



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e
Musicali

Studio d'artista: riflessioni sull'arte e la società attraverso
l'analisi di uno spazio dedicato all'atto creativo

Relatore:

Prof. Giovanni Bianchi

Laureando/a:

Maddalena Tono

Matricola: 1148878

Indice

Introduzione	p. 4
1. L'evoluzione dello studio d'artista dall'antichità al XVIII secolo.	p. 6
1.1. Antichità e Medioevo: dalla bottega allo studiolo	p. 7
1.2. Uno sguardo allo studio d'artista nell'età moderna	p. 13
2. Lo studio d'artista nella contemporaneità	p. 20
2.1. La crisi dell'Ottocento	p. 20
2.2. Il Novecento e le Avanguardie.....	p. 29
3. Preservare lo studio: la casa-museo	p. 38
3.1. La casa.....	p. 38
3.2. Il museo	p. 39
3.3. La casa-museo	p. 43
3.4. Da casa-atelier a museo.....	p. 47
Appendice iconografica.....	p. 52
Bibliografia.....	p. 71

Introduzione

L'arte ha sempre avuto un rapporto stretto con la società in cui viene prodotta e destinata. L'artista, infatti, non agisce in un vuoto isolamento, ma è profondamente condizionato dal contesto sociale, culturale ed economico in cui vive. Inoltre, l'arte ha il potere di influenzare a sua volta la società, attraverso il messaggio che veicola e le emozioni che suscita negli spettatori. Uno degli aspetti più interessanti del rapporto tra artista e società riguarda lo studio d'artista, spazio fisico e simbolico in cui l'artista crea le proprie opere. In questo contesto, l'artista sviluppa la propria sensibilità, coltiva la propria creatività e si confronta con le sfide e le opportunità del mondo che lo circonda.

Il mio percorso è partito dalla lettura de *Lo studio d'artista*, testo di recente pubblicazione dello storico dell'arte James Hall che affronta in maniera organica l'evoluzione dello spazio di creazione artistica dall'antichità ai giorni nostri, e subito mi sono posta la questione di come l'evoluzione di questi spazi fosse legata e condizionata dalla società circostante.

Grazie ai testi di Hauser e De Michelis ho avuto la possibilità di approfondire il modo in cui la società ha influenzato ed influenza l'arte, e viceversa, ma soprattutto di vedere come entrambe siano fondamentalmente esperienze umane che possono realmente cambiare la vita di un individuo.

Nell'ultimo capitolo ho voluto approfondire le motivazioni che hanno spinto la nostra società a voler preservare e musealizzare, rendendo quindi accessibili e fruibili al pubblico, le case e gli studi d'artista, spazi della creazione e per questo luoghi affascinanti, che ci permettono di avvicinarci e connetterci con l'artista che ha abitato quegli spazi, ma anche con l'atto creativo in sé, quell'operazione misteriosa che è la genesi di un'opera d'arte, oggetto che sintetizza e concentra il sentire del suo creatore, della società che lo circonda, della storia che pesa su quella società e del potenziale futuro che ha la capacità di plasmare.

1. L'evoluzione dello studio d'artista dall'antichità al XIX secolo

Il luogo di lavoro dell'artista è un'entità permeabile e mutevole che ha una relazione simbiotica con le botteghe degli artigiani, le celle dei monaci, gli studi degli eruditi e altri spazi interni ed esterni¹.

Possiamo definire «studio d'artista» lo spazio che l'artista designa adatto ad ospitare il suo processo creativo.

Il termine italiano *studio* fu coniato per la prima volta a Padova nel XV secolo ed era l'equivalente artistico dello studiolo di un erudito, una stanza privata dove l'artista lavorava e collezionava oggetti, si dedicava alla lettura e alla riflessione.

In inglese si utilizza la parola *workshop*, che fino al 1600 indicava gli spazi di creatori di ogni genere, poi affiancata dal termine d'importazione *cabinet*, oltre a *closet* e *painting room*, specifici per gli spazi dei pittori.

In Francia il termine *atelier* è utilizzato sia per gli spazi degli artisti che per quelli degli artigiani².

Questa varietà semantica corrisponde alla molteplicità di aspetti che questi spazi possono assumere con il mutare del tempo e delle sensibilità degli artisti e della società che li circonda e li influenza.

¹ JAMES HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 10.

² *Ivi*, pp. 9-10.

1.1. Antichità e Medioevo: dalla bottega allo studio

Nell'antica Grecia non esisteva la figura dell'artista come la possiamo intendere oggi, l'artista era assimilato agli artigiani, tanto che non esisteva una parola che distinguesse i termini «artigianato» ed «arte». Lo studio d'artista era pertanto la bottega.

Sia l'arte figurativa che la poesia, in epoca preistorica, avevano funzione sacrale ed erano forme d'arte collettive, ovvero non legate al nome dello specifico individuo creatore dell'opera, ma esprimeva valori e idee comuni a tutti³.

Con l'inizio dei tempi eroici la struttura della società passa dall'organizzazione impersonale della tribù a una specie di monarchia feudale basata sulla fedeltà al signore. In questo contesto il ruolo del poeta è quello di soddisfare la sete di gloria della nobiltà guerriera, il soggetto della poesia diventa l'individuo, di conseguenza la poesia perde il suo carattere collettivo. Il ruolo sociale del poeta muta concordemente, spesso proviene da ceti nobili e diventa rapidamente un ruolo fondamentale nelle corti. All'opposto invece troviamo l'artista-operaio che, con il suo umile lavoro manuale, si distanzia sempre di più dal lavoro intellettuale del poeta.

Emblematica è la figura leggendaria di Omero, sintesi del poeta come vate, veggente sacerdotale. La sua cecità è un segno esteriore della capacità di vedere cose che gli altri non possono vedere. L'infermità fisica di Omero, come anche la zoppia del dio Efesto, suggerisce che, in epoca primitiva, gli artisti uscissero dalle fila degli inabili alla guerra⁴. Le caratteristiche fisiche di Efesto possono anche essere correlate con i rischi fisici della lavorazione dei metalli, o in generale del lavoro manuale, che infatti era per la maggior parte svolto da schiavi⁵.

L'insalubrità di questi lavori manuali era considerata dagli aristocratici moralmente ripugnante, e, apparentemente, visitare il posto in cui lavora un artigiano non era desiderabile, ma questo disprezzo era spesso un cliché basato sulla necessità politica di tenere a bada le classi inferiori, infatti è contraddetto da testimonianze poetiche, come ad esempio uno dei cosiddetti *Inni omerici*, composto in stile omerico tra il 525 e il 350 a.C.⁶. «Omero» visita la bottega di un

³ ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 82.

⁴ *Ivi*, p. 81.

⁵ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 17.

⁶ ETTORE ROMAGNOLI (traduzione di), *Omero minore: Inni, Batracomiomachia, Epigrammi, Margite, Zanchelli*, Bologna, 1925, p.177.

vasaio e mostra una conoscenza dettagliata del suo mestiere. Altro esempio emblematico può essere quello di Socrate, cresciuto come muratore/scultore, che sostiene di discendere da Dedalo stesso, antenato mitico dell'artista-operaio, ultimo artista-mago in grado di infondere la vita nel legno e nella pietra, e che crede che la virtù si ottenga attraverso il sudore e il lavoro⁷. Egli frequentava le botteghe circostanti il mercato di Atene con i suoi seguaci, utilizzandole come aule informali⁸.

La tirannide della fine del VII a.C. secolo segna la vittoria dell'individualismo sulla classe aristocratica, ed è una fase di passaggio verso la democrazia⁹, che nel V a.C. secolo matura la forma artistica del naturalismo classico. In quest'epoca vediamo affermarsi artisti che hanno lasciato importanti esempi della loro arte, come Fidia, Prassitele, Lisippo, personalità artistiche definite, con uno stile individuale. Questi, pare, fossero diventati ricchi grazie alle loro opere¹⁰.

L'utilizzo culturale è il primo scopo propulsore dell'arte, motivo per cui gli artisti si specializzano e affinano le loro tecniche, ma in epoca tirannica la committenza passa dal clero alla classe mercantile, grazie anche al fenomeno molto diffuso del mecenatismo. L'arte diventa quindi strumento di gloria e propaganda, e l'aspetto sacrale diventa un mero pretesto. Il costume di offrire agli dèi, come doni votivi, immagini di esseri viventi, riceve un nuovo impulso dall'abilità degli artisti, che rendono le statue sempre più imponenti e attraenti¹¹. Per le grandi commissioni scultoree, come ad esempio quella della statua colossale di Zeus ad Olimpia (fig. 1) affidata a Fidia, vengono erette delle strutture temporanee in prossimità dello spazio a cui l'opera è destinata. Tali strutture sono spesso particolarmente robuste per evitare il furto dei materiali preziosi che adornavano le statue¹².

In questo frangente vediamo quindi una prima manifestazione dell'indipendenza dell'arte: l'elemento estetico prende il sopravvento su quello pratico; si viene quindi a definire una sorta di antenato del concetto Ottocentesco dell'*art pour l'art*¹³.

⁷ SENOFONTE, LIVIA DE MARTINIS (a cura di), *Memorabili*, II, 1, 20, in *Tutti gli scritti socratici*, Bompiani, Milano, 2013.

⁸ *Ivi*, IV, 2, 1, p. 537.

⁹ ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 100.

¹⁰ ANDREW F. STEWART, *Greek Sculpture: An Exploration*, Yale University Press, New Haven, 1990, pp. 66-67.

¹¹ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, pp. 102-103.

¹² J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 18.

¹³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, pp. 103-104.

Nel periodo del fiorire della democrazia i ceti iniziano ad essere meno definiti, ma la nobiltà continua ad avere un peso considerevole, passando da una legittimità ereditaria, di sangue, ad una aristocrazia di censo, fondata sulle rendite¹⁴. Poeti e filosofi dei secoli V e IV a.C. perlopiù appoggiano la nobiltà e di conseguenza il mantenimento dei privilegi di cui questa classe gode, anche grazie all'uso strumentale dell'arte. Il problema però si pone quando nell'arte si «dilata» la visione estetizzante del mondo: l'arte non è temibile finché rimane un mezzo di propaganda, di cui disporre a piacimento, ma quando la cultura estetica prende il sopravvento sui contenuti e porta con sé l'estendersi della cultura estetica a nuovi strati sociali, scatena ostilità e preoccupazione¹⁵, in quanto non più monopolio di un'unica classe dominante. Questo conservatorismo reazionario trova in Platone e nella sua teoria delle idee la sua espressione più completa. Nella *Repubblica* lamenta la nuova tendenza illusionistica della pittura, dichiarando che pittori e poeti creassero le sembianze di oggetti della cui produzione non sapevano, ma è difficile pensare che lo credesse veramente, sia per la popolarità delle visite alle botteghe, sia per le testimonianze visive¹⁶ dei processi produttivi, arrivate fino a noi in forma di vasi e stele.

All'avvento dei «nuovi ricchi» nel mercato dell'arte si può anche ricondurre l'emancipazione della scultura dall'architettura, favorendo sculture di formato minore, di carattere più intimo e più facilmente trasportabili¹⁷.

Al tempo di Alessandro Magno c'è un mutamento della condizione dell'artista: il culto dell'individuo va a favore degli artisti, che dispensano gloria e la ricevono. La ricchezza si accumula nelle mani dei privati, pertanto si ha un aumento della richiesta di opere d'arte e di conseguenza una maggior considerazione degli artisti. La cultura filosofica e letteraria penetra nella cerchia degli artisti che si emancipano dall'artigianato e formano un ceto a sé¹⁸. Un esempio emblematico è sicuramente quello di Apelle, non solo pittore di corte di Alessandro Magno, ma anche amico personale del sovrano.

Plinio, nella *Naturalis historia*, racconta della visita di Alessandro Magno allo studio di Apelle, dove gli viene consigliato di non parlare di pittura perché ciò avrebbe reso palese la sua

¹⁴ *Ivi*, p. 109.

¹⁵ *Ivi*, I, pp.125-126.

¹⁶ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 31.

¹⁷ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 127.

¹⁸ *Ivi*, I, p. 144.

ignoranza sull'argomento¹⁹, ma, a parte questa eccezione, l'autore nel suo testo non parla mai di visite a studi d'artista, non ritenendoli luoghi degni di riceverne, se non da parte di altri artisti²⁰.

La Roma repubblicana e il primo impero valutavano ancora il lavoro manuale e artistico come la Grecia eroica, nonostante la familiarità con il lavoro; solo con l'influsso greco e la trasformazione della civiltà comincia a mutare l'importanza del poeta prima e dell'artista a seguire. Ma solo in età augustea questo mutamento diventa più sensibile, manifestandosi anche nell'importanza del fenomeno del mecenatismo pubblico e privato²¹.

Il passaggio dall'antichità al Medioevo è fortemente segnato dall'avvento del cristianesimo come religione di stato. L'arte cristiana dei primi secoli è una derivazione della tarda romanità: le opere del tempo di Costantino anticipano l'arte paleocristiana, caratterizzata dalla tendenza a stilizzare e semplificare, dalla rinuncia alla profondità e alla prospettiva, dalla solennità ieratica (fig. 1)²². Il mutamento stilistico è anche dovuto al fatto che le opere per i romani illustri, legati alla fede pagana, sono realizzate da artisti di professione, che le povere comunità di cristiani non possono permettersi di pagare. Le opere cristiane, dunque, sono probabilmente realizzate da artigiani e dilettanti mossi più dalla fede che dal talento o dal denaro²³.

Oltre alle caratteristiche stilistiche cambiano anche i soggetti, che vanno dalle immagini di devozione agli episodi biblici o agiografici²⁴, e soprattutto la funzione sociale dell'arte, caratterizzata da uno scopo morale e didascalico, non più godimento estetico ma semplice mezzo didattico²⁵.

Con la disgregazione del governo centrale che inizia nel VI secolo, l'epicentro della vita sociale si sposta dalla città alla campagna, che non è terreno favorevole all'arte²⁶. I monasteri sono troppo poveri per fungere da centro culturale²⁷, le scuole laiche decadono, lasciando così alla Chiesa il monopolio sull'istruzione e sulla committenza di opere d'arte²⁸.

¹⁹ CAIO PLINIO SECONDO, *Naturalis historia*, XXXV, 36, 85-86.

²⁰ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 34-35.

²¹ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, pp. 145-146.

²² *Ivi*, pp. 151-152.

²³ *Ivi*, p. 154.

²⁴ *Ivi*, p. 153.

²⁵ *Ivi*, pp. 156-157.

²⁶ *Ivi*, p. 177.

²⁷ *Ivi*, p. 178.

²⁸ *Ivi*, pp. 178-179.

Con l'incoronazione di Carlo Magno, la monarchia franca si trasforma in teocrazia e cerca di restaurare l'indebolita autorità del regno, ma non può nulla contro la forza dell'aristocrazia latifondista. Carlo Magno deve perciò dimostrarsi più potente di quello che in realtà è: a questo scopo fa della sua corte di Aquisgrana il centro della moda e della cultura²⁹. Il cuore di questa corte è l'officina palatina, sul modello della quale verranno organizzati gli *scriptoria* dei conventi³⁰.

Lo *scriptorium* è il locale destinato, nei conventi, all'attività di copiatura da parte degli amanuensi, spesso attiguo alla biblioteca.

Il più antico disegno architettonico a noi pervenuto è la pianta di un monastero ideale (fig. 2), dove lo *scriptorium* è posto sopra la biblioteca: la posizione rialzata permette una migliore illuminazione. Inoltre, confina con l'abside della chiesa e gli alloggi dell'abate. È probabile che solo lo *scriptorium*, oltre alla chiesa, fosse dotato di vetrate³¹, indispensabili per garantire una illuminazione ottimale, in quanto i sistemi di illuminazione artificiali, all'epoca candele e lampade ad olio, avevano costi proibitivi³².

Scomparso Carlo Magno, i conventi diventano il centro culturale dell'impero³³: nella maggior parte, si istituiscono biblioteche e *scriptoria*, poiché l'attività di copia e illustrazione dei manoscritti ben si addice al lavoro prescritto dalla regola monastica. Presso i conventi di questi ultimi, gli *scriptoria* sono grandi laboratori comuni, mentre presso i cistercensi o i certosini sono piccole celle per il lavoro individuale³⁴. A partire dal XI secolo, con l'aumento del benessere economico e della popolazione, gli artigiani laici stipendiati cominciano sempre più spesso a lavorare accanto ai monaci³⁵.

L'illustrazione dei libri era arte monastica per eccellenza, ma i frati si occupavano anche di architettura, scultura, pittura, oreficeria, tessitura, istituivano fonderie di campane, fabbriche di vetri e ceramiche³⁶. Man mano che le ricchezze dei monasteri crescono, i monaci sono

²⁹ *Ivi*, p. 180.

³⁰ LOUIS RÉAU, GUSTAVE COHEN, *L'art du moyen âge et la civilisation française*, La Renaissance du livre, Bruxelles-Paris, 1935, pp. 264-265.

³¹ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 45-47.

³² WALTER HORN, ERNEST BORN, *The Plan of St Gall*, I, University of California Press, Berkeley, 1979, p. 147.

³³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 195.

³⁴ *Ivi*, p. 197.

³⁵ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 44.

³⁶ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 197.

sempre meno lavoratori e sempre più proprietari e amministratori, e impiegano sempre più operai e artisti esperti per far fronte alla richiesta crescente di manufatti artistici³⁷.

I prodotti artistici di quest'epoca sono sempre più caratterizzati da un piccolo formato, che è ascrivibile al fatto che la corte di Carlo Magno fosse «nomade», in continuo spostamento da una città all'altra: gli oggetti piccoli, come ad esempio gioielli o altri manufatti di oreficeria, sono più facilmente trasportabili³⁸.

Nel trattato *De diversis artibus*, scritto dal monaco Teofilo intorno al 1125, la lavorazione dei metalli occupa un ruolo di rilievo. Si credeva che la rarità e le qualità fisiche dei metalli preziosi fossero un legame con la divinità³⁹. Teofilo, all'inizio del capitolo sulla lavorazione dei metalli, descrive come costruire un laboratorio di oreficeria: le indicazioni vaghe ci fanno pensare ad un edificio simile alla navata di una chiesa, orientato come quest'ultima, e modellato sull'architettura romanica. Nella pianta dell'abbazia di San Gallo vediamo che i laboratori degli orafi erano situati in un edificio sul perimetro meridionale, insieme ad officine dedite ad altre lavorazioni, e gli orafi sono collocati in una *dépendance* insieme a fabbri e follatori, forse a causa del rischio di incendi e della tossicità dei processi produttivi⁴⁰.

La curiosa descrizione del tavolo da lavoro incassato in una fossa del pavimento ha probabilmente un valore simbolico: l'artigiano è seduto in basso, posizione che esemplifica l'umiltà e il duro lavoro, entrambi essenziali per la penitenza di un monaco. I laboratori degli orafi erano diventati simboli religiosi fondamentali: i processi di produzione sono associati alla penitenza dei peccatori, mentre il prodotto finito, nel suo splendore, è associato al divino e al paradiso⁴¹. Questa visione simbolica dell'arte orafa è impiegata ampiamente da Ugo e Riccardo di San Vittore (XII sec.) nei loro testi teologici⁴². La loro conoscenza tecnica deriva in gran parte dalle visite alle botteghe degli orafi di Parigi, radunate sul Grand Pont: questo garantiva un elevato traffico di qualità, una maggiore sicurezza e un più facile controllo degli incendi⁴³.

³⁷ *Ivi*, p. 198.

³⁸ *Ivi*, p. 184.

³⁹ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 49.

⁴⁰ W. HORN, E. BORN, *The Plan of St Gall*, II, University of California Press, Berkeley, 1979, pp. 189-199.

⁴¹ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 53-55.

⁴² *Ivi*, pp. 56-57.

⁴³ *Ivi*, p. 57.

Il ritorno del Medioevo ad una civiltà rurale comporta un modello di economia domestica chiusa⁴⁴, ossia la produzione dello stretto indispensabile, senza nessuno stimolo alla sovrapproduzione destinata al commercio, che diventa una parte trascurabile dell'economia. Abbiamo quindi un periodo di staticità economica e sociale, che corrisponde, a livello culturale, ad un rigido conservatorismo, esacerbato dall'autorità assoluta della Chiesa in campo culturale⁴⁵. A partire dal XI secolo assistiamo ad una rinascita economica: non è chiaro se venga prima la produzione in serie e l'estensione del commercio o la disponibilità di denaro e l'inurbamento⁴⁶, ma i due fenomeni sono senza dubbio strettamente collegati. Con il potere economico guadagnato dalla borghesia cittadina, la Chiesa perde il suo monopolio sulla committenza d'arte e quest'ultima, di conseguenza, si secolarizza⁴⁷. Di questo abbiamo testimonianza dai dipinti che ritraggono scene di lavoro all'interno di botteghe di orafi (fig. 3): sui manufatti religiosi prevalgono di gran lunga oggetti di piccola gioielleria⁴⁸. Nel XIV secolo gli orafi fiorentini sono all'apice del successo, come testimoniano gli elenchi delle tasse⁴⁹, e la legge gli proibisce di lavorare in «luoghi segreti», quindi all'interno della bottega o di notte, per impedire le frodi⁵⁰. Inoltre, lavorando in piena vista l'orafo pubblicizza la sua merce e sfrutta al massimo la luce naturale (fig. 4).

1.2. Uno sguardo allo studio d'artista nell'età moderna

Il concetto di Rinascimento è piuttosto arbitrario, nel Quattrocento di fatto si compie un processo in atto dalla fine del XII secolo⁵¹. L'indirizzo razionalistico predomina nella vita intellettuale e materiale, e l'evoluzione artistica si inserisce in questo processo razionalizzatore:

⁴⁴ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 206.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 208-209.

⁴⁶ *Ivi*, p. 220.

⁴⁷ *Ivi*, p. 226.

⁴⁸ EVELYN WELCH, *Shopping in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven, 2005, p. 158.

⁴⁹ KATALIN PRAJDA, *Goldsmiths, Goldbeaters and Other Goldworkers in Early Renaissance Florence*, in EVA JULLIEN, MICHEL PAULY (a cura di), *Craftsmen and Guilds in the Medieval and Early Modern Periods*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2016, pp. 199 e 301.

⁵⁰ GLYN DAVIES, *The Organisation of the Goldsmiths' Trade in Trecento Siena*, in ÉLISABETH ANTOINE-KÖNIG, MICHELE TOMASI (a cura di), *Orfèvrerie gothique en Europe: production et reception*, Viella, Roma, 2016, p.15.

⁵¹ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 293.

«bello» è l'accordo logico tra le parti e il tutto, il ritmo matematico delle composizioni⁵². Emblematica è la scoperta della prospettiva centrale, la riduzione dello spazio in termini matematici, una delle nuove «scienze» dell'arte, che Francesco Squarcione si propone di insegnare nella sua scuola padovana, la prima scuola d'arte privata documentata⁵³, che può vantare una collezione di disegni di maestri italiani, calchi e originali di sculture antiche e moderne, medaglie e monete⁵⁴.

Il fenomeno del collezionismo è storicamente correlato con l'arte prodotta indipendentemente dalle committenze⁵⁵. Nel corso del Quattrocento la grande arte si affranca dall'artigianato, e di conseguenza l'artista si sente libero dai desideri del committente; perciò, inizia a produrre opere di suo gusto. Il collezionista è colui che apprezza l'opera a prescindere dalla sua destinazione pratica⁵⁶. La maggiore richiesta di opere finisce per elevare la condizione dell'artista da artigiano piccolo-borghese a quella di libero lavoratore intellettuale, formando un ceto economicamente sicuro e socialmente consolidato⁵⁷.

Se guardiamo all'inizio del secolo, gli artisti sono gente modesta, vengono da famiglie di condizioni umili, sono soggetti alle corporazioni e non è il talento che gli dà diritto di esercitare il mestiere ma il tirocinio compiuto nel modo prescritto⁵⁸. Cennini, nel suo *Libro dell'arte*, raccomanda un apprendistato di dodici anni⁵⁹, anche se altre fonti testimoniano che solitamente la formazione era più breve⁶⁰. Tale periodo di apprendistato era svolto presso le botteghe, complessi sistemi spesso simili a imprese, dove gli allievi imparano il mestiere fino ad arrivare a dipingere autonomamente un'intera opera; a questo punto l'apprendista diventa aiuto del maestro, realizzando parti secondarie del quadro in concerto con il maestro⁶¹. Tenendo come esempio Squarcione, è noto che adottasse il miglior allievo come figlio, traendo profitto dal suo lavoro: diversi allievi si lamentano del fatto che si prendesse il merito dei loro sforzi; infatti, Squarcione è coinvolto in diverse controversie legali⁶².

⁵² *Ivi*, p.304.

⁵³ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 88.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 327.

⁵⁶ *Ivi*, p. 329.

⁵⁷ *Ivi*, p. 339.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 67.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, pp. 340-341.

⁶² RONALD LIGHTBOWN, *Andrea Mantegna*, Mondadori, Milano, 1986, p. 16.

L'ascesa sociale degli artisti è dovuta a diversi fattori: la collaborazione e reciproca legittimazione tra artisti e umanisti, i primi offrono con le loro opere un efficacissimo mezzo di propaganda per le idee degli intellettuali, e i secondi sono per gli artisti i garanti del loro valore intellettuale⁶³; la trasformazione del sistema didattico, che sottrae i giovani artisti alla bottega, affidando la loro formazione a scuole e accademie⁶⁴; l'aumento generale degli onorari causato da una maggiore richiesta, ma soprattutto la presenza sul mercato della Curia pontificia, che attira a Roma una moltitudine di artisti⁶⁵. Altro fattore certamente rilevante è l'utilizzo di modelli in carne ed ossa per il disegno di nudo⁶⁶: ciò comporta l'allontanamento dello studio dell'artista dalla strada, per motivi sia pratici che morali. Si sviluppa così una cultura di segreti custoditi nello studio, centrale nell'ascesa dell'artista rinascimentale⁶⁷.

Vediamo così, nel XVI secolo, artisti come Leonardo, Michelangelo, Tiziano, quasi divini, creatori, solitari, posseduti dal *furor* divino⁶⁸ che si impone sulla loro stessa volontà. In poche parole, geni⁶⁹.

Durante il Rinascimento disegnare di notte diventa una componente fondamentale della pratica artistica, che contribuisce all'aura di mistero che circonda lo studio⁷⁰. Questa pratica viene diffusa negli ambienti culturali dal fiorentino Baccio Bandinelli, che fonda un'accademia con sede nel Belvedere (fig. 5), residenza estiva del Papa⁷¹. La luce artificiale resta un lusso, perciò il disegno notturno è uno status symbol che colloca l'artista nella categoria dell'élite⁷².

La classicità rinascimentale lascia presto il posto all'assoluto equilibrio del Manierismo, sintomo di un'instabilità sociale causata da diversi fattori, quali il crollo dell'egemonia economica italiana, la Riforma luterana e l'invasione della penisola da parte di Spagna e Francia⁷³. Il Manierismo è la prima corrente moderna legata ad un problema di cultura e per la quale il rapporto tra tradizione e innovazione si pone come un compito da risolvere con mezzi razionali⁷⁴. In realtà dalla crisi spirituale di inizio Cinquecento nascono due stili post-classici, il

⁶³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 348.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 346-347.

⁶⁶ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 97.

⁶⁷ *Ivi*, p. 101.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 116-117.

⁶⁹ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 353.

⁷⁰ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 120.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 124.

⁷³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974, p. 385.

⁷⁴ *Ivi*, p. 386.

Manierismo e il Barocco, le cui differenze sono da vedere soprattutto sul piano sociale: il Manierismo è l'arte della classe colta, aristocratica e cosmopolita; il primo Barocco è una tendenza più popolare, emotiva, con tratti nazionali, e infine il Barocco maturo prevale sul Manierismo con l'espandersi della propaganda ecclesiastica contro la Riforma⁷⁵.

Anche sul piano scientifico avvengono dei mutamenti molto rilevanti, con l'affermarsi della teoria copernicana. L'uomo diventa un fattore piccolo e insignificante in questo nuovo sistema, ma acquista anche un nuovo orgoglio, derivante dalla consapevolezza di riuscire a comprendere la vastità dell'universo e della natura⁷⁶. Vediamo dunque una classificazione sempre più scientifica delle collezioni conservate negli studi degli artisti⁷⁷, e gli studenti dell'Accademia degli Incamminati, fondata dalla famiglia Carracci nel 1582, studiano l'arte antica e moderna e «ogni cosa creata»⁷⁸.

Il modello dell'artista-collezionista universale è Rubens, che fa costruire un intero edificio adiacente alla sua casa per collocarvi il suo studio (fig. 6). Essendo pittore di corte per i regenti Asburgo non è più limitato dai regolamenti delle corporazioni; quindi, può prendere tutti gli allievi che desidera, mettendo in piedi una vera e propria fabbrica di pittura⁷⁹. La sua collezione è conservata in spazi appositamente progettati per questo scopo, ispirati a studi e gallerie italiani⁸⁰.

La pratica in studio di Rubens, una performance di multitasking che prevede la lettura di testi in latino mentre l'artista dipinge e conversa con gli ospiti, è chiaramente ispirata a quella dell'imperatore Augusto, descritta da Svetonio nelle *Vite dei Cesari*, e vuole dimostrare «il suo grande ingegno»⁸¹. Nel XVII secolo gli artisti sempre più spesso lavorano davanti ai visitatori per accrescere la componente spettacolare delle visite allo studio⁸²; queste diventano così popolari che alcuni artisti fanno perfino pagare un biglietto d'ingresso⁸³.

Il Settecento è un'epoca di grandi contraddizioni, di transizione sotto molti punti di vista. L'arte aulica, dopo uno sviluppo quasi continuo dal Rinascimento in poi, subisce un arresto in

⁷⁵ *Ivi*, pp.389-390.

⁷⁶ *Ivi*, p. 465.

⁷⁷ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 135.

⁷⁸ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, I, Bologna, 1678, p. 427.

⁷⁹ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 145.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 148-149.

⁸¹ MAX ROOSES, CHARLES LOUIS RUELENS, *Correspondence de Rubens*, II, Parigi, 1898, p. 156.

⁸² J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 151-154.

⁸³ JEAN ANDRÉ ROUQUET, *The Present State of the Arts in England*, J. Nourse, Londra, 1755, pp. 42-43.

favore del soggettivismo borghese che domina ancora oggi la concezione artistica⁸⁴. La tendenza al monumentale, al solenne che caratterizza il Barocco classicheggiante dell'arte ufficiale, viene sostituita dal gusto del leggiadro, dell'intimo che contraddistingue il Rococò, stile che si sviluppa durante la Reggenza in Francia: dopo la morte di Luigi XIV si conclude l'egemonia culturale della monarchia assolutista e la vita culturale comincia a fiorire lontano dalla corte, in salotti privati, dove la ricca borghesia frivola, stanca e passiva, ricerca il riposo nell'arte, dando vita ad una forma estrema di *art pour l'art*⁸⁵.

Verso la metà del secolo inizia una reazione al Rococò: gli elementi progressisti propugnano un ideale artistico ispirato a un carattere di razionale classicismo. Il classicismo è un fenomeno difficilmente definibile e interpretabile, è un tipo di arte che ben si presta a rappresentare ideologie autoritarie, ma in questa istanza viene preferito dalla borghesia razionalista e moderata per le sue forme semplici e chiare, in contrasto con il sensualismo barocco aristocratico⁸⁶.

Il Neoclassicismo non è un movimento omogeneo, ma si sviluppa in due fasi: una prima fase di «Rococò classicheggiante» o «Neoclassicismo archeologico» di carattere ibrido, eclettico, che risponde alla necessità dell'epoca di semplicità e schiettezza, come nuovo ideale di vita opposto all'edonismo imperante; una seconda fase, alla fine del secolo, quando il Neoclassicismo viene scelto come stile più appropriato a rappresentare l'*ethos* della Rivoluzione. Con la Rivoluzione l'arte diventa una professione di fede politica, non è un vano passatempo, ma deve istruire e migliorare, spronare all'azione e dare l'esempio⁸⁷. Il ruolo di David è senza precedenti: egli è membro della Convenzione, ma è anche l'uomo di fiducia e il portavoce del governo rivoluzionario in ogni questione d'arte, e fonda una scuola d'arte senza pari per ampiezza, prestigio e durata⁸⁸.

Quando viene sciolta l'Accademia sorge il problema di come sostituirla: David fonda la «Société populaire et républicaine des Arts», organo ufficiale che rimpiazza l'Accademia, ma a cui tutti possono accedere liberamente, senza riguardo alla posizione o al mestiere. L'insegnamento del disegno viene esteso anche alle scuole superiori, ma il massimo contribu-

⁸⁴ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 19.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 19-49.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 142-147.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 150-157.

⁸⁸ *Ivi*, p. 158.

to alla democratizzazione dell'educazione artistica è dato dalla costituzione e organizzazione dei musei: l'arte è finalmente fruibile da tutti⁸⁹.

David prende parte alla tendenza dell'epoca di occupare edifici un tempo destinati al culto, rimasti vuoti dopo la soppressione: la chiesa del convento di Les Feuillantes viene adibita a studio per la realizzazione del *Giuramento della pallacorda* (fig. 7). In seguito, userà l'ex chiesa del Collège de Cluny per dipingere *L'incoronazione di Napoleone* (fig. 8)⁹⁰.

David rimane una figura fondamentale anche dopo l'avvento di Napoleone, non perché sia il più grande pittore di Francia, ma perché il suo classicismo rappresenta la forma artistica meglio rispondente agli scopi politici del Consolato e dell'Impero⁹¹. L'arte di David in questi periodi successivi la Rivoluzione devia dall'intransigente severità degli anni rivoluzionari, incapsulando così tutte le contraddizioni del potere napoleonico: lo vediamo nelle *Sabine* (fig. 9), di stile più tenero e piacevole, troppo «femminile» per i gusti dei suoi seguaci che, delusi dal nuovo dipinto, si allontanano dal maestro, formando una comunità maschile utopica denominata in vari modi, Primitivi, Meditatori, Barbuti, nel Convento della Visitazione di Santa Maria, sito nel sobborgo parigino di Chaillot. Quest'esperienza dura poco, nel 1803 si sciogliono, ma il gruppo è considerato il primo movimento di avanguardia⁹².

Come il Neoclassicismo, anche il Romanticismo si può articolare in due fasi, tra di loro per nulla affini: il preromanticismo, nato come reazione dei ceti aristocratici e alto borghesi contro il razionalismo «disgregatore» e il riformismo illuministico⁹³, viene sconfitto dalla Rivoluzione; il Romanticismo che fiorisce dopo rispecchia un nuovo senso del mondo e della vita, e matura una nuova interpretazione della libertà artistica, non più privilegio del genio, ma diritto innato di ogni artista. I romantici negano la validità delle regole e tutta l'arte moderna, in certa misura, deriva da questo movimento romantico di liberazione⁹⁴. L'artista del nostro tempo è fondamentalmente solo e conscio della sua solitudine, l'arte moderna è espressione dell'individuo che si sente diverso. Il Romanticismo segna la fine di un'epoca in cui ci si ri-

⁸⁹ *Ivi*, p. 170.

⁹⁰ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 203-204.

⁹¹ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 158.

⁹² J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 204.

⁹³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 112.

⁹⁴ *Ivi*, p. 162.

volge a una «società», a un gruppo in complesso omogeneo: l'arte diventa un mezzo per il singolo di parlare ai singoli⁹⁵.

Friedrich coltiva la sua solitudine nell'essenzialità del suo studio, paragonato dai critici a una cella monacale (fig. 10), uno spazio incontaminato spartano, privo di comfort e privo di oggetti: sono ammessi solo il cavalletto, un tavolo, una sedia e una riga a T⁹⁶. Quest'ultimo oggetto era venerato da Friedrich come un simbolo religioso, per la sua natura di attrezzo, simbolo dell'«onesto» lavoro artigiano, che il pittore favoriva rispetto al concetto romantico del genio sregolato. Il suo studio è quindi una crasi tra la bottega di un artigiano e la cella di un monaco⁹⁷. Nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert vediamo delle accurate descrizioni dei mestieri e dei processi manifatturieri, redatti dopo visite a botteghe e officine, e interviste agli artigiani, Questo è sintomo di una nuova e maggiore considerazione e rispetto per le arti meccaniche, di una nuova religione del lavoro⁹⁸.

Delacroix, primo e massimo esponente della pittura romantica, già si contrappone al Romanticismo e lo supera. Egli rappresenta ormai l'Ottocento, mentre il Romanticismo resta più legato a sensibilità settecentesche, è contraddittorio e dogmatico. Gli intellettuali dell'Ottocento perdono la fede nei sistemi e nei programmi, vedono il senso dell'arte nell'abbandonarsi passivamente alla vita, nel coglierne il ritmo, nel riprodurre l'esperienza nel modo più fedele possibile. Il naturalismo non è dei secoli che credono di possedere saldamente la realtà, ma di quelli che temono di perderla⁹⁹. Delacroix nella sua pittura, invece di concetti, cerca di esprimere qualcosa di proprio, di irrazionale. Questo individualismo si palesa nel suo rifiuto di prendere allievi, né di dare libero accesso al suo studio. Nella pittura francese non ci sarà più nulla di simile alla scuola di David, le mete dell'arte sono ormai troppo personali¹⁰⁰.

⁹⁵ *Ivi*, p. 163.

⁹⁶ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 200.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 206-207.

⁹⁸ *Ivi*, p. 209.

⁹⁹ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 227.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 228-229.

2. Lo studio d'artista nella contemporaneità

2.1. La crisi dell'Ottocento

I tratti caratteristici del secolo sono già riconoscibili intorno al 1830: la borghesia è in pieno sviluppo, mentre l'aristocrazia è ormai scomparsa dalla scena storica. La borghesia costituisce una classe capitalistica conservatrice e illiberale che adotta forme e metodi di governo dell'antica aristocrazia, ma non ne ricalca la condotta ed il pensiero¹⁰¹.

Compiuta l'emancipazione borghese, inizia subito la lotta politica della classe operaia. Finora le lotte di classe del proletariato si erano confuse con quelle della borghesia, ma le vicende successive al 1830 renderanno palese che non possono appoggiarsi a nessun'altra classe nella lotta per i loro diritti. Mentre si sveglia la coscienza di classe, la teoria socialista prende una sua prima forma concreta, e nello stesso tempo si delinea il programma per un intransigente attivismo artistico: *l'art pour l'art*, che aveva trovato condizioni favorevoli nel periodo della Restaurazione, dando vita ad un'arte estremamente conformista¹⁰², attraversa la prima crisi¹⁰³.

Il razionalismo economico, l'industrializzazione, la vittoria del capitalismo, la tendenza scientifica del pensiero, la rinnovata esperienza di una rivoluzione fallita e il conseguente realismo politico, sono tutti fattori che preparano alla lotta contro il romanticismo che durerà per un secolo¹⁰⁴.

Il 1848 e le sue conseguenze stranio definitivamente i veri artisti dal pubblico. Come per le due rivoluzioni precedenti, i moti del 1848 seguono un periodo di grande fervore intellettuale, ma si concludono con la sconfitta della democrazia e della libertà intellettuale. La vittoria della reazione provoca un imbarbarimento del gusto e un appiattimento del pensiero; l'ingerenza

¹⁰¹ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 238.

¹⁰² MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, p.16.

¹⁰³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 239.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

dello stato burocratico in ogni questione di morale e di gusto provoca una scissione senza precedenti nella cultura francese. Il socialismo viene sacrificato all'«ordine» ristabilito¹⁰⁵.

Dovremo aspettare fino al 1863, anno di elezioni, per vedere i primi sintomi di un cambiamento: gli operai tornano ad associarsi e il socialismo trova inaspettatamente sostegno nella borghesia liberale opposta a Napoleone III¹⁰⁶.

Il Secondo Impero è inconcepibile senza prendere in considerazione l'ondata di prosperità che lo accompagna. Il capitalismo e l'industrialismo si sviluppano in tutta la loro ampiezza, dal 1850 la realtà in ogni suo aspetto subisce dei mutamenti più radicali di quanti ne abbia subiti dall'inizio della civiltà umana¹⁰⁷. Più che mai si diffondono il bisogno di lusso e l'amore dei piaceri: il Secondo Impero è il classico tempo dell'eclettismo, un tempo senza stile proprio. Era già successo in altri tempi che si verificasse una compresenza di stili diversi, ma mai prima d'ora le tendenze significative dell'arte avevano avuto una così scarsa eco presso i contemporanei¹⁰⁸. La vita artistica del Secondo Impero è dominata da una produzione facile e piacevole, destinata ad una borghesia indolente ed intellettualmente pigra¹⁰⁹.

Il Realismo è una corrente di opposizione, cioè lo stile di una piccola minoranza, osteggiato da critica e circoli ufficiali. Il Realismo è un Romanticismo con nuove convenzioni: la maggior differenza sta nell'indirizzo scientifico della nuova tendenza¹¹⁰. L'uomo diventa il centro della nuova estetica: nasce il socialismo scientifico, lo spirito della scienza si diffonde in ogni disciplina¹¹¹. La radice di questa tendenza si può ricercare nel fallimento della rivoluzione del 1848: il disinganno dei democratici si esprime nella visione obiettiva, strettamente aderente all'esperienza, delle scienze naturali. Fallito ogni ideale, ci si attiene ai fatti¹¹². L'origine politica di questo movimento ne spiega gli aspetti antiromantici e morali: il rifiuto di sfuggire alla realtà e l'esigenza di assoluta onestà nel descrivere i fatti, l'attivismo che vuole mutare la realtà, non solo descriverla, il carattere popolare nella scelta dei soggetti e del pubblico¹¹³.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 292-293.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 294.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 295.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 295-296.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 17.

¹¹² A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 297.

¹¹³ *Ibidem*.

Il Realismo è un movimento che nasce dal proletariato artistico e il suo primo maestro è Gustave Courbet (fig. 11): il pittore deve la sua posizione di guida alla sua origine, al fatto che descrive la vita del popolo, vive la vita precaria dell'artista proletario, disprezza la borghesia e i suoi ideali, è un convinto democratico e rivoluzionario e per questo è un perseguitato e un reietto¹¹⁴. Nella realtà, Courbet viene da una famiglia benestante della Franca Contea, ma l'affermazione di un'identità e dignità regionale è centrale nella sua narrazione. Nonostante la sua provenienza ribadisce sempre con sincerità la sua natura indipendente e nomadica, pur nella sua permanenza a Parigi¹¹⁵. In città ha degli studi in ex edifici religiosi, ma, tornato ad Ornans per realizzare la sua imponente opera *Funerale a Ornans* (fig. 12), ha bisogno di uno spazio altrettanto grande, adatto alla sua pratica di pittura al chiuso e all'aperto, così decide di convertire una vecchia lavanderia, aprendo una grande finestra e un lucernario, e dipingendo il soffitto di azzurro cielo, dando così la sensazione di essere all'aperto¹¹⁶. Dieci anni dopo riconverte una vecchia fonderia dipingendo anche lì il soffitto come se fosse un cielo con nuvole e rondini¹¹⁷, trasformando lo spazio in un padiglione permeabile che rispecchia il suo procedimento di lavoro: abbozza grossolanamente i dipinti con una spatola all'aperto e li conclude nello studio¹¹⁸.

Courbet incoraggia gli abitanti della città a recarsi nella natura, «senza paura di macchiarvi i pantaloni»¹¹⁹: è un erede di Jean-Jacques Rousseau, che era capace di lavorare solo camminando in campagna; infatti, considera la foresta di Montmorency come suo unico «studio»¹²⁰.

L'ascesa dello «studio da ombrello» prevede uno sforzo fisico non indifferente, contraddicendo quindi le critiche di John Locke, che afferma che la pittura sia «una ricreazione sedentaria, la quale occupa più lo spirito del corpo»¹²¹, relegando questa pratica ad un ambito esclusivamente femminile. La critica di Locke trasforma la pratica della pittura sia all'interno che all'esterno dello studio, favorendo l'ascesa di artisti molto poco sedentari¹²².

¹¹⁴ *Ivi*, p.298.

¹¹⁵ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 245.

¹¹⁶ PETRA TEN-DOESSCHATE CHU (a cura di), *Letters of Gustave Courbet*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, pp. 86-87, nn. 49-57.

¹¹⁷ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 247.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ STEVEN ADAMS, *The Barbizon School and the Origins of Impressionism*, Phaidon, London, 1994, p. 8.

¹²⁰ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Le confessioni*, Garzanti, Milano, 1976, p. 420.

¹²¹ JOHN LOCKE, *Pensieri sull'educazione*, Sansoni, Firenze, 1968, pp. 208-209.

¹²² J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 248.

Nel Realismo né la teoria né la pratica sono nuove, quel che è nuovo è la tendenza politica, il messaggio sociale, la vita del popolo ritratta senza superiorità o intento satirico¹²³. È per questa forte caratterizzazione politica che le classi dirigenti rifiutano nettamente il Realismo: ogni arte che ritragga la vita senza pregiudizi è di per sé un fatto rivoluzionario¹²⁴ che andrebbe a minare lo *status quo*.

Il carattere sociale della nuova arte si esprime anche nella tendenza degli artisti a raggrupparsi, a fondare colonie e condurre vita in comune, spesso in luoghi lontani dalla città, immersi nella natura. È un esempio la Scuola di Barbizon, non una vera e propria scuola ma un gruppo fluido, dove i membri sono indipendenti ma uniti dalla serietà degli intenti¹²⁵, sorge ai margini della foresta di Fontainebleau, vicino a Parigi, che diventa «un vasto atelier dei nostri giovani artisti»¹²⁶. Lavorando all'aperto, la natura diventa sia soggetto che luogo di creazione: liberandosi delle pareti, l'atelier si fonde con il soggetto rappresentato¹²⁷. Le successive confraternite e colonie di artisti dell'Ottocento esprimono tutte la stessa tendenza alla cooperazione: la coscienza della propria funzione storica, la percezione del senso e della necessità dell'ora guidano ormai la mente degli artisti. È evidente il desiderio di rompere l'isolamento romantico e liberare l'artista dal suo individualismo¹²⁸.

Il naturalismo del Realismo viene rifiutato da collezionisti, critici e pubblico, venendo apprezzato solo da un piccolo gruppo di intellettuali: lo straniamento degli artisti dal pubblico va tanto oltre che loro non solo accettano l'insuccesso come cosa naturale, ma considerano il successo come segno di scarso valore artistico¹²⁹.

L'atteggiamento della borghesia a proposito de *l'art pour l'art* si è nuovamente modificato, ponendosi ora in aperta ostilità all'arte «pura», moralmente indifferente. La minaccia viene dal Realismo perché i suoi esponenti propugnano, se non *l'art pour l'art*, un amoralismo artistico, una trattazione spregiudicata delle questioni morali¹³⁰.

¹²³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 298.

¹²⁴ *Ivi*, p. 299.

¹²⁵ *Ivi*, p. 301.

¹²⁶ S. ADAMS, *The Barbizon School and the Origins of Impressionism*, Phaidon, London, 1994, p. 76.

¹²⁷ DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX, *Nell'atelier*, 5 Continents Editions, Paris, 2005, p. 11.

¹²⁸ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 301.

¹²⁹ *Ivi*, pp. 302-303.

¹³⁰ *Ivi*, p. 304.

Il confine tra Realismo e Impressionismo è fluido, è difficile fare distinzioni nette sia dal punto di vista storico che concettuale. La gradualità del mutamento stilistico corrisponde alla continuità dello sviluppo economico dell'epoca e alla stabilità dei rapporti sociali¹³¹.

L'esperienza della Comune di Parigi del 1871 ha un'importanza relativa nella storia di Francia, il predominio borghese rimane sostanzialmente intatto mentre si passa dall'impero «liberale» alla repubblica conservatrice, ma questo passaggio avviene solo dopo la distruzione dei comunardi¹³².

Il capitalismo finanziario e industriale continua la sua coerente evoluzione, trasformandosi progressivamente in un sistema rigidamente organizzato. La Comune di Parigi finisce con una sconfitta completa degli insorti, ma è la prima rivoluzione sostenuta da un movimento operaio internazionale, e la borghesia ne esce vittoriosa, ma con un senso di pericolo acuto¹³³. È nel corso di questo processo che l'Impressionismo si distacca dal Realismo, trasformandosi in una nuova forma di romanticismo¹³⁴, assorbito dall'estetica e avulso dalla storia.

La crisi stessa è tra gli stimoli alle conquiste tecniche: il rapido sviluppo della tecnica affretta il variare delle mode e il mutare del gusto artistico. La continua e più frequente sostituzione dei vecchi oggetti fa sì che diminuisca l'attaccamento alle cose materiali e presto anche a quelle dello spirito, sicché il ritmo dei mutamenti in campo filosofico ed artistico finisce per adattarsi a quello delle mode¹³⁵.

Un fenomeno importante connesso con il progresso tecnico è lo svilupparsi dei centri di cultura in metropoli moderne, terreno fertile per l'arte nuova. L'impressionismo è l'arte urbana per eccellenza (fig. 13), e come tale rappresenta un'immensa espansione della percezione sensoriale, una nuova sensibilità che segna una delle più importanti svolte nella storia dell'arte occidentale¹³⁶. Nonostante la sua natura urbana, l'impressionismo mantiene il rapporto con la natura per quanto riguarda l'aspetto della pittura *en plein air*: Claude Monet mantiene l'aura di mistero intorno alla sua persona fomentando la voce che l'aria aperta sia il suo unico studio, quando in realtà, a Giverny, possedeva ben quattro studi, il più curato dei quali era il suo giardino giapponese. Nel 1872, ispirato dal pittore di Barbizon Charles-François Daubigny,

¹³¹ *Ivi*, p. 394.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 395.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ivi*, p. 396.

¹³⁶ *Ibidem*.

che ammirava molto, acquista un vecchio peschereccio per trasformarlo in un atelier galleggiante¹³⁷.

Il prevalere del momento sulla durata è la più semplice formula a cui si può ridurre l'impressionismo: viene così reso l'atto soggettivo del vedere. Il primato dell'istante significa in termini estetici il prevalere dello stato d'animo sulla vita, determinando un atteggiamento passivo di fronte alla vita, cioè una posizione di distacco, di neutralità, un puro atteggiamento estetico. L'impressionismo è l'estrema conseguenza alla rinuncia romantica alla vita attiva¹³⁸. Dal punto di vista della tecnica, l'impressionismo è l'ultimo passo di un secolare processo di involuzione formale, c'è una completa rinuncia al volume e al disegno; infatti, le prime esposizioni creano uno scandalo non comparabile a quello di nessun'altra novità artistica¹³⁹.

I sentimenti che la vita affollata e promiscua delle grandi città provoca (senso di solitudine, impressione vertiginosa del traffico, del continuo mutamento) sono quelli che determinano la visione impressionistica¹⁴⁰.

L'impressionismo non ha elementi che possono respingere il borghese, è uno «stile aristocratico» che si occupa poco di problemi estetici ed intellettuali¹⁴¹.

L'epoca dell'impressionismo offre due tipologie di artista moderno, asociale, estraniato dalla società: il nuovo bohémien e quello che si rifugia in terre esotiche per fuggire alla civiltà occidentale. Entrambi sono espressione dello stesso «disagio della civiltà»¹⁴².

La bohème ha tre diverse fasi: quella romantica, quella naturalistica e quella impressionistica¹⁴³. La bohème nasce come protesta contro il costume borghese, vi partecipano giovani artisti e studenti da famiglie facoltose, che lo fanno per puro spirito di contraddizione, sono puri romantici che vogliono essere originali e stravaganti nel modo di vivere. Essi fuggono nel mondo dei reietti come fosse un viaggio in terre esotiche¹⁴⁴. La bohème della generazione successiva, quella del naturalismo militante, è una vera bohème del proletariato artistico fatto

¹³⁷ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 259-260.

¹³⁸ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 397.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 398-400.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 403.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, p. 415.

¹⁴³ RENÉ DUMESNIL, *L'Époque réaliste et naturaliste*, Jules Tallandier, Paris, 1945, pp. 31 sgg.

¹⁴⁴ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, p. 417.

da gente che vive in modo precario, al di fuori della società borghese¹⁴⁵. Questa, tuttavia, è un idillio in confronto alla vita della generazione successiva, quella di Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin e Vincent Van Gogh: la bohème diventa un gruppo di vagabondi e disperati, in rotta non solo con la borghesia, ma con la civiltà europea tutta¹⁴⁶.

Molti giovani artisti cercano la loro libertà nella vita da bohémien, una vita in sottotetti fatiscenti nel Quartiere Latino di Parigi, privi di mobili e di qualsiasi altro comfort (fig. 14), a simboleggiare le loro convinzioni antimaterialiste¹⁴⁷. Anche Van Gogh, quando prende in affitto una stanza a L'Aja nel 1881 è deciso a mantenere la semplicità: «Per quel che riguarda i mobili, porterò i più semplici, un tavolo di legno, un paio di sedie. Per letto, mi accontenterei di una coperta di lana e del pavimento»¹⁴⁸. Queste sistemazioni in soffitte umide e camere in affitto sono le alternative meno integraliste alla pittura *en plein air*, quindi allo «studio da ombrello»: Monet realizza la serie sulla cattedrale di Rouen da una stanza in affitto¹⁴⁹, e lo stesso Van Gogh, quando arriva ad Arles, usa come studio una terrazza coperta da una tenda sul tetto dell'Hotel-Restaurant Carrel¹⁵⁰.

L'esperienza di vita di Van Gogh è emblematica della crisi generale del XIX secolo. Egli è figlio di un predicatore calvinista e anch'egli sceglie come vocazione la predicazione tra i minatori belgi del Borinage: in lui si fondono l'evangelismo e il socialismo umanitario¹⁵¹. Tutte le realtà che osserva prima di spostarsi a Parigi sono di lavoratori di fabbriche, miniere, campi, delle loro vite misere e faticose. Questo è il mondo in cui matura la sua vocazione di artista, è logico che si orienti verso un realismo carico di contenuto sociale, scegliendo come maestri Jean-François Millet, Courbet, Honoré Daumier, Eugène Delacroix¹⁵². Il modo in cui affronta la sua «missione» di artista è simile ad un soldato che si reca al fronte o ad un condannato ai lavori forzati, e l'uso del termine «missione» è coerente con la sua volontà di fondare nell'ambiente rurale di Arles una colonia di artisti maschi, sulla linea dei Nazareni¹⁵³. Quando si trasferisce a Parigi nel 1886, Van Gogh cerca un clima, un ambiente che «senta»

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 418.

¹⁴⁷ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 213.

¹⁴⁸ VINCENT VAN GOGH, *The Letters*, edizione online, www.vangoghletters.org/vg, lettera n. 194, 29 dicembre 1881.

¹⁴⁹ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 260.

¹⁵⁰ V. VAN GOGH, *The Letters*, edizione online, www.vangoghletters.org/vg, lettera n. 599, 19 aprile 1888

¹⁵¹ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 22.

¹⁵² *Ivi*, pp. 23-25.

¹⁵³ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 253.

come lui, cerca la Parigi naturalista, i valori del 1848, ma i tempi sono ormai cambiati. Verso gli artisti realisti c'è diffidenza da parte delle sfere ufficiali, e questa diffidenza si estende anche agli impressionisti. La pressione della critica, promossa dall'arroccamento della borghesia su posizioni conservative, insieme allo spegnersi del fervore ideale avevano causato l'allontanamento degli artisti dalle posizioni naturalistiche precedenti, da cui gli impressionisti erano partiti. I problemi della tecnica sostituiscono i problemi di contenuto che avevano assillato i naturalisti. Tuttavia, anche gli impressionisti rappresentano una forza vitale, ma la loro compagine si scioglie proprio nel 1886¹⁵⁴.

Van Gogh, dunque, si reca a Parigi pensando di trovare sostegno ai suoi sentimenti e aspirazioni, trovandosi invece davanti una realtà fredda e limitata¹⁵⁵. Sente che gli artisti non sono più parte della società, ma opposti ad essa, o rifiuti di essa. La sua vita avrà come unico scopo la ricerca di quei valori perduti che non potrà mai ritrovare. Di conseguenza quella carica sentimentale che è cresciuta in lui non ha modo di espandersi all'esterno, finendo per esplodere dentro, dilacerandolo. Egli si sente solo con questi suoi sentimenti e di questi sentimenti rimane vittima. La sua pittura è un'arte di pensiero, di intensità espressiva, che utilizza la deformazione e il colore come mezzi per esprimere non la verità apparente delle cose, ma la loro profonda sostanza¹⁵⁶. Van Gogh dà un significato al suo suicidio, pensandolo come unico modo di «protestare contro la società e di difendersi»¹⁵⁷.

Non solo Van Gogh, ma diversi artisti suoi contemporanei riflettono l'atmosfera di crisi del loro tempo, anche se in modi differenti: James Ensor, disilluso, si rinchiude in una sdegnosa solitudine dopo aver visto fallire le esperienze di indirizzo socialistico, il suo cinismo e moralismo si riflettono nelle forme grottesche di maschere e teschi che troviamo nelle sue opere¹⁵⁸. Edvard Munch invece manifesta un profondo terrore di fronte alla società borghese senza morale con la sua tavolozza cupa, la desolazione dei suoi personaggi, l'insistenza sui temi di morte ed erotismo. La sua produzione si ferma nel 1909, interrotta da un turbamento psichico profondo¹⁵⁹.

¹⁵⁴ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 29.

¹⁵⁵ *Ivi*, p.30.

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 31-32.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 34.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp.35-37.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 42-45.

L'arte ufficiale borghese nasce e si consolida quando la borghesia conquista il potere e lo difende: l'arte ufficiale ha funzione apologetica, celebrativa, e non può che essere pseudo o anti-realista, pur mantenendo un'apparenza realistica. Gli artisti più sensibili si oppongono a questa manifestazione della cultura ufficiale, distaccandosi dalle posizioni politiche e culturali della loro classe. Il rifiuto del mondo borghese diventa il rifiuto di una società, di un modo di vita, e si concretizza in una pratica di fuga individuale perché ormai le «idee generali» non esistono più. La poetica dell'evasione si trasforma in pratica, diventare «selvaggi» è un modo di fuggire da una società divenuta insopportabile¹⁶⁰. Per alcuni questa pratica si risolve in un pittoresco esotismo, ma per altri diventa un reale tentativo di salvezza, come ad esempio per Gauguin, che inizialmente si rifugia nella spiritualità popolare della Bretagna e in seguito nel mito del primitivo a Tahiti e Isole Marchesi. L'esperienza di Gauguin è un tentativo di vincere il progressivo impoverimento dei valori umani e spirituali, una ricerca per ritrovare se stessi, la propria felicità, la propria natura di uomini fuori dall'ipocrisia, dalle convenzioni e dalle corruzioni¹⁶¹.

Da questa situazione ha origine gran parte dell'avanguardia artistica europea¹⁶².

Come è possibile intuire, nell'arco del secolo la concezione dello studio cambia immensamente: abbiamo gli spazi sottratti all'edilizia religiosa¹⁶³, che ispirano la lunga corrente dello spazio bianco, minimalista, incontaminato che rimanda alla cella monacale, convenzione più duratura del design moderno¹⁶⁴; abbiamo l'avvento della pittura *en plein air* grazie alle innovazioni dell'industria chimica¹⁶⁵, e di conseguenza gli studi di artisti «nomadi» che possono prendere forma in stanze in affitto, in «studi da ombrello», o in studi mobili realizzati in carri e barche¹⁶⁶. Alcuni artisti, come ad esempio Monet, sfruttano una molteplicità di questi studi (figg. 15-16) nell'arco della loro attività artistica, e spesso creano una narrazione del loro personaggio che ruota intorno all'immaginario creato dall'una o dall'altra forma di studio¹⁶⁷.

¹⁶⁰ *Ivi*, pp. 46-49.

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 50-53.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 203-206.

¹⁶⁴ BRIAN O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, San Francisco, 1986.

¹⁶⁵ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 248.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 255-261.

¹⁶⁷ *Ivi*, *passim*.

2.2. Il Novecento e le Avanguardie

Negli atteggiamenti polemici degli artisti di fine XIX secolo hanno radici le ricerche poetiche dell'avanguardia: l'aspirazione a uno stato di purezza, la volontà di trovare un linguaggio vergine, fuori dalla tradizione dell'arte ufficiale¹⁶⁸. Vediamo quindi un nuovo e fervido interessamento alla cosiddetta «arte negra»¹⁶⁹, termine-ombrello che si riferisce a tutte le forme artistiche arrivate in Europa come risultato della colonizzazione di Africa e Oceania, all'arte ingenua, prodotta da artisti amatoriali, ma anche il disegno infantile, oltre che all'arte arcaica, portata alla luce dai numerosi scavi in quegli anni. Tutto ciò che era «barbaro» risultava particolarmente interessante, immediato, sincero¹⁷⁰.

L'adozione non solo delle suggestioni, ma anche delle forme di questi tipi d'arte è un modo in più per portare alle estreme conseguenze la rivolta contro i moduli figurativi della tradizione europea: la formula *épater le bourgeois*¹⁷¹ ha radici storiche più serie di quanto appaia. Polemica e protesta stanno per entrare in una fase di asprezza estrema¹⁷².

L'ondata reazionaria del secolo produce in campo artistico il rifiuto dell'impressionismo: l'arte postimpressionistica rinuncia ad ogni illusione realistica ed esprime il suo senso della vita attraverso la deformazione consapevole degli oggetti naturali. L'arte moderna si oppone all'impressionismo perché è «brutta», nel senso che rinuncia all'armonia e alla bellezza cromatica in una fuga angosciosa da ogni cosa gradita e piacevole¹⁷³.

Il positivismo viene proposto come antidoto generale contro la crisi del corpo sociale europeo. Questa dottrina d'ordine dà una tinta di spirituale entusiasmo alla società borghese nella sua fase di maggior sviluppo economico. La propaganda positivista non riesce però a coprire le contraddizioni che sfoceranno nella Prima guerra mondiale¹⁷⁴. Gli intellettuali avevano intuito l'avvicinarsi della catastrofe e avevano perciò tentato di dimostrare la falsità del miraggio positivistico: l'espressionismo nasce su questa base di protesta e di critica, e vuole essere l'opposto del positivismo. Essendo arte di opposizione è conseguentemente antinaturalismo e

¹⁶⁸ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 62.

¹⁶⁹ MADELEINE ROUSSEAU, *L'art océanien*, Apam, Paris, 1951, p. 124.

¹⁷⁰ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 64.

¹⁷¹ Scandalizzare il borghese.

¹⁷² M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 68.

¹⁷³ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, pp. 454-455.

¹⁷⁴ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 69.

anti-impressionismo: ciò che davvero dava fastidio dell'impressionismo è quel tono di felicità e leggerezza ignara dei problemi della società che porta a un progressivo avvicinamento alla «sostanza» dell'illusione positivista¹⁷⁵.

Il gruppo dei *fauves* inizia ad agire secondo il criterio della pura espressione. La loro attività inizia negli ultimi anni del XIX secolo, e la pittura è per loro un modo per scatenare sulla tela la violenza delle proprie emozioni, in un atto di liberazione dall'istinto¹⁷⁶. Henri Matisse, considerato il maggiore esponente del fauvismo, nel 1905 si sposta nel sud della Francia per lavorare con André Derain, altro esponente del gruppo, ma concluso l'esperimento ritorna a Parigi, trovando una sistemazione nell'ex Couvent des Dames du Sacré-Cœur, dove risiederà anche l'amico Auguste Rodin. Il convento era stato trasformato in hotel dopo le soppressioni repubblicane del 1904, e Matisse si sistema nel refettorio imbiancato con la moglie¹⁷⁷. Permane l'abitudine di occupare gli spazi che appartenevano ad ordini ecclesiastici, come abbiamo visto alla fine del XVIII secolo, e l'utilizzo di atelier bianchi, immacolati e spogli come la cella di un monaco.

Il fenomeno dell'espressionismo, tuttavia, si manifesta soprattutto in Germania, dove il regime imperiale e militarista di Guglielmo II accentuava tutte le moderne contraddizioni sociali e politiche. È possibile identificare alcuni elementi caratteristici dell'espressionismo: la contrapposizione al filisteismo guglielmino delle potenze liberatrici della natura, dell'istinto insopportabile alle inibizioni di una falsa morale; l'esigenza di sottrarsi dalla durezza della società rifugiandosi nella spiritualità; infine, al contrario, l'opposizione attiva in senso critico, con obiettivi specifici e addirittura politici¹⁷⁸.

Fondamentalmente l'espressionismo non trova un senso nel replicare la realtà che già esiste: il compito principale dell'artista consiste nell'indagarne il significato fondamentale e ricrearlo, ovvero cogliere il nucleo eterno e immutabile della realtà¹⁷⁹.

L'esperienza della guerra, insieme ai problemi sociali e politici del periodo postbellico, spingono molti artisti a riflettere sull'esperienza passata e sulla situazione della cultura figurativa di quegli anni: si arriva a una riflessione critica contro quelle forme d'arte che eludono i pro-

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 70-71.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 73-75.

¹⁷⁷ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 217.

¹⁷⁸ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, pp. 83-85.

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 87-90.

blemi più urgenti. Si reagisce perciò contro le effusioni dell'anima, ma anche contro il tecnicismo senz'anima. La soluzione appare in un'arte radicata nella realtà¹⁸⁰.

La rivoluzione del 1918 rovescia la corona imperiale e quelle dei principi degli stati tedeschi, restituendo la libertà a numerose energie intellettuali: durante gli anni della Repubblica di Weimar l'attività culturale d'ispirazione democratica e socialista aumenta di qualità e intensità. Prende sostanza un espressionismo realistico con caratteri nuovi¹⁸¹.

In questo clima Walter Gropius fonda il Bauhaus come libera scuola d'arte e mestieri. Qui l'assunto positivistico è ripreso in una prospettiva socialista¹⁸². Ogni laboratorio era diretto congiuntamente da un artista e da un artigiano, e si vuole abolire ogni distinzione di classe, di posizione e di genere. Nel 1923 si passa da una produzione prettamente artigianale ad una in serie, anche per una questione finanziaria¹⁸³. L'ostilità politica della destra e i tagli al bilancio spinsero Gropius a trasferire la sede del Bauhaus a Dessau, dove viene realizzato un campus costituito da tre blocchi principali collegati da strutture a ponte, utilizzando calcestruzzo, acciaio, lastre di vetro: un complesso che ricordava l'edilizia industriale della zona. Lo stabile dei laboratori è interamente vetrato (figg. 17-18), per garantire abbondante luce naturale in ogni stagione, e perché i passanti potessero osservare all'interno «l'uomo al lavoro o mentre gode il meritato riposo»¹⁸⁴. In questa trasparenza possiamo trovare un eco delle botteghe medievali, dove non esistevano spazi nascosti per attività disoneste, ma anche la trasformazione dell'edificio in un palcoscenico¹⁸⁵.

Lo schieramento di questi artisti al fianco del proletariato e spesso a favore di organizzazioni politiche di sinistra, come ad esempio il movimento spartachista, porta a una inevitabile condanna di tutto l'espressionismo come «arte degenerata» con l'avvento di Hitler e del nazismo: gli espressionisti dimostravano il fallimento di un ordine, per questo erano nemici, e come tali vennero perseguitati, dispersi, le loro opere confiscate¹⁸⁶.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 119.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 122.

¹⁸² *Ivi*, p. 118.

¹⁸³ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 228.

¹⁸⁴ BAUHAUS ARCHIV, MAGDALENA DROSTE, *bauhaus. 1919-1933*, Taschen, Köln, 2006, p. 122.

¹⁸⁵ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 230-231.

¹⁸⁶ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, pp. 124-133.

Il dadaismo nasce a Zurigo nel 1916 come rivolta giovanile, con radici nel disgusto per la guerra e per tutte le forme della civilizzazione moderna¹⁸⁷. Questo movimento inizia una lotta sistematica contro i mezzi espressivi convenzionali, cercando di giungere all'espressione immediata tramite un linguaggio interamente spontaneo¹⁸⁸. Antiartistico, antiletterario, antipoe-tico, Dada è contro l'universale, a favore della sfrenata libertà dell'individuo, per la spontaneità, per l'anarchia contro l'ordine: in ogni momento Dada deve distruggere Dada, in un incessante dinamismo della libertà¹⁸⁹. Il gesto, più che l'opera, interessa Dada, basta che sia sempre una provocazione: lo scandalo è lo strumento espressivo preferito dei dadaisti, nel tentativo più esasperato di rinsaldare la frattura tra arte e vita di cui Van Gogh ha dato il primo annuncio¹⁹⁰.

Se Dada trova la libertà nella pratica costante della negazione, il surrealismo a questa libertà cerca di dare il fondamento di una «dottrina». Molte delle posizioni dadaiste permangono nel surrealismo, ma acquistano una fisionomia diversa. La posizione di Dada era provvisoria, scaturita dalla nausea per la guerra, ma la situazione ora è mutata, gli scandali appaiono sempre meno efficaci a mantenere vivo il significato della rivolta intellettuale contro la società, e tuttavia la frattura della crisi rimane aperta. La coscienza di questa frattura, nel surrealismo, è acutissima: per questo motivo tutto lo sforzo dei surrealisti è teso a trovare una mediazione per riparare questa lacerazione¹⁹¹.

Secondo André Breton, l'arte autentica è legata all'attività sociale rivoluzionaria: il surrealismo supera le posizioni di protesta e rivolta per giungere ad un'esplicita posizione rivoluzionaria. Secondo i surrealisti, il problema della libertà presenta due facce: quella della libertà sociale e quella della libertà individuale, che prevedono due diverse soluzioni. Nell'indagine di Breton su queste questioni presiedono due nomi che avranno un peso determinante nella vicenda surrealista: quello di Marx come teorico della libertà sociale e quello di Freud come teorico della libertà individuale¹⁹².

¹⁸⁷ *Ivi*, pp. 152-153.

¹⁸⁸ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982, pp. 454-456.

¹⁸⁹ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, pp. 156-157.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 174-175.

¹⁹² *Ivi*, pp. 175-176.

Molti surrealisti entrano a far parte del partito comunista francese e sono fedeli alle direttive della III Internazionale, pur non senza dissensi interni¹⁹³. A causa di questi dissensi, di queste due anime, sociale e individuale, il surrealismo si spezza, il movimento si separa, una parte rimane vicino al partito comunista francese, mentre Breton allaccia rapporti con Lev Trotsky, con cui scrive il manifesto *Per un'arte rivoluzionaria indipendente* nel 1938. Questo movimento, più di ogni altro, cerca di dare una risposta alla domanda che si ponevano gli intellettuali europei: come uscire dall'angoscia della crisi?¹⁹⁴

La polemica contro l'impressionismo è una caratteristica di tutti i movimenti d'avanguardia, ma viene svolta con modalità differenti: la corrente che va dall'espressionismo al surrealismo rifiuta il positivismo dando risalto al sentimento, all'emozione, ma ci sono anche tendenze che non rifiutano lo scientismo, come nel caso del cubismo, che sente comunque la necessità di una verità scientifica, ma non come pura registrazione di dati sensibili, bensì come sintesi intellettuale di essi. Influenzano questo approccio le teorie empiriocriticiste e fenomenologiche che si diffondono in Europa in questo periodo, e l'elaborazione delle teorie sulla durata e la simultaneità da parte di Bergson¹⁹⁵.

Questa elaborazione intellettuale della realtà esaudisce l'esigenza di rottura delle forme ottocentesche, inserendosi nel moto di rivolta e rifiuto già discusso in precedenza. Il cubismo è alla base di questa rottura e infatti viene per questo ripreso da tanti movimenti da esso derivati¹⁹⁶.

L'esponente più rilevante non solo del cubismo, ma di molteplici correnti dell'arte contemporanea, è senz'altro Pablo Picasso. Punto fermo fondamentale della sua opera è la coscienza del mondo oggettivo; infatti, egli polemizza contro coloro che vogliono «dipingere l'invisibile, quindi l'indipingibile»¹⁹⁷, posizione molto vicina al realismo. Altro dato dell'ispirazione picassiana è l'uomo e il suo destino: i soggetti che dipinge nel suo periodo blu e periodo rosa (1901-1906) sono intrisi delle tematiche sociali e umanitarie ereditate dal secolo precedente. Questi due filoni non restano in lui allo stato di patetica contemplazione, la sensibilità di Picasso avverte il trauma di quegli anni e per questo l'esperienza cubista non lo soddisfa piena-

¹⁹³ *Ivi*, p. 178.

¹⁹⁴ *Ivi*, pp. 196-199.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 200.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 211.

¹⁹⁷ PABLO PICASSO, *Picasso Speaks*, in "The Arts", New York, Maggio 1923.

mente: egli si rivolge anche ad altre ricerche, dando così vita all'elettismo che lo contraddistingue¹⁹⁸.

Picasso, come la maggior parte degli artisti a lui contemporanei, solitamente squattrinati e poco considerati a livello sociale, vive e lavora spesso in spazi squallidi e fatiscenti, come appartamenti per artisti e vecchi magazzini. Ad inizio XX secolo, molti artisti che lavorano a Parigi trovano alloggio a Montparnasse, quartiere popolare che nell'Ottocento era abitato dagli artisti accademici per via della vicinanza con la École des Beaux-Arts, ma che ora raduna gli artisti che non possono permettersi di vivere a Montmartre: Chagall, Picasso, Léger, Mondrian, Rivera, Van Dongen e Brâncuși vi installano i loro atelier¹⁹⁹.

Il ritorno in Spagna di Picasso nel 1934 solleva la sua produzione ai vertici più alti. È in quest'epoca che scoppia la guerra civile spagnola: Picasso è al fianco del suo popolo e si scaglia contro Franco e la dittatura fascista, da lui interpretata come dominio della negazione dell'uomo. Con la sua opera *Guernica* (fig. 19) dimostra, in un periodo apice della teorizzazione dell'arte pura, quanto l'arte possa e debba vivere con partecipazione la storia²⁰⁰.

La situazione in Italia si muove su binari leggermente diversi al resto d'Europa. Dopo il Risorgimento il paese precipita in una situazione di burocrazia e provincialismo, e in arte predominano personaggi accademici, simbolisti, dannunziani. Esiste però un'altra tendenza, quella del verismo sociale, influenzato dal fascino delle nuove idee socialiste che prendono forma dopo l'unificazione del paese, ma limitato dal pietismo che contraddistingue una comprensione superficiale del movimento proletario²⁰¹.

All'inizio del XX secolo due riviste, *La Critica* di Benedetto Croce e *Il Leonardo* di Giovanni Papini, entrambe fondate nel 1903, cercano di portare in Italia le idee che circolano in Europa, favorendo un nuovo fervore contro l'ottusità della cultura e dell'arte. È in questo clima che nasce il futurismo, come aspirazione verso la modernità, in contrasto sia con l'arte ufficiale che con il verismo umanitaristico²⁰². Molti futuristi vengono dalle file anarchiche, anarcosindacaliste, comuniste oltreché nazionaliste. Inizialmente, quindi, l'ispirazione politica è tendente al socialismo e di conseguenza ha una spinta rivolta e antiborghese. In anticipo su

¹⁹⁸ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, pp. 227-228.

¹⁹⁹ INGELIES VERMEULEN, in CEES W. DE JONG (a cura di), *Piet Mondrian. The Studios*, Thames & Hudson, London, 2015, p. 96.

²⁰⁰ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, pp. 229-231.

²⁰¹ *Ivi*, pp. 233-234.

²⁰² *Ibidem*.

Dada, il futurismo propone serate provocatorie (fig. 20), manifestazioni scandalistiche e in generale un'estetica contraria al gusto borghese²⁰³.

Questo però cambia con la Prima guerra mondiale, le posizioni antiborghesi vengono meno, e di conseguenza il socialismo e l'anarchismo, mentre l'interventismo e il nazionalismo prendono il sopravvento²⁰⁴.

Il dopoguerra, carico di equivoci, trascina gran parte degli intellettuali dell'epoca verso il fascismo: in un momento di confusione le soluzioni facili e rapide erano più allettanti del richiamo alle difficoltà. Il fascismo, trasformatosi poi in partito di governo e poi in partito d'ordine, non sente più la necessità di avere come alleata la ciurma futurista: vediamo quindi una restaurazione neoclassica, accademica e celebrativa nelle arti²⁰⁵. Di fatto con lo scoppio della guerra l'avventura futurista si conclude, quello che viene dopo non avrà la forza né l'importanza del primo futurismo. Questo però non impedisce a questo movimento di lasciare un segno importante nella storia dell'arte: il futurismo ha sicuramente il merito di sottolineare le esigenze reali di quest'epoca, come il bisogno di modernità e la necessità di trovare un'espressione adeguata ai tempi della rivoluzione industriale. Questa intuizione viene accolta favorevolmente in molte parti d'Europa, ma soprattutto in Russia, dove Majakovskij e il costruttivismo ne traggono più di un impulso²⁰⁶.

L'astrattismo nasce intorno al 1910 quasi contemporaneamente in diverse parti d'Europa. Il suo avvento è ormai la conseguenza inevitabile di una serie di premesse storiche ed estetiche determinatesi all'inizio del nuovo secolo²⁰⁷. Già con l'espressionismo esiste un primo astrattismo kandinskiano, fatto di impulsi lirici, mentre in un secondo momento compare un astrattismo del rigore intellettuale, della geometria. Queste due tendenze hanno in comune la stessa radice idealistico-mistica, ma il misticismo di Piet Mondrian è di natura mentale, mentre quello di Vasilij Kandinskij è di natura emotiva²⁰⁸.

Il centro maggiore della cultura astrattista è la Russia pre-guerra (1905-1914) e la Repubblica Sovietica post-Rivoluzione d'ottobre (1917-1925). Qui l'astrattismo si afferma, separandosi

²⁰³ *Ivi*, pp. 235-239.

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 241-242.

²⁰⁵ *Ivi*, pp. 243-244.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 24-247.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 264.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 265.

in tre correnti principali: raggismo, suprematismo e costruttivismo²⁰⁹. In Russia la rottura che nell'ovest si è verificata anni prima si manifesta dopo la rivoluzione del 1905, con chiaro carattere socialista, scuotendo alle fondamenta il regime feudale zarista. La rivolta viene repressa violentemente, ma la vita artistica di Mosca è molto intensa e intrisa di influenze provenienti dall'ovest, che gli artisti russi non solo accolgono ma reinterpretano in chiave originale²¹⁰.

La vittoria della Rivoluzione d'ottobre nel 1917 diventa un punto di riferimento per gli artisti d'avanguardia, che in un primo momento vengono favoriti dal nuovo governo sovietico, ma presto si manifestano i problemi di fondo posti dalla rivoluzione: non tutti gli artisti che vi partecipano riescono a trasformare se stessi in senso rivoluzionario, quindi avviene un dissidio tra io individuale e significato sociale della rivoluzione²¹¹. Tra gli artisti che più cercano di uscire dalle posizioni di individualismo c'è il gruppo di Majakovskij, che al contempo però è da subito critico della campagna per la «propaganda monumentale» indetta dal partito nel 1918: questa garantisce la diffusione delle idee socialiste attraverso l'arte, ma questo strumentalismo culturale porterà l'arte sovietica alla sterilità. Dopo la morte di Lenin, infatti, la linea culturale ufficiale si cristallizza nella ripresa del realismo ottocentesco, ogni tipo di critica diventa un giudizio sulla fedeltà agli ideali rivoluzionari, creando così un clima di sospetto. Dopo il 1932 la linea staliniana sostituisce la critica d'arte con misure di polizia: avviene così la morte artistica²¹².

In contemporanea alle ricerche costruttiviste e suprematiste, in Olanda Mondrian prende una direzione analoga: toglie progressivamente all'oggetto tutte le sue note individuanti fino a ridurlo a stilizzazione, fino cioè a farlo scomparire. Il neoplasticismo nasce solo verso il 1917, quando, tornato da Parigi, conosce Theo Van Doesburg e con lui fonda la rivista *De Stijl*, che raccoglie in breve le migliori energie pittoriche europee orientate in senso astratto²¹³. Nei tre Manifesti pubblicati su *De Stijl* si sostiene che l'individualismo, nell'arte come nella vita, è causa di rovina e deviazione dal giusto; altra tesi fondamentale è quella dell'identificazione dell'arte con la vita, già presente in altri movimenti d'avanguardia. Per Mondrian la vita è pura attività interiore: è necessario quindi eliminare in arte la presenza del mondo oggettivo,

²⁰⁹ *Ivi*, pp. 266-267.

²¹⁰ *Ivi*, pp.267-268.

²¹¹ *Ivi*, pp. 272-274.

²¹² *Ivi*, pp. 275-283.

²¹³ *Ivi*, p. 286.

poiché distruggendo l'oggetto nell'arte questa si avvicina sempre più alla verità della coscienza interiore. Giunti all'astrazione totale, l'arte scomparirà, identificandosi con la vita dello spirito. L'arte sarà vita, cessando di esistere come arte²¹⁴.

Il procedimento dell'astrazione secondo Mondrian è un processo che rende l'artista demiurgo di un cosmo ordinato, utopico. Ciò si riflette anche nel modo capillare e persistente con cui gestisce lo spazio del suo studio (fig. 21). Pittura, mobili e architettura erano integrati in un ambiente in continua evoluzione, l'atelier. Il mondo neoplastico dei suoi dipinti si estende oltre i confini delle tele, pervadendo la sua esistenza²¹⁵. Il cavalletto è l'arredo fondamentale, per lui elemento scultoreo e architettonico ideale²¹⁶. Lo appoggia alla parete senza alcuna tela sopra, mostrandolo come fosse un crocifisso. L'aspetto immacolato del suo studio ha indotto molti studiosi a ritenere che Mondrian lavorasse in piedi collocando le tele su un tavolo coperto da una tovaglia cerata, operando quindi come un artigiano al banco da lavoro²¹⁷.

Dopo la rottura con Van Doesburg, intorno al 1925, Mondrian non collaborerà più con *De Stijl*, ma si avvicina al Bauhaus, dove le ricerche di costruttivismo, suprematismo, Blaue Reiter, neoplasticismo trovano un'intesa comune, anche se non nell'ambito della pittura pura²¹⁸.

²¹⁴ Ivi, pp. 287-288.

²¹⁵ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 223.

²¹⁶ FRANCESCO MANACORDA, MICHAEL WHITE (a cura di), *Mondrian and His Studios. Colour in Space*, Tate Publishing, London, 2014, pp. 65-66.

²¹⁷ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 224.

²¹⁸ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 289.

3. Preservare lo studio: la casa-museo

3.1. La casa

Nel dizionario della lingua italiana la casa è definita «edificio costruito per abitazione, ricoperto da un tetto, può essere a uno o più piani, ciascuno dei quali è diviso in vani, distinti per i vari usi di chi vi abita»²¹⁹. Un secondo significato del termine è connotato dalla gente che vive in un tale edificio, cioè la «famiglia»²²⁰.

La casa dove abitiamo e viviamo è il prolungamento della nostra personalità, è l'immagine di ciò che pensiamo e amiamo; diventa un'entità ideale, un riflesso delle nostre esperienze ed emozioni. Per queste ragioni può essere un luogo di grande importanza e diventare un documento di interesse pubblico, se chi ci ha vissuto ha un ruolo culturale in un determinato periodo. Aiutare la conservazione delle case-museo è un'attività culturalmente utile e di interesse pubblico²²¹.

È importante precisare la convivenza nella casa tra l'aspetto tangibile, cioè la componente architettonica, fisica e misurabile, e l'aspetto più astratto e immateriale, legato al suo vissuto²²²: si possono far corrispondere queste due componenti ai termini inglesi, rispettivamente *house* e *home*. La casa è lo strumento attraverso il quale gli uomini abitano i luoghi: di conseguenza, la riflessione sul rapporto tra la casa e il territorio dov'è collocata porta a considerare il legame tra la casa e la società, considerando la casa come testimone dello spirito dell'epoca in cui

²¹⁹ «casa» in *Dizionario italiano: dizionario fondamentale*, De Agostini, Novara, 2006.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ GIUSEPPE PANZA DI BIUMO, *Casa = Museo*, in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra, Milano, 2006, p. 11.

²²² ROSANNA PAVONI, ORNELLA SELVAFOLTA, *La diversità delle dimore-museo. Opportunità di una riflessione*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di FARIDA SIMONETTI, LUCA LEONCINI, U. Allemandi & C, Torino, 1998, p. 34.

è stata costruita²²³. La casa, letta come specchio della società, è modellata dalla moda e dal gusto del tempo in cui viene realizzata ed abitata, e per questo costituisce un'importante risorsa storica; ma al contempo la casa come forza attiva è in grado di imprimere cambiamenti alla società presente e futura. Date queste premesse, è importante valutare se la forza attiva propria della casa-abitata permanga nella sua nuova forma di casa-museo²²⁴.

Quindi possiamo affermare che esiste un legame indissolubile tra la casa come struttura (*house*), la persona o le persone che vi abitano (*home*) e l'ambiente in cui entrambi sono inseriti (*environement*)²²⁵.

3.2. Il museo

Diamo innanzitutto una definizione di museo. Secondo l'ICOM (International Council of Museums)²²⁶:

Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale.

Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità.

Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze²²⁷.

²²³ ROSANNA PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, in *ICOM: International Committee for Historic House Museums*, https://icom-argentina.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/27/2018/12/case_museo_it.pdf (2012), consultato il 16/09/2023, p. 3.

²²⁴ EMMA MARIA MOROSI, *Quale futuro per le case-museo? Verso lo studio della realtà museale nell'area urbana della città di Helsinki*, MARIA CHIARA PIVA, Università Ca' Foscari, Venezia, A. A. 2017-2018, p. 5.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ L'ICOM è un organismo fondato nel 1946, e il cui scopo è quello di coordinare i musei di tutto il mondo.

²²⁷ ICOM, *Approvata a Praga la nuova definizione di museo di ICOM*, 24 agosto 2022, ore 14:15, <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga-2/>.

Questa definizione però si evolve con il tempo e con il contesto di una precisa epoca: il museo non è un'entità precostituita che rimane uguale a se stessa.

Etimologicamente la parola «museo» deriva dal greco *Μουσεῖον*, cioè «sede delle Muse», divinità, insieme ad Apollo, protettrici delle arti. La parola è utilizzata da Strabone in riferimento ad un ambiente della Biblioteca d'Alessandria utilizzato come ritrovo da dotti e filosofi, e quindi intitolato alle Muse²²⁸.

Possiamo trovare dei precursori del museo a partire dal XV-XVI secolo, quando avviene il passaggio dalla bottega allo studiolo, dove molti artisti iniziano ad accumulare delle collezioni di disegni, sculture antiche e moderne, monete e medaglie antiche, con lo scopo principale di utilizzarle per affinare le tecniche di disegno, specialmente se l'artista ha degli allievi che deve istruire sulle nuove tecniche di prospettiva lineare, scorcio e proporzione²²⁹. È possibile che in alcuni casi, come ad esempio lo studio di Squarcione a Padova, ci fosse già un primo tentativo di classificazione degli oggetti conservati nella sua collezione, tramite l'apposizione di «cartellini» che identificavano le varie sculture²³⁰.

Un ulteriore passaggio avviene con Mantegna, che dallo studio passa al palazzo, una sfarzosa abitazione situata a Mantova (fig. 22), una delle prime case d'artista progettata in proprio, che ispirerà in futuro artisti come Giulio Romano e Rubens²³¹. In questo formidabile edificio erano probabilmente collocati una grande bottega di pittura e, in una stanza leggermente più piccola, uno studiolo che conteneva dipinti, stampe, disegni e antichità²³².

Lo studiolo umanistico era comunque un ambiente intimo e riservato, a cui pochi avevano accesso e che serviva principalmente ad espletare attività intellettuali solitarie²³³.

Nei secoli XVI e XVII questi ambienti si fanno dimora di straordinarie raccolte, il cui carattere «meraviglioso» le faceva assurgere a *status symbol* per il proprietario²³⁴, che difatti ne fa-

²²⁸ MARIA TERESA FIORIO, ALESSIA SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano-Torino, 2018, p. 5.

²²⁹ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 88-90.

²³⁰ PATRICIA FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity: The Venetian Sense of the Past*, Yale University Press, New Haven, 1996, p.191.

²³¹ RODOLFO SIGNORINI (a cura di), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 2006), Silvana, Milano, 2006, *passim*.

²³² J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 101-103.

²³³ E. M. MOROSI, *Quale futuro per le case-museo? Verso lo studio della realtà museale nell'area urbana della città di Helsinki*, M. C. PIVA, Università Ca' Foscari, Venezia, A. A. 2017-2018, p. 11.

ceva ostentazione. Lo spazio dello studiolo, ora chiamato gabinetto delle curiosità, *wunderkammer* o *kunstkammer*, si rende sempre più pubblico.

Dalla seconda metà del XVI secolo l'approccio alle collezioni conservate in questi spazi è sempre più scientifico, prendono piede sistemi di classificazione e cataloghi a stampa²³⁵. Il ceramista di corte francese Bernard Palissy è una figura cruciale in questo ambito, pubblica nel 1580 un trattato autobiografico con intenti enciclopedici intitolato *Discours admirables*, in cui invita i suoi lettori a visitare «il mio gabinetto, in cui vedrete oggetti meravigliosi, che vi si trovano per offrire testimonianza e prova dei miei testi, tutti disposti in ordine e su diversi scaffali, con etichette scritte alla base cosicché ognuno possa imparare da sé»²³⁶.

Creare un microcosmo che raccolga tutte le cose del mondo è un'impresa infinita agli albori della società dei consumi, dove l'espansione del mondo conosciuto e la produzione di artefatti implica una sempre maggiore presenza di meraviglie naturali e realizzate dall'uomo²³⁷. Ferrante Imperato, un farmacista di Napoli, raccoglie nel suo gabinetto (fig. 23) una collezione di oggetti che va a ricoprire ogni superficie: solo il proprietario di una simile raccolta ne può svelare i legami nascosti²³⁸.

Nonostante siano evidenti le grosse differenze tra le diverse forme di studiolo-gabinetto, è riscontrabile un intento comune, cioè quello di creare un modello di «natura universale», con lo scopo di dare un'organizzazione fisica dell'immagine materiale del mondo, che varia in relazione all'episteme dei propri tempi²³⁹. Tale lettura pone di fatto queste prime forme non distanti dal ruolo del museo odierno²⁴⁰.

Nel XVI secolo Paolo Giovio consacra il museo «come luogo fisico della conservazione delle raccolte, come spazio dal quale materiali anche non omogenei ricevono una cornice unificante»²⁴¹. La novità nell'uso che Giovio fa del termine «museo» sta nell'associarlo a uno spazio

²³⁴ EILEAN HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, Il saggiatore, Milano, 2005, p. 58.

²³⁵ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 135.

²³⁶ BERNARD PALISSY, *The Admirable Discourses of Bernard Palissy*, University of Illinois Press, Urbana, 1957, p. 208.

²³⁷ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 137.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ E. HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, Il saggiatore, Milano, 2005, p. 100.

²⁴⁰ *Ivi*, pp. 101-104.

²⁴¹ M. T. FIORIO, A. SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano-Torino, 2018, p. 5.

espositivo che accoglie il nucleo caratterizzante della sua raccolta, allestita tra il 1536 e il 1543 nella sua villa di Borgovico (Como)²⁴².

La parola non ha sempre indicato un luogo fisico, ma anche una raccolta di opere d'arte: ad esempio Federico Borromeo, nel XVII secolo, intitola il catalogo della sua collezione, donata nel 1618 alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, *Musaeum*²⁴³.

Con la cultura illuminista del Settecento, si afferma l'idea del patrimonio comune, partecipe del sentimento nazionale: il museo è definito quale «istituzione pubblica per la conservazione e l'educazione», quale contenitore «destinato a conservare le testimonianze del progresso dell'uomo»²⁴⁴.

È in Italia che vengono istituiti i primi musei pubblici, tra 1734 e 1737 nello Stato Pontificio e nel Granducato di Toscana. In Gran Bretagna per volere del Parlamento viene fondato il British Museum, che apre grazie a finanziamenti pubblici nel 1759. La Rivoluzione francese istituisce il Musée Révolutionnaire nel 1793 nella ex residenza del re di Francia²⁴⁵.

Il Settecento stabilisce il concetto di pubblica utilità dei musei, riadattando edifici preesistenti alla nuova funzione, mentre l'Ottocento è una stagione di nuova progettazione museale: nuovi edifici sono realizzati con l'espressa funzione di museo. Si pone nuova attenzione alla destinazione delle sale così come ai criteri di distribuzione e organizzazione delle opere d'arte in esse esposte²⁴⁶.

Con il Novecento i progetti di nuovi musei fanno uso di materiali moderni, come cemento armato, metallo e vetro: ricercano un rapporto più confidenziale con il visitatore, in contrasto con la solennità dei musei ottocenteschi²⁴⁷.

Il principio di «flessibilità» diventa guida della nuova progettazione museale: il museo è al servizio del pubblico e in quanto tale deve essere progettato per agevolarne la fruizione, tra-

²⁴² *Ivi*, p.46.

²⁴³ E. M. MOROSI, *Quale futuro per le case-museo? Verso lo studio della realtà museale nell'area urbana della città di Helsinki* M. C. PIVA, Università Ca' Foscari, Venezia, A. A. 2017-2018, p. 7.

²⁴⁴ ORIETTA ROSSI PINELLI, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo; mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, p. 294.

²⁴⁵ E. HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, Il saggiatore, Milano, 2005, p. 205.

²⁴⁶ M. T. FIORIO, A. SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano-Torino, 2018, p. 57.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 144.

smettendo adeguatamente le informazioni. La struttura architettonica del museo è pensata per essere un contenitore funzionale²⁴⁸. Questo però ha avuto dei risvolti inaspettati, ovvero di creare rapporti di competizione tra la struttura architettonica e le opere d'arte: il museo assume il ruolo di *landmark* a discapito della collezione²⁴⁹. Esempio ne sono il Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright, la Nationalgalerie di Mies van der Rohe, o il Centre Pompidou a Parigi di Renzo Piano e Richard Rogers (figg. 24-25-26).

3.3. La casa-museo

La casa-museo è «un'istituzione nata dalla trasformazione di un'abitazione privata in museo aperto al pubblico»²⁵⁰.

Questa tipologia di museo è rintracciabile ovunque ed è molto amata dal pubblico: questo perché è un'istituzione radicata nel territorio, o meglio affezionata alla sua storia, al suo paesaggio e alla sua gente. Si tratta di un'istituzione contraddistinta principalmente dal suo elemento umano, dal senso di familiarità che trasmettono gli ambienti di una casa, gli arredi, gli oggetti quotidiani²⁵¹.

Altro elemento che caratterizza la casa-museo è il rispetto per gli oggetti in essa contenuti, in quanto facenti parte di un sistema già codificato, che ha bisogno solo di essere mostrato e spiegato ai fruitori: gli oggetti della casa non vengono «sradicati» dai loro contesti d'origine²⁵².

La casa nel diventare museo assume i connotati di un documento parlante, rappresentativo della storia: il punto di forza di tale tipologia museale è di «sapere parlare attraverso cose tan-

²⁴⁸ *Ivi*, p. 151.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 184.

²⁵⁰ M. T. FIORIO, A. SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano-Torino, 2018, p. 112.

²⁵¹ E. M. MOROSI, *Quale futuro per le case-museo? Verso lo studio della realtà museale nell'area urbana della città di Helsinki* M. C. PIVA, Università Ca' Foscari, Venezia, A. A. 2017-2018, p. 14.

²⁵² *Ibidem*.

gibili, misurabili e catalogabili, ma anche attraverso la capacità di evocare il patrimonio immateriale: fatto di relazioni, emozioni e atmosfere»²⁵³

Altra caratteristica propria della casa-museo è quella di raccontare una micro-storia in contemporanea ad una macro-storia, cioè l'esperienza di chi ha vissuto in quella casa, ma anche la società in cui quella persona era immersa. Gli oggetti e gli arredi sono in grado di narrare il passato personale di chi ha abitato la casa, ma allo stesso tempo la casa-museo raccoglie i risvolti di una società, di una cultura, di un'epoca, di un periodo artistico che altrimenti andrebbero perduti. La casa-museo, nella sua funzione pubblica, supera la memoria del singolo e si fa documento globale²⁵⁴.

La nascita di questo tipo di forma museale va ricercata nel XIX secolo: l'Ottocento è il secolo del «valore dell'antico», un valore sentimentale di nostalgica memoria del passato, in grado di parlare alla sensibilità di chiunque²⁵⁵. Anche se troviamo dei precursori di casa-museo in periodo preromantico, ad esempio il Sir Soane Museum in Inghilterra, il concetto di casa-museo non si diffonderà prima dell'Ottocento²⁵⁶.

Questa nuova attenzione al passato si riflette nei musei ottocenteschi in una rinnovata attenzione ai criteri espositivi: da un lato, l'uso del passato nel museo diviene progressivamente elemento di una più ampia costruzione della coscienza storica, portando all'affermarsi di un criterio museografico di rappresentazione cronologica del passato; dall'altro è in quest'epoca che prende particolarmente piede il museo «d'ambientazione», cioè con un criterio espositivo che prevede una decorazione delle sale che permetta di evocare una pretesa contestualizzazione storica degli oggetti in essa esposti²⁵⁷.

²⁵³ R. PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, in *ICOM: International Committee for Historic House Museums*, https://icom-argentina.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/27/2018/12/case_museo_it.pdf (2012), consultato il 16/09/2023, p. 1.

²⁵⁴ E. M. MOROSI, *Quale futuro per le case-museo? Verso lo studio della realtà museale nell'area urbana della città di Helsinki* M. C. PIVA, Università Ca' Foscari, Venezia, A. A. 2017-2018, pp. 18-19.

²⁵⁵ ALOIS RIEGL, SANDRO SCARROCCIA (a cura di), *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, Abscondita, Milano, 2011, *passim*.

²⁵⁶ ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi, (Saluzzo, Biblioteca civica, 13-14 settembre 1996), a cura di GIANLUCA KANNÈS, Centro studi piemontesi, Torino, 2003, p. 31.

²⁵⁷ M. T. FIORIO, A. SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano-Torino, 2018, p. 107.

A partire dalla metà del secolo, si diffonde tra i privati la moda del lascito testamentario dei propri beni, sia mobili che immobili, ad uso e beneficio pubblico²⁵⁸. L'«improvvisa sovrabbondanza di opere confiscate alle chiese, alle congregazioni, alle collezioni aristocratiche, alle residenze reali [...]»²⁵⁹ crea una sovrabbondanza di beni immessi in circolazione, favorendo così il mercato antiquario. Congiuntamente con la regolarità delle Esposizioni nazionali ed universali a partire dal 1840, permette anche ai «nuovi ricchi» dell'alta borghesia di arredare e decorare le proprie case con oggetti preziosi ed opere d'arte come l'aristocrazia aveva sempre fatto²⁶⁰.

La casa nell'Ottocento diventa così strumento di auto-rappresentazione: gli arredi non solo sono elementi di estetica e decoro, ma anche assumono significati sentimentali oltre che di indicazione di status sociale del proprietario²⁶¹. Questa tendenza porta dunque ad organizzare la casa come una sorta di «musealizzazione» della storia del passato²⁶², come possiamo vedere ad esempio nelle abitazioni milanesi di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e dei fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi (figg. 27-28). Possiamo paragonare questo storicismo nella concezione e arredamento della casa, alla moda dei musei tardo ottocenteschi delle *period room*, ambientazioni che vogliono «suggerire» il contesto originario delle opere²⁶³.

Ascrivibile a questa modalità ottocentesca della donazione della propria dimora all'uso pubblico è la nuova consuetudine degli artisti di lasciare il loro studio con relative opere allo Stato: ad esempio nel 1909 Rodin inizia le trattative per il lascito delle sue collezioni allo Stato francese, condizionato dall'acquisto dell'Hôtel Biron, dove l'artista risiedeva, che doveva essere trasformato in museo. Nel 1916 si giunge ad un accordo e tre anni dopo furono inaugurati i musei a Parigi e Meudon, altra cittadina dove Rodin aveva lavorato²⁶⁴. Anche Brâncuși, alla sua morte, dona allo Stato francese il suo studio a Montparnasse (fig. 29) e il suo contenuto:

²⁵⁸ *Ivi*, p. 218.

²⁵⁹ O. ROSSI PINELLI, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo; mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, p. 293.

²⁶⁰ M. T. FIORIO, A. SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano-Torino, 2018, p. 218.

²⁶¹ MARIA CECILIA MAZZI, *In viaggio con le muse: spazi e modelli del museo*, Edifir, Firenze, 2008, p.282.

²⁶² ROSANNA PAVONI, *Collezioni ambientate e ambienti collezionati: due strategie museologiche tra Otto e Novecento*, in "Annali di Storia Moderna e Contemporanea", n. 9, anno IX, 2003, p. 643.

²⁶³ E. M. MOROSI, *Quale futuro per le case-museo? Verso lo studio della realtà museale nell'area urbana della città di Helsinki* M. C. Piva, Università Ca' Foscari, Venezia, A. A. 2017-2018, p. 35.

²⁶⁴ J. HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022, p. 219.

lo spazio non è stato conservato, ma nel 1997 è stato parzialmente ricostruito in un edificio all'esterno del Centre Pompidou²⁶⁵.

La moda degli ambienti in stile dell'Ottocento va scomparendo con l'inizio del XX secolo, complice lo sviluppo della produzione industriale e del design, spostandosi verso un approccio che mette al centro la lettura formale dell'oggetto, favorendo una riflessione ponderata in luogo delle suggestioni d'animo del secolo precedente²⁶⁶. Le istituzioni museali del Novecento assumono caratteri sempre più professionali e disciplinarmente definiti: si affermano sviluppi e trasformazioni della museografia internazionale, attenta a soddisfare le nuove esigenze di fruizione della nuova società di massa in ascesa²⁶⁷.

È infatti nel 1946 che viene fondato l'ICOM, organismo sovranazionale parte dell'Unesco, che si occupa di politica culturale internazionale, con finalità simili a quelle poste a garanzia dei bisogni sociali fondamentali tutelati dall'Onu²⁶⁸.

L'organizzazione che si occupa nello specifico di valorizzare case e dimore è denominata DemHist, dal francese *Demeures historiques*, con sede a Parigi. Questo comitato dell'ICOM nasce nel 1997, dove, per la prima volta si sente l'esigenza di un organo deputato a questa particolare categoria di musei²⁶⁹. In quest'occasione vengono identificate otto tipologie di case-museo: quelle rilevanti ai nostri scopi possono essere due, le Case dedicate agli uomini illustri o Musei monografici, e le Case create dagli artisti.

Nel primo caso si tratta spesso dei luoghi che hanno dato i natali o dove hanno vissuto artisti, scrittori, intellettuali, ma anche politici, militari e così via. La storia che viene narrata sottolinea l'aspetto quotidiano della vita dell'uomo illustre, in contrasto con l'eccezionale complessità della sua opera e fa leva sulla curiosità suscitata dalla dimensione privata del genio. Le motivazioni alla base di questa categoria di case-museo sono spesso legate alla volontà di raf-

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ FABRIZIA LANZA PIETROMARCHI, *Ragioni di un convegno*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), Feltre, Comune, 2003, pp. XI-XV.

²⁶⁷ E. M. MOROSI, *Quale futuro per le case-museo? Verso lo studio della realtà museale nell'area urbana della città di Helsinki* M. C. Piva, Università Ca' Foscari, Venezia, A. A. 2017-2018, p. 40.

²⁶⁸ ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra, Milano, 2006, p. 21.

²⁶⁹ *Ibidem*.

forzare l'identità della storia locale: è una tipologia che tende a una lettura del patrimonio esposto in chiave più emotiva che didattica²⁷⁰.

Nel secondo caso si tratta di dimore allestite dagli artisti sia con finalità autopromozionale, sia come strumento del proprio lavoro, nel caso raccolga collezioni di oggetti e decori usati dall'artista nella propria attività creativa. Un esempio di questa categoria è il Vittoriale, la residenza di d'Annunzio a Gardone Riviera: lui stesso scrive di aver costruito la sua dimora come una tomba, con l'intento che diventi un luogo di pellegrinaggio per l'avvenire. Questa tipologia si presta a diventare una sorta di monumento dove si conservano e sacralizzano le reliquie di una vita²⁷¹.

In conclusione, le abitazioni, gli spazi vissuti da artisti, intellettuali e creativi di ogni sorta sono delle proiezioni tangibili dell'interiorità delle persone che vi hanno abitato, e per questo eserciteranno sempre un'attrazione particolare nei confronti dei visitatori che vogliono avvicinarsi a quei vissuti, a quelle esperienze e a quella genialità.

3.4. Da casa-atelier a museo

Nei primi decenni del Novecento, su spinta dei protagonisti del futurismo, molti luoghi istituzionali della cultura vengono ridicolizzati: sono considerati depositi di nostalgia e il loro culto ostacola lo sviluppo di un'arte nuova. Con l'affermarsi di nuovi ideali cambia il ruolo dell'atelier e cambiano i luoghi della produzione dell'arte: superato il modo di vita bohémien, la casa non è più un alloggio casuale, ma diventa luogo dell'elaborazione culturale e sfondo della sperimentazione artistica di rottura²⁷².

La casa dell'arte, realizzata dal singolo artista o in collaborazione, è il luogo in cui si discute di arte, di letteratura e di musica, dove si ricevono amici ed intellettuali; al suo interno si sperimentano nuovi usi dello spazio attraverso allestimenti nuovi, concepiti per ogni singolo am-

²⁷⁰ *Ivi*, p. 22.

²⁷¹ *Ivi*, p. 23.

²⁷² A. DE POLI, M. PICCINELLI, N. POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra, Milano, 2006, p. 51.

biente. L'atelier futurista è un laboratorio in cui sono realizzate opere legate alla vita quotidiana, non solo quadri o sculture, ma arredi e suppellettili²⁷³.

Esemplare in questo senso è la casa di Giacomo Balla in via Oslavia 39/b a Roma, dove l'artista vive e lavora con le figlie Luce ed Elica dal 1929 fino alla morte nel 1958. Questa casa è la materializzazione del Manifesto sulla *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, sottoscritto da Balla e Fortunato Depero nel 1915:

«Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto»²⁷⁴

Questo manifesto tira le fila dei sei anni di attività futurista che lo precedono e vuole dare un impulso all'attività che gli succederà. Balla, prima della stesura di questo Manifesto, ha la possibilità di affrontare dei progetti «propedeutici» alla realizzazione della sua casa in via Oslavia, nello specifico cura e arreda casa Lowenstein a Düsseldorf (fig. 31) tra il 1912 e il 1914, e arreda la camera della figlia Elica nel 1914²⁷⁵.

Rilevante per quanto riguarda la genesi di Casa Balla è l'accento, all'interno del Manifesto, su alcune proprietà della materia plastica, come la trasparenza data dal movimento o il colore e la luce che si legano alla ricreazione gioiosa dell'universo, all'aspetto ludico che regolerà l'attività successiva dei due artisti²⁷⁶. La poetica espressa porta a considerare l'opera d'arte non solo come oggetto, ma anche come ambiente in cui quell'oggetto si trova e che si «sparpaglia» in esso per mezzo del dinamismo della sua forma. Allo spettatore non è più richiesta una statica contemplazione, ma una partecipazione totale: con Balla il quadro si estende oltre

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ GIACOMO BALLA, FORTUNATO DEPERO, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, 1915. <https://www.italianfuturism.org/manifestos/ricostruzione-futurista-delluniverso/>

²⁷⁵ MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Casa Balla. Un pittore e le sue figlie tra futurismo e natura*, catalogo della mostra (Comacchio, Palazzo Bellini, 1997), Marsilio, Venezia, 1997, p. 28.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 33.

la propria cornice trasformandosi in stanza, luogo vivibile in cui vivere se stessi e fare di se stessi parte di un'opera d'arte²⁷⁷.

Giacomo Balla con la sua famiglia si trasferisce nell'appartamento di via Oslavia nel 1929, dopo essere stato costretto ad abbandonare la sua abitazione in via Parioli. L'appartamento è una casa popolare che gli viene assegnata grazie all'interessamento dell'amico-critico Michele Biancale, e inizialmente è arredato alla meglio²⁷⁸. L'interno della casa viene travolto dalla modernità futurista in ogni suo aspetto: Balla non solo vi riceveva i suoi amici ma usava la dimora come una sorta di *showroom* dove esporre opere, arredi e oggetti, che pur appartenendo a una dimensione intima e domestica, restavano comunque dei manufatti artistici, spesso replicabili, anticipando così la serialità del design contemporaneo²⁷⁹.

Tutto in questa casa è creato su misura dai suoi abitanti, inclusa la decorazione delle maioliche, con una sorprendente modernità sugli aspetti attuali dell'*interior design*, come ad esempio arredi a scomparsa, materiali di recupero, impiego del colore per caratterizzare gli ambienti. Le librerie e gli armadi dei corridoi sono funzionali sia per l'uso quotidiano, sia per nascondere le tubature e gli impianti, mal tollerati da Balla²⁸⁰.

Merita un cenno lo studio privato dell'artista (fig.31), una stanza completamente dipinta nei toni del rosso a cui Balla era talmente affezionato da farlo spostare e riadattare dalla casa in via Parioli all'appartamento di via Oslavia. Un articolo riguardante il restauro dell'ambiente riporta:

Lo Studiolo Rosso costituiva un ambiente raccolto di meditazione, concepito come un tutt'uno, dove dalle pareti al soffitto si ripete lo stesso motivo decorativo astratto, legato all'idea della velocità, nei tre toni base di giallo, verde e blu su fondo rosso. La pittura non si interrompe mai, coinvolge i muri, i mobili e gli accessori come il paralume, il vetro della finestra, gli stipiti delle porte. Sulle pareti una carta da parati preesistente è stata ricoperta dalla decorazione, così come è avvenuto per gli impianti a vista, ovvero i fili elettrici e le tubature dell'acqua²⁸¹.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 34.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 118.

²⁷⁹ BIBIANA BORZÌ, *Abitare futurista. Architettura e design negli interni romani firmati da Giacomo Balla*, in "BTA - Bollettino Telematico dell'Arte", Roma, 6 novembre 2021

<https://www.bta.it/txt/a0/09/bta00923.html#sdendnote3sym> (visitato il 09/11/2023)

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ GRAZIA DE CESARE, PAOLA IAZURLO, GIANCARLO SIDOTI, *Casa Balla e il suo Studiolo: studio, restauro e conservazione*, in "Lo Stato dell'Arte 9", IX Congresso Nazionale IGIIC, Cosenza 13-15 ottobre 2011

Casa Balla, abitata dalle figlie fino alla morte di Luce nel 1994, è stata dichiarata bene di interesse culturale nel 2004 e contestualmente ha subito un primo intervento di restauro, operato dall'Istituto Centrale per il Restauro di Roma. Successivamente, grazie alla Soprintendenza Speciale di Roma e agli eredi della famiglia Balla, sono stati possibili ulteriori interventi di conservazione, e nel 2021 la casa è stata resa fruibile al pubblico: nel progetto del MAXXI, la visita della casa è stata affiancata da una mostra, *Casa Balla. Dalla casa all'universo e ritorno*, in cui opere di Giacomo Balla sono state esposte in dialogo con opere di diversi artisti contemporanei create per l'occasione, dialogo che ha messo in evidenza la modernità della poetica balliana²⁸².

Il co-firmatario del Manifesto sulla *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, Fortunato Depero, riversa nel suo progetto la stessa cura meticolosa per ogni aspetto della casa, con la differenza dell'intenzione: Depero trasforma la sua casa in museo (fig. 32) con l'idea di aprirla al pubblico, mentre Balla la vive nel quotidiano, garantendo accesso a poche persone selezionate.

Depero decide di aprire la sua casa ai visitatori e realizza l'allestimento di quello che sarà l'unico museo italiano fondato da un futurista alla fine degli anni Cinquanta, in un edificio storico in centro Rovereto, in via dei Portici 38, in passato adibito a Monte di Pietà²⁸³.

Il percorso espositivo è articolato su più piani, e un lungo restauro completato nel 2009 ha restituito al pubblico gli spazi come voluti nel progetto dall'artista, che non riuscì a vedere il suo progetto completato, morendo nel 1960, solo un anno dopo l'inaugurazione della casa-museo. Il nuovo allestimento presenta lavori mai esposti o raramente esposti, permettendo ai visitatori di ammirare opere inedite tra le tremila che l'artista ha donato alla città natia²⁸⁴.

²⁸² B. BORZÌ, *Abitare futurista. Architettura e design negli interni romani firmati da Giacomo Balla*, in "BTA - Bollettino Telematico dell'Arte", Roma, 6 novembre 2021

²⁸³ M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Casa Balla. Un pittore e le sue figlie tra futurismo e natura*, catalogo della mostra (Comacchio, Palazzo Bellini, 1997), Marsilio, Venezia, 1997, p. 52.

²⁸⁴ *Casa d'Arte Futurista Depero. Presentazione del nuovo progetto curatoriale*, in "Il Trentino", comunicato n. 1212 del 03/05/2023. <https://www.ufficiostampa.provincia.tn.it/Comunicati/Casa-d-Arte-Futurista-Depero.-Presentazione-del-nuovo-progetto-curatoriale> (visitato il 12/11/2023)

Appendice iconografica

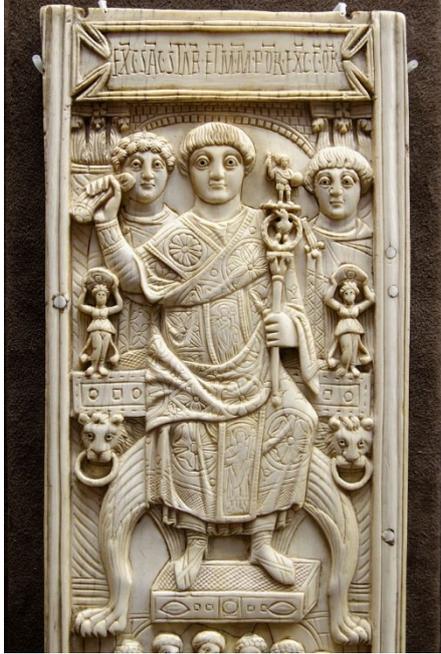


Fig. 1, *Valva di dittico, Areobindo presiede ai giochi*, V sec d.C. Bassorilievo in avorio, 39 × 13 cm. Parigi, Musée de Cluny.

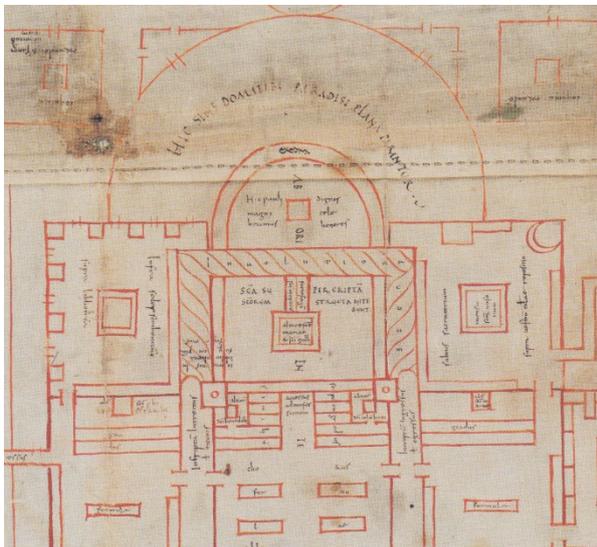


Fig. 2, *Pianta di un monastero ideale con 52 edifici (particolare)*, in *Cod. Sang. 1092*, 819 circa o 827-30. Inchiostro su pergamena, 112 × 77,5 cm. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Lo scriptorium è in alto a sinistra, di fianco all'abside.



Fig. 3, PETRUS CHRISTUS, *Un orefice nella sua bottega*, 1449. Olio su tavola di quercia, 98 × 85,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Arts.

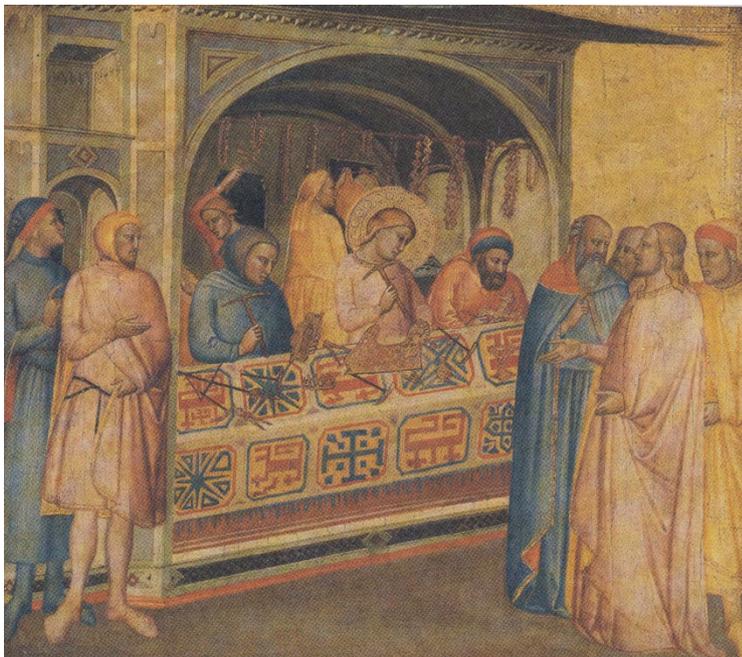


Fig. 4, MAESTRO DELLA MADONNA DELLA MISERICORDIA, *Sant'Eligio nella sua bottega di orafo*, 1370 circa. Tempera e foglia d'oro su tavola, 35 × 39 cm. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 5, AGOSTINO VENEZIANO (da Baccio Bandinelli), *L'accademia di Baccio Bandinelli*, 1531. Incisione, 27.4 × 30 cm. New York, Metropolitan Museum of Arts.

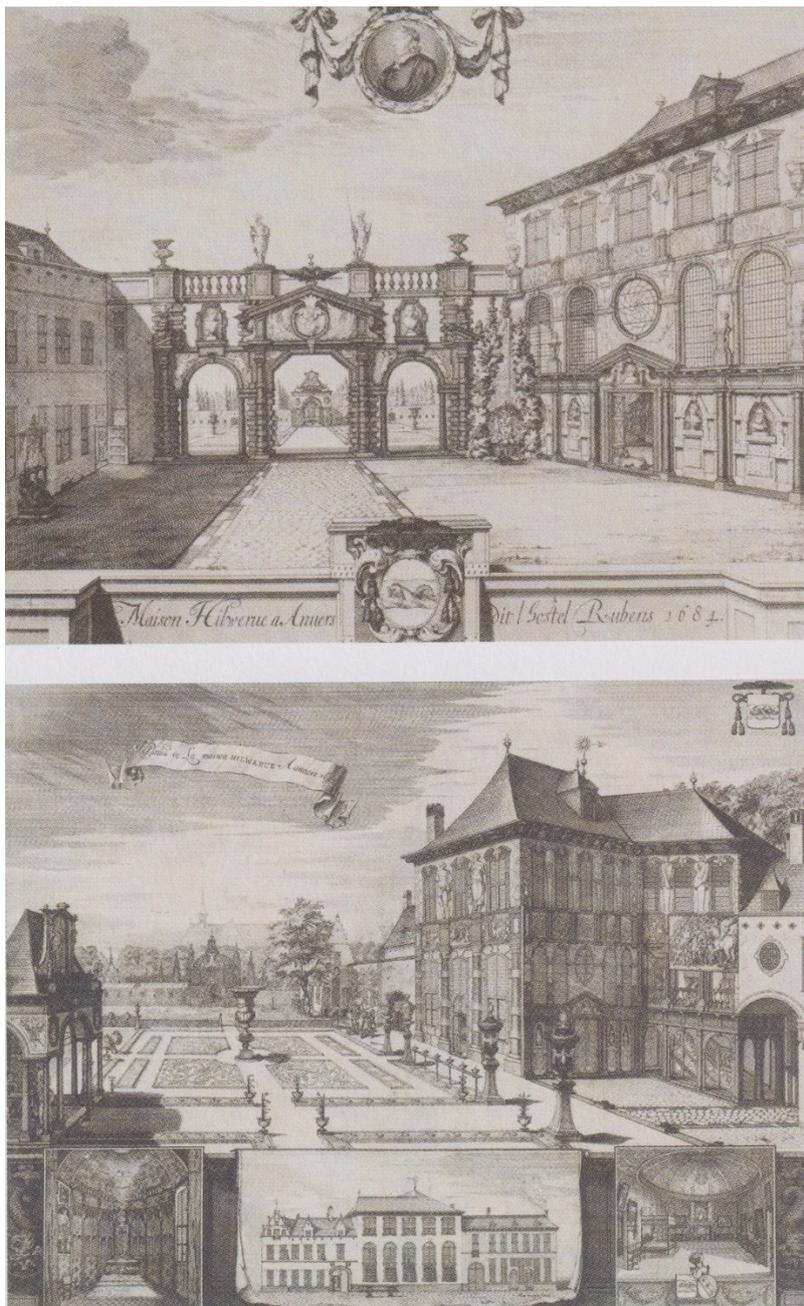


Fig. 6, sopra: JACOBUS HARREWIJN (da Jacques van Croes), *Veduta della vecchia casa di Rubens (a sinistra), dello studio (a destra), e del giardino con l'arco*, 1684. Incisione, 351 × 285 cm. Anversa, Vlaamse Kunstcollectie.

Sotto: JACOBUS HARREWIJN (da Jacques van Croes), *Veduta della vecchia casa di Rubens ad Anversa*, 1692. Incisione, 432 × 334 cm. Anversa, Vlaamse Kunstcollectie.



Fig. 7, JACQUES-LOUIS DAVID, *Il giuramento della pallacorda*, 1790-1794. Olio su tela, 65 × 88,7 cm. Parigi, Musée Carnavalet.



Fig. 8, JACQUES-LOUIS DAVID, *L'incoronazione di Napoleone*, 1805-1807. Olio su tela, 610 × 970 cm. Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 9, JACQUES-LOUIS DAVID, *Le Sabine*, 1794-1799. Olio su tela, 385 × 522 cm. Parigi, Musée du Louvre.

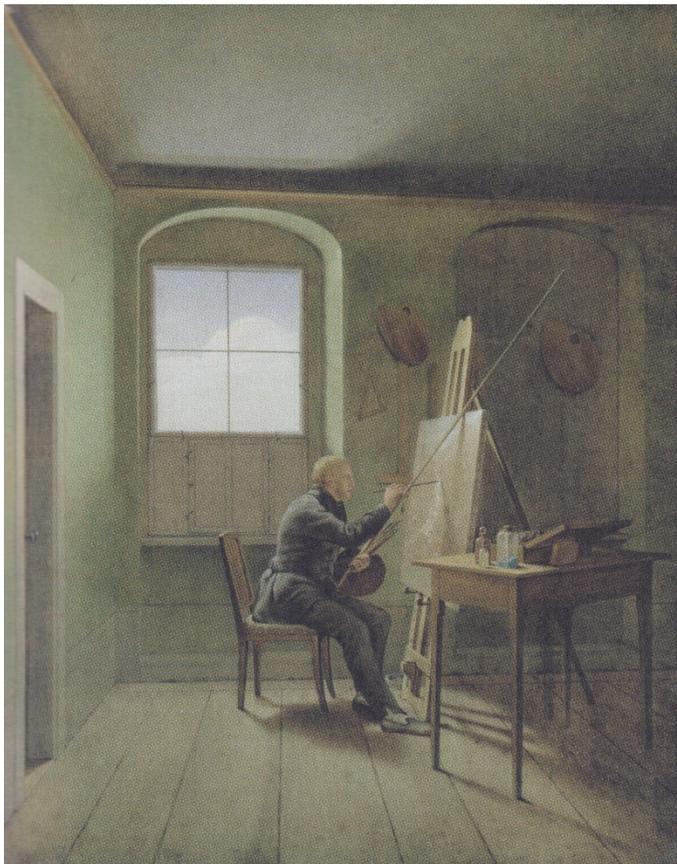


Fig. 10, GEORG KERSTING, *Caspar David Friedrich nel suo studio*, 1811. Olio su tela, 64 × 52,5 cm. Amburgo, Hamburger Kunsthalle.



Fig. 11, GUSTAVE COURBET, *Autoritratto con il cane nero*, 1842. Olio su tela, 46,3 × 55,5 cm. Parigi, Petit Palais.



Fig. 12, GUSTAVE COURBET, *Funerale a Ornans*, 1849-1850. Olio su tela, 315 × 668 cm. Parigi, Musée d'Orsay.



Fig. 13, CLAUDE MONET, *Il carnevale al boulevard des Capucines*, 1873. Olio su tela, 60 × 80 cm. Mosca, Museo Puškin.



Fig. 14, BERTALL, *Cinque piani della vita parigina*, in EDMOND TEXIER, *Tableau de Paris*, vol. 1, Paulin et Le Chevalier, 1852. Litografia.



Fig. 15, HENRI MANUEL, *Monet nel suo studio davanti a 'Mattino'*, 1924-25 circa. Stampa alla gelatina d'argento. Parigi, Musée Marmottan.

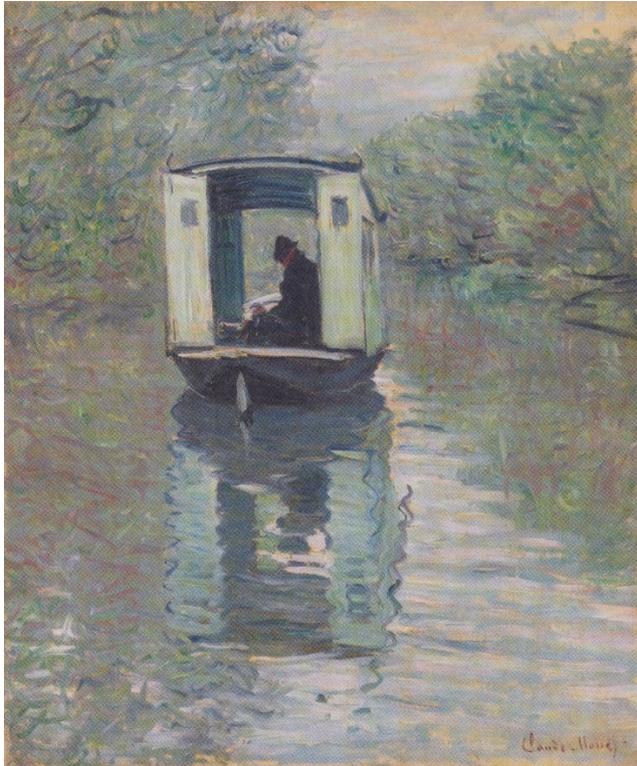


Fig. 16, CLAUDE MONET, *L'atelier galleggiante*, 1876. Olio su tela, 72.7 × 60 cm. Philadelphia, Barnes Foundation



Fig. 17, WALTER GROPIUS, LASZLO MOHOLY-NAGY (editori), LUCIA MOHOLY (fotografa), *Copertina del primo numero della rivista «bauhaus»*, 1926. Periodico, 42 × 29,5 cm. Chicago, Art Institute.

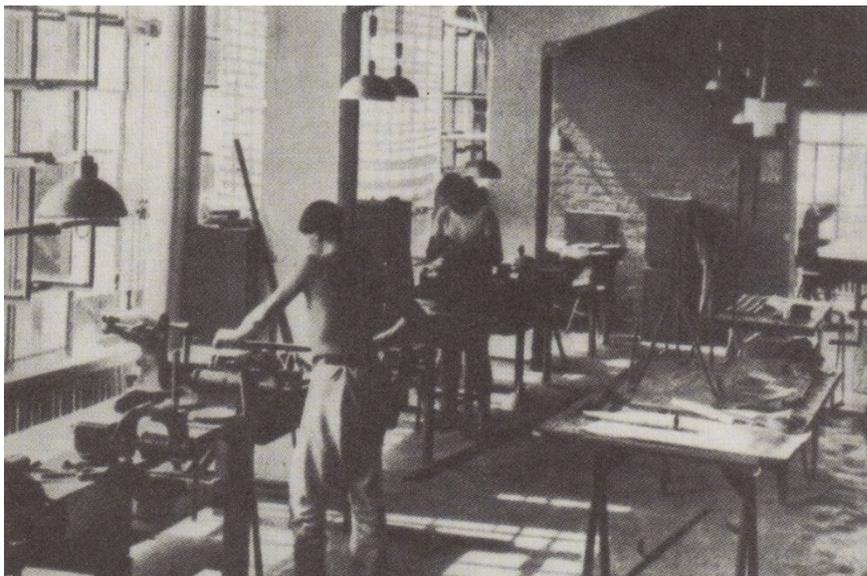


Fig. 18, MARIANNE BRANDT, *Il laboratorio del metallo, Bauhaus, Dessau*, 1928 circa. Stampa alla gelatina d'argento, 25.5 × 39 cm. Cambridge, Busch-Reisinger Museum / Harvard Art Museum.



Fig. 19, PABLO PICASSO, *Guernica*, 1937. Olio su tela, 349,3 × 776,6 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

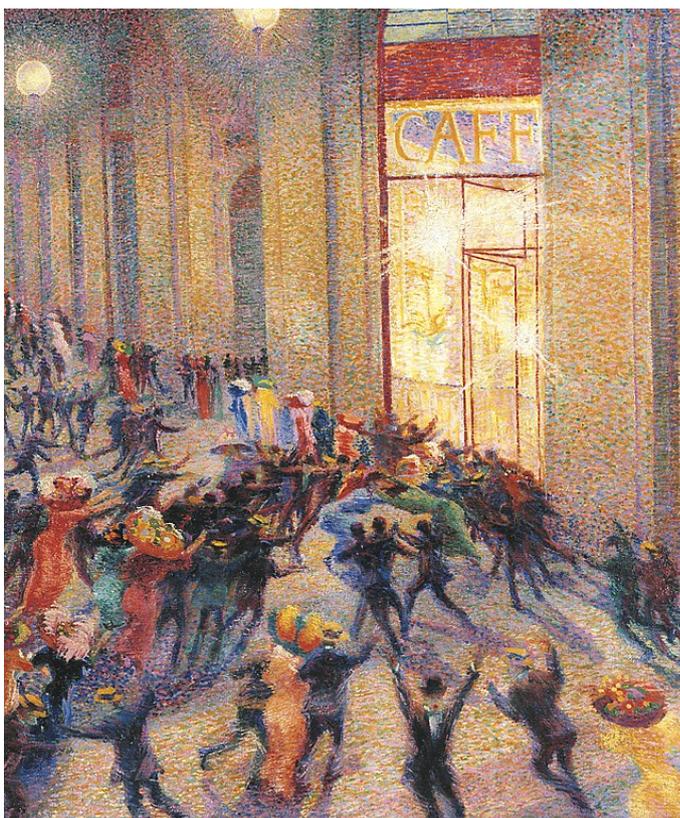


Fig. 20, UMBERTO BOCCIONI, *Rissa in galleria*, 1910. Olio su tela, 76 × 64 cm. Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 21, FRANS POSTMA, *Ricostruzione dello studio di Mondrian basata sulla fotografia di Paul Delbo del 1926*. Diorama. Delft, STAM Foundation.

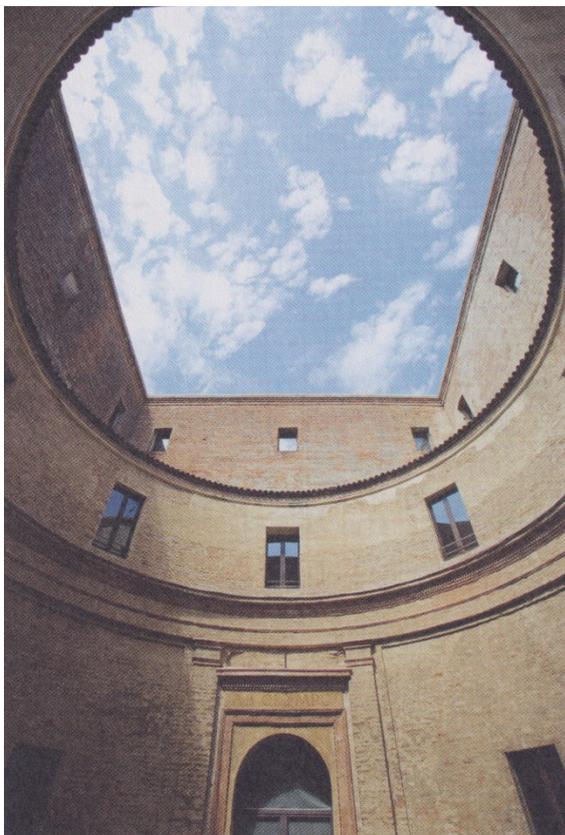


Fig. 22, ANDREA MANTEGNA, *Casa del Mantegna*, Mantova, 1476.



Fig. 23, frontespizio da *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato Napolitano*, Napoli 1599. Xilografia.



Fig. 24, FRANK LLOYD WRIGHT, *Guggenheim Museum*, New York, 1943.



Fig. 25, LUDWIG MIES VAN DER ROHE, *Neue Nationalgalerie*, Berlino, 1962-1968.

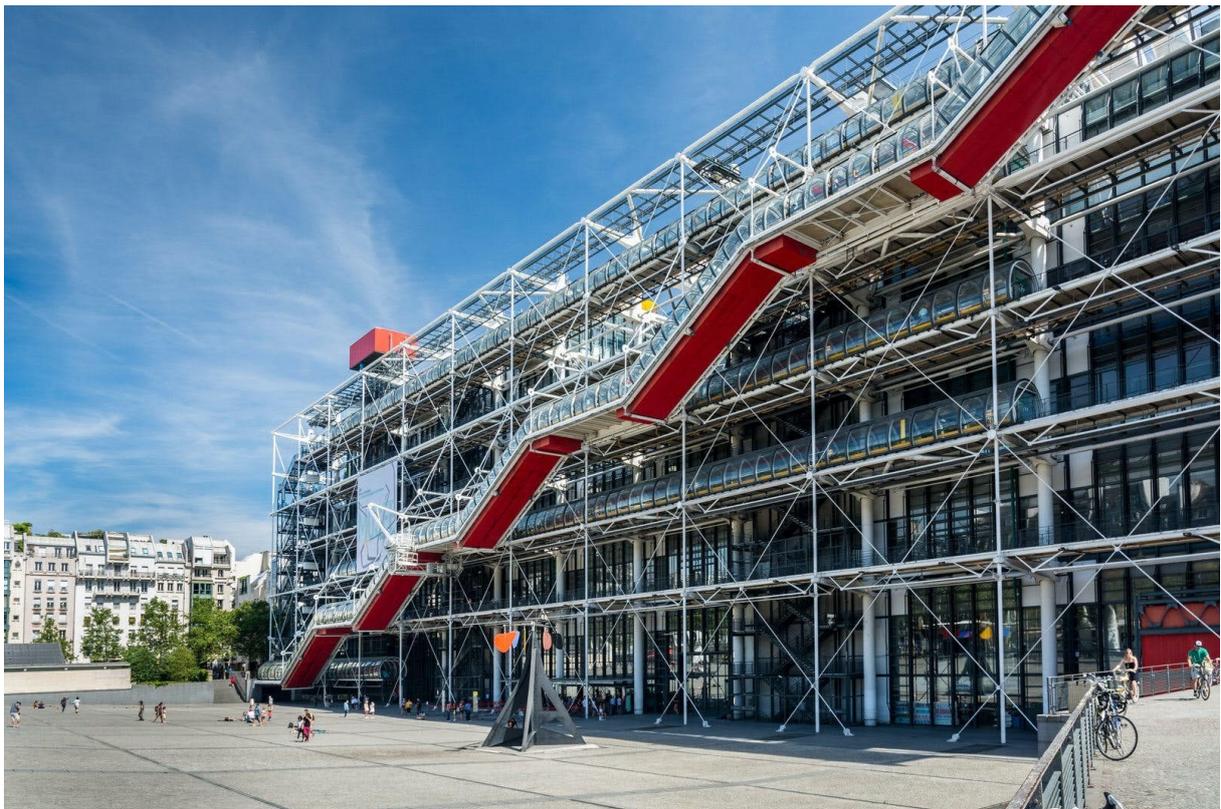


Fig. 26, RENZO PIANO, RICHARD ROGERS, *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou*, Parigi, 1977.



Fig. 27, *Casa Poldi Pezzoli, salone dorato, Milano.*



Fig. 28, *Casa Bagatti Valsecchi, sala da pranzo, Milano.*

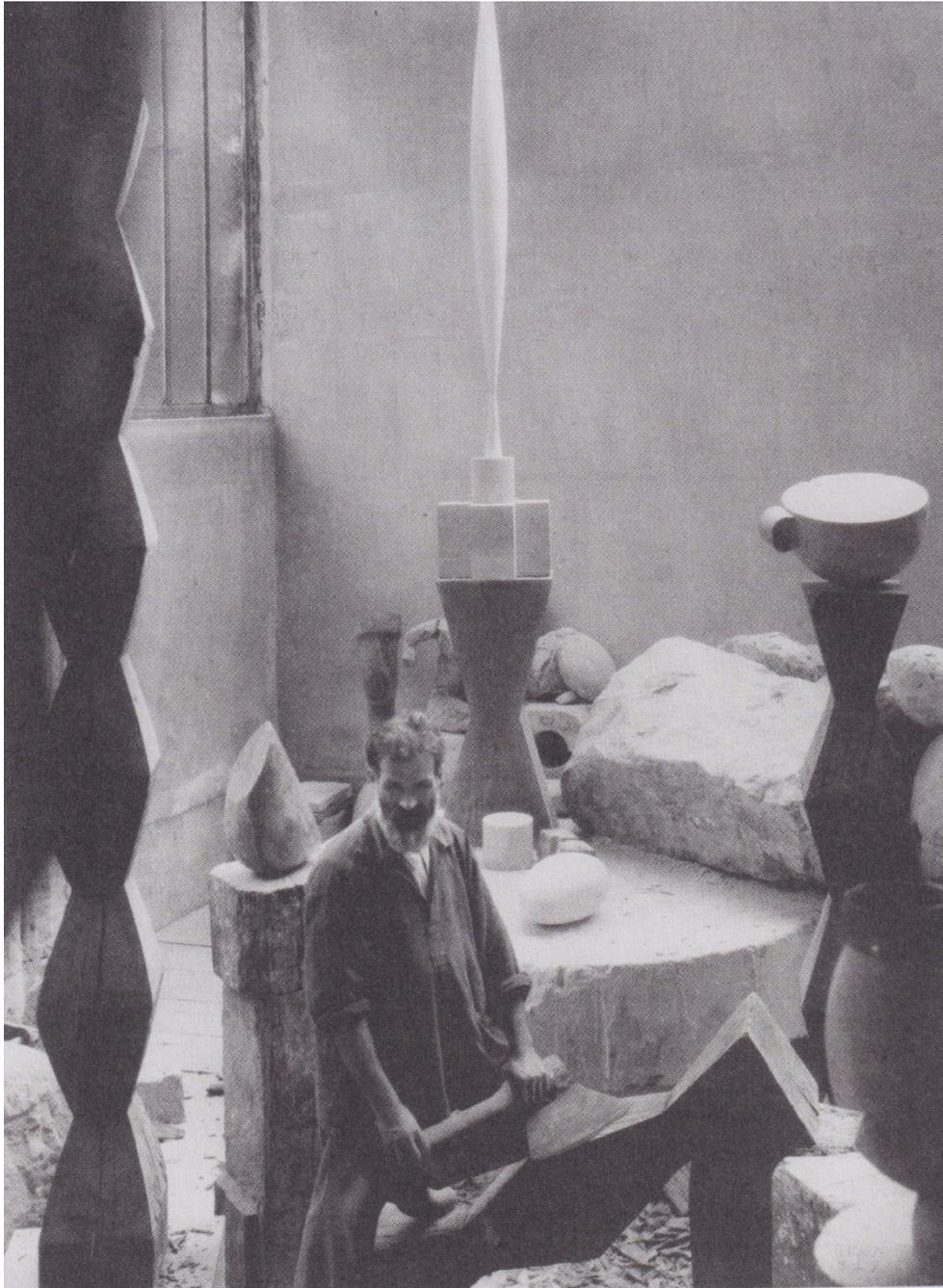


Fig. 29, EDWARD STEICHEN, *Brâncuși nel suo studio, Parigi, 1925*. Stampa alla gelatina d'argento.

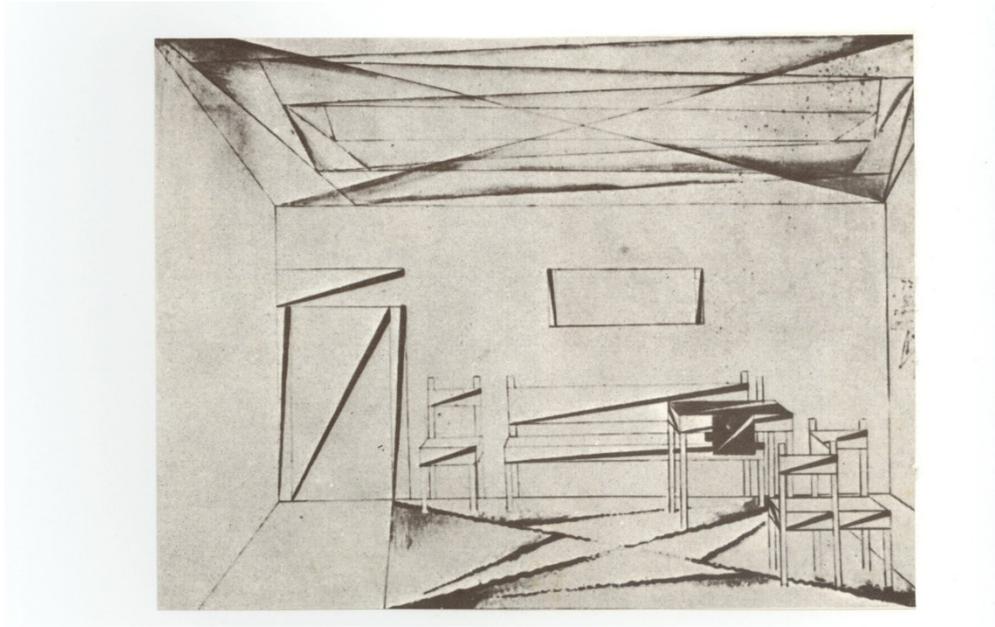


Fig. 30, GIACOMO BALLA, *Studio di arredamento per la casa Löwenstein a Düsseldorf*, 1912. Roma, Collezione Balla.



Fig. 31, GIACOMO BALLA, *Casa Balla, studiolo rosso*, Roma.



Fig. 32, FORTUNATO DEPERO, *Casa Depero*, Rovereto.

Bibliografia

DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX, *Nell'atelier*, 5 Continents Editions, Paris, 2005

MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2022

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

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Casa Balla. Un pittore e le sue figlie tra futurismo e natura*, catalogo della mostra (Comacchio, Palazzo Bellini, 1997), Marsilio, Venezia, 1997

MARIA TERESA FIORIO, ALESSIA SCHIAVI, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, Milano-Torino, 2018

JAMES HALL, *Lo studio d'artista. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022

ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1974

ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino, 1982

EILEAN HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, Il saggiatore, Milano, 2005

FABRIZIA LANZA PIETROMARCHI, *Ragioni di un convegno*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del Convegno, (Feltre 2001), Feltre, Comune, 2003

EMMA MARIA MOROSI, *Quale futuro per le case-museo? Verso lo studio della realtà museale nell'area urbana della città di Helsinki*, Maria Chiara Piva, Università Ca' Foscari, Venezia, A. A. 2017-2018

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

GIUSEPPE PANZA DI BIUMO, *Casa = Museo*, in ALDO DE POLI, MARCO PICCINELLI, NICOLA POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra, Milano, 2006

ROSANNA PAVONI, ORNELLA SELVAFOLTA, *La diversità delle dimore-museo. Opportunità di una riflessione*, in *Abitare la Storia: le dimore storiche/museo: restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, atti della conferenza internazionale DemHist, (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 20-22 novembre 1997), a cura di FARIDA SIMONETTI, LUCA LEONCINI, U. Allemandi & C, Torino, 1998

ROSANNA PAVONI, *Case museo: una tipologia di musei da valorizzare*, in *ICOM: International Committee for Historic House Museums*, https://icom-argentina.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/27/2018/12/case_museo_it.pdf (2012)