come lo intendiamo oggi, ovvero quel luogo in cui un artista può recarsi, su invito o tramite iscrizione, per partecipare ad un progetto di scambio culturale, concepito come un'esperienza preziosa per la crescita dell'artista, il quale ha la possibilità, durante il soggiorno, di stringere rapporti con gli altri ospiti della residenza oppure di cercare l'ispirazione attraverso scambi con l'ambiente esterno e rapporti con la popolazione locale: un'esperienza, quindi, che va oltre alla singola realizzazione dell'artista, ma che mira a dargli l'opportunità di scoprire nuove stimolanti realtà.

Il 18 febbraio 1898 la veneziana Felicita Bevilacqua, vedova del generale garibaldino La Masa, convoca a sé i suoi fidati ed inizia la stesura del testamento, che da lì a qualche anno dà nascita alla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia. Quella che lei nelle sue volontà chiama come "Opera", già possedeva alcune delle caratteristiche rimaste immutate durante tutto il secolo scorso e che permangono ancor oggi come fondamento della programmazione e come guida nelle scelte inesauste dei presidenti che si sono succeduti nel corso del Novecento sino ad oggi. Si parla di dar voce e spazio ad artisti poco conosciuti del panorama italiano

Immagine 35.
Vittoriale degli italiani, Gardone Riviera



³³ Peter Hirschfeld, letterato tedesco del Novecento.

³⁴ P. Hirschfeld Mäzene. *Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München, 1968, p.290

ed internazionale, seguiti da curatori ed “educatori”. Felicita aveva visto ed ammirato il coraggio di Riccardo Selvatico nell’ideare una mostra internazionale d’arte che avrebbe preso poi il nome di Biennale di Venezia e vide quindi la possibilità nella realizzazione di residenze per artisti il mezzo per ridare prestigio al nome di famiglia, infangato dai fratelli galeotti, creando una istituzione culturale e “facendo del bene” per i giovani artisti veneziani. La duchessa pensò al lascito come gesto di carità, come *captatio benevolentiae* nei confronti della città che aveva sia odiato che amato, mettendo in pratica l’insegnamento filantropo della madre. Da qui l’Opera Bevilacqua La Masa godrà dell’utilizzo dei beni immobiliari oggetto di donazione al Comune di Venezia: edifici destinati ad accogliere giovani artisti “ai quali è spesso interdetto l’ingresso alle mostre”, offrendo loro un luogo in cui poter creare ed esporre le loro opere. Con uno sguardo all’orizzonte Giandomenico Romanelli³⁵ scrive della fondazione in attività dal 1908:

“La Bevilacqua La Masa degli anni a venire dovrà, per mantenersi fedele alla propria storia, sapersi anche totalmente tradire e trasformare, alzare i propri orizzonti e disegnarsi un futuro e degli obiettivi che abbiano altrettanta valenza e forza d’impatto di quelli che in altri momenti furono tracciati rivelandosi scandalosi e vitali per i destini della Fondazione. [...] Ma il gesto munifico di Felicita Bevilacqua La Masa non chiede prudenza: spinge, invece e come ha sempre fatto, alla critica ed al rischio”³⁶.

La fondazione infatti è rimasta fedele, per certi aspetti, a quelli che erano i voleri di Felicita, non cambiando il suo proposito di dedicarsi ai giovani artisti che negli anni l’hanno tenuta viva, e non mutata nel passare delle stagioni. Oggi le fondazioni che si occupano della valorizzazione delle produzioni artistiche tralasciano l’aspetto economico delle opere. Molti enti europei, nati negli anni passati, ricalcano le orme della BLM e, come questa, hanno scelto di dedicarsi all’aspetto culturale e sociologico dell’arte, lasciando quello economico ad altre realtà, prettamente più commerciali. Questa fondazione non è quindi semplicemente un luogo, ma un sistema, un insieme articolato di vocazioni che ruotano attorno a due termini: le arti contemporanee e l’area veneta. La BLM è un organismo poliedrico, molto lontano dall’idea di museo, un intreccio di molteplici linee d’azione fatte per scompaginare i confini di un sistema dell’arte prevedibile e spesso troppo “beneducato”; vi è in particolare un importante lavoro svolto assieme a giovani

Immagine 36.
Palazzetto Tito di Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.



³⁵ Giandomenico Romanelli, nato a Venezia nel 1945, è stato direttore di alcuni musei veneziani ed attualmente insegna Storia dell’urbanistica e della città presso l’università Cà Foscari.

³⁶ Romanelli, G. (1994). “Prefazione” in Enzo Di Martino, *Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per giovani artisti*. Venezia: Marsilio Editori

artisti attraverso mostre, residenze gratuite, borse di studio, ma anche la cooperazione con artisti affermati che creano opere per e su Venezia, convegni, incontri e quant'altro.

Lavorare con i giovani artisti significa occuparsi di formazione ed esplorazione del talento, dialogare e condividere progetti con un artista prima che questo diventi noto ed entri in un circuito di visibilità e di valorizzazione mercantile del suo lavoro. Questa fondazione quindi potrebbe essere un modello innovativo ed esportabile di struttura pubblica, capace di organizzare e progettare le trasformazioni artistiche e culturali.

Si è quindi passati dal termine più comune di casa d'artista, vista come il luogo specifico in cui l'artista vive, con tutte le sfaccettature che ha avuto nel corso dei secoli, a quello contemporaneo di residenza d'artista, come programma culturale ed educativo per artisti non ancora affermati, che trovano in essa una possibilità di crescita, sia personale che artistica.



cosaincontradove

palazzo ducale come residenza d'artista

3.1

ISABELLA D'ESTE A PALAZZO DUCALE

Isabella d'Este sposa nel 1489 il signore di Mantova Francesco I Gonzaga, rinnovando così l'alleanza tra i gli stati confinanti. Fin da giovane si caratterizza da una personalità forte, sviluppando una passione ed un desiderio viscerale di possedere opere d'arte ed oggetti antichi, e, grazie alla sua attività da collezionista, riuscì a trasformare Mantova, che fino ad allora non possedeva una propria autonomia artistica, in un centro culturale tra i più importanti dell'Italia settentrionale.

A causa di quella che era la sua forte personalità, ebbe rapporti difficile con la maggior parte degli artisti ai quali commissionava le sue opere: fu insoddisfatta del lavoro del Perugino nella realizzazione dell'opera *Lotta fra la Castità ed i Vizi*, sostituì Mantegna con il Costa come pittore di corte e mantenne sempre un atteggiamento prepotente e pretenzioso al punto che il Bellini si rifiutò di sottostare al suo volere rivendicando la propria autonomia e libertà espressiva.

Isabella rappresenta però una marchesa atipica, non legata al suo signore, ma bensì consapevole della sua forza di donna autonoma, compiendo tra il '400 ed il '500 un'azione importante nella diffusione dell'arte in Italia. Va infatti ricordato che mecenatismo e rinascimento sono due termini che spesso viaggiano in parallelo ed il merito è senza dubbio della marchesa gonzaghessa. Sia lei, che il marito, condividevano la stessa innata passione per l'arte e la poesia. Non a caso, ad esempio, durante la stesura dell'*Orlando Furioso* ospitarono a corte Ludovico Ariosto, non però unico artista che soggiornò presso la corte mantovana.

Vera passione di Isabella sono però le arti ed è lei stessa a chiamare a corte Giulio Romano per l'ampliamento del castello ed altri edifici del palazzo. Nel giro di pochissimo tempo Mantova diviene una delle corti più colte e raffinate d'Europa, grazie agli inviti che la marchesa estendeva ad artisti ed intellettuali; solo per citarne alcuni troviamo Mantegna, Raffaello, Tiziano, Correggio e via discorrendo. Aveva una capacità eccezionale nel rintracciare ed invitare a corte personaggi illustri, facendoli lavorare per lei od addirittura a nominandoli pittori di corte.

Chiamata dal gotha della cultura del tempo "la prima donna del mondo", Isabella non amava solo i grandi dell'arte, ma spesso si circondava anche di nomi meno conosciuti, ma altrettanto validi. All'interno della sua residenza a Palazzo Ducale fece costruire uno studiolo, uno spazio intimo e riservato dove studiare, leggere o scrivere, raccogliendo i pezzi più pregiati della sua collezione. Essa fu l'unica nobildonna italiana a ritagliarsi una stanza tutta per sé dove sfuggire alla frenesia

Immagine 37.
Isabella d'Este



di corte per potersi concentrare, creare e soffermarsi sui propri pensieri. Amava ritenersi ispiratrice di poesia, musica ed arte, al punto di guadagnarsi il soprannome di “decima Musa” e non a caso, nel suo studio le rappresentazioni delle muse non mancavano, come i racconti allegorici e mitologici su di esse. Isabella intrattenne un fitto rapporto epistolare con i suoi artisti, intorno alle 28'000 lettere, dalle quali emerge la sua forte personalità, quasi tirannica, e la smania nel possedere opere di valore.

Non era però solo la pittura ad interessarle, ma trovava godimento anche nella musica: suonatrice di liuto invitava le altre donne ad esibirsi presso la sua corte, pratica alquanto insolita vista essere la musica una pratica appartenente al genere maschile.

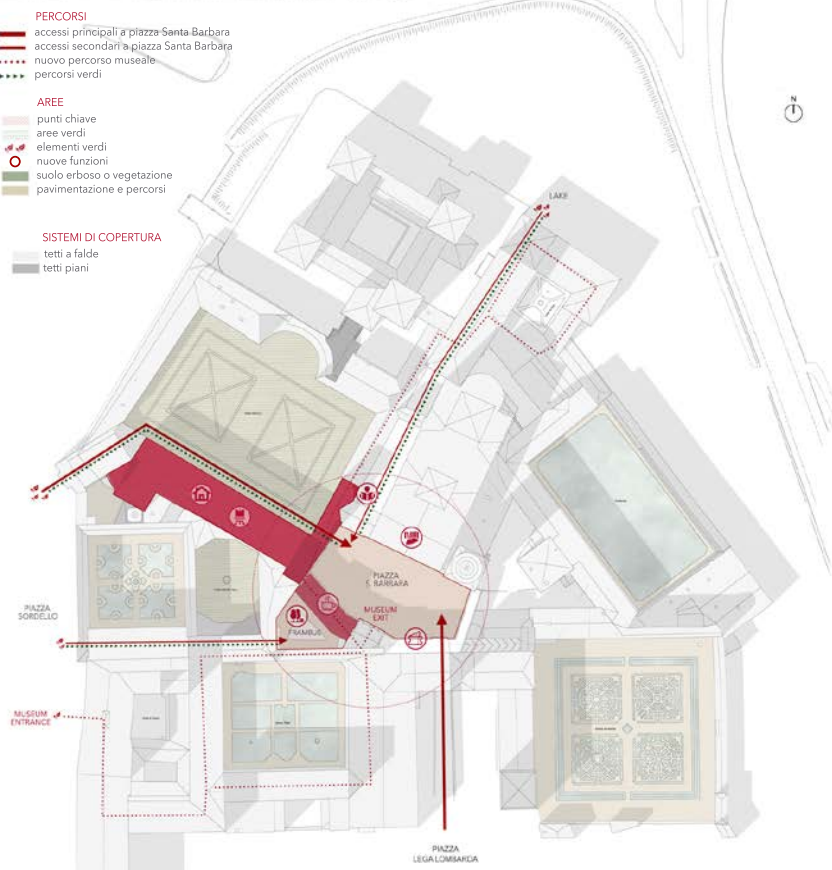
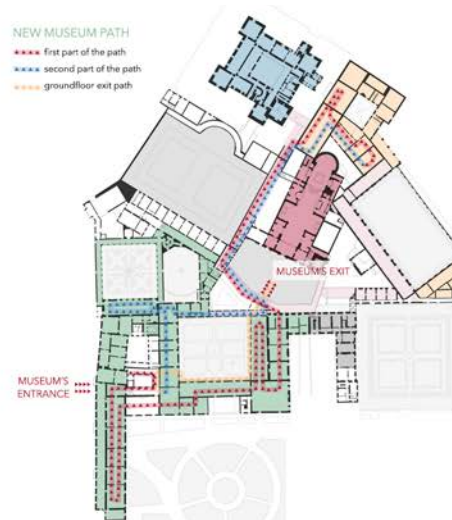
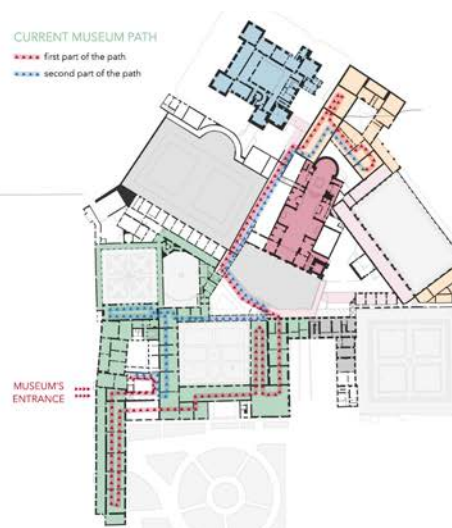
²¹ Tesi proposta da Hans Ulrich Obrist e Barbara Vanderlinden nel catalogo della mostra *Laboratorium*, 2001

3.2

ArtistsInResidence at Palazzo Ducale

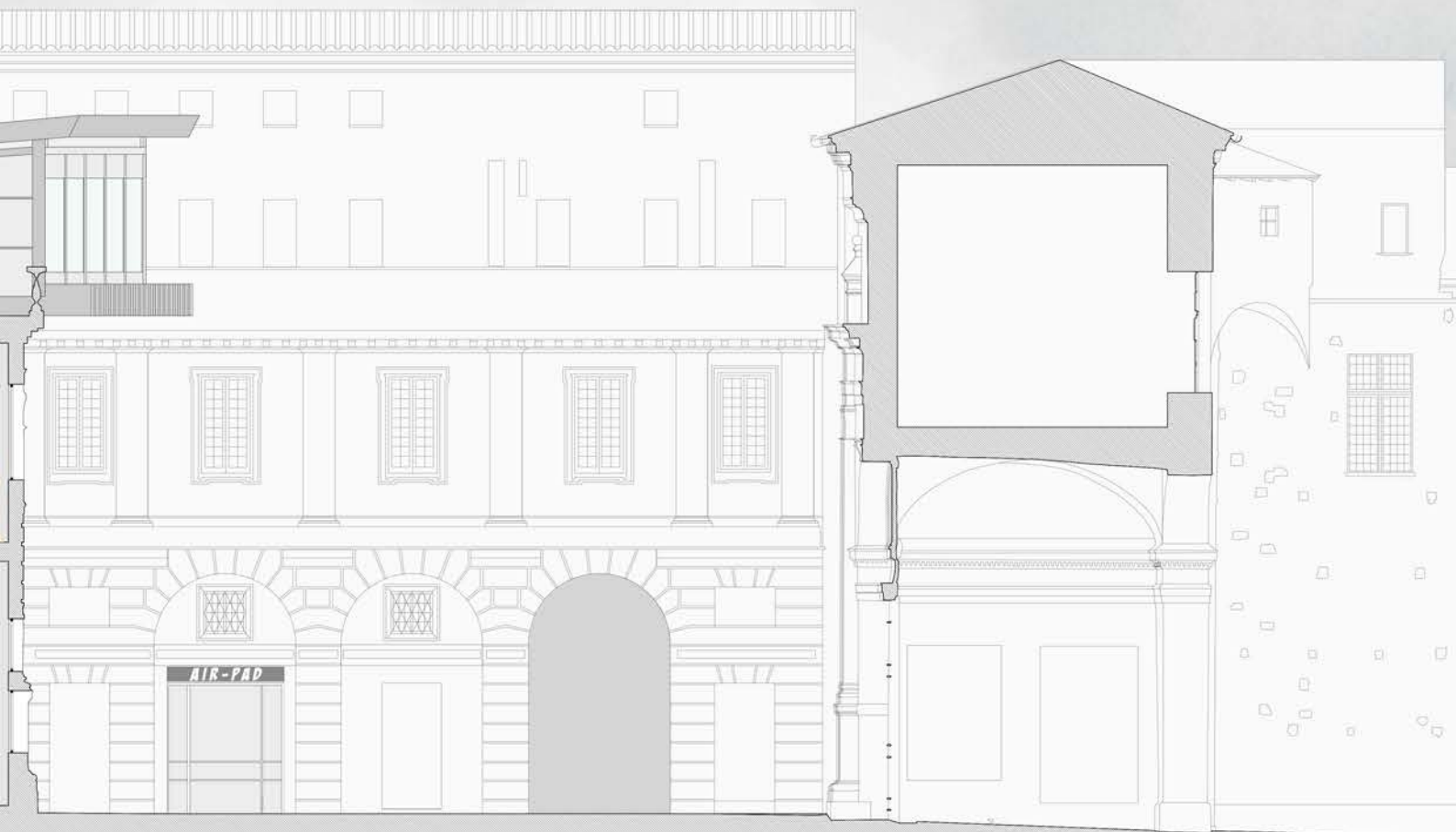
AIR-PaD è la continuazione di un'attività progettuale svolta a Palazzo Ducale in ambito accademico nella primavera/estate del 2019, all'interno del laboratorio conclusivo del corso di laurea magistrale in Architectural Design and History del Politecnico di Milano.

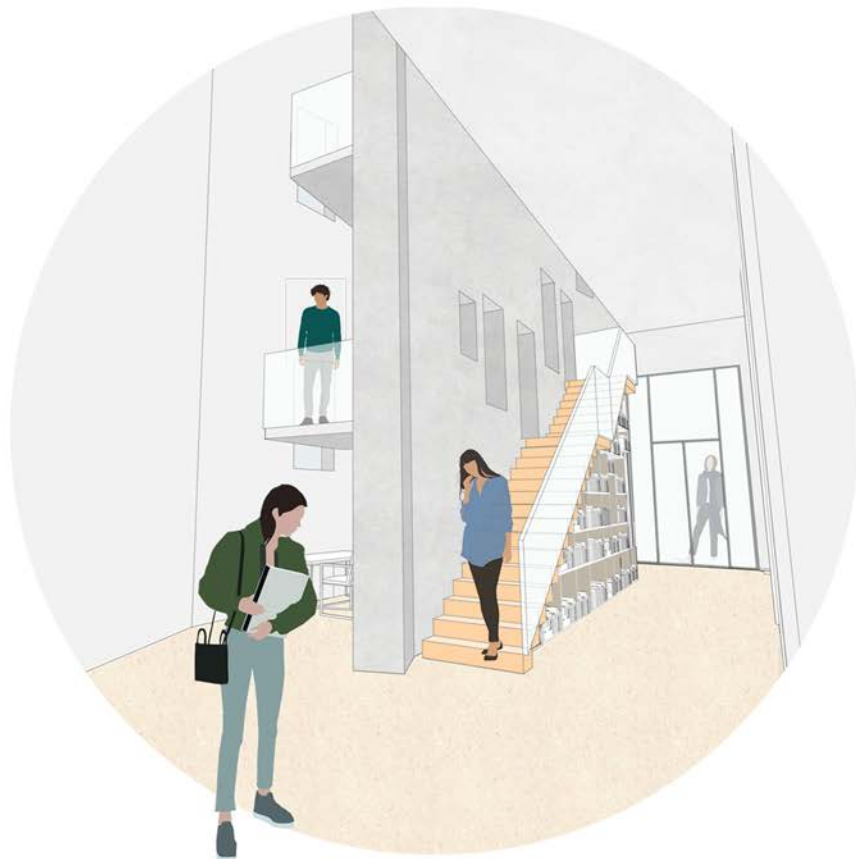
L'idea generatrice che ha dato il via allo sviluppo del progetto era quella di ridare nuovo vigore a piazza Santa Barbara, un tempo fulcro di Palazzo Ducale grazie alla sua posizione centrale, ma oggi poco frequentata a causa della sua distanza dal cuore della vita cittadina mantovana





In quell'occasione era stata sviluppata la proposta di collocare un caffè-letterario all'interno di un'area del palazzo attualmente poco usata, frapposta tra il Frambus e Piazza Santa Barbara, culminante in un padiglione temporaneo a sbalzo sul piccolo giardino triangolare. Il nuovo progetto si è poi evoluto mantenendo la medesima configurazione del caffè, caratterizzato da una spina centrale avente da un lato i soppalchi pertinenti all'area del bar e dall'altro, al primo piano, la continuazione ed il collegamento del percorso museale. Il padiglione invece, ha modificato la sua configurazione, sia per materiali che posizionamento: da timido e nascosto affacciato sull'interno del Frambus, si fa ora spazio e denuncia apertamente la sua posizione dominante su piazza Santa Barbara.





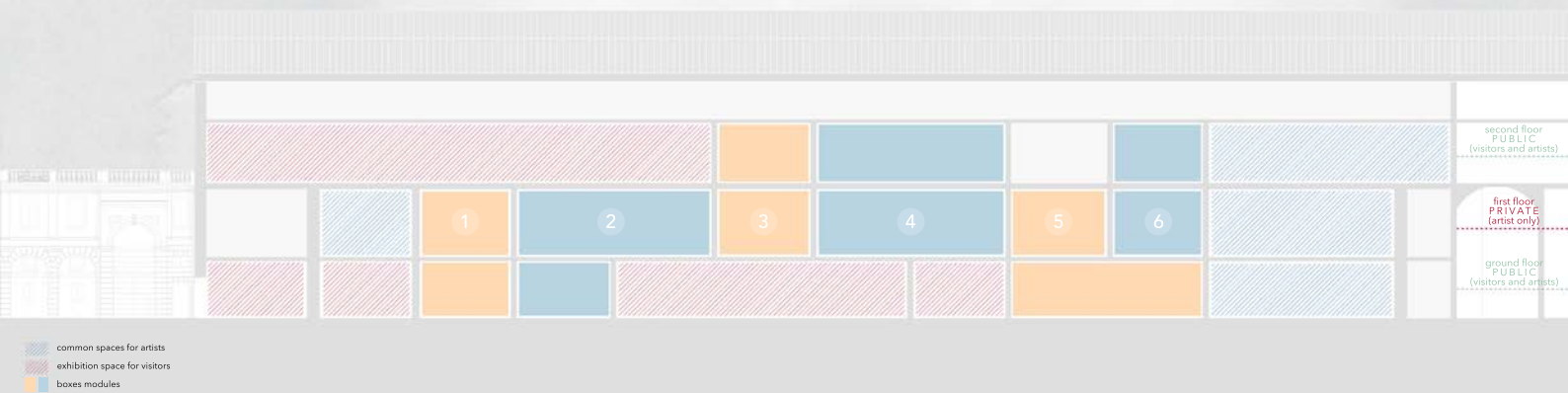
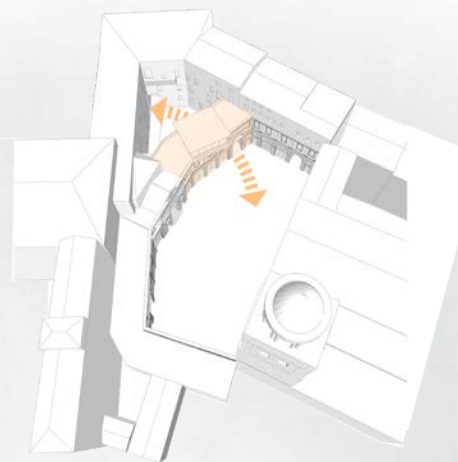
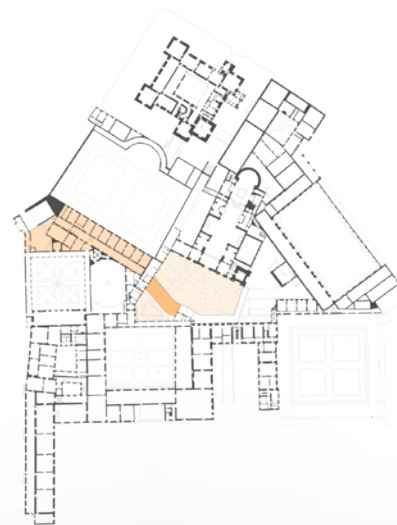
Vista interna della spina centrale

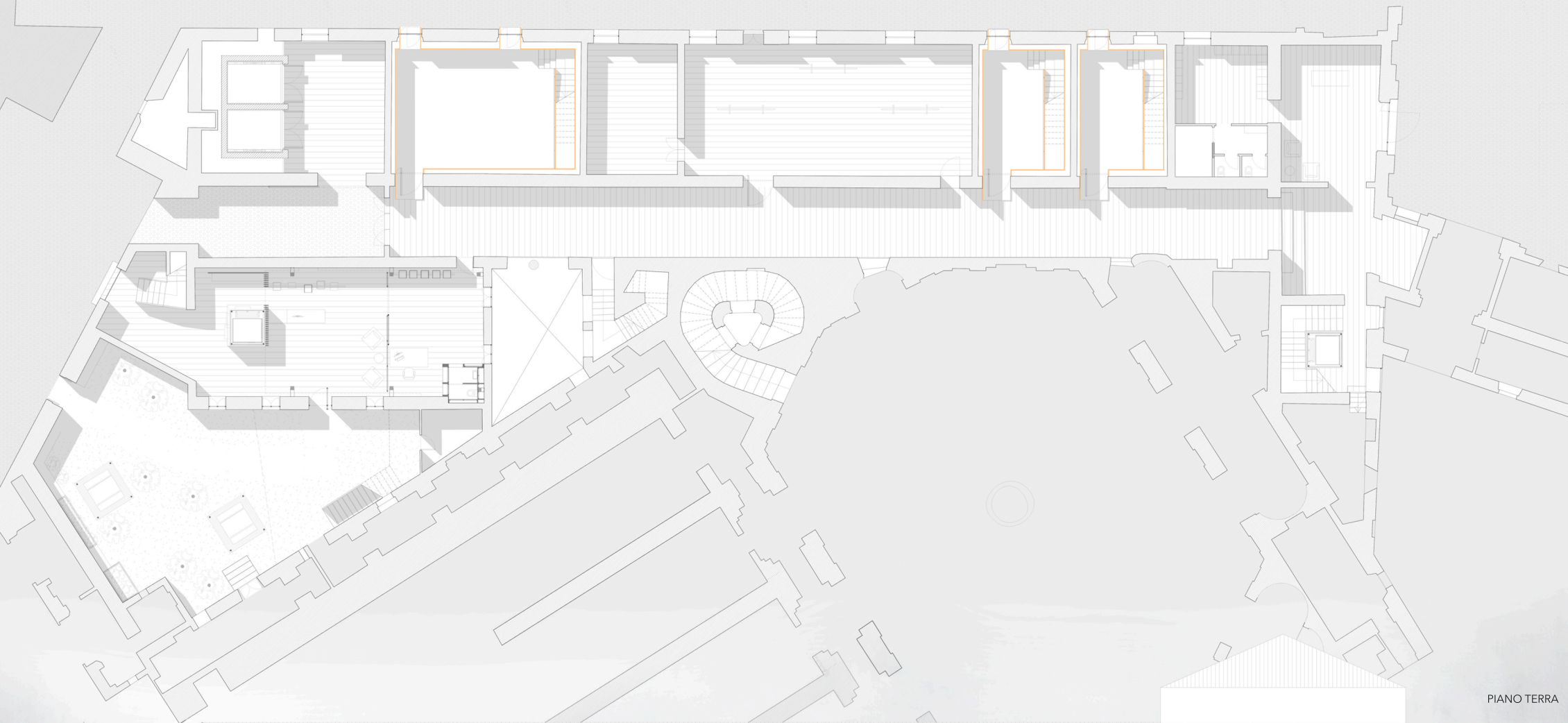
Cogliendo l'intenzione più volte espressa da parte della direzione di Palazzo Ducale di inserire all'interno del Casino delle Guardie Nobili, corpo di fabbrica ubicato in posizione di cerniera tra Piazza Castello, Piazza Santa Barbara e la Magna Domus, un sistema di residenze d'artista, questa è stata interpretata come opportunità di definire un sistema unitario in grado di restituire ad un uso innovativo ed attivo numerosi ambienti, sia interni che esterni, del Palazzo, rendendoli così contemporaneamente attrattivi e frequentati, sia dai cittadini mantovani, che dai turisti.

Mantova infatti, culla del Rinascimento e patrimonio UNESCO, rappresenta il luogo ideale dove tradizione e storia possono incontrare la poetica più innovativa e l'arte più contemporanea che caratterizzano oggi il fenomeno delle residenze d'artista. Inoltre, possiamo affermare che, nel corso della storia, e principalmente, ma non solo, con Isabella d'Este, la corte di Mantova è già stata in qualche modo una precursore delle residenze d'artista, ospitando negli anni, un gran numero di personaggi, che, soggiornando a Palazzo, producevano opere per la corte.

AIR-Pad è quindi pensato come una macchina ben oliata che lavora in sincronia e sinergia con il Palazzo, i suoi ambienti e i suoi fruitori, siano essi visitatori, artisti o personale addetto, nel pieno rispetto del luogo, generando una soluzione finale di armonia che, oltre a riportare in auge parti dismesse, si intreccia ad esse costituendo un unicum.

La collocazione e distribuzione delle residenze d'artista è stata attentamente studiata anche in relazione allo sviluppo dei percorsi, che risultano ottimali per differenti tipologie d'uso: vi sono infatti tre differenti categorie di accesso e di distribuzione, articolate a loro volta in verticali ed orizzontali.





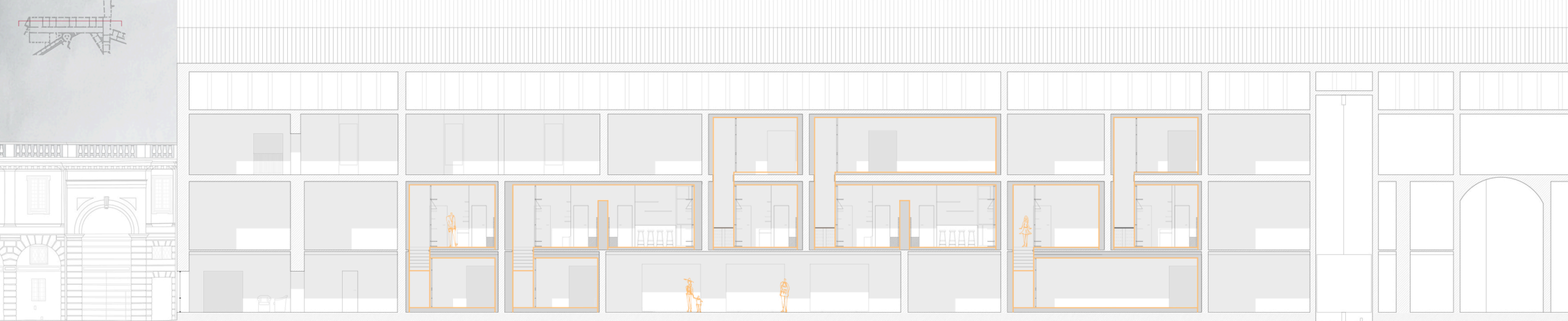
PIANO TERRA



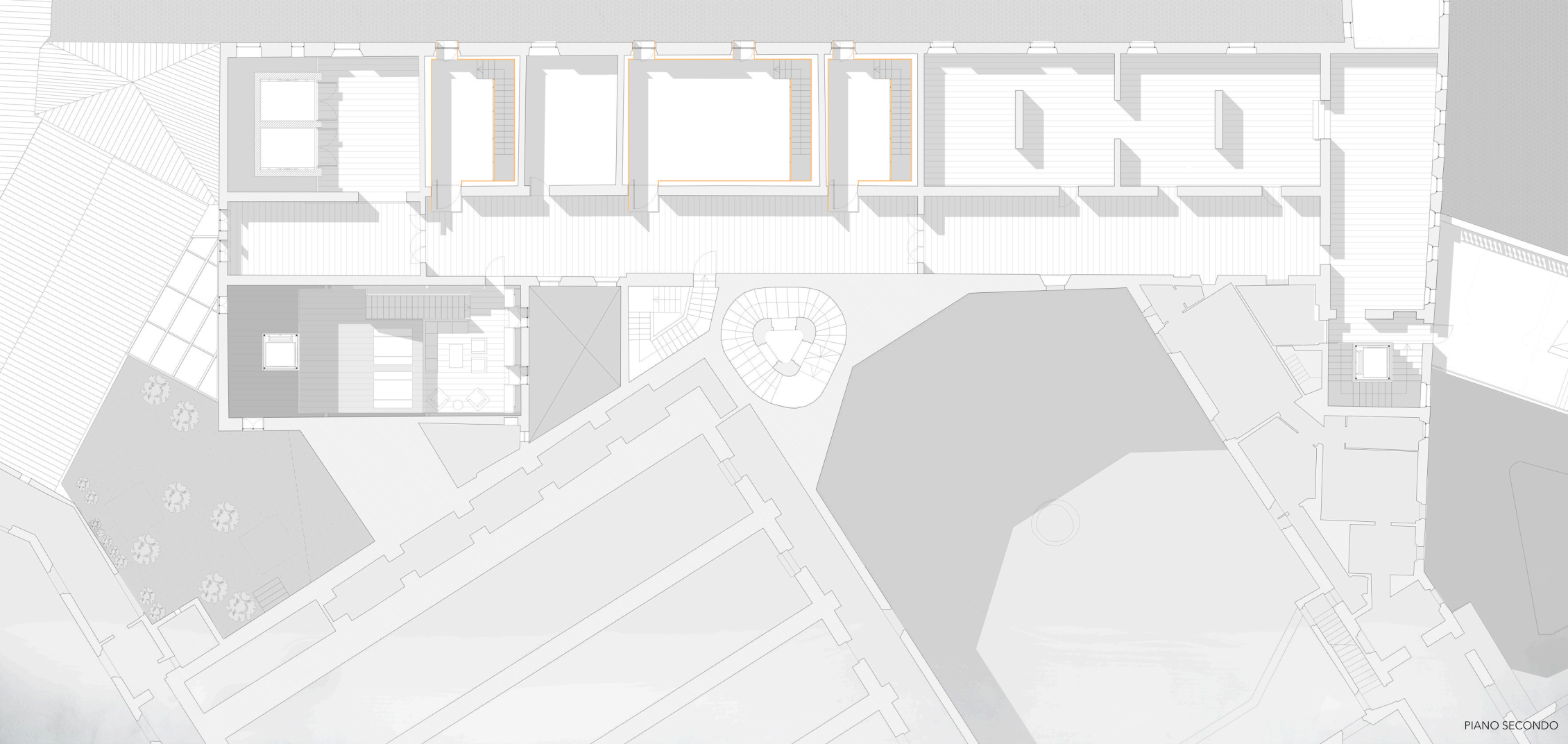
PROSPETTO



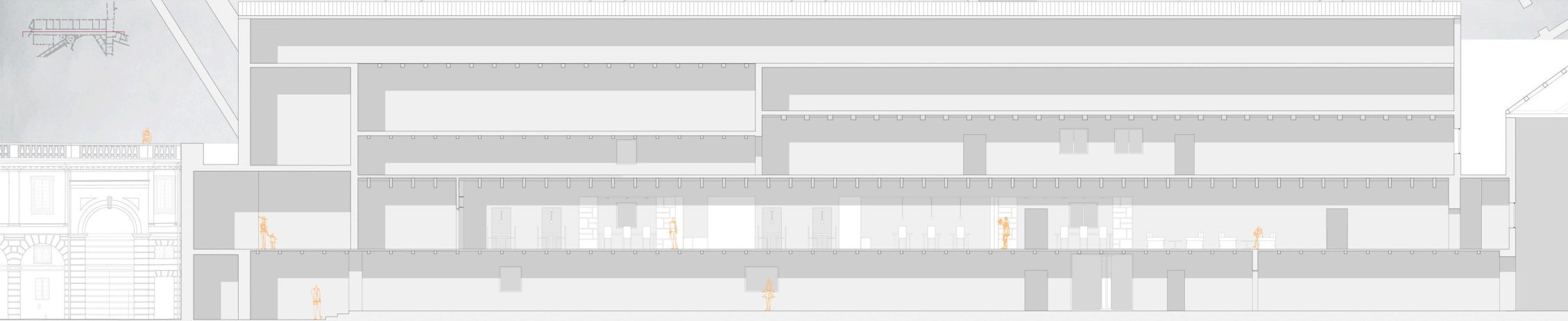
PIANO PRIMO



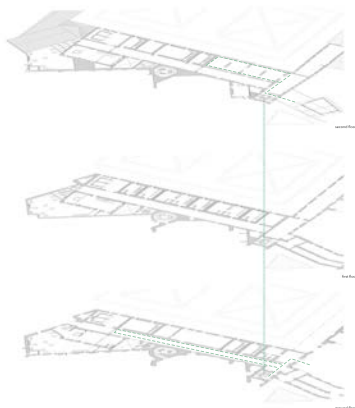
SEZIONE



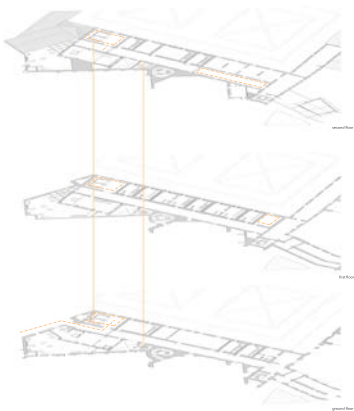
PIANO SECONDO



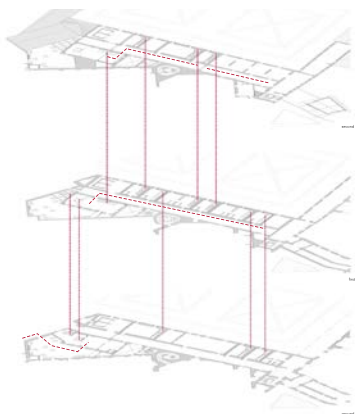
SEZIONE



Partendo dal visitatore, questo, una volta terminata la visita al museo, grazie alla nuova configurazione del percorso museale che culmina in piazza Barbara, ha la possibilità di accedere al sistema espositivo delle residenze: una piccola hall lo accompagna al lungo corridoio espositivo al piano terra sul quale affacciano parte degli atelier, che a seconda delle circostanze possono essere visitati, assistendo così alla realizzazione di un'opera. Questo corridoio dal moto circolare nel quale vengono esposte le opere work in progress degli artisti riporta all'ingresso: qui tramite un sistema di risalita si accede direttamente al secondo piano dove con un'altra area espositiva dedicata che, per la sua particolare configurazione ribassata, si addice ad installazioni di carattere visivo o tecnologico. Dall'altro, l'accesso al terrazzo prospiciente piazza Santa Barbara sul quale si appoggia il padiglione espositivo temporaneo.

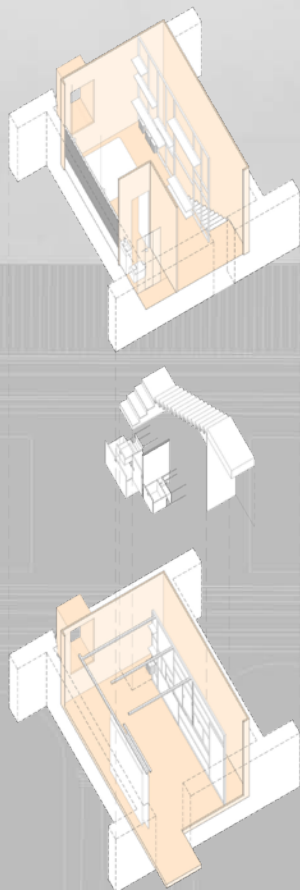
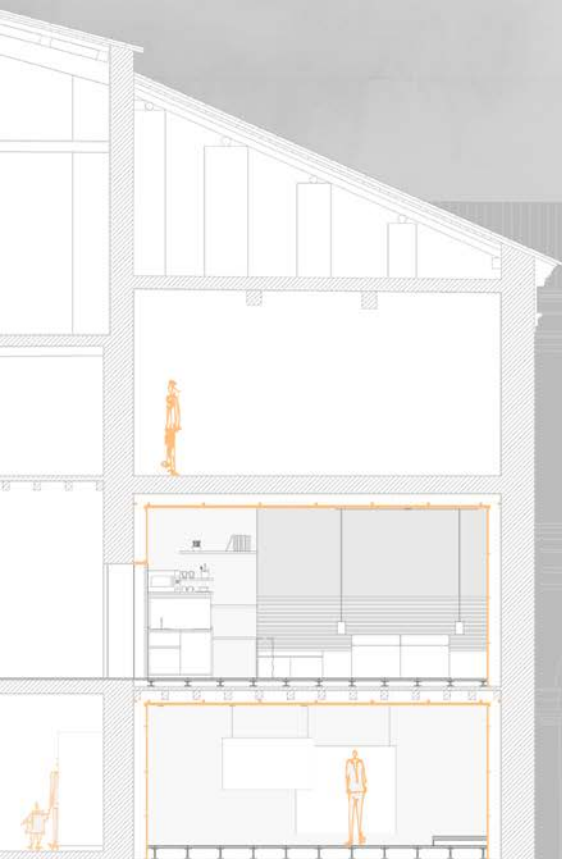


I collegamenti di servizio invece sono esclusivamente relegati al lato ovest dell'edificio, permettendo un accesso diretto dalla strada ed una comoda area di manovra e stoccaggio per materiali, opere e strumenti. Un doppio sistema di montacarichi collega verticalmente i due piani sovrastanti, garantendo la mobilità delle attrezzature a tutti i livelli. Vi è inoltre il riutilizzo di una scala esistente, nascosta tra le murature del palazzo che funge da ulteriore collegamento di servizio per gli addetti.



L'accesso alle residenze avviene in maniera autonoma, grazie ad una piccola corte affacciata sul Voltone dannunziano. Qui gli artisti, tramite la scala esistente a sinistra rispetto all'ingresso o a un ascensore progettato ex novo, accedono agli spazi comuni e successivamente agli alloggi.

Principio fondativo del progetto è il rispetto del luogo e della lettura dei suoi elementi storici e compositivi, attraverso l'applicazione di un principio di non-invasività e di temporaneità degli interventi. I moduli residenza/atelier, chiamati unitariamente BOX, di differenti metrature per coprire ad ampio spettro tutte le necessità, sono concepiti come scatole indipendenti sostenibili in legno che si inseriscono negli ambienti preesistenti con un sistema di rivestimenti perimetrali a telaio portante autonomo con ridotti punti di ancoraggio. A tali rivestimenti fanno capo tutte le attrezzature, fisse e mobili utili all'abitabilità delle BOX organizzate su una griglia progettata ad hoc. Negli atelier questa maglia contiene tutto il necessario per la produzione di opere, cavalletti, piani d'appoggio e contenitori, tutto a scomparsa, rendendo così lo spazio customizzato per ogni artista; negli alloggi invece diventa armadio e complemento d'arredo contenitore, organizzando tutto l'ambiente.

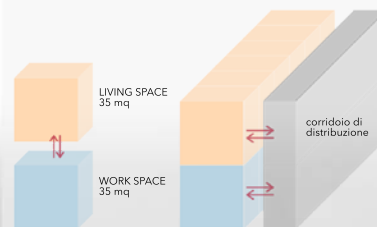


BOX CAPACITY



BOX

uno spazio per vivere e lavorare



MODULI

BASIC MODULE



DOUBLE MODULE



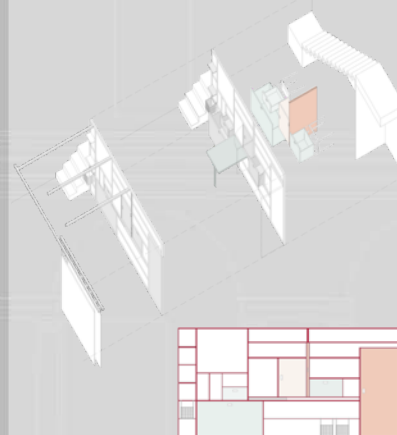
DOUBLE WORK SPACE WITH BASIC LIVING SPACE



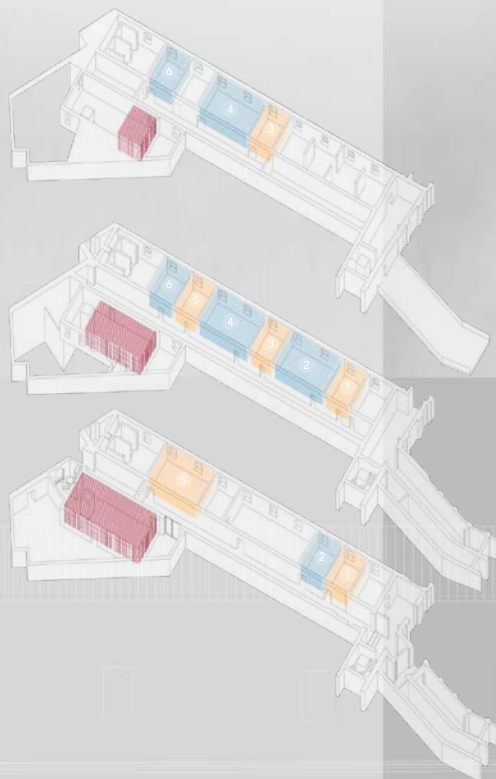
BASIC WORK SPACE WITH DOUBLE LIVING SPACE



GRIGLIA ATTREZZATA PRESENTE NEGLI ATELIER

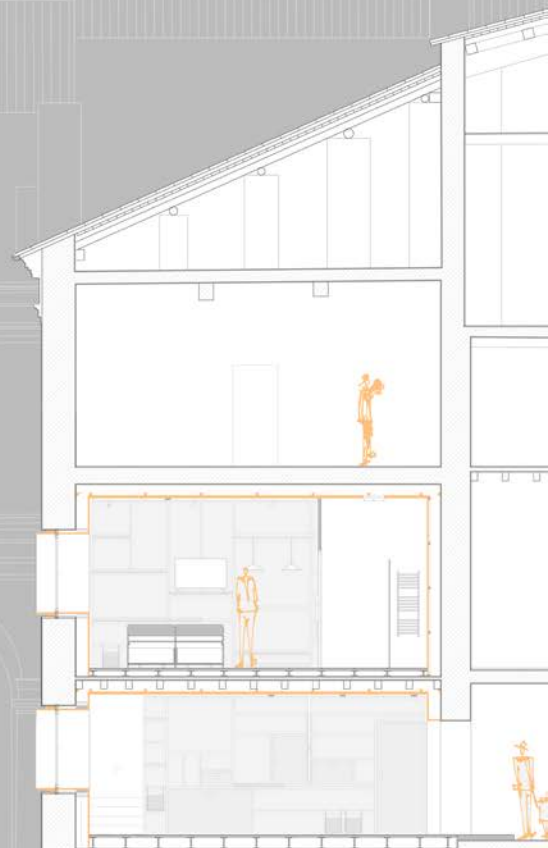
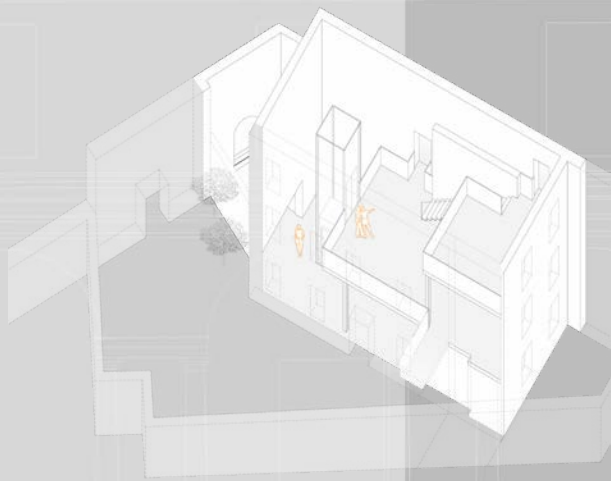


DISPOSIZIONE INTERNA



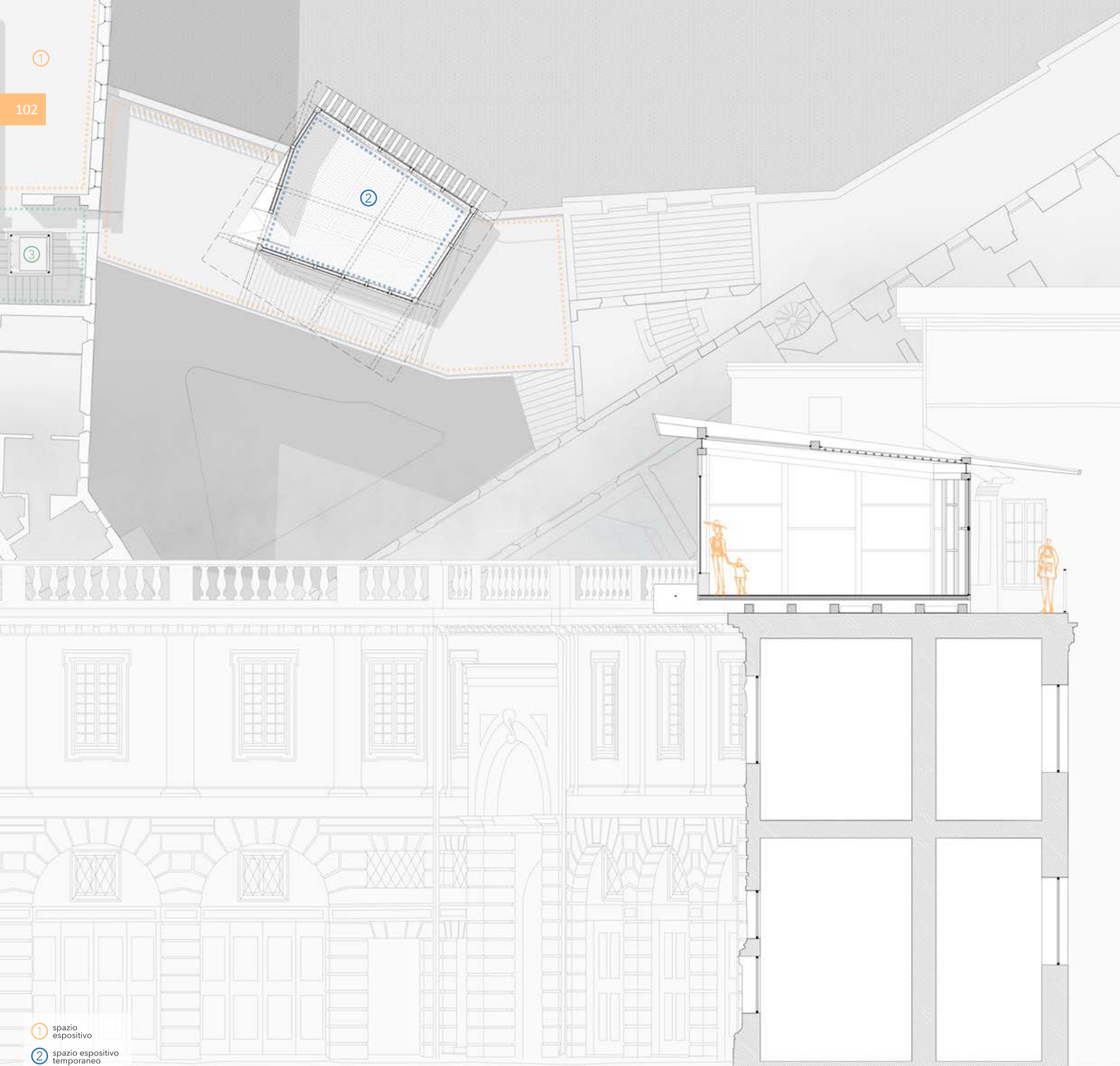
Gli alloggi, sviluppati su un modulo base adattabile a una o due persone, sono pensati come celle abitative minime, dotati di servizi indipendenti e angolo cottura, mentre spazi comuni sviluppati su due livelli offrono l'opportunità di interazione e crescita personale per ogni artista.

SPAZI COMUNI

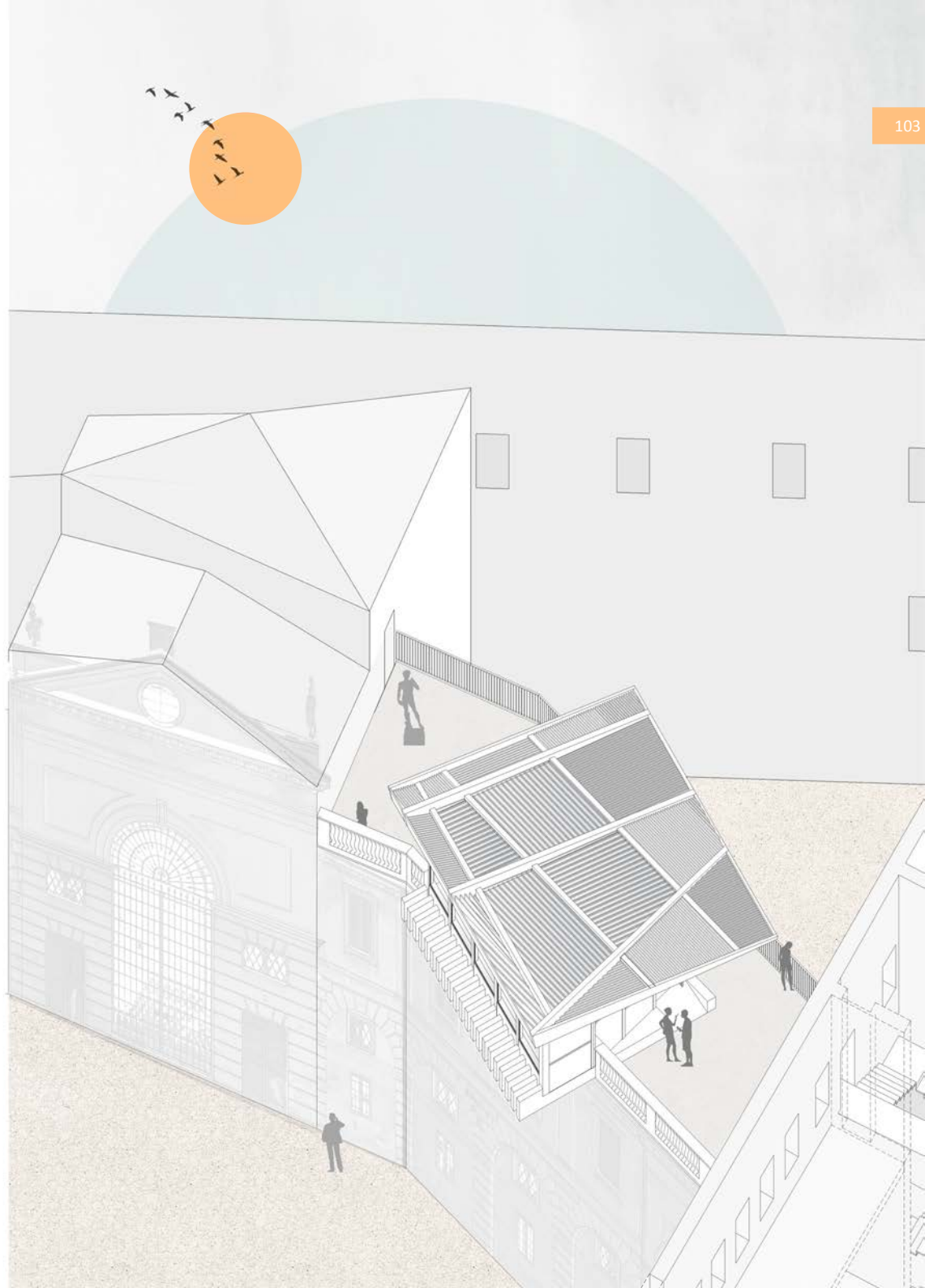


Punta di diamante infine del progetto è il padiglione espositivo temporaneo posto sulla sommità della terrazza prospiciente piazza Santa Barbara, costituito da una struttura in legno e pedana zavorrata con sacchi di sabbia, progettato per essere facilmente smantellata in futuro; inoltre, inserendosi nei punti di giunzione della balaustra, una volta rimosso non lascia traccia del suo passaggio, lasciando la facciata dell'edificio inalterata. Il padiglione presenta delle travi a sbalzo decisamente pronunciate in altezza, che formano un pettine sospeso che crea giochi di luce ed ombra sulla piazza sottostante, mentre la copertura, anch'essa realizzata interamente in legno con travi complanari e listelli, imprime un disegno mutevole nel corso della giornata sulla pavimentazione uniforme del terrazzo.





- ① spazio espositivo
- ② spazio espositivo temporaneo
- ③ accesso da piazza S.Barbara



vista assonometrica dall'angolo
tra Piazza Santa Barbara e Piazza
Castello



conclusioni

Sulla base di quanto detto finora, ha preso vita il presente lavoro di tesi. Una lunga ricerca preliminare, fatta di conferenze, sopralluoghi e ricerca bibliografica, che ha permesso di dare un'idea d'insieme a quello che è il fenomeno delle residenze d'artista in Italia e non solo. Grazie a questi strumenti teorici ed alle testimonianze raccolte in prima persona sono stati compresi gli aspetti necessari ed indispensabili alla progettazione, per trasformare parti dismesse e poco attrattive di Palazzo Ducale, in un complesso sistema integrato di residenze, cultura e attrattività, per la città di Mantova. La residenza per artisti non si riduce all'edificio in sé. Essa è esperienza di vita, un processo di formazione e crescita personale dell'artista, in grado di ospitare tutti i momenti di formazione dell'opera d'arte: dall'idea, al progetto fino al confronto con il pubblico. La residenza deve dunque garantire in ogni momento che l'arte, estro creativo e passione incontrollabile dell'artista, possa svilupparsi e compiersi.

Inoltre, cogliendo l'intenzione più volte espressa dalla direzione di Palazzo Ducale, AIR-PaD non si configura solo come mero progetto accademico, ma contiene al suo interno un fondo di fattibilità e potenzialità, per un'eventuale messa in opera.

BIBLIOGRAFIA

Bell, K., (2013). *The artist's House: From Workspace to Artwork*. Berlin: Sternberg Press.

Bianchini, R. (2019). Palazzo *Ducale di Mantova* disponibile da <http://inexhibit.com>

Bini, D. (2001). *Isabella d'Este: la prima donna del Rinascimento*. Modena: Il Bulino edizioni d'arte.

Bonetti, G. e & Malovini, C. (2009). *Arte Lombarda*. Milano: Vita e Pensiero.

Bongiovanni & Giannetto (1939). *Isabella d'Este marchesa di Mantova*. Milano: Treves.

Casa degli Artisti. (n.d.). Disponibile da: <https://www.casadegliartisti.org>

Casarin, C., Coletto S., Meneghel, E., Vettese, A., Comune di Venezia, & Galleria Bevilacqua La Masa, (2010). *Fondazione Bevilacqua La Masa 2002 > 2010*. Milano: Mousse.

Coletto, S. & D'Ossualdo, R., (2014). *A VERY NICE DAY*. Venezia: Moleskine.

Cottafavi, C. (1939). *Ricerche e documenti sulla costruzione del Palazzo Ducale di Mantova dal secolo XIII al secolo XIX*. Mantova: Tipografia industriale Mantova.

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

Delorme, A. *Nel mondo di Giacometti* disponibile da <http://france.fr>

Felisatti, M. (1982). *Isabella d'Este: la primadonna del Rinascimento*. Milano: Bompiani.

Gensini, V. (Novembre 2019). Tutte le novità del MAD – Murate Art District di Firenze in un'intervista a Valentina Gensini [intervista di V. Silvestrini]. Disponibile da <https://www.artribune.com>

Gielen, P., (2015). *Contemporary Artist Residencies Reclaiming Time and Space*. Amsterdam: Valiz

Hüttinger, E. (novembre 1992). *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*. Torino: Bollati Boringhieri s.r.l.

Innocenti, M. (2013). *L'Italia delle residenze d'artista* disponibile da <https://www.artribune.com/attualita/2013/01/litali-a-delle-residenze-dartista-vol-i/>

Introini, M. Spinelli, L. (2018). *Architettura a Mantova. Dal Palazzo Ducale alla Cartiera Burgo*. Milano: Silvana Editoriale.

Istituzione Fondazione Bevilacqua La Masa. (2019). *Opera Viva. Mostra di fine residenza*. Venezia: Grafiche Veneziane.

L'Occaso, S. (1982). *Museo di Palazzo Ducale di Mantova: catalogo generale delle collezioni inventariate: dipinti fino al XIX sec.*. Milano: Electa.

Losio, G., (2019). *Vienna, capitale delle residenze d'artista. Le abbiamo visitate in occasione dell'art week: ecco il racconto per immagini e video* disponibile da: <https://www.artribune.com/tribnews/2016/11/vienna-residenze-artista/>

Martini F., (2013) . *Tourists like us. Critical Tourism and Contemporary Art*. Sierre: ECAV; Vilnius: Academy of Art Press

Minelli, M. (2013). *Mantova, i Gonzaga e la burocrazia* disponibile da <http://altezzareale.com>

Murate Art District. (n.d.). *MAD - la struttura*. Disponibile da: <https://www.murateartdistrict.it>

Nino, G. (1929). *Il Palazzo Ducale di Mantova*. Roma: La libreria dello stato.

Orsini, E., (2017). *Atelier. I luoghi del pensiero e della creazione*. Bergamo: Moretti&Vitali.

Paccagnini, G.(1974). *Palazzo Ducale di Mantova*. Milano: Electa.

Piccinelli, R. (2010). *Collezionismo a corte: i Gonzaga Nevers e la superbissima galleria di Mantova (1637-1709)*. Firenze: Edifir.

Pinelli, A., (1988). *Case d'artista: compenetrare arte e vita: un ideale diffuso tra fine '800 e inizio '900*. Roma: Nuova Italia Scientifica.

PointB. (n.d.). Worklodge. Disponibile da: <https://pointb.org/what-is-a-worklodge/>

Q21 MQ. (n.d.). Q21- the creative space. Disponibile da: <https://www.mqw.at/en/institutions/q21/about/>

Recupero edilizio e funzionale dell'ex carcere delle Murate. (2020, 25 Aprile). Disponibile da: <https://it.wikipedia.org>

Ronchi, G. (2019). *Apri a Milano la Casa degli Artisti: tutta la storia e il programma della festa di inaugurazione*, disponibile da: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/09/apri-milano-casa-degli-artisti-presentate-cinque-associazioni-gestiranno-spazio/>

Valli, L. (dicembre 2014). *Palazzo Ducale di Mantova. La metamorfosi architettonica del Palazzo in Museo*. (Tesi di dottorato in conservazione dei beni architettonici, Politecnico di Milano, sede di Mantova).

Vettese, A. (2009). *Felicità Bevilacqua La Masa. Una donna, un'istituzione, una città*. Venezia: Marsilio Editori.

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

Artuu, (n.d.). *Le 7 migliori residenze d'artista al mondo* disponibile da: <https://www.artuu.it/2017/07/30/le-migliori-residenze-d-artista-al-mondo/classifiche/>

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

Immagine 1.

mantovaducale.beniculturali.it

Immagine 2.

<https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/palazzo-ducale-di-mantova/>

Immagine 3.

<https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1055850/291282/ARCHITETTURA%20A%20MANTOVA.pdf>

Immagine 4.

<https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1055850/291282/ARCHITETTURA%20A%20MANTOVA.pdf>

Immagine 5.

<https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1055850/291282/ARCHITETTURA%20A%20MANTOVA.pdf>

Immagine 6.

mantovaducale.beniculturali.it

Immagine 7.

<http://www.san.beniculturali.it/web/san/dettaglio-oggetto-digitale?pid=san.dl.SAN:IMG-00286726>

Immagine 8.

<https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1055850/291282/ARCHITETTURA%20A%20MANTOVA.pdf>

Immagine 9.

Google Maps

Immagine 10.

Viola Dorigo e Silvia Rossetti, sopralluogo Gennaio 2020

Immagine 11.

Viola Dorigo e Silvia Rossetti, sopralluogo Gennaio 2020

Immagine 12.

Viola Dorigo e Silvia Rossetti, sopralluogo Gennaio 2020

Immagine 13. https://en.wikipedia.org/wiki/Prix_de_Rome#/media/File:Palazzo_Mancini.jpg

Immagine 14.

<https://www.pressandjournal.co.uk/fp/news/highlands/290855/glen-nevis-tre-ehouse-to-broadcast-sound-of-lochaber/>

Immagine 15.

https://nl.wikipedia.org/wiki/Rijksakademie_van_beeldende_kunsten

Immagine 16.

<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/06gam-di-to-rino-e-fondazione-spinola-banna-bilancio-del-progetto->

Immagine 17.

<https://www.ladige.it/territori/basso-sarca-ledro/2018/05/09/pur-ledro-land-art-cerca-due-nuove-opere>

Immagine 18.

<https://www.mqw.at/en/institutions/q21/artists-in-residence/studios/>

Immagine 19.

pointb.org

Immagine 20.

pointb.org

Immagine 21.

Viola Dorigo e Silvia Rossetti, presso BLM, Novembre 2019

Immagine 22.

<http://www.lemuratepac.it>

Immagine 23.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_murate,_piazza_delle_murate_03.JPG

Immagine 24.

Filippo Ceredi

Immagine 25.

Filippo Ceredi

Immagine 26.

Elisabetta Orsini, Atelier. I luoghi del pensiero e della creazione

Immagine 27.

<https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Theodore-Gericault/65037/Ritratto-di-un-artista-nel-suo-studio.html>

Immagine 28.

<https://bonjourparis.com/museums/the-studio-of-alberto-giacometti-recently-opened-in-paris/>

Immagine 29.

<https://www.oceansbridge.com/shop/uncategorized/a-painters-studio-2>

Immagine 30.

<https://www.pinterest.it/pin/636626097299000457/>

Immagine 31.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27atelier_de_Salvador_Dali_\(Portlligat,_Espagne\)_\(14464943637\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27atelier_de_Salvador_Dali_(Portlligat,_Espagne)_(14464943637).jpg)

Immagine 32.

<https://improvisedlife.com/2017/10/18/visit-mondrians-paris-studio-with-alexander-calder/>

Immagine 33.

<https://www.pinterest.co.uk/pin/258323728601347683/>

Immagine 34.

Leonardo Da Vinci, Finestra del pittore e sua comodità, 1492. Matita, 16,5x23cm (foglio). Parigi, Institut de France <https://www.bta.it/txt/a0/07/bta00791.html>

Immagine 35.

<https://www.tgtourism.tv/2017/05/il-vittoriale-si-apre-gratuitamente-ai-visitatori-giovedì-1-giugno-35484/>

Immagine 36.

<https://www.artivenezia.com/location/fondazione-bevilacqua-la-masa-palazzetto-tito>

Immagine 37.

<https://biografieonline.it/biografia-isabella-d-este>

SCHEDE:

Spinola Banna per l'arte

<https://www.fondazione-spinola-bannaperlarte.com>

Fondazione Bevilacqua La Masa

<https://www.comune.venezia.it/content/fondazionebevilacqua-la-masa>

Centrale Fies

<http://www.centralefies.it>

Fondazione Lac o Le Mon

<https://laco lemon.wordpress.com>

Pastificio Cerere

<https://www.pastificiocerere.it>

Farm Cultural Park

<https://www.farmculturalpark.com>

Museo Carlo Zauli

<http://www.museozauli.it>

Artegiro

<http://www.artegiro.com>

Guilmiartproject

<https://guilmiartproject.com>

Kilowatt festival

<http://www.kilowattfestival.it>

Tempo Reale

<https://temporeale.it>

Compagnia Virgilio Sieni

<http://www.virgilioieni.it>

Murate Art District

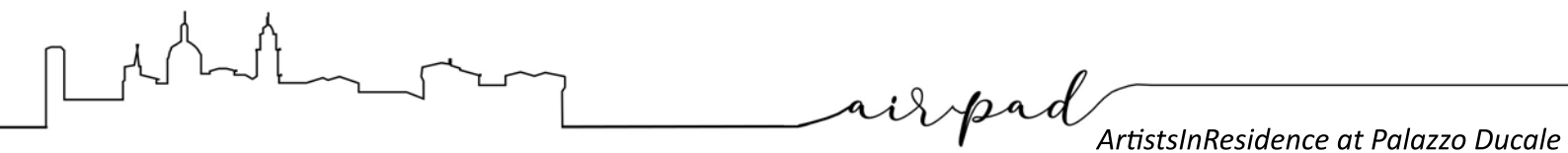
<https://www.murateartdistrict.it>

Fabbrica Europa

<http://fabbricaeuropa.net>

Corniolo Art Platform

<https://www.cornioloartplatform.net>



ArtistsInResidence at Palazzo Ducale

ENGLISH VERSION

Master's Degree Thesis

Viola Dorigo 897207

Silvia Rossetti 883992

Rapporteur:

Prof. Marco Borsotti

ABSTRACT

AiR-Pad was born as the continuation of a project carried out in the academic sphere during the final workshop 2019 "Antico e Nuovo", final studio of the Master's degree in Architectural Design and History of the Politecnico di Milano; in that context it was proposed the location for a literary- cafe in an area, now in disuse of Palazzo Ducale di Mantova, in between Santa Barbara square and the Frambus, and it was also developed a temporary exhibition pavilion on top of the same building, overlooking Santa Barbara square. Those elements represent the principles of the evolution of the project, seizing the intention repeatedly expressed by the direction of Palazzo Ducale, placing, into the Casino delle Guardie Nobili, a rectangular wing between Piazza Castello, Santa Barbara square and the Magna Domus, a system of Artist's residences, takes as an opportunity to define a unitary system able to return to an active and innovative use several locals nowadays not used of the Palace, witnessing to the huge historical-cultural importance of these places, simultaneously attended by citizens and tourists.

Indeed, Mantova, cradle of the Renaissance and UNESCO heritage, represents the perfect spot where tradition and history can meet the innovation and contemporary art that residences represent nowadays; nominated Italian capital of culture in 2016, into the Gonzaga's city every year take place several cultura events, as Festivalletteratura, Mantovarchitettura and so on, that increase her attractiveness for different type of artist, becoming for them a place to share and grow.

For those reasons, the project expected the placement in the wing of Casino delle Guardie Nobili, today abandoned, a system of artist's residences, where artists can stay

for a variable period of time, due to the artistic program of the Direction of Palazzo Ducale, carrying out their activity surrounded by the unique beauty of the Palace and the city of Mantua, giving at the same time new impulse to Piazza Castello.

Every artist has a residential module composed by living cell and atelier, that gives him privacy and ensure him autonomy, in system of modular variation and complementary equipment that support and enhance the opportunity of socialization. Depending on his needs, every artists can use the common spaces, as well as temporary works of art storage and exhibition spaces. The location and distribution of the residences has been carefully studied also in relationship with the paths, that are optimal for different uses: different access for artists, services and visitors. In this way have been defined paths opened to the public, that according to the circumstances, can visit the atelier, take place to the realization of an work of art or use specific exhibition areas, all culminating in the temporary exhibition pavilion on the terrace between Santa Barbara square and the Frambus. All the paths have different level of autonomy and connection, resulting fully compatible with the actual dynamic of the museum.

Essential is the respect of the place and the interpretation of its historical and composite elements, thanks to the principles of not-invasiveness and temporariness of interventions: all modules are conceived as independent boxes, insert into the existing structure with a system of perimeter lining made by an autonomous self-supporting frame with few anchor points. On this system are linked all the equipments, fix and movable, useful to the habitability of the

residential and work units. Timber constitutes the main material for these interventions, also presents in the structure of the temporary external pavilion, thus being easy achievable and removable. It is sustainable and precast and it is designed to be remove in the future without any print, leaving the facade of the building in front of Santa Barbara inalterate.

Being a historical site of extraordinary beauty, first will of the project is to be able to increase and give new life to the spaces involved, with full respect of their external image, using a silent architecture that promotes what it's already here, without however indulge in an anachronistic stylistic camouflage.

the framework

1.1

MANTOVA AND PALAZZO DUCALE

The Duke Palace of Mantua is an architectural complex that has several buildings apparently not always connected in a coherent way, built over more than three centuries.

The oldest factories of this imposing complex (which, in addition to the Palazzo del Capitaniato and the Magna Domus, has also the Corte Nuova, the Basilica Palatina di Santa Barbara and the Castello di San Giorgio), were built at the end of the '200 by the Bonacolsi family, the first lords of Mantua, as well as the embattled palaces, now known as Palazzo Acerbi and Palazzo Castiglioni.

The construction of the square, now dedicated to the troubadour Sordello da Goito, was initiated by the same family, but concluded by the Gonzaga, one of the most famous princely families in Europe, who uncriticized a few blocks and the church of Santa Maria Mater Domini.

The night of 16 August 1328 the Gonzaga, helped by Cangrande della Scala, lord of Verona, drove out the Bonacolsi and dominated the Mantuan scene for over three centuries.

The first great architectural ambition promoted by the Gonzaga, in this case by Francesco I, is the Castle of San Giorgio, to protect and control the homonymous bridge located to the north-East of the city; in the rear part of the Palazzo del Capitano there is the building of the Corte Vecchia, whose main floor is the hall decorated before 1444 by Pisanello, which bears his same name.

This represents the last Late Dogotic testimony in Mantua, before the new Tuscan humanistic culture, founded on the rediscovery of the ancient, broke out at the

behest of Ludovico II Gonzaga.

Ludovico II (1444-1478) transforms the Castle of San Giorgio into his residence and here Andrea Mantegna realizes the private chapel, now disappeared and the Chamber of the Spouses. At the same time, Luca Fancelli and Mantegna himself transformed the medieval courtyard into an honor one with Renaissance features.

In 1480 Federico I Gonzaga commissioned Fancelli to design the new court residence: the Domus Nova. Here, with the presence of corner towers and blind battlements, the architect proposes a new solution of facade, which is placed as a hybrid between the Residence of Revere, Gonzaga palace in the Mantua countryside located in a strategic position on the Po river, also realized by Fancelli, and the Palazzo Rucellai dell'Alberti in Florence.

In 1481 the Marquis Federico I Gonzaga asked and obtained from the Duke of Urbino advice and drawings of his palace, that presumably he would use for the realization of the Domus Nova (1480-1484). The early death of the Marquis in 1484, however, leaves the unfinished Fancellian work, resumed only a century later on the impulse of Duke Vincenzo I. The side of the Domus Nova, in fact, is very altered today after the modifications made in the factory between the end of the year 500 and the beginning of the year 600.

In 1490 Isabella d'Este settled in Mantua, following her marriage to Francesco II Gonzaga and in the beginning established her apartment inside the Castle of San Giorgio; only later, on her husband's death, she moved to the Corte Vecchia, more precisely in the apartment called "vedovile", where its accommodation, overlooking the Cour-

tyard of Santa Croce, still visible.

In 1536, at the behest of Federico II Gonzaga, Giulio Romano built the Corte Nuova, which was later enlarged by Bertani. Here you will find the Grande di Castello apartment, the Sala del Manto and the Rustica apartment, built by Federico as a residence for illustrious guests. The latter overlooks the Prato della Mostra, the place where the Gonzaga horses were shown and which was built by Bertani to standardize the mannerist constructions of the Rustica built by Giulio Romano.

In the years of Guglielmo Gonzaga's rule (1555-1587) the Mantuan lordship left behind all feudal remnants to take on the appearance of a modern state. Guglielmo heals the state budget, eliminates the old municipal magistrates and replaces them with new bodies: with the Tribunal of the Rota, the Senate of Justice and the Chamber magistrate implements a progressive centralization of powers, forming a hierarchical structure of bureaucrats who report directly to the Duke. With Guglielmo there is also a transformation of Mantuan rule into an absolutist state: Palazzo Ducale becomes the mirror of this radical political transformation.

From a collection of bodies that are otherwise aggregated, it is transformed, on the basis of a precise design, into a building in the form of a city, ordered and functional, that in the organization of the spaces, in the coded relationship between these and their intended uses, reflects the conceptions of a state in which everything converges in the figure of the autocrat prince; power therefore gives body and order to its microcosm, theater of all the political and religious rites, exceptional and daily court. In the late '70s of the sixteenth century Guglielmo started work on his new apart-

ment in the Corte Vecchia and contributed to the enterprise Giovan Battista Zeoletti, appointed prefect of the factories after the death of Bertani, Pompeo Pedemonte and Bernardino Facciotto, military engineer from Castel di Monferrato who worked in Mantua between 1580 and 1590. Among the most famous rooms of his apartment are the Sala Nova, the Camera dei Falconi and the Camera dello Zodiaco.

In 1579 began the monumental construction of the Giardino Pensile, located 11 meters from the ground and supported by two superimposed orders of long load-bearing structures, barrel vaulted, executed in masonry full of bricks and held to the perimeter by buttresses. On the north side of the garden stands the porch that leads to the Kaffeehaus and the Casino delle Guardie Nobili, while the two orthogonal sides are resolved in porches, whose fronts have round porches continuous straight by slender Doric columns binate.

The first project for the garden was designed by Pompeo Pedemonte and the original layout corresponded to the one now occupied by the uncovered hanging portion, surrounded by a wall on which an architecture towards the outside had to be simulated. However, Guglielmo moved Pedemonte away from the project, wanting something different from the one proposed and, in 1580, involved Bernardino Brugnoli to transform into real architecture the fictional structure conceived by the first architect. The third and final phase of construction sees the intervention of Facciotto, which realizes in the body that now houses the Kaffeehaus a fountain, replaced during the eighteenth-century interventions by the drafting of the central compartment of the Kaffeehaus itself, where the lantern stands today.

In 1580 Facciotto, using on one side the supporting arches of the loggias of the Giardino Pensile, realizes the exedra that until 1901 will mark the limit of the palace to the east. For the rearrangement of the square is based on a painting by Morone, replica, on the opposite side, the pillars supporting the garden, traces an axis of symmetry and closes in a trilatero, incorporating the atrium towards Piazza Castello. This exedra, presumably, was to serve as an air link between the prince's house and the cathedral. The connection will never be realized, but reappears in some plants of Austrian age.

Also among the projects of Facciotto, we find the Cortile delle Otto Facce, for which draws more solutions. This place has limits, given by the existing walls of Guglielmo's apartment, the Giardino Pensile and the diagonal of the stables. The architect thus starts from a generator angle that he repeats, creating a courtyard symmetrical on the longitudinal axis. To access the idea, from the Giardino Pensile, a staircase, elliptical but triangular in shape, and characterizes the lower floor through false ashlars and stucco decorations. Through its trilateral course this patio generates a terrace/loggia that Guglielmo used as his personal dining room during the summer months; as for the Giardino Pensile, this too was equipped with fountains, not yet available.

Guglielmo Gonzaga, a great music enthusiast, commissions to Facciotto to create the Sala dello Specchio, in a very small place and with three sides that form a right triangle. The architect thus creates a loft apartment with a staircase to allow vertical movements, adjacent to the Duke's apartments. A mirror was placed at the center of tapered ribs.

The project for the Corridore di Santa Barbara, the connections with Santa Barbara and the staircase above the moat, access to the Salone del Manto, are part of the reform of Prato di Castello. The courtyard is porticoed on four sides, with continuous serliana and a single register. The Corridore di Santa Barbara, an element that starts on the mezzanine floor with respect to Guglielmo's apartment and below the Sala dello Specchio, joins a staircase that descends to the level of the Salone del Manto. The Facciotto provided a superior element with minor order and series of niches and semi-pilasters, after which three alternative projects were prepared, two of which were equal, on how to continue with the runner: one planned to finish the runner before the moat, creating a diagonal to enter the corner of the Salone del Manto, while the other to continue with the runner up to the moat, supported by two large pylons and connected with the landing of the Staircase of Enea, ensuring the existing access to the Salone del Manto.

Today the Salone del Manto is connected to the Tribune of the Prince and the church of Santa Barbara by stairs.

The square of Santa Barbara was the focal point of the routes of the Palazzo Ducale, which with its factories and its streets was configured as a real "palace in the form of a city". The project for the square was designed by Facciotto, who always worked in the same way: walls of the Sala Nova and the church of Santa Barbara and stairs of the apartment of Guglielmo. The Facciotto traces an axis of symmetry, identified by the facade of Santa Barbara and ends in the entrance of the Corte Nuova. The blind battlements, once present above the Domus Nova, are today altered by many chan-

ges made over the centuries; among these are those of Paolo Pozzo, who transforms the square with the addition of a further closed level.

In 1587, after the intricate vicissitudes for the choice of the site, the construction of the rectory of Santa Barbara began, but remained unfinished after the death of Guglielmo Gonzaga. The project was entrusted to Pedemonte, despite the Facciotto tried to interfere: it consists of a series of modular apartments, all the same except for the corner ones, which have a porched courtyard.

In the same year the Facciotto, using excavation materials of the rectory, provides to reinforce and raise the Bulwark of Pallada, located in the lower lake, at the Corte Nuova. This bulwark, which was accessed via the Dark Face, constituted the berth for the bucintori used by the duke and the court for their movements, serving as a parking space for the prince's boats.

In 1594 work began at the Gioieleria er Galaria of the exhibition, also designed by Facciotto. On the upper floor was the entire Gallery of the Exhibition, while the lower part was passing through, to serve as an entrance to the Giardino della Mostra, where there was the project for the Zoiolera, as the architect called it. The project was a square containing a square with rounded corners, with four niches and four arms with hexagonal environments, all with niches; today it is the apartment of the custodians of Santa Barbara.

Together with all these events, the projects of Pedemonte and Facciotto followed one another to transform the Courtyard of the Corte Vecchia, today Piazza Lega Lombar-

da, to allocate this space to equestrian rides. The work was never carried out.

1.2

CASINO DELLE GUARDIE NOBILI

The building on which the thesis will focus is located in front of Piazza Castello: called Casino delle Guardie Nobili, it is located in a hinged position between Corte Vecchia, in adherence to the Magna Domus, and the Castle of San Giorgio and is characterized by a massive main body developed longitudinally, with the function of limit to the front of the exedra of the square.

The plan is characterized by two rows of rooms: one parallel to Piazza Castello, the other intersecting with the structure of the Magna Domus and in particular with the Cortile delle Otto Facce and the galleries that support the Giardino Pensile, incorporating on the main floor the Corridoio dei Fauni. These rooms are divided by a corridor 55 meters long and 4 meters wide, almost devoid of light sources, except for the openings on the Cortile delle Otto Facce, which turns out to be about sixty centimeters higher than the corridor of the stables, and for a large vault close to the stairs leading to the upper floors. The splint of rooms that overlooks Piazza Castello is organized on three levels and the volume has a section almost constant for the ground and first floors, with an internal height of about 3.50 meters, while the second ceiling has two different heights. One of 3.5 meters in the north, the other of about 2 meters, difference due to the intersection with the noble floor of the building.

The structure is characterized by a complex sequence of training processes, both in terms of aggregation of parts and their elevations.

For this area there is no certainty on the initial destination of use before the second half of the fifteenth century: this area, an integral part of the civitas vetus, is affected by medieval buildings, but it is quite likely

that the area was already built in Roman times, as the side towards the square is located near the route of the Roman road found during the essays that have affected Santa Barbara square in recent times.

The first information on the construction of this place concern the erection of the stable of Pra di Castello at the beginning of the 70s of the fifteenth century, when the marquis Ludovico Gonzaga had the stables of the lawn of Castello built. To date, there are very few traces of this primary configuration, except for some arched openings, currently plugging in what is now the internal part towards Piazza Castello, in the long corridor on the ground floor. On the other hand, it is easier to identify the height and volume of the initial construction, observing the trend of the masonry in vertical section. The documentation shows that the stable was made of brickwork, probably covered by a wooden structure, as Luca Fancelli in a letter to the Marquis Ludovico II Gonzaga writes: *"l'è fato tute li giave de la stalla del Prà di castello et posti in opera, exceto doe non sono liveri de armar, et posto suso li terzari"*¹. In all probability, therefore, the roof of the stable was supported by a wooden roof with trusses, which was superimposed by a secondary warp of *terzere*, *travelloni* and *coppi*, as was usually the case in the city at the time.

The roof of the stables is demolished during the reform works that affect the area under examination, but they may still be present inside the structure as reusable materials.

During 1522, as reported by documentary sources and the existence of decorations attributed to Leombruno dating back to the 1920s, the structure is included in the

court works and the Leombruno is among the employees of the Gonzaga as a court painter. In a letter from Statio Gadio, secretary of the Marquis to the Marquis himself, he speaks of the stables in these terms: *"[...] Per la stalla non credo si potrà far una cosa più adornata e più allegra che tutta ride e veramente la nobilità e igenerosità della razza dei cavalli di vostra eccellenza non merita meno generoso alloggiamento di quello né alla grandezza di vostra eccellenza si convienie manco galante e bella stalla per li soi cavalli e questo e li altri eccellenti e comodi edificii che ritrovarà quella alla venuta sua sono ben condecanti al bon ingegno dil fidele e amorevole architecto qual ad altro non pensa che satisfar a quella ... vidi ancor il bagno, la stufetta et il camerino del bagno che tutta una si fanno scavati con tanta comodità che meglio non si potria desiderar ne designar."*² That this stable was "a more adorned and more cheerful thing that all laughs" is confirmed by the presence of decorations inside the structure, which however were partially covered or chiselled to lay out the new plaster in contemporary age. In the corridor on the first floor, along the entire length of the north wall, there is a continuous frieze about eighty centimeters high, which, given its conformation, seems to have been thought as a terminal element of a larger part, probably outside towards today's square. Within architectural scores painted to pretend a balustrade, there are pairs of male anthropomorphic marine figures, adorned with chains of pearls, whose tails develop in circles of acanthus leaves, support in the middle, over a pedestal, a shield bearing the monogram "f". In the lower part, pretending to hold the balustrade, there is a cornice, always painted, composed of two parts: the upper one with monochrome

ovules in the tones of the overseas and the lower one with a black stylized Greek on red and orange background. Below, although it is not properly preserved today, you can imagine an architectural score to emphasize the openings present. The same decorations can also be found on the inside of the tower incorporated in the structure of the Casino.

During the '80s of the sixteenth century, the so-called guglielmini interventions, carried out by Facciotto, were carried out on all the buildings surrounding Castello's lawn. When the latter intervenes on the court, the construction of the roof garden is already underway and the Marquis expresses the will that the garden is adorned with real galleries, not paintings as originally assumed. This requires an extension of the geometries and it is due to this phase the realization of the corridor on several levels that goes alongside the body of the stables, also incorporating the turret in this macrostructure. The part towards the Magna Domus of the stables then becomes internal wall and, once removed the roofs, the structures are raised, thus generating on the main floor the element of transversal connection to the environments facing the garden on one side and Piazza Santa Barbara on the other. On the first floor, the triangular staircase is painted, along with what is now called the Corridoio dei Fauni, presumably by Rubone.

The height of the structures, as we know it today, is due to interventions of the wandering period, which we know to have occurred on the structures of the square.

During the eighteenth century according to the inventory of Bertazzone, dated 1714 the ground floor is named Corridoio dei

Livreati, while on the main floor the Ambiente of Torba, due to the storage of lemons during the winter months, nowadays under the name of Corridoio dei Fauni. In the part of the building adjacent to Piazza Santa Barbara instead, some rooms on the first floor were intended as a forge of fire-arms.

Further information on the intended use of these rooms date back to 1773, a period in which His Royal Highness the Serenissimo Archduke Ferdinando Carlo and all his entourage is housed at court. The interventions carried out, albeit on a large scale, include almost the entire building, but do not seem to involve an action on the structure. The following is an excerpt of the document that examines the area of our interest: *“Non si poteva trovare miglior luogo per l'alloggio delle Guardie Nobili, quanto certi corridori, che risguardano il piazzale del Castello. Consistono questi in tre, ma tutti avevano per necessità per renderli servibili di un restauro considerabile. Il primo però che è al piano inferiore si è dovuto selciare interamente e siccome era oscurissimo, dopo di averne imbiancati bene i muri, ed il soffitto, si sono fatti diversi fori di buona lunghezza verso alcune anticelle, per accrescervi il lume medesimo, giacché da altra parte non si poteva ottenere il principio di questo corridore e verso la regia ducale corte, come più a portate, si è dovuto fabbricare una scala di nuova pianta, per ascendere ai corridori superiori, e questa si è costruita della maggior comodità, e pulitezza insieme, per farle metter capo nel corridore secondo. L'altra scala che vi esiste era troppo fuori mano. Il detto secondo corridore, che ha dieci camere a lato, si è pure dovuto imbiancare nei muri, e colorire nel soffitto, rimettendo in alcune parti questi non meno, che il selciato, ed*

avendo pur esso poco lume, si è procurato di dargliene maggiore, facendo delle aperture nelle sue estremità. Le dette dieci camere sono pur tutte imbiancate, e colorite nei solai, riattati i pavimenti, accomodate le vetrate, fatti degli nuovi usci, ed assicurati quelli che ne mancavano con gli opportuni ferramenti e con chiavi e chiusare. Il terzo corridore ha avuto bisogno di eguale riattamento che il secondo, come pure le altre dieci camere destinate per il tratteur di detta guardia nobile, facendovi le fornelle per la cucina, e tutt'altro occorrente nelle altre camere suddette altre quattro camere, due cioè nel corridore secondo, e due nel terzo si sono riattate, imbiancandole, facendovi dei tratti di pavimento nuovo, delle vetrate e degli usci nuovi, e queste hanno servito per quartiere dei sonatori venuti da Vienna per la banda delle Loro Altezze Regie”³.

In July 1853, expenses were paid to reduce some of the premises of this Court Palace to the use of prisons for prisoners employed by the Imperial Royal Urban Court. On October 6, 1867, the administration of the palace came back in possession of the keys to the premises on the first and second floor: the premises on the first floor were entrusted to the Customs Guards of Mantua, while those of the second remained empty to the Intendenza di Finanza. The ground floor was rented from 1865 to Luigi Businelli ⁴, remained there until his death and then sold to his wife. The definition of the building as a place for the Guardie Nobili remains at least until 1887.

The documentation produced between 1885 and 1887, on the occasion of the passage of the monumental part of the Palace from the Ministries of Finance and the Treasury to the Ministry of Education is impor-

tant because, thanks to a precise description of the environments, allows to return the status at the time of delivery to the Ministry of Education. The description is largely analogous to the situation we find today, except for a few differences. Present in the description but no longer present are the environments connected to the theater piermariano.

In 1895 the Casino Ex-guardie Nobili again needed urgent repairs to the roofs.

Around 1902 there is the reconstruction of the floors and the consequent lack of plaster due to the lack of funds.

In 1905 the Apartment of the Noble Guards is rented to the City of Mantua and needs further intervention and the building is used as a barracks of the public security guards.

During the First World War the Casino is occupied by the military and the ground floor is used as a warehouse, a function that will maintain until the '60s of the last century.

In 1923 the structure returned to the administration of Palazzo Ducale, which assumes to dispose of the building in favour of the state authority, as the roofs are precarious and the premises have no artistic character and no historical value, according to the then director Giannantoni.

Since the 30's, the ground floor and the first floor are destined to Caserma dell'Intendenza di Finanza, while the remaining rooms seem to be used as private accommodation.

In 1934 the procedure of return to the Administration of Fine Arts was initiated, while the eviction of tenants proceeded throughout 1936. In 1935 the documents report to the ground floor a ceiling in markers and cements, but it is not clear the exact location of intervention; from a recent in-

spection it could be assumed inside almost all the cells.

The rooms are then used as lodgings for the custodians of the palace: in 1943, the doors and windows were again used, while in 1955, a small fire affected one of the custodians' lodgings. In 1976, on the second floor at the beginning of the corridor towards Santa Barbara, work was carried out to readjust one of the custodians' quarters.

Between 1986 and 1987 there is a considerable intervention on the bellows of the building, which, in addition to the replacement of the tiles and the insertion of sheaths, sees the demolition and replacement of the medium and small warps of the wooden structure of the roof, in addition to four beams from the main warp.

Finally, coverage was extended in 1995.

After the earthquake of May 2012, the chimneys of Piazza Castello are wrapped to prevent its fall.

NOTES

¹ ASMn, AG, b. 2416, c. 479, doc. 1473.05.20, Mantova. Lettera di Luca Fancelli al marchese Ludovico II Gonzaga; cfr. Carpeggiani, Lorenzoni, 1998

² ASMn, Archivio Gonzaga, b.2503, c.440v., doc. 1522.02.19, Mantova. Lettera di Statio Gadio al marchese Federico II Gonzaga; cfr. Togliani, 2003

³ The following text is part of the 'Distinct of the operations carried out in the Royal Ducal Court in general of reprints, and more for the occasion of the coming and stay of His Royal Highness the serene Archduke Ferdinando Carlo, and in force of the commissions respectively left by Signor Foriere di Camera Ambrogio Ferri, by Mr Controller Don Ferdinando Germani, and hereafter the first cavalier Wayrother and approved by the Royal Ducal Magistrate Camerale» (Asmn, SC, b. 70. ca., Mantua; cf. report of the document in BONORA PREVIDI, 2003)

⁴ ASMn, SC, R, r. 239, n.p. 252, 1867.11.04.

places of art, working and living

2.1.1

THE CONCEPT OF ARTIST'S RESIDENCES

The concept of Artist's Residence, internationally recognized under the acronym A.I.R. (Artist in Residence), is not meant exclusively the stay of an artist in a physical structure, but more broadly a period of stay, abroad or within their own borders, aimed at artists, curators or creative, aimed at the study and immediate or delayed production of works. What a residence can offer, according to its configuration, is a studio, an apartment, a salary, the production of the work, or, in a more utopian imaginary, all these things together, with a duration of permanence, although limited, which can vary from a few days to a few months, up to sometimes get to a whole year. The ultimate goal of this experience is therefore that of the growth of the artist, from the maturation of his creative language to its exploitation from the commercial point of view.

The growth or evolution of an artist is determined by many factors, first of all his relationship with the context: the place in which the residence fits, in fact, is seen as a stimulus for his own research, a source of wealth for its growth and a fertile place for its creativity, full of opportunities and useful meetings to improve their work. Translate a document

What differentiates the individual residences is precisely the geography of the place in which they take place, not understood in the topographical sense, but rather as the geography of the art that is established there. The more a place anticipates the expectations of the artist and the audience, the less satisfaction it gives the residence, not producing a real growth, nor a shift of axis in the artist as well as in the place that hosts it: To grow his experience with the formula of the residence means therefore

to create an entropy, to give the possibility of renewal to change a now static perspective, residing in places characterized by a strong identity. The idea of the artist-genius solitary and shy, derived from the romantic tradition, is far from the most contemporary reality: today the artist, thanks to the speed of systems and of what comes from them, can have knowledge and consciousness of the world and of what happens there, from a broader perspective. The distant lands must be considered as the neighboring ones from the moment when the distance has become potentiality and no longer obstacle. Art, therefore, especially when it is made accessible through residence programs, reconnects individuals with the territory, making them rediscover professionalism and skills and promoting integration, beyond cultural barriers.

The idea of discovering distant places as a source of inspiration for young artists has its roots in the Enlightenment, when it became very common for young artists belonging to the aristocracy of northern Europe to undertake a journey, of undefined duration, towards the south of Europe, and especially in Italy, called Grand Tour, in order to perfect their knowledge and touch the remains of classical culture. At the same time, on the model of the Vasari one of 1562, the first academies in France and England were born. More precisely, the 'Académie des Beaux Arts, born in France in 1648, gives life a few years later to the 'Academy of France in Rome, founded in 1666 by Jean-Baptiste Colbert: the latter represents the first program of residence comparable to today, accessible through scholarship, the Prix de Rome, for deserving students in the field of art. For the Prix de Rome, just like today in the most accredited residences, the selection was extremely competitive, but it was also an indispensable move for the completion and recognition of an artistic career.

2.1.2

“RESIDENZA D’ARTISTA: CONTROTENDENZE”

On 28 November 2019 at the Murate Art District, a research and artistic production center for and on the city of Florence, a series of interventions were held entitled “Residenze d’artista: controtendenze” to address the various scenarios of artist residencies in Italy and beyond.

During these moments, we were able to understand even better those different types of residences, different from each other for politics, activities and organization, but united by a single purpose: to give the possibility to artists (of various kinds) to express themselves at their best, guiding them and trying to give them that prominence, which, to date, is only a big name, but creating a sense of belonging to the local community and representing a variety of creation, production and artistic engagement, as well as territorial regeneration, training and education.

The problem that today in Italy afflicts this type of activity is the lack of a legislative system that structures and a formal recognition of the value of the work of artist residences and their impact in the field of education, education, territorial regeneration, engagement on civil society, to facilitate dialogue with universities and other public and private bodies.

To obtain this recognition, was held in Matera in mid-November 2019 a two-day theme, during which was issued a card, called precisely Carta di Matera, that asks to take inspiration for what has been done for the residencies of the show through the conference between State and Regions that gave rise to Article 43 of the Ministerial Decree of 27 July 2017 and implement a similar maneuver for artist residencies. Through this document is therefore required the activation of a collaboration with universities or research institutions in order to

analyze the socio-economic impact of artistic residences on the national territory, and for the inclusion of the category “Artistic residences” As part of the project of the MIBACT “Places of Contemporary” is also required a census of residences active on the national territory.

The day in Florence ended with the intervention of Pascal Gielen, sociologist of art and politics, director of the research center Arts in Society at the University of Groningen (Netherlands) where he also holds the role of associate professor of sociology of art. He, referring to his book *Contemporary Artist Residencies Reclaiming Time and Space*, talks about what are the credentials to be creative, giving isolation as the first response. The art studio is a place that has its own time, time dedicated to personal reflection, where time and space feel autonomous. In this place of individualism the artist is free to do and move as he likes and as he sees fit.

Through several interviews, in which he questions artists about the factors and conditions necessary to be able to be creative to the maximum, both from an economic and mental point of view, Gielen tries to clarify the phenomenon of artist residences through the idea of chronotope, defined by the sociologist as “the relationship between space and time”, two concepts indissolubly linked to each other: every time we move in space, we also have a time experience and vice versa.

Using this concept of space and time, Gielen tries to “map” the various types of artist residences possible, also trying to understand the existing connection or that may exist between them.

Before analyzing in detail this relationship between space and time in the different artist residences, however, it is necessary to start from a conception of “study” that, according to Gielen, is shared by most artists, but also by many of the residential institutions: The time spent in the studio is seen as “time for self-reflection”, that is time for an absolutely personal and autonomous reflection by the artist, a space and a time to be able to experiment in an almost “isolated” way compared to the rest of the world.

This concept represents the starting point for the subsequent categorization of artist residences:

- “Chronotope 1”: My Chronotopia, in which the individuality of the individual artist is clearly emphasized, “the studio is the artist’s, the artist can do with it what he wants”, the inspiration of the artist comes directly from himself, from what it has within consequently occurs a kind of real isolation of the artist: time is understood as a time of creation, while space is considered conditioned by the residence itself;
- “Chronotope 2”: Network Chronotopia, also in this case we find the concept of individuality of the artist, but at the same time also that of his career: the residence is not seen exclusively as a place of inspiration for those who stay there, but also as a springboard for the artist, a starting point for his future career, “a place to be” for anyone who wants to be known in the world: the space then becomes a sort of “hub”, in which the artist has the opportunity to meet and compare with different personalities from outside, while the time is dictated by the hope of the artist to be able to be known as much as possible;
- “Chronotope 3”: Alter Chronotopia, that

is, when the residence places the artist in a situation where the inspiration does not come from the artist himself who is put in “isolation”, but from comparisons and influences coming from outside, for example from social groups, from the artistic community, from the community of the country in which the residence is located: this type of residence, which was very widespread in the 2000s, considers time as an opportunity to explore and learn new skills and skills, while the space is thought of as a place to connect the artist with the outside world;

- “Chronotope 4”: Embedded Chronotopia, or the cases in which the artist’s residence is directly related to the nature of the place, through sustainable interventions in a temporal duration understood as “integration time”: in this sense the artists want to integrate their art in the local society, “escaping” and rejecting the rules that the various institutions and the art market impose.

Pascal Gielen then concludes his intervention by defining the residences as a place where the artist can quietly discuss with his colleagues the work done, feeling free and without the fear of being “cheated” or judged. The residence is therefore transformed into a “safe space”, a place where the artist builds himself and fights for his ideas and not as a place where there is little time, lack of money and strong competition.

2.1.3

CASE STUDIES

In the international scene there are various kinds of artist residences, each of which is distinguished by mission, location and setting. Among the many taken into consideration, two residences were selected that best match the architectural typology to which we would like to refer from the design point of view in this thesis: residences that are inherent to the place where they fit in with a configuration of live-in studio accommodation, given by the union of atelier and residence in a single form.

WEIN, Q21

In 2016 Wein was nominated by the newspaper magazine of contemporary art and culture *Artribune* capital of artist residences and, in the shadow of the museums Leopold and MUMOK, hosts the project Air aimed at residencies for artists, inside the creative space Q21 of the Museumsquartier. The fields of interest of the artists hosted are many, from film to dance festivals, independent video games or editorials on art, with their themes and forms of production, these initiatives complete the traditional idea of museum and event space of the Viennese Museumsquartier. The program began in 2002 with four studios that to date (2019) have evolved into nine fully equipped apartments and have seen more than 700 artists from 67 different countries. The tenants operate independently in a space characterized at first sight by the white color, which becomes the dominant element: walls, floors, cubes, all white to constitute the place of life and work of international artists, in a hidden area of the neighborhood.

In Austria, the Federal Government also supports a programme of studies for artists in different venues, with 40 studios awarded through a jury of experts who select

through portfolios without age limit.

NEW YORK, POINT B

Austria, however, is not the only foreign country to possess, and effectively put into practice, these environments. New York, unanimously considered the beating heart of contemporary art, although in more recent times it has been ousted from Los Angeles, still holds the record for the most important institutions, museums, galleries and art schools.

In the district of Williamsburg, there is an artist's residence, PointB, which is based on the belief that, often, the simplest acts of life can create the most complex works of art and invented a flexible platform for living and working, intended for creative professionals, who are constantly on the move, exploring means and tools for the new nomadic lifestyle. There is no restriction in terms of artisticity: there are artists, architects, writers, musicians, curators, designers, scientists, and so on, enticed by trans-disciplinary and cultural exchange. The structure is organized through a fully-equipped studio where the concept of international worklodges is developed and where it works to expand them globally. This concept was created by the desire to transcend the physical limitations given by one's own studio or office and is conceived as a practical system, through a journey that goes from the first studio, point A, that is the personal one of the artist, to a second study abroad, PointB, without interruptions in the workflow. This innovative idea dates back to the early '90s and immediately aroused the interest of all the other global Worktraveler, the so-called artists around the world, leading to the final creation of that of Brooklyn. PointB has evolved around this concept, which combines

lifestyle with work and travel, and which continues to grow in importance, mobility and innovation in technological communication that has changed the creative way of professionals to move and work. The Worklodges thus represent the synthesis of all the needs that these Worktravelers need. The initial idea then evolved into practical temporary workshops that grew within a system that incorporates various aspects of physical space, time, location and above all socio-economic sustainability.

These Worklodges are designed as an architectural tool to improve the lives of their users, while they live and work on site, during their visits, be they repeated or short-lived. It is a space designed to change with the people who live there, like a flexible grid that adapts to the dialogue that takes place within it: it is the sum of all the energies, connections, activities and creations that take place there. Each Worklodge is unique, while the space of the studios and the services provided is consistent and the knowledge of what is provided and what you have to expect is a key element to put the artists who will arrive at ease. It therefore becomes easier for the tenant to immediately start working and actively participate in this community of exchange. At the base of these environments there are seven spatial components that make up any Worklodge: first there are a small number of lofts for life/work of temporary guests; second, a common area for socialization, whether it is a café area or a garden terrace. After that, a service office with dedicated staff where you can ask and get answers, both of a practical and artistic nature and a library to draw information of various kinds on the topics covered. Fourth point, an area for small presentations, for think-tank conferences and lesson cycles,

followed by a long-term study for local artists, to help guests in a unique collegiate resource experience, and finally storage spaces, to shipments or to warehouses. The seventh aspect concerns the potential of the Worklodge as a laboratory/reference model for sustainable design: it is, in fact, considered as a center of self-examination and as a possible inspiration for the local community; In these terms, it means a building that respects both the environment and the local culture for a long time, designed to adapt and fit into every part of the world. So, therefore, the idea behind Pointb is to be an eco-sustainable structure at 360 °, responsibility for the environment and green choices.

As for the Italian scenario, we have chosen among the various residences in the area, three cases that present, each in its own way, relevant and fundamental characteristics for the development of our project: Fondazione Bevilacqua la Masa in Venice, as it represents the first artist's residence founded in Italy at the end of the nineteenth century, Le Murate Art District of Florence, born from the conversion of a fifteenth-century building and La Casa degli Artisti in Milan, which very recent opening conceived as a forge of art for the city.

VENICE, FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA

Fondazione Bevilacqua La Masa is the institution with which the City of Venice, for over 120 years, is committed, through support to young artistic talents, in terms of the connection between art, innovation and creativity in a context actively open to international experiences. At the heart of the Foundation's mission has always been

the promotion of young artists, from the maturation of their creative language to the threshold of commercial enhancement. On 18 February 1898, the Venetian Felicita Bevilacqua, widow of the Garibaldian general La Masa, began drafting her will, with which she gave her palace on the Grand Canal, Ca' Pesaro, to the city of Venice, The Bevilacqua La Masa Foundation in Venice was founded to welcome young artists who are unable to access the city's major art circuits. In her will, the Venetian noblewoman dedicates the third floor of the building to the realization of studies for artists to be assigned free of charge and reserves the second floor to the rents thanks to which the expenses of maintenance of the palace could be borne. Finally, the space for the works: the first floor and the mezzanine are used for the exhibition. Felicita with her death gives life to an institution unique in Italy at that time, specifically dedicated to the work and promotion of young artists, unique in offering them the possibility of a study; a structure not far from today's institutions of "Artists in "residence".

What is most striking about this legacy is the idea of promoting the residency of young artists, associated with the possibility of exhibiting and selling their works. The noblewoman then pointed out what still remains a problem today: freeing young people from the concern to put before their artistic research the answer to economic anxiety, offering them a studio without costs, where they can freely create. Around the residence of Palazzo Carminati there was, and still is, the idea of attendance, production, growth and exchanges. It therefore had to be able to offer the maximum of information, of contacts, of relationships; it had to become the place of

experimentation, in which the artist would spend a short but intense time as a journey: they were and are rooms of transit, where the experience grows and is compared with those of the other artists who pass through.

The action of exchange has always been - today as yesterday - one of the few defenses from the general homologation, to the flattening, from the rigidity of the thoughts, from what is smuggled for "culture": the circulation of information, the comparisons, a constant updating in such a way as to question any certainty and any type of convention have always been the primary objectives of this Foundation.

As Stefano Coletto¹ writes in A VERY NICE DAY², notebook on the Venetian foundation published by Moleskine:

"Un artista che venga a Venezia in una residenza temporanea probabilmente pensa alla città come un luogo che può stimolare la propria ricerca, e della quale può respirare la straordinaria ricchezza paesaggistica, artistica e storica. Allo stesso tempo desidera cogliere l'attualità di questo luogo, la capacità del tessuto culturale di generare eventi dedicati al contemporaneo e quindi desidera esplorare anche la possibilità di incontri utili per migliorare il proprio lavoro, entrando in contatto con persone competenti."

FLORENCE, MURATE ART DISTRICT

The Murate Monumental Complex is located in Florence and currently includes different types of urban spaces: a former fifteenth-century monastery that served as a prison from 1883 to 1985, two squares (Piazza delle Murate, to the east, and Piazza della Madonna della Neve, to the west), a street (via delle vecchie Carceri), a large courtyard for parking and a chapel (Chapel

of the Madonna della Neve).

On the ground floor there are commercial, dining and recreational activities, meeting places, exhibition rooms, artist's residences, public offices and an area dedicated to digital training, while the upper floors have been built apartments for social housing. The building and functional recovery of the former Murate prison began in 2001 and allowed a large area of the historic center of Florence always inaccessible became an integral part of the city.

The challenge facing the City of Florence is threefold: respect the historical value and the undeniable architectural beauty of the complex, transform it with social housing interventions and integrate it into city life, reproducing the complexity and richness of urban space.

Within this redevelopment we see the birth of the MAD, Murate Art District: it is a cultural district, a space of creation and residence dedicated to contemporary artistic languages with a transdisciplinary approach, open to artists of all ages and origins, which inherits the memory of the monumental complex and reactivates it thanks to the presence of the artists who live daily, making it a place of freedom and research. MAD is not just an exhibition space, but a production site: through a selection based on the artistic project and curriculum vitae, national and international artists can carry out periods of research dedicated to specific projects, sharing their work with the citizens through site-specific installations, workshops and exhibitions.

During an interview ³, Valentina Gensini, responsible for programming and artistic direction of "Le Murate. Projects Contemporary Art", states that "MAD is configured, more and more, as a reference space for residences, another mode of production that

involves living a space, bringing its energy inside, knowing the environment and the community that revolves around it. We believe it leads to a deep and authentically site-specific search. It also presupposes the production, which is quite different from the event and the exhibitions, of which there is now an obsolete offer in the Italian landscape. Returning to the issue of the responsibility of public commissioning is a very interesting, as well as highly topical." In addition, it is important to underline the relationship between MAD and the city of Florence: "MAD stands as a center for citizenship. We produce with and for professionals, but also for all citizens. There is an ever stronger consolidation of the identity of this place and a strengthening of interdisciplinarity: here there is a real contamination, with a concrete exchange between the different audiences. International trade has become more dense and intense".

MILAN, CASA DEGLI ARTISTI

In 1909 the Bogani brothers, far-sighted patrons, gave birth to a house at the corner of Corso Garibaldi and Via Cazzaniga to house studios and ateliers. The history of this place is steeped in a succession of abandonments and abusive occupations, starting from the Second World War, after the death of the two brothers in the '70s when a group of artists and critics, including Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa and Jole Sanna, settled there giving a new impetus to the creative landscape of the city.

Today the Casa degli Artisti, after 110 years, starts a new life, thanks to a call for tenders launched by the City of Milan: in 2018 a ATS (Temporary Association of Purpose) was born, a collaboration pact in which the 11 members, including artists, curatorial organizers, trainers, architects and gallery

owners, engage in the management of the building and its activities, combining skills and sharing a common vision.

Giulia Restifo, of the association That's Contemporary, says in an interview ⁴ that this group aims to open a new activity in which the backgrounds and experiences of each are united with the aim of designing the residences and projects participated. Their goal is to make the Casa degli Artisti the center of what will be the artistic productions of Milan, as a forge of art of the city. It is a place of encounter, reflection and creation, with an interdisciplinary and international outlook, which places study and work at the center of its activity, and supports the practice of artists in the visual arts, performative, sound, applied, literature and thought.

The first program, launched for 2020, is based essentially on two principles: "Inside the House" which aims to bring artistic work within the walls of this reality, restoring the original cultural liveliness of the early 900, and "Outside the House", with which it is intended to bring outside the artistic productions of their production and artistic thought, in contact with the citizens to contaminate with it.

As for the participants, for this first launch the ATS committee decided to invite artists through a *Call* ⁵ *Fondativa*, taking part in the design and construction of a place that is reborn, while a second selection of participants will be made through the open call *Let's Work*, to which emerging artists can apply. Residency is the key element of the programme, which can be accessed without age or nationality limits. These activities are accompanied by the establishment of a research department that combines art, philosophy and new technologies. The watchwords for this 2020 are urban art and

street art: the first led by the Rimini Protokoll, German theater collective that will call five artists in residence to collaborate in the construction of its stage truck, while street art will merge into the green decor project for the announcement of City Hall n.8 with urban regeneration projects.

In this environment, however, we also work on the theoretical level: research, reflection and planning activities will be launched aimed at a renewed urban livability and dialogue of different disciplines. In this first year of break-in there will therefore be a busy schedule of seminars, exhibitions and conferences, and very important will be the collaboration with large sponsors and companies, able to contribute concretely to the sustainability and promotion of the work.

NOTES

¹ Stefano Coletto, curator of the Fondazione Bevilacqua La Masa in Venice.

² Coletto, S. & D'Osualdo, R., (2014). *A VERY NICE DAY*. Venezia: Moleskine, p.10.

³ Gensini, V. (Novembre 2019). *Tutte le novità del MAD – Murate Art District di Firenze in un'intervista a Valentina Gensini* [intervista di V. Silvestrini] available on: <https://www.artribune.com>

⁴ Ronchi, G. (2019) *Aprire a Milano la Casa degli Artisti: tutta la storia e il programma della festa di inaugurazione*, available on: <http://artribune.com>

⁵ The access to the artist residences is through Call, or an invitation to participate in the residency program. Each structure proposes a call in which it exposes the main topics, the duration and the requirements for participation. Calls can be of various kinds: open, in which the artist is free to submit his own application and be selected, by invitation, in which it is the structure itself to invite the artist, or founding, or the inauguration of a new space through the invitation of artists to work in it for the first edition.

2.2

PRODUCTIVE AND LIVING PLACES

Not to be confused with the artist's residence are the concepts of ateliers and artist's houses: the first is the artist's personal workshop, where he produces his works, while the second is the place where the artist lives and where he often cloaks himself with works of art. It can therefore be agreed that these two elements represent the bases of the residences, as constituted, organisationally speaking, by study and dwelling, but also implemented by a strong educational drive and personal growth for those who take part in it.

2.2.1

THE ATELIER

Space of life and creation, an archive full of materials and thought, a workshop and exclusive showcase and also a secret place of privileged intimacy and tight negotiations, the atelier has always been a crucial figure within the art system. Elisabetta Orsini¹ in her book *Atelier. I luoghi della creazione e del pensiero*, reports an analysis that develops a multiplicity of links based on what you identify as a straight line of connection between a point A, identified with the mind, and a point B, the physical atelier, thus distinguishing material places from mental ones. This line therefore represents the atelier of the artist, his mental and physical orientation space, where every gesture, every creative geometry enters the AB segment generating games of visibility. According to this interpretation, therefore, the art studio would be the true body of the artist, the reference tool of his mind, which has direct access to the manipulation of things. The atelier is therefore a physical place in which the artist is able to reach the abstract space of his thoughts: it represents a singular synthesis between the outside and the inside, between the mental and the corporeal; the artist takes refuge in it as in an inaccessible nucleus, but in so doing he surpasses the limits of his body to take the form of his place of

work. The art studio is an exclusive place, with autonomous laws of operation, necessarily separated from everyday life; if it were not so, the artist would have no way to devote himself to his work with the abnegation that allows him to produce the work. Whether it is a workshop, in the most artisanal sense of the term, or a more intellectual literary salon, immaculate office or chaotic workshop of images and failures, attic, square or desk, the artist's studio is an object of analysis as complex as inescapable, a challenge and a promise for those who think of art history as a question not only of the work, its meanings and its reception between collecting and exposition, but also of the different conditions, the pluralist relationships which have from time to time oriented the production. The true artist's studio is his mind, outside of which there is a varied, manifold and multi-form world. Internal study is a state that is reached through the satisfaction of certain circumstances of thought and the physical place of study in turn seems to ascend to the path of this difficult mental apprenticeship: is a place that stratifies to be able to build further, thus becoming an architecture of the 'architect.

"L'atelier travaille", so called by Jean-Louis

Flechniakoska², means the atelier that works not only because the specificity of the environment in which the work was born inevitably affects the choices of the artist, but because, beyond historical times, the atelier has always been a self-portrait of the artist, a mirror and an imprint, sometimes literal, as in the case of the graffiti walls of the legendary studio of Alberto Giacometti. The study is not only trace or residue, but is a component activity in the creative processes that the space inside welcomes and solicits. Moreover, that the atelier is not an inert container, but that lives, rather, in deep complicity with the artist and his work, attest to the numerous paintings (but also sculptures) dedicated over the centuries to this unique place, works that document how the artist's relationship to his workspace is a symbiotic relationship.

What the atelier has maintained, in the modern age as in the contemporary age, a double nature, private and public, is in reality a matter now acclaimed, not only because the workshop was already a place of shared work and also a market place where the artists as well as working and creating the works of art also provided for the exhibition and sale of these, but because expli-

citly the atelier has assumed, especially in some seasons, a decisive political meaning, offering to judgment according to well-codified rituals, strongly influenced by the presence and reputation of the artist. The atelier, therefore, is a space not only of necessary concentration and productive isolation for the artist, - “the painter or draftsman must be solitary” suggested by Leonardo - but also a place of social exchanges and selected meetings and comparisons: is the space in which for the first time the work is exposed to the risk of other looks.

The atelier is a physical place that corresponds to a mental, psychic, extraordinary condition, a place where the artist frees himself from the constraints of everyday life to bind himself to different coercive structures, related to the exercise of art. The artist alters the normal rhythms of life and acquires new behavioural constraints related to creative fabrilicity. Breaking the normal physiological rhythms triggers in it new circuits of thought creating a visceral uprooting that leads to artistic creativity. The problem of the artist is not that of being able to make a work, but rather that of being able to enter a system of gestures that allows him to produce it. We should therefore imagine the artist’s study as that line of which we spoke before, an abstract geometric line, having at its ends the mental space and the physical space, where every movement of the artist is accomplished within it. The atelier is a place of existence and not the existence itself, description of a space, a journey, an extension rather than a single realization; it does not coincide with the realization of a work, but with a life of study and reflection, of discipline and dedication and with a re-

petition of expressive gestures sometimes productive. While working, the artist uses things and instruments as if they were members of his body and yet this body that acts and knows, is a body that hardly knows itself, comparable to an eye, that looks, but unable to see itself. The art studio is therefore a space both mental and corporeal, where even the latter remains, in some way, not perfectly known.

The atelier is conceived through a series of places of passage and first of all the *li-men* one, that is the door that allows the mind to access the physical dimension of the work: every time it is crossed it is as if we fell asleep with respect to the surrounding world, awakening us in the work and here, the moment of transition between one phase and the other is the rather elusive condition of change. The imagination acts as a sort of scale of the soul joining different levels of the being and transforms the man during his journey: the study is the space in which the mind and the body come in contact, but also the difficult passage from one to the other, and consequently the transit between inside and outside the work. At this point there is a margin between the body and the sheet, a hiatus to which the gesture of creative action is opposed: for the artist living in the atelier consists in a lasting state of passage, a permanent state of waiting. The work is therefore a space of transformation and study the passage through which the artist reaches this new existential condition and it is enough that he dedicates himself to his work, whether it is a book or a painting, for the latter to act on him, changing the path of his life. The art studio is therefore the place where the artist deals with his exercises where perhaps the most important one

is represented by lightness, happiness and gratuitousness, evoked by that final smile of the acrobat that Valéry describes under the influence of Nietzsche: “The final smile of the acrobat or of the one who has just finished a difficult job with the air of wanting to offer it for free and as if nothing were, as if it were easy, a feather [...] - This smile, display of independence, and this freedom as an ornament of the serious thing, - or of the futile but dangerous and thorny thing”³.

ARTIST’S ATELIER DURING THE HISTORY

The premise to the birth of the atelier, intended as a place of creation of the artist, should be sought in the concepts of masters and workshops in the Italian Renaissance: the latter represent the first and most elementary form of “artist’s studio” in the most contemporary sense of the term. In dealing with the artist’s “workshop”, one has to think of the physical place, the working environment of the artist in accordance with the definition found in the *Dizionario della Crusca* (1612): “room where the craftsmen work, or sell their goods”, that is, a place of the artist’s activity and of the sale of the products made, preferably exposed to the north - as recommended by Leonardo Da Vinci - with the windows with the “breaded” (linen curtains) to ensure a better gradation in the entrance of the light⁴.

We can also understand the “workshop” from the late Middle Ages to the full sixteenth century as a productive unit of essential importance for the economy of time, based mostly on artisanal production, organized according to a structure characterized by a precise distribution of skills and related operational tasks: a hierarchical organization of pyramidal type with at the

top the teacher, then the disciples (students and aid), apprentices and, finally, at the base, the apprentices or assistants, that is occasional workers in charge of the preparation of the materials. In this case, the artistic product is the result of a collective commitment that reflects the skills and abilities of a specific working group.

Taking into consideration the famous pages of the *Vite* by Giorgio Vasari (1568), two are the main aspects that can be emphasized: on the one hand the concept of “workshop” as a privileged place of the training of young artists, on the other hand the pyramid work organization.

In the collective imagination the artist’s home has always been a special place that often sums up in itself multiple functions: home, workshop, atelier, academy, the house of the painter, sculptor, architect or craftsman is, from the historical and artistic point of view, of great interest for its catalytic force as it represents a space of aggregation of people and especially of ideas. The layout of the atelier usually provides for painters a room to paint, one to receive customers where it can also take place the exhibition for sale and a workshop in which the apprentices are trained. In the case of sculptors, the studio has a warehouse for stone materials, an environment for the processing of artifacts and stables where animals and wagons used for the transport of stones could be placed. Reflecting the social affirmation of the artist, the property could be bare or luxurious depending on the status achieved.

To understand the transformations during the seventeenth century you can use the paintings of Flemish artists who often document the layout of the environments,

especially those intended for the work of artist: there is therefore a gradual transition from rooms whose walls are almost entirely devoid of paintings and furniture, to others in which it is evident a richer set-up also emphasized by the careful choice of furnishings.

It is Michael Sweerts who offers probably the most attractive image of these domestic interiors within his work *Studio d’Artista*, showing a reality overloaded with objects, especially the work materials of the painter, such as canvases, colors, brushes, palettes, drawings, plaster sculptures, ancient fragments.

It was, however, the Impressionists who left the ateliers to work outdoors in the countryside, in the suburbs, in the squares, to carry out their speech *en plein aire*, using portable easels and oil colors in tubes, manufactured for the first time in recent years: the aim is to capture the visual impression of reality; hence the need for a rapid execution, without preliminary drawing, without retouching and nuances. In this way, the impressionists also question the atelier as a system of linguistic conventions: the distance from the atelier represents the collapse of a conception of art that has, as a foundation, the object and the model, preparatory drawing and representation. If the impressionists refuse the atelier, as a system of artistic conventions, they regain it as a place of exposure. In 1874, in fact, they chose the studio of Nadar, a famous Parisian photographer, as space for the first official exhibition of the group, with a truly colourless title, *Società anonima di artisti, pittori, scultori, incisori*.

Thus, in the span of a century, the role of the atelier is bent to a new function: exhi-

bition space to encourage the debut tests of young artists.

In the first three decades of the twentieth century the panorama of European art is literally shaken by the phenomenon of the Avant-garde: this term indicates the set of numerous movements that, since 1905, impose themselves on the international art scene, with the aim of subverting values, contents and above all the language of traditional art, to give a new meaning to the very concept of art. In this climate of renewal, the atelier fulfills precisely that function that the impressionists have questioned, returning to being the place of creation.

Expressionism, Futurism, Surrealism are just some of the different artistic avant-gardes that developed at the beginning of the twentieth century: each of these conceives the atelier as a manifesto of their own distinctive traits. Munch, considered one of the greatest exponents of European expressionism, reflects within his studio all the existential anguish and human solitude that characterizes his famous paintings, while de Chirico thanks to a single light pointed on the work can enter his metaphysical universe. The same artist states that: *“L’atelier del metafisico ha dell’osservatorio astronomico, ogni inutilità è soppressa, troneggiano invece certi oggetti che la scempiaggine universale rilega tra le inutilità. Poche cose. Quei quadretti e quelle asticelle che all’artefice esperto bastano per costruire l’opera perfetta”*.⁵

On the other hand, Dalí considers the atelier as the most important space in his home. This room is illuminated by two windows: one overlooks the bay of Port Lligat, the other on the hills to the north. He inserts on the side along a Provençal bench

from which he examines his works, a sort of introspective angle of his work, while using simple seats to paint his paintings. The compulsive designer is Alberto Giacometti, who uses in his Parisian atelier all the supports available to him, including walls and for more than 40 years works on his silhouettes in this small and narrow space. It is no coincidence that the famous French sinologist Jacques Gernet says: *“He confesses to me that he will never have another home than the atelier, and this room. If it is possible he would want them more modest”*⁶.

Mondrian's atelier, in Rue du Départ in Paris, instead becomes a must for artists, intellectuals, writers who want to visit this extraordinary place at any cost, because entering his atelier gives the impression of entering physically into one of his paintings: Large square cardboard panels, red, yellow and blue are hung on the walls. His workshop - “sanctuary” is a space of total art in which the artist lives for about 15 years: entering this place is a bit like entering physically in one of his works; although not too big, the studio seems to expand in every direction, bounding into the void. Finally, among the avant-gardes, no longer in Europe, but in the United States, there is Pollock, considered one of the greatest representatives of abstract expressionism, who paints, in a completely unconventional way, using the floor as a support, reflecting in his works his immediate and aggressive gestural charge.

Between 1965 and 1968, the experience of Michelangelo Pistoletto represents the transition to a new concept of atelier: he, in fact, founded the so-called *Zoo*, a theater group born from his collaboration with filmmakers, musicians, poets and actors,

and which will give rise to numerous performances in various cities by breaking down every boundary between the disciplines (music, theater, cinema, visual arts) and symbolically opening the bars, or abandoning the stage to invade the street and thus establishing a new and more direct dialogue with the public. *“Zoo voleva dire che eravamo tanti animali diversi, quanto erano differenti i linguaggi artistici”*. That name *“significava anche uscire dalla gabbia e creare in strada e in luoghi non adibiti all'arte, fuori dallo studio, dalle gallerie e dai musei”*.⁷ With Pistoletto, in the sixties of the twentieth century, there is still the problem of the atelier seen as an institution or system of conventions: it can be an exhibition and meeting space, but not of creation. The atelier, although open, is a “cage”, just like the gallery and the museum. The streets and places are not institutional “the scene of getting and getting rid of art, of its warm interweaving with life”.⁸

The Fall of the Studio is the title of an anthology of essays published in 2009 by Wouter Davidts and Kim Paice. In the introduction, the two scholars, through a fast but effective path in the art of the second half of the twentieth century, emphasize that at least since '60s “the study has become a target of criticism”⁹, object of smiting as sickly romantic heritage and radical rethinking by the artists themselves.

The atelier is therefore transformed from a place of material production of the artistic object to an intellectual laboratory: this does not imply the negation of the traditional idea of study, which remains a special place of genius and creativity. More decisive are the transformations due to the collective and increasingly complex character, also from a technological point

of view, of recent artistic productions, such as the virtualization of the atelier, has become a digital space not only with regard to entirely immaterial artistic practices such as those of Net art, but also for the increasingly frequent use of computers in the design of works.

All elements that indicate a clear distance from the literary dimension assumed in the past by the atelier as an extraordinary space of artistic life and invention and that would seem to confirm that the current one is now in effect a post-studio era, the result of a transformation of artistic processes also connected to the corrosion of modernism and its myths.

MUSEALIZATION OF ATELIER AND ARTIST'S RESIDENCES

As pointed out in the book *Atelier d'Artista, Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente* edited by Stefania Zuliani, perhaps we are in a phase of transformation of the studio in the direction of its increasingly exasperated exportability.

A first fact from which to try to reason on the hypothesis of the hyper-exhibition of the study is the increasingly widespread phenomenon of the musealization of the ateliers: the most representative example is that of the atelier Brancusi in Paris, next to the Centre Georges Pompidou; The Romanian artist, one of the greatest exponents of the history of modern sculpture, in his will, left his entire workshop to the French state, which rebuilt it on the square of the Centre Pompidou in 1997. Defined by Brian O'Doherty as a true “proto-museum”, the Brancusi atelier guarantees a perfect coincidence between the studio and the gallery, the result first of a conscious work of construction and then of a constrained protection and conservation by the artist

himself, starting a process of museification of studies that does not seem to have stopped yet.

We also witness the increasingly frequent spread of two new phenomena typical of the contemporary age: on the one hand, the presence of workshops, or *project rooms*, inside the museum, that are placed as intermediate areas between the open of experimentation and the closed of the institution; a space dedicated to the design of artists from the young career, but also to those who have an already established path and who want to present for the first time to the public a new project or the state of their research. The project room is a versatile space that aims to put the visitor and the public in direct contact with the exhibition environment, welcoming exhibitions and actions that can also be developed outside this space.

On the other hand, finally, we are also witnessing today the new and increasingly widespread phenomenon of artist residences in museums: thanks to them, we are witnessing an opening to the public of the studios, with which Italian museums are emphasizing the productive role of the museum within the contemporary art scene, increasingly workshop and workshop, “a creative hybrid between the production and exhibition of the work”¹⁰ capable of conveying within the official circuit of art names and research proposals. This is what happens, for example, with the Casa Atelier adjacent to the Museion in Bolzano, a place of work and residence for artists and curators. With the relative loss of value in use, but in the triumph of its exhibition value, the atelier is welcomed in the rooms of the museum, expanding its boundaries and functions.

NOTES

¹ Orsini, E., (2017), *Atelier. I luoghi del pensiero e della creazione*, Bergamo: Moretti e Vitali.

² Flecniakoska, J.-L. *L’image dans le secret de l’atelier*, in “*Revue de Sciences Sociales*”, *Le rapport à l’image*, n. 34, 2005, p. 16.

³ P. Valéry, *Quaderni*, cit. pp. 375-376

⁴ da Vinci, L., *Trattato della Pittura*, 1540 ca.

⁵ de Chirico, G., *Memorie della mia vita*. cit.

⁶ Genet, J., (1992). *L’atelier di Alberto Giacometti*. Genova: Il Melangolo

⁷ Pistoletto, M. & Elkann, A., (2013). *La voce di Pistoletto*. Milano: Bompiani.

⁸ Zuliani, S., (2013). *Atelier d’artista. Gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*. Milano: Mimesis.

⁹ Davidts, W. & Paice, K., (2009). *The Fall of the Studio. Artists at Work*. Amsterdam: Valiz.

¹⁰ Thesis proposed by Hans Ulrich Obrist and Barbara Vanderlinden in the exhibition catalogue *Laboratorium*, 2001

2.2.2

FROM HOUSE TO ARTIST'S RESIDENCE

The space of living is an ancient theme, which bases its roots in the dawn of history, but it is from the Renaissance that, for the first time, in the treatise is added to the house the adjective “artist”, referring to private homes of illustrious masters, forged by the personality of those who lived in them, to the point of making them works of art themselves.

Leon Battista Alberti (1404-1472) is the first post-classical author to speak, albeit occasionally, of the artists' homes, through technical-visual observations, aimed at defining the requirements of a comfortable working environment. He speaks for example of the light that, coming from the north, favors a quiet atmosphere, both for the “study” of the writer and for the artist. Alberti's attention is therefore focused mainly on the more technical aspects of the problem, under the influence of Vitruvius, whose book *De Architectura* is one of the primary sources of architectural treatises; the Albertian *De Re Aedificatoria*, composed approximately around 1450, it is a subdivision into ten books of the Vitruvian text. Inside we find a passage by Pliny that is a source of inspiration to the theme, referring to the artist and his home in these terms: “[...] non c'è gloria se non per gli artisti che dipinero quadri. [...] Protogene¹ si contentava di una capanna nel suo orticello, sui muri della casa di Apelle non c'era pittura alcuna. Non era ancora di moda dipingere tutta la superficie delle pareti; l'attività artistica di questi pittori era volta all'abbellimento delle città e il pittore era considerato proprietà universale”.²

It should be noted that the motif of the studiolo portrait, for example that of Saint Jerome in his cell, is the figurative source

of the studiolo itself. Although slightly, another well-known artist at the end of the fifteenth century touches on the subject, Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), always talking about it from a practical-empirical point of view and stating that the houses of artists must be sober and modest, while atriums, courtyards and gardens are reserved to the “palaces” of the nobles³, and even Leonardo da Vinci (1452-1519), almost his contemporary, follows practical considerations, dealing with the location of the openings at will of the painter for his convenience, the amount of *lumen* in the room and so on. For example, in the above image, it is evident how the light, coming from the north, favors the chiaroscuro effects of the “studiolo” and how a limited space benefits the spiritual concentration of the artist⁴.

It is instead the Florentine Antonio Averlino (1400-1469), called more commonly Filarete, who between 1461 and 1465, deals more deeply with the theme of the artist's room in his *Trattato di Architettura*. Filarete, which is one of the first utopians of the Renaissance, designs the ideal cities of Sforzinda and Zagaglia, in which he inserts a modest “home for a craftsman” - his “workshop” - which cannot be surprising, given the practical and “mercantilistic” needs of craftsmen. More singular is the fact that the architect plans to include in his project a “temple” or Pantheon dedicated to the artists of antiquity: the “temple” is nothing more than the house of the architect Onitono Noliaver, that is of the same Filarete; in his utopian “house of the architect” is limited, however, to celebrate the artists of antiquity, inserting paintings and depictions of sculptors, painters, gods, heroes founders of the various arts, the won-

ders of architecture, portraits of sovereign lovers of painting, but excluding, in this way, contemporaries. We can therefore consider that of Filarete as the first decoration project for an artist's house: a program, for now only theoretical, that will not have a concrete realization before Vasari.

In the fifteenth and sixteenth centuries the houses of artists do not follow precise rules; in the fifteenth century in particular, even artists who have reached great wealth, such as the Ghiberti (1378-1455), do not aspire to acquire and inhabit expensive palaces. In this regard it is the example confirmed by Brunelleschi (1377-1446), whose riches were still higher than those of Ghiberti and who opted for a rather modest dwelling. Even Donatello (1386-1466), who could count on a substantial income, was not interested in the remuneration and splendor of his home. Two opposing cases, which confirm the absence of precise rules, are those of two artists with a similar character: Pontormo (1494-1557) and Lelio Orsi (1508-1587); the first made his Florentine house, conceived by himself, the theatre of its own oddities, planning for example a wooden staircase retractable for the moments in which it wanted to be left alone, while the second, an artist with unstable nervous balance, was built in the native country near Reggio Emilia, Novellara, a house with the facade decorated with frescoes with “heroic” content.

Starting from the mid-sixteenth century, the theoretical discussions on the issue disappear from the treatise and the authors, as for example Serlio or Vasari, are content with pure enumerations “statistics”, reporting rare and concise cases of housing.

In the seventeenth century Gian Lorenzo Bernini (1598-1689) was the prototype of the successful artist, animator for decades of one of the largest and best organized workshops of all time. He lives in an artist's house, the great Roman palace on the current Via della Mercede, consisting of the studio on the ground floor and the house on the upper floors and for which he realizes one of his most famous works, *La verità svelata dal tempo*, remained in the possession of his heirs until the first half of the twentieth century. In the same period, but with a different geographical location, in Venice, the artists' houses have characteristics of "specificity": the scarcity of space, the high costs and social immobilism usually keep artists from buying a house. To remedy the tight housing conditions of the city many Venetian painters buy a country residence, a "villa" on the mainland: a choice motivated, as well as the desire for a healthier environment, by considerations of an economic nature.

During the eighteenth and nineteenth centuries a new type of artist's house takes shape, characterized by the restoration of houses or historic buildings, arranged in a grotesque manner. For the rich artists of the nineteenth century it is almost the norm to buy palaces, city houses or villas in the countryside; in particular, the "villa", destined in its classical original environment to study and letters or for economic purposes-agrarian, now becomes a shrine for the personal worship of the artist.

The phenomenon of the "artist's house" has always been neglected throughout history, going to consolidate, and yet not at all, during the twentieth century: a probable reason, from the point of view of the

architectural form, could be the fact that, the artist's house is not inscribed in any rigid typology. From the architectural point of view, the artist's house is in fact a clear example of a "mixed genre": depending on the intentions and the economic possibilities of the artist who lives there, you go from the simple shop to the sober bourgeois residence, without spaces of representation (like the courtyard or the staircase), up to the "princely" building, in the form of a palace. The prevalence of one or the other model depends on various circumstances: first, the social "status" of the artist, oscillating between the two barycentres of the "court" and the "city", then its economic conditions and the possible need to "affirm" His own artistic production collecting works of other masters. Another important question could be whether the artist possesses, or has inherited, an existing architectural complex, or whether he should instead design his house ex nihilo, thus being able to act in full creative freedom.

As for 20th century treatises, foreign scholars again address the subject, referring to artists' houses in the past: in Germany, with a brief pragmatic essay, *Giorgio Vasari Häuser in Florenz und Arezzo und andere italienische Künstlerhäuser der Renaissance*⁵, the German scholar Walter Bombe⁶ strictly adheres to the theme without dwelling on the innovative aspects and on the historical-social premises of the phenomenon. The next stage is represented by the work of Werner Körte, with the essay *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*,⁷ where the history of the Hertzian Library and its inhabitants is told as a chapter of Roman cultural life. The work of Körte, which integrates

the essay of Bombe, is still an important theoretical passage, even if its exemplary value is recognized only after the Second World War. After World War II, the German art historian Franzsepp Würtenberger⁸ took up the Mannerism of the sixteenth century, classifying it as the exaltation of artistic creativity: the activity and living environment of the artist are considered as an object of representation, the artist as an extravagant personality and with it his residence. In even more recent years, only some American art historians, such as Liana de Girolami Cheney⁹ and Nikia Speliakos Clark Leopold¹⁰, deal with the theme: the first taking as reference the paintings in the house of Vasari, the second classifying six different houses of artists, including that of Vasari, mentioning the theoretical-literary premises of the problem and highlighting the meaning of the respective iconological programs. The dissertation by Hans-Peter Schwarz¹¹, of great iconological and historical-social interest and published in 1990, contains a catalogue of 65 artist houses demonstrating the current interest on this theme.

On the literature on the artist's house should be associated with studies on the social figure, psychology and personality of the artist over the centuries, However, no work is specifically dedicated to purely architectural issues related to the theme of the artist's house.

Short, but decidedly relevant, is instead the text, just one page, by Peter Hirschfeld¹², contained in his book on the figure of the patron, in which the author dwells appropriately to reflect on the "houses of architects, painters and sculptors designed by the artists themselves", observing how the artist's house represents "the borderline

case of art on commission, since artist and client come to coincide and all conflicts are gathered in one person"¹³. The conclusion is therefore that these houses represent, together with the written documents and the self-portraits, the most important personal testimony of the artist's ideals. The artist's house is therefore a modern phenomenon, whose growth is linked to that of the social weight of art and the artist himself.

Speaking of the twentieth century, we must mention the *Vittoriale degli italiani* by Gabriele D'Annunzio in Gardone Riviera, on Lake Garda, which summarizes the long tradition of the artist's house: it is a unique intersection between private villa and national monument. Here, however, a clarification must be made, which affirms itself more and more decisive during the century, distinguishing what is the artist's house, that is, the place where he decides to live that inevitably is cloaked in art, and the artist's residence, space intended for daily living, as well as for the daily production of art that can have a temporary or permanent meaning.

Thus, in the course of the century, the meaning and conception of the artist's home and residence are discriminated against. There is a singular passage, which can represent the first real transformation from artist's house to residence, understood in the strict sense of the term as we understand it today, that is, that place where an artist can go, by invitation or by registration, to participate in a cultural exchange project, conceived as a valuable experience for the growth of the artist, who has the opportunity, during his stay, to establish relations with the other guests of the

residence or to seek inspiration through exchanges with the external environment and relations with the local population: an experience, therefore, that goes beyond the single realization of the artist, but that aims to give him the opportunity to discover new stimulating realities.

On February 18, 1898, the Venetian Felicità Bevilacqua, widow of the Garibaldian general La Masa, summoned her trustees and began drafting the will, which a few years after birth at the Fondazione Bevilacqua La Masa in Venice. What she calls in her will as "Opera", already possessed some of the characteristics remained unchanged throughout the last century and that still remain today as a foundation of programming and as a guide in the inexpressive choices of presidents who have succeeded each other during the twentieth century to date. There is talk of giving voice and space to lesser-known artists of the Italian and international scene, followed by curators and "educators". Felicità had seen and admired the courage of Riccardo Selvatico in designing an international art exhibition that would then take the name of the Venice Biennale and saw the possibility in the realization of residencies for artists the means to restore prestige to the name of family, Besmirched by the brothers Galeotti, creating a cultural institution and "doing good" for young Venetian artists. The Duchess thought of the bequest as a gesture of charity, as *captatio benevolentiae* towards the city she had hated and loved, putting into practice her mother's philanthropic teaching. From here the Opera Bevilacqua La Masa will enjoy the use of real estate donated to the City of Venice: buildings intended to accommodate young artists "who are often banned from entering exhibitions" offering them a place where they can create and

exhibit their works. With a look at the horizon Giandomenico Romanelli ¹⁴ writes about the foundation in operation since 1908: "*La Bevilacqua La Masa degli anni a venire dovrà, per mantenersi fedele alla propria storia, sapersi anche totalmente tradire e trasformare, alzare i propri orizzonti e disegnarsi un futuro e degli obiettivi che abbiano altrettanta valenza e forza d'impatto di quelli che in altri momenti furono tracciati rivelandosi scandalosi e vitali per i destini della Fondazione. [...] Ma il gesto munifico di Felicità Bevilacqua La Masa non chiede prudenza: spinge, invece e come ha sempre fatto, alla critica ed al rischio*".¹⁵

The foundation in fact remained faithful, for some aspects, to those who were the will of Felicità, not changing its purpose to devote itself to young artists who have kept it alive over the years, and not changed in the passing of the seasons. Today the foundations that deal with the enhancement of artistic productions omit the economic aspect of the works. Many European institutions, born in the past years, follow in the footsteps of the BLM and, like this, have chosen to devote themselves to the cultural and sociological aspect of art, leaving the economic to other realities, purely more commercial. This foundation is therefore not simply a place, but a system, an articulated set of vocations that revolve around two terms: the contemporary arts and the Venetian area. The BLM is a multifaceted organism, very far from the idea of a museum, a network of multiple lines of action made to break down the boundaries of a predictable and often too "well-behaved" art system; there is in particular an important work done together with young artists through exhibitions, free residences, scholarships, but also cooperation with

established artists who create works for and on Venice, conferences, meetings and so on.

Working with young artists means dealing with training and exploration of talent, dialogue and share projects with an artist before it becomes known and enters a circuit of visibility and mercantile enhancement of his work. This foundation could therefore be an innovative and exportable model of public structure, capable of organizing and designing artistic and cultural transformations.

We have therefore passed from the most common term of artist's house, seen as the specific place in which the artist lives, with all the facets he has had over the centuries, to the contemporary one of artist's residence, as a cultural and educational program for artists not yet established, who find in it a possibility of growth, both personal and artistic.

NOTES

¹ Painter and artist of Ancient Greece (370 a.C. - III sec. a.C)

² Alberti, L., B., *De Re Aedificatoria*, latin text and translation by G. Orlandi, introduction and notes by P. Portoghesi, Milano 1966, vol. I, p.437; Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 118 [trad. it. di R. Mugellesi, Torino, 1988].

³ Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare*, edited by C. Maltese Degrasi, Milano 1967, vol. I, p. 567.

⁴ J.P. Richter (edited by), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 3° edizione, New York, 1970, vol. I, pp.313 sg, fig. 31, n.2.

⁵ Walter Bombe, born in Berlin in 1873 and died after 1937 in a Nazi concentration camp where he had been interned as a Jew, worked for some years at the Institute of Art History in Florence, obtained the free teaching in 1910 at the University of Münster and taught, since 1914, at the University of Bonn. Between 1904 and 1916 he was also editor of the *Künstlerlexikon Thieme-Becker*.

⁶ W. Bombe, *Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Arezzo und andere italienische Künstlerhäuser der Renaissance*, in <Belvedere>, XIII, 1928, pp 55-59.

⁷ W. Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935, (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. XII).

⁸ Franzsepp Würtenberger, *Der Manierismus. Der europäische stil des 16. Jahrhunderts*, Wein-München, 1962, pp. 165-190.

⁹ L. de Girolami Cheney, *The painting of the Casa Vasari*, (Diss., Boston 1980), 2 voll., Ann Arbor, London 1980.

¹⁰ N. S. C. Leopold, *Artists' Home in Sixteenth century Italy*, Johns Hopkins University, 1979.

¹¹ Hans-Peter Schwarz è uno storico tedesco nato nel 1934 author of *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*.

¹² Peter Hirschfeld, German literate of XIX century.

¹³ P. Hirschfeld Mäzene. *Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München, 1968, p.290

¹⁴ Giandomenico Romanelli, born in Venice in 1945, has been director of some Venetian museums and currently teaches History of urban planning and the city at the University Cà Foscari.

¹⁵ Romanelli, G. (1994). "Prefazione" in *Enzo Di Martino, Bevilacqua La Masa 1908-1993. Una fondazione per giovani artisti*. Venezia: Marsilio Editori

palazzo ducale as artist's residence

3.1

ISABELLA D'ESTE AND HER VISCERAL LOVE FOR ART

Isabella d'Este married in 1489 the Mantuan lord Francesco I Gonzaga, thus renewing the alliance between the neighboring states. From a young age he was characterized by a strong personality, developing a passion and a visceral desire to possess works of art and ancient objects, and, thanks to his activity as a collector, managed to transform Mantua, that until then did not have its own artistic autonomy, in a cultural center among the most important in northern Italy.

Due to her strong personality, she had difficult relations with most of the artists to whom she commissioned her works: she was dissatisfied with Perugino's work in the realization of the work *Lotta fra la Castità ed i Vizi*, replaced Mantegna with Costa as a court painter and always maintained a bossy and pretentious attitude to the point that Bellini refused to submit to his will claiming his autonomy and expressive freedom.

Isabella, however, represents an atypical marquise, not tied to her lord, but rather aware of her strength as an autonomous woman, performing between the - 400 and - 500 an important action in the dissemination of art in Italy. It should be remembered that patronage and renaissance are two terms that often travel in parallel and the merit is undoubtedly the marquise of Gonzaga. Both she and her husband shared the same innate passion for art and poetry. Not surprisingly, for example, during the drafting of the *Orlando Furioso* hosted at court Ludovico Ariosto, but not the only artist who stayed at the court of Mantua. Isabella's true passion, however, are the arts and she herself calls Giulio Romano to court for the expansion of the castle

and other buildings of the palace. Within a short time Mantua became one of the most cultured and refined courts in Europe, thanks to the invitations that the marquise extended to artists and intellectuals; just to name a few we find Mantegna, Raphael, Titian, Correggio and so on. She had an exceptional ability in tracing and inviting illustrious figures to court, having them work for her or even appointing them as court painters.

Called by the goth of the time "the first woman in the world", Isabella not only loved the greats of art, but often surrounded herself with lesser-known but equally valid names. Inside his residence in the Doge's Palace he built a study, an intimate and reserved space where to study, read or write, collecting the most precious pieces of his collection. She was the only Italian noblewoman to carve out a room for herself where she could escape the frenzy of court to concentrate, create and dwell on her thoughts. She liked to think of herself as an inspirer of poetry, music and art, to the point of earning the nickname of "decima Musa" and not surprisingly, in her study the representations of the muses were not lacking, like the allegorical and mythological stories about them. Isabella maintained a close epistolary relationship with her artists, around 28'000 letters, from which emerges her strong personality, almost tyrannical, and eagerness to possess valuable works.

It was not only the painting that interested her, but also found enjoyment in music: lute player, she invited other women to perform at her court, a rather unusual practice seen as music a practice belonging to the male genre.

3.1

ArtistsInResidence at Palazzo Ducale

Air-Pad is the continuation of a project activity carried out at Palazzo Ducale in the academic field during the spring/summer of 2019, within the final studio of the Master's degree in *Architectural Design and History* of the Politecnico di Milano.

The generative idea that started the development of the project was to give new vigour to Piazza Santa Barbara, once the fulcrum of Palazzo Ducale thanks to its central location, but today little frequented because of its distance from the heart of Mantua's city life.

On that occasion, the proposal was developed to place a literary cafe within an area of the palace currently little used, between the Frambus and Piazza Santa Barbara, culminating in a temporary pavilion cantilevered on the small triangular garden. The new project then evolved maintaining the same configuration of the caffè, characterized by a central plug having on one side the lofts relevant to the bar area and on the other, on the first floor, the continuation and the connection of the museum path. The pavilion, on the other hand, has modified its configuration, both in terms of materials and positioning: from a timid and hidden look onto the interior of the Frambus, it now becomes space and openly denounces its dominant position on Piazza Santa Barbara.

Seizing the intention expressed several times by the direction of Palazzo Ducale to insert inside the Casino delle Guardie Nobili, body of factory located in a hinged position between Piazza Castello, Piazza Santa Barbara and the Magna Domus, a system of artist residences, this has been interpreted as an opportunity to define a unitary system able to return to an innovative and active use numerous environments, both

internal and external, of the Palace, thus making them at the same time attractive and frequented, both from Mantuan citizens, and from tourists.

Mantua, cradle of the Renaissance and UNESCO heritage, is the ideal place where tradition and history can meet the most innovative poetics and the most contemporary art that characterize today the phenomenon of artist residences. Moreover, we can affirm that, in the course of history, and mainly, but not only, with Isabella d'Este, the court of Mantua has already in some way been a precursor of the artist's residences, hosting over the years, a large number of characters, who, staying at the Palace, produced works for the court.

Air-Pad is therefore designed as a well-oiled machine that works in synchrony and synergy with the Palace, its environments and its users, be they visitors, artists or staff, in full respect of the place, generating a final solution of harmony that bringing back in vogue abandoned parts, it intertwines with them constituting an *unicum*.

The placement and distribution of artist residences has been carefully studied also in relation to the development of paths, which are optimal for different types of use: there are in fact three different categories of access and distribution, articulated in vertical and horizontal.

Starting from the visitor, this, once the visit to the museum is over, thanks to the new configuration of the museum path that culminates in Piazza Barbara, has the opportunity to access the exhibition system of residences: a small hall accompanies him to the long exhibition corridor on the ground floor which overlooks part of the ateliers,

floor which overlooks part of the ateliers, which by the circumstances can be visited, thus witnessing the realization of a work. This corridor characterized by a circular motion in which the works work in progress of the artists are exposed brings back to the entrance: here through a system of ascent it is accessed directly to the second floor where with another exhibition area dedicated that, due to its particular low configuration, it is suitable for installations of a visual or technological nature. On the other hand, access to the terrace overlooking Piazza Santa Barbara on which the temporary exhibition pavilion rests.

The service connections instead are exclusively relegated to the west side of the building, allowing a direct access from the road and a convenient manoeuvring and storage area for materials, works and tools. A double lift system connects vertically the two levels above, ensuring the mobility of equipment at all levels. There is also the reuse of an existing staircase, hidden between the walls of the palace which serves as an additional service connection for employees.

Access to the residences takes place in independent ways, thanks to a small court overlooking the Voltone Dannunziano. Here the artists, through the existing staircase to the left of the entrance or an elevator designed from scratch, access the common areas and then the housing.

The founding principle of the project is respect for the place and the reading of its historical and compositional elements, through the application of a principle of non-invasiveness and temporary interventions. The residency/atelier modules, uniformly called BOX, of different sizes to

cover a wide range of needs, are designed as independent sustainable wooden boxes that fit into existing environments with a system of perimeter coverings with autonomous bearing frame with reduced anchoring points. These coatings are made up of all the equipment, fixed and mobile, useful for the habitability of the BOX organized on a grid designed ad hoc. In the ateliers this shirt contains everything you need for the production of works, easels, countertops and containers, all concealed, thus making the space customized for each artist; in the accommodation instead becomes a wardrobe and furniture container, organizing the whole environment. The apartments, developed on a basic module adaptable to one or two people, are designed as minimum living cells, with independent bathroom and kitchenette, while common spaces developed on two levels offer the opportunity for interaction and personal growth for each artist.

Finally, the spearhead of the project is the temporary exhibition pavilion on the top of the terrace overlooking Piazza Santa Barbara, consisting of a wooden structure and platform weighted with sandbags, designed to be easily dismantled in the future; also, entering the junction points of the balustrade, once removed leaves no trace of its passage, leaving the facade of the building unchanged. The pavilion has cantilevered beams decidedly pronounced in height, which form a suspended comb that creates plays of light and shadow on the square below, while the roof, also made entirely of timber with coplanar beams and strips, imprints a changeable design over the course of the day on the even pavement of the terrace.

CONCLUSIONS

On the basis of what has been said so far, the present thesis work has come to life. A long preliminary research, made of conferences, surveys and bibliographic research, which has allowed us to give an overall idea of what is the phenomenon of artist residences in Italy and beyond. Thanks to these theoretical tools and the testimonies collected in the first person have been understood the aspects necessary and indispensable to the planning, in order to transform abandoned and little attractive parts of Palazzo Ducale, in a complex integrated system of residences, culture and attractiveness for the city of Mantua. The artists' residence is not reduced to the building itself. It is an experience of life, a process of formation and personal growth of the artist, able to host all the moments of formation of the work of art: from the idea, to the project up to the confrontation with the public. The residence must therefore ensure at all times that art, creative inspiration and uncontrollable passion of the artist, can develop and be fulfilled.

Moreover, taking advantage of the intention expressed several times by the management of Palazzo Ducale, Air-Pad is not only a mere academic project, but contains within it a fund of feasibility and potential, for a possible implementation.

