



Scuola Dottorale in Culture e trasformazioni
della città e del territorio

Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura

XXI ciclo

**TEORIE DELLA CONSERVAZIONE
DELL'ARTE CONTEMPORANEA**

L-ART-04

Coordinatore: Ch.mo Prof. Daniele Manacorda

Tutor: Ch.ma Prof.ssa Orietta Rossi Pinelli

Dottoranda: Francesca Valentini

Indice

1.	Premessa	1
2.	Materiali non tradizionali: teorie “classiche”	18
2.1	Il complesso rapporto fra la <i>Teoria del restauro</i> di Cesare Brandi e la conservazione dell'arte contemporanea	18
2.2	La concezione dell'opera d'arte per Brandi	19
2.3	“Integrazione dello spettatore” e opera aperta	21
2.4	Immagine, non segno	23
2.5	La <i>Teoria</i> discussa in relazione alla conservazione dell'arte contemporanea: i concetti	30
2.6	Il “riconoscimento metodologico”	31
2.7	Contro il metodo	31
2.8	Contro il merito. L' “imperativo categorico”	33
2.9	Il restauro come atto critico	35
2.10	“Si restaura solo la materia dell'opera d'arte”	36
2.11	Il “terzo tempo dell'opera d'arte”: il ruolo dell'artista	39
2.12	Limiti cronologici dell'applicabilità della <i>Teoria</i>	40
3.	Dibattito italiano sulla conservazione dell'arte contemporanea: 1964-1968	42
3.1	Arte contemporanea e beni culturali: la Commissione Franceschini (1964-1967). La relazione di Palma Bucarelli	42
3.2	La relazione del Sen. Carlo Levi sull'arte contemporanea	43
3.3	Proposte per l'arte contemporanea	45
3.4	La relazione finale della Commissione Franceschini sull'arte contemporanea	47
3.5	Tecniche, critica e catalogo: 1968	48
4.	Conservazione preventiva: teorie “classiche”	54
4.1	Cesare Brandi: “restauro preventivo” e “Carta del restauro 1972”	54
4.2	Giovanni Urbani: conservazione programmata	56
4.3	Conservazione preventiva per l'arte contemporanea	59
5.	Il dibattito italiano: 1987-1997	64
5.1	Rivoli 1987	64
5.2	Ferrara 1991	66
5.3	Prato 1994	69
5.4	La Sapienza 1994	70
5.5	Venezia 1996	73
5.6	1997-1999	74
6.	Istituto Centrale per il Restauro e conservazione del contemporaneo	77
6.1	Il caso Pascali	77
6.2	L'approccio teorico: restauro dell'arte contemporanea e restauro dell'arte precontemporanea	87
6.3	Progetto Burri	88

7.	Teorie contemporanee della conservazione	83
7.1	Salvador Muñoz-Viñas: <i>Teoria del restauro contemporanea</i>	83
7.2	Jukka Jokilehto: teorie del Patrimonio materiale e immateriale	87
7.3	Linee guida UNESCO per il Patrimonio immateriale	100
8.	Impertinenza della materia: teorie semiotiche (del <i>meaning</i>) I	103
8.1	Copia, replica, sostituzione	103
8.2	Autenticità dei materiali	103
8.3	Materiali simbolici: sostituzioni/Joseph Beuys	105
8.4	Materiali irrecuperabili: copie e repliche	107
8.5	I <i>Valori</i> di Riegl e la replica del contemporaneo	110
8.6	Repliche d'artista	114
8.7	Repliche come documentazione: selezione e storia dell'arte	117
8.8	Selezione e mercato: cosa documentare	119
8.9	Replica come reinvenzione di un valore perduto	120
9.	Impertinenza della materia: teorie semiotiche (del <i>meaning</i>) II	122
9.1	Inside_Installations	122
9.2	Installazioni come oggetti sociali	123
9.3	Installazioni come partiture musicali	125
10.	Documentazione: rapporto con gli artisti	129
10.1	Breve storia europea: Olanda, Inghilterra, INCCA	129
10.2	Documentazione e rapporto con l'artista in Germania	131
10.3	Documentazione e rapporto con l'artista in Italia	134
10.4	Indagine: ricorso all'intervento degli artisti nelle istituzioni	139
11.	La materia assente: new media art. Documentazione come strategia conservativa	143
11.1	Il video: <i>art/tapes/22</i>	145
11.2	GAMA - Gateway to Archives of Media Art	146
11.3	Variable Media Approach: documentare l'intento artistico per reinterpretarlo	148
11.4	Oral history: documentare le percezioni del fruitore	152
11.5	Oral history: recupero antropologico della memoria di opere perse	156
12	Opere immateriali: l'archivio come dispositivo di conservazione	158
12.1	Il progetto CASPAR	158
12.2	Le fasi del progetto	159
12.3	<i>Preservation trough access, preservation trough changes</i>	154
13.	Archivio: scrittura della storia dell'arte, costruzione della memoria	168
13.1	L'archivio di tutto	169
13.2	Archivio, selezione e potere	174
14.	Bibliografia	180

1. Premessa

Che l'arte contemporanea rientri fra gli oggetti della tutela e necessiti di conservazione e di restauri è una realtà acquisita alle scienze della conservazione da pochi anni.

La conservazione dell'arte contemporanea è una disciplina giovane, che si è sviluppata a partire da emergenze inaspettate, come il deterioramento della Rothko Chapel di Houston negli anni Settanta, o il degrado del grasso di Beuys nel 1977, allo Stedelijk Museum di Amsterdam.

Il radicale mutamento di paradigma dell'arte del XX secolo, il superamento della mimesi rappresentativa e l'apertura tecnica ad ogni tipo di materia e di processo creativo e di fruizione, sono stati recepiti dalla critica e dalla storia dell'arte con scarti minimi rispetto al loro divenire. Futurismo, cubismo, dada, action painting, informale, concettuale, process art, video arte, i movimenti che hanno segnato nel Novecento eccezionali cambiamenti nella produzione di oggetti d'arte, hanno conosciuto una riflessione teorica espressa dagli stessi artisti e dalla critica in tempo reale, parallelamente a correnti pittoriche come l'astrattismo, il suprematismo, il “ritorno all'ordine” e la pop art, egualmente teorizzate nelle loro novità di linguaggio e di tecniche rispetto alla pittura “tradizionale”.

Che questo flusso di “arte nuova” fosse esposto alle ingiurie del tempo come e più dell'arte tradizionale è consapevolezza tardiva e in qualche modo stupita, da parte della comunità dei critici e dei conservatori, salvo pochissime eccezioni.

È possibile oggi tracciare una storia della conservazione dell'arte contemporanea, partendo dagli esordi, dislocati nel tempo e nello spazio, della preoccupazione per la durata dei nuovi materiali: 1939, Olanda, l'artista Rueters invia un questionario ad altri artisti per documentare tecniche e significati delle loro opere conservate nei musei di Amsterdam; 1965, Italia, la soprintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna Palma Bucarelli guarda alle opere informali prevedendo che porranno in futuro problemi conservativi, e interroga l'Istituto Centrale per il Restauro sul da farsi; 1968, Italia: le interviste agli artisti viventi su tecniche e materiali raccolte da Carla Lonzi, Marisa Volpi, Tommaso Trini; 1975, Germania: Erich Ganzert Castrillo costituisce un primo archivio di interviste ad artisti presenti nelle collezioni del Frankfurter Museum fur Moderne Kunst.

Alla fine degli anni Settanta i primi casi di decadimento “imprevisto”: Rothko, Beuys, una plastica di Burri vandalizzata a Roma nel 1978, un monocromo di Barnett Newman sfregiato ad Amsterdam nel 1986, le sculture di tela, le vasche per l'acqua e le pagliette di ferro di Pino

Pascali che perdevano inesorabilmente il loro aspetto. Sono questi i casi di studio in qualche modo “classici” della disciplina, che sollevarono problemi puntuali, e trovarono soluzioni diversificate a seconda del regime di proprietà dell'opera, della tradizione conservativa locale, dell'intuizione del restauratore.

Ad oggi, la cappella di Houston con le dark pictures di Rothko, restaurata da Carol Mancusi-Ungaro nel 1980-87 è stata oggetto di una nuova campagna conservativa nel 1999-2000; la sostituzione del grasso di Beuys (*Corner of Fat in Cardboard Box*, 1963) con cera è stata disconosciuta dallo Stedelijk; il restauro del monocromo di Newman, *Who's afraid of red, yellow and blue? III* (1966-67), una ridipintura, è stato disconosciuto sempre dallo Stedelijk; la zincatura delle vasche di *32 mq circa di mare* (1968) di Pascali alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (GNAM) è stata messa in dubbio. Il restauro di *Grande Rosso P* (1964) di Burri, sempre in collezione GNAM, resiste, ed ha aperto un filone di studi sui materiali di Burri.

Questa breve rassegna casistica descrive una fase sperimentale, di reazione, rispetto a problematiche che la comunità internazionale dei conservatori e storici dell'arte valutava incommensurabili con le prassi restaurative dedicate alle opere “tradizionali”.

La fine degli anni Ottanta vede l'avvio di un processo di riflessione e di ricerca di paradigmi specifici per l'arte contemporanea, attraverso convegni e incontri anche internazionali, e segna una prima differenziazione evidente per aree culturali.

L'approccio italiano, erede di forti impostazioni concettuale come quelle brandiana e urbaniana, imposta la conservazione dell'oggetto d'arte contemporanea in costante rapporto con teorie e prassi elaborate per l'oggetto d'arte antica, e più generalmente per i “beni culturali”, secondo una concezione unitaria di “patrimonio”.

Un approccio che si può definire “anglosassone” ma che riguarda i paesi più attivi nella conservazione del contemporaneo, Inghilterra, Olanda, Germania, Stati Uniti, Canada, rimarca una discontinuità fra arte contemporanea e arte precontemporanea, che è da individuare nelle tecniche, nei presupposti estetici, nei materiali, e nella presenza dell'artista, nella sua prossimità temporale e spaziale, nel suo essere raggiungibile.

Tratto comune alle aree “latine” e “anglosassoni” è, in questa fase iniziale degli studi e ancora oggi, il grande impulso alla ricerca scientifica sulla composizione chimica dei “nuovi materiali”, sulle loro interazioni reciproche e con gli ambienti, sul loro degrado e sui nuovi (e vecchi) materiali da restauro con i quali affrontarlo: materiali costitutivi quali acrilici, plastiche, gomme, poliuretani, pvc, ma anche olii di sintesi, tele industriali, sono oggetto di ricerche ormai molto avanzate e produttive.

Non è questo l'oggetto del presente lavoro, come non lo è un approccio alla conservazione dell'arte contemporanea come problema di “new materials”: oggetto della mia ricerca sono i metodi e le teorie che hanno guidato, o seguito, gli interventi sulle “materie” dell'arte contemporanea, nella storia della loro conservazione.

Le “materie” contemporanee sono, da Duchamp in poi, riferimento obbligato, idee, processi, progetti, tradotti in oggetti ininfluenti, ripetibili, effimeri a volte. L'arte più “contemporanea”, la “new media art”, è arte *sine materia*, smaterializzata, per quanto supportata da complessi e voluminosi apparati tecnologici.

Il percorso teorico che mi prometto di seguire all'interno della riflessione internazionale sul restauro è quello che conduce ad una nuova definizione di “cosa è da conservare” di un'opera contemporanea.

L'oggetto contemporaneo non è pacifico rispetto all'antico non a causa della sua incerta durata, ma nella definizione di ciò che lo designa come oggetto d'arte: quanto viene chiamato il “mutamento di statuto” dell'arte contemporanea.

Dalla “immagine” o “aspetto” di un'opera visuale-pittorica, nella definizione brandiana, si trascorre alla definizione di “meaning”, significato, di un'opera concettuale, supportata da materie e con un suo aspetto percepibile, al “kernel”, cuore, di un'opera new media, che ancora ha materie e aspetti, ma che non si esaurisce in questi.

Questo rapporto di distanza fra “ciò che è da conservare” e la materialità dell'oggetto conduce a nuove definizioni di “autentico”, “originale”, “autografo”, *déplacés* rispetto alla coincidenza di intento artistico e consistenza sensibile di un'opera d'arte tradizionale. “Ciò che l'artista avrà voluto dirci” può essere altrove rispetto all'oggetto che ci è pervenuto, e può sussistere anche oltre la sua degenerazione materiale.

Autentica è l'idea, il progetto, la pratica, come avviene per i “beni del patrimonio immateriale”, antropologici ed etnografici, per i quali gli oggetti sono supporti utili e rinnovabili.

Secondo oggetto di questo lavoro, che sarà possibile seguire in “sottotraccia”, è la domanda, che eccede i confini della conservazione, sul “perchè conserviamo questo”: in altre parole sul mutamento dei valori che rendono le opere d'arte “oggetti di conservazione”.

Partendo dall'imperativo etico alla conservazione di Brandi, dovuto al “riconoscimento metodologico dell'opera d'arte nella sua consistenza estetica e storica”, si analizzeranno teorie che, considerando molto limitativo il valore estetico di un “oggetto di conservazione”, intendono tutelarne il valore “sociale”; ancora, si contestualizzeranno opere e prassi conservative all'interno del sistema dell'arte, tentando di riconoscere quali motivazioni

conducono un'opera d'arte ad entrare nel raggio della conservazione. Valori estetici, storici, sociali, ma anche finanziari, di marketing, dipendenti da processi paralleli o esterni alla determinazione di una qualità “intrinseca” dell'opera. Un criterio che propongo in questo senso, riferendomi alle opere entrate nel mercato, nei musei, nelle collezioni private e quindi oggetto di preoccupazioni conservative, è quello del *successo*¹; una seconda proposta riguarda opere molto complesse di new media art, ed è, paradossalmente, il loro *valore di archiviabilità*: l'opera è conservata in quanto interessante da conservare, utile al sistema della conservazione dell'arte contemporanea².

Queste proposte designano soltanto una parte degli oggetti di conservazione, e denunciano in complesso l'esistenza di un “sistema del restauro” che deve alimentarsi, messo in luce peraltro dalle recenti polemiche su una “moratoria per il restauro”³.

Riguardo ad opere d'arte contemporanea che sono all'interno del sistema della conservazione, lasciando da parte la domanda sul “perchè”, restano questioni aperte il “se” e il “come”.

La fase “pionieristica” del dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea, gli anni Ottanta-Novanta, associava nei convegni interventi tecnici a riflessioni orientate alla teoria e alla considerazione del limite dell'azione conservativa. Una assunzione centrale di quella fase è “non tutte le opere sono state concepite per durare nel tempo, molte anzi hanno un intento effimero”. Performances, opere composte di materiali rapidamente deperibili e organici, opere processuali in cui l'opera finale, il residuo materico, non condensa l'intero sviluppo creativo, installazioni di cose diverse, hanno indotto i “teorici”, soprattutto storici dell'arte e filosofi implicati nel dibattito, a dichiarare la non conservabilità di parte dell'arte del XX secolo. Così Michele Cordaro e Paolo Venturoli, negli anni fra 1987 e 1996 in Italia, di fronte alla natura di evento puntuale e situato di una performance o di una installazione proponevano la conservazione della sola documentazione, riconoscendo a queste forme d'arte uno status finito e non ripetibile, di cosa accaduta una volta per sempre⁴.

Una posizione simile, molti anni dopo, è stata sostenuta da Massimo Carboni, presente ai dibattiti italiani sulla conservazione del contemporaneo fra 2007 e 2008⁵. La sua idea è che il rispetto dello statuto effimero di opere che *non vogliono permanere* debba condurre all'astensione dal restauro, che si tradurrebbe in un misconoscimento di significati e in una

1 Si veda il paragrafo 8.7, “Repliche come documentazione: selezione e storia dell'arte”.

2 Si veda il paragrafo 13-1, “L'archivio di tutto”.

3 Si veda SETTIS S., GINZBURG C., 2007.

4 Si vedano i paragrafi 5.1, “Rivoli 1987”, e 5.5, “Venezia 1996”.

5 CARBONI M., (a), 2008.

sorta di imbalsamazione⁶.

Queste proposte sono rimaste isolate, in primo luogo perchè è arduo, sottratte le macchine che si autodistruggono di Tinguely, incontrare artisti e opere che assolutamente si rifiutino di permanere, e, in secondo luogo, perchè il dibattito sulla conservazione del contemporaneo e i metodi che ha sviluppato negli ultimi vent'anni sono andati nella direzione della salvaguardia. Il dibattito e la ricerca sono prevalentemente interni al campo della conservazione e della tutela, che non può che porsi la domanda sul “come conservare”, e ha sviluppato metodi di studio degli oggetti orientati a preservarne quanti più elementi, semantici e materici.

La struttura di questa tesi è complessa. Intendendo tracciare una storia dei differenti approcci teorici al problema del contemporaneo segue una “cronologia” che parte dalle teorie “classiche” della conservazione, come quelle di Brandi e Urbani (1950-1980), considera le teorie della conservazione del “patrimonio culturale materiale e immateriale” nelle prospettive degli organi sovranazionali di tutela come l'UNESCO, l'ICCROM, l'ICOMOS (1945-2009), arriva alle teorie semiotiche per la conservazione (1980-2009) e alle “ontologie” degli archivi della memoria digitale (1993-2009). Le date di riferimento indicano la fase di elaborazione di questi approcci, non della loro attuazione: perchè nella conservazione del contemporaneo tutti questi approcci sono compresenti, non si superano in una improbabile “evoluzione”, ma si applicano di volta in volta agli oggetti cui rispondono più coerentemente.

Considerate separatamente per necessità di discorso, le teorie saranno confrontate continuamente tra loro proprio in ragione del loro essere attualmente in discussione.

Queste prospettive teoriche si rivolgono in alcuni casi, “teorie classiche” e “teorie del patrimonio”, ad un oggetto d'arte “generale”, in altri, “teorie semantiche” e “teorie dell'archivio”, ad oggetti specifici, opere d'arte concettuali, installazioni, opere di new media art.

La “cronologia” è stata dunque inserita e confrontata di volta in volta con i campi della conservazione in cui è stata sperimentata. Caso esemplare e molto dibattuto, la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi, da cui si diparte il lavoro: una teoria edita nel 1963 e sviluppata nei quindici anni precedenti, che è al centro del dibattito italiano, e considerata in quello europeo, e che si troverà nella presente trattazione riferita e “applicata” ad opere contemporanee oggettuali, in cui immagine e materia coincidono, come in Burri, e “messa a prova” su opere concettuali, in cui l'oggetto è ripetibile, su monocromi, su opere a supporto tecnologico.

La non universalità e non eternità della teoria brandiana, affermazione che sembra voler

6 Si veda il paragrafo 2.8, “Contro il merito. *L'imperativo categorico*”.

essere il traguardo di certa riflessione contemporanea, è in questo lavoro tematizzata attraverso la contestualizzazione storica della *Teoria* stessa, nel corso degli eventi della tutela italiana, dalla commissione Franceschini del 1964 all'istituzione del Ministero per i beni culturali nel 1975, e nel corso della produzione teorica brandiana, negli anni Sessanta e Settanta molto attenta all'arte contemporanea. La vitalità della teoria brandiana nel suo aspetto di approccio all'oggetto, come conclusione intermedia, può dirsi aderente soprattutto ad una vasta categoria di opere contemporanee, le opere materiche, compresenti come “tecnica” alle opere concettuali e a supporto tecnologico. Come non c'è una arte contemporanea, non c'è una teoria della conservazione dell'arte contemporanea. Principi introdotti da Brandi come quello della museologia come restauro preventivo, sviluppato nell'idea di conservazione programmata e “di insieme” da Urbani, costituiscono la base delle pratiche conservative ambientali e di manutenzione continua che sono in effetti gli esiti più avanzati, e ancora in corso di affermazione, delle pratiche museali più lungimiranti⁷.

Ma la conservazione del contemporaneo si pone molto spesso come problema di oggetti, di cose discrete più che di insiemi, ed è rispetto a problemi specifici che molte delle teorie considerate si esercitano.

La cronologia contestuale delle teorie, in Italia, dopo la teoria dell'arte brandiana, incontra il movimento, anche politico, di affermazione del concetto di “bene culturale”, ben più ampio di quello di “opera d'arte”, negli anni Sessanta e Settanta, parallelo al riconoscimento da parte degli storici dell'arte di una problematicità conservativa delle opere d'arte contemporanee, mai affrontata da Brandi.

I lavori della commissione Franceschini esprimono una visione nuova del “bene culturale”, che fatica ad affermarsi, e non recepiscono le preoccupazioni di Palma Bucarelli per la conservazione dei nuovi materiali delle opere in collezione GNAM⁸. Allo stesso tempo, nel 1968, storici dell'arte militanti, come il gruppo Lonzi, Volpi, Trini, con le interviste agli artisti già citate, e il gruppo di studio sulla catalogazione dell'opera contemporanea guidato da Giorgio De Marchis, Gianna Piantoni, Sandra Pinto, si interrogano sulla specificità vera o presunta dell'opera d'arte contemporanea⁹.

Questa fase della riflessione esprime una consapevolezza che tende a ricondurre l'opera contemporanea nelle categorie di quella “tradizionale” (De Marchis, Piantoni, Pinto) e allo stesso tempo mantiene una visione dell'arte contemporanea come ontologicamente “nuova”,

7 Si vedano i paragrafi 4.3 “Conservazione preventiva per l'arte contemporanea”, e 6 “Istituto Centrale per il Restauro e conservazione del contemporaneo”.

8 Si veda il paragrafo 3.1, “La relazione di Palma Bucarelli”.

9 Si veda il paragrafo 3.5, “Tecniche, critica e catalogo”.

da promuovere, e non ancora da tutelare¹⁰.

Gli anni Cinquanta - Settanta sono per altro verso anni di confronti internazionali, con sforzi collettivi e parziali per l'elaborazione di "Carte del restauro" (Carta di Venezia ICOMOS 1964; Carta del Restauro 1972), che estendono con movimenti contraddittori il campo del bene da conservare: sono gli anni del passaggio dai concetti di "belle arti e antichità" a quelli di "beni culturali artistici storici demo etno antropologici", che incontrano resistenze, in primo luogo in Brandi, che nella carta del restauro del 1972 parla di "opere d'arte", ma include, per la prima volta, almeno nominalmente, le opere d'arte contemporanee fra gli oggetti di tutela¹¹. La definizione dell'oggetto di conservazione è ancora oggi al centro del dibattito internazionale, come dimostra, dagli anni Duemila, l'inclusione nella conservazione del patrimonio intangibile, promossa dall'UNESCO, e le proposte di teorie come quelle del Getty Institute esemplificate nei lavori di Salvador Muñoz Viñas, a favore della conservazione dei valori dell'oggetto rilevanti per numerosi "stakeholders", interessati. Fra gli "stakeholders" sono gli storici dell'arte, i conservatori, gli scienziati, ma anche il pubblico e gli operatori del turismo¹².

Il discorso sulla conservazione dell'oggetto d'arte contemporanea sembra infatti svolgersi all'interno del "campo" tradizionale della conservazione. In realtà un passaggio di rilievo è costituito dall'ingresso, in questo campo ristretto, di nuovi attori: artisti e pubblico.

Si presenta dunque un modello teorico radicalmente diverso da quello brandiano, patrimoniale e "ereditario", di trasmissione al futuro di ciò che ricevemmo: il nuovo modello proposto prevede la costruzione della memoria e della eredità già nel presente, e si applica ad oggetti diversi da quelli su cui si è applicato il paradigma brandiano.

Gli oggetti di questo approccio alla conservazione sono le opere concettuali, le installazioni, le performance, i cui autori siano viventi o di cui siano raggiungibili i collaboratori.

L'impostazione di questo approccio è "semiotica" e pone l'accento sul "meaning", il significato, e svincola l'autenticità dai materiali costitutivi dell'opera, ponendola totalmente nell'intenzione dell'artista, che va raccolta, presso lui stesso o i suoi prossimi, e documentata, al fine di poter riprodurre l'opera.

La portata di questa impostazione è vastissima, e si può definire caratterizzante l'approccio "anglosassone": dal citato progetto di Rueters nel 1939 in Olanda, all'archivio di Ganzert

10 Per la Commissione Franceschini: l'opera oggetto di tutela deve avere superato i 50 anni, tranne eccezioni in casi di particolare rilevanza, come ancora nel codice Urbani del 2004. Si veda il paragrafo 3.4, "Dichiarazione finale della Commissione Franceschini sull'arte contemporanea".

11 Si veda il paragrafo 4.1, "Cesare Brandi: "restauro preventivo" e "Carta del restauro 1972".

12 Si veda il paragrafo 7.1, "Salvador Muñoz Viñas: *Teoria del restauro contemporanea*", e 7.2, "Jukka Jokilehto: teorie del Patrimonio materiale e immateriale".

Castrillo, alle interviste raccolte dal “patriarca” della conservazione materica dell'arte contemporanea Heinz Althöfer, agli archivi di interviste confluite oggi nel database IDAA – Database Artist's Archives, all'interno del network INCCA¹³.

Una distinzione topografica in aree “latine” e “anglosassoni”, più convincente per la prima fase del dibattito, perde in effetti validità dalla fine degli anni Novanta. La fase che si è definita emergenziale, reattiva, del dibattito ha infatti un termine cronologico che si situa con certezza nel 1997-1999, gli anni in cui un convegno internazionale, tenuto ad Amsterdam, *Modern Art: Who Cares?*, [8-10 settembre 1997] porta gli esiti di tre anni di ricerche a conoscenza pubblica e dà vita nel 1999, tramite un progetto europeo Raffaello, al network INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art¹⁴.

Il progetto europeo aveva coinvolto musei e università: TATE Modern, Londra; Guggenheim New York-Venezia-Bilbao; Fundació La Caixa, Barcellona; Centre George Pompidou, Parigi; Museum für Moderne Kunst, Francoforte sul Meno; Museum für Moderne Kunst, Vienna; Noiklijke Musea voor Schoone Kunsten, Bruxelles; Neue Museum Wersberg, Brema; Restaurierungszentrum, Düsseldorf; Konservatorenskolen, Copenaghen; Research Center for Conservation and Restoration of Contemporary Art, University of Ghent; Faculty of Conservation and Restoration, Academy of Fine Arts, Varsavia; Institut für Informatik und Gesellschaft, Universität Freiburg.

Il progetto di ricerca aveva interessato casi di studio di opere conservate nei musei coinvolti, tra cui molta arte povera italiana, e l'elaborazione di modelli comuni di scheda per l'acquisizione di dati (data report) e per la rilevazione dello stato di conservazione (condition report). Le metodologie proposte per l'acquisizione dei dati accordavano una posizione di assoluto rilievo alla testimonianza diretta dell'artista, e formalizzavano una prima “tecnica dell'intervista” che negli anni ha conosciuto grandi sviluppi. Al di là della conoscenza dei materiali, il convegno olandese proponeva di conoscere, registrare, archiviare, le intenzioni degli autori delle opere. Questo approccio ha avuto e ha un enorme seguito.

I primi partners di INCCA al suo lancio nel 2000 sono: Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), Amsterdam (ente coordinatore); Tate, London (co-coordinatore); Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Ghent; Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf; Solomon Guggenheim Museum, New York/Bilbao; Det Kongelige Danske Kunstakademi/ Konservatorskolen, Copenaghen; Fundació ‘La Caixa’, Barcellona; Museum Moderner Kunst (MUMOK), Vienna; Galleria d'Arte Moderna (GAM), Torino; Academy of

13 Si veda il capitolo 10, “Documentazione: rapporto con l'artista”.

14 HUMMELEN I., SILLE' D., ZIJLMANS M. (cur.), 1999; RAVA A., 2000, pp. 50-60.

Fine Art / Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Warsaw; Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK), Amsterdam.

Istituzioni e musei, come emerge dai due elenchi, variano negli anni con significative permanenze, e coprono un panorama che non può dirsi neppure solo “europeo”, comprendendo il Guggenheim e negli anni Duemila anche collaborazioni con il Getty Institute di Los Angeles, e il DOCAM (Documentation et Conservation du Patrimoine des Art Mediatiques) – Daniel Langlois Foundation di Montreal.

Non è possibile dunque localizzare un approccio che sarà nella trattazione definito semplicemente “INCCA”, considerando però con attenzione quali sono gli enti capofila di questa iniziativa, l'ICN di Amsterdam, l'istituto nazionale di conservazione olandese, e la TATE Modern di Londra, attiva anche con progetti di ricerca autonomi sulla conservazione dell'arte contemporanea.

Paesi presenti in questa fase aurorale di INCCA, come la Francia del Centre Pompidou e l'Italia della GAM di Torino, seguiranno strade autonome da INCCA nel corso degli anni Duemila, pur sviluppando linee di ricerca rilevanti a livello internazionale, come si vedrà ad esempio con il progetto europeo CASPAR per la preservazione dei dati digitali, sviluppato per la parte concernente la “new media art” dal francese CNRS/UTC, Centre national de la recherche scientifique e Università di Technologie di Compiègne¹⁵.

La presenza della GAM di Torino nel nucleo fondativo di INCCA, nel 1999, era dovuta sostanzialmente all'interesse e agli studi di Antonio Rava, architetto e restauratore diplomato all'ICR, che aveva curato il restauro della collezioni della GAM nei primi anni Ottanta sotto la direzione di Rosaria Maggio Serra¹⁶: è all'apertura alle esperienze internazionali di Rava che si deve, dopo un decennio di partecipazione individuale ad INCCA, la fondazione nel 2007 di INCCA Italia, sezione coordinata e diretta da Marina Pugliese, curatore delle collezioni del Museo del Novecento di Milano.

Gli effetti della “disseminazione” dei concetti del convegno *Modern Art: Who Cares?*, diffusi anche attraverso il portale web di INCCA, www.incca.org, hanno agito per un decennio, costituendo in Italia il modello per progetti mirati alla raccolta di interviste ad artisti viventi,

15 Si veda il capitolo 12, “Opere immateriali: l'archivio come dispositivo di conservazione”.

16 MAGGIO SERRA R., PASSONI R. (cur.), 1993; si vedano i paragrafi 5.1, “Rivoli 1987”, e 5.3, “Prato 1994”.

di cui Marina Pugliese è la più attiva promotrice: a partire dal suo lavoro di tesi di specializzazione¹⁷ al progetto “Student's Artist Interviews in Milan”, per tesi di laurea su artisti viventi in collaborazione con l'ICR e l'Università Milano Bicocca, portato avanti dal 2001, fino al progetto “DIC - Documentare Installazioni Complesse”, in collaborazione con il MAXXI di Roma, 2007-2008¹⁸.

L'approccio semiotico di INCCA, infatti, ha tre cardini metodologici: identificazione e conservazione del *meaning*, intervista con gli artisti, documentazione. La documentazione, che ricomprende il punto di vista dell'artista, include anche notizie tecniche e di “hardware”, documentazione ambientale, registrazione e archiviazione su supporti informatici di video e notizie scritte sull'artista e l'installazione delle opere.

Seguendo l'ipotesi della aderenza delle teorie agli oggetti di conservazione, il genere di opere su cui si applica con i migliori esiti l'approccio INCCA è quello delle installazioni, opere concettuali che sono sistemi di oggetti e dispositivi inclusivi dello spettatore, caratterizzate da una marcata interazione e modificabilità rispetto al luogo dell'installazione (non più della “esposizione”), e dalla modificabilità nel tempo dell'opera stessa, a seconda delle sue “re-installazioni”. La documentazione e l'individuazione del *meaning* che trascende gli oggetti e che deve poter essere riproposto anche in una forma diversa, costituiscono l'approccio principe alla conservazione di questi sistemi. INCCA ha promosso dal 2005 al 2007 un progetto europeo, “Inside_Installations”, interamente dedicato ai problemi del *site-specific* e della sua documentazione, dello stoccaggio dei pezzi, e, con notevole approfondimento, ai problemi teorici generati da opere, come le installazioni, che separano nettamente significato dell'opera e materiali costitutivi, non si riconoscono in una forma definitiva e allo stesso tempo dettano le proprie interpretazioni future attraverso la “documentazione”¹⁹.

Da Inside_Insatlations al Progetto DIC è evidente però come la registrazione delle volontà dell'artista, o dei parametri “essenziali” dell'opera, non possano che rimanere indicazioni orientative: Lydia Beerkens, conservatrice dell'ICN e coordinatore di Inside_Installation, è recentemente tornata sull'utilità dell'intervista e sull'*unpredictability* del rapporto con l'artista vivente.²⁰ Lo stesso approccio INCCA, pur lavorando attivamente alla costituzione di una banca dati europea di interviste agli artisti, messa in rete nel 2008 con la denominazione

17 PUGLIESE M. , 2000.

18 Si veda il paragrafo 10.3, “Documentazione e rapporto con l'artista in Italia”.

19 Si veda il paragrafo 9.1, “Inside_Installations”.

20 Si veda il paragrafo 8.1, “Copia, replica, sostituzione”.

IDAA, INCCA Database for Artists' Archives²¹, ha avviato una riflessione sulla esaustività delle indicazioni che possono arrivare dagli artisti. La voce dell'autore comincia a essere collocata *tra* le fonti utili alla ricostruzione storica del significato dell'opera, e il conservatore, figura in molti casi altamente specializzata e con competenze storico-artistiche, rimodula il proprio ruolo, anche critico e interpretativo, rispetto alle volontà dell'artista²².

In Italia, dove la tradizione del “restauro come critica in atto” brandiano è viva e dove la consapevolezza dei ruoli, il restauratore e lo storico dell'arte, non ha raggiunto ancora pienamente la coincidenza del “conservatore” anglosassone, la resistenza ad una visione di “conservazione” come esecuzione delle volontà dell'artista è stata e resta molto forte. L'oscillazione fra documentazione come fonte storica e documentazione come supporto per l'astensione da ogni possibile interpretazione futura, conduce ad alcune recenti proposte: quella di Rava, che nel 2007 definisce il futuro conservatore dell'arte contemporanea un “trattatista del presente”, colui che dovrà scrivere manuali di tecniche installative e registrare dossier per ogni artista²³, o la proposta di INCCA Italia, lanciata al Salone del Restauro di Ferrara del 2008, per un “certificato di identità” da far scrivere all'artista e da allegare all'opera all'atto della prima vendita, insieme all'autentica. Un “certificato” che dovrebbe contenere le caratteristiche essenziali dell'opera, definite dall'artista, e che dovrebbe seguire l'opera permettendone una corretta conservazione²⁴.

Altro “argine” brandiano, decisamente franato in più punti anche in Italia, è quello che colloca l'intervento conservativo nel cosiddetto “terzo tempo” dell'opera, quello della ricezione nel presente, e che rispetto all'artista vivente (ipotesi considerata da Brandi) ne interdice l'intervento, perchè in questo riconosce una inevitabile “riattivazione del processo creativo”, la creazione di una nuova opera che cancella quella, seppur brevemente, storicizzata. Il problema della storicità delle opere contemporanee sembra essere voce debole di alcuni direttori di museo, come Maria Vittoria Marini Clarelli, soprintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna, che oppongono al “rifacimento d'artista” l'obbligo istituzionale di preservare l'opera eseguita e acquisita in una data determinata²⁵. In molti casi invece, non solo

21 <http://www.incca.org/what-is-the-idaa>.

22 Si veda il paragrafo 10.1, “Breve storia europea: Olanda, Inghilterra, INCCA”.

23 “Ciò permetterebbe tra l'altro di spostare il campo del restauro a quello della prevenzione e si aprirebbe così uno scenario molto interessante per la formazione: diventare i “trattatisti” del contemporaneo che tramandano al futuro la conoscenza dell'arte di oggi nella sua specificità tecnica e materiale”. RAVA A., *Intervista su Fiumara d'Arte*, di Stefania Randazzo, <http://www.librino.org/intervista%20antonio%20rava.htm> (11/01/2009).

24 Atti non pubblicati; si veda il paragrafo 9.3, “Installazioni come partiture musicali”.

25 MARINI CLARELLI M. V., 2007, in VALENTINI 2008, pp. 8-9

nell'ambito del privato ma prevalentemente, il ricorso all'intervento diretto dell'artista sulla “propria” opera è ammesso e praticato, come si vede da un'indagine che ho condotto su musei pubblici e privati nel 2007²⁶, e come descrive Rava in più casi del suo libro *Conservare l'arte contemporanea*, prima summa italiana sul tema, redatto con Oscar Chiantore, chimico delle macromolecole dell'Università di Torino, edito nel 2005²⁷.

Lo sviluppo della “coscienza del problema conservativo del contemporaneo” in Italia, dopo la fase pionieristica degli anni Novanta, ha raggiunto nella seconda metà degli anni Duemila una maturità, denunciata anche dalla pubblicazione di testi specifici che sono il risultato di progetti di ricerca durati anni e non più solo atti di convegni: oltre al libro di Rava e Chiantore citato, *Tecnica mista*, di Marina Pugliese nel 2006²⁸, e *Materiali e tecniche dell'arte contemporanea*, di Silvia Bordini, nel 2007²⁹. La “materia” dell'arte contemporanea comincia ad essere dispiegata, nei suoi valori simbolici ma anche nei suoi aspetti tecnici necessari alla conservazione. Progetti di ricerca e prevenzione globale delle collezioni vengono avviati sulle opere in deposito del costituendo Museo del Novecento di Milano (in attesa da anni di collocazione), dalla curatrice Marina Pugliese³⁰, e sulla Collezione Burri di Città di Castello, che dal 2005 è oggetto di un progetto di conservazione integrata, monitoraggio, prevenzione e restauro da parte dell'ICR, oggi Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, per la cura di Giuseppe Basile³¹.

Il dibattito portato avanti nei convegni ha conosciuto una fase di ripresa che in Italia ha in parte coinciso con gli anni della celebrazione del centenario della nascita di Cesare Brandi, dal 2006 al 2008, a partire da una giornata di studi su Brandi e Burri il 28 ottobre 2006 a Città di Castello, alle iniziative della Associazione Amici di Cesare Brandi, che ha organizzato due tavole rotonde al Salone del Restauro di Ferrara, nel 2007 e 2008, e un ciclo di seminari specialistici alla GNAM e al MAXXI di Roma, sempre fra 2007 e 2008³². Nel 2006

26 Si veda il paragrafo 10.4, “Indagine: ricorso all'intervento degli artisti nelle istituzioni”.

27 CHIANTORE O., RAVA A., 2005. Si veda inoltre il paragrafo 8.6, “Repliche d'artista”.

28 PUGLIESE M., 2006.

29 BORDINI S., 2007.

30 Si veda il paragrafo 4.3, “Conservazione preventiva per l'arte contemporanea”.

31 Si veda il paragrafo 6.2, “Progetto Burri”.

32 Fra 2007 e 2008 l'Associazione Amici di Cesare Brandi, in collaborazione con la DARC, Direzione Arti e Architetture Contemporanee, poi PARC, dal 2008, Direzione Paesaggio Arti e Architetture contemporanee, soppressa agli inizi del 2009, e con la Galleria nazionale d'arte moderna, ha dato vita ad una riflessione istituzionale sulla conservazione dell'arte contemporanea attraverso le tavole rotonde *Arte contemporanea in Italia: quale salvaguardia?*, Salone del Restauro di Ferrara 25 marzo 2007; *Arte contemporanea in Italia: quale salvaguardia? Primo consuntivo*, Salone del Restauro di Ferrara, 5 aprile 2008. Nell'inverno 2007-2008 gli stessi enti hanno organizzato un ciclo di seminari, che si sono tenuti al MAXXI, sui temi della *Teoria del restauro brandiana*; della conservazione preventiva; della new media art; del rapporto fra conservazione e mercato. Gli atti delle tavole rotonde e dei seminari sono raccolti in un quaderno,

l'università della Tuscia a Viterbo organizza due giornate di studi su *L'arte fuori dal museo*, orientate anche alla conservazione³³. Nel dicembre 2007 viene lanciato INCCA Italia, che promuove un ciclo di seminari a Milano nella primavera del 2008³⁴. Intanto accademie di belle arti, come quelle di Brera e di Napoli³⁵, e università, come quella di Ferrara³⁶, attivano corsi di formazione e di laurea in “conservazione delle opere d'arte contemporanea”, e le istituzioni più interessate all'argomento avviano un progetto di “rete” italiana, coordinato dall'Associazione Amici di Cesare Brandi, collegandosi ed incontrandosi in occasione di seminari e convegni³⁷. La consacrazione della pubblicità e della moda “conservare il contemporaneo” è sancita dalla giornata di studi organizzata dal critico Achille Bonito Oliva all'Auditorium di Roma il 10 gennaio 2009³⁸, che segna l'uscita dal campo dello specialismo e il passaggio alla “vulgata” dell'argomento.

Il dibattito è ormai altamente specializzato, e le posizioni italiane sono tracciabili in una “scuola romana”, che fa riferimento all'ICR e agli eredi della tradizione brandiana, e in una “scuola di Milano e Torino”, che coincide con INCCA Italia, e fa riferimento alle metodologie del network INCCA. Per quanto differenziate, queste scuole di pensiero sono pur sempre parte di una nicchia del sapere e della conservazione, anche se in espansione, e interagiscono senza arroccarsi sulle rispettive posizioni.

La differenza di fondo che si può rilevare fra i due approcci italiani prevalenti è nel ruolo

VALENTINI F., (cur.) 2008.

33 CRISTALLINI E. (cur.), 2008; RINALDI S., (cur.) 2008.

34 <http://www.incca.org/incca-italy>; ciclo di quattro incontri *La conservazione del presente: leganti sintetici, plastiche, video e installazioni. Giornate di studio sulla conservazione e il restauro dell'arte contemporanea*, Accademia di Brera, 31 marzo - 21 aprile 2008, a cura della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Pavia, Sondrio e Varese, in collaborazione con INCCA Italia (International Network for the Conservation of Contemporary Art) e col sostegno della Direzione generale per la qualità e la tutela del paesaggio, l'architettura e l'arte contemporanea, e il contributo di UniCredit Private Banking e AXA Art.

35 Indirizzo sperimentale in Restauro dell'arte contemporanea, Accademia di Brera; Corso sperimentale di Diploma Quinquennale in conservazione e restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee, coordinato da Giovanna Cassese, Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli.

36 Laurea specialistica in Conservazione e Diagnostica di Opere d'Arte Moderna e Contemporanea, afferente alla classe 12S: prevede lo studio di discipline scientifiche, tecniche e di scienze storico-artistiche, nonché giuridiche ed economiche; Università di Ferrara.

37 Il network comprende: Galleria nazionale d'arte moderna, Roma; PARC, Roma; MAXXI, Roma; Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro; Archivi Guttuso, Roma; Museo del Novecento, Milano; Museo MAMBO, Bologna; Museo MADRE, Napoli; Museo Riso, Palermo; Istituto per i Beni Artistici Culturali Naturalistici dell'Emilia Romagna; Ufficio Musei, Direzione Beni Culturali della Regione Veneto; Accademia di Belle Arti, Napoli.

38 Giornata internazionale di studi *L'intento dell'artista di fronte alla conservazione dell'opera contemporanea*, a cura di Achille Bonito Oliva, Auditorium di Roma, 10 gennaio 2009. Il convegno si è tenuto a margine dell'esposizione *I fuochi dell'arte. E le sue reliquie*, a cura di Achille Bonito Oliva, sulla collezione di Ovidio Jacorossi di opere di Mario Schifano, Enzo Cucchi, Gino De Dominicis e Giulio Aristide Sartorio, incendiate nel 1991, restaurate ma non reintegrate, e attualmente in corso di rivalutazione (Auditorium Parco della Musica, Roma, dal 12/11/2008 al 10/01/2009).

accordato allo storico dell'arte: dove la tradizione brandiana mantiene un valore forte al giudizio critico e storico, e all'interpretazione dello storico dell'arte, l'approccio INCCA Italia, pur nella diversità dei soggetti che ne fanno parte, tende a sollevare lo storico dell'arte e il conservatore dal “rischio dell'interpretazione soggettiva”, affidando alla voce dell'artista, alle sue autorizzazioni e al suo intervento l'interpretazione corretta della sua opera. La stessa proposta di un “certificato” denuncia una aspirazione a fissare come “per legge” il significato di un'opera. Una tendenza che per una via opposta arriva alla medesima “oggettivazione” dell'opera viene peraltro imputata alla teoria brandiana dalle teorie che fanno capo al Getty Institute, e che pongono l'opera al centro di una “rete di significati” che nessun interprete, storico dell'arte, artista, fruitore, detiene in completo³⁹.

Un terzo polo teorico, sviluppatosi negli anni Duemila, riguarda le opere di “new media art”, opere a supporto tecnologico che non hanno rapporto con gli oggetti che ne supportano la manifestazione, opere in cui l’“immagine” sta alla “materia” come il software sta all'hardware di un computer: differenza completa, che non necessita di comprensione della tecnologia da parte dello stesso artista. La conservazione di queste opere ha una parte tecnica che è delegata agli informatici, e una parte che diventa eminentemente teorica, alla ricerca del “cuore”⁴⁰ conservabile di queste opere, e di metodi di traduzione in codici aggiornati di opere soggette al più alto e rapido grado di obsolescenza. La ricerca in questo campo si è sviluppata nei paesi che già collezionano new media art: non l'Italia, ma soprattutto il Canada, la Germania, la Francia, l'Inghilterra. Progetti europei e collaborazioni con istituzioni extraeuropee, lo sviluppo della rete internet, rendono l'approccio conservativo “condiviso”, non solo nel senso di elaborazione condivisa delle strategie conservative, ma anche nel senso di “condivisione come strategia conservativa”. Le proposte sulla “preservazione” della new media art, arte prodotta oggi, vanno a confluire nelle teorie degli archivi digitali che interessano il campo umanistico dalla rivoluzione digitale in poi. Da un lato si promuove la digitalizzazione di contenuti analogici, come archivi documentari e videoarte, dall'altro si creano archivi di opere nate digitali, soggette a processi non più di invecchiamento ma di semplice sparizione una volta mutati i codici di decodifica dei software che li leggeranno.

Gli approcci che ho considerato più rappresentativi, per le loro sostanziali differenze, nel campo new media, che è vasto e in rapida evoluzione grazie anche alla coincidenza di intenti

39 Si veda il paragrafo 7.1, “Salvador Muñoz-Viñas: *Teoria del restauro contemporanea*”.

40 “Kernel” dell'opera, con una definizione informatica; si veda il paragrafo 11.4, “Oral history: documentare le percezioni del fruitore”.

con il problema più generale della preservazione dei contenuti digitali, sono il Variable Media Approach, paradigma “classico” della conservazione della new media art proposto dal 2003 dal Variable Media Network che fa capo alla Daniel Langlois Foundation di Montreal, e il modello sviluppato dal progetto europeo CASPAR, Cultural, Artistic and Scientific knowledge for Preservation, Access and Retrieval attivo dal 2005. Il “Variable Media paradigm” pone fortissimo l'accento sulla funzione interpretativa dei conservatori, che di fronte ad opere prive di una resistenza offerta dalla materia e riversabili all'infinito, possono scegliere di tradurle, emularle, reinterpretarle, fino a modificarne radicalmente l'immagine. La riproducibilità connaturata a questo tipo di opere, una matrice visuale rimandata da proiettori, schermi di pc, conservata in hardisk, libera la creatività dei conservatori, che viene apertamente incoraggiata, come nel caso della “reinterpretazione” del Variable Media Approach⁴¹.

La reinterpretazione diventa strategia conservativa nel progetto CASPAR, che propone la messa in rete internet dei contenuti artistici digitali e la loro preservazione attraverso l'uso, da parte della comunità dei web surfer, che utilizzeranno le opere come spunti modificabili per nuove creazioni. L'obbiettivo è quello della “preservazione attraverso l'accesso e i cambiamenti”: come un sito web resta vivo finché è frequentato, un'opera new media in rete resta viva finché gli utenti la attivano, riproducono, riusano. Un concetto quasi architettonico della conservazione, applicato ad uno strumento virtuale come l'archivio digitalizzato, che sembra essere la proposta risolutiva ai problemi dell'obsolescenza digitale che riguarda tutti i contenuti informatizzati. Una archiviazione massiva dell'arte new media del presente, in modo che non sfugga e che in futuro la si possa rivedere, conduce a considerazioni sulla memoria e sulla selezione: quanto si decide di archiviare oggi costituirà l'immagine dell'inizio del XXI secolo, la scelta di preservare determinati contenuti digitali è allo stesso tempo scrittura della storia e cancellazione da ogni memoria recuperabile dei contenuti non selezionati. L'accelerazione, la coincidenza quasi, fra tempo della creazione e tempo dell'archiviazione, prima che sopraggiunga il tempo dell'illeggibilità, dell'oblio, è per i contenuti digitali talmente compressa da porre un problema di responsabilità più alto rispetto ad opere e contenuti che trovavano nella materialità una propria resistenza al tempo⁴².

La nascita del web nel 1993 è uno spartiacque, la sua diffusione dalla fine degli anni Novanta ha cambiato i modi di pensare, anche nel campo della conservazione. “Preservation trough

41 Si veda il paragrafo 11.3, “Variable Media Approach: documentare l'intento artistico per reinterpretarlo”.

42 Si veda il capitolo 12, “Opere immateriali: l'archivio come dispositivo di conservazione”.

access and trough changes” è un principio che non avrebbe potuto essere proposto vent'anni fa, ed è una ulteriore prova del fatto che molte teorie della conservazione dell'arte contemporanea convivono e rispondono ad oggetti diversi. Molte teorie convivono, e perciostesso esistono: a dispetto di chi comunque guarda al mondo anglosassone nell'illusione che le “best practices” siano in fondo comodi elenchi di regole, e che la teoria “non serva” più. “Teoria” non equivale a “gabbia” metodologica prescrittiva, ma semplicemente a esplicitazione di criteri ammissibili da cui muoversi per operare praticamente. Come si è cercato di evidenziare in questo lavoro, teorie sono presenti alla base di tutte le pratiche conservative contemporanee, e in modo manifesto, non sotteso come invece avevo inizialmente pensato come ipotesi di lavoro. Brandi certo, ma anche gli approcci semiotici, e poi Riegl, attualmente ripreso in Inghilterra e Germania anche per il problema del contemporaneo, e le teorie del web, sostengono prassi diversificate che pongono grande impegno nella definizione di parametri metodologici entro cui muoversi. Che la conservazione dell'arte contemporanea sia un falso problema, e che in fondo “basti chiedere all'artista, finchè è vivo” è una semplificazione corrente che non rispecchia lo stato degli studi in questo campo.

L'artista vivente, più che risolvere i problemi conservativi, apre alla questione del diritto d'autore: diritti morali, inalienabili, e diritti di proprietà, ceduti con la vendita dell'opera. Il diritto dell'autore a non vedere alterata la sua opera anche una volta alienata, a difendere cioè i suoi “diritti morali”, costituisce lo spazio di un ampio margine operativo che giustifica azioni legali, come nel caso Judd-Panza di Biumo⁴³, e interventi diretti sulle opere, come avviene prevalentemente in caso di opere in deposito o in esposizione ancora di proprietà dell'artista.

Le fonti di questo lavoro corrispondono a quelle che si sono succedute come fasi artistiche e teorie conservative: bibliografia storicizzata per le opere “materiche”, molti convegni, anche non pubblicati, per il dibattito dagli anni Novanta e le opere concettuali, moltissime fonti web, per le teorie dagli anni Duemila in poi, e per opere d'arte dal concettuale al new media. I progetti più complessi, da INCCA al Variable Media Network a CASPAR, hanno una parte concreta sul web, esistono e pubblicano in rete, non per questo evitando incontri pubblici e intensi lavori di ricerca. La bibliografia in rete comprende oggi, in alcuni settori, contributi

43 PANZA DI BIUMO G., 2006, “Donald Judd. Problemi”, pp. 115-123: il collezionista di opere minimaliste descrive in queste pagine alcune vicende della sua collezione, acquisita seguendo il cosiddetto “Contratto Ordover”, dal nome dell'avvocato che lo redige nel 1974. Secondo il contratto, il collezionista acquisisce l'idea e non l'opera, e il diritto di allestirla quando, dove, come ritiene più opportuno: da queste condizioni, pur sottoscritte da Judd, derivano i contrasti fra l'artista americano e il collezionista, accusato di non esporre continuamente le opere (monumentali) e di riadattarle ai siti espositivi.

scientifici e pertanto ho scelto di inserire le fonti reperite in internet all'interno della bibliografia, senza isolarle in una "web-grafia".

I "casi di studio", le opere su cui si esercitano pratiche e teorie, sono raccolti in un dossier fotografico che segue *per exempla* il dibattito: Burri, Anselmo, Pascali, Manzoni e Newman, Flavin, Kounellis, Beuys, Gonzales-Torres, Kiefer, Viola e Naumann, Hirst, le opere "che fanno problema" ricorrono in ogni libro e in ogni convegno, e sono rappresentative ognuna di un tipo di questione conservativa.

Ringraziamenti.

Devo questo lavoro all'apertura mentale e alla metodologia critica di Orietta Rossi Pinelli.. Ringrazio inoltre Giuseppe Basile, che mi ha fatto conoscere Cesare Brandi, Maria Vittoria Marini Clarelli, Soprintendente della Galleria nazionale d'arte moderna da cui è nato il mio interesse per questo campo di studi, Barbara Cinelli, che ha seguito il primo anno della mia ricerca, Massimo Carboni, che mi ha indicato buone letture; Grazia De Cesare, Francesca Capanna e Paola Iazurlo dell'ICR, Johann Holland dell'UTC/CNRS, Antonio Rava, che mi hanno parlato delle loro ricerche; i restauratori della GNAM, e tutti gli assistenti museali.

Dedico questo lavoro a Eufrasia e a chi ha reso possibile il cambiamento.

2. Materiali non tradizionali: teorie “classiche”

2.1 Il complesso rapporto fra la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi e la conservazione dell'arte contemporanea

Il dibattito italiano sulla conservazione del contemporaneo trova il suo primo termine di confronto nella *Teoria del restauro* di Cesare Brandi⁴⁴. La *Teoria*, come noto, è stata pubblicata nel 1963 dalle edizioni di Storia e Letteratura, e raccoglie le lezioni tenute da Brandi agli allievi dell'Istituto Centrale per il restauro, della scuola di Perfezionamento dell'Università La Sapienza, e all'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte. L'arco cronologico di queste lezioni va dal 1941 al 1961, anno del suo passaggio all'insegnamento universitario a Palermo. L'elaborazione dei concetti sul restauro si svolge a partire dai medesimi anni dell'elaborazione del dialogo *Carminie o della pittura* (edito nel 1945, e riedito da Vallecchi nel 1947): il suo primo nucleo, *Il concetto di restauro*, è nella relazione del 1942 al Convegno dei Soprintendenti⁴⁵. *Il Fondamento teorico del restauro*, saggio che costituisce il primo capitolo del libro, era stato letto come prolusione del Corso di Teoria e Storia del Restauro presso l'Università La Sapienza nel 1948-49, e edito sul primo numero del Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1950⁴⁶. Risale al 1960 l'idea, di Don Giuseppe De Luca, di riunire e pubblicare le lezioni di Brandi all'ICR e alla Sapienza, raccolte dagli allievi Licia Vlad Borrelli, Iolanda Raspi Serra, Giovanni Urbani, e riviste dall'autore. Le carte di Brandi e dell'editore De Luca, pubblicate da Maria Ida Catalano, dimostrano che l'intento del libro era di raccogliere “Lezioni sul restauro” dal 1941 al 1961⁴⁷, ed infatti è alla fine del 1961 che Brandi licenzia il testo, scrivendo all'editore “ecco il testo che si potrebbe proporre, e che io potrei accettare”⁴⁸. Il libro esce per le Edizioni di Storia e Letteratura a Roma nel 1963. Ripercorro queste date note per situare la *Teoria* nella produzione brandiana: per seguire lo sviluppo di un pensiero sul restauro che nasce negli anni Quaranta (in parallelo con i primi dialoghi di Elicona, dal *Carminie* edito nel 1945⁴⁹, come si è visto, fino al *Celso*, nel 1957⁵⁰), ha una prima forma edita nel 1950 (dopo la pubblicazione de *La fine dell'avanguardia*, scritto

44 BRANDI C., (a) 1963-1977.

45 PETRARIOIA P., 1986, p. ixxvii.

46 BRANDI C., (a) 1950, pp. 5-12; ed. cons. *BOLLETTINO DELL'ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, Annata 1950*, 2006, pp. 5-12.

47 CATALANO M. I., 2004, p. 109.

48 CATALANO M. I., 2004, p. 116.

49 BRANDI C., 1945; BRANDI C., 1956.

50 BRANDI C., 1957.

nel 1949⁵¹), si affaccia come idea di libro nel 1960 (*Segno e immagine* è del 1960⁵²), è pubblicato nel 1963 (*Burri*, 1963⁵³).

I riferimenti filosofici di questo testo, tutt'altro che miscelaneo o orientato a mere indicazioni tecniche, sono oggetto di studi nel campo dell'estetica e della storia del restauro che ne hanno identificato il percorso di affrancamento dall'idealismo crociano, in direzione di Heidegger e della fenomenologia husserliana, per il tramite dell'esistenzialismo sartriano⁵⁴. Altre rispondenze del “restauro come critica” sono state individuate con l'ermeneutica gadameriana⁵⁵, e con la psicologia della percezione di Rudolph Arnheim⁵⁶. Non è questa la sede per una “storia della critica alla *Teoria* di Brandi”: quanto interessa rimarcare è la concezione dell'opera d'arte in questa teoria, la sua fecondità vera o presunta rispetto alle problematiche dell'arte contemporanea, i suoi esiti nella pratica dell'Istituto Centrale per il Restauro.

L'estetica di Brandi è un'estetica della creazione, nei dialoghi del ciclo *Elicona*, e un'estetica della “fruizione” dell'opera d'arte (della “ricezione nella coscienza”, o della percezione), nei saggi che vanno da *Segno e immagine* (1960), a *Le due vie* (1966)⁵⁷ alla *Teoria generale della critica* (1974)⁵⁸. Il momento di connessione fra i due aspetti dell'opera d'arte è proprio nella *Teoria*, che, come ha osservato Paolo D'Angelo, è “estetica della ricezione in atto”⁵⁹.

Esamineremo alcuni dei principi della *Teoria* in relazione a specifiche problematiche dell'arte contemporanea, considerando il dibattito italiano ed “europeo” sulla validità dei principi stessi, e confrontandoli con altre teorie contemporanee.

Parallelamente analizzeremo il rapporto di Brandi con l'arte contemporanea.

2.2 La concezione dell'opera d'arte per Brandi

Spunti importanti riguardo al rapporto di Brandi con l'opera d'arte contemporanea derivano dai testi coevi alla sistemazione e pubblicazione della *Teoria: La fine dell'avanguardia* (1949), *L'arte d'oggi* (1952), *Segno e immagine* (1960), *Burri* (1963), *Le due vie* (1966).

51 BRANDI C., (b) 1950.

52 BRANDI C., 1960.

53 BRANDI C., (b) 1963.

54 RUSSO L. 2006, pp. 301-314; D'ANGELO P., (a) 2006, p.15, p. 38, pp. 45-48.

55 CARBONI M., 1992-2004, pp. 148-155; CARBONI M., 2006, pp. 329-333.

56 ARGENTON A., BASILE G., 2006, pp. 347-360.

57 BRANDI C., 1966.

58 BRANDI C., 1974.

59 D'ANGELO P., 2006, p. 139.

Le radici della concezione dell'opera d'arte come “realtà pura” o, più tardi, “astanza”, cioè riduzione *-epochè-* fenomenologica dalla flagranza del presente che non rimanda ad altro che alla propria presenza, sono nell'elaborazione del *Carmine* (dal 1942), come si è visto contemporaneo ai primi scritti sulla teoria del restauro⁶⁰. L'individuazione dei due momenti fondamentali del processo creativo, “costituzione d'oggetto” e “formulazione d'immagine”, esemplati paradigmaticamente dalla pittura di Morandi, trova un primo punto di inapplicabilità nei confronti dell'astrazione e dell'informale. Discussi e fieramente rigettati ne *La fine dell'avanguardia*⁶¹, i due movimenti vengono letti come manifestazioni incomplete della creazione: astrazione e informe si limiterebbero al secondo momento, formulando un'immagine ridotta a segno e non assurda a forma a partire da una “costituzione d'oggetto” non rielaborata o assente.

Nello stesso “errore” cade il concettuale. Un accenno, molto chiaro e inattuale, a Duchamp è in *Segno e immagine*: nel 1960 Brandi scriveva “lo stesso deve dirsi del ready made di Duchamp, che sta all'origine degli oggetti a funzionamento simbolico, e cioè del Surrealismo. L'incontro inquietante di Lautréamont – l'ombrello con la macchina da cucire su un tavolo da dissezione anatomica – forniva la base al *ready-made* come a tante altre esplosioni surrealiste successive: ma ha un solo significato diretto, lo svuotamento del contenuto manifesto per fare assumere all'oggetto un valore emblematico, a cui non corrisponda per altro nessuna area semantica precisata, e cioè nel raggio della coscienza. È il caso di cui abbiamo già fatto cenno al principio, come una delle alternative dell'usurpazione del segno da parte dell'immagine, e che *mima*, non identifica, la fase prima della creazione artistica, la costituzione di oggetto”⁶².

La medesima tensione alla *mimesi* di una costituzione d'oggetto, Brandi la ritrova nell'*informel* e nel suo diretto “prelievo di materia”: “così nell'*informel* si accentua la contraddittorietà fra ciò che è e ciò che dovrebbe essere, in quanto che il segno, per essere tale, deve potersi individuare come tale, e pertanto possedere una sua conformazione, e con ciò, cessare di essere *informel*. Questa sua contraddittorietà si rivela non appena avviene il prelievo della materia. Che sia la macchia proiettata sulla tela, o i cretti ottenuti per essiccamento in una materia spessa, lo spruzzo all'aerografo, il colaticcio, la bruciacchiatura, l'isolamento di quel fenomeno sulla tela è già una candidatura alla forma, ed è una candidatura che si pone nel senso del puro valore formale. Pertanto nell'eversivo *informel* non si fa altro che *mimare* quella prima fase del processo creativo che risponde alla costituzione d'oggetto.

60 MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI, ASSOCIAZIONE AMICI DI CESARE BRANDI, ASSOCIAZIONE GIOVANNI SECCO SUARDO (cur.), 2006, p. 20.

61 Testo in qualche modo comunque “profetico” nella sua inattualità rispetto alla sua stessa epoca; si veda D'ANGELO, 2008, pp. 12-23.

62 BRANDI C., 1960, p. 108.

Si è detto *mimare* e non mettere in atto”⁶³. Come rileva Paolo D'Angelo, la parte più “attuale” di *Segno e immagine*, su astrattismo e informale, è quella invecchiata precocemente: gli assunti teorico-filosofici costituiscono invece un passo avanti nel pensiero brandiano⁶⁴.

Si affaccia però, al termine di questa trattazione di astrattismo e informale come riduzione (nel senso di perdita e non di sospensione) dell'arte a segno che invoca, necessita partecipazione, la presenza di Burri: la cui materia serve a far pittura, la cui materia, che discende formalmente dal collage cubista e da Klee, fa evento, apre⁶⁵.

La “pittura” di Burri, come noto, attua una svolta nel pensiero estetico di Brandi, che emerge nella monografia del 1963. In Burri la materia ostesa, esposta, offerta, realizza l'astanza piena dell'opera d'arte, perchè elabora una costituzione d'oggetto che è il prelevamento stesso dell'oggetto (la materia, il sacco, il legno) in una immagine esplicitamente formulata. Che l'essenza della materia scandalosa di Burri sia produzione di forma è alla base dell'interpretazione brandiana dell'artista umbro, e dell'intenzionalità stessa di Burri, che dichiarava come le sue “cose”, le sue materie, fossero colori per comporre forme. L'arte di Burri, per Brandi, è arte *classica*, la sua tensione formale scaturisce dalle materie prelevate (i sacchi, i legni, le plastiche) e insieme è fortemente intenzionata dall'artista: un'antitesi dell'informale; piuttosto pittura realizzata con altri mezzi, ma mezzi irriducibili a pittura⁶⁶.

2.3 Integrazione dello spettatore e opera aperta

Nel saggio su Burri, Brandi sviluppa il concetto di “fine del futuro”, già avanzato ne *La fine dell'avanguardia*, e introduce quello di “integrazione dello spettatore” come caratteristica costituente l'opera d'arte contemporanea. Come è stato rilevato anche da S. Petti⁶⁷, questo concetto è un punto di cerniera fra teoria dell'arte contemporanea e teoria del restauro. Se il restauro è estetica della ricezione in atto, e cioè rivolge le sue cure all'oggetto tenendo essenzialmente conto di come sarà percepito e di come giungerà ad un fruitore futuro (nella coscienza di un fruitore futuro), l'integrazione dello spettatore descrive il fenomeno in atto nell'arte contemporanea di inclusione del fruitore all'interno del processo di produzione di senso dell'opera. Per Brandi, certo, la necessità di integrare lo spettatore rispondeva ad una serie di *mancanze*: la prima, l'incapacità dell'artista contemporaneo di compiere autonomamente l'opera, delegando all'*altro*, il fruitore, uno dei due momenti (ad esempio

63 BRANDI C., 1960, p. 114.

64 D'ANGELO P., 2006, p. 112-114. Si veda anche CARBONI M., 1992-2004, p. 166.

65 BRANDI C., 1960, p. 120.

66 BRANDI C., 1974, p. 298; CARBONI M., 1992, pp. 186-191; VALENTINI F., 2009, pp. 29-30.

67 PETTI S., 2006, pp. 391-392.

invitandolo a formulare l'immagine dall'oggetto prelevato ed esposto, come nel new-dada); la seconda, il bisogno dell'uomo massificato di *integrarsi* in un processo di godimento individuale di arte intesa come sospensione dalla realtà massificata. “E' nell'alienazione della coscienza attuale al presente che sta l'origine, identica per l'artista come per il ricevente, dell'opera aperta, dell'integrazione all'opera”⁶⁸.

È in *Le due vie* che Brandi sviluppa appieno la nozione di spettatore integrato, discutendo forme d'arte che, dopo l'informale, ritornano a “costituire l'oggetto”: new-dada, pop art.

Questo passaggio va sottolineato in relazione alle problematiche di molta arte contemporanea. Il concettuale, che si fa discendere da Duchamp e dal ready-made, si può definire sinteticamente come il processo di prelevamento di un oggetto dalla realtà, seguito da una attribuzione di senso (una idea, un titolo, un simbolo) che non è nell'immagine dell'oggetto. Brandi, come afferma parte della critica, non ha inteso includere il concettuale nell'arte⁶⁹, e si è visto come non riconoscesse al ready made statuto di opera d'arte.

Tornando a *Le due vie*, le note su Rauschenberg e Spoerri, che nell'uso delle materie e degli oggetti prelevati discendono da Burri come anche da Duchamp, denotano un mutamento di Brandi nella lettura dell'arte concettuale, o new-dada come la definisce. “L'impermeabile che Jim Dine appende al quadro o la stoviglia che Spoerri appiccica sul piano della tavola, cessano di servire, anche se continuano a fungere da impermeabile e stoviglia [...] quello che è la ciotola di Spoerri attaccata alla tavola: un oggetto costituito”⁷⁰. Non più mimesi, dunque.

Il prelevamento dell'oggetto è riconosciuto ora come effettiva costituzione d'oggetto: un processo comunque incompiuto, che richiede il contributo dello spettatore per formularne un'immagine.

Da un lato, con Rauschenberg e Spoerri, non siamo nel campo del ready-made puro: ma del quadro, della tavola, con l'oggetto *appiccicato sopra*, come in Burri ma meno che in Burri, che al sacco sulla tela impartiva strenua forma. Dall'altro, siamo di fronte alla comprensione e al riconoscimento della portata soverchiante dell'*opera aperta* nell'arte contemporanea, e contemporaneamente al suo rifiuto.

Il giudizio di valore, di artisticità, è da Brandi a questa data espresso in rapporto alla sua concezione di opera d'arte, che consta di due momenti costitutivi cui non derogare.

Quanto sembra non accettato in questa lettura è la possibilità che l'opera non trovi compimento nell'*immagine*, in un qualsiasi percetto, ma che tramite un elemento percepibile, l'oggetto prelevato, il ready-made, generi senso, significato in un processo che non chiede

68 BRANDI C., 1966, p. 112.

69 KOBAN P., 2006; BARASSI S., 2008; CARBONI M. - RUBIU BRANDI V., 2008, p. 100.

70 BRANDI C., 1966, p. 114.

“compimento”.

Questo rivolgimento attuato dall'arte del Novecento, di farsi senso e non esaurirsi nell'immagine, è da seguire all'interno della discussione sull'arte come comunicazione e linguaggio⁷¹.

2.4 Immagine, non segno

Se per Brandi caratteristica peculiare dell'opera d'arte è l'astanza, cioè un darsi in presenza che non significa altro da sé, i contenuti dell'opera, i messaggi, i segni decodificabili in essa non sono che connotazioni secondarie e collaterali: sono presenti, ma non sono ciò che lo rendono un oggetto d'arte. È questo un nodo importante nel confronto con altre teorie contemporanee: quella del *meaning*, di derivazione semiotica e proposta dall' INCCA⁷², quella di Muñoz-Viñas, di derivazione americana⁷³, che attribuisce grande importanza ai molti significati che un oggetto, non necessariamente d'arte, può avere e rispetto ai quali può richiedere conservazione, quella di Jukka Jokilehto, che vede il restauro, heideggerianamente, come “rigenerazione della verità e del significato di un'opera nella coscienza della società”⁷⁴.

“Una volta tratta dall'interiorità di una coscienza e posta nel mondo, l'opera d'arte non comunica, si presenta; non informa, si dà astante. Quindi non rivela originariamente la natura di messaggio: può esserlo in via secondaria, collaterale, oppure può essere accettata in quanto tale come portatrice di messaggio, come un segno da interpretare. Si dovrebbe allora riconoscere come carattere costitutivo dell'opera d'arte la natura di messaggio che non comunica: ossia una contraddizione in termini. [...] Si scopre allora che la comunicazione riguarda sempre qualcosa che non è presente, astante: la comunicazione informa di una presenza che è altrove o che è stata o sarà, altrimenti non comunicherebbe, si darebbe in proprio”⁷⁵.

La prosecuzione dell'analisi della funzione comunicativa, collaterale e non essenziale all'opera d'arte, porta Brandi a enucleare i caratteri costitutivi del “messaggio”, seguendo la *Théorie de l'information et perception esthétique* di A. Moles (Paris, 1958). “Il messaggio è ciò che serve a modificare il comportamento di chi lo riceve, e perciò, nel messaggio, quel che conta, non è la sua lunghezza, ma quel che c'è di nuovo, poiché quel che c'è di già conosciuto si trova

71 BRANDI C., 1966, pp. 30-54.

72 Si veda il paragrafo 9.1, “Inside_installations”.

73 Si veda il paragrafo 7.1, “Muñoz-Viñas: *Teoría contemporánea del restauro*”

74 JOKILEHTO J., 2002, p. 19; si veda il paragrafo 7.2, “Jukka Jokilehto: teorie del Patrimonio materiale e immateriale”.

75 BRANDI C., 1966, pp. 31-32.

ormai integrato al ricevente e appartiene al suo sistema interiore. [...] Donde la seconda capitale distinzione fra originalità e ridondanza. Il *nuovo* di un messaggio in cui consiste la sua importanza, e l'informazione, è anche la sua *originalità*. Tale originalità non è definita in senso formale, estetico, ma sulla base della improbabilità, e cioè su base statistica. [...] Il suo contrario è la ridondanza, che non va intesa come ripetizione superflua, ma come tutto ciò che non è originalità. [...] L'originalità è un disordine”⁷⁶.

Sottolineo questi due passi in primo luogo perchè ritengo che contengano, in negativo, caratteri salienti di certa arte contemporanea, che Brandi non poteva ricevere: arte che *comunica* “una presenza che è altrove”, dal *Fiato d'artista* (1960) di Piero Manzoni ai batuffoli di cotone impregnati di sangue di Gina Pane⁷⁷, opere concettuali in cui il corpo dell'opera è il corpo dell'artista, evocato e non presente come invece nella performance. Oppure arte “che serve a modificare il comportamento di chi [la] riceve”: come nell'arte relazionale, l'arte che obbliga o induce all'azione, con ciò partendo da Manzoni che firma *Sculture viventi* (1961), fino ai banchetti di Ritkrikt Tiravanija⁷⁸, le caramelle di Felix Gonzales-Torres⁷⁹, alla “puzza di sapone da poveri” di Miroslav Balka⁸⁰.

Inoltre, come anticipato sopra, l'identificazione di ciò che costituisce l'opera d'arte nell'astanza come *presenza* contrapposta alla flagranza dell'esistenza, e non radicata nel significato (nella semiosi) dell'opera, pone il pensiero di Brandi in antitesi rispetto a teorie contemporanee della conservazione che pongono l'identificazione di ciò che distingue l'opera nel suo *meaning*, come proposto dall'INCCA, adottando appunto un approccio semiotico⁸¹.

76 BRANDI C., 1966, p. 33.

77 GINA PANE, *Une semaine de mon sang menstruel*, 1973, 7 batuffoli di cotone sotto plexiglas, Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Parigi.

78 L'artista organizza banchetti per il pubblico, da *Untitled (Free)*, 1992, realizzato all'esterno della Galleria 303 a Soho, re-attivato nel 2007, a *Utopia Station*, per la Biennale di Venezia del 2003.

79 L'artista è noto per le sue opere (*Untitled. Public Dominion*, 1992) realizzate in cumuli di caramelle che i visitatori sono invitati a mangiare e portar via; le opere, continuamente ricostituite dagli addetti alla manutenzione della struttura ospitante, simboleggiano il peso corporeo dell'artista e del suo compagno morto di Aids. Gonzales-Torres, morto a sua volta di Aids nel 1996, è stato scelto per rappresentare gli Stati Uniti alla Biennale di Venezia del 2007.

80 L'installazione *Zacheta Warsaw* (2001, Floor installation; cheap soap smell) di Miroslav Balka è costituita da litri di sapone liquido di bassa qualità versato sul pavimento, il cui rapporto percettivo con il fruitore è situato nell'odore, immediatamente riconoscibile, che evoca la povertà della Polonia prima della Caduta del Muro di Berlino. L'opera è stata trattata come caso di studio da Iwona Szmelter, Direttore della facoltà di conservazione e restauro dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia, partner del progetto europeo *Inside Installations*, per cui si rimanda al paragrafo 9.1. Il caso è stato presentato nell'ambito del simposio “Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives”; 13-14 gennaio 2009, University of Applied Sciences and Arts Hildesheim/Holzminen/Göttigen Faculty Preservation of Cultural Heritage, atti in stampa autunno 2009.

81 Si veda il paragrafo 9.1, “*Inside Installations*”.

Il non riconoscimento dei valori comunicativi induce secondariamente all'esclusione dal novero degli oggetti da conservare di molte testimonianze storiche, antropologiche, della cultura immateriale: di quel genere di oggetti inclusi nella categoria di “bene culturale” che Pietro Petraroia testimonia Brandi non sostenne, in rapporto ai lavori della Commissione Franceschini nel 1964⁸², due anni prima de *Le due vie*, uno dopo la pubblicazione della *Teoria del restauro*.

Come definiva la Commissione Franceschini al termine dei suoi lavori: “sono beni culturali d'interesse artistico o storico le cose mobili o immobili di singolare pregio, rarità o rappresentatività, aventi relazione con la storia culturale dell'umanità. La legge provvederà a stabilire particolari criteri valutativi per talune categorie di tali beni, se tecnicamente necessario, in modo che si possa provvedere a pertinente tutela non solo dei beni aventi riferimento all'arte, ma altresì di quelli, a titolo di esempio, aventi riferimento alla storia, all'etnografia, alla numismatica, all'epigrafia, all'arredamento, alle arti applicate, al costume, alla storia della scienza e della tecnica”⁸³.

Nel 1971 Brandi, criticando l'inapplicabilità delle indicazioni della Commissione, derivata dalla carenza, tuttora attualissima, di mezzi investiti dallo Stato per tutela e formazione, scriveva: “la catalogazione delle opere e oggetti d'arte – i cosiddetti beni culturali”⁸⁴, testimoniando una considerazione dell'oggetto di tutela strettamente vincolata ai suoi valori *artistici*.

È questo credo un nodo determinante: il passaggio, storico, dal “restauro dell'opera d'arte” alla “conservazione dei beni culturali”, come ha sintetizzato Giuseppe Basile in una nota in memoria di Giovanni Urbani: il momento, che si avvia alla prima metà degli anni Sessanta, della “messa in crisi della concezione tradizionale dell'opera d'arte, del monumento d'arte o, più in generale, degli “edifici e oggetti aventi valore di storia e d'arte” quali rappresentanti privilegiati dell'identità di una comunità. Infatti, non solo presso altre civiltà non meno importanti di quella europea lo stesso concetto di opera d'arte era sostanzialmente sconosciuto, ma anche all'interno della nostra tradizione il suo ruolo veniva sempre più apertamente messo in crisi alla luce di una concezione non gerarchica ma di taglio antropologico degli elementi necessari all'individuazione dell'identità di una data comunità: appunto i “beni culturali”, cioè l'insieme di tutti quei segni che possono servire a documentare

82 PETRAROIA P., 2006, p. 334. Si veda inoltre il paragrafo 4.1, “Cesare Brandi: “restauro preventivo” e “Carta del restauro 1972”.

83 Atti della Commissione Franceschini, in *Salvezza* 1967, volume Primo, Titolo III: *Dei beni artistici e storici*, Dichiarazione XXXII, *I beni artistici e storici*.

84 BRANDI C., 1971, in BRANDI C., 2001, p. 54.

l'attività dell'uomo in un determinato ambiente”⁸⁵.

I valori secondari di un oggetto, la sua importanza testimoniale per un determinato territorio, come anche il semplice valore culturale, significati acquisiti nella storia, attribuiti dai fruitori e non intrinseci all'opera, sono diventati negli ultimi trenta anni del Novecento crismi di riconoscibilità per gli *oggetti da conservare* che esulano dalla portata estetica degli oggetti stessi. Le carte internazionali per la salvaguardia del patrimonio culturale (Venezia 1974, Carta di Burra, Conferenza di Nara, Carta del patrimonio immateriale 2005-2008) si applicano ad un campo molto più esteso di quello delle opere d'arte, e riconoscono valore alle istanze determinate dai fruitori, a volte con eccessi di *political correctness*, che esamineremo nel capitolo dedicato alle teorie contemporanee della conservazione⁸⁶.

Il pensiero di Brandi è sin dalle origini rivolto esclusivamente all'opera d'arte, separata da tutti gli oggetti d'uso comune e oggetto di conservazione proprio in quanto svincolata esteticamente da qualunque funzione. In questa separazione è uno dei nuclei forti della sua “coraggiosa inattualità”, per usare i termini che gli dedicò già nel 1966 Umberto Eco, nel recensire *Le due vie*⁸⁷.

Una notazione attuale de *Le due vie* riguarda invece il feticismo mercantile, oggi si direbbe finanziario, che investe l'opera d'arte. L'opera d'arte che soddisfa requisiti formali e si dia come “realtà pura”, concretando in questo essere il suo “valore d'uso”, una volta entrata nel “mondo della vita” è merce e acquisisce un valore di scambio: una quotazione di mercato. Il rischio evidenziato da Brandi è che la considerazione per l'opera sia determinata dal suo valore pecuniario e non dal suo valore intrinseco: “se a questo punto l'opera d'arte passasse in sottordine quale merce, virtualmente scomparirebbe come opera d'arte, ma non ci sarebbe da vedere in questo fatto, pur umiliante per la cultura, alcunchè di esiziale per la conservazione e la trasmissione al futuro dell'opera d'arte; anzi in un certo senso, la traduzione in termini pecuniari dei valori formali può rappresentare una garanzia di tutela”⁸⁸. Questa considerazione si collega ad uno dei poli del dibattito corrente sulla conservazione del contemporaneo: l'opera d'arte effimera nel museo. Se, come affermano alcuni filosofi e curatori implicati nel dibattito⁸⁹, l'opera effimera non deve permanere, l'invariabile osservazione del collezionista e del direttore di museo è: vale molto, l'ho pagata (per me o, peggio, per la collettività), *deve* permanere. L'imperativo *etico* alla conservazione è in questo caso obbligo, determinato da un valore economico che va salvaguardato, in certo senso trascinando con sé l'eventuale valore

85 BASILE G., 2004, p. 36.

86 Si veda il capitolo 7, “Teorie contemporanee della conservazione”.

87 ECO U., 1966, in RUBIU V., 1981, pp. 291 – 308.

88 BRANDI C., 1966, p. 123.

89 Carboni, Barassi, si veda oltre.

storico o estetico. Si pensi ai casi di scuola in questo senso: Jeff Koons, Damien Hirst. Prescindendo da un giudizio di valore o da una previsione di gusto sulla durata del nome (del *brand*) di questi due artisti, non c'è collezione privata o pubblica che abbia acquisito una loro opera che possa permettersi di perderla: sarebbe un fallimento finanziario⁹⁰.

L'argomentazione brandiana *versus* la lettura semiotica dell'arte è sviluppata in modo complesso e definitivo nella *Teoria generale della critica* (1974)⁹¹, ormai molti anni dopo la pubblicazione della *Teoria del restauro*. Questo testo, che “attraversa” lo strutturalismo senza risolversi in un mero “aggiornamento di termini”, come scrive Carboni nella prefazione all'edizione critica del 1998⁹², ribadisce, in un confronto con la linguistica, la psicologia, l'iconologia, la peculiarità dell'arte in una sua irriducibilità ad altri codici. L'opera d'arte è identificata dal costituirsi come *differenza* (derridiana, come rileva lo stesso Carboni⁹³) rispetto all'esistenza e alla comunicazione, e si dà in presenza, tramite gli occhi e l'udito: architettura, pittura, musica. In queste categorie classiche vengono ricondotti il teatro, il cinema, la fotografia, l'happening. Quest'ultimo “nasce con Kaprow nel 1959, dalle propaggini dell'*action-painting*”, e si presenta come “azione pura senza testo, in cui lo spettatore è coinvolto anche solo come spettatore. [...]...i [cui] tre caratteri fondamentali sono: la mancanza di un nesso logico (vuoi sintattico) fra i vari *movimenti o events*, la mancanza di un testo a cui uniformarsi, anche se lo happening venga preparato quasi puntigliosamente su una specie di canovaccio; infine la contemporaneità dei vari *events* che però non comunicano fra loro. [...] Rappresenta perciò un esito della pittura, della poesia, della musica. Come ecatombe finale di una società che nega se stessa”⁹⁴.

Ancora alla ricerca di una considerazione di Brandi per il concettuale, incontriamo un passo su Manzoni e Klein, sul monocromo: “Se volessimo considerare un caso, certamente più dubbio, di astanza, quello dei monocromi di Klein e di Manzoni, il ragionamento che si è fatto sulla denotazione *zero* [contenuto senza significato] vale anche per questi, ancorchè sia molto discutibile se per questi quadri del tutto monocromi si possa parlare di astanza o sia un semplice caso di flagranza, come quello di uno sportello verniciato d'una sola tinta o di una

90 L'installazione *Mother and child divided*, (1993), mucca e vitello in formalina, è posseduta ed esposta dalla TATE Modern in una “exhibition copy” del 2007; il “restauro”-sostituzione dello squalo *The physical impossibility of death in the mind of someone living* nel 2006, in collezione privata, si è tradotto in evento mediatico.

91 BRANDI C., 1974.

92 CARBONI M., 1998, pp. XVI-XVII.

93 CARBONI M., 1998, pp. XXIII-XXIV; CARBONI M., 1992-2002, pp. 71-73.

94 BRANDI C., 1974, pp. 202-203.

bandiera d'un sol colore”⁹⁵.

Sul rapporto di Brandi con l'arte concettuale ha sviluppato una analisi diretta Pietro Kobau, dell'Università di Torino⁹⁶, ponendo il pensiero estetico di Brandi in reazione con il più puro propugnatore dell' *art as idea*, Joseph Kosuth. L'impossibilità per Brandi di comprendere il contemporaneo non pittorico (non Morandi, Picasso, Burri) sta nel fondamento stesso della sua teoria dell'arte: nel suo chiedere all'opera di “far vedere qualcosa in una *immagine*”, non accettando dunque la parola, il segno che tanta parte hanno nelle produzioni recenti⁹⁷. In conseguenza di questa “cecità”⁹⁸ il restauro di un'opera contemporanea dipenderebbe non dal “riconoscimento metodologico” del suo valore estetico, quanto dal riconoscimento del suo valore economico. (Si è visto sopra come Brandi stesso avesse previsto questa eventualità). L'esempio riportato da Kobau riguarda infatti il restauro di un'opera di Kosuth, *White and Black* (1966), due pannelli di scritte bianche su nero, vandalizzati nel 1977 e restaurati accuratamente dall'istituzione proprietaria dell'opera, lo Allen Memorial Art Museum di Oberlin (Ohio)⁹⁹. “Rispetto alla teoria dell'arte di Kosuth (e al di là della sua poetica, si vuole anche dire) la mera circostanza che un'opera come *White and Black* sia stata restaurata ne invalida la pretesa di negare come ineffettuali i valori “formali” o “estetici” delle opere – dando in parte ragione alla teoria di Brandi. Ma rispetto alla teoria dell'arte sottesa alla teoria del restauro di Brandi, tenere conto del medesimo fatto provoca un conflitto con la sua teoria dell'arte della rappresentazione pittorica: *White and Black* è stato restaurato anche perchè opera d'arte, dotata come tale di un valore economico di scambio, non soltanto perchè immagine dotata di un valore d'uso “estetico” o disinteressatamente “culturale”¹⁰⁰. Un'obiezione che si può muovere a questa lettura è che l'apprezzamento estetico di un'opera non dipende al fondo dall'intenzione artistica del suo autore: se pure Kosuth aveva realizzato un'opera “inestetica” e non formale, la sua percezione, oggi, permette di coglierne valori estetici, e la decisione di restaurarla da parte del museo dipenderà da questi, dal valore storico dell'opera, e anche dal suo valore economico.

Infine, tornando alla definizione di *astanza* come *differenza* (dalla flagranza della realtà esistenziale), Brandi circoscrive la sua possibilità alla percezione di stimoli visivi o uditivi, musica e pittura: “Ora perchè si abbia l'*astanza*, è necessario che si ponga la *differenza* con la flagranza. Può questa *differenza* rivelarsi attraverso stimoli diversi da quelli fonici e ottici?

95 BRANDI C., 1974, pp. 241.

96 KOBAN P., 2006, pp. 191-200.

97 KOBAN P., 2006, p. 194.

98 KOBAN P., 2006, p. 191.

99 KOBAN P., 2006, pp. 197-198.

100Ibidem.

[...] Perché invece di flagranza si producesse astanza, nel caso del gusto, del tatto e dell'olfatto, occorrerebbe che il sapore, l'odore, il contatto potessero essere rinviati al di là del traguardo a cui si realizzano, e cioè irrealizzati al momento stesso, e in quel momento definirsi come *differenza*; un *solco di nulla* dovrebbe staccare il sapore dal sapore, l'odore dall'odore, il contatto dal contatto. Nessuna esperienza ci conforta in questa ipotesi, né sapremmo fondarla razionalmente”¹⁰¹. Il coinvolgimento di tutti i sensi è invece tratto fondante di molta arte contemporanea.

Questa selezione di passi può sembrare rispondere ad un facile gioco degli errori, condotto seguendo il filo di giudizi apodittici e esteticamente, criticamente, storicamente superati. Scrive Paolo D'Angelo nella prefazione alla recente riedizione de *La fine dell'Avanguardia* (2008), “Quasi ad ogni pagina Brandi vi offrirà dei buoni motivi per dichiarare inaccettabili le sue argomentazioni [sul cinema, l'astrattismo, la psicanalisi, il jazz...]. (...) Per di più [condotte da] uno sguardo che rifiuta ogni intonazione progressista, è orgoglioso dalla distanza dalle ideologie dominanti, e non nasconde una sorta di aristocratico disprezzo per la società contemporanea”¹⁰².

Se la conclusione di D'Angelo è che, al di là dei singoli giudizi, il concetto di fondo de *La fine dell'avanguardia* è sostanzialmente, “profeticamente”, corretto, l'obiettivo più modesto della selezione di testi appena trascorsa è non tanto di determinare se Brandi aveva o meno ragione, quanto di non fargli dire ciò che non ha detto. In altri termini: segnare i confini della sua teoria dell'arte e della sua cura critica verso l'arte contemporanea.

Non porremo direttamente dunque a Brandi il problema dell'installazione polisensoriale, della video arte, del concettuale e della performance, perché il critico non le ha forse conosciute ma certo non le ha “riconosciute metodologicamente”, e perché gli strumenti logici che ha sviluppato per la conservazione dell'oggetto d'arte riguardano un'opera d'arte che riveste caratteristiche precise, definite in un pensiero esplicito e chiarificato lungo 60 anni. La teoria dell'arte che è alla base della *Teoria del restauro* si rivolge infine alla pittura, all'architettura, alla musica, categorie non derogabili, e l'opera d'arte è tale se assolve ad una rielaborazione dell'esistente che la costituisce come oggetto altro dall'esistente.

Significato (concettuale), simbolo e pura esposizione (installazioni), assenza di senso, puntualità ed effimero (performances), possono far parte di opere dette d'arte ma non sono opere d'arte.

Terremo presenti questi limiti, in qualche modo “cronologici”, nell'applicare la *Teoria del*

101 BRANDI C., 1974, p. 87. Cit. in altro contesto in Carboni 1992-2004, p. 71.

102 D'ANGELO P., 2008, pp. 9-11.

restauro all'arte contemporanea, ricordando però come questa *Teoria* situi l'opera d'arte in una dimensione temporale, amplificandone la valenza storica e materica rispetto a quella critica (di giudizio)¹⁰³.

Determinati i confini cronologici e concettuali della teoria dell'arte di Brandi, esamineremo i concetti fondamentali della *Teoria del restauro* rispetto all'opera contemporanea, dando conto del dibattito italiano ed europeo sulla validità della teoria stessa. Vale la pena di sottolineare come in questo dibattito la *Teoria* è spesso posta in questione come serie di principi che si pretendono espressi come assoluti, storici, eterni. L'”aristocrazia del pensiero” di Brandi, la sua estraneità al pensare comune non fondano questa pretesa “assolutezza”: l'includibilità del confronto nasce piuttosto da una presenza storica radicata nella pratica del restauro italiana.

2.5 La *Teoria* discussa in relazione alla conservazione dell'arte contemporanea: i concetti

Ci rivolgeremo ora ai concetti espressi nella *Teoria* riguardo alla conservazione di un'opera d'arte che ha le caratteristiche enucleate sopra, confrontandoli con le problematiche dell'arte contemporanea.

Daremo inoltre conto del dibattito sulla *Teoria* e il restauro del contemporaneo, dal 1997 ad oggi.

Abbiamo seguito nel paragrafo precedente le caratteristiche che per Brandi riveste un'opera d'arte per poter essere riconosciuta tale: costituzione d'oggetto, formulazione d'immagine. Ma anche opere che non assolvano ad entrambi questi momenti della creazione, Brandi osserva che sono, storicamente, riconosciute tali: astrattismo, informale, new dada, pop art, performance.

Una parte del dibattito italiano e internazionale sulla *Teoria* sottopone, ipostatizzandola, i suoi principi all'esame delle più recenti forme d'arte, sino alla new media art. Altra parte del dibattito contestualizza storicamente il testo e lo riguarda come fonte storica cui rapportarsi dal presente, acquisendo una maggiore libertà di lettura e ri-uso dei concetti. Un processo simile, lo si vedrà più oltre, avviene nei paesi di area “anglosassone” (Germania, Inghilterra), nei confronti del *Der Moderne Denkmalkultus* di Alois Riegl (1903) in relazione alla conservazione dell'arte contemporanea¹⁰⁴: la maggiore distanza cronologica, insieme al movimento di oblio e riscoperta critica del pensiero di Riegl¹⁰⁵, consentono una rilettura forse

103 CARBONI M., 1992-2004, p. 142.

104 Si veda il paragrafo 8.5, “I Valori di Riegl e il restauro del contemporaneo”.

105 SCARROCCIA S., 2006, pp. 35-50.

più funzionale del semplice “è ancora valida?” che si rivolge alla *Teoria* brandiana.

2.6 Il riconoscimento metodologico

“Il restauro è il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro”¹⁰⁶. Questo principio che è alla base della *Teoria* brandiana è oggi messo in discussione da più punti di vista: se ne contesta in primo luogo la natura stessa di “assioma”, inteso come regola prescrittiva che precederebbe la pratica. In secondo luogo se ne obiettano, nel merito, le categorie che indica come caratterizzanti l'opera da conservare, le istanze estetica e storica, e la stessa “consistenza fisica”, ritenute non pertinenti ad opere relazionali (non “estetiche”), perennemente “nuove” come i monocromi e le installazioni (rifiutano la “storicità”), e immateriali o a materiali sostituibili (la cui “consistenza fisica” intesa come materialità originale non è rilevante). La possibilità stessa del “riconoscimento metodologico” di un'opera d'arte contemporanea è messa in discussione dalla natura stessa delle opere, che si offrono in forme, processi, sistemi di relazioni che le rendono riconoscibili solo all'interno dell'istituzione che le avvala.

2.7 Contro il metodo

In *Theory follows practices*¹⁰⁷, Jonathan Ashley Smith, direttore del Victoria&Albert Museum di Londra, dopo aver dichiarato di aver letto la *Teoria* all'epoca della sua traduzione in inglese, nel 2005, scrive: “non si può negare che questo libro appartenga davvero al suo tempo. [...] I modi di pensare al patrimonio e alla conservazione sono cambiati. Gli elementi che contribuiscono alla teoria contemporanea, come la partecipazione degli stake-holders, il prendere decisioni in base a molteplici valori (*value-led decision making*), e l'adattabilità non fanno parte di questo libro”¹⁰⁸. Ashley Smith è un orgoglioso discendente della scuola pragmatista anglosassone, che definisce “Anglo-Saxon Positivism”¹⁰⁹: i suoi riferimenti sono le *best practices*, linee etiche desunte dalla pratica, assunte come metodologia prevalente in area anglosassone-nordamericana. La prima versione che Ashley-Smith cita risale proprio al 1963, “the Murray Pease report”¹¹⁰, sottolineando come l'avvertenza di questo testo recitasse:

106 BRANDI C., (a), 1963-1977, p. 6.

107ASHLEY-SMITH J., 2008, pp. 189-193.

108ASHLEY-SMITH J., 2008, p. 190.

109ASHLEY-SMITH J., 2008, p. 191.

110Redatto nel 1963 viene pubblicato per l'IIC American Group standards of Practice and professional relations

“Non c'è intenzione di imporre questi standards internazionalmente, anche qualora fosse possibile”¹¹¹. Questo contributo, riferito dal direttore di un museo di cosiddette “arti applicate”, è esemplificativo di una tendenza anglosassone intenzionalmente anti-teorica: “le istruzioni vengono dall'oggetto, non da un libro di teoria. Se un vaso fosse un elemento decorativo della tua casa, è improbabile che tu insista perchè la riparazione sia visibile. L'imperativo estetico ad avere un ornamento grazioso [*pretty*] è più forte dell'istanza storica a ricordare il gatto che l'ha fatto cadere. Questo desiderio di completezza-interrezza [*wholeness*] è innato, e più profondo di una discussione intellettualistica sul danno e la sua riparazione come parte della storia dell'oggetto”¹¹². Conclude con l'esempio di una chitarra conservata rotta al Victoria&Albert: nessuno vuole ripararla, perchè è stata infranta da Pete Townsend alla fine di un concerto degli Who¹¹³.

Questo tipo di argomentazioni, certo *tranchant*, è lo specchio di un atteggiamento pragmatista anglosassone che ha molte e più complesse declinazioni, ma esprime bene un concetto di fondo: di teoria non c'è bisogno, concentriamoci sulle *best-practices*.

In questo caso la *Teoria* è criticata in quanto astrazione rispetto alle “indicazioni che vengono dall'opera”.

Le declinazioni di questa linea conservativa saranno seguite nel paragrafo 7 sulle “Carte del restauro” internazionali e nella discussione sul libro recente di Salvador Munoz Vinas, che in sostanza le riassume assumendole come “teorie contemporanee del restauro”.

Quanto interessa rilevare ora è la percezione della *Teoria* brandiana come elenco prescrittivo di regole, osteggiata in questa pretesa absolutezza impositiva da molteplici campi della conservazione: archeologica, di “oggetti d'uso” o d' arti applicate, antropologica.

Nel campo della conservazione del contemporaneo queste obiezioni generali si ritrovano nelle discussioni che non entrano nel merito, ma appunto focalizzano sul metodo brandiano (necessità di una teoria, espressione di principi), le proprie critiche. Il punto di vista contrario a questa necessità di *metodologia* esplicita anche se non *codificata* viene dall'approccio pragmatista, come si è detto, ma anche da un approccio alla conservazione che definirei post-moderno, o da pensiero debole.

È questo il caso, esemplificato dal lavoro di Salvador Muñoz-Viñas, *Teoria del restauro contemporaneo*, 2005, di teorie della conservazione tutte *reader-oriented*, cioè rivolte alla compresenza nelle decisioni di molteplici *stake-holders* (soggetti interessati, da una

for Conservators, in *Studies in Conservation*, August 1964, 9 (3), pp. 116-21, cit. in ASHLEY-SMITH J., 2008, p. 190.

111ASHLEY-SMITH J., 2008, p. 190.

112ASHLEY-SMITH J., 2008, p. 192-193.

113ASHLEY-SMITH J., 2008, p. 193.

terminologia finanziaria), comunità scientifica e fruitori (*users*) da *soddisfare* tutti, e rivolte alla tutela di una molteplicità di “oggetti di conservazione”¹¹⁴.

In questa prospettiva, per rimanere ad un primo confronto, la *Teoria* sarebbe limitata dall'essere una teoria della conservazione delle *sole* opere d'arte, fondata su una indebita oggettivazione delle “indicazioni che vengono dall'opera”, e volta alla tutela, se non al ripristino, di una univoca “verità dell'opera”. Al contrario, le “teorie contemporanee” tengono conto delle soggettività che interpretano l'opera, che non invia alcuna “indicazione”.

Un approccio che riconosce alla teoria un luogo importante nella conservazione, come metodologia, è quello di Jukka Jokilehto, che rileggendo Brandi e Heidegger propone un restauro dell'opera d'arte intangibile come “custodia creativa della sua verità. In questo senso, preservare un'opera significa rigenerare la percezione della sua verità e del suo significato nella coscienza della società”¹¹⁵.

2.8 Contro il merito: l' “imperativo categorico”

Entrando nel merito delle argomentazioni di Brandi nella *Teoria del restauro*, un primo concetto oggi in discussione è quello dell' “imperativo, categorico come l'imperativo morale, della conservazione”¹¹⁶, conseguente al riconoscimento dell'opera, se riferito ad opere d'arte che non sono concepite per durare.

Massimo Carboni, estetologo, affronta la questione da un punto di vista filosofico e rileva “l'assenza di un accordo esplicito e autoevidente sull'opportunità stessa della conservazione, che a sua volta rimanda all'indebolimento oltremodo significativo del *consensus* universale necessario a far scattare – nella coscienza politico-culturale, civile, etica, prima ancora che in quella museologica e tecnico-specialistica - l'imperativo categorico della tutela. (...) Riconoscere un oggetto (evento, flusso, stato del mondo) come “opera d'arte” non coincide più ipso facto e integralmente con la volontà-necessità della sua conservazione al futuro”¹¹⁷.

In questa prospettiva le opere non vanno restaurate ma interpretate rispettandone anche la volontà di impermanenza. “La prima e decisiva azione di tutela potrebbe infatti essere, in molti casi, quella diretta ad assicurare per quanto possibile le condizioni per *non* intervenire, ponendo dunque al centro la scelta del *restauro preventivo* (nozione, come noto, brandiana) e cercando di svilupparne fino in fondo ogni dimensione prima di tutto in termini museografici

114 Si rimanda al paragrafo 7.1.

115 JOKILEHTO 2002, p. 19. Si rimanda al paragrafo 7.2.

116 BRANDI C., (a), 1963, p. 7.

117 CARBONI M., (a), 2008, p. 36; CARBONI M., 2007, pp. 128-131.

(ambientazione e collocazione delle opere; continuo ampliamento, sviluppo, accessibilità dell'archivio audiovisivo documentale; didattica formativa rivolta al pubblico). L'azione di conservazione, tutela e restauro, insomma, deve essere tanto forte e sicura di sé da saper teorizzare, con riferimento alle arti contemporanee, anche la propria astensione¹¹⁸.

La distinzione fra restauro inteso come intervento diretto sull'opera, e conservazione preventiva è a questo riguardo fondamentale. Se l'interpretazione corretta di un'opera (il riconoscimento metodologico) può interdire una azione di restauro sull'opera che rifiuta la conservazione, l'imperativo etico alla conservazione può tradursi in azioni preventive ambientale e di documentazione. Brandi parlava di “restauro preventivo”, ma non è necessario risalire a lui per trovare fertili, anche se in larga parte disattese, le indicazioni di trenta anni fa di Giovanni Urbani, direttore dell'ICR, che ha sviluppato la nozione di conservazione preventiva in relazione ad un “insieme”¹¹⁹. Infine, la distinzione anglosassone fra restoration/conservation/preservation, un problema di intraducibilità e non corrispondenza di termini fino a pochi anni fa, è penetrata nel linguaggio del restauro italiano.

I rilievi di Carboni non partono evidentemente da definizioni tecniche nel sovrapporre restauro, conservazione, prevenzione. Introducono però un importante attore delle decisioni conservative: il *pubblico*, la “coscienza politico-culturale” cui destinare la “didattica formativa”.

Da un lato, le responsabilità che musei e conservatori hanno verso la collettività impediscono “l'abbandono” dell'opera, quando anche l'intento artistico fosse pienamente autodistruttivo: questa è molto spesso la posizione dei direttori di museo¹²⁰.

Dall'altro il pubblico come destinatario finale della conservazione è indicato come attore delle decisioni da prendere in alcune teorie del restauro contemporanee: la sintesi di Muñoz-Viñas lascia identificare nelle opinioni, nel gusto, nella soddisfazione del pubblico elementi da tener presenti, per svincolare l'attività preservativa dagli arbitri di una comunità deputata di specialisti. Il rischio, si vorrebbe dire, esplicito in una simile “apertura” è di trasformare i fruitori, già spettatori, in clienti da far contenti, senza assicurarsi preventivamente del loro grado di comprensione del problema in questione. Un esempio che Muñoz-Viñas usa, con effetti controproducenti, riguarda la percezione della copia del David di Michelangelo in Piazza della Signoria a Firenze e dell'originale nella Galleria dell'Accademia: Muñoz-Viñas ritiene che l'originale decontestualizzato *piaccia meno* della copia in piazza, che mantiene i

118 CARBONI M., (a), 2008, p. 36.

119 Si veda il capitolo 4, “Conservazione preventiva: teorie classiche”.

120 MARINI CLARELLI M.V., 2008, pp. 8-9; MATTIROLO A., 2008, p.6. Diversamente, Sebastiano Barassi, curatore del Kettle's Yard Museum di Cambridge, propone un più radicale rispetto per le intenzioni dell'artista; BARASSI S., 2008, pp. 37-40. Si veda oltre, paragrafo 2.10.

suoi rapporti spaziali¹²¹. Il pubblico specialista nega questa eventualità: io sono sensibile anche alla realtà storica di un'opera; ma non è detto che il pubblico generale sia altrettanto sensibile.

Il richiamo di Carboni alla “didattica formativa”, nell'apparente ovvietà, contiene un rimando importante alla dimensione *politica* della prevenzione: se la collettività *non capisce* perchè amare e cosa amare dell'arte, non avrà ragioni per contribuire alla sua tutela. Questo vale maggiormente per l'arte contemporanea, su cui a ragione si scrivono ancora libri come *Lo potevo fare anch'io: perchè l'arte contemporanea è davvero arte*¹²², e che infatti arriva ad essere oggetto, in Italia, di dubbi istituzionali¹²³. Una dichiarazione recente di Massimo Montella sottolinea come i tagli ai beni culturali possano in Italia passare nell'indifferenza perchè la classe dirigente della cultura non si è preoccupata di *comunicarli* al resto del paese¹²⁴. Con ciò, ben prima di coinvolgerlo come “stake-holder” nelle decisioni, il dovere di una comunità scientifica verso il “pubblico”(“users”) è di offrirgli gli strumenti per capire un patrimonio, insieme al patrimonio stesso.

2.9 Il restauro come atto critico

Il restauro come “riconoscimento metodologico” situa l'azione della salvaguardia nel campo della critica, del giudizio formulato dalla coscienza del singolo, come Brandi dichiarava già nel *Carmine*: “Rientrano perciò nella critica, non solo la designazione e la promulgazione dell'opera, ma anche tutti i procedimenti che assicurino e conservino l'opera, senza manomissioni e senza aggiunte alla cultura del futuro. Quindi anche il restauro è critica, anche la collocazione di un'opera...”¹²⁵.

Sebastiano Barassi, storico del restauro e responsabile delle collezioni del Kettle's Yard Museum di Cambridge, è intervenuto nel dibattito italiano sulla *Teoria* nel 2004, esaminando da curatore le incompatibilità di questa con l'arte contemporanea¹²⁶. Il suo intervento è uno dei

121 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, pp. 47-48.

122 BONAMI F., 2007.

123 Come testimonia la soppressione della PARC (Direzione generale per la qualità e la tutela del paesaggio, l'architettura e l'arte contemporanee) e l'accorpamento delle sue funzioni alla BASAE (Direzione generale per i beni architettonici, storico artistici ed etnoantropologici) sotto la nuova denominazione Direzione generale per le belle arti e il paesaggio. Si veda *La rivoluzione di Bondi nasce il supermanager dell' arte*, La Repubblica, 13 novembre 2008. Il documento di riorganizzazione del Mibac è stato firmato nel marzo 2009.

124 Convegno *Allarme Beni Culturali. Conoscenza, Tutela, Valorizzazione, a 60 anni dall' entrata in vigore della Costituzione (1 gennaio 1948) e a 70 anni dal Convegno dei Soprintendenti (4-6 luglio 1938)*, organizzato dall'Associazione Bianchi Bandinelli, Sala dello Stenditoio del San Michele, Roma, 17 novembre 2008.

125 BRANDI C., 1945, p. 164.

126 BARASSI S., 2004, pp. 2-6.

primi a leggere analiticamente la *Teoria* in questo contesto, al di là dei richiami costanti nei convegni italiani degli anni Novanta; Barassi è stato invitato nel 2007 a ritornare sul tema nel ciclo di seminari organizzati da GNAM, MAXXI e Associazione Amici di Cesare Brandi¹²⁷. Altro riferimento di Barassi è Riegl, che utilizza come fonte storica riadattabile rispetto al contemporaneo nel convegno *A Inherent Vice*, organizzato dalla TATE modern nel novembre 2007, sulla copia e la replica della scultura contemporanea¹²⁸.

Barassi ritiene che l'“imperativo etico” alla conservazione, che deriva dal riconoscimento dell'opera d'arte, venga a decadere di fronte ad opere concepite per non durare, e descrive la *Teoria* brandiana come fondata su presupposti oggettivi: “dall'indiscusso bisogno dell'opera di essere per sua natura conservata e trasmessa al futuro”¹²⁹. Oblitera in questa lettura, come molti altri (Muñoz-Viñas), il fondamento del restauro in un atto *critico*, cioè atto di un soggetto giudicante (e si è visto quanto Brandi sia recisamente giudicante), interdipendente da altri soggetti giudicanti: la nota “triade” interdisciplinare storico dell'arte-restauratore-scienziato che è nella struttura dell'operare dell' ICR dalla sua fondazione.

In più, in Brandi è esplicitato come l'atto critico si compia esclusivamente nel presente, nel cosiddetto “terzo tempo” dell'opera d'arte¹³⁰, che è quello della sua percezione, e si rapporta di necessità a condizioni storiche e letture estetiche differenti da quelle in cui l'opera fu concepita.

2.10 “Si restaura solo la materia dell'opera d'arte”

“I mezzi fisici a cui è affidata la trasmissione dell'immagine, non sono affiancati a questa, sono anzi ad essa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine, dall'altra. [...]Una certa parte di codesti mezzi fisici funzionerà da supporto per gli altri ai quali più propriamente è affidata la trasmissione dell'immagine [...]. Così le fondamenta per un'architettura, la tavola o la tela per una pittura e via dicendo”¹³¹.

È questo un concetto brandiano in sé *liberatorio*, in quanto assegna massima libertà di intervento sui “supporti”, fino alla sostituzione, e inventa tecniche di reintegrazione materiali che agiscono, più o meno visibilmente e reversibilmente, sull'immagine dell'opera.

Un concetto criticato ad esempio dagli archeologi, perchè nel suo retaggio idealista, sembrava

127 BARASSI S., 2008, pp. 37-40.

128 BARASSI S., 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn>. Si vedano i paragrafi 8.5, “I Valori di Riegl e la replica del contemporaneo”, e 8.6, “Repliche d'artista”.

129 BARASSI S., 2004, p. 5.

130 BRANDI C., (a) 1963, p. 26.

131 BRANDI C., (a) 1963, p. 7.

privilegiare l'immagine alla materialità dei “supporti”, condannando allo stato di rudere tutte le vestigia archeologiche¹³². In effetti, come ricostruisce bene Carboni nella monografia del 1992¹³³, l'atteggiamento di Brandi nei testi di teoria dell'arte riflette una concezione della materia come necessaria ma non essenziale all'estrinsecazione dell'(idea) immagine: “la concezione dell'arte come realtà pura non è inficiata dal fatto che essa «debba servirsi come tramite di una fisicità, poiché la fisicità rappresenta allora solo il supporto, non la sostanza, di quella realtà»”¹³⁴. Questo “disagio teoretico (e solo teoretico) di Brandi verso la materia, la struttura tettonica dell'opera”¹³⁵ sarebbe colmato nella *Teoria del restauro* dalla considerazione *storica* della materia come luogo di sedimentazione del travaglio temporale dell'opera, da salvaguardare nel bilanciamento dialettico con l'istanza estetica, in ogni caso prevalente.

Paolo D'Angelo ha sviluppato questo punto¹³⁶, sottolineando come l'estetica di Brandi non possa dirsi pienamente idealistica, in quanto la sua designazione della materia segue una via fenomenologica: la materia è “il luogo stesso della manifestazione dell'immagine”¹³⁷. L'immagine trascende la materia (la statua non è il marmo di cui è fatta), ma consiste in (esiste grazie a) quella materia, che va indagata e preservata: “pertanto, se dal punto di vista del riconoscimento dell'opera d'arte come tale ha preminenza assoluta il lato artistico, all'atto che il riconoscimento mira a conservare al futuro la possibilità di quella rivelazione, la consistenza fisica acquista un'importanza primaria”¹³⁸.

Oggi l'assunto “si restaura solo la materia” è vissuto come limitante perchè obbligherebbe ad agire sulla materia *originaria* dell'opera, cioè appunto la *facies* storica, vincolando la conservazione del *concetto* a materiali molto degradati, perchè intenzionalmente effimeri o impiegati senza coscienza della loro evoluzione nel tempo.

Sebastiano Barassi sottolinea l'impossibilità di adeguare concetti brandiani come “si restaura solo la materia” ad opere che hanno intenti estetici effimeri o di purezza formale (monocromi). Soprattutto contesta l'identificazione dell'opera con la sua immagine, e una definizione dell'arte come assoluta: i molteplici significati del contemporaneo sfuggirebbero a una griglia univoca.

Barassi esordisce con il caso del monocromo: “caso esemplare in cui preservare il materiale originale comporta quasi sempre un'alterazione del messaggio”¹³⁹. Si noti la definizione del

132 MELUCCO VACCARO A., 1989.

133 CARBONI M., 1992-2004, pp. 140-147.

134 CARBONI M., 1992-2004, p. 141, dal *Carmine*, p. 48.

135 CARBONI M., 1992-2004, p. 143.

136 D'ANGELO P., (a) 2006; D'ANGELO P., (b) 2006, pp. 315-327.

137 D'ANGELO P., pp. 47-48.

138 BRANDI C., (a) 1963, p. 6.

139 BARASSI S., 2004, p. 2.

“messaggio” (meaning) dell'opera come “ciò che è da conservare”. Gli esempi che Barassi porta vanno dagli *Achrome* di Manzoni ai *Monologues* di Callum Innes, pittore scozzese nato nel 1962, che realizza quadri ad olio aggiungendo e asportando strati di colore: in occasione di una sua esposizione al Kettle's Yard Museum (28 luglio-23 settembre 2007) l'artista, in accordo con il curatore, ha ridipinto in prima persona un suo monocromo danneggiato, ritenendone irrestaurabile la delicata texture¹⁴⁰. Insieme alle ragioni formali, va considerato che l'opera era ancora di proprietà dell'artista, condizione che lo ha messo in condizione di operare senza limitazioni istituzionali. I diritti d'autore, uniti a quelli di proprietà, hanno reso questa un'opera “riattivata”, nuova.

“Restaurare solo la materia” impedirebbe di conservare opere immateriali, o costituite da materiali deperibili come quelli dell'arte povera. In sostanza da questo assunto deriverebbe l'attuale cosiddetto “feticismo della materia”: una incerta effettiva resistenza all'idea di sostituire il “materiale originario”, anche nel caso si tratti di motori inservibili di opere di arte cinetica, o della *Cornice di fieno* di Pascali (1968, GNAM, non esposta)¹⁴¹.

La proposta della TATE di replicare le opere di Naum Gabo in plastiche ormai collassate non ha in effetti corrispettivi in Italia, in virtù di un concetto di “autenticità” storicizzato e legato ad una considerazione dei materiali originari come fonte storica insostituibile di studio per gli specialisti, e di fruizione per il pubblico. Questa attitudine, che da un lato tende ad evitare un effetto “luna park” per i musei, si confronta anche con gli effetti della legislazione italiana per la tutela che subisce tagli economici generalizzati e spinte privatistiche¹⁴².

Il primo limite della *Teoria* per Barassi è nella sua “idealistica idiosincrasia per la materia”: la “coestensività” di materia-struttura e materia-aspetto risulta indiscernibile nei *32 mq di mare circa* (1967) di Pascali e in un *Sacco* di Burri, in cui materia e immagine coincidono¹⁴³. In verità, come si vedrà in merito al “Progetto Burri”, l'identità di materia e immagine (sacco come materia e come immagine) non implica l'identità di struttura e aspetto: nel *Sacco* di Burri la struttura c'è, ed è di telaio ed altri tessuti, e il sacco è una pesante pelle superficiale. Quindi Burri non è un caso di studio così lontano da un'opera antica, non fosse per la differenza nei materiali¹⁴⁴.

140 BARASSI S., Comunicazione, seminario *Varchi brandiani*, MAXXI, Roma, 5 novembre 2007.

141 Si veda il paragrafo 6.1 “Il caso Pascali”.

142 Si veda il capitolo 8, “Impertinenza della materia: teorie semiotiche (del *meaning*)”; in particolare i paragrafi 8.4, “Materiali irrecuperabili: repliche”, 8.5, “I *Valori* di Riegl e la replica del contemporaneo”.

143 BARASSI S., 2004, p. 3.

144 VALENTINI F., 2009, pp. 29-33; si veda il paragrafo 6.2, “Progetto Burri”.

2.11 Il “terzo tempo” dell'opera d'arte: il ruolo dell'artista

Come noto, Brandi individua tre tempi dell'opera d'arte: la *durata* del processo creativo dell'artista che costituisce l'opera d'arte è un tempo concluso, cioè chiuso e concluso; l'*intervallo* del passaggio storico dell'opera sino al presente; l'*attimo* del riconoscimento puntuale dell'opera nella coscienza dei riguardanti, che ne assicurano la trasmissione al futuro. Il restauro si attua esclusivamente nel presente, non oblitera il tempo trascorso e non riattiva il processo creativo, a pena di produrre un falso¹⁴⁵.

L'attuale contrazione temporale (“ispessimento del presente”¹⁴⁶) fra momento della produzione dell'opera e momento della sua conservazione, porta ad includere fra gli attori delle decisioni gli artisti stessi, viventi, spesso proprietari delle opere. È questa una prospettiva rigettata da Brandi, che la discute in merito ai tempi dell'opera d'arte: qualora l'artista, conclusa l'opera e introdottala nel “mondo della vita”, debba o voglia restaurarla, riattiverà il processo creativo, dando luogo ad una nuova opera¹⁴⁷. È questo forse il più notevole luogo di distanza fra la teoria brandiana e le teorie della conservazione del contemporaneo: la registrazione delle indicazioni dell'artista sulla sua opera, dalle tecniche impiegate all'interpretazione che egli stesso dà della sua opera, alle condizioni per la conservazione, fanno parte integrante delle pratiche di prevenzione europee già dal 1939, e italiane, anche se da una data più recente¹⁴⁸.

Le proposte di restauro “come custodia creativa” (Jokilhetto), “condiviso” (Muñoz-Viñas), di “esecuzione differita” (Antonio Rava), di ritocco da parte dell'artista vivente (Barassi), e in generale la documentazione in vivo delle tecniche e delle volontà conservative degli artisti, tramite intervista (Student project in Milan, coordinatore Marina Pugliese), confliggono con l'idea della “non riattivazione del processo creativo”.

La testimonianza e l'intervento diretto dell'artista sono discussi in termini convincenti, tra gli altri, da Simona Rinaldi: “la testimonianza degli artisti va considerata alla stessa stregua delle fonti trattatistiche antiche, ovvero come una fonte diretta da inserire all'interno della ricognizione storico-critica sull'opera. (...) Affermare che il restauro debba ristabilire l'intenzione dell'artista, abolisce insieme alla storia anche la critica d'arte, assegnando all'artista il ruolo di interprete unico e depositario esclusivo del significato dell'opera, laddove la critica più avvertita preferisce parlare di “reti di significati”, non potendosi mai ipotecare ab

145 BRANDI C., (a) 1963, pp. 21-27.

146 BRANDI C., 1966, p. 109.

147 BRANDI C., (a) 1963, p. 26.

148 Si veda il capitolo 10, “Documentazione: rapporto con gli artisti”.

aeternum il significato univoco di una produzione artistica”¹⁴⁹.

La proposta di Muñoz-Viñas per il riconoscimento di una “rete di significati” tende a ricomprendere nel giudizio sull'opera, come si è detto, pubblico, utenti, cittadini, restauratori, critici, scienziati, e artisti: in forme diverse è già in Riegl e Brandi, che collocano nel presente il giudizio sull'opera, influenzato da fattori storici ed estetici *contingenti*, e comprendono nella conservazione una apertura al futuro, in cui giudizi e prassi potranno inevitabilmente cambiare.

2.12 Limiti cronologici dell'applicabilità della *Teoria*

Barassi individua infine precisamente i limiti “cronologici” della teoria dell'arte brandiana: “Va infine sottolineato come la teoria brandiana si fondi su un concetto di arte puramente visivo e statico. E questa esclusività ne mina le fondamenta di fronte al lavoro dei numerosi artisti che oltre agli aspetti ottici hanno incluso nelle proprie opere il gusto, l'olfatto, il movimento, l'equilibrio o la funzionalità (come nel caso delle opere cinetiche, che perdono di significato se non in movimento). In tutti questi casi la conservazione dell'immagine, anche intesa in senso lato, è un proposito impraticabile”¹⁵⁰. Discende da affermazioni inoppugnabili come questa la necessità di storicizzare il pensiero brandiano: una teoria del restauro delle opere d'arte, scritta negli anni Cinquanta del Novecento, che non può comprendere tutte le espressioni artistiche e comunicative del XX e XXI secolo, ma solo quelle che rispondono ai criteri dell'arte “antica”, la pittura e la scultura contemporanee.

La necessità di riconoscere, ai fini della conservazione, che nel “contemporaneo” ci sono opere che rinnovano radicalmente mezzi e codici, e opere che declinano media antichi in forme “d'avanguardia”, è sostenuta anche da Iwona Szmelter, direttore della facoltà di conservazione dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia, intervenuta nel dibattito internazionale su Brandi e la conservazione del contemporaneo nel 2006, nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della nascita del critico senese, e più recentemente, nel 2009 in un simposio ad Hildesheim¹⁵¹. Szmelter propone una lettura della *Teoria* come un sistema aperto, di cui ritenere non le “norme”, ma l'impostazione interdisciplinare, la cautela critica, la necessità dello studio storico preventivo, per qualsiasi manufatto, il valore assegnato alla parte

149 RINALDI S., 2008, p. 19.

150 BARASSI S., 2004, p. 3.

151 SZMELTER I., 2008, pp. 248-258. Cfr. inoltre il suo intervento al simposio “Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives”; 13-14 gennaio 2009, University of Applied Sciences and Arts Hildesheim/Holzminden/Göttigen/Faculty Preservation of Cultural Heritage, atti in stampa autunno 2009.

umanistica, degli umanisti, in un sistema del restauro che ha visto negli ultimi anni un incremento ingente della sua parte scientifica¹⁵².

La *Teoria del restauro* nella conservazione del contemporaneo si riconfigura come correttivo, fonte storica e metodologica, i cui principi indagati con più profitto sono quelli del “restauro preventivo” e della “museologia come restauro preventivo”, accolti attraverso le elaborazioni di Giovanni Urbani, riletti criticamente alla luce delle esigenze e delle consapevolezze del presente, come si vedrà nel capitolo 6 dedicato all'attività corrente dell'ICR.

152 SZMELTER I., 2008, pp. 255-256.

3. Dibattito italiano sulla conservazione dell'arte contemporanea: 1964-1968

L'attenzione all'arte contemporanea come oggetto di tutela museale si sviluppa in Italia dalla metà degli anni Sessanta. L'acquisizione di opere polimateriche, informali, e già pop impone agli storici dell'arte e ai critici (non ancora “conservatori” museali in una accezione anglosassone) esigenze di documentazione, dirette alla specificità di materiali e poetiche che si percepiscono *discontinui* rispetto all'arte antica anche in relazione alla loro conservazione.

3.1 Arte contemporanea e beni culturali: la Commissione Franceschini (1964-1967).

La relazione di Palma Bucarelli

Nel 1965 Palma Bucarelli, Soprintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna, risponde alle interrogazioni del IV Gruppo di studio della Commissione Franceschini, “Indagine sui musei, le gallerie, le collezioni private, i campi di scavo ecc.,” coordinata da Bruna Forlati Tamaro.

In merito all'organizzazione del museo, al punto 6, “Uffici di restauro”, Bucarelli scrive: “La Soprintendenza ha istituito nella Galleria Nazionale un Gabinetto di restauro, ma non ha un proprio restauratore. Il Gabinetto funziona normalmente per il restauro di cornici, per l'ordinaria manutenzione, pulizia, disinfestazione, montaggio di disegni e stampe, telai, vetri ecc. Per i restauri veri e propri ci si affida a un buon restauratore chiamato di volta in volta e che provvede ai restauri sul posto oppure nel proprio studio. I buoni restauratori sono, in tutta Italia, anche esterni all'amministrazione, molto rari. Bisognerebbe creare centri di restauro a cui possano affluire le opere di gruppi di regioni o provincie, e riservare l'Istituto Centrale per i casi particolarmente importanti e delicati. Per quanto riguarda le opere d'arte contemporanea che oggi sono eseguite, il più delle volte con materiali del tutto nuovi offerti dalle invenzioni della tecnica moderna, spesso i restauratori si trovano (e sempre più si troveranno in avvenire) davanti a problemi del tutto diversi da quelli che si sono presentati finora per l'arte del passato. Bisognerebbe che presso l'ICR si addestrassero restauratori nello studio delle nuove tecniche, in modo da preparare sin da ora una tecnica di restauro adatta a conservare nel futuro le opere che gli artisti di oggi vanno facendo con procedimenti nuovi e diversi”¹⁵³.

I risultati dei lavori della Commissione Franceschini, editi nel 1967, riguardo ai temi della tutela e del restauro sono coordinati da Ettore Onorato, VI gruppo di studio, “Strumenti e

153 BUCARELLI P., Relazione del 11/2/1965, protocollo 491, p. 7; Archivio storico della GNAM, pos. 18B, busta 1, fasc.1, “Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del Patrimonio Artistico – (On. Franceschini) (On. Pallottino)”.

organismi scientifici per la tutela”. Per l'ICR la commissione interpella Pasquale Rotondi, allora direttore: la sua relazione riferisce dell'attività dell'Istituto nella tutela e restauro di “antichità e belle arti”, divise in categorie di materiali quali “pittura murale, da cavalletto” con pochi “sconfinamenti” nel settore metalli e ceramiche, mentre “non è stato in grado di interessarsi di arazzi, tessuti in generale, smalti, avori, coralli, legni”¹⁵⁴.

Non c'è evidentemente una connessione, a questa data, fra attività dell'Istituto e materiali “non tradizionali”, né ancora la terminologia comprende oggetti che saranno inclusi nella vasta categoria dei “beni culturali”.

3. 2 La relazione del Senatore Carlo Levi sull'arte contemporanea

La relazione del Senatore Carlo Levi, coordinatore del gruppo di studio sull'arte contemporanea¹⁵⁵, rispecchia una visione dell'arte come “libera espressione di libertà”, e concentra la sua parte iniziale nel sottolineare l'indipendenza delle produzioni contemporanee da qualsiasi controllo di Stato: ““l'arte è libera”, art. 33 della costituzione, quindi non esiste e non può esistere nel nostro paese un'arte di stato. (...) Secondo questo principio lo stato ha il dovere di garantire la libertà di espressione, e di promuovere l'espressione della libertà. (...) Non è soltanto contro sé che lo Stato dovrà difendere l'autonomia dell'arte, ma (...) dovrà provvedere a difendere l'arte dall'influenza esclusiva del mercato, che tende a mercerizzarla e a livellarla a bisogni artificiali e a falsi interessi”¹⁵⁶.

I compiti dello Stato relativi all'arte contemporanea sono sintetizzati in: tutela, documentazione, promozione¹⁵⁷. Considerata eminentemente arte “viva”, l'arte contemporanea non necessiterebbe di una struttura burocratica: “si è ritenuto inopportuno e contraddittorio estendere ai problemi dell'arte contemporanea le stesse strutture e metodi che si ritengono efficaci per l'Amministrazione Autonoma delle Belle Arti (o dei beni culturali) sotto forma di sovrintendenze, direzioni generali.”¹⁵⁸. Servirebbe invece, “sul modello di quasi tutti i maggiori stati moderni, un Ministero della Cultura: un ministero non burocratico”¹⁵⁹.

154 BON VALSASSINA C., 2006, p. 75.

155 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, pp. 381-397.

156 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, pp. 382-384.

157 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, p. 385, p. 388.

158 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, p. 385.

159 *Ibidem*.

Fermo l'assunto che l'arte è libera e lo Stato non deve opprimerla, si riconosce la necessità di "documentazione e tutela di quanto mano a mano si va producendo nei vari campi dell'arte"¹⁶⁰; ponendo un immediato problema di *scelta* di cosa documentare. "L'esperienza insegna che, per queste funzioni, saranno sempre preferibili gli artisti e i critici militanti, ai funzionari"¹⁶¹; si propone di seguito l'istituzione di un albo di artisti e critici (indicati nel numero di 200) cui attingere per le acquisizioni statali, e, vista l'endemica carenza di fondi, la possibilità per gli artisti di pagare integralmente le tasse in opere d'arte¹⁶².

Per gli uffici di documentazione e promozione dell'arte contemporanea vengono individuate le tre istituzioni esistenti, e dichiarate in crisi: Quadriennale romana, per l'arte italiana; Biennale di Venezia, per l'arte internazionale; Triennale di Milano per il rapporto con l'industrial design (qui: "arti applicate")¹⁶³.

I tre enti dovranno provvedere all'istituzione di "un archivio completo dell'arte contemporanea, che la documenti totalmente; una biblioteca continuamente aggiornata di tutte le pubblicazioni sull'arte contemporanea; una filmoteca dei documenti scientifici e critici sull'arte moderna, la produzione di film e di documentari televisivi, una casa editrice che promuova e pubblichi libri, monografie, riviste e saggi; un archivio fotografico che offra a tutti gli artisti la possibilità di documentare l'intera loro produzione, con un servizio che potrebbe essere gratuito, e che (dopo le prevedibili prime difficoltà e lentezze) permetterebbe un completo materiale di studio, nello stesso tempo un'arma efficiente contro le falsificazioni; l'organizzazione annuale di mostre (...); lo studio delle nuove tecniche; l'istituzione di borse di studio per i giovani artisti, e in genere l'attuazione di tutti i provvedimenti che possono favorire lo sviluppo dell'arte"¹⁶⁴.

"Ma la vera documentazione (...) è la raccolta delle opere d'arte"¹⁶⁵: e poiché la conservazione si attua su collezioni esistenti, vengono indicate vie per l'acquisizione di opere da parte dello Stato, attraverso gli sgravi fiscali citati e la legge del 2%¹⁶⁶.

160 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, p. 388.

161 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, p. 389.

162 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, p. 389; p. 394.

163 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, p. 391.

164 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, pp. 391-392.

165 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, p. 393.

166 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea,, pp. 393-395.

L'arte contemporanea è quindi oggetto di tutela nella raccolta e nella promozione: il compito dello stato alla "conservazione"¹⁶⁷ si attua nella documentazione, secondo un principio che potrebbe essere molto moderno se non fosse tanto embrionale da aspirare a comprendere *tutto*. I sistemi da mettere in atto per questa attività di archiviazione coinvolgono negli intenti enti rappresentativi, che però in effetti già vantavano archivi interni: la Quadriennale, dal 1927, raccoglie materiali sulla propria attività espositiva e sull'arte italiana moderna e contemporanea (fondi 1905-2000); la Biennale dal 1895 ha attivo l'Archivio Storico per le Arti Contemporanee; la Triennale ha un archivio sull'attività interna dal 1923. Non vengono tenuti in considerazione, in questo progetto di documentazione, gli aspetti conservativi diretti delle opere, legati alla deperibilità dei materiali.

3.3 Proposte per l'arte contemporanea

Nel volume II, Trattazioni particolari, Problemi dell'arte contemporanea, Palma Bucarelli pubblica le sue "Proposte per la difesa e l'incremento dell'arte contemporanea"¹⁶⁸. "L'estensione all'arte contemporanea della nozione giuridica di *bene culturale* da proteggere e mettere in valore non è soltanto un obbligo di civiltà ma una saggia tutela per il futuro: eviterà la necessità di recuperi tardivi, incompleti e onerosi, e spesso impossibili com'è dimostrato dalla penosa scarsità nelle collezioni statali di arte futurista, metafisica, o di Modigliani e Gino Rossi, di cui troppo tardi si è valutata l'importanza storica"¹⁶⁹. La nozione di bene culturale assume dunque in questo articolo una valenza di tutela che coincide con l'azione di acquisizione, documentazione, promozione dell'arte contemporanea, con la legge del 2%¹⁷⁰. In questa relazione non sono sviluppati i suggerimenti sulla necessità della conservazione dei materiali contemporanei e della formazione di restauratori specializzati in opere contemporanee che Palma Bucarelli avanzava nella risposta a Bruna Forlati Tamaro. Nell'attività della Soprintendenza all'arte contemporanea, istituita già dal 1939, la tutela si articola in: 1) direzione e incremento delle collezioni della GNAM come centro di documentazione, informazione, comunicazione, didattica artistica; 2) attività di tutela e

167 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1- Indagini dei gruppi di studio, Sez. II, L' arte contemporanea, p 395.

168 BUCARELLI P., *Proposte per la difesa e l'incremento dell'arte contemporanea*, in *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Problemi dell'arte contemporanea, pp. 705-709.

169 BUCARELLI P., *Proposte per la difesa e l'incremento dell'arte contemporanea*, in *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Problemi dell'arte contemporanea, pp. 705.

170 BUCARELLI P., *Proposte per la difesa e l'incremento dell'arte contemporanea*, in *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Problemi dell'arte contemporanea, pp. 706-709.

valorizzazione del “patrimonio contemporaneo”¹⁷¹.

La medesima distanza fra arte contemporanea, “arte dell'oggi”, e problematiche conservative dirette, di restauro, si riscontra nella relazione dell' “Incontro con gli storici dell'arte medioevale e moderna e con i direttori di musei e gallerie”, nella sezione “Incontri della Commissione d'indagine”, in cui sono presenti anche Rotondi, direttore dell'ICR e Palma Bucarelli. Al punto II della trattazione è l' “Arte contemporanea”¹⁷², per la quale viene ripetuta la necessità di tutelarne la libertà: “è fondamentale per il pensiero moderno e sancito dalla nostra costituzione il principio della libertà dell'arte (...) compito dello Stato è dunque di operare per tutelare la libertà dell'arte, per promuovere le condizioni favorevoli al suo sviluppo, di intervenire quindi in tutti i campi connessi dell'attività artistica, in modo che essa abbia nella vita civile del nostro paese il massimo di possibilità”¹⁷³. L'oggetto d'arte contemporanea preso in considerazione comprende: “1) le leggi figurative (pittura scultura architettura ecc); 2) le opere che si possono ricondurre, anche quando abbiano scopi particolari al campo genericamente inteso di un operare artistico; 3) l'artigianato moderno; sono pure oggetto della nostra attenzione e rientrano almeno parzialmente nei nostri compiti; 4) le altre arti, e le attività da esse derivate (musica teatro cinematografia ecc.); 5) i mezzi di comunicazione di massa (radio, televisione giornali riviste editoria ecc.); 6) i fatti e i prodotti del costume; 7) le arti o attività umane che modificano il nostro paesaggio, l'aspetto stesso del nostro paese”¹⁷⁴. A questa ampiezza del campo artistico contemporaneo, che mantiene una separazione fra arti “maggiori” (“leggi figurative”) e artigiani, e tende ad allargare il raggio alle novità fino alle comunicazioni di massa, corrisponde un atteggiamento specifico, in cui “tutela” coincide con “promozione”: “per quanto riguarda l'arte contemporanea noi ci troviamo di fronte, in gran parte agli stessi problemi e agli stessi interessi che riguardano l'arte antica, ma dovremo in questo campo usare un criterio diverso e in certe parti quasi opposto. Infatti mentre là il criterio prevalente è quello della tutela e della conservazione (centri storici ecc.) e della analisi storico-scientifica (musei, scavi ecc.) per quanto riguarda l'arte del presente, l'arte di oggi, il criterio dovrebbe essere quello dello sviluppo, della spinta alla

171 BUCARELLI P., *Proposte per la difesa e l'incremento dell'arte contemporanea*, in *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Problemi dell'arte contemporanea, p. 706.

172 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Incontri della Commissione d'indagine, “Incontro con gli storici dell'arte medioevale e moderna e con i direttori di musei e gallerie”, pp. 381- 382. Incontro tenuto il 13 maggio 1965, presidenza on Francesco Franceschini, membri della commissione on Vittorio Marangone, sen. Carlo Levi, on Giuseppe Vedovato prof Alfredo Barbacci, prof. Bruna Forlati Tamaro, presenti tra gli altri: il direttore dell'ICR Rotondi, della GNAM Bucarelli.

173 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Incontri della Commissione d'indagine, “Incontro con gli storici dell'arte medioevale e moderna e con i direttori di musei e gallerie”, p. 381.

174 Ibidem.

creazione di condizioni favorevoli, di incoraggiamento alla creazione. Quindi là abbiamo piuttosto il criterio della protezione e della scoperta di una realtà che esiste o che si deve trovare e conservare, qui, invece, la ricerca del nuovo, di quello che si va facendo, e che è e sarà rappresentativo; la documentazione e la scelta di quello che è oggi la vita nel suo farsi come attività artistica e creativa”¹⁷⁵. Ricerca del nuovo, documentazione e scelta: non c'è distanza, non c'è storia né filologia. Ci sarebbe voluta la morte di Pino Pascali nel 1968 per porre, attraverso una frattura evidente, la possibilità di fare storia del presente, di tradurre documentazione in documento storico, come fece Sandra Pinto con il suo contributo alla filologia di Pascali, nel 1969: “Pascali nella storia dell'arte dal 1956 ad oggi”¹⁷⁶. Il breve saggio, “annalistico e biografico” come lo definisce con understatement Pinto, è in realtà giudicante e contestuale, al di fuori della logica della “sospensione e astoricità”¹⁷⁷. Correda il saggio un apparato documentario: un regesto bio-bibliografico dal 1956 al 1968, che non include la morte dell'artista¹⁷⁸.

Dal dibattito di questo “incontro della commissione d'indagine”, è degna di nota, anche se apparentemente senza esiti, la proposta di Rotondi di estendere il regime particolare delle “opere di ingente valore” anche alle opere d'arte contemporanea¹⁷⁹, regime che sancisce il “riconoscimento che le opere d'arte e gli oggetti di “ingente” interesse artistico, quali che siano i proprietari e i possessori, devono essere in via prioritaria tutelati e difesi dallo Stato”¹⁸⁰. Gli interventi di Palma Bucarelli si concentrano invece sul diritto di prelazione dello Stato sull'esportazione anche di opere d'arte contemporanea, sempre in un'ottica di accrescimento delle collezioni statali¹⁸¹.

3.4 La relazione finale della Commissione Franceschini sull'arte contemporanea

La relazione finale della Commissione, “Dichiarazioni da valere come proposte per la

175 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Incontri della Commissione d'indagine, “Incontro con gli storici dell'arte medioevale e moderna e con i direttori di musei e gallerie”, pp. 381-382.

176 PINTO S., 1969.

177 PINTO S., 1969, p. 4.

178 PINTO S., 1969, pp. 17-23.

179 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Incontri della Commissione d'indagine, “Incontro con gli storici dell'arte medioevale e moderna e con i direttori di musei e gallerie”, p. 389.

180 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Incontri della Commissione d'indagine, “Incontro con gli storici dell'arte medioevale e moderna e con i direttori di musei e gallerie”, p. 386.

181 *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 2 – Trattazioni particolari, Incontri della Commissione d'indagine, “Incontro con gli storici dell'arte medioevale e moderna e con i direttori di musei e gallerie”, p. 393-394.

revisione delle leggi di tutela concernenti il patrimonio culturale nazionale delle strutture e degli ordinamenti amministrativi e per i relativi adeguamenti finanziari”¹⁸², rivolge all'arte contemporanea indicazioni rivolte prevalentemente alla nozione di sviluppo e sostegno, e aperte a nuove esigenze di documentazione:

“Dichiarazione XXXIII

Arte contemporanea e nuovi mezzi espressivi

Nel rispetto della libertà dell'arte, l'Amministrazione autonoma appronta e conserva la più ampia documentazione dell'arte contemporanea, nelle sue varie manifestazioni, anche relative alle arti applicate e ai nuovi mezzi espressivi, e predispone idonei strumenti notiziali e di reperimento. Di massima le cose d' arte contemporanea non sono assoggettabili a tutela prima di 50 anni dalla loro produzione; tuttavia, quando siano particolarmente significative per valori rappresentativi o intrinseci, cose d' arte, anche decorativa o applicativa, possono essere assoggettate a dichiarazione ancor prima di tale termine.

Possono altresì essere assoggettate a dichiarazione raccolte d'arte contemporanea che presentino peculiare rappresentatività.

Sempre nel rispetto dei principi di libertà, l'Amministrazione autonoma assume le iniziative e adotta le misure più idonee per la promozione dell'arte contemporanea”¹⁸³.

3.5 Tecniche, critica e catalogo: 1968

Nel 1968 la coscienza che l'arte del presente pone e porrà problemi nuovi di conservazione trova primi studi sistematici nei lavori di critici e storici dell'arte “militanti”.

Le priorità individuate sono documentazione delle tecniche artistiche, interviste agli artisti viventi, catalogazione.

La serie di interviste coordinate da Maurizio Calvesi e condotte da Carla Lonzi, Tommaso Trini, Marisa Volpi ad artisti viventi, “Tecniche e materiali”, pubblicate su *Marcatrè*, intendono registrare in vivo i processi creativi, la tecnica e il senso dei materiali impiegati. La critica del restauro del contemporaneo riconosce in queste interviste l'anno zero della ricerca in Italia¹⁸⁴.

Gli artisti intervistati sono: Fontana, Consagra, Nigro, Fabro, Castellani, Paolini; Alviani, Mari, Colombo, Pistoletto, Mambor, Piacentino, Nandavigo, Boetti, Gilardi, Burri, Colla, Leoncillo, Perilli, Dorazio, Accardi, Hafif, Lombardo, Uncini, Verna, Kounellis, Pascali,

¹⁸² *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1 - pp. 21-129.

¹⁸³ *Per la salvezza dei beni culturali* 1967, Vol 1 – pp. 64-65.

¹⁸⁴ PUGLIESE M., 2000.

Marchegiani, Lorenzetti¹⁸⁵. Le domande che i critici rivolgono agli artisti riguardano tecnica “come sviluppo tecnologico” (siamo in pieno boom economico), e “tecnica come abilità particolare che un artista sviluppa al fine di realizzare al massimo le sue idee”¹⁸⁶. L'intento documentario di queste interviste non è direttamente orientato a problemi conservativi, che non vengono sollevati, ma al rapporto fra le poetiche degli artisti e i materiali nuovi, industriali, che utilizzano, come l'eternit di Boetti e il poliuretano espanso di Gilardi. Rilette oggi queste interviste non sono importanti come effettiva documentazione dei materiali degli artisti, perchè non indagano marchi di fabbrica dei profilati metallici e composizioni chimiche delle plastiche: sono importanti per l'apertura al rapporto diretto con l'autore come portatore della sua verità sull'opera, della sua interpretazione, che i critici decidono di raccogliere. Un atteggiamento critico che denunciava il potere della critica stessa, rivelandolo e mettendolo in gioco nel rapporto dialogico con l'artista, come Carla Lonzi farà nelle interviste che compongono il suo *Autoritratto* del 1969¹⁸⁷.

Nell'ambito di una ricerca sulla catalogazione finanziata dal CNR con il Ministero della Pubblica Istruzione, dal 1965 un gruppo di studio coordinato da Giorgio De Marchis, ispettore della Soprintendenza alle Gallerie Roma II, indaga i “problemi di metodo per una scheda di oggetti d'arte contemporanea”. Il gruppo di studio è composto da studenti della Scuola di Specializzazione in storia dell'arte dell'Università La Sapienza di Roma: Lidia Branchesi, Fausta Cataldi, Anna Maria Damigella, Anna Maria Del Monte, Paola Frandini, Simonetta Lux, Gianna Piantoni, Sandra Pinto. L'obiettivo è l'elaborazione di un modello di scheda di catalogo generale, redatta effettuando la ricerca sulle opere della Galleria nazionale d'arte moderna, che raggiunga lo scopo “di imporre alla ricerca storica e documentaria una struttura metodologica tale da dominare la complessa, sfuggente, spesso poco attendibile e contraddittoria, fenomenologia tecnico-culturale dell'arte contemporanea, nell'atto stesso del suo farsi”¹⁸⁸. La scelta di metodo è di non creare una scheda specifica con voci inclusive delle nuove pratiche e materiali dell'arte contemporanea, ma di “sottoporre tali ricerche ad una metodologia d'urto, quale la prassi più strettamente filologica, adottando una scheda-verifica programmaticamente applicabile ad ogni tipo di oggetto, di qualsiasi epoca”¹⁸⁹.

185 LONZI C., TRINI T., VOLPI ORLANDINI M., 1968.

186 LONZI C., TRINI T., VOLPI ORLANDINI M., 1968, p. 66.

187 LONZI C., *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969. Ritengo che le interviste effettuate oggi agli artisti come documentazione per la conservazione riflettano una ricerca del critico-intervistatore, oggi funzionario-conservatore, incommensurabile con l'afasia intenzionale di Lonzi, in quanto si risolvono in registrazione di indicazioni tecniche, a volte in dossier redatti a distanza dall'artista stesso, secondo schemi precisi e funzionali. Si veda il capitolo 10, “Documentazione: rapporto con gli artisti”.

188 DE MARCHIS G., PIANTONI G., PINTO S., 1968, p. 50.

189 DE MARCHIS G., PIANTONI G., PINTO S., 1968, p. 48.

La scheda si apre con la voce “Tipo dell'oggetto”, registrando la difficoltà di inserire gli “oggetti attuali” nelle categorie tradizionali di “pittura” e “scultura”, come peraltro si continuava a fare nelle grandi mostre internazionali: a titolo di esempio citano “il premio per la “pittura” della XXXIII Biennale di Venezia al cinetico Le Parc”¹⁹⁰.

Le altre voci, “tecnica e procedimenti”, “esecuzione”, “materiali e mezzi”, “supporto”, funzionali alla schedatura di un'opera “tradizionale”, diventano indispensabili rispetto alle opere contemporanee “ai fini della conservazione e del restauro dell'opera; i materiali attuali presentano infatti caratteristiche che spesso lo stesso artista che li usa non conosce e di cui non può prevedere le alterazioni (non si ha ad esempio finora alcuna informazione attendibile sulla durata del plexiglas che viene oggi così frequentemente impiegato)”¹⁹¹. Inoltre, “le tecniche, i procedimenti, l'uso non tradizionale di materiali tradizionali, costituiscono il banco di prova delle diverse poetiche, ne sono l'applicazione e la sperimentazione di fatto, diventano il punto nevralgico per lo scioglimento di problemi esegetici: il loro esame costituisce pertanto non una curiosità filologica ma un indispensabile elemento di giudizio”¹⁹².

La voce “tecnica e procedimento” considera anche “il funzionamento meccanico dell'oggetto” e la “durata” connessa al funzionamento dell'oggetto¹⁹³.

Nella seconda parte delle scheda, “dati genetici storici e iconografici”, rientra la definizione di “serie”, frequente per gli originali multipli di opere seriali ottenute con procedimenti meccanici¹⁹⁴. Segue la voce “descrizione”, che “comporta l'esame obiettivo dei dati visivi sia riguardo al soggetto o tema, sia riguardo alla fattura o maniera di comporre”¹⁹⁵. Oltre alla utilizzazione delle categorie tradizionali dei generi (natura morta, paesaggio, figura), si avanza nella “descrizione” la proposta di una iconografia dei materiali e delle forme aniconiche: “per giungere a costituire per la prima volta in un repertorio iconografico classificabile e tipologizzabile, il vasto materiale di immagini prodotte nell'ambito dell'arte generalmente definita “non figurativa” (segni, macchie, figure geometriche ad esempio possono essere sistematizzati in altrettanti generi). È opportuno ricordare altresì che soltanto la descrizione permette l'apprendimento di immagini tipiche di alcune ricerche attuali come quelle delle opere cinetiche o comunque di opere la cui durata limitata o la deperibilità volute (ad esempio la macchina che si autodistrugge di Tinguely) sono elementi basilari di

190 DE MARCHIS G., PIANTONI G., PINTO S., 1968, p. 50.

191 Ibidem.

192 Ibidem.

193 Ibidem.

194 DE MARCHIS G., PIANTONI G., PINTO S., 1968, p. 52.

195 Ibidem.

poetica”¹⁹⁶.

Sono queste le più “antiche” testimonianze di una coscienza critica delle problematiche conservative del contemporaneo, condotte sul filo di esempi oggi abusati per la loro piena pertinenza.

La analisi di singole opere come “esempi di schedatura” vede alla voce “descrizione” critiche sintetiche e molto acute condotte sulla base della struttura delle opere. Ad Enrico Castellani, con *Superficie bianca n. 31* (1966), si applica ad esempio la chiave di lettura della categoria tradizionale del “dipinto su tela”, ed è in rapporto a questi parametri riconoscibili che emerge chiaramente la novità della sua pratica artistica. “Lo snaturamento di una determinata tecnica è in alcuni casi poco apparente ma profondo. Le funzioni delle parti tradizionali di un dipinto su tela (telaio, supporto, superficie dipinta) risultano ampiamente alterate. Ad esempio, in un'opera di Castellani la tela non è più il supporto tradizionale della pittura, cioè uno schermo a due dimensioni su cui si dipinge una proiezione o rappresentazione dello spazio, ma è intesa come superficie plastica in tensione, le cui rientranze e sporgenze determinano l'immagine spaziale che coincide con la tela in quanto oggetto: la tela diventa il materiale, il telaio il supporto”¹⁹⁷. Pollock è inquadrato dal punto di vista del “procedimento speciale nell'ambito della tecnica, tradizionale”, la “pittura”, che “si affida ad un particolare procedimento (lo sgocciolamento del colore o “dripping”) per diventare essa stessa, in quanto atto o gesto di dipingere, immagine”¹⁹⁸.

L'analisi di un dipinto di Malevich, *Otto rettangoli rossi* (ante 1915), o di Frank Stella, *Chocorua I* (1966), propone il riconoscimento di “pittura di genere” anche per il contemporaneo, in questo caso il “genere delle pitture geometriche” nella corrente dell'arte astratta, come nell'arte antica il genere della pittura di caccia o di interni¹⁹⁹.

Infine, con Burri e l'informale, si propone l'identificazione e classificazione di “famiglie iconografiche” per la “pittura non figurativa”: in questo caso la famiglia della “pittura materica”, essendovi “una coincidenza assoluta fra materia e immagine”²⁰⁰.

Castellani, Burri: è un'analisi questa che parte dalle considerazioni strutturali e conservative (supporto, immagine) per raggiungere fedelmente una interpretazione critica aderente alla realtà dell'opera e vicina, ma per una via diretta, alla critica d'arte *tout court*.

Come testimonia Sandra Pinto²⁰¹, queste sollecitazioni furono assorbite dal coevo dibattito

196 Ibidem.

197 DE MARCHIS G., PIANTONI G., PINTO S., 1968, p. 51.

198 Ibidem.

199 Ibidem.

200 Ibidem.

201 Comunicazione personale, 4 febbraio 2009.

sulla catalogazione dei beni culturali *tout court*, e l'impianto di uno strumento per la catalogazione del patrimonio nazionale come dispositivo di tutela si deve all'azione di Oreste Ferrari, direttore dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione dalla fondazione sino al 1990²⁰². Già la commissione Franceschini, all'interno del VI gruppo di studio sui problemi della organizzazione, coordinato da E. Onorato, inseriva nelle attività di conservazione la catalogazione come “attività di natura prevalentemente organizzativa e critica”, all'interno del campo della documentazione, e proponeva la creazione di un Istituto del Catalogo dotato di un “centro elettronico”²⁰³. Negli anni 1964-67 la commissione di studi sui problemi del catalogo veniva istituita dal CNR d'intesa con il Ministero della Pubblica Istruzione. Nel 1969 viene istituito l'Ufficio Centrale per il Catalogo, denominato dal 1975, con la nascita del Ministero dei Beni culturali, Ufficio Centrale del Catalogo e la Documentazione (ICCD).

La questione conservativa e critica della opportunità di creare o riconoscere categorie, tecniche, parametri conservativi *specifici* dell'arte contemporanea è in discussione ancora oggi. L'approccio dell'ICR, come si vede nel paragrafo sul progetto Burri, focalizza sullo studio dei materiali e sulla continuità dei metodi la problematica del contemporaneo, l'approccio dell' INCCA punta piuttosto al riconoscimento di una discontinuità dell'arte contemporanea rispetto a quella “antica”, considerate in relazione più con l'oggetto antropologico in un campo di relazioni complesso che con la categoria di “oggetto d'arte”. La linea di ricerca sulle tecniche artistiche dell'arte contemporanea è portata avanti dagli studi di Marina Pugliese²⁰⁴ e Silvia Bordini²⁰⁵.

L'impostazione attuale della scheda OAC dell'ICCD, licenziata nel 2004 a cura di Giovanna Piantoni e di un gruppo di studio composto da esponenti di musei quali la GNAM e il MART di Trento e Rovereto, rimarca una differenza di materiali, tecniche, tipologie rispetto all'opera tradizionale, e ne sottolinea la non riducibilità a definizioni nette²⁰⁶. La linea di ricerca sulla catalogazione specifica di opere contemporanee è messa in atto, ad esempio, nel progetto di schedatura dei depositi del MAXXI, che utilizza la scheda OAC, e prevede interviste registrate e ha coinvolto gli studenti della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università La Sapienza di Roma, e nel progetto torinese PAPuM, Progetto Arte Pubblica e

202 Per la storia dell'ICCD si veda NEGRI ARNOLDI F., 1981, pp. 18-28.

203 *Per la salvezza dei beni culturali*, 1967, vol. 1, p. 693.

204 PUGLIESE M., 2006.

205 BORDINI S., 2007.

206 <http://www.iccd.beniculturali.it/Catalogazione/standard-catalografici/normative/scheda-oac>

Monumenti²⁰⁷, per la mappatura di tutte le opere d'arte pubblica della città, che utilizza una scheda elaborata specificamente.

207 <http://www.comune.torino.it/oct/papum/>

4. Conservazione preventiva: “teorie classiche”

4.1 Cesare Brandi: “restauro preventivo” e “Carta del restauro 1972”

Lo sviluppo della conservazione preventiva in Italia ha come noto un antecedente nella nozione di “restauro preventivo” sviluppata da Brandi in un articolo del 1956 pubblicato sul Bollettino dell'ICR²⁰⁸ e confluito nella *Teoria del restauro*²⁰⁹. Sono gli anni, al passaggio fra i Cinquanta e i Sessanta, della formazione di organismi museali e conservativi sovranazionali, come l'ICCROM, stabilito a Roma nel 1959, l'ICOMOS, fondato nel 1965 a seguito dell'elaborazione della carta di Venezia, mentre l'UNESCO operava già dal 1945, e della crescita di una coscienza, anche nazionale, della nozione di patrimonio culturale. Seguendo i concetti di oggetto d'arte, opera d'arte e patrimonio nelle “carte” di questo periodo (Carta di Venezia, ICOMOS, 1964; Rapporti della Commissione Franceschini, 1967; Carta del Restauro, Ministero della Pubblica Istruzione, 1972) emerge come la nozione di opera d'arte vada contestualizzandosi, inserendosi in una visione d'insieme che contempla maggiormente gli edifici minori, per la conservazione urbana, il paesaggio, il contesto di fruizione museale per le opere d'arte²¹⁰.

Il passaggio non è lineare. Nel saggio sul “restauro preventivo” Brandi sottolinea che l'opera d'arte è un unicum e va studiata nella sua singolarità estetica e storica, ma anche che opera d'arte può essere considerata un'intera via (via Giulia a Roma), o la piazza che consente la giusta lettura di una chiesa (Sant'Andrea della Valle). Il restauro preventivo, lungi dall'essere una profilassi, è parte integrante del restauro come atto critico di riconoscimento dell'opera, ed è pratica più necessaria e costosa (quindi disattesa), dell'intervento puntuale²¹¹. Il contributo sul “restauro preventivo” è ripubblicato negli atti della Commissione Franceschini, nella sezione, dedicata alle “Testimonianze: Conservazione e restauro”²¹².

E' questa una delle tre tracce della presenza di Brandi nei lavori della Commissione, cui non partecipa: oltre alla ripubblicazione di un suo articolo sulla valle dei templi ad Agrigento, *Il nuovo contro l'antico?*, nella sezione “Testimonianze”, la voce di Brandi pesa dall'esterno, con quella di Pietro Romanelli e Alfredo Barbacci, con lui estensori di uno “Schema per una carta del restauro”. La Carta, “redatta da apposita commissione nominata dal Ministro della Pubblica Istruzione allo scopo di dare norma unitaria alle attività di conservazione e tutela del

208.

209 BRANDI C., (a) 1963, pp. 53-61.

210 Per i rapporti di collaborazione fra Brandi e l'ICCROM si veda VAROLI PIAZZA R., 2008, pp. 83-90.

211 BRANDI C., (a) 1963, p.56.

212 *Per la salvezza dei beni culturali*, 1967, vol 3, pp. 485-489.

patrimonio artistico e archeologico ad opera sia degli organi di amministrazione delle Antichità e Belle Arti, sia degli Enti e dei privati”, viene trasmessa dal Ministro “il 12 novembre 1965 al presidente della commissione d'indagine [Franceschini], per il necessario coordinamento. Il IV gruppo di studio [sulla conservazione] avendola esaminata, si onora di farla propria integralmente”²¹³. Segue la “Carta del restauro (proposta di legge)”, che costituisce il primo nucleo della Carta del restauro del 1972²¹⁴.

Pur accolta integralmente dalla Commissione Franceschini, la Carta non contempla la nozione inclusiva, antropologica, anti-emergenziale di “bene culturale”, ma estende la categoria di “opera d'arte”, nella sua “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, a qualsiasi persona o ente appartengano, e non risalgano a meno di 50 anni dal momento in cui vengono prese in considerazione”²¹⁵.

L'arte contemporanea è dunque esclusa dalla salvaguardia: la Carta del restauro 1972, al contrario, all'articolo 1, include “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”²¹⁶. Le raccomandazioni contenute nella Carta 1972, dunque, contemplano nella tutela opere con meno di 50 anni, e le considerano sottoposte a criteri conservativi analogici con l'intero patrimonio culturale. Questa apertura di principio non corrisponde ad un adeguamento dei criteri di conservazione, che nella carta si riferiscono ad evidenza ad opere del tutto “tradizionali”, in primo luogo perchè i problemi del contemporaneo non sono ancora realmente presi in considerazione in questa carta. In secondo luogo l'inclusione dell'arte contemporanea fra gli oggetti da tutelare sembra segnare un superamento della condizione di *differenza* e *novità* che ne caratterizza le definizioni nei documenti della Commissione Franceschini, per introdurre un principio di continuità, di tutela, di trattamenti, fra “antico” e “moderno”. Si è visto nel capitolo sulla preistoria della conservazione in Italia, come le proposte di scheda per il contemporaneo di De Marchis, Piantoni, Pinto, fossero nel 1968 programmaticamente “uniche”: per “opere d'arte” e non per “opere d'arte contemporanea”, come sarà invece con le schede OAC, giunte alla versione 3.3 nel 2004, grazie al coordinamento proprio di Gianna Piantoni²¹⁷.

213 *Per la salvezza dei beni culturali*, 1967, vol 1, p. 696.

214 *Per la salvezza dei beni culturali*, 1967, vol 1, p. 697-706.

215 *Per la salvezza dei beni culturali*, 1967, vol. 1, p. 697.

216 BRANDI C., (a) 1963-1977, p. 134.

217 ICCD, *Scheda OAC. Normativa*,

<http://www.iccd.beniculturali.it/Catalogazione/standardcatalografici/normative/scheda-oac>

Ma le oscillazioni semantiche fra “antichità e belle arti” e “beni culturali” sono frequenti negli atti dei lavori della Commissione, che riflettono un percorso non finito, non perfettamente coordinato, di proposte e resistenze. Esempio il caso della conservazione dell'arte contemporanea, che pure sollevato come problema di formazione da Palma Bucarelli non ha riscontro negli atti finali né nelle proposte di Rotondi dell'ICR.

La Carta di Venezia (1964), redatta dall'ICOMOS al II Congresso internazionale degli architetti e dei conservatori di monumenti antichi, inserisce come oggetti di conservazione “non solo la singola opera architettonica, ma anche l'ambiente urbano o rurale in cui si ritrovi l'evidenza di una particolare civilizzazione, di uno sviluppo significativo o di un evento storico. Questo si applica non solo alle grandi opere d'arte ma anche ad opere più modeste che hanno acquisito significato culturale con il passaggio nel tempo”²¹⁸.

Il restauro, secondo una definizione non molto distante dalle posizioni brandiane, è “un'operazione altamente specializzata. Il suo obiettivo è di preservare e rivelare il valore estetico e storico del monumento, ed è basato sul rispetto dei materiali originali e dei documenti autentici”²¹⁹. Si è visto nei capitoli su Brandi e sulle origini della conservazione del contemporaneo in Italia come la Commissione Franceschini andasse introducendo una lettura molto più ampia del concetto di oggetto da conservare, non limitato alle sole emergenze estetiche.

Si vedrà nel paragrafo sull'ICR e il restauro del contemporaneo come una lettura di continuità fra arte contemporanea e arte “precontemporanea”²²⁰ sia la linea prescelta dalla pratica conservativa dell'Istituto, non in ragione di una assimilazione e riduzione dei materiali moderni a quelli antichi, ma in base al riconoscimento di una comune categoria di “opera d'arte come unicum”, non generalizzabile ma allo stesso tempo sottoponibile alle stesse metodologie.

4.2 Giovanni Urbani: conservazione programmata

L'analisi di Giovanni Urbani²²¹ nel 1983 individua il fine ultimo dell'azione di tutela nella “conservazione dell'immagine – cioè dell'essenza dell'opera d'arte”²²². Lo sviluppo del suo pensiero, come noto, contrappone il restauro “estetico” al restauro “scientifico”, al fine assolutamente funzionale di far penetrare nelle coscienze degli storici dell'arte, a suo vedere

218 ICOMOS, *Carta di Venezia*, 1964, art. 1, http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.htm

219 ICOMOS, *Carta di Venezia*, 1964, art. 9.

220 Definizione di G. Basile, si veda BASILE G., 2009, pp. 15-16; BASILE G., (a) 1995.

221 URBANI G., (a) *Strumenti tecnici per una politica di Tutela*, 1983, in URBANI G., 2000, pp. 57-64.

222 URBANI G., (a) 1983, p. 57.

troppo idealisti (“la loro stretta competenza: il riconoscimento dell’ “identità ideale dell’opera d’arte”²²³), la consapevolezza dell’importanza della conservazione materiale delle opere²²⁴. Nell’esposizione sintetica della “teoria estetica del restauro” Urbani scrive che questa “consiste nell’assumere che lo stato di conservazione delle opere d’arte sia da valutare in rapporto non all’integrità o meno della loro costituzione materiale, ma a quella dell’originario “messaggio” in esse contenuto”²²⁵. “Il punto dolente di questa teoria [...] è che, a stare ad essa, diviene definitivamente imperseguibile l’obbiettivo della conservazione materiale [...]. Per la teoria estetica del restauro, la conservazione materiale dell’opera d’arte resta dunque una pura petizione di principio, una specie di imperativo morale a giustificazione del quale può essere prodotto solo l’argomento che se la materialità dell’opera non sussistesse, non sussisterebbe nemmeno il messaggio estetico in essa contenuto, e che è la sola cosa che importa conservare”²²⁶. È in questo testo un passaggio semantico da “immagine” a “messaggio estetico”, più avanti definito “messaggio artistico”²²⁷, all’interno di un discorso che intende focalizzare l’importanza del dato materico, considerando la conservazione dell’oggetto vincolata in prima istanza alla sussistenza della sua consistenza fisica, condizione sine qua non della trasmissione del “messaggio”. Per salvaguardare la materia, il “restauro” (in accezione ampia) si avvale della ricerca scientifica, di discipline consolidate (“la reologia, la chimica delle reazioni lente e la chimica-fisica delle superfici”²²⁸) fino allo sviluppo di un “modello tendenzialmente esplicativo e predittivo sia dell’andamento di tali fenomeni [di degrado], sia delle modifiche da essi indotti nella conformazione dell’oggetto-opera. È chiaro che quando si disponesse di un simile modello[...] si potrebbero operare delle scelte finalmente razionali in ordine ai mezzi tecnici con cui influire sulla dinamica di quei processi e di quelle modifiche. Questo non significa che, in mancanza del modello teorico, sia oggi impossibile una scelta responsabile...”²²⁹.

Siamo di fronte ad un cambiamento di senso della nozione di “teoria”: la proposta di uno schema razionale di studi e di azioni dirette alla conoscenza dei materiali, al loro ambiente, al loro esito conservativo, un “modello” o, altrove, un “piano”, che viene qui definito “modello teorico”. L’analisi, condotta attraverso le scienze, dei materiali costitutivi e dell’ambiente non si esaurisce in restauro scientifico o pragmatista, perchè riconosce una necessità alla teoria:

223 URBANI G., (a) 1983, p. 61.

224 URBANI G., (b), 1983, *Il restauro fra scienza ed estetica*, 1983, in URBANI G., 2000 p. 65-68.

225 URBANI G., (b), 1983, p. 66.

226 Ibidem.

227 Ibidem.

228 URBANI G., (b), 1983, p. 67.

229 Ibidem.

teoria non estetica e filosofica, ma teoria come modello di pensiero, schema, programmazione. La “integrità del messaggio artistico”, che è il fine ultimo della conservazione, sarà in questo approccio salvaguardata dalla conservazione dei materiali, “nemmeno rifiutando di operarne un certo tipo di modifiche, purchè non sostanziali e reversibili, se da queste dipende la sopravvivenza dell'opera”²³⁰.

Funzionale all'oggetto del presente studio è la notazione, generale ma precisa, sulla utilità della ricerca scientifica: “ove volesse davvero contribuire allo sviluppo del restauro, ben più che con il trasferimento dei suoi mezzi applicativi, farebbe opera meritoria già col solo aiutare a chiarire cosa debba intendersi per stato di conservazione in rapporto alle opere d'arte. Cioè in rapporto ad oggetti che, per essere a “funzionamento simbolico”, sembrerebbero avere la singolare proprietà di funzionare comunque, quale che sia il loro stato di conservazione”²³¹.

Il pensiero di Urbani non può definirsi scienziato, nè antifilosofico (il suo riferimento è Heidegger), quanto un pensiero razionale e molto radicato nel suo tempo.

Del suo maestro Cesare Brandi, Urbani affronta direttamente la nozione “restauro preventivo” trattata all'interno della *Teoria del restauro*, rilevandone l'assenza di conclusioni che realmente mettano in relazione “opera” e contesto ambientale, rapporto essenziale alla conservazione del “rudero”, e per estensione, nella teoria urbaniana, di tutti i beni culturali, che non sono “ambientati” solo in relazione ai propri “risultati estetici” (la cornice, il museo, l'aria del Partenone, la piazza di Sant'Andrea della Valle) ma in rapporto ai materiali, alle condizioni fisiche che ne condizionano la conservazione e non solo la fruizione.

Parlando del rudero, Urbani sottolinea che, mutate le condizioni ambientali (“ecologiche”) e di sviluppo economico e sociale, la teoria e la prassi dovranno mutare, perchè inadeguate alla nuova realtà²³².

Non sarà più possibile limitarsi al “restauro” in quanto intervento puntuale post factum, ma considerare la “globalità del patrimonio da conservare”, ed attuare in pratica la proposta teorica brandiana del “restauro preventivo” attraverso la “conservazione programmata” di complessi ambientali che contengono e integrano i singoli beni. Come noto, elemento cardine del pensiero di Urbani è la misurabilità dei parametri e dei risultati da mantenere nei processi di conservazione preventiva; da qui la selezione di campo ad un territorio controllabile, finito, misurabile: “Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali dell'Umbria” (1975)²³³.

230 Ibidem.

231 Ibidem.

232 URBANI G., *Il problema del rudere nella Teoria del restauro*, 1988, in ANDALORO M., CORDARO M., GALLAVOTTI CAVALLERO D., RUBIU V. (cur.), 1988, pp 59-65.

233 URBANI G., *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali dell'Umbria*, 1976, in

La conservazione programmata è con gli anni filtrata nelle pratiche museali, diventando oggi la principale strategia di tutela delle collezioni, vissute come insieme in un ambiente e non come sommatoria di elementi.

4.3 Conservazione preventiva per l'arte contemporanea

La validità di un approccio preventivo alla conservazione del patrimonio culturale, come espresso negli scritti di Giovanni Urbani è oggi assunta dal Nuovo Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, in vigore dal 2004, in cui viene detto che la conservazione è realizzata attraverso lo studio, la prevenzione, e la manutenzione dei beni, elencando le attività fondamentali in una successione di priorità. Si tratta dunque di passare dagli interventi straordinari di restauro, casuali, economicamente costosi e traumatici per le opere, ad una gestione continua e sostenibile del patrimonio, economicamente più vantaggiosa e più efficace.

L'Articolo 29 del nuovo codice pone l'accento sulla processualità dell'intervento, nei quattro ambiti che assicurano la conservazione mediante attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro che costituiscono le premesse della conservazione programmata.

In Italia progetti di conservazione programmata su collezioni d'arte contemporanea sono stati impostati a Milano nel Museo del Novecento, attualmente chiuso, e a Torino, al Museo del Cinema.

A titolo di esempio, cito quanto scrive Marina Pugliese a proposito delle attività di conservazione preventiva attraverso lo studio storico e dei materiali, nelle collezioni del Museo del Novecento:

“Le collezioni di arte del XX secolo delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, destinate al Museo del Novecento, sono costituite da oltre 4000 opere tra dipinti, collage, assemblaggi, sculture tradizionali, sculture polimateriche o in materiali anomali, ready made, installazioni e video. A questo patrimonio si aggiunge quello destinato al costituendo Archivio del Novecento, che raggruppa sia le opere su carta acquisite per lo più a partire dagli anni Settanta sotto la direzione di Mercedes Garberi, e attualmente conservate presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, nonché i duplicati degli archivi storico e di deposito dei Musei Civici e i vari fondi recentemente acquisiti o in corso di acquisizione. L'ordinaria attività di gestione del patrimonio del museo, dalla catalogazione alla razionalizzazione dei depositi, alle occasioni espositive, è stata impostata in modo coordinato allo scopo di acquisire ed integrare

URBANI G., 2000, pp. 103-111.

il maggior numero di dati possibile sulle opere, i materiali costitutivi, le tecniche esecutive, i rischi a livello conservativo e la relativa profilassi in caso di movimentazione, esposizione e stoccaggio. A questo proposito si sono avviate una serie di collaborazioni con enti e professionisti esterni nonché con altri musei per condividere e ampliare le esperienze.

Depositi e prestiti

Trattandosi di un museo chiuso al pubblico, la maggior parte delle opere è conservata in deposito. Una delle attività fondamentali è stata dunque negli ultimi anni la razionalizzazione del deposito, che è stato interamente spostato in un luogo più idoneo e definitivo. A questo proposito si sta ora concludendo la riorganizzazione dello spazio e la collocazione dei dipinti in apposite rastrelliere.

Le opere di grandi dimensioni di tutti i musei civici sono al momento conservate presso un deposito periferico. Attualmente si sta progettando insieme ai conservatori dei musei interessati lo spostamento in una nuova sede, che sarà più centrale e con condizioni di temperatura, umidità e accessibilità idonee alla conservazione dei materiali.

Circa settecento opere si trovano in deposito esterno presso uffici di rappresentanza del Comune di Milano. I riassetti istituzionali hanno reso negli anni particolarmente difficile seguire da vicino la vita di queste opere. La catalogazione è stata un'ottima occasione per aggiornare l'inventario e per monitorare lo stato di conservazione del patrimonio in questione. Si è quindi avviata una campagna di restauro programmata e di monitoraggio di queste opere.

Studi sulle tecniche e restauri

Nel 2002 è stata avviata una collaborazione con l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Milano, la Soprintendenza di Brera e l'Istituto Centrale del Restauro di Roma per impostare e destinare tesi di laurea allo studio del patrimonio di opere di artisti contemporanei nelle collezioni Civiche, allo scopo di acquisire dati sulle tecniche esecutive e sui problemi conservativi. Le tesi prevedono l'approfondimento dell'opera e del contesto storico relativo all'artista in questione, della tecnica esecutiva analizzata da un punto di vista storico (ad esempio la storia del collage o dell'acrilico) e quindi l'analisi dettagliata dell'opera in collezione civica. In conclusione il laureando contatta l'artista e, grazie alla documentazione acquisita sull'opera, lo intervista per avere conferme sulla tecnica esecutiva e indicazioni sulle questioni conservative e su eventuali futuri restauri. Oltre 25 tesi sono state concluse e i risultati sono disponibili agli specialisti sul sito dell'Incca (International Network for the Conservation of Contemporary Art). Tra gli artisti intervistati: Accardi, Adami, Arienti, Kounellis, Dorazio, Pistoletto, Paolini, Spagnulo, Zorio. Un altro aspetto dell'impostazione data dal museo riguarda la decisione di affiancare ad ogni nostro progetto espositivo una

sezione dedicata allo studio tecnico e conservativo del patrimonio e ad ogni restauro particolarmente impegnativo la pubblicazione dei risultati in testi specifici o atti di convegni.

Catalogazione

Tutti i dati acquisiti grazie alle sopraccitate iniziative confluiscono, insieme ai dati archivistici e bibliografici, nella campagna di catalogazione informatica tutt'ora in corso.

Secondo gli indirizzi recepiti dalla Regione Lombardia, si è avviata nel 2003 con i contributi regionali una massiccia campagna di catalogazione in OAC, secondo i parametri definiti dall'ICCD, utilizzando il software SIGEC. In questa occasione si è pensato di affiancare alla catalogazione un'attività di monitoraggio dell'intero patrimonio, documentandone lo stato di conservazione e tutti i dati connessi, con il fine di prevenirne e limitarne i problemi conservativi. Dunque, non solo le opere studiate in occasione delle tesi e dei restauri, ma circa 2000 opere sono state già documentate a livello tecnico-esecutivo e conservativo dal personale del museo. Il Museo del Novecento è stato uno dei primi in Italia ad utilizzare la scheda OAC. Questo ha permesso di sperimentarne la validità e di iniziare una serie di ragionamenti volti ad evidenziarne i punti di eccellenza e quelli critici. A tal riguardo si stanno avviando confronti con altre istituzioni e si sta cercando di avviare un gruppo di lavoro che abbia come fine l'elaborazione di un documento a tal riguardo ed eventualmente la proposta di nuovi contenuti e nuovi campi²³⁴.

Un esempio di manutenzione programmata e costante delle collezioni in Italia è il Museo del Cinema di Torino. Scrive Antonio Rava:

“La necessità di manutenzione è oggi la scelta unica e obbligata per garantire per lo meno la trasmissione alla futura generazione di molti manufatti, ricostruendo un bagaglio tecnico e conoscitivo che era diffuso un tempo per la pratica condivisa di piccoli interventi scadenzati. Il Museo del Cinema di Torino ha disposto un programma lungimirante, già in corso da quattro anni, di manutenzione e prevenzione degli eventuali danni relativi alle collezioni, evitando il più possibile la sequenza dei restauri invasivi e traumatici per la vita dei manufatti. Il lavoro è stato organizzato con operazioni scadenzate di controllo settimanali, inserendo i costi nel bilancio annuale dell'ente con rinnovo periodico dell'incarico.

Il museo ha avviato da tempo un lavoro di documentazione dello stato di conservazione dei beni e monitoraggio degli interventi svolti con il concorso dell'Università di Torino, dell'Istituto di Chimica con il prof. Chiantore e del Politecnico di Torino con l'Ing. Filippi che con i suoi tecnici periodicamente fornisce il monitoraggio ambientale, attuato all'interno di un edificio così difficile e a rischio come la Mole Antonelliana per via delle verticalità, delle

234 PUGLIESE M., (b) 2008, pp. 41-43.

ampie finestre, degli spazi limitati per l'esposizione.

L'efficacia della prevenzione e delle pratiche manutentive ritarderanno l'evenienza di ricorrere al restauro allungando il periodo ciclico di ritorno alla necessità di intervenire sullo stesso manufatto, affiancando il processo portante della conservazione, lo studio, la documentazione e l'archiviazione delle informazioni raccolte ed elaborate.

Il monitoraggio delle cause di degrado di un'opera si può estendere al rilevamento degli effetti di degrado correlati e dei trattamenti eventuali di restauro attivati in passato per contenere il deterioramento in corso. I risultati di questo monitoraggio saranno fondamentali per orientare l'intervento futuro sull'opera.

La rilevazione dei parametri ambientali (temperatura e U.R. dell'aria, rilievo della temperatura effettiva sulle superfici, vento, inquinanti gassosi, inquinanti particolati), deve essere presa in considerazione in un programma di monitoraggio basato il più possibile su rilevamenti automatizzati, perché l'impegno di una rilevazione diretta risulta spesso costoso e difficile da realizzare, programmando scadenze periodiche per la lettura e l'interpretazione dei dati.

Per gli effetti di degrado sulle opere si può fare riferimento a misurazioni non invasive, come il controllo del colore e altre proprietà ottiche, per avere informazioni su eventuali alterazioni di pigmenti ed efflorescenze saline, mediante imaging in campi spettrali diversi: visibile, U.V., IR, falso colore, XRF, LIBS, etc.

Infine in merito all'evolversi nel tempo dello stato chimico e fisico dei materiali di restauro, come gli adesivi, i materiali di supporto, non si possono escludere analisi microdistruttive a campione, le uniche veramente informative soprattutto sullo stato dei materiali organici. Per la parte fisica occorrerà invece riferirsi a tecniche per il controllo delle deformazioni dimensionali quali laser-scanner e tecniche fotogrammetriche sia a distanza che ravvicinate.²³⁵

Un protocollo di conservazione preventiva integrata è stato applicato dall'ICR alla Collezione Burri Fondazione Palazzo Albizzini di Città di Castello, fra 2005 e 2009, in un progetto complesso che sarà descritto nel paragrafo sull'Istituto e la conservazione del contemporaneo.

La manutenzione continua, insieme al monitoraggio ambientale e ad un progetto di comunicazione sociale alla cittadinanza, sono i cardini del programma di conservazione delle *Stazioni dell'Arte*, a Napoli, curato dall'Accademia di Belle Arti di Napoli in convenzione con Metro Napoli. Il "museo obbligatorio", creato da Bonito Oliva fra 2001 e 2005 con l'installazione di opere d'arte contemporanea nelle stazioni della metropolitana, presenta

235 RAVA A., 2008, pp. 44-46.

problemi conservativi peculiari, dati dal sito ipogeo e dalle polveri metalliche generate dal transito dei treni, che sono stati affrontati in cantieri conservativi affidati agli studenti di restauro dell'Accademia, coordinati dal Direttore Giovanna Cassese. Aspetto rilevante del progetto, avviato nel 2006 e rinnovato nel 2009, è la comunicazione, ai moltissimi fruitori (in movimento) delle opere, delle ragioni della loro conservazione, attraverso pannelli esplicativi e visite guidate, che ha prodotto un'incidenza quasi nulla di episodi di vandalismo, su opere pubbliche e decisamente “sovraesposte”²³⁶.

In Olanda, il Kröller – Müller Museum di Otterlo, fondato nel 1939, ha dal 1960 un museo di sculture contemporanee all'aperto, che è noto per il suo programma di manutenzione continua che ha permesso di non effettuare interventi di restauro delle opere²³⁷.

Lo stesso principio di manutenzione continua è applicato alle collezioni esposte del Centre Pompidou di Parigi, che vengono revisionate integralmente ogni martedì, e sottoposte a piccoli continui interventi. Il conservatore responsabile delle collezioni, Jacques Hourrière, da me intervistato nel 2004, inserì questa pratica, come anche l'organizzazione perfetta dei depositi esterni al museo, in una prospettiva di attualità: “una collezione di arte contemporanea deve essere sempre viva, non può invecchiare”²³⁸.

236 CASSESE G., 2008.

237 Dal 10 marzo al 10 maggio 2009 il museo propone l'esposizione *To clean or not to clean?*, programma di revisione conservativa delle opere di un deposito effettuata in presenza dei visitatori.
<http://www.kmm.nl/exposition> (18/03/2009).

238 Intervista realizzata nel marzo 2004.

5. Il dibattito italiano: 1987-1997

5.1 Rivoli 1987

Il primo convegno in Italia sulla conservazione dell'arte contemporanea si tiene al Museo d'arte contemporanea del Castello di Rivoli (16-17 ottobre 1987), organizzato da Rudi Fuchs, direttore del Museo d'arte contemporanea del Castello di Rivoli, Cristina Mundici, conservatore del Museo di Rivoli, e da ICR, Goethe Institut di Torino, Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte, Galleria Comunale d'arte Moderna di Torino. Gli atti del convegno non furono pubblicati, se non in parte in “Vernissage”, supplemento del Giornale dell'Arte, nel settembre del 1991. Reperibile in internet resta oggi l'intervento di Giorgio Griffa, artista torinese, che partendo dal caso di opere realizzate con materiali seriali, contrappone il concetto di identità dell'opera a quello di autenticità dei materiali: “Si faccia l'ipotesi di un'opera che comprende una camera d'aria per automobili. Ritengo che l'intervento corretto sia quello di sostituirla con una simile, mentre riterrei l'opera falsificata se venissero meno le qualità visive e tattili di una gomma ripiena d'aria per esempio sostituendo l'aria con una materia solida o indurendo la gomma con una vernice. In tal caso mi pare che l'identità dell'opera andrebbe perduta in favore di una illusoria autenticità del materiale non sostituito. Intendo dire che se l'opera si avvale di materiali comuni e se la sua identità può sopravvivere, non vedo ragione per cui non si possa sostituire il materiale comune che è andato deteriorato.”²³⁹. È questa una distinzione che si estenderà dal campo dei materiali seriali al complesso delle opere concettuali.

Una testimonianza molto recente, portata da Maria Cristina Mundici e Antonio Rava, nell'ambito di un seminario organizzato dalla cattedra di storia dell'arte contemporanea della professoressa Barbara Cinelli all'università Roma Tre, permette di riportare alcuni concetti degli altri relatori del convegno di Rivoli²⁴⁰.

Cristina Mundici riferisce che fra i relatori erano Sergio Angelucci, che aveva restaurato *Dinamismo di un cavallo in corsa* di Boccioni, della Guggenheim di Venezia nel 1985-86²⁴¹; Antonio Rava, che con il coordinamento di Rosaria Maggio Serra aveva effettuato una

239 GRIFFA G., 1987, http://www.arte2000.net/artisti/griffa/ita/s_rivoli.htm (18/12/2008). *Dieci artisti contemporanei e il restauro*, in ANGELUCCI S. (cur.), 1994, pp. 229-234.

240 Seminario *Fonti per la conservazione dell'arte contemporanea*, 12 febbraio 2009, Università Roma Tre. Relatori: Cristina Mundici, Antonio Rava.

241 Si veda ANGELUCCI S., in DI MARTINO E., (cur.) 1996, pp. 157-160; ANGELUCCI S., in BASILE G., (cur.) 1995, pp. 18-22.

campagna di restauri sulla collezione d'arte moderna della GAM di Torino²⁴²; Enzo Pagliani, il primo restauratore interno della GNAM di Roma; Heinz Althöfer, direttore del Restaurierungszentrum di Düsseldorf; Fabrizio Lemme, giurista dell'arte; uno spedizioniere. Rappresentanti delle istituzioni pubbliche preposte alla conservazione: Michele Cordaro, allora direttore dell'ICR; Paolo Venturoli della Soprintendenza del Piemonte; Paolo Montorsi, dell'ICR. L'intervento di quest'ultimo, i cui contenuti sembrano essere simili a quelli pubblicati nel successivo convegno di Ferrara²⁴³, propone la necessità di conoscere i materiali dell'arte contemporanea, e periodizza le fasi di mutamento significative: 1905-07, collage cubista; secondo dopoguerra, introduzione di pigmenti e leganti sintetici nella pittura; anni Sessanta, nuove estetiche e nuovissimi materiali, con correnti come l'arte povera che nel corso degli anni Ottanta aveva posto con urgenza il problema dell'estrema deperibilità dei suoi materiali. Casi di restauro di questo periodo riguardano infatti opere di Boetti (*I vedenti*, gesso, collezione privata; *Rotolo di cartone*, collezione Museo sperimentale di Torino, restaurata nel 1984²⁴⁴) e di Pistoletto (*Rosa bruciata*, di cui l'autore vivente rifiuta un restauro “di ripristino” con supporti in balsa per mantenere l'effetto di povertà dei materiali)²⁴⁵.

Il contributo di Michele Cordaro si iscrive in una linea brandiana di continuità fra restauro dell'arte antica e contemporanea, come nella Carta del Restauro 1972, e afferma la necessità del rispetto dei materiali originali, negando le opzioni del ripristino e della reintegrazione. Allo stesso tempo accoglie la possibilità di una trasposizione non lineare della metodologia brandiana, e propone una sua periodizzazione delle fasi artistiche di mutamento da considerare nella conservazione. Individua un'arte contemporanea tradizionale (supporto-superficie pittorica) realizzata con materiali non tradizionali; un'arte che usa materiali eterogenei (arte povera); un genere che esplode negli anni Sessanta: l'installazione *site-specific* composta da materiali effimeri, seriali, non rilevanti dal punto di vista dell'autenticità. Per Cordaro l'installazione si conserva attraverso la conservazione della sua documentazione, delle foto, dei progetti: una volta disallestita dopo la prima esposizione l'installazione resta solo nelle fonti, che vanno intese come il supporto dell'immagine, e conservate. Ogni re-installazione (con termine ante-litteram, evidentemente) sarà da considerare una replica o un falso²⁴⁶. Il restauro dell'arte contemporanea mantiene inoltre la natura di “atto critico”

242 MAGGIO SERRA R., PASSONI R. (cur.), 1993, pp. 12-14; pp. 19-25; MAGGIO SERRA R., 1994 pp. 85-100.

243 MONTORSI P., *Una teoria del restauro del contemporaneo*, in RIGHI L., (cur.), 1992, pp. 9-57.

244 MAGGIO SERRA R., PASSONI R. (cur.), 1993, p. 24; p. 560.

245 Testimonianza di Antonio Rava.

246 Si veda l'intervento di Cordaro al successivo convegno al Centro Pecci di Prato, nel 1994: CORDARO M., 1994, in ANGELUCCI S., 1994, pp. 71-78.

brandiano, e si fonda sullo studio storico e filologico dell'oggetto: nel periodo, davvero emergenziale e segnato da soluzioni restaurative sperimentali “pericolose”²⁴⁷, il richiamo brandiano costituiva un orientamento possibile.

Paolo Venturoli, della soprintendenza del Piemonte, ha una posizione che parte da un giudizio storico-critico, molto negativo, sugli anni Settanta: come nell'arte, nel restauro è in atto da quella data una stagione di “riflusso”. Da qui una esasperata tendenza alla reintegrazione, all'aggiunta, che nell'arte contemporanea è ancora più inammissibile che nell'antica. La conservazione possibile del contemporaneo è nella filologia dell'arte recente, nella documentazione, nel giudizio, e nel riconoscimento dell'irrecuperabilità di molte opere. Venturoli usa l'esempio di *Senza titolo* (1969), di Kounellis, l'installazione di cavalli vivi nella Galleria L'Attico di Roma: riproposta alla Biennale di Venezia del 1977, l'opera è considerata una “replica” (con termine evidentemente diminutivo per l'epoca), che non ha nulla a che vedere con l'originale, attuata una volta e persa per sempre. Venturoli richiama anche l'esempio della *Cornice di fieno* (1967) di Pascali alla GNAM di Roma: l'opera, per lui, non è conservabile, perchè il materiale organico deperisce senza possibilità di arresto, e non è sostituibile con nuovo fieno. L'opera deve andare perduta.

Le posizioni di Cordaro e Venturoli sono gli esiti di un pensiero “istituzionale” brandiano adeguato all'arte contemporanea tenendone fermi principi quali la necessità di evitare il falso, l'ammissione della replica solo per fini didattici e in ogni caso senza rapporti con l'originalità dell'opera-sorgente, l'identificazione di supporto e immagine anche per opere pluri-oggettuali come le installazioni. Le conclusioni, l'accettazione del naturale deperimento dei materiali fino alla perdita dell'opera, corrispondono alle affermazioni più estreme dei filosofi implicati nel dibattito dalla fine degli anni Novanta in poi²⁴⁸. Le tesi dei conservatori oggi non ammettono la perdita dell'opera, in ragione del suo ingente valore economico, e vedono nella documentazione il supporto per una *nuova* immagine, una re-installazione, un'esecuzione differita, una replica intesa in senso non deteriore (inganno del fruitore) ma intesa in senso didattico, *per* il fruitore, secondo la recente definizione della “vocazione sociale” del museo.

Ma contestualizzando le affermazioni di Cordaro e Venturoli nel loro tempo, l'accettazione della perdita dell'opera, il rispetto del suo destino, sembra discendere piuttosto da una considerazione dell'arte contemporanea come arte vivente, simile all'approccio che dalla Commissione Franceschini arriva all'ultimo codice dei beni culturali. Il valore economico delle opere come il valore storico, si pensi ai cavalli di Kounellis, sembrano non essere

247 Definizione di Antonio Rava, seminario 12 febbraio 2009.

248 Si vedano le posizioni di Massimo Carboni, nel paragrafo 2.8, “Contro il merito: l'imperativo categorico”.

pienamente riconosciuti, in favore di una fruizione estetica istantanea, che non necessita di riproposizione. Forte in queste posizioni anche l'eco brandiana del pericolo del falso, per cui il materiale originale è considerato l'unica garanzia dell'autenticità dell'opera.

5.2 Ferrara 1991

Il primo convegno documentato da atti risale al 1991, *Conservare l'arte contemporanea*, tenutosi al Salone del Restauro di Ferrara, dal 26 al 29 settembre, a cura di un comitato scientifico composto da: Sergio Angelucci, Graziano Barbi, Giuseppe Basile, Loretta Dolcini, Gianoberto Gallieri, Giovanni Morigi, Cristina Mundici, Maricetta Parlatore Melega, Nathalie Ravanel, Giovanna Scicolone, Massimo Tirotti, e riflette quella che si può definire una fase emergenziale del problema²⁴⁹. È il momento in cui si porta all'attenzione di una comunità scientifica, di storici dell'arte, di restauratori, di collezionisti e professionisti del museo, che l'arte contemporanea necessita di conservazione, e non è nuova per il fatto di essere recente.

I contributi portati da quelli che già erano i massimi esperti nel campo del restauro, Heinz Althöefer, Paolo Montorsi e Maria Grazia Castellano dell'ICR, Antonio Rava, alternano quesiti lasciati aperti e soluzioni tecniche, mutuata dal restauro dell'arte “antica” o sviluppate specificamente. Il problema centrale è quello dei “nuovi materiali”, già posto da Michele Cordaro al convegno di Rivoli del 1987, insieme al riconoscimento della “nuova intenzionalità” di certa arte, effimera o “eternamente giovane”, come nel caso del monocromo. Non si sollevano grandi questioni etiche, il rispetto dell'intenzionalità effimera viene risolto attraverso la proposizione di soluzioni tecniche, e di prime proposte metodologiche. Ogni intervento si preoccupa di inquadrare e giustificare il problema generale. Paolo Montorsi dell'ICR riprende parti del suo intervento a Rivoli 1987, e, dopo una lunga storia dell'arte contemporanea lungo il filo dei materiali, dai colori industriali dell'inizio dell'800 al polimerico futurista, ai meccanismi di Tinguely, avanza alcune proposte di metodo: “1) La conservazione del “residuo materiale dell'opera”. [...] lamiere corrose, mucchi di stracci, pezzi di plastica da conservare o restaurare secondo gli stessi meccanismi richiesti e collaudati in un'opera antica. Cioè senza intervenire sulla materia a suo tempo scelta dall'artista se non nei limiti dell'etica del restauro. In alcuni casi si potrà prevedere – perchè ne è impossibile il restauro-la sostituzione di una parte dell'opera. Si conserverà il “residuo materiale” autentico ma l'opera verrà esposta con un pezzo sostituito. Un esempio: le fascine

249 RIGHI L., (cur.), 1992.

di Merz, la lattuga di Anselmo²⁵⁰. 2) La massima documentazione attraverso giornali, riviste, fotografie, filmati, nastri magnetici e video dell'aspetto dell'opera a) nel momento della sua nascita b) al suo ingresso nel museo c) quando viene esposta. In molti casi sarà importante stabilire una mappa dei luoghi, o se vogliamo, un foglietto con le istruzioni per l'uso; stabilire (e archiviare) come l'opera debba essere montata²⁵¹. 3) uno spiraglio viene infine lasciato aperto alla natura e al tempo biologico che tante volte intervengono in questa arte: rassegnarsi alla scomparsa di alcune cose piuttosto che creare falsi²⁵².

Come negli interventi di Venturoli e Cordaro a Rivoli 1987, è dalla voce delle istituzioni, in questo caso l'ICR, che viene una proposta di “rassegnazione” alla perdita dell'opera: atteggiamento riconosciuto dalla discussione più recente come non perseguibile, in ragione prevalentemente del valore economico degli oggetti; l'alternativa alla “scomparsa” è oggi non il falso, ma la copia, la replica²⁵³.

Rispetto alla voce dell'artista, Montorsi ritiene che vada raccolta tramite interviste e scritti d'artista (Boccioni, Severini, Prampolini, ad esempio); allo stesso tempo importante è la catalogazione delle opere dei musei pubblici e delle collezioni private, per la quale vengono proposti due modelli di scheda: entrambe specifiche per l'arte contemporanea, in cui materiali e supporti “non tradizionali” sono elencati analiticamente, entrambe modificabili in relazione all'oggetto dell'indagine.

È questo un approccio alla catalogazione del contemporaneo che riconosce una discontinuità e una specificità all'arte del XX secolo, opposto a quello “di continuità” che si è visto proposto da De Marchis, Piantoni, Pinto nel 1968. Si può affermare che nel tempo è prevalso infatti il modello di scheda specifico, dalla scheda OAC dell'ICCD alle più recenti schede messe a punto dall'ICR per la ricognizione conservativa della Collezione Burri di Città di Castello.

Tratto caratterizzante di questo convegno è la presentazione tecnica di casi di restauro, come negli interventi di Althöfer, Rava, Giovanna Scicolone, Maria Grazia Castellano, e di Roy Perry, conservatore della Tate Gallery di Londra: si sente l'urgenza di offrire alla discussione soluzioni pratiche che arrivano alla descrizione dei materiali per l'intervento, in una fase di

250 Si noti l'apertura alla sostituzione, aurorale e per la verità caustissima, nell'idea di conservare il “residuo materiale autentico” di una insalata. Il caso di Anselmo, *Pietra che mangia* (marmo e insalata, 1968), Centre Pompidou Parigi, vero paradigma del dibattito, si offre piuttosto come caso di non autenticità o di autenticità seriale, ripetibile di un elemento costitutivo dell'opera. Non risulta che la lattuga marcia, o la “prima lattuga”, sia mai stata conservata.

251 La documentazione è pratica centrale di per le installazioni tutt'ora, le “istruzioni per l'uso” sono raccolte meticolosamente. È caduta solo l'idea che si possa “stabilire” un modo dell'opera, ripetibile: si tende oggi a fissare quali sono le caratteristiche salienti e si accetta una mutevolezza ad ogni installazione. Si veda il paragrafo 9.1 “Inside_Installations”.

252 MONTORSI P., 1992, pp. 32-33.

253 Si vedano i capitoli 8 e 9, “Impertinenza della materia: teorie semiotiche (del *meaning*) I-II”.

sperimentazione delle tecniche tradizionali sui materiali “non tradizionali”. Rava ad esempio affronta il caso del monocromo, in alcune opere del Museo Sperimentale di Torino (Burri, Kounellis, Castellani), esponendo le tecniche di pulitura a secco e allo stesso tempo affermando la necessità di accettare l'invecchiamento anche di opere che si pretendono “nuove”²⁵⁴.

Maria Grazia Castellano, dell'ICR, affronta il caso Pascali, riportando gli esiti di uno studio che dall'oggetto risale alle poetiche, e documentando tramite le testimonianze dei galleristi, come Sargentini, le pratiche molto differenziate di sostituzione o di “restauro” attuate su Pascali, a seconda della collocazione in collezioni pubbliche o private²⁵⁵.

5.3 Prato 1994

Nel 1994 il Centro Luigi Pecci di Prato promuove insieme con l'A.R.I. Associazione restauratori d'Italia, un colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea, il 4 e 5 novembre²⁵⁶. Il comitato organizzatore è composto tra gli altri da Sergio Angelucci, Maria Grazia Castellano, Antonio Rava: il convegno raccoglie alcuni importanti casi di studio degli anni precedenti, come il restauro delle collezioni del Museo Sperimentale di Torino²⁵⁷, delle collezioni di arte cinevisuale della GNAM di Roma²⁵⁸, delle sculture della collezione Guggenheim di Venezia²⁵⁹. Fra gli interventi si segnala quello di Oscar Chiantore che riporta le prime analisi chimiche compiute in Italia su una plastica di Burri, il *Grande Rosso P* (1964) della GNAM, vandalizzato e restaurato da Barbara Cisternino nel 1978, e ulteriormente offeso dall'incendio nei locali sotterranei della GNAM nel 1993²⁶⁰.

Altri temi, emersi nei dibattiti precedenti, che vengono proposti in questa sede attraverso primi esperimenti realizzati, sono la banca dati dei materiali, e la raccolta dei pareri degli artisti sulla conservazione, attraverso interviste. Corinne Prévost, restauratrice francese borsista in Italia, realizza una “banca dati dei materiali e delle tecniche di artisti italiani contemporanei”, intervistando Accardi, Burri, Castellani, Ceccobelli, Dessi, Dorazio, Marini, Penone, Pirri, Pistoletto, Spalletti, Zorio, e organizzando le informazioni ottenute (varie, come

254 RAVA A., 1992, pp. 94-97.

255 CASTELLANO M. G., 1992, pp. 129-147.

256 Atti pubblicati in ANGELUCCI S. (cur.), 1994.

257 MAGGIO SERRA R., 1994, pp. 85-99.

258 CISTERNINO B., 1994, pp. 191-195. Si veda anche il paragrafo 10.3, “Documentazione e rapporto con l'artista in Italia”, e MARGOZZI M., (cur.) 1996.

259 ANGELUCCI S., (b) 1994, pp. 101-115.

260 CHIANTORE O., 1994, pp. 153-154. Su *Grande Rosso P* si veda inoltre CISTERNINO B., 1996, pp. 62-64. Analisi chimiche sui materiali di Burri sono state eseguite dal laboratorio di Chiantore, dell'Università di Torino, nel corso del cantiere conoscitivo dell'ICR a Città di Castello nel 2007-2009.

nella personalità degli artisti) in schede sull'artista e schede sui materiali, tendendo all'identificazione merceologica (marchi di fabbrica) dei prodotti industriali²⁶¹. L'effettiva realizzazione di una “banca dati”, interoperabile (cioè condivisibile fra istituzioni diverse), dei materiali dell'arte contemporanea, negli anni si è presentata come possibilità remota, mentre molto è stato fatto nella direzione della banca dati delle interviste agli artisti, come dimostra il database europeo IDAA, Incca Database for Artists' Archives, che fa capo a INCCA e raccoglie contributi da tutti i partners europei.²⁶²

L'approccio diretto agli artisti è sviluppato poi nella raccolta di dieci interviste allegare agli atti del convegno: Baj, Canogar, Gilardi, Griffa, Guttuso, Nunzio, Paolini, Pistoletto, Vautrier, Zorio, interrogati su questioni conservative relative alle proprie opere²⁶³. I risultati di questo convegno, ricchissimi e multidisciplinari, sono, come scrive Sergio Angelucci nella premessa²⁶⁴, una risposta concreta alla profezia espressa da Argan nell'articolo *In morte di un collage*²⁶⁵, in cui nel 1984 prevedeva un'assenza di teoria possibile per la conservazione del contemporaneo, per il quale si sarebbe ricaduti in un “caso per caso” privo di orientamento. Il principio del “caso per caso” come approccio specifico alla singola opera è accolto dai lavori del convegno, ma supportato da una metodologia di indagine storico-documentaria, scientifica, tecnica che comincia a delinearsi.

5.4 La Sapienza 1994

Nel dicembre 1994 si tiene il convegno “Conservazione e restauro nell'arte contemporanea”, nel museo laboratorio di arte contemporanea dell'Università di Roma “La Sapienza”, a cura di Giuseppe Basile, che unisce contributi dal mondo accademico, museale e del restauro, coinvolgendo docenti di storia dell'arte come Silvia Danesi Squarzina, Simonetta Lux, Jolanda Nigro Covre, Silvia Bordini, funzionari museali, come Anna Imponente e Maria Stella Margozzi della GNAM, e restauratori, come Maria Grazia Castellano, all'epoca in servizio alla GNAM, Antonio Rava, Sergio Angelucci, Cecilia Bernardini²⁶⁶.

Il convegno, di impostazione didattica, ruotava intorno ai casi di studio *in situ* alla Sapienza,

261 PREVOST C., 1994, pp. 121-129; pp. 312-313.

262 Si veda il capitolo 10, “Documentazione: rapporto con gli artisti”.

263 Interviste realizzate durante i corsi di formazione per “manutentori di arte contemporanea”, organizzati con finanziamenti europei dalla Regione Piemonte e dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, Soprintendente Sandra Pinto, e tenuti al Castello di Rivoli nel 1990-91, con il patrocinio della Direttrice Ida Giannelli. *Dieci artisti contemporanei e il restauro*, in ANGELUCCI S. (cur.), 1994, pp. 198-271.

264 ANGELUCCI S., (a) 1994, pp. 15-16.

265 ARGAN G.C., 1984.

266 BASILE G., (cur.) 1995.

la statua della *Minerva* di Arturo Martini, e le pitture murali dell'Aula Magna di Mario Sironi. I problemi teorici sono affrontati nell'introduzione di Basile²⁶⁷, che, nel doppio ruolo di funzionario dell'ICR e docente universitario di storia e teoria del restauro, pone la questione della utilità di una classificazione del “contemporaneo” in tipologie (il materico, il cinetico, il tradizionale, l'alimentare...), come avevano proposto Althöfer e Cordaro, sottolineando come la linea di continuità fra restauro dell'arte antica e dell'arte contemporanea stia non tanto nel minimo intervento (opzione virtuosa in cui sembra non confidare), quanto nella prevenzione. Gli esempi sono la Cappella degli Scrovegni, il Cenacolo leonardiano, la Basilica Superiore di Assisi (prima del terremoto), casi in cui il rallentamento del degrado è l'unica strada percorribile, “l'unico strumento di effettiva salvaguardia delle opere anche sotto l'aspetto, tutt'altro che trascurabile, del rapporto tra impegno finanziario e risultati concretamente raggiungibili”²⁶⁸.

Tracciando uno “stato dell'arte” degli studi al 1994 in Italia, Basile rileva il ritardo rispetto a Germania e America, e “l'interesse marginale” che l'ICR ha dedicato al campo del contemporaneo, fatto salvo l'impegno riconosciuto a Maria Grazia Castellano: ICR “impegnato prima nel vano tentativo di ridurre ad unità metodologica le innumerevoli prassi vigenti per il restauro delle opere d'arte tradizionalmente intese, [...] tutto preso ora a partorire un anomalo prodotto che si chiama “Carta del rischio del patrimonio culturale italiano”²⁶⁹.

La proposta operativa, a quella data quasi universale, è quella della banca dati: dei materiali, delle tecniche, delle poetiche degli artisti, dei problemi conservativi, degli approcci di metodo e delle giustificazioni teoriche dei restauri²⁷⁰. L'irraggiungibilità di un simile obiettivo, già riconosciuta, è compensata dall'invito a realizzare “forme meno complesse ma correttamente impostate” di archivio di metodi di restauro. La teoria infine, “non ne esiste (a mia conoscenza e nella nostra cultura) un'altra oltre quella di Brandi: con la quale pertanto il rapporto non può essere eluso, senza feticismi ma anche senza sommarie liquidazioni – tenendo comunque sempre presente che in Brandi la teoria del restauro fa tutt'uno con la teoria dell'arte”²⁷¹.

I casi di studio permettono di verificare che lo strumento schedografico messo a punto e sperimentato da Sergio Angelucci per il restauro delle sculture in collezione Guggenheim²⁷² si rivela efficace anche nel caso del bronzo all'aperto di Martini. “Questa scheda, non

267 BASILE G., (a) Introduzione, in BASILE G. (cur.) 1995, pp. 2-4.

268 BASILE G., (a) Introduzione, in BASILE G. (cur.) 1995, p. 3.

269 Ibidem.

270 BASILE G., (a) Introduzione, in BASILE G. (cur.) 1995, p. 4.

271 Ibidem.

272 ANGELUCCI S., (b), 1994, pp. 101-115.

specificamente elaborata ma lungamente sperimentata applicandola a sculture di materiali e collocazioni diverse, si compone di quesiti riuniti in blocchi logici che prendono in esame ciascuno un aspetto differenziato dell'opera esaminata: caratteri generali per l'identificazione e la collocazione, materiali costitutivi e tecnica di esecuzione, danni riscontrabili alla superficie ed alla struttura, condizioni espositive, documentazione esistente e utilizzabile per capire l'evoluzione conservativa dell'opera in esame, fino ad un primo giudizio complessivo...²⁷³.

La scheda è quindi uno strumento generale, non specifico per il contemporaneo, e va sottolineato come i casi di studio della Sapienza riguardino una statua in bronzo all'aperto e un murale: opere degli anni Trenta, del 1935 precisamente, che pongono i medesimi problemi di un'opera d'arte antica. Il murale di Sironi, *L'Italia fra le scienze e le arti*, solleva il problema metodologico della pulitura dagli interventi “conservativi” e “cosmetici”: realizzato nel 1935, era stato ritoccato da Sironi stesso in una data imprecisata²⁷⁴, e modificato in funzione antifascista nel 1953 dal pittore Carlo Siviero²⁷⁵.

Anna Imponente della GNAM dà conto della metallizzazione effettuata da Rodolfo Corrias su *Ferro bifrontale bianco* di Consagra, all'aperto, nel 1993 (circa), procedimento che si vedrà applicato anche alle vasche dei *32mq di Mare circa* di Pascali (1967). La questione delle vasche in ferro dell'installazione di Pascali è nel 1994 ancora sospesa: come si vedrà nel paragrafo 5.6, la scelta si pone fra zincatura e salvataggio delle vasche originali e sostituzione con vasche nuove in acciaio inox. Le due opzioni, come dimostrano i preventivi di spesa richiesti da Corrias, sono a questa data entrambe aperte. Il punto di vista di Anna Imponente propende per il restauro, in quanto “la mutazione strutturale contrasterebbe con la progettualità stessa di Pascali, e con una identità tecnica costantemente orientata dalla scelta di materiali poveri e da una poetica che include proprio il sentimento della deperibilità”²⁷⁶. Poche pagine prima, Maria Grazia Castellano scrive: “in opere come *Canali di irrigazione* o *32mq di mare circa* di Pino Pascali, la sostituzione delle vasche è legittima: in primo luogo perchè esse sono contenitori di lamiera di ferro, verniciata con antiruggine commissionati a un fabbro e non eseguiti dall'artista; in secondo luogo perchè, trattandosi di un supporto, sono parte più della struttura che dell'aspetto”²⁷⁷.

Incentrato in gran parte su casi di restauro, il convegno tratta il tema della voce degli artisti viventi negli interventi di Fabio Carapezza Guttuso, Jolanda Nigro Covre, Mariastella Margozzi, che riferisce della collaborazione con gli artisti nel restauro delle collezioni d'arte

273 ANGELUCCI S., 1995, p. 5.

274 BASILE G. (b) 1995, p.9.

275 Ibidem; si veda inoltre DANESI SQUARZINA S., 1995, p. 13.

276 IMPONENTE A., 1995, p. 34.

277 CASTELLANO M.G., 1995, p. 26.

cinevisuale della GNAM²⁷⁸, e Silvia Bordini, che affronta i temi della necessità della conoscenza delle tecniche artistiche, del potenziale storico del confronto con l'artista come fonte, e del riconoscimento della “originalità”, intesa come stato prossimo all'origine, in cui si offrono allo studio le opere nuove, “non ancora (o non troppo) modificate dal tempo o da interventi successivi, come accade invece per la stragrande maggioranza delle opere del passato”²⁷⁹. Il convegno segna l'avvio di una connessione fra mondo universitario e restauro del contemporaneo, e lancia l'ipotesi di una “associazione per la salvaguardia dell'arte contemporanea”, realtà che negli anni Duemila si possono dare per parzialmente costruite, in forma di “reti” interistituzionali.

5.5 Venezia 1996

La proposta forte per la costituzione di un “Centro internazionale per il restauro dell'arte contemporanea” a Venezia guida i lavori del workshop “Conservazione e restauro nell'arte contemporanea”, organizzato dalla Fondazione Cassa di risparmio di Venezia a cura di Enzo di Martino, svoltosi in più sessioni a Venezia dal 5 ottobre al 30 novembre 1996²⁸⁰.

Nel comitato scientifico del workshop figurano Jean Clair della Biennale di Venezia, esponenti dei locali assessorati alla cultura, delle Accademie di Belle Arti, delle Soprintendenze e delle università. I temi affrontati e i nomi coinvolti coprono l'intero arco delle problematiche legate alla conservazione del contemporaneo: “istituzioni e cultura del restauro”, considerando musei, accademie, centri di formazione, università (Giovanna Nepi Scirè, Lionello Puppi, Silvia Bordini); esperienze museali internazionali a confronto (Pompidou, GNAM, ICR, Guggenheim, Cà Pesaro, GAM di Bologna); “contributi teorici” dei restauratori (Rava, Cisternino, Angelucci); una ampia sezione dedicata ai problemi legali, con contributi di giuristi e collezionisti (Maria Emanuela Vesci, Fabrizio Lemme, Giuseppe Panza di Biumo, Claudia Gianferrari, Attilio Codognato); il rapporto con l'artista e le posizioni del critico d'arte (Francesco Poli, Achille Bonito Oliva); ampi studi dedicati ai casi di restauro di collezioni e di materiali “nuovi”, in cui si sollevano i problemi emergenti della video arte, del cinema e dell'arte ambientale (Fabrizio Plessi, Rava, Montorsi, Castellano, Bernardini); infine, ancora, un appello per la istituzione del centro di formazione europeo, supportato dalla voce di Althöefer. I lavori sono ricchi di stimoli e voci discordanti, espresse in interventi

278 MARGOZZI M., 1995, pp. 46-47. Si veda il paragrafo 10.3, “Documentazione e rapporto con l'artista in Italia”, MARGOZZI M., 1996.

279 BORDINI S., 1995, p. 44.

280 Gli atti del workshop sono stati stampati e diffusi dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Venezia nel 1996, DI MARTINO E., 1996, e ristampati da Allemandi nel 2005, DI MARTINO E., 2005.

anche brevissimi che ne riflettono la natura seminariale e anche l'obbiettivo politico, al tempo seriamente sponsorizzato dalla Cassa di Risparmio di Venezia²⁸¹.

Michele Cordaro, direttore dell'ICR, torna sull'applicabilità della *Teoria* brandiana al contemporaneo, ritenendo “pienamente valido il fondamento del restauro come atto critico, che indaga e valuta la struttura formale dell'opera, come è stata realizzata, e l'intenzionalità che la sorregge, nel suo rapporto di strettissima integrazione con i materiali particolarissimi che consentono il suo manifestarsi. La definizione che Brandi dette del 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” rimane, a mio giudizio, del tutto pertinente anche al restauro dell'arte contemporanea. Ammesso che l'arte contemporanea sia pensata e strutturata per essere trasmessa al futuro nella determinazione fisica in cui si è concretizzata. Se manca, in parte o del tutto, questa condizione, non di restauro si potrà parlare, ma di approssimazione per il ricordo o la documentazione di un evento”²⁸². Torna la posizione espressa da Cordaro nel convegno di Rivoli del 1987: l'ammissione della possibilità di non-restaurare, non in favore di repliche, sostituzioni, rifacimenti, come già si andava sperimentando con il lavoro culminato nel 1996 sulle opere della collezione cinevisuale della GNAM²⁸³, o come Maria Grazia Castellano proponeva per Pascali, ma in favore della perdita dell'opera, riconosciuta nella sua impermanenza, e conservata nel ricordo. È questa una posizione radicale, in accordo ad esempio con l'intervento di Bonito Oliva allo stesso convegno, che propone di distinguere opere che chiedono di rimanere, un disegno di Beuys, da opere che sarebbe “allucinante” ostinarsi a conservare, la margarina di Beuys, “solo perchè demiurgicamente l'ha toccata la mano dell'artista”²⁸⁴. Queste posizioni sono destinate negli anni a collocarsi ai margini del dibattito, come “filosofiche” o provocatorie, mentre la prassi del restauro andrà in direzione dell' “esecuzione differita” (Rava) e del “come conservare, non se conservare” (Basile).

5.6 1997-1999

Gli anni successivi al 1996 vedono un secondo convegno nel 1997 alla Sapienza, i cui atti non

281 È stato siglato il 20 dicembre 2008 un protocollo fra Arsenale s.p.a. (i cui azionisti sono il Comune di Venezia e l'Agenzia del Demanio) e Ministero per la Funzione Pubblica e l'Innovazione (Ministro Brunetta) per la creazione a Venezia di un “Centro d'eccellenza per il restauro dell'arte contemporanea”, da situare negli spazi dell'Arsenale di Venezia.

282 CORDARO M., 1996, p. 114.

283 Si veda il paragrafo 10.3, “Documentazione e rapporto con l'artista in Italia”, e MARGOZZI M., 1996

284 BONITO OLIVA A., 1996, p. 338.

sono stati pubblicati, e il compimento in seno alla GNAM del restauro della collezione cinevisuale, con largo intervento degli autori delle opere, e della zincatura (“metallizzazione”) delle vasche in ferro dei *32mq di mare circa* di Pascali. L'intervento, effettuato dopo anni di progetti e indecisioni, provoca tuttora polemiche: le carte dell'archivio del laboratorio di restauro della GNAM, che Rodolfo Corrias, restauratore dei metalli, mi ha gentilmente fatto consultare, dicono che i primi problemi di perdite d'acqua dovute alla ruggine delle “vasche in ferro comune” dell'installazione si erano manifestati nel 1988, nel corso di una mostra al PAC di Milano²⁸⁵. Enzo Pagliani, restauratore capo del laboratorio in quegli anni, che solleva il problema alla Soprintendente Augusta Monferini, cerca la consulenza di Paolo Montorsi dell'ICR, come attesta una nota senza data, presumibilmente coeva. La questione resta però sospesa fino al luglio 1991, quando Corrias propone alla Monferini gli esiti delle sue ricerche sul processo chimico della “metallizzazione” (zincatura), attivando la consulenza del professor Massimo Leoni, docente di metallurgia e metallografia del Politecnico di Milano²⁸⁶. Nel dicembre 1991 vengono richiesti a più ditte private preventivi per la zincatura delle 32 vasche originali (per un importo di 10 milioni di lire circa), ovvero per la fornitura di 32 vasche in acciaio comune, nuove, verniciate “secondo le indicazioni precise che ci verranno date” (per un importo da 23 a 28 milioni di lire circa)²⁸⁷. Nel 1992 Corrias richiede fondi per l'acquisto dell'attrezzatura per la metallizzazione, negati; le 32 vasche in ferro saranno finalmente zincate, da ditta esterna, in occasione della reinstallazione dell'opera curata da Giorgio De Marchis, che si inaugura il 14 febbraio 1998 in Galleria nazionale d'arte moderna, in occasione del trentennale della morte dell'artista. La nota autografa di Corrias che attesta il restauro indica le operazioni effettuate in: “sabbatura; verifica delle saldature negli angoli; metallizzazione a zinco; ossidazione chimica; primer epossidico di sottofondo bicomponente zincante; coloritura finale con poliuretana bicomponente (colore marina militare)”²⁸⁸. Il restauro e il rifacimento, come testimonia Corrias, sono rimasti opzioni aperte e percorse fino a che, come semplicemente spesso accade nei musei, una decisione è stata presa in ragione dell'esposizione imminente dell'opera, e del minor costo dell'operazione.

Maria Grazia Castellano torna nel 1999 sulla questione Pascali, sottolineando l'errore

285 Enzo Pagliani, restauratore capo, lettera del 4/2/1988, busta 573, “Pino Pascali, 32mq di mare circa, inv. 473”, archivio dei restauri, GNAM Roma.

286 Rodolfo Corrias, restauratore dei metalli, lettera del 6/7/1991, busta 573, “Pino Pascali, 32mq di mare circa, inv. 473”, archivio dei restauri, GNAM Roma.

287 Preventivi di spesa, dicembre 1991, busta 573, “Pino Pascali, 32mq di mare circa, inv. 473”, archivio dei restauri, GNAM Roma.

288 Rodolfo Corrias, nota autografa del 14/2/1998, busta 573, “Pino Pascali, 32mq di mare circa, inv. 473”, archivio dei restauri, GNAM Roma. Si veda inoltre AMORUSO A., CARINI A., 2002.

metodologico compiuto alla GNAM con la zincatura delle vasche dei 32 mq di mare circa, che, originariamente in ferro ricoperto di vernice antiruggine, avrebbero potuto essere sostituite come hanno fatto il collezionista Sargentini e il Kröller-Müller Museum di Otterlo. Il punto di vista espresso da una autorevole esponente dell'Istituto è dunque favorevole alla sostituzione, che avrebbe rispettato la poetica “poverista” di Pascali, piuttosto che al “restauro” di una materia dubbiamente originale, in quanto prodotta da un fabbro su commissione: “nel tentativo di conservare l'opera nella sua originalità materica ne è stata alterata la tecnica per un errore di metodo”²⁸⁹. Altra notazione di rilievo, sempre in quanto espressione di un punto vista istituzionale, riguarda la documentazione: non più “unico residuo testimoniale” dell'opera effimera, come nelle proposte di Cordaro e Venturoli, da Rivoli 1987 a Venezia 1996, ma supporto per la riproposizione. Scrive Castellano: “convegni recentemente tenuti in Italia e all'estero hanno sottolineato la necessità, se si vuole conservare l'arte della nostra epoca, di raccogliere dati sulle tecniche di esecuzione e sui materiali adoperati, sia con analisi merceologiche e scientifiche che attraverso fonti letterarie, testimonianze dell'artista o di contemporanei. È anche molto importante un'ampia e dettagliata documentazione fotografica delle opere effimere e deperibili e filmati degli allestimenti, che possono essere conservati e riproposti, in assenza dell'artista, solo attraverso una accurata documentazione”²⁹⁰. Il passaggio da documentazione come testimonianza a documentazione per la *riperformance* o ricostruzione dell'opera dipende dalle riflessioni europee, condensate e portate ad un primo punto di chiarificazione nel convegno “Modern Art: Who Cares?” (Amsterdam 1997²⁹¹), che Castellano nel 1999 cita per avervi partecipato, ad una data in cui gli atti non sono ancora stati editati. La partecipazione dei restauratori italiani al fondante convegno olandese indica una fase di apertura e di scambio a livello europeo, il vero momento di svolta del dibattito: il passaggio da una fase emergenziale di posizione del problema alla riflessione dei dieci anni successivi, gli anni Duemila, che hanno visto la definizione di una disciplina, “la conservazione dell'arte contemporanea” oggi insegnata in Accademie e Università.

La costruzione di questo passaggio alla fine degli anni Novanta deriva dal coinvolgimento delle realtà più attive sul fronte del contemporaneo in Europa, federate per la prima volta in un Progetto europeo Raffaello nel 1999, che darà vita nel 2000 al network INCCA, International Network for Conservation of Contemporary Art²⁹².

289 CASTELLANO M. G., in BORDINI S., 1999, p. 148.

290 CASTELLANO M. G., in BORDINI S., 1999, p. 151.

291 HUMMELEN I., SILLE' D., ZIJLMANS M., 1999.

292 RAVA A., 2000, pp. 50-60.

6. Istituto Centrale per il Restauro e conservazione del contemporaneo

Esiti della conservazione programmata e dell'approccio brandiano alla singola opera d'arte sono nel progetto complesso avviato dall'ISCR, Istituto superiore per la conservazione e il restauro, nuova denominazione dell'ICR, sulla conservazione del contemporaneo.

Già dagli anni Novanta del Novecento l'ICR ha attivato un laboratorio diretto da Maria Grazia Castellano, denominato dal 2006 “Laboratorio di restauro dei Materiali dell'arte Contemporanea”, riservato agli allievi del IV anno. Gli interventi di studio e di restauro dell'attività di questo laboratorio si aprono con cantieri didattici: nel 1995 sulla tempera su pannello in legno di Gino Severini, *Composizione astratta* (1955), presso la sede del Consiglio Europeo, e nel 1997 sul dipinto murale di Corrado Cagli *La corsa dei berberi* (1935) presso l'Accademia di Danza di Roma. Nel 1998 Pino Pascali è oggetto di una tesi di diploma degli allievi Andrea Carini e Antonella Amoruso²⁹³, e di un importante restauro.

6.1 Il caso Pascali

L'opera è *Maternità* (1964), oggi conservata al MACRO di Roma. Il caso, oramai di scuola, affrontava un'opera presentata alla Quadriennale Romana del 1964. Scrive Maria Grazia Castellano: “*Maternità* è tra le opere realizzate nel 1964 che Pascali invia alla Rassegna di Palazzo delle Esposizioni. Durante l'allestimento viene gravemente danneggiata così che l'artista espone soltanto *Bocca rossa* - nella sala dedicata al Neo-Dada e alla Pop-Art - insieme alle opere di Mambor, Previtera e Lombardo. L'opera, oramai irriconoscibile, viene allora disconosciuta da Pascali e mai più ritirata, nonostante il regolamento della Rassegna preveda il ritiro delle opere entro un mese dalla scadenza dell'iniziativa. Il restauro si presentava particolarmente problematico. Poche foto su pubblicazioni d'epoca ne documentavano l'aspetto originario, inoltre, in aggiunta alla difficoltà tecnica di riplasmare il materiale, ridotto ad un pannello irrigidito di tela dipinta, si poneva l'interrogativo teorico sulla legittimità di ricostituire la forma perduta, perché non sembrava neppure un'opera di Pascali, ma un oggetto intenzionalmente ispirato ad uno studio di pannello, totalmente estraneo all'intento dell'artista. Un secondo interrogativo era se reinserire o no il palloncino come supporto della tela. A questo quesito, tuttavia, è stato il materiale stesso a dare una risposta. Dopo un primo recupero della pancia, ottenuto grazie alla forza di gravità, tenendo l'opera capovolta, e ad un lento e progressivo rilassamento ad umido della tela dipinta, la forma è stata definita

293 AMORUSO A., CARINI A., 2002.

dall'inserimento del pallone. La forma della pancia, infatti, dipende sia dalla posizione del pallone, determinata dal foro rotondo presente sul pannello rigido utilizzato come supporto, sia dalla spinta tesa ma flessibile data dal pallone alla tela quando è gonfiato, in modo graduale e controllato²⁹⁴.

Il caso è rilevante perchè è uno dei primi in Italia di effettivo restauro di un'opera di Pascali in collezione pubblica, ove opere dello stesso artista in collezione privata, ad esempio Sargentini, sono soggette a sostituzioni continue dei materiali, poveri e di produzione seriale, che le rendono “sempre giovani”²⁹⁵.

La questione della manutenzione e sostituzione dei materiali di Pascali è stata oggetto di un seminario interno alla Galleria nazionale d'arte moderna il 5 dicembre 2005, in occasione della mostra *Pascali, il mare ecc.* a cura di Livia Velani²⁹⁶: all'incontro, i cui atti non sono stati pubblicati, parteciparono restauratori e storici dell'arte dell'ICR (Maria Grazia Castellano, Giuseppe Basile), restauratori interni della GNAM (Rodolfo Corrias, Barbara Cisternino, Paola Carnazza), e storici e critici d'arte che avevano conosciuto Pascali come Giorgio De Marchis e Sandra Pinto, e l'attuale Soprintendente Maria Vittoria Marini Clarelli. La questione di fondo affrontata era se considerare l'opera di Pascali concettuale, oppure “poverista”, cioè attribuente valore specifico ai singoli materiali impiegati. Pascali ha utilizzato, come noto, tele dipinte di bianco tese su centine di legno a fingere sculture, *Dinosauri* (1966), *Il mare* (1966), balle di fieno, *Cornice di fieno* (1967), terra, pelouches, vasche in ferro “per fare cose d'acqua”, *32 mq di mare circa* (1967), *Fiume con foce tripla* (1967), scovoli in plastica per togliere la polvere a fingere *Bachi da Setola* (1968), pagliette di ferro per piatti che diventano *Reti e Liane* (1968). Di fronte al degrado di questi materiali, ingiallimento delle tele, ruggine per il ferro, parassiti per il fieno, decolorazione per le plastiche, le strategie conservative adottate sul campione di opere in collezione GNAM, in buona parte donate dai genitori dell'artista alla sua morte nel 1968, non hanno corrisposto ad una interpretazione univoca della poetica di Pascali: le tele sono state ritoccate in data imprecisata, e i ritocchi si sono alterati²⁹⁷, gli scovoli di plastica e il fieno sono stati lasciati degradare e considerati “insostituibili”, come le pagliette in ferro, che nel caso di *Tela di Penelope* (1968) sono ormai irrecuperabili, con l'opera stessa²⁹⁸; le vasche in ferro dei *32mq di mare circa* sono state invece zincate, come si è visto nel capitolo precedente. In questione, la mattina del seminario, era

294 BONFILI S., CASTELLANO M.G., 2001, pp. 145.

295 Si veda il catalogo CARANDENTE, VELANI L., TONELLI M., 2008.

296 VELANI L., (cur.), 2005.

297 Luciana Tozzi, scheda di prestito per *Primo piano labbra* (1965) per la mostra *Pascali Leoncillo* 2008, in busta 573, archivio restauri GNAM.

298 Si veda la foto dell'opera sbriciolata in IMPONENTE A., 1995.

proprio se non fossero da considerarsi “concettuali” anche la *Cornice in fieno* e le opere in pagliette di ferro, che, come testimoniava Giorgio De Marchis, Pascali faceva comporre agli amici nella cucina delle sue zie (di De Marchis), prima della Biennale di Venezia nel 1968. In tal caso, le opere si sarebbero potute replicare, con materiali nuovi, sulla base dell'idea – del progetto- originale.

Da segnalare che, mentre in GNAM nessuna replica è stata promossa di opere di Pascali, al Kröller- Müller Museum di Otterlo in occasione di una mostra su Pascali nel 1991, è stata realizzata una replica di *Campi arati e canali di irrigazione* (1967), considerata un'opera concettuale²⁹⁹.

In questo contesto, l'intervento su *Maternità* ha valore di apertura metodologica notevole. L'opera ha una struttura che, pur nei materiali e nelle forme “contemporanee”, si presta ad una lettura brandiana funzionale: materia-struttura e materia-aspetto sono distinti, ed è stato possibile operare sulla struttura, sostituendo il pallone con uno nuovo, per recuperare l'aspetto, la pancia tesa. Si tratta infatti di un effettivo caso di ripristino, di una forma persa da un trentennio e disconosciuta dall'artista, un restauro con un tasso di creatività e coraggio molto alto.

Dagli anni Novanta del Novecento, inoltre, l'ICR cura progetti sulla conservazione preventiva e il restauro dei metalli moderni all'aperto: la *Minerva* (1935) di Arturo Martini all'Università *La Sapienza* di Roma, il *Cavallo morente* (1964) di Francesco Messina dinanzi alla Sede Centrale RAI a Roma, la *Sfera Grande* (1969) di Arnaldo Pomodoro nel piazzale del Ministero degli Esteri, risultata non restaurabile a meno di 20 anni dalla installazione, fino alla schedatura conservativa campionaria dei manufatti metallici della GNAM e del Museo della Fondazione Manzù ad Ardea (1990)³⁰⁰.

E' in collaborazione con l'ICR infine che dal 2004 nasce a Milano il progetto di tesi di laurea sugli artisti viventi, con interviste e registrazione delle tecniche artistiche realizzate dagli studenti, come testimonia Marina Pugliese, oggi coordinatore del progetto confluito in INCCA e i cui risultati sono stati pubblicati dalla stessa in *Tecnica Mista* (2006)³⁰¹.

Dai primi anni Duemila l'attività del Laboratorio ICR sui materiali contemporanei è entrata a regime, con interventi di restauro didattici su un numero consistente di opere provenienti da musei romani e milanesi, e di privati. Nella tabella che segue sono riassunti questi restauri.

299 CHIANTORE O., RAVA A., 2005, pp. 172-173.

300 BASILE G., (a) 1995.

301[PUGLIESE M., 2006, p.63; vedi anche <http://www.incca.org/index.php/projects/64-current-projects/216-students-project-in-milan>]

**Interventi conservativi su opere d'arte contemporanea effettuati
dall'Istituto Centrale per il Restauro dal 1995 al 2008**

Laboratorio di Restauro Materiali dell'Arte Contemporanea

ubicazione	collocazione	opera	tecnica	proprietà/ente responsabile	data di presa in consegna
Roma	GNAM, Deposito	Predonzani, Suonatori, 1938.	Affresco su supporto industriale	GNAM	18/12/2006 Protocollo I.C.R. 9389
Roma	deposito MAXXI	Piero Manzoni, 1960, Acrome	tela cucita a quadretti su telaio	demaniale	
Roma	depositi nucleo tutela patrimonio artistico	falso Emilio Fantuzzi, Mangiatori di cocomero	olio su tela	confisca disposta dalle autorità giudiziarie	
Perugia	Palazzo della Penna	Gerardo Dottori, 1939, La Fondazione di Roma	Affresco su supporto industriale	Comune di Perugia	08/02/2006
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Alpino	olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	15/02/2006
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Lia nuda	olio su tavola	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Bagnanti	olio su tavola	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Ritratto di donna	olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Natura morta il becco giallo	Tempera su cartone	Fondazione Carlo Levi	15/02/2006
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Signora con cappello	olio su tavola	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Nudino	olio su tavola	Fondazione Carlo Levi	09/01/2003
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Due donne	olio su tavola	Fondazione Carlo Levi	09/01/2003
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Natura morta con teschio	olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	09/01/2003
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Manichino	olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	09/01/2003
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Ritratto del padre	olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	09/01/2003
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Il poeta Palacios	acrilico olio su tela	Fondazione Carlo Levi	09/01/2003

Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Ritratto d'uomo	olio su tavola	Fondazione Carlo Levi	15/02/2006
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Zio Emanuel	olio su tavola	Fondazione Carlo Levi	15/02/2006
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Donna dormiente - Maddalena -	olio su tela	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Sorelle	olio su tavola	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Volto di donna	tempera su cartone	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Ritratto di Anna Magnani	olio su tela	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Daniel giovane	olio su tela	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., La pasta -Maddalena e Francesca	olio su tavola	Fondazione Carlo Levi	15/02/2006
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Autoritratto malato	olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX sec., Testa di cane	olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	18/03/2004
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, 1925, Ritratto del padre	Olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, 1922, Natura morta con teschio		Fondazione Carlo Levi	
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX secolo, Alpino	Olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX secolo, Natura morta - Il becco giallo	Olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	
Roma	Fondazione Carlo Levi	Carlo Levi, XX secolo, Volto di donna	Olio su cartone	Fondazione Carlo Levi	
Roma	MACRO	Carla Accardi, XX sec., Bozzetto per scultura	tecnica mista su tela	comune di Roma	23/01/2003
Roma	MACRO	Bice Lazzari, 1967, Colonna Sonora	tecnica mista su tela	comune di Roma	28/01 1998
Roma	MACRO	Cecchini, Il suono del tamburo metallico n. 7, 1998.	terra acqua colla su tela	MACRO, sovrintendenza comunale di Roma	15/12/2006
Roma	MACRO	Sergio Lombardo, MAPPA MINIMALE TOROIDALE DI 5 PAESI E 4 COLORI, 8 pannelli.	acrilico su tela	MACRO - sovrintendenza comunale - edificio Via Reggio Emilia.	15/12/2006

Roma	MACRO	Guido Strazza, L'opera è stata eseguita nel 1966-67.		Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma	Numero inventario di provenienza: AM n.4088, Protocollo n. 2084
Roma	MACRO	Onorato Carlandi XIX sec Sonno invernale	Tela dipinta a smalto su telaio ligneo	comune di Roma	11/06/2001
Roma	MACRO	Norberto Parrini XIX sec Antichi bagni a Ripetta	olio su tavola	comune di Roma	11/06/2001
Roma	MACRO	Onorato Carlandi XIX sec Maccarese	olio su tela	comune di Roma	11/06/2001
Roma	MACRO	Pino Pascali XX sec Maternità	Tela dipinta a smalto su telaio ligneo	comune di Roma	28/01/1998
Roma	MACRO	A. Mancini Enrica in viola - ritratto di signora -	olio su tela	comune di Roma	23/01/2003
Roma	MACRO	Carla Accardi 1970 circa Bozzetto	acrilico su plastica trasparente su tela	comune di Roma	28/01 1998
Roma	MACRO	Giulio Turcato 1962 Avventuristico	olio su tela	comune di Roma	28/01 1998
Roma	MACRO	Franco Angeli XX sec. Testa di lupa capitolina	tecnica mista su tela e su tavola	comune di Roma	23/01/2003
Roma	palazzo Brancaccio	Teodoro Wolf Ferrari XX sec Strada nell'oasi di Tripoli	olio su tavola	Is.IAO	27/11/2002
Roma	palazzo Brancaccio	Anonimo etiope XX sec Un generale italiano	tempera su tela	Is.IAO	27/11/2002
Roma	depositi di via Merulana	Mario Ridola 1923 Panorama di Cirene	olio su tela	Is.IAO	23/01/2001
Roma	palazzo Brancaccio	Paolo Lucenti XX sec Zebù ad Aselle	olio su cartoncino	Is.IAO	27/11/2002
Roma	Museo Africano	Ignoto XX sec Un aeroplano italiano in volo nell'Eritrea	tempera su tela	Is.IAO	29/09/1997
Roma	Museo Africano	Mario Ridola 1924 Suonatrice di Tarbuka	olio su tela	Is.IAO	04/10/1999
Roma	Museo Africano	Mario Ridola 1923 Danzatrice e pubblico	olio su tela	Is.IAO	04/10/1999
Roma	Museo Africano	G. Albieri XX sec Bab el Kebir	olio su tela	Is.IAO	04/10/1999

Roma	Museo Africano	Ignoto XX sec Combattimento in Albissinia	tempera grafite e inchiostro su tela	Is.IAO	29/09/1997
Roma	Museo Africano	Ignoto XX sec Ufficiale italiano con le truppe	tempera su tela	Is.IAO	29/09/1997
Roma	depositi di via Merulana	Renato Righetti 1970 Gurfah a Medenine	tecnica mista su tela	Is.IAO	15/12/2005
Roma	depositi di via Merulana	G. Oprandi 1925 Bosco di palme Duru	olio su tela	Is.IAO	23/01/2001
Roma	depositi di via Merulana	Teodoro Wolf Ferrari 1925 Dune presso Suadi Ben adem	olio su tavola	Is.IAO	15/12/2005
Roma	depositi di via Merulana	Mario Ridola 1924 Giovane arabo	olio su tela	Is.IAO	15/12/2005
Roma	depositi di via Merulana	Paolo Lucenti Vattuolo Zebù ad Aselle	Olio su carta	Is.IAO	
Roma	collezione Torti	J. Kounellis XX sec. Carta bruciata	tecniche miste	Valentina Torti	20/03/2006
Roma	Palazzo del Quirinale	Norberto Parrini 1911 Valle Suppentonia Catel Sant'elia	olio su cartone	demaniale	01/12/2005
Roma	Palazzo del Quirinale	Grazia Fioresi XX sec La vedova del soldato	olio su tela	demaniale	01/12/2005
Roma	Palazzo del Quirinale	Franco Orlando XX sec Donna di Trieste	olio su tavola	demaniale	01/12/2005
Roma	Palazzo del Quirinale	Gabriele Mucchi Pescatore	olio su tela	demaniale	01/12/2005
Roma	Palazzo del Quirinale	Giuseppe Chiaccini XX sec Reclamistiche	olio su cartone telato	demaniale	01/12/2005
Roma	Palazzo del Quirinale	Ennio Morlotti 1948 Natura Morta	olio su tela	demaniale	01/12/2005
Roma	Palazzo del Quirinale	Laura Giuliani 1935 il Vittoriano	olio su tavola	demaniale	01/12/2005
Roma	Palazzo del Quirinale	Venanzio Zolla XX sec La porta aperta	olio su cartone	demaniale	01/12/2005
Roma	Palazzo del Quirinale	Emilio Mari 1938 figure	affresco	demaniale	07/06/2004
Roma	Palazzo del Quirinale	Ines Lola XX sec Fanciullo al sole	Affresco su supporto industriale	demaniale	
Roma	Palazzo del Quirinale	Francesco Trombadori Ritratto dell'attrice Giovanna Scotto;	olio su tela	demaniale	
Roma	Palazzo del Quirinale	Domenico Coleo XX sec Contadini	olio su tela	demaniale	16/12/2003

Roma	Palazzo del Quirinale	Amati Tevarone XX sec Giardino	olio su tavola	demaniale	16/12/2003
Roma	Palazzo del Quirinale	Nino Bertocchi XX sec Sera	olio su tela	demaniale	16/12/2003
Roma	Palazzo del Quirinale	Maria Rocca XX sec Ritratto femminile	olio su tela	demaniale	16/12/2003
Roma	Palazzo del Quirinale	Raffaele Faccioli XX sec Il Giorno dei morti	olio su tela	demaniale	16/12/2003
Roma		Pino Pascali XX sec I seni	Tela dipinta a smalto su telaio ligneo	collezione Calvesi Monferrini	12/04/2002
Roma	deposito temporaneo presso il S. Michele	Giulio Turcato XX sec astratto	Tempera sintetica su tela	demaniale	09/02/2001
Roma	deposito temporaneo presso il S. Michele	Gian Filippo Usellini XX sec Il paracadute	olio su tela	demaniale	09/02/2001
Roma	deposito temporaneo presso il S. Michele	E. Morelli XX sec Paesaggio invernale	olio su tela e su tavola	demaniale	09/02/2001
Roma	deposito temporaneo presso il S. Michele	Gian Filippo Usellini Le collegiali - stelle filanti	olio su tela	demaniale	09/05/2001
Roma	deposito temporaneo presso il S. Michele	Savella 1964 Astratto: Veneziani nell'occhio d'amore	masonite e tela dipinta a tempera	demaniale	09/02/2001
L'Aquila	Museo nazionale d'Abruzzo	Virgilio Guidi 1943 Ritratto di donna	olio su cartone	demaniale	16/12/2002
L'Aquila	Museo nazionale d'Abruzzo	Remo Brindisi 1960 Un partigiano ucciso	olio su tela	demaniale	16/12/2002
L'Aquila	Museo nazionale d'Abruzzo	Tommaso Cascella 1937 Festa notturna	olio su tela	demaniale	16/12/2002
Roma	Palazzo Braschi	F. Podesti XIX sec Alessandro Torlonia condotto al tempio	olio su cartone telato	comune di Roma	28/02/2000
Roma	Palazzo Braschi	C. Fracassini XIX sec bozzetto per sipario	olio su tela	comune di Roma	28/02/2000
Roma	Palazzo Braschi	C. De servi XX sec Ritratto di Laura Braschi	olio su tela	comune di Roma	28/02/2000

Roma	Palazzo Braschi	G. Mataloni 1925 La barcaccia, la scalinata e la chiesa della Trinità	olio su tela	comune di Roma	28/02/2000
Roma		Carlo Carrà XX sec L'attesa	olio su tela		13/12/2000
Roma		Scipione XX sec Piazza Navona	olio su tavola		13/12/2000
Salerno		Pasquale Avallone XIX sec L'italia Eroica	olio su tela	comune di Salerno	22/09/1997
Salerno		Pasquale Avallone XIX sec Apoteosi di Salerno	olio su tela	comune di Salerno	22/09/1997
Salerno		Pasquale Avallone XIX sec Crocefissione	tempera su tela	comune di Salerno	22/09/1997
Città di Castello	ex Manifattura Tabacchi deposito	Alberto Burri 1956 Tutto nero	tempera vinilica su tela	Fondazione Palazzo Albizzini	2008
Città di Castello	ex Manifattura Tabacchi deposito	Alberto Burri 1971 Bianco e nero	tempera vinilica su cellotex	Fondazione Palazzo Albizzini	2008

Laboratorio di Restauro Tessuti

ubicazione	collocazione	opera	tecnica	proprietà/ente responsabile	data di presa in consegna
Roma	Museo Boncompagni	Enrico Prampolini 1926 Ritmi di velocità	Tappeto in lana e meccanica rigenerata	GNAM	2004

Laboratorio di Restauro Carta

ubicazione	collocazione	opera	tecnica	proprietà/ente responsabile	data di presa in consegna
Roma	Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma	Antonio Mancini Autoritratto	Carboncino e olio su carta		
Roma	Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma	Gastone Novelli 1962 Composizione astratta N. 4	Grafite e matite colorate su carta		

Roma	Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma	Giulio Aristide Sartorio XX sec Via crucis	Serie di 49 xilografie su carta		
------	--	---	---------------------------------	--	--

Laboratorio di Restauro Metalli e Leghe

ubicazione	collocazione	opera	tecnica	proprietà/ente responsabile	data di presa in consegna
Roma	Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma	Carlo Fontana Colonna coclite	Scultura in bronzo e gesso		2002
Milano	Civiche Raccolte d'arte di Milano	U. Boccioni 1913 - fusione 1931 Forme uniche nella continuità dello spazio	Lega di rame		2003
Roma	In deposito presso S. Michele	Alighiero Boetti 1969-86 INTER-VALLO	64 pezzi di ferro e cartapesta		In corso

Cantieri didattici

ubicazione	collocazione	opera	tecnica	proprietà/ente responsabile	data di presa in consegna
Roma	Accademia di Danza di Roma	Corrado Cagli 1935 La corsa dei Berberi	Dipinto murale		1997
Roma	In deposito presso S. Michele	Dipinti provenienti da Navi Soc. Italia XX sec.		Navi Soc. Italia	2001
Bruxelles	Sede del Consiglio Europeo	Gino Severini 1955 Composizione astratta	Tempera su pannello in legno		1995
Roma	Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma	Corrado Cagli XX sec Protasi	Tempera ad encausto su tavola		2001
Roma	MACRO	Vincenzo Gemito centrotavola	Tecnica mista gesso e cera	comune di Roma	

6.2 L'approccio teorico: restauro dell'arte contemporanea e restauro dell'arte precontemporanea

L'approccio dell'ICR alla conservazione del contemporaneo discende dalle impostazioni brandiana e urbaniana, che riconoscono alla teoria e alla programmabilità degli interventi una preminenza non discutibile.

Le opere d'arte contemporanea che l'Istituto ha restaurato o affrontato dal punto di vista conservativo rientrano in buona misura nell'ambito di opere a funzionamento tradizionale realizzate con materiali non tradizionali: polimerici, plastiche, metalli, acrilici, vinilici. L'intento di durata di questo tipo di opere è univoco (non sono opere a deperibilità programmata), e in ogni caso, una volta arrivata all'ICR l'opera va restaurata come se volesse permanere, in ragione degli interessi della comunità e dei doveri dei conservatori: scrive Basile “il quesito diventa non *se* restaurare ma *come* restaurare: purchè – a scanso di equivoci – si intenda “restauro” non nella accezione tradizionale (restrittiva e, nel caso specifico, poco funzionale) di intervento diretto sull'opera per ripristinarne la funzionalità fisica e/o formale ma nel significato, ormai consolidatosi, di sistema complesso e interdisciplinare di studi, indagini, progetti, sperimentazioni, interventi indiretti di prevenzione e, solo in casi limitati, interventi diretti sull'opera”³⁰².

La metodologia dell'ICR segue l'impostazione brandiana post Carta 1972: l'arte contemporanea è parte delle opere d'arte in senso ampio, non c'è frattura nello studio e nella conservazione di oggetti che vengono definiti da Basile “precontemporanei” e contemporanei, che devono essere esaminati nella loro unicità. Assonanze di questa impostazione sono nei citati modelli catalografici proposti nel 1968 da De Marchis, che utilizzavano una scheda senza voci specifiche per opere “tradizionali” e “moderne”. Per quanto i materiali possano essere sconosciuti e imprevedibili, non è nell'analisi scientifica di questi che si esaurisce l'atto conservativo, né in questi materiali che si instaura la contemporaneità dell'opera³⁰³.

Scrivo a questo proposito Basile: “se sull'arte contemporanea si interviene allo stesso modo che su quella precontemporanea, bisogna sgombrare il campo da un equivoco, cioè che sulle opere costituenti il patrimonio artistico precontemporaneo si intervenga secondo criteri dettati dalla appartenenza alle diverse “classi” di manufatti: dipinti su tavola, dipinti su tela, affreschi, mosaici, stucchi, mobili, tessuti, ceramiche, vetri, bronzi, marmi e così via.

302 BASILE G., 2009, p. 14.

303 Si veda il paragrafo 3.5, “Tecniche, critica, catalogo”.

Si tratta di un equivoco generato dalla anacronistica convinzione che il restauro sia un'attività artigianale, quale in realtà era fino a due secoli fa, quando le opere venivano “riparate” ed era il pittore che riparava i dipinti, lo scultore le sculture, l'ebanista i mobili, il mosaicista i mosaici e così via, utilizzando gli stessi materiali e le stesse tecniche e con lo scopo di rifare mimeticamente, cioè in modo che non potesse distinguersi dall'originale, ciò che non esisteva più.

E' evidente che per la maggior parte delle opere d'arte contemporanee una possibilità tale non esiste, sia che ci si trovi in presenza di materiali di produzione industriale sia che si tratti di materiali riutilizzati. Ma in realtà, se si parla di restauro nel senso più pieno della parola, questa possibilità non esiste neppure per le opere d'arte precontemporanee: non si restaura Raffaello come Giotto o Caravaggio, ma non si restaurano allo stesso modo tutte le opere di Caravaggio e neppure le opere appartenenti ad uno stesso complesso. Anche le opere precontemporanee costituiscono ognuna un *unicum* dal punto di vista formale e pertanto vanno trattate singolarmente anche se dal punto di vista materico possono apparire uguali.

Ed è proprio questo approccio “personalizzato” all'opera d'arte nella sua irripetibile unicità, anche dal punto di vista conservativo, che costituisce la radice comune, a livello metodologico, del restauro delle opere d'arte di tutti i tempi e tutte le culture: bisogna conoscere l'opera in tutti i suoi aspetti, non solo materici ma anche formali e, più in generale, culturali, prima di decidere se e come intervenire su di essa³⁰⁴.

Invece, come si vede nel capitolo su INCCA, un approccio orientato ai materiali è proprio quanto viene identificato nella pratica dell'ICR, dalla scelta della denominazione del “Laboratorio di restauro dei Materiali dell'arte Contemporanea”³⁰⁵, ad una insufficiente considerazione dell'aspetto concettuale dell'opera, nell'ordine di replicabilità, copiabilità, sostituzione. Va sottolineato che i restauri dell'ICR non hanno interessato sinora opere pienamente concettuali, fatto salvo il caso di *Maternità* che infatti contempla una sostituzione strutturale.

6.3 Progetto Burri

Il “Progetto Burri”, cantiere conoscitivo condotto dall' ISCR sulla collezione Burri – Fondazione Palazzo Albizzini di Città di Castello è un esempio di conservazione preventiva integrata. Oggetto dell'indagine sono stati i due nuclei omogenei di centotrenta opere dal

304 BASILE G., (2009), pp. 15-16.

305 Lydia Beerken, ICN Amsterdam, comunicazione personale, 13 gennaio 2009.

1948 al 1989 conservate nel palazzetto rinascimentale in paese, dai primi *Catrami* ai *Cellotex*, insieme ai bozzetti per le scenografie teatrali e per il *Cretto di Gibellina* e a campioni della vastissima produzione grafica; e le centoventotto opere, dal 1970 al 1993, conservate nei capannoni fuori del paese, monumento di archeologia industriale, che espone i grandi cicli su *cellotex*, da *Il Viaggio* del 1979 a *Il Nero e l'Oro* del 1993, oltre a quattro sculture in ferro³⁰⁶. Alberto Burri ha cominciato negli anni 50 con piccole opere materiche di catrame, poi di sacco, ed altri tessuti, mescolati a caolini, colle viniliche, olii, tempere, acrilici. Ha usato legni, ferri, plastiche combuste, e nell'ultima fase della sua produzione, dalla fine degli anni 70, ha creato grandi serie su *cellotex*, un compresso industriale di fibre lignee, molto igroscopiche, oggi esposte nei capannoni fuori città.

Obiettivo generale del progetto è la preservazione e la conoscenza dell'intera collezione Burri. Obiettivi specifici a questo fine sono stati: una ricognizione storico-bibliografica-documentaria della storia conservativa della collezione; la conoscenza dei procedimenti creativi, delle tecniche, dei materiali delle opere di Burri; la conoscenza e il controllo delle condizioni ambientali dei luoghi espositivi e di stoccaggio delle opere; la manutenzione dell'intera collezione³⁰⁷.

Il progetto è stato avviato nel 2005, con una ricerca sulla storia conservativa della collezione e sui materiali, che ho condotto nell'ambito della mia tesi di specializzazione in storia dell'arte presso l'università La Sapienza di Roma. Obiettivo della mia ricerca è stato la redazione di una base documentaria critica, che raccogliesse tutte le fonti edite o altrimenti note riguardo la consistenza materica dell'opera di Burri, dal punto di vista dei processi creativi, della storia dei restauri, dei materiali costitutivi, dell'atteggiamento dell'artista verso la conservazione³⁰⁸.

La metodologia che ho seguito nell'impostazione generale del lavoro risponde al modello di *data report* proposto dall' INCCA (International Network for Conservation of Contemporary Art) nel 1999: una raccolta di dati estensiva, sull'artista e la sua estetica, i materiali e i parametri tecnici delle opere, il contesto culturale, da realizzarsi attraverso gli strumenti dell'intervista diretta all'artista e ai suoi collaboratori e della ricerca storico-artistica³⁰⁹.

306 FONDAZIONE PALAZZO ALBIZZINI (cur.), 1990; FONDAZIONE PALAZZO ALBIZZINI (cur.), 1993; DI CAPUA M., MATTARELLA L., 1999.

307 I risultati della prima fase del progetto, dal 2005 al 2008, sono stati presentati all'ISCR nella giornata di studi "Continuità di un metodo", il 2 luglio 2008, e editi nella recente pubblicazione *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*, a cura di G. Basile, Gli Ori 2009, da cui si trae la sintesi che segue.

308 VALENTINI F., 2009, pp. 29-33.

309 Reperibile in <http://www.incca.org/documentation/329-sbmk-registration-models> (15/03/2009). Il convegno *Modern art: who cares?* a cura di I. Hummelen, D. Sillè, M. Zijlmans, Amsterdam, 1999, che ha dato vita al network INCCA, accordava notevole importanza all'intervista diretta all'artista e ai suoi collaboratori

La fonte primaria dell'indagine storica è stata dunque l'intera bibliografia sull'opera di Burri, compresa la pubblicistica raccolta nell'archivio bioiconografico della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. Notizie sulle tecniche, i materiali e i procedimenti creativi sono state reperite nelle dichiarazioni dirette di Burri³¹⁰, nelle osservazioni degli intervistatori³¹¹, e in interviste ai suoi collaboratori³¹²: in generale è raro che si tratti di informazioni probanti, come esemplifica il caso del cretto, la cui miscela d'autore è oggetto di definizioni sempre difformi³¹³. Imprecisioni dovute da un lato ad una coscienza recente della necessità di una documentazione anche merceologica e tecnica sull'operare degli artisti, dall'altro dalle ragioni di un mercato dei falsi da cui Burri finché era in vita e la Fondazione oggi si difendono.

Raccolte in un'ideale "intervista con l'artista", le dichiarazioni di Burri sul restauro e il futuro delle sue opere alternano fatalismo e ostentata sicurezza: dando sonore manate ad una sua *plastica*, "la plastica è dura, resistentissima, moriremo tutti seppelliti dalla plastica" (1984)³¹⁴; "quanto al futuro dei miei quadri, non me ne preoccupo. Sono resistenti perché li preparo bene. Il sole e le correnti fredde li possono intaccare. Oppure la stoltezza. [...] Nel 2000 non ci sarà più niente. Non penso mai all'avvenire e a quello che diranno di me nel 5000. Si può già prevedere tutto da quello che succede oggi: non ci sarà più nulla" (1984); "il restauro è restauro, cosa vuole che ne pensi, o si restaura o non si restaura...E i miei quadri non si

all'interno del *data report*, rilevando allo stesso tempo la cautela necessaria verso notizie inesatte, parziali, modificate negli anni. Si veda CAIANIELLO T., 1999. Si veda il capitolo 10, "Documentazione: rapporto con gli artisti".

310 VOLPI M., in LONZI C., TRINI T., VOLPI M., 1968, pp. 67-68: "l'artista osserva che usare vinavil, colori acrilici, vernici nuove, vuol dire solo usufruire di strumenti nuovi, importanti come fu la scoperta del colore ad olio in passato"; PRÉVOST C., 1994, pp. 121-129: "Burri utilizza tela, cellotex, acrilici, plastica. [...] Gli acrilici sono *Liquitex*; i vinilici *Flashe*; entrambi della Lefranc Bourgeois. Non è stato possibile identificare le plastiche adoperate da Burri, che non ha voluto dare nessuna indicazione sui materiali di cui si serve"; MARCHELLI R., *Quando un film di PVC entra in Museo*, in "Materie plastiche ed elastomeri", giugno 1984, pp. 386-390: "il materiale è un film di cloruro di polivinile e resina acetovinilica". Nelle lettere di Burri a Cesare Brandi non ci sono cenni a questioni materiche e conservative, in RUBIU V., (cur.), 2007, pp. 324-325.

311 GENDEL M., *Burri makes a picture*, in "Art News", dicembre 1954, pp. 28-31, 61-63: descrizione del processo creativo del sacco; NORDLAND G., *Alberto Burri. A retrospective view 1948-1977*, catalogo della mostra, Los Angeles 1977-78, pp. 62-63; parzialmente tradotto in "Prospettive nel mondo", n. 38/39, nov.-dic. 1978: descrizione del processo creativo del cretto.

312 Nemo Sarteanesi ha confermato l'uso di *Flashe* e *Liquitex*, per i grandi *Cellotex* degli anni Ottanta, e di *Vinavil blu*; comunicazione privata 2 dicembre 2005.

313 BRANDI C., *Un affresco danzante di Burri*, in *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, 1977, pp. 359-361: "si sa come sono fatti questi craquelés: l'artista sceglie e dosa una determinata resina che, seccando, in certo tempo, produce le screpolature, più fitte o più larghe, come si vuole"; NORDLAND G., cit., p. 62: "Mentre l'artista originariamente faceva i suoi cretti con bianco di zinco sospeso in vinavil, ha negli anni recenti preso a utilizzare terra nel suo *cretto process*"; SARTEANESI N., *Il Viaggio*, Città di Castello, 1979: "superficie cretacea"; Fondazione Palazzo Albizzini, *Collezione Burri*, Città di Castello, 1981, per i cretti in Fondazione: "Bianco di zinco, acrilico, vinilico su cellotex"; Fondazione Palazzo Albizzini, *Contributi al Catalogo sistematico*, cit., per tutti i cretti: "acrovinilico"; BARBUTO A., (cur.) *Nero Cretto G5*, 1975, in PINTO S. (cur.), 2005, p. 317, n. 23.8: "impasto di ceramica cotta, caolino, e massa resinosa, fissato dopo la cottura con vinavil".

314 PISU R., *I sacchi e la gloria*, "La Stampa", Torino, 25 maggio 1984.

rompono mai, e se si rompono si restaurano.[...]Perché dovremmo porci oggi un problema che forse avremo fra cento anni? Cosa c'entra la filosofia con il restauro?” (1989)³¹⁵; “pensando alle sue opere Burri commentava: tra cento anni non ci sarà più niente. La ceramica no, durerà” (1994)³¹⁶. Le intenzioni esplicite espresse nelle interviste si integrano con l'interpretazione di una chiara volontà di permanenza che è nell'idea stessa della Fondazione e della donazione alla GNAM, il più importante museo d'arte contemporanea in Italia.

Nel 2007-2008 è partito il primo cantiere conoscitivo degli allievi ICR. Gli allievi, coordinati da Giuseppe Basile con Francesca Capanna, Grazia De Cesare e Paola Iazurlo hanno effettuato una schedatura campionaria delle opere attraverso una scheda specifica, che tiene conto dei materiali e delle azioni su questi (bruciature, ad esempio), e di tutti i “livelli” sovrapposti e assemblati delle opere³¹⁷.

Alla schedatura si è accompagnata una campagna fotografica delle opere e dei retri di molte di queste, a luce radente e UV effettuata da Angelo Rubino³¹⁸.

I laboratori di fisica e chimica dell'ISCR hanno effettuato dal 2008 analisi delle condizioni ambientali (temperatura, umidità relativa e superficiale, illuminazione naturale e artificiale), non ancora pubblicate.

Il laboratorio Molab dell'Università di Perugia, coordinato dal professor Sgamellotti, ha effettuato analisi non distruttive sui materiali delle opere che l'ISCR parallelamente schedava³¹⁹.

Questa fase diagnostica e conoscitiva di analisi delle opere ha permesso di sciogliere moltissime incertezze sulle tecniche esecutive e sui materiali usati da Burri.

In questo caso le affermazioni esplicite dell'artista sulle proprie tecniche e materiali, che avevo raccolto nella fase preliminare di indagine storico-bibliografica, erano vaghe e in alcuni casi sono state smentite dalle indagini scientifiche. Inoltre le dichiarazioni dell'artista sul futuro delle sue opere contrastano sia con la fattura delle opere stesse, assolutamente durevole, sia con l'evidente volontà di permanenza espressa nel creare la propria Fondazione e il proprio Museo³²⁰.

L'indagine ambientale e sui materiali, proseguita nel cantiere 2008 sui metalli e la carta, ha

315 LAZZARIS A., 1997 http://www.artstudio.it/titolo/art_2406.htm (consultato il 27 luglio 2008)

316 *Nero e oro*, XLVIII Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte, Faenza 1994, s. p.

317 DE CESARE G., 2009, p. 39-48.

318 Apparato iconografico, BASILE G. (cur.) 2009, pp. 145 segg.

319 ROSI F., PRESCIUTTI F., CLEMENTI C., MILIANI C., BRUNETTI B., SGAMELLOTTI A., 2009, pp. 117-122.

320 VALENTINI F., 2009, p. 30.

permesso di progettare soluzioni di conservazione preventiva che interesseranno i due complessi museali.

Insieme all'analisi globale si è scelto di studiare specificamente due opere, *Tutto Nero* del 1956 (tessuti e Cretti) e *Bianco e Nero*, un Cellotex del 1971³²¹.

Le due opere, provenienti dai depositi della Fondazione, sono state studiate nei laboratori dell'ISCR a Roma. *Tutto Nero*, che presenta un'alterazione superficiale pittorica che ha prodotto un "cretto" non voluto, e un vistoso scolorimento di un tessuto che da nero è grigio-rosseggiante, non è stato ritoccato. È stato l'occasione per riprodurre e studiare in laboratorio il procedimento di formazione del cretto, attraverso la realizzazione di un cretto nero e bianco intenzionalmente non simile ad un'opera compiuta, e come intervento diretto ha visto solo l'aggiunta di un sostegno ligneo strutturale al telaio che permette di evitare fenomeni di movimento superficiale.

Il Cellotex *Bianco e Nero* aveva in corso invece un evidente attacco biologico, i cui effetti (bolli giallo-marrone su bianco) sono stati rimossi dopo lo studio dell'attacco fungino, effettuato dalla biologa Maria Pia Nugari, e la messa a punto di un biocida idoneo³²².

La finalità di questi due cantieri successivi è quella di "porre sotto protezione" una intera collezione, dall'aspetto ambientale fino alla singola opera: una idea di conservazione complessa che non si concreta nell'operazione puntuale di restauro ma che guarda l'opera nel suo contesto, e che si pone come obiettivo la conservazione di un'insieme, progettandone la manutenzione.

321 IAZURLO P., 2009, pp. 59-64.

322 NUGARI M.P., 2009, pp. 91-96.

7. Teorie contemporanee della conservazione

7.1 Salvador Muñoz-Viñas: *Teoria del restauro contemporanea*

Il campo vasto con cui la conservazione dell'arte contemporanea si confronta è quello della tutela del patrimonio, che in una ottica “globale” coinvolge studio e attività di istituti sovranazionali come l'ICCROM, l'ICOMOS, l'UNESCO, e privati come il Getty di Los Angeles e ammette come costitutivo il discorso sulla teoria.

In questo paragrafo si esaminano due pensieri del restauro contemporaneo, quello di Muñoz-Viñas che deriva dall'impostazione del Getty Institute di Los Angeles; quello di Jukka Jokilehto, più vicino ad enti sovranazionali come l'ICOM e l'ICCROM.

Il lavoro di Salvador Muñoz-Viñas, restauratore e docente dell'Università Politecnica di Valencia in Spagna, parte dall'assunto che non esista *una* teoria contemporanea del restauro, e che il relativismo postmoderno abbia messo in discussione la possibilità stessa di elaborare e seguirne una. Il discrimine si pone dunque negli anni Ottanta, separando teorie “classiche” della conservazione e modelli recenti, esemplati nella Carta di Burra³²³, redatta e revisionata negli anni fino all'ultima versione dall' Australian ICOMOS (International Council on Monument and Sites). Questa carta è pensata esplicitamente per i siti australiani, paesaggi, vedute, edifici, città, aree archeologiche, industriali, religiose, e indica come criterio conservativo la salvaguardia del loro “cultural significance”, cioè il “valore estetico, storico, scientifico, sociale o spirituale, per le generazioni passate, presenti o future” (art. 1.2). Si aggiunge che “i siti possono avere più significati per individui o gruppi differenti” (art. 1.2). All'articolo 12 la Carta prevede la partecipazione al processo conservativo delle persone (*people*) che hanno interesse ai significati del sito, o responsabilità culturali, religiose, sociali sul sito stesso.

Il processo decisionale di questa carta prevede nei primi passi la definizione di un “significance assessment” (giudizio di significato), cui segue una “significance statement” (“determinazione di significato”), che derivi da una raccolta di informazioni “orali, documentarie, fisiche” . Conseguente alla determinazione del significato da conservare, che potrà modificarsi in base a mutamenti dei valori per i gruppi interessati, o a mutamenti dei luoghi stessi, si impianterà una politica conservativa, documentata, da cui dipenderà la gestione (“managment”) del sito³²⁴.

323 The Burra Charter process, Australian ICOMOS 1988-1999. Redazioni successive nel 1979, 1981, 1988, 1999; <http://www.icomos.org/australia/burra.html>.

324 Ibidem.

I principi di questa carta, rivolta al patrimonio australiano, naturale, indigeno e culturale, come “fondante dell'identità del paese” (The Burra Charter, Preamble) sono indicati da Muñoz-Viñas come esiti maturi della conservazione contemporanea. Gli elementi che individua come sviluppabili sono: negoziabilità del significato da conservare; coinvolgimento delle persone interessate nelle decisioni (“stakeholders”); e, a monte, l'identificazione dell'aspetto da conservare nel suo *significato per* (“significance”, qui; altrove “meaning”) e non certo nella sua immagine o valore visivo.

Teorie contemporanee come questa, o meglio “strumenti concettuali per prendere decisioni” (“conceptual tool for decision making”³²⁵), si oppongono agli approcci anglosassoni, “conservazione scientifica”, e alle teorie dei paesi di area mediterranea e latino-americana, basate sui valori artistici. Queste ultime derivano dal pensiero “non di un gruppo di specialisti, ma dal lavoro di un individuo: Cesare Brandi”, il cui testo “inutilmente oscuro” è la base per correnti di pensiero “esteticiste” nella conservazione³²⁶. Non è difficile reperire in questo tipo di critiche una visione evolutiva, intesa a non contestualizzare le idee non loro tempo, rapportandole invece ad un presente dove le decisioni si prendono in gruppo, e il giudizio di valore estetico convive con giudizi di valore sociale, economico, storico. Nel linguaggio che Vinas adotta, infatti, le teorie della conservazione che preservano solo “opere d'arte” sono “outdated”, superate³²⁷, e gli “oggetti di conservazione” coprono uno spettro molto ampio e non giudicabile univocamente: oggetti archeologici, artistici, storici, cui venga attribuito valore dai fruitori contemporanei. Il riferimento a Riegl è evidente, e il suo *Culto moderno dei monumenti antichi* è in effetti l'unico riferimento a teorie “classiche” che Muñoz-Viñas accetta³²⁸.

La nozione di Patrimonio (Heritage), affermata nell'ultimo quarto del Novecento, arriva a coprire qualsiasi oggetto che “sia stato trasmesso dal passato o discenda da una tradizione”, tralasciandone i valori riconosciuti solo da una cerchia di persone colte (*hi-cult values*) e accogliendone in senso antropologico i valori culturali intesi come credenze, conoscenze, costumi, linguaggi di un gruppo sociale, senza alcun giudizio di valore³²⁹. Negli anni Novanta del Novecento i valori comunicativi e simbolici dell'oggetto sono riconosciuti come ciò che connota il valore da conservare, riferendosi direttamente alla semiotica di Peirce: “reti di significati”, che comprendono i significati “colti”, quelli “identitari di gruppo sociale”, quelli

325 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 7.

326 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 6.

327 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 32.

328 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 37.

329 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, pp. 39-40.

“ideologici”, e i significati “sentimentali” per i singoli o gruppi di individui³³⁰.

Questi valori comunicativi e simbolici non costituiscono di per sé ragione di conservazione dell'oggetto (ad esempio i valori “sentimentali” hanno una portata molto limitata: la lettera dell'innamorato che ha significato solo per me), ma soprattutto cambiano in rapporto alla capacità dell'oggetto di suscitare riconoscimento nel presente. La *Primavera* di Botticelli, ad esempio, funzionerebbe oggi come simbolo prima che come attivatore di effettive esperienze estetiche³³¹. I valori simbolici di un oggetto, valori attribuiti e non intrinseci, sono in questa lettura una guida per la conservazione molto più realistica della “verità” (stato pristino, evidenza materiale) dell'oggetto, che la conservazione “scientifica” pretenderebbe di attingere tramite indagini fisiche, ma anche della “integrità estetica” che perseguono le teorie “estetiste” (Brandi). Entrambi gli approcci, scientifico ed estetico, porrebbero nell'opera (nell'oggetto) una *oggettività* cui rapportarsi: le materie o l'aspetto parlerebbero “da soli”, e il conservatore si limiterebbe ad ascoltarli, rispettarli, ricostituirli³³². Le teorie contemporanee che Muñoz-Viñas cita considerano invece il peso del soggettivismo: il restauro creativo (Cosgrove, 1994) come “fuga dalla subordinazione schiavistica da una distorta nozione di autentico, “la cosa vera”(“the real thing”)”³³³. Assume come propria la definizione “Restoration is about people (...) it is intrinsically politically destabilizing: restoration is in dialogue with the present (Mc Lean 1995)”³³⁴. Per evitare il rischio dell'arbitrio e della libera creazione del restauratore (echi del “restauro di fantasia” di brandiana memoria), Muñoz-Viñas propone l'inter-soggettivismo: un oggetto viene conservato perché “a number of people” conviene sul fatto che questo abbia “desiderable social, private or scientific meanings, not because of their material features”³³⁵. La conservazione dell'oggetto dura fino a che questi significati sono riconosciuti, e la responsabilità di questa conservazione ricade sulle persone che sono interessate a questi significati, “the affected people”, un raggio di responsabili ben più ampio della triade specialistica storici dell'arte-scienziati-restauratori³³⁶. Infine, la definizione dell'oggetto da conservare (“conservation object”) come “meaningful object”, oggetto pieno di significati, sostituisce alla nozione della “conservazione della verità” delle “teorie classiche”, la nozione di conservazione dell'efficienza comunicativa dell'oggetto³³⁷.

330 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, pp. 43-55.

331 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, pp. 57-60.

332 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, pp. 65-69.

333 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 149.

334 Ibidem.

335 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 153.

336 Ibidem.

337 Ibidem.

L'impressione è di trovarci al centro del processo storico che dalla “integrazione dello spettatore” (Brandi, 1963) ha condotto alla “dittatura dello spettatore” (titolo della 50° Biennale di Venezia, curata da Francesco Bonami nel 2003), come potere di fare esistere l'opera, nella over-produzione contemporanea, tramite lo sguardo, concesso o negato. Così, nella conservazione, le decisioni di pochi esperti condizionano i diritti di molte “persone interessate” che devono poter essere ascoltate³³⁸. Afferzioni simili rispondono ad istanze antropologiche, e sono valide nella conservazione dei siti degli aborigeni australiani, ad esempio, in cui un gruppo di conservatori ha il dovere di consultare le persone per le quali il sito ha più significato³³⁹. Molto complesso mi sembra invece estendere questo tipo di processo decisionale alle opere d'arte: ammesso che la *Gioconda* sia un sovrapporsi di significati simbolici, sociali, storici ed estetici, molto più che un quadro, riesce pericoloso immaginare il coinvolgimento nelle decisioni conservative di tutti gli interessati, e qualora fosse possibile, ancora più rischioso tenere conto di quanto può essere “desiderabile” per questi interessati. È in gioco un processo democratico, evidentemente, che a che fare però non tanto con il negare la voce al gusto diffuso, poniamo, per i colori brillanti o il quadro ben compiuto, quanto con l'educare il gusto diffuso a sentire anche i significati meno ludici, turistici, epidermici della fruizione di un'opera d'arte.

I riferimenti principali della *Teoria del restauro contemporaneo* di Muñoz-Viñas sono nelle proposte del Getty Conservation Institute (GCI), pubblicate nel 2000 in *Values and Heritage Conservation*³⁴⁰ e seguite nel 2002 da *Assessing the Values of Cultural Heritage*³⁴¹. La nuova conservazione è efficacemente espressa dalle parole del Getty: “Ai suoi inizi, la conservazione era un campo relativamente autonomo e chiuso, composto da specialisti ed esperti. Questi esperti, insieme agli storici dell'arte e agli archeologi, decidevano cosa era significativo [“significant”]. (...) I diritti di questi specialisti a prendere decisioni erano riconosciuti tacitamente da chi finanziava il lavoro (...) ma nuovi gruppi sono diventati implicati nella creazione e cura del patrimonio. Questi gruppi di cittadini (alcuni sono professionisti del campo del turismo, o finanziario, altri difendono gli interessi delle loro comunità) arrivano con i loro criteri e le loro opinioni (...). Insomma, la democratizzazione del processo conservativo è uno sviluppo auspicabile, e ha cambiato il campo del Patrimonio: (...) le opinioni degli specialisti non sono tenute come articoli di fede; e le decisioni sul Patrimonio sono riconosciute come negoziazioni complesse in cui diversi soggetti interessati

338 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 162.

339 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 165.

340 AVRAMI E., MASON R., DE LA TORRE M., 2000.

341 DE LA TORRE M., 2002.

[“stakeholders”] portano i propri valori”³⁴².

L'esito di questa apertura, che include gli operatori del turismo e del mercato finanziario nelle decisioni sulla conservazione di un sito archeologico come di una installazione artistica effimera, sono nel concetto di “conservazione sostenibile”, cioè un processo decisionale democratico che non si impone ma che cerca l'accordo. “Il punto di vista degli specialisti è rilevante perchè loro sono stati educati ad apprezzare gli oggetti della conservazione, ma non c'è ragione per cui il loro punto di vista debba essere considerato rappresentativo. (...) Lo sforzo di riconoscere la pluralità di significati, funzioni e valori che l'oggetto può avere deve essere esteso ad includere il punto di vista dell'altra gente [“other people's point of view”]. L'imperativo categorico kantiano non è utile alla conservazione, ciò che è bene per chi prende le decisioni può non esserlo per gli altri “users” dell'oggetto. La conservazione non deve essere subita o tollerata dagli altri interessati, deve essere invece ammirata, goduta e rispettata dal più alto numero di persone”³⁴³. Da questo al rischio del restauro-spettacolo il passo è brevissimo. La conservazione sostenibile, infine, tiene conto delle generazioni degli “users” futuri³⁴⁴, e risponde ad una domanda semplice: “the satisfaction of the users of the object”³⁴⁵.

I testi di Muñoz-Viñas sono un valido panorama di tendenze conservative in atto, derivate dall'influenza dei cultural studies dagli anni Settanta, che trovano applicazione soprattutto in area americana, e si riflettono parzialmente in area anglosassone (Inghilterra, Olanda), dove è rilevante anche l'apporto della semiotica nella definizione di “meaning” dell'opera, come si vedrà nel paragrafo 9.1 sulla conservazione delle installazioni (progetto *Inside_Installations*, INCCA 2004-2007).

Il radicale allargamento di campo, non limitato agli oggetti d'arte, porta Muñoz-Viñas a non includere fra gli “stake-holders” implicati nel processo conservativo, il produttore dell'oggetto, l'artista (per usare un termine romantico e individualista), che invece riveste un ruolo centrale nei modelli decisionali per l'arte contemporanea, di area anglosassone e italiana.

Recentemente Muñoz-Viñas è intervenuto sulla conservazione dell'arte contemporanea, senza mutare la sostanza del suo pensiero³⁴⁶.

342 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 179. Le traduzioni sono mie.

343 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 194.

344 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 196.

345 MUÑOZ-VIÑAS S., 2005, p. 197.

346 Intervento dal titolo *Against objectivity: contemporary conservation theory and modern art*, Simposio “Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives”, 13-14 gennaio 2009, University of Applied Sciences and Arts Hildesheim/Holzminen/Göttigen Faculty Preservation of Cultural Heritage, atti in stampa autunno 2009.

7.2 Jukka Jokilehto: teorie del Patrimonio materiale e immateriale

Assistente del Direttore generale dell'ICCROM fino al 1998, e Presidente dell'International Training Committee dell'ICOMOS, Jukka Jokilehto è uno dei teorici contemporanei della conservazione più autorevoli. Rivestendo ruoli istituzionali di eccezionale rilievo nella conservazione del Patrimonio mondiale nella sua accezione più vasta, ha nei suoi interventi sempre grande considerazione delle nuove istanze conservative, che ha proposto in sequenze storiche interessanti dal punto di vista della periodizzazione delle teorie. Dal 1800 in poi Jokilehto pone in sequenza “conservazione scientifica” e “filologica”, esauritesi alla fine del Novecento, per essere sostituite dall'approccio “ecologico e sostenibile” agli inizi del XXI secolo; i teorici da tenere in considerazione nel Novecento sono esclusivamente Riegl e Brandi: le novità che attraversano il loro pensiero, che abbraccia tutto il secolo, e portano alle teorie contemporanee, sono, sul finire del XX secolo, la consapevolezza del Patrimonio dell'Asia e dell'Africa, e del Patrimonio Intangibile (memorie, tradizioni, rituali)³⁴⁷.

Parlando da una prospettiva da conservatore UNESCO, Jokilehto ricostruisce una storia della idea di conservazione, rilevando come dalla metà del XX secolo il movimento per la conservazione del patrimonio si sia esteso al mondo intero, con lo sviluppo di carte e linee guida³⁴⁸. “Recentemente particolare attenzione è stata destinata al cosiddetto “patrimonio immateriale” (immaterial heritage), cioè il revival e la rigenerazione delle tradizioni culturali e dei saperi tradizionali (skills), specialmente in paesi dove l'industrializzazione non li abbia completamente eradicati. In pratica vuol dire che il modo di conservare il “patrimonio” proprio della “società tradizionale” è stato accettato come parte dell'approccio moderno alla conservazione. Il carattere fondamentale dei movimenti moderni nella conservazione può essere visto nella concezione della relatività culturale dei valori, e nell'estetica e nella storicità relative agli autentici [“genuine”] materiali storici”³⁴⁹. Per Jokilehto “the most important reference for the current conservation theory is certainly the theory by Cesare Brandi”³⁵⁰. Un passaggio semantico importante, nel leggere la teoria complessiva di Brandi, Jokilehto lo effettua nel parlare della struttura dell'opera d'arte.

“According to Brandi a work of art can be considered in two ways: a) per se in its structure, b) at the moment of reception in a consciousness (Le due vie 1966). (...)There are also the two ways for the work of art to become historicized, first by the artist, and then in our

347 Best practices. International overview-<http://www.slideshare.net/icomos.uk/jukka-jokilehto>

348 JOKILEHTO J., 2005, p. 163-164.

349 Ibidem. Idee che sono anche in J. Jokilehto, *A history of architectural conservation*, Butterworth-Heinemann, 1999.

350 JOKILEHTO J., 2005, p. 173.

consciousness. Brandi claims that art is always in the present, and actualizes a presence. The issue is that a work of art is based on the “pure reality” formed by the artist in his mind; the material instead is used for the realization of the work of art in physical reality.”³⁵¹.

Infatti, mentre il materiale dell'opera d'arte invecchierà e diventerà storico, il concetto artistico *“the artistic concept remains to be recognized in human consciousness in the present, and can only be conceived in this manner. Therefore, in examining an existing work of art, the purpose is to reach an understanding of the “pure reality”, i.e., the artistic concept, which has given the form to material, and which is expressed in a potential unity that penetrates all its elements*”³⁵². La “realtà pura” brandiana è dunque qui definita “concetto artistico”, e altrove “idea”, mai “immagine”. Traduco il passo seguente: “Questo significa in pratica che un'opera del passato non è solo la sua consistenza fisica [*physical material*], ma anche qualcos'altro. Questo qualcos'altro è stato concepito dalla mente umana, basato su valori e particolari condizioni in quello specifico momento della storia. Oggi è difficile immaginare di afferrare l'intero significato che un sito antico aveva per le persone che lo hanno costruito. Possiamo avvicinarci a questa comprensione attraverso uno studio meticoloso. Che tenga in conto ogni parametro possibile. Alla fine, comunque, *“the concepts are in our mind; in fact it is often repeated that the art value of a work is in the present. Martin Heidegger has spoken about creative conservation, meaning that conservation of artistic heritage, the result of a creative process, is only possible if the society makes the mental effort to understand the concept behind it, and has the interest to continue preserving the “memory” of these in the minds of the people* [Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, 1935-36]”. Traduco il seguito: “l'attuale politica dell'UNESCO è di enfatizzare i caratteri [“issues”] della diversità culturale e di una pluralità di valori. Questo significa anche che il mondo tradizionale che cerchiamo di trovare da qualche parte nel passato potrebbe ben essere nel presente, riflesso nella cultura e nei valori odierni, nella mente di almeno qualcuno di noi. Conservazione e restauro sono concepite nelle menti della gente, e sono una *cultural issue* [istanza culturale], ma anche l'unico portato temporale e culturale in grado di garantire longevità [al patrimonio stesso]”³⁵³. Il valore dell'opera è nel presente, conservazione e restauro sono “concepiti nelle menti”, quindi non inerenti ad una “verità dell'oggetto”.

A proposito dell'arte contemporanea Jokilehto è intervenuto sui problemi dell'arte riproducibile, l'arte digitale, in un intervento intitolato “Conservation theory in the digital

351 Ibidem.

352 JOKILEHTO J., 2005, p. 174.

353 JOKILEHTO J., 2005, p. 175

age”³⁵⁴. Tenendo fermi i suoi referenti, che sono il Brandi del “riconoscimento metodologico” e del “restauro come atto critico”, e Heidegger dell'*Origine dell'opera d'arte*, Jokilehto propone una definizione non semiotica del significato, “meaning”, dell'opera, inteso come “verità intangibile”, o come visto sopra, “idea”. “*To make briefly a reference to ‘modern’ philosophy, we can recall that Martin Heidegger speaks about two fundamental components in a work of art, i.e. the earth. and the world*”. Scrive dunque “possiamo richiamare l'idea di Heidegger che l'opera d'arte va preservata attraverso la custodia creativa della sua verità. In questo senso, preservare un'opera significa rigenerare la percezione della sua verità e del suo significato nella coscienza della società”³⁵⁵.

Da un lato non si parla qui di una verità oggettivante, ma di una verità *per* (una comunità)³⁵⁶, dall'altro la “custodia creativa” è messa in atto dai conservatori, ascoltata la società, ma non insieme, e questa è la linea delle best practices dell'ICCROM. Il significato intangibile non è il valore estetico di una cosa, ma si avvicina alla conservazione di una idea.

Jokilehto, partendo all'osservatorio “mondiale” di cui si è detto, argomenta le nozioni di “verità”, “valori universali”, “autenticità” senza scioglierle completamente nel relativismo e senza estendere agli oggetti d'arte e d'architettura (“monuments”) valori propri dei beni antropologici.

7.3 Linee guida UNESCO per il Patrimonio immateriale

The *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*³⁵⁷ sono il documento dell'UNESCO che indica i criteri per la compilazione di una *World Heritage List* fondata su *outstanding universal value*, “eccezionali valori universali”. Monumenti e gruppi di edifici possono avere valore dal punto di vista della storia dell'arte, della storia, o della scienza; siti possono averne anche dal punto di vista dell'antropologia e dell'etnologia³⁵⁸. Alcuni criteri per definire il valore di un “monumento” sono: che sia un “capolavoro”; che rappresenti un importante scambio di valori; che sia un'eccezionale testimonianza di civilizzazione; che sia un tipo di costruzione o di sito; che sia un luogo dotato di un *uso* tradizionale; che sia un luogo associato a tradizioni o credenze.

Il rischio di definire “universali” valori associati ad oggetti o alla vita tradizionale di un contesto antropico è stato affrontato in una serie di conferenze organizzate dall' UNESCO per

354 JOKILEHTO J., 2002.

355 JOKILEHTO J., 2002, p. 19.

356 Secondo il concetto di autenticità indicato nella Conferenza di Nara, 1994. NARA 1994.

357 UNESCO 2005; <http://whc.unesco.org/archive/opguide05-en.pdf>

358 UNESCO 2005, p. 1.

la World Heritage Convention. Rilevante la prima conferenza di Nara nel 1994 sull'autenticità: tenuta in Giappone, ha posto l'accento sulle diversità culturali come fonti insostituibili di ricchezza spirituale e intellettuale, e sulla necessità di giudicare il patrimonio culturale nel suo contesto. La proposizione di fondo è infatti che l'autenticità è sempre in relazione ad un contesto, e che da questo contesto e dalla interpretazione delle informazioni sui mutamenti del patrimonio culturale e sul loro significato dipende la conservazione del patrimonio stesso.

“Conservation of cultural heritage in all its forms and historical periods is rooted in the values attributed to the heritage. Our ability to understand these values depends, in part, on the degree to which information sources about these values may be understood as credible or truthful. Knowledge and understanding of these sources of information, in relation to original and subsequent characteristics of the cultural heritage, and their meaning, is a requisite basis for assessing all aspects of authenticity”³⁵⁹.

La definizione del *Nara Document on Authenticity* (1994), di “autenticità” come “il fattore essenzialmente qualificante il valore” del monumento o del sito, costituiva una apertura nei confronti delle *diverse* autenticità, da definire in relazione a diverse culture e tradizioni: non a caso nello schema richiamato sopra Jokilehto inserisce “Asia e Africa” come “teorie del nuovo millennio” dopo “Riegl e Brandi” nel Novecento.

Un passaggio ulteriore è stato effettuato, a questo livello internazionale di studi, nell'ultimo decennio, con le conferenze sulla protezione del Patrimonio Immateriale nel 2003 e nel 2005.

Secondo la Convenzione per la Salvaguardia del patrimonio Immateriale (UNESCO 2003) il Patrimonio immateriale, o patrimonio vivente, è costituito da tradizioni orali, arti performative (musica tradizionale, danza e teatro), riti, pratiche sociali, eventi festivi, conoscenze e pratiche riguardo alla natura e all'universo; pratiche tradizionali, che usano oggetti o meno, che si concretano in azioni di persone. “Il deposito di queste pratiche è la mente umana, e il corpo il principale strumento di azione – o di incarnazione”³⁶⁰.

Le conoscenze sono trasmesse di persona in persona, condivise e attuate in comunità o da individui. Sono state stilate carte su questi “beni immateriali” dell'umanità a evidente rischio di scomparsa sotto l'urto della globalizzazione.

In Italia ad esempio sono protetti i pupi siciliani e il canto tenorile sardo. L'elenco completo è reperibile al sito <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011>.

Per questo patrimonio la definizione di “autenticità” di Nara del 1994 non è adeguata: nel

359 NARA Document on Authenticity, 1994, http://www.international.icomos.org/naradoc_eng.htm, par. 9.

360 UNESCO 2003, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00002>

2004 una nuova conferenza a Nara e una aggiunta alla dichiarazione finale (la Yamato Declaration firmata a Parigi nel novembre 2004)³⁶¹, ha definito l'autenticità del Patrimonio immateriale nel suo “essere costantemente ricreata”, e non nel suo essere storica, che pure è una sua caratteristica.

Jokilehto sottolinea la dialettica, in questo aggiornamento della tutela e della consapevolezza del patrimonio dell'umanità, fra inclusione e valorizzazione delle diversità culturali, e relativismo. Richiama le parole del Ratzinger teologo, prima che diventasse Papa Benedetto XVI, contro il relativismo etico, e risale al Nietzsche dell'annichilamento di tutti i valori come tratto fondante la modernità.³⁶²

Superato l'etnocentrismo dell'Europa coloniale vivo fino alla metà del Novecento, lo sviluppo dell'antropologia ha condotto alla considerazione dei valori relativi ai differenti contesti: questo non significa che tutti i valori si equivalgono, ma che è possibile cercare valori universalmente validi, nel rispetto e nella salvaguardia delle diverse identità culturali. Questo discorso, di significato politico, è correntemente applicato nel lavoro di costruzione di lessici e categorie comuni per la tutela del patrimonio culturale mondiale portato avanti da organismi come l'UNESCO, e l'ICOMOS, che ha redatto l'ICOMOS Gap Report nel 2005³⁶³, per evidenziare e sollecitare consapevolezza e catalogazione del patrimonio nei paesi non inclusi nelle liste di salvaguardia dell'UNESCO.

Queste considerazioni hanno peso nel discorso sulla conservazione dell'arte contemporanea (in occidente) oggetto di questo lavoro: per l'avanzatissimo livello di elaborazione, per le strategie messe in piedi anche per l'immateriale (si veda la performance), e soprattutto per il riconoscimento delle diverse identità in gioco nella conservazione. Se sul piano mondiale si tratta di considerare i popoli non europei, nella conservazione dell'opera d'arte contemporanea è in gioco il ruolo dell'artista, implicato nel processo di acquisizione di consapevolezza del (proprio) patrimonio da conservatori aperti al ruolo dell'altro, ma apparentemente poco inclini a prendere decisioni responsabilizzanti.

361 Yamato Declaration 2004, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001376/137634e.pdf>

362 JOKILEHTO 2006, (c) p. 14.

363 JOKILEHTO 2006, (c) p. 15. ICOMOS study on the *World Heritage List: Filling the Gaps– an Action Plan for the Future* (2005) http://www.international.icomos.org/world_heritage/whlgaps.htm.

8. Impertinenza della materia: teorie semiotiche (del *meaning*). I

8.1 Copia, replica, sostituzione

Si è visto nel capitolo sugli esordi della conservazione in Italia il caso di Pascali, i cui restauri sono stati determinati da una interpretazione critica del corpus della sua opera che oscilla fra materico-poverista, i cui materiali sono simbolici, e vincolati ad una originalità, e concettuale, i cui materiali sono replicabili o sostituibili, e ciò che conta è la conservazione dell'idea.

La definizione e l'utilizzo di “materiali non tradizionali” non designa infatti un funzionamento dell'opera differente da quello dell'arte “antica”: un sacco o una plastica di Burri sono “pittura”, come anche gli acrilici di Pollock; un acetato di cellulosa o un perspex di Naum Gabo sono “scultura”.

Materiali tradizionali come il legno negli *Attrezzi* di Pascali, la tela in Castellani e in Manzoni assumono invece un significato intenzionalmente differente: concettualmente sono rispettivamente un'installazione e una negazione della pittura, non un “quadro tutto bianco”. Se ai fini della conservazione fossero trattati come “scultura in legno” e “quadri monocromi”, se ne misconoscerebbe il senso. È in questo passaggio, non radicale, al concettuale, che la conservazione del contemporaneo mette a prova la continuità di metodologia fra arte antica e contemporanea.

8.2 Autenticità dei materiali

L'autenticità dei materiali da preservare al massimo grado possibile, ribadita nei codici deontologici più recenti da ICOM (2004) e ECCO-European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations (2002-2003), si riferisce ad un patrimonio culturale, storico, scientifico, antropologico, inteso in senso politicamente sempre più ampio, e allo stesso tempo a-specifico per le opere d'arte che non si identificano con i propri materiali costitutivi.

The ICOM Code of Ethics for Museums, è stato elaborato in una prima versione alla 15° Assemblea dell'ICOM in Buenos Aires, il 4 novembre 1986, rivisto durante la 20° Assemblea generale in Barcellona, 6 luglio 2001, e approvato durante la 21° Assemblea Generale in Seoul l'8 ottobre 2004³⁶⁴.

Nella sezione denominata “Care of collections”, il paragrafo 2.23, “Preventive Conservation”,

364 The ICOM Code of Ethics for Museums, 2004, <http://icom.museum/ethics.html>.

e il successivo 2.24, “Collection Conservation and Restoration”, si riferiscono anzitutto al “creare e mantenere un ambiente protettivo per la cura delle collezioni, che siano in deposito, in esposizione, in viaggio” [“*Preventive conservation is an important element of museum policy and collections care. It is an essential responsibility of members of the museum profession to create and maintain a protective environment for the collections in their care, whether in store, on display, or in transit*”]³⁶⁵. Riguardo alla necessità, estrema, di restaurare, “l’obiettivo principale dovrà essere la stabilizzazione dell’oggetto di conservazione. Tutte le procedure di conservazione dovranno essere il più possibile documentate e reversibili, e tutte le alterazioni dovranno essere chiaramente distinguibili dall’originale oggetto o esemplare da conservare” [“*The museum should carefully monitor the condition of collections to determine when an object or specimen may require conservation-restoration work and the services of a qualified conservator-restorer. The principal goal should be the stabilisation of the object or specimen. All conservation procedures should be documented and as reversible as possible, and all alterations should be clearly distinguishable from the original object or specimen*”]³⁶⁶. Il restauro, in questo codice etico è una evidente ultima ratio, e mantiene caratteristiche tipiche di distinguibilità e reversibilità dall’oggetto originale, su cui si intende applicato.

Le Linee guida dei restauratori europei, “European professional guidelines”, sono state promosse da ECCO-European Confederation of Conservator-Restorers’ Organisations e adottate dalla sua assemblea generale a Bruxelles, il 1 marzo 2002, e riviste in una seconda versione nella stessa sede il 7 marzo 2003³⁶⁷.

Sono indicazioni per i restauratori che esplicano i loro “doveri verso il Patrimonio culturale” (punto II, “Obligations towards Cultural Heritage”): all’articolo 5 stabiliscono che il Conservatore-Restauratore dovrà “rispettare il significato estetico, storico, e spirituale, e l’integrità fisica del patrimonio culturale affidato alle sue cure” (“*The Conservator-Restorer shall respect the aesthetic, historic and spiritual significance and the physical integrity of the cultural heritage entrusted to her/his care*”). La possibilità di effettuare “riproduzioni” dei beni da conservare è ammessa nel caso in cui l’“uso sociale” del bene confligga con la sua preservazione, e solo come “soluzione intermedia” che non danneggi l’originale. L’accezione di “riproduzione” qui impiegata evoca la procedura classica di realizzazione di copie per calco diretto dall’originale, rimarcata dalla raccomandazione di non danneggiare l’opera-fonte. (“*Article 16: When the social use of cultural heritage is incompatible with its preservation,*

365 Ibidem.

366 Ibidem.

367 E.C.CO. European professional guidelines 2003, <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>

the Conservator-Restorer shall discuss with the owner or legal custodian, whether making a reproduction of the object would be an appropriate intermediate solution. The Conservator-Restorer shall recommend proper reproduction procedures in order not to damage the original”)³⁶⁸.

Le linee guida più aggiornate sulla conservazione del patrimonio culturale non tengono conto delle specificità del patrimonio dell'arte contemporanea, ma si rivolgono ad una gamma di oggetti, molto più ampia delle opere d'arte, i cui materiali o “consistenza fisica” originali sono tenuti come indiscusso punto di riferimento.

Una lettura del materiale come “accidente sostituibile” è presente nelle indicazioni UNESCO per la conservazione del Patrimonio immateriale: corpus etno-antropologico di tradizioni, riti, pratiche artistiche totalmente performativi e non identificabili con gli strumenti che li coadiuvano. Una trattazione delle analogie fra la conservazione del patrimonio immateriale e la conservazione delle installazioni è nel paragrafo dedicato a queste forme d'arte: “situazioni”, eventi *in situ* composti da oggetti, i cui protocolli conservativi prevedono la sostituibilità dei materiali, generalmente svincolati dalla nozione di “originalità”.

Con le opere “concettuali” o a “materiale simbolico”, invece, siamo in un campo non definito quanto a “autenticità” e “originalità”, in cui le interpretazioni storico-artistiche condizionano e hanno condizionato soluzioni conservative anche antitetiche su opere analoghe.

8.3 Materiali simbolici: sostituzioni/Joseph Beuys

Il lavoro di Beuys, artista sociale e artista-sciamano, che ha fatto della propria mitologia individuale ed ecologica in rapporto con il pubblico la sua opera, è emblematico di un uso simbolico e non estetico dei materiali. Feltro, grasso, cibo, oggetti trasportati e lavagne vergate con labili scritte di gesso sono opere compiute, installazioni e in alcuni casi residui di performances.

Un caso di errata sostituzione è il caso di *Corner of Fat in Cardboard Box* (1963) di Joseph Beuys, conservata allo Stedelijk Museum di Amsterdam, in cui il grasso originale, putrescente anche perché posto in una teca di vetro sotto uno spot incandescente, è stato sostituito nel 1977 da cera d'api e stearina.

“In the summer of 1977 the Stedelijk Museum in Amsterdam decided to exhibit a work by Joseph Beuys called “Corner of Fat in Cardboard Box”, made in 1963. The work consisted of

368 Ibidem.

a battered corrugated cardboard box containing in one corner a piece of gray felt covered with a layer of ivory-colored animal fat. Because animal fat putrefies and smells bad, the museum kept the piece in a Plexiglas container, which served to protect both it and museum visitors. Corner of Fat was unwisely exhibited under a spotlight, which made it very hot inside the box. Pretty soon the fat melted dramatically, spreading into the felt and the cardboard, making it look dirty and greasy. When the Plexiglas container was opened, the smell was terrible. Although Beuys was still alive, he wasn't consulted. Instead, the Stedelijk's conservator decided to reconstitute Corner of Fat himself, using a mixture of stearin, linseed oil, and beeswax. The museum's present conservator, Herman Aben, says : 'In my opinion, what was done in 1977 was both too drastic and unnecessary' and points out that the artist accepted deterioration and decay. "The processes continue autonomously," Beuys wrote. "Everything changes."³⁶⁹.

Non ci sono foto di quest'opera, il cui restauro è stato disconosciuto dai curatori del museo. Opposto il caso di *Fat Batterie* (1963), della TATE Modern, scatola di cartone con margarina. Il museo ha consultato l'artista nel 1984, e lascia degradare il grasso con il suo consenso: Beuys dice che ora "l'opera puzza come una batteria usata". *"When Beuys visited the Tate in 1984 and witnessed the effects of twenty years of ageing upon Fat Battery, he was pleased to note the small changes that had taken place. The fat had changed form, appearing to be more liquid, had bleached in color, and had flowed from its original position within the metal container, saturating the cardboard outer container. It was also odorous, cracked, and had absorbed dirt from the environment. Despite these changes, Beuys exclaimed, 'The fat should last as long as the Pharaohs,' and remarked approvingly that Fat Battery now smelt exactly like an old battery"*³⁷⁰.

Analogo trattamento ha riservato la Kunsthalle di Amburgo ai residui delle azioni *Der Chef* (1961) e *Eurasia* (1966), grasso, cera e formaggio, conservati in una vetrina creata da Beuys stesso nel 1981. Anche ad Amburgo la scelta curatoriale è quella di lasciare che i materiali seguano il proprio naturale decadimento. Nel caso di *Fat corner* ad Amsterdam, per quanto degradato e maleodorante, il grasso di Beuys non si poteva definire "inadeguato" a supportare il concetto e l'immagine dell'opera, perché come in molti casi contemporanei, il grasso, la materia assume un significato simbolico, la sua decadenza è accettata dall'artista, e non è sostituibile.

Un ambito del contemporaneo che ha sviluppato infiniti casi di studio riguarda le opere che

369 HOCHFIELD S., 2005.

370 BARKER R., BRACKER A., 2005.

contengono elementi naturali. Kiefer con i fiori secchi, i semi, Laib con il latte, Anselmo con la scultura che mangia l'insalata sono gli archetipi dell'opera a rinnovazione continua.

Opere contemporanee che utilizzano materiali organici prevedono spesso un tempo ciclico, cioè la sostituzione continua, in un ritorno al pristino costante che non è effettuato dall'artista e che non è un atto di restauro ma di manutenzione, previsto dalla corretta interpretazione dell'opera in oggetto da parte dei riguardanti e dall'idea stessa dell'opera come concepita dall'artista.

Casi di questo tipo sono la *Pietra che mangia* (Centre Pompidou, 1968) di Anselmo, la *Capri batterie* (1985, serie di 200 multipli) di Josef Beuys, le *Milkstone* (dal 1971) di Wolfgang Laib. Queste opere richiedono sostituzioni continue, previste dagli autori stessi per essere compiute da altri: come nel limone di Beuys, l'opera deve essere sempre fresca, nuova, altrimenti non funziona, non comunica, non illumina. Un esemplare di questo multiplo concepito a Capri da Beuys nel 1985 è conservato presso lo Sprengler Museum di Hannover: il limone, che tende ad ammuffire, viene sostituito ogni due settimane. Nelle *Milkstone* di Laib, una volta compiuto dall'artista, allievo di Beuys, il rituale della colatura di un litro di latte nell'alveo di marmo, la sostituzione del latte che caglia viene effettuata quotidianamente da operatori del museo ospitante, come nel caso del MACRO nel 2005 (mostra "Laib") e del Reina Sofia nel 2007 (mostra "Nothing begins, nothing ends").

8.4 Materiali irrecuperabili: copie e repliche

In caso di originali irrecuperabili, la possibilità di realizzare repliche delle opere è pratica che si sta facendo strada nella conservazione, soprattutto in Inghilterra e Olanda.

Si è visto come con Pascali questo sia avvenuto negli anni Novanta, al Kröller Müller Museum di Otterlo, grazie alla considerazione dell'opera come progetto e non come materie.

Casi più recenti riguardano opere plastiche che con il tempo abbiano perso trasparenza, elasticità, coesione. La Tate Modern di Londra possiede un fondo importante di opere di Naum Gabo (1890-1977), scultore costruttivista russo, le cui opere in nitrati di cellulosa, e cartone, sono soggette ad un degrado irreversibile: nel 2005 il museo ha intrapreso un progetto di conoscenza e conservazione, "Recording Changes in Naum Gabo's Plastic Sculptures", e ha proposto di effettuarne delle repliche, fondate sulla documentazione e sugli

originali, con un approccio “caso per caso” definito “olistico”³⁷¹.

“Naum Gabo (1890-1977) was a pioneering Constructivist sculptor who experimented with the use of transparent plastic in creating three-dimensional constructions from the early 1920s. Although he emphasised the idea of the work over its physical structure, his use of plastic was important materially, aesthetically and as a signal of modernity. However, the cellulose materials he used have proved unstable and have begun to move and warp.

Due to Gabo's generosity (through a substantial gift in 1977) and that of his family, Tate holds the largest collection of his work and papers in the world. This position of pre-eminence allows Tate to take a lead in addressing the changes in his materials and - in a collaboration between conservators, curators, conservation scientists and archivists - to develop methods for recording, monitoring and responding to these changes. Gabo experimented first with cellulose nitrate and then with cellulose acetate, which have lasted seventy to eighty years. However, it is now known that invisible chemical and physical changes occur even when no deterioration is evident. As this process continues a threshold is reached and sudden, and sometimes dramatic, changes occur irreversibly. The typical outcomes of deterioration are discolouration, crazing, distortion, sagging and slumping of components, and adhesive failure under excessive load. Faced with the degradation of part of an important collection Tate is undertaking a multi-disciplinary research project that combines philosophical, museological and conservation elements. Gabo's works will be re-surveyed so that those most at risk can be recorded and modelled three-dimensionally. It has already proved possible to make simple card reconstructions reflecting the original templates used by Gabo. Some of the artist's models are in the Tate Archive awaiting further research in the light of this new approach. New laser modelling techniques will also be employed. The project will also address the question of replication using a holistic approach, encompassing archival research, new conservation and computer-modelling methods”³⁷².

Il progetto su Gabo è stato tematizzato in un convegno sulla copia della scultura contemporanea, nel 2007, *Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*³⁷³.

Il convegno richiama nel titolo il “vizio intrinseco” alla materia stessa, dalla terminologia delle compagnie assicurative, il baco nascosto che alimenta il suo degrado e la farà collassare

371 http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/naum_gabo.htm

372 Ibidem.

373 Tate Modern, 18–19 Ottobre 2007, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn>].

quando meno ce lo si aspetta, e allo stesso tempo evoca, ironicamente, il “vizio”, il pensiero sottile e sotterraneo (l'errore) di pensare alla copia come soluzione conservativa contemporanea. Includendo artisti fino a Damien Hirst nel campo della scultura, la proposta della TATE pone in relazione la pratica della copia contemporanea con quella della copia “classica”, effettuata per calco dalle statue antiche, e con le serie in bronzo fino a Henry Moore, sottolineando il differente status di “unicità” che pertiene storicamente alla scultura. In ragione di questa specificità, e della moderna missione del museo, orientato al rapporto con gli utenti, volto alla didattica e alla apertura conoscitiva più che al culto specialistico degli oggetti “autentici”, si è proposto e realizzato di esporre repliche di sculture perse di Gabo, basate sull'opera originale intesa come progetto e non come modello³⁷⁴. Argomenta Julian Stallabrass, reader del Courtauld Institute of Art di Londra: “Dunque, è la replica il vizio intrinseco? Solo se pensiamo che: il tocco dell'artista è centrale per l'opera; che la supervisione dell'artista è necessaria per fare l'opera; che il fare arte sia fondamentalmente un fine individuale; che l'opera auratica possa esistere solo in un luogo e in un tempo. Ci sono, certo, molte opere create con questi precetti in mente, ma nessuno pensa più così, no? E se no, allora le opere più vecchie devono prendere il loro posto nel contesto delle nuove”³⁷⁵. Il tono di Stallabrass è ovviamente provocatorio, ma mette in luce la possibilità di assumere un punto di vista radicalmente contemporaneo sul passato, assumendo la responsabilità e la consapevolezza del fatto che i valori che attribuiamo all'arte dipendono dal presente, e che questi valori orientano la conservazione delle opere che ci giungono dalla storia, anche molto recente. È il discorso di Riegl, infine, non a caso evocato in più interventi del convegno, e in altri luoghi di dibattito sul contemporaneo, come traccia storica su cui fondare il riconoscimento attuale della non-oggettività del valore dell'opera d'arte. Cito a titolo di esempio un altro momento, negli anni Sessanta del Novecento, in cui il restauro archeologico si attuò attraverso una interpolazione contemporanea di ispirazione cubista o “brutalista”: il restauro del Tempio di Memmio ad Efeso curato da Anton Bammer³⁷⁶.

374 STALLABRASS J., 2007.

375 “– the touch of the artist is central to the work,– that the artist’s supervision is needed in making the work,– that the making of art works is a fundamentally individual pursuit,– that the auratic art work should only be in one place and a particular time. There were, of course, many works made with such precepts in mind, but no one thinks that way any longer, do they? And if not, then the older works must take their place in the context of the new”, STALLABRASS J., 2007.

376 BAMMER A., 1997.

8.5 I Valori di Riegl e la replica del contemporaneo

Al dibattito contemporaneo “il culto moderno di Riegl”³⁷⁷ è assai utile perchè in effetti sembra “anticipare”, ma più semplicemente dice prima, alcune conclusioni sulla realtà dell'oggetto d'arte che vengono date oggi come definizioni: “l'autenticità dipende da attribuzione, conservazione ed esposizione ed è perciò soggetta ai cambiamenti del gusto e delle pratiche dominanti in queste tre aree”³⁷⁸.

Sebastiano Barassi discute Riegl, in questo contesto, e richiama i valori identificati da Riegl in *Der Moderne Denkmalkultur* (1903), applicandoli all'arte contemporanea: valori di memoria e valori di novità.

Li schematizzo per riferimento. Valori di memoria: valore d'età, che riguarda l'apprezzamento del passaggio del tempo sull'opera, la patina, e non richiede restauro e conservazione; valore storico, il valore dell'opera come monumento di un momento storico, che richiede conservazione preventiva; valore di commemorazione intenzionale, che si applica solo ai monumenti celebrativi e commemorativi, richiede restauro e non è compatibile con il valore d'età.

Valori del presente: valore d'uso, relativo a funzionalità ed uso quotidiano, incompatibile con il valore d'età; valore artistico, che si divide in valore di novità, opposto al valore d'età, e richiedente integrità formale, e valore artistico relativo, che richiede puro apprezzamento estetico, in accordo con il *Kunstwollen* contemporaneo, e richiede conservazione e restauro.

Barassi evidenzia come rispetto alle opere contemporanee valore storico e valore di novità entrino in facile conflitto: ove il valore storico dovrebbe mostrare il passaggio del tempo e il valore di novità ha la sua qualità nell'aspetto *nuovo*³⁷⁹. La replica è una possibile strategia per affrontare questo conflitto: Barassi sottolinea come Riegl la proponga per la salvaguardia del valore di novità, senza toccare l'originale e preservandone l'integrità documentaria (il valore storico). Riegl rimarca inoltre come, al passaggio del tempo, la replica stessa acquisirebbe valore storico, specialmente in caso di perdita dell'originale, ma in ogni caso non dovrebbe mai sostituirsi all'originale che resterebbe l'unico depositario dei valori storico e estetico.

Rispetto all'opera contemporanea Barassi introduce valori relativi al contesto attuale: il *valore*

377 Definizione di SCARROCCHIA S., 2006 p. 35.

378 David Phillips, *Exhibiting Authenticity*, Manchester 1997, in BARASSI 2007.

379 Il valore di novità potrebbe essere interpretato come valore di novità nel passato, un valore di innovazione, ad esempio per le opere delle avanguardie.

museale, che l'opera acquista quando entra in collezione pubblica. Qui Barassi sottolinea “le tendenze correntemente prevalenti sul ruolo sociale del museo d'arte. Propongo di interpretare l'intenzione di creare repliche come un'enfasi sul valore d'uso, tendenza corrente del pensiero museologico”. Una replica produce un “equivalente utilizzabile” di un “originale inutilizzabile”, e pone la questione dei suoi usi e utilizzatori: in primo luogo gli specialisti, che potranno studiare un originale perso su una sorta di modello tridimensionale documentario piuttosto che su una foto; queste copie saranno distinguibili dagli originali, e conservate in una collezione parallela, ma, ed è un punto notevole, incarna il più compiutamente degli originali il loro, perduto, valore di novità. L'originale conserverebbe il valore storico, scisso dal valore estetico che sarebbe fruibile meglio nella copia. A sua volta la copia acquisterebbe il suo proprio valore storico e d'età, sino a potersi confondere con un originale. Una politica museale “fair”, corretta e rispettosa del visitatore, suggerisce Barassi, induce ad esporre sempre le copie come materiale documentario, con un rimando chiaro all'opera di riferimento, per non creare un effetto di inganno nel pubblico³⁸⁰.

Il rapporto di “soddisfazione del cliente” del museo verso il pubblico è emerso in questa trattazione nel paragrafo dedicato a Salvador Muñoz-Viñas: le “teorie contemporanee della conservazione” che lo studioso spagnolo sintetizza, in prevalenza americane e proposte dal Getty Institute, proporrebbero una de-feticizzazione radicale dell'originale, percettivamente indistinguibile e spesso meno fruibile della copia. L'esempio, già citato, è quello della copia del David di Michelangelo in piazza della Signoria a Firenze: piace di più al “pubblico” perchè è nel suo contesto storico, e per il fruitore ha più valore dell'originale nelle gallerie dell'Accademia³⁸¹.

Di avviso opposto è Pietro Petrarola, intervenuto di recente con Stefano Della Torre sul tema della copia come supporto conservativo: “Il concetto italiano di *autenticità* (derivato soprattutto dalla filologia classica e progressivamente applicato al restauro dal Settecento in poi) dovrà presto confrontarsi con culture che di essa hanno una percezione tendenzialmente indifferente al rispetto dei valori originari delle opere, che, invece, sono per noi da intendersi come “fonti” insostituibili di conoscenza e di esperienza. In altre parole, nell'Europa allargata prevale oggi una percezione dell'autenticità intesa in senso mimetico (fedele riproduzione delle forme originarie) e non storico-filologico; tale concezione si affermerà nel “mercato europeo” e forse persino in quello italiano senza bisogno alcuno di confronti teorici, ma semplicemente passando attraverso la logica del costo minore: tutti sappiamo che rifare

380 BARASSI S., 2007.

381 Si veda il paragrafo 7, “Teorie contemporanee della conservazione”.

(almeno per i più sommi aspetti della percezione visiva) può costare meno che conservare, consentendo magari anche di raggiungere risultati di funzionalità superiore, più aggiornati alle nostre “esigenze di oggi”. Se, dunque, culture meno legate al valore (o al “pregiudizio”?) della preservazione dei materiali “originari” o, come si è imparato a dire, “storicizzati” potranno affermarsi attraverso l'offerta di operatori e imprese che si pongono nel mercato praticando prezzi più bassi, la dissoluzione della cultura (pur variegata e contraddittoria) del restauro italiano sarà fatto compiuto, senza bisogno di sottili disquisizioni filosofiche e giuridiche”³⁸².

Barassi, curatore italiano a Cambridge, contempera nella sua riflessione i rischi di una visione “funzionale” dell'oggetto d'arte nel museo e le esigenze moderne invalse a livello europeo e americano sulla fruibilità e comunicabilità dei beni: “più generalmente, possiamo chiederci se la replica è quello che il pubblico vuole vedere quando l'originale non sia più espongibile. Questo richiama alcune considerazioni sulle visioni, correntemente prevalenti, che rimarcano il *ruolo sociale* del museo. Il desiderio di creare repliche per finalità espositive può essere interpretato come il risultato della tendenza museologica ad usare le collezioni in via primaria per finalità educative, con un approccio essenzialmente utilitaristico [“utilitarian approach”]. Chiaramente questa tendenza è molto distante dalla visione, che sembra ormai fuori moda, del museo d'arte come lo scrigno di opere originali e insostituibili, che dimostrano le capacità e il “genio” degli artisti. Ancora, quando si parla di opere create nel secolo scorso, si potrebbe affermare che l'enfasi sulle opere originali e il rifiuto delle repliche potrebbe servire a mettere in luce la natura transeunte e precaria di alcune di queste correnti artistiche. In effetti, io sostengo che il bisogno di accettare (almeno in alcuni casi) questa precarietà dovrebbe essere parte del messaggio educativo del museo. Questo esclude l'uso di repliche? La loro presenza rafforzerebbe il senso di precarietà (mettendo in luce la perdita degli originali) o, invece, enfatizzerebbe il nostro desiderio di combattere questa precarietà? Di nuovo, la risposta è in come le repliche vengono presentate”³⁸³.

Il problema è quindi di natura museologica. Barassi non sostiene la finalità didattica dell'uso di repliche, l'idea che replicare sia “preservare per il pubblico la forma dell'opera persa”, in quanto la interpreta come misconoscimento della natura dell'opera, che, se deperibile, non era intenzionata dall'artista a mostrarsi indefinitamente. Se l'opera non è intenzionalmente deperibile (opere in materiale organico o macchine autodistruttive), ma è deperita (plastiche invecchiate), l'opera può essere replicata, ed entra nel ciclo di vita del museo come copia.

382 PETRAROIA P., DELLA TORRE S., 2008, p. 163.

383 BARASSI S., 2007.

Lasciando a parte le considerazioni sul possibile valore economico delle copie, e del potenziale mercato dei falsi, Barassi richiama Brandi sul rischio del “restauro di fantasia” e dell'intervento creativo del restauratore quando fa il caso di un'opera replicata da un originale deteriorato: “come possiamo essere sicuri che sia creata senza alcun grado di re-interpretazione?”³⁸⁴.

Un esempio americano di replica riguarda il caso di alcune opere di Eva Hesse (1936-1970), artista nata a Zurigo e attiva a New York, che nel periodo 1965-68 lavorava forme apparentemente colanti e molli in fibra di vetro, resina di poliestere, latex. In occasione di una mostra dedicata nel 2002 dal MOMA di San Francisco e dal Museum Wiesbaden, i co-curatori Elisabeth Sussman e Renate Petzinger ottengono, tramite prestiti, la ricomposizione di una serie, *Sans II* (1968), formata da cinque sezioni uguali in fibra di vetro e poliestere, realizzate dallo stesso stampo in resina e conservate in musei diversi³⁸⁵.

La differente storia espositiva aveva determinato situazioni conservative non omogenee fra i vari pezzi, che in generale erano ingialliti e cristallizzati, perdendo le caratteristiche di “morbido e trasparente” che erano nella scelta originaria dei materiali da parte dell'artista. Da qui la decisione di realizzare un modello didattico (“the mock-up was created for educational purposes”³⁸⁶) di come una sezione dell'opera doveva essere non appena uscita dallo studio della Hesse: modello ottenuto dallo stampo originale e realizzato dall'assistente dell'artista, Doug Johns. Il modello didattico è stato esposto alla mostra del SFMOMA di fianco a *Sans II* serie originale. La realizzazione “perfetta” della copia, nello studio e con l'assistente dell'artista, e la sua esposizione in pubblico hanno sollevato la questione della replicabilità di altre opere “invecchiate” della Hesse: la conservatrice Michelle Barger argomenta a questo punto che solo lo studio della poetica dell'artista può orientare questa scelta. Considerato che Hesse lavorava con assistenti fidati, non delegava all'esterno dello studio la realizzazione delle sue opere, e manteneva un certo grado di imprevedibilità (“random”) durante la creazione, si è ritenuto di non interpretare le sue opere come replicabili, e si è conclusa la sperimentazione alla copia di *Sans II*³⁸⁷.

384 Ibidem.

385 Unit A/B: Whitney Museum of American Art, New York ; Unit C: Museum Wiesbaden; Unit D: San Francisco Museum of Modern Art; Unit E: Daros Collection, Switzerland; da http://www.evahesse.com/work_detail.php?media_id=2057&sequence_id=2257&sequence_position=28&kat=2.

386 BARGER M., 2007

387 Ibidem. Questo caso è stato esposto anche nel successivo convegno al Getty di Los Angeles, “The object in transition”, 2008

8.6 Repliche d'artista

Si è visto con il “progetto Burri” come la realizzazione di un modello didattico di opera contemporanea (il Cretto) sia in Italia supportata da ragioni didattiche fortemente esplicitate, e come la sua forma sia intenzionalmente lontana dall'opera compiuta. In Italia lo spettro è sempre quello del falso. A livello europeo, invece, la finalità didattica del museo giustifica copie molto fedeli, che hanno un uso anche di studio per la conservazione. Lydia Beerkens, conservatore dell'ICN e coordinatore di INCCA, descrive le pratiche usuali nei corsi di formazione per conservatori d'arte contemporanea tenuti dall' ICN a Maastricht. “Durante i programmi di formazione molti esercizi di ricostruzione si intraprendono per fini didattici e di ricerca. Con l'assistenza dell'artista o di specialisti dei materiali (ad esempio ebanisti e fabbri), vengono realizzate riproduzioni in scala usando gli stessi materiali e imitando le tecniche di lavoro impiegate per creare l'opera d'arte originale. Solo rifacendo effettivamente un'opera d'arte l'intera estensione dei processi di lavoro originali può essere compresa. Guardando questi oggetti ora, quali sono i risultati? Queste copie di studio possono servire come “copie da esibizione” o repliche?”³⁸⁸. La consuetudine didattica che Beerkens espone dice come una copia di studio da Donald Judd (*Untitled* 1967, acciaio galvanizzato e lacca verde), realizzata da un fabbro nel 2000 in occasione di un trattamento conservativo sull'originale, sia risultata talmente “realistica” e fedele all'originale da dover essere marcata con il testo “COPY” e la sigla “RvH2000”. Come sottolinea Beerkens, anche Judd stesso delegava ad altri (fabbri) la realizzazione dei suoi progetti.

Un caso di studio riportato da Berkeens riguarda Henk Peeters: artista tedesco vicino al Gruppo Zero, aduso a realizzare copie e rifacimenti da se stesso, vendendole, e a distinguere fra opere che può replicare solo lui in prima persona ed opere replicabili da altri. Ad esempio le *Pyrografie*, scritte di fuoco su PVC della fine degli anni Cinquanta, sono state replicate negli anni Novanta, ma la differente composizione del PVC, che oggi ritarda la fiamma, ha indotto l'artista a non accettare le nuove “pirografie” e a dichiarare che le originali sono solo quelle che ha fatto lui stesso.

Questa distinzione ha indotto Ijsbrand Hummelen dell'ICN di Amsterdam, uno dei fondatori di INCCA, a pensare al concetto di “embodied knowledge”: si può tradurre con saper-fare dell'artista, traccia della sua azione, auto-poiesi in un senso più esteso di auto-grafia. Le opere che contengono “embodied knowledge” non sono replicabili da altri, diremmo in Italia che

388 BERKEENS L., 2007.

sono degli originali³⁸⁹. Hummelen utilizza come esempio di embodied knowledge la seconda versione di *59-18* (1959) di Peeters, un'opera eseguita bruciando con la fiamma ossidrica un pannello di schiuma poliuretana, pannello che nel corso degli anni si è indurito e scurito, mutando i rapporti cromatici tra fondo e "pirografie". I conservatori olandesi hanno interpellato l'artista e accolto l'interpretazione che Peeters dà dell'opera. Per l'artista le pirografie su schiuma poliuretana conservano tracce della sua propria manualità e fisicità, non sono immagine ma risultato di un atto, di un'azione: solo lui può ripetere l'opera che il decadimento della schiuma ha reso irriconoscibile. Peeters ha realizzato una replica di *59-18*, e l'ha datata nuovamente al 1997: ha realizzato una nuova opera, nella sua volontà indistinguibile dalla vecchia.

Hummelen riporta anche l'esempio di un'opera che Peeters ritiene ripetibile da altri: *Akwarel*, (1963) composta da un pannello cui sono appesi sacchetti riempiti d'acqua, per Peeters è opera solo concettuale, non contiene il saper fare del suo corpo ma solo l'idea. Da notare che sia *Pyrografie* che *Akwarel* sono multipli³⁹⁰.

Beerkens ritorna all'ascolto delle intenzioni dell'artista, attraverso il caso di Tom Claassen: "Claassen, un giovane scultore di successo, è stato intervistato nell'ambito del progetto Artist Interview Project II"³⁹¹. Tipico esponente della sua generazione, Claassen ha un sito web, una linea di produzione in Cina per le sculture da esterni, e una mentalità differente da un artista di generazione più vecchia. I suoi primi lavori sono calchi interno-esterno di oggetti differenti in gomma naturale. [...] Ha realizzato anche "tappeti di spazio" come parte del pavimento, in gomma. Rispondendo alla domanda del museo su quanto a lungo sarebbero durati i tappeti di gomma, ha aggiunto istruzioni passo per passo fai-da-te su come rifare i tappeti ogni 10 anni quando il materiale si deteriora. Claassen sostiene che chiunque con qualche capacità artistica sia in grado di produrre un perfetto rifacimento [remake] dell'originale. Un effetto contrario a queste dichiarazioni si è avuto in occasione dell'intervista pianificata con lui nel 2003. L'intervista filmata si teneva al Kröller Müller Museum che conserva alcune delle sue opere in gomma più importanti. Una delle quattro civette di gomma dell'installazione *Untitled* (2000) si era persa. L'intenzione era di rifare il pezzo durante l'intervista. Claassen avrebbe dato le istruzioni e i conservatori avrebbero imparato come fare. Ma durante la performance [l'intervista] montavano i primi dubbi: l'albero usato per il calco era nel verso giusto o sbagliato? Quale lato sarebbe stato meglio per il fronte e quale per il retro? [...] Nell'intervista

389 HUMMELEN I., 2006, pp. 15-23.

390 HUMMELEN I., 2006, p. 22.

391 Confluito oggi nel data-base IDAA; SBMK Interview project II, 2005, www.sbmkn.nl

filmata, si può vedere l'artista che cambia [opinione] dall'essere convinto che il museo può rifare la sua opera, ad intervenire puntigliosamente sui dettagli artistici, cioè le scelte decisive nel processo creativo. In effetti, anche se il rifacimento del museo avesse avuto un aspetto passabile (in una installazione alta 4 metri dentro un albero) [even if the museum remake would have looked quite all right], non sarebbe stato assolutamente “la cosa vera” [“the real thing”]. L'anno scorso Claassen ha prodotto da sé il rifacimento del quarto pezzo perso dell'installazione, nel suo studio, ed è abbastanza diverso dagli altri tre. Comunque, è un originale”³⁹².

La serie di esempi portati da Beerkens sono una valida esposizione dell'atteggiamento dell'ICN, Istituto nazionale di conservazione olandese, verso la conservazione del contemporaneo: qualora l'artista sia in vita, meglio chiedere a lui, e se ha seguito determinate pratiche durante la sua vita artistica, queste si ritengono autorizzate anche dopo.

È una forma di rispetto per la poetica che include nella conservazione dell'oggetto artistico una prosecuzione della volontà dell'artista. L'oggetto non parla da sé, come nelle metodologie scientiste e pragmatiste anglosassoni, l'oggetto parla per voce dell'artista.

Nietzsche diceva “l'artista deve chiudere la bocca quando l'opera apre la sua”.

Lydia Beerkens e l'ICN sono avvertiti a sufficienza di quanto un atteggiamento di registrazione ed esecuzione delle volontà dell'artista esponga ad arbitrii, incoerenze, danni materiali per l'integrità di opere già musealizzate, e l'esempio di Claassen lo dimostra. Allo stesso tempo una tendenza ad affidare, a fidarsi, nelle mani degli artisti la conservazione e le decisioni sulle opere è indubitabile, e teorizzata come metodologia, per quanto contenga conseguenze fastidiosamente imprevedibili. “Ascoltare l'artista” è parte di una lettura postmoderna dell'arte post-postmoderna, in cui il centro, il genio, l'unico, l'originale sono considerate categorie desuete, come anche il ruolo del critico. Chiede Beerkens: “chi crederbbe che una replica è l'originale? Dove risiede la magia dell'originale? Questo è il cuore della discussione: forse solo nelle nostre menti, perchè per gli occhi qualunque cosa può essere copiata, falsificata, replicata e rifatta. Ma per rappresentare un artista o un'opera d'arte, un vero rifacimento materiale 1:1 funziona molto meglio di qualunque foto o filmato tridimensionale”³⁹³. Beerkens chiude il suo intervento, dunque, tornando alla utilità delle copie per la didattica e per la storia dell'arte, come forma di documentazione visiva più efficace di qualsiasi traduzione dell'opera in altri codici.

392 BERKEENS L., 2007.

393 BERKEENS L., 2007.

Barassi, per tornare all'intervento citato più sopra, chiude il suo discorso agganciandosi a questo tema: se le copie potranno documentare la nostra arte presente o recentemente passata, conservandone immagine e forma concreta per i posteri, anche a dispetto di un intento perituro delle opere stesse, come scegliere cosa copiare? E in senso più ampio, come scegliere cosa documentare? Scrive Barassi: “Muovendo dall'analisi riegliaiana, vorrei sollevare un'ultima questione. Sembra esserci consenso sul principio per cui la ricerca che precede la creazione di repliche debba essere rigorosa quanto le nostre conoscenze permettono. In questa prospettiva il Progetto Gabo della TATE Modern sembra essere esemplare. Ma è possibile condurre a questo grado la ricerca per ogni opera che si pensi di replicare? E se, come sospetto, la risposta è negativa, andiamo incontro a replicare solo le opere degli artisti per cui c'è un interesse e per i quali sono disponibili risorse? O abbasseremo gli standard di ricerca ove non siano disponibili risorse? Non c'è qui un rischio, quello di selezionare il materiale di studio disponibile per le prossime generazioni al punto di distorcere la loro percezione di un periodo storico?”³⁹⁴.

8.7 Repliche come documentazione: selezione e storia dell'arte

Il tema di questo dibattito, specifico, è quello della documentazione attraverso la copia: ma la questione investe l'intero campo della conservazione dell'arte presente. Restaurando, copiando, documentando opere che altrimenti oppongono intenzionalmente una resistenza al tempo molto labile, si scrive la storia dell'arte, si consegna al futuro una selezione di opere che non dipende da vicende storiche e di gusto, ma quasi esclusivamente da scelte attuali di gusto. Le opere di Van Gogh, dei Primitivi, di Caravaggio sono sopravvissute a periodi di oblio critico, e hanno potuto essere “riscoperte”. Quale opera di net-art simboleggerà gli anni Novanta, quale plastica gli anni trenta o Sessanta, sopravvivendo magari attraverso una replica, lo decidiamo oggi, e, data la deperibilità dei supporti, sarà molto difficile in futuro riscoprire l'oscuro net-artista o un'opera che non si è deciso *presto* di conservare, perchè il codice html sarà cambiato definitivamente e la plastica sbriciolata. Un criterio di selezione operante nel presente, che agisce conservando e, di conseguenza, iscrivendo opere e artisti nella storia dell'arte che si scriverà, che propongo qui con espressione apparentemente semplice, è il criterio del *successo*. Successo non è in primo luogo valore estetico, valore d'arte relativo riegliaiano, riconosciuto dal contesto storico presente, ma è: valore critico

394 BARASSI S., 2007.

riconosciuto da una comunità o da singoli critici; valore economico riconosciuto dal mercato; valore museale riconosciuto dalla istituzionalizzazione dell'opera, o valore di collezione, dipendente dall'acquisizione dell'opera in collezione privata. L'opera esiste se è in questi circuiti, che ne garantiscono la conservazione: l'opera che è oggi fuori da questi circuiti, domani non sarà storicizzata. Il ruolo del pubblico, tematizzato nelle più recenti “teorie della conservazione” come “stakeholder”, interessato, al processo conservativo, insiste comunque su opere d'arte che sceglie molto limitatamente, all'interno della proposta di critici, curatori, mercanti. Tornare alle conclusioni di Barassi, a questo punto, permette di aggiungere un ulteriore tassello al riconoscimento della relatività dei valori d'arte, in opere già comunque interne al processo di selezione appena descritto: “in conclusione, credo che sia fondamentale per noi riconoscere che sono il nostro giudizio e gusto presenti, e non criteri oggettivi, a guidare le nostre scelte nella conservazione e nella replicazione. Riegl pensa che un valore d'arte assoluto, completamente indipendente dal Kunstwollen presente, sia impossibile da definire. Per lui l'opera d'arte non è “artistica” non per natura ma per il valore d'arte che le è attribuito. Questo è diventato centrale in successive discussioni teoriche sulla conservazione – ad esempio, nella nozione di “aura” di Benjamin, e nell'idea di Brandi della natura artistica innata dell'opera d'arte e nel conseguente “imperativo alla conservazione”³⁹⁵. Più recentemente David Phillips ha rimarcato che l'autenticità dipende da attribuzione, conservazione e esposizione, ed è di conseguenza soggetta ai mutamenti nel gusto e nelle pratiche dominanti in queste aree. Aggiungerei a queste aree, quando consideriamo l'arte contemporanea, i cambiamenti radicali negli approcci teoretici alla sua creazione. Da un lato, abbiamo un'arte la cui enfasi è sulla sperimentazione, sull'effimero, sulla esplorazione della decadenza dei materiali e nel rifiuto dei principi tradizionali della conservazione e della collezione. Dall'altro lato, c'è un numero crescente di artisti che creano con il museo (cioè, con la storicizzazione e la durabilità) in mente, e i quali lavori possono essere considerati come i riegliani monumenti intenzionali, che quindi invocano conservazione e restauro più radicali. Da questa prospettiva un approccio univoco e universalmente accettato alla replicazione (e alla conservazione in generale) appare difficile da raggiungere, e il principio del “caso per caso” è ancora necessario”³⁹⁶.

395 BARASSI S., 2007. Barassi parla di “innate artistic nature”; anche se “natura innata” non corrisponde ad un valore relativo e attribuito., ma ad una qualità inerente all'oggetto .

396 BARASSI S., 2007.

8.8 Selezione e mercato: cosa documentare

La definizione dei valori in base ai quali un'opera entra nel novero di quelle conservabili sembra essere in definitiva oggi molto lontano dal puro “riconoscimento estetico”.

La “teoria istituzionale” di George Dickie definisce l'opera “in senso classificatorio [come]: 1) un artefatto, 2) un insieme di aspetti al quale è stato conferito lo status di candidato per l'apprezzamento da parte di una persona o di persone che agiscono per conto di una certa istituzione sociale (il mondo dell'arte)”³⁹⁷. La nozione di “mondo dell'arte”³⁹⁸, come quella di “campo” proposta da Pierre Bourdieu nel 1979³⁹⁹, costituiscono argini accettati dal dibattito storico-critico ma curiosamente entrano meno, o solo a livello specialistico, nel dibattito sulla conservazione, che pure, come visto sinora, si confronta assiduamente con l'estetica. I “valori” artistici riconosciuti come fondanti la conservazione, ritrovati da Riegl a Brandi, vanno dal valore estetico a quello storico, a quello di rappresentazione di una comunità, cioè un valore sociale: sono valori questi che accettano come attori l'artista, il curatore, il conservatore, il pubblico. Già l'apertura all'opinione del pubblico, indicato come “stakeholder” nelle “moderne teorie della conservazione”, appare un progresso significativo nell'affrancamento dall' “autoritarismo” di processi decisionali accentrati da curatori, conservatori, scienziati⁴⁰⁰. L'inclusione di una prospettiva non strettamente sociologica ma quantomeno avvertita dei ruoli sociali del mercato, degli speculatori e investitori artistici, dei galleristi, dei critici e dei direttori di museo, dei collezionisti, potrebbe rendere più concreto il dibattito sulla conservazione, mostrando che, ad esempio, il ruolo del pubblico nel decretare il successo di un'opera, e la sua conseguente salvezza dall'oblio, è molto inferiore al ruolo del gallerista o del curatore che promuovono l'opera. L'integrazione dello spettatore, l'arte interattiva, la public art, coinvolgono il pubblico ed esistono tramite l'uso e la fruizione, ma beninteso, sono esposte a questa fruizione da una consacrazione, non definitiva, ma preventiva, dettata dal “sistema dell'arte”⁴⁰¹.

397 DICKIE G., *Art and Aesthetics. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1975, cit. in VETTESE A., 2005, p. 19.

398 DANTO A., 1964.

399 BOURDIEU P., 1979.

400 Si veda il paragrafo 7.1 su Muñoz-Viñas, e MICHAUD Y., 2007.

401 Definizione di Lawrence Alloway, *Art Forum*, 1972, cit. in VETTESE A., 2005; il libro è un'utile sintesi di queste dinamiche, economiche e critiche, di creazione del senso artistico, e rileva solo *en passant* che “gli oggetti che si definiscono “arte” possono costare di più, o possono aspirare a essere conservati con maggiore perizia, a essere restaurati, a venire considerati patrimonio nazionale” p. 18. Più oltre, nel confrontare la decisione di acquistare opere antiche o contemporanee, aggiunge che “il quadro antico è spesso deteriorato e addirittura malamente restaurato o da restaurare”, come se l'opera contemporanea non possa porre di questi problemi, p. 82.

Il dibattito sulla conservazione del contemporaneo, come accennato sopra, delega il discorso sul mercato e la critica, a sporadiche presenze “specialistiche” di collezionisti nei convegni, che offrono una sorta di “momento di verità” alla discussione. Dal canto loro, conservatori e storici dell'arte discutono di “valore dell'arte” ad un livello strettamente inerente all'opera, intesa come svincolata dalle dinamiche che l'hanno condotta ad essere oggetto di tutela, dinamiche che in effetti costruiscono attivamente il “valore estetico” riconosciuto. Valore di mercato, valore critico fondano la presenza delle opere fra gli oggetti di conservazione, ben più del riconoscimento del pubblico. Un discorso sulla conservazione che si situi “a valle” di queste dinamiche di creazione del senso, e si ponga davanti all'oggetto ricercandone il “significato” nell'aspetto e nell'intenzione dell'artista, oblitera quanta parte di quel valore è relativo non solo al Kunstwollen di un'epoca, ma alle sue dinamiche di attribuzione e mantenimento di valore economico⁴⁰².

8.9 Replica come reinvenzione di un valore perduto

Una replica è, da definizione del De Mauro, una ennesima versione di un'opera eseguita dall'autore stesso. Repliche in senso proprio sono i multipli di Duchamp, o i cavalli ripetuti da Kounellis nel 2006 al MADRE⁴⁰³: sono nuove opere, con la medesima dignità degli originali nell'intento dell'artista, e a volte con una nuova datazione.

“Replica” è definita da Harald Szeemann la creazione di un nuovo MerzBau presso lo Sprengler Museum di Hannover. La replica, nata da un desiderio di Szeeman in vista della mostra *Hang zum Gesamtkunswerk* (Verso l'opera d'arte totale) tenuta a Zurigo, Düsseldorf e Berlino nel 1983, è stata realizzata fra il 1980 e il 1983, partendo dalle sole tre fotografie esistenti del Merzbau di Hannover.

Il MerzBau è stato creato negli anni dal 1920 al 1936 nell'appartamento di Kurt Schwitters. Cominciato nel suo atelier, si è esteso, fino alla partenza dell'artista per la Norvegia nel 1936, nei locali adiacenti dell'appartamento, e nell'appartamento due piani sopra, sulla veranda, nel semi interrato sottostante ecc. Locale centrale restava l'atelier di Kurt Schwitters.

402 Interessanti a questo proposito gli schemi di pro e contro che sono nel capitolo “L'arte e i suoi supporti” del libro di L. Buck e J. Greer *Come comprare l'arte contemporanea*, 2008, pp. 68-97. Orientato al mercato americano, il libro vuole essere un vademecum per neo collezionisti, cui indica come sia pericoloso acquistare installazioni, che la fotografia sbiadisce, che la scultura arreda bene ma richiede manutenzione, che collezionare video arte connota l'acquirente come coraggioso e controcorrente.

403 Jannis Kounellis, *Senza titolo*, (1969-2006), installazione di 12 cavalli vivi al Museo MADRE di Napoli nel 2006, esposti senza doppia datazione.

Nell'anno 1932/33 l'atelier venne fotografato in tre viste grandangolari del formato 18x24cm (dal fotografo del Landesmuseum di Hannover). Degli altri locali non esistono fotografie.

Il MerzBau venne distrutto da un bombardamento nel 1943. Con la collaborazione del figlio di Schwitters, Ernst, dello scenografo Peter Bissegger, che ha realizzato materialmente l'opera e di risorse informatiche dei primi anni Ottanta, sono stati ricostruiti i rapporti spaziali del solo ambiente centrale del MerzBau, chiamato *The cathedral of erotic misery*. In questo caso l'opera è pienamente nuova, e ripete non un'opera concettuale ma un'opera piena di "embodied knowledge", opera di memoria e di manualità di Schwitters. Un primo ambiente-installazione. Il nuovo Merzbau ha una versione "da viaggio", leggera, realizzata per l'esposizione "Dada and Constructivism", 1988-89, di Annely Juda Fine Art, London, sotto la direzione di Peter Bisseger, che gira per esposizioni internazionali, ed una digitale, visibile sul web⁴⁰⁴.

La stessa operazione è stata compiuta rispetto alla "Caverna dell'antimateria" di Pinot Gallizio, opera del 1958-59, progetto situazionista che apriva al concetto di installazione polisensoriale, immersiva. Creata, più che esposta originariamente nella Galleria René Druin a Parigi, la "Caverna" è stata ricostruita nel 1989, nell'esposizione internazionale "About situationism", al Centre Pompidou⁴⁰⁵.

Il senso di ricostruzioni di questo tipo può oggi essere definito non semplicemente "didattico": di certo non siamo in presenza di un rapporto, di percezione, di riconoscimento e di conseguenza di restauro, con la materia originale dell'opera d'arte, che è completamente persa e di cui resta non altro che documentazione. Si può parlare piuttosto di scelte curatoriali di ri-creazione fondata storicamente.

404 <http://www.merzbaurekonstruktion.com/ita/rekonstruktion.htm> Il caso è stato affrontato anche nel colloquio alla TATE, INHERENT VICE 2007.

405 JEANPIERRE L., 2007, pp. 5-13. Anche in CHIANTORE O., RAVA A., 2005.

9. Impertinenza della materia: teorie semiotiche (del *meaning*). II

9.1 Inside_Installations

Se per una installazione “antica” e persa irrimediabilmente, come il MerzBau e la *Caverna dell'antimateria*, la riproposizione è una scelta curatoriale desunta da una documentazione d'epoca non totalmente funzionale, per le installazioni contemporanee la re-installazione è prevista e predisposta nel presente, da artisti curatori e conservatori, attraverso una documentazione intenzionale, conservativa, ripropositiva.

Il progetto internazionale Inside Installations, coordinato dall'INCCA, e portato avanti dal 2004 al 2007 dal Restaurierungszentrum di Düsseldorf, dallo S.M.A.K. di Ghent, dal Reina Sofia MNCARS di Madrid, dalla Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK), dalla TATE di Londra, e dall'ICN, The Netherlands, ha analizzato i problemi conservativi delle installazioni, affiancando ai casi di studio proposti dai singoli istituti un lavoro di definizione teorica affrontato da un gruppo di studio su “*Theory and semantics*”. In relazione ad “opere” da conservare costituite da installazioni di oggetti *site-specific*, comprendenti manufatti e strumenti tecnologici che supportano media riproducibili (video, programmi informatici), i significati di “originale”, “autentico”, “autografo” si confrontano con la rinnovazione (ri-creazione) continua implicita in un'opera che si adatta di volta in volta al contenitore ed è concepita come “progetto” e non come “oggetto”. Inoltre il ruolo del museo, del pubblico e delle indicazioni dell'artista mutano in relazione ad opere che sono interattive, composte da parti “consumabili”, e che pure richiedono conservazione.

Il gruppo *Theory and semantics* è stato coordinato dal Netherlands Institute for Cultural Heritage ICN, The Netherlands. I partecipanti sono stati per l'ICN Karen te Brake-Baldock, Anne de Buck, Ysbrand Hummelen, Tatja Scholte; Frederika Huys, dello Stedelijk di Ghent; per la TATE Modern Pip Laurenson; Vivian van Saaze, Arienne Vanrell; per il Restaurierungszentrum di Düsseldorf Cornelia Weyer, nomi fra i più rilevanti della conservazione del contemporaneo europeo.

Il risultato di questo lavoro è un glossario on-line, <http://glossary.inside-installations.org/>.

Le categorie, non gerarchiche, in cui è articolato sono: “1. Typology of installation art; 2. Characteristics of installation works; 3. Identity; 4. Behaviour; 5. Status of the conservation object; 6. Conservation strategies”. L'intento, dichiaratamente non esaustivo, delle 100 voci redatte per il glossario è di selezionare definizioni correnti del campo proposto (le

installazioni), dall'ambito degli studi di "semiotics of contemporary art"⁴⁰⁶, i cui autori di riferimento sono dichiarati di volta in volta. Lo strumento è una ricognizione bibliografica, dunque, che riflette lo stato dell'arte di una disciplina dichiaratamente giovane.

Alcune voci, tratte dalla sezione "Identity" del glossario, mostrano l'evoluzione e le modificazioni dei concetti di autenticità e di significato dell'opera in rapporto alla conservazione di opere che non hanno una forma immutabile.

La definizione di "installazione" indica un tipo di arte "in cui il fruitore entra fisicamente, e che è spesso descritta come teatrale, immersiva, sperimentale. Differisce dai media tradizionali (scultura, pittura, fotografia, video) in ciò che indirizza al fruitore come presenza nello spazio"⁴⁰⁷.

La collocazione in uno spazio, deputato, di museo o galleria, determina la forma dell'installazione, che è *site-specific* (specifica per quello spazio), ma non chiude questa forma: caratteristica dell'installazione è proprio quella di mutare in relazione al contesto e di non esaurirsi nella somma degli oggetti che la compongono. Elementi costitutivi di una installazione sono, oltre lo spazio, il tempo (tempo di fruizione, tempo dei video o dei *time-based media*), tutti i sensi, e il fruitore stesso ("the observer as a constitutive element"⁴⁰⁸), che aziona l'installazione con il suo farne esperienza. Come dichiara Dennis Oppenheim, "un'installazione vuole essere più che un oggetto: vuole essere una situazione"⁴⁰⁹.

9.2 Installazioni come oggetti sociali

L'autenticità di queste opere differisce radicalmente da quella degli oggetti d'arte tradizionali: Cornelia Weyer, del Restaurierungszentrum di Düsseldorf, esperta di new media art, definisce la conservazione delle installazioni in rapporto alle teorie e alle prassi del restauro "classiche". L'istituto in cui Weyer opera è il luogo delle prime ricerche sulla conservazione dei materiali contemporanei condotte da Heinz Althöfer negli anni Settanta del Novecento. La studiosa orienta la sua analisi a partire proprio dalla consistenza fisica delle opere, citando Brandi e la duplice polarità dell'opera d'arte, materica e estetico-ideale, cui aggiunge: "è necessario includere nella conservazione il significato dell'opera"⁴¹⁰. Nelle installazioni, dice

406 MONTANI P., 2004.

407 BISHOP C., 2005, p. 6; http://glossary.inside-installations.org/term.php?term_id=2799&ct=1

408 WEYER C., 2006, p. 41.

409 OPPENHEIM D., 2005; http://glossary.inside-installations.org/term.php?term_id=2799&ct=1.

410 *Works of art are, as Cesare Brandi has stressed, bipolar structures, on the one hand material and on the other aesthetic-ideal structures located in history. It therefore follows for our investigation that the view of restoration is inevitably extended to include significance*, WEYER C., 2006, p. 44.

Weyer, la durata non è implicita o prevista nella scelta dei materiali costitutivi, che possono essere effimeri, oggetti trovati, seriali, ripetibili: durabilità, compatibilità, minimo intervento, reversibilità, assunti avanzati del restauro dei materiali tradizionali, non sono applicabili con profitto ad una installazione, perché questa non si esaurisce nei suoi materiali. La conservazione dei materiali autentici e storici secondo i principi della Carta di Venezia del 1964, si tradurrebbe in questo caso, con terminologia corrente, in “feticismo dei materiali”. Il concetto di autenticità si sposta, dal materiale al significato intangibile dell’opera, che è un processo, un’esperienza da ripetere, non una cosa. Da qui la proposta di definizione di autenticità come “fedeltà all’opera” (“fidelity to the work”⁴¹¹), mutuata dal linguaggio del teatro e della messa in scena: “non una questione di riproduzione parola per parola in fedele aderenza al testo. La fedeltà ad un’opera risiede nel fatto che la *pièce* ha una rilevanza oggi. È precisamente nella diversità dei suoi potenziali di interpretazione che l’importanza e l’inesauribilità dei classici si rivela”⁴¹².

Non a caso per le installazioni si parla di “ri-presentazione”. In conclusione, per Weyer, il rapporto fra restauratore, oggetto e intervento conservativo si sarebbe interrotto (“has to a large extent been broken”): nella re-installazione il ruolo del restauratore diventa molto simile a quello dell’assistente dell’artista, è un ruolo attivo di reinterpretazione. Il museo non rende statici i significati (e gli oggetti) di una installazione, nè comporta la propria trasformazione in “wunderkammer” di esposizione perenne, o in archivio imm modificabile: le installazioni introducono nel museo, con il loro “Living effect context” (effetto di contesto vivente), principi prossimi a quelli correnti per la conservazione di oggetti etnografici e culturali. Il dibattito internazionale sul patrimonio intangibile e sul valore sociale degli oggetti da conservare (beni culturali, “world heritage”, e non opere d’arte) si riverbera esplicitamente in queste considerazioni⁴¹³. “Oggetti viventi che hanno significato per una comunità”, con questa definizione mutuata direttamente dall’antropologia, Weyer propone che la conservazione delle installazioni sia re-installazione e sedimentazione del passaggio dell’opera nella storia, fino a quando “l’installazione sarà diventata patrimonio culturale, e la questione della sua re-installazione si porrà in modo nuovo”⁴¹⁴.

411 Ibidem.

412 da: TelekollegMultiMedial/Wissen & Bildung/Bayerischer Rundfunk, <http://www.br-online.de/wissensbildung/telekolleg/faecher/deutsch/>, cit. in WEYER C., 2006, p. 48.

413 Si veda il capitolo 7, “Teorie contemporanee della conservazione”.

414 “The installation then would become cultural heritage, and the question of its re-presentation would be posed anew”, WEYER C., 2006, p. 45.

9.3 Installazioni come partiture musicali

Un altro approccio interpretativo “analogico”, diffuso per i *time-based media* (opere a supporto digitale che necessitano dal fruitore un impiego di tempo oltre che una presenza nello spazio: video, videoinstallazioni, programmi informatici) come per le *performances* (azioni nello spazio attuate in un tempo da persone presenti), si appoggia all’interpretazione dell’opera come “partitura musicale”. Non siamo nel campo dell’esecuzione di progetto, più aderente al concettuale (LeWitt, Judd), e rigorosa (regolata da contratti), ma nel campo della re-interpretazione. Le voci del glossario di *Inside-Installations* trattano “interpretazione” e “re-interpretazione” con grande cautela rispetto al teatro e alla musica, sottolineando come per una installazione non esista una “partitura” o un testo cui attenersi, salvo nel caso in cui venga richiesto all’artista. Nel progetto *Inside_installations* grande parte è dedicata alla documentazione e alle tecniche di registrazione dei metadati delle opere, in database, attraverso interviste, con rilevazioni 3D dello spazio, ma il ruolo del conservatore non è limitato alla riproduzione di una idea dell’artista in qualche modo fissata. Si afferma l’idea che “come nelle esecuzioni musicali, l’autenticità odierna di una installazione *time-based* non preclude la possibilità di una installazione autentica nel futuro. Il ruolo del conservatore è di capire cosa possa costituire un’installazione autentica”⁴¹⁵. Ancora da Pip Laurenson, responsabile per le *time-based media works* alla TATE Modern di Londra: “Le installazioni basate sul tempo (*time-based media installations*) esistono in qualche luogo del continuum ontologico fra performance e scultura. Sono simili ad opere che vengono performate, provengono dalla stessa classe di opere che vengono create in un processo in due fasi. Condividono questa caratteristica con la musica occidentale in cui ciò che si esperisce è l’esecuzione (la performance). Similmente, nel caso di installazioni *time-based*, l’opera deve essere esperita come un evento situato, che ancora ha paralleli con la performance. Le installazioni *time-based media* ammettono, come parte della loro identità, la possibilità di una distanza più ampia fra quanto l’artista può deliberare e la realizzazione dell’opera, di quanto avvenga con la pittura e la scultura. Autenticità in questo caso vuol dire un obbligo per il museo o per il conservatore a realizzare fedelmente quegli aspetti dell’opera che sono importanti per il suo significato. Come due *performances* autentiche possono differire, così due installazioni autentiche”⁴¹⁶.

Dove risieda l’autenticità, riproformabile, di una installazione, è senza dubbio non nella sua

415 LAURENSEN P., 2004, p. 49.

416 LAURENSEN P., 2006.

“immagine”, nel suo aspetto, ma nel suo significato (“*meaning*”). La definizione di significato, nel contesto del progetto in esame, è ampia: “non è una definizione priva di ambiguità. Si può parlare del significato intenzionato dall’artista, ma anche di quello attribuito da un contesto (critica, gruppo, stile, periodo storico), da un luogo (collezione, nazione, collocazione specifica), o da un evento (performance). Inoltre la scelta dei materiali ha conseguenze sul significato dell’opera; infine ci sono aspetti ideologici (politici, filosofici, religiosi) del significato”⁴¹⁷.

Il significato dell’opera è definito dipendente dal “cuore dell’opera”: “the ‘heart’ of the work è costituito dagli elementi estetici e tecnologici che assolutamente vanno preservati affinché l’opera mantenga la sua integrità in futuro. Il cuore dell’opera è un’astrazione, un’ideale, un concetto platonico, e una manifestazione fisica fedele è la forma che questo “cuore” dovrebbe prendere. Noi dobbiamo pensare il “cuore” dell’opera come un “portfolio” di descrizioni intellettuali in varie forme – documentazione scritta, grafica, video - così che possa essere migrata (riversata, tradotta) in formati variabili che permettano alle persone di ri-creare l’installazione nel futuro in una forma che l’artista riconoscerebbe e accetterebbe”⁴¹⁸.

Il significato di una installazione dunque si distanzia dalla sua “manifestazione fisica”: il rapporto con la materia dell’opera assume quella che sembrerebbe una nuova matrice idealistica⁴¹⁹, in cui la consistenza fisica non è che un accidente, una manifestazione epifanica⁴²⁰. Come scrive Sol LeWitt, “quando un artista usa una forma concettuale d’arte, tutte i piani e le decisioni sono stabiliti in anticipo, e l’esecuzione è un affare veloce [perfunctory: superficiale, frettoloso]. L’idea è la macchina che crea l’arte”⁴²¹. Il radicamento alla “terra” dell’opera è invece nel suo essere al centro di molteplici interpretazioni, che ne determinano la realizzazione, che per essere “forma” non è per questo statica, data. L’oggetto della conservazione non è l’idea né l’oggetto, ma la somma dei dati necessari a ripresentare un’idea tramite oggetti.

La documentazione diventa lo strumento principale di conservazione, e pone un immediato problema di selezione di dati. L’approccio invalso nelle pratiche europee definite dall’INCCA nel primo convegno “Modern Art: Who Cares?” nel 1997 tendeva a far coincidere il punto di vista dell’artista con la “verità” dell’opera: quindi affrontava la documentazione attraverso interviste dirette all’autore e ai suoi collaboratori, per registrarne volontà artistiche e conservative, specifiche tecniche e procedimenti creativi. La selezione di testi che

417 HUMMELEN I., 1999, p.167.

418 BISHOP C., 2005, p. 185.

419 Si veda MARTORE P. 2008, pp. 37-38.

420 Si veda su questi temi MARTORE P., 2009.

421 BISHOP C., 2005, p. 29.

compongono il glossario di *Inside Installation*, redatto alla fine del 2007, riflette invece un decennio di riflessioni sul tema dell'interpretazione: il significato non è univoco, e l'esito di un'opera nel campo del museo, dei conservatori, dei galleristi, dei fruitori può essere molto distante dall'intento originario dell'artista. Come hanno sottolineato molti commentatori italiani⁴²², appoggiare il lavoro interpretativo, critico, del restauro, alla sola voce dell'artista vivente o ai suoi scritti non è più che consolatorio, o peggio deresponsabilizzante. Importante dunque, nel contesto di INCCA, che per la voce "documentazione" sia stata segnalata, dall'importante contributo di Martha Buskirk, una critica a questa "fede" nelle dichiarazioni dell'artista: "l'uso di certificati e altre procedure essenzialmente amministrative per definire la natura e le caratteristiche dell'opera d'arte ha avuto effettiva applicazione nel mercato di opere potenzialmente effimere e nel dare agli artisti una certa libertà dall'idea del fare arte come produzione di oggetti durevoli. Quanto più questa documentazione è esternalizzata, tanto più l'oggetto resta muto in assenza delle istruzioni su ciò che intende comunicare al pubblico"⁴²³. Il riferimento è alla pratica, necessaria al mercato dell'arte, di fissare il significato di opere effimere in certificati di vendita in cui l'artista definisce i "parametri" essenziali dell'opera, in modo che il suo valore economico sia chiaramente svincolato dalla transitorietà dei materiali che la compongono. Il rilievo della Buskirk evidenzia come l'opera cessi di significare di per sé di fronte al fruitore e al conservatore, se iscritta esclusivamente in una dichiarazione d'intenti vincolante.

Pure, questa del "certificato" è una tentazione in cui cadono anche proposte recenti come quella di Marina Pugliese (INCCA Italia, Ferrara 2008)⁴²⁴, che vede nella dichiarazione dell'artista all'atto della prima vendita la traccia per ogni conservazione futura, fermando nel tempo la "vita" dell'opera all'atto non della sua creazione, ma a quello della sua vendita. La pratica del certificato, ben prima di essere un supporto alla conservazione, è materia corrente di galleristi, mercato e assicurazioni, che gestendo il valore di scambio delle opere devono

422 CARBONI M., 2008, RINALDI S., 2008, BASILE G., 2009; ma anche BERKEENS L., 2007.

423 BUSKIRK M., 2003, pp. 15-16.

424 PUGLIESE M., (c) 2008: trascrizione dall'intervento su *Diritti d'autore*, tavola rotonda *Arte contemporanea in Italia: quale salvaguardia? Primo consuntivo*, Salone del restauro di Ferrara, 5 aprile 2008. "Il diritto materiale del museo e del collezionista: il museo può accettare la morte etica dell'opera; il privato meno. Le parti in gioco sono due: l'artista, la proprietà: si può fare un contratto, il contratto di prima cessione, in cui l'artista dovrebbe indicare parametri di originalità, durata, sostituibilità dell'opera. Poi? Il mercato dell'arte è molto veloce. Considerando la nuova norma sul *droit de suite* (percentuale di vendita sulle vendite successive, che vengono notificate all'artista), si può pensare di inserire nel *droit de suite* una notifica di diritti morali e originalità dell'opera, in modo che l'artista [e i suoi eredi, e gli archivi] possa seguire il percorso dell'opera e della sua integrità. E' evidente che per fare ciò ci vuole un gruppo composto da un legale, museo, artista, restauratore". Si veda inoltre BUCK L., GREER J., 2008, p. 91.

tutelarne la vendibilità anche in presenza di materiali intenzionalmente effimeri⁴²⁵.

Sulla falsa riga di *Inside_Installations*, il Museo del Novecento di Milano nel 2007 ha avviato un progetto pilota sullo studio delle installazioni complesse, DIC – Documentare Installazioni Complesse, insieme alla DARC di Roma, con cui si è cercato di stabilire un modus operandi che prevede un gruppo di lavoro all'interno del quale si sono studiate alcune installazioni di proprietà di vari musei italiani. Casi di studio di questo progetto: *Coma* di Alexander Brodsky del Museo del Novecento di Milano, una videoinstallazione di Bill Viola, *Vapore* (1975), e tre opere di Pistoletto, Mochetti, Sandison, installate contemporaneamente, di proprietà MAXXI (2007)⁴²⁶. Questo progetto ha previsto anche, in collaborazione con storici dell'arte, restauratori, architetti, il coinvolgimento di altri musei italiani, come il MART, la Fondazione Pinault, e il Guggenheim di Venezia. Lo scopo è stato quello di studiare una serie di opere di natura diversa per stabilire un protocollo generale per la documentazione, l'allestimento e lo stoccaggio delle installazioni complesse. Gli esiti documentali e i protocolli messi a punto in questo progetto non sono ancora pubblicati⁴²⁷.

425 Come ha confermato recentemente la collezionista Claudia Gianferrari, convegno *L'intento dell'artista di fronte alla conservazione dell'opera contemporanea*, a cura di Achille Bonito Oliva, Auditorium di Roma, 10 gennaio 2009.

426 Si veda il paragrafo 10.3, "Documentazione e rapporto con l'artista in Italia".

427 Se ne trovano cenni in BARBUTO A., 2008; nelle schede del MAXXI che accompagnano le esposizioni, DARC, 2007; è annunciata la pubblicazione di un testo a cura di Marina Pugliese e Barbara Feriani per la fine del 2009.

10. Documentazione: rapporto con gli artisti

10.1 Breve storia europea: Olanda, Inghilterra, INCCA

Si è visto nel paragrafo sulla copia e la replica come la volontà e le dichiarazioni dell'artista siano tenute in considerazione nei processi conservativi, con un portato di imprevedibilità e delega che arriva ad inficiarne l'utilità. La conservazione attraverso la documentazione si è proposta negli anni Novanta come approccio pseudo-oggettivo: registrando e rispettando le volontà dell'artista si rispetterà l'opera. Negli ultimi anni, come l'intervento di Lydia Beerkens già citato mette in luce⁴²⁸, si tende ad inserire questo genere di fonte *fra* quelle necessarie alla conservazione, mettendo in dubbio concettualmente la loro attendibilità. Non di meno, l'intervista con l'artista resta un fondamento della pratica conservativa di INCCA e di altri paesi europei, e le banche dati in questa direzione sono fra i progetti internazionali più vitali. L'avvio di queste che definisco “pratiche documentative dirette” si situa in Olanda nel 1939, quando l'artista Georg Rueter, segretario della Commissione di Supervisione sulle pitture della città di Amsterdam, invia una lettera-questionario a tutti gli artisti viventi le cui opere erano già nelle collezioni pubbliche della città. Rueter propone una lista di domande sui materiali dei dipinti, dai leganti alle vernici, chiedendo allo stesso tempo indicazioni sulle intenzioni estetiche di questi materiali, in modo da indirizzare i futuri restauri: ad esempio a proposito delle vernici, qualora l'obbiettivo dell'artista fosse di ottenere un effetto opaco “che si altererebbe drasticamente con l'uso di una vernice non desiderata dall'artista”⁴²⁹. Scrive Hummelen, che dà notizia di questo progetto sperimentale: “dalla lettera è chiaro che Rueter accetta che i pittori degli anni Trenta usino materiali e tecniche estremamente vari. All'artista viene offerta la possibilità di spiegare esattamente le proprie scelte per raggiungere i risultati desiderati. In altre parole, la lettera di Rueter riconosce l'importanza delle differenze nei materiali e nelle tecniche in relazione alle intenzioni artistiche”⁴³⁰. Nel 1963, l'istituzione del Laboratorio Centrale per la Ricerca sugli oggetti d'arte e scienza, poi parte dell'ICN (Netherlands Institute for Cultural Heritage), focalizza i suoi ambiti di ricerca sulla conservazione di materiali e pigmenti sintetici, con un approccio interdisciplinare, come nel caso del restauro di un *Achrome*, di Manzoni dello Stedelijk Museum di Amsterdam, nel 1972. Si trattava di un problema di pulitura di una tela formata da quadrati di cotone, ingiallita: sotto la supervisione di Ernst van de Wetering, storico dell'arte del Laboratorio Centrale per la

428 Si veda il paragrafo 8.6, “Repliche d'artista”.

429 HUMMELEN I., 2005, p. 22

430 Ibidem.

ricerca, un pool di scienziati e restauratori aveva affrontato il problema dell'intento estetico e degli effetti del tempo sull'opera, che entravano in contraddizione, "discrepancy". Il metodo di van de Wetetering, "unconventional" secondo Hummelen, fu quello di chiedere: chiedere consigli a collezionisti possessori di opere di Manzoni e ad artisti olandesi viventi vicini alla sua poetica, come Jan Schoonhoven e Henk Peeters del Gruppo Zero. "Intervistò artisti amici e collezionisti di Manzoni, che era morto, per ottenere una migliore comprensione del contesto dell'opera, e li coinvolse nelle decisioni sulla conservazione e il restauro. Artisti del giro più stretto di Manzoni, come Peeters e Schoonhoven, erano favorevoli alla ridipintura del quadro sporco. Schoonhoven aveva già ridipinto un'opera di Manzoni su richiesta di Manzoni stesso, e aveva ridipinto anche alcuni dei propri lavori. Anche Peeters avrebbe adottato la stessa pratica più avanti"⁴³¹.

Esiti di questo approccio sono nelle pratiche dello SBMK (Stichting Behoud Moderne Kunst), istituto di conservazione olandese fondato nel 1995 e partner dell'ICN nel progetto interdisciplinare di seminari sulla conservazione del contemporaneo, culminato in *Modern Art: who cares?*, convegno del 1997 che ha dato vita al network europeo INCCA (International Network for Conservation of Contemporary Art). L'intento di documentare materiali, tecniche e intenzioni degli artisti è uno dei cardini di questo progetto, per il quale vengono redatte dallo SBMK due schede modello di *data report* e *condition report*, elaborate nel 1997, pubblicate nel 1999 e ancora oggi consultabili nel sito web dell' INCCA⁴³². Il ruolo del museo cambia in relazione alla conservazione di installazioni, performance, video, new media art: "i conservatori diventano esecutori e interpreti durante le re-installazioni, e supervisor di protocolli di mantenimento. Il questionario di Rueter chiedeva di arrivare ad una istruzione: verniciare o non verniciare. Per la performance e l'installazione non si può puntare ad un libretto di istruzioni che garantisca performance "originali" e immutabili, perchè queste opere implicano un cambiamento, molte varianti sono possibili e in alcuni casi richieste. Il ruolo documentario del museo diventa dunque più importante"⁴³³. Archivi di interviste agli artisti vengono implementati da INCCA, dalla TATE, dal CIMAC di Milano, nell'intento di superare una visione della conservazione del contemporaneo legata alla conoscenza e preservazione dei materiali, e di conservare le intenzioni degli artisti e dati sul contesto, per assegnare ai materiali un significato nel caso siano conservabili, e per documentare il progetto dell'opera nel caso siano effimeri.

L'archivio del progetto Artists' Interview/ Artists' Archives portato avanti dallo SBMK e

431 HUMMELEN I., 2005, pp. 22-23. L'*Achrome* restaurato è di data imprecisata.

432 <http://www.incca.org/documentation/329-sbmk-registration-models> (18/2/2009)

433 HUMMELEN I., 2005.

dall'ICN si è sviluppato con modelli e protocolli per interviste efficaci: a partire dal 1999 con “Concept Scenario – Artists' Interview”⁴³⁴, nel 2000 INCCA propone “A Methodology for the Communication with Artists”⁴³⁵, nel 2002 si perviene alla guida “Best Practices for Artist's Interview”, redatta dal network INCCA⁴³⁶.

Il database SBMK-ICN è oggi confluito in IDAA, INCCA Database for Artists Archives, che contiene circa 200 interviste consultabili in rete dai membri di INCCA⁴³⁷. La struttura del database presenta i record delle interviste e non il loro contenuto (testo o video), ma permette di conoscere dove reperire le informazioni. Altri database sono stati sviluppati dal V2_ Institute for unstable media di Rotterdam⁴³⁸.

L'archivio di interviste della TATE modern, “Project Artist Interview” è legato alle acquisizioni delle opere di artisti viventi, e insiste oggi su protocolli informatici aggiornabili e fruibili in futuro. L'interesse che muove questa raccolta di informazioni è, nelle parole della TATE: “un artista può avere informazioni vitali su come ha fatto un'opera, in riferimento a specifiche tecniche o materiali. Può avere dettagli utili su come deve apparire. Alla TATE inoltre le indicazioni dell'artista sono importanti anche per i supporti da esposizione (basi, luci, proiettori). Quando aspetti di un'opera sono riconosciuti come potenzialmente problematici, i punti di vista dell'artista su un eventuale intervento di conservazione futuro possono essere registrati”⁴³⁹.

10.2 Documentazione e rapporto con l'artista in Germania

In Germania la documentazione dei processi creativi e delle intenzioni dell'artista è strettamente legata allo studio dei materiali: il primo archivio tedesco di interviste viene creato agli inizi degli anni Settanta da Erich Ganzert-Castrillo, oggi restauratore capo del Museo d'arte moderna di Francoforte sul Meno. L'Archivio (“Archive of techniques and working materials used by contemporary artists”) raccoglie i risultati dei questionari inviati agli artisti le cui opere sono conservate nel museo che Ganzert-Castrillo curava dal 1968, il Museo di Wiesbaden, pubblicati in prima edizione nel 1979⁴⁴⁰.

434 ICN, http://www.incca.org/files/pdf/projects_archive/1999_concept_scenario_artist_interviews.pdf

435 HUYS F., 2000, the Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, <http://www.incca.org/index.php/artist-participation/296-huysarticlecommunicationwithartist>

436 http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf

437 <http://www.incca.org/index.php/what-is-the-idaa>

438 www.v2.nl/

439 <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/interviews.htm>

440 GANTZERT-CASTRILLO E., 1979.

Heinz Althöfer, direttore del Restaurierungszentrum di Düsseldorf e pioniere del restauro dei materiali contemporanei, con Hiltrud Schinzel promuove una campagna di questionari a 39 artisti fra 1978 e 1981, che va a costituire il nucleo dell'archivio di Düsseldorf, e viene pubblicata per estratti nell'ampio studio sulla conservazione del contemporaneo di Althöfer⁴⁴¹.

Continuatori dell'impostazione di Althöfer sono Cornelia Weyer e Gunnar Heydenreich, del Restaurierungszentrum di Düsseldorf, che analizzano nel 1999 l'utilità di questa base di dati dei 39 questionari: “la maggior parte di questi furono compilati dagli artisti stessi e si riferiscono a specifiche opere del Kunstmuseum di Düsseldorf. Le domande concernono supporti, preparazioni, tecniche e verniciature. A volte troviamo note sul mantenimento o la possibile sostituzione di parti rotte. Alcune interviste contengono domande come “ quale pensa sia il problema più grave nella conservazione dell'arte moderna?”, o “sarebbe disposto a cooperare per risolvere il problema?”. Nessuna domanda era stata posta sull'iconologia dei materiali e sul possibile significato dei materiali e delle tecniche. Inoltre erano state sviluppate due metodologie di documentazione: video dell'artista al lavoro (ce ne sono cinque), e numerosi modelli redatti con l'obiettivo di documentare la relazione fra stile, materiali, tecnica, e vulnerabilità specifica”⁴⁴². Oggi il Restaurierungszentrum pensa di includere nel suo data-base i nomi degli artisti e delle opere studiate in quel progetto, ma non di trascrivere l'intero blocco di questionari. Il loro valore pratico è relativo, anche perchè non riportano indicazioni sulla fonte delle informazioni riportate: semplice osservazione della superficie dell'oggetto, raggi X o analisi chimiche o fisiche, dichiarazione dell'artista. In futuro i questionari “storici” si terranno in considerazione come indicazioni contestuali⁴⁴³. Una nuova lista di domande, che riconsideri anche il significato dei materiali e il coinvolgimento decisionale dell'artista, è stata proposta dal Restaurierungszentrum nell'ambito dei gruppi di studio del convegno “Modern Art: Who Cares?”.

“Checklist for interviewing an artist

- Informazioni sui materiali (marche, composizioni, fabbriche produttrici)
- Tecniche impiegate, collaborazione con assistenti/altri laboratori/amici
- Significato delle tecniche e dei materiali, ragioni della loro scelta
- Campioni dei materiali, documentazione dell'artista su materiali e tecniche (documentazione primaria o secondaria), altri luoghi in cui sono conservati documenti sui materiali e le tecniche

441 ALTHÖEFER H., 1985.

442 WEYER C.; HEYDENREICH G., 1999, pp. 385-388.

443 Ibidem.

—Opinioni o raccomandazioni per l'installazione, l'esposizione, la manutenzione, il deposito e il trasporto

—Opinioni o raccomandazioni riguardo trattamenti di conservazione preventiva (ad esempio verniciatura)

—Il grado fino a cui i cambiamenti nell'aspetto dell'opera (come risultato dell'invecchiamento o di danni) sono previsti/accettati; esperienza di invecchiamento/danni; dipendenza del significato dell'opera dallo stato di preservazione

—Opinioni sugli interventi [di restauro]; stato dell'opera in cui un intervento deve essere preso in considerazione; grado fino a cui l'intervento è previsto/accettato, esperienze di conservazione/restauro:

– considerazioni estetiche

– autenticità (quali parti non devono essere necessariamente originali nell'ottica del significato dell'opera)

– storicità

– funzionalità (in relazione al significato dell'opera, accettazione della sostituzione di parti per mantenere la funzionalità)

– preservazione del valore (aspetti economici)

— Vecchie collaborazioni con restauratori

— Interesse a divulgare queste informazioni

Nota data e luogo dell'intervista!⁴⁴⁴.

Da notare che le domande sulla composizione dei materiali costituiscono una parte minore rispetto alle domande sulla conservazione: vengono richieste opinioni e raccomandazioni soprattutto sul legame fra materiali e significato dell'opera, con l'obbiettivo dichiarato di derivarne indicazioni per interventi futuri.

Nel 1997 il Restaurierungszentrum ha inviato un questionario a 36 musei tedeschi, sui loro sistemi di documentazione e registrazione dei materiali e delle tecniche degli artisti contemporanei. L'obbiettivo era di creare un inventario della quantità e della qualità delle informazioni esistenti in Germania, e della accessibilità di queste informazioni. Un altro questionario era stato inviato ai produttori di materiali sintetici. I risultati dicono che: c'è bisogno di informazione e documentazione; i musei hanno interesse a scambiare i dati, ma esprimono riserve a digitalizzare informazioni delicate; a collezionisti e conservatori non interessa che il grande pubblico abbia accesso all'informazione, mentre uno scambio fra

444 Ibidem.

professionisti sembra essere una buona idea; i produttori di materiali conservano le formule per un massimo di dieci anni, anche se queste vengono utilizzate più a lungo; la maggior parte dei produttori offrono collaborazione per la conservazione su specifica richiesta⁴⁴⁵.

10.3 Documentazione e rapporto con l'artista in Italia

In Italia il ricorso diretto alla voce dell'artista costituisce un approccio metodologico oggetto di discussione e non accettato da tutte le istituzioni.

Ripartendo da Brandi, per il quale l'opera d'arte uscita dallo studio dell'artista ha reciso il suo legame con l'autore e si relazione ai fruitori presenti, si possono individuare le ragioni storiche e culturali di questa cautela verso il coinvolgimento dell'artista vivente nei processi conservativi.

Non è un caso che il progetto italiano più strutturato di interviste con gli artisti, sia partito nel 2003 a Milano, dal Museo del Novecento, dalla curatrice Marina Pugliese, dal 2007 coordinatore di INCCA Italia. Il progetto, già citato, prevede la compilazione di tesi di laurea su artisti viventi, che contengano interviste e costituiscano una base dati per futuri restauri.

“La chiusura al pubblico del Museo del Novecento, in attesa dell’inizio e della realizzazione dei lavori di ristrutturazione dell’Arengario a Milano, ci ha permesso di impostare un discorso di conservazione programmata grazie ad una serie di collaborazioni: il primo progetto è partito nel 2003 e riguarda le interviste con gli artisti viventi di cui il museo avesse opere in collezione. Questo progetto coinvolge l’Istituto Centrale per il Restauro, con il dottor Basile, e l’Università di Milano con l’Istituto di Storia dell’Arte, con Giorgio Zanchetti e soprattutto Bianca Tosatti che è la docente di tecniche artistiche. L’idea era quella di mappare il nostro patrimonio, chiedendo il coinvolgimento degli artisti per quanto riguardava le tecniche esecutive e le loro idee sulle problematiche conservative, qualora le opere nel futuro avessero presentato dei problemi, però non limitandoci semplicemente allo spazio dell’intervista ma anche analizzando e studiando ogni singola opera. Fino ad ora abbiamo realizzato 15 tesi e il progetto è tuttora in corso e parzialmente pubblicato nel mio libro recentemente edito da Bruno Mondadori, *Tecnica Mista. Materiali e procedimenti nell’arte del XX secolo*. In questo modo ci siamo collegati all’INCCA, International Network for Conservation of Contemporary Art, una rete di specialisti finalizzata all’archiviazione di documenti e alla definizione di linee guida per le problematiche conservative del contemporaneo”⁴⁴⁶. Le interviste pubblicate in

445 Ibidem.

446 PUGLIESE M., (b) 2008, p. 43.

Tecnica mista riprendono parte di quelle edite da Marina Pugliese nel 2000 per l'Accademia dei Lincei, e hanno un intento funzionale e documentario⁴⁴⁷.

Nel campo della conservazione di opere in collezione privata, in Italia il contatto e la comunicazione di opinioni e indicazioni fra restauratori e artisti viventi è ampiamente attestato, come riporta in numerosi esempi il libro di Antonio Rava e Oscar Chiantore del 2005⁴⁴⁸. Il caso di un Igloo di Mario Merz, *Objet cache-toi* (1969) smembrato durante lo stoccaggio in pezzi separati e ri-assemblato nel 2001 da Rava, su indicazione dell'artista e con una nuova datazione, è un caso di “esecuzione differita” come la chiama il restauratore, con terminologia mutuata dal linguaggio architettonico, ed è, ai fini del presente discorso, un caso in cui la voce presente dell'artista autorizza la riattivazione di un'opera vecchia di trent'anni, tramite la creazione ex novo di parti non restaurabili, come la scritta al neon⁴⁴⁹. Nello specifico, il recupero di un'opera altrimenti persa, di un collezionista privato, e dunque il recupero di un valore economico.

In generale si può affermare che in Italia, in assenza di protocolli metodologici di approccio all'artista vivente, sia in corso una mediazione fra impostazione storicistica (tesi di laurea con interviste) e accordo diretto con l'artista (restauratori, a volte curatori di museo come nel progetto del MAXXI). Qualora l'artista sia vivo, in mancanza di linee di orientamento, c'è un'ampia discrezionalità sul grado di partecipazione da accordargli.

Tracciamo una breve storia *per exempla*.

La donazione Burri alla GNAM, tranne *Grande Sacco* (1952) e *Legno G59* (1959), è rimasta un “deposito legale” fino al perfezionamento nel 1993, e vede l'artista padrone e partecipe delle vicende conservative delle opere per trent'anni⁴⁵⁰.

Nel 1970 il suo *Catrame* (1950) viene rifoderato alla GNAM: scrive Bruno Mantura “di quel *Catrame*, circa sei anni fa, si rese necessaria la rifoderatura, con mio grande dispiacere [...] Burri, subito chiamato ritenendosi necessaria la sua consulenza, rise, come fa spesso, di fronte alle mie preoccupazioni”⁴⁵¹. Un “catrame ad olio”, sempre conservato in GNAM ma non ancora donato, negli anni Settanta viene pulito da Burri lavandolo sotto l'acqua corrente⁴⁵²; *Grande plastica* (1962) viene dotata dall'artista in prima persona di un nuovo telaio montato

447 PUGLIESE M., 2000; PUGLIESE M., 2006, pp. 172-221.

448 CHIANTORE O., RAVA A., 2005.

449 CHIANTORE O., RAVA A., 2005, pp. 232-233.

450 BARBUTO A., (a) 2005, p. 314, n. 23.1.

451 MANTURA B., 1976, p. 7.

452 ZORZI S., 1995, p. 91

in loco negli anni Ottanta, modificando l'aspetto dell'opera⁴⁵³.

Grande Rosso P 64 (1964), infine, grande plastica vandalizzata, è restaurata da Barbara Cisternino nel 1978⁴⁵⁴, in un complesso intervento di reintegrazione dal recto dell'opera, reso possibile grazie alla collaborazione di Burri che fornisce campioni della plastica originale.

L'atteggiamento dell'istituzione Galleria nazionale d'arte moderna nei confronti dell'artista vivente Burri è di ricercata collaborazione, e di pieno riconoscimento di diritti morali e di intervento sulle opere, che, va rimarcato, erano ancora di proprietà dell'artista.

La collezione di opere Cinevisuali della GNAM è un corpus di proprietà della galleria che deriva da una attenta politica di acquisizioni avviata da Palma Bucarelli negli anni Sessanta, anche su suggerimento di Argan.

Durante il restauro e la re-installazione delle opere curato da Mariastella Margozzi e compiuto nel 1996, gli artisti viventi sono stati contattati e seguite le loro indicazioni riguardo alle sostituzioni: ad apertura di catalogo “si ringraziano per le informazioni e l'assistenza offerta Gabriele De Vecchi, Davide Boriani, Julio Le Parc, Enzo Mari, Getulio Alviani, Grazia Varisco, Dino Gavina e Mauro Marzocchi”⁴⁵⁵. La relazione dei restauri è pubblicata da Barbara Cisternino, anche a nome degli altri restauratori GNAM Luciana Tozzi, Rodolfo Corrias, Paola Carnazza: la collaborazione con gli artisti è testimoniata nel caso di De Vecchi, Le Parc, Mari, che “si sono offerti per intervenire sulle opere, soprattutto per il reperimento dei materiali o per perfezionare il movimento e rendere più diretto il messaggio artistico”⁴⁵⁶. De Vecchi, ad esempio, ha ri-eseguito l'opera *Superficie in vibrazione* (1959-1963)⁴⁵⁷, una superficie di gomma para ricoperta di spilli in movimento. L'artista ha reperito la para naturale di supporto analoga all'originale, provvedendo a rimontarla e a riposizionare gli spilli, anch'essi nuovi, “adottando la stessa tecnica della prima esecuzione”⁴⁵⁸. Anche nel caso di Julio Le Parc, la collaborazione con l'artista si traduce in un rifacimento dell'opera quasi totale: *Continuel lumière-mobile* (1960-1963), una struttura di leggeri elementi specchianti appesi a fili e illuminati dal basso, in seguito alle numerose installazioni e stoccaggi in deposito aveva perso la “mensola con tutti gli originali elementi di alluminio appesi. Soltanto un quadrato di alluminio con ancora un pezzetto di nylon incollato è rimasto a

453 BARBUTO A., (b) 2005, p. 316, n. 23.6.

454 CISTERNINO B., (a) 1996, pp. 62-64.

455 MARGOZZI M., 1996.

456 CISTERNINO B., (b) 1996, p. 26.

457 MARGOZZI M., 1996, scheda 20.

458 Ibidem.

testimonianza”⁴⁵⁹. Il restauro è quindi la ricostruzione dell'opera in materiali più durevoli: “con la partecipazione diretta dell'artista, l'intervento è consistito in: sostituzione della originale mensolina di legno dipinta di bianco da cui pendono i fili con una di alluminio (...); sostituzione dei quadrati di alluminio con quadrati in acciaio inox (più specchianti) e loro posizionamento secondo progetto fornito dall'artista (...)”⁴⁶⁰. L'opera, considerata nei suoi aspetti progettuali, è stata “migliorata” nella scelta dei materiali e soprattutto “integrata” con una nuova struttura in alluminio, in sostituzione dell'originale perduto. Per molte altre opere della collezione cinevisuale è stato possibile realizzare restauri “tradizionali”, di pulitura e di sostituzione di parti usurabili come i motori: quanto preme sottolineare sono i casi in cui la “sostituzione” ha interessato in sostanza l'intera opera.

Un caso analogo, sempre in Galleria nazionale, riguarda un *Tube* in alluminio smaltato di giallo di Eliseo Mattiacci: l'opera, realizzata nel 1967 e acquistata nel 1970 dal museo, è giunta ad un punto di degrado tale da essere stata replicata dall'artista stesso nel 1980 in occasione dell'esposizione *Arte Povera* al Palazzo delle Esposizioni. L'opera è quindi oggi una “replica autografa che rimpiazza il primo esemplare”⁴⁶¹, ed è esposta con la doppia datazione “1967-1980”. Testimonia Rodolfo Corrias della GNAM che nei depositi del museo la versione del 1967 è ancora presente, e restaurabile in base alle tecniche di “metallizzazione” utilizzate negli anni Novanta sulle vasche in ferro dei *32 mq di mare circa* di Pascali⁴⁶².

Progetto DIC – Documentare Installazioni Complesse, Sandison/Mochetti/Pistoletto (MAXXI 2007). La parte finale del progetto DIC, già citato nel capitolo su *Inside Installations*, frutto di una collaborazione fra Museo del Novecento di Milano e DARC (oggi PARC), interessava l'installazione nello stesso luogo e nello stesso tempo di tre opere molto diverse: *Tenda di lampadine* (1967) di Pistoletto, *(Movimento pseudo-perpetuo) Sfera avional* (1967-68) di Mochetti, *Collapse-Construct* (2005) una videoproiezione di programma informatico di Charles Sandison. Il progetto ha avuto luogo nel settembre 2007, e ha costituito, come le precedenti installazioni di *Gargoyle* (1990) di Tony Oursler, e di *Vapore* (1975) di Bill Viola al Museo Andersen di Roma, anche l'occasione di mostrare al pubblico parti della collezione del Museo MAXXI, acquisita e in deposito sino al termine dei lavori di costruzione del contenitore museale previsti per la fine del 2009. Ho potuto assistere alle operazioni di installazione delle tre opere, che provenivano quindi di necessità da un deposito

459 MARGOZZI M., 1996, scheda 34.

460 Ibidem.

461 MARTORE P., in MARGOZZI M., 2007, p. 94.

462 Comunicazione personale 18/12/2008; si vedano i paragrafi 5.6 e 6.1 per le vicende conservative di Pascali.

e che sono state “riattivate” con modalità differenti. Pistoletto non era presente, la sua rete di lampadine anni Sessanta a 25 volt è stata resa integralmente funzionante tramite la sostituzione di alcune lampadine fulminate; il modo di presentazione originale, con la rete pendente dalla parete e mollemente adagiata per terra, è stato riprodotto da fotografie d'epoca, da una prima installazione alla Biennale di Venezia del 1966.

L'opera di Mochetti, una sfera pendente molto in alto dal soffitto, con un motore interno che la tiene in moto perpetuo, è stata reinstallata dall'artista, molto presente, e irritato da una collocazione della sua opera in presunto conflitto visivo con quelle degli altri: le decisioni sono state prese dall'artista, l'opera è stata lievemente spostata rispetto all'impostazione curatoriale. Da segnalare che nella scheda di presentazione dell'opera si dice “quello che Mochetti mette in atto è un raffreddamento dell'estetica romantica e un rifiuto del gusto feticistico che lega l'opera all'oggetto. Dell'opera infatti Mochetti realizza in seguito più versioni che tentano di dare una risposta allo stesso quesito.[...] Ciò si inserisce in un più vasto clima di dematerializzazione della pratica artistica che si fa sempre più riflessione sul suo statuto. Mochetti vuole dichiaratamente risolvere l'opera sul piano teorico, procedendo per postulati e teorie che nel corso del tempo vengono confutati, in un processo continuo di convalida”⁴⁶³.

L'opera di Sandison, artista scozzese nato nel 1969, che lavora con programmi informatici che formano immagini random sempre diverse da strisce di numeri, era da re-installare predisponendo un pc, un proiettore, una parete. L'artista, pure molto presente ma collaborativo, ha aiutato i tecnici informatici, fornendo le indicazioni sull'effetto visivo che desiderava dalla proiezione. L'opera consiste, per l'artista che si è fatto lungamente intervistare, nella matrice di programma: sono supporti sostituibili, il computer che fa girare il programma, il videoproiettore, ovviamente la parete.

Le opere reinstallate in questa fase del Progetto DIC sono tutte di proprietà pubblica, del MAXXI: l'artista affermatissimo, Pistoletto, non si muove e l'approccio conservativo è storico, risale alle fonti (le foto della Biennale), un po' come sarebbe se l'artista fosse morto.

L'artista vivente che risponde al clichè del genio egocentrico, Mochetti, determina l'installazione: non fosse che l'opera è venduta allo Stato, e responsabilità conservative e scelte curatoriali dovrebbero essere in carico ai funzionari statali. Entrano in ballo però i diritti morali dell'artista, che ha effettivamente diritto a non vedere snaturata la sua opera anche una volta alienata⁴⁶⁴.

463 DARC, MAXXI Installazioni, Mochetti, 2007.

464 Si veda MUSSO A., 2008; CORRIAS LUCENTE G., 2008.

L'artista giovane, in carriera ma anche con la mentalità “*sharing*” dell'ultimo decennio, collabora con i conservatori e i tecnici, fornisce indicazioni utili, reinstalla la sua opera spiegando, non accentrando. Gira sempre con una borsa di hard-disk dove conserva le matrici dei suoi programmi, gli “originali” in senso classico, e dichiara che non sono riproducibili.

L'atteggiamento dei conservatori e dei curatori che da questa esperienza dovrebbero derivare “protocolli di reinstallazione e documentazione” non è univoco: la collaborazione con gli artisti sembra tradursi in esecuzione di volontà, efficace quando l'artista ha a cuore opera e fruitori (Bill Viola, Sandison), meno efficace quando “l'intento artistico” da rispettare si risolve in esibizione autoreferenziale. Occorrenze del genere, “autore imprevedibile”, si sono viste nel paragrafo 8.6 sulla copia, con il caso di Claassen.

Quanto si vuole rimarcare qui è come l'aspirazione alla creazione di una base dati di documentazione diretta debba tendere a costituirsi *in partenza* come archivio storico, anche in rapporto ad artisti viventi. Gli esempi tratti dall'ambito delle collezioni pubbliche (GNAM, MAXXI) sembrano suggerire che la partecipazione degli artisti alle scelte conservative è in Italia più che una conquista o una proposta metodologica (vedi INCCA), un clone metodologico che sottende un retaggio del passato: la visione dell'arte contemporanea come arte “vivente”, sempre nuova, che abbiamo visto nelle definizioni della Commissione Franceschini, su cui l'autore può sempre tornare, anche ritoccano e rifacendo come Burri. In questo ambito, dunque, l'indicazione brandiana sulla “non riattivazione del processo creativo” mantiene un valore indicativo.

Nell'ambito del privato, delle gallerie come delle collezioni private, il rapporto di continuità fra opera e artista è ancora più serrato e non descrivibile: il ricorso all'artista, qualora vivente, è la prima risorsa del collezionista in panne. Rifacimento, sostituzione, indicazione di un buon restauratore sono decisioni che dipendono dall'autore dell'opera. Così nella prassi: mettere questa realtà alla prova di “modelli decisionali” interdisciplinari che comprendono storici, conservatori, scienziati, ragioni del pubblico è rivelare che non sempre i “riguardanti” di heideggeriana memoria cui l'opera è affidata sono i conservatori⁴⁶⁵.

10.4 Indagine: ricorso all'intervento degli artisti nelle istituzioni

Anche per saggiare la diffusione del ricorso all'intervento dell'artista in problemi conservativi su opere già musealizzate, ho realizzato una indagine nel 2007 per conto dell'Associazione Amici di Cesare Brandi. Obiettivo della ricerca è stato quello di mappare e valutare il grado

465 Si veda il paragrafo 9.3, nota 398.

di sensibilità al problema della conservazione e del restauro dell'arte contemporanea, da parte di istituzioni italiane per il contemporaneo a gestione pubblica, privata, mista. Un'indagine analoga era stata condotta a nome dell'Istituto Centrale per il Restauro, nel 2000, da Andrea Carini, oggi restauratore della Soprintendenza di Brera, inviando via fax un questionario sintetico a 208 enti: dalle 51 risposte ottenute all'epoca si rileva come fossero più numerosi rispetto al 2007 gli enti che dichiaravano di non effettuare conservazione programmata, e di non effettuare affatto interventi di restauro. Altro risultato notevole dell'indagine del 2000 è la netta prevalenza del ricorso all'intervento degli artisti all'interno delle istituzioni private.

Lo stesso questionario è stato utilizzato nell'indagine, che, a sette anni di distanza, si è rivolta ad un panorama italiano mutato. L'istituzione della DARC nel 2001, poi PARC, oggi soppressa, l'apertura del primo spazio espositivo del MAXXI a Roma, nel 2003, il MACRO dal 2002, come l'apertura di musei d'arte contemporanea al Sud, il MAN di Nuoro nella nuova sede dal 2004, il PAN e il MADRE a Napoli dal 2005, il MUSMA di Matera dal 2006, l'attivazione della Triennale di Torino (2005), le fondazioni private come la Merz a Torino (2005) o la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo che dal 2002 ha uno spazio attivo a Torino, sono sommari esempi macroscopici che testimoniano come in 7 anni l'investimento sull'arte contemporanea in Italia si sia intensificato.

In questo caso un questionario è stato posto alle istituzioni: anticipando le conclusioni si può dire che il quadro che si presenta indica una sensibilità alta al problema della conservazione del contemporaneo, ed una casistica varia di soluzioni proposte che testimonia come il problema sia non solo sentito ma anche affrontato. Anche le realtà che non hanno risposto, come la GAM di Torino, o il Museo del Castello di Rivoli, hanno esperienze consolidate in materia.

L'indagine è stata condotta, via posta elettronica, dal gennaio 2007 a metà marzo 2007.

Il campione è costituito da 200 enti, selezionati, con collezioni permanenti dal novecento ad oggi, comprendenti quelli interpellati nel 2000, emendati dagli enti chiusi, e nuove istituzioni.

Le risposte pervenute sono circa 40.

I 22 enti pubblici che hanno risposto al questionario sono: Civico Museo d'arte contemporanea di Milano (PAC), la GNAM di Roma, il MAXXI di Roma, l'Istituto per i beni artistici, Culturali e Naturali dell'Emilia Romagna, il MART di Trento e Rovereto, la Galleria civica di Modena, il Museo Morandi di Bologna, la raccolta Manzù di Ardea, il Museo Guttuso a Bagheria, il Palazzo delle Papesse – centro Arte Contemporanea di Siena, il Museo

d'arte contemporanea di Villa Croce a Genova, il CAMeC di LA Spezia, la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze, i Musei Civici di Cagliari.

Gli enti pubblici che si riferiscono a realtà municipali minori sono: la Galleria Regionale d'arte contemporanea “Luigi Spazzapan” di Gradisca d'Isonzo (Gorizia),), la GAM di Gallarate, il civico museo d'arte moderna e contemporanea “Castello di Masnago” a Varese, il Museo galleria del Premio Suzzara a Suzzara (Mantova), la collezione “Cesare da Sesto” a Sesto Calende (Varese), la Galleria d'arte moderna Aroldo Bonzagni di Cento (Ferrara), il Museo dei Bozzetti di Pietrasanta (Lucca), AM international di Bivongi (Reggio Calabria), il Museo della scultura di Villa Glori a Roma.

I 13 enti privati che hanno risposto, fondazioni e musei, sono: il MUSMA di Matera, la Fondazione Palazzo Albizzini-Collezione Burri di Città di Castello, il Museo Marino Marini di Firenze, il KustMeranoArte di Merano, l'Ateliersulmare –Fiumara d'Arte di Antonio Presti in Sicilia, la Fondazione De Chirico a Roma, la Fondazione Merz di Torino, il MUSEUM – Laboratorio per l'arte contemporanea di Bagheria, il Museo Casabianca di Malo, Venezia, del collezionista Giobatta Meneguzzo, il Museo Palazzo Ricci della Fondazione Cassa di Risparmio di Macerata, il Museo Coevo di Catanzaro, l'Associazione Arte e spiritualità di Brescia, la Galleria d'arte comunale “Pro Civitate Christiana” ad Assisi.

Enti misti sono: la Fondazione Museion di Bolzano, il Museo civico di arte moderna e contemporanea del comune di Mombercelli, Operabosco Museo di Calcata.

Il campione, costituito dai soli enti che hanno inviato risposta al questionario, è omogeneo dal punto di vista delle collezioni, tutte permanenti monografiche o collettive di opere d'arte del XX e XXI secolo, tranne la GNAM le cui collezioni partono dal 1783.

I risultati più rilevanti ai fini di questa ricerca sono quelli che riguardano la consulenza richiesta agli artisti: da un lato, tranne la GNAM di Roma e due istituti privati, Fiumara d'arte in Sicilia e il Museo Casabianca di Malo (Vicenza) che hanno un laboratorio di restauro interno, il ricorso a restauratori esterni è prevalente, dall'altro l'intervento diretto degli autori e di altri artisti è considerato una risposta conservativa, come avviene nel caso del Palazzo delle Papesse a Siena, come ente pubblico, e di KunstMerano Arte e Museum Bagheria come fondazioni private. Il grado di collaborazione con gli artisti è ovviamente diversificato, dall'intervento di “restauro” sulla propria opera (che nessun ente ha dichiarato), alla consulenza (Museum Bagheria e Casabianca), alla documentazione, come nel progetto di interviste con gli artisti del Museo del Novecento di Milano, curato da Marina Pugliese.

Tabella riassuntiva delle risposte:

	Enti pubblici: 22	Enti pubblici (%)	Enti privati: 12	Enti privati (%)
effettuano				
interventi di restauro:	15	68	10	83
non effettuano interventi di restauro:	5	23	3	25
effettuano manutenzione programmata:	14	64	7	58
non effettuano manutenzione programmata:	6	27	3	25
hanno rapporti continuativi con restauratori esterni:	9	41	6	50
attivano consulenze esterne mirate:	12	55	6	50
coinvolgono gli autori o altri artisti:	11	50	7	58
hanno un laboratorio di restauro interno:	1	5	2	17
Con fondi pubblici:	14	64	1	8
Con fondi misti:	3	14	1	8
Con fondi privati:	0	0	4	33
Che non hanno fondi:	6	27	4	33

11. La materia assente: new media art. Documentazione come strategia conservativa

Si è visto nel paragrafo sulla copia come la documentazione possa costituire non solo un archivio sull'opera ma l'effettiva opportunità di consistenza dell'opera. Allontanandoci via via dall'opera oggettuale, approcciando l'originalità dell'idea e non del materiale con l'opera concettuale, abbiamo visto con gli ambienti (Schwitters, Gallizio), e infine con le installazioni, come aumenti progressivamente l'importanza della documentazione, che arriva a coincidere con la conservazione stessa dell'opera.

Richiamando le indicazioni di Michele Cordaro al Convegno di Rivoli nel 1987⁴⁶⁶, l'eventualità di conservare solo foto e documenti di una performance o di un ambiente, non ha trovato seguito, né in Italia né in Europa: la documentazione è oggi il supporto per la riproposizione dell'opera e non la testimonianza di un evento irripetibile.

L'ipotesi che si delinea è che ad oggetti mutati corrispondano teorie differenti: ripartendo le classi di opere dalle avanguardie storiche ad oggi in poli-materiche, concettuali (in cui il poli-materismo, l'uso di "qualunque cosa", ha funzione simbolica e non pittorica), new media art (video, installazioni, net-art) si rileva come quest'ultima classe di opere stia producendo una riflessione specifica, che lega alla mutabilità degli oggetti da preservare (a supporto tecnologico, soggetto a obsolescenza rapida e continua) un approccio conservativo, definito "conservazione attiva", che si modifica con il suo oggetto⁴⁶⁷.

La mia ricerca, dopo aver affrontato il problema del funzionamento "tradizionale" (e "brandianamente" quasi coerente) delle opere materiche, e della sostituzione e della replica nelle opere concettuali, si è concentrata dunque sui problemi generati dalla riproduzione e reinstallazione di new media art.

Le definizioni di *new media art*, arte tecnologica, time-based media art, sono oggetto di un lavoro di delimitazione che interessa da anni storici dell'arte in Italia, come Silvia Bordini e Valentina Valentini, e istituti internazionali come il DOCAM (Documentation et conservation des art mediatiques) della Fondazione Daniel Langlois di Montreal cui fa capo il Variable Media Network, il V_2 di Rotterdam, che dal 2003 ha attivato il progetto Capturing Unstable Media, l'IMAI – Intermedia Art Institute di Düsseldorf istituito nel 2005.

Ai fini della loro conservazione si considerano new media art le opere che utilizzano supporti tecnologici e multimediali (video, proiezioni, installazioni, televisori, computer, programmi informatici, rete internet).

466 Si vedano i paragrafi 5.1, 5.5.

467 SABA C., 2007, p. 22.

Nella produzione di new media art, o time-based media art, il distacco fra opera e materiali costitutivi, significato e struttura, si accentua, spostando il contenuto dell'opera (istanza estetica; *meaning*, identità secondo le definizioni europee) verso un cospicuo necessario quantitativo di metadati (la "documentazione": l'intervista all'artista sul significato dell'opera, i dati tecnici sull'hardware, sul software, sul contesto di fruizione) che, registrati, vanno ad insistere sui medesimi supporti digitali delle opere stesse. Il riversamento delle opere in supporti software aggiornati procede in parallelo al riversamento dei dati documentali sulle opere stesse. La produzione dell'archivio di preservazione, effettuata in presenza delle opere e degli artisti, durante la reinstallazione o l'acquisizione delle opere da parte delle istituzioni museali, è l'effettiva "tecnica di restauro" di questo tipo di opere.

Il progetto Media Matters, che coinvolge Tate Modern, MOMA, San Francisco MOMA, New Art Trust, affronta il problema conservativo della time-based media art proprio a partire dalla sua acquisizione, con protocolli di esame pre-acquisto che includono una ricognizione preventiva sulla riproducibilità delle opere, che influisce sull'opportunità o meno di comprarle. Il progetto si rivolge alle istituzioni pubbliche, mettendo a punto una serie di schemi di controllo per la pre-acquisizione, appunto, l'acquisizione, la conservazione e la riproposizione; questi schemi sono scaricabili dalla rete e rientrano nell'approccio "pragmatico" di area anglosassone, come proposta di "best practices" condivisibili e senza copyright⁴⁶⁸.

La problematicità teorica implicata in queste possibilità riguarda a mio avviso una preponderanza della funzione conservativa su quella creativo-produttiva, in cui l'opera sembra dover nascere già in funzione della sua archiviazione, in un processo di documentazione in atto del presente che tende a sollevare la storia dell'arte dalla funzione critica e interpretativa. D'altro canto, le intenzioni dell'artista e la tendenza registrativa attuale, operata su oggetti selezionati dal mercato e in subordine dalle istituzioni, creano una base di fonti altrimenti irrecuperabili che nel tempo storico saranno interpretabili anche come dati contestuali di questa epoca, e non necessariamente come la pretesa "verità dell'opera".

Un approccio europeo alla "conservazione attiva" è esemplificato dal progetto CASPAR-Cultural, Artistic and Scientific knowledge for Preservation, Access and Retrieval, tra i partners italiani il CNR⁴⁶⁹, che sviluppa procedure di conservazione digitale applicabili ad archivi cartacei, new media art, performances musicali contemporanee. Riproducibilità e

468 <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediamatters/>

469 www.casparpreserves.eu

reinterpretabilità, connaturate all'esecuzione di una partitura musicale, sono modelli concettuali utilmente applicati alla reinstallazione e ri-performazione di opere di *new media art*. I modelli di processo proposti in CASPAR si analizzeranno nel capitolo 12.

11.1 Il video: *art/tapes/22*

Le problematicità di una archiviazione indiscriminata e passibile di stravolgere il senso dell'opera sono state criticamente analizzate da Cosetta Saba in relazione al progetto di conservazione del fondo *art/tapes/22* della Biennale di Venezia: un fondo di videotapes derivanti dall'omonima galleria di Firenze, attiva dal 1972 al 1976 grazie alla attività di Maria Gloria Bilocchi, e che vede Bill Viola tecnico e responsabile della produzione nel 1974-75. Il corpus di *art/tapes/22*, composto di videocassette, "riversato", cioè tradotto da supporto analogico a digitale, è stato studiato da Cosetta Saba, dell'Università di Udine⁴⁷⁰, proprio in relazione al "cortocircuito teorico" che il riversamento comporta. Procedura di conservazione dell'immagine, la conversione in digitale può significare un'attualizzazione dell'opera, che può essere sottoposta a trattamenti "cosmetici", di miglioramento del segnale visivo, ed essere immessa in un nuovo contesto di fruizione (da video fruito in galleria a file condivisibile in rete). Questo comporterebbe una perdita dell'istanza storica, definita dai dati contestuali anni Settanta: il "video sporco" e visibile da pochi, in proiezioni a carattere di "evento", per volontà dell'artista o per limiti oggettivi dell'epoca di creazione, istanza storica che non può essere negata oggi dalle possibilità della tecnica.

Il video, analogico, si presta prima della digitalizzazione ad una analisi "brandiana", constando di una parte "fisica", il nastro, materia e supporto dell'opera che viene sottoposto a restauro, e archiviato perchè non riutilizzabile, e di una parte eminentemente visiva, l'immagine, che viene "trascritta". L'analisi di Cosetta Saba sottolinea come il restauro possa intervenire solo *dopo* l'acquisizione e la digitalizzazione dell'immagine, la sua "riformattazione" tramite trasferimento su supporto digitale, che già però modifica l'opera. "La trascrizione è una delle dimensioni del restauro preservativo del supporto "originale" dell'opera che deve continuare ad essere salvaguardato stabilizzando il processo degenerativo (attraverso metodiche ricorsive di manutenzione e del mantenimento di precise condizioni

470 Direttore del master II livello in Ideazione, Allestimento e Conservazione dell'opera audiovisiva contemporanea (IACC) e docente di Teoria e tecnica del linguaggio cinematografico e televisivo al DAMS dell'Università di Udine.

ambientali). Sempre che la trascrizione del supporto comporti delle trasformazioni ritenute accettabili e che non cancelli i segni della “storicità” dell'opera e del passaggio del tempo in una “irreale” nitidezza e stabilità dell'immagine elettronica. È requisito fondamentale che l'opera “sopravviva” come documento e come esperienza estetica in modo coerente alla propria storia culturale”⁴⁷¹. Successiva al “salvataggio” dell'immagine è la considerazione del “supporto presentazionale”, il nastro magnetico, che “è anche materia costitutiva”⁴⁷². Il restauro nel campo del video scinde dunque trattazione e restauro del nastro magnetico, entrando nel campo della refrigerazione della celluloido e dell'identificazione dei diversi formati (1 pollice, ½ pollice, U-matic), e conservazione dell'immagine tradotta in files: due archivi paralleli, di oggetti inutilizzabili (istanza storica e materia: i nastri), e di “filmati”, immagini-movimento (istanza estetica). Come già emerso per le installazioni, si pone la questione della costruzione della memoria del recente passato: solo i video che saranno riversati *in tempo* saranno fruibili in futuro, data la rapidissima obsolescenza dei supporti, problema specifico della time-based media art. La selezione di questa storia dell'arte *in fieri* rischia di dipendere da istanze economiche (ciò che il mercato propone alle acquisizioni museali), e dalla costruzione di rapporti (la donazione Giaccari).

La crescente complessità delle risposte conservative alla new media art solleva il problema della preservazione dell'opera attraverso i dati sull'opera, e della preservazione dei dati stessi, cioè della creazione dell'archivio, la "banca dati" che costituisce una delle prime risposte, ma non l'unica sufficiente, al problema della conservazione del contemporaneo.

11.2 GAMA - Gateway to Archives of Media Art

Nel campo della preservazione della new media art i progetti internazionali sono innumerevoli: questo perchè la new media art e la questione della sua trasmissione al futuro non costituiscono che una parte del problema globale della conservazione dell'informazione digitale.

In Europa il progetto GAMA, Gateway to Archives of Media Art, partecipa ai fondi comunitari del programma E-content plus, (2005-08), con un budget di 149 milioni di euro per “rendere i contenuti digitali più accessibili, usabili, sfruttabili. [...] Il programma sostiene il coordinamento a livello europeo fra biblioteche, musei e archivi e la preservazione delle collezioni digitali per assicurare la disponibilità di contenuti culturali, accademici e scientifici

471 SABA C., 2007, pp. 55-56.

472 SABA C., 2007, p. 57.

per il loro uso futuro. Il programma inoltre promuove la qualità dei contenuti attraverso metadati ben definiti e rinforza la cooperazione fra fornitori e utenti di contenuti digitali [“digital content stakeholders”]⁴⁷³.

GAMA è stato lanciato nel novembre 2007, con un finanziamento di 1,2 milioni di euro, e il suo obiettivo è di creare un portale europeo che metta in rete tutti gli archivi di media art, di enti pubblici e privati, nell'interesse del pubblico, dei curatori, e mediatori. Nella presentazione del progetto: “Le opere d'arte create con tecnologia new media costituiscono uno dei generi d'arte contemporanea più popolari: la new media art. Il suo appeal presso il grande pubblico è basato sull'importanza che le nuove tecnologie come internet e le apparecchiature digitali hanno nella vita di tutti i giorni. La new media art esplora i cambiamenti dei rapporti fra cultura e tecnologia [...] Gli archivi di new media hanno un valore incalcolabile fra le collezioni d'arte moderna. L'obiettivo è di creare una piattaforma centrale che unisca un numero significativo di archivi di media art e i loro contenuti digitalizzati, con un accesso facile e orientato al fruitore. Il consorzio che lancia il progetto gestisce il 55% degli archivi online di media art europei, la cui aggregazione assicurerà un incremento dell'usabilità, re-usabilità e visibilità oltre le reti consuete (“cross border visibility”) attraverso un'interfaccia comune. La piattaforma dovrebbe svilupparsi velocemente fino a diventare il portale centrale europeo per tutte le persone interessate alla new media art”⁴⁷⁴.

L'ente capofila del progetto è il Technologie Zentrum Informatik der Universität Bremen, i partners sono: Akademie der bildenden Künste Wien, (AT); University of Science and Technology (PL); Argos – interdisciplinary centre for art and audio-visual media (BE); Atos Origin s.a.e. (ES); C3 Center for Culture & Communication (HU); CIANT International Centre for Art and New Technologies (CZ); Stiftelsen Filmform (SE); Heure Exquise! (FR); Hochschule für Gestaltung Karlsruhe - University of Arts and Design Karlsruhe (DE); Hochschule für Künste Bremen - University of the Arts Bremen (DE); Hogeschool voor de Kunsten Utrecht - Utrecht School of the Arts (NL); IN2 search interfaces development ltd (DE); Instants Vidéo (FR); Ludwig Boltzmann Institut Media Kunst, Forschung (AT); Netherlands Media Art Institute Montevideo/Time based Arts (NL); SCCA, Center for Contemporary Arts – Ljubljana (SI); Technologie Zentrum Informatik, Universität Bremen (DE); Universitat de Barcelona - Laboratori de Mitjans Interactius (ES); Zürcher Hochschule der Künste - Zurich University of Arts (CH).

473 <http://www.gama-gateway.eu/>

474 Ibidem.

La presentazione di questo progetto europeo mostra come la questione conservativa della new media art sia questione più di enti di ricerca sulle nuove tecnologie che di musei. I musei ricorrono cioè a protocolli sviluppati di necessità in altri ambiti della conoscenza, come in altro senso cominciava ad avvenire con la collaborazione con il tecnico elettricista o con il tecnico informatico nel caso delle installazioni.

L'apertura del campo artistico all'ibridazione con la “vita di tutti i giorni”, che con la net-art è al suo punto di coincidenza assoluta, è l'esito presente dell'estetizzazione del quotidiano preconizzata da Debord (*La società dello spettacolo*, 1967). Se tutto è arte e l'arte si nutre di altra arte (arte di “post-produzione”, secondo Borriaud)⁴⁷⁵, l'unicità dell'esperienza estetica è persa, come già dai tempi della *perte de l'aura* di benjaminiana memoria (1936). L'astanza, la differenza dell'opera dal resto delle cose, non è più in questione.

La conservazione della new media art negli approcci “archivali” rapidamente proposti coincide con una fruibilità estesa, ed una riproducibilità illimitata, che è costitutiva di questo tipo di opere d'arte.

I problemi teorici che Cosetta Saba si pone rispetto al video sembrerebbero decadere di fronte alla net-art, alla smaterializzazione completa dell'opera. Per risalire alla materia di queste opere dobbiamo porci il problema dei server di rete e dei codici html (codici di programmazione di internet), che pure cambiano e si aggiornano continuamente. L'aggiornamento continuo delle opere è quindi tecnica e teoria della loro conservazione.

11.3 Variable Media Approach: documentare l'intento artistico per reinterpretarlo

Protocolli specifici sono stati sviluppati dal Variable Media Approach Network: un modello di “best practices” scaturito da una estrema concettualizzazione dei suoi “oggetti di conservazione”.

Il network è formato da: Berkeley Art Museum/Pacific Film Archives, Berkeley; Franklin Furnace, New York; Guggenheim Museum, New York; Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, Montreal; Performance Art Festival + Archives, Cleveland; New York; Walker Art Center, Minneapolis; Rhizome.org.

The Variable Media Network è coordinato da: Jon Ippolito, Associate Curator of Media Arts, Solomon R. Guggenheim Museum; Assistant Professor of New Media, The University of Maine; Alain Depocas, Director of the Centre for Research and Documentation (CR+D), Daniel Langlois Foundation; Caitlin Jones, Daniel Langlois Variable Media Preservation

475 BORRIAUD N., 2004.

Fellow at the Solomon R. Guggenheim Museum.

Il lavoro di studio del Variable Media Network ha condotto alla pubblicazione nel 2003 di *Permanence Through Change: The Variable media Approach*, edito dal Solomon R. Guggenheim Museum, in New York, and the Daniel Langlois Foundation, in Montreal⁴⁷⁶.

Il Variable Media Approach si rivolge a tutta l'arte a supporto effimero, considerando “new media”, nuovi media, non solo i supporti tecnologici. Si autodefinisce “paradigma filosofico”: “per gli artisti che lavorano in formati effimeri che vogliono che la posterità possa fare esperienza delle loro opere più direttamente che attraverso documentazione di seconda mano e aneddoti, il “Variable Media paradigm” incoraggia gli artisti a definire il loro lavoro indipendentemente dal medium, così che l'opera possa essere tradotta una volta che il medium corrente sia obsoleto. Questo richiede che gli artisti immaginino forme accettabili che le loro opere potrebbero prendere in nuovi media, e di passare attraverso delle linee guida per riconfigurare l'opera in una nuova forma quando l'originale è decaduto irrimediabilmente”⁴⁷⁷. L'apertura a tutti i media e supporti ricerca le affinità concettuali fra installazioni, performances e net art, considerandone tratto costitutivo l' *impermanenza*, più che la presenza o l'assenza di materiali.

Il Variable media approach definisce le opere in base a categorie di *comportamenti* [behaviors]. Le traduco di seguito.

Opere contenute [Contained]: “anche dipinti e sculture possono provocare questioni spinose: queste opere sono contenute nei loro materiali costitutivi [un modo di dire che consistono in questi materiali, ma anche che sono come “ristrette” in questi]. Per affrontare queste alterazioni in materiali altrimenti stabili, il questionario Variable Media (VM) domanda all'artista se l'opera andrà protetta, se la superficie lucida o ruvida andrà preservata, e se si potrà sostituire una cornice fatta dall'artista.”

Opere installate [Installed]: “Per gli obiettivi delle linee guida VM, dire che un'opera d'arte deve essere “installata” implica che la sua installazione fisica è più complessa della semplice appensione a un chiodo. Esempi di opere con questo comportamento sono opere che si estendono a riempire uno spazio deputato o fanno uso di uno spazio inusuale come l'esterno di un palazzo o una piazza pubblica. Per queste opere il questionario VM traccia domande sulla collocazione site specific come dimensione, accesso pubblico, e illuminazione.”

Opere performati [Performed]: Nel paradigma VM, opere performati sono non solo danza,

476 DEPOCAS J., IPPOLITO J., JONES C., 2003. I risultati di questa ricerca sono integralmente disponibili su http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html

477 <http://www.variablemedia.net/e/welcome.html>

musica, teatro e performance art, ma anche opere per cui il processo è importante come il prodotto finale. Per queste opere il questionario VM accerta le istruzioni che attori, curatori, installatori devono seguire per completare l'opera, oltre a informazioni più convenzionali come il set, il cast, gli attrezzi di scena.”

Opere interattive [Interactive]: “mentre la parola [“interattivo”] è prevalentemente applicata ai media elettronici come installazioni con uso di computer e siti web, l'interattività descrive anche installazioni che permettono ai visitatori di manipolare o di portare a casa componenti materiali dell'opera. Il questionario VM registra indicazioni come il tipo di interfaccia; il metodo con cui i visitatori modificano il lavoro; le forme in cui tracce di questo intervento sono registrate dall'opera.”

Opere registrate [Recorded]: “nel paradigma VM, un medium registrato viene “riprodotto” se una copia del master originale dell'opera d'arte risulta aver perso qualità. Questo tipo di media include foto, film, audio e video analogici”.

Opere duplicate [Duplicated]: “dire che alcuni aspetti di un'opera possono essere duplicati implica che la copia non sia distinguibile dall'originale da un osservatore indipendente. Questo comportamento si applica ad artefatti che possono essere perfettamente clonati, come i media digitali, o ad artefatti che comprendono ready made, parti industriali, o seriali.”

Opere codificate [Encoded]: “Dire che un'opera d'arte è codificata implica che parte di questa o tutta è scritta in un codice di computer o in qualche altro linguaggio che richiede codifica (come le notazioni di danza). In caso di opere con componenti non digitali, i componenti digitali possono, a volte, essere archiviati separatamente”.

Opere in rete [Networked]: “un'opera in rete [“networked”] è concepita per essere vista su un sistema di comunicazione elettronica, in una Local Area Network (LAN) o su Internet. Networked media sono siti Web, e-mail, e lo streaming on line audio e video⁴⁷⁸”.

Le strategie di preservazione del Variable Media Approach sono codificate e disponibili in rete: “Il paradigma Variable Media permette agli artisti di scegliere fra quattro strategie per affrontare l'obsolescenza di un particolare mezzo, come ad esempio le lampadine di Dan Flavin a luce fluorescente.”

“Storage/Immagazzinaggio

La strategia conservativa prevalente - strategia di default per la maggior parte dei musei - è di conservare l'opera fisicamente, se questo significa imballare attrezzature o l'archiviazione

478 <http://www.variablemedia.net/e/welcome.html>; terms: behavior

digitale dei file su disco. Immagazzinare una installazione di luce fluorescente di Flavin significa semplicemente acquistare uno stock di lampadine fuori produzione e metterle in una cassa. Il principale svantaggio di immagazzinare materiali obsolescenti è che l'opera verrà a scadenza una volta che questi materiali effimeri cesseranno di funzionare.

Emulation/Emulazione

Emulare un'opera significa elaborare un modo di imitare l'aspetto originale dell'opera attraverso mezzi completamente diversi. Emulare una installazione di luce fluorescente di Flavin richiederebbe costruire lampadine fluorescenti che producano la stessa luce e somiglino all'aspetto fisico delle lampadine originali. Possibili svantaggi dell'emulazione includono costi proibitivi e incoerenza con l'intento dell'artista. Ad esempio, Flavin aveva deliberatamente scelto di usare ordinari componenti da banco piuttosto che materiali o tecniche “esoteriche”.

Migration/Migrazione

Migrare un'opera comporta l'aggiornamento delle attrezzature e del materiale di partenza. Le lampadine fluorescenti obsolete delle installazioni di luce di Flavin potrebbero essere aggiornate e cambiate in luci alogene o fluorescenti di tonalità e luminosità paragonabili alle originali. Il principale svantaggio della migrazione è che l'aspetto originale delle opere d'arte probabilmente subirà cambiamenti in un nuovo medium. Anche se impianti luminosi odierni emanano una luce simile agli originali di Flavin, possono, come dispositivi, avere un aspetto diverso.

Reinterpretation/Reinterpretazione

La strategia più radicale è quello di reinterpretare il lavoro, ogni volta che viene ri-creato. Reinterpretare una installazione di luce di Flavin significherebbe chiedersi quale medium contemporaneo avrebbe il valore metaforico della luce fluorescente nel 1960. La reinterpretazione è una tecnica pericolosa quando non giustificata dall'artista, ma può essere l'unico modo per ri-creare le prestazioni, l'installazione, o opere d'arte in rete destinate a variare con il contesto⁴⁷⁹.

L'inclusione nel campo dei “nuovi media” anche di opere a supporto materiale rinnovabile, come sono le installazioni, porta questo approccio ad una rimarchevole apertura concettuale e

479 <http://www.variablemedia.net/e/welcome.html>; terms: strategies

a procedure consapevoli nel valutare rischi e benefici. Le possibilità che sono ammesse nella preservazione di opere “a media variabili” risultano in certo senso molto più ampie e “aperte” di quelle che si sono viste proposte per le opere composte da “materiali non tradizionali” e “concettuali”.

Lo stoccaggio di materiali “originali d'epoca” per sostituzioni, come in Italia si è proposto per le pagliette in ferro o gli scovoli di plastica di Pascali⁴⁸⁰, non è che il grado zero della preservazione, ed espone il limite di una obsolescenza programmabile, che porta a termine l'opera all'esaurirsi dei pezzi stoccati.

Non identificare l'originalità dell'opera con i materiali costitutivi, come è detto nel “paradigma filosofico” del progetto, permette di “emulare”, cioè ricreare l'opera con dispositivi che riproducano aspetto e effetto dei dispositivi originali. L'emulazione rientra nel campo della replica, opera *come*, che sembra l'originale, indistinguibile.

La “migrazione” è il trasferimento del contenuto da un supporto ad un altro che ne garantisca l'aspetto innovando radicalmente il supporto. Ha qualcosa a che vedere con lo strappo di affreschi e il trasferimento di opere pittoriche da tavola a tela: l'indifferenza per la materia e la prevalenza accordata all'aspetto. Si noti che fino a questo livello il Variable Media approach parla di “aspect” e non di “meaning” dell'opera.

La reinterpretazione è infine un processo radicalmente creativo. In questa opzione l'interpretazione è la base per la creazione ex-novo di un'opera che ha con l'opera da conservare un rapporto che si può definire d'ispirazione.

È notevolissima la distanza di questa accezione di “interpretazione” da tutte le tendenze in atto in Italia oggi: la metodologia dell' ICR, che considera l'interpretazione, secondo le metodologie brandiane, in quanto apertura a e comprensione dell'opera, in direzione del rispetto della sua propria “unità potenziale”; le proposte di INCCA Italia per “fissare” il significato dell'opera in un certificato sottoscritto dall'artista, che vanno nella dichiarata direzione di evitare le interpretazioni, potenzialmente falsanti, dei conservatori.

11. 4 Oral history: documentare le percezioni del fruitore

L'approccio Variable Media pone l'accento sul rapporto fra intento artistico e conservatori, verificando quanto questa intenzionalità inscritta nei “nuovi media” potrà essere rispettata e in quale misura andrà tradotta. Un approccio simmetrico alla documentazione è invece quello della *oral history*, con termine mutuato dalla ricerca storica antropologica: la raccolta delle

480 Si vedano i paragrafi 5.6 e 6.1.

testimonianze dei fruitori, dei testimoni, dei percettori dell'opera. La differenza fra i due approcci è ben descritta da Caitlin Jones e Lizzie Muller, che hanno curato un progetto di documentazione sull'opera interattiva e digitale *The Giver of Names*, (1991) di David Rockeby, per conto del Daniel Langlois Center for Research and Documentation, di Montreal, uno dei partner del Variable Media Network⁴⁸¹.

Le due studiose descrivono le differenze fra i due approcci alla documentazione: “L'obiettivo della ricerca di Caitlin Jones era di esaminare un numero di modelli di documentazione esistenti focalizzati sull'intento dell'artista. L'obiettivo di Lizzie Muller era di trovare il modo di documentare e archiviare le descrizioni del pubblico della loro esperienza dell'opera.

L'approccio di Caitlin, basato sugli strumenti del Variable Media Approach, era indirizzato a individuare l'intenzione dell'artista come fondamento della futura conservazione. Il principio chiave di questo approccio è di registrare informazioni sull'essenza (il “kernel”) dell'opera⁴⁸², indipendentemente dal media in cui si manifesta. Questo approccio privilegia la relazione fra gli aspetti concettuali dell'opera (le idee filosofiche sottese alle intenzioni dell'artista) e gli aspetti tecnici dell'opera (comprendendo le decisioni che l'artista ha preso riguardo i componenti fisici dell'opera, il software, l'installazione e i fattori ambientali).

L'approccio di Lizzie si focalizza sugli aspetti esperienziali dell'opera – come l'opera “accade” per i membri del pubblico nel modo reale – ed enfatizza l'argomento che l'opera d'arte (specialmente le installazioni interattive) esiste in primo luogo nell'esperienza umana, più che in oggetti discreti. La strategia di questo approccio è di creare un “ritratto vivente” dell'opera per come effettivamente “accade” attraverso interviste approfondite a veri componenti del pubblico. Quando abbiamo cominciato a raccogliere documentazione ci siamo trovate di fronte ad un apparente conflitto fra le nostre prospettive: mentre l'approccio di Caitlin cercava di identificare una forma “ideale” dell'opera attraverso una esplorazione delle qualità dell'opera “indipendenti dai media”⁴⁸³, l'approccio di Lizzie enfatizzava l'esperienza “reale”, che era spesso molto lontana dalle descrizioni delle aspettative e dei desideri dell'artista. La distanza fra le intenzioni dell'artista e le esperienze del pubblico non è una realizzazione nuova in termini di teoria dell'arte. La rivoluzione critica post-strutturalista dell'ultimo secolo ha definito la posizione autoriale come una prospettiva soltanto privilegiata, ma non definitiva, nell'interpretazione di un'opera. In ogni caso questa distanza rimane un problema per le strategie di documentazione e preservazione per l'arte effimera in cui, in assenza di un

481 JONES C., MULLER L., 2008.

482 “Kernel” è termine prettamente informatico, che indica il “cuore” del computer; la definizione è la versione più “aggiornata” di “immagine”, “meaning” già incontrati negli approcci estetici e semiotici alla conservazione, per indicare “ciò che va preservato di un'opera d'arte”.

483 Si veda più sopra, “paradigma filosofico” del Variable Media Approach.

oggetto d'arte definito, discreto, materico, le intenzioni dell'artista costituiscono in molti casi la base fondante di come un'opera dovrà essere conservata, rimessa in scena, e descritta in futuro. Abbiamo riconosciuto una tensione produttiva fra i due approcci, e fra le versioni “reale” e “ideale” dell'opera che li motivano. Entrambi forniscono informazioni complementari e contribuiscono a creare una visione d'insieme dell'opera più profonda e complessa. Il Variable Media approach serve a catturare informazioni dettagliate sulle intenzioni dell'artista e sul grado di variabilità dei componenti tecnici dell'opera. La nozione di “versione ideale” dell'opera di solito emerge dall'esperienza dell'artista nelle numerose, diverse installazioni dell'opera. Guardando alle differenze nelle diverse “versioni” dell'opera, questo approccio fornisce ai conservatori un'immagine più chiara di quali elementi è importante preservare nel tempo, agli occhi dell'artista. Tuttavia questo approccio costruisce un'idea dell'opera che spesso non è mai esistita nel mondo reale⁴⁸⁴.

L'approccio esperienziale, dall'altro lato, cattura l'esperienza reale nel mondo e fornisce un'immagine ricca e dettagliata dell'opera per come è esistita; ma non fornisce informazioni tecniche essenziali su come e perché è stata realizzata⁴⁸⁵.

L'approccio “esperienziale” si pone come complemento dell'approccio documentale che accorda diritto di interpretazione e di definizione della “verità” dell'opera esclusivamente al suo autore. La documentazione di come l'opera è “nel mondo” è affidata alla percezione ed esperienza del pubblico: ritorna la direzione a-specialistica che si è incontrata ad esempio nelle teorie di Muñoz-Viñas, per il quale nelle scelte conservative dovrebbero essere rispettate anche le esigenze percettive dei fruitori, dato che “la conservazione è per le persone” non vincolando le decisioni conservative alle interpretazioni dei soli storici dell'arte e conservatori⁴⁸⁶.

L'approccio della “oral history” è egualmente “reader-oriented”, ma è un approccio documentale, non un decision-making-model: in altre parole considera il fruitore come fonte storica da registrare nel presente, insieme alle volontà dell'artista, per trasmettere al futuro un dossier più completo sull'opera.

Il risultato dello studio condotto secondo i due approcci, Variable Media (artist oriented) e Oral History (viewer oriented), è una Documentary Collection consultabile online nel sito

484 Echi di Viollet Le Duc: il restauro come ristabilimento di una condizione dell'opera che potrebbe non essere mai esistita. Nel caso presente questa “libertà del conservatore” fondata sulle “volontà dell'artista” è giudicata come arbitraria, individuando il limite delle pratiche conservative e di documentazione fondate sulla “parola” dell'artista.

485 JONES M., MULLER L., 2008.

486 Si veda il paragrafo 7.1.

della Daniel Langlois Foundation⁴⁸⁷. La collezione di documenti contiene dunque il video dell'intervista con l'artista, immagini dell'installazione, indicazioni tecniche e di hardware, disegni, foto del contesto dell'installazione, e interviste video con i visitatori, prese durante la visione dell'opera, all'uscita, e due interviste ai custodi dello spazio espositivo. La selezione degli intervistati comprende professori, studenti, curatori d'arte, anziane signore con i nipotini; le interviste sono sedici e registrano impressioni e commenti del pubblico rispetto all'interazione con l'installazione. La metodologia è assimilabile a quella delle indagini sul pubblico dei musei, a partire da Bourdieu (*L'amour de l'art*, 1970) alla recente indagine condotta a cura di Maria Mercedes Ligozzi e Stefano Mastrandrea sul pubblico della GNAM di Roma, che registra tramite questionario scritto le sensazioni di singoli visitatori durante l'osservazione di opere diverse, dall'*Ercole e Lica* di Canova al *Sacco* di Burri. Molto differente è la finalità dei due progetti: da un lato un'indagine sulla comprensione dell'arte e sul significato dell'esperienza sociale della visita al museo; dall'altro l'inclusione dell'esperienza del fruitore nella costruzione del significato di un'opera ai fini della sua conservazione⁴⁸⁸.

La metodologia della Oral history è descritta da Lizzie Muller in *Toward an oral history of new media art*⁴⁸⁹.

I riferimenti dichiarati di questo metodo sono nella filosofia di Dewey (*Art as experience*, 1934) e nelle pratiche storiche di collazione di testimonianze orali come altrimenti irrecuperabili connotazioni non solo del contesto ma del “cuore” dell'evento. Nel campo della new media art, in cui l'interattività è parte costitutiva ed essenziale dell'estrinsecazione dell'opera, l'assenza di dati sulle esperienze e sui comportamenti del pubblico consegnerebbe al futuro una idea parziale di “come era fatta” (di per sé; dagli altri) l'opera.

Il caso di studio, già citato sopra come oggetto della ricerca congiunta con Caitlin Jones, è *The giver of the names* di David Rockeby, un'opera composta da una telecamera su un piedistallo, e numerosi oggetti per terra, tra cui molti giocattoli. Il visitatore è invitato a scegliere un oggetto e a metterlo di fronte alla telecamera, che ne cattura l'immagine e la proietta su uno schermo a fianco dell'oggetto reale. L'immagine viene poi processata da un computer che la scompone in forme elementari e ne traduce la forma nel nome corrispondente (“vaso”), che viene scritto e pronunciato dal computer stesso. Senza l'atto iniziale del visitatore, che sceglie l'oggetto, il complesso apparato di traduzione non si attiva.

La scelta di registrare anche le reazioni del pubblico è inserita da Lizzie Muller nel campo più

487 <http://www.fondation-langlois.org/html/e/selection.php?Selection=DCL7&NumPage=2139>

488 LIGOZZI M., MASTRANDREA S., 2008.

489 MULLER L. 2008, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2096>

vasto della Oral History, intesa come documentazione diretta (di prima mano) raccolta o prodotta (interviste) presso gli artisti e i loro collaboratori: nel caso del pubblico si tratta di informazioni da produrre, da stimolare, non da raccogliere. Il rischio dell'arbitrarietà e inutilità delle opinioni soggettive di visitatori contattati esplicitamente è ovviato da Muller nella scelta di un metodo che pone nell'attendibilità dell'intervistatore il riferimento univoco delle varie esperienze: “catturare l'esperienza del pubblico è difficile e controverso, ci sono varie obiezioni al fatto che si possa riuscirci, come l'inseparabilità del passato di ognuno dall'esperienza presente o l'ineffabilità dell'esperienza in linguaggio. [...] A parte la storia dell'arte, ci sono metodologie che derivano dall'antropologia, dalla sociologia e dalla psicologia che registrano le esperienze. [...] Credo che sia fondamentale per il ricercatore identificare una definizione di esperienza che trovi adeguata, e di sviluppare metodi rigorosi e riflessivi di registrazione che catturino la loro definizione di esperienza nel modo più completo possibile. La mia ricerca è stata influenzata dal fenomenologo Merleau-Ponty e dal pragmatista John Dewey. Da qui, la mia nozione di esperienza si concentra nella sua natura incarnata nella persona che la fa (“embodied”) e situata nello spazio e nel tempo, e nell'intreccio dei suoi aspetti pre-riflessivi e riflessivi”⁴⁹⁰.

11.5 Oral history: recupero antropologico della memoria di opere perse

La nozione di Oral History è inclusa nelle pratiche di documentazione dell'arte contemporanea, non solo nell'accezione sperimentale di registrazione delle esperienze del pubblico, ma anche nel senso più ovvio di raccolta di informazioni da testimoni d'epoca e dall'artista, collaboratore, collezionista, curatore di museo. Un caso recentemente esposto da Ursula Schädler Saub, a proposito delle installazioni effimere di collettivi di artisti tedeschi della fine degli anni Settanta, lamenta proprio l'assenza di testimonianze: in questo caso sulla conformazione, sull'installazione e finanche sull'attuale collocazione delle opere, che per essere state installate in luoghi e modi estemporanei sono ad oggi perdute e documentate da poche fotografie. I collettivi, di Monaco, si ispiravano alla filosofia situazionista e a Fluxus, e avevano un forte connotazione politica, intendendo l'arte di azione, anche spontaneista, una risposta all'iperteoricismo seguito al Sessantotto. Il Kollektiv Herzogstrasse, attivo fra 1975 e 1982, ad esempio, realizzava installazioni collettive in luoghi temporaneamente occupati, come un capannone industriale in Lothringer Strasse a Monaco nel 1980: dell'installazione, percorribile e “interattiva” in una accezione anni Ottanta, non restano documentazione né

490 MULLER L., 2008.

residui materiali o progetti, solo qualche foto. Recuperare la “storia orale” di queste opere significa intervistare oggi gli artisti anziani, come Helmut Rieger, che, dopo aver partecipato ad una stagione artistica si vede cancellato dalla storia dell'arte, rimpiangendo e rinnegando in qualche modo la propria stessa poetica effimera. Schädler Saub sottolinea come il rapporto delle istituzioni e dei curatori museali con installazioni di questo tipo sia di relativo interesse: per un museo rimane più opportuno, più semplice, collezionare oggetti. Da qui una scrittura della storia dell'arte che seleziona e lascia fuori manifestazioni artistiche anche importanti: cosa passa alla storia, e perchè? La risposta della studiosa tedesca individua il caso e il mercato come fattori determinanti, “seldom the quality of the work”, raramente la qualità dell'opera. La conservazione delle opere e della loro documentazione si pone come scrittura della storia dell'arte, selezione *in fieri* del patrimonio di un'epoca da tramandare al futuro⁴⁹¹.

491 International Symposium "Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives"; 13-14 gennaio 2009, University of Applied Sciences and Arts Hildesheim/Holzminden/Göttigen Faculty Preservation of Cultural Heritage, atti in stampa autunno 2009.

12 Opere immateriali: l'archivio come dispositivo di conservazione⁴⁹²

12.1 Il progetto CASPAR

La documentazione come raccolta di dati sull'opera (metadati) implica il processo di archiviazione di questi metadati come presupposto necessario alla loro stessa conservazione e alla conservazione dell'opera. Nel caso di opere prive di supporto materiale, riproducibili, effimere o meglio eventuali, come le performances (musicali, sceniche, artistiche), l'archivio di informazioni diventa il vero deposito delle opere. L'approccio del progetto europeo CASPAR è orientato alla creazione di strumenti per la gestione di archivi di dati e, nel campo dell'arte, per la documentazione di opere performative, e fonda la sua filosofia sul concetto di “preservation through changes”, preservazione attraverso il cambiamento.

CASPAR -Cultural, Artistic and Scientific knowledge for Preservation, Access and Retrieval – è un progetto finanziato dall'Unione Europea nell'ambito del Sixth Framework Programme (Priority IST-2005-2.5.10, "Access to and preservation of cultural and scientific resources"). Nasce nel 2005, ed ha fra i suoi partners principali il CNRS (Centro Nazionale per le Ricerche francese), l'Università di Tecnologia di Compiègne UTC (Francia), l'INA (Institut Nationale pour l'Audiovisuelle, Francia).

Nel 2008 ha concluso la prima parte dei suoi lavori e l'UTC/CNRS ha pubblicato on line “CYCLOPS”⁴⁹³, una scheda di registrazione della documentazione per opere performabili (musica, performances), scheda utilizzabile per gestire database. Il punto di vista di fondo di CASPAR deriva da un'idea di condivisione della conoscenza e degli strumenti per gestirla che è propria della mentalità del world wide web, la rete internet diffusa dal 1993. Ad oggetti smaterializzati (le performances) rispondono tecniche di conservazione smaterializzate, (archiviazione in rete), ma non irreali o inefficaci. Il problema di creare archivi altrettanto effimeri delle opere, registrando e gestendo le informazioni in codici (di programmazione e decodifica) che muteranno rapidamente, rende l'aggiornabilità e la modificabilità caratteristiche essenziali di questo archivio, che non è paragonabile ad un deposito di documenti, incrementabile, ma pieno di oggetti certi.

Un secondo principio della filosofia di CASPAR, nell'approccio CNRS è “preservation through access”, preservazione attraverso l'accesso: l'uso e l'usabilità della base di dati in rete permetterà, attraverso l'accesso e l'interazione delle persone interessate, che l'archivio stesso

492 Questo capitolo è stato rivisto da Johann Holland, ingegnere del UTC/CNRS e sviluppatore del tool CYCLOPS.

493 http://www.utc.fr/caspar/cyclops_v1/

non invecchi, aggiornando i suoi codici e anche le interpretazioni dell'opera. L'unico modo di tramandare un'opera new media del XXI secolo sembra essere quello di modificarla continuamente, registrandone le differenti fasi e versioni.

12.2 Le fasi del progetto

Composto da enti di ricerca prettamente scientifici, il primo obiettivo di CASPAR è stato di individuare il gruppo di interessati alla conservazione delle arti performative, che chiama “Comunità deputata” o “Comunità Artistica”. La domanda cui cerca risposta è: “come garantire che un'opera d'arte che produci oggi possa essere riperformabile in futuro?” L'oggetto della conservazione è appunto un'opera prodotta oggi, che già oggi va preservata. L'approccio del gruppo di ricerca prevede l'interazione fra una serie di “ipotesi”, formulate rispetto ad un “campo artistico”, per come questo è delineato e inteso dal campo scientifico cui appartiene il gruppo di ricerca, l' “ingegneria della conoscenza”. L'oggetto-arte è in prima istanza equiparato ad un “oggetto della conoscenza” da gestire, conservare, rendere fruibile, come una “informazione”, e necessita di uno studio specifico per essere compreso nella sua “artisticità”. È conservazione pensata da ingegneri.

Non a caso l'obiettivo generale di CASPAR è di sviluppare sistemi di gestione di dati dal campo scientifico, culturale, artistico. Se per il campo scientifico l'obiettivo è di registrare, aggiornare, preservare dati sperimentali, per non ripetere l'esperimento, per il campo artistico registrare, aggiornare, preservare dati deve servire a riprodurre l'esperienza artistica, a riperformare l'opera.

L'approccio al campo artistico è stato condotto attraverso “interviste a persone delle istituzioni artistiche potenzialmente interessate alla preservazione dei loro fondi. Per ogni intervista abbiamo cercato di capire in primo luogo lo stato dell'arte (approccio specifico, strumenti e pratiche in atto per la preservazione, tipo di opere da preservare, altre necessità). Quindi abbiamo mostrato all'intervistato lo strumento di preservazione (“the Preservation Tool”) per riceverne commenti sui suoi obiettivi e le sue funzioni”⁴⁹⁴.

L'interazione fra comunità artistica e comunità scientifica è condotta attraverso la ricerca di linguaggi interoperabili, di schemi logici e semantici, rappresentazioni formali che siano comprensibili ed utilizzabili da chi non appartiene alla comunità scientifica⁴⁹⁵.

Come dice Bruno Bachimont, coordinatore del progetto per la parte dell'Università di

494 <http://www.utc.fr/caspar/wiki/pmwiki.php?n=Main.Approach>

495 BACHIMONT, B., GEBERS, E., HOLLAND, J., 2008.

Compiègne, “the artistic testbed”, il “banco di prova” artistico è l'obiettivo più problematico del progetto CASPAR, perchè la visione fortemente analitica del team di ingegneri dedicati al progetto deve gestire informazioni “fuzzy”, imprevedibili, incoerenti come possono essere quelle che concernono la produzione artistica.

La schematizzazione “dati/contenuti; processazione dei dati/preservazione dei contenuti” è complessa da applicare a dati (artistici) che incidono sui contenuti e sui risultati dell'estrinsecazione dell'opera. Un caso di studio che CASPAR ha proposto per esibire il suo sistema di pensiero riguarda una composizione musicale “acusmatica”, di Hans Tutschku, *Distance Liquide* (2003). Da questo UTC/CNRS ha sviluppato il tool CYCLOPS.

Una composizione acusmatica è una registrazione in file audio composta da 8 tracce per 8 canali audio. Durante la performance il file è trasmesso direttamente dall' *acousmanion*, senza registrazione su cassetta.

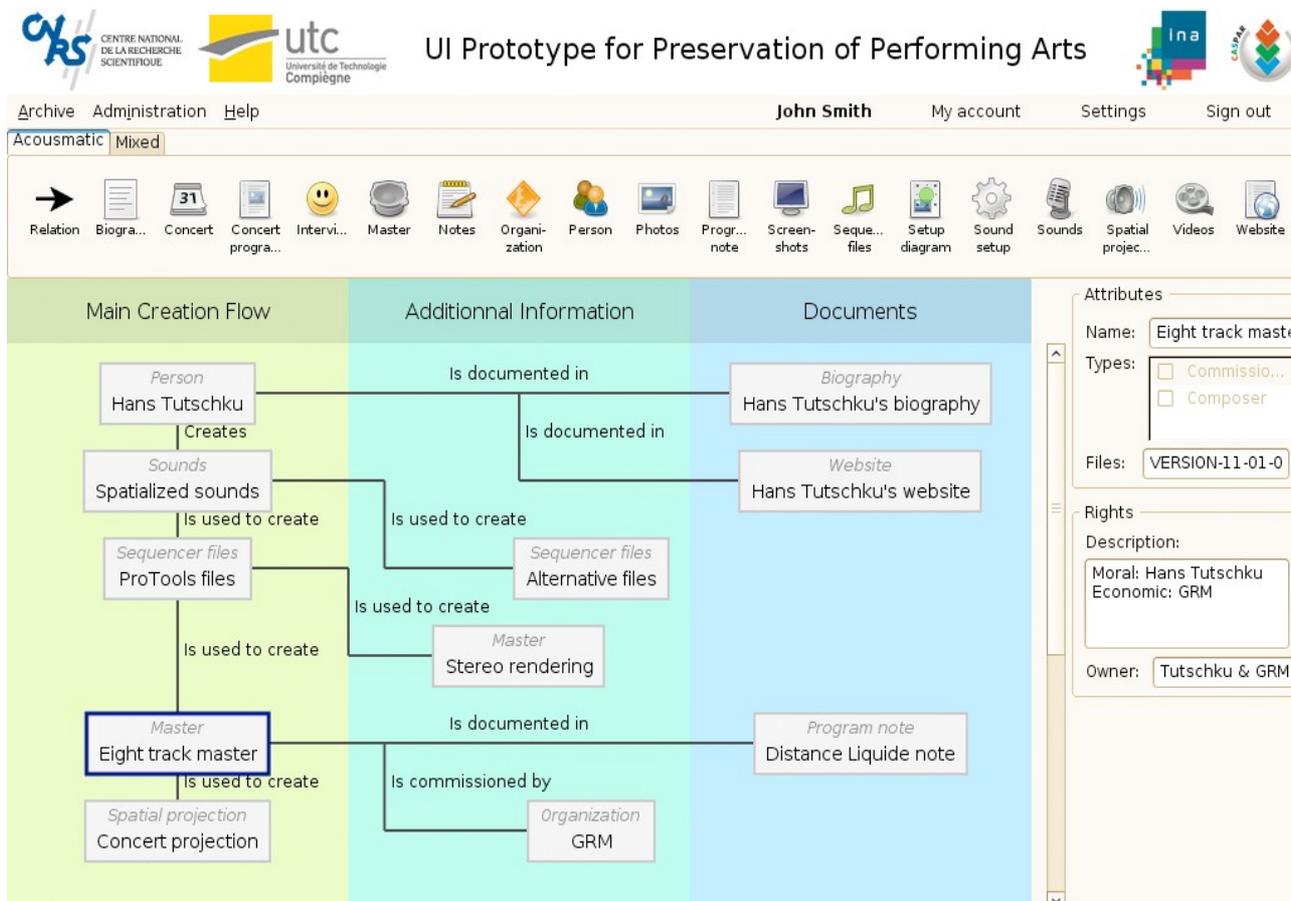
L'opera consiste in una registrazione su file, dunque: una copia-madre e più copie di sicurezza digitalizzate in files. L'approccio di preservazione di un'opera di questo genere prevede l'archiviazione non solo del file dell'opera in sé (“contenuto”), ma anche di molte notizie sulle condizioni della performance (“dati”), che vanno dalla locandina del concerto, alla biografia dell'autore, al posto dell'opera nella sua produzione, a varianti dell'opera. Una schedatura contestuale, realizzata attraverso una interfaccia complessa disponibile on-line, CYCLOPS, che annette nella stessa base-dati l'opera e la documentazione sull'opera, al fine della sua ripermformazione⁴⁹⁶. I livelli di informazione registrati dalla scheda riguardano 1) creazione (chi ha fatto l'opera?); 2) informazioni addizionali sulla creazione (versioni alternative dell'opera e dettagli sulla creazione); 3) documenti (sui due precedenti livelli); 4) diritti (moralì, legali, dell'autore, degli utenti). I livelli del modello di schedatura riguardano: compositore (biografia, fotografie, sito web dell'autore); suoni (registrazione dei suoni in files); creazione e composizione dei suoni da parte del compositore; registrazione del processo di creazione dei suoni, con note, fotografie, intervista al compositore; registrazione dell'opera creata in un file multitraccia (“master” dell'opera); creazione di una versione “stereo” del “master”; registrazione del nome del committente del “master”; realizzazione di una proiezione acustica dei suoni in un ambiente (“concerto”), documentato da un programma di concerto scritto e da fotografie⁴⁹⁷.

496“ Your sentence is right if we consider that the work file is the work. It’s a very polemical question. I know that in the artistic institutions, most of people cannot accept this assumption, for the work is considered as an abstraction appearing only during the performance as a phenomenon. In other words, what you manage is not the work, but the conditions of performability of the work”, nota di J. Holland, 15 febbraio 2009.

497 Un esempio di sviluppo di CYCLOPS per un'altra istituzione è http://www.utc.fr/caspar/cyclops_v1_leeds/

Questa complessa sequenza di creazione, documentazione, performance, finalizzata alla riperformance, è definita dall'approccio CASPAR "life-span cycle", ciclo vitale dell'opera: comprende autore, committente, processo creativo documentato nel suo farsi, archiviazione dell'opera che coincide con la sua versione originale ("master")⁴⁹⁸.

La scheda che riporto in immagine si riferisce all'opera acusmatica impiegata come case-study in questa prima fase propositiva di CASPAR.



Evidente la estrema specificità di questo approccio, che si pone come strumento di documentazione e riuso di opere in cui creazione e preservazione arrivano a coincidere.

Si raggiunge in questo caso la compresenza di autore e "conservatore" sin dalla prima fase della creazione dell'opera: è questa una proposta avanzata anche per la conservazione di opere materiali, come nel caso esemplare di Carla Accardi che collabora con un restauratore da anni per conoscere la durabilità dei materiali e prevenirne il degrado. La proposta di documentare il momento creativo nel corso della sua attuazione è, seppur praticamente possibile per le opere create oggi, considerabile una eccedenza del momento conservativo. Nel caso di opere

⁴⁹⁸ ESPOSITO N., GESLIN Y., 2008.

immateriali la contrazione fra creazione-conservazione-documentazione è ammessa in ragione dell'identità dei mezzi, digitali: la copia madre dell'opera archiviata in rete è preservata attraverso il suo utilizzo, secondo un approccio che accomuna opere d'arte, documenti storici, dati scientifici. “Preservazione” è termine diverso da “conservazione”: indica un mantenimento in uso che non prevede “invecchiamento” ma mantenimento in efficienza, di opere che denunceranno il passaggio del tempo solo per via estetica e non per via materica.

12.3 *Preservation through access, preservation through changes*

Riporto le definizioni “ufficiali” del progetto CASPAR date dal gruppo di ricerca CNRS-Long term preservation for artistic communities, nella sezione “ipotesi” del suo sito web⁴⁹⁹.

“2. *Ipotesi*: parlando generalmente, noi assumiamo che una buona preservazione è la preservazione tramite l'accesso; che un archivio deve essere flessibile abbastanza da evolvere nel tempo tanto quanto evolve il suo contesto socio-economico; che una rappresentazione come “ciclo di vita” dei dati archiviati è un modo potente di gestire archivi di opere artistiche; e che dovrà essere sviluppato uno strumento specifico dedicato ai membri della comunità artistica deputata.

2.1. Preservazione tramite l'accesso

La nostra ipotesi principale sulla preservazione è che “una buona preservazione è la preservazione tramite l'accesso”. Con preservazione tramite l'accesso vogliamo dire che un archivio è preservato nel tempo finché una comunità di utenti può accedervi e renderlo vivo. Nel progetto CASPAR, un gruppo di utenti di questo tipo è chiamato “Comunità deputata” (DC). Finché un archivio è accessibile (cioè utilizzabile tecnicamente e semanticamente intellegibile), i membri della Comunità Deputata possono adattarlo ai loro bisogni e aspettative in evoluzione. Gli utenti fanno evolvere l'archivio in accordo con l'evoluzione del contesto tecnico e di intellegibilità.

“Preservation through access” è un principio che afferma che i membri della DC sono i primi conservatori dei loro archivi. Dal nostro punto di vista, più che per il campo artistico, questa assunzione è valida per ogni campo di dati.

2.2. Un archivio flessibile

La nostra seconda ipotesi è che ogni archivio da preservare deve essere concepito come “archivio flessibile”. Quando si crea un archivio, tutti i dati immessi sono organizzati secondo

499 CASPAR, *Hypotheses about preservation of works*. CASPAR Work Package 4300, “Contemporary Art Testbed”, CNRS, Versione 0.3, 2 ottobre 2008;
http://www.utc.fr/caspar/wiki/uploads/Main/Cyclops_hypotheses_en.pdf

una logica peculiare. Noi chiamiamo questa attività “indicizzazione”. Significa che i dati sono organizzati per renderne possibile un uso predefinito. Questa logica di indicizzazione è valida ad una certa data, per uno specifico gruppo di dati, e per una specifica comunità di utenti. In altre parole, dipende dal contesto di usabilità e intellegibilità contemporaneo all'archivio stesso. Poiché quel contesto evolve nel tempo, l'organizzazione dell'archivio deve evolversi allo stesso tempo. Un “archivio flessibile” è un archivio che una nuova indicizzazione riconfigura di continuo sotto la pressione dell'evoluzione del contesto. Ancora una volta, questa assunzione è valida per ogni dominio⁵⁰⁰.

2.3. Rappresentazione come “ciclo di vita”

La nostra terza ipotesi è specifica per la preservazione degli archivi che pertengono al campo artistico. Affermiamo che una rappresentazione come “ciclo di vita” è oggi un modo emergente per organizzare tutti i dati raccolti negli archivi di opere performabili. Questa rappresentazione struttura i dati inerenti a un'opera attorno ad un asse portante: il flusso creativo principale di questa opera [“the main creation flow of this work”]. Un'organizzazione del genere è il risultato di un'indicizzazione che deriva dall'uso correntemente prevalente degli archivi nel campo artistico: [il supporto per] la ripermformazione delle opere. [*Such an organisation is the result of an indexation coming from the current main usage of archives in the artistic domain: to re-perform a work.*]. Per ripermformare un'opera, il ri-attivatore dovrà conoscere per esempio la sua genesi, o se ne esistono altre versioni. La rappresentazione “ciclo di vita” aiuta queste persone ad accedere, capire e usare le informazioni archiviate sull'opera⁵⁰¹.

L'esito di questa lettura del presente e dei bisogni del “campo artistico” è lo sviluppo del “tool”, strumento, CYCLOPS, già visto sopra. Interessa rimarcare di questa esposizione la considerazione decisamente parziale del cosiddetto “artistic domain”, cui si è ovviato con interviste ad attori di questo campo e interazione con l'artista oggetto del caso di studio: il “ciclo di vita” dell'opera è metafora abusata nel restauro e nella conservazione, in fondo. La proposta nuova è di rinnovare *ad libitum* l'opera stessa, adattandola ai tempi e al contesto, partendo dalla prima versione documentata in atto durante la sua creazione.

Va considerato che gli “oggetti di preservazione” di questo approccio sono esclusivamente composizioni musicali, video, fotografie, design, creati attraverso tecnologie digitali. Un “dominio artistico” selezionato, i cui utenti, la “comunità deputata”, sono potenzialmente tutti

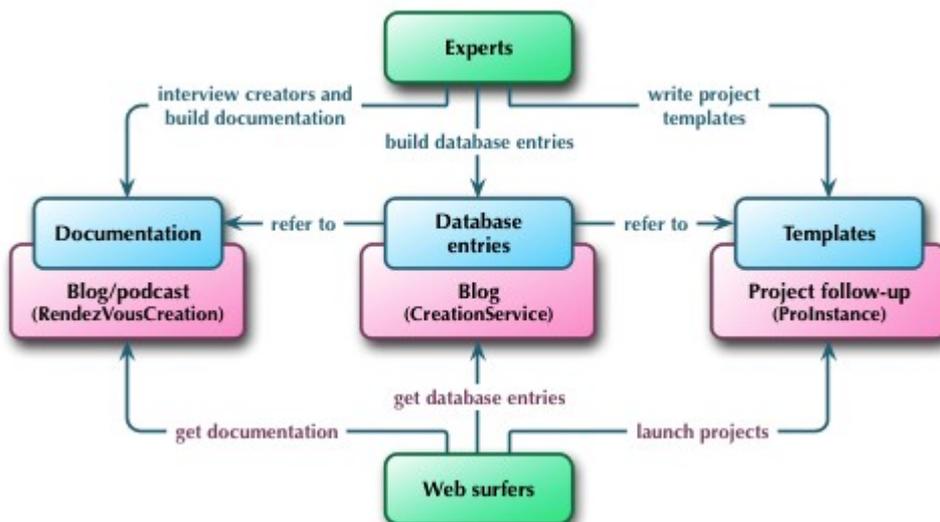
500 Ricordo che i campi di interesse di CASPAR sono: scientifico, culturale, artistico.

501 CASPAR, *Hypotheses about preservation of works*. CASPAR Work Package 4300, “Contemporary Art Testbed”, CNRS, Versione 0.3, 2 ottobre 2008;
http://www.utc.fr/caspar/wiki/uploads/Main/Cyclops_hypotheses_en.pdf

gli utenti del web.

L'accessibilità dell'archivio, condizione necessaria alla sua preservazione, è prevista come totalmente aperta e modificabile da tutti gli utenti, che diventano creatori di nuove versioni delle opere.

Scrivono Nicolas Esposito, ingegnere ricercatore dell'Università di Compiègne, membro di CASPAR: “La struttura di descrizione “Ciclo di vita” contiene un metodo per archiviare il ciclo di vita delle opere d'arte e uno strumento per riusarle. Questa struttura è divisa in tre parti: documentazione, database, e uno strumento per progettarne la prosecuzione [“project follow-up tool”. Si veda la figura sotto]. Questo permette agli esperti di costruire la documentazione e i le voci del data-base, e di scrivere modelli del progetto di prosecuzione. E permette ai navigatori del web di accedere a questa documentazione, di recuperare le voci del database, e di lanciare progetti.



Architettura del “Life-Cycle Description” Framework

Questo è il caso-base di uso dell'archivio:

- il Web surfer accede al life-cycle database,
- il Web surfer sceglie un dominio (ad esempio audio-visivo),
- il Web surfer sceglie un “ciclo di vita” [un'opera] (ad esempio un documentario audio-visivo),
- il Web surfer prende i dati dal database sul documentario,
- il Web surfer accede ai documenti sul documentario,
- il Web surfer lancia un progetto basato sul modello del documentario,

- il Web surfer invita gli amici a unirsi al progetto,
- il Web surfer e il gruppo completano il progetto,
- un esperto/l'autore danno un feedback sul progetto⁵⁰².

Il modello di riferimento di questo modello di preservazione è il social-network, evidentemente: condivisione e riuso dei contenuti, progettazione partecipata tramite connessione in rete, controllo finale da parte di un “esperto”.

Si torna quindi al problema, affrontato nel capitolo 7 sulle “teorie contemporanee della conservazione”, della democrazia nelle decisioni conservative: la separazione e i diritti di una comunità di “esperti”, educati al valore estetico dell'arte e capaci di riconoscere “cosa va preservato”, e i diritti degli utenti, in questo caso non visitatori di un museo o di un centro urbano, ma visitatori di data-base on line, che nell'approccio CASPAR potrebbero coincidere con i fruitori dell'opera “dal vivo”. L'accessibilità dei contenuti di questi depositi di documentazione, che è ancora riservata agli iscritti ad esempio nella banca dati documentaria di INCCA, dovrebbe essere nell'approccio CASPAR aperta agli utenti del web in modo che questi abbiano libero accesso non solo ai dati documentari, ma alle opere stesse, che sono digitali, e che non dovrebbero indurre esperienze estetiche passive ma rendersi modificabili stimoli per creazioni nuove.

Pensiamo alla vocazione educativa alta dei musei del Settecento: luoghi di formazione, stimolo intellettuale, in cui le opere potevano essere indagate e copiate, da un numero ancora ristretto di visitatori accreditati, studiosi, artisti. In CASPAR, e in definitiva nel web, l'accesso alle opere è potenzialmente illimitato. Notevole è a prima vista l'idea che le opere possano essere modificate dagli utenti, e chiama in gioco i diritti dell'autore: ovviamente l'opera originale, il “main creation flow”, non viene modificata, ma solo riutilizzata, come la *Gioconda* con i baffi di Duchamp. Piuttosto l'induzione alla creatività dell'utente (“produci il tuo video”) sembra spingere verso una autorialità diffusa che dipende dalla disponibilità degli strumenti prima che dal desiderio dell'utente stesso.

Non manca in questo approccio una articolata considerazione dei diritti: dell'autore (diritti morali), dell'organizzazione committente (diritti economici, diritti di riproduzione), di gruppi di persone interessate (musicologi, ad esempio: diritto allo studio), degli oggetti (l'originale, ad esempio, è soggetto ai diritti morali detenuti dall'autore), dei fruitori (diritto all'accesso)⁵⁰³.

La complessità di questo approccio, che non ha ancora completato il suo lavoro di analisi,

502 ESPOSITO N., 2007.

503 ESPOSITO N., GESLIN Y., 2008.

mette in questione continuamente i suoi oggetti, e ne cerca definizioni in tassonomie che chiama “ontologie”, con termine che ho scoperto con sorpresa appartenere al livello di elaborazione teoretica dell'ingegneria informatica.

Un lavoro in questa direzione è stato svolto dal CIDOC, the International Committee for Documentation (CIDOC) dell' ICOM, International Council of Museums.

che ha sviluppato una ricerca per definire un “Conceptual Reference Model” (CRM), “una ontologia per permettere l'integrazione delle informazioni fra dati che riguardano il patrimonio culturale e la loro correlazione con le informazioni bibliografiche e archivistiche”, una ricerca di definizioni comuni a livello internazionale per favorire lo scambio di informazioni e la loro archiviazione attraverso terminologie accettate e riconosciute⁵⁰⁴.

Nel 1995 il CIDOC ha pubblicato le sue linee guida, *International Guidelines for Museum Object Information: The CIDOC Information Categories*, una “ontologia” internazionale che permette ai musei di comunicare con termini riconosciuti i contenuti dei musei stessi, le opere, con finalità eminentemente pratiche, come acquisizioni, prestiti, verifica dello stato di conservazione⁵⁰⁵.

Programmaticamente le linee guida non adottano ancora il termine “standard” in quanto si pongono come proposta e non come istruzioni da seguire né come fotografia di uno stato delle cose già in atto.

I campi che contemplano sono quelli della schedatura di un'opera nel museo: autore, titolo, localizzazione, istituzione proprietaria, data di acquisizione, e tutti i campi classici di una scheda OA, con la finalità di organizzare e gestire l'inventario e il catalogo di un museo di oggetti (artistici, archeologici, naturali, antropologici). L'aspetto notevole sta nel fatto che la terminologia proposta è frutto di un accordo internazionale e, se adottata, permetterebbe uno scambio facilitato fra le istituzioni.

I partecipanti al gruppo di studio CIDOC, 650 membri di istituzioni museali, che ha lavorato alle linee guida dal 1992 al 1995, provenivano da due gruppi di studio ICOM precedenti: quello sulle Categorie dell'Informazione per le collezioni d'arte e d'archeologia, dal 1992, e quello su un Modello di dati Relazionale (“Relational Data Model”), dal 1995. Il risultato delle linee guida CRM è stato sviluppato nel lavoro attuale del CIDOC, che partecipa alla diffusione e standardizzazione dei sistemi interni di catalogazione e documentazione di vari musei nel mondo⁵⁰⁶.

504 DOERR M., *The CIDOC CRM – an Ontological Approach to Semantic Interoperability of Metadatum* http://cidoc.ics.forth.gr/docs/ontological_approach.pdf. [<http://cidoc.ics.forth.gr/scope.html>]

505 <http://cidoc.ics.forth.gr/docs/guide.htm>

506 <http://cidoc.ics.forth.gr/scope.html#practicalscope>

Ai fini della documentazione i campi proposti da questa “ontologia” riconosciuta non includono specificità che si potrebbero riferire all'arte contemporanea: si parla di materia, dimensioni, stato di conservazione, in termini necessariamente generali, o meglio “universali”.

Lo sforzo concettuale del settore UTC/CNRS del progetto CASPAR, dedicato alle “comunità deputate” del mondo dell'arte, aspira a creare “ontologie” per la new media art, per la sua documentazione e ripermformazione, e per la sua ri-creazione nel tempo attraverso l'uso da parte degli utenti. Come nell'opera oggetto dello studio di Caitlin Jones e Lizzie Muller, riportato al paragrafo 11.4, *The giver of the names*, le nuove tecnologie inducono in chi le conserva la necessità di “dare i nomi alle cose”, di definire qual'è l'oggetto da conservare ancora prima di decidere come conservarlo. Nell'approccio CASPAR è incoraggiata la definizione degli oggetti di conservazione da parte dei conservatori, o “comunità deputata”, e questa definizione è considerata parte della conoscenza da preservare. Le ontologie proposte da CASPAR (“life-cycle”, “person”, “main artistic flow”, vedi interfaccia CYCLOPS) potranno, se riconosciute dalla comunità di utenti, costituire i tratti comuni di opere altrimenti irriducibili le une alle altre, unite dall'archiviazione nel medesimo data-base.

13. Archivio: scrittura della storia dell'arte, costruzione della memoria

Si è delineato un processo non di sviluppo ma di differenziazione, fra oggetti di conservazione e approcci (teorie) della conservazione. Ad oggetti materici (“tangible heritage”) corrispondono concetti e prassi come restauro, prevenzione: ciò che va conservato si può definire “immagine”, attraverso operazioni che insistono sulla materia originale. Ad oggetti materiali a funzionamento simbolico rispondono teorie di derivazione semiotica: ciò che va conservato è il significato, con o senza la materia originale, anche attraverso la documentazione. Ad opere immateriali (“intangible heritage”) risponde la documentazione, la creazione del database, come luogo virtuale e reale del deposito, della preservazione e della consultazione delle opere, in cui il codice del deposito coincide con il codice dell'opera.

La costituzione dell'archivio, come l'acquisizione di opere per un museo o una collezione privata, determina la possibilità di permanenza degli “oggetti di conservazione”, e di conseguenza la costruzione del patrimonio tramandato alle generazioni future. Si può dire che allontanandosi dalla materialità l'opera perde un certo tasso di autodifesa dal tempo, e aumenta la sua dipendenza, il suo affidamento ai conservatori. *Maternità* di Pascali può essere ancora ritrovata in un deposito, un'opera di net art che non si sia deciso di tradurre in nuovi codici di programmazione è persa per sempre. Il cuore del problema diventa la dialettica memoria/oblio, e la selezione degli oggetti che entrano nel campo del memorizzabile.

Come si è già visto nel capitolo sulla replica, il campo artistico contemporaneo è una complessa interazione di committenza, produzione artistica, mediatori culturali, mercato, collezionismo pubblico e privato, pubblico. Il “sistema dell'arte” ha un codice di autoriproduzione che si perpetua, con dinamiche ed interessi che determinano l'affermazione di un artista e delle sue opere in modo quasi totalmente indipendente dal vecchio concetto di “qualità”. Ad oggi l'opera che vale di più, e che sarà conservata, non è quella che ha acquisito un valore critico, ma quella che costa di più nella fase della produzione: il teschio di diamanti di Damien Hirst, *For the love of God* (2007), venduto per 13 milioni di sterline, superato dal progetto di Jeff Koons commissionato dal Los Angeles County Museum of Art, *Train*, vera gru di metallo che sostiene a vertiginosa altezza una locomotiva anni Quaranta funzionante, per il quale sono stati stanziati 25 milioni di dollari e previsti quattro anni di lavoro⁵⁰⁷.

Le operazioni esplicite di marketing condotte dai due artisti, già citati come “brands”, marchi, di se stessi, fra uso spregiudicato del collezionismo di Saatchi negli anni Novanta e vendita diretta senza gallerie oggi, e matrimoni con pornstar, hanno reso Hirst e Koons gli artisti

507 FRANCESCHINI E., *La folle gru progettata da Jeff Koons*, La Repubblica, Roma, 23 febbraio 2009

viventi più quotati: le cui opere, come diceva Brandi nel 1966, saranno ben conservate in ragione del loro valore economico, preponderante rispetto ad ogni altro valore, storico o estetico.

Ma non solo il valore economico garantisce immunità dagli assalti del tempo: la dinamica del “mondo dell'arte”⁵⁰⁸ investe le opere di un significato sociale (la visita al museo, la distrazione, la “distinzione” di Bourdieu) che rende le opere stesse attrattori culturali, indifferenti, intercambiabili e allo stesso tempo necessarie allo svolgimento del rituale identitario.

13. 1 L'archivio di tutto

Oltrepassata l'epoca delle avanguardie, delle neo-avanguardie, del post-moderno e del post-mediale, Yves Michaud parla di arte “allo stato gassoso”⁵⁰⁹, che ha tralasciato completamente l'oggetto, anche se usa oggetti, per diventare esperienza diffusa, apoteosi dell'estetizzazione del quotidiano.

La definizione, necessariamente *in fieri*, del presente è richiesta dall'analisi delle prospettive conservative che la cultura contemporanea rivolge alle opere d'arte che produce e che ha trovato in eredità. Seguirò dunque il ragionamento di Michaud per approcciare il problema della *selezione* nella conservazione.

Pur proponendosi di analizzare l'arte del presente senza eccessivi giudizi di merito, Michaud, filosofo francese nato nel 1947, ha uno sguardo cui rivendica “la distanza e l'ironia dell'analisi, con i dubbi dello scetticismo”⁵¹⁰. Tracciata una storia dell'arte “moderna”, da Duchamp in poi, superato l'eclettismo dell'arte post-moderna anni Ottanta, Michaud attraversa il paradigma post-mediale definito da Nicholas Borriaud “estetica relazionale” e “estetica della post-produzione”⁵¹¹: queste definizioni pertengono all'arte dagli anni Novanta in poi, arte fatta di installazioni, video, di situazioni in relazione con il pubblico, e allo stesso tempo, arte di citazione, arte di altra arte, arte di campionamento della storia dell'arte. Questo paradigma di “ammissione di tutto” nel campo dell'arte è discusso da Borriaud stesso, che contrappone all'evidente rischio di “eclettismo consumistico” non un improbabile ritorno alla “grande arte”, ma una soluzione interna alle pratiche relazionali che l'arte dovrebbe stimolare: “l'avviamento di un processo e di pratiche che ci permetteranno di passare da una cultura del

508 DANTO A., 1964.

509 MICHAUD Y, 2007.

510 MICHAUD Y, 2007, p. 15.

511 BORRIAUD N., 2002; BORRIAUD N., 2004.

consumo a una cultura dell'attività, dalla passività verso i segni a disposizione a pratiche che ci responsabilizzino. Ogni individuo, ogni artista che cresce tra i segni, dovrà considerarsi responsabile delle forme e della loro funzione sociale: l'emergenza di un "consumo civico", la consapevolezza collettiva di condizioni di lavoro inumane nella produzione di scarpe sportive, o dei disastri ecologici provocati da varie attività industriali, fanno parte integrante di questa responsabilizzazione. Il boicottaggio, la manipolazione, la pirateria, appartengono a questa cultura dell'attività"⁵¹².

Questa prospettiva fiduciosamente "no logo" (boicottaggi, consumo consapevole), che accorda effetti qualitativi evidenti all'arte relazionale sul pensiero e sulle pratiche dei fruitori, sembra essere l'effetto di un processo di "post-produzione" agito da Borriaud sul reale: non è l'arte a proporre pratiche consapevoli alla società, può al limite raccogliergli istanze e riproporle, riusarle, per essere "arte sociale". Non è questo il tempo delle avanguardie, e l'arte relazionale o sociale sembra essere una patina politica, una moda, per esistere comunque all'interno del sistema, finanziario, dell'arte.

Lo sguardo molto più disincantato di Michaud non parla di eclettismo, ma di "qualunquismo"⁵¹³. Il tratto caratterizzante l'arte presente è "la scomparsa delle opere", che dipende da due processi: il primo è "il progressivo movimento di negazione dell'opera come oggetto e perno dell'esperienza estetica, che è giunto ora al termine. Dove prima c'erano le opere, ora restano solo le esperienze. Nella produzione artistica le opere sono state sostituite da dispositivi e procedure che funzionano come opere, generando l'esperienza dell'arte e l'effetto estetico nella loro purezza, quasi senza legami e senza nessun supporto, se non forse una configurazione o un dispositivo di mezzi tecnici capaci di produrre tali effetti. Paradigma di questa sorta di dispositivo è una qualsiasi installazione video, che ormai possiamo trovare nella più piccola galleria e anche nelle boutique di pret a porter di lusso"⁵¹⁴. E' questo un processo che discende dal papier-collé e dalle scatole Brillo, e giunge alla "de-estetizzazione" dell'oggetto, con termine ripreso da Harold Rosenberg (1972): ma "questa non è la fine dell'arte; è solo la fine del regime dell'oggetto"⁵¹⁵.

Il secondo processo che conduce alla "scomparsa delle opere" è "l'inflazione delle opere fino al loro esaurimento. Le opere non scompaiono per effetto del fenomeno di vaporizzazione e volatilizzazione, ma a causa della superproduzione: le opere si moltiplicano, sono fabbricate in serie e diventano accessibili al consumo sotto forme appena differenti nei numerosi santuari

512 BORRIAUD 2002, ed. it. 2004, pp. 85-87.

513 MICHAUD Y., 2007, p. 37.

514 MICHAUD Y., 2007, p. 10-11.

515 MICHAUD Y., 2007, p. 11.

dell'arte, che sono diventati ormai mezzi di comunicazione di massa (i musei appartengono ormai alla categoria dei mass media)⁵¹⁶.

La funzione sociale dell'arte risulta ricondotta “all'interno della molteplicità delle culture e degli usi che gli uomini hanno fatto dell'arte nel corso della storia. Dobbiamo riconoscere che non è molto lontana dai riti, dalle decorazioni del corpo, dagli ornamenti, dai giochi pirotecnici e dalle performances teatrali o religiose, come l'arte dei bouquet di fiori”⁵¹⁷.

L'impegno politico dell'arte, massimo al tempo di Courbet, è oggi “un impegno sociale e politico limitato, degli artisti e delle opere. [...]L'arte contemporanea è politicamente neutra, e quindi depoliticizzata: negli artisti si può riscontrare al massimo una coscienza critica e un impegno *debole*, nel senso dell'espressione italiana *pensiero debole*. I progetti politici sono del tutto assenti e la coscienza critica è molto limitata. Tutti gli artisti continuano ad essere “di sinistra”, ma questo non li impegna a fare granchè. [...] Per molti aspetti la depoliticizzazione corrisponde alla politica ormai passiva delle democrazie individualiste, nelle quali non c'è più spazio per i progetti rivoluzionari. La depoliticizzazione e la chiusura dell'arte non sono infatti fenomeni isolati, bensì i segni di un fenomeno generale che è la politicizzazione debole. Gli artisti, come chiunque altro, non sono che il riflesso della società, e contribuiscono alla percezione che la società ha di tutto quello che succede al suo interno. [...] Se pur esiste una politicizzazione, questa è solo formale, perchè alla base c'è la consapevolezza dell'impotenza dell'arte, l'arte può fare poco”⁵¹⁸.

A queste notazioni radicali si possono opporre operazioni dichiaratamente politiche come quelle del collettivo artistico Claire Fontaine, identità multipla composta da italiani e francesi, che lavora con opere concettuali che, rimetabolizzando artisti molto famosi in un processo definibile di post-produzione, mirano a smascherare il sistema dell'arte, dall'interno. Un neon, citazione di Dan Flavin, dice “ARBEIT MACHT KAPITAL”; un ready-made preso da internet (oggetto trovato) è il video su come duplicare chiavi per scassinare serrature: queste opere sono esposte in musei e galleria private⁵¹⁹.

Ironie sul sistema dell'arte sono anche quelle di Cattelan, ma si può dire che l'azione politica è in entrambi questi casi volta all'interno di un campo limitato, diretta alla “consapevolezza” del pubblico delle mostre rispetto in primo luogo alle mostre stesse.

Michaud è impietoso nel giudicare l'effettiva portata sociale dell'arte relazionale, che interagisce, che stimola il pubblico a parlare, a muovere oggetti, a lasciare traccia di sé nell'

516 MICHAUD Y., 2007, p. 12.

517 MICHAUD Y., 2007, p. 18.

518 MICHAUD Y., 2007, p. 33-34, da notare per inciso gli echi della teoria del rispecchiamento della primissima storia sociale dell'arte.

519 <http://clairefontaine.ws/>

“opera”.

Il pubblico di massa preconizzato da Benjamin, che fruisce dell'opera (cinematografica, allora) nella *distrazione* (svago, disattenzione), è oggi il pubblico della mostra d'arte e del museo, in cui “le opere si rivolgono alle masse e sono sempre accessibili. Siamo passati dal culto dell'opera d'arte, che non ha nemmeno bisogno di pubblico, all'esposizione, e dall'esperienza particolare all'appropriazione collettiva nell'esposizione e alla pubblicità”⁵²⁰.

La fruizione di opere “interattive” è “relazione distratta”⁵²¹, le installazioni coinvolgono il pubblico con meccanismi assimilabili a quelli della pubblicità: “il termine eletto per designare in modo generico questo dispositivo è *installazione*; a questo viene poi occasionalmente affiancato l'aggettivo *multimediale*: le *installazioni multimediali* sono quelle che utilizzano *tecniche miste*. [...] Per l'installazione, la performance o l'azione, il dispositivo operativo è sempre complesso (non si può fare a meno di istruzioni per il montaggio e di assistenti) ed è definito solo per grandi linee e in modo molto poco vincolante, per poterlo adattare a luoghi e circostanze diverse. [...] Dire che il dispositivo debba procurare un'esperienza vuol dire spostare l'accento dell'opera verso il suo effetto, e verso l'interazione con lo spettatore-osservatore: fondamentalmente il dispositivo è , per usare una parola chiave, *in-ter-attivo*. Non è necessario riconoscere in esso l'oggetto artistico perchè l'arte è nell'effetto prodotto”⁵²².

Continua: “nelle installazioni è spesso presente un sistema video che cattura l'immagine dello spettatore e la inserisce nel dispositivo, rendendo così effettiva questa operazione di avvolgimento. L'inter-attività diventa allora *relazionale* o *transazionale*. I fattori relazionali e transazionali dell'arte contemporanea sono propri anche della pubblicità”⁵²³, come oltre dirà dei videogiochi, del turismo, dello zapping televisivo, tutti ambiti di una “condizione estetica distratta, relazionale, che assomiglia ad una immersione nei vapori di un bagno turco, dove non c'è bisogno di concentrarsi o di seguire un programma”⁵²⁴.

Una lettura del presente, questa di Michaud, che pur dichiarandosi “neutrale”, denuncia la constatazione di una morte della “arte da contemplazione”, e con essa del museo, ridotto a tappa turistica, centro commerciale, *divertimentificio*⁵²⁵.

Nell'ambito di questa riflessione e di questa considerazione dell'iperproduzione dell'arte contemporanea, Michaud afferma: “l'unico ma importante problema che pone questo regime di produzione e di rinnovamento costante dell'arte è quello dell'archiviazione e della

520 MICHAUD Y., 2007, p. 76.

521 MICHAUD Y., 2007, p. 79.

522 MICHAUD Y., 2007, pp. 25-26.

523 MICHAUD Y., 2007, p. 28.

524 MICHAUD Y., 2007, pp. 79-80.

525 MICHAUD Y., 2007, pp. 81-83.

selezione. Cosa potranno conservare di tutto questo i musei e la posterità? Più semplicemente: cosa rimane se tutto è fattibile e tutto o quasi è stato fatto? Viviamo in un regime di esperienza estetica assolutamente inedito, dove non esistono e non possono esistere quadri concettuali chiari, perchè l'archiviazione è il cuore della razionalità moderna. La questione dell'archiviazione di una produzione così vasta di oggetti di natura diversa, fatti con materiali eterogenei e spesso anche fragili, si presenta inizialmente come un problema concreto. Come conservare questi prodotti? Quali metodi di conservazione e di restauro adottare quando si devono conservare sia una installazione realizzata con materiali di scarto, fragili e inquinanti, sia siti internet? Queste questioni meramente pratiche nascondono in effetti un serio problema teorico. Come orientarsi in questa diversità e come trattarla se non possiede nessun altro principio di organizzazione oltre la moda?

Archiviare vuol dire selezionare per conservare l'essenziale, in modo che abbia un senso e che potrà ancora averlo in futuro. L'archiviazione presuppone la definizione implicita o esplicita di un insieme di oggetti da custodire e di una tradizione da valorizzare e salvaguardare; richiede quindi una distinzione preliminare tra opere degne di essere conservate e trasmesse al futuro e opere prive di importanza. Ma nell'epoca contemporanea l'archiviazione deve avvenire senza potere né volere selezionare, e soprattutto senza definire una tradizione. Archiviare oggetti *qualunque*, conservare la produzione del presente in continuo rinnovamento, senza poter applicare nessun principio gerarchico. Un'opera di conservazione sensata risulta quindi impossibile. L'unica cosa che si può fare è conservare per conservare, perchè siamo abituati a farlo, perchè un giorno forse quella cosa potrebbe essere riscoperta, perchè viviamo nella società dell'archiviazione, perchè esistono archivisti e conservatori, etc. [...] Una conservazione sensata non solo è impossibile nel presente, in cui tutto ha lo stesso valore, ma lo sarà sicuramente anche alla luce di un lavoro retrospettivo: la rivalutazione e la rilettura in un archivio sono pure convenzioni. Non è immaginabile un'opera di rivalutazione del passato attraverso gerarchie e idee nuove applicate a posteriori. Si potrebbero forse fornire riletture giustificate solo dalle indicizzazioni e dalle opinioni del presente”⁵²⁶.

La prospettiva del presente come chiave di rilettura del passato ci riporta direttamente ai valori riegliani, e anche all'atto critico brandiano: non ritengo “impossibile” la rilettura dell'archivio in base a gusti (o mode, per dirla ancora con Michaud⁵²⁷) del presente. Il problema è la costituzione dell'archivio, prima ancora della sua interpretazione: la selezione o l'immagazzinamento generalizzato. Se l'acquisizione di opere oggettuali resta comunque un

526 MICHAUD Y., 2007, pp. 114-115.

527 MICHAUD Y., 2007, p. 15.

atto discreto (nel deposito del museo entrano le opere, le installazioni, i progetti acquistati, non “tutto”), l'archiviazione di new media art pone con maggiore urgenza il problema della possibilità della selezione. L'opera “acusmatica” utilizzata come caso di studio dal progetto CASPAR sembra avere un valore estetico proprio in ragione del processo di archiviazione e documentazione cui è stata sottoposta, come anche *The giver of the names*, oggetto del progetto di collazione di oral history visto nel paragrafo 11.4 sulla documentazione. Il valore estetico di queste opere sembra essere stato creato, determinato, dalla loro conservazione. La moltiplicazione di progetti di conservazione di new media art, con gli ingenti finanziamenti che si sono citati ad esempio al paragrafo 11.2 per GAMA, sembra amplificare il valore di queste opere: renderle “oggetti di conservazione” anticipa il loro riconoscimento come “opere d'arte”. La stessa “artisticità”, più volte messa in discussione come movente delle “opere”, dei “lavori”, dei “progetti”, è un dato secondario rispetto alla “storicità” paradossale di queste opere: testimonianze di un'epoca che non hanno il tempo di sedimentarsi, di “passare l'esame del tempo”, a pena della propria stessa scomparsa.

13.2 Archivio, selezione e potere

Si torna al problema della costruzione in atto della memoria: ciò che si preserva oggi sarà l'immagine del XXI secolo fra pochi anni, e ciò che si preserva oggi non sembra dipendere da un criterio estetico.

Da cosa allora? Da un valore sociale, come vorrebbero le “teorie contemporanee della conservazione” di Muñoz-Viñas: dall'interesse di una comunità alla salvaguardia di quella “cosa”. Principio questo a mio giudizio improponibile per opere di nicchia, fruibili sul web o in biennali internazionali, proposte davvero da una élite di “esperti” che hanno creato settori “new media” in tutti i maggiori musei del mondo.

Da un valore economico? Le quotazioni finanziarie e le aste continuano a premiare opere “tradizionali”, come le avanguardie e l'arte povera, De Chirico, Burri, Fontana, Hirst e Koons, quadri, oggetti, cose. Installazioni, video e a un certo livello la fotografia hanno come destinazione privilegiata, finanziatore, committente e unico conservatore possibile, il museo, la grande istituzione pubblica o privata.

Da un valore di novità, o testimoniale. Le opere di new media art sono l'espressione peculiare del XXI secolo, insieme a *tutti* gli altri linguaggi compresenti e reiterati. Il processo di riflessione sulla loro preservazione diventa una riflessione sul nostro presente, un tentativo di fermarne qualcosa, e allo stesso tempo una cospicua motivazione per convegni, dibattiti,

centri di ricerca.

Come ha detto Massimo Carboni, con riferimenti che scioglieremo più oltre, “la conservazione dell'arte contemporanea coincide con il dibattito sulla conservazione dell'arte contemporanea”⁵²⁸.

Una proposta intermedia, dunque, è che una parte della new media art sia conservata perchè è difficile conservarla, e genera lavoro, e pensiero, teorizzazione aderente alla realtà contemporanea.

Va istituita una storicizzazione all'interno della new media art: questa definizione designa una “tecnica” artistica, che si caratterizza attraverso l'uso di mezzi “tecnologici”, dalla televisione al video, dalla computer art alla net art⁵²⁹. Queste pratiche datano dagli anni Cinquanta del Novecento, e comprendono artisti da Fontana a Nam June Paik, dai coniugi Wasulka a Bill Viola, “classici” della sperimentazione dell'immagine in movimento, la cui conservazione è molto problematica e investe questioni di hardware (televisori, proiettori, vhs, cdrom) e di “software”, o più propriamente di qualità dell'immagine. I problemi di questa fase dell'arte tecnologica si sono seguiti attraverso il caso del fondo *art/tapes/22* conservato all'ASAC di Venezia. Dalla fine degli anni Novanta una tendenza alla materializzazione dell'immagine digitale, alla stampa (lambda, da plotter ecc.) della “still” da video su supporto durevole, ha fatto parlare di un “ritorno all'ordine”⁵³⁰, dovuto a ragioni estetiche e mercantili. Vanessa Beecroft, icona della fine degli anni Novanta, installate le sue ragazze nude per i rappresentanti del G8 a Genova nel 2001, necessita di oggetti commerciabili, che sono le foto dell'installazione: non documenti per la riperformance, che è sotto copyright ed è stata già finanziata, ma opere durevoli da commercializzare. I problemi conservativi di queste opere non sono in discussione, come non lo è qui l'intera categoria storica di arte new media. Il discorso sull'archivio e la memoria del presente riguarda i processi di archiviazione in atto di opere che dipendono dalla programmazione informatica, dalla musica, alle opere visuali a quelle interattive: opere con un tasso di obsolescenza *ad annum* e irrecuperabili se non archiviate. Le opere fatte oggi, archiviate oggi.

Ma il processo di archiviazione è espressione dell'Archè, del Potere: chi ha l'archivio comanda, cosa entra nell'archivio lo decide chi comanda. È questa una lettura dell'archivio come luogo politico della memoria che Derrida conduce in riferimento a Freud e alla tradizione ebraica⁵³¹. “Il senso di “archivio”, il suo unico senso, gli viene dall'*archeion* greco:

528 CARBONI M., *Teoria*, intervento alla Tavola rotonda *Arte contemporanea in Italia: quale salvaguardia?*

Primo consuntivo, Salone del restauro di Ferrara, 5 aprile 2008, atti non pubblicati.

529 GAZZANO M.M., 2001, pp. 49-55.

530 BORDINI S., 2001, p. 31.

531 DERRIDA J., 2005, p. 12.

in primo luogo una casa, un domicilio, un indirizzo, la residenza dei magistrati supremi, gli arconti, coloro che comandavano. [...] Tenuto conto della loro autorità così pubblicamente riconosciuta, è presso di loro, in questo *luogo* che è la loro casa (casa privata, casa di famiglia o casa di funzione), che venivano allora depositati i documenti ufficiali. Gli arconti ne sono in un primo momento i guardiani. Non assicurano soltanto la sicurezza fisica del deposito e del supporto. Si accorda loro anche il diritto e la competenza ermeneutica. Hanno il potere di *interpretare* gli archivi”⁵³². Più avanti: “nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria. La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costruzione e alla sua interpretazione”⁵³³.

Torniamo ai criteri del progetto CASPAR, che non a caso è sviluppato da un gruppo di ricerca francese: archivio di opere in rete, accessibilità illimitata, modificabilità dei contenuti in copie e nuove versioni dagli “originali” (“master”) che sono interpretabili e re-interpretabili dagli “utenti”. In questa prospettiva la creazione dell'archivio supera il valore specifico delle singole opere di new media art che contiene, perchè l'opera, il “dispositivo”, diventa l'archivio stesso, come motore di democrazia o quantomeno di partecipazione. L'archivio che si offre come registrazione del presente, a-giudicante, diventa luogo carico di futuro, si apre alle prossime interpretazioni. “La questione dell'archivio non è, ripetiamolo, una questione del passato. Non è la questione di un concetto di cui disporremo o non disporremo già a proposito del *passato*, un *concetto archiviabile dell'archivio*. È una questione di avvenire, la domanda dell'avvenire stesso, la domanda di una risposta, di una promessa e di una responsabilità per il domani. L'archivio, se vogliamo sapere quello che avrà voluto dire, lo sapremo soltanto nel tempo a venire.”⁵³⁴.

Questa peculiarità dell'archivio di avere a che fare con il futuro è analizzata da un punto di vista analogo e opposto, con tipico procedimento derridiano, in una intervista che Derrida intrattiene con Bernard Stiegler nel 1996, sulle tecniche di registrazione (la televisione) e il loro rapporto con la memoria. L'archivio in questo caso ha una prospettiva chiusa: “certamente, la potenza o la pulsione di archiviazione può aprire all'avvenire, all'esperienza dell'orizzonte aperto: all'anticipazione dell'evento a venire e a ciò che se ne potrà conservare richiamandolo in anticipo. Ma al tempo stesso, questo accrescimento, questa intensificazione dell'anticipazione possono anche annullare l'avvenire. È questo il paradosso dell'anticipazione. L'anticipazione apre all'avvenire, ma, contemporaneamente, lo neutralizza, essa riduce, rende

532 Ibidem.

533 DERRIDA J., 2005, p.14, n. 1.

534 DERRIDA J., 2005, p. 48.

presente, trasforma in memoria, in futuro anteriore, quindi in ricordo, ciò che si annuncia come a venire domani. Un solo e stesso movimento dispiega l'apertura dell'avvenire e contemporaneamente, attraverso ciò che chiamerei *effetto di orizzonte*, chiude l'avvenire, dando l'impressione che è *già accaduto*. Sono talmente pronto ad accogliere il nuovo a proposito di cui so che potrò conservarlo, captarlo, archiviarlo, che è come se esso fosse già accaduto e come se niente potesse più accadere⁵³⁵. Sono pronto ad accogliere il nuovo che so che potrò conservare, ma archiviato avrò l'impressione che tutto sia già stato detto e fatto: ritorna l'ipotesi intermedia di interdipendenza fra produzione e archiviazione, e dell'archiviazione di *tutto* come sovrappollamento, iperproduzione, documentazione indiscriminata su cui non tornare, all'interno di un campo artistico in cui comunque la ripetizione, o la post-produzione affermano la percezione che tutto sia già stato fatto e detto.

La memorizzazione del presente, la costruzione di archivi e depositi arriva a sembrare una preclusione sul futuro. Ma l'obiezione non può essere il grido futurista “abbasso il museo!”. La conservazione della memoria è sostrato del futuro, la condizione del cambiamento può anche essere la tabula rasa dada o informale, ma è sempre cancellazione o superamento di qualcosa, Raushenberg che cancella De Koonig. In altre parole, non ci si può esimere dalla memoria. Piuttosto permane la domanda sul cosa viene ricordato, in base a quali sistemi sociali, convenzionali, relazionali: cosa entra nel campo dell'arte che si conserva. È questa una domanda che si pone a latere del dibattito sulla conservazione, che si esercita su “oggetti” già investiti e si interroga sul come conservare.

Dove la prospettiva è quella della perdita, del rischio dell'impermanenza, centrale nel dibattito sull'arte contemporanea che, abbiamo visto, si preoccupa più del perdibile che dell'eccesso di memoria, si torna al riferimento di Carboni al “dibattito” come condizione della permanenza: il dibattito, cioè la parola.

Il passaggio concettuale riguarda qui la memoria che va salvaguardata e difesa: la parola come barriera all'oblio è il racconto della Shoah, cui Carboni si riferisce nella sua trasposizione al discorso dell'arte.

Il discorso sulla memoria è connesso di obbligo al discorso sulla Shoah, e George Didi-Huberman⁵³⁶, che Carboni riprende, ha istituito rapporti fra immagini, dicibile, conservazione, memoria, che con cautela possono entrare nel discorso corrente. La riflessione di Didi-Huberman riguarda immagini reali dell'olocausto, fotografie, realizzate di nascosto ad Auschwitz da qualcuno del Sonderkommando, la squadra di ebrei costretta a coadiuvare le

535 DERRIDA J.- STIEGLER B., 1997, p. 117.

536 DIDI-HUBERMAN G., 2005.

azioni di sterminio nei campi nazisti.

In verità ritengo enorme, ingestibile, il parallelo fra la conservazione della memoria dello sterminio degli Ebrei e le videoinstallazioni, o anche i grandi quadri del passato. Una via per pensarci è un'opera d'arte che vuole dire la Shoah.

Il discorso sull'irrepresentabilità dello sterminio è stato affrontato coraggiosamente da un gruppo di artisti italiani, chiamati negli anni Settanta del Novecento a progettare il Memoriale italiano ad Auschwitz, il Blocco 21. L'ANED, Associazione Nazionale Ex-Deportati italiani, commissiona nel 1975 allo studio di architetti BBPR, a Primo Levi, al pittore Mario Samonà, al regista Nelo Risi e al compositore Luigi Nono la realizzazione di un "Museo ricordo della deportazione italiana ad Auschwitz", che fin dai primi progetti si configura non come un museo di documenti, ma come un'opera d'arte, una installazione percorribile che evochi e mostri l'orrore e le sue radici politiche e razziali. L'idea è quella di una spirale di tele dipinte attraversate da una passerella che si regge su due traversine ferroviarie: la Storia che circonda e (si) avvolge ossessivamente, e dice tutto, percorsa dalla strada dei treni che nessuno ha voluto fermare. Il progetto degli architetti BBPR (Ludovico Belgiojoso, sopravvissuto a Mauthausen; Gian Luigi Banfi, eliminato a Gusen; Ernesto Nathan Rogers, rifugiato in Svizzera, ed Enrico Peressutti) è consapevolmente duro, urtante, disagiata: nelle parole di Belgiojoso non si integra, "assolutamente no", con gli altri padiglioni nazionali allestiti ad Auschwitz negli anni Settanta⁵³⁷. Una poesia di Primo Levi accoglie il visitatore: "Visitatore, osserva le vestigia di questo campo e medita: da qualunque paese tu venga, tu non sei un estraneo. Fa che il tuo viaggio non sia stato inutile, che non sia stata inutile la nostra morte. Per te e i tuoi figli, le ceneri di Auschwitz valgano di ammonimento: fa che il frutto orrendo dell'odio di cui hai visto le tracce, non dia nuovo seme, né domani né mai"⁵³⁸. La composizione di Nono, "Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz", del 1966⁵³⁹, accompagna l'attraversamento delle tele, allestite scenograficamente da Nelo Risi, e dipinte da Samonà con uno stile scabro, espressionista, che raffigura corpi, gerarchi, oppositori politici, scritte murali tratte dai testi di Levi⁵⁴⁰. Il memoriale è inaugurato nell'aprile del 1980, accompagnato da una brochure esplicativa, perchè, nelle osservazioni del direttore del Museo di Auschwitz, "l'esposizione è molto bella, ma incomprensibile"⁵⁴¹.

È su questa difficoltà-di-comprensione, connaturata all'evento e rappresentata dall'opera, che si fonda l'attuale possibilità di uno smantellamento o "aggiornamento" dell'installazione

537 RUFFINI E., 2009, p. 22.

538 RUFFINI E., 2009, p. 17.

539 SCARROCCHIA S., 2009, p. 25.

540 RUFFINI E., 2009, pp. 18-19.

541 RUFFINI E., 2009, p. 21.

Blocco 21: nel febbraio 2008 la Camera approva il decreto detto “milleproproghe” (legge n. 31, G.U. n. 51 del 29 febbraio 2008) in cui stanziava fondi per l’ “adeguamento e ristrutturazione” del Blocco 21, senza aver sentito preventivamente l'ANED e in contemporanea a polemiche giornalistiche sulla “vecchiezza” del memoriale⁵⁴². L'Accademia di Brera, in difesa del memoriale, ha proposto all'ANED, proprietaria del padiglione, la realizzazione di un cantiere di studio, documentazione e restauro del Blocco 21, affidato agli studenti della Scuola di Restauro dell'Accademia, coordinati dal Direttore Sandro Scarrocchia⁵⁴³: da maggio a settembre 2008 il “Cantiere Blocco 21 – laboratorio di documentazione e conservazione del memoriale italiano ad Auschwitz” ha ricostruito la storia della progettazione e effettuato interventi conservativi *in situ*, restituendo leggibilità all'opera e, soprattutto, formando un gruppo di giovani a concepire il restauro dell'arte contemporanea come un impegno civile. Fra la “vaporizzazione” dell'arte contemporanea nel circuito delle biennali e la “tolleranza massimale”⁵⁴⁴ ad ogni provocazione raggiunta dagli attori del sistema dell'arte, e l'arte pubblica che dà senso a un luogo della storia, conservazione e prevenzione trovano ancora spazi di utilità possibile.

542 Giovanni De Luna, *Se questo è un memorial*, La Stampa, 21 gennaio 2008. Nell'articolo De Luna, professore di storia contemporanea all'università di Torino, sostiene la necessità di rivedere il padiglione in un senso più didattico, come hanno fatto la Francia e il Belgio nel 2002 e 2003, e più rispondente alle correnti letture storiografiche: non è un revisionista, vede però nell'opera anni Settanta la rappresentazione di una riflessione ancora cruda e ideologizzata (fascismo-antifascismo). Non potrebbe essere altrimenti, aggiungo, essendo un memoriale realizzato da sopravvissuti -artisti, e non da storici: questo il suo valore.

543 *Il progetto “Auschwitz-Cantiere blocco 21”*, in IL MEMORIALE ITALIANO DI AUSCHWITZ, 2009, p. 4.
544 MICHAUD Y., *Postfazione (2007). Tendenze*, in MICHAUD Y., 2008, p. 164.

Bibliografia

1945

BRANDI C., *Elicona I. Carmine o delle pittura*, Enrico Scialoja Editore, Roma. Seconda edizione, Vallecchi, Firenze, 1947, (con due saggi su Duccio e Picasso); terza edizione, Einaudi, Torino, 1962; quarta edizione, Editori Riuniti, Roma, 1992, prefazione di RUSSO L.

1950

BRANDI C. (a), *Il fondamento teorico del restauro*, Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro, I, 1950, n. 1, pp. 5-12.

BRANDI C. (b), *La fine dell'avanguardia*, «L'Immagine», 14-15, 1950, pp. 361-433. Riedito in *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizioni della Meridiana, Milano, 1952; in *Scritti sull'arte contemporanea II*, 1979; nuova ed. a cura di D'ANGELO P., Quodlibet, Macerata, 2008.

GENDEL M., *Burri makes a picture*, in "Art News", dicembre 1954.

1956

BRANDI C., *Elicona III-IV. Arcadio o della scultura, Eliante o dell'architettura*, Einaudi, Torino.

BRANDI C., *Il restauro preventivo*, Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro, n. 27-28, pp. 87-92.

1957

BRANDI C., *Elicona II. Celso o della poesia*, Einaudi, Torino. Seconda edizione Editori Riuniti, Roma, 1991, prefazione di GARRONI E.

1960

BRANDI C., *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano, 1960. Seconda edizione a cura di RUSSO L, Aesthetica edizioni, Palermo, 1986; terza ed. con postfazione di D'ANGELO P., Aesthetica edizioni, Palermo 2001.

1963

BRANDI C. (a), *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma; ed. cons. Einaudi, Torino, 1977-2000 (ed. cons.).

BRANDI C. (b), *Burri*, Editalia, Roma.

1964

DANTO A., *The Artworld*, The Journal of Philosophy, 1964, pp. 571-584.

ICOMOS, *Carta di Venezia*, http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.htm

1965

BUCARELLI P., Relazione del 11/2/1965, protocollo 491; Archivio storico della GNAM, pos. 18B, busta 1, fasc.1, "Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del Patrimonio

Artistico – (On. Franceschini) (On. Pallottino)”

1966

BRANDI C., *Le due vie*, Einaudi, Torino.

1967

Per la salvezza dei beni culturali in Italia: atti e documenti della Commissione d'Indagine per la Tutela e la Valorizzazione del Patrimonio Storico, Archeologico, Artistico e del Paesaggio, Colombo, Roma, voll. 1-3.

1968

LONZI C., TRINI T., VOLPI ORLANDINI M., *Tecniche e materiali*, in Marcatrè, n. 37-38-39-40, maggio 1968, pp. 66-85.

DE MARCHIS G., PIANTONI G., PINTO S., *Problemi di metodo per una scheda di oggetti d'arte contemporanea*, in Metro, n. 13 1968, pp. 48-53.

ICCROM, ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO, *Conservazione preventiva nei musei. Il controllo dell'illuminazione. Il controllo del clima*, DE GUICHEN G. (cur.), con il contributo della Regione Piemonte.

1969

PINTO S., *Pascali nella storia dell'arte dal 1956 ad oggi*, Tipozinc, Milano.

1974

BRANDI C., *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino. Seconda edizione a cura di CARBONI M., Editori Riuniti, Roma 1998 (ed. cons.).

1971

BRANDI C., *Anno zero*, in BRANDI C., *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, CAPATI M. (cur.), Editori Riuniti, Roma, 2001, pp. 50-60.

1976

MANTURA B., (cur.), *Alberto Burri*, De Luca, Roma.

1977

BRANDI C., *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.

NORDLAND G., *Alberto Burri. A retrospective view 1948-1977*, catalogo della mostra, Los Angeles 1977-78.

1979

BRANDI C., *Scritti sull'arte contemporanea II*, Einaudi, Torino.

GANTZERT-CASTRILLO E., *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*, Bd. 1, Wiesbaden.

SARTEANESI N., *Il Viaggio*, Petrucci, Città di Castello.

1981

FONDAZIONE PALAZZO ALBIZZINI, *Collezione Burri*, Città di Castello

NEGRI ARNOLDI F., *Il catalogo dei beni culturali e ambientali*, Nuova Italia Scientifica, Roma.

RUBIU V., *L'estetica di Cesare Brandi. Antologia critica*, Storia dell'arte, 43 1981, pp. 291-308.

1983

BOURDIEU P., *La distinzione: critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna (ed.or. 1979).

URBANI G., (a) *Strumenti tecnici per una politica di Tutela*, 1983, in URBANI G., *Intorno al restauro*, ZANARDI B. (cur.), Skira, Milano-Ginevra 2000, pp. 57-64.

URBANI G., (b), *Il restauro fra scienza ed estetica*, 1983, in URBANI G., *Intorno al restauro*, ZANARDI B. (cur.), Skira, Milano-Ginevra, 2000, p. 65-68.

1984

ARGAN G.C., *Morte di un collage*, L'Espresso, 30 settembre 1984.

MARCHELLI R., *Quando un film di PVC entra in Museo*, "Materie plastiche ed elastomeri", giugno 1984, pp. 386-390.

PISU R., *I sacchi e la gloria*, "La Stampa", Torino, 25 maggio 1984.

1985

ALTHÖEFER H., (cur.), *Restaurierung moderner Kunst: Tendenzen-Material-Technik*, Munich, tradotto in Italia nel 1991, *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Nardini, Firenze.

JOKILETHO J., *Authenticity in Restoration Principles and Practices*, Association for Preservation Technology 17, 3 e 4, pp. 5-11.

MAGGIO SERRA R., BANDINI M., (cur.), *Il Museo sperimentale di Torino*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli dicembre 1985-febbraio 1986, Fabbri, Milano.

1986

PETRAROIA P., *Genesi della Teoria del restauro*, in RUSSO L. (cur.), *Brandi e l'estetica*, Palermo, pp. Lxxvii-lxxxvi.

1987

GRIFFA G., *Il restauro del Contemporaneo*. Castello di Rivoli 16-17 ottobre 1987. *Il tempo della pietra non è quello del legno*, http://www.arte2000.net/artisti/griffa/ita/s_rivoli.htm (cons. 18/12/2008).

1988

ANDALORO M., CORDARO M., GALLAVOTTI CAVALLERO D., RUBIU V. (cur.), *Per Cesare Brandi*, De Luca, Roma.

URBANI G., *Il problema del rudere nella Teoria del Restauro di Cesare Brandi*, in ANDALORO M., CORDARO M., GALLAVOTTI CAVALLERO D., RUBIU V., *Per Cesare Brandi*, Roma, pp. 59-65.

1989

MELUCCO VACCARO A., *Archeologia e restauro: tradizione e attualità*, Il Saggiatore, Milano.

1990

FONDAZIONE PALAZZO ALBIZZINI (cur.), *Burri. Contributi al catalogo sistematico*, Petrucci, Città di Castello.

Shared Responsibility. A seminar for curators and conservators. Ottawa, Canada: National Gallery of Canada.

1991

BORDINI S., *Materia e immagine. Fonti sulla tecnica della pittura*, Leonardo – De Luca, Roma.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, *Saving the twentieth century art: the conservation of modern materials*, Ottawa.

1992

CASTELLANO M.G., *Pulire, ridipingere o rifare? Un caso paradigmatico: i monocromi bianchi di Pino Pascali*, in RIGHI L. (cur.), 1992, pp. 129-147.

MONTORSI P., *Una teoria del restauro del contemporaneo*, in RIGHI L. (cur.), 1992, pp. 9-57.

RAVA A., *La conservazione delle opere d'arte contemporanea eseguite con materiali non tradizionali: il caso del monocromo*, in RIGHI L. (cur.), 1992, pp. 91-112.

RIGHI L. (cur.), *Conservare l'arte contemporanea*, atti del convegno Salone del Restauro di Ferrara 26-29 settembre 1991, Nardini, Firenze.

1993

FONDAZIONE PALAZZO ALBIZZINI (cur.), *Collezione Burri. Ex Seccatoi del Tabacco*, Petrucci, Città di Castello.

MAGGIO SERRA R., PASSONI R. (cur.), *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea: Torino. Il Novecento*; catalogo delle opere esposte, Fabbri, Milano.

SCICOLONE G., *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini, Firenze.

1994

ANGELUCCI S. (cur.), *Arte contemporanea conservazione e restauro*, atti del Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea, Centro Luigi Pecci per l'arte contemporanea, Prato, 4-5 novembre 1994, Nardini, Firenze.

ANGELUCCI S., (a) *Introduzione*, in ANGELUCCI S., (cur.), 1994, pp. 13-16.

ANGELUCCI S., (b) *Il progetto conservativo per le sculture della collezione Peggy Guggenheim*, in ANGELUCCI S.,(cur.) 1994, pp. 101-115.

CANEVA G., NUGARI M.P., SALVADORI O., *La biologia nel restauro*, Nardini, Firenze.

CASTELLANO M.G., *Quando inizia il deterioramento di un'opera d'arte contemporanea?*, in ANGELUCCI S., (cur.) 1994, pp. 79-83.

CHIANTORE O., *Le materie plastiche dell'arte contemporanea e la loro trasformazione e decadimento*, in ANGELUCCI S., (cur.) 1994, pp. 131-155.

CISTERNINO B., *Il restauro di opere d'arte cinetica. "Strutturazione pulsante" e "Tre oggetti cinetici" di Gianni Colombo*, in ANGELUCCI S. (cur.), 1994, pp. 191-195.

CORDARO M., *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea*, in ANGELUCCI S., (cur.), 1994, pp. 71-78; ripubblicato in *Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, CORDARO M., Restauro e tutela. Scritti scelti (1969-1999)*, n.8/2000, Roma, pp. 80-88.

Dieci artisti contemporanei e il restauro, in ANGELUCCI S. (cur.), 1994, pp. 198-271.

MAGGIO SERRA R., *Chiudere e riaprire un museo. Dodici anni di lavoro nella Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, in ANGELUCCI S. (cur.), 1994, pp. 85-100.

NARA *Document on Authenticity*, http://www.international.icomos.org/naradoc_eng.htm

PREVOST C., *Materiali e tecniche di artisti italiani contemporanei. Elaborazione di una banca dati*, in ANGELUCCI S. (cur.), 1994, pp. 121-130.

RAVA A., *Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di restauro*, in ANGELUCCI S., 1994, pp. 37-59.

1995

ANGELUCCI S., *La Minerva di Arturo Martini. Iter progettuale di un intervento*, in BASILE G. (cur.) 1995, pp. 4-7.

BASILE G. (cur.), *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, atti del convegno organizzato nel museo laboratorio di arte contemporanea 5 e 6 dicembre 1994, Università di Roma "La Sapienza", supplemento a *Rivista di Arte e Critica*, anno III, n. 6-7 1995, Roma.

BASILE G., (a) *Introduzione*, in BASILE G. (cur.) 1995, pp. 2-4.

BASILE G., (b) *L'Italia fra le arti e le scienze di Mario Sironi: il problema metodologico*, in BASILE G., (cur.) 1995, pp. 9-10.

BORDINI S., *Dei principi: storia dell'arte e storia delle tecniche*, in BASILE G., (cur.) 1995

pp. 43-44.

CASTELLANO M.G., *Restauro e no*, in BASILE G., (cur.) 1995, pp. 23-26.

CIDOC, *International Guidelines for Museum Object Information: The CIDOC Information Categories*, <http://cidoc.ics.forth.gr/docs/guide.htm>

DANESI SQUARZINA S., *Dal 1935 al 1953: considerazioni sul murale di Sironi nell'Aula Magna de "La Sapienza"*, in BASILE G., (cur.) 1995, pp. 11-13.

DOERR M., *The CIDOC CRM – an Ontological Approach to Semantic Interoperability of Metadatum* http://cidoc.ics.forth.gr/docs/ontological_approach.pdf

KNUT EINAIR LARSEN, (cur.) *1994 Nara Conference on authenticity*, Nara Conference on Authenticity, Japan 1994, Proceedings, UNESCO/ICCROM/ICOMOS, Tokyo/Rom/Paris.

IMPONENTE A., *Al di là del restauro?*, in BASILE G., (cur.) 1995, pp. 32-35.

MARGOZZI M., *Conservazione e restauro*, in BASILE G. (cur.), 1995, pp. 46-47.

HERMAN ABEN K., *Conservation of Modern Sculpture at the Stedelijk Museum Amsterdam*, Tate Gallery Conference, 1995.

ZORZI S., *Parola di Burri*, Allemandi, Torino.

1996

BONITO OLIVA A., *L'arte è imperitura, l'opera d'arte una fregatura*, in DI MARTINO E., (cur.), 1996, pp. 331-339.

CISTERNINO B., (a) *Il "Grande Rosso P" di Alberto Burri*, *Ottocento*, 1996 No. 2, pp. 62-64.

CISTERNINO B., (b) *La macchina e il suo funzionamento. Manutenzione e restauro degli oggetti cinevisuali*, in MARGOZZI M. 1996, pp. 25-27.

CORDARO M., *L'eterogeneità dell'arte contemporanea*, in DI MARTINO E., (cur.) 1996, pp. 111-114.

DI MARTINO E., (cur.) *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea*, Fondazione Cassa di Risparmio di Venezia, Venezia.

MARGOZZI M., (cur.), *Opere cinevisuali. Restauri recenti*, catalogo della mostra, GNAM 2 luglio – 1 dicembre 1996, SACS Roma.

1997

BAMMER A., *L'antichità inventata, classicismo e anticlassicismo ad Efeso*, in atti del Convegno *La reintegrazione nel restauro dell'antico*, MANIERI ELIA M., (cur.), Gangemi, Roma 1997, pp. 97-108.

DERRIDA J., STIEGLER B., *Ecografie della televisione*, Cortina, Milano, (ed. or 1996).

LAZZARIS A., *La gran risata di Alberto Burri e la timida studentessa*, in Titolo, n. 24, autunno 1997 http://www.artstudio.it/titolo/art_2406.htm (27/07/2008).

1998

CARBONI M., *Prefazione*, a BRANDI C., *Teoria generale della critica*, CARBONI M. (cur.), Editori Riuniti, Roma, pp. IX-XXVII.

CATALANO M.I., *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero. Con lettere inedite dal carteggio fra Cesare Brandi e Enrico Vallecchi*, Nardini, Fiesole.

HANNULA M., *Stopping the process? Contemporary views on art and exhibitions*, The Nordic institute for Contemporary art, Helsinki.

“Pino Pascali, 32mq di mare circa, inv. 473”, busta 573, archivio dei restauri, GNAM Roma.

1999

BORDINI S., *L'occhio, la mano e la macchina. Pratiche artistiche dell'Ottocento*, Lithos, Roma.

CAIANIELLO T., *Verso una metodologia del restauro del contemporaneo. Il dibattito europeo*, in “OttoNovecento”, n. 3/99, pp. 39-48.

CASTELLANO M.G., *Il restauro dell'arte contemporanea*, in BORDINI S., 1999, pp. 147-152.

DI CAPUA M., MATTARELLA L., *Fondazione Burri*, Skira, Milano – Ginevra.

GANZERT-CASTRILLO E., *The Frankfurt museum für moderne kunst and a private archiv: registration systems for contemporary art*, in HUMMELEN I., SILLE' D., ZIJLMANS M., (cur.), (1999), p. 284-289.

GANZERT-CASTRILLO E., *The archive of techniques and working materials used by contemporary artists*, in CORZO M.A., (cur.) *Mortality/Immortality? The legacy of XX century art*, Getty Center Los Angeles, pp. 127-130.

HUMMELEN I., SILLE' D., ZIJLMANS M., (cur.), *Modern Art: Who Cares?* Atti del Convegno Amsterdam 1997, The Foundation for the Conservation of Modern Art: The Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam. London Archetype Pub.

ICOMOS Australia, The Burra charter, <http://www.icomos.org/australia/burra.html>

QUYE A., WILLIAMSON C. (cur.), *Plastics. Collecting and conserving*, Edinburgh.

SCATTURIN C., *Gli archivi per l'arte contemporanea: un'ipotesi di lavoro*, in Signum, Bollettino IX n. 1 1999, Centro di ricerche informatiche per le discipline umanistiche, Scuola Normale Superiore Pisa, pp. 100-114.

SBMK, *Condition report – Data report*, <http://www.incca.org/documentation/329-sbmk-registration-models>

SCHEIDEMANN C., *Men at work: the significance of material in the collaboration between artist and fabricator in the 1960s and 1970s*, HUMMELEN I., SILLE' D., ZIJLMANS M., (cur.), 1999, p. 242-246.

VAN OOSTEN T., *Here today, gone tomorrow? Problems with plastics in contemporary art*, in *Modern Art: Who cares?*, cit., pp. 158-163.

WEYER C., HEYDENREICH G., *From questionnaires to a check list for dialogues*. *Modern Art: Who Cares?* (1999), p. 385-388.

2000

AVRAMI E., MASON R., DE LA TORRE M., *Values and heritage conservation. Research report*, Getty Conservation Institute, Los Angeles
http://www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/valuesrpt.pdf

CASTELLANO M.G., *Voce: restauro del contemporaneo*, Enciclopedia italiana, UTET, Appendice 2000.

HUYS F., *A Methodology for the Communication with Artists*,
<http://www.incca.org/index.php/artist-participation/296-huysarticlecommunicationwithartist>

PUGLIESE M., *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea*, Atti dell' Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali storiche e filologiche, serie IX, vol. XII, fasc. 2.

RAVA A., *Ricerche e interventi sul restauro dell'arte contemporanea: il progetto Raffaello 1999 I.N.C.C.A.*, in *Kermes*, n. 13 – 38, pp. 50-60.

URBANI G., *Intorno al restauro*, a cura di ZANARDI B., Skira, Milano-Ginevra.

2001

BONFILI S., CASTELLANO M.G., *L'intervento di restauro su Maternità di Pino Pascali*, Bollettino ICR Nuova Serie, n. 2 2001 p. 145-153.

BORDINI S., (cur.) *L'arte elettronica. Metamorfosi e metafore*, Ferrara Palazzo dei Diamanti 24 giugno – 2 settembre 2001, Gallerie d'arte moderna e contemporanea, Ferrara.

BORDINI S., *Metamorfosi e metafore*, in BORDINI S., (cur.) 2001, pp. 23- 33.

BORRIAUD N., *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, Dijon.

BRANDI C., *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, CAPATI M. (cur.), Editori Riuniti, Roma.

CASTELLANO M.G., *Michele Cordaro e il restauro dell'arte contemporanea*, in MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHEOLOGICI ARCHITETTONICI ARTISTICI E STORICI, *In ricordo di Michele Cordaro : atti della giornata di studio*, Campisano, Roma, p. 57-58.

GAZZANO M.M., *La materia del video*, in BORDINI S., (cur.), 2001, pp. 49-55.

Quaderni del CERR – Centro Europeo di Ricerca sulla conservazione e il restauro, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, atti del convegno Siena, 12-14 novembre 1998, Silvana, Cinisello Balsamo.

2002

AMORUSO A., CARINI A., *Pino Pascali. Studio della tecnica e restauro delle opere: problemi teorici e metodologici*, Bollettino ICR, gennaio/giugno 2002.

CAPPITELLI F., *I leganti nella pittura del XX secolo*, in *Kermes* 47, 2002, pp. 35-40.

ECCO, Professional Guidelines, <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>

INCCA, *Best Practices for Artist's Interview*, http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf

JOKILEHTO J., *Restoration theory in the digital age*, in *La conservation à l'ère du numérique: actes des quatrièmes journées internationales d'études de l'ARSAG*, Paris, 27-30 mai 2002, Association pour la recherche scientifique sur les arts graphiques (ARSAG). Paris, France. Paris: ARSAG, p. 15-20 Paris, France.

MUÑOZ-VIÑAS S., *Contemporary theory of conservation*, *Reviews in Conservation*, 3, 2002, pp. 25-34.

HOCHFIELD S., *Sticks and stones and lemon cough drops*, *Art news* 2002 september, http://artnews.com/issues/article.asp?art_id=1183;

VAN OOSTEN T., SHASHOUA Y., WAENTIG F., *Plastic in art. History, Technology, Preservation*, Munchen.

2003

DE LA TORRE M. (cur.), *Assessing the value of cultural heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles
http://www.ucl.ac.uk/sustainableheritage/conference-proceedings/pdf/3C.2_creigh-tyte.pdf

BUSKIRK M., *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge.

DEPOCAS J., IPPOLITO J., JONES C., *Permanence Through Change: The Variable media Approach*, edito dal Solomon R. Guggenheim Museum, in New York, and the Daniel Langlois Foundation, Montreal. http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html

E.C.C.O. *European professional guidelines* 2003, <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>

UNESCO, *Convenzione per la Salvaguardia del patrimonio Immateriale* 2003
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00002>

2004

BASILE G., *Dal restauro alla conservazione programmata. Ricordo di Giovanni Urbani a dieci anni dalla morte*, Kermes, aprile-giugno 2004, pp. 35-40.

BARASSI S., *La conservazione dell'arte contemporanea*, Nuova Museologia, n. 11, novembre 2004, pp. 2-6.

BORRIAUD N., *Postproduzione. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmediabooks, Milano.

CARBONI M., *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Jaka Book, Milano. Prima ed. Editori Riuniti, Roma, 1992.

CATALANO M. I., *Una definizione che viene da lontano. Avvio allo "smontaggio" della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro, Nuova Serie, 8-9, pp. 102-128.

GRILLO V., *Conservare l'arte contemporanea*, luxflux n.11 2004, www.luxflux.org/n11/drills1.htm

ICCD, *Scheda OAC. Normativa*, <http://www.iccd.beniculturali.it/Catalogazione/standardcatalografici/normative/scheda-oac>

ICOM CODE OF ETHICS FOR MUSEUMS, 2004, <http://icom.museum/ethics.html>.

LAURENSEN P., *The management of display equipment in time-based media installations*, Modern Art, New Museums, IIC Congress Bilbao, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, <http://glossary.inside-installations.org/biblio.php>

MONTANI P., (cur.), *L'estetica contemporanea: il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma, 2004.

ROY A., SMITH P., (cur.) *Modern art, new museums. Contribution to the Bilbao congress 13-17 september 2004*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London, printed by Reedprint Limited, Windsor, Berkshire 2004.

YAMATO DECLARATION, 2004, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001376/137634e.pdf>

2005

BARBUTO A., (a) *Alberto Burri - Catrame*, in PINTO S., (cur.), 2005, p. 314, n. 23.1.

BARBUTO A (b) *Alberto Burri - Grande plastica o Grande cellophane*, in PINTO S., (cur.), 2005, p. 316, n. 23.6.

BARBUTO A, (c) *Alberto Burri - Nero Cretto G5, 1975*, in PINTO S., (cur.), 2005, p. 317, n. 23.8.

BARKER R., BRACKER A., *Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys*; Tate Papers Autumn 2005 <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05autumn/barker.htm>

BISHOP C., *Installation Art: A Critical History*, London, Tate Publisher, 2005, http://glossary.inside-installations.org/term.php?term_id=2799&ct=1

DERRIDA J., *Mal d'archivio*, Filema, Napoli (ed. or. 1995).

DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano.

DI MARTINO E., (cur.) *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea*, Allemandi, Torino.

MATTEO PANZERI, *L'informatica documentaria per la storia del restauro: strumenti o metodi?*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, De Luca, Roma, pp. 169-177.

SANDRA PINTO (cur.), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. XX secolo*, Electa, Milano.

GIULIA CANEVA (cur.), *La Biologia Vegetale per i Beni Culturali. Conoscenza e valorizzazione*, Firenze.

ICOMOS study on the *World Heritage List: Filling the Gaps– an Action Plan for the Future* (2005) http://www.international.icomos.org/world_heritage/whlgaps.htm

JOKILEHTO J., *Modern conservation versus traditional care*, in HOFFMANN V. (cur.), *Die "Denkmalpflege" von der Denkmalpflege, atti del congresso* (Berna, 30 giugno-3 luglio 1999), Peter Lang AG, Berna, pp. 163-175.

HUMMELEN I., *Conservation strategies for modern and contemporary art*, CR Conservatie en Restauratie, Volume 3, 2005, p. 22-26. http://www.insideinstallations.org/OCMT/mydocs/HUMMELEN%20Conservation%20Strategies%20for%20Modern%20and%20Contemporary%20Art_1.pdf.

MUÑOZ-VIÑAS S., *Contemporary theory of conservation*, Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford (prima ed. Madrid 2003).

OPPENHEIM D., *Interview*, Reina Sofia, 2005; http://glossary.inside-installations.org/term.php?term_id=2799&ct=1.

SHASHOUA Y., *Storing plastics in the cold: more arm than good?*, in *14th Triennial meeting The Hague*, ICOM Committee for Conservation, Preprints, The Hague.

CHIANTORE O., RAVA A., *Conservare l'arte contemporanea*, Electa, Milano.

SACCO P., SANTAGATA W., TRIMARCHI M., *L'arte contemporanea italiana nel mondo. Analisi e strumenti*, Skira, Ginevra-Milano.

MANOVICH L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano.

UNESCO *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, 2005; <http://whc.unesco.org/archive/opguide05-en.pdf>

VELANI L., (cur.) *Pascali, il mare ecc.*, Electa, Milano.

VETTESE A., *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Carocci, Roma.

2006

ANDALORO M. (cur.), *La teoria del restauro da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale, Viterbo 12-15 novembre 2003, Nardini, Firenze.

ARGENTON A., BASILE G., *Linee di convergenze fra la Teoria del restauro di Cesare Brandi e la Psicologia dell'arte*, in ANDALORO M. (cur.), 2006, pp. 347-360.

BOLLETTINO DELL'ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, Annata 1950; Ristampa anastatica a cura del Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Cesare Brandi, Nardini, Firenze.

BON VALSASSINA C., *Restauro made in Italy*, Electa, Milano.

BONSANTI G., *Towards a new definition of restauro*, in DELGADO RODRIGUEZ J., MIMOSO M. J. (cur.), *Theory and practice in conservation: a tribute to Cesare Brandi, International seminar National Laboratory for Civil Engineering, Lisbon, May 4-5, 2006 Lisbon*, LNEC- Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisbona.

CARBONI M., *Il restauro come ermeneutica practica. Brandi e Gadamer*, in ANDALORO M. (cur.), *La teoria del restauro da Riegl a Brandi, atti del convegno internazionale* (Viterbo 12-15 novembre 2003), Nardini, Firenze, pp. 329-333

CATALANO M.I., *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la "sala delle mostre" dell'Istituto Centrale del Restauro*, in ANDALORO M., (cur.), 2006, pp. 179-197.

D'ANGELO P., (a), *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata.

D'ANGELO P., (b), *La Teoria del restauro e l'estetica di Brandi*, in ANDALORO M. (cur.), *La teoria del restauro da Riegl a Brandi, atti del convegno internazionale* (Viterbo 12-15 novembre 2003), Firenze, pp. 315-327.

D'AZORD C., *L'archive à l'oeuvre*, in *Technè, Città*, n. 24, pp. 12-15.

JOKILEHTO J., (a) *What about Brandi's theory today?*, in DELGADO RODRIGUEZ J., MIMOSO M. J. (cur.), *Theory and practice in conservation: a tribute to Cesare Brandi, International seminar National Laboratory for Civil Engineering, Lisbon, May 4-5, 2006 Lisbon*, LNEC- Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisbona.

JOKILEHTO J., (b) *Preservation theory unfolding*, in *FutureAnterior*, vol. 1, n. 3, summer, pp. 1-9.

JOKILEHTO J., (c) *Considerations on authenticity and integrity in world heritage context*. In *City & Time* 2 (1): 1.[online] URL:<http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2006/CT-2006-44.pdf>,

KOBAU P., *Cesare Brandi e i problemi dell'arte contemporanea*, in RUSSO L. (cur.), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, atti del Seminario (Palermo, 30 giugno-1 luglio 2006), Aesthetica, Palermo, pp. 191-200.

HUMMELEN J. *Conception, creation and re-creation. Embodied knowledge and the preservation of contemporary art*, in DELGADO RODRIGUEZ J., MIMOSO M. J., (cur.), *Theory and practice in conservation: a tribute to Cesare Brandi*. pp. 15-23.

ICOM, Code of ethics for Museums, 1986-2004-2006, <http://icom.museum/ethics.html>

GIZZI S., *The relationship between Brandi's "Astanza" and Benjamin "Aura" and its influence on the restoration of monuments*, in *International seminar National Laboratory for Civil Engineering, Lisbon, May 4-5, 2006 Lisbon*, LNEC- Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisbon.

GIOENI, L. *Genealogia e progetto. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro*, «Restauro», n. 162, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.

LAURENSEN P., *Panel Discussion at Inside Installations Workshop*, Bonnefantenmuseum Maastricht, May 2006 in <http://glossary.inside-installations.org/biblio.php>

MACEDO R., *The artist, the curator, the restorer and their conflicts within the context of contemporary art*, in DELGADO RODRIGUEZ J., MIMOSO M. J., (cur.), *International seminar National Laboratory for Civil Engineering, Lisbon, May 4-5, 2006 Lisbon*, LNEC- Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisbon.

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI, ASSOCIAZIONE AMICI DI CESARE BRANDI, ASSOCIAZIONE GIOVANNI SECCO SUARDO (cur.), *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione di termini*, testo di G. BASILE, Il Prato, Padova.

PANZA DI BIUMO G., *Ricordi di un collezionista*, Milano, pp. 115-123.

PETTI E., *L'arte contemporanea nella prospettiva teorica di Cesare Brandi*, in ANDALORO M. (cur.), 2006, pp. 385-393.

Marina Pugliese, *Tecnica mista*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

RUSSO L., *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in ANDALORO M. (cur.), 2006, pp. 301-314.

SCARROCCHIA S., *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi*, in ANDALORO M. (cur.), 2006, pp. 35-50.

SCHINZEL H., *Brandi's bipolarity and criteria of quality of quality in contemporary art*, in DELGADO RODRIGUEZ J. (cur.), *Theory and practice in conservation: a tribute to Cesare Brandi*, Lisbon.

WEYER C., *Restoration theory applied to installation art, Beitrage zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, Verband der Restauratoren*, Volume 2, 2006, p. 40-48. http://www.inside-installations.org/research/detail.php?r_id=635&ct=theory

2007

BARASSI S., *The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication*, in

Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop, held at Tate Modern on 18–19 October 2007 and supported by The Andrew W. Mellon Foundation. The Autumn 2007 issue of Tate Papers, edited with the assistance of Bryony Bery, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn>

BARGER M. *Thoughts on Replication and the work of Eva Hesse*, in *Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, held at Tate Modern on 18–19 October 2007 and supported by The Andrew W. Mellon Foundation. The Autumn 2007 issue of Tate Papers, edited with the assistance of Bryony Bery, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn>

BEERKENS LYDIA, *Nothing but the Real Thing: Considerations on Copies, Remakes and Replicas in Modern Art*, in *Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, held at Tate Modern on 18–19 October 2007 and supported by The Andrew W. Mellon Foundation. The Autumn 2007 issue of Tate Papers, edited with the assistance of Bryony Bery, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn>

BIRROZZI C., PUGLIESE M. (cur.), *L'Arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano.

BONAMI F., *Lo potevo fare anch'io: perchè l'arte contemporanea è davvero arte*, Mondadori, Milano.

BORDINI S., *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma.

CARBONI M., *La mosca di Dreyer*, Jaka Book, Milano.

CATALANO M.I., *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Protagon Editori, Siena.

ESPOSITO, N., *Artistic Work Life-Cycle Archiving*, in *International Cultural Heritage Informatics Meeting (ICHIM07): Proceedings*, J. Trant and D. Bearman (eds). Toronto: Archives & Museum Informatics. 2007. Published October 24, 2007 at <http://www.archimuse.com/ichim07/papers/esposito/esposito.html>

INHERENT VICE: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop, held at Tate Modern, 18–19 October 2007, and supported by The Andrew W. Mellon Foundation. [*issue no.8*](#) of Tate Papers.

MICHAUD Y., *L'arte allo stato gassoso. Un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica*, edizioni Idea, Roma (ed. or. 2003).

JEANPIERRE L., *La caverne de l'antimatière*, Palais de Tokyo Magazine 02, printemps 2007, pp. 5-13.

JOKILEHTO J., *Philosophical challenges in cultural heritage conservation in 21st century*, in MURZYN M., PURCHLA J. (cur.), *Cultural heritage in the 21st century. Opportunity and challenges*, atti del seminario internazionale pubblicati dal Ministero della Cultura della Polonia e ICOMOS, Paris, pp. 171-182.

KANTERE L., *The reception and non reception of Cesare Brandi in U.S.A.*, vol. IV, n. 1, summer, pp. 30-43.

MARTORE P., *Eliseo Mattiacci – Tubo*, in MARGOZZI M., '50-'60. *La scultura in Italia. Opere dalla collezione della Galleria nazionale d'arte moderna*, (Tivoli, Villa D'Este, 14 giugno-4 novembre 2007), Roma, p. 94.

DARC (cur.), *MAXXI Installazioni*, schede su *Tenda di lampadine* (1967) di Pistoletto, (*Movimento pseudo-perpetuo*) *Sfera avional* (1967-68) di Mochetti, *Collapse-Construct* (2005) di Charles Sandison, Roma.

PAPA M., *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*, www.exibart.com (22/10/2008)

RAVA A., *Intervista su Fiumara d'Arte*, di Stefania Randazzo, <http://www.librino.org/intervista%20antonio%20rava.htm> (18/11/2007)

RUBIU V., (cur.), *“Il gusto della vita e dell'arte”*. *Lettere a Cesare Brandi di Afro, Burri, Capogrossi...*, Gli Ori, Siena.

SABA C. (cur.), *Arte in Videotape: art/tapes/22*, collezione ASAC – *La Biennale di Venezia; conservazione restauro valorizzazione*, Silvana, Milano.

SETTIS S., GINZBURG C., *Fermiamo i restauri, cambiano la nostra storia*, *La Repubblica* 3 ottobre 2007.

STALLABRASS J., *Inherent vice*, in *INHERENT VICE: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop, held at Tate Modern, 18–19 October 2007, and supported by The Andrew W. Mellon Foundation. issue no.8 of Tate Papers*. <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn>

2008

ASHLEY-SMITH J., *Theory follows practice*, in BASILE G. (cur.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica/Cesare Brandi's thought from theory to practice, atti dei seminari internazionali (Monaco, Hildesheim, Valencia, Lisbona, Londra, Varsavia, Bruxelles, Parigi, aprile-ottobre 2007)*, Il Prato, Padova, pp. 189-193.

BACHIMONT, B., GEBERS, E., HOLLAND, J., *Long-term preservation for artistic communities: How to interact with a technical framework?*. Lectures done during DOCAM summit 2008, 30 -31 ottobre 2008 Università Mc Gill di Montreal, <http://www.utc.fr/caspar/wiki/pmwiki.php?n=Main.Docam>

BARASSI S., *Ars longa, vita brevis? La Teoria del restauro di Cesare Brandi e la conservazione dell'arte contemporanea*, in VALENTINI F. (cur.), 2008, pp. 37-40; ora ripubblicato in *Nuova Museologia*, 18, giugno 2008, con il titolo *Cesare Brandi e la conservazione dell'arte contemporanea*, pp. 30-32.

BARBUTO A., *Questioni relative alla gestione e alla cura della new media art nel museo contemporaneo*, in VALENTINI F.(cur.), 2008, pp. 49-50.

BASILE G. (cur.), *Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni*, atti del convegno internazionale, Roma, 30 maggio – 1 giugno 2007, Il Prato, Padova.

BASILE G. (cur.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica/Cesare Brandi's thought from theory to practice*, atti dei seminari internazionali (Monaco, Hildesheim, Valencia, Lisbona, Londra, Varsavia, Bruxelles, Parigi, aprile-ottobre 2007), Il Prato, Padova.

BON VALSASSINA C., *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*. Atti delle giornate di studio, Roma, 18-19 ottobre 2006, Edifir, Firenze.

BORDINI S., *New Media Art: definizioni*, in VALENTINI F., (cur.) 2008, pp. 47-49.

BUCK L., GREER J., *Come comprare l'arte contemporanea. Il manuale dei collezionisti*, Allemandi, Torino (I. ed. Londra 2006).

CARANDENTE, VELANI L., TONELLI M., *Pascali Leoncillo due artisti a confronto*, catalogo della mostra, Spoleto Galleria Civica, 25 giugno-5 ottobre 2008, Spoleto.

CARBONI M., (a), *Indirizzi per una riflessione comune sul restauro del contemporaneo*, in VALENTINI F. (cur.), 2008, Roma, pp. 35-37

CARBONI M., (b), *Teoria*, intervento alla Tavola rotonda “Arte contemporanea: quale salvaguardia? Primo consuntivo”, Salone del restauro di Ferrara, 5 aprile 2008, in corso di stampa

CARBONI M. - RUBIU V., *Un'eredità difficile. Colloquio con Massimo Carboni*, in RUBIU V., *Una vita in breve*, a cura di VALENTINI F., Ed. La Cometa, Roma, 2008, pp. 89-105.

CASPAR, *Hypotheses about preservation of works*. CASPAR Work Package 4300, “Contemporary Art Testbed”, CNRS, Versione 0.3, 2 ottobre 2008;
http://www.utc.fr/caspar/wiki/uploads/Main/Cyclops_hypotheses_en.pdf

CASSESE G., *Per la salvaguardia delle opere d'arte contemporanea nelle Stazioni dell'Arte: una convenzione eccezionale*, in VALENTINI F. (cur.) 2008, pp. 26-29.

CORRIAS LUCENTE G., (cur.) *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*, Gangemi, Roma

CRISTALLINI E. (cur.), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, atti del convegno Viterbo, 31 maggio 2006, Gangemi, Roma.

D'ANGELO P., *Brandi dopo la fine*, in BRANDI C., *La fine dell'avanguardia*, D'ANGELO P., (cur.), Quodlibet, Macerata, pp. 7-23.

DE LUNA G., *Se questo è un memorial*, La Stampa, 21 gennaio 2008.

ESPOSITO N., GESLIN Y., *Long-term Preservation of Acousmatic Works: Toward a Generic Model of Description*, Proceedings of the 14th IEEE Mediterranean Electrotechnical Conference (MELECON 2008, New Technologies for Sustainable Development).
<http://www.utc.fr/~nesposit/publications/esposito2007method.pdf>

JADZINSKA M., *Authenticity in Modern Art in the light of the theories of Cesare Brandi*, in BASILE G. (cur.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica/Cesare Brandi's thought from theory to practice*, atti dei seminari internazionali (Monaco, Hildesheim, Valencia, Lisbona, Londra, Varsavia, Bruxelles, Parigi, aprile-ottobre 2007), Padova, pp. 259-269.

JOKILHETO J., *La teoria del restauro in fieri*, in BASILE G. (cur.), *Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni*, atti del convegno internazionale, (Roma, 30 maggio – 1 giugno 2007), Padova, pp. 234-241.

JONES C., MULLER L. *The Giver of Names: Documentary Collection*, <http://www.incca.org/index.php/giver-of-names-documentary-collection>

LIGOZZI M., MASTRANDREA S., *Esperienza e conoscenza del museo. Indagine sui visitatori della galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea*, Electa, Milano.

MARINI CLARELLI M. V., *Aspetti legali della conservazione nel museo*, in VALENTINI F. (cur.), 2008, pp. 8-9.

MARTORE P., *L'opera d'arte contemporanea tra significato e identità culturale*, Kermes, 70, aprile-giugno 2008, pp. 33-39.

MATTIROLO A., *Procedure di documentazione di opere musealizzate*, in VALENTINI F. (cur.), 2008, p. 6.

MICHAUD Y., *Postfazione (2007). Tendenze*, in MICHAUD Y., *L'artista e i commissari*, edizioni Idea, Roma, (ed. or. 1989), pp. 161-189.

MULLER L., *Toward an oral history of new media art*, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2096>

MUÑOZ-VIÑAS S., *Pertinencia de la Teoría del restauro*, in BASILE G. (cur.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica/Cesare Brandi's thought from theory to practice*, atti dei seminari internazionali (Monaco, Hildesheim, Valencia, Lisbona, Londra, Varsavia, Bruxelles, Parigi, aprile-ottobre 2007), Padova, pp. 115-118.

MUSSO A., *Diritto di autore sulle opere dell'ingegno, letterarie e artistiche*, Zanichelli, Bologna.
The Object in Transition: A Cross-Disciplinary conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art”, convegno internazionale (Getty Center Los Angeles, January 25-26), atti in http://www.getty.edu/conservation/publications/videos/object_in_transition.html

PETRARROIA P., DELLA TORRE S., *Norme e pratiche senza sistema*, Economia della cultura, anno XVIII, n. 2/2008, pp. 161-172.

PUGLIESE M. (a), *Conservazione nel Museo del Novecento a Milano*, in VALENTINI F. (cur.) 2008, Roma, pp. 30-31.

PUGLIESE M. (b), *La conservazione preventiva: il caso del Museo del Novecento a Milano*,

in VALENTINI F. (cur.) 2008, pp. 41-43.

PUGLIESE M.(c), “Diritto d'autore”, intervento alla Tavola rotonda “Arte contemporanea: quale salvaguardia? Primo consuntivo”, Salone del restauro di Ferrara, 5 aprile, in corso di stampa.

RAVA A. *La conservazione preventiva*, in VALENTINI F. (cur.) 2008, pp. 43-47.

RINALDI S. (cur.), *L'arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell'arte contemporanea*, atti del convegno, Viterbo, 31 maggio 2006, Roma.

SZMELTER I., *Revision of the conceptual framework created by Cesare Brandi for the preservation of the value of the cultural heritage: the patina and the heritage of modern art*, in BASILE G. (cur.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica/Cesare Brandi's thought from theory to practice*, atti dei seminari internazionali (Monaco, Hildesheim, Valencia, Lisbona, Londra, Varsavia, Bruxelles, Parigi, aprile-ottobre 2007), Padova, pp. 248-258.

VALENTINI F., *Cesare Brandi's Theory of restoration: some principles discussed in relation with the conservation of contemporary art*, in BASILE G. (cur.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica/Cesare Brandi's thought from theory to practice*, atti dei seminari internazionali (Monaco, Hildesheim, Valencia, Lisbona, Londra, Varsavia, Bruxelles, Parigi, aprile-ottobre 2007), Padova, pp. 76-82.

VALENTINI F. (cur.), *Arte contemporanea in Italia. Quale salvaguardia. Materiali dalla tavola rotonda del Salone del Restauro di Ferrara del 25 marzo 2007 e dai seminari romani di approfondimento*, Roma.

VAROLI PIAZZA R., *Brandi e l'ICCROM: una stretta collaborazione per la conservazione del patrimonio culturale internazionale*, in BON VALSASSINA C. (cur.), 2008, pp. 83-90.

VAROLI PIAZZA R., (cur.) *Sharing conservation decision*, ICCROM, Roma.

ZAMBIANCHI C., *Brandi e il contemporaneo: gli anni Quaranta*, in BASILE G. (cur.), *Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni*, atti del convegno internazionale, (Roma, 30 maggio – 1 giugno 2007), Padova, pp. 78-83.

2009

BASILE G., *Progetto Burri*, in BASILE G., (cur.) 2009, pp.13-20.

BASILE G. (cur.), *La collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*, Gli Ori, Siena.

DE CESARE G., *Il cantiere didattico di schedatura conservativa delle opere*, in BASILE G., (cur.) 2009, pp. 39-48.

FRANCESCHINI E., *La folle gru progettata da Jeff Koons*, La Repubblica, Roma, 23 febbraio 2009.

IAZURLO P., *Tutto nero 1956 e Bianco e Nero 1971*, in BASILE G., (cur.), 2009, pp. 59-64.

IL MEMORIALE ITALIANO DI AUSCHWITZ E IL CANTIERE BLOCCO 21. UN PATRIMONIO MATERIALE DA SALVARE, Quaderni di 'Ananke, 1, 2009.

Il progetto "Auschwitz-Cantiere blocco 21", in IL MEMORIALE ITALIANO DI AUSCHWITZ E IL CANTIERE BLOCCO 21. UN PATRIMONIO MATERIALE DA SALVARE, Quaderni di 'Ananke, 1, 2009, pp. 2-4.

NUGARI M.P., *Indagini biologiche sui dipinti Bianco e Nero 1971 e Tutto Nero 1956*, in BASILE G. (cur.), 2009, pp. 91-96.

RUFFINI E., *Lavoro di squadra, intelligenza e fantasia: storia del memoriale italiano*, in IL MEMORIALE ITALIANO DI AUSCHWITZ E IL CANTIERE BLOCCO 21. UN PATRIMONIO MATERIALE DA SALVARE, Quaderni di 'Ananke, 1, 2009, pp. 12-23.

ROSI F., PRESCIUTTI F., CLEMENTI C., MILIANI C., BRUNETTI B., SGAMELLOTTI A., *Indagini scientifiche non invasive sui dipinti Tutto Nero 1956, e Bianco e Nero 1971*, in BASILE G., (cur.) 2009, pp. 117-122.

SCARROCCHIA S., *Il Memorial: un'opera d'arte da difendere e conservare*, in IL MEMORIALE ITALIANO DI AUSCHWITZ E IL CANTIERE BLOCCO 21. UN PATRIMONIO MATERIALE DA SALVARE, Quaderni di 'Ananke, 1, 2009, pp. 24-37.

VALENTINI F., *Note sulle vicende conservative della Collezione Burri*, in BASILE G. (cur.), *La collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*, Gli Ori, Siena, pp. 29-33.

Siti web di riferimento

INCCA: www.incca.org

TATE modern: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/>

Laboratorio MOLAB dell'università di Perugia: www.eu-artech.org

Progetto europeo Inside Installations, 2004-2007: www.inside-installations.org

Progetto europeo CASPAR: www.casparpreserves.eu/

Institute for the Instable Media, Rotterdam: www.v2.nl/

Variable Media Approach: www.variablemedia.net

PAPum, Torino <http://www.comune.torino.it/oct/papum/>