



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI GENOVA
Scuola Politecnica

Dipartimento di Architettura e Design

Corso di Laurea Magistrale in Architettura



_bronzo

- Fortezza della Solitudine -

Candidati:
Edoardo Bracchi
Michele Gasperini

Relatore

Valter Scelsi

12/2020



*“L'immagine della potenza-
Della potenza di scrivere per lo scrittore, della potenza di dipingere
o scolpire per il pittore o lo scultore”*

-G.Agamben, Autoritratto nello studio.

studiòlo s. m. [dim. di *studio*]. – **1. a.** Piccolo studio, stanzina adibita a luogo di studio. **b.** Nei grandi palazzi signorili rinascimentali, ambiente destinato alla conservazione e all'esposizione di oggetti preziosi e opere d'arte: s. del palazzo Ducale di Urbino. **2.** Piccolo armadio costituito da un elemento centrale a battenti e da elementi laterali suddivisi in cassetti: nel tardo Rinascimento, combinato con il tavolino da scrivere, dette origine allo stipo.

Treccani



Nella storia dell'arte, il riconoscimento della costante iconografica di un determinato soggetto se non sempre è bastata a rendere conto della complessità del fatto artistico, tuttavia è servita a produrre l'effetto di avvicinare il pubblico all'opera, laddove, pur non intaccando il mandato dottrinale (quello che spesso viene definito "il messaggio dell'opera"), ha concesso all'osservatore la possibilità di estrarre dall'opera ed elaborare parti autonome di un discorso.

In altre parole, l'iconografia avvicina il pubblico all'opera fornendo chiavi di riconoscimento e, contemporaneamente, offrendo elementi utilizzabili anche in contesti diversi da quello strettamente artistico.

Caso emblematico è, tra le iconografie del San Gerolamo, quella che lo rappresenta come erudito seduto nel suo studio intento a scrivere o leggere, circondato dagli oggetti del sapere.

Si tratta di una elaborazione tardo-medioevale di modelli della ricca tradizione di immagini dipinte nei manoscritti da copisti che in esse rappresentavano il proprio mondo circostante, fatto di ambienti occupati da arredi, spesso complessi, a volte ingegnosamente meccanici, che costituivano la loro sede quotidiana di lavoro. Figure maschili, ma non infrequentemente anche femminili, contenute in ambientazioni lignee che sono vere forme di un sotto-sistema architettonico, con caratteristiche di autonomia e di centralità derivate dalla tradizione. L'architettura inclusa, fatta di materiali delicati, deperibili, a volte preziosi estende al domestico e al quotidiano il significato dei modelli classici. Il naos, la parte più interna del tempio, dove trovava posto la statua del dio, costituisce un sistema formale definito secondo una modalità che si

estende, nell'architettura bizantina, alle parti della chiesa destinate alla celebrazione liturgica, il tabernacolo, il presbiterio, il pulpito. Si forma, tramite la pittura, una scena fissa nella quale immaginare il quotidiano, fatto di elementi personali, minimi, attraverso i quali si generi l'atmosfera di una intimità operosa.

Naturalmente, in questo ruolo di progettisti della dimensione percettiva dell'architettura i pittori non sono affatto soli: accanto a loro figurano i committenti, il pubblico, i critici e, naturalmente, gli architetti. Questi soggetti contribuiscono, in misura e in modi diversi, a produrre ciò che possiamo definire il ricordo collettivo dell'architettura. Se ciò che noi chiamiamo ricordo si pone alla base del progetto, ne è materiale da costruzione, nondimeno è frutto di una volontà, di un lavoro capace di renderlo artefatto mnemonico. Si tratta un lavoro di ri-costruzione che si pone, adattandosi, alla base di quell'opera di costruzione, particolare e collettiva, che vuole essere l'architettura.

L'uso del ricordo può significare un azzardo, un atto di coraggio, il tentativo di riscatto dal sospetto che il progetto viva esclusivamente sulle spalle della realtà. È in questa chiave che gli strumenti espressivi del progetto possono tornare ad esserne strumenti di lettura.

L'iconografia del santo, quindi, così come viene messa a punto nel XV secolo contiene la descrizione di un codice abbastanza preciso, dove Girolamo è circondato da una struttura lignea che è, insieme, ambiente domestico, macchina funzionale e spazio simbolico.

Nelle epoche, il lavoro di riscrittura dello studiolo porta con sé l'irrinunciabilità della tentazione efrastica, in omaggio alla quale il disegno, alla fine, rivaleggia con

il soggetto, in un sovraccarico di trasmissione che non ha nessuna speranza di essere, né di apparire, neutrale. Inoltre, la messa a punto dell'iconografia del santo Girolamo traduce la rappresentazione storica dello studiolo dell'amanuense auto-raffigurato nelle miniature dei libri, verso la celebrazione dello studioso in senso più ampio, che da lì ambisce a farsi ritrarre in quella scena che, ormai, ha assunto valore assoluto.

Dovendo ricostruire, definendolo, il soggetto-studiolo, emergono il ruolo e le possibilità di altre rappresentazioni, poichè nella vicenda di razionalizzazione degli strumenti operativi della rappresentazione e dei tentativi di inquadrarli in un ambito teorico più ampio, quale è quello del mestiere di architetto, giocano un ruolo distinto, ma non per questo poco importante, le rappresentazioni delle architetture costruite. Così, lo studiolo rappreso in un tipo dove l'esperienza culturale (la mutevole sequenza di ipotesi sul soggetto del quadro) si sforza di aprire una strada tra le informazioni offerte dalla vista, e lo fa con strumenti misti, a loro volta a tendenza artistica, come la modellazione ceramica. Il procedimento sarà dunque osservare non tanto un processo stilistico, quanto rivelare e interpretare i meccanismi di funzionamento di un'idea.

Valter Scelsi, 8 dicembre 2020

1- Indagine Iconografica

“Lo sguardo dell'accidioso si posa ossessivamente sulla finestra e, con la fantasia, egli si finge l'immagine di qualcuno che viene a visitarlo; a uno scricchiolio della porta, balza in piedi; sente una voce, e corre ad affacciarsi alla finestra a guardare; e tuttavia non scende in strada, ma torna a sedersi dov'era, torpido e come allibito. Se legge, s'interrompe inquieto e, un minuto dopo, scivola nel sonno; si frega la faccia con le mani, distende le dita e, tolti gli occhi dal libro, li fissa sulla parete; di nuovo li rimette sul libro, va avanti per qualche riga, ribalbettando la fine di ogni parola che legge; e intanto si riempie la testa con calcoli oziosi, conta il numero delle pagine e i fogli dei quaderni; e gli vengono in odio le lettere e le belle miniature che ha davanti agli occhi, finché, da ultimo, richiude il libro e lo usa come cuscino per il suo capo, cadendo in un sonno breve e non profondo, da cui lo desta un senso di privazione e di fame che deve saziare.”

Joannis Cassiani, *De institutis coenobiarum* cit., I.x, cap. II, V sec..

A destra: San Girolamo nella cella, incisione a bulino di Albrecht Dürer, 1514





San Matteo, Evangelario di Lindisfarne. VII sec d.C.



Altichiero (?), Petrarca nello studio durante la stesura del De Vita Solitaria, tardo '300, parzialmente ridipinto nel '500. Sala Virorum Illustrium, Palazzo di Francesco il Vecchio da Carrara, Padova (ora Aula Magna dell'Università).

Questa ricerca si propone di analizzare, attraverso un apparato di immagini, la tipologia ambientale dello studio in quanto dispositivo architettonico. Tale dispositivo svolge una doppia funzione: da una parte, creare una condizione ideale per cui l'occupante possa trasportarsi su un piano mentale contemplativo e creativo insieme; dall'altra, palesare quel mondo interiore a cui ha avuto accesso.

Ciò può avvenire per il tramite di elementi architettonici dallo spiccato carattere allegorico: quando parliamo di studio, non possiamo nettamente distinguere l'ambito estetico da quello funzionale.

In questo caso, l'architettura non svolge alcun compito tradizionale di protezione dalle intemperie o da minacce esterne, ma intende creare uno spazio psichico interiore di raccoglimento. Ciò gli permette di svincolarsi dal linguaggio architettonico consueto, per poi articolarsi secondo le necessità dell'occupante. Lo studio si impone così come luogo personalissimo, in cui la propria opera intellettuale riesce ad attuarsi con la massima facilità.

Nell'iconografia medievale, gli evangelisti vengono tradizionalmente rappresentati sopra scrittoi rialzati; ciò avviene anche nelle miniature che più esulano dall'influenza classico-bizantina: è il caso dell'Evageliario di Lindisfarne, esempio di stile insulare del VII secolo. A isolare ulteriormente lo spazio circostante il santo, troviamo un piedistallo o, in alcuni casi, un semplice scalino in legno: così lo studioso non viene mai a toccare il suolo con i piedi. Lo studio viene quindi a costituirsi come spazio specializzato e, insieme, strumentale, volto a separare l'occupante da quello comune e quotidiano.

F. Petrarca si dedicò alla stesura del De Vita Solitaria durante il suo soggiorno a Treviso, ed è proprio questo il periodo in cui si radica lo stereotipo del ritratto dell'uomo di cultura chinosui testi, quasi sofferente, che esploderà fino a diventare un topos dell'iconografia umanistica dello studiolo.



Torre Tabara, con scrittorio (970)



Veduta di Urbino, da B.Baldi (1590)

Prima di divenire spazio reale, lo studio fu spazio letterario e simbolico; nato nell'immaginario collettivo medievale come luogo quasi mitico di concentrazione, esso si concretizzò come tipologia ambientale nel XIV secolo, quando i pontefici iniziarono a dotare i propri palazzi di uno o più ambienti specificamente dedicati all'attività intellettuale.

Per delineare un'archeologia dello studio, occorre riflettere sui due bisogni fondamentali che esso doveva soddisfare: il bisogno di un luogo di ritiro e solitudine totali, e quello di uno spazio che ammassasse attorno al potente veri e propri fetici, dimostrazioni fisiche del proprio operato artistico produttivo, e quindi del proprio potere.

Nell'agiografia medievale i santi vengono tradizionalmente descritti nell'atto di meditare in cima ad alte torri, o affacciati a finestre da cui osservano un mondo su cui speculare; è così mantenuta una distanza fisica che permette loro di guardare senza essere guardati (specula significa, oltre che «specchio», «torre d'avvistamento» o «vedetta»).

Pur essendo testi di carattere eminentemente allegorico, essi sicuramente costituirono un modello ideale per future costruzioni. Si può prendere come esempio lo studiolo del palazzo ducale di Urbino: collocato tra due alte torri, esso concedeva a Federico da Montefeltro la mirabile visione della sua città e del paesaggio circostante.



La celebre pianta di San Gallo, (inizi del IX sec.) su pergamena rappresenta un'ipotetica abbazia. È la più antica pianta in cui troviamo lo studio come parte integrante di un progetto di architettura.



San Simeone lo stilita, icona del 1465 ca.



Casa Wittgestein, casa sui fiordi di Skjolden in Norvegia



Vittore Carpaccio, visione di sant'agostino

Il topos iconografico della *turris specula* - una torre da cui tutto è visibile, contenente un solo uomo immerso nella propria attività intellettuale - rimanda immediatamente alle più antiche rappresentazioni del monaco stilita, in preghiera e a digiuno sulla cima di una colonna.

Nelle vite dei santi l'attività contemplativa è attività da svolgersi lontano dallo spazio urbano, preferibilmente in mezzo alla natura (il deserto in Oriente, la foresta a Occidente): venne così a crearsi un forte legame tra l'ideale di vita ascetica e la ricerca della conoscenza. Nacque in questo modo un modello di libero intellettuale, sopravvissuto da Petrarca fino ai giorni nostri: si pensi al ritiro nel bosco di Thoreau o l'ancora più isolata casa sui fiordi di Skjolden in Norvegia dove Wittgenstein si ritirò per scrivere le Ricerche filosofiche.

Alcune funzioni proprie della biblioteca e dell'archivio antico furono riprese in seguito dagli studi, una tra tutte la possibilità di utilizzo come stanza del tesoro, dove i libri venissero conservati assieme ad altri beni da proteggere. Spesso gli spazi della stanza del tesoro, della biblioteca e della sacrestia erano confinanti, talvolta fino a sovrapporsi; tuttavia, anche quando collocate in spazi diversi esse svolgevano funzioni considerate indispensabili all'interno dell'edificio. Se fino a tutto il Medioevo le necessità strettamente individuali rimasero oscurate da quelle religiose, con la diffusione degli studi in ambienti laici il collezionismo e l'accumulo di oggetti personali si fecero sempre più frequenti. L'appagamento procurato dalla copiatura del testo sacro - attività anche meditativa - nel Rinascimento si fa ricerca di un "sapere assoluto", esteso allo studio dei testi profani e desideroso di fare proprio il mondo intero, esponendolo come trofeo. Basti pensare alle differenze fisiche - conseguenza però di enormi cambiamenti culturali - tra il *vivarium* di Cassiodoro

Simeone lo Stilita è stato un monaco cristiano siriano.

Fu un asceta cristiano che visse per 37 anni seduto in cima ad una colonna, nella zona nord di quella che è oggi la Siria. Diverse altre persone dopo di lui seguirono il suo esempio e vennero detti stiliti.

Allo scopo di isolarsi dalla massa sempre crescente di pellegrini che venivano a trovarlo, Simeone creò una piccola piattaforma sulla sommità di un pilastro che trovò nelle vicinanze, e su questa decise di vivere per il resto della sua vita. È stato affermato che, poiché pensò di non essere capace di scappare dal mondo in orizzontale, decise di fuggire in verticale.



Ritratto del profeta Esdra nel quale per molto tempo si riconobbe la figura di Cassiodoro nel Vivarium, contenuto nel Codex Amiatinus, VI sec.



Studiolo di Federico da Montefeltro, Urbino.

ro e lo studiolo di Federico da Montefeltro: l'uno austero e minimo, arredato con i soli strumenti per la copiatura dei testi sacri; l'altro avvolgente e saturo, esasperazione delle tecniche di intaglio ligneo governate dalle maestranze italiane del tempo.

Il fenomeno del collezionismo sfocerà nella nascita delle Wunderkammer («camere delle meraviglie»), luoghi colmi di oggetti sconosciuti ai più, stupefacenti, magici, dove l'horror vacui pare regnare sovrano. Queste collezioni non sono il semplice risultato di un'evoluzione della tipologia architettonica che stiamo affrontando come fatto indipendente ma, com'è ovvio, sono espressione di tratti caratteriali propri dell'essere umano.

Il Vivarium è il primo scriptorium di cui abbiamo precise testimonianze storiche. Il Vivarium faceva parte del complesso monastico costruito nell'attuale Squillace da Cassiodoro nel VI secolo, allo scopo di tradurre i testi classici dal greco al latino. Nelle sue Istituzioni, Cassiodoro impose ai monaci, oltre al lavoro manuale, la trascrizione dei manoscritti, permettendo così la trasmissione ai posteri della grande cultura classica.



Incisione pieghevole tratta dall'Historia Naturale di Ferrante Imperato (Napoli 1599), la prima illustrazione di uno studiolo di storia naturale



Giardino delle delizie, Jheronimus Bosch, 1480 c.a.



Vittoriale degli italiani



Wunderkammern



Casa-museo di John Soane.

Ma perchè raccogliere il mondo in una stanza?
Spaventare, meravigliare, stupire?

Componente fondamentale della meraviglia è la paura; o meglio, nella paura sempre è presente un elemento di sorpresa, e quindi di meraviglia: in quanto questa è reazione possibile solo di fronte alla fuoriuscita dagli schemi del quotidiano. Trovandosi in simili luoghi, il coefficiente di meraviglia risulta aumentato, si pone esso stesso come ragion d'essere delle Wunderkammer: l'effetto può essere paragonato a un risveglio tra le creature immonde del Giardino delle delizie di Bosch. Nel fare leva su questo meccanismo di spavento e meraviglia, chi sa quanto era inconsapevole il ricondursi di queste esibizioni all'immaginario medievale, così ricco di mostri e di oggetti magici venuti da lontano.

Allo stesso tempo, è assodato come l'uomo tenti sempre di definirsi per comprendersi. La manifestazione di questo desiderio di chiarezza si declina in modi diversi nelle varie epoche, ma è costante la dichiarazione di un proprio io individuale tramite gli oggetti posseduti, capaci di congelare i luoghi della propria mente in elementi fisici, stabili. In sintesi, ciò che possediamo e che fisicamente ci circonda permette di avvicinarci a qualcosa che vorremmo essere, o vorremmo sembrare.

Così volontà di stupire e volontà di affermarsi si uniscono nell'apprestare la stanza delle meraviglie: plasmata prima di tutto dalle necessità del singolo, un luogo di ispirazione interiore si costituisce allo stesso tempo come manifestazione esteriore di tale ispirazione, lasciato di uno spirito autoriale. Nel riflettere sulla nostra memoria, la immaginiamo come una stanza colma di immagini del passato: le Wunderkammer collaborano a questa finalità mnemonica, nella speranza di allargarsi al mondo intero per possederlo, integrandolo nel nostro, completandoci.



"Osso di drago" sul duomo di Modena.



Les Objets à Réaction Poétique, Fernand Léger, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret, 1931-1936



Braccio di Sant'anna, Duomo di Genova



Suiseki

In un passaggio de *La camera chiara*, Roland Barthes suggerisce che, una volta messi di fronte all'obbiettivo, ci si pone in un atteggiamento di «posa» che vorrebbe fabbricare all'istante un altro corpo, in un'immagine anticipata. Generalizzando questo concetto di «posa», possiamo dire che nelle Wunderkammer il proprietario tenti di raccogliere il mondo che sta al di là della soglia del proprio giardino, presentandosi con il sorriso fronte camera, per dissimulare il lato indefinibile di se stesso, rendendosi meravigliosi.

Gli oggetti per tradizione contenuti in queste stanze sono essenzialmente di tre tipi: oggetti rari e preziosi da un punto di vista strettamente economico, da tenere nascosti nel più pieno segreto; oggetti che catalizzano la concentrazione e l'ingegno (ricorrenti sono la clessidra e lo specchio); oggetti, infine, personali e di valore affettivo in genere, ideale specchio della psiche e della personalità dello studioso.

Essi rimandano a quello che, due secoli più tardi, Le Corbusier avrebbe chiamato «objets à réaction poétique», «oggetti dal forte potere evocativo» di cui amava circondarsi. Così avveniva nel Suiseki, l'antichissima arte giapponese di apprezzamento della pietra, sempre esposta su piedistalli di legno appositamente modellati sulle sue forme.

Il Braccio di Sant'anna, reliquia che si trova all'interno del Tesoro del Duomo di Genova, è un oggetto tautologico.

In piccolo ricorda infatti il funzionamento dello studiolo; la mano del Santo viene ricostruita diventandone la rappresentazione stessa, come lo studiolo, che viene costruito per contenere e rappresentare la creatività e l'opera dell'artista che lo abita. Sono entrambi tentativi di esteriorizzare il processo creativo in un oggetto.



Atelier di Morandi di via Fondazza a Bologna, fotografia di Luigi Ghirri

Analogamente, gli europei concepiscono le Wunderkammer come una sorta di grande piedistallo per i propri oggetti più evocativi, conferendo così un valore sempre maggiore allo spazio che li contiene. Questo viene inizialmente progettato a partire da marmi di scavo, colonne e capitelli romani; alla celebrazione del proprio io si unisce il desiderio di imporre una continuità con il passato e di stabilire un dominio sul mondo classico, inglobandone le vestigia monumentali.

Le Wunderkammer scompaiono con lo scorrere dei secoli, ma troviamo tracce del loro spirito nei nostri studi e negli ambienti casalinghi. Quadri, fotografie, suppellettili di ogni forma e colore: l'accumulo un tempo concesso a pochi è diventato abitudine di molti, tentativo di organizzare il proprio spazio con un effetto di intimità estetizzata.

Giorgio Morandi usava riporre i propri oggetti personali (in genere vasi, vasetti e coppe) su tre ripiani ai piedi del letto, servendosi di un telo per offuscare la luce dello studio. Luigi Ghirri ne scattò una fotografia dai toni a sua volta morandiani, come per suggerire che, nel catturare un luogo di creazione artistica, ci si possa avvicinare a essa.

Si può dire che lo studio dell'artista contemporaneo rappresenta una fusione di bottega e studiolo: vi si ritrovano, infatti, tutti quei caratteri di concretizzazione del mondo interiore; gli studi moderni e contemporanei sono dunque non luoghi produttivi e di autoaffermazione insieme, le stanze dove gli artisti conservano i propri feticci, le proprie referenze, cercando di esprimere al meglio la propria personalità. Si può pensare ai muri tappezzati di oggetti dello studio degli Eames, dei Superstudio, ai frames de La corazzata Potëmkin, o ai fotogrammi di Muybridge, che Bacon riguardava costantemente. Forse il miglior esempio novecentesco di "iperstudiolo" è il Vittoriale di D'Annunzio, dove opere dal reale valore monetario o artistico venivano affiancate a regali di amici e oggetti dal puro valore simbolico o affettivo. «Ho trovato qui sul Garda una vecchia villa appartenuta al defunto dottor Thode. È piena di bei libri... Il giardino è dolce, con le sue pergole e le sue terrazze in declivio. E la luce calda mi fa sospirare verso quella di Roma. Rimarrò qui qualche mese, per licenziare finalmente il Notturmo». Richiamando alla nostra mente quell'isolamento intellettuale desiderato da Petrarca e da tanti altri, il poeta scrive alla moglie, ancora ignaro del fatto che si sarebbe tanto affezionato a quella casa da trasferirci fino alla fine dei propri giorni.

Questi luoghi di creazione e accumulazione vengono musealizzati sistematicamente, in quanto testimonianza - talvolta più viva e diretta delle loro opere - dello spirito autoriale, se non per volontà dell'autore stesso, come nel caso di D'Annunzio. Studi come quelli di Bacon, Morandi e Freud sono stati musealizzati lasciandoli intatti, pratica che dice molto su cosa viene considerato arte oggi. Non è più solo la costellazione di opere prodotte da un autore in vita, infatti, ma la vita stessa a suscitare interesse, presa soprattutto come processo che porta alla singola opera.

Con la mostra *When Attitudes Become Form. Live in your head* del 1969 la Kunsthalle di Berna diventò temporaneamente studio, dove gli artisti sperimentarono allo stesso tempo creazione dell'opera e organizzazione della mostra stessa, esponendo alla fine una sorta di residuo del lavoro prodotto in quel determinato lasso di tempo. Rirkrit Tiravanija ha invece più volte esposto il proprio studio o la propria casa, ricostruendoli in scala 1:1 all'interno di musei o gallerie. Il suo intento è quello di esporre e rendere fruibile da chiunque come opera ciò che suscita di per sé il lavoro dell'artista. La sua arte anti-oggetto si propone infatti solo e unicamente come un happening in cui a essere esposto è un processo, e non un'opera fisica.

Con *The House with the Ocean View*, Marina Abramović volle esporre semplicemente se stessa, per dodici giorni interi, rinchiusa in tre stanze che ricordano un bagno, una camera da letto e una cucina; il pubblico, come un voyeur qui si ritrovava semplicemente a osservare l'artista che vive in questo *Existenzminimum* penetrando così totalmente nella sua intimità. Negli ultimi due decenni le pratiche di residenza artistica e studio visit sono diventate tappe fondamentali nel percorso formativo di molti artisti: questo dimostra la tendenza a voler conoscere non solo l'opera di un autore, ma tutto il mondo e l'immaginario che esso genera e da cui è a sua volta influenzato; questo sembra essere facilmente possibile sperimentando i luoghi concreti in cui vive e lavora.

In questo modo, tutto diventa opera, il pubblico e il privato si mescolano in un conglomerato inscindibile: le stanze, le case, tutte le architetture che ospitano una vita artistica diventano musei (mausolei?) personali.



Mobile Office, Hans Hollein, 1969

Che cosa è uno studiolo? Si tratta di uno spazio architettonico in cui un sistema di oggetti preposto al lavoro intellettuale (tavolo, leggio, libri e altro) possa assumere il valore di espressione fisica dello specifico stato d'animo dello studioso in questione.

Lo spazio dello studiolo è uno spazio minimo, che racchiude totalmente il corpo di chi lo occupa: mentre la vicinanza tra lo studioso e l'architettura che lo ospita è massima, la distinzione tra arredo e architettura viene ridotta all'osso. Il topos dell'uomo abitante la propria realtà più segreta ricorre in tutte le rappresentazioni tradizionali dell'artista (pittore, scrittore o miniaturista che sia) nel proprio studio.

Nell'età contemporanea il fantasma dello studiolo aleggia ancora attorno a due luoghi: lo studio concreto dell'artista e la mente di chi sogna un'architettura che riesca a contenere tutti gli oggetti utili alla vita nel minor spazio possibile. Lo studiolo assomiglia per certi versi a quei progetti di architettura portatile, minima, ultra-compatta che dagli anni Sessanta a oggi si sono succeduti, cercando di creare uno spazio di vita e di lavoro definitivo. Probabilmente solo in questo decennio abbiamo assistito alla realizzazione concreta di questa fiducia utopico-radical in un ritorno al nomadismo grazie alla tecnologia.

Le case si stanno tramutando a poco a poco in alberghi e tutto il mondo fisico sembra farsi più libero e condiviso insieme, mentre i nomadi digitali sopravvivono in ogni parte del mondo, lavorando per qualsivoglia datore di lavoro. La loro casa è ovunque (ovunque ci sia il wi-fi).



Quale sono le invarianti di uno studiolo?
Quali sono gli elementi che lo caratterizzano?

Innanzitutto, l'architettura dello studio possiede a volte caratteristiche di mobile, altre addirittura di vestito, autentico guscio che avvolge totalmente chi lo abita. Esso risulta sempre dimensionalmente assai ridotto, fornendo spazio solo al proprio occupante e ai suoi strumenti più indispensabili.

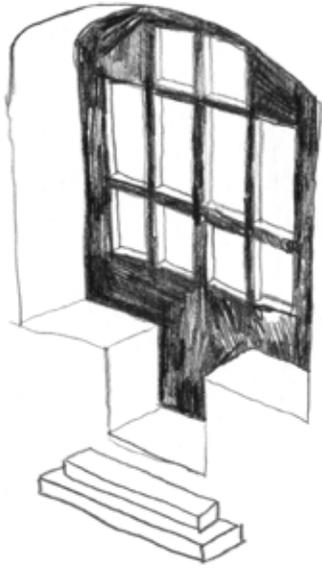
Questo senso di intimità può essere generato solamente attraverso un estremo isolamento spaziale dello studio stesso: per questo si tende a localizzarlo nelle zone più remote delle case e, idealmente, nelle zone più remote del mondo, dal quale deve nascondere l'occupante.



L'estremo isolamento è stato più volte ricercato attraverso il modello della torre, considerabile come un dispositivo che permette di vedere tutto ciò che accade all'esterno, senza però essere visti a propria volta. Così è permessa un'esperienza di quel mondo oggetto della meditazione, a questo però rimanendo celati.

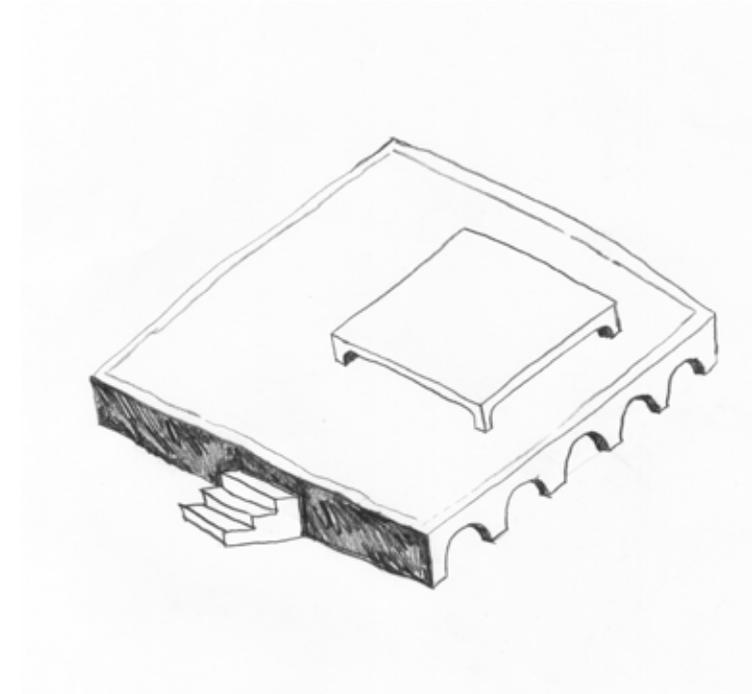
Alla torre si affianca un'altra forma ricorrente, la finestra, ugualmente finalizzata all'osservazione del mondo esterno.

Nella tradizione iconografica lo studio è sempre illuminato da grandi aperture, la cui luce cade direttamente sullo scrittoio del pensatore; nei casi in cui è voluto rappresentare l'esterno, si scorgono sempre scenari naturali. La finestra ha assunto un'importanza tale da essersi arricchita in più casi di una nicchia o seduta in cui posizionarsi per la contemplazione.



Seduta, scrittoio, libreria: questi sono gli elementi di arredo fissi che caratterizzano lo studiolo, spesso fusi in un unico mobile progettato sulla base del luogo specifico di lavoro. La loro progettazione è talmente precisa da sfumare nell'architettura, quando sono stati ricavati direttamente da estrusioni nel pavimento o nei muri della stanza.

Similmente, un elemento assai ricorrente come la nicchia scavata nelle mura degli studi ha potuto talvolta inglobare lo studio stesso, tutto compreso in un'enorme esedra.

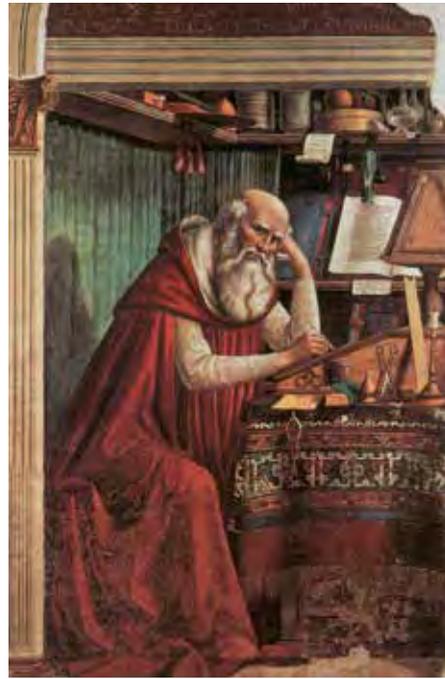


Tutto nello studio è sopraelevato, anche molteplici volte. L'ambiente intero è posto su una pedana che funziona da perimetro magico, al cui interno i mobili e lo studioso stesso sono ulteriormente sopraelevati.

Nelle descrizioni degli studioli si nominano spesso statue raffiguranti i più colti uomini del passato, volte a guidare il lavoro dell'artista e dello studioso; nelle raffigurazioni dei santi queste sono sostituite dall'immagine del Cristo, vegliante sullo studio e sulla trascrizione dei testisacri.



San Girolamo nello studio, Hendrik van Steenwijk il Giovane, 1602



San Girolamo nello studio, Domenico Ghirlandaio, 1480



Il Cardinale Albrecht di Brandeburgo, Lucas Cranach il Vecchio, 1520



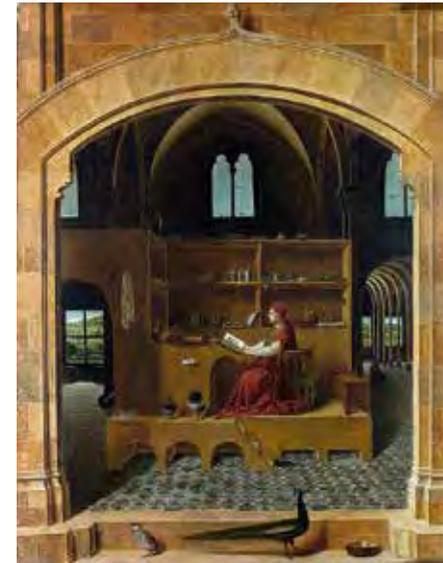
San Girolamo nello studio, Colantonio, 1444



San Girolamo nello studio, Henry V. Steinwick, ca. 1600



San Girolamo nello studio, Hendrik van Steenwijk il Giovane, 1624



San Girolamo nello studio, Antonello da Messina, 1475



San Girolamo nel suo studio, Vincenzo Catena, 1515

2-
Studioli



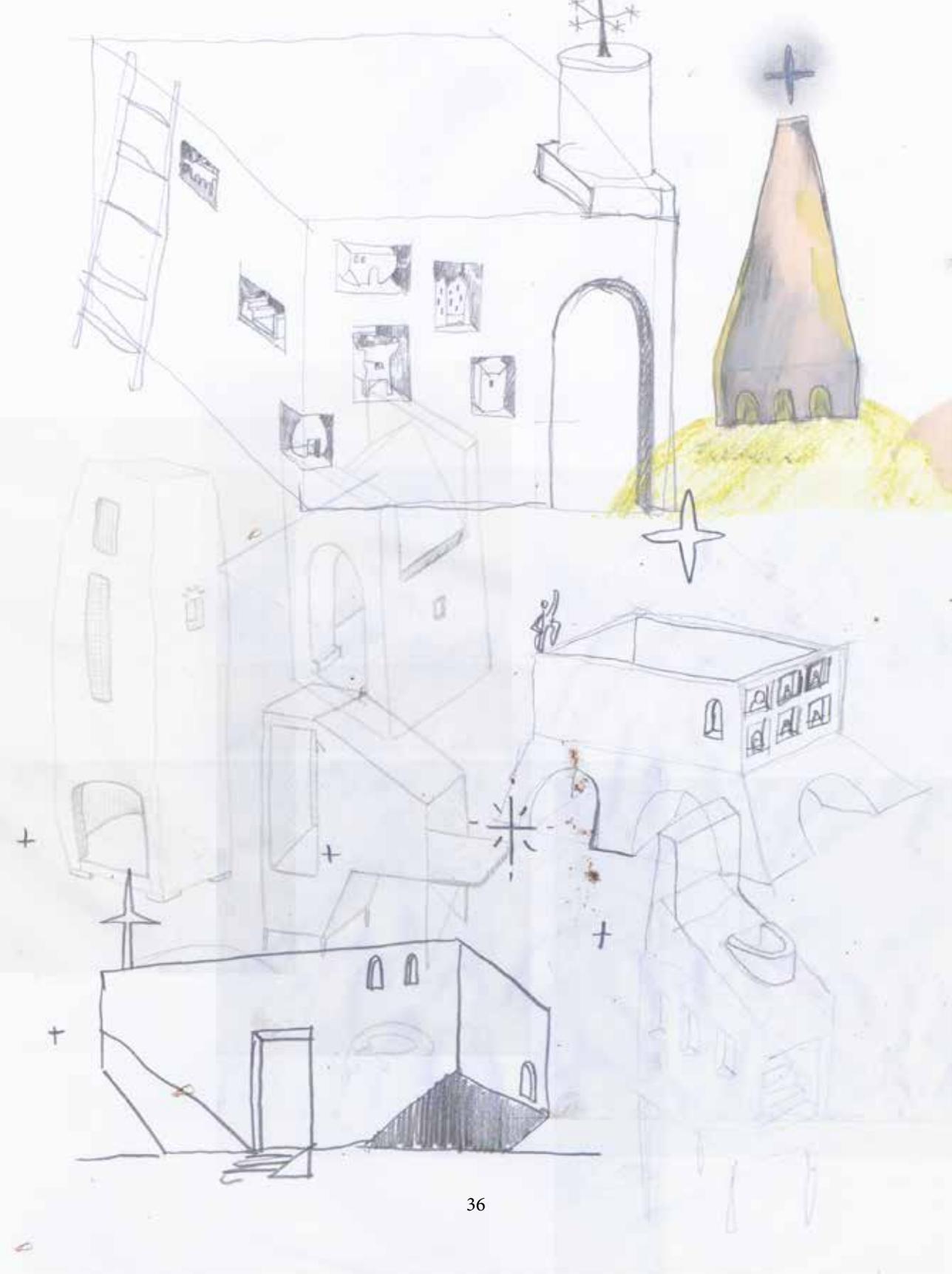


Gli invarianti individuati nell'indagine iconografica sono stati isolati come singoli elementi copiati, rielaborati ed infine restituiti sotto forma di sculture modellate in creta, utilizzando le fonti pittoriche come riferimento diretto.

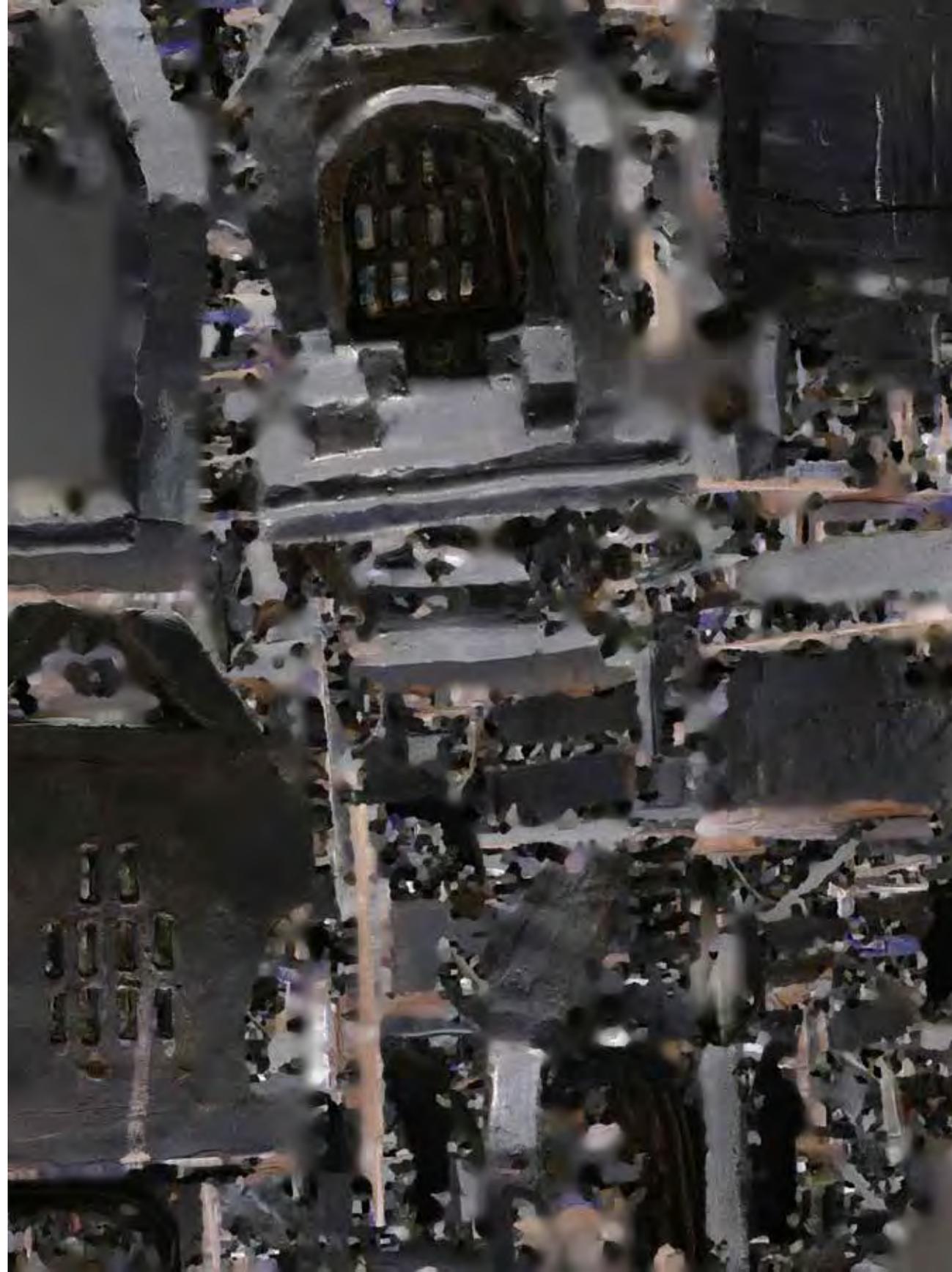
Il piccolo modello in terracotta del tempio di Hera trovato a Argo è stato scultura ispiratrice, riuscendo a descrivere perfettamente un'architettura mostrandone solo gli elementi più riconoscibili ed iconici.

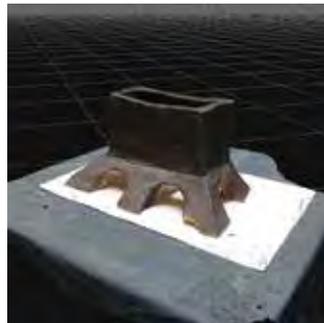
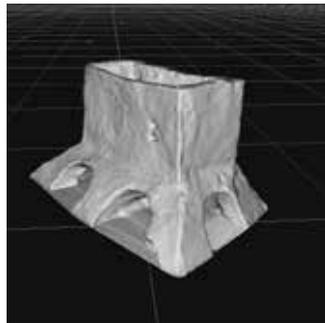
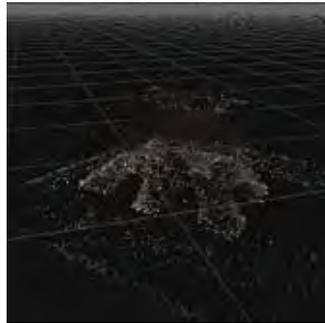
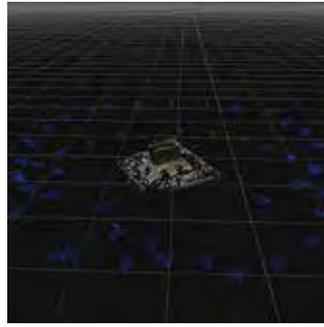
La creta utilizzata al posto del disegno in fase progettuale ha determinato le forme e le proporzioni degli oggetti, mantenendone i contorni sempre ondulati, tremolanti, abolendo l'angolo retto e portando alla realizzazione di modelli monolitici. La loro forza e facilità di lettura è strettamente connessa alla materia di cui sono fatti, molle e inespressiva inizialmente, forte ed evocativa dopo cottura e smaltatura, permettendo la creazione di un linguaggio estetico inconsueto o addirittura inaspettato, fatto di elementi-simbolo esasperati e ripetuti. Tale processo di semplificazione-rielaborazione-ricostruzione degli invarianti iniziali ha come conseguenza la creazione di un universo immaginario di forme da cui attingere.





3-
Fotogrammetria
e realtà virtuale





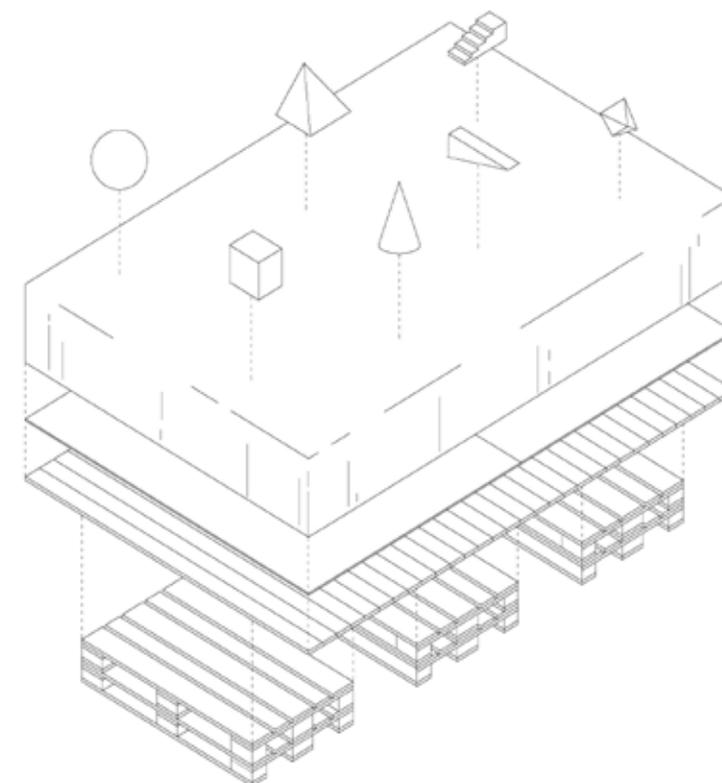
Render

Fotografia

Per presentare i modelli realizzati, vista la difficoltà e i limiti dell'esposizione fisica, si è voluto esporli virtualmente in un ambiente digitale, permettendo di vederli non solo da un punto di vista diverso, ma anche di valutarli in una scala totalmente sfasata rispetto a quella reale, ciò che era alto una ventina di centimetri, diventa un edificio monumentale alto metri, esplorabile al suo interno. Per riuscire a realizzare questo è stata usata la tecnica della fotogrammetria che permette di scannerizzare oggetti tridimensionali ed in seguito manipolarli. La fotogrammetria ricostruisce in digitale geometrie reali attraverso la collimazione automatica di punti da un insieme di foto, incrociando i punti riconoscibili per somiglianza di pixel trovando le coordinate nello spazio dei punti stessi. Questa prima fase viene denominata Image Alignment: essa permette l'orientamento e l'estrazione di punti chiave. questo genera una nuvola di punti con coordinate tridimensionali. Le fotografie utilizzate per realizzare questa operazione devono essere fotografie molto nitide e devono contenere immagini di ogni parte dell'oggetto che si vuole restituire, con un centinaio di foto si possono ottenere già discreti risultati. La nuvola di punti iniziale viene infittita, e i punti vengono uniti tra di loro con una serie di segmenti di connessione formando una rete di facce triangolari contigue. Questa rete viene detta mesh, le mesh sono esportabili ed editabili con svariati programmi di modellazione 3D. Utilizzando Rhinoceros il file viene pulito, semplificato, e alcune geometrie vengono corrette. Poi la mesh viene texturizzata, proiettando le fotografie dell'oggetto reale sulla geometria digitale. Il file può poi essere renderizzato, ottenendo un'immagine fotorealistica.



4- Installazione



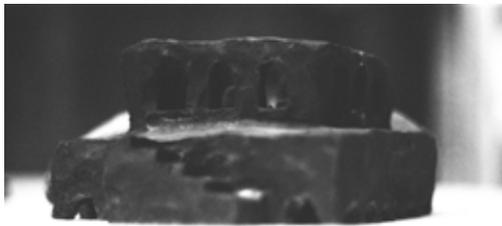
L'installazione prende le mosse dalla necessità di esporre gli studioli come un corpus unico piuttosto che come singole sculture, conferendo al tutto una dimensione archeologica data anche dalla ricerca di forme primigenie e dall'uso della terracotta. La scelta del luogo, una chiesa sconsacrata, rimanda direttamente alle rappresentazioni più classiche degli studi dei Santi - primo tra tutti quello di Antonello da Messina - collocati in luoghi sacri.

Ruderi della chiesa, trovati e raccolti sul luogo stesso, si trasformano in un paesaggio desertico ed allo stesso tempo in numerosi piedistalli, che accolgono queste architetture generando un mondo arcaico nel quale ogni edificio è una macchina per pensare: piccole stanze che divengono fortezze in cui ritirarsi.

Una delle peculiarità dell'evento installativo consiste, in alcuni casi, nel costringere l'artista alla composizione e alla narrazione della propria opera a chi la guarda. Nel nostro caso, allestire un'esposizione dei modelli ha reso più chiaro il processo della ricerca. Dover pensare infatti ad organizzare gli studioli in uno spazio, necessità che nasce appunto dalla rappresentazione più tradizionale di queste architetture, chiude il progetto d'architettura all'interno del suo sistema.

Se considerato all'interno del nostro approccio progettuale, "l'evento" ha contribuito a costruire la narrazione del progetto. Essere costretti a raccontarne le ragioni, gli sviluppi e gli esiti permette di rimetterla in discussione e di comprenderne aspetti talvolta non chiari al narratore stesso.

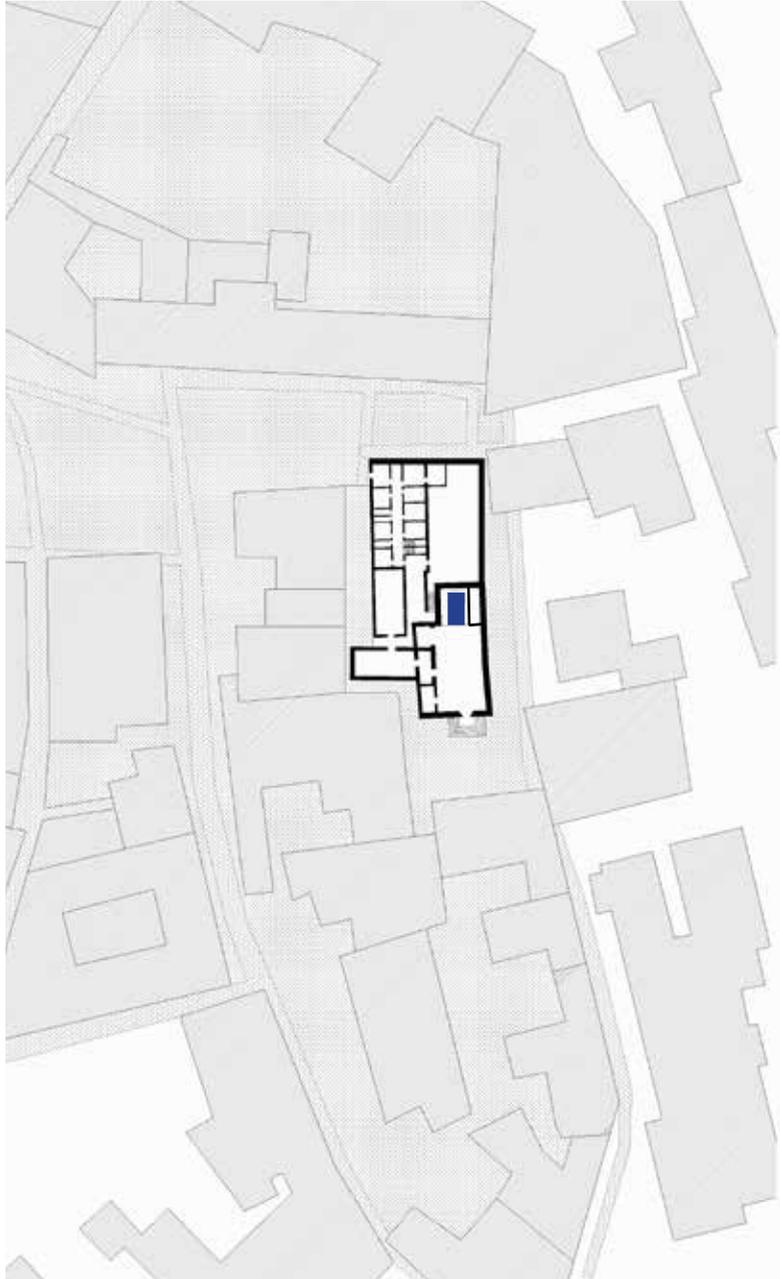




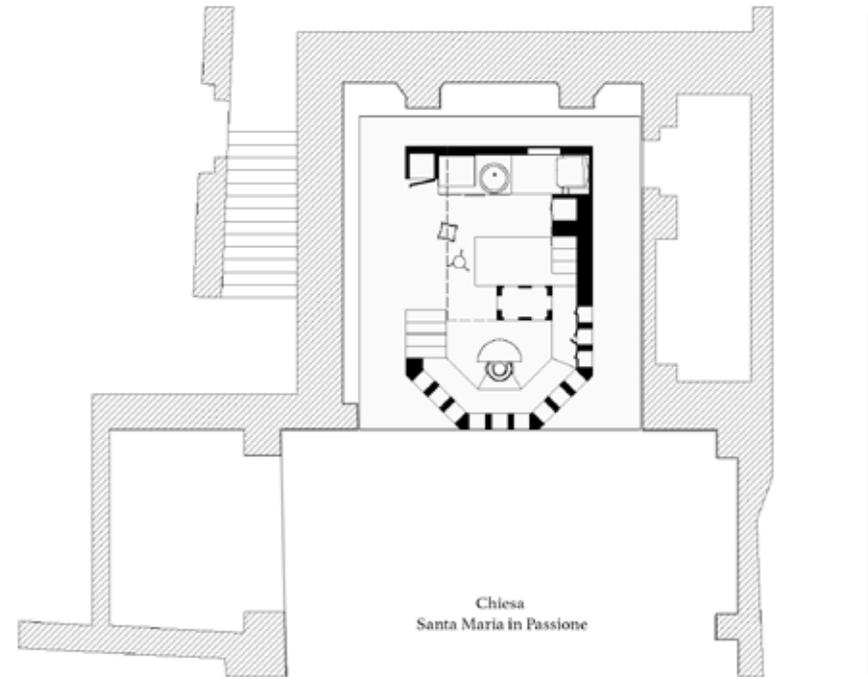
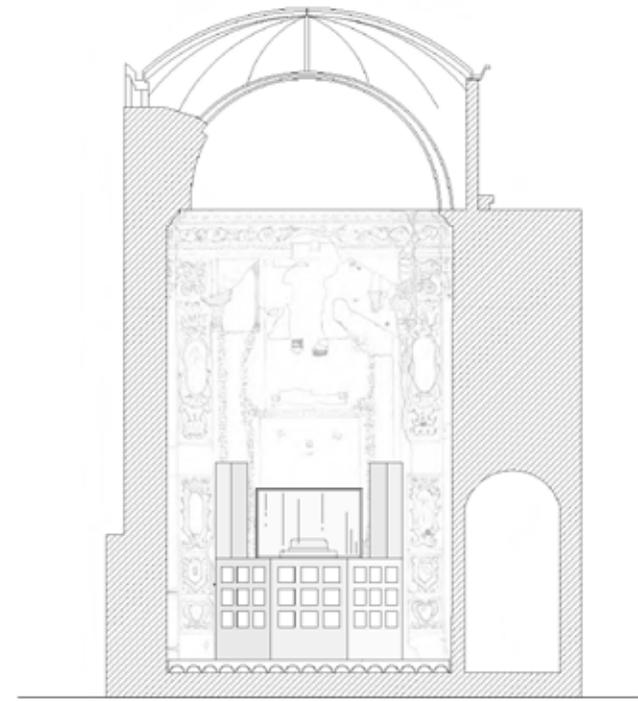


5- Progetto





Chiesa di Santa Maria in Passione, Genova



Dopo la realizzazione delle sculture, è stato progettato un vero e proprio studiolo, situato idealmente nell'abside della chiesa adiacente la stanza scelta per l'installazione, che riprende nelle forme e nei "metodi progettuali" gli studi delle rappresentazioni pittoriche rinascimentali, rievocandone lo spirito.

La progettazione vuole andare incontro alla necessità con cui ogni artista si confronta ad un certo punto della propria vita, la necessità di creare un luogo di isolamento intellettuale, un luogo che lo rappresenti e lo accolga.

In quanto luogo personalissimo, si è immaginato lo studiolo per un ipotetico scultore, avendo lavorato intensamente con tale materiale lo studiolo è stato plasmato sulla base di necessità spaziali ben chiare a chi lavora in ambito scultoreo. Questo ambiente di fuga e ritiro mette in scena anche il suo doppio, tramite l'esposizione e la condivisione con il pubblico delle opere prodotte, le ferite, i solchi, i tentativi interrotti, si rovescia la sua condizione intima per scoprirne una pubblica.

Esso è infatti sia luogo di lavoro dell'artista sia piedistallo e dispositivo espositivo della sua opera, un ipotetico osservatore può cogliere, avvicinandosi allo studiolo, l'artista all'opera e allo stesso tempo il suo lavoro esposto nelle innumerevoli nicchie e scaffature disposte sul perimetro dello studio, esibendo simultaneamente processo creativo ed opera.

Uno studio quindi ma anche una wunderkammer.

