





DAVIDE MARIANI

# DALLO STUDIO D'ARTISTA AL MUSEO

GLI *ATELIER* DI BRANCUSI, BACON,  
MORANDI E ZAULI



aracne



aracne



ISBN  
979-12-5994-139-8

PRIMA EDIZIONE  
ROMA 16 GIUGNO 2021

*A Linda*



# INDICE

- 9    Introduzione
- 11    Capitolo I  
L'atelier d'artista: l'evoluzione storica  
1.1. L'invenzione dello studio d'artista, 11 – 1.2. La figura dell'artista e  
l'evoluzione dei luoghi di produzione creativa, 19 – 1.3. Dal Medioevo al  
Romanticismo: dalla bottega all'*atelier*, 27 – Dallo studio al post studio, 34
- 45    Capitolo II  
La valorizzazione museografica delle dimore storiche e degli studi  
d'artista  
2.1. Le case museo e le dimore storiche, 45 – 2.2. La musealizzazione degli studi  
d'artista, 52
- 57    Capitolo III  
Ricostruzione dell'atelier in contesti diversi da quello originario  
3.1. Il caso dell'*atelier* di Brancusi a Parigi, 57 – 3.2. La musealizzazione  
dell'*atelier* di Brancusi, 60 – 3.3. Una riflessione in merito alle dinamiche di  
musealizzazione dell'*atelier* di Brancusi, 64 – 3.4. Lo studio di Francis Bacon a  
Londra, 68 – 3.5. La ricostruzione dello studio di Bacon a Dublino, 72 – 3.6. La  
musealizzazione dello studio di Francis Bacon, 74
- 77    Capitolo IV  
Conservazione dello studio originale dell'artista  
4.1. Casa Morandi a Bologna, 77 – 4.2. Eredità e Musealizzazione della casa  
Morandi, 80 – 4.3. Casa Morandi a Grizzana Morandi, 84 – 4.4. Il caso di Carlo

Zauli a Faenza: un museo–laboratorio, 86 – 4.5. Il processo di musealizzazione dell'*atelier* di Carlo Zauli, 89 – 4.6. Il percorso espositivo del Museo Carlo Zauli, 89 – 4.7. Le residenze d'artista, le attività didattiche e l'itinerario urbano, 91

95 *Conclusioni*

97 *Bibliografia*

123 *Ringraziamenti*

## INTRODUZIONE

Dimore storiche e studi d'artista rappresentano un immenso patrimonio culturale e sono ritenuti universalmente dei veri e propri teatri della memoria, grazie alla loro capacità di fornire preziose informazioni circa la vita e l'opera di chi li ha vissuti.

Soprattutto negli ultimi vent'anni, l'*atelier* è stato oggetto di diverse letture e interpretazioni che ne hanno messo in luce l'esigenza di salvaguardia attraverso specifici interventi di musealizzazione.

La ricerca esposta nel presente volume si situa al crocevia tra due ambiti disciplinari diversi: la storia dell'arte, per quanto riguarda la contestualizzazione storica e critica del tema, e la museologia, per ciò che concerne le scelte e le logiche alla base della conversione degli studi d'artista in istituzioni pubbliche.

Al fine di inquadrare storicamente il crescente interesse nei confronti dei luoghi di produzione creativa, nel primo capitolo sarà analizzata la letteratura scientifica sul tema, che chiama in causa aspetti differenti, legati tanto alla fisicità dei luoghi quanto alle connessioni tra lo spazio di produzione e l'artista. Fondamentale risulterà, pertanto, ripercorrere l'evoluzione storica, dal medioevo fino ai giorni nostri, del concetto di *atelier*, ovvero dalla "bottega" al "post-studio", in funzione non solo del mutamento sociale della figura dell'artista, ma anche dei cambiamenti dei linguaggi espressivi dell'arte.

Per meglio esplicitare le dinamiche che si celano dietro la conversione da spazi privati a luoghi pubblici, nel secondo capitolo sarà illustrato il contesto istituzionale e normativo, partendo dalla definizione di museo,

proposta dall'International Council of Museum (ICOM), con un approfondimento legato al comitato che si occupa della tutela delle case e delle dimore storiche (DEMHIST), passando successivamente alla valorizzazione museografica, attraverso l'analisi di due modelli espositivi contrapposti, quello delle *period room* e quello del *white cube*.

Nei successivi due capitoli saranno esaminati quattro casi di studio, secondo due tipologie di musealizzazione degli studi d'artista: quella realizzata in un luogo diverso rispetto al contesto originario e quella *in situ*. La scelta si è orientata su due episodi significativi a livello internazionale, la ricostruzione degli *atelier* di Costantin Brancusi a Parigi e di Francis Bacon a Dublino, e su due casi rilevanti in ambito italiano, le riqualificazioni della casa museo di Giorgio Morandi a Bologna e del laboratorio di Carlo Zauli a Faenza.

Da un'analisi comparativa dei casi summenzionati saranno evidenziati, oltre ai punti di forza che stanno alla base della conversione dell'*atelier* in spazio museale, i limiti e le criticità derivanti dalla non sempre facile coesistenza tra gli aspetti della conservazione e quelli della valorizzazione. Si constaterà, infatti, come negli esempi considerati la conservazione integrale degli spazi non sia stata sempre perseguita in egual misura, condizionando e talvolta alterando anche la lettura delle opere e l'immagine degli artisti.

## CAPITOLO I

# L'ATELIER D'ARTISTA: L'EVOLUZIONE STORICA

### 1.1. L'invenzione dello studio d'artista

Numerose indagini hanno messo in luce l'importanza di analizzare i luoghi di vita e di lavoro degli artisti in quanto spazi fondamentali per la comprensione delle opere e di ciò che si cela dietro la loro realizzazione.

È soprattutto dalla metà degli anni Novanta, ovvero da quando è mutato il modo di concepire gli *atelier*, anche in funzione di una loro possibile musealizzazione, che lo spazio del lavoro e della creazione ha iniziato a essere osservato sotto un nuovo punto di vista capace di mettere in relazione il processo produttivo, o parti dello stesso, con il momento dell'esposizione. L'apertura al pubblico dello studio di Constantin Brancusi, avvenuta nel 1997 in seguito a un progetto di ricostruzione realizzato da Renzo Piano, ha reso l'artista romeno il principale riferimento in merito alla tematica della musealizzazione degli *atelier*. Altri casi celebri hanno fatto seguito a questa prima esperienza, come ad esempio la ricostruzione dello studio di Francis Bacon alla Hugh Lane Gallery di Dublino<sup>(1)</sup> nel 2001 o l'allestimento della casa museo di Morandi a Bologna nel 2009<sup>(2)</sup>. A questi bisogna poi aggiungere le temporanee messe

(1) Si vedano B. DAWSON, "Francis Bacon Studio: The Dublin Chapter", in M. CAPPOCK (eds), *Francis Bacon's Studio*, Marell Publishers Ltd, London, 2005; B. O' CONNOR, "Dust and Debitage: An Archeology of Francis Bacon's Studio", in *Archaeologies of Art: Papers from the Sixth World Archaeological Congress*, UCS Scholarcast, Series 2, Ed. Ian Russell, 2008.

(2) Cfr. L. GHIRRI, *Atelier Morandi*, Palomar di Alternative, Bari, 2002.

in scena degli *atelier* in contesti differenti da quelli originali, come la ricostruzione dello studio di Giacometti, esposto al Centre Pompidou nel 2007<sup>(3)</sup>, e quella dello studio di Henry Moore, allestito presso il Musée Rodin nel 2010<sup>(4)</sup>.

Il discorso legato ai luoghi in cui gli artisti hanno vissuto e operato nel corso della loro vita ha finito pertanto per interessare sempre più studiosi, afferenti anche ad ambiti diversi dalla storia dell'arte: storici, architetti, archeologi e perfino economisti si sono dedicati nel tempo ad analizzare i cambiamenti che hanno interessato gli *atelier* e le dimore degli artisti<sup>(5)</sup>. Ma è soprattutto all'interno degli studi di ambito storico-artistico che l'*atelier*, a prescindere dalla sua configurazione materiale (può essere infatti tanto una mansarda caotica quanto uno spazio immacolato e super tecnologico, oppure una piazza, una bottega, un salotto letterario ecc.) e dal contesto storico che ne ha visto la creazione, è stato oggetto di lettura e interpretazione in merito alle opere, al rapporto tra esposizione e collezionismo e alle relazioni che dominano e orientano le produzioni<sup>(6)</sup>.

I principali studi e le antologie di rilievo sugli *atelier* degli artisti sono stati pubblicati a partire dalla seconda metà degli anni Novanta — periodo in cui si è registrata un'attenzione crescente verso questa tematica —, con un progressivo addentrarsi all'interno di una realtà in continua evoluzione, profondamente connessa alla figura dell'artista contemporaneo e al suo orizzonte creativo. In tal senso un significativo contributo è fornito da *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (1996) di Caroline A. Jones, la quale, prendendo principalmente in esame i casi di artisti come Frank Stella, Andy Warhol e Robert Rauschenberg, documen-

(3) V. WIESINGER, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 2007.

(4) Si veda il catalogo della mostra: H. PINET, *Henry Moore: L'atelier*, Hazan Paris, 2010.

(5) A conferma della multidisciplinarietà dell'argomento, affrontato da diverse scienze tra cui l'archeologia e l'architettura, si citano i contributi di B. O' CONNOR, "Dust and Debitage: An Archeology of Francis Bacon's Studio", in *Archaeologies of Art: Papers from the Sixth World Archaeological Congress*, UCS Scholarcast, Series 2, Ed. Ian Russell, 2008; A. DE POLI, M. PICCINELLI, N. POGGI, *Dalla casa atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra Immagine, Milano, 2006.

(6) S. ZULIANI, "Aprire lo studio. Una premessa", in S. ZULIANI (a cura di), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2013, pp. 7-11.

ta le trasformazioni dell'arte americana degli anni Cinquanta e Sessanta in relazione ai mutamenti del concetto di *atelier*<sup>(7)</sup>. Partendo dall'idea romantica dello studio, associata prevalentemente alla pratica artistica degli espressionisti astratti, i quali erano soliti lavorare in una sorta di «semi-sacred studio space»<sup>(8)</sup>, l'autrice focalizza l'attenzione sulle cause che hanno determinato in termini di produzione creativa l'evoluzione del modo di concepire e organizzare lo spazio di lavoro. E così infatti che dall'immagine mitizzata dello studio degli espressionisti astratti, di cui le celebri riprese di Hans Namuth che mostrano Jackson Pollock al lavoro costituiscono un valido esempio, si passa a una visione decisamente più pragmatica e meno sentimentale dello spazio di lavoro. Alla base di questa evoluzione, secondo Jones, ci sono le trasformazioni socio-economiche dell'epoca e i relativi processi di industrializzazione. Tali dinamiche hanno finito per ripercuotersi sull'ambito della produzione artistica: «For the artists of the 1960s, painting looked real only when the reality of the world outdoors had pervaded the studio, changing artists'role, production methods, and the work itself»<sup>(9)</sup>.

Lo stesso titolo del volume, *Machine in the Studio*, richiama alla mente il noto *The Machine in the Garden*, con cui Leo Marx, nel 1964, analizzava lo sviluppo della cultura industriale in seno alle comunità rurali. Facendo sua questa impostazione e applicandola al contesto americano degli anni Sessanta, l'autrice vede nella pratica di alcuni artisti una vera e propria fusione tra la realtà industriale e la percezione della natura, la quale viene riassunta sotto il concetto di «technological sublime»<sup>(10)</sup>. Se da una parte l'introduzione delle moderne apparecchiature nella pratica artistica comporta inevitabilmente una perdita di quella aura mistica dell'opera legata all'istinto e al genio creativo, dall'altra finisce con l'aprire nuovi scenari e possibilità inerenti soprattutto la riproduzione, anche in serie, dei lavori. A tal proposito, la storia dell'arte prende in esame il caso di tre figure di rilievo del *mainstream* dell'epoca con l'intento di verificare in quale misura tale rivoluzione avesse influenzato la loro produzione (e di conseguenza

(7) Cfr. C.J. JONES, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

(8) Ivi, p. 1.

(9) *Ibidem*.

(10) Ivi, p. 50.

l'ambiente di lavoro). Si scopre quindi che se per Frank Stella lo studio risultava principalmente il luogo ideale per “fare affari”, al pari di Andy Warhol e della sua “Factory”, al contrario per Robert Smithson rappresentava sostanzialmente uno spazio da cui fuggire (non è un caso, infatti, che l'artista venga considerato tra gli iniziatori della teoria del “post-studio”).

I profondi cambiamenti socio-culturali degli anni Sessanta costituiscono il punto di partenza anche delle riflessioni di *Studio and Cube* (2007)<sup>(11)</sup> dell'artista e teorico Brian O'Doherty. Nel saggio O'Doherty sostiene che gli *atelier* possono essere letti quasi fossero testi in grado di rivelare informazioni preziose in merito tanto agli artisti quanto alle loro opere<sup>(12)</sup>. Dal considerare l'*atelier* come una sorta di “rifugio”, dove il genio dell'artista trovava espressione, si è giunti, dopo la seconda metà del XX secolo, a una concezione dello studio quale luogo superato, anacronistico, ancorato a un ruolo troppo istituzionale della produzione artistica e per questo considerato alla stregua di una gabbia, all'interno della quale la creatività contemporanea non poteva manifestarsi. Uno dei primi artisti ad introdurre una sovrapposizione tra luogo di produzione e spazio espositivo è stato, secondo O' Doherty, Lucas Samaras, il quale nel 1964 trasferì il contenuto della sua camera da letto-studio dal New Jersey a New York, più precisamente alla Green Gallery. Questo gesto, osserva O' Doherty, voleva «essere un commento sui criteri estetici in vigore alla metà degli anni Sessanta e si fonda sull'enorme aumento del potere di trasfigurazione della galleria. Simboleggia una delle forze che trasformano la galleria vuota in opera d'arte»<sup>(13)</sup>.

L'identificazione tra spazi della creatività e spazi commerciali costituisce la premessa che condurrà all'idea contemporanea del post-studio, esplorata dalle voci critiche raccolte nell'antologia *The Fall of the Studio. Artists at work* pubblicata nel 2009 a cura di Wouter Davidts e Kim Paice.

(11) Il saggio, pur essendo stato redatto dall'autore parallelamente ai quattro contributi principali, scritti tra il 1976 e il 1981, pubblicati con il titolo *Inside the White Cube*, non era mai stato incluso nelle precedenti edizioni inglesi, rimanendo, di fatto, inedito fino al 2007. Cfr. B. O' DOHERTY, “Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta”, in B. O' DOHERTY, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano, 2012.

(12) Ivi, 92.

(13) Si veda B. O' DOHERTY, “Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta”, in B. O' DOHERTY, *Inside the White Cube, op. cit.*, pp. 89-90.

Quella del post-studio è una fase caratterizzata dalla pratica della *site-specificity*, che prevede un'ormai totale coincidenza tra luogo di produzione e luogo di esposizione<sup>(14)</sup>.

Tra le principali cause della disaffezione degli artisti nei confronti dello studio tradizionale vi sarebbe quella della progressiva affermazione, a partire dagli anni Sessanta, di nuove forme espressive, come l'arte concettuale e quella performativa, le quali inevitabilmente necessitano di modalità e spazi differenti rispetto alla scultura e alla pittura. Dunque, muovendo da queste considerazioni, il volume passa in rassegna alcuni casi di studio di artisti come Mark Rothko, Bruce Nauman, Eva Hesse, Robert Morris, Daniel Buren, Paul McCarthy e Matthew Barney, lasciando trasparire in questo modo una lettura quanto mai fluida e variabile dello spazio di produzione, che si conferma indissolubilmente legato più all'artista e alla sua pratica che non a uno specifico luogo fisico. Dall'analisi dei contributi, infatti, emerge non un'interpretazione letterale del concetto di post-studio ma piuttosto l'evidenziazione della sua capacità di fornire una misura del cambiamento che ha interessato gli artisti e il loro metodo di lavoro. Risulta altresì interessante osservare come di tutto ciò che attiene al sistema dell'arte solamente allo studio sia stato associato il prefisso "post", ragion per cui non si parla per esempio di post-galleria o di post-museo<sup>(15)</sup>.

Ad ogni modo, sebbene le nuove espressioni artistiche abbiano evidenziato il bisogno di aggiornare la concezione dello studio, quest'ultimo resta ancora oggi un luogo quanto mai centrale della produzione creativa ed è proprio per questo motivo che, dal secondo decennio degli anni Duemila, alcune ricerche si sono focalizzate sull'esigenza di leggere, analizzare e, per alcuni versi, anche decodificare i luoghi di produzione creativa. Tale interesse è dimostrato da un deciso intensificarsi di pubblicazioni, come ad esempio *The Studio Reader. On the Space of Artists* a cura di Mary Jane Jacob e Michelle Grabner, pubblicato nel 2010. L'antologia di saggi nasce con lo scopo di colmare questa lacuna conoscitiva, proponendo una sorta di classificazione dei modi di intendere lo studio. In funzione di questo tentativo di decodificazione, il volume si suddivide in cinque sezioni (*The*

(14) W. DAVIDTS, K. PAICE (eds), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Valiz, Amsterdam, 2009, p. 6.

(15) Ivi, p. 8.

*Studio as Resource, The Studio as Set and Setting, The Studio as Stage, The Studio as Lived-In Space* e *The Studio as Space and Non-Space*) e vede il coinvolgimento di artisti, critici, curatori e storici dell'arte (tra cui Svetlana Alpers, Bruce Nauman, Robert Storr, Daniel Buren, Carolee Schneemann, e Buzz Spector) con l'intento di fornire la massima pluralità di voci in merito alla tematica e di oltrepassare la visione romantica che per lungo tempo ha accompagnato la lettura dello spazio di lavoro dell'artista. Tuttavia, nonostante uno degli intenti principali del libro, come si legge nella prefazione di Mary Jane Jacob, sia quello di porsi in maniera critica rispetto alla mitizzazione dello studio<sup>(16)</sup>, molti dei contributi presenti finiscono, al contrario, per alimentarla attraverso il ricorso a espressioni che tradiscono, il più delle volte, un'interpretazione di carattere puramente soggettivo, basata su aspetti emozionali, così come anche la classificazione proposta sembra rispondere maggiormente a una logica editoriale piuttosto che a una puntuale circoscrizione casistica. Inoltre, bisognerebbe interrogarsi sull'utilità e validità di un approccio basato su classificazioni che, data la molteplicità dei linguaggi espressivi dell'arte, rischiano di essere sterili griglie da riempire. L'antologia ha tuttavia il merito di ripubblicare il lungimirante saggio di Daniel Buren, *The Function of the Studio* (1971), insieme a una nuova versione dello stesso aggiornata e riveduta per l'occasione, dal titolo *The Function of the Studio Revisited: Daniel Buren in Conversation*. L'artista infatti, a trentacinque anni dalla prima pubblicazione del saggio, ritorna sulla questione con una posizione che non sembra aggiungere niente a quanto già constatato nei primi anni Settanta, ovvero da una parte la constatazione della fascinazione esercitata da un luogo ritenuto come l'unico in grado di fornire una corretta visione delle opere, dall'altra la disillusione nei confronti dello stesso, data dalla consapevolezza che questo sia sempre più prossimo a un banale deposito merci<sup>(17)</sup>.

Per quanto riguarda invece il tema del ruolo dello studio nel processo produttivo, la raccolta di saggi *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean* (2013), a cura di Rachel Esner, Sandra Kisters

(16) M. J. JACOB, "Preface", in M. J. JACOB, M. GRABNER (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, p. XIII.

(17) D. BUREN, "The Function of the Studio Revisited: Daniel Buren in Conversation", in M. J. JACOB, M. GRABNER (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, op. cit. pp. 163-164.

e Ann-Sophie Lehmann fornisce alcuni interessanti spunti di riflessione. Prendendo come base di partenza i celebri saggi di Ernst Kris e Otto Kurz e dei Wittkower<sup>(18)</sup>, l'antologia allinea una serie di testi volti a esplorare la pratica artistica e la sua rappresentazione, riscontrando come «artists are never entirely open about their practice, and habitually hide their manual labor in order to present an image of almost magical creative genius»<sup>(19)</sup>. In tal senso, un ottimo contributo è fornito dal saggio di Sandra Kisters, *Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century*, nel quale si analizza l'evoluzione del concetto di studio d'artista a partire della dicotomia «hiding/showing». Secondo la studiosa infatti gran parte della mitologia legata allo studio discende dalla pratica degli artisti di non mostrarsi al lavoro mentre eseguivano le opere. Questa prassi avrebbe influito in maniera decisa sull'attribuzione di qualità al limite del sovrannaturale nei confronti dell'artista e del suo stesso studio, percepito, per diversi secoli, come un luogo avvolto dal mistero all'interno del quale si verificava «the magic of making»<sup>(20)</sup>.

In ambito italiano il testo di Aldo De Poli, Marco Piccinelli e Nicola Poggi *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista* (2006) si propone di fornire alcune riflessioni relativamente a un tema che, dopo la pubblicazione in italiano del celebre *Case d'artista: dal Rinascimento ad oggi* (1985) di Eduard Hüttinger (comprendente nell'edizione del 1992 anche un saggio introduttivo di Salvatore Settis), è stato poco esplorato<sup>(21)</sup>. Il volume presenta da una parte una lettura storica

(18) E. KRIS, O. KURZ (1935), *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven; trad. it di G. Piccoli, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Boringheri, Torino, 1980; R. e M. Wittkower, *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1968.

(19) R. ESNER, S. KISTERS, A.S. LEHMANN (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, p. 7.

(20) S. KISTERS, "Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century", in E. RA-CHÉL, S. KISTERS, A. S. LEHMANN (eds), *Hiding Making Showing Creation, op. cit.*, p. 18.

(21) Nel volume Hüttinger analizza diverse case di artisti riscontrando come queste venissero utilizzate per trasmettere la loro immagine e la loro posizione sociale. La casa diventa dunque un elemento centrale nel testimoniare importanti dettagli sulla personalità e sulle condizioni socio-economiche degli artisti. Attraverso i diversi casi di studio che prendono in esame le abitazioni di celebri esponenti della pittura e della scultura, dal Rinascimento ai primi anni del Novecento, come quelle di Mantegna, Piero della Francesca, Raffaello, Tintoretto, Vasari, Michelangelo, Rembrandt, Goya, Stuck o Max Bill, sono state indagate le diverse sfaccettature e significati che gli artisti stessi hanno voluto comunicare tramite la

e dall'altra un tentativo di codificare una possibile metodologia d'intervento per la musealizzazione<sup>(22)</sup>. Tuttavia, alcuni dei casi presi in esame esulano dalla tipologia di studio, inteso quale luogo di produzione dell'arte; gli autori allargano la loro ricognizione fino a includere dei casi di riuso di edifici storici e industriali trasformati solo successivamente in istituzioni dedicate alla memoria di personalità artistiche di rilievo, e non per via del fatto che fossero appartenuti a queste ultime. Il libro finisce così per comporre un'elencazione arbitraria che si rivela a tratti puramente descrittiva. È invece puntualmente focalizzata sullo studio inteso come luogo di produzione in senso stretto la raccolta di saggi *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente* (2013) a cura di Stefania Zuliani, frutto di un seminario promosso dal Laboratorio Archivio di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno. Il volume ripercorre, a partire dal Rinascimento italiano, alcune delle trasformazioni più significative che, durante il corso dei secoli, hanno interessato gli *atelier*. Dal punto di vista critico un apporto particolarmente significativo arriva dal saggio *Post studio? Produzione ed esposizione dell'opera nel Global Art World* di Stefania Zuliani, nel quale l'autrice sottolinea la capacità del museo d'arte contemporanea di anettere per forza espositiva ogni aspetto del fare artistico, attraverso un processo di istituzionalizzazione dell'attività dello studio. A tal proposito Zuliani, oltre alle consuete residenze d'artista, cita anche il caso delle *project room*, definendole «come zone intermedie fra l'aperto della sperimentazione e il chiuso dell'istituzione»<sup>(23)</sup>.

L'*atelier*, quindi, è stato negli anni osservato col fine ultimo di fornirne una narrazione o una rappresentazione rispondente alle visioni e alle posizioni che l'artista, di volta in volta, ha ricoperto. I ruoli e le funzioni dello studio sono stati analizzati in relazione all'evoluzione della figura dell'artista, adottando approcci capaci di mettere in risalto le modalità con cui i lavori venivano concepiti, i tipi di materiali utilizzati e la fisicità stessa degli spazi di produzione.

propria dimora, anche in riferimento al loro status sociale. Cfr. E. HÜTTINGER (1985), *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

(22) Cfr. A. DE POLI, M. PICCINELLI, N. POGGI, *Dalla casa atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra Immagine, Milano, 2006.

(23) S. ZULIANI, "Post Studio? Produzione ed esposizione dell'opera nel global art world", in S. ZULIANI (a cura di), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2013, p. 187.

## 1.2. L'evoluzione della figura dell'artista e dei luoghi di produzione creativa

L'*atelier* è andato incontro, nel corso del tempo, a numerosi processi di trasformazione legati alle modalità con cui è stato concepito dall'artista e percepito da parte del pubblico, in accordo con i mutamenti subiti dalla stessa figura sociale dell'artista.

Nella storia del mondo occidentale si assiste per ben due volte al fenomeno dell'elevazione dei cultori delle arti visive dal rango di semplici artigiani al livello di artisti ispirati: nella Grecia del IV secolo e nell'Italia del Quattrocento. Alcuni tentativi di emancipazione si possono riscontrare già a partire dal IV secolo con la comparsa delle prime firme degli artisti su statue e vasi<sup>(24)</sup>. Questo aspetto risulta rilevante per comprendere come questi maestri considerassero il loro lavoro come qualcosa di diverso da un mero prodotto artigianale e che pertanto meritava di oltrepassare i confini dell'anonimato. Un altro celebre contributo volto a riscattare la figura dell'artista si ebbe sul finire del IV secolo grazie allo storico Duride di Samo (nato intorno al 340 a.C.) il quale scrisse il suo *Vite dei pittori e degli scultori*, inaugurando in questo modo a tutti gli effetti la letteratura biografica sugli artisti<sup>(25)</sup>. Nonostante questo processo di emancipazione dell'artista, tuttavia, l'idea della subalternità delle arti visive non venne immediatamente sconfitta. Infatti, come osservano Rudolf e Margot Wittkower, «sopravvisse la tendenza a giudicare gli artisti nei termini della tradizione platonica, per cui il pregiudizio relativo alle arti visive non fu mai interamente superato nel mondo antico»<sup>(26)</sup>. Il clima di crescente affrancamento della figura dell'artista subì una dura battuta d'arresto in epoca romana: nonostante le conquiste ottenute dagli artisti nel corso dei secoli precedenti, Roma non accolse mai le arti visive nella cerchia delle *artes liberales*, le quali andarono poi a costituire il perno centrale dell'educazione cristiana, determinandone così l'esclusione dall'ambito degli interessi più elevati per tutto il Medio-

(24) R. e M. WITTKOWER, *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1968, p. 10.

(25) Cfr. J.J. POLLITT., *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, New Haven, London, 1974.

(26) R. e M. WITTKOWER, *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1968, p. 14.

evo<sup>(27)</sup>. Il declino e la caduta dell'impero finirono per rimuovere quanto ottenuto fino a quel momento e gli artisti si ritrovarono, ancora una volta, relegati nel modesto rango di operai e artigiani. Nel tempo, il crescente sviluppo delle città nordiche determinò la nascita di un'organizzazione gerarchica delle società e delle professioni, con la formazione delle cosiddette gilde, o "arti", come venivano chiamate in Italia<sup>(28)</sup>.

Nel corso del XIV secolo molte corporazioni elaborarono copiosi statuti destinati a durare oltre un centinaio d'anni<sup>(29)</sup>. Le gilde, che si occupavano di tutta la vita dei loro membri, dall'educazione all'osservanza religiosa, dai contratti ai rapporti con i committenti, ebbero una funzione livellatrice a livello sociale, in quanto tutti gli artisti dovevano sottostare a questo tipo di organizzazione a discapito della propria individualità, anche creativa. È noto come, contrariamente alla musica e alla poesia, le quali venivano insegnate in molte scuole e università, le arti visive erano confinate esclusivamente tra le corporazioni artigiane<sup>(30)</sup>. Tuttavia, il crescente sviluppo economico delle città incise notevolmente anche sulla richiesta di dipinti e sculture, non solo in ambito pubblico ed ecclesiastico ma anche in quello privato, finendo così per determinare una maggiore considerazione del lavoro degli artisti. Anche dal punto di vista teorico si iniziarono a porre le basi di una nuova concezione con il *De Pictura* (1435) di Leon Battista Alberti (1404–1472), testo che giocò un ruolo determinante nell'emancipazione del lavoro degli artisti. Nel

(27) Cfr. R. WITTKOWER, *The Artist and the Liberal Arts. An Inaugural Lecture delivered at University College London*, 30 January 1950, London 1952; J. J. Pollitt, *The Art of Rome, c. 753 B.C. – A.D. 337. Sources and Documents*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

(28) M. GREGORI, A. PAOLUCCI, C. ACIDINI LUCHINAT, *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, pp. 23–25.

(29) Le prime corporazioni di pittori furono fondate in Italia: a Perugia nel 1286, a Venezia nel 1290, a Verona nel 1303, a Siena nel 1355. Nei paesi a nord delle Alpi tali corporazioni furono costituite generalmente più tardi, come ad esempio a Praga nel 1348, a Francoforte nel 1377 e a Vienna nel 1410. Queste corporazioni comprendevano di solito anche le arti affini: vetrai doratori, intagliatori, stipettai e fabbricanti di carta, mentre gli scultori e gli architetti erano organizzati insieme ai tagliapietre e ai muratori. Si vedano R. e M. WITTKOWER, *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1968; G.G. COULTON (1928), *Art and the Reformation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1953.

(30) P.O. KRISTELLER, "The Modern System of the Arts", in *Journal of the History of Ideas*, Vol. XII, n. 4, 1951, p. 9.