



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

## Corso di Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Il restauro dell'arte contemporanea: la figura del restauratore

Problematiche connesse alla formazione di una nuova  
professione ed al rapporto con l'artista

### **Relatore**

Prof.ssa Elisabetta Zendri

### **Correlatore**

Prof.ssa Stefania Portinari

### **Laureando**

Federica Corneli  
Matricola 836158

**Anno Accademico**  
**2012 / 2013**

# Indice

## Introduzione

<b>1. Problematiche del restauro d'arte contemporanea</b>	
Introduzione.....	3
1.1 Cenni storici e sviluppo della disciplina.....	12
1.2 La questione dell'opera effimera: problemi legati a tecniche e materiali.....	16
1.3 Il restauratore e l'artista.....	22
<b>2. Le interviste</b>	
Introduzione.....	30
2.1 Intervista ai restauratori.....	32
2.2 Intervista agli artisti.....	48
2.3 Considerazioni sui risultati ottenuti.....	64
<b>3. Formazione di una nuova figura professionale</b>	
Introduzione.....	67
3.1 La formazione in Italia.....	68
3.2 La formazione all'estero.....	72
3.3 Considerazioni finali.....	74
<b>Conclusioni.....</b>	<b>79</b>
<b>Ringraziamenti.....</b>	<b>82</b>
<b>Bibliografia e sitografia.....</b>	<b>83</b>

## Introduzione

La conservazione del patrimonio culturale ed artistico ha sempre posto dei problemi ai quali si è dovuto far fronte in varie epoche tramite innumerevoli teorie ed ipotetiche soluzioni. Se già il restauro delle opere d'arte tradizionali ha dovuto affrontare questioni critiche e teoriche quali la legittimità di integrazioni e ripristini o la prevalenza dell'istanza storica su quella estetica e viceversa, il restauro dell'arte contemporanea pone oggi ulteriori problemi causati dalla particolare natura stessa di quest'arte.

Oltre la necessità di valutare gli aspetti tecnici e pratici che un'operazione di restauro solitamente pone in evidenza, subentrano problematiche di carattere metodologico, etico e persino legale che rendono alquanto difficoltoso delineare una precisa modalità d'intervento.

I principali fattori che complicano le strategie di conservazione e le procedure di restauro sono l'uso ingente di materiali industriali o comunque estranei al normale operare artistico e l'intenzionalità dell'artista rispetto alla sua opera. Emerge in modo evidente dunque il bisogno di definire con maggior precisione il ruolo e le specifiche competenze del restauratore d'arte contemporanea e comprendere quali possano essere le

modalità d'azione più consone nei confronti dell'arte e soprattutto degli artisti che costituiscono oggi una variabile determinante all'interno del complesso sistema della conservazione del contemporaneo.

In questa tesi si è voluto approfondire tali questioni incentrando l'indagine sulla figura del restauratore, sul modo in cui si rapporta alle problematiche appena elencate e soprattutto sul modo in cui dovrebbe agire in relazione alla volontà dell'artista. A tale proposito si è optato per una raccolta di informazioni tramite interviste rivolte ad alcuni restauratori ed artisti che costituiscono il capitolo centrale di questa tesi. Nel capitolo introduttivo sono delineate le principali problematiche del restauro del contemporaneo, mentre nel terzo capitolo si è voluta analizzare la questione della formazione del restauratore d'arte contemporanea, cercando di capire quanto si è fatto finora in questo campo e quanto ancora si potrebbe fare per una professione ed una disciplina che necessitano costantemente di essere aggiornate e perfezionate.

## 1. Problematiche del restauro d'arte contemporanea

*“L'arte è eterna, ma non può essere immortale..  
Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia”*

Lucio Fontana

La contraddizione intrinseca dell'opera d'arte come oggetto materialmente deperibile creato con l'intenzione di una durabilità eterna è alla base di tutti i problemi relativi alla conservazione dell'arte di qualsiasi epoca ma soprattutto delle manifestazioni artistiche contemporanee.

Mentre in passato il processo di creazione di un'opera d'arte presupponeva la volontà di conservare il manufatto il più a lungo possibile, molte delle più recenti correnti artistiche si sono basate sul rifiuto di un'arte eterna e duratura, tanto che l'espressione “arte effimera” spesso coincide con la definizione stessa di arte contemporanea.

Il problema maggiore tuttavia si presenta nel momento in cui l'opera esige la conservazione anche se è stata creata tramite materiali e tecniche che

inevitabilmente causano un degrado rapido che ne compromette seriamente l'integrità. Gli artisti infatti ad un certo punto hanno lasciato che la creatività si esprimesse nel modo più libero possibile tramite la sperimentazione spregiudicata di innovativi procedimenti artistici, manifestando una totale disattenzione per l'utilizzo di nuovi materiali, a volte per una mancanza di basi accademiche, altre per semplice noncuranza. Quando si parla di arte contemporanea si fa riferimento alla produzione artistica di un certo periodo fino ai giorni nostri. Tali limiti di tempo per alcuni storici dell'arte risalgono all'inizio della seconda metà del 19° secolo o più precisamente con la nascita del Movimento impressionista. Altri considerano come limite le opere d'arte prodotte durante il 20° secolo, altri ancora pongono come margine la seconda guerra mondiale. Queste diverse interpretazioni non aiutano a risolvere il problema ed occorre quindi cercare un altro tipo di classificazione che si basi non sulla cronologia ma sui materiali.<sup>1</sup> La produzione artistica contemporanea, soprattutto dagli anni Sessanta in poi, si è avvalsa di tecniche non convenzionali: aggregati di materiali diversi, immagini in bianco e nero, superfici lucide o speculari, lisce o porose, supporti rigidi o morbidi, materiali poveri e deperibili come ferro, cartone, paglia, cera, foglie secche, tanto per fare alcuni esempi utilizzati nel

<sup>1</sup>*Some considerations on conservation and restoration in contemporary art*, Andrea Natali, in CONSERVATION SCIENCE IN CULTURAL HERITAGE Vol.8, 2008, pp 187-188

variegato panorama di opere contemporanee.<sup>2</sup> E' evidente dunque che lo studio approfondito dei materiali e del loro utilizzo nel processo creativo appare uno dei presupposti fondamentali per stabilire una corretta metodologia di conservazione, a maggior ragione se si considera il fatto che molti materiali sintetici ed industriali sono relativamente recenti e le modalità di degrado a cui sono sottoposti spesso sono chiaramente ancora poco conosciute. Antonio Rava fa giustamente notare che *“l'identificazione dei materiali e delle trasformazioni che essi subiscono nel tempo non è sempre facile e immediata ma può incoraggiare la formazione di una nuova prospettiva di valutazione, più ampia e più cauta delle modifiche che si sono prodotte nel corpus artistico contemporaneo”*<sup>3</sup> e che dunque *“è necessario innanzitutto elaborare una modalità di approccio nuova nei confronti dell'opera d'arte contemporanea, per sua natura in trasformazione, per poter affrontare consapevolmente il problema della sua conservazione”*<sup>4</sup>.

Approccio innovativo quindi che a volte deve necessariamente distanziarsi dalle tradizionali teorie del restauro che, soprattutto in Italia, spesso persistono nell'individuazione di eventuali strategie di intervento.

2 Ivi, pag 190

3 Metodi tradizionali e innovativi nel restauro dell'arte moderna, Antonio Rava, pag. 81 in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Ed. Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino, 2005,

4 Ivi, pag. 80

Stando ad alcune posizioni istituzionali infatti sembrerebbe che tra il restauro dell'arte antica e quello dell'arte contemporanea esista un'omogeneità di metodi e che conseguentemente sia lecito utilizzare gli stessi principi per entrambe le discipline. L'unità di metodologia, però, è già da molti anni messa in discussione, tanto da aver stimolato alcuni tra i più importanti esperti del settore a redigere una nuova Carta Italiana del Restauro (quella CNR del 1987).<sup>5</sup> E' indubbio che diverse opere d'arte costituiscono dei casi molto particolari per i quali è riduttivo basarsi esclusivamente sulle teorie valide per le opere antiche in quanto si rischia di commettere errori a volte irreversibili, basti pensare *“all'esempio di un'opera di Duchamp, 'La valigia', originariamente costituita di cartone, impietosamente intaccata dal tempo per cui qualcuno, non sapendo come intervenire a riparare quei danni, ricorse alla geniale intuizione di provvedere a plastificarla, vanificando la stessa metafora del viaggio nei suoi aspetti precari e avventurosi.”*<sup>6</sup> L'uso di tecniche tradizionali nel restauro dell'arte contemporanea è stato definito da un artista come Gilberto Zorio *“un paradosso paragonabile al restauro di uno smalto graffiato di una carrozzeria di automobile con una tavolozza di colori ad olio”* : questo sta a significare che i metodi tradizionali non sempre si

<sup>5</sup> *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea in Italia*, Marco Papa, 2007

<sup>6</sup> Tematiche del restauro contemporaneo, Toni Toniato, pp. 35-36 in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Ed. Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino, 2005,

adattano ad un intervento su qualcosa che non ha nulla di tradizionale.<sup>7</sup>

Ciò non toglie tuttavia che anche nell'arte contemporanea la *Teoria del restauro* brandiana costituisca una base interpretativa attraverso cui non cadere in errori macroscopici.<sup>8</sup>

Nella scienza del restauro contemporaneo ciò che acquista un'evidente rilevanza è la fase diagnostica e lo studio del comportamento dei materiali in relazione sia all'opera che all'ambiente, attività che andrebbero supportate con l'uso di nuove tecnologia adeguate, favorendo quindi anche la sperimentazione nel campo delle analisi scientifiche.

Accertare con opportune indagini scientifiche quali siano i dati fisici di un'opera è uno dei presupposti di maggior importanza per la buona riuscita del restauro ed oggi è ormai una misura di routine.

Secondo Althofer, le cui teorie risalgono ormai già a più di un decennio fa ma che tuttavia costituiscono un essenziale punto di riferimento per questa disciplina, è possibile raggruppare le opere d'arte in base al tipo di metodologia di restauro necessaria: opere da comprendere e trattare come le opere tradizionali, per le quali si possono impiegare, adattandoli, metodi consueti; opere che presentano problemi tecnici nuovi e per le quali vanno collaudati ed utilizzati nuovi materiali e tecniche, ricorrendo

<sup>7</sup> Metodi tradizionali e innovativi nel restauro dell'arte moderna, Antonio Rava, *Ibidem* pag.81

<sup>8</sup> Antonio Rava, Intervista su *Artribune*, 20 Giugno 2013

però a test su modelli; opere che richiedono una disamina “ideologica” del problema restauro, per le quali è necessario un nuovo approccio teorico, implicando un ampio spettro di informazioni.<sup>9</sup>

Sempre secondo lo studioso tedesco inoltre un approccio alla problematica dell'arte contemporanea necessita di un tentativo di oggettivizzazione storica che irrita il restauratore puro, al quale non interessa accrescere il proprio sapere ma che cerca invece delle soluzioni e delle risposte.

E' indispensabile, invece, che il restauratore sappia collocarsi fra le competenze culturali e tecniche che si occupano di conservazione con la propria fisionomia ben definita, e con queste deve saper collaborare; solo una approfondita conoscenza tecnica può rendere il restauratore un consapevole operatore, tenendo sempre presente però la filosofia, la volontà estetica ed ideologica dell'artista, dell'epoca, della corrente artistica presa in esame.<sup>10</sup>

Un altro fondamentale problema che pone il restauro del contemporaneo riguarda la delicata questione del significato dell'opera d'arte.

Più che in ogni altra produzione artistica nella storia, in quella contemporanea l'opera diviene portatrice di idee, messaggi e valori che

9 Ivi, pp.145-146

10 G.C.Scicolone, *Considerazione deontologiche e problematiche tecniche nel restauro dei dipinti contemporanei*, a cura di G.C.Scicolone, L'impostazione deontologica, le indagini, i materiali e le tecniche di intervento per il restauro dei dipinti contemporanei, Botticino, 1988, pag. 9

sono strettamente correlati se non direttamente espressi dalla materia stessa dell'opera. Il modo in cui il colore è steso su una tela, la scelta di materiali più disparati combinati assieme, il funzionamento di un dispositivo meccanico o audiovisivo possono caratterizzare l'essenza dell'opera che potrebbe essere gravemente compromessa a causa del degrado o di un malfunzionamento. Sono questi i casi in cui il restauro deve obbligatoriamente confrontarsi con aspetti ideologici ed estetici che precedono ed influenzano inevitabilmente la scelta di un intervento o di una strategia conservativa; la ricerca scientifica è pertanto inscindibile dalle implicazioni etiche. Diventa indispensabile dunque stabilire di volta in volta se il valore predominante dell'opera risieda nell'idea o nel materiale o in entrambe e se si abbia il diritto di restaurarla e secondo quali modalità. Le opere effimere ad esempio non richiedono la risoluzione di un problema tecnico ma prima di tutto se è davvero necessario risolverlo, se l'atto conservativo sia desiderabile<sup>11</sup>. Nel caso di *performance*, *happening* e di tutti quegli eventi che non si esprimono attraverso la materia il problema di un restauro neanche si pone. Ci sono poi opere costruite con materiali e/o tecniche non durevoli e questo vale per la maggioranza delle opere d'arte contemporanea ed in questi casi, in cui l'opera non è destinata a durare, è fondamentale rispettare la volontà dell'autore, che va indagata con particolare attenzione.<sup>12</sup>

11 Ivi pp. 10-11

12 Diritto d'autore e temporaneità dell'opera d'arte, Raffaello Martelli, pag. 137, in *Arte contemporanea:*

A tali problemi poi vanno ad aggiungersi questioni di tipo morale come il definire quanto e come intervenire sull'opera, se sia giusto intervenire parzialmente, integralmente, con rifacimenti o ritocchi più o meno visibili, con sostituzioni più o meno lecite e così via. Una convinzione generale è che per le opere che sono il prodotto di un'esecuzione manuale, intellettuale e non replicabile il restauro deve rispettare l'originalità dell'esecuzione; per opere eseguite con materiali industriali ed assemblati dall'artista si possono effettuare sostituzioni (ovviamente documentate) fin quando i materiali utilizzati siano reperibili in commercio.<sup>13</sup> Spesso i casi di sostituzione sono caratterizzati dalla paura di creare un "falso artistico", una diffidenza tipicamente italiana che risulta tuttavia infondata in quanto questa pratica non crea nulla di simile, soprattutto se è garantita la documentazione dell'intervento di restauro e la reversibilità dei materiali impiegati. Paradossalmente, l'autenticità dell'opera può sopravvivere anche se l'originale stesso sparisce. In molti casi gli artisti, proponendo le opere come riproducibili, negano il valore di reliquia alla loro sostanza materiale superstita e ne scoraggiano lo sfruttamento commerciale.<sup>14</sup>

Spesso sono anche le motivazioni economiche ad influenzare le necessità

*conservazione e restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Ed. Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino, 2005,

13 Metodologie d'intervento per il restauro del contemporaneo, Maria Grazia Castellano, pag.239, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Ed. Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino, 2005,

14 *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea in Italia*, Marco Papa, 2007.

di conservazione, in quanto è risaputo che l'arte contemporanea ormai è soggetta a leggi di mercato e lo stato di un'opera ne pregiudica inevitabilmente il valore. Sono specialmente i collezionisti che impongono all'arte un destino di durata che non le è connaturato, supportati da galleristi che hanno tutto l'interesse in una longevità dell'opera in quanto tale durata si traduce in valore economico.<sup>15</sup>

Un altro punto fondamentale è infine la conservazione preventiva e la manutenzione dell'opera contemporanea.

L'approccio conservativo moderno e consapevole tende alla riduzione delle necessità urgenti di restauro dei materiali costitutivi delle opere. Se davvero venissero applicati interventi preventivi auspicati non si dovrebbe ricorrere quasi più al restauro dell'opera d'arte danneggiata. Allo stesso tempo è necessario raccogliere i dati documentari sulle opere relativi alle materie costitutive e tecniche di esecuzione. Anche la ricerca di scritti e fotografie d'epoca e l'esecuzione di documentazione fotografica sono utili al fine di ricostruire la nascita, il cambiamento dell'opera.<sup>16</sup> Un ruolo importante nella prevenzione dovrebbe essere svolto anche dai musei e dalle gallerie, in quanto sono i posti deputati alla conservazione e nei

<sup>15</sup> L'arte è imperitura, l'opera è una fregatura, Achille Bonito Oliva, pag 186, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Ed. Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino, 2005,

<sup>16</sup> Metodi tradizionali e innovativi nel restauro dell'arte moderna, Antonio Rava, Ibidem pag 87

quali si dovrebbe svolgere quindi un'attività manutentiva e di monitoraggio di base che permetta di evitare tutti quei problemi di deperibilità a cui va incontro l'opera, spesso dovuti anche alla moltiplicazione di esposizioni e mostre, con conseguenti continui spostamenti che contribuiscono al danneggiamento.

### **1.1 Cenni storici e sviluppo della disciplina**

Il restauro dell'arte contemporanea è, come tutti i campi di indagine relativi a tale produzione artistica, una disciplina relativamente recente.

Uno dei pionieri può essere considerato Heinz Althofer che rimane ancora oggi un punto di riferimento per tali studi avendo sviluppato le sue teorie nell'ambito dell'attività del Centro di Restauro di Düsseldorf già negli anni Settanta, sostenendo l'importanza dell'indagine preventiva sui materiali e del rapporto con gli artisti, nonché la necessità di studi preliminari sull'opera prima di qualsiasi tipo di intervento conservativo.

In Italia l'esigenza per il restauro del contemporaneo di uscire dall'empirismo è emersa in molti convegni da quello di Rivoli nel 1987, (replicato nel 2012), al workshop internazionale di Venezia nel 1996 e in queste sedi si è discusso anche sulla possibilità o meno di considerare l'approccio metodologico sul restauro del contemporaneo diverso da quello

sull'antico.<sup>17</sup>

A Venezia, per esempio, è emersa la necessità e la proposta di riscrivere una nuova carta del restauro relativo all'arte contemporanea che tuttavia non ha ancora prodotto dei risultati concreti.

A livello internazionale i maggiori musei d'arte contemporanea svolgono attività di documentazione, ricerca e raccolta di dati, attività essenziali per migliorare le conoscenze nel campo: il Getty Museum vanta di un proprio centro di conservazione, il Getty Conservation Institute pone tra i suoi obiettivi principali la condivisione dei risultati raggiunti nell'ambito della ricerca scientifica in modo che possano beneficiarne tutte le organizzazioni ed i professionisti del settore. L'istituto ha organizzato dei convegni internazionali che negli anni Novanta hanno focalizzato l'attenzione sul problema della conservazione dell'arte contemporanea, "*Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*" (1998) in cui si è tentato di analizzare questioni quali la sopravvivenza delle opere contemporanee, l'importanza ed i limiti del conservare materiali effimeri e la possibilità di preservare il senso dell'opera d'arte.

La conferenza internazionale "*Modern Art: Who cares?*" è tuttavia quella che ha sicuramente prodotto maggiori risultati. Tenutasi nel 1997 ad Amsterdam ed organizzata dal Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), dalla Foundation for the Conservation of Contemporary Art in the

<sup>17</sup> Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea in Italia, Marco Papa, 2007

Netherlands (SBMK) e dall'Università di Amsterdam, ha avuto come diretta conseguenza la creazione dell'INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), la maggiore piattaforma di informazioni e dati relativi al restauro del contemporaneo. Durante il convegno inoltre è stato proposto il Decision Making Model, pubblicato poi nel 1999, il cui scopo è tracciare delle linee guida per affrontare i problemi relativi alla conservazione. Il modello si basa sui seguenti sette punti:

- 1) Data Registration
- 2) Condition
- 3) Meaning
- 4) Discrepancy
- 5) Conservation options
- 6) Considerations
- 7) Proposed treatment

La registrazione dei dati e delle informazioni (1) relative all'opera d'arte (artista, materiali, tecnica) è chiaramente un'operazione preventiva ed indispensabile che prescinde tutte le altre azioni successive.

Lo stato di conservazione dell'opera (2) deve essere indagato tramite le analisi tecniche e scientifiche. Il significato dell'opera (3) specialmente nell'arte contemporanea risiede, come si è detto, anche nel materiale ed

occorre valutare quindi anche la discrepanza (4) tra lo stato di conservazione ed il significato dell'opera, in altre parole è necessario stabilire come e quanto il senso possa cambiare a seconda del danno anche dei singoli materiali costituenti l'opera. Una volta rilevata l'effettiva presenza di discrepanze si procede ad elaborare varie ipotesi di conservazione (5) che possano ovviare nel modo più adatto al problema del degrado, valutando tutti i possibili rischi che l'intervento possa comportare (6). In questo caso, oltre ad esaminare l'importanza dell'opera e le possibili implicazioni etiche ed ideologiche si deve tener conto anche degli aspetti legali, come la questione della proprietà intellettuale dell'opera. Solo dopo aver eseguito tutte queste operazioni preliminari sarà possibile avanzare una concreta proposta di intervento (7) sia conservativo che di restauro vero e proprio.<sup>18</sup>

Le questioni poste in questi convegni sono state riprese e ampliate successivamente, ad esempio nel 2001 il convegno "*Preserving the Immaterial: a Conference on Variable Media*" tenutosi nel Solomon Guggenheim Museum di New York, ha ottenuto come risultato la creazione di una piattaforma che riportasse i risultati di un gruppo di lavoro teso ad individuare strategie di conservazione.<sup>19</sup> Nel 2007 si è

18 *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*, Symposium "Modern Art: Who Cares?" 1997, Foundation for the Conservation of Modern Art 1997/99.

19 *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*, B.Ferriani e M.Pugliese, Mondadori Electa, 2009, pag. 122

concluso il progetto “*Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*” (2004-2007), organizzato dal Netherlands Institute of Cultural Heritage in collaborazione con diversi musei europei che ha provveduto alla raccolta di documentazione su installazioni ed alla redazione di linee-guida.<sup>20</sup>

Sulla scia di questa esperienza negli stessi anni è nato anche un progetto italiano, il DIC “*Documentare Installazioni Complesse*”, coordinato dalla restauratrice Barbara Ferriani e Marina Pugliese, con lo scopo di stabilire delle linee-guida ed una corretta procedura di intervento per la conservazione di installazioni particolarmente complesse.<sup>21</sup>

## **1.2 La questione dell'opera effimera: problemi legati a tecniche e materiali**

Uno dei problemi centrali nel conservare l'arte contemporanea è, come si è visto, l'uso spesso improprio di qualsiasi tipo di materiale. A partire dagli Impressionisti e con le avanguardie del primo Novecento la maniera di stendere il colore sui supporti è cambiata e si è cominciato ad utilizzare tecniche e materiali diversi rispetto all'arte tradizionale.

<sup>20</sup> Ferriani, Pugliese, Ivi, pag. 123

<sup>21</sup> Documentare Installazioni complesse, M.Pugliese [on line] disponibile a:

[http://www.brera.beniculturali.it/Tool/Scheda/Single?id\\_scheda=25](http://www.brera.beniculturali.it/Tool/Scheda/Single?id_scheda=25)

Basti pensare che i primi tentativi artistici di Pevsner e Naum Gabo con la plastica, il moderno materiale per eccellenza, risalgono agli anni Venti, quando gli artisti cominciano ad intuire la libertà operativa che può fornire tale materiale per la realizzazione della loro opera;<sup>22</sup> negli anni Trenta poi si inizia ad usare il plexiglas ma è specialmente dagli anni Sessanta in poi che si fa un uso ingente della plastica nell'ambito dell'Informale, del New Dada e soprattutto della Pop Art.

Surrealisti e Dadaisti per primi hanno basato la loro arte quasi interamente sulla sperimentazione di nuovi materiali e nuovi procedimenti creativi, per i *collages* ad esempio gli artisti dada hanno impiegato materiali scadenti e poco resistenti. Ritagli di giornali e riviste sono montati accanto a brandelli di tessuti. Molti danni derivano dalla formazione di ruggine su componenti metalliche, i pezzi di stoffa si sfaldano e componenti pesanti come pietre si distaccano dalla superficie. I *collages* poi sono sempre molto sensibili alla luce ed al clima, gli oggetti scoloriscono in modo differente e hanno una diversa sensibilità nella parte anteriore e posteriore.<sup>23</sup>

I colori sono stati sicuramente i materiali che hanno subito una maggiore evoluzione soprattutto dagli anni Quaranta, quando gli acrilici sono stati introdotti nel mercato delle belle arti, mentre gli smalti sintetici esistevano già dagli anni Venti. Questi ultimi, utilizzati per il buon potere di

<sup>22</sup> Althofer, Ibidem pag.52

<sup>23</sup> Ivi, pag.100

adesione, di riempimento e di copertura, sono stati tuttavia usati spesso con pigmenti inadatti.<sup>24</sup> I colori acrilici sono stati ampiamente utilizzati dagli Espressionisti astratti e dagli Informali, spesso mischiati con colori di diversa composizione o con materiali estranei (come ad esempio la sabbia nelle tele di Pollock o di Tapies) e applicati sui supporti non più solo con il pennello ma direttamente dai tubetti, con pistole a spruzzo, gettati contro la tela, fatti gocciolare, stesi in modo irregolare e non uniforme. Si comprende bene come tutto questo abbia causato danni precoci nelle opere, basti pensare che il colore acrilico su tela industriale può avere una durata di trenta o quaranta anni prima di andare incontro al degrado, inoltre uno dei principali problemi delle opere moderne e contemporanee è la mancanza della vernice finale o la mancanza della preparazione della tela che causa seri problemi di adesione del colore. Tali opere vengono così esposte all'azione diretta degli agenti inquinanti, oltre che ad illuminazione ed umidità non idonee che portano ad un invecchiamento accelerato. E' evidente che non si può pretendere che gli artisti vernicino le loro opere per queste motivazioni dato che questo sarebbe in contraddizione con le loro intenzioni<sup>25</sup>, tuttavia i rischi ci sono e bisogna esserne consapevoli.

Un altro materiale ampiamente adoperato nell'arte contemporanea è il metallo, utilizzato soprattutto dagli anni Sessanta dopo la rivoluzione

<sup>24</sup> Ivi, pag. 55

<sup>25</sup> Ivi, pag. 46

minimalista che vede un proliferare di sculture in ottone, rame, alluminio, ghisa, acciaio, tutti impiegati allo stato grezzo o sottoposti a trattamenti o ancora affiancati ad altri tipi di materiali. Nel caso dei metalli una buona conservazione è altamente auspicabile in quanto, specialmente nelle opere minimaliste, è nota l'importanza che il materiale riveste quale veicolo principale dell'intero messaggio artistico.

La situazione diventa ancora più complessa poi per le cosiddette opere effimere, immateriali, opere concettuali, *performance*, *happening*, installazioni *Site Specific* e così via.

L'installazione o l'opera *Site Specific* causa evidenti problematiche in quanto la replica o la ricostruzione pongono una serie di questioni etiche difficilmente risolvibili in assenza dell'artista o di specifiche disposizioni. Un eventuale restauro necessita una precisa conoscenza materiale e tecnica dell'insieme e dell'interazione che tali opere hanno con lo spazio.<sup>26</sup> Nelle installazioni poi si pone anche il problema dello spazio, ogni oggetto è infatti legato agli altri ed allo spazio in cui è collocato e perde il suo valore se tale collegamento viene spezzato. Il riallestimento o ricostruzione di un'installazione quindi può costituire un lavoro ex novo ed è pertanto necessario conoscere il punto di vista dell'artista.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea*, Marina Pugliese, Atti dell'Accademia dei Lincei, Roma, 2000, pag. 149

<sup>27</sup> *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*, B.Ferriani e M.Pugliese, Mondadori Electa, 2009, pag.120

L'esempio di un'arte effimera per eccellenza è costituito dall'Arte Ambientale o *Land Art*, la cui produzione artistica nella maggior parte dei casi ammette la totale deperibilità dei materiali andando quindi contro ogni principio conservativo; gli stessi artisti hanno spesso sostenuto la transitorietà delle proprie creazioni, basti pensare alla nota *Spiral Jetty* di Robert Smithson che lentamente affonda nel Great Salt Lake al cui ripristino l'autore si è fermamente opposto.

Per le opere cosiddette "immateriali", composte cioè da suoni, luci, immagini analogiche o digitali, la conservazione dovrebbe prevedere la salvaguardia del supporto che permette la riproduzione (visiva o sonora) ma, in casi estremi, il supporto può essere modificato o sostituito a patto che l'immagine o il suono non vengano alterati e che garantisca la stessa qualità d'immagine dell'originale.<sup>28</sup> Molte sono le opere che richiedono una sostituzione periodica degli elementi seriali, ovvero i materiali artificiali di produzione industriale. Tuttavia possono essere considerati seriali anche gli elementi di recupero o quelli naturali, come foglie e pietre quando non siano stati lavorati o manipolati e che quindi non riportino l'impronta soggettiva dell'artista. In molti casi, poi, le opere d'arte contemporanea non prevedono una fruizione passiva, ma la manipolazione da parte dello spettatore ed una interattività che costringe i manufatti ad essere sempre perfettamente funzionali.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Papa, *Ibidem*

<sup>29</sup> Papa, *Ibidem*

Per tutte le opere o le installazioni che si basano principalmente su elementi e componenti elettroniche e che si servono di supporti audiovisivi sarebbe auspicabile inoltre un'ulteriore figura professionale in quanto la conservazione dell'audiovisivo costituisce ormai una realtà a sé che non può essere affrontata esclusivamente dal restauratore.

Prendendo spunto dalle riflessioni europee le opere contemporanee possono essere classificate in due gruppi: quelle che si possono restaurare seguendo i criteri brandiani e quelle che necessitano di un nuovo approccio teorico. Nel primo gruppo, ad esempio, rientrano le opere effimere, la cui realizzazione non prevede una lunga durata, come le opere della "Eat Art", o come una *performance* o un *happening*. Per quanto riguarda le opere composte da materiali facilmente deperibili, come quelli organici, in mancanza delle indicazioni da parte dell'autore sulla loro periodica sostituzione (fornite ad esempio in *Rosa per la democrazia diretta* del 1973 di Beuys, o *Scultura che mangia* del 1968 di Giovanni Anselmo) sono legittime le posizioni di chi ne sostiene il "diritto a morire" e quindi ne sconsiglia la conservazione.<sup>30</sup> Per queste opere tuttavia è possibile conservarne materiali residui e testimonianze tramite la documentazione fotografica, audiovisiva e progettuale.

<sup>30</sup> Papa, *Ibidem*

Tutte le opere non effimere nelle quali il valore risiede comunque nel materiale che possono essere accostate a quelle eseguite con tecniche tradizionali devono essere recuperate nel momento in cui il danno ne compromette la funzione di veicolo del messaggio artistico, quindi qualsiasi tipo di tela, scultura, *collage*, *assemblage*, opera fotografica o opera materiale concepita per durare nel tempo.

In un secondo gruppo invece andrebbero incluse tutte quelle opere di natura prevalentemente concettuale, per le quali ciò che conta è il progetto, dunque anche quando si manifestano tramite oggetti esse hanno un'identità autonoma rispetto alla materia e ciò che conta è tramandarne l'idea, il messaggio replicabile tramite la sostituzione integrale dell'entità fisica<sup>31</sup>

### **1.3 Il restauratore e l'artista**

Uno dei punti cruciali posti dal restauro del contemporaneo è evidentemente la preponderante importanza che assume l'intenzionalità dell'artista e di conseguenza il suo parere riguardo la conservazione delle proprie opere. Con l'arte contemporanea ci si trova per la prima volta a dover affrontare questioni legate alla volontà dell'artista ed alla proprietà intellettuale delle opere, occorre interrogarsi molto più che in passato sulla

<sup>31</sup> Papa, *Ibidem*

possibilità e l'eticità di un eventuale intervento. Oggi accade spesso infatti di dover restaurare opere molto recenti il cui creatore può nella maggior parte dei casi risultare ancora vivente, o anche se non lo fosse le sue intenzioni vengono comunque tramandate da terzi, che siano assistenti, fondazioni o qualunque ente o persona che detenga la proprietà delle opere e ne curi la gestione.

Diverse sono le domande da porsi rispetto al rapporto che il restauratore dovrebbe intrattenere con l'artista e sulla liceità di un intervento diretto di quest'ultimo sulle sue opere. Ad esempio, considerato il fatto che l'artista sovente cambia stile e tecnica esecutiva, fino a che punto è scontato che egli possa conservare obbiettività di giudizio verso opere precedenti nelle quali può non riconoscersi più completamente?<sup>32</sup> Bisognerebbe domandarsi se è giusto chiedere all'artista del pensiero che sta dietro la sua opera, informarsi sui materiali e le tecniche utilizzate per crearlo, e se dunque sia lecito intervenire sul suo lavoro. Volendo poi tener conto delle implicazioni etiche è evidente che intervenendo sul proprio lavoro deteriorato, l'artista potrebbe modificarlo concettualmente e materialmente e dunque il risultato sarebbe la creazione di un altro lavoro, una falsificazione di un'opera già esistente.<sup>33</sup>

Essendo dell'artista il diritto a decidere il destino delle proprie opere tuttavia potrebbe essere necessario accettare una falsificazione da un

<sup>32</sup> Scicolone, *Ibidem* pag. 12

<sup>33</sup> Natali, *Ibidem* pp. 194-195

punto di vista storico che rispetti comunque l'idea comunicata dall'autore, o ancora il degrado stesso.<sup>34</sup> E' evidente poi che per migliorare le conoscenze e le competenze in campo conservativo informarsi sulle tecniche ed i materiali utilizzati dagli artisti è attualmente una delle migliori soluzioni da attuare per mettere a punto una giusta metodologia di restauro. La collaborazione con l'artista sembra quindi decisamente auspicabile, ma in che misura l'intervento dell'artista dovrebbe svolgersi in questa collaborazione? Le posizioni rispetto alla possibilità di intervento da parte dell'artista nelle attività conservative e di restauro sono ovviamente varie, ad esempio Roy Perry, responsabile della conservazione della Tate Gallery, sostiene che il conservatore può agire come consulente fornendo all'artista suggerimenti tecnici finalizzati alla tutela di opere già esistenti o alla scelta di materiali e procedure nel caso di opere in fase di progettazione; in questo modo tale tipo di collaborazione può essere molto proficua per entrambe le parti, in quanto il conservatore può arricchire la propria conoscenza tecnica e la propria esperienza comprendendo maggiormente le esigenze dell'artista in modo da provvedere ad una tutela adeguata delle opere.<sup>35</sup> Il dipartimento di conservazione della Tate Modern ha infatti avviato già da tempo un progetto che prevede la

34 Scicolone, *Ibidem* pag. 11

35 *Arte moderna e conservazione alla Tate Gallery di Londra*, Roy A. Perry, pag. 99, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Ed. Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino, 2005,

creazione di interviste e questionari da sottoporre agli artisti le cui opere sono conservate nel museo, in modo da raccogliere dati tecnici oltre alle campionature fornite dai fabbricanti dei materiali e Perry afferma che *“nella maggior parte dei casi gli artisti e i loro assistenti hanno dimostrato una certa disponibilità a collaborare, apprezzando lo scambio di informazioni e non curandosi di svelare alcuni segreti della propria arte”*.<sup>36</sup>

Tuttavia esistono anche posizioni che negano l'utilità dell'intervento diretto dell'artista nelle questioni conservative e si pensa che il suo ruolo dovrebbe limitarsi solamente al supportare il restauratore nell'analisi filologica, chiarire quali siano state le sue intenzioni e i materiali utilizzati, oltre che fornire informazioni fondamentali sull'invecchiamento voluto o meno dei materiali e se abbia progettato la sostituzione dei materiali che compongono l'opera.<sup>37</sup> Spesso il rapporto con l'artista può risultare complicato, come afferma il direttore del Museo Peggy Guggenheim Philip Rylands: *“l'intervento degli artisti spesso non è molto opportuno, a meno che non ci sia l'assoluta necessità di recuperare informazioni andate perdute: gli artisti tendono a trattare le creazioni come se fossero ancora loro e si sentono autorizzati a farne ciò che vogliono”*<sup>38</sup>, o, al contrario molte volte gli artisti rifiutano una collaborazione o non consigliano

36 Roy A. Perry, Ivi pag. 100

37 Papa, Ibidem

38 *I problemi dei musei Guggenheim*, Philip Rylands, pag. 52, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Ed. Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino, 2005,

neanche un restauratore di fiducia in quanto hanno l'abitudine di disinteressarsi del loro lavoro una volta finito.<sup>39</sup>

A prescindere dalle varie posizioni non è da sottovalutare il fatto che gli artisti non sono sufficientemente coinvolti nel dibattito, spesso per loro stessa negligenza. Di fatto però l'artista vivente viene visto come un problema: se da un lato è utile per la conoscenza dei dati tecnici dell'opera, dall'altro gli si attribuisce l'inaffidabilità ad intervenire di nuovo sulle sue stesse opere secondo criteri filologici.<sup>40</sup> Dal già citato convegno di Amsterdam è emersa l'opinione di base dei restauratori secondo i quali non bisogna coinvolgere gli artisti nei processi decisionali ma servirsene solo in qualità di consulenti.

Gli artisti stessi hanno sempre manifestato opinioni contrastanti, Paolini ad esempio ha sempre rifiutato totalmente l'intervento su di un'opera conclusa mentre Claudio Parmiggiani in caso di necessità ritiene di essere l'unico a poter intervenire.<sup>41</sup> Kounellis ammette la riparazione di un'opera nel caso in cui questa subisse un incidente, ma la polvere depositata su di un'opera ad esempio non dovrebbe essere tolta,<sup>42</sup> così come Anselm Kiefer, a proposito degli elementi vegetali che inserisce nei suoi dipinti, asserisce: *“non c'è difficoltà a sostituirli, negli anni ho raccolto un archivio*

39 *Il collezionista d'arte contemporanea*, Marcello Levi, pag. 119 in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Ed. Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino, 2005,

40 *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea*, Pugliese pag. 149

41 Pugliese, Ivi pag. 150

42 *Tecnica mista. Materiali e procedimenti dell'arte del XX secolo*, Marina Pugliese, Mondadori, 2006, pag. 197

*molto vasto dove sono conservati elementi dei miei quadri (rose secche, per esempio, e ogni tipo di piante utilizzate) che posso senza problemi consegnare ai restauratori delle mie opere”.*<sup>43</sup>

Un altro problema è rappresentato dalle implicazioni giuridiche, in quanto in qualsiasi caso di intervento, che sia un ritocco, un reintegro o soprattutto il rifacimento di un'intera opera, il rischio di contenzioso con gli artisti, le fondazioni o gli eredi è reale. Questo avviene in quanto le alterazioni delle opere implicano variazioni del loro valore economico, quindi gli interventi radicali di restauro o comunque molto incisivi devono essere preventivamente analizzati caso per caso, documentandone con cura lo svolgimento.<sup>44</sup>

Generalmente possono sorgere conflitti con l'artista circa la conservazione e l'intervento di restauro nel caso in cui questi faccia valere il proprio diritto morale secondo il quale, come stabilisce l'art. 20 della normativa italiana sul diritto d'autore, *“l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione, e a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione”.*<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Papa, *Ibidem*

<sup>44</sup> *Il restauro d'arte contemporanea*, a cura di Nella Poggi, in *Art&Law*, Negri-Clementi, Studio Legale Associato, n.8, 2012

<sup>45</sup> *Il restauro nell'arte contemporanea: la prospettiva del diritto*, A.Donati, *Comparative and Transnational Law*, CDCT Working Paper n8, 2012, pag.7 [on line] disponibile a <http://www.cdct.it/Pubblicazioni.aspx>

Secondo l'avv. Silvia Stabile *“il diritto morale si applica solo ai casi in cui l'intervento sia lesivo dell'onore e reputazione dell'artista. L'artista vivente potrebbe opporsi invocando il suo diritto economico di elaborazione / modificazione dell'opera che non può trovare applicazione nel caso di restauro conservativo”*.

Tuttavia esiste una certa incompletezza del diritto che, secondo l'avv. Alessandra Donati, può essere integrata da un rapporto di cooperazione tra l'artista e le altre figure coinvolte riuscendo così a prevenire un conflitto tramite la raccolta diretta ed indiretta di informazioni.<sup>46</sup>

Sempre secondo Donati, tuttavia, *“la stessa attività cooperativa, a ben vedere, potrebbe generare conflitti: si pensi al caso dell'artista che, interpellato sulle modalità del restauro, opti per un proprio intervento, anche di modificazione dell'opera, a fronte di un desiderio del proprietario di mantenerne inalterato l'aspetto. O, in modo più drastico, all'artista refrattario a fornire informazioni sulla propria intenzione verso l'opera, o reticente, o ignaro di alcuni aspetti della propria intenzionalità”*.<sup>47</sup>

Una soluzione quindi risiederebbe *“nella affermazione del contratto quale luogo di determinazione dell'intenzionalità”* che preveda anche l'obbligo di informazione e documentazione così che siano esplicite le intenzioni (dell'artista) ed i vincoli (del conservatore).<sup>48</sup>

46 A. Donati, lvi, pag. 10

47 Donati, lvi pagg. 10-11

48 Donati, lvi pag. 19

Nel caso di artisti non più viventi vengono a crearsi logicamente ulteriori problemi nel caso in cui non si disponga di dirette indicazioni.

Se un artista non ha mai parlato specificamente del lavoro in questione, vengono ricercate dichiarazioni circa altre opere che vengono poi utilizzate per analogia. Se invece non si dispone di nessun tipo di dichiarazioni allora ancora una volta la conoscenza del pensiero dell'artista è basilare. E' fondamentale poi un' interpretazione critica in riferimento alle dichiarazioni scritte di artisti perché vi è il pericolo di fraintendere le loro intenzioni tramite un'interpretazione troppo letterale. Ciò che gli artisti hanno da dire sulle loro opere rimane comunque la risorsa più importante, soprattutto quando si cerca di preservare o interpretare opere d'arte di natura instabile.<sup>49</sup>

49 *Preserving the unpreservable: A study of destruction art in the contemporary museum*, John D. Powell, MA Museum Studies; University of Leicester, 2007

## 2. Le interviste

Allo scopo di affrontare ed indagare in modo costruttivo le problematiche e le varie questioni relative al restauro del contemporaneo poste finora si è pensato che il modo migliore fosse sottoporre tali questioni proprio a restauratori ed artisti, ovvero alle figure coinvolte *in primis* nella conservazione e nella genesi stessa dell'arte contemporanea.

Nella preparazione dei questionari si è tentato di riassumere in poche domande degli argomenti che portano in realtà ad un dibattito molto più ampio e complesso; avendo consapevolezza di tale limite e lungi dal volere essere riduttivi su tematiche tanto eterogenee si è voluto individuare indicativamente dei punti cruciali da analizzare in relazione alla figura del restauratore d'arte contemporanea, al rapporto che tale figura intrattiene con gli artisti nell'ambito della conservazione ed alla sua formazione professionale. I due paragrafi seguenti saranno dunque dedicati rispettivamente al questionario rivolto ai restauratori e a quello rivolto agli artisti e per ogni domanda verranno riportate le varie risposte. Qui di seguito riporto un breve elenco di tutti gli intervistati:

-Antonio Rava, restauratore, docente presso varie istituzioni tra cui l'ISCR, il Castello di Rivoli e il Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale"

-Luisa Mensi, restauratrice, docente e responsabile della Conservazione presso il Castello di Rivoli

-Alfredo Aldrovandi, direttore associato della Scuola di Alta Formazione dell'Opificio delle Pietre Dure

-Luciano Formica, restauratore e docente presso l'Accademia di Brera

-Lucia Vanghi, restauratrice e docente presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna

-Paola Iazurlo, restauratrice e responsabile del Laboratorio di Restauro Materiali dell'Arte Contemporanea presso l'ISCR

-Guido Sartorelli, artista concettuale e uno dei pionieri della Videoarte in Italia, è stato anche docente di Videoarte presso l'Università Ca'Foscari di Venezia

-Luca Vitone, artista concettuale

-Ferruccio Gard, pittore esponente del nuovo astrattismo e tra i maestri dell'Optical Art

-Fabio Aguzzi, pittore

-Tobia Ravà, artista e socio fondatore dell'associazione Concerto d'Arte Contemporanea

-Mirca Lucato, artista e docente di Discipline Pittoriche

-Zhou Zhiwei, pittore

-Graziella Da Gioz, pittrice e docente di Discipline Pittoriche

-Francesco Liggieri, artista e fondatore della No Title Gallery

## 2.1 I restauratori

L'arte contemporanea pone la questione del dover preservare sia l'idea che sta alla base dell'opera d'arte che l'aspetto materiale e/o un corretto funzionamento in casi particolari. Come si cerca di ovviare a questo problema nell'ambito del restauro?

Secondo Antonio Rava l'idea è al centro dell'opera contemporanea e dunque deve essere rispettata al massimo, a questo proposito afferma *“le faccio un esempio, per l'artista Tinguely: molti laboratori di restauro si ponevano dubbi sul continuare a presentare le opere in movimento dicendo che sarebbero state presto consumate o rese completamente irriconoscibili. Ma uno studio attento degli scritti dell'artista ha chiarito ogni*

*ipotesi e si è proceduto con la manutenzione costante presentando sempre le opere in movimento; addirittura alla vedova Niki de St Phalle è venuto in mente di creare un museo apposito a Basilea dove le opere fossero mantenute in movimento con la supervisione dell'assistente storico dell'artista e con un apprendista che potesse garantire la continuità della realizzazione delle parti usurate. Tinguely aveva scritto: dipingo di nero le parti metalliche di riuso nelle mie opere a malincuore, perché con il loro colore originale sarebbero più consone al mio pensiero Nouveau Realiste, come pezzi tratti da rottami al naturale. Ma le dipingo di nero per permettere una facile manutenzione e sostituzione dei pezzi usurati durante il movimento che in questo modo posso garantire.”*

Allo stesso modo anche Luciano Formica asserisce che *“il rispetto dell'intenzionalità dell'artista e la conservazione della materia sono due aspetti fondanti dell'intervento di restauro di qualsiasi opera d'arte.*

*L'impiego di materiali diversi da quelli tradizionali e l'inserimento di video, meccanismi per il movimento, luci etc., soprattutto nell'ambito delle installazioni richiede al restauratore, innanzitutto, una profonda conoscenza delle caratteristiche dei materiali, del comportamento nell'invecchiamento, del valore di un determinato materiale nell'ambito dell'opera.*

*Ad esempio, un motore può avere semplicemente la funzione di dare movimento e non essere visibile, situazione che può consentirne la*

*sostituzione. Può avere invece un vero ruolo significativo nell'opera, aspetto che non ne consente la sostituzione se non con un analogo motore. Si inserisce in questo discorso il problema della cosiddetta 'obsolescenza tecnologica': oggetti d'uso quotidiano o di produzione industriale, impiegati in opere d'arte, escono rapidamente di produzione. Questa difficoltà, ormai evidente e ampiamente studiata, ha portato, ad esempio, a creare scorte dei manufatti al momento dell'acquisizione dell'opera per garantire, almeno per un certo periodo, la possibilità di intervento. Un altro problema è l'impiego, voluto, di materiali deteriorabili (vegetali, cioccolato, grasso etc.). La scelta dell'artista è un'opera che si deteriori nel tempo, il compito del museo o del collezionista è la conservazione per la trasmissione al futuro: è un problema di difficile e non univoca soluzione."*

A favore della salvaguardia dell'idea e della poetica alla base di un'opera è anche Lucia Vanghi affermando che sono più importanti dell'aspetto materiale e che è meglio accettare l'idea del "rudere" piuttosto che "tradire" l'idea stessa. Contraria al cosiddetto "accanimento terapeutico" si dichiara anche Luisa Mensi, sostenendo inoltre che non esiste alcun conflitto tra l'idea e la materia costituente l'opera d'arte. La Mensi fa notare poi a proposito delle questioni metodologiche che in realtà non sono queste a rappresentare le reali problematiche del restauro del

contemporaneo bensì le questioni ed i problemi pratici riguardo la conservazione, la manutenzione ed il trasporto delle opere.

**Per opere d'arte delle quali non si hanno precise disposizioni dell'artista qual è il miglior modo di agire?**

Secondo Alfredo Aldrovandi la soluzione è a totale discrezione dell'attuale proprietario di un'opera, mentre per Rava ci si può affidare al normale buon senso. Lucia Vanghi sostiene che *“prima di intervenire bisognerebbe sempre fare una ricerca sull'artista attraverso tutti i tipi di documentazione possibile e, detto questo, il restauratore non dovrebbe mai decidere da solo, ma confrontarsi sempre con la committenza, lo storico d'arte e ogni altra figura di riferimento utile”*. Allo stesso modo anche Luciano Formica dichiara: *“È necessario conoscere in modo approfondito i materiali e le tecniche esecutive sia mediante ricerche documentarie sia mediante analisi: l'esecuzione in tempi recenti mette, in genere, a disposizione una quantità e varietà notevole di documenti (foto, filmati, interviste, testimonianze di assistenti, etc). Le analisi sono ormai estremamente sofisticate e non invasive e consentono di conoscere in modo approfondito le caratteristiche dell'opera e il suo comportamento in invecchiamento. Vale per l'arte contemporanea lo stesso principio del*

*'minimo intervento' tanto più attuabile in quanto il contemporaneo ha un 'tempo-vita' ben più breve di un'opera storica. Si dovrebbe parlare più di manutenzione che di restauro.*" A favore della prevenzione si schierano anche Luisa Mensi e Paola Iazurlo che sottolinea a questo proposito il problema causato dalle sempre più frequenti mostre ed esposizioni temporanee che causano seri problemi di danneggiamento delle opere le quali devono essere maggiormente sottoposte quindi a prevenzione.

**Nel caso invece di artista vivente andrebbero seguite principalmente le istruzioni dell'artista stesso o sarebbe più auspicabile una collaborazione che preveda un costruttivo scambio di idee su cui fondare poi un'ipotesi di intervento?**

*"Naturalmente lo scambio di idee è costruttivo e porta molti frutti,"* asserisce Rava *"ma bisogna tener conto della legge del diritto di autore di cui godono gli artisti. Se un'opera non rappresenta più la volontà espressiva originaria l'artista può annullarla e dopo di lui la fondazione, gli eredi che si trasmettono questo diritto."*

Luisa Mensi sostiene l'assoluto rispetto per il pensiero dell'artista che deve essere interpellato ed essere l'unico a poter dettare legge sulla propria

opera, affermando poi che nel corso della sua carriera ha sempre intrattenuto rapporti molto positivi e proficui con gli artisti. Per Lucia Vanghi, al contrario, gli artisti generalmente non amano i restauratori e pensano di non averne bisogno: *“si parlano linguaggi differenti ed è difficile collaborare; se l’artista dà indicazioni bisogna seguirle, ma spesso vuole re-intervenire di persona ed in tal caso sarebbe corretta la doppia datazione, perché l’opera non torna mai com’era”*.

Formica afferma che *“è ormai prassi consolidata contattare l’artista (o un suo assistente) per conoscere l’intenzionalità dell’opera, le modalità di esecuzione e la relazione stessa tra l’artista e la sua creazione. Infatti, alcuni artisti ritengono che l’opera, uscita dallo studio, abbia una vita autonoma che non riguarda più il creatore; altri esprimono con più intensità il rapporto con l’opera fino a suggerire (o imporre) modalità di conservazione. Il restauratore resta un professionista che valuta autonomamente le cause di degrado, ascolta con grande attenzione le indicazioni dell’artista ed interviene con le modalità di massimo rispetto della materia dell’opera, unico suo ambito. Resta fondamentale, per qualsiasi intervento, l’osservazione di Cesare Brandi per cui è la sola materia l’ambito di intervento.”*

**Tra gli artisti contemporanei qual è l'opinione più diffusa rispetto al restauro delle proprie opere?**

Secondo Aldrovandi la posizione che prevale è quella di voler mantenere viva l'idea e non la materia, mentre Formica afferma che è impossibile fare una graduatoria in quanto *“le posizioni sono troppo differenziate e spaziano dall'assoluta indifferenza per la sorte dell'opera alla maniacale attenzione”*. Rava afferma che *“se gli artisti restaurano le loro opere creano un'altra cosa perché è fatale che si ricrei il momento creativo che, come pensava Brandi, si è chiuso al momento del licenziare l'opera. Allora si deve ridatare l'opera e considerarla un'altra rispetto a quello che era. Mi è successo di dare ad un artista un'opera da ritoccare e lui ha aggiunto colore ma poi gli è sembrata scompensata e allora ne ha aggiunto altro e presto ha ridipinto tutta l'opera senza nemmeno rendersene conto, tanto era sua. Ma l'opera invece apparteneva ad un collezionista che non ha gradito.”*

**Il restauro è anche prevenzione: per l'artista che intende dare continuità alle proprie opere sarebbe utile servirsi del parere e dei consigli di un esperto riguardo all'uso di tecniche e materiali oppure è un'operazione che andrebbe contro il processo di creazione spontanea?**

Paola Lazurlo afferma che può essere fondamentale sensibilizzare gli artisti circa la durata delle opere ma il processo creativo, come ha fatto notare Luisa Mensi, non può essere ostacolato in alcuno modo dal restauratore. La stessa cosa sostiene Rava: *“non si può interferire con il momento in cui l'artista si esprime, perché sarebbe una grave ingerenza. Dunque il restauratore si deve guardare dal fare il grillo parlante e deve tenere un comportamento passivo e aderente alla creazione artistica, mai ingerendosi con consigli o opinioni, anche perché la maggior parte delle volte non sarebbero seguiti ma creerebbero scompensi.”*

Per Aldrovandi è fondamentale consultare degli esperti specifici per la conservazione dei materiali costituenti l'opera in quanto spesso l'artista non conosce affatto il comportamento a lungo termine dei materiali utilizzati.

Secondo Formica *“gran parte degli artisti contemporanei, soprattutto quelli che producono opere di dimensioni monumentali o particolarmente complesse quali quelle multimediali, si avvalgono della consulenza di specialisti per la scelta dei materiali e, in molti casi, l'esecuzione. L'autografia non è nell'esecuzione manuale, ma nella progettazione, nell'elaborazione dell'idea.”*

Lucia Vanghi inoltre afferma: *“alcuni artisti curano di più l'aspetto tecnico delle loro opere dopo che le hanno viste deteriorarsi, diversamente*

*l'aspetto conservativo non mi risulta sia tra le priorità".*

**Sarebbe giusto o necessario invece un intervento diretto da parte dell'artista nelle operazioni di restauro? In tal caso però si dovrebbe parlare di un'opera di rifacimento piuttosto che di un restauro vero e proprio?**

*Rava afferma che "gli artisti hanno le loro opinioni ben chiare e le esprimono nelle interviste. Sempre risulta che si deve salvare l'idea che conta, l'essenza dell'opera, il blu se è il blu l'essenziale, la deperibilità se è questa la caratteristica indispensabile. Ma dove la pennellata dell'artista è unica, la traccia manuale è irriproducibile e ci si deve comportare come per l'antico. Quando invece si possono sostituire materiali seriali, industriali o naturali, allora si deve procedere senza scrupoli per il mantenimento del messaggio artistico, limitandosi ad aggiungere la data del restauro a quella della creazione originaria".*

*Aldrovandi sostiene che "non è necessario l'intervento dell'artista per operazioni di restauro (sono aspetti molto diversi sia tecnicamente che concettualmente) mentre nel caso di un intervento dell'artista si tratterà di un rifacimento." Per Formica "preliminare alle scelte di intervento è la conoscenza dei materiali, delle tecniche di esecuzione e dell'intenzionalità*

*sottesa a questi aspetti e, in questa fase, il confronto con l'artista è di grande importanza. Nel momento del restauro prevale la professionalità del restauratore, tranne nel caso in cui l'artista decida di intervenire sull'opera in sua piena autonomia, con un rifacimento parziale o totale.”*

**Il restauratore d'arte contemporanea dovrebbe avere una preparazione tecnica e scientifica diversa da quella tradizionale? E' possibile concentrare in una sola figura tutte le competenze necessarie per svolgere tale professione o sarebbe più giusto puntare su un lavoro d'équipe?**

Oltre alla preparazione tecnica, che si ottiene anche e soprattutto con l'esperienza pratica come sostiene Luisa Mensi, è necessaria la conoscenza della storia dell'arte, così come afferma anche Paola Iazurlo asserendo che è fondamentale trasmettere soprattutto il principio secondo il quale non bisogna assolutamente tralasciare una formazione tradizionale, cosa che forse in alcuni nuovi percorsi formativi rivolti al restauro del contemporaneo si sta facendo. Del medesimo parere è Rava che spiega che *“la preparazione del restauratore parte dalla normale prassi sull'antico, non esiste un prassi slegata dal normale percorso formativo e*

*di esperienza. Il contemporaneo è trasversale, bisogna affrontare tutto, i materiali e le tecniche più disparate, con l'avvallo di specialisti delle diverse discipline come ad esempio il restauro della carta o dei tessuti.”*

Lucia Vanghi afferma *“il bravo restauratore è quello che si fa le domande giuste, qualunque tipo di opera abbia di fronte, e a questo si arriva con una buona formazione, ma anche con molta esperienza. Per quanto mi riguarda, l'esperienza nel restauro di opere 'tradizionali' è utilissima, ma non si può trasferirla direttamente sul contemporaneo, che richiede alcune competenze diverse: il restauratore, più che saper fare tutto, dovrebbe sapere a quali altre figure rivolgersi e saperle coordinare”*

Secondo Formica *“chi interviene su opere d'arte tradizionale, pur trovandosi di fronte a situazioni di degrado che sono sempre specifiche e correlate alla 'vita' di quel particolare manufatto, si rifà a norme, canoni di intervento già ampiamente codificati a cui si attiene, modulandoli in rapporto alla situazione specifica. L'arte contemporanea, per l'uso di materiali 'anomali' apre problemi nuovi, richiede modalità di intervento che, nella maggior parte dei casi, non sono codificate. L'operatore deve essere preparato ad una grande flessibilità mentale, a trovare sintonia con i materiali più vari, ad avere punti di riferimento in mondi quali la produzione industriale, il riuso di materiali di consumo o di scarto, la scelta della fragilità, del 'vizio intrinseco' che però impongono la ricerca di*

*una modalità di conservazione, di trasmissione al futuro etc.*

*Il restauro non è quasi mai eseguito, in toto, da un'unica persona: la norma è la presenza di un'équipe che sia in grado di affrontare le varie fasi dell'intervento (ricerca documentaria, modalità di documentazione dell'opera, scelta delle analisi da eseguire e comprensione piena dei risultati, fino alla fase della scelta delle modalità di intervento). Queste considerazioni valgono, a maggior ragione, per gli interventi sull'infinita varietà di materiali usati dall'arte contemporanea.”*

Aldrovandi invece sostiene che non è necessario un lavoro d'équipe anche se ovviamente ciò non esclude uno scambio di pareri tra esperti.

**Ritiene che attualmente in Italia ci siano percorsi formativi validi per la figura del restauratore di arte contemporanea? Gli istituti (come l'ISCR, l'Opificio delle Pietre Dure o la scuola della Venaria ad esempio), le Accademie di Belle Arti ed i corsi universitari presentano un'offerta formativa in linea con l' esigenza di creare una figura competente in materia?**

Aldrovandi afferma: *“non conosco percorsi veramente validi e finalizzati all'arte contemporanea. Gli Istituti stanno piano piano cercando di inserirsi nella formazione necessaria per creare una figura competente (ma*

*bisogna essere competenti per questo fine...)"* così come per Rava "i percorsi formativi odierni sono molto scarsi e sembrano piuttosto un perfezionamento come il corso che tengo a Venaria per gli studenti del quarto anno, dove si fa lavoro pratico e ricerca per 300 ore di insegnamento. Poi ci sono i master, come quello dell'OPD e del CAV di Pietrasanta e dell'Accademia di Palermo, che sono esperimenti interessanti e possono aprire nuove strade, sia per la creazione di critici che di restauratori in particolari campi." Rava aggiunge inoltre: "nella formazione è ovvio che il non conoscere le opere e gli autori contemporanei è un grosso limite, manca un approccio simile e abbiamo provato ad integrare le discipline con Francesco Poli al CAV ed a Venaria, facendo interviste agli artisti e lavorando concretamente sulle collezioni. La differenza sta nell'approfondimento dei temi, ma sembra ancora lontana una comunità che mette i risultati in comune e molti miei colleghi lavorano nell'ombra, nel segreto dei loro atelier e non vogliono alcuno scambio ne desiderano sviluppare la ricerca. Senza mettere del nuovo nella disciplina non se ne viene fuori."

Allo stesso modo anche Paola Iazurlo conferma che la situazione dei percorsi formativi attualmente non è buona, soprattutto in quanto il restauro dell'arte contemporanea sembra essere diventato una moda ed in questo modo vengono a crearsi nuovi corsi di dubbio livello. Suggerisce

quindi che *“sarebbe opportuno considerare il restauro del contemporaneo come un'ulteriore specializzazione al termine di un più tradizionale corso di studi basato sul restauro di opere di arte antica, per via della particolare complessità di materiali e di problematiche che le opere di arte contemporanea presentano. Da questo punto di vista, l'esperienza dell'ISCR, dove il restauro del contemporaneo è sempre stato insegnato al quarto anno, è risultata positiva per via della maggiore maturità e consapevolezza degli studenti, capaci di recepire attivamente la materia. L'insegnamento del contemporaneo deve pertanto inserirsi al termine di un percorso formativo più ampio, che andrà così a completarsi con lo studio dei materiali industriali e sintetici, deve ovviamente essere trasversale, ovvero capace di dialogare con diverse discipline, tra le quali la chimica che avrà un posto di primo piano. I corsi 'monografici' finiti a se stessi, della durata di pochi mesi, non integrati ad una formazione più ampia, spesso servono più a soddisfare le esigenze di chi li organizza che di coloro che poi dovranno lavorare nel settore.”*

Formica asserisce che *“gli istituti ISCR, Opificio e Venaria, pur aprendosi negli ultimi anni al contemporaneo, sono incentrati soprattutto sul restauro delle opere d'arte tradizionali. I corsi universitari mi sembrano tendere soprattutto a creare la figura del conservatore (in genere per la cura di opere tradizionali). Alcune Accademie hanno istituito corsi di restauro che*

*prestano attenzione al contemporaneo e sarebbe augurabile che questo aspetto fosse sviluppato” e Lucia Vanghi afferma che “la formazione offerta dalle scuole attuali non è tutta dello stesso livello, ma l’accreditamento delle Accademie di belle arti è molto recente per fare già una valutazione ( i primi restauratori di beni culturali usciranno l’anno prossimo). Credo che si vada nella direzione giusta, sempre che si riesca a mantenere un buon collegamento tra le varie scuole”*

**Volendo fare un confronto con il panorama internazionale, la formazione riguardo tale figura professionale è più avanzata in altri paesi rispetto all'Italia?**

*Paola lazurlo afferma: “i paesi anglosassoni hanno mostrato con maggiore anticipo l’esigenza di approfondire la ricerca sul restauro del contemporaneo: dal punto di vista scientifico esistono dei centri di ricerca di primo piano assoluto, molto incentrati sulla figura del chimico piuttosto che su quella del restauratore, forse ci vorrebbe una maggiore integrazione tra i diversi ruoli. In Italia rilevo un approccio critico talvolta molto radicato, probabilmente a causa del peso dell’eredità di Cesare Brandi, con la quale tendiamo a confrontarci anche per il contemporaneo, soprattutto nel laboratorio che rappresento. La teoria del restauro resta*

*per noi un punto di riferimento assoluto, imprescindibile, sebbene con alcuni 'distinguo' (ad esempio la possibilità di sostituire una o più parti di un'opera qualora frutto di una produzione seriale o industriale, qualora non espressione esse stesse dell'istanza estetica dell'opera di cui fanno parte, oppure la possibilità di prescindere dalla riconoscibilità delle lacune reintegrate per opere basate su campiture molto omogenee e piatte)".*

Allo stesso modo Lucia Vanghi fa notare: *"alcuni paesi - quelli anglosassoni in particolare - hanno cominciato prima di noi ad affrontare il problema della conservazione del contemporaneo, hanno già quindi una tradizione, sono più avanzati dal punto di vista organizzativo-burocratico, spesso con maggiore disponibilità finanziaria; all'atto pratico, però, non è infrequente la prassi di ridipingere con molta disinvoltura: si travisano così le più elementari regole che sono alla base del nostro concetto di conservazione. Il testo di Brandi è conosciuto in tutto il mondo, ma non necessariamente i suoi principi sono ben compresi ed applicati, in particolare per l'arte contemporanea".* Per Formica la risposta è senza dubbio affermativa in quanto *"basta pensare al lavoro della Tate Modern, o del Getty. Nel 1980, alla National Gallery Canada si è tenuto l'International Symposium on the Conservation of Contemporary Art, primo di una serie che portò al più importante confronto sulla cura dell'opera d'arte contemporanea che sfociò nel fondamentale volume 'Modern Art:*

*Who cares?' pubblicato nel 1999. In Italia il discorso è rimasto più frammentario, nonostante contributi importanti, quali quelli di Rivoli.”*

*Infine Rava sostiene che “la formazione in questo settore è un po in fase di studio in tutto il mondo e c'è stato recentemente un incontro, il 'Training Needs for the Conservation of Modern and Contemporary Art' diretto da Tom Learner del Getty Institute, per capire che fare nel confronto tra le diverse nazioni. Un tema emerso è la necessità di specializzazione, per cui gli allievi dovrebbero frequentare diversi istituti in diversi paesi per recepire insegnamenti all'avanguardia, tipo il restauro delle plastiche che si tiene ad Amsterdam. Ma questo comporta dover adottare l'insegnamento in inglese, molto agevole al nord Europa dove tutti lo parlano, meno da noi dove si sta iniziando ora a tenere corsi in lingua straniera.”*

## **2.1 Gli artisti**

**Riguardo le sue opere: prevale l'intenzione di conservazione o l'idea che l'opera debba seguire il suo corso di naturale disfacimento?**

*Luca Vitone: “Dipende dall'opera. Tendenzialmente spero che l'opera si mantenga il più a lungo possibile, a volte non succede.”*

**Ferruccio Gard:** *“Essendo al tempo stesso un pessimista e un inverato ottimista, io mi preoccupo di realizzare opere che durino nel tempo. Non voglio illudermi di lasciarle ai posteri, ma chi le compra deve potersene godere per tutta la vita, e con lui i suoi figli, i suoi nipoti e, spero, anche e almeno i pronipoti.”*

**Tobia Ravà:** *“Penso che ogni opera dal momento in cui entra nel mercato dell'arte debba essere durevole almeno per un minimo di anni dopo di che può seguire il suo corso naturale di disfacimento.”*

**Graziella Da Gioz:** *“Quando penso al mio quadro e alla tecnica con la quale lo eseguo penso che debba avere una durata”*

**Fabio Aguzzi:** *“Naturalmente prevale la conservazione, ma purtroppo nessuna opera umana è eterna.”*

**Guido Sartorelli:** *“In questo caso è necessario distinguere tra due periodi temporali diversi. Negli anni Settanta mi sono sentito coinvolto con molta determinazione nella teoria e nella pratica dell'arte concettuale. Tra i principi-base c'era quello che l'idea era più importante dell'opera in quanto, solo per citarne brevemente la motivazione, tutti i prodotti artistici hanno a che vedere con la materia la quale oppone resistenza alla realizzazione dell'idea, sia che si adoperi la materia della pittura, sia la pietra o il ferro o il vetro, ecc. La forma più bella è quella che risiede nella mente dell'artista. Per cui a quel tempo lasciare che l'opera*

*lentamente si disfacesse era come realizzare un precetto dell'arte concettuale perché la sua parte più importante era stata comunque già realizzata nella mente. Ora, con la caduta abbastanza precipitosa delle utopie concettuali a partire dagli anni Ottanta, anch'io ho modificato la mia opinione per cui ritengo che non si possa rinunciare all'idea che all'arte spetti la testimonianza del tempo in cui essa è stata concepita e realizzata. Per cui cercherei di restaurare l' opera."*

**Zhou Zhiwei:** *"Prevale senz'altro l'intenzione di conservazione. Io sono molto attento ai materiali che uso. Ci tengo che preservino l'opera nel tempo. E' un senso di responsabilità che ho anche nei confronti dei miei clienti."*

**Mirca Lucato:** *"Prevale la convinzione che l'opera -in generale- debba andare incontro a un lento e naturale disfacimento, che dimostri la sua età, il tempo che avanza inesorabile, esattamente come per chi l'ha fatta...Nonostante questo mi piace pensare le mie opere in mano d'altri, se non altro per il fatto che sarebbero sicuramente meglio conservate"*

**Francesco Liggieri:** *"Io tengo ad essere conservatore, la mia pittura è fatta per durare nel tempo e affinché questo avvenga mi precauziono con la tecnica migliore possibile che me lo possa permettere"*

**Ha importanza o meno la scelta di determinate tecniche, materiali e procedimenti d'esecuzione, anche in rapporto alla futura conservazione**

dell'opera?

**Vitone:** *“E' molto importante, ma non sempre si trova quella giusta.”*

**Gard:** *“Considero questi aspetti fondamentali. Ad esempio uno dei motivi per i quali ho abbandonato l'olio per gli acrilici è anche perché conservano meglio il colore. Secondo i tecnici, in teoria, dovrebbero durare migliaia di anni. Realizzare opere durature è, per me, anche un fatto di onestà e di rispetto verso chi le compra. Ciononostante c'è chi, pur di assicurarsi la grande firma internazionale, non si preoccupa della durata delle opere. Gli artisti furbacchioni tutto sommato fanno così bene ad approfittarne. Il geniale mastro del concettuale Joseph Beuys (quello della fetta di lardo collocata su un tagliere) in occasione di una mostra a Firenze, ad una giornalista che gli aveva chiesto se non si preoccupava della deperibilità delle sue opere, aveva risposto: “ Non è affar mio, ma di chi le compra...”.*

**Ravà:** *“Certo che sì. Una installazione di Land Art non può pretendere di essere eterna, molti materiali sono deperibili quindi se l'opera è pensata per durare deve essere fatta con tutti i crismi.”*

**Da Gioz:** *“La scelta dei materiali e procedimenti d'esecuzione sono in rapporto alla durata dell'opera. Infatti scelgo tele di lino, buoni telai e una buona esecuzione ad olio. Anche per i pastelli e incisioni scelgo sempre*

*buoni materiali”*

**Aguzzi:** *“Sicuramente, ho sempre prestato molta attenzione alla qualità dei pigmenti e dei medium di uso che, ahimè, sono sempre i più cari.”*

**Sartorelli:** *“Qualunque sia la materia scelta per la realizzazione dell'opera è necessario assicurarle una durata la più lunga possibile per cui è necessario anche scegliere materiali che offrano questa garanzia ed eseguire il lavoro con procedimenti accurati.”*

**Zhiwei:** *“Assolutamente si”*

**Lucato:** *“In rapporto alla futura conservazione è importante la scelta della tecnica, sempre che questa non vada a scapito della libertà espressiva che l'artista si concede. Molto egoisticamente, potrei dire che non mi curo molto del lavoro che dovrebbe riguardare qualcun altro.”*

**Liggieri:** *“Sì, credo fortemente che le due cose non siano così distanti. Ovviamente dipende dalla propria opera e dalla sua poetica. Conosco artisti che creano opere perché durino ore, e altri che durino secoli.”*

**Che valore ha la conoscenza specifica dei materiali e delle tecniche nell'arte contemporanea e nella realizzazione delle opere?**

**Vitone:** *“Una maggior conoscenza aiuta sempre a risolvere e realizzare un'opera.”*

**Gard:** *“E’ tutto essenziale. Senza una conoscenza adeguata di tecniche e materiali, non si va lontano, almeno se si vuole fare un discorso serio.”*

**Ravà:** *“L'artista sperimenta sempre ma deve essere artigiano e chimico, biologo e ingegnere, se non è tutte queste cose è 'uno che fa delle cose' non un 'Artista', noi regaliamo spesso questo appellativo a gente che non lo merita.”*

**Da Gioz:** *“Ho eseguito restauri e insegnato restauro, per cui la conoscenza delle tecniche antiche mi ha aiutato ad avere una buona conoscenza dei materiali, anche se poi il procedimento è sempre inventivo a seconda del soggetto.”*

**Aguzzi:** *“Altissimo per quanto mi riguarda. Per i miei colleghi non posso garantire.”*

**Sartorelli:** *“Ha il valore che ha sempre avuto anche in epoche precedenti.”*

**Zhiwei:** *“Grande importanza. Io continuo a fare ricerca, ora ci sono molti materiali sintetici che non so come reagiranno nel tempo. Cerco comunque, possibilmente, di usare ricette tradizionali senza l'utilizzo di sostanze chimiche, anche per la mia salute personale.”*

**Lucato:** *“La conoscenza specifica dei materiali e delle tecniche utilizzate nell'arte contemporanea ricopre un valore fondamentale per chiunque voglia allungare la vita al proprio lavoro, ma per me potrebbe essere una*

*costrizione, appunto: un accanimento terapeutico”*

**Liggieri:** *“Considerando che sempre di più la figura dell'artista contemporaneo è passato da 'artigiano' a 'manager' di se stesso, credo che chi realizzi ancora oggi le proprie opere con le proprie mani, tecnicamente deve essere preparato sia sui materiali che sulle tecniche ecc. Ahi noi, siamo sempre meno.”*

**Ha mai utilizzato materiali o procedimenti che hanno causato problemi conservativi e che quindi non utilizzerebbe più?**

**Vitone:** *“Sì, ma questo non vuol dire che non li userò più, magari si sperimenta trattamenti che ne modifichino il processo e bisogna darsi dei tempi per capirlo, spesso anche anni.”*

**Gard:** *“Una volta mi si sono ammuffiti due quadri a causa di un tipo di colla che avevo fatto fare appositamente e che mescolavo con i colori. Ho risolto il problema restaurando i quadri e cambiando tipo di colla. Da allora non ho mai più avuto problemi, a distanza di parecchi decenni.”*

**Ravà:** *“Certo è successo tanti anni fa con colori a base di alcool che poi sono spariti (ero molto giovane e inesperto) poi in epoche più recenti con resine epossidiche che poi hanno determinato un lieve ritiro o delle*

*imperfezioni, ora non le uso più anche perché sono tossiche ed ora sono più attento a non utilizzare materiali che possono farmi male.”*

**Da Gioz:** *“Purtroppo per un periodo ho usato i colori ad olio ad acqua allora presenti in commercio e penso fossero delle tempere all'uovo. Ciò ha provocato delle muffe che ho dovuto restaurare. Per fortuna le ho usate per un breve periodo.”*

**Aguzzi:** *“No”*

**Sartorelli:** *“Sì, la china e la fotocopia degli inizi quando la tecnica era ancora arretrata e l'immagine si scoloriva presto.”*

**Zhiwei:** *“Qualche volta mi è capitato che l'olio ingiallisca o si scurisca (il Bianco)”*

**Lucato:** *“In passato ho utilizzato colle e sabbie per l'edilizia per alcuni lavori materici che si sono puntualmente sgretolati, così come si è sgretolato l'interesse per continuare a provarci”*

**Liggieri:** *“Si è capitato, soprattutto nei miei studi accademici, quando provavo di tutto per capire quale tecnica si prestasse meglio alla mia poetica pittorica. Una volta cambiai marca di colore ad olio per verificare se altre marche rendevano meglio per il mio lavoro. Non fu così semplice, quel colore ad olio creò macchie sulla tela che ancora oggi non so spiegare, eppure avevo rivestito la tela nel modo normale in cui va rivestita prima di lavorarci ad olio. Credo però che fosse un problema*

*di tela, lo credo più ragionevole.”*

**Nella volontà di creare un'opera che duri nel tempo, ricorrerebbe a consigli e pareri di un esperto nel restauro?**

**Vitone:** *“Solitamente credo che si faccia così, o almeno così faccio io.”*

**Gard:** *“Certamente. Se conosce qualcuno, me lo presenti, mi farebbe piacere. Sono sempre entusiasta di apprendere cose nuove. Poi ci sono dei restauratori che sono di una bravura eccezionale.”*

**Ravà:** *“Certo è accaduto diverse volte e ho avuto sempre consigli assai utili che poi hanno determinato dei cambiamenti fondamentali nella stesura dei miei lavori.”*

**Da Gioz:** *“Ho una amica restauratrice con cui mi sono sempre confrontata e mi confronto tuttora”*

**Aguzzi:** *“Ritengo di essere più aggiornato”*

**Sartorelli:** *“No, ora non più. Nel passato ho chiesto qualche consiglio.”*

**Zhiwei:** *“Certo, assolutamente sì. L'ho già fatto in passato. Uso materiali che vengono usati anche per il restauro.”*

**Lucato:** *“Sì, ricorrerei all'esperto nel restauro se dovessi realizzare qualcosa di stabile, qualche opera pubblica, ad esempio...ma anche ai vecchi testi e manuali sulle tecniche pittoriche, sostituendo colle e vernici usate nell'antichità con materiali più pratici, tecnologici e 'bio' che mi*

*diano lo stesso risultato (perché rinunciarci? In fondo l'arte si fa con tutto, non solo con i colori o con la creta)”*

**Liggieri:** *“Sì, lo farei. Anche perché credo sia sempre interessante confrontarsi con chi di chimica e restauro se ne intende più di me.”*

**Pensa sia fondamentale e strettamente necessario per un restauratore conoscere il pensiero dell'artista ed agire quindi di conseguenza nell'ambito di un restauro o anche solo nelle pratiche di manutenzione e conservazione (che spesso possono invece interferire con la fruizione dell'opera concepita dall'artista)?**

**Vitone:** *“Dovrebbe essere doveroso, addirittura obbligatorio... quando è possibile.”*

**Gard:** *“Un buon restauratore deve entrare nell'anima dell'artista. Solo così riuscirà a realizzare un restauro che si amalgami, che entri nell'opera. Durante il suo lavoro il restauratore deve immaginare di essere lui Giotto o Leonardo Da Vinci, deve cercare non solo di dipingere, ma anche di pensare come lui. Di materiale gli devono rimanere le mani, i pennelli e i colori. Il resto del corpo deve evaporarsi come un ectoplasma ed entrare completamente dentro il quadro o la scultura. Questo faciliterà anche una eventuale ricostruzione di una parte consistente dell'opera*

*andata perduta. A questo proposito, se il danno è molto consistente, e l'autore è, ad esempio, il Giotto o il Leonardo che ho citato prima, io preferirei restaurare quello che è rimasto e non completare la parte mancante, affidandosi all'intuizione e alla fantasia. Anche perché, di tanti maestri, anche opere danneggiate sono dei capolavori. Limitiamoci quindi a restaurare i danni, e basta. Ma solo se i danni sono consistenti.”*

**Ravà:** *“No non penso sia necessario, lo è solo dal momento in cui l'opera prevede dei cambiamenti di stato nel tempo.”*

**Da Gioz:** *“E' sempre importante conoscere l'autore, in particolare un autore contemporaneo, per eseguire poi il restauro dell'opera”*

**Aguzzi:** *“Si, certo”*

**Sartorelli:** *“Non necessario ma comunque utile e auspicabile.”*

**Zhiwei:** *“Certo. Il restauratore deve capire l'autore e conoscere il suo pensiero, la sua pittura e i materiali che ha usato per renderne l'originalità. Alcuni artisti sono molto difficili per il restauro. Ad esempio Rembrandt amava molto le velature per rendere la brillantezza. Alcuni suoi quadri sono diventati scuri e il restauratore deve essere a conoscenza della sua tecnica per non togliere la velatura. Altro esempio: la pulitura dell'affresco di Michelangelo è da discutere. Lui usava acqua sporca per uniformare i suoi affreschi, leviamo l'acqua sporca che invece lui aveva utilizzato?”*

**Lucato:** *“Forse non è fondamentale che un restauratore conosca il pensiero dell'artista, certamente aiuta l'approccio conservativo.”*

**Liggieri:** *“Io penso che in generale, più informazioni il restauratore ha sull'opera e l'artista e più potrà lavorare affinché l'opera e la sua poetica non verranno intaccate.”*

**Sarebbe favorevole alla sostituzione di parti della sua opera o ad interventi di ripristino a fini conservativi e se sì, in che misura?**

**Vitone:** *“In linea di massima direi di sì, ma non è facile rispondere. Ogni opera ha le sue peculiarità e le sue esigenze.”*

**Gard:** *“Sostituzione? Risposta negativa, a meno che non sia indispensabile per il restauro. Ripristino? Affermativo. Se il ripristino dovesse essere consistente, un buon restauratore potrebbe interpretare il mio pensiero e ricostruire la parte mancante dell'opera perché il mio è un caso diverso dagli esempi di cui sopra.....Comunque, se la ricostruzione fosse, mettiamo, di oltre il 50%, non so se quel quadro potrebbe essere ancora attribuito al sottoscritto. Bisognerebbe classificarlo a doppia firma, aggiungendo quella del restauratore (che magari ha rifatto la parte mancante meglio di quanto avrei fatto io..).”*

**Ravà:** *“Solo se si rompesse (è capitato qualche volta) ma non per*

*stravolgere l'opera, sono contrario all'accanimento terapeutico. Penso anch'io che Leonardo abbia fatto un secco del cenacolo e non un affresco perché si sarebbe piano piano allontanato dalla nostra fruibilità con un effetto nebbia fino allo sparire del tutto..."*

**Da Gioz:** *"Sono favorevole ma vorrei avere se possibile la possibilità di vedere il restauro"*

**Aguzzi:** *"Non è necessario, a meno che un collezionista non tenga una mia opera in giardino."*

**Sartorelli:** *"Sì, sia in parte sia nella sua interezza"*

**Zhiwei:** *"No"*

**Lucato:** *"Viste le premesse..."*

**Liggieri:** *"Penso che un giorno la cosa capiterà. Io sono a favore di tutto ciò che può dare lunga vita all'opera e alla sua fruizione. Credo lo si debba all'atto creativo in generale"*

**Preferirebbe provvedere personalmente al restauro delle proprie opere o si affiderebbe totalmente all'opera di un restauratore?**

**Vitone:** *"Dipende dal tipo di problema. Spesso ci ho pensato personalmente, in un paio di casi il museo ha chiesto l'aiuto di un restauratore."*

**Gard:** *“Potendo, preferirei farlo io, ma avrei piena fiducia in un restauratore. Mi è già successo, e ne sono rimasto molto contento.”*

**Ravà:** *“Dipende dalla situazione, talvolta ho provveduto io stesso ma se è stato necessario non ho esitato di interpellare un restauratore”*

**Da Gioz:** *“Preferisco restaurare di persona i miei quadri e l'ho già fatto”*

**Aguzzi:** *“Ho già restaurato delle mie opere, con aiuto e senza aiuto”*

**Sartorelli:** *“Se fossi sicuro di farcela da solo provvederei personalmente.*

*Altrimenti non avrei problemi ad affidarla interamente al restauratore, naturalmente previ precisi accordi e unità d' intenti.”*

**Zhiwei:** *“Lo farei io , io so come è il mio quadro.”*

**Lucato:** *“Mi affiderei ciecamente all'opera del restauratore, monitorando di tanto in tanto con curiosità”*

**Liggieri:** *“Se posso io, ma un restauratore è il 'medico' delle opere. Io guarisco solo su prescrizione di medicine se mi ammalo, non da solo. La figura del restauratore a mio avviso è altrettanto importante considerando il bagaglio artistico del nostro paese.”*

**Ritiene che gli artisti oggi dovrebbero o potrebbero avere più coscienza dei problemi relativi ai materiali e procedimenti nel momento in cui si va a realizzare un'opera, in modo da riuscire a prevenire molti danni senza dover così ricorrere ad un eventuale restauro?**

**Vitone:** *“È difficile essere assoluti, ognuno lavora secondo coscienza e si prende le proprie responsabilità.”*

**Gard:** *“Indubbiamente, lavorare nell’arte senza preoccuparsi di tecniche e materiali è come mettersi a pilotare una barca a Venezia senza aver conseguito la patente nautica. La legge lo consente, ma io non lo farei...Bisogna poi vedere a cosa mira un artista. C’è quello serio, e che quindi si preoccupa. Ma c’è anche il famoso furbacchione che, capendo la fatuità di buona parte dell’attuale mercato dell’arte (non tutto, per carità) punta a raggiungere il successo il più rapidamente possibile, e se ne infischia della durata e della qualità dei materiali, ecc. ecc.*

*Diverso poi il discorso su determinati tipi di materiali, come il vetro.*

*Faccio delle sculture a Murano e, ogni volta che le espongo, mi viene il batticuore. Ma lì non c’è soluzione. Nel caso di una vetrata, che ho realizzato a Milano, l’ho protetta con un vetro antisfondamento, sia per la durata sia, e soprattutto, per un fattore di sicurezza.”*

**Ravà:** *“Viene da sé, l’artista vero è competente dei materiali che utilizza, chi fa delle cose tanto per fare o chi utilizza i materiali inconsciamente è bene che poi i suoi lavori spariscano fisicamente”*

**Da Gioz:** *“Gli artisti oggi dovrebbero conoscere a fondo i materiali che usano, anche se per quelli a disposizione in commercio (in particolare i colori) non è sempre facile.”*

**Aguzzi:** *“Dipende di quali artisti stiamo parlando: alcuni sono preparatissimi altri sono degli imbroglioni”*

**Sartorelli:** *“Naturalmente”*

**Zhiwei:** *“Si dovrebbero. Dipende comunque dal tipo di tecnica e stile dell'artista. Nel mio caso, sì.”*

**Lucato:** *“Chiaro che sì, ma una volta il pittore era anche restauratore del proprio o altrui lavoro e nel tempo si è persa questa capacità anche per la complessità raggiunta nell'esecuzione dell'opera d'arte. Evolvendosi, l'arte ha in un certo senso richiesto la figura del restauratore. Dall'800 in poi la figura del pittore è cambiata totalmente, al punto da dedicare tutto il proprio tempo alla massima espressione creativa, ritengo quindi che debba continuare su questa strada lasciando al restauratore l'ingrato e impegnativo compito di preservare le opere.”*

**Liggieri:** *“Sì, secondo me gli artisti dovrebbero essere più consapevoli di ciò che riguarda il loro materiale, le loro opere e la loro composizione tecnica e chimica dei materiali. Facendo così si è anche, a mio avviso, più professionali.”*

### 2.3 Considerazioni sui risultati ottenuti

Basandoci su un esiguo campione di intervistati è possibile già notare l'eterogeneità delle opinioni e delle interpretazioni di quelle che sono le maggiori problematiche del restauro dell'arte contemporanea.

In linea di massima si può confermare che il rispetto dell'intenzionalità e della poetica dell'artista è e deve essere assoluto, così come dovrebbe essere rispettata e conservata la materia fin dove è possibile, senza sfociare però nell'accanimento conservativo. Allo stesso modo è palese l'importanza che la documentazione rispetto all'attività artistica e la profonda conoscenza dei materiali rivestono nell'ambito di un eventuale intervento. Rispetto alla questione del rapporto tra i restauratori e gli artisti le opinioni si diversificano in base alle personali esperienze, tanto che alcuni restauratori sono propensi alla collaborazione ritenendo utile e proficuo lo scambio di idee mentre per altri questa stessa collaborazione in realtà comporta delle difficoltà generate anche dal diverso approccio che un artista possa ovviamente mostrare rispetto ad una sua personale creazione. Ma sembra essere piuttosto unanime il giudizio relativo al non-intervento degli artisti sulle proprie opere, in quanto opererebbero in realtà (e senza necessariamente esserne coscienti) un rifacimento, senza contare la comprensibile mancanza di oggettività tecnica e scientifica dell'artista in

relazione alla sua creazione. Altrettanta concordanza può essere riscontrata a proposito delle modalità di lavoro, che dovrebbe preferibilmente svolgersi in collaborazione con diverse figure ed esperti che possano aiutare nell'elaborazione di strategie di intervento.

E' ugualmente difficile stabilire quali siano le opinioni degli artisti rispetto alla conservazione o alla deperibilità delle proprie opere, come era già stato notato infatti l'arte contemporanea contempla una così grande varietà di idee, principi ed istanze che risulta inequivocabile e necessaria la valutazione dei casi presi ed analizzati singolarmente. Generalmente tra gli artisti sembra comunque prevalere l'idea della conservazione delle proprie opere pur avendo coscienza dell'inevitabile deperibilità delle cose materiali. Per alcuni restauratori sarebbe auspicabile che gli artisti che non posseggono realmente una conoscenza approfondita dei materiali e delle tecniche d'esecuzione seguano o tengano conto di consigli e pareri di un esperto così da evitare conseguenti problemi conservativi; tuttavia l'opinione prevalente è quella dell'assoluto rispetto del processo creativo ed espressivo dell'artista che non va in nessun modo ostacolato intramettendosi e causando ingerenze. Allo stesso modo si ritiene che il segno della mano dell'artista sulla propria opera sia intoccabile e imm modificabile, mentre possono essere ammessi interventi o sostituzioni riguardo le componenti industriali, seriali o naturali.

La conoscenza dei materiali sembra essere valore fondamentale per gli artisti, anche per assicurare una buona conservazione delle proprie opere ed a questo scopo c'è chi ricorrerebbe anche senza problemi ai pareri di un esperto. Si riscontra poi una pluralità di opinioni rispetto all'essere favorevole o meno all'intervento di restauratori sulla propria opera, così come sull'eventualità di restaurare personalmente il proprio lavoro.

Per quanto riguarda la questione della formazione risulta evidente che il giudizio sull'offerta formativa attuale in Italia non è del tutto positivo.

La prassi nell'educazione e formazione in questa disciplina deve necessariamente basarsi sull'insegnamento del restauro tradizionale e perfezionarsi poi successivamente una volta consolidate le basi, tuttavia non tutte le istituzioni preposte al momento sembrano seguire questo preciso iter formativo.

### **3. Formazione di una nuova figura professionale**

Da quanto è emerso finora dalle interviste poste ai restauratori è possibile provare a stabilire quale possa essere un'ideale percorso formativo adatto a plasmare una figura professionale che possa destreggiarsi con competenza tra le varie problematiche e difficoltà che tale professione pone continuamente. Risulta evidente che le competenze tecniche e scientifiche devono costituire la base necessaria ed imprescindibile per essere in grado di procedere a qualsiasi tipo di analisi ed intervento sulle opere, che siano antiche o moderne. Tali competenze unite ad una costante pratica ed esperienza diretta con le opere sono alla base di un obbligato percorso formativo. Tuttavia la sola preparazione scientifica non è sufficiente ne per quanto riguarda l'arte antica ne per quella moderna e contemporanea per la quale, inoltre, si è visto che occorre essere costantemente aggiornati e svolgere un lavoro di ricerca e di studio maggiore e continuo sui nuovi materiali. Fondamentale quindi e non preferenziale è anche una buona conoscenza della storia dell'arte, dei movimenti artistici e del pensiero dell'autore di un'opera; è evidente che

per rispettare pienamente il significato e l'identità di un'opera è necessario conoscerne la storia e le vicende pregresse.

Appare chiaro che una sola figura a volte non può tuttavia possedere tutte le competenze necessarie che il restauro di un'opera richiede e l'abilità del restauratore dovrebbe risiedere dunque anche nel saper collaborare con altri esperti tecnici, storici e critici d'arte, figure legali e così via. Basti pensare ad esempio alla necessità di un intervento su dispositivi audiovisivi che sicuramente richiede una specializzazione tecnica che può essere fornita solo da una figura esperta in quel determinato campo.

I risultati delle interviste ci forniscono anche l'idea di un panorama piuttosto variegato della formazione e della ricerca nell'ambito del restauro d'arte contemporanea che offre soluzioni non sempre valide, in questo capitolo quindi si tenterà di tracciare un quadro dell'offerta formativa in Italia confrontandola poi con quella europea ed americana.

### **3.1 La formazione in Italia**

Il percorso formativo da affrontare per diventare un restauratore tradizionalmente è quello offerto dagli istituti statali quali l'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) e l'Opificio delle Pietre Dure

(OPD) che sono scuole strutturate come corsi di laurea a ciclo unico e al termine delle quali si acquisisce la qualifica professionale; oltre a queste scuole il Ministero dei Beni Culturali ha autorizzato anche altri corsi sempre a ciclo unico di durata quinquennale in “Conservazione e restauro dei beni culturali” come quelli presso le Accademie di Belle Arti di Napoli, Macerata, Bologna, Brera, ecc. ed alcune università quali ad esempio quella di Urbino, Tor Vergata, Palermo o di Torino, quest'ultima in convenzione con la Fondazione Centro Conservazione e Restauro dei Beni Culturali “La Venaria Reale”.

Dal 2013 inoltre sono stati accreditati anche la Scuola regionale per la Valorizzazione dei Beni Culturali di Botticino e il Centro di Catalogazione e Restauro della Regione Friuli Venezia Giulia presso Villa Manin.

L'ISCR ha attivato dalla metà degli anni Novanta il Laboratorio di restauro dei Materiali dell'Arte Contemporanea al quale gli studenti accedono dopo i primi anni di studio della disciplina tradizionale e che collabora anche con altri istituti di ricerca nazionali ed internazionali. L'intero corso sembra comunque offrire un insegnamento bilanciato tra le discipline scientifiche e quelle umanistiche oltre che diversi percorsi professionalizzanti. L'Opificio delle Pietre Dure, invece, sembra rimanere nell'ambito dell'insegnamento del restauro più tradizionale senza precisi corsi che facciano riferimento all'arte contemporanea, salvo un Master attivato nel 2011 in

“Conservazione e restauro delle opere d'arte contemporanea”.

I corsi quinquennali presso le Accademie di Belle Arti prevedono tutti dal terzo anno in poi l'inserimento di corsi quali *Restauro dei manufatti in materiali sintetici lavorati, assemblati e/o dipinti, Tecniche e materiali per l'arte contemporanea, Problematiche di conservazione dell'arte contemporanea o Tecniche di documentazione audiovisiva*. A queste vanno aggiunte anche l'Accademia Galli di Como che in più ha istituito un Master in Restauro del Contemporaneo che verte anche sul design e l'Accademia Cignaroli di Verona. Per i corsi universitari a ciclo unico la situazione è più o meno la stessa e l'offerta formativa prevede gli insegnamenti di base affiancati poi negli anni successivi dai corsi relativi ai materiali dell'arte contemporanea. Esistono poi corsi di laurea triennale in “Tecnologie per la conservazione ed il restauro dei beni culturali”, seguiti poi dal relativo corso di laurea magistrale, che prevedono l'insegnamento di materie prettamente scientifiche ed attività di laboratorio affiancate però da insufficienti corsi relativi alla storia dell'arte; prendendo ad esempio il corso triennale presso l'Università Ca'Foscari il piano di studi 2013/2014 prevede solamente 12 crediti formativi per le materie storico-artistiche che si limitano alla Storia dell'arte medievale ed alla Storia dell'architettura; ancora presso il corso triennale della Sapienza tali discipline non sono neanche contemplate, mentre l'offerta formativa

dell'Università di Bologna le relega tra i crediti formativi a scelta.

Sempre legati alle Università sono dei centri in cui si svolgono progetti di studio e di ricerca come ad esempio il Centro di eccellenza S.M.A.Art di Perugia, il CREA Centro Ricerca Elaborazione Audiovisivi in collaborazione con l'Università di Udine o il MACC Centro per il coordinamento, la ricerca e il restauro d'arte moderna e contemporanea sviluppato presso il centro VEGA ed in collaborazione con le Università di Padova e Venezia.

Sono presenti poi su tutto il territorio scuole, istituti e centri statali e regionali che propongono corsi di restauro a diversi livelli ai quali deve seguire poi un'esperienza pratica ai fini dell'acquisizione della qualifica professionale. Infine negli anni più recenti sono stati istituiti alcuni master come ad esempio quello già citato promosso dall'Accademia Galli con lo IED di Venezia o il master in Conservazione, manutenzione e restauro delle arti contemporanee attivo presso il Centro Arti Visive di Pietrasanta ai quali possono accedere anche studenti in possesso di una laurea di primo livello delle classi di Scienze dei beni culturali che come si è visto generalmente non forniscono una preparazione scientifica adeguata;

l'impressione che si può ricavare da questo tipo di corsi è che forniscano in realtà una formazione piuttosto superficiale riguardo una disciplina che va affrontata in maniera diversa ed in modo molto più approfondito.

### 3.2 Formazione all'estero

Tramite un'analisi generale del panorama della formazione in ambito del restauro del contemporaneo all'estero emerge subito l'idea di un insegnamento molto più pratico che si articola in corsi molto più specialistici e settoriali. In Europa sono diversi i paesi che hanno istituito scuole ed istituti preposti all'insegnamento del restauro che prevedono anche programmi relativi al contemporaneo. In Germania ad esempio il Cologne Institute for Conservation Sciences prevede corsi di laurea di primo e secondo livello di cui i piani di studio sembrano comprendere tutte le discipline sia scientifiche sia umanistiche utili a raggiungere una formazione completa; a Stuttgart invece la Staatliche Akademie der Bildenden Künste prevede uno specifico programma dedicato all'arte digitale e multimediale. Belgio, Danimarca, Austria, Svizzera, Polonia, Portogallo, Spagna vantano ugualmente la presenza di Università che offrono specifici corsi e programmi relativi all'arte moderna e contemporanea sia di primo che di secondo livello; in Olanda l'University of Amsterdam prevede un intero programma relativo alla conservazione del contemporaneo che si articola in più sezioni e diverse specializzazioni e offre un percorso di formazione della durata di sette anni il cui scopo è formare appunto una figura professionale completa. In Inghilterra invece

presso la Northumbria University a Newcastle si svolge un intero corso di secondo livello incentrato solo sulla conservazione preventiva.

Tutte queste università offrono dei programmi completi, che prevedono l'accostamento costante di attività ed esercitazioni pratiche agli insegnamenti teorici, lo studio approfondito delle materie artistiche, collaborazioni regolari con istituzioni culturali e musei puntando ad un vero e proprio *training* che conduca lo studente a confrontarsi con qualsiasi problematica prettamente pratica e reale che tale professione pone.

Lo stesso si riscontra osservando l'offerta formativa americana che punta su un'attività pratica in collaborazione con le maggiori istituzioni museali, come ad esempio il già citato Getty Museum che dispone di un programma scolastico che offre anche possibilità di stage ed esperienze formative all'interno del museo stesso, così come il Metropolitan Museum di New York, la National Gallery di Washington o lo Smithsonian Institute. New York conta diversi istituti che prevedono appositi programmi dedicati al contemporaneo come la Buffalo State University, l'Institute of Fine Arts, la Tisch School che offre un corso biennale dedicato appositamente alla video arte e alla produzione artistica digitale o l'University of Delaware solo per citarne qualcuna.

La ragione per cui l'approccio delle scuole internazionali verso la disciplina del restauro del contemporaneo risulta molto più pratico probabilmente è

da ricercarsi nella diversa tradizione sviluppatasi rispetto all'Italia dove, invece, sappiamo che l'eredità delle formulazioni teoriche di Brandi ha sicuramente influenzato anche la stessa formazione della professione del restauratore. Bisognerebbe quindi forse guardare un po' di più all'esempio degli altri paesi, senza dimenticare la tradizione italiana, ma tentando forse di impostare la formazione in modo da evitare troppe implicazioni teoriche e plasmare invece una figura professionale che acquisisca competenze tali da poter affrontare abilmente i problemi pratici che il suo ruolo comporta.

### **3.3 Considerazioni finali**

E' necessario a questo punto sviluppare delle considerazioni analizzando la definizione stessa della professione del restauratore:

“Il restauratore e' un esperto di restauro, attività legata alla manutenzione, al recupero, al ripristino e alla conservazione di manufatti storici, quali ad esempio un'architettura, un manoscritto o un dipinto. Il termine (dal latino *restaurare*, composto da *re* di nuovo e *staurare* con il significato di rendere solido) ha nel tempo acquisito vari significati spesso in aperta contraddizione, in relazione alla cultura del periodo e al rapporto di questa con la storia, così da rendere impossibile una definizione univoca. Il significato attribuito ai termini *restauro* e *conservazione* varia notevolmente a seconda degli autori, tanto da trovarli a volte come termini di una alternativa e a volte come intercambiabili.” (da

Per prima cosa è da notare la possibile intercambiabilità dell'uso dei termini *restauratore* e *conservatore* che a mio parere è errato se si considerano i due diversi percorsi formativi che portano alla definizione di tali figure professionali. Il conservatore infatti è una figura che si viene a formare in corsi di laurea quali "Operatore dei beni culturali" o "Conservazione e gestione dei beni culturali" dei quali il piano di studi, almeno finora, non ha mai previsto veri e propri insegnamenti in ambito tecnico e scientifico né attività di laboratorio. La presenza della disciplina del restauro in suddetti corsi in genere si limita ad un unico, singolo e quindi infruttuoso corso di chimica applicata ai beni culturali ed a corsi di storia e teoria senza sfociare in nessun insegnamento pratico, cosicché risulta evidente la scarsa competenza che un futuro conservatore possa acquisire nell'ambito delle più pratiche problematiche del restauro. Per quanto riguarda il restauro dell'arte contemporanea tale disciplina è totalmente assente dai suddetti corsi di laurea, così come da corsi di laurea magistrale in "Storia dell'arte contemporanea." Risulta chiaro, dunque, che non è attualmente possibile assimilare la figura del restauratore a quella del conservatore, mentre sarebbe necessario invece rivedere un'intera parte dell'offerta formativa proposta dalle università o

semplicemente attribuire alla definizione di *conservatore* un altro significato.

Dagli articoli del codice deontologico emergono invece alcune contraddizioni tra le indicazioni poste e ciò che si riscontra invece nell'ambito del restauro del contemporaneo.

Considerando ad esempio l' articolo 23: “...parti rimosse senza la loro distruzione devono essere conservate come facenti parte della documentazione” sembra eccessivo il dover necessariamente conservare le parti rimosse dopo un intervento. Se si pensa al caso in cui una componente di un'opera meccanica o di un dispositivo elettronico o audiovisivo (nella maggior parte dei casi nemmeno assemblato dallo stesso artista) debba essere preservata dopo la sostituzione, questa andrebbe solamente ad ingrossare le fila dei rifiuti tecnologici vittime dell'obsolescenza.

Appare definitivamente chiaro dunque che il restauratore dell'arte contemporanea, pur condividendo i principi base della disciplina tradizionale, si trova ad operare in aree d'intervento che richiedono diverse modalità d'azione. Ciò che si è ricavato anche dalle interviste è una certa eterogeneità di opinioni su una disciplina che in realtà esige una formulazione di regole a cui ci si dovrebbe conformare. Nonostante le evidenti difficoltà poste dall'operare dovendo tener conto di un fattore variabile ed incerto quale l'opinione e le eventuali pretese di un artista

circa la propria opera, proprio per questo occorre forse stabilire definitivamente delle norme o un codice di comportamento che vada a definire precisamente la figura del restauratore d'arte contemporanea e a regolamentare il rapporto tra le due parti; in questo modo si porrebbe fine ai costanti dibattiti e alle teorizzazioni che interessano questioni puramente astratte concentrandosi invece solo sulle problematiche concrete. Non godendo di una vera protezione quale quella stabilita dal codice dei beni culturali, l'arte degli ultimi decenni è salvaguardata esclusivamente dal diritto d'autore al quale un artista potrebbe ricorrere in qualsiasi momento andando magari contro ad esigenze di conservazione di chi detiene la proprietà di un'opera come un museo o un collezionista privato.

In un sistema come quello attuale che inevitabilmente valuta la produzione artistica anche e soprattutto in termini di valore economico, forse l'artista stesso consapevole di questo dovrebbe assumersi effettivamente delle responsabilità nei confronti della sua opera oppure lasciare che di questa decida o chi ne ha fatto il proprio investimento o chi ne ha a cuore la conservazione.

Risulta chiara infine anche la contraddittorietà insita nell'intervento di un artista sulla propria opera allo scopo di restaurarla, in quanto una volta conclusa e consegnata alle istituzioni preposte alla preservazione o al mercato dell'arte l'opera entra a far parte di quei beni sottoposti alla

tutela di altri, e non più degli artisti stessi.

Proprio tenendo conto del fatto che ad ogni professione spetta una determinata area di competenza, è giusto che il restauratore, pur sempre nel rispetto del valore dell'opera, agisca secondo il proprio giudizio senza subire troppe ingerenze o intromissioni da terzi, trattando qualsiasi opera d'arte come un oggetto avente un valore storico-artistico su cui intervenire allo scopo di salvaguardarlo e preservarlo, salvo chiare ed inconfutabili istruzioni contrarie.

## Conclusioni

Con il presente lavoro di tesi si è voluto analizzare una tematica attuale come quella del restauro dell'arte contemporanea che come si è visto presenta ancora delle problematiche aperte. Avendo stabilito che questo tipo di produzione artistica per sua stessa natura solleva nuovi interrogativi e pone nuove questioni da esaminare, nell'ambito del restauro occorre sganciarsi da alcuni principi e metodologie tradizionali pur restando sempre fedeli ad un codice deontologico e alla lezione brandiana. Un aspetto preponderante di cui tale disciplina deve tener conto oggi è la presenza e volontà dell'artista con cui inevitabilmente il restauratore deve confrontarsi.

Per esaminare questo rapporto si è scelto di rivolgersi direttamente agli esperti del settore per valutare le opinioni di figure che, essendo coinvolte in prima persona in tali questioni, sarebbero state d'aiuto per affrontare in modo più consapevole le problematiche oggetto di indagine di questa tesi. Il quadro emerso è abbastanza eterogeneo pur essendo emersi dei punti fermi su questioni quali la legittimità d'intervento, la partecipazione dell'artista nelle operazioni di restauro e la formazione del restauratore del

contemporaneo.

Risulta fondamentale il rispetto per il pensiero e la volontà dell'artista, di cui il segno sull'opera non deve essere alterato o manomesso in caso di intervento conservativo, così come la non ingerenza nel processo creativo a scopi preventivi anche se, a questo proposito, quasi tutti gli artisti si sono dichiarati aperti a suggerimenti e consigli da parte di figure specializzate. Appare piuttosto unanime però l'opinione che l'artista non dovrebbe intervenire sulle proprie opere per fini conservativi in quanto l'operazione di restauro va effettuata da un esperto che abbia le precise conoscenze scientifiche che tale lavoro richiede, senza contare che qualsiasi intervento di un artista condurrebbe ad un rifacimento e quindi anche alla realizzazione di una nuova opera. Ulteriori problemi poi sono causati da un eventuale contrasto riguardo la conservazione tra l'artista e chi detiene la proprietà della sua opera; si è visto come in ogni contenzioso prevalga il diritto d'autore e che sarebbe auspicabile allora stabilire un vero e proprio contratto e precise norme che possano regolamentare questo rapporto tra le varie figure coinvolte nel caso di interventi conservativi.

Allo stesso modo nell'ambito del restauro dell'arte contemporanea una soluzione alle varie problematiche teoriche ed etiche potrebbe essere quella di stabilire delle norme basilari e definire tale professione in tutti i

suoi aspetti; l'impressione che si ricava dagli ultimi anni di convegni e conferenze sul tema è che si è teorizzato molto ma non si è ancora giunti, ad esempio, ad una Carta del restauro dell'arte contemporanea che potrebbe chiarire molti aspetti ancora irrisolti.

Affrontando poi la questione della formazione dalle stesse interviste emerge una situazione non del tutto positiva in Italia o perlomeno da migliorare. L'offerta formativa nell'ambito del restauro del contemporaneo appare ancora frammentata, alcuni percorsi hanno integrato l'insegnamento della disciplina più tradizionale con la conoscenza delle più recenti esperienze artistiche e con lo studio delle tecniche e dei nuovi materiali che richiedono un approccio diverso; altri corsi invece sembrano nati più sull'onda di una nuova moda che punta ad offrire una specializzazione tralasciando invece le basi necessarie. Ciò che risulta evidente invece è che l'ideale percorso che porta alla formazione di questa figura professionale debba basarsi sull'insegnamento tradizionale del restauro, fornendo competenze scientifiche ma anche conoscenze storico-artistiche, e prevedere una specializzazione apposita per il contemporaneo, plasmando una figura professionale che abbia anche la capacità di collaborare con altri esperti destreggiandosi tra le problematiche sia teoriche che pratiche.

## Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti gli intervistati per la loro disponibilità e gentilezza, la prof.ssa Elisabetta Zendri e la prof.ssa Stefania Portinari e tutti coloro che mi hanno supportato nella realizzazione di questo lavoro.

## Bibliografia e sitografia

-*Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Ed. Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino, 2005

-*Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea*, Marina Pugliese, Atti dell'Accademia dei Lincei, Roma, 2000

-*Tecnica mista. Materiali e procedimenti dell'arte del XX secolo*, Marina Pugliese, Mondadori, 2006

-*Some considerations on conservation and restoration in contemporary art*, Andrea Natali, in CONSERVATION SCIENCE IN CULTURAL HERITAGE Vol.8, 2008 [on line] Disponibile a: <http://conservation-science.unibo.it/article/view/1406>

-*The traditional, the innovative, the ephemeral: conception, realization, intervention in contemporary art*, Salvatore Lorusso, Andrea Natali, Filomena Volpe, in CONSERVATION SCIENCE IN CULTURAL HERITAGE vol. 9, 2009 [on line] Disponibile a: <http://conservation-science.unibo.it/article/view/1752>

-*Preserving the unpreservable: A study of destruction art in the contemporary museum*, John D. Powell, MA Museum Studies; University of Leicester, 2007 [on line] Disponibile a: <http://www.incca.org/resources/37-theory-a-ethics/422-powell-ma-dissertation>

-*Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea in Italia*, Marco Papa, 2007 [on line] Disponibile a: <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDCategoria=230&IDNotizia=20135>

-*The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*, Symposium "Modern Art: Who Cares?" 1997, Foundation for the Conservation of Modern Art 1997/99 [on line] Disponibile a: [http://www.incca.org/files/pdf/resources/sbmk\\_icn\\_decision-making\\_model.pdf](http://www.incca.org/files/pdf/resources/sbmk_icn_decision-making_model.pdf)

-*Considerazioni deontologiche e problematiche tecniche nel restauro dei dipinti contemporanei*, G.C.Scicolone, a cura di G.C.Scicolone, L'impostazione deontologica, le indagini, i materiali e le tecniche di intervento per il restauro dei dipinti contemporanei, Botticino, 1988 [on line] Disponibile a: [http://giovannascicolone.com/pdf/art\\_01.pdf](http://giovannascicolone.com/pdf/art_01.pdf)

-*Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, H.Althöfer, a cura di M. Cristina Mundici, Firenze, 1991

-*Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*, B. Ferriani e M. Pugliese, Mondadori Electa, 2009

-*Documentare Installazioni complesse*, M. Pugliese [on line] Disponibile a: [http://www.brera.beniculturali.it/Tool/Scheda/Single?id\\_scheda=25](http://www.brera.beniculturali.it/Tool/Scheda/Single?id_scheda=25)

-*Art&Law*, Negri-Clementi Studio Associato, a cura di Gianfranco Negri-Clementi e Silvia Stabile, n.8, 2012, [on line] Disponibile a: <http://www.negri-clementi.it/wp-content/uploads/2012/02/ArtLaw-820121.pdf>

-*Il restauro nell'arte contemporanea: la prospettiva del diritto*, A. Donati, Comparative and Transnational Law, CDCT Working Paper n 8, 2012, [on

line] Disponibile a: <http://www.cdct.it/Pubblicazioni.aspx>

[-http://www.artribune.com/2013/06/antonio-rava-langelo-custode-dellarte-contemporanea/](http://www.artribune.com/2013/06/antonio-rava-langelo-custode-dellarte-contemporanea/)

[-http://www.incca.org/](http://www.incca.org/)

[-http://www.incca.org/incca-education-training-programmes](http://www.incca.org/incca-education-training-programmes)

[-http://www.getty.edu/conservation/](http://www.getty.edu/conservation/)

[-http://www.tate.org.uk/about/projects/interviews-artists](http://www.tate.org.uk/about/projects/interviews-artists)

[http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Avvisi/visualizza\\_asset.html\\_1242224344.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Avvisi/visualizza_asset.html_1242224344.html)

<http://www.icr.beniculturali.it/>

<http://www.opificiodellepietredure.it/>

<http://www.accademiadinapoli.it/>

<http://www.ababo.it/ABA/>

<http://www.accademiadibrera.milano.it/>

<http://www.abamc.it/index.php/it/>

<http://www.accademiagalli.it/>

<http://www.accademiabelleartiverona.it/>

<http://conservazionerestauro.campusnet.unito.it/do/home.pl>

<http://www.uniurb.it/it/portale/?>

[http://www.uniurb.it/it/portale/?mist\\_id=410&lang=IT&tipo=DID&page=178&aa=&id=1455211](http://www.uniurb.it/it/portale/?mist_id=410&lang=IT&tipo=DID&page=178&aa=&id=1455211)

[http://web.uniroma2.it/modules.php?name=Content&section\\_parent=4618](http://web.uniroma2.it/modules.php?name=Content&section_parent=4618)

<http://offweb.unipa.it/offweb/public/corso/visualizzaCurriculum.seam?>

<http://offweb.unipa.it/offweb/public/corso/visualizzaCurriculum.seam?oidCurriculum=14627&cid=14586>

[http://beniculturali.regione.fvg.it/crcr\\_r/](http://beniculturali.regione.fvg.it/crcr_r/)

<http://www.enaiplombardia.it/sedi.asp?id=3>

[http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a\\_id=150683](http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=150683)

<http://www.chem.uniroma1.it/didattica/offerta-formativa/cdl-tecnologie-per-la-conservazione-e-il-restauro-dei-beni-culturali>

<http://corsi.unibo.it/tecore/Pagine/PianiDidattici.aspx>

