



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestione delle Arti e delle
attività culturali

Tesi di Laurea

Verso una nuova Carta del Restauro per l'arte contemporanea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Prof. Giulio Pojana

Correlatore

Prof.ssa Stefania Portinari

Laureando

Annamaria Panciroli

Matricola 846525

Anno Accademico

2014 / 2015

Introduzione	4
Capitolo 1: La complessità dell'arte contemporanea	7
1) Che cos'è l'arte contemporanea?	7
2) Forme, tecniche e materiali: molteplicità, innovazione e problematiche	10
a. Le nuove forme dell'arte contemporanea	11
b. Nuovi bisogni, nuove tecniche	12
Collage	13
Assemblaggio	15
Monocromi	16
Serigrafia	16
c. I nuovi materiali dell'arte contemporanea	16
I manufatti polimerici e il problema dell'incompatibilità	19
Materiali effimeri e facilmente deperibili	20
L'innovazione dei materiali di origine sintetica e le nuove problematiche	21
3) L'artista contemporaneo e il rapporto con la conservazione dell'opera	26
Capitolo 2: Conservare l'arte contemporanea “ieri” e “oggi”	31
Che cos'è il restauro?	31
<i>PARTE PRIMA: Conservare l'arte contemporanea nel XX secolo</i>	
1) Limiti e vantaggi della teoria di Brandi: possibile estensione all'arte contemporanea	36
a) La questione della materia	38
b) La questione delle integrazioni, delle lacune e delle sostituzioni	38
c) La questione della patina del tempo	42
d) La questione del rifacimento e dell'unicità	43
e) La questione del restauro preventivo	44
2) Le Carte del Restauro	44
La Carta italiana del Restauro (1972): limiti e proposta di un allegato dedicato all'arte contemporanea.	46
<i>PARTE SECONDA: La nuova sensibilità per la conservazione dell'arte contemporanea all'inizio del XXI secolo</i>	
1) Strumenti, metodologie e progetti per conservazione dell'arte contemporanea	53
a) Conservare l'arte contemporanea all'interno di una rete internazionale: INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art)	53
b) L'intervista come strumento	56

c) Elaborazione di una banca dati relativa ai materiali, alle tecniche e agli artisti: il lavoro di Corinne Prévost sugli artisti italiani come esempio	59
d) Il progetto Conservation of Modern Art: approccio metodologico, modello decisionale e gestione delle informazioni	62
Approccio metodologico	63
Modello decisionale	65
Modelli per la registrazione dei dati	73
e) Progetti relativi alla conservazione delle installazioni	76
Inside Installations(2004 – 2007)	77
DIC – Documentare Installazioni Complesse (2006 -2008)	78
f) Studiare i materiali contemporanei: POP ART – Preservation Of Plastic ARTefacts in museum collections	80
2) Conservazione dell’arte contemporanea: alcuni casi d’intervento	81
Capitolo 3: Strumenti per la gestione della conservazione e della tutela dell’arte contemporanea	92
1) Alcuni strumenti giuridici nazionali e internazionali per la conservazione dell’arte contemporanea	92
2) Il ruolo delle fondazioni	95
3) Conservazione programmata: accorgimenti da prendere in considerazione durante l’imballaggio, la movimentazione e il deposito delle opere d’arte contemporanea	95
4) Documentazione necessaria: il condition report, il documento di trasporto (DDT), le schede tecniche di restauro e il certificato di autenticità, un loro possibile impiego per le opere d’arte contemporanea	98
5) La figura conservatore d’arte contemporanea nel nostro Paese	100
Capitolo 4: Linee guida per la conservazione e il restauro dell’arte contemporanea	101
Conclusioni	105
Bibliografia e sitografia	109
Ringraziamenti	111

Introduzione

La presente tesi propone una riflessione sulla conservazione dell'arte contemporanea e sulla necessità di linee comuni che guidino gli interventi (preventivi e diretti) per poterla trasmettere alle generazioni future.

Innanzitutto, è importante comprendere che cosa sia l'arte contemporanea e quali fattori rendono il campo di indagine complesso.

La sua complessità intrinseca deriva dalla molteplicità di materiali e tecniche, che sin dalle Avanguardie, vengono impiegati dagli artisti per creare innumerevoli tipologie di opere d'arte. Inoltre, il futuro delle loro opere è incerto poiché i materiali interessati possono essere di natura effimera, talvolta incompatibili tra loro e di cui spesso non si è a conoscenza di come possano degradare durante il tempo visto che la loro composizione non è sempre chiara (soprattutto per i materiali sintetici di origine industriale). Questo accade perché l'arte contemporanea è essenzialmente concettuale e acquisiscono più importanza l'idea e l'intenzione che si traducono nella matericità dell'opera. In quest'ottica, l'intervento del restauratore che dovrebbe tutelare sia l'intenzione che sta all'origine del manufatto sia la sua trasmissione alle prossime generazioni potrebbe rivelarsi problematico, poiché non gli è sempre noto il processo creativo di un'opera. Dal lato opposto, l'artista esprime la volontà che sia solo lui stesso ad occuparsi e a maneggiare le sue opere: egli potrebbe cambiare la sua opera, riaprendone il processo creativo. Il conservatore avrà quindi la priorità di essere guidato dall'interpretazione dell'opera, accompagnato da critici, curatori e storici, e soprattutto, dall'artista stesso che orienteranno le operazioni di tutela e restauro.

Così, negli ultimi vent'anni si è diffusa una certa sensibilità verso la conservazione dell'arte contemporanea: lo dimostrano i seminari (basti pensare, intorno agli anni Novanta, nel nostro Paese, a quelli di Rivoli, Ferrara, Prato e Venezia e, all'estero, *Modern Art: Who cares?* ad Amsterdam) e i progetti (per esempio, *INCCA*, *Inside Installations* oppure *POP ART*) dedicati a questo tema. L'obiettivo di queste iniziative consiste nel superare le problematiche citate in precedenza, trovando metodologie di intervento e sistemi di documentazione che possano approfondire gli approcci tradizionali, innovando questo ambito di studio.

Infatti, si è realizzato che il metodo tradizionale, legato ai principi della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi, non potesse più bastare per tale scopo e le questioni che essa ha sollevato,

riguardanti la *materia* del restauro, le *integrazioni*, le *lacune* e le *sostituzioni*, la *patina del tempo* e il *restauro preventivo*, dovessero venire approfondite. Per esempio, nella Carta Italiana del Restauro del 1972, documento strettamente connesso alla *Teoria* di Brandi per paternità, si afferma che tutte le norme proposte sono valide “per tutte le opere di ogni epoca, nell’accezione più vasta, dai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura” (articolo 1), non ponendo nessuna distinzione tra le opere contemporanee e quelle del passato, e non riconoscendo ad essa una propria identità conservativa, che ne determina, appunto, la sua complessità. Tra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo risulta più importante, ai fini della trasmissione, un accurato studio sui metodi di conservazione preventiva e una raccolta di quante più informazioni possibili sulle tecniche e sui materiali poiché ciò che Brandi chiamava *restauro preventivo* può garantire la durata di opere d’arte che non rispondono alle tradizionali regole della conservazione. Così, sono stati proposti modelli decisionali e per la registrazione dei dati, creati *network* che favoriscono l’interscambio di quante più informazioni possibili e promossi progetti (talvolta dall’Unione Europea stessa) dedicati all’analisi di un materiale specifico, come è stato, tra il 2006 e il 2008, per *POP ART – Preservation of Plastic ARTefacts in museum collections*, (dedicato, appunto, alla plastica, che per la sua recente introduzione nel mondo dell’arte, necessita di venire indagata in ogni suo aspetto) e alla trasmissione della volontà dell’artista.

Ogni tipologia di intervento e ogni ipotesi sono utili al fine di conservare l’aspetto e il messaggio artistico di un’opera che è parte del patrimonio culturale e, in quanto tale, va preservato, difeso e valorizzato come qualsiasi altra forma di produzione artistica. Diventa, quindi, necessario ai fini di tutela e conservazione dei beni culturali, ma anche di mercato e di corretta gestione, avere cura del mantenimento delle condizioni delle opere (sia nei luoghi di esposizione sia durante i trasporti) e pianificare interventi di restauro che tengano in considerazione quanto detto, effettuandoli con premura, come quella (purtroppo non sempre) rivolta agli oggetti del passato.

Date queste considerazioni, la tesi si occuperà di:

- spiegare che cosa sia l’arte contemporanea, trattando l’utilizzo di nuovi materiali e tecniche che essa impiega e il rapporto dell’artista contemporaneo con le proprie opere e la sua intenzionalità sulla trasmissione di quest’ultime;

- chiarire, analizzando la *Teoria del Restauro* e le *Carta del Restauro* del 1972, le motivazioni per cui non si faccia riferimento in modo diretto all'arte contemporanea e perché i principi tradizionali non sono più sufficienti in questo e vadano approfonditi alcuni dei loro aspetti per un possibile utilizzo nella conservazione dell'arte contemporanea. Di qui, la necessità di una nuova *Carta del Restauro*, o di un allegato, dedicati alla conservazione dell'arte contemporanea;
- trattare le metodologie e gli approcci proposti, negli ultimi vent'anni, in occasione di seminari e progetti, atti a guidare gli interventi e a raccogliere e gestire le informazioni attraverso modelli decisionali, banche dati e sistemi di documentazione affinché le opere d'arte vengano conservate e trasmesse coerentemente all'intenzionalità dell'artista;
- parlare, ai fini di tutela, della documentazione necessaria delle opere (come *i condition-report* e i documenti di trasporto, le schede di restauro e il certificato di autenticità) e degli accorgimenti da prendere durante l'imballaggio, la movimentazione e il deposito;
- proporre delle linee guida comuni da tenere in considerazione e che potrebbero rivelarsi utili durante la conservazione preventiva e gli interventi diretti;

Il lavoro, per motivazioni di livello pratico, visto che verranno citati opere e restauri effettuati su alcune di esse, non tratterà la conservazione dell'arte contemporanea intangibile (come *Net* e *Digital Art*) né quella della documentazione dei supporti video e fotografici testimonianza di opere di *performance*, *Body Art*, *Land Art*.

Capitolo 1: La complessità dell'arte contemporanea

1) Che cos'è l'arte contemporanea?

Con il termine “arte contemporanea” ci si riferisce (almeno in Europa) a tutte le manifestazioni che vanno dalle avanguardie storiche a oggi. Secondo Francesco Poli¹, in questo secolare arco di tempo, “le teorie e le pratiche creative nell’ambito delle arti visive sono radicalmente cambiate rispetto ai secoli passati, determinando, per certi aspetti, anche una rottura epistemologica”. Infatti, una delle caratteristiche principali dell’arte contemporanea consiste nella molteplicità delle sue forme e manifestazioni che si palesano attraverso “tecniche e materiali innumerevoli, oltre ogni elenco o repertorio di qualunque produzione artistica”².

Analizzando la nuova stagione artistica inaugurata dalle Avanguardie storiche, si comprende che, all’inizio del XX secolo, i confini tra i generi risultavano sfocati. In quel frangente, i materiali tradizionali non potevano bastare per tramandare l’arte di tale periodo, così, mediante la sperimentazione, si assiste al superamento dei vincoli accademici e all’emancipazione dalle esigenze di mimesi della realtà. In questa rottura, i criteri linguistici e compositivi dell’opera acquisiscono più autonomia perché la scelta e l’elaborazione dei materiali e delle tecniche corrispondono a nuove necessità artistiche. Dunque, acquisisce una rilevanza differente la modalità con cui la realtà si inserisce nell’arte: se in passato avveniva mediante la *mimesis*, in contesto contemporaneo si verifica attraverso l’impiego dei materiali da essa desunti o replicando le immagini proposte dai *mass media* (ne sono un esempio, solo per citare alcune tendenze: i *papier collè* e i *collage* di Pablo Picasso e Georges Braque, gli *assemblage* polimerici e i *ready-made* di Marcel Duchamp e le serigrafie con le dive del grande schermo di Andy Warhol).

Già con il *ready-made* qualsiasi oggetto, per natura concettuale, diviene arte: la realtà entra nel laboratorio dell’artista, il quale diviene padrone di qualsiasi materiale proveniente dal mondo per trasmettere l’idea, che sovrasta il risultato estetico e percettivo. Afferma Heinz Althöfer: “È il materiale che si fa adesso arte e non si limita più a essere veicolo di

¹ In Chintore O., Rava A., *Conservare l’arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005 ,p. 11.

² In Chintore O., Rava A., *Conservare l’arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005 ,p. 11.

quest'ultima. Arte e materiale giungono sintomaticamente a coincidere con i larghi settori del contemporaneo. Il materiale, non è il contenuto. È l'ossessione dei contemporanei"³.

Se, dunque, in epoca contemporanea, l'artista, come un demiurgo, può elevare qualsiasi oggetto allo status di opera d'arte, allora anche lo spazio, la caducità, il rapporto con il fruitore e persino l'azione e il suo stesso corpo possono venire sottoposti a tale investitura.

Se il contesto di ogni opera ha sempre ricoperto un significato non puramente decorativo, qui, in particolare, esso assume un ruolo importante per la costruzione visiva dell'opera. "Non è più il dettaglio, il particolare quello che conta, ma l'impatto globale della rappresentazione o l'interazione degli oggetti con l'ambiente"⁴: di conseguenza, la riflessione sullo spazio diventa un elemento essenziale per la realizzazione (e la conservazione) di installazioni *site specific* e delle opere di *land art*, dove si assiste a una relazione con esso.

Ci sono opere che non hanno materia da restaurare, così, per Feliz Gonzales-Torres, "tutti questi lavori sono indistruttibili, perché possono essere duplicati all'infinito"⁵ in quanto, opere come le performance di Vito Acconci, sono recuperabili tramite la conservazione delle prove che le documentano (come si può ben vedere dai pannelli che contengono le indicazioni per le performance e le foto dell'evento di Acconci).

L'idea diventa più importante della realizzazione, soprattutto nella *Concept Art*, la quale viene considerata un "fatto meccanico"⁶: la priorità viene data alla processualità che esprimerà il concetto alla base dell'opera. Lavorando sui concetti, sui processi, sulle situazioni e sull'informazione ("*Concepts – Processes – Situations – Information*"⁷), la materialità passa in secondo piano: infatti, può accadere che il progetto possa non venire realizzato oppure che questo venga poi eseguito da qualcun altro.

In altri casi, invece, trovandoci di fronte ad opere la cui deperibilità fa parte dell'intenzione artistica, il problema posto è più di natura ideologica che tecnica. Occorre riflettere quindi sulla liceità dell'intervento conservativo su "un'opera concepita proprio per essere la

³ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 6.

⁴ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005 p. 19.

⁵ In http://www.trax.it/tim_rollins.htm

⁶ In Bordini S., *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti sperimentazioni*, Roma, Carocci, 2007, *Al di là della materia. L'arte concettuale* di Diletta Borromeo, p. 209.

⁷ In Bordini S., *Arte contemporanea e tecniche :materiali, procedimenti sperimentazioni*, Roma, Carocci, 2007, *Al di là della materia. L'arte concettuale* di Diletta Borromeo, p. 209.

concretizzazione transitoria dell'idea che ne è alla base"⁸. Da questa riflessione emerge l'importanza, da una parte, di "preservare l'intenzione dell'artista"⁹ e, dall'altra, di sviluppare "metodi di documentazione"¹⁰. La domanda appare ovvia: "Come conservare e trasmettere alle generazioni future opere che, per la stessa ammissione dei loro creatori, hanno un'esistenza limitata?" e "siamo autorizzati a farlo se il concetto stesso di durata è messo in discussione?"¹¹. Se per le sculture ottocentesche la scelta dei materiali costituenti (il bronzo o il marmo) era strettamente legata all'intento monumentale celebrativo, nell'arte contemporanea il concetto della durata viene totalmente messo in discussione proprio per l'utilizzo di costituenti anomali e facilmente deperibili¹² (basti pensare alle opere dell'Arte Povera costituite da foglie, oppure quelle realizzate con il grasso animale di Joseph Beuys). Le tecniche dell'arte contemporanea sono, secondo Lawrence Alloway, "figlie della civiltà moderna e della sua cultura usa e getta"¹³ e la trasformazione di un'opera d'arte, talvolta può essere prevista dal suo stesso autore.

Industria, tecnologia e meccanizzazione, a partire dal XX secolo, sono diventate, come mai prima, le determinanti della nostra società, così l'artista diventa un tecnico che deve essere al passo con la nuova tecnologia, dimostrando, così, la relazione tra arte, scienza e industria. Vengono realizzate installazioni con luci, motori elettrici e video, fino ad arrivare a quelle più interattive basate su dispositivi digitali. Quindi, "le opere d'arte contemporanea si usurano, si danneggiano, si rompono come tutti gli altri oggetti e prodotti della nostra società"¹⁴. Con opere azionate a motore "l'atelier di restauro è diventato un'officina di riparazione"¹⁵, afferma Althöfer, dove diviene "indispensabile un magazzino di pezzi di ricambio, dato che gli

⁸ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 49.

⁹ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 20.

¹⁰ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 49.

¹¹ In Pugliese M., *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, in *Presentazione* di Maria Teresa Fiorio, p. XI.

¹² Afferma Umberto Boccioni nel *Manifesto tecnico della scultura Futurista*: "Distuggere la nobiltà letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo" (volantino datato Milano, 11 aprile 1912, ora in: *Archivi del Futurismo*, raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori, De Luca, Roma 1958, vol. I, pp. 67-72)

¹³ In Pugliese M., *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 77.

¹⁴ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 12.

¹⁵ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 49.

artisti usano meccanismi di uso corrente, che spesso non sono più recuperabili già dopo pochi anni”¹⁶.

2) Forme, tecniche e materiali: molteplicità, innovazione e problematiche

Jackson Pollock ha affermato: “Nuovi bisogni implicano nuove tecniche. E gli artisti moderni hanno trovato nuove maniere e nuovi metodi per raggiungere i loro obiettivi” aggiungendo che: “Ogni epoca trova la sua tecnica”¹⁷. Gli artisti hanno sempre usato, e continuano a usare, quello che ritengono più utile per esprimere la loro creatività; così facendo hanno dimostrato il potenziale espressivo dei materiali più comuni e di uso quotidiano. Althöfer scrive che l’arte contemporanea “è un modo audace di affrontare i materiali”¹⁸

Mediante la sperimentazione, gli artisti hanno annullato ogni gerarchia tra materiali e tecniche, superando i confini tra pittura e scultura. La nuova visione degli artisti contemporanei ha portato a un rinnovamento completo delle opere, che volendo rappresentare situazioni spazio temporali multiple e complesse, necessitano di nuove soluzioni formali e tecniche, come il polimaterismo, la policromia degli assemblaggi, la spazialità e il vuoto intesi come parti integranti delle opere.

Afferma Marina Pugliese: “La varietà pressoché illimitata di materiali e la rapidità di passaggio, da parte degli artisti, tra più materiali e pratiche rendono ardua una trattazione analitica a livello storico e le fonti proprie della letteratura tecnica – ricettari, manuali, trattati di chimica e merceologia”, aggiungendo: “La mancanza di determinazione nella definizione tecnica delle opere è evidente anche nell’uso improprio del termine *tecnica mista*, che non indica nulla se non l’utilizzo di più media”¹⁹. Il superamento di questa “omertà” rappresenta il passo necessario per una corretta conservazione delle opere d’arte del XX e del XXI secolo che può avvenire soltanto mediante la conoscenza dei materiali e delle tecniche usate perché la mancanza di informazioni sui dati tecnici lascia ai responsabili del settore la libertà di agire in maniera troppo opinabile.

¹⁶ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 49.

¹⁷ In Pugliese M., *Tecnica mista: com’è fatta l’arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 3.

¹⁸ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 46.

¹⁹ In Pugliese M., *Tecnica mista: com’è fatta l’arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 3.

a. Le nuove forme dell'arte contemporanea

“I modi attuali della rappresentazione artistica sono spesso completamente non convenzionali: dipinti monocromi, superfici lucide o a specchio, materiali poveri, ogni possibile variazione è presente nel variegato panorama delle opere contemporanee”.²⁰ Ci troviamo di fronte a forme diverse in cui viene anche “superata la materia stessa alla scoperta del vuoto o dell'immaterialità della luce, fino all'affermazione dell'arte come esperienza collettiva che coinvolge lo spettatore”²¹. Sebbene possa capitare che l'artista contemporaneo impieghi materiali o tecniche, per così dire, tradizionali per realizzare le proprie opere, non significa necessariamente che il suo “ragionamento estetico” lo porti alla realizzazione di un prodotto definito nella sua forma come un quadro o una statua. Per esempio, l'artista può utilizzare della pittura e la tela (medium e supporto tradizionali) per creare quadri monocromi. Dunque, “gli oggetti e le opere che trattiamo possono rientrare in categorie tradizionali, ma la grande maggioranza ha caratteristiche fisiche ed estetiche uniche”²².

Negli ultimi cinquant'anni, è diventato difficile scindere in modo netto i confini tra pittura, scultura e arte ambientale: potremmo definirla come “arte tridimensionale ottenuta plasmando e modellando, saldando, intagliando e accostando, illuminando e costruendo, con il concorso di materiali eterogenei e non tradizionalmente artistici”²³, a cui, spesso, vengono accostati suoni con registrazioni di musiche, rumori, parole, testi e immagini proiettate su monitor e sistemi multimediali. Le installazioni, con o senza l'accompagnamento di strumenti multimediali, sono estremamente legate allo spazio: spesso gli artisti creano opere *site specific* o *in situ*. Quindi, nell'arte contemporanea l'eterogeneità di ricerche ed esperienze rende ogni tentativo di definizione approssimativa e incompleta.

È possibile, in sintesi, distinguere tre tendenze²⁴ nell'arte del nostro tempo:

- la prima, è apparentemente legata a un approccio tradizionale perché si serve di un supporto

²⁰ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 19.

²¹ In Pugliese M., *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, in *Presentazione* di Maria Teresa Fiorio p. XI.

²² In Di Martino E., *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005, p. 80.

²³ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 96.

²⁴ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *L'esperienza del restauro di materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimerici d'arte contemporanea* di Michele Cordaro (1987), p. 21.

(più o meno) rigido e della pittura con pigmenti disciolti in leganti organici, ma di fatto si esplica in espressioni totalmente innovative: come i monocromi, le serigrafie e le opere dell'espressionismo astratto;

- la seconda, utilizza materiali di molteplice natura, “spesso trovati, e come tali ripresentati, nell'ambito quotidiano della nostra esistenza, altre volte forgiati per l'occasione; tali materiali spesso coesistono con i materiali tradizionali, come accade per la tecnica del collage e per molte forme di assemblaggio”²⁵;

- la terza, riguarda “la momentaneità dell'occasione o nella particolarità di uno spazio o di un ambiente definito”²⁶ come le *performance* degli artisti della *Body Art*, la *Grotta dell'antimateria* di Pinot Gallizio o la *Land Art*, di cui sarà importante conservarne la memoria mediante documenti, fotografie e video.

b. Nuovi bisogni, nuove tecniche

“Per quanto profondi siano stati gli stravolgimenti delle tecniche tradizionali della pittura e della scultura nel corso dell'Ottocento, la grande rivoluzione tecnologica dell'arte si verificò con le Avanguardie del primo Novecento”²⁷ ad opera dei Cubisti e dei Futuristi che, per primi, hanno teorizzato nei loro manifesti la necessità di innovazione e di rottura con il passato nell'arte, infatti, “si può fissare intorno al 1905-1910 un chiaro salto tecnologico rispetto alla tradizione ottocentesca”²⁸.

“Ogni artista del XX secolo ha una sua tecnica, individuale e non trasmissibile (in molti casi la tecnica si identifica addirittura con l'artista: Jackson Pollock = *dripping*, Lucio Fontana = tagli o buchi, Yves Klein = *achromes / Bleu Klein*)”²⁹: dunque, le tecniche esecutive degli artisti contemporanei non derivano dall'insegnamento o dalla trasmissione poiché erano loro

²⁵ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *L'esperienza del restauro di materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimaterici d'arte contemporanea* di Michele Cordaro (1987), p. 21.

²⁶ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *L'esperienza del restauro di materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimaterici d'arte contemporanea* di Michele Cordaro (1987), p. 21.

²⁷ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 19.

²⁸ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 19.

²⁹ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 16.

stessi che sceglievano con quale modo concretizzare la propria idea creativa. Per esempio, l'utilizzo di materiali extra-artistici di origine industriale non deriva da un insegnamento accademico, ma mediante sperimentazione ed empirismo. Boccioni afferma: “le novità tecniche sono l'aspetto necessario di un'arte che deve rappresentare la modernità”³⁰ e gli artisti del Novecento non si sono posti nessun limite alla sperimentazione per ottenere tale fine. “Con le Avanguardie nei primi tre decenni del Novecento il linguaggio artistico viene stravolto, grazie anche all'introduzione di tecniche inedite e materiali estranei al dominio delle Belle Arti ma maggiormente affini a una sensibilità che vuole chiudere definitivamente con ogni forma di accademismo”³¹.

Qui di seguito si riporta un breve excursus su alcune tecniche dell'arte contemporanea, a carattere esemplificativo di quanto discusso prima:

Collage

La tecnica del *collage* consiste nel posizionamento di ritagli di carta stampata o dipinta, tessuti, foto o altri elementi, attaccandoli con colla o fissandoli con degli spilli su di un supporto bidimensionale. Il termine deriva dalle parole francesi *papier collé* e *découpage*. Avvicinando la pittura alla scultura e rendendo possibili “nuovi generi di composizione”³², l'oggetto artistico diviene una costruzione che dà origine a una nuova concezione di spazio e forma: l'effetto prevede una “rottura dei piani”³³ irrompendo nella realtà anche per l'impiego di materiali da essa desunti. Nel 1912 Pablo Picasso e Georges Braque realizzarono i primi *collage*: il loro intento era quello di “introdurre la realtà nell'opera e di liberarsi dai limiti della pittura”³⁴ mediante materiali extra-artistici. *Natura morta con sedia impagliata* del 1912 di Pablo Picasso (in Figura 1) è un'opera realizzata con olio, tela cerata stampata a cannicciato, carta e corda su tela³⁵ per rappresentare una sedia ed “è considerato il primo *collage* della storia dell'arte e venne realizzato incollando su una tela ovale un pezzo di tela

³⁰ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 17.

³¹ In Pugliese M., *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 13.

³² In Acton M., *Guardare l'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2008, p. 300.

³³ In Acton M., *Guardare l'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2008, p. 131.

³⁴ In Pugliese M., *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 13.

³⁵ Opera conservata a Parigi presso il Musée Picasso, cm 25 x 35.

cerata con stampato il motivo del *canneté* di una sedia e ponendo intorno alla tela una corda come cornice”³⁶. Secondo William Seitz questa opera inaugura anche la storia dell’assemblaggio “per via della corda messa sulla cornice”³⁷). Le composizioni sono realizzate anche con materiali facilmente deperibili come cartone (come ad esempio *Chitarra* del 1912 di Pablo Picasso), latta e filo di ferro, e , il loro utilizzo “scardina un postulato fondamentale della scultura tradizionale: la durata”³⁸.

Dopo le esperienze dei futuristi, dei dadaisti e dei surrealisti, la tecnica si rinnova con i *décollage* degli artisti del *Nouveaux réalisme* (Mimmo Rotella, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé e François Dufrêne) che “ispirandosi all’estetica composita delle pubbliche affissioni”, cioè alla stratificazione dei manifesti usurati dal tempo, realizzano opere “strappando e lacerando parti di immagini preesistenti per poi incollarle su tela”³⁹. Mimmo Rotella per le sue opere utilizzava la comune colla *Vinavil* sia per incollare le superfici che a scopo protettivo in fase di verniciatura, e gli strappi erano effettuati a mano, esaltando la gestualità dell’atto artistico⁴⁰ in cui emerge la rapidità.

“Il collage può presentare tutte le problematiche di restauro dell’arte contemporanea a causa della molteplicità dei materiali usati per la sua realizzazione”⁴¹: materiali precari, talvolta incompatibili (come il binomio carta-metallo), collanti che migrano e perdita di materia, sono tra le cause più comuni.

³⁶ In Pugliese M., *Tecnica mista: com’è fatta l’arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 13.

³⁷ In Pugliese M., *Tecnica mista: com’è fatta l’arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 77.

³⁸ In Pugliese M., *Tecnica mista: com’è fatta l’arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 15.

³⁹ In Pugliese M., *Tecnica mista: com’è fatta l’arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 71.

⁴⁰ È quanto è emerso da un’intervista del 1997 con Mimmo Rotella (Pugliese M., *Le tecniche e i materiali dell’arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCXCVII – 2000, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, serie IX - volume XII, fascicolo 2, p. 274).

⁴¹ Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Il disegno contemporaneo visto attraverso il prisma delle tecniche artistiche e delle problematiche di conservazione* di Antonio Mirabile (2012), p. 216.



Figura 1 - *Natura morta con sedia impagliata* (1912), Pablo Picasso, Musée National Picasso, Parigi

Assemblaggio

Il termine assemblaggio viene coniato per definire opere polimateriche, diverse dai collage cubisti, futuristi e dadaisti realizzati tra il 1910 e il 1920: nell'assemblaggio i materiali sono legati tra loro mediante l'ausilio di colla, chiodi o bulloni, mentre nel *collage* sono applicati con colla a una superficie bidimensionale.

Possiamo citare ad esempio i *Merz* di Kurt Schwitters realizzati alla fine degli anni dieci del novecento con “scarti, vecchi bottoni, etichette e corde trovate nella spazzatura”⁴² e mozziconi di sigaretta; i *combine paintings* di Robert Rauschenberg, come *Letto* del 1955 perché uniscono “oggetti, ritagli di giornale, immagini serigrafate e intervento pittorico di matrice industriale”⁴³ e le esperienze degli artisti del *Nouveaux Réalisme* negli anni Sessanta come Spoerri che assemblava i resti dei suoi pasti consumati.

⁴² In Pugliese M., *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p 77.

⁴³ In Pugliese M., *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p 77.

In questa tipologia di opere è molto importante fare attenzione soprattutto durante la pulitura perché sono composte da “materiali eterogenei con rilievi orizzontali dove la polvere si deposita”⁴⁴.

Monocromi

La pittura monocromatica ha segnato l’allontanamento emotivo dell’artista dall’opera. Dal punto di vista esecutivo, vengono impiegati metodi e materiali che appartengono alla pittura tradizionale, producendo però opere d’arte completamente differenti.

Una macchia o una ditata può rivelarsi irreparabile, poiché la purezza e la perfezione dell’esecuzione sono determinanti per la conservazione dell’estetica. Se le pitture sono state realizzate con vernice opaca, occorrerà fare attenzione alla porosità della loro *texture*. In questo contesto, è del tutto impensabile un restauro di tipo tradizionale mediante la tecnica del “rigatino”; anche secondo la teoria brandiana, questa possibilità non sarebbe ammissibile poiché lo scopo di un intervento conservativo è quello di garantire integrità fisica e non restituire all’opera “eterna giovinezza”⁴⁵.

Serigrafia

La familiarità con le immagini di massa, tipica della *Pop Art*, trova nei processi meccanici la modalità con cui palesarsi: la serigrafia consiste nell’impiego di una matrice di stoffa (solitamente seta), su cui si disegna con un materiale impermeabile, tesa su un telaio. Tale tecnica consente “di trarre da un’unica matrice un numero virtualmente illimitato di esemplari”⁴⁶.

c. I nuovi materiali dell’arte contemporanea

Come già detto, in contesto contemporaneo l’esigenza mimetica della realtà non rappresenta più una priorità e, di conseguenza, gli approcci concettuali e di astrazione percorsi dalle varie correnti artistiche hanno fatto in modo che risultasse impossibile una “lettura iconologica

⁴⁴ In Di Martino E., *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005, p. 135.

⁴⁵ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, Forma e memoria, la conservazione dell’arte contemporanea di Antonio Rava, p. 155.

⁴⁶ Bordini S., *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti sperimentazioni*, Roma, Carocci, 2007, p. 156.

dell'opera"⁴⁷ in cui la materia acquisisce più importanza in quanto "aspetto simbolico"⁴⁸. Proprio per questo, nella ricerca artistica di tutto il Novecento l'istanza fisica assume importanza simbolica.

L'opera d'arte è un "documento dell'evolversi della creatività, realizzata attraverso parametri estetici e molteplici materiali diversi"⁴⁹. In tale contesto, in cui "i materiali classici sono sostituiti o mescolati con altri concepiti per uso industriale o domestico, oppure con oggetti di uso comune, e assemblati nei modi più disparati o addirittura contraddittori"⁵⁰, ci troviamo di fronte a "manufatti realizzati con materiali effimeri come foglie, fascine o alimenti"⁵¹ oppure a opere che sono state realizzate con "sostanze mutevoli o deperibili come burro, grasso animale, zucchero o cioccolato"⁵²; i manufatti realizzati con materiali decisamente deperibili costituiscono un grave problema conservativo in quanto tali. Alcuni materiali sono nuovi ma non sono affatto sicuri, perché instabili, mentre di altri invece non è possibile prevedere il loro comportamento nel tempo perché sono stati scoperti troppo di recente. Quindi, rispetto ai materiali antichi, essi "pongono problemi di conservazione altrettanto diversi"⁵³ e nuovi, spesso difficilmente ipotizzabili. Infatti, anche secondo Antonio Rava: "l'uso di materiali innovativi nell'arte, particolarmente deperibili, caratteristica dell'esperienza artistica del nostro secolo, ha innescato meccanismi di autodistruzione imprevedibili", perciò "l'opera contemporanea è in mutazione costante nel tempo"⁵⁴.

L'artista tradizionale aveva un'intima conoscenza della natura dei materiali adottati, i quali erano codificati da scuole e botteghe (si pensi al *Libro dell'arte* di Cennino Cennini del XV

⁴⁷ Pugliese M., *Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCXCVII – 2000, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, serie IX - volume XII, fascicolo 2, p. 146.

⁴⁸ Pugliese M., *Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCXCVII – 2000, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, serie IX - volume XII, fascicolo 2, p. 146.

⁴⁹ In Di Martino E., *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005, p. 79.

⁵⁰ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 18.

⁵¹ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 18.

⁵² In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 20.

⁵³ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 16.

⁵⁴ In Di Martino E., *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005, p. 79.

secolo), per cui sui materiali tradizionali si è accumulata un'ampia conoscenza e sono dunque, da ritenersi (quasi) acquisite e assodate le metodologie di intervento. In un contesto contemporaneo, invece, l'innovatività dei materiali rende la situazione più complicata: spesso, la natura esatta di ciò che costituisce un'opera è sconosciuto e, di conseguenza, non è noto come possa cambiare nel corso del tempo o quale sia la risposta a determinate condizioni esterne. La loro durata viene, talvolta, trascurata e le opere sono soggette a “modifiche strutturali rapide e non prevedibili, non sempre volute”⁵⁵ anche dallo stesso artista. In quest'ottica “le esigenze di conservazione delle opere d'arte contemporanea derivano da problematiche di materiali e di tecniche che non erano presenti prima”⁵⁶, ad esempio nel caso di *Lick and Lather* di Janine Antoni.

Gli artisti hanno sempre usato, e continuano a usare, quello che ritengono più utile per la loro creatività; e così facendo hanno dimostrato il potenziale espressivo dei materiali più comuni e di uso quotidiano, utilizzando per le loro opere anche, quelli provenienti dai settori industriali più disparati e dell'architettura: come la plastica, impiegata per la sua trasparenza nelle ricerche sulla spazialità, e i materiali dell'edilizia come l'acciaio, il cemento armato e il calcestruzzo precompresso.

Si possono quindi trarre alcune considerazioni sulle peculiarità più evidenti dei materiali dell'arte contemporanea, tra cui:

- la commistione di più materiali per la realizzazione dei manufatti, da cui derivano problematiche come l'incompatibilità tra le diverse componenti;
- l'impiego di materiali anomali facilmente deperibili, soprattutto di origine organica;
- l'introduzione, sia nella pittura che nella scultura. Di materiali sintetici e polimerici, che manifestano alcuni problemi conservativi ancora sconosciuti proprio per la loro recente introduzione.

Gli esempi citati in seguito dimostrano come in ogni caso vada esaminata non solo la composizione materiale dei manufatti, ma anche l'intenzione e la poetica di ogni artista al fine di intervenire correttamente.

⁵⁵ In Di Martino E., *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005, p. 193.

⁵⁶ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 19.

I manufatti polimerici e il problema dell'incompatibilità

Boccioni nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* afferma: “Negare l'esclusività di una materia per l'intera costruzione di un insieme scultorio. Affermare che venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. ecc.”⁵⁷: ad esempio, “pensiamo al *Monogold* del 1961 di Yves Klein, in cui sono stati combinati pigmenti, resina sintetica, oro in foglia e compensato con mussola; o a opere in cui vengono usati tubi da idrante dei pompieri, scagliola, lamiera zincata e fogli di plastica, come in *Combine* di Rauschenberg. Pensiamo a *Baluba nr. 3* del 1959 di Tinguely, in cui legno e metallo, una lampadina e un motore sono stati assemblati in un'opera d'arte”⁵⁸.

La combinazione tra diversi materiali può dare vita a problematiche che dal punto di vista conservativo non devono assolutamente venire tralasciate: in un'opera, potrebbero rivelarsi incompatibili tra loro, oppure uno dei componenti potrebbe rivelarsi instabile o più instabile nel corso del tempo a determinati agenti di degrado più degli altri. Così, Altöfer consiglia che ogni materiale venga singolarmente individuato e che vengano esaminate le possibilità della sua conservazione. Inoltre, “la stretta coabitazione di materiali disparati provoca nell'opera delle tensioni contraddittorie che amplificano drammaticamente a ogni cambiamento climatico, creando crepe, sollevamenti, distacchi, rotture”⁵⁹.

Ad esempio, il dipinto di Giulio Turcato *Composizione*, degli anni sessanta e realizzato con un misto di olio e tempera e un supporto di gommapiuma “diventa una miscela di resine poliuretatiche”⁶⁰.

Altri problemi conservativi derivano dalla presenza di carta e metallo che insieme, per la presenza di ferro, amplifica i due meccanismi di degrado tipici della cellulosa in modo simile

⁵⁷ Umberto Boccioni nel *Manifesto tecnico della scultura Futurista* (datato Milano, 11 aprile 1912, ora in: *Archivi del Futurismo*, raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori, De Luca, Roma 1958, vol. I, pp. 67-72)

⁵⁸ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 46.

⁵⁹ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Problemi di conservazione e restauro dell'arte contemporanea* di Paolo Cadorin (1987), p. 49.

⁶⁰ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea* di Enzo Pagliani (1987), p. 47.

all'azione degli inchiostri ferro-gallici: l'ossidazione e l'idrolisi acida⁶¹. Possiamo riscontrare questo genere di problemi in opere che sono state realizzate con la tecnica del *collage*.

Materiali effimeri e facilmente deperibili

Come è stato detto all'inizio di questo capitolo, l'arte contemporanea ha rielaborato la percezione della realtà concettualizzando il dato naturale. Questa nuova visione si esplica in un rinnovamento completo delle opere, le quali richiedono soluzioni materiali non convenzionali.

Nelle opere, quindi, vengono immessi anche i materiali più umili e fragili, come ad esempio il grasso animale oppure le foglie, rispettivamente in Joseph Beuys e negli artisti poveristi.

La *Cornice di fieno* (1967) di Pino Pascali, consiste in una cornice rettangolare di circa tre metri costruita con blocchi di paglia. Questo materiale degrada molto rapidamente poiché gli steli che la compongono perdono elasticità e coesione; inoltre, esso agisce come “maxi-filtro che cattura ogni materiale, inquinante o inerte, che migra con le correnti d'aria”⁶², tendendo alla decomposizione e alla polverizzazione. Ogni intervento di ordinaria manutenzione sul manufatto, come per esempio, la spolveratura, “non fa che sottrarre materiale, irreversibilmente”⁶³. Per la sua conservazione, inizialmente, è stato applicato per il suo consolidamento del Paraloid B 72 nebulizzato, peggiorando la situazione: infatti, l'opera di Pascali non richiede “metodi e materiali entrati nell'uso comune per il trattamento di oggetti antichi”⁶⁴, ma un nuovo modo di pensare per prolungarne la vita. Nel 1987, Enzo Pagliani ha formulato diverse soluzioni, come la possibilità di inserirla in una teca con microclima attivo per tutelarla dagli attacchi di eventuale microflora e microfauna, ma, dal punto di vista curatoriale, con il rischio di cambiarne radicalmente l'aspetto esteriore; oppure, includere all'interno di essa un flusso d'aria ascendente a bassa velocità che la isolerebbe dall'ambiente circostante.

⁶¹ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Il disegno contemporaneo visto attraverso il prisma delle tecniche artistiche e delle problematiche di conservazione* di Antonio Mirabile (2012), p. 222.

⁶² In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea* di Enzo Pagliani (1987), p. 46.

⁶³ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea* di Enzo Pagliani (1987), p. 46

⁶⁴ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea* di Enzo Pagliani (1987), p. 46

Per citare un altro esempio, Janine Antoni ha impiegato cioccolato, sapone e lardo per i suoi lavori, come in *Chocolate Graw*, *Lard Graw* e *Lick and Lather* (1993-1994). Quest'ultima consiste in sette coppie di busti autoritratti (sette costituite da cioccolato e sette da sapone) che rimandano alla tradizione scultorea di epoca classica dei ritratti in bronzo e marmo. La parte più problematica dell'opera non riguarda il cioccolato, di cui, nell'ultimo ventennio, sono state raccolte diverse informazioni sulla sua conservazione⁶⁵, ma il sapone⁶⁶: l'artista aveva impiegato diverse tipologie per i suoi busti e ognuna di esse possedeva una diversa formulazione. I tre componenti principali di questo materiale sono il grasso, l'acqua e la liscivia; un eccesso di quest'ultima sostanza ha reso instabile uno dei busti, causando fragilità (a tal punto da non rendere più possibile la sua esposizione⁶⁷) e formazione di escrescenze. Janine Antoni in realtà aveva previsto che i suoi manufatti deperissero in seguito alla sua diretta azione (cioè, leccando la parte di cioccolato e usando durante la detersione quella del sapone⁶⁸) e non per opera degli agenti esterni. Così, collaborando con un gruppo di conservatori del Hirshhorn Museum, è stata trovata una nuova formulazione⁶⁹ in grado di sopportare gli agenti esterni⁷⁰, in modo tale che il manufatto degradasse secondo le modalità previste dalla stessa Janine Antoni, la quale ha poi fornito un nuovo busto⁷¹.

L'innovazione dei materiali di origine sintetica e le nuove problematiche

L'arte del XX secolo ha sempre posto particolare attenzione alle innovazioni prodotte dall'industria per emanciparsi dai tradizionalismi e dall'accademismo: è accaduto questo con

⁶⁵ “Over the past hundreds of years, conservators have built up a wealth of information on how to preserve different artistic materials, even unconventional materials like chocolate. There’s even a book on how to conserve chocolate-based art” in <http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/art-chocolate-and-soap-180954180/?no-ist> ; il libro di cui si parla nell'articolo è *From Marble to Chocolate: “the Conservation of Modern Sculpture”* di Jackie Heuman, Archetype Publications Ltd, 1995

⁶⁶ “But soap represented a new challenge.” in <http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/art-chocolate-and-soap-180954180/?no-ist>

⁶⁷ “The Trouble of Lick and Lather”, da: “STORIES FROM THE VAULTS: Going, Going, Gone”, di Smithsonian Channel, <https://youtu.be/7nD1y0iTz5U>

⁶⁸<http://www.art21.org/texts/janine-antoni/interview-janine-antoni-lick-and-lather>

⁶⁹ “Eventually, the team discovered which formulation would be the most stable” <http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/art-chocolate-and-soap-180954180/?no-ist>

⁷⁰ “UV light, humidity and other conditions” in <http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/art-chocolate-and-soap-180954180/?no-ist>

⁷¹ “Antoni gave them a different soap bust to replace the older one” in <http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/art-chocolate-and-soap-180954180/?no-ist>

l'impiego dei polimeri sintetici, che includono molteplici sostanze (colle, vernici, materiali per oggetti di uso comune) dalla capacità *plastica* (termine la cui etimologia evoca la capacità di “dare forma”⁷²).

Le sostanze plastiche hanno diverse origini: naturale, come l'ambra e la cellulosa, semisintetica, ovvero, ottenute modificando chimicamente quelle naturali, come la celluloidi e, infine, totalmente sintetica, come il PVC, il poliuretano e il poliestere, ecc. La peculiarità di essere termoindurenti o termoplastiche, la possibilità di assumere diversi “aspetti estetici”⁷³ quali opacità, trasparenza, durezza, morbidezza, utilizzabili allo stato liquido, schiumoso, oppure in lastre rigide o in pellicola, hanno fatto in modo che queste sostanze venissero molto apprezzate dagli artisti contemporanei. È stato infatti affermato che “non esiste nessun composto polimerico che non abbia trovato una qualche utilizzazione come materiale dell'arte contemporanea, o come supporto, o come veicolo, o come componente dell'opera”⁷⁴.

L'ingresso delle materie plastiche nel mondo dell'arte avviene con il movimento costruttivista (tra gli anni '10 e '30 del Novecento) attraverso l'impiego della celluloidi (ricavata dalla miscelazione di nitrocellulosa e canfora in opportune proporzioni): essa poteva essere stampata, estrusa, tagliata e applicata in strati sottili sotto forma di film o vernice. Naum Gabo intorno al 1916 la utilizzò per la costruzione di opere tridimensionali e per gli effetti di trasparenza, luminosità e compenetrazione che questa resina dava. Purtroppo, la celluloidi, soprattutto alle origini, quando il suo processo di produzione non era ancora ben controllato, non era molto stabile, così molte sue opere sono andate perse oppure sono state ricostruite ex novo con acetato di cellulosa. Entusiasta degli effetti dei nuovi materiali plastici, a metà degli anni '30, Naum Gabo cominciò a sperimentare anche il Perspex[®] (chimicamente un polimetilmetacrilato, impiegato dall'industria automobilistica per i fari e nella realizzazione di barriere per stadi e acquari) e il nylon, intorno agli anni '40, come in *Linear Construction No. 1* (1942-43).

Le materie plastiche erano flessibili, lavorabili ed economiche e davano la possibilità di dare forme concave e convesse alle opere, le quali venivano realizzate con celluloidi, acetati di

⁷² In Bordini S., *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti sperimentazioni*, Roma, Carocci, 2007, *Nuovi materiali* di Francesca Gallo, p. 59.

⁷³ In Bordini S., *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti sperimentazioni*, Roma, Carocci, 2007, *Nuovi materiali* di Francesca Gallo, p. 59.

⁷⁴ Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 79.

cellulosa, poi con bacheliti e galalite, arrivando fino al plexiglass (una plastica simile al Perspex®).

La cosiddetta fase sperimentale delle materie plastiche termina negli anni '60, quando il loro utilizzo nell'arte si afferma in molte varianti: per esempio, Arman utilizzava come colla il poliestere e in questa resina immergeva accumuli di oggetti all'interno di un recipiente di plexiglass⁷⁵ (come in *Le Rêve Passe* del 1963); Debuffet lavorava il polistirolo come se fosse marmo; Cèsar realizzava davanti al pubblico delle *Espansioni* di schiuma di poliuretano (la comune gommapiuma), che venne impiegate anche da Piero Gilardi per i suoi *Tappeti-natura* e da Pistoletto (come *Le Quattro Stagioni*, 1983-84, in cui lo accosta al marmo⁷⁶); Niki de Saint Phalle e Duane Hanson realizzavano le loro sculture dipingendo la resina poliestere; Tony Cragg impregnava le fibre di carbonio con resine.

Le sostanze sintetiche hanno rivoluzionato anche la pittura: già nel XIX secolo, la comparsa sul mercato dei colori in tubetti e dei coloranti organici di sintesi influenzò il modo di dipingere degli artisti impressionisti. La qualità costante, i prezzi inferiori e la velocità di essiccamento di questi prodotti rispondevano alle esigenze dell'artista contemporaneo, offrendo nuove possibilità espressive per la vasta gamma di tonalità che era già stata ampliata alla fine del XVIII secolo con la sintesi di nuove sostanze coloranti, come il blu di Prussia.

I colori sintetici, al contrario di quelli a olio, asciugavano più in fretta e non richiedevano la preparazione della tela; inoltre, essi possedevano “una gamma cromatica diversa, più brillante e che non sbiadisce con tempo”⁷⁷, qualità che determinarono “la sostanziale rivoluzione della tavolozza, ad esempio per gli artisti della Pop Art, il perfezionamento di modalità operative, come per il *dripping* di Jackson Pollock, la creazione di procedimenti esecutivi del tutto nuovi, come nel caso di Morris Louis”⁷⁸.

⁷⁵ La scheda dell'opera è consultabile al seguente indirizzo web: http://www.brera.beniculturali.it/Tool/Scheda/Single?id_scheda=23

⁷⁶ Come si afferma al seguente indirizzo web: <http://www.pistoletto.it/it/crono17.htm>.

⁷⁷ In Bordini S., *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti sperimentazioni*, Roma, Carocci, 2007, *Nuovi materiali* di Francesca Gallo, p. 65.

⁷⁸ In Bordini S., *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti sperimentazioni*, Roma, Carocci, 2007, *Nuovi materiali* di Francesca Gallo, p. 65.

Se negli anni '20 per la scultura viene impiegata la celluloida, in pittura si diffondono i colori a base di nitrocellulosa di origine semisintetica. Questi vennero subito apprezzati anche per la facilità con cui era possibile applicarli, anche sotto forma di spray, e artisti come Siqueros li applicavano mediante l'ausilio di pistole a spruzzo⁷⁹, oltre che per la loro lucentezza.

L'invenzione dei colori acrilici risale agli anni '40 con i colori *Magna*, ricoprendo un ruolo fondamentale, soprattutto dopo l'invenzione di quelli ad acqua avvenuta il decennio successivo, nelle manifestazioni creative di Barnett Newman e, soprattutto di Roy Lichtenstein. Grazie a questo nuovo medium, era possibile applicare il colore "nel modo più impersonale possibile senza alcun contributo emozionale"⁸⁰, abbandonando la componente gestuale tanto cara agli artisti informali, in favore di una pennellata piatta e opaca: basti pensare ai monocromi minimalisti o alle opere serigrafiche degli artisti Pop.

Intorno agli anni Sessanta, vengono prodotte altre pitture sintetiche in dispersione acquosa, come quelle viniliche, ottenute da un polimero impiegato già per la produzione di colle. Sempre negli stessi anni si diffondono i colori fluorescenti che rendevano possibili nuovi effetti di luminosità e variazioni ottiche.

I materiali impiegati dall'artista contemporaneo, purtroppo, "non sono i prodotti artigianali della bottega, la cui durata nel tempo era garantita dalla cura della preparazione manuale, fatta dall'artista stesso o dal suo aiuto", ma essi "sono fabbricati su scala industriale, secondo criteri che debbono obbedire a precise necessità commerciali del tutto diverse da quelle dell'antica bottega"⁸¹, come, ad esempio, la loro capacità di conservazione nel corso del tempo e l'omogeneità della composizione per ogni unità di prodotto. In certi casi, accadeva che alcune industrie cercassero di proteggersi dall'imitazione da parte dei concorrenti non fornendo informazioni complete sui loro articoli e, proprio per questa motivazione, non è possibile avere notizie scientificamente certe su alcuni materiali: dunque, gli artisti "non hanno alcun controllo reale sui materiali"⁸² che adoperano per le loro opere. Nel caso ci fosse la possibilità di conoscere i costituenti, la possibilità di intervenire tempestivamente su un

⁷⁹ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 28.

⁸⁰ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 35

⁸¹ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 16.

⁸² In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 16.

manufatto potrebbe venire posticipata. Inoltre, la produzione di materiali industriali è in continuo rinnovamento: essi vengono superati, sostituiti e, uscendo così dal commercio, “nel giro di pochi anni non è possibile riconoscerli o risalire alla loro esatta composizione”⁸³. La conoscenza di questi prodotti è invece fondamentale per la comprensione del loro comportamento nel corso del tempo “siano essi tele o tubetti di colori, tradizionali per composizione ma industrialmente preparati, oppure prodotti del tutto nuovi come i colori acrilici o vinilici, supporti inconsueti come la mansonite, il compensato o i materiali plastici”⁸⁴. In più, l’identificazione dettagliata dei materiali sintetici richiede l’utilizzo di tecniche di analisi chimica a volte sofisticate, oltre a tempi lunghi e costi di analisi alti. Un riconoscimento generico di tali sostanze non è sufficiente per comprendere alcune delle loro caratteristiche intrinseche, la loro resistenza all’ambiente e la loro durata nel tempo.

Per essere conservati in maniera corretta, i materiali polimerici dovrebbero essere protetti dal degrado di tipo fotochimico indotto dalla presenza sinergica di calore, luce e altri fattori ambientali quali gas presenti nell’atmosfera, per esempio le miscele di ossidi di azoto, l’umidità, ecc., che provocano una trasformazione chimica dei monomeri costituenti e rottura dei legami chimici tra di essi, ed effetti complessivi deleteri conseguenza sulle proprietà complessive del polimero, tra cui quelle fisiche e meccaniche, portando ad un fenomeno generale di “invecchiamento” del materiale.

Il confine tra arte e industria, dagli anni Sessanta in poi, sembra distinguersi sempre meno: a questo proposito, un gruppo di artisti associato alla Ferus Gallery di Los Angeles per creare le loro opere “utilizzavano nuove resine, pitture e plastiche, e adottarono processi di fabbricazione molto innovativi mutuati dal mondo dell’industria”⁸⁵. Al Bergston, per esempio, testò nelle sue pitture materiali, talvolta in combinazione tra loro, tra cui “oli, diversi marchi di colori acrilici, smalti comuni, vernici automobilistiche a base di nitrocellulosa e persino rivestimenti come vernice finale, su una vasta gamma di supporti tra cui tela, mansonite e pezzi

⁸³ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 17.

⁸⁴ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Michele Cordaro (1987), p. 21.

⁸⁵ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *L’LA look dalla A alla Z: materiali, processi e conservazione delle opere del gruppo Finish Fetish* di Rachel Rivenc, Emma Richardson, Tom Learner (2012), p. 181.

di pannelli di alluminio provenienti dall'industria dell'aviazione"⁸⁶, utilizzando anche la pistola spray per carrozzeria per ottenere un maggior grado di perfezione nella rifiniture delle sue opere (di qui, il nome "Finish Fetish"⁸⁷ dato al gruppo di artisti).

3) L'artista contemporaneo e il rapporto con la conservazione dell'opera

L'artista contemporaneo si propone di recidere la tradizione: anche nel passato, alcune personalità quali Giotto, Masaccio o Caravaggio sono stati elementi di discontinuità⁸⁸, ma all'interno del contesto contemporaneo questo concetto ne costituisce l'essenza perché "senza di esso viene a mancare la ragione stessa di esistenza del progetto artistico"⁸⁹. Il progetto rappresenta l'intenzione dell'artista stesso che, ancor prima dell'effettiva realizzazione, lo distingue da tutti gli altri, come una sorta di *brand*. Infatti, a molti artisti contemporanei non interessa la sopravvivenza della propria opera per la semplice ragione che essi ritengono la sua "vita" si sia già conclusa con l'ideazione: conta di più "il progetto, l'idea, il concetto, non la realizzazione materiale; sono i primi a identificarlo, non la seconda"⁹⁰.

Siccome il momento più significativo del processo creativo corrisponde al progetto, può accadere che la realizzazione delle opere venga demandata a terzi: per l'artista contemporaneo, secondo Antonio Rava, "non conta l'esecuzione, perché l'opera è già completa come progetto, prima formulazione dell'idea"⁹¹: già nel 1987, lo stesso Rava, sosteneva che alcuni artisti "non sono interessati al prodotto del loro lavoro come oggetto

⁸⁶ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *L'LA look dalla A alla Z: materiali, processi e conservazione delle opere del gruppo Finish Fetish* di Rachel Rivenc, Emma Richardson, Tom Learner (2012), p. 181.

⁸⁷Espressione coniata da "Finish Fetish" da John Coplans

⁸⁸ Discontinuità e trasgressione sono i due parametri fondamentali che contraddistinguono l'arte contemporanea richiamati da Maria Grazia Messina durante una giornata di studio tenuta presso l'Auditorium di Roma, in occasione di mostra curata da Achille Bonito Oliva (in Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p. 131).

⁸⁹ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p. 126.

⁹⁰ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012) p. 129.

⁹¹Antonio Rava al Convegno del 1991 a Ferrara - *Cosa Cambia, teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, 2012 – *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti p.129

d'arte in sé, perché la loro tensione è esclusivamente concentrata sull'atto creativo"⁹². A Damien Hirst, in riferimento alla sostituzione nel 2006 dello squalo tigre conservato nella vasca di formalina di *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), fu chiesto se tale operazione avesse reso l'opera diversa ed egli rispose: "È un gran dilemma. Gli artisti e i restauratori hanno opinioni differenti su cosa sia importante: l'opera originaria o l'intenzione originaria. Io arrivo da una formazione nell'ambito del concettuale, quindi penso sia importante l'intenzione"⁹³. Quindi, secondo quanto affermato da Giorgio Bonsanti, "la trasmissione al futuro di un'opera d'arte, quale che sia, frequentemente non sta nelle intenzioni dell'autore, che addirittura prevede un'obsolescenza programmata o almeno si disinteressa nel modo più assoluto della sopravvivenza della sua opera"⁹⁴.

Proprio per questi motivi l'artista contemporaneo, nella realizzazione della sua idea, non si preoccupa delle conseguenze conservative dei materiali e delle tecniche che esso impiega. A proposito di questo, Hein Altöfer afferma: "nei contemporanei soprattutto si constata come il risultato venga aggiunto a dispetto, *contro* il materiale usato, che deve piegarsi e subordinarsi, e viene trattato in maniera straniante per arrivare al voluto effetto artistico"⁹⁵. In quest'ottica, possiamo comprendere quanto riportato da Marina Pugliese nel 1997 in un'intervista ad Anne Marie Sauzeau Boetti (prima moglie di Alighiero Boetti): "L'artista, nell'irrispetto per la tradizione, non ha studiato il problema della conservazione come accadeva in passato"⁹⁶. Quindi, spesso accade che esso compri senza preoccuparsi delle relazioni di causa-effetto, si allontani dalle tecniche tradizionali e impieghi materiali "eteroclitici, per lo più poveri e negletti"⁹⁷, esprimendo la loro ispirazione con tecniche improvvisate al fine di, secondo Paolo Cadorin, esercitare deliberatamente una scelta, in cui "la consapevolezza della fragilità della

⁹² In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Problematiche relative agli interventi di restauro* di Antonio Rava (1987), p. 77.

⁹³ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Restauro dell'arte e diritto: ruoli, limiti e conseguenze* di Massimo Sterpi (2012), p.174.

⁹⁴ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p. 127.

⁹⁵ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Programma in cinque punti per la conservazione dell'arte contemporanea* di Heinz Altöfer (1987), p. 38.

⁹⁶ Pugliese M., *Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCXCVII – 2000, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, serie IX - volume XII, fascicolo 2, p. 197.

⁹⁷ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Problemi di conservazione e restauro dell'arte contemporanea* di Paolo Cadorin (1987), p. 50.

sua opera non ne arresterà l'intento"⁹⁸. Infatti, Dan Flavin ha affermato: "Non abbiamo scelta di accettare la temporaneità dell'arte"⁹⁹.

Tuttavia, può accadere che gli artisti vogliano risolvere in prima persona i problemi conservativi delle loro opere; Enrico Baj afferma: "Se posso lo faccio io sia per la conoscenza del materiale e della tecnica usata sia per una buona probabilità che ho di reperire un sostituto dell'oggetto"¹⁰⁰, così anche Agostino Bonalumi: "Pretendo di essere interpellato, poi se mi sembra opportuno, intervengo di persona anche perché amo le mie cose e preferirei essere io a mettervi mano"¹⁰¹. Quindi, l'artista contemporaneo, nonostante, come Claudio Parmiggiani¹⁰², attribuisca poca importanza alla sopravvivenza e alla trasmissione delle proprie opere, in caso di intervento diretto sulle loro opere a volte esige di essere chiamato in causa motivando questa posizione con "perché nessuno saprebbe come intervenire"¹⁰³.

Dal versante opposto, dove rientrano gli "addetti ai lavori", come Antonio Rava, restauratore, si sostiene che un intervento diretto da parte dell'artista (il cosiddetto "restauro d'autore") non sarebbe eticamente corretto perché egli "rifarebbe l'opera senza veramente risolvere il problema tecnico"¹⁰⁴, o come Michele Cordaro (teorico del restauro) che afferma: "l'intervento dell'artista innesca il riaprirsi di un atteggiamento creativo che, se è giusto dal

⁹⁸ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Problemi di conservazione e restauro dell'arte contemporanea* di Paolo Cadorin (1987), p. 50.

⁹⁹ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Restauro dell'arte contemporanea e diritto: ruoli, limiti e conseguenze* di Massimo Sterpi (2012), p.174.

¹⁰⁰ È quanto emerso nell'intervista a Enrico Baj nel 1997 (Pugliese M., *Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCXCVII – 2000, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, serie IX - volume XII, fascicolo 2, p. 184).

¹⁰¹ È quanto è emerso nell'intervista ad Agostino Bonalumi nel 1997 (Pugliese M., *Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCXCVII – 2000, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, serie IX - volume XII, fascicolo 2, p. 208).

¹⁰² Claudio Parmiggiani, nel 1998, alla domanda di Marina Pugliese "Che preoccupazioni può quindi avere un artista come lei nei confronti della durata delle opere?", risponde: "Sinceramente proprio nessuna. Non attribuisco grande importanza al fatto che le opere sopravvivano o si trasmettono (...). Non c'è nulla da tramettere, c'è l'esigenza e l'urgenza di fare (...) questo dovrebbe far riflettere su questa ossessione che c'è nel voler restaurare tutto" in Pugliese M., *Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCXCVII – 2000, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, serie IX - volume XII, fascicolo 2, p. 251.

¹⁰³ È quanto emerso nell'intervista a Claudio Parmiggiani nel 1998 (Pugliese M., *Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCXCVII – 2000, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, serie IX - volume XII, fascicolo 2, p. 252).

¹⁰⁴ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Problematiche relative agli interventi di restauro* di Antonio Rava, (1987), p.78.

suo punto di vista, è comunque lontano dall'esigenza del rispetto dell'assetto dell'opera"¹⁰⁵. Le opposizioni tra conservazione e deriva delle opere d'arte e tra intervento per mano dello stesso artista e del restauratore potranno essere superate considerando che "l'opera, una volta licenziata, appartiene non più all'artista ma alla storia"¹⁰⁶ (e questo, secondo Maria Vittoria Marini Clarelli, coincide con la cessione o la prima esposizione¹⁰⁷), così, essa deve venire conservata in quanto testimonianza unica e irripetibile. Anche Brandi stesso ribadisce che "l'artista stesso non lo può riaprire in verun modo, se non esprimendo da sé una nuova opera, o rielaborando e cioè rifondendo in una nuova opera quella precedente"¹⁰⁸.

Joseph Beuys fu uno tra i primi artisti ad impiegare materiali facilmente deperibili (grasso, margarina, cera e colla animale) per trasmettere la sua poetica. L'opera *Fat Battery*¹⁰⁹(1963), la quale è stata realizzata con batterie, margarina e cartone, non è stata mai restaurata e non sono stati manomessi i materiali originali poiché il tentativo di sostituirli con altri simili (per esempio Antonio Rava cita quello allo Stedelijk Museum di Amsterdam, dove al posto del grasso venne applicata la paraffina) avrebbe contraddetto "lo statuto dell'opera espresso dall'artista"¹¹⁰: essa sarebbe stata identica, ma ne avrebbe compromesso il messaggio. Così, gli unici accorgimenti che era possibile prendere erano di tipo preventivo: è stato appurato che l'ossigeno causava l'irrancidimento del grasso, quindi, l'inserimento dell'opera in un contenitore sigillato era sufficiente per rallentare il degrado¹¹¹. Questo è un caso limite citato da Antonio Rava nel 2012 in occasione del Convegno presso il Castello di Rivoli per dimostrare che il restauratore può intervenire prevenendo sia il degrado dei materiali originali sia mantenendo il messaggio artistico.

¹⁰⁵ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *L'esperienza del restauro dei materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimerici d'arte contemporanea* di Michele Cordaro (1987) p. 22.

¹⁰⁶ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Riflessioni sul restauro delle sculture in ferro di autori contemporanei* di Sergio Angelucci (1987), p. 85.

¹⁰⁷ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I limiti del restauro dell'arte contemporanea* di Maria Vittoria Marini Clarelli (2012) p. 163.

¹⁰⁸ C. Brandi, *il fondamento teorico del restauro*, in "Bollettino dell'istituto centrale del restauro", 1, 1950, p.10

¹⁰⁹ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea* di Antonio Rava (2012), p. 147.

¹¹⁰ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea* di Antonio Rava (2012), p. 147.

¹¹¹ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea* di Antonio Rava (2012), p. 148.

Citando di nuovamente il caso di *Lick and Lather*, nonostante Janine Antoni avesse scelto materiali con una vita limitata (il cioccolato) e con un degrado difficilmente ipotizzabile (quello del sapone) e che il decadimento dell'opera facesse parte del processo creativo (quindi, dell'idea e del progetto iniziale), nel momento in cui questo si è palesato in una modalità che non era stata prevista, ha collaborato con un team di conservatori.

Janine Antoni sapeva che il cioccolato non sarebbe durato per sempre, così ne ha ricercato uno che potesse durare almeno cento anni¹¹² e nel caso in cui avesse voluto agire autonomamente, probabilmente avrebbe realizzato un busto che, come quello precedente sarebbe durato solo pochi anni e, soprattutto, sarebbe degradato in una maniera che avrebbe compromesso le tracce della sua stessa azione (i cristalli e l'ingiallimento). In questo modo, la collaborazione tra artista e conservatore ha permesso di tutelare l'idea iniziale.

In questi ultimi due casi, l'intenzione degli artisti è stata tutelata, in modo che il messaggio originale non venisse contraddetto.

¹¹² “Of course Antoni knew that soap, lard, and chocolate don’t last forever, so the works would inevitably self-destruct. That said, she didn’t want it to happen right away. She researched the chocolate with the longest shelf life, said to be 100 years” in <http://www.artnews.com/2013/02/21/chocolate-self-portraits-by-janine-antoni-and-dieter-rot/>.

Capitolo 2: Conservare l'arte contemporanea "ieri" e "oggi"

Che cos'è il restauro?

“Comunemente s'intende per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana”¹¹³: inizia con questa definizione il primo capitolo della celeberrima *Teoria del restauro* di Cesare Brandi del 1963. È una definizione che risulta decisamente generica, poiché applicabile non solo alle opere d'arte ma anche alle attività industriali e all'artigianato (persino quello più raffinato) in cui l'intervento avrà la priorità di ripristinare le funzionalità dei prodotti. Ciò che differenzia l'opera d'arte dagli oggetti comuni è l'atto del riconoscimento¹¹⁴ delle istanze storiche ed estetiche¹¹⁵, che avviene nella coscienza dei fruitori quando essa “entra a far parte del mondo”¹¹⁶, un momento che, coincide con l'esposizione o con la cessione da parte dell'artista. Premesso questo, Brandi ha definito il restauro come “momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro”¹¹⁷.

Siccome il riconoscimento deve avvenire ogni volta, la fisicità dell'opera deve avere la precedenza al fine di continuare a trasmetterla in futuro, in quanto, “si restaura solo la materia dell'opera d'arte”¹¹⁸. Con tale accezione s'intende ciò che serve all'arte per manifestarsi (una sorta di “epifania dell'opera d'arte”), al quale l'artista attribuisce dignità espressiva: infatti, è mediante la materia stessa che la sua intenzione si esplica.

L'obiettivo (sempre citando la teoria di Brandi) è quello di “mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel

¹¹³ In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 3.

¹¹⁴ Citando Brandi: “...fino a quando questa *ricreazione* o *riconoscimento* non avviene, l'opera d'arte è opera d'arte solo potenzialmente, o, come noi abbiamo scritto, non *esiste* che in quanto *sussiste*, in quanto cioè, come risulta anche nel passo di Dewey, è un pezzo di pergamena, di marmo, di tela.” in Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p.5.

¹¹⁵ Con istanza storica ci si riferisce, *in primis*, a un rimando e una collocazione in un dato tempo e luogo che sono quelli della sua materializzazione e, in secondo luogo, al momento della sua rivelazione. Con istanza estetica, invece, ci riferiamo al semplice fatto che l'opera d'arte è un'opera d'arte per la sua artisticità.

¹¹⁶ In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 4.

¹¹⁷ In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 6.

¹¹⁸ In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 7.

tempo”¹¹⁹. Quindi, nel restauro si interviene solamente sulla parte materiale e non sull’intenzione dell’artista: la sua ricostruzione si sovrapporrebbe al momento della creazione (la quale, a detta di Brandi, spetterebbe solamente all’autore) causando una caratterizzazione che potrebbe dare luogo a un’insensata competizione e a una mistificazione del messaggio artistico.

Detto ciò, il restauro non riconduce l’opera alle sue condizioni originali (come una sorta di macchina del tempo), ma il suo scopo consta nell’offrirle la soluzione più idonea per la continuazione della propria esistenza, in modo da poterla tramandarla all’avvenire, rispettandola nella sua storicità e nella sua materialità¹²⁰. L’intervento avviene nel presente¹²¹ per la conservazione dell’opera nel futuro ed è da intendersi come “una prosecuzione della vita”¹²² dell’opera e non come una sua ricostruzione o resurrezione: infatti, la ricostruzione, il ripristino e la copia non sono ammissibili nel restauro.

Secondo Brandi, l’operazione deve essere concepita come un “atto critico”, investigando e valutando l’opera nella materia che la costituisce e nell’intenzionalità dell’artista che l’ha creata, ossia, indagando prima di intervenire sulla sua fisicità, rispettandone al contempo la storicità.

È pensiero ormai assodato e condiviso che il rispetto dell’opera nella duplice istanza (storica e estetica) possa attuarsi mediante il concetto del “minimo intervento”, il quale avviene anche per mezzo di quello che anche Brandi chiama “restauro preventivo”¹²³, ossia un insieme di pratiche di conservazione e di tutela atte a evitare l’azione diretta sul manufatto in futuro e aumentarne la durabilità nel tempo. Tra queste pratiche rientrano, per esempio, il controllo

¹¹⁹ In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 8.

¹²⁰ È infatti il restauro ad appartenere all’arte e non viceversa perché è l’opera che lo condiziona: “L’opera d’arte condiziona il restauro e non già l’opposto” In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 5.

¹²¹ Afferma Giorgio Bonsanti: “Il tempo del restauro (così Brandi e Baldini, cui qui, va indiscutibilmente data ragione) è soltanto quello del presente, non quello della creazione primigenia dell’opera e del suo percorso di vita nella storia. In altre parole, il restauro non si propone di riportare l’opera come era al momento della sua realizzazione, come è tuttora credenza diffusa, ma soltanto – e non poco! – di porla nelle condizioni migliori per proseguire la propria esistenza, tenuto conto di come essa sia al momento attuale” in Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte di una Teoria del restauro dell’arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p.128.

¹²² In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte di una Teoria del restauro dell’arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p.128.

¹²³ “Il restauro preventivo è anche più imperativo se non più necessario, di quello di estrema urgenza, perché è volto proprio ad impedire quest’ultimo, il quale difficilmente potrà realizzarsi con un salvataggio completo dell’opera d’arte” in Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 55.

delle condizioni ambientali che devono sempre permettere il godimento dell'opera come immagine e come fatto storico; le indagini e i rilevamenti di potenziali alterazioni per evitare che essa raggiunga lo status di *rudero*. Per conservare nel tempo qualsiasi opera occorre esaminare i seguenti fattori: i materiali che la costituiscono, la tecnica di esecuzione (come questi materiali sono stati combinati o si combinano fra loro) e le condizioni esterne relative al luogo in cui l'opera d'arte si trova¹²⁴.

Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio del 2004 completa quanto detto finora, specificando alcune terminologie: definisce il restauro “l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali”¹²⁵, distinguendolo dalla prevenzione che è “il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto”¹²⁶ e dalla manutenzione, cioè, “il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti”¹²⁷.

Il restauro racchiude in sé sia l'idea di intervento diretto sulla parte materiale dell'opera d'arte, “teso a riparare un danno esistente”¹²⁸, sia quella dell'insieme di pratiche preventive che evitino al manufatto situazioni di deperibilità, alterabilità e degradabilità, assicurando durabilità e leggibilità pur rispettandone l'integrità e l'autenticità. A ogni opera, infatti, va assicurato il più alto grado di protezione perché appartiene al patrimonio universale e costituisce un investimento da parte di un collezionista oppure di un museo che la possiede.

Quando la prevenzione e la manutenzione risultano inefficaci e il restauro non restituisce più una adeguata leggibilità, occorre rinunciare all'applicazione di soluzioni estreme (attivando una sorta di “accanimento terapeutico”) e accettare la condizione di *rudero*: quello che è stato

¹²⁴ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 15.

¹²⁵ Codice dei beni culturali e del paesaggio. Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42 ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137, art. 29 comma 4.

¹²⁶ Codice dei beni culturali e del paesaggio. Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42 ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137, art. 29 comma 2.

¹²⁷ Codice dei beni culturali e del paesaggio. Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42 ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137, art. 29 comma 3.

¹²⁸ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *I materiali del contemporaneo* di Paolo Montorsi (1987), p. 15.

perduto diviene irrecuperabile e occorre custodirne la documentazione. Il *rudero* rappresenta sia il limite oltre il quale non è più possibile restituire unitarietà all'opera, ma anche un monito per la conservazione di manufatti simili.

PARTE PRIMA: Conservare l'arte contemporanea nel XX secolo

Nel corso della storia del restauro sono state enunciate diverse teorie che possono ritenersi semplici modelli, frutto del contesto da cui provengono; tra le più famose si citano (a partire dall'Ottocento): la teoria del restauro "stilistico" di Eugène Viollet-le-Duc, che concepiva il restauro come una ricostruzione fedele *ex novo*¹²⁹, la quale si contrapponeva a quella di John Ruskin, il quale definì gli interventi di totale ripristino un tentativo paragonabile a quello di far resuscitare un morto¹³⁰. Con Giovan Battista Cavalcaselle ci si avvicinerà a una concezione di stampo conservativo¹³¹ per poi arrivare alle posizioni di Camillo Boito e Luca Beltrami, che consideravano il restauro come un momento "storico-filologico"¹³². Si arriverà poi alla prima *Carta del Restauro* (Atene, 1931) e alla *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi (1963), quest'ultima base della *Carta italiana del restauro* (1972), entrambe rappresentanti un insieme di precetti-guida che accompagnavano e regolarizzavano l'attività di restauro.

Il restauro delle opere contemporanee nel XX secolo non rappresentava una priorità nel nostro Paese. Negli anni precedenti alla seconda guerra mondiale, si manifestò una nuova sensibilità nei confronti della conservazione delle antichità e dell'arte in generale, che inizialmente si esplicò con l'allontanamento dal completamento in stile e l'ufficializzazione della professione

¹²⁹ Per Viollet-le-Duc è sempre pensabile poter sostituire la materia.

¹³⁰ "Opposta concezione fu quella di Ruskin, secondo il quale è impossibile operare un restauro di "ripristino", che egli definì come la "distruzione più completa che un'opera possa subire", dopo la quale non si potranno raccogliere neanche frammenti egli considerò il restauro di ripristino una operazione paragonabile al tentativo di "resuscitare un morto" "Viceversa Ruskin, che non ama distinguere e classificare la realtà in termini astratti, ma piuttosto gli aspetti, ereditando la lezione dell'empirismo, guarda all'oggetto nella sua individualità e nella sua concretezza. Perviene così alla concezione del restauro conservativo" in AA. VV., *Restauro, manutenzione, conservazione dei Beni Culturali: materiali, prodotti, tecniche*, Bologna, Pitagora, 2003, pp. 10-14.

¹³¹ In cui "l'opera fu considerata un documento storico oltre che estetico e, pertanto stabilì la necessità di rispettare lo stato in cui esse perviene" in AA. VV., *Restauro, manutenzione, conservazione dei Beni Culturali: materiali, prodotti, tecniche*, Bologna, Pitagora, 2003, p. 10.

¹³² "La loro posizione venne definita la *terza via*, tutta italiana, che postulava il rispetto dell'opera e per i materiali che la costituiscono. Tale rispetto doveva essere operato per mezzo di interventi che avevano lo scopo principale il consolidamento e la manutenzione, in grado di evitare la distruzione, rendendo evidenti i rifacimenti e non prevedendo il ripristino", AA. VV., *Restauro, manutenzione, conservazione dei Beni Culturali: materiali, prodotti, tecniche*, Bologna, Pitagora, 2003, p. 10.

di restauratore¹³³ con l'istituzione, nel 1939, dell'Istituto centrale del restauro¹³⁴. Il riconoscimento di una sacralità maggiore all'arte moderna rispetto a quella contemporanea¹³⁵ derivava dalla recente formulazione scientifica della professione. Quindi, se già attualmente il settore di intervento sul contemporaneo è ancora in fase di evoluzione, in quel momento storico non era minimamente preso in considerazione. La nuova sensibilità per la conservazione (soprattutto per i beni architettonici) derivava dalla manifestazione dei segni di degrado dei monumenti antichi, a causa dell'inquinamento industriale¹³⁶.

In Italia, le opere contemporanee risultavano troppo recenti, anche se (parlando del contesto italiano) vi erano sicuramente dei centri dove si produceva ed esponeva (a Milano, Roma o Torino, oppure alle Biennali di Venezia), e la loro fruizione e conoscenza nella seconda metà del Novecento, erano limitate a una *élite* di addetti ai lavori e appassionati all'argomento¹³⁷. Furono i restauratori americani che per primi si resero conto che le opere dell'espressionismo astratto, realizzate solo un decennio prima, manifestavano i primi segni di alterazione. Così, vedendo che le tecniche che valevano per l'arte antica non producevano esiti soddisfacenti, si prese timidamente consapevolezza del problema della conservazione dell'arte contemporanea e di ciò che ne derivava, come per esempio, se fosse il caso che degli interventi se ne occupassero direttamente gli artisti. Tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta, si riconobbe che non solo le tecniche artistiche erano mutate dell'introduzione delle

¹³³ Nel 1939 venne istituito il Regio istituto nazionale del restauro (diventò dopo la guerra, Istituto centrale del restauro) con il compito di eseguire e controllare i restauri svolgendo ricerche dirette, studiare i mezzi tecnici al fine di migliorare la conservazione del patrimonio, fornire consulenze e pareri sui restauri in corso, formare i professionisti del settore impartendo l'insegnamento del restauro.

¹³⁴ Ipotizzato da Pietro Edwards a Venezia due secoli prima, nel Settecento, oltre a credere che fosse necessaria una metodologia di documentazione e catalogazione per definire la priorità degli interventi da svolgere, "chiari la necessità di una scuola per la formazione dei restauratori – nuove figure professionali che si distinguono dal pittore che si diletta di restauro" in AA. VV., *Restauro, manutenzione, conservazione dei Beni Culturali: materiali, prodotti, tecniche*, Bologna, Pitagora, 2003, p. 9.

¹³⁵ "Si prende coscienza che, anche sotto l'aspetto tecnico formale, si è stabilita fra le espressioni artistiche dei secoli precedenti e quelle contemporanee" in Basile G., *Che cos'è il restauro*, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 48.

¹³⁶ "Tanto più che si erano già manifestati i primi gravi sintomi di alcuni fenomeni che avrebbero assunto, dopo la guerra, proporzioni allarmanti, come per esempio il deterioramento da inquinamento dei manufatti in pietra all'aperto, e più in generale dei monumenti sia archeologici che medievali e moderni" in Basile G., *Che cos'è il restauro*, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 48.

¹³⁷ Nel mondo accademico ciò che accadeva nell'ambito non era considerato e non veniva impartito infatti "l'insegnamento di Arte contemporanea all'Università di Firenze negli anni settanta prevedeva corsi sull'arte purista dell'Ottocento" quindi ciò che veniva trattato in corsi di quella tipologia riguardava soprattutto Antonio Canova e "in seguito si arrivò ai Macchiaioli, e fu un passo arduo" In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p. 124.

materie sintetiche, ma anche quelle del restauro¹³⁸: nel 1966, Gustav Berger a New York inventò l'adesivo polimerico di sintesi Beva 371 e, sempre nello stesso periodo, si scoprì che alcune vernici sintetiche potevano essere irreversibili durante la fase di pulitura. Tra i primi convegni è da ricordare, negli anni settanta, quello di Düsseldorf organizzato da Heinz Althöfer (1971). Il dilemma era di intervenire senza oltrepassare i limiti dei principi generali del restauro (reversibilità, limitazione nei ritocchi, riconoscibilità delle integrazioni). Fuori dall'Italia, venivano sperimentate tecniche di restauro innovative (e non sempre eticamente corrette e basate su prove scientifiche): come “la tavola calda” per mano del Courtauld Institute di Londra, intorno agli anni quaranta (si trattava di un nuovo modo di rifoderare a caldo) da cui derivò quella della National Gallery di Londra, nel 1955¹³⁹. La cultura angloamericana era abituata a “*toccare molto le opere*”¹⁴⁰, sottoponendole a forti stress e a trattamenti che si rivelarono poi irreversibili, operando con un atteggiamento molto empirico che perdurò fino agli anni ottanta. Negli USA nascerà, dopo la stagione di *over restoration*, una nuova sensibilità nei confronti della disciplina in cui la minima manipolazione della materia rappresenta l'approccio più corretto, attuando azioni minime¹⁴¹ per evitare di sottoporre le opere a procedure estreme (come quello elaborato dai restauratori Kneek¹⁴²). Gli incontri della fine degli anni ottanta (basti pensare a quello del 1987 tenutosi presso il Castello di Rivoli) segneranno nel nostro Paese la nascita di un dibattito più decisivo nello stabilire una metodologia che abbia saputo vedere in maniera differente la teoria di Brandi.

1) Limiti e vantaggi della teoria di Brandi: possibile estensione all'arte contemporanea

Riassumendo brevemente quanto detto finora a proposito di Cesare Brandi e della sua *Teoria del Restauro*, è possibile definire il restauro come l'azione che mira al risanamento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, previo riconoscimento nella sua duplice istanza storico-estetica,

¹³⁸ Nel 1959 se ne parlò alla conferenza generale ICOM a Stoccolma e nel 1963 l'ICCROM a Roma pubblicò *Materie sintetiche utilizzate nella conservazione dei beni culturali*.

¹³⁹ H. Ruhemann, *The Impregnation and Lining of Paintings on a Hot Table*, in “Conservation”, 1, 1953 pp. 73-76

¹⁴⁰ In Angelucci S., *Arte contemporanea: conservazione e restauro*. Contributi al “Colloquio su restauro dell'arte moderna e contemporanea”, Fiesole (FI), Nardini Editore, 1994, p. 42.

¹⁴¹ Quello che è comunemente chiamato “intervento minimo”.

¹⁴² Come affermò negli anni settanta Caroline Neck: “A estremi rischi, estremi rimedi” in articolo di C. Kneek “Lining adhesives, their history uses and abuses” (J. A. I. C. 17, 1977, pp. 45-52)

in cui si interviene solo sulla materia e non sull'intenzione dell'artista affinché avvenga correttamente la sua trasmissione al futuro. Il tutto deve avvenire con un atteggiamento critico, ovvero, valutando e analizzando con cura ogni fase dell'intervento.

Secondo Brandi, questo deve rispettare questi tre principi:

- riconoscibilità¹⁴³: l'intervento deve essere sempre e facilmente distinguibile, senza che però esso disturbi la fruizione dell'opera;
- la materia dell'opera è insostituibile poiché è strettamente collegata alla figuratività dell'immagine¹⁴⁴;
- reversibilità¹⁴⁵: prevede che vi sia la possibilità di poter intervenire in futuro senza che le azioni precedenti lo impediscano¹⁴⁶

L'utilità dell'insegnamento brandiano non è da ricercarsi nelle soluzioni che propone, ma nei problemi che evidenzia e nelle aporie che disvela: solleva le questioni della fruizione e del riconoscimento, dell'unitarietà e dell'unicità dell'opera, delle lacune e della prevenzione.

Il rispetto, la trasmissione al futuro e i concetti che ne derivano (compatibilità e intervento minimo) sono certamente validi anche per l'arte contemporanea, ma sono da collegare all'intenzionalità dell'artista, di cui abbiamo discusso prima, e sono da porre sotto una nuova luce.

¹⁴³ "...l'integrazione dovrà essere sempre e facilmente riconoscibile; ma senza che per questo si debba venire ad infrangere proprio quell'unità che si tende a ricostruire. Quindi l'integrazione dovrà essere invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata ma immediatamente riconoscibile, e senza bisogno di speciali strumenti, non appena si venga ad una visione appena ravvicinata" In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 17.

¹⁴⁴ La materia è il modo con cui l'immagine si manifesta ("la materia come epifania dell'immagine" in Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 10) per questo motivo Brandi afferma che esse è insostituibile "solo ove collabori direttamente alla figuratività dell'immagine in quanto cioè aspetto e non per tutto quanto è struttura" In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 18.

¹⁴⁵ "...ogni intervento di restauro non renda impossibili anzi faciliti gli interventi futuri" In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 18.

¹⁴⁶ definita da Giorgio Bonsanti come "ripetibilità", riferendosi ai principi brandiani: "Il secondo, la ripetibilità dell'evento (erroneamente definita in genere come *reversibilità*), significante propriamente la possibilità per i restauratori futuri di reintervenire senza eccessivo condizionamento degli interventi precedenti" In Muncici Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p. 125.

a) La questione della materia

Nella differenza tra aspetto e struttura, di conseguenza, solo quando la materia (cioè, il soggetto del restauro) non è costituita dall'immagine e funge da supporto è possibile intervenire. Nell'arte contemporanea, la distinzione tra supporto e immagine risulta complicata: utilizzando la celeberrima frase di Marshall McLuhan, "medium is the message"¹⁴⁷, la materia (il mezzo, il medium) diviene il messaggio anziché il messaggero. In questo momento artistico è possibile parlare di "iconologia dei materiali"¹⁴⁸ poiché ogni componente impiegata ha un significato. Per questa motivazione, in un'opera come *Senza titolo (Scultura che mangia)*¹⁴⁹ di Giovanni Anselmo, del 1968, dove l'insalata rappresenta sia aspetto che supporto, non possono essere tollerate azioni di sostituzione troppo coatta come, ad esempio, la sostituzione della foglia di insalata con una finta, perché altrimenti avrei solo la documentazione di come fosse in origine.

b) La questione delle integrazioni, delle lacune e delle sostituzioni

A proposito delle integrazioni, Brandi definisce le lacune come "una interruzione del tessuto figurativo"¹⁵⁰ che si inserisce nell'opera come un corpo estraneo, divenendo una figura che sta sopra ad un fondo¹⁵¹. Deplorando le integrazioni di fantasia (poiché l'opera sebbene lacunosa giunge come un intero costituendo la sua unitarietà) e affermando che le integrazioni devono essere riconoscibili, una prima soluzione empirica consiste nell'impiego di una "tinta neutra"¹⁵², abbandonata perché rafforzava la lacuna, accettando proposte che si avvalevano

¹⁴⁷ "Il *medium* diviene l'opera, diviene il messaggio anziché esserne il tramite" come afferma Vilma Torselli nell'articolo *Il medium* (<http://www.artonweb.it/artemoderna/linguaggiartemoderna/articolo17.htm>). La celeberrima frase di Marshall McLuhan, è contenuta nel libro *Capire i media. Gli strumenti del comunicare, Understanding Media: The Extensions of Man*, pubblicato nel 1964.

¹⁴⁸ Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 52.

¹⁴⁹ Giovanni Anselmo, *Senza titolo (Scultura che mangia)*, 1968, scultura con foglia di insalata. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne. La foglia di insalata viene sostituita ogni giorno affinché l'opera comunichi il suo messaggio.

¹⁵⁰ In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 18.

¹⁵¹ L'opera nel suo insieme ne diviene lo sfondo, passando in secondo piano: "La lacuna, pur con una conformazione fortuita, si pone come *figura* rispetto ad un *fondo* che allora viene ad essere rappresentato dal dipinto. (...) quando nel tessuto della pittura si determina una lacuna, questa *figura* non prevista viene colta come figura a cui la pittura fa da fondo: donde alla mutilazione dell'immagine si aggiunge una *svalutazione*, una retrocessione a fondo di ciò che invece è nato come figura" In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 18.

¹⁵² "Si cercava ciò di spingere questa emergenza in prima fila della lacuna provando a ricacciarla indietro con una tinta il più possibile priva di timbro" In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 19.

della *Gestaltpsychologie* (psicologia della percezione), basate sul collegamento tra il senso della vista e il sistema neurologico, come quella di porre la lacuna a un livello diverso mettendo in vista il supporto. Per restituire una fruizione che potesse essere il meno disturbata possibile, nel corso del tempo sono state elaborate tecniche di reintegrazione, come il rigatino (inventato dall'ICR di Roma intorno agli anni '40), consistente in tratteggi in sintonia che possiedono i valori cromatici locali, la selezione, consistente in tratteggi posti in collegamento sia cromatico sia formale con la lacuna, l'astrazione cromatica, un processo in cui non si tiene conto delle tonalità circostanti, ma si interviene individuando una cromia che risulti dalla sommatoria dei valori cromatici dell'insieme del dipinto (tecnica sviluppata negli anni settanta e oggi in disuso per la sua complessità operativa).

Nell'ambito contemporaneo, facendo riferimento alla produzione pittorica e riportando un esempio di Giorgio Bonsanti, un intervento per mezzo delle tecniche appena citate è ancora immaginabile se applicato ad un dipinto di Giorgio de Chirico o a quello di Giorgio Morandi, mentre difficilmente sarà possibile ripeterlo su uno di Jackson Pollock. Quindi, “un ritocco pittorico minuzioso e accurato, realizzato con una tecnica differenziata sì da favorirne il riconoscimento, risulterebbe però talmente incompatibile per definizione con una pittura segnata dalla casualità del *dripping* del gesto dell'astrazione, da risultare improponibile concettualmente e comunque impossibile da attuare nella pratica”¹⁵³. Facendo un altro esempio, quello dei monocromi, i danni più lievi possono disturbare la trasmissione dell'opera poiché verrebbero a meno l'idea di impersonalità, di purezza e di perfezione messe in atto durante il processo creativo. In questo caso, sarà necessario integrare le lacune cercando di mimetizzare l'intervento il più possibile, anche se risulta difficile intervenire con tecniche che riescano a emulare l'applicazione di mezzi meccanici impiegati per la realizzazione di questa tipologia di dipinti. Perciò “a uno sguardo esperto ravvicinato, sarà sempre possibile riconoscere l'intervento conservativo”¹⁵⁴.

Per quanto riguarda opere tridimensionali, invece, riportando le parole di Giorgio Griffa: “Se l'opera si avvale di materiali comuni e la sua identità può sopravvivere, non vedo ragione per

¹⁵³ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p. 126.

¹⁵⁴ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 50.

cui non si possa sostituire il materiale comune che è andato deteriorato”¹⁵⁵, facendo quindi una sostituzione, l’opera conserva la sua identità. Questo ragionamento è valido solo se concepisce l’opera come qualcosa che sta al di sopra dell’oggetto comune perché avente una propria identità e autonomia. In una sostituzione, possiamo affermare che “il falso non coincide più con il falsificato”¹⁵⁶ perché l’istanza estetica e storica nell’arte contemporanea vengono messe in discussione. Nel caso dell’opera di Anselmo citata prima, risulta lecita la sostituzione della foglia d’insalata (Figura 2).

¹⁵⁵ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Il tempo della pietra non è quello del legno* di Giorgio Griffa, p. 59.

¹⁵⁶ Questa affermazione deriva dal ragionamento di Giorgio Griffa secondo cui è possibile “sostituire alla contrapposizione autentico-falso la contrapposizione falsificabile-falsificato, in cui la parola falsificabile sostituisce la parola autentico e falsificato sostituisce falso”...”perché...al di là del momento in cui è prodotto, nessun risultato del pensiero possa più dirsi completamente autentico nel confronto con gli altri uomini e col tempo”...”l’opera è destinata a contaminare ed essere contaminata sia in senso strettamente fisico-chimico per il contatto con altri elementi, sia in senso spirituale per il contatto con gli uomini”...”ciascuno di noi ritrae quelle informazioni a cui riesce ad arrivare, per tendenza personale, per cultura,...e ciascuno di noi affronta dunque l’opera in condizioni che, essendo inevitabilmente diverse da quelle dell’autore..., sono tendenzialmente mistificanti di qui viene la tendenziale qualità dell’opera a essere contaminata, la sua tendenziale falsificabilità... il falsificato ha perso la condizione creativa...è una condizione ben nota ai bravi falsari i quali si preoccupano di reinventare piuttosto di riprodurre”, per esempio quei falsari che creano opere perdute, costruendovi anche una storia intorno e citate solo nelle fonti, invece di imitare (In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Il tempo della pietra non è quello del legno* di Giorgio Griffa, p. 59).



Figura 2 - *Senza titolo (Scultura che mangia)* (1968) di Giovanni Anselmo, Centre Pompidou, Parigi

c) La questione della *patina del tempo*

Un altro punto da approfondire riguarda la cosiddetta “patina del tempo”, la cui conservazione, secondo Brandi¹⁵⁷, “non solo è ammissibile ma tassativamente richiesta”¹⁵⁸ poiché rappresenta la testimonianza del tempo trascorso sulla materia e la sua cancellazione disturberebbe la fruizione dell’immagine, perché essa verrebbe trasmessa in maniera errata. Il suo mantenimento trova fondamento sia per l’istanza storica (poiché costituisce la testimonianza del tempo trascorso sulla materia) che per quella estetica, poiché rappresentante l’equilibrio tra come è attualmente l’opera e come essa fosse originariamente¹⁵⁹. La pulitura consisterà in una sorta di compromesso tra le due istanze e avverrà gradualmente¹⁶⁰, rispettandone l’aspetto che è andato a modificarsi nel corso del tempo. Per esempio, nelle sculture in ferro, la patina consiste in fenomeni di corrosione che superata una certa soglia è impossibile controllare e perciò tale compromesso non può essere più mantenuto.

La presenza della patina, inoltre, costituirà un modo per rendere l’opera inimitabile o falsificabile, impreziosendola, permettendo di valutarne l’autenticità. Questo fenomeno si palesa mediante la perdita di lucentezza, lo scolorimento o scurimento o anche crettature e fenomeni di sedimentazione. La sua cancellazione maschererebbe l’invecchiamento dei materiali costituenti¹⁶¹ e l’opera non rivelerebbe quell’iter che costituisce la sua memoria.

Nell’ottica contemporanea, sarà opportuno determinare quali cambiamenti dei materiali e delle opere possono essere considerati tollerabili affinché il messaggio artistico venga perpetuato: vi sono alcune opere che per comunicarlo devono mantenere un aspetto impeccabile, esatto, pulito e solido (in riferimento alle lacune sono stati citati “i levigati

¹⁵⁷ Michele Cordaro riporta il pensiero di Giulio Carlo Argan sulla conservazione della patina che non va mantenuta per un atteggiamento di feticismo nei confronti del tempo (polemizzando con quanto affermato da Roberto Longhi secondo cui “il cretino amor di quella patina, che è poi nient’altro che sudiciume”), bensì per la consapevolezza che per l’invecchiamento, anche se si interviene, l’opera non può tornare al suo aspetto originario (Brandi C., *Il restauro: teoria e pratica, 1939-1986*, Roma, Editori Riuniti, 1994)

¹⁵⁸In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 36.

¹⁵⁹“La patina, dal punto di vista estetico, è quella impercettibile sordina posta alla materia, che si vede costretta a tenere il suo rango più modesto in seno all’immagine”, In Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977, p. 45.

¹⁶⁰ Infatti il problema della pulitura è una questione di gradualità e l’obiettivo dovrà essere quello di “ricercare un equilibrio d’insieme, attualmente realizzabile, che, tenuto conto dello stato attuale dei materiali, restituisca il più fedelmente possibile l’unità originale dell’immagine trasmessa dai suoi materiali nel tempo”(La conservation des peintures murales di Paolo Mora, Laura Mora e Paul Philippot Bologna : Compositori, 1977 p. 327) (http://www.cesarebrandi.org/brandi_pensiero-restauro.htm#_ftnref3)

¹⁶¹ Tale tesi è supportata da Heinz Althöfer (:Althofer, H. Fragment und Ruine, Kunstforum International, 1977, Mainz)

perfetti monocromi di acrilica durezza”¹⁶²), mentre per altre il deperimento non costituisce un problema perché ne è parte. Oscar Chiantore e Antonio Rava sostengono che la formazione della patina sulle opere contemporanee è da accettarsi¹⁶³: molti artisti ritengono che le alterazioni causate dal tempo possano venire tollerate in quanto condizione inevitabile del loro processo creativo. Il problema, per Antonio Rava, deriva dal fatto che a tale fenomeno su opere non contemporanee “siamo genericamente abituati e che non ci sconvolge anche per il grande lasso temporale che ci divide da essa”¹⁶⁴. Quindi, anche fenomeni di invecchiamento che derivano dalla tecnica scelta dall’artista (come *craquelure* e scurimento o sbiadimento) non vengono accettati.

d) La questione del rifacimento e dell’unicità

Per Brandi il rifacimento non ha nessuna legittimità nell’operazione di restauro: oltre a riplasmare l’opera stessa, la riporterebbe nel momento della sua creazione che si è già concluso per dare il via al processo di riconoscimento di cui si è parlato prima. L’autenticità dell’opera viene messa in discussione poiché vi è il rischio di dare vita a un falso storico. La creazione è un atto unico e irripetibile. Nell’ambito contemporaneo, a volte, però, è l’artista che prevede che la sua opera venga più volte realizzata da operatori da lui selezionati come nel caso di Sol LeWitt e i suoi *Wall Drawings*: fornendo progetti dettagliati, le pitture possono essere riprodotte infinite volte¹⁶⁵ e dunque, già da parte dell’artista stesso viene messo in discussione il concetto di unicità perché, secondo il principio brandiano, l’opera non dovrebbe ammettere sostituti. Per il caso appena citato, “la conservazione dell’opera diventa il suo rifacimento”¹⁶⁶. È l’idea ad essere sempre autentica poiché non deperisce mai; ma essa può essere riprodotta solo dopo il consenso dell’artista. A questo proposito, se negli anni Sessanta, opere costituite da materiali deperibili oppure molto degradate erano considerate perdute,

¹⁶² In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Programma in cinque punti per la conservazione dell’arte contemporanea* di Heinz Althöfer (1987), p. 38.

¹⁶³In Chintore O., Rava A., *Conservare l’arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 50.

¹⁶⁴ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Problematiche relative agli interventi di restauro* di Antonio Rava (1987), p. 79.

¹⁶⁵Infatti, tale procedimento è stato riproposto presso la Fondazione Prada di Venezia, in occasione della mostra *WHEN ATTITUDES BECOME FORM: BERN 1969/VENICE 2013* curata da Germano Celant in cui venne riproposta la mostra del 1969 tenutasi presso la Kunsthalle di Berna *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* curata da Harald Szeemann.

¹⁶⁶ In Chintore O., Rava A., *Conservare l’arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 22.

negli anni duemila, invece, possiamo parlare di “*re-enactment* o rivitalizzazione di un’opera effimera”¹⁶⁷ oppure di riattivazione. Questo processo è stato promosso intorno agli anni Duemila.

e) La questione del restauro preventivo

Il restauro preventivo, teorizzato da Brandi rappresenta la prima e decisiva azione di tutela che dovrà ritardare il più possibile l’intervento diretto sull’opera (l’obiettivo è addirittura quello di non intervenire). Accade che molto spesso che con le opere contemporanee ci si domandi “se esse vadano tutelate non *con* il restauro *ma* dal restauro”¹⁶⁸. L’azione di tutela preventiva garantisce il diritto all’oblio¹⁶⁹: con le opere il cui deterioramento costituisce la loro natura estetica (e, quindi, destinate a deperire per il volere dell’artista) questo tipo di approccio funziona bene poiché procrastina la loro fine. Le attività preventive risultano essere la soluzione più adatta alla conservazione dell’arte contemporanea.

2) Le Carte del Restauro

Le *Carte del Restauro* sono norme tecnico-giuridiche redatte per stabilire i limiti in cui mettere in atto le azioni di conservazione, intesa “sia come salvaguardia e prevenzione, sia come intervento di restauro propriamente detto”¹⁷⁰.

Prima della *Carta di Atene* del 1931, metodi e tecniche di restauro non erano codificati e vi era un forte divario tra interventi su opere di proprietà pubblica e quelli su private. Le leggi in materia non davano indicazioni esplicite, così nel 1931, conclusa la Conferenza di Atene, venne a costituirsi la prima *Carta* che, anche se era dedicata ai beni architettonici, conteneva i

¹⁶⁷ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Conservazione e materialità dell’arte contemporanea* di Ijsbrand Hummelen (2012), p. 136.

¹⁶⁸ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Tutela, conservazione e restauro dell’arte contemporanea. L’orizzonte filosofico* di Massimo Carboni (2012), p. 142.

¹⁶⁹ Quello che Massimo Carboni chiama “diritto alla scomparsa dell’opera” (In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Tutela, conservazione e restauro dell’arte contemporanea. L’orizzonte filosofico* di Massimo Carboni p. 142.)

¹⁷⁰ In *Carta del Restauro 1972* (Relazione alla *Carta del Restauro*)

principi su cui si fonderanno le altre¹⁷¹: rifiuto dei completamenti in stile¹⁷², riconoscibilità delle integrazioni¹⁷³, manutenzione¹⁷⁴ e indagine preventiva. Tali norme, nel nostro Paese, sono state puntualizzate l'anno seguente, diventando praticamente la prima direttiva ufficiale dello Stato in materia di restauro: precisando che i principi devono applicarsi sia agli interventi eseguiti dai privati che dagli interventi pubblici¹⁷⁵, insisteva ulteriormente sull'importanza della manutenzione¹⁷⁶ e della documentabilità nell'iter del restauro¹⁷⁷. La *Carta di Venezia* (1964) riconosceva il carattere di eccezionalità dell'intervento diretto¹⁷⁸, che deve fondarsi su studi preventivi che lo accompagneranno¹⁷⁹ poiché “il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi”, ossia, deve sempre compiersi nella certezza dimostrata da dati scientifici e non abbandonarsi a empirismi. Nel 1972, le raccomandazioni precedenti assumono valore normativo con una nuova *Carta italiana del restauro* emanata dal Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale Antichità e Belle Arti) poiché la mancata regolamentazione aveva causato interventi deleteri¹⁸⁰. L'intento della *Carta*, sostituita da

¹⁷¹ “...già nel 1931 un documento che fu chiamato Carta del Restauro, dove, sebbene l'oggetto fosse ristretto ai monumenti architettonici, facilmente potevano attingersi ed estendersi le norme generali per ogni restauro anche di opere d'arte pittoriche e scultoree”, in *Carta del Restauro 1972* (Relazione alla *Carta del Restauro*).

¹⁷² “Nel caso in cui un restauro appaia indispensabile in seguito a degradazioni o distruzioni, raccomanda di rispettare l'opera storica ed artistica del passato, senza proscrivere lo stile di alcuna epoca”, in *Carta d'Atene* (II punto)

¹⁷³ “...i materiali nuovi necessari a questo scopo dovranno sempre riconoscibili”, in *Carta d'Atene* (IV punto)

¹⁷⁴ “...istituzione di manutenzioni regolari e permanenti atte ad assicurare la conservazione degli edifici”, *Carta d'Atene*, (II punto)

¹⁷⁵ “...tali principii debbano applicarsi sia ai restauri eseguiti dai privati sia a quelli dei pubblici enti, a cominciare dalle stesse Soprintendenze...”, in *Carta italiana del Restauro 1932*

¹⁷⁶ “che al di sopra di ogni altro intento debba la massima importanza attribuirsi alle cure assidue di manutenzione...”, *Carta italiana del restauro 1932*, (punto 1).

¹⁷⁷ “...una documentazione precisa accompagni i lavori mediante relazioni analitiche raccolte in un giornale del restauro e illustrate da disegni e da fotografie, sicché tutti gli elementi determinati nella struttura e nella forma del monumento, tutte le fasi delle opere di ricomposizione, di liberazione, di completamento, risultino acquisite in modo permanente e sicuro” in *Carta italiana del restauro 1932* (punto 11).

¹⁷⁸ “Il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale”, in *Carta del restauro di Venezia* (1964), art. 9.

¹⁷⁹ “Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio storico e archeologico del monumento”, in *Carta del restauro di Venezia* (1964), art. 9.

¹⁸⁰ “...venne a forzare la mano e a ricondurre a ripristini e a ricostruzioni senza quelle cautele e remore che erano state vanto dell'azione italiana di restauro” in *Carta del Restauro 1972* (Relazione alla Carta del Restauro)

quella del 1987¹⁸¹, è stato quello di uniformare l'amministrazione degli interventi sul patrimonio artistico¹⁸², nominando l'Istituto Centrale del Restauro (istituito nel 1939) come referente istituzionale, il quale era tenuto a tenere un archivio dei restauri e dare l'autorizzazione all'impiego di tecniche e prodotti innovativi. I quattro allegati (a,b,c,d) descrivono indicazioni su come effettuare i restauri.

Detto questo, possiamo evincere da questi documenti che:

- il restauro rappresenta l'ultima possibilità per la conservazione dell'opera, preferendo a questo una costante attività preventiva;
- l'intervento, che va premeditato in ogni sua fase, va documentato costantemente (per esempio, mediante foto oppure conservando i resti);
- la reazione tra materiali del restauro e quelli costitutivi deve essere controllata, basata su considerazioni scientifiche e non empiriche;
- le integrazioni devono essere sempre riconoscibili;
- la patina del tempo va mantenuta: una pulitura effettuata correttamente non arriva mai alla superficie nuda della materia;
- il restauro di fantasia e il completamento in stile sono vietati;
- gli interventi devono essere reversibili in modo da rendere possibili la manutenzione ed eventuali restauri futuri;

La Carta italiana del Restauro (1972): limiti e proposta di un allegato dedicato all'arte contemporanea.

Il primo articolo della *Carta* recita: "Tutte le opere d'arte di ogni epoca, nella accezione più vasta, che va dai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura...e dell'arte contemporanea, a qualsiasi persona o ente appartengano, ai fini della loro salvaguardia e restauro, sono oggetto delle presenti istruzioni che prendono il nome di *Carta del Restauro*

¹⁸¹ Anche nella *Carta del restauro* del 1987 non si fa riferimento all'arte contemporanea infatti le norme " si applicano a tutti gli oggetti di ogni epoca e area geografica che rivestano significativamente interesse artistico, storico e in genere culturale" in *Carta del restauro 1987*

¹⁸² Che comprende, dall'articolo 1, "tutte le opere d'arte di ogni epoca, nella accezione più vasta, che va dai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, anche se in frammenti, e dal reperto paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari e dell'arte contemporanea, a qualsiasi persona o ente appartengano, ai fini della loro salvaguardia e restauro", dall'articolo 2, i complessi di edifici d'interesse monumentale, storico o ambientale, particolarmente i centri storici, le collezioni artistiche e gli arredi conservati nella loro disposizione tradizionale; i giardini e i parchi che vengono considerati di particolare importanza" e al 3 "anche le operazioni volte ad assicurare la salvaguardia e il restauro dei resti antichi in rapporto alle ricerche terrestri e subacquee" in *Carta del restauro 1972*

1972". Questo documento, infatti, è il primo interessato a tutelare le azioni di restauro sulle opere d'arte citando anche quelle contemporanee. Parrebbe un primo interessamento alla materia, ma di fatto la *Carta* si presenta lacunosa in materia, anche solo se le forme dell'arte contemporanea venissero ristrette alla pittura e alla scultura (è stato osservato nel primo capitolo che non è così, citando solo alcune delle forme in cui essa si manifesta). Ad esempio, nell'allegato dedicato all'esecuzione di restauri pittorici e scultorei¹⁸³, quando vengono citati i materiali o tecniche per la realizzazione dell'opere non vi è nessun riferimento ai colori acrilici, alla carta o alla plastica impiegati reciprocamente nella pittura e nella scultura. Sicuramente in quegli anni vi erano, e come vi sono tuttora, degli artisti che utilizzavano medium tradizionali (come la tempera o al marmo), ma restringere il campo solo a questa tipologia di manifestazioni equivarrebbe a restringere le tecniche e i materiali più estremi, senza prendere in considerazione quelli più consueti. È stato detto che già negli anni sessanta opere realizzate con vernici acriliche manifestavano dei problemi, quindi non ritengo che questa dimenticanza sia dovuta al fatto che a quel tempo le opere non presentassero segni di degrado.

Le norme aderiscono al pensiero di Brandi: tra la *Teoria* e, infatti, in questo documento ufficiale del Ministero della pubblica istruzione è possibile riconoscere, infatti, la stessa penna. Occorrerebbe che venisse realizzato un allegato dedicato all'arte contemporanea, in cui sarebbe opportuno insistere sulla divisione in categorie delle opere d'arte contemporanee in modo da circoscrivere le peculiarità della conservazione, ma soprattutto in cui si richieda al restauratore di reinventare o ampliare i metodi di ricerca delle tecniche per riuscire ad affrontare le difficoltà intrinseche di questo ambito, senza dimenticare i consolidati principi che però dovranno venire ampliati. Sulla questione della divisione delle categorie sono da prendere in considerazione che:

- nel 2012, Giorgio Bonsanti divide le manifestazioni artistiche in¹⁸⁴: quella caratterizzata dall'impiego di materiali tradizionali; quella caratterizzata dall'innovazione e dalla particolarità dei costituenti dell'opera e quella in cui la fisicità dell'opera risulta assente.

¹⁸³ Cioè l'allegato c.

¹⁸⁴ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p. 125.

- nel 1987, Heinz Althöfer ha proposto al convegno presso il Castello di Rivoli nel 1987¹⁸⁵ cinque punti costituenti una ripartizione che semplificherebbe i criteri di ricerca, distinguendo: opere eseguite con tecniche tradizionali o a queste assimilabili (in cui si raccomanda che i tradizionali criteri di restauro siano validi anche per il contemporaneo, senza la presunzione di avere troppa fretta o di non aver verificato che nuovi strumenti funzionino, come afferma Antonio Rava: “E’ più facile sbagliare per carenze di riflessione preventiva che per carenze tecniche utilizzate”¹⁸⁶); quadri monocromi e quelli assimilabili; materiali instabili e combinazioni di materiali; opere deperibili e arte transitoria (dove la precarietà fa parte dell’intenzione dell’artista, e perciò vanno sviluppati metodi di documentazione e metodi che rallentino il degrado); opere azionate a motore (in cui risulta necessario possedere un magazzino in cui siano a disposizione i pezzi di ricambio).
- Hiltrud Schinzel suddivise i manufatti in base alla loro superficie: quella grossolana e quella liscia (sia oggetti bidimensionali che tridimensionali), in cui, a differenza della prima tipologia, anche i danni più lievi danneggeranno l’effetto di perfezione.

Una nuova *Carta* dedicata non sembra la soluzione più adatta alla conservazione dell’arte contemporanea poiché causerebbe fraintendimenti: abbandonando questa idea servirebbero delle linee guida generali che non costituiscano un manuale dettagliato di comportamenti specifici, quanto, un insieme di principi che portino a una riflessione preventiva.

Ogni teoria del restauro deve essere quindi assunta come un semplice modello o come poetica, ma nel momento in cui queste “conferiscono un senso epistemologico all’attività del restauratore”¹⁸⁷ sono da rielaborare con un atteggiamento critico, analizzando e valutando la situazione volta per volta, per agire in modo consapevole.

Fatte queste riflessioni, in contesto contemporaneo, citando l’opinione di Isabella Villafranca Soissons, sarebbe più opportuno parlare di *conservazione* che di *restauro*: mediante la

¹⁸⁵ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Programma in cinque punti per la conservazione dell’arte contemporanea* di Heinz Althöfer (1987), p.37.

¹⁸⁶ Angelucci S., *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al “Colloquio su restauro dell’arte moderna e contemporanea”*, Fiesole (FI), Nardini Editore, 1994, p. 52.

¹⁸⁷ Maramotti A., *La materia del restauro*, Milano, Franco Angeli Libri s.r.l., 1989, p. 14.

progettazione e un atteggiamento critico, la priorità è quella di conservare l'opera, tutelando l'intenzione e il messaggio dell'artista. Di tale atteggiamento, si parlerà nella seconda parte di questo capitolo, per poi trarne spunti per una ipotetica formulazione delle ipotetiche linee guida.

PARTE SECONDA: La nuova sensibilità per la conservazione dell'arte contemporanea all'inizio del XXI secolo

Come accennato in precedenza, dalla fine degli anni ottanta nel nostro Paese si svilupparono importanti iniziative che inaugurarono la nascita del dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea. Giulio Carlo Argan nel 1984¹⁸⁸ negava che si potesse enunciare una teoria del restauro per l'arte contemporanea, né concepire una metodologia specifica da applicarvi, scartando l'ipotesi di poter applicare l'approccio tradizionale alla questione. Così, il convegno di Rivoli del 1987¹⁸⁹ e gli altri che ne seguirono¹⁹⁰ rappresentarono i primi tentativi di uscire dall'empirismo e di chiarire la teoria del "caso per caso": anche se lo stesso Cesare Brandi nella *Teoria del Restauro* scriveva che "ciascuna opera d'arte va indagata scientificamente nella materia e filologicamente nella forma"¹⁹¹, nel contemporaneo, per ogni opera, vanno indagati sia materia che significato, data l'impossibilità di raggrupparle in materiali, tecniche, schemi iconografici e compositivi ricorrenti. Inoltre, nel frattempo emersero diverse proposte innovative da cui la figura del restauratore mutò in un "profondo ed aggiornato conoscitore dei materiali e delle tecniche, capace di promuovere indagini e ricerche non soltanto tecnico-scientifiche e di utilizzarne i risultati, dotato di forte capacità critica, abile quanto prudente nell'esecuzione"¹⁹². Dal 1987 a oggi tante situazioni sono state chiarite, evolvendo e maturando la materia così da poter assumere una propria fisionomia. Ciò che si è sottolineato è l'importanza della documentazione: mentre la raccolta sistematica dei dati durante l'intervento è un fatto assodato, nel corso degli anni, sono state formulate diverse proposte su come poter documentare i processi creativi delle opere, in modo da poterne tutelare l'intenzionalità di chi le ha prodotte. L'artista, più di chiunque altro, conosce la materia e i processi che l'hanno portato alla realizzazione delle sue opere, quindi, l'intervista rappresenta un ottimo modo per iniziare a raccogliere una documentazione adeguata (seguita e corredata da dati scientifici). Tuttavia, occorrono anche metodologie e sistemi di raccolta delle

¹⁸⁸ In G.C. Argan, *Morte di un collage*, in "L'Espresso", 30 settembre 1984

¹⁸⁹ Il convegno in questione è *Il restauro del Contemporaneo* (Castello di Rivoli, 16 – 17 ottobre 1987), a cura di Maria Cristina Mundici.

¹⁹⁰ Gli altri convegni si sono tenuti a Ferrara nel 1991, a Prato nel 1994 e a Venezia nel 1996.

¹⁹¹ In Angelucci S., *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al "Colloquio su restauro dell'arte moderna e contemporanea"*, Fiesole (FI), Nardini Editore, 1994, p. 16.

¹⁹² In Angelucci S., *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al "Colloquio su restauro dell'arte moderna e contemporanea"*, Fiesole (FI), Nardini Editore, 1994, p. 16.

informazioni, in modo che quando l'artista non ci sarà più, la conservazione delle sue opere risulti più agevole. Riportando una citazione di Chintore e di Rava: "è l'opera che stabilisce i metodi della sua conservazione", quindi, è necessario raccogliere quante più informazioni possibili su di essa.

Riguardo ai materiali costituenti, dagli anni novanta si è sviluppata una nuova sensibilità per la determinazione dei materiali costituenti: per esempio, nel 2008, l'Unione Europea ha finanziato il progetto *Preservation Of Plastic ARTefacts in museum collections (POPART)* sulla conservazione dei polimeri sintetici in ambito museale.

In questi anni, ci si è interrogati su chi materialmente dovesse intervenire sull'opera (ovviamente nel solo caso in cui l'artista fosse ancora vivente): nonostante l'artista sia in effetti colui che meglio conosce i materiali e i procedimenti che hanno contribuito al processo di creazione, a tal riguardo sono stati sollevati diversi dubbi (di cui si è già parlato alla fine del primo capitolo): ricordando il parere di Michele Cordaro, l'intervento da parte dell'artista causerebbe una rielaborazione della creazione, chiaramente in antitesi con il principio del restauro. Oggi, si è concordi sul fatto che, al termine dell'opera, l'artista dovrebbe rilasciare una scheda dettagliata sulle informazioni tecniche e materiali dell'opera e sulle modalità di intervento consentite in futuro. Inoltre, si ritiene che anche l'intervista con l'artista costituisca uno strumento fondamentale di documentazione del processo creativo, fungendo da attività di supporto al restauro (si ricordano le interviste di Marina Pugliese, di Antonio Rava, di Renata Caragliano, per esempio). Le risposte degli artisti contengono le informazioni relative ai materiali e alle disposizioni sulla durata e sugli interventi futuri, oltre a costituire un modo per salvaguardare l'autenticità dell'opera (dell'intervista, delle metodologie pensate alla raccolta dei dati si parlerà in seguito).

La nuova sensibilità tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI passa quindi attraverso la teorizzazione dell'*intervento minimo* quale soluzione ideale per il prolungamento delle opere, così da procrastinare eventuali interventi diretti, i quali sono ovviamente più invasivi: "manipolare il meno possibile la materia di un'opera significa minimizzare il rischio di stravolgerne il significato"¹⁹³ in quanto le opere contemporanee richiedono, dati i materiali impiegati, un'attività di prevenzione conservativa più di qualsiasi altra tipologia artistica: se

¹⁹³ In Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005), p. 65.

ad alcune (soprattutto quelle facilmente deperibili) non venissero applicate adeguati accorgimenti tecnici durante l'esposizione, il deposito o il trasporto, l'intervento di restauro rischierebbe di divenire più complicato e dagli esiti insufficienti. In riferimento ai musei, spesso impossibilitati per ragioni burocratiche, ma soprattutto economiche, di attivare seri interventi diretti, essi dovrebbero sforzarsi di prevenire i danni e il degrado delle opere in loro possesso, che altrimenti avrebbero una vita decisamente breve, a scapito anche del museo stesso. I musei francesi, per esempio, nel momento in cui acquisiscono un'opera, ne raccolgono i dati mediante la compilazione di schede e quante più informazioni possibili sull'artista, così da poter prendere decisioni mirate sulla sua conservazione a lungo termine. Quindi, "sono i piccoli gesti, le attività apparentemente secondarie a richiedere una particolare cura e a dare risultati rilevanti nel lungo termine"¹⁹⁴, e la manutenzione programmata inizia nel momento stesso in cui l'opera viene acquisita, continuando con lo studio dei materiali che la costituiscono e delle intenzioni dell'artista, e con gli accorgimenti seguire durante il trasporto l'esposizione e la conservazione nei depositi. Risulta inoltre fondamentale una attività di monitoraggio a scadenze programmate dello stato di conservazione tenendo conto e registrando ogni eventuale mutamento.

La conservazione di un'opera, all'interno di una logica di mercato risulta una necessità: l'opera, per chi l'acquista o per chi acquisisce, rappresenta infatti un investimento a lungo termine¹⁹⁵: che sia un collezionista o un museo, che sia stata comprata o qualcuno l'abbia ceduta, che sia antica o contemporanea, la trasmissione dell'opera alle generazioni future costituisce il *fil rouge* che accomuna queste possibilità. Chi possiede un'opera d'arte non potrà che investire sulla sua buona conservazione, perché si è già esposto nel momento dell'acquisto e, oltre alle condizioni economiche, chi la riceve ne diventa il custode che "ha il privilegio, ma anche la responsabilità di conservarlo come bene dell'umanità"¹⁹⁶. Se le istituzioni pubbliche generalmente gestiscono la conservazione delle loro collezioni per

¹⁹⁴ In Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015p. 119.

¹⁹⁵ Da Wikipedia "In economia per investimento si intende l'attività finanziaria di un soggetto economico detto investitore atta all'incremento di beni capitali e l'acquisizione o creazione di nuove risorse da usare nel processo produttivo al fine ultimo di ottenere un maggior profitto futuro o incrementare la propria soddisfazione personale"

¹⁹⁶ *Arte contemporanea: conservazione e restauro* edito da Umberto Allemandi & C. per Fondazione Venezia, in *Una cultura della conservazione e del restauro contemporaneo* di Claudia Gian Ferrari, p. 117

mezzo di protocolli condivisi e riconosciuti che esplicano nella manutenzione continuativa e la catalogazione scrupolosa, i collezionisti privati assumono un diverso atteggiamento nei confronti della conservazione a seconda delle proprie inclinazioni individuali. Per esempio, Giuseppe Panza di Biumo¹⁹⁷ riteneva che “l’invecchiamento e l’alterazione cromatica dovute al tempo abbelliscono il quadro, aggiungendo qualità all’opera”¹⁹⁸, invece altri “desiderano fissare il presente in maniera più permanente, così che le opere sembrino appena uscite dallo studio dell’artista”¹⁹⁹.

1) Strumenti, metodologie e progetti per conservazione dell’arte contemporanea

a) Conservare l’arte contemporanea all’interno di una rete internazionale: *INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art)*

Tra tutti gli elementi che denotano la nuova sensibilità, la documentazione e la raccolta di informazioni riguardanti i processi creativi (materiali e non) assumono ormai un ruolo chiave nella conservazione dell’arte contemporanea. Tra la fine degli anni settanta e l’inizio degli anni ottanta, Heinz Althöfer e Hiltrud Schinzel intuirono l’importanza della raccolta di informazioni per guidare le operazioni di manutenzione preventiva. Il loro lavoro pionieristico consisteva in un questionario sottoposto agli artisti relativo ai materiali, alle tecniche, ai supporti e alle preparazioni impiegati. Negli anni è finalmente compreso quanto fosse necessario che le informazioni potessero essere scambiate, per poterne fruire in modo corretto. Così, dopo il convegno *Modern Art: Who Cares?*²⁰⁰, come lascito di questa iniziativa, nel 1999, nacque l’*INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art)*²⁰¹, finanziato dalla Commissione Europea e co-organizzato dal

¹⁹⁷ Giuseppe Panza di Biumo (Milano, 1923 – 2010) è stato uno dei collezionisti più importanti dell’arte contemporanea della seconda metà del Novecento.

¹⁹⁸ Villafranca Soissons I., In *Opera: conservare e restaurare l’arte contemporanea*, Venezia, 2015, Marsilio, in *Fruizione e conservazione delle collezioni*, p. 119

¹⁹⁹ Villafranca Soissons I., In *Opera: conservare e restaurare l’arte contemporanea*, Venezia, 2015, Marsilio, 119

²⁰⁰ Il convegno si è tenuto nella città di Amsterdam nel 1997 (8 – 10 settembre).

²⁰¹ Il sito internet è consultabile all’indirizzo: <http://www.incca.org/>

Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN) e dalla Tate Gallery di Londra²⁰². I membri dell'organizzazione si impegnano a sviluppare nuove metodologie e strumenti per raccogliere informazioni, condividerle e organizzarle al fine di poter conservare in modo corretto l'arte contemporanea²⁰³. Le istituzioni e i singoli specialisti del settore di questo network si impegnano ad agevolare e rafforzare lo scambio e la fruizione delle informazioni e l'organizzazione di eventi formativi quali seminari, convegni e corsi di aggiornamento relativi alla causa. Inoltre, oltre a fornire linee guida per le interviste e i modelli di registrazione dei dati, ha elaborato un database che contiene le informazioni relative agli artisti, con la possibilità che i membri inseriscano ulteriori dati a loro disposizione. Grazie a questo database è quindi possibile accedere a interviste, *condition report*, schede di restauro, schemi sul montaggio delle installazioni, risultati di analisi scientifiche e ad altre informazioni relative alle opere che altrimenti resterebbero inaccessibili ai più, così da poter costituire un deposito di informazioni ricco e in continuo aggiornamento. L'INCCA organizza lo scambio di informazioni mediante due distinte piattaforme: la prima raccoglie iniziative, quali seminari, conferenze, progetti educativi, articoli, casi studio e tesi di studio relative a questo ambito; la seconda è invece dedicata ai membri e al database da loro creato citato, che attualmente conta, tra gli altri più di 1600 artisti (come Marina Abramović, Joseph Beuys, Tony Cragg, per esempio). Il database per gli Archivi degli Artisti è uno strumento, unico nel suo genere, creato per e dai membri INCCA che permette l'accesso reciproco a informazioni inedite. Il database contiene informazioni incrociate, simili a schede bibliografiche, che descrivono tutti i tipi e formati di documenti. Ogni singolo record include parole chiave, un *abstract* e i riferimenti per reperirlo. Più membri possono inoltre creare documenti sullo stesso artista in modo da raccogliere più informazioni a riguardo.

Il network non costituisce solo uno strumento per gestire la condivisione delle conoscenze, ma riunisce anche in una piattaforma comune professionisti di discipline diverse che

²⁰² Altri partner sono: Solomon R. Guggenheim Museum (New York), Restaurierungszentrum (Düsseldorf), Museum voor Actuele Kunst Ghent, MUMOK/Stiftung Ludwig (Vienna), Fundació "La Caixa" (Barcellona), Foundation for the Conservation of Modern Art (Amsterdam), Galleria Civica d'Arte Moderna (Torino), Konservatorskolen (Copenaghen), Academy of Fine Arts (Varsavia). Inoltre, partecipano anche conservatori, restauratori, scienziati, registrar, archivisti, storici dell'arte e ricercatori. Il network, al momento, conta 1200 membri e 730 organizzazioni aderenti di 65 Paesi.

²⁰³ "By joining the International Network for the Conservation of Contemporary Art, members recognise and fully endorse the network's mission: *to collect, share and preserve knowledge needed for the conservation of modern and contemporary art*" in INCCA Statement of Values (<http://www.incca.org/incca-statement-values>)

concorrono ad un obiettivo comune, cioè la risoluzione di problemi condivisi e lo sviluppo di buone pratiche. I membri collaborano seguendo i valori guida di *INCCA*, i quali sono:

- accessibilità (*openness*): i membri si impegnano a diffondere e a condividere i risultati dei loro studi in modo che tutti possano accedervi;
- partecipazione attiva per il bene comune (*active participation for the collective good*): il contributo dei membri è utile, oltre che per la crescita personale di ciascuno, anche per quella della collettività;
- interdisciplinarietà (*interdisciplinary collaboration*): la conservazione dell'arte contemporanea, per la sua intrinseca complessità, riguarda diverse aree di competenza professionale. La collaborazione tra ambiti disciplinari diversi è quindi necessaria al fine di superare le “sfide” intrinseche della materia;
- coinvolgimento da parte di tutti gli *stakeholder* (*recognise and involve stakeholders*): tutte le parti coinvolte (artisti, conservatori, curatori, storici, pubblico, ricercatori, ecc.) hanno un unico obiettivo, la conservazione dell'arte contemporanea e la sua trasmissione alle generazioni future. L'*INCCA* si sforza di coinvolgere e tenere conto di tutti gli *stakeholder* nei processi decisionali.

Data la continua crescita del network, i membri hanno creato dei gruppi di lavoro in modo da poter condividere le informazioni in maniera più efficace e facilitare la raccolta dei dati. Essi si dividono in quattro gruppi regionali (*INCCA Asia Pacific; INCCA CEE, Central and Eastern Europe; INCCA f, French language; INCCA Italia*) e in uno tematico (*CoCARE Network, Network for Conservation of Contemporary Art Research*) che coinvolge che riunisce i ricercatori di area umanistica, sociologica, scientifica.

INNCA Italia è nato nel 2007 con lo scopo di incoraggiare i professionisti italiani a diventare membri di *INCCA* e di “offrire assistenza ai membri italiani nella creazione di documenti per il database, promuovere la ricerca e le attività nell'ambito della conservazione dell'arte contemporanea e ricercare fondi per realizzare tali progetti”²⁰⁴. È coordinato da tre

²⁰⁴ In <http://www.incca.org/cos%C3%A8-incca-italia>

rappresentanti²⁰⁵ e da un comitato scientifico²⁰⁶ che lavora valutando eventuali le proposte di tutti i membri italiani di *INCCA* al fine di valorizzare e incrementare il contributo dell'Italia nel dibattito internazionale.

Tra i progetti più importanti organizzati da *INCCA*, si ricorda *Inside Installation (Presentation and Preservation of Installation Art)* dal 2004 al 2007, che ha ispirato, in Italia, il progetto *DIC – Documentare Installazioni Complesse*, avviato nel 2006, promosso da Maxxi, Museo delle arti del XXI secolo, di Roma e dalle Civiche Raccolte d'Arte di Milano.

Proprio per la complessità dell'arte contemporanea (come è stato già detto, derivante dalla molteplicità di, materiali, tecniche e forme e che essa utilizza e dall'approccio degli vari artisti nei confronti del degrado e della conservazione delle loro opere), la raccolta e lo scambio delle informazioni rappresenta la strategia migliore per lo sviluppo di metodologie per la conservazione. Come riporta il flyer illustrativo dell'organizzazione: "Experience has shown that sharing information is essential for the continued existence of contemporary art"²⁰⁷.

b) L'intervista come strumento

Nella conservazione dell'arte contemporanea il dialogo con gli artisti è un aspetto importante. La conoscenza delle loro opinioni risulta infatti fondamentale non solo per conoscere le tecniche e i materiali con cui hanno realizzato le loro opere, ma anche per poter realizzare interventi eticamente corretti, in linea con quelle che sono le intenzioni e le opinioni dell'artista sulla loro conservazione. Certamente, gli scritti, le documentazioni in possesso degli artisti e anche le testimonianze dei professionisti del mestiere (curatori, galleristi, storici, assistenti, allestitori, ecc.) rappresentano sicuramente un valido contributo, ma l'intervista diretta all'artista fornisce informazioni più puntuali.

²⁰⁵ Essi sono:

Fabiana Cangià (conservatore – restauratore freelance di arte moderna e contemporanea, Roma)

Anna Laganà (conservatore – ricercatore materiali moderni e contemporanei, Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE), Amsterdam; Conservatore – restauratore freelance di arte moderna e contemporanea)

Iolanda Ratti (assistente conservatore, Time Based Media, Tate, Londra)

²⁰⁶ Di cui, tra gli altri, fanno parte Giorgio Bonsanti (Università degli Studi di Firenze), Oscar Chintore (Università di Torino), Lia Durante (ASAC Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee), Marina Pugliese (Museo del Novecento, Milano), Antonio Rava (Società Rava & C. Srl, Torino)

²⁰⁷ "L'esperienza ha mostrato che la condivisione di informazioni è essenziale per l'esistenza dell'arte contemporanea", in http://www.incca.org/data/2015_INCCA_flyer.pdf

Già Heinz Althöfer e Hiltrud Schinze, tra il 1978 e il 1981, proposero un lavoro di raccolta delle informazioni basato sulla “nuda osservazione della superficie”²⁰⁸ e sull’analisi dei materiali, da confrontare poi con i dati ricavati dagli artisti mediante un questionario di circa trecento domande: in questo *crossover* di dati “si trova l’esatta descrizione dell’opera, con particolare attenzione a tecnica e materiali”²⁰⁹ costituendo una sorta di narrazione del processo creativo. Questa operazione pionieristica non dava molto risalto all’iconologia dei materiali²¹⁰, ma piuttosto agli aspetti più tecnici, allegando ai dati raccolti videonastri che documentavano il lavoro degli artisti (secondo Althöfer, tali nastri “dimostrano una grande capacità espressiva, tanto che in alcuni casi appaiono essi stessi come opere d’arte”²¹¹), e venivano creati modelli, facsimili e copie per eseguire test preliminari all’intervento vero e proprio.

Dalla fine degli anni Ottanta, si pone sempre più attenzione all’intenzionalità e alla poetica dell’artista più che agli aspetti prettamente tecnici: tra il 1988 e 1990, a Dresda²¹² e in Svizzera, vennero redatti dei questionari in cui veniva richiesta agli artisti la loro opinione sul riconoscimento e sull’accettazione dei cambiamenti avvenuti nel corso del tempo a causa dell’invecchiamento. A Düsseldorf, Cornelia Weyer e Heydenreich²¹³, basandosi sulle ricerche precedenti, hanno sviluppato una checklist da consultare nella preparazione di un’intervista con gli artisti. Secondo la lista, i punti su cui dovrebbe vertere un’intervista sono:

- le informazioni sui materiali (indicando i loro nomi, la composizione, i produttori, i fornitori)- le tecniche impiegate e l’eventuale collaborazione con terzi (assistenti, per esempio) per la realizzazione dell’opera;- se possiede scorte dei materiali impiegati,

²⁰⁸ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 149.

²⁰⁹ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991 p. 149.

²¹⁰ Afferma infatti Althöfer: “Specialmente nell’arte contemporanea, in cui spesso non esiste, o esiste solo in parte, un rapporto diretto tra materiale e opera” (in Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 150): sappiamo che oggi non è affatto così perché gli artisti scelgono i materiali per la loro capacità di espressione del significato dell’opera.

²¹¹ In Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991, p. 150.

²¹² Ivo Mohrmann e Katrin Meyer Huber hanno diretto gli studenti dell’Istituto d’arte di Dresda

²¹³ Hummelen U., Sillé D., *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, in *THE SYMPOSIUM Modern Art: Who cares? – PART TWO, From questionnaires to a checklist for dialogues* di Cornelia Weyer & Gunnar Heydenreich, p. 385.

documentazione dell'artista riguardante i materiali e le tecniche;

- opinioni e raccomandazioni per l'allestimento, la manutenzione, l'immagazzinamento e il trasporto;
- opinioni e raccomandazioni sulla conservazione preventiva ed eventuali trattamenti (per esempio il posizionamento dell'opera in teche di vetro²¹⁴);
- tolleranza massima al cambiamento dell'aspetto dell'opera (come risultato dell'invecchiamento);
- opinioni sugli interventi, il momento in cui un intervento può venire preso in considerazione, fino a che punto esso può essere tollerato, tenendo in considerazione l'aspetto estetico, l'autenticità (quali parti possono non essere necessariamente originali affinché l'opera continui a trasmettere il suo significato), la sua storicità, la funzionalità (relazione con il significato dell'opera, consenso alla sostituzione di alcune parti per mantenerne la funzionalità), il valore economico;
- precedenti collaborazioni con conservatori;
- interesse nella pubblicazione delle informazioni ottenute.

Senza dimenticare di annotare la data e il contesto dell'intervista e di specificare se le domande sono rivolte a un'opera in particolare, un *corpus* di opere o a un particolare momento dell'artista.

Recentemente si è più orientati verso un dialogo con gli artisti piuttosto che a veloci questionari, concentrandosi più sugli aspetti per salvaguardare l'autenticità delle loro opere, in modo da evitare la perdita dell'essenza stessa dell'opera d'arte. L'obiettivo è quello di sottrarre l'opera dall'"esigenza di *semperverde* dell'arte moderna che ha effetti pesantemente invasivi sui materiali, costretti a *maquillage* e ripristini non necessari e lesivi dell'originalità"²¹⁵.

Le informazioni ottenute dagli artisti vanno in ogni caso rielaborate in modo critico (infatti, è possibile che esse non siano così precise, oppure che egli non si ricordi nello specifico la tecnica e i materiali impiegati durante l'esecuzione), accompagnate da dati scientifici e da

²¹⁴ "glazing" in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, in *THE SYMPOSIUM Modern Art: Who cares? – PART TWO, From questionnaires to a checklist for dialogues* di Cornelia Weyer & Gunnar Heydenreich, p. 387.

²¹⁵ Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005, p. 195.

altre documentazioni (ad esempio, fotografie scattate nel corso degli anni e rapporti di restauri precedenti) e confrontate con le opinioni degli altri “addetti ai lavori” (quali storici dell’arte, scienziati della conservazione, filosofi). Inoltre, le risposte vanno contestualizzate all’interno della poetica dell’artista: la sua visione, la sua collocazione all’interno del mondo dell’arte, le sue influenze, gli artisti e le correnti a cui si sente collegato costituiscono materiale inedito. Le informazioni tecniche ricevute costituiscono la descrizione dell’iter del processo creativo, determinando quale significato hanno i materiali, a chi si rivolge normalmente per reperirli, se ha pensato a una loro ipotetica sostituzione. Si indagherà anche se ci sono restauratori che si sono occupati dei suoi lavori e quali opere sono state soggette a interventi di restauro.

Tuttavia, durante l’intervista, occorre fare attenzione a come porre le domande poiché quest’ultime potrebbero “influenzare e condizionare le risposte”²¹⁶; inoltre, gli artisti non sempre replicano in maniera soddisfacente e l’intervistatore non sempre sa individuare la strategia più idonea per porre le domande. Attualmente, si cerca di mettere a proprio agio l’artista con domande aperte, ponendo al centro del discorso il momento della creazione dell’opera e sul suo significato, per poi passare a temi più specifici riguardanti la conservazione.

Le forme di comunicazione per realizzare un’intervista sono diverse: questionari, interviste telefoniche, corrispondenza e-mail, collaborazione al lavoro dell’artista. È consigliabile allegare registrazioni, video e fotografie mentre l’artista è all’opera (utili, soprattutto, per documentare le fasi dell’allestimento di un’installazione). Infine, il momento finale della trascrizione dei dati raccolti rappresenta “il primo atto critico sulle informazioni raccolte e una prima selezione”²¹⁷ che necessita di venire approfondita e indagata ulteriormente.

c) Elaborazione di una banca dati relativa ai materiali, alle tecniche e agli artisti: il lavoro di Corinne Prévost sugli artisti italiani come esempio

I problemi delle opere contemporanee sono causati dalla natura dei materiali, poiché, come è stato già detto, vengono impiegati prodotti industriali, beni di consumo, materiali degradati o ricavati in natura. Quindi, è importante conoscere in maniera approfondita questi materiali e

²¹⁶ Pugliese M., *Monumenti effimeri*, in *L’intervista come strumento* di Fabiana Cangia, p. 170

²¹⁷ Pugliese M., *Monumenti effimeri*, in *L’intervista come strumento* di Fabiana Cangia, p. 172

le tecniche con cui l'artista li utilizza. Tra i problemi che il restauratore si trova comunemente ad affrontare vi sono la presenza di varie tipologie di materiali nella stessa opera e la difficoltà dell'identificazione di questi: in riferimento a quelli prodotti industrialmente, è possibile, infatti, che essi siano uguali, oppure venduti con nomi commerciali diversi, e che non siano note la composizione, le proprietà e le modalità con cui essi degradano. Per queste ragioni è molto "importante raccogliere informazioni il più precise possibile sia sui materiali, soprattutto quelli sintetici, che sulle opere"²¹⁸.

Corinne Prévost, negli anni novanta²¹⁹, ha impostato uno studio sistematico su dodici artisti²²⁰ italiani, sui materiali e sulle tecniche che avevano adoperato nelle loro opere con lo scopo di facilitare il restauratore durante eventuali interventi. Il suo lavoro consisteva nel:

- riunire i dati raccolti da articoli o pubblicazioni, dalle interviste con gli artisti stessi riguardanti le tecniche e i materiali adoperati nel corso della loro carriera;
- riunire i dati che sono stati forniti dai fabbricanti sulla natura e le caratteristiche dei loro prodotti;
- prevedere le condizioni per la conservazione delle opere;
- creare una base di dati per facilitare la fruizione delle informazioni raccolte.

Per la sua ricerca, Corinne Prévost si è servita delle interviste agli artisti, ai loro assistenti e a chi conosceva i loro lavori (come altri restauratori e curatori delle loro collezioni) a cui veniva chiesto di approfondire la natura dei materiali usati, la tecnica, le condizioni ottimali di presentazione e di conservazione e l'intenzione dell'artista riguardo a eventuali interventi. Gli artisti fornivano più che altro i nomi commerciali e i produttori dalla quale si approvvigionavano, mentre quest'ultimi restituivano informazioni sulla composizione e sulle proprietà fisico-chimiche. L'indagine di Corinne Prévost comprendeva anche i materiali tradizionali e naturali. Dopo la raccolta i dati venivano resi accessibili per rispondere alle necessità dei musei e dei restauratori.

²¹⁸AA. VV., *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al "Colloquio su restauro dell'arte moderna e contemporanea"*, Fiesole (FI), Nardini Editore, 1994 in *Materiali e tecniche di artisti italiani contemporanei, elaborazione di una banca dati* di Corinne Prévost, p. 122

²¹⁹ Grazie a una borsa di studio del Ministero della Cultura francese, ha avuto l'opportunità di lavorare per un anno in Italia nel 1992 come Pensionnaire à l'Académie de France à Rome Villa Médicis (section restauration Matériaux et techniques de mise en oeuvre utilisés par des artistes contemporains italiens.) (fonte: <https://restaurationtableaux95.wordpress.com/parcoursformations/>)

²²⁰ Essi sono: Carla Accardi, Alberto Burri, Enrico Castellani, Bruno Ceccobelli, Giuseppe Dessi, Piero Dorazio, Giuseppe Marini, Giuseppe Penone, Alfredo Pirri, Michelangelo Pistoletto, Ettore Spalletti e Gilberto Zorio.

Le informazioni venivano infine organizzate in un database costituito dalla sezione “artisti”, dalla sezione “opere” e dalla sezione “materiali”, ovviamente collegate tra di loro:

- la sezione “artista” comprende le generalità di ciascuno (cognome, nome, pseudonimo, sesso, nazionalità, luogo e data di nascita, luogo di attività), la lista delle opere presenti nello schedario, una cronologia delle tecniche impiegate e una lista bibliografica che lo riguarda;
- la sezione “opere” contiene, per ognuna di esse, le informazioni per identificarla (titolo, anno, autore, genere, luogo di conservazione), relative all’acquisto (luogo e anno di acquisizione), consigli sulla conservazione preventiva e modalità di presentazione (illuminazione, imballaggio e manutenzione). Questa scheda possiede una parte tecnica sulla natura dei materiali costituenti (supporti, preparazioni, vernici, rivestimenti delle superfici, adesivi, pigmenti, materiali extra-pittorici) e su come sono stati messi in opera e assemblati (la dicitura “messa in opera” ripercorre tutte le tappe con cui i materiali hanno concorso nella realizzazione); inoltre, alla voce “restauro” sono registrati interventi precedenti indicando il nome e la data.
- la sezione “materiali” comprende quelli impiegati sia dagli artisti che dai restauratori. L’accesso alla scheda tecnica avviene solo tramite l’inserimento del nome commerciale del prodotto in modo da ottenere nome e indirizzo del produttore, la composizione e le proprietà fisico-chimiche, poter aggregare dati appartenenti a sfere diverse tra loro (artisti diversi, opere di genere diverso, dati fisico-chimico di materiali diversi).

La base di dati informatizzata permette di effettuare ricerche attraverso diversi criteri per divenire uno strumento di lavoro per il restauratore, in quanto fornisce informazioni sulla composizione dei materiali e costituisce, inoltre, un repertorio ordinato delle tecniche e dei materiali impiegati dagli artisti.

Al termine della ricerca di Corinne Prévost, il programma conteneva 12 schede “artista”, 111 schede “opere” e 163 schede “materiali”.

d) Il progetto *Conservation of Modern Art*: approccio metodologico, modello decisionale e gestione delle informazioni

In Olanda, nei primi anni Novanta, il controverso restauro di *Who is afraid of Red, Yellow and Blue III*, di Barnett Newman²²¹ e il caso dell'intervento su un murale di Sol LeWitt²²², aveva evidenziato la mancanza delle competenze necessarie per la comprensione dei materiali e delle tecniche coinvolte durante il processo creativo, strettamente collegate all'intenzione dell'artista. Così, nel 1993, i sei principali musei d'arte contemporanea olandesi formarono una commissione composta da curatori e conservatori che esaminò i problemi inerenti alla conservazione dell'arte contemporanea, avviando il progetto *Conservation of Modern Art*. La commissione osservò che non vi erano metodi riconosciuti per la risoluzione dei problemi conservativi di opere non tradizionali quali quelle contemporanee, e i curatori e i conservatori non possedevano le competenze necessarie per farlo.

L'obiettivo del progetto era quello di trovare un approccio metodologico che tenesse conto della complessità dell'arte contemporanea (di cui è stato detto nel primo capitolo). Ciò è stato possibile grazie all'unione di studi teorici a quelli pratici, ricercando soluzioni e intervenendo su esempi concreti attraverso un dibattito interdisciplinare. Il progetto prevedeva che ognuno dei sei musei olandesi presentasse delle opere di cui non avesse idea di come conservare e per cui valesse la pena farlo. Delle cinquanta proposte iniziali furono selezionati dieci manufatti giudicati idonei per gli obiettivi del progetto e che rappresentassero una svolta dal punto di vista materiale ed etico per gli interventi al quale sarebbero stati sottoposti. La selezione finale comprendeva quattro opere a "tecnica mista", una in movimento grazie a dei

²²¹La tela, realizzata da Barnett Newman nel 1967, venne acquistata dal Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1969. Nel 1986, un visitatore danneggiò l'opera con una lama provocando un lungo taglio. Dopo il restauro, che venne affidato dal museo a Daniel Goldreyer (che aveva già lavorato alle opere dell'artista), nel 1991 fa ritorno allo Stedelijk. Ernst van de Wetering accusò l'operatore di essere intervenuto applicando con un rullo dei colori acrilici dando origine a una copia ("So what we have now is a copy of *Who is afraid of Red, Yellow and Blue*" in Jan Bar Klaster, ARTnews, febbraio 1992, P. 31), anziché con colori a olio e pennello. La causa è stata vinta da Daniel Goldreyer ("He counter-sued, claiming "defamation of character," and the case was settled with an additional \$100,000 payment to the restorer" in <http://www.forbes.com/sites/abigailsman/2012/08/02/lost-or-stolen-lichtenstein-painting-thought-lost-magically-reappears/>). La faccenda non è mai stata del tutto chiara, ma comunque è servita ad aprire il dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea.

²²² Qualche anno dopo il caso Barnett Newman, presso il Dutch Kröller-Müller Museum, sorse il problema sull'intervento su un murale dell'artista che presentava delle sbavature procurate dal contatto con delle dita sporche. Il curatore affermò che l'opera poteva essere eseguita nuovamente da altre persone, senza contattare l'artista in quanto opera era costituita dal progetto redatto da lui stesso in forma scritta. Alcuni obiettarono che ciò non sarebbe stato in linea con l'etica del restauro.

meccanismi, tre realizzate con materiali plastici di varia natura, un monocromo²²³ e l'opera di Pino Pascali *Campi arati e canali d'irrigazione* (1968, Kröller-Müller Museum, Otterlo) che, per la presenza di amianto²²⁴, rappresentava un azzardo dal punto di vista sanitario.

Approccio metodologico

L'esame sulle opere sopracitate²²⁵ è avvenuto creando due gruppi di lavoro, uno teorico e l'altro pratico, costituiti da curatori, conservatori e altri esperti scientifici, che si incontravano mensilmente per discutere di ogni singola opera. La ricerca, per ogni caso, seguiva queste fasi:

1. ricerca storica sul manufatto: il museo che possedeva l'opera forniva tutte le informazioni in suo possesso sull'artista, la tecnica e i materiali utilizzati, i precedenti proprietari, le mostre e la sua storia conservativa), collaborando a ricostruire la condizione originaria dell'opera e l'intenzione dell'artista. Inoltre, venivano consultate fonti esterne al museo e, quando possibile, venivano consultati direttamente gli artisti stessi; qualora non fosse stato possibile, venivano contattati i parenti, gli assistenti, galleristi, i curatori delle loro esposizioni e chi era già intervenuto sulle loro opere;

2. ricerca sul contesto storico-artistico e sui materiali stessi: venivano indagate la composizione e la tipologia di degrado dei costituenti e venivano consultate le fonti

²²³ The final selection comprised:

- “mixed media”, cioè *Città Irreale* di Mario Merz (1968, Stedelijk Museum, Amsterdam), *One space, Four Places* di Tony Cragg (1982, Van Abbemuseum, Eindhoven), *Marocco* di Krijn Giezen (1972, Frans Halsmuseum, Haarlem), *De overwinterin van Willem Barentsz o. Nova Zembla* di Woody van Amen (1969, Centraal Museum Utrecht);
- “kinetic objects”, cioè, *Gismo* di Jean Tinguely (1960, Stedelijk Museum, Amsterdam);
- “plastics”, cioè, *Still Life of Watermelons* by Piero Gilardi (1967, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), *M.B. DI Marcel Broodthaers* (1970, Bonnefantententmuseum, Maastricht) e *59-18* di Henk Peeters (1959, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam);
- “monochromes”, cioè, *Achrome* di Piero Manzoni (1962, Kröller-Müller Museum, Otterlo)

(fonte: Hummelen U., Sillé D., *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, in *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, Introduction to the project* di Dionne Sillé, p. 15)

²²⁴ L'opera consiste in larghe lastre su cui vi sono delle tegole ricoperte di terra e sono disposte come se fossero su di un tetto. Di fianco alle lastre, ci sono dei contenitori di metallo con acqua colorata di blu. Il richiamo ai campi attraversati da canali d'irrigazione è palestinese. I problemi che essa ha manifestato dal momento della sua acquisizione, cioè nel 1991, manifestando sgretolamenti. Dopo un'attenta analisi, fu disposto che non venisse più esposta, per la tossicità dell'amianto. Così, venne sigillata e messa in deposito fino all'inizio del progetto.

²²⁵ “Investigation of the pilot objects” in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, in *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, Introduction to the project* di Dionne Sillé, p. 15

bibliografiche riguardanti l'artista stesso, il movimento a cui era collegata l'opera stessa. In questa fase, vennero ascoltati anche i pareri di esperti di determinati materiali o del movimento a cui l'artista aveva preso parte;

3. pianificazione teorica dell'intervento: i due gruppi di lavoro incontravano il curatore del museo, il quale curatore forniva le informazioni sul metodo dell'artista, il significato del manufatto, il suo contesto storico-artistico e gli addetti alla conservazione venivano dettagliate le condizioni tecniche. I due team eseguivano uno studio preliminare sull'opera: il gruppo teorico si occupava dei problemi conservativi, valutava la sua condizione attuale, le discrepanze tra quest'ultima e il suo significato iniziale, tentando di stabilire la condizione ideale per continuare a farlo. Infine, fissavano i termini per l'intervento (per esempio, decidendo che cosa fosse possibile sostituire). Il risultato del gruppo teorico consisteva in una lista di quesiti da porre a quello pratico sulla fattibilità delle proposte;

4. il gruppo pratico, dopo aver ricevuto le informazioni dal museo, forniva un'analisi dettagliata sulla condizione dell'opera, in particolare sull'invecchiamento dei costituenti. Dopo le indagini preliminari sui materiali, decidevano se fossero necessarie ulteriori ricerche. Per rispondere ai quesiti del gruppo teorico, venivano talvolta interpellati degli esperti (per esempio, per valutare la pericolosità dell'amianto dell'opera di Pino Pascali). Durante questa fase, venivano esaminati i possibili metodi di conservazione;

5. il gruppo teorico, dopo aver valutato le proposte per la conservazione dell'opera, e quello pratico in accordo contattavano il museo proprietario. Veniva redatto un report contenente le fotografie, i risultati delle analisi specifiche sui materiali e i loro fenomeni di invecchiamento, il significato dei materiali che costituivano l'opera, le raccomandazioni per il mantenimento dell'opera, un piano di manutenzione (con la stima dei costi) e cautele da pendere durante l'immagazzinamento e l'esposizione.

L'obiettivo del progetto era quello di giungere a un metodo di conservazione dell'arte contemporanea applicabile alla molteplicità di casistiche che essa offre²²⁶. Spesso, non è possibile possedere tutte le informazioni necessarie: il tentativo di reperirle in un secondo

²²⁶ "Registration and decision-making models" in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, Introduction to the project* di Dionne Sillé, p. 16

momento potrebbe essere più complicato e richiedere più tempo che farlo al momento dell'acquisizione. Quindi, per gestire le informazioni, è stato necessario lavorare sulla registrazione e sulla documentazione²²⁷, sviluppando così due modelli interdipendenti: uno per registrare i dati e garantire che le informazioni necessarie per la conservazione dell'opera fossero accessibili, l'altro per registrare le condizioni e valutare se un'opera è peggiorata nel corso del tempo e i problemi alla base del degrado.

L'approccio metodologico sopracitato rappresenta per questo progetto l'unico modo per conoscere i materiali costituenti e il significato dell'opera e arrivare al cuore del problema. Esso culmina con un modello decisionale²²⁸ che è stato testato durante le indagini e che pare abbia contribuito a prendere scelte teoricamente ed eticamente corrette. Secondo Dionne Sillé, il modello decisionale e quello di registrazione e documentazione sono essenziali al fine di per approcciarsi correttamente alla conservazione dell'arte contemporanea.

Modello decisionale²²⁹

Durante lo sviluppo del progetto sulle opere d'arte selezionate sembrava necessario formulare una struttura metodologica per guidare le discussioni, organizzare le decisioni, offrendo possibilità di ricontrollare quelle in corso nel momento in cui vengono circoscritti i problemi, aiutando a giustificare le scelte fatte e giustificando in futuro quello che è stato fatto. Esso si basa su un modello precostituito da Ernst van de Wetering. Alcuni aspetti possono assumere un peso diverso a seconda dei casi: infatti, ogni opera richiede ogni volta nuove valutazioni (per esempio: se la conservazione dell'aspetto dell'opera sia più o meno importante di quella

²²⁷ “A working group on Registration and Documentation developed two interdependent registration models alongside the investigations of the objects” in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, Introduction to the project* di Dionne Sillé, p. 17.

²²⁸ “The methodical approach, the only way to find out about the materials and meaning of a work and to get to the heart of the problem, culminated in a decision-making model” in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, Introduction to the project* di Dionne Sillé, p. 17.

²²⁹ in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, p.164. Il modello è stato sviluppato da un gruppo di lavoro della *Foundation for the Conservation of Modern Art*.

dell'autenticità dei materiali o della fruibilità dell'opera, come in quella di Tinguely, portata come caso-studio durante il progetto in questione).

Il modello di Ernst van de Wetering era inizialmente stato sviluppato per le opere d'arte "tradizionali". La differenza con quelle contemporanee sta nel significato assunto dai materiali e delle tecniche impiegate, le quali manifestano il significato dell'opera, che viene determinato nella maggioranza dei casi dall'aspetto. Quindi, fino a quando esso dovrà essere mantenuto per trasmettere il significato dell'opera, sarà necessario intervenire tenendo conto delle caratteristiche dei materiali, al fine di non dare origine a una falsificazione oppure danneggiare il senso dell'opera. In quest'ottica, il cambiamento di uno dei costituenti contribuisce ad alterarne il significato e l'intervento diretto sul manufatto può avere delle ripercussioni su di esso.

All'interno del processo decisionale proposto dal progetto, vengono distinti due aspetti: il primo unisce le condizioni attuali dei materiali costituenti del manufatto al suo significato intrinseco (quindi, se il degrado può dare luogo a una discrepanza tra aspetto e significato che porterebbe a un'interpretazione errata; per esempio, un graffio sulle superfici metalliche di Donald Judd potrebbe danneggiare il significato dell'opera²³⁰); il secondo, invece se il possibile intervento (o i trattamenti proposti) e il significato dell'opera possono essere tra loro compatibili senza generare una nuova discrepanza. Facendo riferimento al diagramma riportato in seguito, il primo cerchio si interroga se nel presente si stia verificando una discrepanza tra le condizioni fisiche dell'opera e il suo significato, il secondo considera le scelte conservative e le sue conseguenze.

Il modello elaborato durante il progetto suggerisce una guida alle decisioni da prendere. Esso affronta le condizioni del fenomeno, se quest'ultimo rappresenti o meno un problema e, nel caso lo fosse, identifica la sua natura, propone diverse soluzioni, pondera le conseguenze di queste, proponendo un piano di conservazione definitivo. Tuttavia, esso descrive come le decisioni si dovrebbero prendere in un caso ideale, suggerendo delle linee guida su come perseguirle e su come controllarle dopo che sono state intraprese.

²³⁰ "a similar scratch in a metal object by Donald Judd would negate its meaning" in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, p.165.

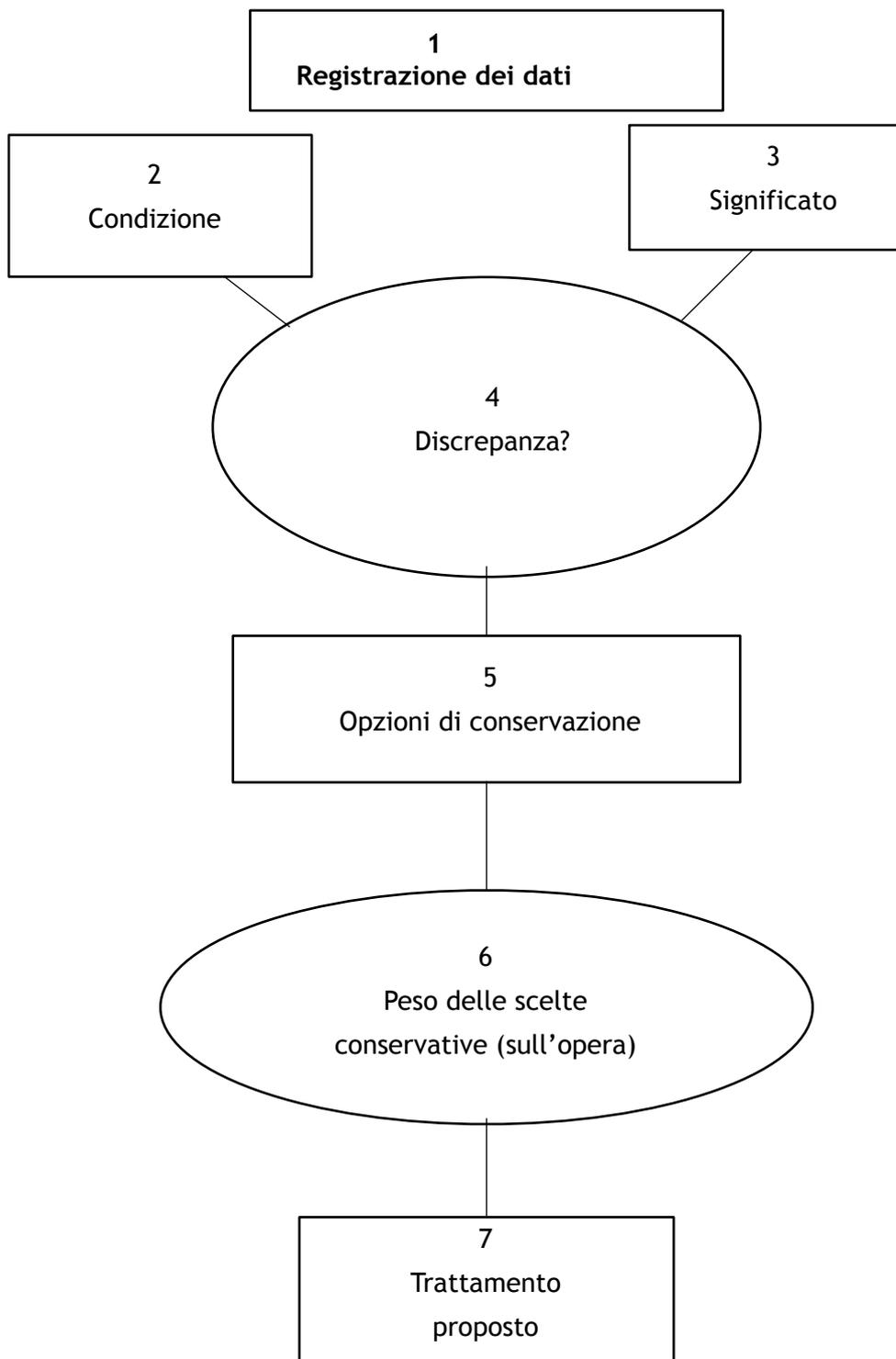


Figura 3 - *Diagramma del modello decisionale per la conservazione e il restauro dell'arte contemporanea*²³¹

²³¹ Diagramma è stato estrapolato e tradotto da Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, p.165.

Osservando il diagramma in Figura 3, le fasi del modello decisionale sono²³²:

1. registrazione dei dati (*data registration*): la conoscenza dei materiali e delle tecniche impiegati e dell'intenzione dell'artista nei confronti dell'opera, le quali sono informazioni essenziali per una corretta conservazione. Per questa fase è opportuno reperire e registrare:

- le informazioni riguardanti e provenienti dall'artista sull'opera, il suo significato, in particolare quello legato ai materiali che la costituiscono (queste informazioni vanno reperite possibilmente mediante interviste);
- i materiali visivi che mostrano le condizioni originali e/o quelle intermedie (per le installazioni sono utili le registrazioni video e/o audio)
- le notizie bibliografiche sull'artista;
- informazioni inerenti alla composizione dei materiali, le loro marche, la descrizione dei loro processi produttivi e quelle derivate dagli assistenti dell'artista e dei produttori.

2. condizione (*condition*): nella valutazione delle condizioni dell'opera, prima di tutto è importante identificare la composizione e la loro risposta al fattore tempo tramite analisi scientifiche (di tipo chimico, fisico e biologico), per poi passare all'analisi dell'usura meccanica (per esempio, derivante dall'utilizzo) e la risposta a determinate condizioni ambientali (come l'inquinamento). In caso di danneggiamento dell'opera, è opportuno documentarne la tipologia e le conseguenze che ha apportato ad essa. Inoltre, vanno formulate delle ipotesi sul comportamento di ogni materiale nel corso del tempo (anche se nella maggior parte dei casi è molto difficile prevederlo). Durante questa fase è opportuno consultare altri esperti.

3. significato (*meaning*): l'analisi del significato dell'opera rappresenta la fase fondamentale per agire correttamente e responsabilmente. Spesso, il significato di un'opera è ambiguo e stratificato nel corso del tempo, in quanto può derivare sia dall'artista stesso ma anche dal contesto (dalla critica, dal gruppo in cui l'artista faceva parte, dallo stile e da quello è stato dato nel corso del tempo) e dal contesto in cui l'opera si trova (dalla collezione, dal territorio in cui è situata, se è *site specific*) e se la sua creazione rappresenta un evento (*performance*). Inoltre, la scelta dei materiali e delle tecniche impiegati può assumere un ben preciso

²³² "Explanation of the "steps" in the model" in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, p.166.

significato nella creazione dell'opera ed essa può avere una natura ideologica, sia essa politica, filosofica o religiosa. Le ricerche che riguardano il significato dell'opera vanno quindi intraprese caso per caso.

L'analisi del significato avviene per mezzo di queste domande:

- quali sono i soggetti e i temi dell'opera?
- ad un esame esterno, cos'è importante percepire per cogliere appieno il significato dell'opera (la percezione può essere visiva, ma anche uditiva e cinetica)?;
- nei materiali impiegati, cos'è importante per comprendere il significato dell'opera?
- quali sono gli elementi del processo creativo che concorrono alla formazione del significato dell'opera?
- in cosa consiste l'espressività del lavoro?
- ci sono altri collegamenti da comprendere?

4. discrepanza? (*Discrepancy?*): una diagnosi corretta dei problemi è importante per intraprendere azioni conservative. Nel corso del progetto, è stato appurato che i problemi inerenti all'intervento sono generati dalla discrepanza tra condizione attuale e il significato dell'opera. La discrepanza può essere individuata solamente attraverso la piena conoscenza del significato dell'opera e l'analisi sulle sue condizioni fisiche. È possibile constatarla rispondendo alla seguente domanda: il significato dell'opera cambia a causa dell'invecchiamento, del danneggiamento o dal degrado (arrivati al livello da richiedere un intervento)?²³³

La discrepanza può essere determinata analizzando i seguenti fattori²³⁴:

4a. Fattori estetici e artistici (*Aesthetic and artistic factors*):

- l'invecchiamento, il degrado e il decadimento sono il soggetto o il tema dell'opera? A quelli temi e soggetti essa si riferisce? L'opera evoca associazioni o collegamenti che sono

²³³ "Does the meaning of the work change as a result of the ageing, damage or decay it has sustained such that intervention must be considered?" in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, p.168.

²³⁴ "Checklist for determining a discrepancy between the physical condition and the meaning of a work" in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, p.169.

importanti per il suo significato?

- che importanza ha l'apparenza sulla comprensione del significato?
- il significato dei materiali impiegati cambia in caso di mutamento dell'aspetto?
- quale importanza assumono i materiali in relazione al contesto socio-culturale?
- l'espressività dell'opera deriva dal suo cambiamento?

4b. Autenticità (*Authenticity*):

- il mutamento dell'aspetto originario influisce sul significato dell'opera? Che importanza ha l'aspetto per la comprensione del significato?
- il processo di creazione è responsabile nella valutazione del cambiamento della comprensione del significato? L'opera è stata creata in una volta sola o il processo di creazione è stato più volte attivato nel corso del tempo?
- quanto conta la "mano dell'artista" per il significato dell'opera?
- ci sono parti dell'opera che sono state prodotte o commissionate a terzi? Che significato assumono tali parti all'interno dell'opera?
- ci sono parti dell'opera che non sono importanti per la comprensione del suo significato? Ci sono degli aspetti a favore a contrario a un possibile rifacimento dell'opera o parti questa?

4c. Storicità (*Historicity*):

- ci sono dei segni dell'invecchiamento che contribuiscono ad arricchire il significato dell'opera?

4d. Funzionalità (*Functionality*):

- l'invecchiamento, il degrado e il decadimento influenzano in qualche modo la funzionalità dell'opera ed essa è significati per comprendere il significato dell'opera?

5. scelte conservative (*Conservation options*): se dovesse esserci una discrepanza tra condizioni e significato dell'opera, le possibilità tecniche per la conservazione e il restauro in questa fase vengono indagate. La formulazione di varie opzioni conservative può contribuire a porre fine o a diminuire la discrepanza oppure dei problemi conservativi in generale.

6. riflessione sulle scelte conservative (*Weighing conservation options*): le possibili scelte conservative e che riguardano il restauro sono analizzate facendo attenzione alle conseguenze e ai rischi che potrebbero gravare sul significato dell'opera. La domanda centrale in questa fase è: in che misura il significato dell'opera si altererà a causa della proposta conservative?

Questa fase è influenzata dai seguenti fattori²³⁵:

6a. Fattori estetici e artistici (*Aesthetic and artistic factors*):

- il tema o il soggetto dell'opera sarà influenzato dalla proposta conservativa?
- cosa provocherebbero i cambiamenti sull'aspetto dell'opera causati dalla proposta conservativa sul significato dell'opera?
- a causa della proposta conservativa, verranno alterati i materiali impiegati? Che peso hanno i vari materiali costituenti sul significato dell'opera? Che relazione hanno con il contesto? Che materiali e tecniche ha impiegato l'artista nel corso della sua poetica? Che importanza assume l'aspetto sul significato dell'opera?
- l'espressività dell'opera può essere influenzata dall'intervento conservativo? In quale grado?

6b. Autenticità (*Authenticity*)

- se venisse seguita tale proposta conservativa, che impatto avrebbe sull'aspetto dell'opera e quindi sul suo significato? Che importanza ha l'aspetto dell'opera sul significato?
 - le tracce del processo creativo saranno influenzate dall'intervento proposto così come il significato dell'opera?
- quale importanza ha il processo creativo nell'opera? quanto è importante "la mano dell'artista nel processo di produzione per il significato? ci sono parti dell'opera che sono state prodotte o commissionate a terzi? Che significato assumono tali parti all'interno dell'opera? ci sono parti dell'opera che non sono importanti per la comprensione del suo significato? Ci sono degli aspetti a favore a contrario a un possibile rifacimento dell'opera o parti questa?

6c. Storicità (*Historicity*):

- l'intervento conservativo avrà effetti sulle tracce del tempo? Esse influiscono sul significato dell'opera?
- Cosa dovrebbe venire conservato per preservare i segni del tempo?

6d. Funzionalità (*Functionality*):

- l'intervento proposto influenzerebbe la funzionalità dell'opera che è in qualche modo importante per la trasmissione del suo significato?

²³⁵ "Checklist for weighing the options for conservation" in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, p.171.

6e. importanti relazioni con l'opera d'arte (*Relative importance of the art work*):

- che ruolo assume l'opera sotto esame nella decisione di conservazione all'interno della poetica dell'artista, il movimento artistico, la collezione del museo?

- è possibile parlare di un'opera singola o quest'ultima è parte di una serie? Quali sono le conseguenze sull'opera della sua conservazione?

6f. Limitazioni e possibilità finanziarie (*Financial limitations and possibilities*):

- quali sono le possibilità e le limitazioni finanziarie imposte per effettuare l'intervento? Qual è il massimo budget disponibile dedicato alla conservazione dell'opera d'arte? Il valore finanziario dell'opera giustifica i costi della conservazione oppure ci sono altre ragioni per giustificare il costo della conservazione?

6g. Aspetti legali (*Legal aspects*):

- quali conseguenze legali possono essere anticipate a causa del risultato dell'intervento conservativo?

6h. Opinione dell'artista sull'intervento (*Artist's opinion of the intervention*):

- qual è l'opinione dell'artista ai restauri proposti e quanto è coerente con quello che è stato detto in precedenza dall'artista sul lavoro?

6i. limitazioni e possibilità tecniche (*Technical limitations and possibilities*):

- quali sono i limiti e le possibilità tecniche della proposta di conservazione?

6j. Etica del restauro (*Restoration ethics*)

- l'integrità del lavoro è stata sufficientemente rispettata dopo il trattamento?

- le risposte ai problemi sono sufficienti per iniziare l'intervento?

- i metodi proposti sono reversibili? Se non lo fossero, ci sono ragioni importanti per cui esso venga ugualmente effettuato?

- la professionalità dell'intervento è garantita?

- l'intervento sarà documentato?

7. Intervento proposto (*Proposed treatment*)

il risultato delle fasi precedenti consiste nella proposta definitiva dell'intervento corredato da motivazioni ben fondate. La pianificazione dell'intervento contiene le proposte per la conservazione preventiva, quella attiva e, se il caso lo richiede, il restauro. In questa ultima fase è importante registrare le decisioni intraprese.

Modelli per la registrazione dei dati²³⁶

Durante il progetto, sono stati elaborati due modelli di registrazione e gestione delle informazioni. Nella pratica (e ciò si è constatato nel momento in cui si è indagato sulle dieci opere scelte) risulta decisamente complicato raccogliere tutte le informazioni necessarie, perciò non è sempre possibile rispondere a tutte le domande che riguardano le tecniche, i materiali e l'intenzione dell'artista. Per esempio, durante il progetto è accaduto che mancassero informazioni sull'origine dei materiali, fotografie dettagliate dell'opera e che quest'ultime non fossero datate, rendendo ardua l'identificazione dell'evoluzione del degrado o quali dei componenti siano andati persi, inoltre, può accadere che l'artista non rilasci istruzioni specifiche riguardo all'installazione del lavoro e che non ci siano informazioni su precedenti restauri. Tutte ciò risulta di vitale importanza al fine di predisporre diagnosi accurate e prendere decisioni adeguate alla conservazione dell'opera.

Sono stati quindi elaborati due modelli: uno per la registrazione dei dati di ognuna di esse (*data registration*) e l'altro dedicato alle loro condizioni (*condition registration*). Questi modelli sono tra loro interconnessi (poiché la conservazione dell'opera necessita dei dati che riguardano la sua storia e l'analisi dei suoi materiali). Il primo modello contiene:

- la descrizione dei materiali e delle tecniche impiegati per la realizzazione dell'opera, ponendo l'attenzione sull'origine dei suoi costituenti, la loro manipolazione durante il processo creativo e la loro funzione simbolica e segnalando se sono presenti parti costruite appositamente oppure desunte della realtà e aspetti intangibili (come i suoni o il movimento); inoltre documenta chi ha prodotto le varie parti (l'artista stesso, i suoi assistenti o se sono di produzione industriale) e se vi sono pezzi di ricambio;
- le istruzioni su come l'opera vada presentata e/oppure allestita in modo da garantire l'effetto desiderato dall'artista²³⁷;
- la descrizione del significato dell'opera, includendo informazioni desunte dalla letteratura o dalle interviste con l'artista stesso (possibilmente risalenti al momento dell'acquisizione);
- la descrizione sull'importanza dell'opera all'interno del contesto storico artistico, della

²³⁶ in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, New registration models suited to modern and contemporary art* di Christiane Berndes & Workinf Group Registration and Documentation p. 173.

²³⁷ In questa sede potrà rivelarsi utile raccogliere testimonianze di precedenti allestimenti.

poetica dell'artista e della collezione del museo.

Esso è costituito da informazioni relative a²³⁸:

1. Identificazione (*identification*): comprende il nome dell'istituzione che la possiede, il numero di inventario, il nome dell'artista, titolo completo, datazione, parole chiave per trovare l'opera all'interno del data base, movimenti o stile d'appartenenza (per esempio, "Cubismo", "Surrealismo", "Pop Art"), significato dell'opera (derivato dall'ausilio del modello decisionale spiegato in precedenza, dai commenti dell'artista e della critica);
2. Allocazione (*Location*): riguarda lo storico dei movimenti dell'opera e il luogo in cui sono conservati i materiali di imballaggio.
3. Descrizione (*Description*): registra gli aspetti generali come il colore, cosa rappresenta l'opera e altri aspetti che sono visibili e che non è possibile segnalare in altri campi, contiene le immagini dell'opera, il numero delle parti che la costituiscono, se è completa di tutte le parti, se possiede il certificato di autenticità e se è firmata, per chi è stata realizzata, se è di tema mitologico (con i riferimenti letterari), sono, inoltre, indicati le dimensioni, il peso e le parole chiave dei materiali che la costituiscono;
4. Produzione (*Production*): illustra dove è stata prodotta, la tecnica e il metodo di realizzazione impiegati (se è stata realizzata dall'artista stesso o con l'aiuto degli assistenti, se si tratta di un lavoro concettuale), indica gli strumenti adoperati durante la creazione, riporta i documenti che testimoniano la produzione (per esempio, disegni preparatori, fotografie, video), le persone coinvolte e le informazioni desunte da fonti letterarie;
5. Manipolazione e immagazzinamento dell'oggetto (*Handling e storage of the object*): vengono segnalati gli interventi precedenti, se è stato redatto un modello per registrare le condizioni dell'opera, vengono indicate le condizioni preferibili per l'immagazzinamento (per esempio, la temperatura del deposito), le pratiche per manutenzione (segnalando quanto spesso devono venire attuate); le istruzioni su come manipolare l'opera indicando il numero delle persone richieste per muoverla e quali strumenti sono necessari (ad esempio, guanti), vengono precisate le modalità per il trasporto (le modalità e i mezzi con cui deve venire trasportata), le procedure da attuare durante l'esposizione (indicando se può essere o meno esposta) e il prestito (indicando se è ammesso):

²³⁸ in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, The model for data conservation*, p. 179.

6. Presentazione/allestimento (*Presentation/installation*): fornisce le disposizioni sulla presentazione e il suo allestimento (includendo l'intenzione dell'artista sul risultato visivo);
7. Riferimenti letterari/corrispondenza (*Literature/correspondence*): vanno registrate gli eventi espositivi (esterni e interni) alla quale l'opera ha partecipato indicando il titolo, il luogo, la data dell'esposizione, i riferimenti letterari inerenti e la corrispondenza che la riguardano;
8. Artista (*The Artist*): segnala la disponibilità per eventuali interviste, informazioni generali e i recapiti dell'artista;
9. Acquisizione (*Acquisition*): indica come il museo ha ottenuto l'opera (mediante acquisto, scambio, donazione), da chi (indicando il nome della persona e dell'istituzione precedentemente proprietaria), la data, la provenienza (prima dell'acquisizione), il prezzo dell'acquisto e le informazioni relative all'assicurazione (valore, data stipula della polizza).

Il secondo modello (*condition registration*) ha lo scopo di registrare le condizioni dell'opera e le modalità della sua conservazione, comparando il suo attuale *status* con quello originario. Rielaborando le informazioni del primo modello (che riguarda le ricerche bibliografiche, le analisi dei materiali e le informazioni sull'artista), getta le basi per le proposte per la conservazione e il restauro dell'opera, inserendo nel secondo le istruzioni e le cautele con cui verranno affrontati. Esso contiene, inoltre, diverse tipologie di documentazione (di matrice testuale, fotografica, video e sonora, senza dimenticare schemi preparatori, informazioni sui prodotti...). Esso contiene cinque tipologie di documentazione che corrisponde alle fasi del modello decisionale prima enunciato, cioè²³⁹:

1. Diagnosi (*Diagnosis*): emerge la discrepanza tra le condizioni originarie e quelle attuali, ossia per descrivere le prime vengono riportati i materiali e le tecniche che costituiscono l'opera, mentre per le seconde vengono ascritte l'età, storia conservativa e dei materiali (indicando precedenti eventuali sostituzioni e restauri, chi ha effettuato gli interventi e le ragioni per cui si è intervenuto), lo storico dei depositi in cui è stata immagazzinata per definirne le condizioni che ha subito, materiale fotografico e video (specialmente delle condizioni attuali e del danno subito, ovviamente corredati da date), dimensioni e peso, descrizione dell'attuale degrado intrinseco a causa degli effetti del tempo e dei danni provocati

²³⁹ in Hummelen U., Sillé D., *Modern art: Who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999, Amsterdam: Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, *THE PROJECT Conservation of Modern Art – Part one, The model for condition registration*, p. 191.

da agenti esterni, di tipo fisico, quali le rotture o il distacco di pezzi, e chimico dovuti al clima, alla composizione dell'aria e alla luce presente, inoltre, vengono descritti gli interventi precedenti, segnalando se vi sono parti che sono state sostituite e quali sono attualmente le loro condizioni. Una volta inserite anche le ricerche aggiuntive (informazioni provenienti dalla letteratura, interviste con l'artista, analisi microscopiche e scientifiche), si confrontano le condizioni originali con quelle correnti, attraverso:

- il confronto visivo;
- la presenza di parti che sono immateriali (l'odore, il suono);
- la funzione estetica (se l'opera, nella condizione attuale, possiede le caratteristiche materiali e tecniche per continuare a svolgere tale funzione);
- ulteriori ricerche per determinare le differenze (consulto con l'artista, il curatore, i proprietari in caso di prestito, esperti esterni, fonti letterarie sulle informazioni tecniche e materiali necessarie). Così, si passa a una valutazione sulla discrepanza tra condizioni originarie e quelle attuali se a causa dei cambiamenti, i danni e il degrado del manufatto, il significato dell'opera è stato alterato così da richiederne un intervento.

2. Scelte conservative (*Conservation options*): questo campo contiene gli esami preliminari sulle opzioni conservative da valutare, fornisce opzioni sui materiali e le tecniche da impiegare per la conservazione preventiva e il restauro, e l'esame delle possibilità in cui vengono registrate le ragioni delle decisioni prese, le raccomandazioni per la conservazione preventiva e i minimi interventi di manutenzione richiesti dal caso;

3. Proposte e piani conservativi (*Proposals*) che sono formulati in accordo tra le parti;

4. Report del trattamento (*Treatment reports*) che viene redatto durante l'intervento;

5. Consigli per la conservazione preventiva e il minimo intervento (*Preventive conservation advice/minimum conservation needs*), incluse le raccomandazioni per lo stoccaggio (ambiente e controlli), il maneggiamento, il trasporto e l'esposizione.

e) Progetti relativi alla conservazione delle installazioni

Il progetto ha ottenuto i seguenti risultati tangibili, tra cui:

1. L'inizio di una collaborazione internazionale per la conservazione dell'arte contemporanea (dalla quale, tra le tante iniziative, nel 1999, nacque l'INCCA);
2. Lo sviluppo di una metodologia per la conservazione dell'arte contemporanea (per le

indagini preventive, la registrazione delle informazioni e il modello decisionale);

3. La creazione di un inventario di competenze internazionali (tutte le perizie redatte dagli esperti consultati durante il progetto sono state pubblicate, creando così una bibliografia dedicata alla conservazione dell'arte contemporanea);

4. Lo scambio di competenze tra istituzioni diverse.

Inside Installations(2004 – 2007)

L'iniziativa europea *Inside Installations: preservation and presentation of installation art*, coordinata dal Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), nacque nel 2004 dopo l'istituzione dell'INCCA, grazie all'iniziativa di alcuni membri, attraverso l'avviamento di una ricerca che avesse come tema centrale la conservazione delle installazioni. Le opere d'arte di questa tipologia suggeriscono allo spettatore una combinazione di esperienze sensoriali, estetiche e psicologiche: infatti, lo scopo dell'artista è quello di creare delle esperienze totali che coinvolgano l'osservatore. Letteralmente il termine "installazione" si riferisce all'atto di "installare" l'opera d'arte in uno spazio interessato²⁴⁰: dunque, quando essa non è esposta, in principio non costituisce più un'opera d'arte e l'installazione lo diviene solo dopo essere stata "installata".

Inside Installations nacque basandosi sulle seguenti questioni²⁴¹:

- le installazioni sono spesso *site-e time-specific* e il loro riallestimento varia a seconda del contesto in cui vengono proposte;
- i problemi che le riguardano nascono nel momento in cui è necessaria la presenza dell'artista;
- le opere di questa tipologia sono costituite da materiali effimeri e da supporti che diventano obsoleti velocemente: quindi, la situazione non ammette soluzioni standardizzate per la conservazione.

In breve, il progetto ponendosi l'interrogativo: "Come possiamo salvaguardare queste espressioni della nostra epoca affinché le generazioni future possano goderle nella stessa

²⁴⁰ "The functional act of installing the work of art in the space concerned" in Scholte T., Wharton G., *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam University Press - RCE Publications, 2012, Introduction di Tatja Scholte, p. 11.

²⁴¹ Allo scopo sono state riportate le più rilevanti, lasciando da parte quelle che riguardano la performance.

maniera?”²⁴², combinava le attività di ricerca alle pratiche giornaliere su 33 casi-studio provenienti dai musei che avevano aderito all’iniziativa. Attraverso una ricerca applicata, i partecipanti hanno potuto analizzare le proprie installazioni, effettuando interventi conservativi nel caso ne avessero avuto bisogno, stabilendo delle linee guida per il riallestimento e per preservare la loro esistenza in futuro, condividendo, infine, i risultati.

Le opere selezionate erano state create tra il 1970 e il 2005, scelte in base alle problematiche che manifestavano o che derivavano dalla loro tipologia, comprendevano installazioni di grandi dimensioni, quelle costituite da più artefatti e quelle realizzate con materiali effimeri.

DIC – Documentare Installazioni Complesse (2006 -2008)

Sfortunatamente nessun museo italiano era stato selezionato per il progetto, così tra il 2006 e il 2008, nacque il progetto *DIC- Documentare Installazioni Complesse*, ideato da Marina Pugliese e Barbara Ferriani, che, invece di scegliere approcci di diverso tipo a seconda del caso di studio, aveva lo scopo di trovare un criterio documentativo generale.

Per portare a termine gli obiettivi del progetto, si è convenuto che la documentazione delle installazioni rappresenti la strada necessaria per attuare strategie conservative corrette e per definire i parametri per la ricostruzione filologica. I parametri che sono stati scelti, erano costituiti da dati autoriali, storici e tecnici. I primi chiariscono “in che cosa consiste l’opera e chi detiene su di essa diritti legali o morali”²⁴³ mediante la raccolta delle informazioni ricavate dall’acquirente, dall’artista o da chi lo rappresenta (gallerie, archivi o fondazioni, come la Fondazione Calzolari). I secondi vengono desunti analizzando fotografie, cataloghi, recensioni e materiali d’archivio che documentino gli allestimenti dell’opera al fine di cogliere i cambiamenti avvenuti. I dati tecnici, tratti direttamente dall’opera, includono misure, analisi dei materiali e il loro stato di conservazione, cercando di capire quali possono essere sostituibili.

Da tutti i dati raccolti ha luogo “una sorta di *libretto di istruzioni* per l’allestimento e il disallestimento, supportato da una documentazione fotografica o video e provvisto di

²⁴² “How can we safeguard these expressions of our contemporary visual culture so that they can be experienced by future generations?” in Scholte T., Wharton G., *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam University Press - RCE Publications, 2012, Introduction di Tatja Scholte p. 13.

²⁴³ In Pugliese M., *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*, Milano : Electa, 2009, *Documentare Installazioni Complesse* a cura di Barbara Ferriani e Marina Pugliese, p. 187.

istruzioni per lo stoccaggio e la conservazione in deposito”²⁴⁴.

Ogni elemento delle installazioni analizzate è stato documentato singolarmente, stabilendo la sua relazione con l'*unicum* dell'opera che consiste nella relazione con lo spazio e con lo spettatore. Nel corso del progetto sono stati intervistati gli artisti o i portavoce delle loro Fondazioni (come è accaduto per Mario Merz) ipotizzando le possibilità e le problematiche riscontrabili durante gli allestimenti e la conservazione delle opere, cercando di cogliere la loro intenzionalità originaria.

Realizzando per ogni opera dei dossier completi e dettagliati, i dati sono stati strutturati in uno schema ideato per registrare le informazioni in modo ordinato e coerente le cui voci sono²⁴⁵:

- *aspetti storico-artistici* che comprendono le notizie riguardanti all'artista, alla sua opera e i riferimenti bibliografici in cui compare;
- *storia dell'opera* in cui sono raccolti tutti i materiali d'archivio relativo alle acquisizioni e agli allestimenti precedenti;
- *scheda dei componenti e stato di conservazione* che comprende, per ciascun elemento, le foto generali e nei particolari, le misure, il *condition report*, le indicazioni dell'artista sui restauri futuri e sulle eventuali sostituzioni, riportando se l'opera ha subito interventi in passato e indicando la strumentazione richiesta e il preventivo per la sua manutenzione;
- *indicazioni espositive* che forniscono le direttive per l'organizzazione dello spazio (colore delle pareti, l'illuminazione, le relazioni con altre opere e il pubblico) e i contatti dei tecnici e dei manutentori per il montaggio;
- *stoccaggio e trasporto*;
- *rapporto con l'artista* raccoglie i materiali raccolti dal contatto diretto.

I due progetti sono stati riportati in questa sede per l'importanza a cui hanno dato al processo di documentazione che è stato definito attraverso dei parametri e può venire applicato a tutte le opere d'arte contemporanea.

²⁴⁴ In Pugliese M., *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*, Milano : Electa, 2009, *Documentare Installazioni Complesse* a cura di Barbara Ferriani e Marina Pugliese, p. 188.

²⁴⁵ In Pugliese M., *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*, Milano : Electa, 2009, *Documentare Installazioni Complesse* a cura di Barbara Ferriani e Marina Pugliese, p. 189.

f) Studiare i materiali contemporanei: *POP ART – Preservation Of Plastic ARTefacts in museum collections*

Lo sviluppo dei materiali sintetici e delle plastiche rappresenta una delle innovazioni più importanti del ventesimo secolo: sin dalle origini i materiali polimerici e plastici impiegata dagli artisti contemporanei per la realizzazione delle loro opere (come è stato affermato nel primo capitolo) che dagli anni Sessanta sono entrate all'interno delle collezioni museali e delle gallerie di tutto il mondo. Alcuni polimeri sintetici hanno vita più breve di altri e reagiscono in maniera diversa alle condizioni esterne e, spesso, risulta complicato identificarne l'esatta tipologia. Alcuni sondaggi (per esempio quello al Victoria&Albert Museum e al British Museum di Londra) hanno dimostrato che molte delle opere possedute erano composte da polimeri sintetici che richiedevano delle soluzioni conservative più o meno urgenti a seconda dei casi. Visto tra gli scopi delle istituzioni museali c'è la trasmissione del proprio patrimonio alle generazioni future, tra il 2008 e il 2012, la Commissione Europea istituì il progetto di ricerca *POP ART – Preservation Of Plastic ARTefacts in museum collections* per sviluppare su scala europea delle strategie per la conservazione preventiva delle opere d'arte contemporanea realizzate con polimeri sintetici. Il progetto aveva le seguenti priorità²⁴⁶:

- identificare le materie plastiche all'interno delle collezioni museali²⁴⁷ al fine di fornire dei trattamenti corretti, soluzioni idonee all'immagazzinamento e una valutazione dei possibili rischi efficace²⁴⁸;
- analizzare le materie plastiche, le loro modificazioni nel corso del tempo, le loro proprietà chimiche e la loro stabilità²⁴⁹;
- valutare i processi di degrado delle materie plastiche²⁵⁰;
- proporre dei trattamenti conservativi idonei²⁵¹.

²⁴⁶ Consultabili al seguente sito web: <http://popart-highlights.mnhn.fr/introduction/the-popart-project/index.html>

²⁴⁷ In <http://popart-highlights.mnhn.fr/collection-survey/index.html>

²⁴⁸ In <http://popart-highlights.mnhn.fr/identification/index.html>

²⁴⁹ A questo proposito, cinque collezioni museali sono state selezionate per la ricerca. L'indagine ha permesso di selezionare le priorità future, fornire campioni per analizzare il degrado dei prodotti e compiere test di pulitura.

²⁵⁰ In <http://popart-highlights.mnhn.fr/assessment-of-plastic-degradation/index.html>

²⁵¹ In <http://popart-highlights.mnhn.fr/active-conservation-of-plastic-artefacts/index.html>

I risultati ottenuti dall'iniziativa sono i seguenti:

- per quanto riguarda l'identificazione della composizione delle plastiche contenute all'interno delle collezioni, è stato elaborato un sistema di campionatura (*The SamCo, Sample Collection*²⁵²) per la cui realizzazione sono state raccolte circa cento tipologie di plastica al fine di valutare i vantaggi e le limitazioni delle soluzioni proposte per l'identificazione dei materiali costituenti le opere. Il sistema è stato costruito reperendo due tipologie di campioni: standard (in cui la plastica è pura) e quelli ricavati dagli oggetti di uso comune (composti da plastiche ottenute a partire da polimeri mescolati ad additivi quali pigmenti, coloranti, filler, antiossidanti, stabilizzanti, ecc.). Il sistema *The SamCo* ha preso vita dalla selezione dei tipi più comuni di plastica presenti all'interno delle collezioni museali, includendo quelli di origine naturale, semisintetica e i polimeri sintetici. Le informazioni ottenute attraverso le analisi sono state poi riportate all'interno di un database (*SamCodbatabase*). Per ogni campione sono stati riportati: descrizione, artista/designer, azienda produttrice, dimensione, data, fonte/fornitore, materiale, acronimo del polimero, nome commerciale, Paese e metodo di produzione; inoltre, è stata indicata la tecnica impiegata per analizzare il campione (spettroscopia FTIR, Raman, cromatografia Py-GCMS).
- sono state analizzate le condizioni in cui si riversavano le collezioni, dai cui sono emersi dei dati interessanti: per esempio, quali sono i polimeri sintetici maggiormente presenti all'interno delle collezioni (per esempio, in Olanda e in Francia sono il poliestere e il polimetilmetacrilato) e si è compreso quali materiali risultano essere più degradati (in Francia e in Gran Bretagna, per esempio, il PVC e il poliuretano, rispettivamente);
- sono stati proposti metodi per la valutazione del degrado dei polimeri sintetici²⁵³;
- sono stati esposti nuovi criteri per la pulizia e il consolidamento²⁵⁴.

2) Conservazione dell'arte contemporanea: alcuni casi d'intervento

Le metodologie conservative di un'opera d'arte sono condizionate dal contesto storico e culturale in cui vengono proposte. La produzione dell'arte contemporanea stessa si riflette nei

²⁵² In http://popart-highlights.mnhn.fr/wp-content/uploads/2_Identification/1_What_plastics_are_in_my_collection/2_2_NeedForAPlasticReferenceSampleCollection.pdf

²⁵³ In <http://popart-highlights.mnhn.fr/assessment-of-plastic-degradation/index.html>

²⁵⁴ In <http://popart-highlights.mnhn.fr/active-conservation-of-plastic-artefacts/index.html>

corrispondenti interventi di restauro. Basti pensare, ad esempio, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, al Postmodernismo e alla Transavanguardia, che celavano dietro di sé “la volontà di riportare le opere d'arte a una condizione ottimale”²⁵⁵, reintegrando l'immagine pittorica e nascondendo i danni causati dal tempo (come, ad esempio, la stagione di *over restoration* negli U.S.A.).

È stato già affermato in precedenza che alcuni collezionisti, come Giuseppe Panza di Biumo, ritengono che l'opera d'arte vada conservata nella sua perfezione, in quanto essa consiste nella sua ideazione. Questo vale per l'arte contemporanea, anche se l'archeologia (e la storia dell'arte moderna) dimostrano che di un'opera sono sempre esistiti gli originali e le copie.

Alla luce di queste considerazioni, risulta evidente che l'arte contemporanea necessita di una ricerca storica e filologica per non ricostruire solamente l'aspetto delle opere, poiché in tal caso si otterrebbero solo delle riproduzioni che documentano la condizione e presenza fisica di un'opera. Tale approccio si è sviluppato in questi ultimi trent'anni.

Si riportano qui di seguito alcuni esempi in cui risulta evidente la nuova sensibilità che si è sviluppata dalla fine degli anni Ottanta nei confronti della conservazione delle opere d'arte, a dimostrazione di quanto discusso finora (sulle sostituzioni, sulla collaborazione artista-restauratore, sulle conoscenze limitate della materia, etc...).

Il primo caso da citare è il restauro del 1986 di Sergio Angelucci di *Dinamismo di un cavallo in corsa + case*²⁵⁶ (1914-1915) del futurista Umberto Boccioni. Questa è un'opera polimaterica realizzata con materiali organici e inorganici, quali legno, carta, cartone, ferro zincato, rame, etc, e sulla quale sono stati effettuati degli interventi pittorici, per mezzo di vernici, colori a olio e a tempera, su ciascuno di questi elementi. La necessità dell'intervento derivava da questioni di tipo sia tecnico che di stabilità strutturale: l'opera era infatti debole dal punto di vista statico a causa del peso della costruzione stessa, poiché le parti realizzate in

²⁵⁵ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Problemi di metodo per il restauro dell'arte contemporanea, dal dopoguerra a oggi* di Paolo Venturoli (1987), p. 23. Paolo Venturoli afferma, inoltre, che il Postmoderno e la Transavanguardia hanno rappresentato “un drammatico passo indietro nello sviluppo dell'arte” e che le metodologie conservative hanno risentito di questa “involuzione”.

²⁵⁶ Il caso è stato proposto al convegno di Rivoli del 1987 (In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Umberto Boccioni, “Dinamismo di un cavallo in corsa + case”*: un restauro problematico di Sergio Angelucci, Philip Rylands (1987), pp. 27-35.

cartone si stavano scardinando, mentre le parti realizzate con la tecnica del *collage* stavano per distaccarsi a causa dei sollevamenti; erano inoltre presenti delle rotture, gode d'acqua e macchie di vernice per i danni accidentali che aveva subito nel corso del tempo e per la pressione delle parti scardinate; le parti metalliche erano deformate e mostravano segni di alterazione del colore: il ferro zincato aveva virato dall'argento al color ruggine (bruno/rossastro), il rame, invece, era virato dal fulvo al verdastro, mentre quelle in cartone erano diventate concave e convesse, uno spesso strato di polvere e l'alterazione del colore disturbavano la visione e la godibilità dell'immagine nel suo insieme.

Il restauro da parte di Sergio Angelucci risultò problematico a causa di alcuni interventi che l'opera aveva già subito nel corso del tempo, i quali avevano cambiato radicalmente l'aspetto dell'opera²⁵⁷.

Le opzioni metodologiche per effettuare l'intervento erano quattro:

- la prima era di tipo filologico e prevedeva l'eliminazione di tutte le parti che erano state aggiunte; essa venne abbandonata rapidamente per la difficoltà di distinguere le parti originali e non, inoltre, avrebbe avuto una disastrosa ricaduta sul significato dell'immagine che, comunque, era ancora percepibile;
- la seconda opzione, abbandonata anch'essa, prevedeva un ripristino totale in cui sarebbero state eliminate tutte le parti non originali, le quali sarebbero poi state sostituite con altre parti nuove realizzate secondo le fotografie storiche;
- la terza ipotesi prevedeva di ricostruire *ex novo* l'opera, creandone una copia, tuttavia, non sarebbe stato più possibile esporla come di Boccioni, così l'opzione venne accantonata;
- la quarta ipotesi, proposta e poi applicata da Angelucci, considerava il restauro degli anni quaranta come parte del messaggio dell'opera, in quanto esso aveva un significato all'interno della storia del Futurismo. Questa soluzione ha evitato di cambiare, ridipingere e sostituire gli elementi originali che avevano subito alterazioni nel corso degli anni.

Sono state quindi effettuate delle indagini dettagliate su ogni componente e dei materiali con cui Boccioni aveva realizzato la sua opera. Alla luce delle indagini si è evinto che, in origine, le parti erano state assemblate con dei chiodi (la colla era stata impiegata negli interventi

²⁵⁷ “Fu probabilmente negli anni quaranta, in ogni caso non dopo il 1950, che venne restaurata radicalmente, probabilmente per volontà di Marinetti e sotto la direzione di Enrico Prampolini, fatto che ha reso il restauro così problematico” in In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Umberto Boccioni, “Dinamismo di un cavallo in corsa + case”*: un restauro problematico di Sergio Angelucci, Philip Rylands (1987), p. 27. L'opera entrò a far parte della collezione di Filippo Tommaso Marinetti dopo il 1917 e fu acquistata nel 1958 da Peggy Guggenheim.

successivi); il degrado è stato abbastanza rapido (già intorno agli anni Trenta da alcune fotografie si poteva osservare che mancavano alcune parti dell'opera); le gore d'acqua erano causate da alcune infiltrazioni nelle pareti, in quanto, l'opera venne appesa anziché posata a terra come in origine; confrontando le immagini precedenti al 1950 (anno dell'intervento di Enrico Prampolini), si poteva notare che c'era stato un intervento di ripristino (soprattutto per la parte delle "case"). Il ripristino in questo caso era stato tollerato perché, grazie agli scritti dello stesso Boccioni, afferma Sergio Angelucci: "Questa *fusione* di forme, ma con la velocità come catalizzatore (...) è ancora verificabile nell'opera, nonostante gli interventi successivi, mentre non lo sarebbe stato più se dal *Dinamismo di un cavallo in corsa + case* si fossero tolte le case, anche se non sono originali"²⁵⁸.

Dopo le scelte di metodo, per prima cosa sono state smontate le varie parti dell'opera, mentre la pulitura è stata effettuata con mezzi estremamente blandi, in modo tale che la fragilità dei materiali potesse sopportarli (come, ad esempio, pennelli con setole morbide per la polvere, gommapipe, acqua distillata). Le parti realizzate con il *collage*, che si erano rialzate, sono state fatte riaderire con alcol polivinilico. La disinfezione dell'opera è stata poi effettuata con ossido di etilene (risultato compatibile con i materiali e i colori impiegati).

Il restauro si è concluso infine assemblando di nuovo le parti con nuovi chiodi inseriti nei fori originali, mentre le parti in cartone sono state pulite, riportate in piano e integrate nelle piccole lacune presenti, e infine applicate su di un supporto in plexiglass (inserito in quest'occasione) allo sguardo non visibile.



Figura 4 - *Dinamismo di un cavallo in corsa + case* (1914-1915), di Umberto Boccioni, Peggy Guggenheim Collection, Venezia

²⁵⁸ "Fu probabilmente negli anni quaranta, in ogni caso non dopo il 1950, che venne restaurata radicalmente, probabilmente per volontà di Marinetti e sotto la direzione di Enrico Prampolini, fatto che ha reso il restauro così problematico" in In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Umberto Boccioni, "Dinamismo di un cavallo in corsa + case": un restauro problematico* di Sergio Angelucci, Philip Rylands (1987), p.32.

Il caso della *Superficie vergine fluorescente* (1964) di Giulio Turcato²⁵⁹ dimostra quanto le conoscenze sui materiali dell'arte contemporanea siano ancora limitate, come appunto le ricerche sul poliuretano espanso²⁶⁰: ad oggi sono state avanzate solo delle proposte temporanee per il suo mantenimento. La gommapiuma dell'opera, nel corso del tempo, aveva assunto un colore eterogeneo (alcune parti viravano verso un colore scuro) e i crateri erano colmi di depositi di polvere. L'opera risultava deformata e lacerata a causa delle sollecitazioni che aveva subito a causa del proprio peso; la gommapiuma, che nel corso del tempo aveva iniziato a sgretolarsi e a sfaldarsi, era diventata friabile e appariva lacunosa, manifestando quindi evidenti segni di degrado.

Prima dell'intervento conservativo, sono state necessarie delle analisi per individuare la natura chimico-fisica dei materiali costituenti. In seguito, la superficie è stata aspirata con microaspiratori che hanno delicatamente rimosso i depositi di polvere incoerenti. Per evitare di sottoporre l'opera e la sua materia già compromessa a stress e sollecitazioni, sono state interposte delle reti che avevano la funzione di filtro. Per risolvere le deformazioni causate dal proprio peso, l'opera è stata in posizione orizzontale per circa un anno (durante l'esposizione era attaccata a una parete). Rientrate queste, si è potuto procedere con la fase di consolidamento della gommapiuma grazie a poliuretano liquido “applicato con un erogatore prodotto in Germania e utilizzato in campo pneumologico, che genera un vapore finissimo capace di raggiungere ogni più piccolo bronchiolo”²⁶¹. Le lacerazioni sono state quindi ripristinate grazie a un collante non troppo tenace (che altrimenti avrebbe irrigidito il materiale), mentre le lacune sono state riempite con della gommapiuma sbriciolata. Infine, il viraggio del colore è stato risolto con l'applicazione di pigmenti pressati e privi di legante.

²⁵⁹ L'opera è stata realizzata con gommapiuma e colori fluorescenti. L'intervento è stato eseguito dal Laboratorio di Conservazione e Restauro Open Care. Il caso è stato trattato in Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 65-67.

²⁶⁰ “Pur nella consapevolezza che il degrado del poliuretano espanso, allo stato attuale delle nostre conoscenze, sarà esclusivamente rallentato, è stata garantita la fruibilità dell'opera, ritardando il più possibile la ricomparsa delle medesime problematiche” in Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 65.

²⁶¹ In Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 67.

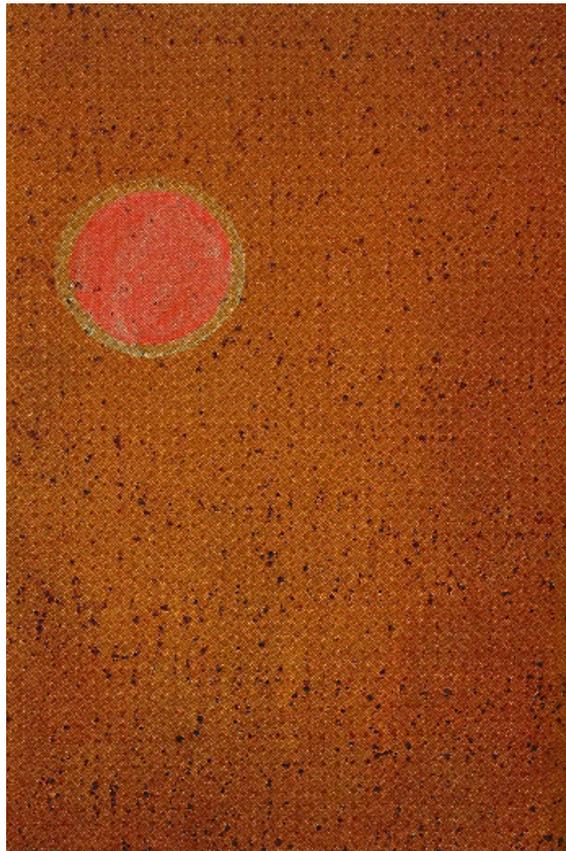
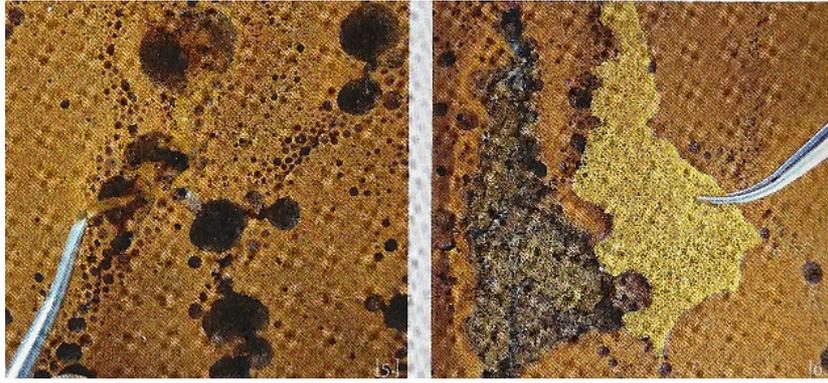


Figura 5 - Riempimenti delle lacune e delle lacerazioni di *Superficie vergine fluorescente* (1964) di Giulio Turcato, Collezione Privata Milano

Figura 6 - *Superficie vergine fluorescente* (1964) di Giulio Turcato dopo il restauro

Il problema delle conoscenze limitate riguarda anche il restauro di *Stage Evidence (Untitled)* (2001)²⁶², di Loris Cecchini, per la presenza di gomma uretanica dove, purtroppo, è stato possibile rallentare il suo decadimento e non risolvere completamente i problemi chimico-fisici. L'opera nel frattempo si deformava perdendo la sua consistenza diventando appiccicosa

²⁶² Il caso è stato trattato in Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015, pp.149-151.

(sembrava liquefarsi), ricoprendosi di depositi di materiali incoerenti. Per risolvere questo problema, innanzitutto si agì sulla superficie dell'opera, rimuovendo i depositi e le macchie. Nonostante i controlli periodici e il posizionamento di blocchi di gomma piuma all'interno della scultura, essa si afflosciò ancora e diventò sempre più appiccicosa. Vennero anche analizzati i parametri ambientali, quali temperatura, umidità e illuminazione. Dopo microprelievi e trattamenti di consolidamento “con una sostanza capace di permeare l'intero spessore della gomma (...) il consolidante prescelto venne diluito in acetone che, rigonfiando la gomma uretanica, ne aumentava la permeabilità, evaporando velocemente”²⁶³. La situazione restò stazionaria per un certo periodo, ma purtroppo la gomma ricominciò ad afflosciarsi nuovamente.



Figura 7 - *Stage evidence (Untitled)* (2001) di Loris Cecchini, Collezione Giuseppe Iannaccone, Milano

²⁶³ In Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 151

*Zoo geometrico*²⁶⁴ (1969) di Claudio Parmiggiani consiste in una vecchia barca contenente sette forme geometriche, ognuna delle quali rappresenta un animale, ricoperte da finta pelle, pelliccia, piume, tessuti e carta stampata con motivi *animalier*. Già al momento della sua acquisizione presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1987, la forma corrispondente alla “giraffa” manifestava segni di degrado del legno e al feltro che la ricopriva a causa dell’umidità di risalita, provocando la formazione di muffa con viraggio del colore e problemi al compensato. Inoltre, il feltro presentava macchie e buchi causati da tarme: per il suo cattivo stato non era possibile intervenire. L’unica soluzione era la sostituzione della parte tessile della “giraffa”. Per farlo, innanzitutto, il feltro è stato sottoposto ad un attento esame. Successivamente, è stato contattato l’artista che ha descritto il processo artistico per la realizzazione della “giraffa”: aveva disegnato le fantasie *animalier*, ne aveva delegato la serigrafia e aveva applicato il tessuto sulla costruzione di legno. Parmiggiani ha acconsentito alla sostituzione del feltro danneggiato purché essa avvenisse con una copia fedele della sua “giraffa” originale, invecchiata artificialmente.

Per la ricostruzione di un nuovo feltro, il museo collaborò con una stilista tessile olandese che riproducesse anche le imperfezioni dell’originale e l’invecchiamento artificiale (sotto consiglio dell’artista stesso, il feltro venne immerso in thé freddo).



²⁶⁴ Il caso è stato trattato nel 2012 al convegno di Rivoli (in Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell’arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Restauro o ricostruzione? A proposito di una metodologia conservativa per le installazioni dell’Arte Povera basata sul processo artistico e sulle intenzioni dell’artista* di Lydia Beerkens, Sandra Weerdenburg, pp.187-191).



Figura 8 - Tessuto originale danneggiato della “giraffa” di *Zoo geometrico* di Claudio Parmiggiani (1969)

Figura 9 - Riproduzione del tessuto finale per l’opera *Zoo geometrico* di Claudio Parmiggiani (1969)

Gli artisti hanno utilizzato qualsiasi materiale per le loro opere, anche quelli che sono dannosi per la salute. È il caso di *Campi arati e canali d’irrigazione*²⁶⁵(1967) di Pino Pascali che, per la sua presenza di Eternit²⁶⁶, è rimasta incapsulata fino alla sua bonifica per la mostra *Arte Povera alla GNAM* (2011). L’intervento è stato realizzato da Galileo Pellion di Persano. L’opera si compone di nove lastre di ondulina di amianto che presentavano delle rotture e sfaldamenti. Per prima cosa, la pulitura dell’opera è stata eseguita mediante spazzolatura e aspirazione del deposito superficiale di amianto. Le lastre danneggiate sono state isolate sul

²⁶⁵ Un’opera analoga (e presentava problemi analoghi) è stata già citata per essere stata selezionata per il progetto *Conservation of Modern Art*.

²⁶⁶ Dal 1962 è noto che l’amianto, per le sue fibre sottilissime (1300 volte più sottile di un capello umano), se respirato provoca irritazioni e tumori incurabili della pleura e carcinoma polmonare. In Italia venne prodotto fino al 1986.

retro con Isolamiant 2, mentre la parte anteriore, che l'artista aveva ricoperto di terra, è stata consolidata con un impregnante, che ha coperto e consolidato così anche l'Eternit esposto. Gli spigoli danneggiati sono stati consolidati con fissativo e colore rosso, per riconoscere le parti nuove senza compromettere la lettura d'insieme.

Le rotture più consistenti e le lacune sono state quindi ricostruite mediante dei calchi eseguiti sulle onduline e tagliati secondo le necessità. Essi erano costituiti da un'anima di rete di nylon, su cui è stata stesa una resina bicomponente, sulla quale è stato possibile applicare uno strato di cemento di analogo spessore del supporto originale, sostituendo le parti contenenti frammenti danneggiati, quindi più pericolosi per la salute. I calchi sono stati applicati sulle lastre con uno stucco bicomponente e poi rinforzati con uno spessore in vetroresina sul retro, per garantire una maggiore resistenza alle sollecitazioni. Gli "intarsi" sulla parte frontale sono stati mimetizzati per mezzo di un impasto di terra e Isolamiant 2 della tonalità del materiale originale fissato con colla vinilica. L'intervento risulta quindi riconoscibile sulla parte retrostante, mentre su quella frontale è stato effettuato un restauro estetico al fine di mimetizzare l'intervento stesso.

L'intervento è stato necessario perché ha permesso all'opera, che si trovava in un discreto stato di conservazione ma potenzialmente pericolosa per la sua tossicità e perciò conservata in un magazzino, di riprendere il suo posto all'interno dei luoghi di esposizione.





Figura 10 - Lastra dell'opera *Campi arati e canali di irrigazione* (1967) con lacuna visibile in alto

Figura 11 - Pezzi fissati alla lastra per riempire le lacune di *Campi arati e canali di irrigazione* (1967) di Pino Pascali.



Figura 12 - *Campi arati e canali d'irrigazione* (1967), Pino Pascali, Collezione G.N.A.M., Roma

Capitolo 3: Strumenti per la gestione della conservazione e della tutela dell'arte contemporanea

1) Alcuni strumenti giuridici nazionali e internazionali per la conservazione dell'arte contemporanea

Nel nostro Paese, gli strumenti giuridici che, in una realtà così articolata, tentano di definire con precisione i diritti e i doveri dei soggetti coinvolti nella conservazione dell'arte contemporanea sono la *Convenzione di Berna* (da cui deriva la Legge sul Diritto d'Autore), il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* e il contratto. In ambiente internazionale tale tipo di conservazione si esplica secondo modalità differenti.

La *Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche* (1886) stabilisce il riconoscimento del diritto d'autore (quello che nei Paesi di *common law* viene chiamato *copyright*), sancendo quello morale dell'artista sull'opera. Dopo il restauro, tale diritto gli permette “di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore od alla sua reputazione”²⁶⁷: egli può negare la paternità su di essa o richiedere un risarcimento qualora la sua creazione venga erroneamente restaurata, riallestita o non adeguatamente conservata. Questo diritto persiste anche dopo la cessione dell'opera²⁶⁸ e, dopo la morte dell'artista, e può essere fatto valere dagli eredi diretti²⁶⁹.

Dunque, più che un diritto all'integrazione dell'opera, viene riconosciuto “il diritto al rispetto dell'onore e della reputazione dell'artista”²⁷⁰.

²⁶⁷ Citando l'art. 20 della Legge n. 663 del 22 aprile del 1941.

²⁶⁸ “Indipendentemente dai diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera, previsti nelle disposizioni della sezione precedente, ed anche dopo la cessione dei diritti stessi, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione” (art. 20 della Legge n. 663 del 22 aprile del 1941).

²⁶⁹ “Dopo la morte dell'autore il diritto previsto nell'art. 20 può essere fatto valere, senza limite di tempo, dal coniuge e dai figli, e, in loro mancanza, dai genitori e dagli altri ascendenti e dai discendenti diretti; mancando gli ascendenti ed i discendenti, dai fratelli e dalle sorelle e dai loro discendenti” (art. 23 della Legge n. 663 del 22 aprile del 1941).

²⁷⁰ In Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015, *Il contratto per conservare l'autenticità dell'opera* di Alessandra Donati, p. 213

Il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (2004²⁷¹) tutela le opere²⁷² (di collezioni pubbliche e private) che sono state realizzate da più di cinquant'anni e il cui artista non sia più in vita, regolamentando le misure della loro conservazione²⁷³, che se non vengono attuate dai privati possono venire imposte dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo stesso, che in ogni caso deve preventivamente autorizzare l'intervento.

Il sistema dell'arte contemporanea è complesso ed è solo in parte tutelato dal diritto d'autore poiché nella maggior parte dei casi questo ambito viene gestito dall'autonomia delle parti, cioè dal contratto scritto tra artista e collezionista, museo o galleria, fungendo questo da “veicolo di condivisione di informazione e responsabilità”²⁷⁴: anche se il collezionista privato è tutelato dalle leggi sulla vendita²⁷⁵ (anche se non ha la certezza che l'opera in suo possesso non abbia subito restauri precedenti contrari alla volontà dell'artista), è sempre opportuno concordare con l'artista “la liceità, la modalità e l'estensione delle attività di restauro o riallestimento”²⁷⁶.

Per l'impostazione contrattualistica dell'arte contemporanea, è sempre opportuno (qualunque sia l'accordo, tra artista e collezionista o istituzione) chiedere il rilascio di un certificato per la conservazione e il restauro che attestino l'intenzione e le volontà dell'artista, vincolando quindi il destino dell'opera. Inoltre, l'artista dovrà preoccuparsi di rilasciare mediante un'adeguata documentazione le modalità di realizzazione e riattivazione (per opere d'arte come quelle di Sol LeWitt), mentre sarà compito dei collezionisti, delle gallerie e delle istituzioni

²⁷¹ Il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* è stato emanato con il decreto legislativo del 22 gennaio 2004 n. 42.

²⁷² Qualora rientrino nelle categorie previste all'art. 10 del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.

²⁷³ Disciplinata dagli articoli 29 – 40, in cui vengono date le definizioni di “restauro” e di “manutenzione”, stabilisce gli obblighi conservativi, le procedure per attuarli, dispone le responsabilità per gli oneri e i contributi e le forme di tutela.

²⁷⁴ In Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015 *Il contratto per conservare l'autenticità dell'opera* di Alessandra Donati, p. 212.

²⁷⁵ Secondo l'articolo 64 del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*: “Chiunque esercita l'attività di vendita al pubblico, di esposizione a fini di commercio o di intermediazione finalizzata alla vendita di opere di pittura, di scultura, di grafica ovvero di oggetti d' antichità o di interesse storico od archeologico, o comunque abitualmente vende le opere o gli oggetti medesimi, ha l'obbligo di consegnare all'acquirente la documentazione attestante l'autenticità o almeno la probabile attribuzione e la provenienza; ovvero, in mancanza, di rilasciare, con le modalità previste dalle disposizioni legislative e regolamentari in materia di documentazione amministrativa, una dichiarazione recante tutte le informazioni disponibili sull'autenticità o la probabile attribuzione e la provenienza. Tale dichiarazione, ove possibile in relazione alla natura dell'opera o dell'oggetto, è apposta su copia fotografica degli stessi”.

²⁷⁶ In Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, 2015, Marsilio, in *Tra tutela e investimento*, p.203

archiviare scrupolosamente tali procedure e prescrizioni. Dopo la morte dell'artista, risulta necessario che le indicazioni e il consenso per il restauro siano forniti dai soggetti che godono dei diritti morali sull'opera.

E' inoltre altamente consigliabile, per non incappare in controversie legali, coinvolgere l'artista, i suoi eredi o la fondazione che lo rappresenta (per la gestione delle pratiche e delle questioni inerenti a questo ambito, un ruolo importante viene ricoperto dalle fondazioni e dagli archivi d'artista, di cui si parlerà in seguito) o ottenere, preventivamente al momento dell'acquisto, indicazioni sul restauro, i materiali leciti da impiegare in tale sede e concordare quali possano essere le parti sostituibili (in vista anche della loro irreperibilità qualora non siano più in produzione). Nel caso in cui l'opera preveda il suo degrado come parte integrante del processo creativo, sarà opportuno definire anche i principi e i criteri per la sua tutela al fine, di prolungare il più possibile la sua esistenza a fini di fruizione.

In ambito internazionale, i Paesi di *common law*²⁷⁷ (come Gran Bretagna e Stati Uniti) la questione viene amministrata dalle disposizioni sul *copyright* che protegge gli artisti dalla riproduzione e dall'uso improprio delle loro opere. A proposito della conservazione delle opere, il diritto morale, che non ha valore commerciale e protegge solo il legame tra artista e opera, gli assicura di potersi opporre agli interventi da parte di terzi su un'opera, garantendogli il diritto all'integrità della stessa.

Gli Stati Uniti, dopo aver aderito nel 1989 alla *Convenzione di Berna*, sono stati obbligati a riconoscere anche il diritto morale sull'opera, istituendo, nel 1990, il *Visual Artist Rights Act (VARA)*, tutelandola da ogni alterazione, cambiamento o mutilazione che possa pregiudicare l'onore o la reputazione dell'artista: anche nel caso in cui quest'ultimo non ne detenga più il *copyright* per averla ceduta²⁷⁸. L'atto, però, non ha valore retroattivo dalla sua entrata in vigore, nel 1991²⁷⁹, e offre una tutela del diritto morale che è considerabilmente inferiore rispetto a quella degli strumenti legislativi europei.

²⁷⁷ È un modello che si basa sui precedenti giurisprudenziali anziché sui codici derivati dal diritto romano.

²⁷⁸ Al Paragrafo 10°(a)(3)(A) di *VARA*.

²⁷⁹ Quindi, tutela le opere realizzate dopo l'1 Giugno 1991.

2) Il ruolo delle fondazioni

Le fondazioni hanno lo scopo di favorire la tutela e la divulgazione delle opere degli artisti che rappresentano, verificando le autentiche rilasciate durante la compravendita e custodendo i documenti che permettono di comprendere l'opera dell'artista (soprattutto in prospettiva di un intervento conservativo). La documentazione, nella maggior parte dei casi, non si limita alla catalogazione o alla custodia di fotografie e video, ma comprende schede tecniche in cui sono certificati i materiali impiegati e le modalità con cui sono stati impiegati, testimonianze dell'intenzionalità dell'artista e le istruzioni per la riattivazione e il riallestimento. Inoltre, le fondazioni spesso possiedono la documentazione diretta riguardante l'esperienza diretta dei restauri sulle opere dell'artista e degli operatori e degli assistenti che hanno collaborato nei processi della loro creazione.

La collaborazione tra artisti, archivi e fondazione con gli addetti al restauro rappresenta una delle soluzioni più appropriate per il superamento che "il caso per caso" propone. Le fondazioni²⁸⁰ sono spesso disponibili per la consultazione e la condivisione dei progetti di intervento e conservazione preventiva e a fornire informazioni dettagliate al fine di evitare incongruenze con l'intenzionalità dell'artista e di compromettere la materia costituente delle opere.

3) Conservazione programmata: accorgimenti da prendere in considerazione durante l'imballaggio, la movimentazione e il deposito delle opere d'arte contemporanea

La conservazione programmata consiste nella predisposizione, la messa in opera e il monitoraggio delle attività che riguardano l'opera, gli ambienti e le condizioni in cui viene esposta, immagazzinata e trasportata. Essa richiede una severa e costante attività di documentazione che attesti le disposizioni che riguardano la conservazione dell'opera.

Le condizioni ideali per la custodia delle opere (specialmente quelle costituite da materiali polimerici o più soggette a forme di degrado) dovrebbero prevedere ambienti riparati dalla luce diretta, il cui clima sia sufficientemente secco ma ventilato²⁸¹, privo di polvere e a temperature moderate. La maggior parte dei polimeri di origine sintetica (come le plastiche e

²⁸⁰ A questo proposito citiamo la Fondazione Calzolari e la Fondazione Manzoni.

²⁸¹ Alcuni materiali (come la cellulosa e l'ebanite) possono rilasciare dei vapori, quindi non è possibile che le opere costituite da questi siano custoditi in ambienti privi di ventilazione e in contenitori sigillati.

le gomme) richiederebbero ambienti senza ossigeno, ma il posizionamento delle opere in teche a tenuta stagna danneggerebbe sfortunatamente il senso e il significato dell'opera.

Il maneggiamento delle opere dovrebbe essere effettuato con avvedutezza e con la massima cura e indossando dei guanti in materiale inerte, quale cotone, mentre la loro pulizia periodica dovrà essere eseguita utilizzando detergenti preliminarmente verificati per la loro inerzia chimica (si pensi al sistema di campionatura della plastica citato in precedenza). Per gli imballaggi, è doveroso, in primo luogo, isolare le parti più fragili e delicate, quali bordi, gli angoli, le parti mobili e sporgenti ed è consigliabile che vengano impiegati a diretto contatto con l'opera tessuti o carte non acide, dopodiché si potrà procedere con l'impiego di altri materiali (come il *pluriball*, il polistirolo e il cartone) per isolarla e proteggerla da eventuali traumi che potrebbero derivare dalla sua movimentazione. È possibile anche impiegare pellicole e film plastici privi di additivi: in ogni caso, si dovrà sempre accertare la compatibilità tra i materiali adoperati e l'opera.

Le operazioni di movimentazione e trasporto sono tra le più delicate, in cui spesso si verificano danni difficilmente ipotizzabili e a cui difficilmente è possibile rimediare: per queste ragioni, è opportuno programmare ogni loro aspetto, controllando le condizioni e supervisionando ogni fase durante le operazioni. Purtroppo, la scrupolosità risulta abbastanza lacunosa quando si tratta di opere di artisti giovani ed emergenti (basti pensare alla gestione di queste operazioni per manifestazioni come la *Biennale di Venezia*, al cui termine le opere vengono malamente maneggiate e trasportate, se non addirittura abbandonate) oppure quando le opere sono di grandi e atipici formati, strutturate in modo particolare. Per opere costituite da più elementi, sarà opportuno verificare in ogni fase dell'operazione logistica che vi siano tutti.

Il trasporto dell'opera *Pig Island* di Paul McCarthy²⁸² (Figura 13) rappresenta un valido esempio di corretta gestione delle operazioni logistiche: essa, trasportata da Los Angeles a Milano, era costituita da un accumulo ridondante di oggetti realizzati con materiali eterogenei (carta, plastica, metallo, polistirolo, vetro, giusto per citare solo qualche esempio). L'operazione è stata programmata in ogni suo minimo aspetto: dalle modalità di trasporto, alle pratiche, ai permessi e alle documentazioni richieste (come quelle doganali). In primo luogo, l'opera è stata trasportata via mare fino a Genova all'interno di cinque container realizzati in

²⁸² Per una mostra organizzata dalla Fondazione Trussardi.

materiale ignifugo e a tenuta stagna, e fino a Milano ha viaggiato su mezzi di imponenti misure.²⁸³ Le casse che contenevano gli elementi dell'opera erano state progettate appositamente per non rischiare che non passassero tra le aperture del palazzo ospitante, e vennero movimentate con una gru. Ogni fase è stata seguita con scrupolosa attenzione.

Esempi di questo tipo risultano abbastanza eclatanti, anche se in realtà dovrebbero diventare prassi comune²⁸⁴.

I danni che si possono più frequentemente riscontrare derivano dalle temperature troppo alte o troppo basse negli ambienti esterni, dall'alto tasso di umidità con cui vengono conservati gli imballaggi e, soprattutto, dalle vibrazioni a varie frequenze che l'opera subisce durante il trasporto. Occorre tenere conto anche delle dimensioni del mezzo su cui l'opera verrà caricata: esso dovrà essere idoneo a contenerla senza che essa venga sottoposta a stress e a deformazioni. Inoltre, è opportuno che gli imballi siano antirisonanti, stagni, forniti di controllo della temperatura e di sistemi di ancoraggio sicuri e stabili. Soprattutto per il trasporto via mare.

Le opere possono subire danni non solo durante il viaggio , ma anche durante la movimentazione tra i vari mezzi di trasporto e all'interno dello stesso museo: per questa ragione, risulta di vitale importanza formare in modo adeguato chi si occupa di queste operazioni.

²⁸³ L'opera ha viaggiato su cinque container da circa 12 metri .

²⁸⁴ In alcune realtà è già così.



Figura 13 - *Pig Island* (2003-2010), di Paul McCarthy, allestimento Palazzo Citterio, Milano (esposizione curata da Fondazione Trussardi)

4) Documentazione necessaria: il *condition report*, il documento di trasporto (DDT), le schede tecniche di restauro e il certificato di autenticità, un loro possibile impiego per le opere d'arte contemporanea

Le opere d'arte durante i loro spostamenti e prestiti, il restauro e la compravendita devono essere accompagnate da una documentazione che testimoni tali azioni: in un'ottica conservativa, risulterà, poi, più facile intervenire.

Il *condition report* è un documento che deve essere redatto durante ogni movimentazione dell'opera: un prestito, uno spostamento interno o in occasione di un restauro, in occasione della manutenzione ordinaria, del cambiamento delle sue condizioni espositive oppure nel momento in cui vengono rilevati danni o degrado (che possono verificarsi anche durante il prestito stesso). Infatti, il suo scopo è quello di raccogliere in un unico documento tutti i dati (di tipo tecnico, amministrativo e identificati/generali) inerenti alle condizioni attuali dell'opera: in tale modo sarà possibile circoscrivere le responsabilità del mutamento della sua normale condizione. È molto importante dal punto di vista assicurativo, ma anche perché isola temporalmente l'evoluzione del degrado e il danneggiamento, così da poter intervenire specificatamente e, si spera tempestivamente. All'interno *condition report*, invece, vanno

riportate anche le condizioni in cui si trova l'opera allegando delle testimonianze fotografiche nel momento in cui essa viene imballata e poi tolta dall'imballaggio.

Nel 2007, è stato emesso un modello di report europeo²⁸⁵ per la gestione dei prestiti museali: oltre a comprendere le generalità sulla mostra e sull'opera (titolo, durata informazioni sull'organizzatore), richiede se sono state apportate delle modifiche alla struttura e durante l'evento, se essa è impiegata anche per altri scopi e di fornire le specifiche dei muri, dei pavimenti e gli usi precedenti. Occorre altresì descrivere l'ara in cui verrà esposta l'opera prestata, indicando se è permesso fumare. Vanno riportate anche le informazioni riguardanti all'imballaggio e al disimballaggio dell'oggetto e i materiali utilizzati per questi scopi. Inoltre, è necessario indicare le condizioni ambientali a cui viene sottoposta l'opera specificando il livello della temperatura e dell'umidità durante l'esposizione, i sistemi necessari per il loro controllo e l'analisi delle illuminazioni (soprattutto della componente UV). È doveroso riportare anche le informazioni relative alle misure di sicurezza, descrivendo i sistemi antincendio e antifurto presenti.

Per quanto riguarda i trasporti e le spedizioni di arte contemporanea (cioè aventi meno di cinquant'anni o di artista vivente), il documento di trasporto (DDT)²⁸⁶ dedicato deve indicare il mittente, il numero dei colli, la descrizione dell'oggetto (indicando la tipologia dei materiali), la descrizione dell'oggetto, la sua datazione, il suo titolo, l'autore, le misure (altezza, larghezza e peso) e il valore commerciale in euro, per il versamento di eventuali oneri doganali. Il DDT deve essere controfirmato dal mittente, dal vettore e dal destinatario del trasporto.

La scheda di restauro, già indicata all'interno della Carta del Restauro del 1987 e del Codice Urbani del 2004, contiene invece le informazioni relative all'oggetto (la provenienza, l'autore, la datazione, la tecnica e i materiali con cui essa è stata realizzata, il soggetto, la relativa documentazione fotografica, la sua ubicazione e lo stato di conservazione e la tipologia a cui essa appartiene), vengono ascritte le ipotesi di intervento con l'elenco dei materiali che si intende utilizzare. Tutte le fasi dell'intervento devono essere documentate mediante fotografie.

²⁸⁵ Il modello è consultabile a questo indirizzo: http://risorsebeniculturali.fitzcarraldo.it/risorsebeniculturali/files/shared/standard/cilities_Report_Europe_Condition_Report_2007.pdf.

²⁸⁶Regolamentata da: testo Unico Beni Culturali DL 42/2004 e successive modifiche DL 62-63/2008 ex Legge N 88/1998 ex 1089/1939.

Per quanto riguarda il restauro delle opere d'arte contemporanea, si rivelerebbe utile (dato che lo scopo delle schede tecniche di restauro è quello di documentare l'intervento anche in prospettiva di quelli futuri e di testimoniare il lavoro svolto) allegare in tale scheda le interviste sottoposte preventivamente all'artista (o a chi fa le sue veci). È opportuno ricordare che tali schede sono obbligatorie per le opere possedute da istituzioni pubbliche (infatti una copia deve essere consegnata alla Soprintendenza), ma sono caldamente consigliate anche in tutti gli altri casi (quindi anche per quanto riguarda l'ambito preso in esame in questa sede).

Il certificato di autenticità dell'opera viene rilasciato obbligatoriamente²⁸⁷ dal venditore di un'opera all'acquirente dopo la cessione al fine di attestare l'attendibilità della sua provenienza. Esso consiste in una copia fotografica dell'oggetto e la dichiarazione da parte dell'artista (o di chi fa le sue veci, cioè chi possiede i diritti sulle sue opere). Nell'ambito preso in esame in questa sede, ma anche per opere tradizionali, sarebbe vivamente necessario che oltre a questa certificazione venisse fornita una sorta di "carta d'identità" dell'opera contenente le sue modalità di conservazione e i vari passaggi di proprietà.

5) La figura conservatore d'arte contemporanea nel nostro Paese

La figura del restauratore d'arte contemporanea è in continua evoluzione, soprattutto nel nostro Paese. Il restauro "tradizionale" richiede un continuo aggiornamento sulle tecniche e sugli approcci da mettere in atto: tali elementi, sono ancor più necessari nell'ambito preso in esame in questa sede. Le iniziative, i progetti e i network dedicategli sono in continua espansione.

Non esiste un percorso formativo specifico per questa materia che getta le sue basi nell'approccio tradizionale: sicuramente le iniziative proposte dall'Opificio delle Pietre Dure, l'Istituto Superiore Centrale del Restauro e i master dedicati all'arte contemporanea hanno contribuito a fare luce sulla questione e a darne risalto.

Inoltre, le proposte offerte dall'ambito internazionale hanno stimolato iniziative sorte nel nostro Paese (basti pensare a *DIC – Documentare Installazioni Complesse*) e ai convegni che sono sorti in seguito.

²⁸⁷ Secondo l'art. 2 della cd. Legge Pieraccini (L.n.1062/1971) e (art. 64, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*)

Capitolo 4: Linee guida per la conservazione e il restauro dell'arte contemporanea

Si propongono in sintesi alcune linee guida aggiuntive, redatte riunendo quanto è emerso dalle considerazioni fatte finora e raccogliendo quanto è emerso dai seminari, convegni e progetti dedicati alla conservazione dell'arte contemporanea:

- Il restauro non deve influenzare l'opera d'arte: è essa stessa che lo vincola;
- L'intervento deve essere preceduto da riflessioni propedeutiche: occorre premunirsi di tutte le informazioni necessarie che riguardano l'artista stesso, le sue opere, il movimento di cui fa parte, i restauri e le pratiche conservative precedentemente avvenuti sui suoi lavori o sulla tipologia di materiali che la costituiscono;
- Prima di intervenire, è necessario che l'operatore identifichi esattamente la tecnica e i materiali che sono stati impiegati durante la realizzazione dell'opera²⁸⁸ mediante l'analisi strutturale degli elementi e le interviste con l'artista, con chi ha avuto la possibilità di lavorarci oppure, nel caso egli non fosse più in vita, rivolgendosi alla fondazione che si occupa dei suoi lavori. L'opera deve essere conosciuta e indagata in ogni suo aspetto;
- L'individuazione dell'intenzione dell'artista è necessaria nella valutazione delle decisioni da intraprendere in corso d'opera (soprattutto quelle che riguardano le sostituzioni, il ripristino degli elementi seriali, le integrazioni, il degrado intenzionale);
- La pianificazione dell'intervento e l'attuazione di quest'ultimo attraverso l'impiego di modelli decisionali²⁸⁹ consentono di superare i problemi conservativi delle opere costituite da materiali effimeri e di scarsa durabilità;
- Prima di prendere delle decisioni, è opportuno coordinare le responsabilità interessate in maniera adeguata: se è possibile, è caldamente consigliato consultare l'artista per eventuali chiarimenti, facendo attenzione che questo non interferisca

²⁸⁸ Per i materiali industriali, rappresentano un valido aiuto le informazioni fornite dalle ditte produttrici.

²⁸⁹ Si vedano quelli citati nella seconda parte del secondo capitolo, per esempio.

riprendendo il processo creativo. Inoltre, il restauratore in quanto tecnico non può sostituirsi allo storico dell'arte, al critico o al curatore: essi dovranno tenere conto della specificità delle sue competenze scientifiche che confermeranno la possibilità di attuazione dell'intervento e avranno il compito di guidarlo "criticamente" in vista della sua trasmissione al futuro;

- Riparare è meglio di sostituire, ma se necessario è opportuno tenere conto dell'intenzionalità dell'artista, cercando di reperire gli stessi materiali (questo vale soprattutto per gli elementi prodotti serialmente e per quelli prefabbricati) e attuando l'intervento in una maniera quanto più simile alla tecnica originale. Inoltre, occorre tenere conto dell'estetica dell'opera d'arte affinché essa continui a esprimere il messaggio che l'artista le ha attribuito;
- Non considerare di "accettare come inevitabile e imminente la morte dell'oggetto"²⁹⁰ nonostante l'artista abbia impiegato dei materiali effimeri o il cui degrado sia inesorabile: ricordando che il compito del restauratore è quello di posticiparla il più possibile e non di impedirlo. Occorrerà predisporre delle soluzioni preventive idonee alla sua conservazione che non interferiscano con la ricezione del significato da parte del fruitore, in modo tale che egli possa godere del significato dell'opera che l'artista ha dato;
- Evitare l'accanimento terapeutico sempre, soprattutto se è in contraddizione con il significato dell'opera e il parere dell'artista stesso. In questi casi, è preferibile attuare interventi minimi e la conservazione preventiva oppure riconoscere il "diritto all'oblio";
- Evitare le soluzioni conservative preventive troppo estreme²⁹¹ che potrebbero alterare il rapporto dell'opera con l'ambiente circostante o l'effetto visivo;
- Non sono sempre necessarie tecniche complesse e costose, ma è sufficiente un'attenzione quotidiana e una precisa conoscenza della materia e della sua reazione a determinate condizioni ambientali;

²⁹⁰In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Proposte per una Teoria del restauro dell'arte contemporanea* di Giorgio Bonsanti (2012), p.129.

²⁹¹ Come racchiudere in teche o compartimenti stagni

- La conservazione dell'arte contemporanea deve essere attuata con approccio interdisciplinare riunendo storici dell'arte, restauratori, scienziati, specialisti della legislazione, coinvolgendo l'artista vivente. Inoltre, chi opera in questo settore deve rimanere costantemente aggiornato partecipando alle iniziative dedicate;
- L'organizzazione e la razionalizzazione degli ambienti espositivi garantisce una corretta fruibilità delle opere d'arte, concorrendo alla sua tutela;
- Le collezioni vanno monitorate e sorvegliate sia in sede espositiva ma anche durante il loro deposito attraverso *check* periodici: gli ambienti vanno sorvegliati dal punto di vista climatologico. Ogni movimento dell'opera rappresenta un trauma, perciò prestiti, trasporti e imballaggi vanno necessariamente controllati. Essa rischia di venire danneggiata oppure che alcune parti vadano smarrite (soprattutto per le opere che sono composte da più elementi, come le installazioni) per cui occorre seguire le operazioni d'imballaggio e collaborare con i funzionari addetti a queste mansioni²⁹²;
- La preparazione degli addetti ai lavori inizia prima del restauro: storici, musei e trasportatori devono essere formati idoneamente in modo da poter passare anche all'educazione degli stessi visitatori;
- Coinvolgere lo staff museale nelle attività di prevenzione, informandolo sui rischi, le possibilità di degrado e la situazione conservativa attuale, e impegnandolo nel monitoraggio delle opere (segnalando ai conservatori eventuali anomalie);
- Ogni opera deve essere corredata di tutta la documentazione necessaria nell'eventualità che venga sottoposta a un intervento diretto. Essa comprende le ricerche storiche, le indagini scientifiche, le interviste, le informazioni relative alla sua condizione conservativa e *condition report*. Inoltre, durante i trasporti essa deve essere accompagnata dai documenti di trasporto (DDT), indicando il numero dei pezzi, le proprietà specifiche e il suo valore;
- Quando le opere entrano a far parte della collezione è necessario compilare una sorta di "carta d'identità", che deve essere corredata del maggior numero possibile

²⁹² L'ideale sarebbe che venisse nominata una sorta di "squadra di manutenzione".

di informazioni (soprattutto inerenti alla sua storia conservativa e comprendendo le istruzioni da seguire durante l'esposizione) per la sua corretta gestione;

- Per la conservazione dell'arte contemporanea, la condivisione delle informazioni rappresenta l'azione necessaria. È caldamente consigliabile che le istituzioni museali operino in network nazionali²⁹³ e internazionali, così come anche i curatori delle collezioni e i conservatori, che si occupino di questo tema. La condivisione delle documentazioni raccolte in sede di intervento (preventivo e diretto) permette che il loro accesso sia facilitato “permettendo un rigore filologico all'interpretazione dei dati raccolti”²⁹⁴ e aggiornando in tempo reale chi opera in questo settore;

²⁹³ Per esempio, sarebbe interessante se l'associazione *AMACI* (Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea). Tra gli aderenti ci sono *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, *Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci*, *Fondazione Musei Civici Venezia – Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro*, *Mambo – Museo d'Arte Moderna di Bologna*, *Mart*, *Maxxi*. Riportando lo statuto dell'associazione:

- “La nascita di Amaci ha significato la creazione di una rete di musei attivi nel settore dell'arte contemporanea che si è concretizzata in un proficuo scambio di informazioni, idee ed esperienze altrimenti difficili da realizzare e nella condivisione di modelli di crescita e miglioramento degli standard di qualità delle nostre istituzioni”;

- “La reciproca condivisione favorisce una maggiore circuitazione dell'informazione e della conoscenza sostenuta”.

²⁹⁴ In Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, *Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea* di Antonio Rava, (2012), p. 152.

Conclusioni

Lo studio ha messo in luce gli aspetti di un dibattito ancora aperto, i cui esiti sono incerti e in continua evoluzione. Le soluzioni alle questioni inerenti alla conservazione dell'arte contemporanea non hanno, infatti, una soluzione univoca.

Innanzitutto, l'arte contemporanea rappresenta un ambito di ricerca complesso. La complessità deriva sia dalla molteplicità di forme che assumono le opere, sia dalle tecniche innovative che gli artisti impiegano sia, infine, dai materiali che possono essere effimeri e facilmente deperibili oppure prodotti industrialmente, manifestando problematiche che sono ancora in fase di studio, come nel caso delle plastiche. A questi aspetti si aggiunge anche l'intenzionalità dell'artista che sta dietro al processo artistico e, quindi, alla realizzazione dell'opera d'arte. Può accadere che l'opera preveda il suo stesso degrado per esprimere il messaggio artistico oppure che sia stata realizzata appositamente con materiali facilmente deperibili. Per far fronte a queste problematiche, sono necessarie delle riflessioni teoriche preventive che non devono essere finalizzate a trovare soluzioni tecniche dirette e definitive. Queste potrebbero sconvolgere il messaggio dell'artista (per esempio, che accadrebbe se rinchiudessimo gli igloo di Mario Merz in teche di vetro?), ma devono prendere in esame diverse variabili (come è avvenuto durante il progetto *Conservation of Modern Art*). Proprio queste variabili potrebbero portare a esiti che richiederebbero operazioni anche minime e, in certi casi, temporaneamente risolutive, ma in linea con l'intenzionalità dell'artista. Infatti l'artista, possedendo il diritto morale sulle sue opere, ha la facoltà di negarne la paternità qualora, dopo un intervento di restauro oppure per la mancanza di adeguate premure, non riconosca più la sua opera. In poche parole, si tratta della discrepanza tra la condizione del manufatto (prima o dopo l'intervento) e il suo significato enunciata dal progetto sopracitato. La perdita della paternità rappresenterebbe una perdita anche per il possessore dell'opera.

Tali aspetti sono stati approfonditi verso la fine degli anni Ottanta: il 1987, con il convegno di Rivoli, può essere considerato l'anno che ha inaugurato nel nostro Paese un nuovo tipo di sensibilità. Le riflessioni contenute nella *Teoria del restauro* di Cesare Brandi contengono spunti interessanti, che sono stati approfonditi e applicati all'arte contemporanea. Infatti, nella questione riguardante la *materia*, è opportuno ricordare che i materiali nell'arte contemporanea assumono un significato divenendo parte del messaggio artistico; per quella

delle *integrazioni*, delle *lacune* e delle *sostituzioni* occorre tenere a mente l'identità figurativa dell'opera; per quella della *patina del tempo* occorre mediare gli aspetti storici con quelli estetici; per quella del *rifacimento* e dell'*unicità* occorre ricordare che nell'arte contemporanea l'artista può dare l'autorizzazione per riattivare l'opera o per realizzarla *ex novo*, mentre nel caso del *restauro preventivo* occorre ricordare che la prima forma di tutela è il "non restauro". Da quest'ultimo aspetto, risulta evidente che la conservazione dell'opera d'arte contemporanea inizia dal momento della sua stessa acquisizione (addirittura potrebbe iniziare ancor prima nel caso l'artista chiedesse consigli al restauratore durante la creazione per poter garantirne maggiore resistenza al degrado in futuro). La conservazione delle opere contemporanee è possibile solo attraverso la documentazione di tutti gli aspetti che la riguardano o che la potrebbero riguardare. Si è visto infatti come negli ultimi vent'anni sia emersa la necessità di raccogliere le informazioni relative agli artisti, ai materiali e alle tecniche (tramite interviste dirette, modelli facsimili come quelli di Heinz Altöfer o i sistemi di campionatura del progetto *POP ART*) e di creare dei sistemi che le potessero condividere divulgandole (come l'*INCCA*) creando una casistica da consultare all'occorrenza.

È possibile affermare che la documentazione di ogni aspetto che riguarda l'opera risulta fondamentale nel momento in cui vanno prese delle decisioni: più la documentazione è precisa più i risultati saranno soddisfacenti, poiché la materia in esame non ammette una manipolazione insistente o gesti incerti. Se vogliamo che le generazioni future ricavano il massimo piacere dall'arte del nostro tempo e - nel caso - intervenirevi, occorre raccogliere e registrare quante più informazioni possibili.

Nel convegno di Venezia del 1996 emersero due priorità: la prima riguardava la necessità di una nuova Carta del restauro, o di un allegato alla precedente del 1987, dedicati alla conservazione dell'arte contemporanea, mentre la seconda riguardava il bisogno di creare un centro di studi e di documentazione su questo tema. Per quanto riguarda il primo aspetto, come è già stato detto, risulta evidente che una nuova Carta del Restauro sia necessaria in quanto costituirebbe un riferimento etico e ideologico per chi opera in questo settore. Essa non dovrà entrare in merito a considerazioni troppo specifiche, viste le innumerevoli forme di opere d'arte e i molteplici materiali che vengono impiegati (a cui corrispondono numerose tipologie di degrado e relative problematiche conservative). Essa dovrebbe concentrarsi su

norme che diano luogo a un metodo decisionale e di gestione delle operazioni conservative sui, all'interno del quale andrebbero declinati casi specifici.

Occorre prendere atto che molte opere sono destinate a “morire”, come tantissime sono già “morte”, forse perché non sono state ancora trovate soluzioni in linea con l'intenzionalità e il messaggio dell'artista.

In opposizione al pensiero comune, secondo cui l'arte contemporanea non necessita di essere “restaurata” in quanto “nuova” e “vicina” cronologicamente, è possibile affermare che, proprio per il suo essere recente, molto spesso non vengono presi gli accorgimenti necessari (soprattutto per gli artisti emergenti) alla sua tutela in vista di una sua trasmissione alle generazioni future. Risulta evidente che come non tutte le opere del passato sono giunte fino a noi, ma ora possediamo tutti i mezzi per poter conservare le informazioni disponibili relative alle opere d'arte, sia antiche che contemporanee.

Infatti, la seconda priorità del seminario tenutosi a Venezia nel 1996 riguardava la creazione di un centro di documentazione: internet ha reso non più necessario un luogo fisico per la conservazione delle informazioni, come nelle tradizionali biblioteche e archivi, ma le informazioni ora possono essere consultate, modificate e diffuse in tutto il mondo in tempo reale. I network favoriscono inoltre l'interscambio di informazioni tra Paesi e professioni diversi.

Al termine dell'elaborato sono state proposte delle linee guida che raccolgono gli aspetti più importanti emersi durante la ricerca eseguita. Esse rappresentano alcune considerazioni su una disciplina che manca ancora di una base teorica universalmente accettata che costituisca un punto di partenza per superare la complessità e l'incertezza del successo che si cela dietro il caso specifico. Le linee proposte insistono soprattutto sull'importanza delle informazioni riguardanti l'artista e la sua intenzionalità, i materiali e il loro significato all'interno dell'opera, la formazione di ogni persona coinvolta nelle attività inerenti (l'esposizione, l'allestimento, il trasporto, il deposito) e la documentazione accessoria (come DDT, *condition report*, certificato d'autenticità), il “diritto all'oblio” e l'accanimento terapeutico.

L'arte contemporanea e le sue ricerche sono sempre in evoluzione per poter esprimere sempre nuovi bisogni espressivi e tale carattere si riflette nella sua conservazione come uno

stimolante campo d'indagine in cui le sfide e le questioni che essa propone si rivelano aperte a prospettive sempre nuove.

Bibliografia e sitografia

Bibliografia

- AA. VV., *Restauro, manutenzione, conservazione dei Beni Culturali: materiali, prodotti, tecniche*, Bologna, Pitagora, 2003
- Acton M., *Guardare l'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2008
- Althöfer H., *Il restauro delle opere moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991
- Angelucci S., *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al "Colloquio su restauro dell'arte moderna e contemporanea"*, Fiesole (FI), Nardini Editore, 1994
- Basile G., *Che cos'è il restauro*, Roma, Editori Riuniti, 1989
- Bernardelli F., Poli F., *Arte contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2003
- Bordini S., *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti sperimentazioni*, Roma, Carocci, 2007
- Brachert T., *La patina del restauro delle opere d'arte*, Firenze, Nardini, 1990
- Brandi C., *Il restauro: teoria e pratica, 1939-1986*, Roma, Editori Riuniti, 1994
- Brandi C., *Teoria del Restauro*, Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977
- Chintore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005
- Di Martino E., *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005
- Hummelen U., Sillé D., *Modern art: who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, Amsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999,
- Maramotti A., *La materia del restauro*, Milano, Franco Angeli Libri s.r.l., 1989
- Mundici M., Rava A., *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013
- Pugliese M., *Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCXCVII – 2000, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, serie IX - volume XII, fascicolo 2

- Pugliese M., *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*, Milano : Electa, 2009
- Pugliese M., *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012
- Scholte T., Wharton G., *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam University Press - RCE Publications, 2012
- Villafranca Soissons I., *In Opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2015

Sitografia

- <http://popart-highlights.mnhn.fr>
- <http://risorsebeniculturali.fitzcarraldo.it>
- <http://www.trax.it/>
- www.art21.org
- www.artnews.com
- www.artonweb.it
- www.brera.beniculturali.it
- www.cesarebrandi.org
- www.incca.org
- www.pistoletto.it
- www.sbapge.liguria.beniculturali.it
- www.smithsonianmag.com
- www.youtube.com

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno supportato (e sopportato) durante la stesura della Tesi.

Un ringraziamento va al professor Giulio Pojana, Relatore, senza il quale questa Tesi non esisterebbe. Ringrazio anche la professoressa Stefania Portinari, Correlatrice.

Ringrazio di cuore per il sostegno, l'incoraggiamento e la motivazione ricevuti, le mie amiche e i miei amici di sempre, ormai divenuti una grande famiglia, le mie colleghe, ormai non più semplici compagne di studio, con cui ho condiviso momenti di forte impegno e di premiata spensieratezza. Ringrazio anche tutte le persone che ho avuto modo di conoscere in questi due anni tra cui le coinquiline e i coinquilini con cui ho vissuto, i colleghi del tirocinio con cui ho condiviso l'esperienza formativa e tutti gli amici che ho incontrato.

Soprattutto, alla fine del mio percorso di studi vorrei ringraziare la mia famiglia, a cui questo lavoro è dedicato, per aver creduto sempre in me e avermi dato la possibilità di arrivare fino a qui. Spero di rendervi fieri e orgogliosi di me in ogni traguardo della mia vita.