Università Ca' Foscari di Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea Magistrale

La conservazione e il restauro dell'Arte Povera
Problematiche e casistiche

Relatore
Prof.ssa Stefania Portinari
Correlatore
Prof.ssa Elisabetta Zendri

Laureanda
Barbara Sandrolini
Matricola
848899

Anno Accademico 2015/2016

La conservazione e il restauro dell'Arte Povera: problematiche e casistiche

Introduzione.....4

Capitolo I
Materiali non ortodossi nella pratica artistica contemporanea.....9

1. La società postmoderna.....9
2. Il declino delle grandi narrazioni e della metafisica.....20
3. Lo stravolgimento del modo di creare e raccontare l'arte.....26

Capitolo II
Approcci alla conservazione dell'arte contemporanea.....35

1. L'arte del compromesso: nuovi problemi di conservazione.....35
2. Il fantasma di Cesare Brandi.....50
3. Il problema dell'autenticità.....56
4. Il museo: priorità e contraddizioni.....63

Capitolo III
Casi di studio – l'Arte Povera.....67

1. L'Arte Povera: per una breve storia.....67

1.1 Di cosa parliamo quando parliamo di "Arte Povera".....67
1.2 L'Arte Povera è postmoderna?.....74

2. Mario Merz.....79
2.1 Il polimaterismo.....79
2.2 Le strutture metalliche – i volumi primari e l'igloo.....85
2.3 Il neon.....89
2.4 La cera.....92
2.5 L'argilla.....95
2.6 Le fascine.....96
2.7 I supporti.....97

3. Gilberto Zorio.....100

3.1 Le reazioni chimiche.....100
3.2 Un'energia stabile (o quasi).....103
3.3 La gomma.....105
3.4 L'Eternit.....110

4. Le installazioni di Mario Merz e Gilberto Zorio.....112

4.1 Fibonacci e le Torri-Stella.....114
4.2 La questione dell'allestimento in Mario Merz.....124

5. Piero Gilardi.....131

5.1 L'azione politica e l'artificiale.....131
5.2 La gommapiuma.....134

6. Giuseppe Penone.....145

6.1 La natura.....145
6.2 L'albero.....148
6.3 La terra.....156

Capitolo IV
Conclusioni.....160

Bibliografia.....178

Introduzione

Nell'arte contemporanea, in maniera molto maggiore rispetto all'arte del passato, il restauro non può in nessun caso essere ridotto esclusivamente a una questione di procedure e tecniche, in quanto il progresso nell'accumulo di conoscenze nell'ambito della chimica e del degrado dei materiali e la ricerca talvolta prolungata e dispendiosa, in termini di risorse sia umane che finanziarie, delle soluzioni migliori a livello conservativo spesso dipendono unicamente dalle considerazioni di ordine etico ed estetico che vengono fatte e dalle scelte che da queste considerazioni derivano.
Il primo scopo che questa tesi si propone è perciò quello di prendere in esame le diverse tendenze e correnti di pensiero che rendono il discorso sul restauro dell'arte contemporanea così complesso e analizzare come queste poi si riflettano effettivamente nella pratica conservativa nel momento in cui devono affrontare un'eterogeneità di forme artistiche ed espressive gravide di problemi dovuti soprattutto alla singolarità dei nuovi materiali, derivata a sua volta tanto dalla loro inusualità quanto dai simbolismi personali di cui sono infusi.
La comprensione delle dinamiche che hanno portato al sovvertimento delle direttive tradizionali della pratica del restauro, identificabili con quelle spinte postmoderne responsabili *in primis* della rivoluzione artistica avviata negli anni Cinquanta, e la loro esemplificazione e approfondimento attraverso l'analisi di un movimento circoscritto nello spazio e nel tempo come quello dell'Arte Povera, si pongono poi come secondo obiettivo della trattazione, complementare al primo perché se da un lato precisa le ragioni dell'attuale stato delle cose, dall'altro fornisce il materiale per un riscontro pratico e fattuale delle considerazioni teoriche.

Quando è giunto il momento di scegliere il tema su cui costruire la tesi, ebbi ben pochi dubbi: le teorie di Jean Baudrillard e di Fredric Jameson, scoperte all'interno del saggio di Gianni Canova *L'alieno e il pipistrello*, mi avevano stimolato un interesse e una curiosità talmente entusiastici da farmi avvertire la necessità di dover avviare un approfondimento dell'argomento, e quale miglior occasione della tesi di laurea? Perciò era già deciso: qualunque sarebbe stato il soggetto principale della tesi, avrei iniziato parlando di quello - della società postmoderna e della crisi dei linguaggi, con le analisi a tratti claudicanti di Jacques Derrida su Martin Heidegger, l'~~essere~~ e la scrittura come elemento metafisico e non metafisico insieme, concatenate a quella nausea esistenziale e liquida che avvicina l'Antoine Roquentin di Sartre al Willy Loman di Miller e ai tipi eterodiretti descritti da Riesman. Strano come non si fosse mai presentato a me come un'entità autonoma, capace di reggere da sola il peso di un'intera trattazione, ma solo come capitolo introduttivo. Col senno di poi ciò sembra tanto più paradossale se si considera che, come divenne presto chiaro - forse non così presto come avrebbe dovuto ma grazie alla minuziosità e attenzione costante della prof.ssa Portinari abbastanza in tempo per potervi porre rimedio - le cose fin da subito iniziarono a sfuggirmi di mano, con un primo capitolo in cui le ampie riflessioni sul nuovo concetto di arte oltre a espanderne la mole fino a fargli assumere dimensioni mastodontiche lo aveva reso un saggio sull'estetica postmoderna: se Jameson era

stato quasi completamente defenestrato - cosa che è rimasta tale, considerando, dopo accurate riflessioni, quanto il radicalismo delle sue tesi talvolta rischiasse di sfociare nell'esagerato e nell'assurdo - Derrida al contrario occupava una spazio eccessivo rispetto al peso reale che avrebbe dovuto avere in una tesi di argomento diverso da quello fiosofico, e soprattutto aveva provocato, come i primi sassolini che si portano dietro la frana, pagine e pagine di speculazioni sulle analogie tra l'arte e la scrittura "tradizionali" e la loro evoluzione postmoderna e contemporanea, con tanto di contestazione delle teorie di Arthur C. Danto che affondavano in un'idea ancora metafisica di arte nonostante le considerazioni di ispirazione lyotardiana sulla fine della narrazioni legittimanti. Per rendere ancora più astratta una trattazione che avrebbe dovuto radicarsi nel pratico, a queste si affiancavano digressioni eccessivamente lunghe e filosofiche sul concetto di aura (con tanto di prolungato confronto tra il concetto di autenticità tra Benjamin e Brandi) e di feticizzazione dell'opera d'arte e delle sue vesti fisiche.
Nella fase iniziale di progettazione mancava quindi qualcosa a cui legare il discorso sulla società postmoderna, qualcosa di cui potesse diventare il degno primo capitolo, qualcosa che si potesse comprendere meglio una volta letto un capitolo sui mutamenti nell'economia e di conseguenza nella cultura avvenuti a metà del secolo scorso. I primi spunti di riflessione nacquero durante la visita del *reboot* commemorativo di *When Attitudes Become Form* allestito negli spazi della Fondazione Prada in Ca' Corner della Regina nel 2013, dove era stata allestita una copia di *Fettecke* (1969) di Joseph Beuys, costituita da margarina spalmata su uno spigolo e lungo un lato di una stanza, in cui la temperatura doveva essere mantenuta bassa per evitare che il grasso iniziasse a putrefarsi. Effettivamente non ci sarebbe potuto essere punto di partenza migliore di una replica di un'opera in materiale che biodegrada velocemente per iniziare a ragionare su tutti i problemi che il restauro del contemporaneo comporta.
L'argomento, partendo quindi da un generico "restauro dell'arte contemporanea" che deve avere a che fare con materiali anomali, cominciava a prendere lentamente forma, ma come presto constatai piuttosto che arricchirsi progressivamente di temi da trattare in maniera quasi quantistica, con un inizio e una fine ben definiti, un filo conduttore ben chiaro che bisognava semplicemente percorrere, andava a comporsi di una sfilza sempre più lunga di interrogativi amorfi dalle risposte di conseguenza multiformi, che non mettevano a disposizione punti di riferimento saldi a cui ancorare una trattazione solida. Avrei avuto a che fare con informazioni parziali e soggettive – dati riservati, testimonianze private di tutti quegli aspetti considerati "segreti del mestiere", e opinioni che in quanto tali sono intrinsecamente fallaci, prive di quella esattezza binaria tipica dei dati scientifici e storici, che o sono veri o sono falsi, e avrei poi dovuto ordinarle in modo da dar loro un ordine e un senso in modo critico, inserendo anche - come inevitabilmente accade in ogni opera di selezione e organizzazione - la mia opinione personale, che deraglia dal bonsantiano "non si può chiedere al restauratore di non restaurare" per approdare a una visione dell'arte contemporanea che per ritenere la sua espressività e la sua capacità comunicativa deve essere continuamente rinnovata nei materiali e nelle forme ormai entrambi slegati senza possibilità di rimedio dai concetti di autorialità e autografia.
L'influenza dell'opera di Beuys non si fece sentire solo sull'argomento generale ma anche sul tipo di movimenti ed espressioni artistiche che avrei dovuto prendere in considerazione, che

inizialmente oltre all'Arte Povera comprendevano anche Fluxus - o meglio, che oltre a Fluxus comprendevano anche l'Arte Povera - visti come espressioni multiformi di una medesima tendenza che si espandeva attraverso l'Atlantico tra Europa e Stati Uniti. Ma trattare sia di Fluxus che dell'Arte Povera avrebbe richiesto una mole di lavoro spropositata rispetto al fine e messo in discussione alcuni dei fili conduttori della tesi, come il parlare di espressioni che si inserivano completamente nella postmodernità: Fluxus infatti, a differenza dell'Arte Povera, nasce dall'intenzione degli artisti e non dal bisogno di dare una veste narrativa a diverse spinte talvolta incompatibili tra loro. Ciò però non ha impedito che alcuni casi di studio trovassero comunque posto, in forma ridotta, in qualità di esempi a sostegno di diverse considerazioni.
La raccolta dei dati riguardanti l'Arte Povera poi si dimostrò un'impresa già ardua di per sé, e le vicissitudini che l'hanno scandita, oltre a dimostrarsi causa di grande frustrazione, hanno influenzato in maniera massiccia la forma finale della tesi. Inizialmente i casi di studio si sarebbero dovuti sviluppare a partire da interviste con i restauratori che avevano messo mano alle opere, di modo da avere a disposizione non solo dati tecnici accurati, con tanto, laddove possibile, di consultazione delle schede di restauro ufficiali, ma anche per poter discutere in maniera approfondita delle loro convinzioni e del loro approccio alla materia per poter procedere in seguito a un confronto tra le effettive possibilità di intervento offerte da un numero così vasto di punti di vista differenti. La ricerca dei contatti fu lunga e mi recò ben poche soddisfazioni, e anche le occasioni fornite da quei pochi restauratori che si dimostrarono disposti a collaborare sfumarono tra improvvise indisponibilità, continui rimandi e silenzi. I miei tentativi si protrassero per mesi prima di dovermi convincere con sommo rammarico che se avessi voluto terminare il progetto avrei dovuto imboccare un'altra strada. Sarebbe stata un'opportunità di confronto particolarmente fruttuosa, come d'altronde lo si sono rivelati i colloqui tenuti con la prof.ssa Zendri, che ringrazio per avermi introdotto a diverse questioni particolarmente spinose e di difficile risoluzione che si sono rivelate di grande importanza per la stesura di alcune parti della tesi. Cominciai così a recuperare tutta la letteratura disponibile a proposito di casi di restauro discussi pubblicamente dai team di restauratori che li avevano effettuati - se non potevo avere delle opinioni fresche e inedite, avrei almeno raggruppato il materiale esistente dandogli un ordine e una forma solidi. Uno degli inconvenienti principali di questa nuova direzione è stato il marcato squilibrio tra le quantità di materiale disponibile riguardante gli artisti: se per Mario Merz e Piero Gilardi abbondano casi di restauri, interviste, saggi e trattazioni, per Gilberto Zorio si ha a disposizione più che altro un ampio ventaglio di interviste che trattano della simbologia dei materiali utilizzati e della loro conservazione, mentre per Penone ci si ritrova davanti a un vuoto quasi siderale di informazioni, e per procedere molto spesso è inevitabile ipotizzare, basandosi sul minimo materiale disponibile. Dare un'uniformità a questa varietà di dati, informazioni, opinioni, interviste unendole in un discorso unico e omogeneo scandito dai materiali e dal loro ruolo all'interno della poetica dei rispettivi artisti, dalle problematiche conservative e relative soluzioni, si è infine rivelato il metodo migliore per mettere in luce tutta la complessità dell'argomento, in cui ogni materiale - o meglio, il singolo materiale all'interno di una singola opera - rappresenta soltanto una delle infinite situazioni atomiche a elevata specificità che richiedono ognuna uno studio e

un'attenzione a sé stanti, e sancendo così l'impossibilità della creazione di strutture solide e unilaterali di riferimento.
Questa incertezza nell'incedere non è che una delle onde di marea che hanno investito la cosiddetta "normalità", lo scheletro inveterato e saldo delle cose, e che nello spazio offerto dal primo capitolo vengono ricondotte, sull'esempio offerto da Jameson, ai cambiamenti in ambito industriale che hanno fatto entrare il capitalismo nella sua terza fase, quella denominata da Ernst Mandel "tardo-capitalistica".
Questa digressione iniziale, pur nella sua veste di analisi solo generale, permette di delineare un ritratto il più completo possibile di quei sovvertimenti che hanno di conseguenza scosso le fondamenta di ogni altro settore della società e portato alla nascita del postmodernismo culturale. Ripercorrendo le orme di Ihab Hassan, Jean Baudrillard e Jean-François Lyotard si tracciano i contorni delle trasformazioni radicali che hanno interessato la natura profonda del modo di fare arte e la conseguente reazione, sotto forma di tentativo di adattamento, della pratica di narrazione storicizzante che dal Rinascimento in poi ha razionalizzato e ordinato le forme artistiche. Da questo momento il concetto di narrazione, a cui si associa indissolubilmente la legittimazione delle istituzioni del sistema dell'arte, viene assunto come spina dorsale vera e propria della tesi in quanto il farsi artificioso della sua pratica, talvolta vana, di contenimento al dilagare del polimorfismo delle opere d'arte ha le forme incontrovertibili di una reazione alla perdita di stabilità ed è facilmente rintracciabile sia nelle tanto reiterate quanto inadeguate politiche conservative dei musei, sia nelle operazioni critiche alla base del movimento dell'Arte Povera.
Il secondo capitolo si apre con l'analisi di quelle caratteristiche, solo accennate nella parte precedente, che rendono un'opera contemporanea, e che vengono quindi identificate con una multistraticità di significati e simboli sedimentati in materiali non amorfi, come lo poteva essere la materia pittorica, ma con una struttura semantica preformata e variabile da assemblare a seconda della necessità. Insieme ai materiali non artistici trovano posto le mutate priorità e considerazioni degli artisti, come l'effimerità della sostanza fisica dell'opera e le intenzioni di natura contrastante circa la sua sopravvivenza alla prova del tempo - tutte peculiarità che dal punto di vista conservativo si trasformano in altrettante problematiche, rendendo inadatta la teoria brandiana all'applicazione nel restauro dell'arte contemporanea e così costringendo i restauratori a una revisione delle pratiche consolidate nel senso del compromesso. A ciò fa seguito la constatazione che la crisi non riguarda solamente gli aspetti pratici della conservazione ma anche gli apparati teorici e istituzionali che le fanno da supporto, tra cui, sopra a tutti, la questione dell'autenticità, da secoli legata al concetto di unicità ma teorizzata solo in tempi relativamente recenti da Walter Benjamin, la quale viene messa in discussione dal mutare dei parametri artistici e delle necessità delle materie usate nel momento in cui si scontrano con la missione secolare dei musei, i cui ruoli e doveri tradizionali legati alla conservazione e alla didattica si ritrovano ad affrontare un analogo processo di adattamento alle nuove tendenze.
Il corpo centrale della trattazione trova posto nel terzo capitolo, in cui dopo una breve ricapitolazione dell'esperienza dell'Arte Povera, arricchita da considerazioni su quella postmodernità che le è implicita - perché innata e ascrivibile al discorso teorico elaborato

da Germano Celant - si procede (finalmente) all'esame dell'operato degli artisti e degli interventi di restauro effettuati sui loro lavori. La prima parte è dedicata a Mario Merz, il cui polimaterismo ha dato luogo a opere di natura eterogenea comprendenti allo stesso tempo cera, argilla, neon, tessuti in poliestere e strutture metalliche, la cui interazione si è alle volte dimostrata problematica. Si passa poi a Gilberto Zorio, in cui l'abbinamento di elementi morbidi e pesanti si presenta talvolta in opere altamente instabili, che uniscono la scarsa resistenza all'invecchiamento della gomma alla pericolosità dell'Eternit. Il capitolo intermedio, riguardante le installazioni dei due artisti appena trattati, pone a sua volta questioni di difficile risoluzione circa la riproposizione di un elemento irripetibile come la sensibilità dell'autore. Si riprende poi con il caso di Piero Gilardi, che risulta di particolare interesse poiché la continua ricerca di interventi di restauro efficaci su un materiale tanto fragile come la gommapiuma assume i tratti di una corsa contro il tempo per evitare la disintegrazione completa delle opere. Infine viene analizzata l'opera di Giuseppe Penone, il cui utilizzo inconsueto del legno, accompagnato a quello totalmente anomalo del terriccio, mette alla prova le capacità di contenimento e conservazione dell'istituzione museale in modi assolutamente nuovi.
Esempi pratici di questo tipo, che illustrano le problematiche inerenti materiali assolutamente inconsueti e le relative operazioni per porvi rimedio, in realtà intendono porre interrogativi precisi sulle fondamenta teoriche a cui ancorare questi casi particolari e in base alle quali poi valutare questi interventi. Il restauro è infatti da sempre un atto critico, e in quanto tale non può prescindere da considerazioni di carattere etico ed estetico, e le misure conservative, attive, passive o preventive che siano, non sono che il risultato di un processo che è eminentemente intellettuale e per nulla oggettivo, poiché radicato nelle coordinate spazio-temporali che ne inquadrano la possibilità. In un'epoca di stordimento e vertigini, una direzione unitaria è a maggior ragione non solo impraticabile ma impensabile, e costringe prima di tutto alla creazione di nuovi principi per sostituire quelli perduti, perché facciano da faro per le decisioni e le considerazioni preventive alle pratiche di conservazione e restauro. Per il momento, in attesa dell'elaborazione del lutto, l'unica soluzione è navigare a vista.

Capitolo I

Materiali non ortodossi nella pratica artistica contemporanea

1. La società postmoderna

Per delineare il ritratto di una società è necessario rintracciare quelle caratteristiche trasversali che ne interessano ogni aspetto, indicative di conseguenza di tendenze fondanti e non di mode transitorie o elementi isolati.

Se si volesse, come nel nostro caso, prendere in considerazione l'attuale società occidentale, il tentativo di analisi si rivelerà assai arduo, non solo a causa della sua prossimità temporale al presente ma anche del rapporto controverso che sembra intrattenere con qualunque tipo di prospettiva storica. Il postmoderno, termine con il quale questo periodo viene ormai comunemente chiamato nonostante la notevole ambiguità[1], è infatti definito da Fredric Jameson come "un tentativo di pensare storicamente il presente"[2], a cui fa eco Gianni Canova quando constata che è "il proprio volersi costituire come *lontananza* o *distacco* da un paradigma socioculturale che non funziona più, ma che è ancora lì, a portata di occhio e di mano, e che ancora - inevitabilmente - lo (e ci) riguarda"[3]. L'attualità si costruisce così su una relazione contraddittoria con un passato che non sa come affrontare, perché se da un lato gli si contrappone dall'altro non può che confrontarsi con esso, il che dà luogo a una rivalutazione in senso qualitativo dei suoi capisaldi.

La società postmoderna risulta così caratterizzata da un'elevata e disomogenea varietà di fattori derivata dall'indebolimento dei confini che separavano le diverse componenti della società, e che si traduce in ripetute invasioni di campo e fusioni di interessi - ossia nella difficoltà di delineare con chiarezza il ruolo, la posizione e il peso di ogni attore. La ragione di questa destabilizzazione e caduta dei vecchi schemi è in primo luogo di natura economica, ed è identificabile con l'evoluzione del sistema e dello stato capitalista nell'attuale stadio del tardo capitalismo.

Secondo le teorie di Ernst Mandel, che a inizio Settanta propone un'analisi di stampo marxista della configurazione economica allora nascente nel suo *Late Capitalism* (1972), i caratteri del tardo-capitalismo denotano una fase che inizia a sostituirsi alla precedente fase del capitalismo imperialista negli Quaranta e Cinquanta, nel momento in cui le tecnologie elettroniche e cibernetiche sviluppate per rispondere alle necessità di automazione dell'industria bellica - quali ad esempio un processo di produzione continuo e l'utilizzo di calcolatori automatici in qualità di supporti decisionali - vengono introdotte in tutti i settori dell'economia. Il tardo capitalismo si caratterizza dunque per la piena industrializzazione e meccanizzazione di tutte le branche della sfera produttiva (produzione di materiali grezzi, di macchinari e di beni di

1 Cfr. I. Hassan, *Toward a Concept of Postmodernism*, in I. Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus (OH) 1987.
2 F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi Editore, Roma 2007, p. 5.
3 G. Canova, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano 2000, p. 5.

consumo) e, in via sempre crescente, della sfera della circolazione, della sovrastruttura e di tutti i settori della vita sociale. Le ripercussioni generate da questa rivoluzione tecnologica (la terza, dopo l'introduzione della macchina a vapore nel 1848 e quella dei motori elettrici alla fine del XIX secolo) hanno assunto la forma di una reazione a catena, in cui la conseguenza di un evento si è rivelata la causa di un altro, finché non hanno interessato ogni aspetto del sistema e questo non è stato stravolto e sostituito nella sua interezza.

Nel primo ordine di trasformazioni, riguardante la produzione, la crescente meccanizzazione ha come risultato immediato l'equalizzazione della produttività media di tutti i settori: la diffusione di impianti automatizzati a livello globale annulla le discontinuità derivanti dalla collocazione in una determinata regione o Stato, e le differenze tra i livelli di produttività, slegate dal fattore geografico, dipendono unicamente dall'efficienza delle apparecchiature utilizzate. La nuova fonte primaria di profitto diventano quindi le rendite tecnologiche (*technological rents*) derivate dalla monopolizzazione del progresso tecnologico[4]. La pressione per un'accelerazione dell'innovazione tecnologica diventa la principale forza trainante e il paradigma della sistematizzazione e organizzazione della ricerca scientifica, volto ad aumentare, nel periodo della Seconda Guerra Mondiale e del riarmo post-bellico, il ritmo delle invenzioni e il loro conseguente utilizzo nell'industria degli armamenti, viene applicato in maniera altrettanto sistematica alla produzione. La ricerca scientifica viene così assorbita nella logica della massimizzazione del profitto e "l'invenzione allora diventa un business", organizzata nei settori di ricerca e sviluppo delle imprese, dalle stesse pesantemente finanziati per favorire un rapido progresso[5].

In questa corsa a perdifiato verso la scoperta continua i macchinari utilizzati vengono rapidamente resi obsoleti non solo dal costante raggiungimento di nuovi standard d'efficienza, ma anche dall'aumento della velocità di utilizzo dei macchinari stessi, in favore di una riduzione del tempo di produzione per ottenere un flusso di output il più rapido e continuo possibile. Diventa dunque necessario aumentare la frequenza degli interventi sugli impianti, che sia di sostituzione con altri completamente nuovi o di aggiornamento delle apparecchiature esistenti con l'introduzione delle ultime innovazioni software e hardware: si tratta della riduzione del periodo di rotazione (*reduction of the turnover time*) del capitale fisso, la seconda caratteristica fondamentale del tardo capitalismo.

Questa accelerazione dei processi di produzione (che si ripercuote poi su tutti gli altri processi economici) si dimostra evidentemente non priva di rischi. La scelta di riversare ingenti e

---

4 Questo accesso limitato alla conoscenza e al progresso tecnologico, inteso da Johannes Berger come centrale nella spiegazione delle variazioni dello sviluppo economico nei diversi Paesi, se da un lato può essere dovuto, come delineato da Mandel, ai regimi di protezione dei diritti proprietà intellettuale tipici del capitalismo, dall'altro può anche essere riconducibile all'inadeguatezza delle istituzioni sociali (regole formali, ossia leggi e norme, vincoli informali, come convenzioni e codici di condotta non scritti, e metodi di applicazione di entrambi) e delle strutture istituzionali (in primo luogo le imprese), dovute a barriere socio-culturali che limitano l'accesso alle conoscenze esistenti. Cfr. J. Berger, *Social institutions, technological progress and economic performance* e D.C. North, *Understanding the process of economic change*, entrambi in *Worlds of Capitalism. Institutions, governance and economic change in the era of globalization*, a cura di Max Miller, Routledge, London-New York 2005.

5 "Invention then becomes a business [and the application of science to direct production itself becomes a prospect which determines and solicits it]", E. Mandel, *Late Capitalism* (1972), NLB, London 1976, p. 249.

costanti investimenti nei settori di ricerca e sviluppo[6] e nel continuo ricambio dei macchinari non può non far fronte, da un lato - quello della R&S - al rischio della mancata applicazione delle scoperte tecnologiche agli apparati produttivi e quindi della non valorizzazione del capitale investito; dall'altro, ai pericoli derivanti dalla rigidità della produzione automatizzata, che a differenza di un lavoratore vivo, non si dimostra flessibile alle fluttuazioni nella continuità della produzione e del l'afflusso degli impieghi. L'azzardo economico, che si rivela nella fase tardo-capitalista come l'attività principale della direzione d'impresa, genera com'è prevedibile una tensione quasi ossessiva verso la pianificazione pressoché completa delle attività, dei costi e dei ricavi. Basandosi sui trend precedenti, verranno di conseguenza pianificati il più scrupolosamente ed esattamente possibile tutti i processi e i costi di ogni elemento della produzione, gli investimenti nel settore di R&S e perfino le vendite, tramite attività quali le ricerche e le analisi di mercato, per valutare le preferenze e i comportamenti dei consumatori; la pubblicità, per manipolarli e guidare le loro scelte; l'obsolescenza programmata dei beni di consumo, per garantire l'output continuo dei prodotti e quindi la realizzazione costante del plusvalore contenuto in essi.

Dalla compulsione degli investimenti e dai rischi relativi dipendono direttamente le nuove forme organizzative delle imprese - il secondo ordine di trasformazioni. Considerando in primo luogo l'enorme quantità di capitale necessario per finanziare il crescente numero di processi produttivi interni alle singole imprese - risultato di una spinta sempre maggiore verso l'integrazione verticale - si rivela fondamentale ai fini della realizzazione di un profitto allargare su scala internazionale la base delle forze di produzione e quindi degli afflussi di capitale, data l'inevitabile limitatezza dei mercati interni e dei capitali nazionali. A livello internazionale si assiste quindi al progressivo spostamento dagli assetti del capitalismo imperialista, in cui la potenza economica era concentrata in pochi Paesi fermamente intenzionati a difendere i propri mercati, all'attuale centralizzazione del controllo sui mezzi di produzione nelle mani di un numero ristretto di imprese multinazionali. Allo stato attuale delle cose, le imprese decidono di investire all'estero se possono trarre vantaggio da almeno uno dei fattori delineati dal paradigma OLI[7], ossia la proprietà di prodotti e/o processi di produzione che gli può dare potere di mercato, la localizzazione e l'internalizzazione. Il tipo di investimenti che una multinazionale effettua all'estero dipende poi dalla fase delle catena produttiva che decide di collocarvi. Sono definiti "orizzontali" quegli investimenti che hanno come obiettivo la duplicazione di una fase del processo produttivo: riguardano tendenzialmente le fasi finali di specializzazione, rifinitura e distribuzione dei prodotti e vengono spesso messi in atto per espandere agevolmente l'attività dell'impresa in altri mercati, in quanto bypassa le barriere commerciali e abbassa notevolmente i costi di trasporto, oltre a dare la possibilità all'azienda di differenziare i prodotti a seconda delle esigenze specifiche dei diversi mercati e di poter influenzare in maniera attiva le fluttuazioni dei prezzi. Si hanno invece investimenti "verticali"

---

6 Cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1987. Il filosofo francese a sua volta allarga l'influenza delle necessità del sistema capitalista all'organizzazione, ai metodi di lavoro e agli indirizzi di studio e ricerca su cui si basa l'università moderna.

7 Cfr. G. Barba Navaretti, A.J. Venables, *Le multinazionali nell'economia mondiale* (2004), il Mulino, Bologna 2006.

quando nel Paese estero viene trasferita un'intera fase della produzione, solitamente una delle prime, come quelle di fornitura delle materie prime e dell'assemblaggio delle componenti, per trarre vantaggio dalla possibilità di accesso a input (forza lavoro e materie prime) a basso costo.

Una delle ragioni principali della multinazionalizzazione delle imprese è il far fronte alla minaccia di sovracapitalizzazione, ossia un eccesso di capitale in surplus e non investito (*idle capital*, capitale morto) che a un tempo svaluta gli *assets* dell'impresa e aumenta i dividendi e gli interessi da pagare. Un modo per farvi fronte a livello organizzativo è far penetrare il capitale nella sfera della circolazione delle merci - quali i servizi (riparazioni, credito, etc.), il commercio (distribuzione e vendita) e il trasporto - e aumentarne in maniera considerevole l'estensione, sebbene questi settori producano plusvalore solo in via indiretta e su scala estremamente ridotta. Per esempio, le attività di vendita di credito al consumatore accelerano il periodo di rotazione aumentando la quantità di plusvalore realizzato e sostituendosi alle attività di vendita privata, mentre le infrastrutture efficienti contribuiscono a ridurre i costi indiretti di produzione. L'afflusso di capitale in questi settori non produttivi e il conseguente "aumento dei costi di vendita, di distribuzione e amministrazione" sono "una chiara espressione delle crescenti difficoltà di realizzazione"[8] del plusvalore nella fase tardo-capitalista, dovuta principalmente a una saturazione del mercato, per lo meno nella sfera dei beni di consumo. In particolare, la tendenza a conferire sempre maggior importanza alla massiccia differenziazione dei prodotti e ai settori dell'analisi di mercato, del marketing, della pubblicità, del brand management che ne favoriscono la circolazione e la riconoscibilità, sono un indice inequivocabile dell'incessante necessità di aumentare il volume delle vendite creando nuovi e fittizi bisogni nei consumatori e garantendosi la loro fedeltà nel lungo periodo. Nonostante queste funzioni derivino da necessità tecnico-economiche, la sola e unica ragione per cui producono dei risultati effettivi (almeno in parte) è che agiscono a livello strettamente sociale.

Il riassetto secondo il paradigma dell'impresa multinazionale reca inevitabilmente con sé la necessità di una riorganizzazione della struttura interna delle aziende, che sarà da questo momento caratterizzata dalla medesima razionalizzazione che aveva interessato la sistematizzazione della ricerca scientifica. La burocratizzazione del settore amministrativo che ne consegue si contraddistingue per essere il risultato di due spinte contrastanti: da un lato vi è la tendenza alla delegazione per quello che riguarda le decisioni da prendere in ambito di questioni di dettaglio e processi particolari, dando così il via ad un'invasione senza precedenti di manager e colletti bianchi. Dall'altro possiamo assistere invece a un aumento della concentrazione del potere decisionale per quello che riguarda le questioni più cruciali, che nel tardo capitalismo sono rappresentate dalla selezione dei processi da riprodurre, dal momento che "un'accelerata innovazione tecnologica, un'accelerata obsolescenza dei mezzi di produzione materiali e un ridotto periodo di rotazione del capitale fisso creano un maggior grado di incertezza nella sfera

8 "The large increase in the costs of sales, distribution and administration [...] is an unmistakable expression of the growing difficulties of realization", E. Mandel, *Late Capitalism* (1972), NLB, London 1976, p. 399.

della riproduzione”[9].

La moltiplicazione dei rischi a cui il nuovo sistema va incontro accresce l’intensità delle richieste di intervento dell’apparato statale per limitare il più possibile le oscillazioni economiche. Lo Stato viene così ridimensionato nel suo ruolo e vede dilatarsi il numero e il peso delle sue funzioni - è il terzo ordine di trasformazioni. Ciò non deve sorprendere, considerando che è nell’intima natura del capitale il dover affidamento su un’entità esterna che ne garantisca la sopravvivenza. Scrive Altvater: “Il capitale è di per sé incapace di produrre la natura sociale della sua esistenza nelle sue azioni; necessita di un’istituzione separata, basata sul capitale ma non soggetta alle sue limitazioni, le cui azioni non sono perciò determinate dal bisogno di produrre (il suo) plusvalore”. Lo Stato assume quindi le sembianze di “una forma speciale per preservare l’esistenza sociale del capitale ‘accanto e fuori dalla competizione’”.[10] Lo Stato, già da sempre e in misura via via crescente, legittima e assicura il capitale diventandone il garante dei profitti.

Nella fase tardo-capitalista la risposta alle pressioni per una maggior tutela degli interessi delle imprese assume diverse forme, da quelle più indirette come agevolazioni fiscali e regolamentazioni sociali (in particolare restrizioni salariali, intermediazione dei rapporti coi sindacati e limitazione del loro potere di trattativa), a quelle con un impatto maggiore sui bilanci e sulle attività delle aziende. Alcuni esempi possono essere la stipulazione di contratti governativi con multinazionali private e la sottoscrizione di azioni di imprese tecnologicamente avanzate, ma la tendenza prevalente si rivela essere la socializzazione dei costi e delle perdite. In questo caso si evidenzia la propensione dello Stato a “incorporare un numero sempre maggiore di settori produttivi e riproduttivi nelle ‘condizioni generali di produzione’ che finanzia”[11], ossia l’uso dei budget statali per finanziare settori e progetti che necessitano di quantità ingenti di capitale (come la ricerca e sviluppo, la costruzione di impianti nucleari e apparecchiature aerospaziali, i progetti industriali su larga scala) e per elargire aiuti alle imprese in difficoltà per salvarle dal fallimento.

Se, come in un puzzle che s’intende risolvere per ricostruirne la forma finale, si connettono l’uno all’altro tutti gli aspetti elencati più che sommariamente, ci si renderà facilmente conto che l’aumento del “controllo sistematico di tutti gli elementi dei processi di produzione, circolazione e riproduzione”, caratteristica essenziale del tardo capitalismo, “è impossibile senza un aumento della regimentazione della vita economica e sociale nel suo insieme”[12].

L’evoluzione dell’economia e dello stato capitalista non solo ha reso obsoleta e irrealistica

---

9 “Accelerated technological innovation, accelerated obsolescence of the material means of production, and reduced turnover-time of fixed capital create greater uncertainty in the sphere of reproduction [than was the case in the age of classical imperialism or classical monopoly capitalism]”, *Ibid.*, p. 246.

10 “Capital is itself incapable of producing the social nature of its existence in its actions; it needs a separate institution, based on itself, but not subject to its limitations, whose actions are thus not •etermined by the need to produce (its own) surplus-value. […] It can only be regarded as a special form for preserving the social existence of capital ‘beside and outside competition’”, *Ibid.*, pp. 479-480.

11 “There is thus an inherent trend under late capitalism for the State to incorporate an ever greater number of productive and reproductive sectors into the ‘general conditions of production ‘ which it finances”, *Ibid.*, p. 484.

12 “[The inherent constraint in late capitalism to increase] systematic control over all elements of the processes of production, circulation and reproduction, a systematic control which is impossible without growing regimentation of the economic and social life as a whole”, *Ibid.*, p. 241.

la "politica del potere" sostituendola con la politica economica *tout court*, ma si è anche sostituito alle fedi religiose e alle ricerche filosofiche in qualità di matrice, motore e ragione della società, relegandoli tra le tante distrazioni disponibili.
Parallelamente alla sostituzione del modello economico imperialista e alla penetrazione della dimensione economica in tutti i settori della società è sorta un'analoga messa in discussione dei paradigmi culturali che hanno costituito l'ossatura della civiltà occidentale dall'epoca greca in avanti. L'insieme delle direttive culturali tradizionali si ritrova così sull'orlo del baratro, a un soffio dal cadervi dentro dopo diversi millenni di supremazia indiscussa, turbolenta e non priva di scosse ma pur sempre interne al sistema stesso. Sorge di conseguenza il dubbio se possano esistere o meno delle correlazioni tra le due metamorfosi, se una sia stato la causa dell'altra o se siano semplicemente due espressioni separate del medesimo *Zeitgeist*.
L'era in cui la società viene traghettata da queste rivoluzioni tutt'altro che proletarie, e che anzi sanciscono una volta per tutte la sconfitta e la scomparsa del proletariato, viene comunemente definita "postmoderna", per quanto un significato del termine comunemente accettato non esista. In questa sede non si tenterà di fornire una definizione del postmodernismo, considerando i problemi che implica (a livello semantico, storico, di periodizzazione, ...), che allungherebbe inutilmente la trattazione per speculare su un argomento che ormai ha perso il suo interesse perfino in ambito accademico nonostante una risposta definitiva non sia mai stata trovata. Ci limiteremo a utilizzare il termine come scorciatoia, per ricondurvi i cambiamenti, le caratteristiche e le tendenze della società che si deve confrontare con il paradigma economico del tardo-capitalismo.
Caratteri dell'economia culturale. La cultura può essere sia un'opportunità di investimento del capitale in eccesso sia uno strumento potente per la generazione di nuovi profitti e l'ulteriore accumulazione di capitale. Essa riveste l'economia come la pelle un corpo, proteggendola dagli attacchi esterni e assicurandone la sopravvivenza tramite la copertura totale delle parti vitali e il suo ricambio continuo.
Ma che cos'è esattamente la cultura nell'era postmoderna? La cultura è la realtà in cui siamo immersi[13]: è la pubblicità e il *packaging*, sono le riviste, è la moda, sono i capi d'abbigliamento e le modelle che li indossano, è lo *star-system*, è il cinema come il teatro, l'arte come il design, i libri come la televisione, la divulgazione scientifica e il giornalismo d'inchiesta, i telegiornali e le televendite, è ogni tipo di musica, sono i *talent show* e le serie televisive, i social media come i club del libro, i supermercati e i musei. Tutto ciò che è prodotto di un lavoro anche solo in minima parte intellettuale o creativo, messo in circolazione e sottoposto all'attenzione di un pubblico. Il ruolo che nelle epoche precedenti era rivestito dal racconto e dall'insegnamento, incaricati della trasmissione delle tradizioni e conoscenze da una generazione all'altra, da persona a persona, e che formavano la cultura di una data società, è stato ora occupato anche dai canali mediatici e informatici, la cui estensione capillare ne garantisce una diffusione ampia, in grado di raggiungere la totalità dei terminali connessi nella fitta rete delle telecomunicazioni,

13 Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi Editore, Roma 2007.

da macchina a persona[14].
L'effetto sedativo è presumibilmente venuto dopo l'invasione del mercato, e in ogni caso si è rivelato particolarmente funzionale alla soddisfazione delle esigenze del capitale creando quella situazione di loop in cui la fruizione della cultura e dei suoi prodotti è reiterata all'infinito. Questo circolo vizioso è alimentato da un lato dalla pressione verso la differenziazione sempre maggiore tra i singoli prodotti per rinnovare a ciclo continuo l'interesse, mentre dall'altro dalla ricerca di sistemi di fruizione nuovi e alternativi, arricchendo l'utilizzo con significati e trasformandolo in un'esperienza vera e propria[15]. Se dal punto di vista del consumatore ogni prodotto culturale suscita l'impressione di avere un carattere specifico, dal punto di vista del sistema economico questo si traduce in un generale appiattimento del valore reale in favore di una moltiplicazione di significati superficiali e fittizi, con conseguente equivalenza sostanziale tra i singoli elementi.
Una concezione totalmente positiva dell'industria e delle industrie culturali risulta impossibile: assorbendo in molta parte la sfera culturale tradizionale (teatro, arte, architettura, musica, letteratura) e mescolandola con i dispositivi culturali propri della sfera della circolazione delle merci (in particolare la pubblicità), seppur a diversi gradi e relative intensità, il sistema economico ha tramutato le espressioni culturali in beni di consumo inserendoli in un mercato che gli ha appositamente costruito e manipolando di conseguenza i valori relativi delle singole. Se non è riuscito a spianare le macro-differenze di qualità tra i diversi settori e, seppur in misura minore, all'interno degli stessi, ne ha omogeneizzato il peso agli occhi del pubblico.
Nonostante ciò, la differenza tra cultura alta e cultura bassa, dove con quest'ultima s'intendono quei prodotti capaci di generare un intrattenimento facile, poco impegnativo ed economico a livello intellettuale, in parte rimane, così come il valore intrinseco assoluto delle singole opere. Se da un lato infatti le reciproche influenze non vengono certo a mancare, come per esempio l'uso del medium fumettistico per raccontare storie ed esprimere ideali normalmente associati alla letteratura o l'impiego dell'immagine di figure di spicco della cultura otto-novecentesca nella produzione di merchandise e giocattoli, dall'altro lo scarto che le separa, perfino nelle loro forme ibride, è facilmente identificabile. In molti casi ciò dà luogo al pessimismo e allo snobismo di alcuni membri di quella parte della popolazione con un'educazione superiore, nostalgici inconsolabili delle "forme preindustriali di produzione culturale"[16]. Nostalgia ideologica e vuota, considerando che la circolazione delle merci culturali trascina via con sé ogni individuo senza fare distinzioni di reddito età, educazione e che se essi possono godere delle forme più alte dell'ex cultura d'élité è perché le istituzioni impegnate nella riproposizione di tali opere sono legittimate dal sistema economico.
Si constata quindi l'entrata in quella che Ihab Hassan definisce l'età dell'"indetermanence", traducibile pressappoco con "indetermanenza", dalla fusione di quelle due caratteristiche che lui vede come i sintomi principali del postmodernismo e che generano tutti gli altri, a cascata:

---

14 Cfr. J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, in *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1983), a cura di H. Foster, Bay Press, Seattle (WA) 1987.
15 Cfr. J.B. Pine II, J.H. Gilmore, *L'economia delle esperienze. Oltre il servizio* (1999), Rizzoli Etas, Milano 2000.
16 D. Hesmondhalgh, *Le industrie culturali* (2007), EGEA, Milano 2008, p. 19.

l'indeterminazione e l'immanenza[17].
Hassan rileva che ciò a cui si assiste in primo luogo nella società postmoderna è la disconnessione dei rapporti storici di consequenzialità, senso e opposizione e alla loro ricomposizione secondo nuovi schemi, più funzionali e pratici. I singoli oggetti della conoscenza vengono alienati dalle loro categorie tradizionali e, una volta razionalizzati per aderire e assecondare le richieste del sistema, vengono introdotti nel flusso delle merci, privati delle relazioni, consolidate nel corso dei secoli, con gli altri oggetti del discorso, prosciugati dei loro significati e resi totalmente autosufficienti. La cultura tradizionale si disperde in un mare di frammenti irrelati, autonomi. Il collante che teneva insieme i vecchi ordini di idee rendendole entità complesse e garantendone un ordine e uno schema all'interno del processo di acquisizione della conoscenza si dissolve in favore dell'immediata disponibilità delle stesse. La frammentazione è individuabile come causa prima dell'indeterminazione, dal momento che l'esplosione in un'infinità di atomi isolati impedisce di ricostruire un'impalcatura anche solo traballante su cui riallestire tanto i vecchi quanto dei nuovi capisaldi. In assenza di punti di riferimento solidi attraverso cui dare una spiegazione alla realtà, questa si dissolve in un numero non ben precisato ma tendente all'infinito di eventi e momenti, sfuggendo alla comprensione.
Da ciò derivano due conseguenze principali, la prima delle quali è la "decanonizzazione"[18]. Ogni precedente definizione di Stato, di scienza, di società e perfino di linguaggio e ogni "convenzione d'autorità" è resa inapplicabile e le relative istituzioni a cui i ruoli previsti da tale definizione erano associati perdono di credibilità e di sostanza, diventando rapidamente obsolete e ingiustificabili. L'unica istituzione che rimane salda è la religione, se si considera i meccanismi attraverso cui essa funziona sono talmente radicati in ciò che l'uomo è da non poter in alcun caso cadere vittima di trasformazioni politico-economiche di qualsivoglia natura. Nel prossimo capitolo analizzeremo come la delegittimazione del sapere scientifico abbia provocato il crollo delle narrazioni che informava e che avevano assicurato il prestigio e l'affidabilità dei soggetti che avevano per protagonisti per oltre duecento anni.
La seconda conseguenza è individuata da Hassan nella dilagante superficialità degli oggetti (sia reali che del pensiero). Come già accennato, con l'appiattimento del valore relativo si un generale oscuramento dei significati complessi e profondi per privilegiare le caratteristiche più facilmente comunicabili che provocano una risposta più rapida. Viene quindi favorita la moltiplicazione dei caratteri superficiali dei singoli prodotti, promossa l'inconsistenza, al limite dello stereotipo, per assicurarsi il riconoscimento immediato e quindi una pronta fruizione. Disorientata dalla perdita di appigli solidi, la coscienza si disperde nei frammenti, diventando inafferrabile come la realtà. La mancanza di profondità, scrive Hassan, costringe il Sé a impersonare la sua assenza, ma questa constatazione manca di rispondere alla domanda se questa dissoluzione sia frutto di una scelta o se sia una conseguenza inevitabile di questo movimento - ossia se la coscienza si dimostri attiva o passiva nei confronti del nuovo ordine di cose.

---

17 Cfr. I. Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus (OH) 1987.
18 Cfr. *Ibid.*

La superficialità che viene conferita alle varie espressioni e la loro alienazione da un discorso globale le getta in un immenso calderone dove galleggiano, nessuna esclusa, in attesa di venire pescate e montate nei nuovi dispositivi da sottoporre all'attenzione del grande pubblico. Vengono così creati degli ibridi con il materiale già a disposizione, che è come creare una ricetta nuova con gli avanzi del giorno prima. Prodotti di seconda mano ma tanto più efficaci in quanto propongono impressioni e immagini già familiari in chi gli si avvicina, aumentando la propensione al consumo. Le diverse manifestazioni culturali, nelle loro ricchezze e multi-sfaccettature, si ritrovano degradate a "stili", la Storia e le storie di cui hanno fatto parte diventano mere indicazioni temporali. Ciò che è stato non è imitato o citato nelle nuove forme, ma viene liberato dalle sue coordinate spazio-temporali ed "esteso al presente", incorporato e integrato. Un approccio al passato che Hassan chiama "intertemporalità" e Jameson "intertestualità"[19].

La mente che decide di lavorare sugli stili e sul materiale esistente e non cerca di crearne di totalmente originale, che necessiterebbe un'analisi e un intervento sulla Natura, da questa si allontana rifugiandosi nell'inconsistenza dei suoi prodotti precedenti. Utilizzando la sua incomparabile capacità creativa e di astrazione si concentra su se stessa invece che sul reale, sulle strutture di pensiero già verificate e consumate dall'uso ripetuto modificandole ancora e ancora negli stessi modi in cui in epoche passate faceva con il mondo esterno. Ora che l'oggetto dell'attività della mente è mutato, la matrice dell'innovazione e della cultura che si sostituisce alla Natura è la cultura stessa, che assumendosi il compito di nuovo dispensatore di significati, si va a identificare come "sistema semiotico immanente".

Nonostante l'onere, essa non costruisce fondamenta solide in profondità per i suoi oggetti, ma lavora su livelli di astrazione sempre più rarefatti e lontani da un'entità concreta finché non raggiunge lo stadio finale: quello dell'immagine[20]. Tutto ciò conduce a uno dei concetti chiave di questo periodo in cui ancora adesso, a XXI secolo ampiamente avviato, siamo immersi: quello del simulacro, ossia la copia senza originale. Elemento essenziale del *Simulacri e Simulazioni* (1981) di Jean Baudrillard, la nozione è presa da Platone, pur con notevoli differenze. Se per Platone anche la pittura è un simulacro, per Baudrillard l'immagine deve passare attraverso cinque fasi prima di raggiungere quello stadio, in cui si ritrova esclusa da ogni rapporto di referenzialità con ciò che si suppone dovrebbe rappresentare e diventa immagine di se stessa: "it is the reflection of a profound reality;/it masks and denatures a profound reality;/it masks the absence of a profound reality;/it has no relation to any reality whatsoever;/it is its own pure simulacrum."[21]

Da un lato Baudrillard è consapevole dell'utopia di un rapporto di equivalenza perfetta tra segno e realtà di cui il primo punto, quello della rappresentazione, fa il suo assioma fondamentale (rimanendo dunque in parziale accordo con quanto afferma Platone, pur mitigandone la severità di giudizio); dall'altro individua alla fine dello spettro di interazioni immagine-realtà

---

19 Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi Editore, Roma 2007.

20 Cfr. *Ibid.*

21 J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (1981), The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994, p. 6.

la radicale negazione del segno come valore ("the radical negation of the sign as value"[22]) operato dalla simulazione e dal simulacro che ne è il risultato. Ed è proprio dalla simulazione che il simulacro trae la sua abilità principale: esso dice, non fingendo, di avere ciò che non ha, in quanto la presenza effettiva di caratteri reali instilla il dubbio irrisolvibile sul suo essere la verità o una costruzione dell'intelletto. Il motivo per cui il simulacro è così potente ed efficace è perché è verosimile e credibile, e ciò accade perché il simulacro è vero: non c'è nessuna menzogna nel simulacro in sé, esso non falsifica e non inganna: "The simulacrum is never what hides the truth – it is truth that hides the fact that there is none./The simulacrum is true"[23]. La cultura, nel suo continuo "mix-and-match" di stili e idee masticate e digerite all'infinito, infine produce nient'altro che simulacri.

Quando cadono le barriere tra il mondo reale e le concezioni, i pensieri e le rappresentazioni che si hanno di esso (corrispondente alla disfatta della metafisica di cui si parlerà nel capitolo successivo), quando la realtà è sostituita da modelli di un reale senza origine o realtà ("models of a real without origin or reality"[24]), ci si ritrova nell'iperrealtà, definita da Guy Debord ne *La società dello spettacolo* come "un'immensa accumulazione di spettacoli"[25]. Tuttavia, lo spettacolo debordiano non è che un altro nome dato al simulacro. Ciò appare più chiaramente analizzando le parole dello stesso Debord: da un lato egli afferma che "lo spettacolo che inverte il reale è effettivamente prodotto"[26], vale a dire che lo spettacolo, nonostante il suo moto di occultamento, è reale; dall'altro, è vero anche allo stesso tempo che "la realtà vissuta è materialmente invasa dalla contemplazione dello spettacolo, e riproduce in se stessa l'ordine spettacolare"[27], ossia che la realtà vera, naturale, per così dire, inizia ad assumere in sé le caratteristiche fittizie ed effimere dello spettacolo. La sintesi di questi due movimenti opposti marca non solo l'essenza della società, ma anche la manifestazione del vero come momento del falso, esattamente come nel simulacro. E' bene però sottolineare come nella teoria di Debord non manchino di certo elementi originali. Lo spettacolo è inteso, tra le altre cose, come "rapporto sociale fra individui mediato dalle immagini"[28], dove per immagine egli intende il massimo grado di accumulazione del capitale, in maniera non troppo dissimile da come è stata descritta da noi poco sopra: ciò rende di conseguenza lo spettacolo "il risultato e il progetto del modo di produzione esistente"[29]. La concatenazione dei simulacri, con la loro messa al bando di quanto di vero c'era nella realtà, per mezzo delle immagini, reificazioni del mondo autentico, fa in modo che l'unica realtà disponibile sia uno "pseudo-mondo *a parte*, oggetto della sola contemplazione"[30], e di conseguenza istituisce la base su cui costruire il legame sociale di una moltitudine di individui alienati da se stessi e dal mondo. In tal modo corrisponde appieno ai

---

22 *Ivi*.
23 *Ibid*., p. 1.
24 *Ivi.*
25 G. Debord, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo* (1967), Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2008, p. 53.
26 *Ibid*., p. 55.
27 *Ivi.*
28 *Ibid*., p. 54.
29 *Ivi.*
30 *Ibid*., p. 53.

dispositivi di controllo - tra questi, il più efficace - del potere economico e quindi politico.
Ciò che entrambi rilevano nella società è la presenza di un elemento imitatore e simulatore della realtà che a questa si è andato a sostituire. Analizzando questo elemento e il contesto in cui si situa, le spiegazioni date sono diametralmente opposte, in quanto basate su visioni antitetiche della relazione tra società e sistema economico.
Debord infatti innesta il suo pensiero sulla narrativa marxista della lotta di classe, in cui lo spettacolo è lo strumento con cui la società tiene divisi i singoli individui, isolandoli da se stessi occupando il loro tempo libero con la contemplazione ripetuta degli spettacoli, che altro non fa se non condannare alla reclusione sedando la coscienza di tale prigionia. Come fa di conseguenza notare Debord, il tempo non è affatto "libero", in quanto la liberazione dall'attività produttiva non può realizzarsi nell'inattività incosciente a cui gli spettacoli costringono. In ottica marxista, ciò comporta "il consolidamento costante delle condizioni d'isolamento"[31] e di alienazione avviate dalle modalità di lavoro del sistema di produzione capitalista. Allo stesso tempo gli spettacoli isolano anche dal mondo esterno, luoghi "dell'inganno dello sguardo e il centro della falsa coscienza"[32], producendo false verità. L'individuo si ritrova così come in una bolla, sommerso dall'inondazione da parte delle merci di ogni aspetto della vita sociale, in cui diventa impossibile esprimersi e interagire al di fuori di quanto delimitato dal mercato. La società deriva la sua forza e il suo potere dal sistema economico in quanto attraverso la totale presenza della merce mantiene assopita l'autocoscienza dei lavoratori favorendone un maggiore controllo, assicurandosi così la propria replicazione e sopravvivenza inibendo le possibilità di una rivoluzione proletaria. La realtà vera esiste ancora da qualche parte, ma non è quella che è dato sperimentare e vivere.
Anche Baudrillard fa riferimento alla politica di astrazione massiva perpetrata dal capitale, proprio nei modi descritti da Debord, e per gli stessi motivi: il controllo degli individui e delle loro potenziali associazioni. La costruzione di interessi, bisogni e spettacoli sempre più complessi per azzerare qualunque valore d'uso in favore del solo valore di scambio, per soffocare sul nascere e impedire addirittura la possibilità di concepire spinte contrarie al sistema si è però rivoltata contro il capitale stesso, traducendosi nella sua nemesi. Il capitale non aveva ragioni per fermarsi nel punto più alto della sua traiettoria: credendo il suo movimento infinitamente ascendente, esso non avrebbe mai dovuto avere un apice. La manipolazione della società sarebbe di conseguenza cresciuta in maniera sempre costante e proporzionale all'accumulazione di capitale. Ma se quest'ultima si sta dimostrando incredibilmente resistente ai terremoti delle crisi politiche, economiche e finanziarie (anche in virtù di politiche di stato sulla linea del "too big to fail" e della socializzazione delle perdite) e continua la sua scalata all'eternità, la capacità simulatoria si è rivelata meno affidabile. O meglio, nonostante anch'essa stia continuando la sua corsa, la direzione non è certo quella immaginata e sperata. La simulazione si è ritorta contro chi se n'era avvalso così avidamente per sedare le coscienze e ha trasformato tutto quanto in una potenziale simulazione, di cui è impossibile capire, come detto in precedenza, la veridicità o falsità. La realtà, ogni realtà, è quindi annullata nel dubbio

31 *Ibid.*, p. 62.
32 *Ibid.*, p. 53.

della sua verità: le arti, la storia, il lavoro, la politica - i "referenti forti" - cominciano a cadere sotto le spinte della delegittimazione e della decostruzione. L'unico modo per evitare il collasso è a propria volta simulare la realtà, e continuare a dare così una sensazione di normalità e stabilità. Ma ciò, non si attarda a sottolineare Baudrillard, non è che la risposta a una domanda collettiva, domanda intesa come controparte dell'offerta nella logica del mercato.
Lo spettacolo è quindi possibile solo dove esiste l'alienazione (quindi, controllo sociale, distinzione tra sfera sociale e sfera individuale), ma quando il controllo sociale cessa di esistere, cessa di esistere anche lo spettacolo e la realtà sociale da esso incarnato: ciò che rimane è un gigantesco spazio di circolazione e ventilazione, in cui lo spettacolo lascia il posto all'oscenità, dove tutto è trasparenza, visibilità immediata, esposto alla luce dell'informazione e della comunicazione - pornografia dell'informazione e della comunicazione.
La società dello spettacolo di Debord come era precedente a quella del simulacro di Baudrillard. Nell'era di Baudrillard si assiste all'inizio della parte discendente della parabola del capitale e all'esasperazione dei suoi meccanismi, che nell'era di Debord stavano rivelando tutto il loro potere di persuasione e controllo.

2. Il declino delle grandi narrazioni e della metafisica

La fase tardo-capitalista si caratterizza dunque per alcune sostanziali modifiche al livello della gestione aziendale, quali la razionalizzazione dell'amministrazione, il contemporaneo aumento della delegazione e della concentrazione del potere decisionale, la crescente necessità di pianificazione esatta di tutti i settori dell'impresa, da quello produttivo a quello della circolazione. L'esito positivo di queste attività, alcune delle quali cruciali, dipende unicamente dalla quantità di informazioni che si riesce a raccogliere e dalla loro accuratezza, strumenti indispensabili per la valutazione dei rischi e delle opportunità e le conseguenti decisioni in merito.
Il successo delle informazioni nell'attuale sfera economica - e non solo - è da ricercarsi in ciò che le informazioni sono, ossia l'"esteriorizzazione del sapere" rispetto a chi lo detiene[33], la traduzione delle conoscenze in un oggetto quantificabile, misurabile e facilmente utilizzabile data la sua essenzialità, e rappresentano quindi la versione tardo-capitalista del sapere e della sua trasmissione. Diventando manovrabile e monetizzabile (come del resto ogni altro fattore culturale) non solo viene equiparato ai beni di consumo ma ne ingrossa le fila trasformandosi in merce a sua volta. Questa nuova tendenza nella diffusione del sapere è da considerarsi il risultato della diffusione capillare delle tecnologie informatiche e delle telecomunicazioni per due motivi: da un lato, queste richiedono una sempre maggiore compressione dei dati per dimostrarsi più efficienti e trasmettere le informazioni in maniera più rapida e meno dispendiosa (a livello di quantità calcoli da effettuare), mentre dall'altro promuovono una circolazione più rapida di un numero immenso - e tutt'ora in aumento - di conoscenze, che

33 Cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1987.

entrano quindi in un regime concorrenziale per vincere l'attenzione dell'utenza. Le informazioni relative a queste conoscenze dovranno essere quindi il più immediate e allettanti possibili, per essere selezionate e utilizzate. Da ciò risulta chiaro che, nonostante l'importanza e il valore potenziale delle informazioni, o forse proprio in virtù di ciò, si sta lentamente assistendo a una sovrasaturazione dei canali mediatici e informatici: tutto diventa informazione, e tutto viene valutato in base alla sua utilità o inutilità in quanto tale, a seconda dei fini individuali. La capacità di discernere le informazioni valide e necessarie diventa una competenza basilare - e perciò tanto più fondamentale - a tutti i livelli della società, dall'utente singolo al capo d'impresa. Ai livelli più alti della sfera economica e politica l'affidamento totale che si fa sulle informazioni muta a tal punto gli equilibri di potere da provocare uno slittamento nella composizione della classe dirigente, che si viene ora a identificare con i cosiddetti "decisori", ossia coloro che riescono ad avere accesso alle informazioni più precise e complete e in base alle quali prendere le decisioni migliori in base agli interessi della parte rappresentata, sia essa un'impresa, una lobby, un gruppo di pressione, un partito, una confessione religiosa.
La conseguenza e la novità principale di questo cambio di leadership è che "i vecchi poli d'attrazione costituiti dagli Stati-nazione, dai partiti, dalle professioni, dalle istituzioni e dalle tradizioni storiche"[34] si ritrovano prosciugati dell'ascendente che avevano sulla popolazione: gli "eroi" della tradizione perdono la loro funzione di ispirazione e di rappresentazione di determinati valori, relegate a mere figure storiche; il carisma dei rappresentanti non fa più presa in quanto rimpiazzato da un'opaca e impersonale immagine pubblica e si assiste a una perdita generale della figura di guida e alla conseguente incapacità di essere dei punti di riferimento e di motivare. A questo proposito è bene una precisazione su quanto scritto nel capitolo precedente.
Nell'enunciazione dei caratteri dell'economia tardo-capitalista si è voluto deliberatamente spogliare l'analisi di ogni riferimento a elementi della teoria marxista e ai concetti di lotta di classe e oppressione e controllo del proletariato, che rendono la teoria di Mandel un aggiornamento più che completo della narrativa marxista e perfettamente in linea con essa nella sua più intima ragione, in quanto entità come il "proletariato" e lo "Stato borghese" si dimostrano inadatti alla descrizione e spiegazione della realtà attuale. Non è l'azione politico-economica che caratterizzava l'attività della borghesia, intesa come classe detentrice dei mezzi di produzione, a essere mutata, in quanto questa rimane la medesima delineata da Marx e Engels nel Manifesto[35], ma è il concetto stesso di "lotta di classe" a venir messo in crisi: il proletariato dei Paesi occidentali, ossia quei Paesi in cui la narrativa marxista era stata concepita e a cui si applicava, è ormai stato sostituito in larga parte dagli impianti automatizzati di produzione e assorbito nella crescente classe media planetaria. Un equivalente del proletariato esiste ancora nei Paesi in via di sviluppo e corrisponde a quel 56% della popolazione mondiale che viene

34 *Ibid*., p. 31.
35 "Col costituirsi della grande industria e del mercato mondiale, la borghesia si è impadronita finalmente della potestà politica esclusiva nel moderno Stato rappresentativo. Il potere politico dello Stato moderno non è che un comitato, il quale amministra gli affari comuni di tutta quanta la classe borghese", K. Marx, F. Engels, *Manifesto del Partito Comunista* (1848), Editori Riuniti, Roma 1974, p. 58.

classificata a basso reddito[36], ma la diversità dei parametri socio-culturali rende improbabile ogni possibile applicazione delle prospettive marxiste. E' quasi superfluo constatare che non solo la sparizione di una delle due fazioni contrapposte non fa più sussistere il conflitto di classe, ma che l'intera critica nei confronti della società capitalista è stata assorbita e integrata nel sistema economico come strumento di dissenso controllato[37].

L'epica marxista della lotta proletaria è un perfetto esempio di quella che Jean-François Lyotard chiama "narrazione legittimante emancipativa", e il suo fallimento è indicativo di un più generale declino delle grandi narrazioni legittimanti della società occidentale - compresa quella che legittima l'arte. Per comprendere meglio come ciò sia avvenuto, è bene fare un breve riferimento ai concetti di sapere narrativo e sapere scientifico e ai reciproci rapporti.

Lyotard definisce il sapere trasmesso dalle narrazioni come di tipo narrativo, legato a un'epoca in cui le conoscenze non erano ridotte e semplificate in informazioni e normalmente associato alle forme popolari dei racconti di formazione, come le favole, i miti e le leggende. Il privilegio accordato, già da sempre, a questo tipo di trasmissione del sapere ha le sue ragioni nel fatto che la sua struttura lo rende il mezzo più efficace per legittimare le istituzioni sociali e per determinare i comportamenti virtuosi da ripetere nella pratica quotidiana e quelli da cui astenersi in quanto dannosi o esecrabili, dal momento che la narrazione definisce i "criteri di competenza", ossia "le "buone" prestazioni in relazione a diversi oggetti del discorso: nel conoscere, nel decidere, nel valutare, nel trasformare"[38], e ne permette la "formazione estesa". Il tramandare di generazione in generazione questo bagaglio di conoscenze fonda nel lungo termine il corpus di tradizioni e rituali sociali che caratterizzano una società.

A questo tipo di trasmissione esclusiva del sapere corrispondono le società pre-capitalistiche e, più in generale, quelle sorte nel periodo pre-coloniale, e che vengono dette "a direzione tradizionalistica", ossia composte da "tipi diretti dalla tradizione"[39]: queste sono caratterizzate da un ordine sociale costante che tende a replicarsi sempre uguale a se stesso assorbendo o eliminando gli elementi e gli individui potenzialmente destabilizzanti, in cui le relazioni tra i diversi gruppi e tra i diversi membri sono altamente funzionali al mantenimento dell'ordine. In queste società la cultura è assunta come consuetudine e rito per orientare gli individui e assicurarne la conformità.

Una delle caratteristiche principali del sapere narrativo, che lo differenzia in maniera sostanziale dall'altro tipo di sapere, quello scientifico, consiste nell'immediata legittimazione del narratore, la cui autorità deriva dall'atto stesso del raccontare: egli ha la possibilità e il dovere di educare in virtù dell'aver già ascoltato il racconto e dell'aver già preso parte alla realtà della società nel modo da esso indicato, mettendo in pratica le competenze apprese, e diventando quindi a propria volta oggetto della narrazione. Il narratore è l'unico ad aver occupato tutte le

---

36 Cfr. R. Kochhar, *A Global Middle Class is More Promise than Reality* (08/07/2015), in http://www.pewglobal.org/2015/07/08/a-global-middle-class-is-more-promise-than-reality/ (consultato il 16/04/2016).

37 "Dovunque, sia pure a titoli diversi, la critica dell'economia politica [...] e la critica della società alienata che ne erano il correlato vengono utilizzate come elementi nella programmazione del sistema", J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1987, p. 28.

38 *Ibid*., p. 38.

39 Cfr. D. Riesman, *La folla solitaria* (1950), il Mulino, Bologna 1999.

posizioni possibili rispetto alla narrazione (destinatore, destinatario, referente) e che regolano la "pragmatica del legame sociale", che risiede dunque nel "saper dire, saper intendere, saper fare".

Il sapere scientifico, al contrario, combatte da sempre con la questione della legittimazione delle prove fornite a supporto della veridicità o falsità di ciò che afferma: il problema della scienza non è al livello della dimostrazione o confutazione di una teoria ma sul gradino subito superiore, dove ciò di cui va dichiarata la validità sono le argomentazioni a favore o contro le teorie stesse. In sintesi: "chi prova che la mia prova è vera?"[40]. Tendenzialmente, almeno dalla nascita della scienza moderna in poi, le regole che una prova deve rispettare per essere accettata[41], devono essere oggetto del consenso degli scienziati - nonostante ciò non implichi automaticamente la verità, ma solo un'intesa su ciò che è plausibile.

Il tipo di narrazione che caratterizza la società occidentale nel periodo che va dal Settecento alla prima metà del Novecento, e in base alla quale sono state spesso reinterpretate anche le epoche precedenti, coincide con l'emancipazione di stampo illuminista della borghesia (intesa nel senso storico del termine come il ceto medio a cui appartenevano, tra gli altri, commercianti, giuristi, notai, medici, banchieri, scienziati, e che contribuivano in maniera sostanziale al fermento culturale delle città) dalle istituzioni nobiliari e clericali che avevano regolato la vita sociale, economica e politica dello Stato moderno fino a quel momento. La legittimazione della borghesia in quanto nuova autorità e istituzione non può che avvenire attraverso una narrazione: il popolo (inteso nel senso ampio di "umanità") viene elevato al rango di eroe di se stesso.

Nonostante la narrazione legittimante borghese si caratterizzi come sapere narrativo, accogliendo al suo interno diversi tipi di enunciati[42] in modo da fornire lo spettro di competenze ad essi relativo il più ampio possibile, Lyotard non può fare a meno di evidenziarne il carattere ibrido. Molti sono infatti i caratteri estranei al racconto tradizionale che appartengono esclusivamente al discorso scientifico: in primo luogo, la legittimazione del potere del popolo deriva dal consenso espresso dal popolo stesso, come avviene nel caso della concordanza sulla natura delle prove inerente la comunità scientifica. Allo stesso modo, per quanto la "deliberazione istitutiva" che fonda la produzione normativa sia legata a enunciati di tipo prescrittivo estranei al gioco scientifico (che si avvale solamente di enunciati denotativi), in questo ambito ricalca la pratica del dibattito scientifico, sostituendo all'ammissibilità delle teorie in base alla loro

40 J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1987, p. 46.

41 "La soluzione scientifica della difficoltà consiste nell'osservanza di due regole. La prima è dialettica o anche retorica di tipo giudiziario: referente è ciò che può costituire oggetto di prova, supporto di convinzione nel dibattito. Non è: posso provare perché la realtà è come la dico io, ma: in quanto posso provare, si può pensare che la realtà sia come la dico. La seconda è metafisica: lo stesso referente non può fornire una pluralità di prove contraddittorie o inconsistenti; o ancora, "Dio" non inganna", *Ibid*., pp. 46-47.

42 Lyotard si avvale della teoria dei giochi linguistici di Ludwig Wittgenstein, in cui il "combattimento" tra destinatario e destinatore si basa su uno scambio di enunciati denotativi (il destinatore si pone nella posizione del "sapiente" ed è contrapposto al destinatario che deve dare o meno il proprio assenso), enunciati performativi (il destinatore, dotato dell'autorità necessaria, posiziona il destinatario "nel nuovo contesto così creato" da un enunciato che non è "soggetto a discussione") ed enunciati prescrittivi (istruzioni, ordini, ecc.), a cui si aggiungono, meno frequentemente, enunciati deontici, valutativi, interrogativi, ecc. La caratteristica fondamentale dei giochi è che non possono sussistere senza determinate regole, che a loro volta "non contengono la loro legittimazione, ma […] sono oggetto di un contratto più o meno esplicito fra i giocatori (il che però non significa che essi le inventino)", *Ibid.*, pp. 21-23.

veridicità, la giustizia delle leggi. Anche la "progressione cumulativa" delle leggi è intesa come progresso morale e civile, al pari di come l'accumulo delle teorie rappresenti il progresso della scienza. Infine, la "pretesa universalità" della validità delle leggi varate è la stessa conferita alle teorie scientifiche.

Questi aspetti caratterizzano il primo tipo di epopea di cui il popolo è protagonista, ossia quello che lo vede come "eroe della libertà". Dal momento che si è emancipato da tutte le istituzioni secolari che gli impedivano di autogovernarsi e autogestirsi, la promulgazione di leggi giuste in quanto conformi alla propria - e quindi presunta universale - moralità, gli permette di garantire ad ogni individuo i propri diritti e la propria libertà[43].

L'altra epopea, quella dell'"eroe della conoscenza", possiede d'altro canto contorni più ambigui. Per quanto la costituzione di enti come le università sia indicativa della spinta della società verso una trasmissione del sapere che è anche e soprattutto contributo alla "formazione spirituale e individuale della nazione"[44], l'efficacia di questa formazione non è riconducibile al mero atto dell'insegnamento. Ripercorrendo le teorie filosofiche dell'idealismo tedesco ottocentesco, Lyotard mette in evidenza il fatto che "la necessaria identità fra la ricerca scientifica delle vere cause ed il perseguimento dei giusti fini nella vita morale e politica"[45] è data dalla derivazione della prima da un principio originario e dalla riconduzione del secondo a un unico ideale, unificati nel movimento e nella vita di uno Spirito. Spirito che è metaprincipio fondante lo sviluppo di ogni conoscenza particolare, di ogni istituzione e di ogni ideale, "sapere dei suoi saperi" che si autolegittima attraverso la speculazione filosofica. Il soggetto del sapere narrativo e quindi "l'eroe della conoscenza" non è, come potrebbe risultare a una prima analisi, il popolo, ma il sapere stesso.

La delegittimazione delle due narrazioni principali avviene lentamente ma è implicita nell'atto stesso della loro fondazione, dal momento che sia il discorso speculativo che quello emancipativo contengono già in se stessi i germi del loro fallimento che avviene infine per erosione interna, sancendo una volta per tutte l'impossibilità della scienza di dimostrarsi un valido strumento di legittimazione e dando quindi il via, secondo Lyotard, alla nuova era del sapere postmoderno. Ciò che non funziona è proprio il carattere ibrido di queste narrazioni, quella componente scientifica che mina le strutture narrative tradizionali con le sue categorie portandole a essere fondamentalmente contraddittorie e quindi inutilizzabili.

Da un lato, i motivi dell'insuccesso del discorso emancipativo decretano l'incapacità della scienza di legittimare gli altri giochi linguistici. Il permettere, tipico della missione dell'"eroe della libertà", che preconcetti morali e credenze di vario genere possano assumere una veste reale e tangibile diventando leggi mette in relazione due tipi di enunciati di base incorrelabili, in quanto dotati di competenze diverse: "Nulla prova che, se un enunciato che definisce

---

43 "Il soggetto è un soggetto concreto o supposto tale, la sua epopea è quella della sua emancipazione da tutto ciò che gli impedisce di governarsi. Si suppone che si dia leggi giuste, non perché conformi a qualche natura esteriore, ma perché i legislatori si identificano per costituzione con i cittadini sottomessi alle leggi, e quindi perché la volontà, che è quella del legislatore, che la legge sia giusta, è sempre identica alla volontà del cittadino che consiste nel volere la legge e quindi nell'osservarla", *Ibid*., p. 66.

44 cit. in *Ibid*., p. 61.

45 *Ibid*., p. 62.

una realtà è vero, l'enunciato prescrittivo, che dovrà necessariamente modificare la realtà, sia giusto"[46]. Le categorie scientifiche in base a cui il popolo delibera si dimostrano quindi fallaci, in quanto incapaci di definire delle regole applicabili alla vita pratica della società e al legame sociale che la costituisce: le aspirazioni di totalità del sapere scientifico vengono irrimediabilmente minate.

Dall'altro lato, le ragioni della disfatta della narrazione speculativa stabiliscono l'inadeguatezza della scienza ad autolegittimarsi. Se il discorso denotativo scientifico "non sa in realtà ciò che crede di sapere"[47] perché deve trovare la sua ragion d'essere e le regole che lo istituiscono in un sapere a lui superiore, separato e onnicomprensivo, il suo ritrovarsi inattendibile e quindi delegittimato coincide con la legittimazione del principio metafisico. Incapace quindi di dimostrarsi autosufficiente, la scienza perde il controllo anche sui mezzi che le sono propri.

Minate dall'interno dalla loro inconsistenza e rese innocue dai fattori politico-economici di nuova formazione, le narrazioni miste vengono abbandonate, inadatte come appaiono a fornire dei modelli di comportamento adeguati alla società cosiddetta postmoderna, incapaci di presentare un valido nome di un eroe in cui la popolazione possa credere e a cui possa ispirarsi. Non solo, le merci prodotte dalle industrie culturali offrono possibilità di svago e intrattenimento molto più allettanti della serietà e dell'impegno richiesti dalle epopee, cosicché si assiste a una generale perdita d'interesse nelle seconde in favore di distrazioni a basso tasso di complessità. A questi fattori se ne aggiunge un terzo, delineato da Jacques Derrida nel *Della Grammatologia*, ossia la riapparizione della scrittura non lineare nella società occidentale a causa della comparsa delle scienze informatiche, cibernetiche, genetiche. In queste vengono adoperati metodi di scrittura che nulla hanno a che vedere con la consequenzialità di causa ed effetto della scrittura lineare e con la sua veicolazione di un senso. La notazione usata per tradurre il codice genetico risulta una sequenza di A, G, T, C e U a seconda della composizione nucleotidica di ogni codone; il codice binario utilizzato in programmazione si compone di successioni di 0 e di 1 mentre gli algoritmi impiegati nello stesso ambito prevedono la traduzione dei comandi da far eseguire alla macchina nei linguaggi propri della macchina stessa (siano essi C++, assembly o altri). Prima di questi, la società occidentale ha conosciuto ben pochi esempi di scrittura non lineare, primo fra tutti quello della logica matematica (su cui tra l'altro si basa buona parte dei moderni linguaggi di programmazione), ma la sua diffusione era assai contenuta e non interessava di certo ogni aspetto della realtà. Lo sviluppo di questo tipo di scritture e il loro successivo radicamento nel tessuto socio-economico ha portato alla rilettura in chiave critica di tutto ciò che era stato scritto fino a quel momento secondo il modello di scrittura lineare, derivato dal logocentrismo metafisico che aveva caratterizzato tutto il pensiero occidentale. Derrida evidenzia come il movimento di linearizzazione garantisse una maggiore sicurezza e possibilità di capitalizzazione perché solidale con le strutture di controllo, fossero economiche, tecniche o ideologiche, e perciò privilegiato rispetto ad altri sistemi di scrittura. Ma nell'istante in cui ci si rende conto che la scrittura lineare, così come il linguaggio, non sono che un momento di ciò che Derrida chiama "movimento della differenza" - origine

46 *Ibid.*, p. 73.
47 *Ibid.*, p. 70.

dell'origine ma non identificabile con un principio metafisico non percepito - si procede alla "de-costruzione di tutte quelle significazioni che hanno la loro origine in quella del logos"[48]. Compresa la narrazione e il modello epico a cui è legata. La narrazione legittimante viene così ulteriormente delegittimata, e ritrovandosi priva di basi ontologiche che ne giustifichino le pretese totalizzanti, va lentamente alla deriva mentre prende atto con amarezza della fine della metafisica.

3. Lo stravolgimento del modo di creare e raccontare l'arte

Il modo in cui l'arte reagisce alle onde d'urto generate dalla nascita della società postmoderna consiste nel portare a definitiva maturazione quella tendenza che nel Dada e in Marcel Duchamp vedeva le sue prime ed embrionali manifestazioni, ossia quella che in un primo momento venne chiamata "anti-arte" ma che rapidamente divenne il paradigma della quasi totalità dell'arte della seconda metà del Novecento.
Dada, e il *Cabaret Voltaire* prima, con le sue serate di poesie, musiche e danze provenienti da ogni parte di quell'Europa smembrata dal primo conflitto mondiale, si presenta come una reazione istintiva all'apparente inevitabilità di quella distruzione metodica, nonché la concretizzazione più spontanea di quel "desiderio di libertà spirituale e intellettuale"[49] con cui controbattere alle pretese del sistema di regole e convenzioni che aveva condotto, paradossalmente, a tutta quella bestialità. Dada era quindi avvertito, da chi ne faceva parte, come una cura al male del e nel mondo, un'arte che avrebbe sanato dalla follia trovando, come scriverà anni dopo Hans Richter, "un SENSO, che si potesse contrapporre al non-senso del tempo"[50]. Quando tutt'intorno era uno sterminato cimitero, Dada era la vita[51].
Dada era perciò una forza di opposizione primordiale, e in quanto movimento artistico, nato per catalizzare gli sforzi di letterati e artisti in crisi di appartenenza spirituale, i bersagli contro cui si scagliò con maggior veemenza, bestemmiando tutto il suo sdegno mentre sputava ridendo sulla loro venerata e veneranda storia, non poterono che essere le tradizioni che da secoli avevano tenuto sotto controllo il percorso della pittura e ammansito il potenziale esplosivo della poesia. Nonostante il rifiuto delle regole classiche, i dadaisti nono sostituivano le norme vecchie con delle nuove, lasciando così gli spettatori sul bordo di una scarpata a precipizio sul vuoto, dove la mancanza di appigli visivi e lirici famigliari rendeva impossibile l'attribuzione di un significato - anche nel caso questo fosse stato effettivamente presente. Ogni opera e ogni performance non solo erano dichiaratamente fuori dagli schemi e contro di essi, ma non erano nemmeno riconducibili a un modello alternativo condiviso, contravvenendo in tal modo anche

---

48 J. Derrida, *Della Grammatologia* (1967), Jaca book, Milano 1998, p. 29.
49 H. Richter, *Dada: arte e antiarte* (1964), Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1966, p. 17.
50 *Ibid*. p. 41.
51 Scrive Hans Richter: "Nulla poteva esprimere meglio il nostro ottimismo, il sentimento di una libertà dello spirito, appena conquistata sull'isola della vita in mezzo all'oceano della morte, di questo 'da, das' ripetuto con forza - 'ja, jas' di chi crede nella vita.", *Ibid.*, p. 37.

alla caratteristica programmaticità dei movimenti artistici[52]. La tendenza anti-artistica del Dada era un attacco alla convenzionalizzazione di quanto c'è di meraviglioso e immaginifico nelle azioni umane e al relativo svilimento che ne consegue. L'inclusione in un canone tramite l'imposizione di pesanti limitazioni alla libertà di declinazione degli impulsi vitali (compresi quelli artistici) si presenta come l'unico modo per metterli al servizio del bisogno di un ordine razionale delle cose. A un tanto assurdo quanto razionale principio ordinatore, fittizio perché pretestuoso, il Dada opponeva la sua chiassosa
ma coerente disorganizzazione fondata su una contraddittorietà priva di conflitti[53], che ben presto si trasformò in una forte spinta anarchica: ecco che Dada diventò allora principio di disgregazione delle categorizzazioni e delle sistematizzazioni di qualunque ordine e grado, abolizione di tutte le strutture di controllo e gestione sia pratica che spirituale e altro non erano le espressioni più palesi della naturale volontà di potenza dell'uomo.
I ritagli di legno e carta e le poesie automatiche di Jean Arp, le composizioni tipografiche e le poesie casuali di Tristan Tzara, le poesie onomatopeiche astratte di Hugo Ball e quelle simultanee di Richard Huelsenbeck, i dipinti contrappunstici di Viking Eggeling, i ritratti al buio di Hans Richter e le maschere di ispirazione africana, i costumi e i rilievi di Marcel Janco, tendono tutti alla ricerca di un'espressione genuina e priva di adulterazioni, che talvolta si affida al caso per risultare ancor più autentica e che trova nella realtà il suo punto di partenza e quello d'arrivo. Scrive a tal proposito Tzara: "Il pittore nuovo crea un mondo i cui elementi sono i suoi stessi mezzi, un'opera sobria e precisa, senza soggetto. L'artista nuovo si ribella: non dipinge più (riproduzione simbolica e illusionista) ma crea direttamente con la pietra, il legno, il ferro, lo stagno, macigni, organismi, locomotive che si possono voltare da tutte le parti secondo il vento limpido della sensazione del momento."[54]
Le opere di Marcel Janco sono il risultato emblematico di questo approccio rinnovato dell'artista al mondo concreto. Le sculture dell'architetto romeno ricalcano fedelmente quanto scritto da Tzara nel Manifesto del 1918, essendo realizzate con i materiali prelevati direttamente dalla realtà delle cose, che solitamente coincidevano con gli oggetti che il caso gli metteva a disposizione: sacchi, fil di ferro, piume, fili, cocci. Si presenta quindi come uno dei primi esempi di utilizzo di *objets trouvé*, che se nel *Merzbau* di Kurt Schwitters venivano combinati insieme come frasi di una storia, nei lavori di Janco erano impastati con colla, forbici, gesso e carta secondo le emozioni che le esperienze quotidiane, soprattutto quelle più comuni e inosservate, gli suscitavano, caratterizzate da uno stupore ben percepibile nei suoi commenti

52 Riporta ancora Richter: "Dada aveva come programma quello di non averne alcuno… e questo fatto, in quell'epoca e in quel momento storico, conferì a questo movimento la forza esplosiva per potersi estendere liberamente in TUTTE le direzioni senza impegni estetici e sociali", *Ibid.* p. 40.
53 E' questo un elemento che Tzara mette più volte in evidenza, come quando scrive: "Ordine = disordine; io = non-io; affermazione = negazione: splendore supremo di un'arte assoluta. Assoluta nella purezza di un caos cosmico e ordinato, eterno nel globulo secondo senza durata senza respiro senza luce senza controllo." (T. Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1964, p. 36),o ancora: "Scrivo un manifesto e non voglio niente, eppure certe cose le dico, e sono per principio contro i manifesti, come del resto sono contro i principi. […] Scrivo questo manifesto per provare che si possono fare contemporaneamente azioni contraddittorie, in un unico refrigerante respiro." (*Ibid*. p. 33), ma anche in versi del tipo "i veri dada sono contro DADA" (*Ibid.*, p. 55), ribaltando sui "borghesi" che tanto condannavano il Dada la più intima appartenenza al movimento.
54 *Ibid*., p. 36.

a riguardo: "Era un'avventura persino trovare una pietra, scoprire un meccanismo, trovare un semplice biglietto tranviario, un bell'osso, un insetto, 'capire' un angolo della propria stanza: tutto ciò era capace di suscitare sentimenti genuini e diretti."[55]

In Janco si assiste al contatto diretto con la materia, in cui gli utensili impiegati come intermediari sono ridotti al minimo indispensabile, e la maggior parte delle volte non ve n'è addirittura nessuno: non ci sono pennelli e spatole o subbie e scalpelli, la materia la si tocca, la si lavora con la mani ma non la si manipola. Non è un liberare una forma o una sensazione da un blocco di materia inerte per farle vivere, ma ridare vita alla materia inerte che le persone privano di energia ignorandola - nel caso degli oggetti, la loro limitata importanza e utilità viene punita non solo con l'indifferenza ma anche con il rifiuto. Si tratta allora di ritrovare una consonanza, un'armonia tra il mondo e la propria sensibilità artistica, di rincorrere un'adesione sempre più stretta tra arte e vita rivedendo il concetto stesso di arte, in cui questa non è più né un "turbamento dell'anima", secondo una prospettiva romantica, né "bellezza" creata dall'artista i cui significati rispecchiano lo spettatore che li rintraccia, secondo un'ottica decadente, ma è "il frutto delle esperienze di vita e della gioia di vivere". E se l'arte inizia ad allacciare un rapporto stretto con la vita vissuta, e non più con quella percepita, allora comincerà a manifestare nelle sue forme e nei suoi materiali tracce di quell'esistenza a cui attinge. Non solo: nel momento in cui arte e vita entrano nel campo gravitazionale l'una dell'altra e vi traggono nuove energie e connotazioni, questo inconsueto e straordinario connubio tra forze primigenie diventa un tramite per tentare, ovviamente a un livello meramente istintivo e non esprimibile a parole, un vagabondaggio verso ciò che potrebbe essere quell'elemento che accomuna tutte le creature viventi, al di là dell'umano e del senziente, un qualcosa di primitivo e insondabile con cui ci si può mettere in sintonia e svelare solamente in particolari condizioni, per entrare a far parte del flusso continuo della natura totale delle cose e delle sue declinazioni storiche.

Nelle opere di Marcel Duchamp invece l'opposizione agli ordini costituiti del mondo dell'arte avviene attraverso l'eliminazione di tutti quegli elementi che potrebbero portare a considerazioni secondarie circa l'estetica, il significato, le reazioni emotive, e che svierebbero quindi l'attenzione dell'osservatore. Eppure non è mai ben precisato da cosa la distolgano, in quanto Duchamp non propone la sua soluzione o la sua filosofia riguardo l'essenza dell'arte dal momento che non intende cercarla. Al contrario egli vi oppone il *ready-made*, le cui caratteristiche lo pongono completamente al di fuori della sfera di competenza dell'arte, come l'artista rimarca più volte: "La parola readymade […] sembrava adattarsi perfettamente a quelle cose che non erano opere d'arte, che non erano schizzi, che non erano nessuna delle espressioni usate e accettate nel mondo dell'arte. E' proprio questo che m'indusse a farle."[56]

Laddove la pittura, la scultura e le tecniche classiche sono arte, il *ready-made* non è essenzialmente niente. Laddove la pittura retinica attrae l'occhio e gli parla in prima persona, il *ready-made* chiede di essere ignorato. O meglio, proprio in quanto vuole essere ignorato, rimane zitto e passa perciò inosservato. L'indifferenza visiva è ciò che Duchamp cerca negli

55 H. Richter, *Dada: arte e antiarte* (1964), Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1966, p. 59.

56 M. Duchamp, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne* (1967), Abscondita, Milano 2009, p. 50.

oggetti che diventeranno *ready-made*: né belli né brutti, gli oggetti scelti si presentano come strumenti funzionali utilizzati quotidianamente, dati per scontati e dimenticati nei cicli incoscienti di ripetizione giornaliera, nonché estranei a qualunque considerazione ed emozione estetica perché assente al momento della loro concezione, eminentemente pratica. La scelta di presentare questa seconda realtà nei territori di esclusiva proprietà dell'arte, è dichiaratamente una provocazione ma priva di quell'intento critico, che talvolta le si attribuisce, nei confronti dell'allora neonato sistema dell'arte. Da Duchamp non ci si può certo aspettare un tale impegno sociale, e questo perché è tutto un divertimento, ed è l'unico motivo per cui viene fatto. Il completo disinteresse verso qualunque tipo di fondamenta filosofiche, di materiali prediletti, di tecniche esplorate fino alla padronanza perfetta lascia uno spazio pressoché infinito alla riscoperta del piacere di fare e incontrare, garantendosi un margine di manovra il più ampio possibile per scegliere le vesti più consone agli stimoli passeggeri.
L'assenza di una poetica fissa, definita e programmata è lo strumento grazie al quale l'artista può rivendicare il suo diritto alla più totale libertà d'espressione, utilizzando i materiali e gli argomenti che più lo aggradano, senza restrizioni e preoccupazioni - e questo perché, come in Dada, l'arte è un gioco. Ma se in Dada era divertimento serio, l'unica arma in possesso degli intellettuali da brandire contro la follia immorale del resto del mondo, per Duchamp è un gioco divertentissimo e nulla più, la cui assoluta leggerezza e mancanza di interessi e intenzioni suona come una pernacchia durante una preghiera, un affrontare l'arte e la vita in maniera molto più rilassata rispetto all'eccessiva serietà e solidità morale che tutti vanno predicando. Una gravità pesante di regole e obblighi che Duchamp respinge fuggendo via, non volendo essere associato a nulla, fosse anche il Dada, e lasciandosi così aperta la possibilità di un cambiamento continuo: prima cubista, poi dadaista, successivamente ancora surrealista, mai troppo legato a movimenti e associazioni per paura che le idee gli si ammuffiscano rimanendoci dentro troppo a lungo, incorporando inconsapevolmente *formae mentis* ripetizione dopo ripetizione e facendosi trascinare via dalla corrente marcescente del gusto e del sempre identico.
Se Dada era come una risata che scoppiava fragorosa in faccia al borghese e ai suoi precetti morali, Duchamp era un ghigno sotto i baffi, ma privo di quegli intenti intrinsecamente filantropici del movimento zurighese: laddove Dada tende all'infinito, Duchamp non tende allo "Zero" (sia in senso pynchoniano che in senso matematico-scientifico) ma al "Nulla", che è come dire che non tende a niente. E questo avviene perché Duchamp non crede in niente: il suo nichilismo si risolve sì nel gioco, come del resto avviene in Tzara, ma questo ridere non è né una provocazione né una cura, né tanto meno una cura attraverso la provocazione, ma il riflesso istintivo suscitato dall'osservazione di chi si dibatte per cercare un senso ad ogni costo, per dare un ordine e una direzione quando un significato non c'è. Perché, in fondo, un senso non c'è mai stato. La ricerca volontaria e quasi sistematica dello scandalo s'innesta proprio in questa ottica della presa in giro, del provocare per poi godersi silenziosamente la reazione sconcertata di chi si affanna a circoscrivere ciò vede in coordinate note o a nasconderlo, come nel caso di *Fontana* (1917), per evitare di porsi a priori il problema di una giustificazione.
Gli episodi isolati di anti-arte del Dada e di Duchamp si aggiungono alle sperimentazioni sulle forme e sui materiali delle Avanguardie storiche e ai nuovi punti di vista delle teorie moderniste,

con le loro considerazioni alternative della proposizione artistica e del suo oggetto[57], e nel momento in cui vengono riscoperti tra gli anni Cinquanta e Sessanta si raggiunge il punto di rottura. In seno all'ancora giovane società consumistica americana nasce una generazione di artisti che preleva l'immagine degli oggetti di consumo, sia essa il loro packaging o la loro veste pubblicitaria, e la depura dalle connotazioni parziali e personali, isolandola dal suo contesto originario, quello del mercato, e collocandola su uno sfondo neutro, con un atteggiamento che spazia dall'interesse antropologico, che si avvale dell'immagine della *commodity* come oggetto di studio per comprendere la società, all'elevazione a simbolo e idolo moderno di una società che non ha più eroi perché ha perduto la capacità di raccontarsi storie. C'è sì il prelievo dal mondo concreto, sfera opposta per definizione all'arte, come avveniva nel Dada e in Duchamp, ma l'intento di questa operazione viene capovolto poiché, come osserva Alberto Boatto: "I giovani americani sono riusciti […] ad aprire al futuro e a trasformare in positiva l'invenzione provocatoria e magistrale del vecchio dadaista, e ne dispongono, non già per sostenere un paradosso intellettuale [o un intento polemico, come scriverà più avanti], ma come di uno strumento di presa diretta e ravvicinata sul mondo."[58] Nonostante le immagini che le costituiscono vengano fatte slittare su un diverso piano di esistenza, le opere di Pop Art rimangono saldamente ancorate alla realtà delle cose, in primo luogo perché, essendo a loro volta immagini, sono passibili di essere utilizzate e consumate tanto quanto gli originali - fino a diventare anch'esse icone. Inoltre, a causa della fedeltà all'oggetto *vero* con cui viene elaborata la sua rappresentazione *pop*, non sempre è possibile distinguere l'una dall'altro, tanto da spingere Arthur Danto a chiedersi, davanti alle Brillo Boxes di Andy Warhol: "What makes the difference between a work of art and something not a work of art when there is no interesting perceptual difference between them?"[59]

Con la Pop Art sorge quindi un problema estetico dai contorni inediti, in quanto la questione dei caratteri che un'opera deve possedere per essere considerata "arte" ormai non si limita più a quelli che si potrebbero definire superficiali, quali la bidimensionalità della superficie pittorica e la verosimiglianza (nonché le relative contestazioni moderniste), ma scava tanto in profondità da interessare proprio la linea che separa il mondo dall'arte, mettendo così in crisi il sistema precedente nella sua interezza. In realtà, se si volesse seguire Danto nel suo ragionamento, si potrebbe dire che l'arte sia giunta al punto in cui può e deve smettere di porsi il problema della sua stessa definizione, poiché non è più tenuta a doversi adattare a dei dettami bensì il contrario. Come sottolinea più volte il filosofo americano, l'immediata conseguenza è che "there is no way works of art need to look, since a philosophical definition of art must be compatible with every kind and order of art - with the pure art of Reinhardt, but also with the illustrative and decorative, figurative and abstract, ancient and modern, Eastern and Modern, primitive and nonprimitive art, much as these may differ from one another."[60]

Ammettendo temi e contenuti che in passato erano o esclusi dalla gamma dei soggetti artistici

57 Cfr. C. Greenberg, *Pittura modernista* (1960), in *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di G. di Salvatore, L. Fassi, Johan and Levi editore, Monza 2011.
58 A. Boatto, *Pop Art* (1983), GLF Editori Laterza, Roma-Bari 2015, p. 28.
59 A.C. Danto, *After the end of art* (1997), Princeton Univeristy Press, Princeton (NJ) 2014, p. 35.
60 *Ibid.*, p. 36.

utilizzabili; avvalendosi dell'intera realtà come serbatoio di materiali, da ogni tipo di materia prima grezza e non lavorata ai beni di consumo e ai rifiuti, fino alle immagini di questi; servendosi di tutte le forme pensabili per descrivere la totalità delle cose visibili e invisibili; ricorrendo a tutto lo spazio disponibile, compreso quello virtuale infinito, e perfino al tempo, l'arte contemporanea secondo Danto non accetta più limiti di alcun genere, allontanandosi in maniera sempre più irreversibile da schemi e preconcetti.

Se da un punto di vista estetico la teoria non prende in considerazione il fatto che la definizione di arte varia a seconda dello spazio e del tempo in cui viene enunciata, da uno prettamente pragmatico lascia campo aperto alla mera speculazione, per cui qualunque vestito di parole si cucia addosso all'opera, se sufficientemente ricercato, la eleva e la nobilita e, di conseguenza, la giustifica. Inoltre, la conclusione più importante che Danto trae dall'abbattimento dei confini teorici, che rileva l'impossibilità di un proseguimento della storia dell'arte (proprio come aveva delineato Lyotard a proposito delle altre narrazioni della società), è stata inevitabilmente contraddetta dalla recente stesura di quello che può essere considerato a tutti gli effetti un nuovo racconto artistico legittimante che ha come eroe il medium.

Questa storia viene fatta iniziare a fine anni Cinquanta con il Neo-Dada, il Nouveau Realisme, l'arte cinetica e i primi happening, e poi prosegue fin nel cuore degli anni Sessanta con la Pop Art e il Minimalismo; sul finire del decennio e nella prima metà degli anni Settanta si dirama quindi nell'arte processuale, nella Land Art e nella body art con le sue performance, per deflagrare infine nella Transavanguardia e nell'arte postmoderna. Nei manuali queste vengono definite Neoavanguardie, per porle in una continuità tanto ideale quanto diretta con le Avanguardie storiche, delle quali si vorrebbe che proseguissero la rivoluzione dei linguaggi e la battaglia alle convenzioni sia artistiche che sociali. Le radici ideologiche (o almeno presunte tali) scavano talmente in profondità nelle rivolte moderniste che da queste viene infine recuperato il nome di un profeta, la cui opera viene percepita come una prima e brillante intuizione sulla/della vera natura dell'operato artistico, mezzo secolo in anticipo rispetto alle condizioni socio-economiche che l'avrebbero definitivamente resa palese. A fine anni Cinquanta viene così avviato il processo sempre più roboante di mitizzazione e mistificazione della figura di Marcel Duchamp, il primo a indicare, il primo a porre la domanda circa la funzione dell'arte e a decretare che è l'artista a decidere cosa sia arte e non le istituzioni artistiche che continuano a valutare le opere in base a criteri estetici[61], e il cui gesto che esibisce viene interpretato come sovversivo nei confronti delle autorità culturali.

Partendo da questa base, il racconto sembra poi seguire i passi di quello che Achille Bonito Oliva definisce "darwinismo linguistico", che consiste nell'innovazione continua dei linguaggi visivi, delle tecniche e dei materiali utilizzati, nonché nell'allontanamento dalla zona di comfort dell'arte tradizionale sconfinando in tutti gli altri settori. La traiettoria parabolica di un tale movimento viene solitamente identificata con la volontà di raggiungere costantemente frontiere inesplorate di possibilità espressive, in cui l'incessante ricerca del nuovo, intesa come sinonimo d'avanguardia, si pone come unico strumento per comprendere una società

61 Cfr. J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova 2000.

avvertita come multiforme, eterogenea ma soprattutto contraddittoria. Nelle trattazioni di alcuni critici e storici aderenti a questa nuova narrazione, come Douglas Crimp, è inoltre riscontrabile, parallelamente alla constatazione dell'inevitabilità di un'innovazione perpetua, un drastico rifiuto e un altrettanto aspra criminalizzazione delle tecniche artistiche classiche, in particolare della pittura, indipendentemente dai propositi che il loro utilizzo possa avere. La pittura in quanto tale, con l'intero bagaglio di tradizioni del gusto e giudizi estetici che si reca dietro, che lo voglia o no, rappresenta modelli desueti e ordini di cose anacronistici, inadatti alla realtà attuale, e viene dunque bandita un po' come le Madonne durante la rivoluzione francese, simboli della monarchia cattolica che si voleva affondare[62]: il simbolo concreto della tirannia esercitata dall'arte rappresentativa in quanto strumento delle classi dominanti e della loro cultura d'élite.

Se la storia dell'arte si è in questo modo adattata alle nuove caratteristiche del suo oggetto, in maniera analoga hanno fatto le altre istituzioni che ne legittimano il ruolo e il valore. Analizzando la fitta rete delle istituzioni private che si occupano della compravendita di opere d'arte, si può notare come un cospicuo numero di gallerie medio-piccole costituisca la massima parte degli attori economici di questo settore e come gestisca, accompagnato dall'attività dei curatori indipendenti, le prime fasi (ma molto spesso la totalità) delle carriere degli artisti[63], in attesa che suscitino l'interesse di un pubblico, specializzato e non, sempre più vasto. A fianco di queste compare anche una piccola schiera di gallerie di grandi dimensioni, talvolta multinazionali, che non si pongono più in una posizione iniziale, di *talent-scouting*, o intermedia, da cui levare la domanda sul valore intellettuale e sociale delle opere che presentano, ma diventano un punto d'arrivo, alternativo al museo, in cui l'artista può ormai considerarsi *established*. A questa cerchia ristretta appartengono quelle gallerie che hanno giocato un ruolo fondamentale negli anni Sessanta, Settanta, Ottanta e Novanta nel portare all'attenzione del pubblico gli artisti che sono poi stati inseriti tra i grandi nomi della storia dell'arte contemporanea. Galleristi - anche se sarebbe più appropriato chiamarli imprenditori - come Larry Gagosian e Jay Jopling, e prima di loro Leo Castelli, da scopritori di talenti si sono trasformati in trend-setter, legittimati dai loro successi, rendendo così le loro istituzioni le più idonee e le più competenti nel decretare cosa guardare (e quindi comprare) per comprendere la realtà immediata, nonostante alle opere sia concesso un lasso di tempo limitato per produrre un qualche effetto concreto sul sistema e sul pubblico, soprattutto quando vengono concepite direttamente per la galleria e, in generale, per il mercato. In questo modo, le cosiddette "mega-gallerie"[64] vanno a rivestire un ruolo di spicco nel sistema dell'arte, grazie al quale possono gestire i ritmi di rinnovamento delle pratiche artistiche, il cui succedersi spesso frenetico è dettato più dalla concorrenza e dalle condizioni del mercato[65] piuttosto che da un'effettiva operazione di promozione delle nuove correnti. Forti della loro nuova posizione, queste

62 Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009.
63 Cfr. E. Winkleman, *How to run a gallery: three threats you can't ignore*, in "The Art Newspaper/Section 2", n. 212, ottobre 2015.
64 *Ibid*., p. 13.
65 Cfr. F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 1999.

gallerie iniziano anche a rivestire funzioni che erano sempre state esclusive del museo, come la didattica, la trasmissione delle testimonianze del passato e l'educazione del gusto. Il ruolo che ricoprono nel mondo della cultura va di conseguenza ad ampliarsi a tal punto da metterle nelle condizioni, da un lato, di fornire ai musei il materiale necessario già storicizzato, mentre dall'altro di poter dettare le direttive economiche generali e gestire le quotazioni del mercato dell'arte.

L'istituzione museale si ritrova così a dover fronteggiare una scena artistica che le è totalmente estranea, in cui il ricambio e l'articolazione delle tendenze, molto spesso più simili a mode, avvengono secondo tempistiche brevi e sincopate che rischiano di compromettere le sue funzioni tradizionali di conservazione e storicizzazione. Si compie così il processo iniziato tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, che vede sempre più musei iniziare a collezionare anche opere recenti, solitamente appartenenti alle Avanguardie storiche, e talvolta addirittura specializzandosi in questo tipo di arte, e a promuovere le ricerche e le sperimentazioni internazionali in atto[66]. Questo nuovo museo prende a modello il MOMA di Alfred Barr, che se da un lato veglia su una memoria che deve mantenere viva, dall'altro ha un occhio puntato sul presente che lo spinge ad assumersi la funzione inedita di legittimazione degli artisti e delle correnti emergenti. In virtù del ruolo che le istituzioni museali rivestono da sempre, il loro intervento nella valorizzazione dell'operato dei giovani artisti non solo riveste le nuove proposte, agli occhi del grande pubblico, di un'ufficialità che è a sua volta sinonimo di valore artistico indiscusso, consacrando definitivamente gli autori, ma dà anche il via a un'embrionale operazione di storicizzazione che, per quanto precipitosa risulta, come vedremo in seguito, comunque propizia. Nonostante ciò, se da un lato il museo può rappresentare davvero un avamposto di ricerca nel momento in cui la sua collaborazione con gli artisti diventa stretta e non mediata, dall'altro, e ciò accade nella maggior parte dei casi, il museo si adatta ai trend e alle relative narrazioni fornite dai galleristi più influenti con cui è in stretti rapporti, formando ciò che in gergo economico è definito una "barriera all'entrata", che blocca l'accesso al circuito della cultura d'élite a ogni opera e intuizione che non abbia passato il test di queste figure leader o che si muova in canali alternativi.

A questo punto appare chiaro come il sistema che specula economicamente sull'arte si avvalga della narrazione perché questa gli garantisce le basi intellettuali per le sue operazioni e quindi la loro accettazione a livello sociale, soprattutto nel momento in cui si accorge di poter giocare al rialzo e che investimenti sempre maggiori generano introiti ancora più ingenti. Il controllo della maggior parte possibile di variabili, suscitando "l'adattamento delle aspirazioni individuali ai suoi propri fini"[67] attraverso lo strumento narrativo, permette al sistema di condurle sotto l'apparente inevitabilità delle sue strutture, assicurandosi un basso numero di imprevisti e quindi l'elevata stabilità dell'intero apparato. Il recupero della narrazione si rivela essere lo scudo levato contro la minaccia che i discorsi legittimanti siano ormai impraticabili: quando tutto apparirà lecito perché crolleranno le pareti divisorie, nessuna autorità, morale, ideologica, sociale o economica che sia, avrà più alcun potere perché non vi saranno più

66 Cfr. *Ibid.*

67 J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1987, p.112.

enunciati prescrittivi da mettere in atto e trasgressori da isolare o ricondurre all'ordine. La pompa del racconto artistico copre con il suo fragore i guaiti di terrore che l'intero castello venga abbattuto da una folata di vento appena più forte. Ciononostante, "l'effetto di un sapere preciso e del potere che ne deriva non viene messo in discussione: la loro possibilità di principio resta intatta"[68]: come in molti altri aspetti della società postmoderna, ciò che appare è ciò che conta. E viceversa.

68 *Ibid*., p. 102.

Capitolo II

Approcci alla conservazione dell'arte contemporanea

1. L'arte del compromesso: nuovi problemi di conservazione

L'eredità combinata di Dada e di Marcel Duchamp insieme all'immaginario nato negli anni Cinquanta a cui questa è stata applicata, creato, arricchito e aggiornato quotidianamente dalla pubblicità, dagli esperimenti di grafica, dall'industria, dall'iconografia hollywoodiana e da tutti i sogni popolari sbocciati dalle storie viste al cinema, sono riusciti a dare corpo a una nuova avanguardia, nella quale si è adottato un inedito approccio ai materiali che ha richiesto un altrettanto originale modo di manipolarli. L'istituzione di una distanza tra lo spettatore e l'opera è proprio dell'arte tradizionale e assume le forme della cornice e del piedistallo, la cui funzione è quella della staccionata e della barricata che segnalano un confine spesso sorvegliato e inaccessibile, che con la loro presenza inamovibile non neutrale impongono il rispetto del territorio appartenente a ciò che è dall'altra parte, con cui si hanno pertanto limitate possibilità di interazione. Una lontananza che istituisce in maniera coatta la passività dello spettatore rispetto all'opera, abbia essa finalità cerimoniali, educative o estetiche, relegandolo in una posizione dalla quale non può far altro che contemplarla e specularci sopra. L'abbattimento di queste barriere ontologiche, che consegnano l'uomo e la sua opera a due diverse sfere di esistenza, non potrà avvenire senza la progressiva demolizione degli ostacoli fisici che le simboleggiano, riavvicinando creatore e creatura a tal punto da renderli partecipi del medesimo ordine di cose.

Un prima rimozione del piedistallo si ha con Rodin, che lo ingloba nella scultura rendendolo parte integrante di essa, la quale a sua volta si vede conferita un'autonomia e un'indipendenza nuove. Questo risultato si ha grazie al duplice ruolo che il blocco di materiale grezzo o poco lavorato - sia esso gesso o marmo - assume nella poetica di Rodin, poiché la sua funzione è al tempo stesso narrativa e architettonica[1]. Per lo sculture francese la materia grezza è infatti sia anima originaria dei corpi scolpiti, che da essa prendono forma, movimento e vita, colti nell'atto di emergere da essa o di rifugiarvisi all'interno, sia supporto e sostegno dell'intera scultura, indipendentemente dalle sue dimensioni, rendendo quindi inutile ed eccessiva la presenza di un piedistallo - alla cui aggiunta, nella commissioni pubbliche, Rodin si opporrà sempre un certa resistenza.

Eppure si dovranno aspettare le essenze concrete di Brancusi, tanto naturalistiche quanto essenziali, per assistere alla definitiva sparizione del supporto inteso in senso tradizionale, ossia in qualità di "base". In Brancusi infatti il piedistallo ha unicamente una funzione metaforica, rintracciabile tanto nelle nuove forme che questo può assumere, non più limitate a parallelepipedi più o meno definiti ma riconducibili all'intera gamma dei solidi pensabili,

1 Cfr. R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), Mondadori, Milano 1998.

quanto nell'attenzione al materiale, che assume qui per la prima volta un carattere simbolico[2]. Ciò che viene a mancare è proprio la distinzione tra "piedistallo" e "scultura", tra il sopra e il sotto: non si istituiscono più scale gerarchiche ma ogni elemento viene trattato al pari degli altri e concorre nelle stessa misura alla costruzione del significato.

L'abolizione delle strutture di contenimento pone le basi per un ampliamento dello spazio scultoreo e una sua nuova gestione, in cui la scultura esce dalla logica del monumento e diventa "nomade", come constata Rosalind Krauss[3]. E' un vagare, quello della scultura scesa dal piedistallo, che la fa approdare a nuovi significati e funzioni mettendola nella condizione di assumere le forme e le costituzioni più disparate, prendendo in prestito tecniche e materiali non solo da altre pratiche artistiche ma da ogni ambito tangibile o meno della realtà. La scultura entra così in un campo d'esistenza ben più ampio di quello "allargato" di cui parla la Krauss, poiché risulta riduttivo non solo limitarla a un generico esito periferico di tutto ciò che non è né paesaggio né architettura, ma anche ignorare le ulteriori combinazioni anche solo immaginabili tra tutti gli altri termini opposti. Per comprendere la reale estensione dell'orizzonte delle possibilità non bisogna quindi circoscriverlo alla dimensione orizzontale dello spaziare letteralmente lungo l'intero spettro degli interventi sulla natura, ma va sviluppato anche in un senso verticale, a seconda del grado di lavorazione della materia, dall'elemento naturale inviolato al prodotto di fattura industriale, e in un senso diagonale, in base al livello di manipolazione dei materiali da parte dell'artista. Ciò che si ottiene è quindi uno spazio tridimensionale in cui ogni punto rappresenta una sintesi specifica di circostanze altamente variabili, tendenti quasi all'infinito.

Il modo in cui la pittura si libera dalla cornice è di stampo diverso, per certi versi più metaforico, poiché la sua rivoluzione sta nelle tematiche e nei soggetti scelti più che in un rinnovamento dei mezzi espressivi: se infatti la pittura in quanto tale può avvalersi di una vasta gamma di materiali da far valere come "materia pittorica", non può prescindere per definizione dalla bidimensionalità della tela e del colore steso (o versato), e qualunque esperimento di messa in quadro di elementi tridimensionali, per quanto sottili come plastica e sacchi, esulerà inevitabilmente dall'ambito della pittura. Nonostante l'ammissibilità dell'intero ventaglio del rappresentabile, dalla pura astrazione alla trattazione iperrealistica di temi sociali, abbia rappresentato una svolta simile a quella attuata in scultura, buttando la pittura giù dal suo piedistallo, questa rimane confinata a un muro. Potendo contare su una varietà di materiali e tecniche molto ridotta a causa della sua impossibilità di espansione nello spazio concreto, la pittura perde il primato e i privilegi che ha detenuto fino alla metà del secolo. Nonostante il suo sconfinato potenziale espressivo non venga meno, non riesce a rispecchiare e a dare forma e luogo alla nuova natura dell'arte e degli orientamenti contemporanei al pari dei termini del "campo allargato".

La proliferazione della scultura in senso ampio e dei suoi derivati, insieme con il parallelo declassamento della pittura dimostrano come le pratiche artistiche tradizionali in sé abbiano

---

2 Cfr. *Constantin Brancusi*, a cura di E. Grazioli, Marcos y Marcos, Milano 2001.

3 Cfr. R. Krauss, *La scultura nel campo allargato* (1978), in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007.

perso rapidamente d'importanza, nonché come le loro proprietà e metodologie specifiche siano state sostituite da un approccio alla materia rinnovato, sia sensoriale che intellettuale, in cui le sensazioni e i ragionamenti messi in moto dalle percezioni fisiche e storiche si rivestono di un'autorevolezza assai maggiore rispetto alla "semplice" manualità, data la loro elevata affinità ontologica con chi se ne avvale. La questione viene così spostata dal "come" si utilizza il materiale che si ha a disposizione al "cosa" si sceglie come sostanza costitutiva del proprio lavoro. Dallo studio costante per il raggiungimento della piena padronanza di una tecnica si passa alla multiformità degli oggetti precostituiti che il mondo mette a disposizione[4], siano essi gli *objet trouvé* di cui si è già parlato con Duchamp, fotografie o immagini pubblicitarie, travi di metallo ritorte o solidi platonici dalle superfici lucide, caschi d'insalata o caramelle. Questi possiedono già un loro linguaggio, parole che possono rivendicare come proprie e che non necessitano di un adattamento a un insieme; sono robusti, saldi e non malleabili come lo potevano essere la materie prime amorfe di cui si avvalevano lo scultore e il pittore e che necessitavano di essere ordinate in una struttura dotata di senso per poter comunicare alcunché. Gli oggetti e gli strumenti utilizzati nelle opere contemporanee sono infatti già dotati di una molteplicità di sensi propri e di riferimenti a precise coordinate sociali e politiche, e vanno solamente inseriti in un determinato contesto - in una determinata opera - perché queste accezioni latenti ritornino in superficie a segnalare qualcosa di specifico. Un accumulo di significati la cui stratificazione è avvenuta naturalmente nel corso degli anni con l'avvicendarsi degli usi e delle funzioni individuali o comunitarie, e che aspettano silenziosamente di essere riconosciuti e riabilitati. Si pensi per esempio *À chaque stencil une révolution* (2007) di Latifa Echakhch, in cui la carta carbone che costituisce l'installazione rimanda al suo ruolo nella produzione ciclostilata a basso costo di volantini e giornali per la diffusione di informazioni e idee spesso di stampo politico e rivoluzionario durante gli anni Sessanta, nelle regioni mediorientali come in Vietnam. Sedimentando di volta in volta significati sempre nuovi derivati da situazioni facenti parte sia della storia personale di ognuno, della persona comune quanto dell'artista, sia del mondo, gli oggetti - e anche il corpo, quando si parla di performance - diventano archivi della memoria e delle esperienze, ricolmi di eventi e sensazioni da presentare nella loro unica forma concreta e tangibile, più facilmente percepibile e sperimentabile di un simbolo o di un'atmosfera resi per vie indirette, che arrivano solamente per riflesso o rimbalzo. Come in un libro, le opere di arte contemporanea diventano strumenti per dare corpo al bagaglio di esperienze condivise, per quanto una tale scelta di mezzi per raccontare storie sia non di rado interpretato come una degenerazione delle tradizioni della pittura e della scultura mimetica. Il "qualunque-cosa-come-tale", come lo definisce Carboni, la materia preformata e pulsante dell'opera contemporanea decide infine di sottrarsi alla dimensione dell'eternamente identico

4 Un atteggiamento che spesso non è stato accolto con favore, come nel caso di Rosenberg: "Non gli è più necessario [all'artista] limitarsi a un solo genere o a una sola forma di linguaggio come la pittura o la poesia, e neppure a una mescolanza di generi come il teatro o l'opera lirica: può passare da un mezzo all'altro, innovandoli tutti grazie al rifiuto di scoprirne la natura. Oppure può essere un creatore di intermedia, mescolando il visivo, l'auditivo, il fisico in una super-arte presumibilmente capace di abbracciare qualsiasi esperienza racchiudendola in ciò che egli definisce 'una qualità che si situa nel mondo'", H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte* (1972), Feltrinelli Editore, Milano 1975, pp. 10-11.

Latifa Echakhch, *À chaque stencil une révolution*, 2007. Carta carbone impregnata con alcol. (http://www.macba.cat/en/a-chaque-stencil-une-revolution-4055. Consultato il 23/04/2016).

che gli consente di mantenere le sue sembianze perfette e immacolate ed entra nel mondo: è il mondo, e perciò ne subisce tutti gli effetti e le conseguenze[5]. Come ricorda Alberto Biasi: "D'altronde le fisse ricorrenti dei giovani artisti erano: « Noi non parliamo d'Arte, ma di arte con a minuscola. Noi facciamo arte come il fornaio fa il pane… nel senso che l'arte è come il pane e che l'arte è pane… anche nel senso estremo che il pane diventa arte, se vissuto come tale dal consumatore. »"[6]

Le opere che ossessionano la generazione dell'artista padovano si caratterizzano dunque per essere profondamente intrise di realtà, e in quanto tali era desiderio degli autori che "venissero consumate più che conservate"[7]. Specialmente in quei casi in cui l'artista si concentra sui processi di cambiamento di stato, sull'evoluzione continua e sulla transitorietà dell'esistente, questi vengono incorporati in quanto elementi costitutivi dell'opera stessa, che è quindi destinata in maniera più sistematica ed evidente di altre a dover affrontare una rapida putrefazione (come la lattuga di Giovanni Anselmo o le gerbere di Anya Gallaccio), disintegrazione (il lattice di Eva Hesse) o scomparsa (le caramelle di Félix Gonzáles-Torres a disposizione del pubblico). Eppure la precarietà dell'opera d'arte non è da ritenersi un *diktat* dell'attuale pratica artistica: il

5 Cfr. M. Carboni, *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico* in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013.
6 A. Biasi, *Si restaura l'arte d'oggi. Che bello!* in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 159.
7 *Ivi.*

Anya Gallaccio, *Preserve Beauty*, 1991-2003. 2000 gerbere, vetro, metallo, gomma.
(http://www.tate.org.uk/art/artworks/gallaccio-preserve-beauty-t11829. Consultato il 05/04/2016).

più delle volte la questione della durata dei lavori non viene nemmeno presa in considerazione dall'artista, rimane ignorata perché non è ciò che interessa, in quanto non rappresenta più una priorità dell'operato artistico. Se si considera l'Arte Povera, Piero Gilardi è uno di quegli artisti che (almeno in un primo momento) non contemplava la questione della durabilità, data la natura relazionale delle sue opere che richiedeva fossero toccate e usate[8]. Ma anche Pier Paolo Calzolari, in un'intervista con la restauratrice Isabella Villafranca Soissons, ammette che il suo "primo desiderio era quello di scoprire, ascoltare i materiali e poterli usare"[9], e che solo in un secondo momento "il collezionismo e il mercato hanno imposto […] la necessità della conservazione"[10]. Inoltre, nel momento in cui è stata istituita la Fondazione Calzolari, nel 2009, tutte le decisioni inerenti gli interventi di restauro sono state delegate a quest'organo e non riguardano più l'artista.

Questa metamorfosi della natura dell'arte a cui si assiste nella sua fase contemporanea va inevitabilmente a scontrarsi con la pratica della conservazione e del restauro. Se infatti da un lato le pratiche conservative hanno come missione programmatica, come recita la Carta del Restauro, quella di "mantenere in efficienza, […] facilitare la lettura e […] trasmettere integralmente al futuro le opere"[11], sia attraverso misure passive di salvaguardia sia per via di interventi diretti - ossia di restauro propriamente detto - dall'altro le opere sulle quali si vorrebbe intervenire rifiutano, come appena delineato, i trattamenti proposti. Achille Bonito Oliva addirittura propone di "seppellire gli artisti con le loro opere"[12] operando così un'"eutanasia" dell'opera d'arte piuttosto che il suo restauro, per rimanere fedeli alla natura mortale dell'opera

Félix González-Torres, *Untitled (USA Today)*, 1990. Caramelle.
(http://www.contemporaryartdaily.com/2011/03/felix-gonzalez-torres-at-mmk/. Consultato il 05/04/2016).

8 Cfr. intervista a Piero Gilardi in *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al 'Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea'*, a cura di S. Angelucci, Nardini, Firenze 1994.
9 P.P. Calzolari, *Ascoltare la materia*, in *In opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, a cura di Isabella Villafranca Soissons, Marsilio, Venezia 2015, p. 46.
10 *Ivi.*
11 *Carta del Restauro 1972*, in C. Brandi, *Teoria del restauro* (1963), Einaudi, Torino 2000, p. 135.
12 A. Bonito Oliva, *L'arte è imperitura, l'opera d'arte una fregatura*, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 185.

d'arte contemporanea. Ogni azione diversa rappresenterebbe, per alcuni critici e storici come Carboni e lo stesso Bonito Oliva, un'illecita re-impermeabilizzazione al passaggio del tempo e quindi un tradimento della sua essenza, poiché corrisponderebbe a equipararla a quella di un'opera d'arte tradizionale[13]. L'accostarsi alla conservazione dell'arte contemporanea come a quella di tutta l'arte a essa precedente è tuttavia un approccio che continua a essere tutt'ora ampiamente condiviso, in quanto basato su tecniche e strumenti teorico-pratici collaudati e perfezionati da una pratica ripetuta e secolare che li ha resi tanto affidabili da garantire un livello minimo di certezza di successo. Questa presunta infallibilità, soprattutto dei dispositivi teorici tramite i quali analizzare le opere - tra cui spicca la teoria brandiana di cui si parlerà nel capitolo successivo - ha condotto talora a un fraintendimento delle opere contemporanee e alla convinzione che si possa applicare anche a queste, con qualche lieve modifica, le pratiche conservative riservate all'arte tradizionale. Tuttavia ritengo che l'utilizzo dei medesimi criteri di studio e, di conseguenza, di intervento, comporti in maniera irreparabile poiché implicita la distorsione dei significati multi-strato dell'opera e rischi inevitabilmente di comprometterne la percezione e quindi l'efficacia comunicativa.

Già Michele Cordaro, nel Convegno di Prato del 1994, constatò che se l'opera non è fatta per durare, allora si potrà procedere solamente a un'approssimazione per ricordo o alla documentazione di un evento, poiché ogni intervento di restauro sarà inevitabilmente un'operazione forzata e pretestuosa, non solo perché le istruzioni dell'artista saranno manchevoli e parziali, ma anche perché la documentazione tramite mezzi fotografici e video, vittime anch'essi di invecchiamento e degrado, non concederà abbastanza vita alle opere da permetterne una corretta storicizzazione. E in ogni caso, anche laddove si vogliano utilizzare questi strumenti, essi si dimostreranno inefficaci alla salvaguardia dell'opera in quanto verranno perse non solo informazioni, funzioni e testimonianze vitali alla sua efficacia, ma soprattutto il senso della dialettica che l'opera contemporanea richiede, con quella provocazione di esperienze legata esclusivamente al materiale primo e originario. A queste considerazioni farà eco ancora una volta Biasi, inasprendo i termini quando affermerà che "il desiderio di far sopravvivere l'oggetto a qualunque costo è un'operazione forzosa, una forma di falsificazione dell'opera, che distrugge una parte fondamentale del messaggio"[14], allineandosi e talvolta citando a sua volta Luigi Barzini jr. quando scriveva, già nel 1961, che bisognava "guardare alla caducità come nuovo valore artistico"[15].

Nonostante il livello di condivisibilità di queste teorie sia elevato (quello di applicabilità effettiva molto meno), bisogna tenere a mente un fatto ben preciso: "il restauratore restaura", come sottolinea Giorgio Bonsanti[16]. Un restauratore che decida di non intervenire in maniera né attiva né passiva su alcune opere volterebbe le spalle alla sua professione in base a considerazioni

13 Cfr. M. Carboni, *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico* in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea,* a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013.

14 A. Biasi in O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005, cit. p. 53.

15 L. Barzini in A. Biasi, *Si restaura l'arte d'oggi. Che bello!* in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Allemandi, Torino 2005, cit. p. 158.

16 G. Bonsanti, *Proposte per una teoria del restauro del contemporaneo,* in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013, p. 129.

che esulano parzialmente sia dalla sua etica che dalle sue mansioni. Eppure, quando la veste materiale dell'opera d'arte assume allo stesso tempo, paradossalmente, l'importanza massima e minima (massima perché il significato coincide con la sua sostanza, minima perché ciò che assume rilievo maggiore risulta essere l'idea, piuttosto che la sua concretizzazione, che sta come la parola scritta al significato) non ci si può non interrogare sul comportamento che un restauratore dovrebbe tenere. Nel momento in cui il modo di fare arte cambia perché la percezione delle funzioni e delle caratteristiche dell'operato artistico muta radicalmente, è opportuno ripensare la pratica conservativa, con una nuova etica e strumenti diversi, mandandola incontro a una trasformazione analoga e parallela, oppure ci si può limitare a revisionare le precedenti teorie per adattarle alle opere della stretta contemporaneità, rinnovando gli strumenti analitici sostituendo i termini adatti esclusivamente all'arte tradizionale con quelli di nuova formazione?

L'interrogativo si riveste di ulteriori livelli di complessità se si considera che accanto alle problematiche di tipo teorico se ne vengono a creare anche altre di tipo pratico. In primo luogo, poiché ora i materiali impiegati hanno un'infinita possibilità di morfologie prima impensabili, la gamma di prodotti di fabbricazione industriale sdoganata ricopre potenzialmente l'intero spettro di questa produzione.

Dalle vernici[17] ai giocattoli, dagli adesivi alla carta oleata alle vanghe, il riconoscimento preciso dei materiali di cui le opere sono composte è reso assai arduo dalla loro elevata varietà di composizione, siano essi plastiche, metalli, legni,..., diversa per ogni azienda produttrice. A complicare il processo d'identificazione concorrono a loro volta le denominazioni con le quali i materiali sono commercializzati. Se da un lato le denominazioni generiche non forniscono informazioni sufficienti a proposito delle componenti specifiche, rendendo quindi impossibile una comprensione approfondita delle caratteristiche fisiche e chimiche, dall'altro i marchi commerciali traggono in inganno a causa della loro estrema variabilità[18], essendo largamente presenti prodotti nominalmente uguali ma con composizioni differenti, prodotti diversi con gli stessi nomi e, viceversa, prodotti simili o addirittura identici con nomi diversi. Si pensi solo alle innumerevoli varianti del polimetilmetacrilato (PMMA), comunemente noto con il suo marchio commerciale più famoso, ossia Plexiglas®: il numero di aziende che lo produce è nell'ordine delle centinaia, e ognuna lo commercializza con uno o più nomi a seconda dell'uso finale del materiale, la cui composizione di conseguenza varia leggermente per adattarsi alle necessità del settore in cui viene impiegato, dal campo medico a quello illuminotecnico, dai monitor LCD alle teche museali. La resistenza e la performatività di questa sconfinata varietà di materiali

17 Per esempio, nel Colour Index International, redatto ogni anno dalla Society of Dyers and Colourists (SDC) e dalla American Association of Textile Chemists and Colourists (AATCC), sono registrati più di 27,000 prodotti, suddivisi tra pigmenti, coloranti e coloranti al solvente, ognuno con un diversa composizione e un diverso bilanciamento tra colorante essenziale e additivi, la cui varietà è a sua volta estremamente alta, a seconda delle proprietà che il colore deve possedere e degli usi finali. Si deve però supporre che il numero dei prodotti in circolazione (senza contare poi quelli che sono andati fuori produzione ma ancora reperibili) è verosimilmente assai più elevato, poiché l'Indice viene aggiornato in base alle richieste di inserimento presentate dai produttori - e non è certo insensato pensare che in molti non si adoperino in questo senso.

18 Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005.

sono testate per utilizzi diversi da quello artistico, e la loro durabilità calcolata nell'ambito dei compiti che dovranno svolgere, consapevoli che un giorno, a causa dell'utilizzo ripetuto, si usureranno, abbassando la qualità delle prestazioni, e che richiederanno inevitabilmente di essere sostituiti con prodotti analoghi, dalle caratteristiche chimico-fisiche migliorate grazie alle innovazioni nelle tecniche di produzione. Nonostante il loro impiego in opere d'arte non li sottoponga agli stessi stress che subirebbero se fossero utilizzati per il loro proposito originale, e si può quindi ipotizzare una vita mediamente più lunga per questi materiali, la maggior parte di essi non è stata progettata per affrontare i secoli, ma per funzionare al massimo della propria efficienza fino al successivo avanzamento tecnologico. Se fossero trascorsi abbastanza decenni dai primi utilizzi di questi materiali in ambito artistico, si potrebbe affrontare il problema del loro degrado come si fa per i materiali tradizionali, attraverso test ripetuti di invecchiamento accelerato e standard di metodo avvalorati da una pratica consolidata. Eppure è passato poco più di mezzo secolo (con l'eccezione delle sculture di Naum Gabo, alcune delle quali risalgono agli anni Venti) dalla realizzazione di queste opere, e la questione della loro conservazione è stata avanzata da appena venticinque anni: nel periodo di tempo trascorso tra la loro creazione e i primi dubbi sulla loro durata sono stati immessi e ritirati dal mercato una quantità innumerevole di prodotti, di molti dei quali si è probabilmente finito per ignorarne l'esistenza. L'assenza di informazioni affidabili circa il numero e le specifiche tecniche di questi materiali, nonché la mancanza di una prassi analitica abbastanza iterata da fornire una quantità sufficientemente elevata di dati, hanno come conseguenza principale quella di impedire una conoscenza precisa dei cambiamenti subiti dai materiali nel tempo e delle loro risposte alle condizioni ambientali, così come del loro specifico processo di degrado; allo stesso tempo limitano il numero di dati relativi all'effettiva efficacia delle tecniche di restauro e conservazione e alla reazione dei materiali ai quali vengono applicate, rendendo così necessari esami e test per ogni opera su cui si dovrà intervenire.

La soluzione che più di altre al momento corre in soccorso al restauratore nell'affrontare questo dispendioso (e talvolta inconcludente) processo di analisi è la documentazione. La raccolta della maggior quantità possibile di informazioni riguardanti un'opera risulta indispensabile non soltanto ai fini di una conoscenza pratica della sua costituzione fisica e della sua storia, ma anche per comprendere le circostanze e le motivazioni che hanno portato alla sua creazione, ossia le ragioni che stanno dietro alla scelta di una determinata forma artistica e di particolari materiali e strumenti, nonché la natura di quei significati che attraverso tali scelte si vorrebbero comunicare. Per essere il più precisa possibile, questa dovrà contenere:

- la lista dei materiali utilizzati, con inclusi, laddove disponibili, i nomi dei produttori ai quali fare riferimento per ottenerne la composizione;
- la descrizione delle tecniche impiegate, includendo tempi, strumenti e procedimenti; auspicabile ma purtroppo rara è la presenza (o, nel caso l'artista sia ancora vivente, la possibilità di realizzare) fotografie e filmati dell'artista all'opera;
- fotografie e filmati dell'opera non appena l'artista la consideri conclusa, nel momento in cui questa acquista le sue fattezze definitive, come concepite dall'autore;
- interviste e dichiarazioni dell'artista, il più vicine possibile, a livello temporale, all'effettiva

realizzazione dell'opera in questione, per evitare di incorrere nel pericolo di un cambiamento di poetica, di convinzioni artistiche, di atteggiamento nei confronti della propria opera, di priorità, etc.;
- letture critiche e analisi dell'opera dell'artista;
- la cronologia degli spostamenti e delle mostre a cui l'opera ha preso parte;
- la lista dei *condition reports* effettuati in ordine cronologico.

In assenza di tale documentazione, e talvolta anche nei casi in cui, pur essendo presente, è incompleta e parziale, ogni intervento di conservazione e restauro risulta potenzialmente rischioso, in quanto la mancanza di preziose informazioni potrebbe deviare il restauratore da una corretta comprensione dell'opera e condurre a manovre speculative[19] che ne comprometterebbero il vero significato. Se il reperimento delle prove documentarie che potremmo definire *secondarie* (fotografie dell'opera compiuta, elenchi di spostamenti, mostre e *condition reports*, saggi critici) è una mansione esclusiva del restauratore, per quelle che a cui invece ci si può riferire come *primarie* (lista di materiali e tecniche, interviste) la collaborazione dell'artista è quanto mai fondamentale - il cui ottenimento, al contrario, è tutt'altro che sicuro. La diffidenza è infatti un sentimento tutt'altro che raro, come testimonia l'opinione di Voebe de Gruyter: "La documentazione non è parte del lavoro e non dovrebbe mai essere considerata tale"[20].

E' compito del restauratore, e non dell'artista, assicurarsi che l'essenza dell'opera rimanga tale e attiva, così come rientra tra i suoi obblighi raccogliere le informazioni necessarie alla salvaguardia dell'opera. E questo perché in molti casi, come già detto, l'artista si cura semplicemente di creare, privilegiando l'espressione immediata alla tutela della sua eredità artistica, lasciando al restauratore il dovere - che del resto gli è sempre appartenuto in maniera pressoché esclusiva - di salvarlo dalla polvere nel momento in cui la sua importanza e il suo valore vengano riconosciuti. Eppure, anche nel caso in cui l'artista contribuisca rendendo note le sue intenzioni e i suoi mezzi, la buona riuscita delle operazioni conservative non è per nulla assicurata, dal momento che la collezione di questi stessi dati provoca la comparsa di complicazioni di nuova natura.

In primo luogo si deve considerare la potenziale inaffidabilità e lacunosità delle informazioni condivise dall'artista: se questi rimane vago nella redazione delle sue tecniche e dei suoi procedimenti, o se non pone le domande corrette ai produttori da cui si rifornisce di materiali circa la loro resistenza e applicabilità[21], l'iniziativa si rivela ai limiti dell'inutilità. Troppo spesso infatti gli artisti mancano delle competenze tecnico-scientifiche necessarie per accostarsi e manovrare, a un livello certamente più rozzo di quello metaforico a cui fanno

---

19 Cfr. *Ibid.*

20 V. de Gruyter in *Seminar 15: Working with artists in order to preserve original intent*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999, cit. p. 398.

21 Cfr. P. Keune, *Standards for art materials are needed: join forces now*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999.

solitamente riferimento, gli eterogenei materiali di cui si avvalgono. La questione è ancora più intricata laddove l'artista deleghi la realizzazione dell'intera opera, rendendosi autore e padre esclusivamente dell'idea. A questo proposito, si prendano come esempi analoghi ma fondamentalmente opposti Sol LeWitt e Ai Weiwei. Nel caso dell'artista americano, la realizzazione dei *Wall Drawings* è a carico o sotto la diretta supervisione dei suoi assistenti, istruiti secondo precise indicazioni dall'artista stesso nel corso di lunghi anni di stretta collaborazione. La sopravvivenza dell'opera di Sol LeWitt è quindi legata alla trasmissione di un rigoroso *know-how*, e per quanto questo preveda operazioni pratiche tanto basilari da essere replicabili praticamente da chiunque, solamente le opere realizzate o supervisionate dagli assistenti di LeWitt potranno essere considerate "autentiche", poiché discendono senza intermediazioni dalla sorgente originaria di quell'idea. Per quanto riguarda Ai Weiwei invece la realizzazione delle opere è affidata a botteghe e laboratori d'artigianato cinese che si inseriscono in una tradizione in molti casi millenaria, che prevede abilità altamente esercitate e consolidate, apprendibili solo attraverso uno studio lungo e sistematico. Da un lato quindi l'assenza di informazioni risponde al preciso volere di affidare esclusivamente a certe persone la trasmissione dell'eredità artistica, per la quale di conseguenza non è previsto un restauro di tipo tradizionale - alcuni direbbero che queste opere addirittura non prevedono alcun restauro, nascendo e morendo a ogni mostra in cui vengono esposte, ma in realtà vengono conservate nella memoria e nella comunicazione rinnovata di volta in volta da assistente ad assistente. Questo sarà ciò a cui assicurare la continuità. Dall'altro, al contrario, la mancanza di informazioni è da imputarsi all'utilizzo di tecniche e materiali parzialmente sconosciuti all'artista, e bisognerà sperare che le botteghe che tramandano quelle tradizioni, nel momento in cui si dovrà procedere al restauro, siano ancora vive per poter reperire le informazioni e i dati necessari, soprattutto se si considera l'estrema variabilità delle medesime tecniche all'interno di officine diverse.

Si dovrà inoltre considerare che nonostante la completezza delle informazioni ottenute, i materiali di cui l'opera è costituita spesso sono comunque condannati a un rapido degrado, nonostante le misure di conservazione preventiva adottate per salvaguardarne l'esistenza. Le materie plastiche, che costituiscono larga parte dei materiali non tradizionali impiegati in arte, sono un caso eclatante, data la loro scarsa resistenza all'azione combinata dell'ossigeno e della luce (ma anche del calore, dell'umidità e degli agenti atmosferici), che nel giro di qualche decennio inducono prima un indebolimento a livello molecolare che poi si traduce in un perdita di proprietà meccaniche e fisiche, facendo comparire fessurazioni, spaccature fino ad arrivare allo sbriciolamento del materiale.

Infine, se le intenzioni dell'artista si pongono in aperto contrasto con quelle che sono le naturali propensioni del restauratore, ossia quando l'artista decreti di lasciar libero il tempo di fare il suo corso e sgretolare le sembianze terrene dell'opera, nonché in quei casi in cui l'elemento effimero sia parte integrante ed essenziale del significato dell'opera, è realistico pensare che il restauratore si farà davvero da parte, permettendo al tempo di fare il suo corso e sgretolare le sembianze terrene dell'opera?

A questo proposito risulta di particolare interesse notare come, se da un lato le iniziative

e i progetti per favorire la *good practice* delle interviste sono fioriti nel corso degli anni[22], dall'altro alcuni restauratori e storici al contrario rimangono scettici circa l'effettiva utilità di ascoltare l'opinione degli artisti. C'è chi, come Carboni, che sancisce una separazione, nell'arte contemporanea, tra l'autore e la sua opera, la cui dimensione pubblica è talmente ampia da comprendere nel suo pubblico l'artista stesso, che quindi perde il potere sulle sue creazioni, ormai autonome e indipendenti. La rilevanza e l'incisività dell'artista iniziano ad assottigliarsi non appena questi ha compiuto la sua funzione creatrice, il cui termine immette l'opera nel mondo, lasciandola libera di tessere relazioni con le altre entità e di affrontare la realtà scorrevole delle cose secondo i modi dettati dalla sua intima natura. La voce dell'artista viene così ridotta a un sibilo dalla sua incapacità di controllare il destino delle proprie opere, rendendola flebile quando si tratta di metter mano alle sue creazioni. Altri invece, adottando il punto di vista e le esigenze dell'istituzione museale, ritengono avventato affidarsi esclusivamente all'opinione dell'artista, poiché potrebbe dimostrarsi inappropriata rispetto alle (presunte) necessità dell'opera[23] o non aderire alla prospettiva storico-artistica dalla quale la si osserva[24]. Altri ancora, come van Wegen, addirittura rifiutano di prestar orecchio alle parole dell'artista: "The work and the maker are not interchangeable. The interpretation of contemporary art is the task of the art historian. […] Elevating the artist as an authority on various questions of preservation is putting the problem and responsibility for a solution where it does not belong. […] The fact that the artists are not the best spokepersons on the meaning of their work is already apparent from their decision to express themselves in an artwork in the first place."[25]

Il che spiega perché, anche quando l'artista sia consapevole della transitorietà della sua opera e anzi la ricerchi, si sia comunque tentato di procedere alla riparazione dei danni pur di rendere l'opera esponibile. E' il caso di *Aught* (1968) di Eva Hesse, composta da quattro pannelli di tela spennellati di lattice naturale, che già a metà anni Novanta, in corrispondenza dello spessore della zona perimetrale, era diventato appiccicoso e aveva cominciato a gocciolare. Per poterla esporre in occasione della monografica dell'artista tedesca tenutasi al SFMOMA nel 2002 si è di conseguenza proceduto all'applicazione di un supporto di mussola sul retro di ognuno dei quattro pezzi, per aumentare il grado di coesione del lattice ed evitare così sia lo

---

22 Basti pensare alla *Voices in Contemporary Art* (VoCA), l'organizzazione fondata nel 2006 con l'obiettivo di documentare l'attività artistica degli artisti contemporanei tramite interviste da mettere a disposizione di un network sempre crescente di curatori, restauratori, altri artisti, ecc., o al progetto di ricerca Inside Installations, attivo dal 2004 al 2007, il cui compito era quello di stilare delle linee guida per la salvaguardia, la conservazione e il riallestimento delle installazioni, basandosi sulla collaborazione diretta con gli artisti.

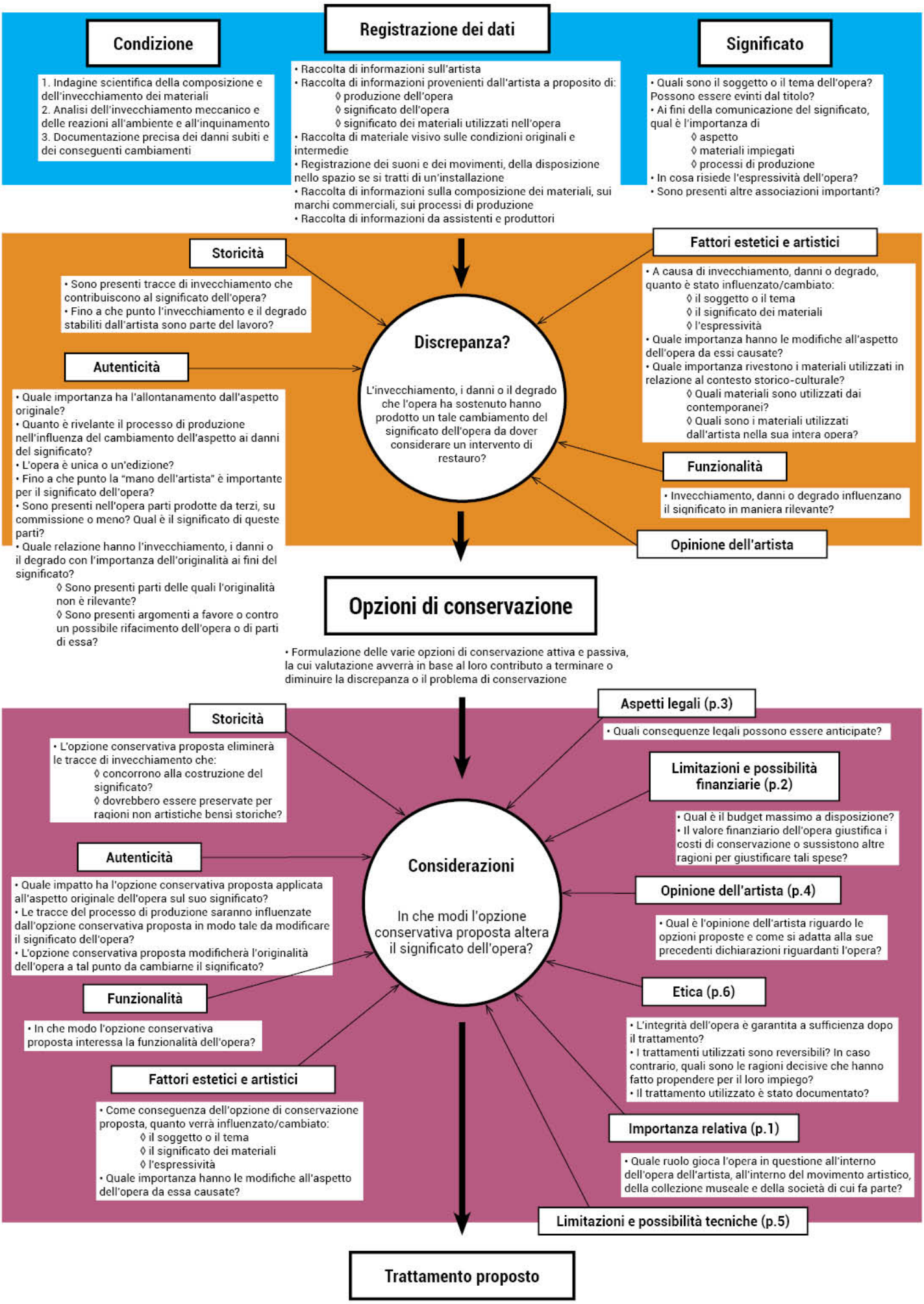
23 Cfr. D. Petovic in *Seminar 15: Working with artists in order to preserve original intent*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999, cit. p. 396.

24 Cfr. M. Bosma, *Ivi.*

25 D.H. van Wegen*, Between fetish and score: the position of the curator of contemporary art*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999, p. 206.

sbriciolamentoche la liquefazione[26], nonostante le testimonianze degli assistenti e degli amici della Hesse evidenzino chiaramente quanto l'artista fosse contraria a qualunque tipo di restauro e considerasse le sue opere come un qualcosa di passeggero[27].
Uno dei modelli più accurati, che suggerisce la prassi ideale da seguire, e che mette in luce la natura controversa e ambigua del restauro dell'arte contemporanea è il Decision Making Model (DMM), elaborato nel corso del progetto "Conservation of Modern Art". Dopo la raccolta di tutti i dati necessari, si deve procedere all'analisi di quanto sia compromessa l'opera, ossia la valutazione di quanto la sua condizione attuale comprometta il suo significato e la sua capacità di comunicarlo al pubblico. Vari sono gli elementi che concorrono, e implicano una ricerca il più possibile approfondita, e il più possibile messa in prospettiva, del senso e della comprensione dell'opera. Ciononostante, quando si sarà definita, per quanto in maniera approssimata, la natura dell'opera, si dovranno fare i conti con le difficoltà pratiche e le considerazioni sopra elencate. Lo scontro tra le necessità teoriche e le effettive possibilità pratiche, che converge nella quinta fase, quella delle "considerazioni" implica che la scelta finale avrà inevitabilmente l'aspetto di un compromesso, poiché si dovrà mediare tra esigenze, obblighi e limitazioni di diverso tipo, ognuna delle quali con un suo peso relativo che concorrerà alla scelta finale del male minore, la perdita di fronte alla quale si sceglie di chiudere gli occhi, poiché infine non è possibile non istituire delle scale gerarchiche in base alle quali valutare le opere[28]. Secondo van Wegen la scelta non è che tra due opzioni principali: da un lato l'opera come dichiarazione, in cui il criterio da rispettare è il potere espressivo, e l'aspetto esteriore va preservato anche a spese del materiale originale; dall'altro c'è l'intenzione di non intaccare il materiale originale in quanto unica espressione oggettiva della *Kunstwollen* dell'opera. Dal punto di vista del restauratore ciò appare senza dubbio vero: la relazione fondamentale che fa vivere un'opera coinvolge solamente due termini, ossia il suo significato e i materiali da cui è composta (come del resto è chiaramente evidenziato dal DMM). Quando questo rapporto diventa conflittuale, o per lo meno viene interpretato come tale, la disputa si risolverà inevitabilmente a favore dell'uno o dell'altro.
Eppure talvolta - se non addirittura nella maggior parte dei casi - le sei precondizioni pongono pesanti limitazioni alle misure conservative messe effettivamente in atto, rispondendo, a differenza delle considerazioni fatte dai restauratori e dai curatori, a imperativi molto più pressanti e concreti, soprattutto quelli di stampo economico. La variabilità delle opzioni attuabili dipende principalmente da chi risponde a queste domande, a seconda dei valori che ritrova nell'opera e che vuole di conseguenza preservare. Un'operazione di mediazione, di perizia diplomatica: una contrattazione tra i diversi *stake-holders* che fruiscono l'opera, una

26 M. Barger, C. Stringari, E. Sussman, *Eva Hesse, Expanded Expansion*, intervento in occasione della conferenza *The Object in Transition*, tenutasi presso il Getty Center di Los Angeles il 25 e il 26 gennaio 2008, https://www.youtube.com/watch?v=OHlb999NEB4 (consultato il 22/04/2016).
27 Cfr. L. Ostashevsky, *Should Science Save Modern Art?* (23/01/2014), in "Nautilus", Issue 9, http://nautil.us/issue/9/time/should-science-save-modern-art (consultato il 18/04/2016).
28 Cfr. D.H. van Wegen, *Between fetish and score: the position of the curator of contemporary art*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999, p. 206.



Tratto da 'The decision-making model' *for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999.

libbra della sua carne senza sangue per considerarsi salva. Inutile dire che non sempre ciò viene deciso è per il bene dell'opera, poiché nonostante si presenti come un modello normativo di stampo altamente democratico, dove ogni voce ha il diritto di parlare e la scelta finale viene presa soppesando ogni considerazione e le relative conseguenze, non è automatico che sia anche giusto: il peso delle prove fornite a favore di alcune opzioni e degli interessi dietro a esse può prevalere per ragioni che esulano dalle necessità dell'opera.

Le soluzioni trovate, per quanto siano il risultato di una ponderazione accurata ed equilibrino le varie forze in gioco, peccano comunque di un'inevitabile parzialità e di un'incompletezza intrinseca, identificata da diversi restauratori come van Wegen, Sonnino, Schwartzbaum, Veaute e Cottrer, con la mancanza di una prospettiva storica dalla quale guardare indietro alle opere contemporanee. L'impossibilità di una valida storicizzazione (differente da quella frettolosa di cui si è parlato nel capitolo precedente) impedisce la costruzione di una solida interpretazione dell'opera, operazione problematica anche a distanza di secoli data non solo la continua ricerca e scoperta di nuove fonti e nuovi indizi, ma anche il continuo cambiamento di gusto, prospettive estetiche e approcci all'arte. L'interpretazione che quindi si avrà di un'opera contemporanea sarà inevitabilmente fallace, difettosa e carente, poiché risulta impossibile scrivere la storia del presente mentre questo si sta svolgendo. Tuttavia, volendo intraprendere questo tipo di restauri, in cui è fondamentale la comprensione dell'opera come entità in cui la materia e il significato formano un *unicum* inscindibile, scomponibile solo a livello teorico e analitico, ci si deve accontentare degli strumenti di cui si dispone, per quanto frammentari e soprattutto limitati siano i risultati a cui conducono, come rimarca la restauratrice americana Daria Keynan in uno dei seminari tenuti in occasione della conferenza *Modern Art: Who Cares?*: "When he [il restauratore, che lavora come un "text editor"] restores an object, he fixes just one interpretation; by doing so, all future interpretations will depend on the conservator's understanding of the work at that time."[29]

Si comprenda attentamente quanto tutto ciò implichi: dal momento che "si conserva solo ciò che si conosce"[30], il rischio di trasmettere alla posterità dei falsi, in un senso ampio del termine, è notevole, dato il pericolo costante di lacune interpretative, vuoti di significato non riempiti quando l'opera è integra e che a maggior ragione non potranno esserlo quando questa comincerà a sgretolarsi, destinati a diventare irrecuperabili una volta occultati da interventi di restauro che nella maggior parte dei casi peccano di irreversibilità, comportando una sostituzione integrale delle parti originali. Si avrà così una stratificazione di decodifiche successive, ognuna costruita e raffinata dagli elementi che l'ultima lascia trasparire. Eppure da sempre ogni interpretazione è un'operazione rischiosa, non è certo una prerogativa dell'arte contemporanea: in quanto segno inequivocabile della propria epoca, si assimilerà di un'opera ciò che si è in grado di capire e

---

29 D. Keynan in *Seminar 15: Working with artists in order to preserve original intent*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999, cit. p. 321.

30 G. De Marchis in E. Sonnino, *Sulla conservazione e la gestione dei prodotti artistici non tradizionali. Esperienze e riflessioni*, in *Conservazione dell'arte contemporanea: temi e problemi. Un'esperienza didattica*, a cura di P. Iazurlo, F. Valentini, Il prato, Saonara 2010, cit. p. 79.

di accogliere in base agli strumenti a disposizione, lasciando ad analisi future il compito di rintracciare quegli elementi fondamentali ancorati a una storia che può essere apprezzata solo in prospettiva. I problemi di metodo del restauro dell'arte contemporanea sono riconducibili proprio a questa mancanza di distanza temporale, che influenza tale attività sia a livello pratico, a causa della carenza di conoscenze scientifiche circa il comportamento dei materiali, sia a livello teorico, poiché l'impossibilità di una reale storicizzazione e la conseguente scarsità di consapevolezza dell'effettivo valore culturale, artistico e sociale delle opere impedisce un'accurata operazione di scrematura, rendendo inevitabile un recupero indistinto di quanti più oggetti possibili. Ma considerata la brevità intrinseca della vita delle opere, se non le si vuole consegnare all'oblio occorrerà restaurare tutto ciò che è avvertito come significativo e già in un certo modo precocemente storicizzato - dal momento che già trova posto dentro un museo - perché il rischio che si corre è altrimenti troppo grande.

2. Il fantasma di Cesare Brandi

Nonostante le opere contemporanee presentino una complessità intrinseca estranea alle loro antenate che ne ostacola un agevole inserimento in una prospettiva storica, nonché un ancoraggio a interpretazioni e valori definitivi, per molto tempo si è continuato a fare un affidamento pressoché totale sulla teoria brandiana, trascurando, dal punto di vista del restauro, qualunque differenza che non risiedesse nell'aggiornamento e modernizzazione dei materiali. Con i progressi nell'ambito della storia e della critica d'arte, raggiunti grazie all'aumento della distanza storica rispetto alle opere e che hanno portato a una maggiore comprensione della complessità sia semantica che fisica dei loro materiali, e all'intensificazione del numero di occasioni di riflessione e discussione sulle metodologie di restauro, in molti hanno sottolineato la necessità di una revisione, almeno parziale, dei principi brandiani. Anche laddove sia stato reso manifesto un cambiamento dell'oggetto del restauro, le attitudini e l'apparato teorico-metodologico, che considerano il restauro un atto critico all'insegna del rispetto dell'opera e dell'intenzione di proseguirne la vita, sono rimaste intatte[31]. Persino in strumenti che si inseriscono in una metodologia di respiro più ampio, come ad esempio il DMM di cui si è appena parlato, i principi di Brandi rientrano fra le considerazioni riguardanti l'etica del restauro, elevati così al rango di *best practice* e arricchiti di un massiccio valore morale. Spontanea sorge la domanda sul perché, essendo cambiata la natura dell'arte e il modo stesso di fare arte, tanto da poter dire che siamo in presenza di un'arte del tutto nuova, non si possa ricorrere a una ugualmente nuova teoria del restauro, cucita addosso all'arte contemporanea e ai suoi problemi esistenziali. Viene da chiedersi anche il perché non si possa concedere all'arte tradizionale il privilegio di una teoria del restauro perfettamente adattata alle sue esigenze, che invece deve essere piegata per poter essere applicata anche a entità così aliene. Infatti, mutando

31 Cfr. G. Bonsanti, *Proposte per una teoria del restauro del contemporaneo,* in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013 e cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005

il concetto di arte, la quasi totalità delle direttive brandiane rischia di ritrovarsi drasticamente deformata, forzata nella matrice di una *forma artis* differente.

Seppure il riconoscimento debba avvenire ogni volta nella singola coscienza, in quel momento stesso appartiene alla coscienza universale.[32]

In Brandi l'opera d'arte è universalmente tale, apparendo con la stessa intensità sulla soglia di ogni coscienza e ricreando continuamente la medesima esperienza che diventa quindi condivisa e condivisibile, in un generale accordo di riflessioni e intenti. La teoria di Brandi è facilmente applicabile all'arte tradizionale perché in passato le qualità e i valori apprezzati, a livello estetico, tecnico e morale, erano ben definiti, e ciò che nobilitava le creazioni di un artista era manifesto e condiviso, semplificando così il processo di riconoscimento di un'opera d'arte e la sua distinzione da altri tipi di produzioni artigianali.
Ora che i valori tradizionali sono stati pensionati (se non a livello di pubblico, sicuramente a livello storico ed economico) e non sono stati sostituiti (come ben anticipato dall'operato del Dada e di Marcel Duchamp), riconoscere un'opera d'arte tra i tanti ed eterogenei prodotti artistici contemporanei può risultare assai complicato[33]. L'istanza estetica di cui parla Brandi, attinente a un'interpretazione novecentesca della nozione di "estetica", riguardante la definizione di opera d'arte e di arte nella sua totalità, e qui riferita all'artisticità che fa di un'opera un'opera d'arte, viene così messa in grande dubbio, mancando ormai il consenso proprio sulle condizioni estetiche stesse, dal momento che i parametri su cui si basavano le vecchie certezze sono definitivamente cambiati.

Si restaura solo la materia dell'opera d'arte.[34]

In base al primo assioma, l'intervento deve essere limitato esclusivamente alla componente fisica dell'opera in quanto luogo della manifestazione dell'immagine da cui dipendono la trasmissione e la ricezione. Presiedendo alla possibilità del riconoscimento, è quella la facoltà che la conservazione mira a preservare. Inoltre si restaura solo la materia e non l'immagine poiché, nonostante siano "elementi coestensivi", è nell'immagine che risiede l'istanza estetica che conferisce all'opera la sua singolarità e pertanto non deve essere alterata, altrimenti il messaggio che comunica verrebbe inevitabilmente deformato. Per quanto questo sia valido anche nell'arte contemporanea, non si può non mettere in evidenza uno *shift* nel "cosa" viene comunicato: dall'immagine si passa all'idea, che dovendo rimanere ugualmente intatta pone non pochi problemi di metodo. Se nell'arte tradizionale il restauro dell'immagine comporta

32 C. Brandi, *Teoria del restauro* (1963), Einaudi, Torino 2000, pp. 6-7.
33 Tra l'altro, la locuzione comunemente usata di "opera d'arte" coniuga la definizione medievale di ars liberalis con il concetto estetico di derivazione romantica, ed è quindi legata alla maestria di determinate tecniche per la comunicazione di un valore estetico. Tuttavia, pur rigettando l'arte contemporanea questo tipo di esperienza estetica avente a che fare con l'idea di "bellezza", si continua a utilizzare il termine "opera d'arte", con le tutte le implicazioni che reca con sé. Verrebbe da chiedersi se sia corretto continuarlo a utilizzare, anche solo per comodità e convenzione linguistica.
34 C. Brandi, *Teoria del restauro* (1963), Einaudi, Torino 2000, p. 7.

la perdita dell'autorialità e quindi dell'autenticità e dell'originalità del messaggio - e può essere evitato con le dovute precauzioni rifiutando qualunque intervento troppo ardito nonché i cosiddetti "restauri di fantasia", nell'arte contemporanea risulta più facile snaturare l'idea poiché, a differenza dell'arte precedente in cui ciò che si restaura lo si ha davanti agli occhi in forma materiale e tangibile, l'idea non può essere vista e toccata nella sua interezza, essendo costituita anche da parti immateriali, come allusioni e riflessioni filosofiche che le componenti concrete hanno solo il compito di suscitare, o comunque esterne all'opera in sé, come le interazioni con gli agenti atmosferici e con il pubblico. Non solo le esigenze dell'opera rimangono quindi talora oscure, ma la scarsità di strumenti per comprenderla, di cui si è già parlato, comporta un rischio elevato di travisare il suo significato e di non identificare l'idea e le fattezze e i materiali in cui si incarna. Ne consegue che, per quanto venga perpetuata la coincidenza tra materia e ciò che questa veicola, la loro identità non potrà non essere di tipo diverso. Nell'arte tradizionale infatti la materia ha un ruolo meramente di supporto: è necessaria ma non ha un significato se non come veicolo. In sé non significa nulla, è inerte. Nell'arte contemporanea, al contrario, la materia è spesso il significato. Pertanto, se l'opera d'arte continua sì a essere un intero - l'unicum di cui si parlava prima - non sarà più definita dalla coniugazione di istanza estetica e istanza storica, ma sarà sancita dall'unione di significato e materia - il fattore temporale considerato o come collaterale o, nel caso dell'arte con componenti effimere, come contribuente al significato dei materiali.

Il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.[35]

Nel secondo assioma si ha l'istituzione del rapporto dialettico tra le due istanze che per Brandi concorrono alla qualificazione dell'opera d'arte come tale, ossia quella estetica e quella storica. La placida conciliazione tra la necessità di preservare le testimonianze dell'invecchiamento e della storia dell'opera e l'imperativo di proteggere la sua artisticità si trasforma, in epoca contemporanea, nel principio di rigida esclusione delineato da van Wegen: un aut-aut tra la conservazione dei materiali originali indipendentemente dalla loro capacità di essere efficaci veicoli di significati e la sopravvivenza della completezza dell'idea anche a costo di vestirla di abiti non di marca e di seconda mano. Il compromesso brandiano, dalla risoluzione abbastanza agevole, si complica a tal punto da veder moltiplicarsi non solo il numero di esigenze in gioco, ma anche e soprattutto la natura di queste, che può esulare dall'ambito artistico o essere legata alla materialità dell'opera in maniera solo secondaria, come le considerazioni riguardanti la sua importanza all'interno della produzione dell'artista e della società di cui fa parte - indice del fatto che l'opera è uscita, sotto più aspetti, dal bidimensionale regno metaforico di cui faceva parte, ritrovandosi, ancor più profondamente di quanto immaginasse, immersa nella realtà delle cose. Ancora una volta, la messa in discussione dell'universalità dei valori artistici implica una

35 *Ibid.*, p. 8.

proliferazione delle dimensioni del problema e dei punti di vista sotto cui esaminarlo.

La materia come epifania dell'immagine dà allora la chiave dello sdoppiamento [...] che ora si definisce come struttura e aspetto.[36]

Nell'arte contemporanea la differenza tra queste due componenti si fa ancora più labile che nell'arte tradizionale, poiché talvolta vengono a coincidere e accade che l'aspetto di un'opera diventa la sua stessa struttura - dopo tutto, il dissolvimento del supporto nell'opera non può che generare una tale confusione dei ruoli e indistinguibilità delle parti, in cui vengono abolite le gerarchie espressive in favore di un'entità omogenea caratterizzata da un unico scopo condiviso. Basti pensare ancora una volta ai *ready-made*, o alle opere di Thomas Hirschhorn, in cui le conformazioni di cartone e nastro da pacchi che irrompono nella stanza sfondando il soffitto sono a un sol tempo ossatura e sembianza di se stesse, così da rendere una simile differenziazione tanto superflua quanto inutile: sono semplicemente ciò che sono, alleggerite dalla sparizione della distinzione tra un "interno" e un "esterno" che infine si dispiega in un unico limpido e chiaro livello di materia, trasferendo la complessità strutturale dall'opera concreta alla mente dell'osservatore. Anche in opere come *Candelabra with heads* (2006), in cui le figure sono quasi totalmente ricoperte dal nastro da pacchi e sembrano scomparire all'interno, le parti nascoste si dimostrano indispensabili alla creazione della fisionomia - e quindi dell'aspetto – finale.
Ma si pensi anche ai lavori di Nam June Paik, in cui tanto i video quanto i televisori in sé concorrono nella medesima misura alla produzione del significato. Gli apparecchi televisivi infatti non sono solamente supporti visivi ma materiali artistici veri e propri, dotati di una loro poetica e di una loro funzione in qualità di elementi scultorei, e talvolta l'artista impiega i loro peculiari meccanismi di funzionamento per dare vita alle forme e alle distorsioni delle immagini che si vedono sullo schermo. Gli unici tipi di arte che mantengono una qualche duplicità, oltre a quelle opere che si inseriscono nel filone della pittura e della scultura propriamente dette, sono la video-arte e la net-art, di cui l'ultima rappresenta un caso tutto particolare, non necessitando di un restauro del supporto dal momento che cambia di volta in volta a seconda di chi visiti la pagina web.

L'immagine è veramente e solamente quello che appare.[37]
L'unità figurativa dell'opera d'arte si dà in una con l'intuizione dell'immagine come opera d'arte.[38]

Alla luce dello *shift* verso l'idea, tutte quelle proposizioni e principi che si basavano sull'immagine necessitano di una rivalutazione. Poiché l'idea, pur assumendo una forma fisica concretizzandosi nei materiali, rimane comunque intangibile, soprattutto perché si costruisce

36 *Ibid.*, p. 10.
37 *Ibid.,* p. 15.
38 *Ibid.,* p. 16.

di una galassia di rimandi di significato, situazioni storiche, storie e ricordi che possono apparire solamente alla coscienza dell'osservatore e dell'artista, e pertanto richiederà misure conservative di natura differente rispetto a quelle riservate all'arte tradizionale.
A questo proposito, nei corollari 1 e 2 alla definizione di unità figurativa viene sancito come, nel caso l'opera risulti "fisicamente frantumata", "l'opera dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti" e "si dovrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei suoi frammenti originali contiene". Anche questo risulta assai problematico da mettere in pratica nell'arte contemporanea, dal momento che l'idea e i materiali che costituiscono le opere formano una sinergia talmente perfetta che nel caso uno dei due non sussista o non sia più operativo l'intera macchina smetterà di funzionare e non sarà che un rottame o un rifiuto. Da un lato, se scompare l'idea alla base dell'opera, ci si ritrova davanti a delle semplici cose accostate l'una all'altra e prive di una logica che le leghi insieme; dall'altro, l'opera contemporanea sussiste esclusivamente se tutte le sue parti sono presenti e attive, poiché prese singolarmente, smembrando l'opera, non sono che cose. La margarina, estrapolata dal contesto dell'opera di Beuys, non è che grasso per cucinare.

Non bisogna respingere il ristabilimento dell'unità potenziale fino a distruggere l'autenticità, e cioè sovrapporre una nuova realtà storica inautentica, assolutamente prevalente, all'antica.[39]
Un qualsiasi privilegio della materia sull'attività dell'uomo che l'ha foggiata, non può essere ammesso dalla coscienza storica, poiché l'opera vale per l'attività umana che l'ha foggiata e non per il valore intrinseco della materia.[40]

Tra gli elementi che rendono la teoria brandiana non del tutto adatta a un'applicazione contemporanea vi è anche il costante riferimento al concetto di autorialità e al valore a esso conferito, in cui l'autore prevarica la voce dell'opera con la sua presenza, ossia con l'attività manuale che l'ha foggiata, inestricabile dall'opera come unità. L'utilizzo di materiali di fattura industriale e beni di consumo, scelti proprio per le loro caratteristiche visive e per ciò che rappresentano nella loro forma attuale, nega volontariamente e a priori il tocco personale classicamente detto, che ora si identifica molto più spesso, come si vedrà con gli artisti dell'Arte Povera, con l'elaborazione di un vocabolario visivo composto da un ristretto numero di elementi precostituiti (non amorfi, come gli oli o il marmo) disposti secondo precisi schemi più o meno predefiniti. Diventa così un linguaggio fatto di forme e materiali piuttosto che di un determinato modo di manipolare la materia.
A proposito della riconoscibilità della firma dell'artista, non si può però non riconoscere come anche nell'arte contemporanea abbia una certa rilevanza, per quanto di natura diversa da quella dell'arte tradizionale. Se infatti nell'arte tradizionale questa è rintracciabile nella manualità e nella tecnica, nella scelta dei colori e dei modi di trattare i soggetti, che rappresentano quindi un denominatore comune dell'opera e le conferiscono una certa uniformità, nell'arte contemporanea l'operazione è più simile all'assegnazione di un marchio: le opere di un

39 *Ibid..,* p. 32.
40 *Ibid..,* p. 35.

medesimo artista risultano talvolta talmente eterogenee (e questo soprattutto dagli anni Novanta in poi, poiché ancora negli anni Settanta le ricerche dei singoli artisti si focalizzavano per lunghi periodi su temi e interrogativi di forma precisi e ben distinguibili gli uni dagli altri, anche all'interno di movimenti estremamente omogenei come il Minimalismo) o composte interamente da materiali pre-costituiti privi di alcun intervento manuale che l'attribuzione al suo creatore avviene esclusivamente per il significato e il senso che assumono all'interno della poetica dell'artista stesso.

Nonostante la lunga lista di differenze, nella teoria brandiana sono comunque presenti diverse considerazioni che mantengono la loro validità intatta anche quando vengono riferite alle opere contemporanee e che non si possono ignorare in quanto da un lato portano ad alcune analogie metodologiche, mentre dall'altro chiarificano i motivi per cui si continuano a mantenere i principi brandiani come punti saldi della pratica del restauro.

In primo luogo il concetto di *rudero* è applicabile integralmente alle opere contemporanee: nel momento in cui un'opera non è più riconducibile alla sua unità potenziale (in base alla definizione estetica del *rudero*), questa non rimane altro che una mera testimonianza di un passato artistico irrecuperabile (secondo la sua definizione storica). Nelle opere contemporanee, laddove si perda il significato e l'idea alla base dell'opera è perché si sarà privilegiata la seconda opzione ipotizzata da van Wegen, ossia la conservazione della materia originale in quanto *Kunstwollen* dell'epoca, e l'opera sussisterà esclusivamente in qualità di documento storico. Esempi di questo approccio sono la decisione di non sostituire i motori obsoleti delle opere semoventi con altri di nuova fattura, o la riproposizione di un'installazione in un luogo diverso da quello per cui era concepita, pur con i medesimi materiali. Allo stesso modo, quando il materiale non venga più a sussistere l'idea persisterà esclusivamente come fotografia o filmato - si pensi a una performance o a un happening, ma anche alle opere a base di cibo, come quelle di Dieter Roth.

Invariato rimane il divieto di intervenire per "analogia" o "fantasia", poiché ci si deve limitare a svolgere i suggerimenti impliciti in frammenti e testimonianze per non snaturare e deformare il messaggio originale. Un discorso diverso va fatto però per il restauro di ripristino, poiché invece che bandirlo, nell'arte contemporanea andrebbe prima considerato quanto i segni del tempo impediscano la materializzazione dell'idea.

Infine la definizione di restauro come momento metodologico, in cui nel riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale giace l'imperativo morale della conservazione e trasmissione al futuro dell'opera, ossia proprio quel principio su cui la maggior parte dei restauratori e degli storici sembra concordare a prescindere dalla loro considerazione del resto della teoria, risulta essere anche il più ambiguo. Se da un lato lo scopo e il relativo intento morale del restauro risultano imprescindibili, dall'altro l'indecisione circa l'atto di identificazione e la mancanza di una reale storicizzazione rischiano di invalidare l'intera operazione. La messa in discussione della possibilità di un'epifania in presenza di un'opera è della stessa natura della critica mossa nel primo capitolo alla teoria di Danto: il capolavoro non è la manifestazione più alta di quell'entità metafisica che è l'arte, poiché entrambe vengono pensate e realizzate nell'ambito di una pratica umana definita dal momento storico-geografico in cui prende forma

e in base alla quale vengono valutate.

3. Il problema dell'autenticità

Dalla presunta universalità dell'opera d'arte, espressione pura e diretta di un al di là percepibile unicamente attraverso l'intuizione, scaturisce anche un altro ordine di postulati, riconducibili al dovere di preservarla nella sua forma originale e autentica, come del resto recita un altro assunto brandiano, per cui "La ricostruzione, il ripristino, la copia non possono neppure trattarsi in tema di restauro, da cui naturalmente esorbitano per rientrare unicamente nel campo della legittimità o meno della riproduzione a freddo dei procedimenti della formulazione dell'opera d'arte"[41]. Questo implica che, senza le dovute ricerche, studi approfonditi e documentazione necessaria, non si potrà procedere alla reintegrazione delle lacune e delle parti mancanti, e anche nel caso prove dell'immagine originale siano presenti, gli interventi effettuati dovranno essere chiaramente distinguibili, poiché la mimetizzazione di questi corrisponderebbe a trarre in inganno l'osservatore. Una falsificazione analoga si avrebbe nel caso in cui si sacrificassero i segni del passaggio del tempo, che per quanto secondari rispetto all'istanza estetica fanno parte della storia incancellabile dell'opera. Come avviene per gli uomini che le creano, le opere d'arte si presentano come il risultato della reciproca influenza tra la loro indole naturale e le vicende vissute decade dopo decade, e cancellare le tracce dell'una o dell'altra equivarrebbe a una maldestra lobotomia. Se si vuole che l'opera mantenga la sua aura[42], quell'elemento che è più una sensazione e che concorre, prima tra le caratteristiche proprie dell'opera o da essa suscitate, al suo riconoscimento in quanto opera d'arte, si dovrà dare voce esclusivamente al materiale e all'immagine originali. Se l'esperienza genuina dell'opera è ciò che infine si vuole realmente preservare, indipendentemente dalle divergenze a livello ideologico sul ruolo dell'opera d'arte, bisognerà riservare un'attenzione particolare sia alla sua unicità empirica che alla sua autenticità.

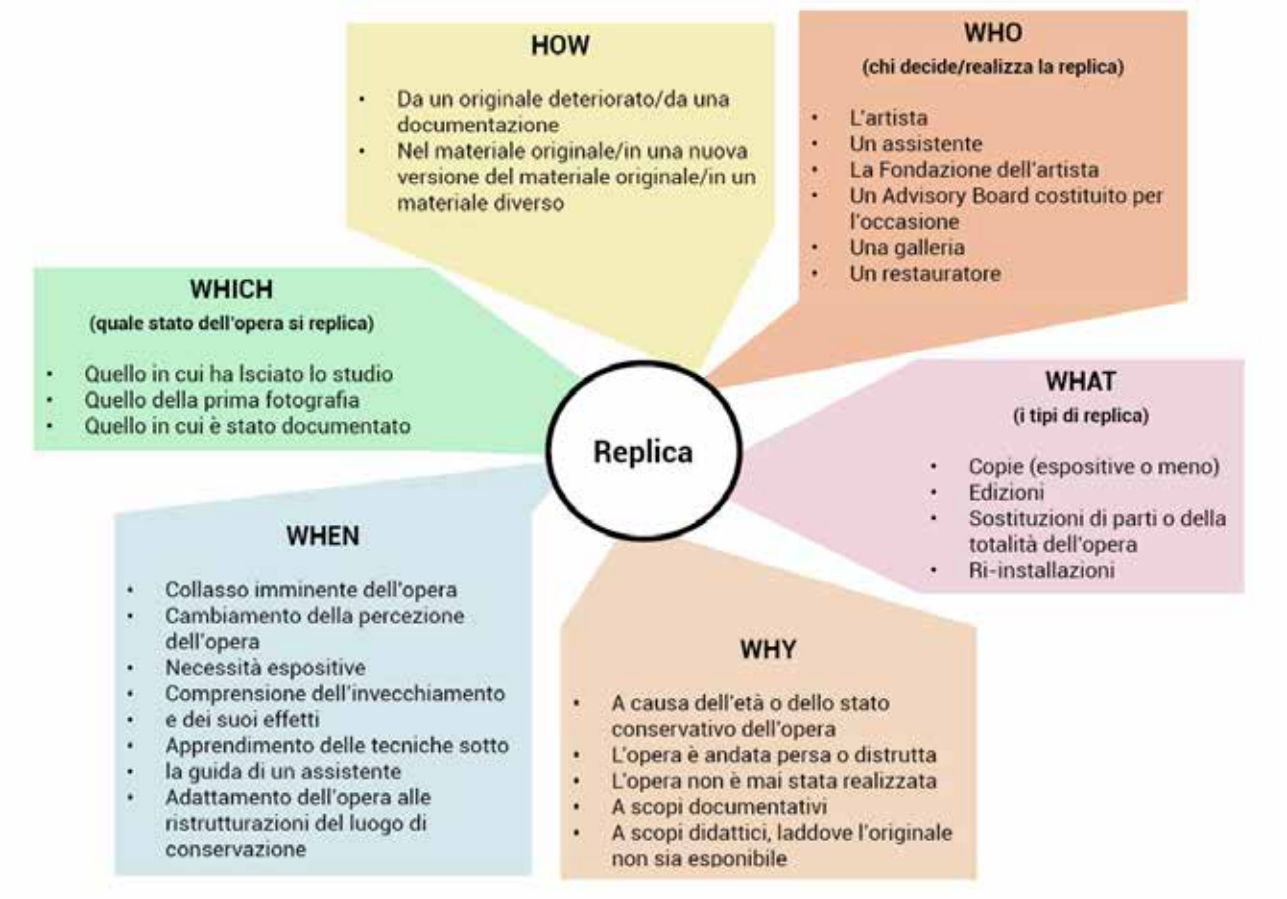
Un'autenticità che viene spesso a sovrapporsi con il concetto di autorialità, il quale si annuncia come suo garante. L'attribuzione infatti di un'opera a un determinato maestro piuttosto che a personalità secondarie (membri della sua scuola, assistenti,...) reca con sé tutta una serie di implicazioni legate al mito della figura dell'artista. Sono quindi la natura dell'opera e la motivazione profonda alla sua base a interessare, essendo il frutto della sensibilità superiore e pura dell'artista che segue la sua vocazione, e non altre di minor spessore intellettuale e artistico, come lo studio, l'analisi, e nei casi peggiori l'inganno e la speculazione economica. Ne consegue che è proprio il tocco del maestro a conferire all'opera ciò che viene riconosciuto come aura, quella sensazione a cui si partecipa respirandola, come dice Walter Benjamin,

41 *Ibid.,* p. 31.

42 "Cade qui opportuno illustrare il concetto [...] di aura a proposito degli oggetti storici mediante quello applicabile agli oggetti naturali. Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo." W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, pp. 24-25.

rendendola strumento di una esperienza vera. Ecco che allora bisognerà concentrare i propri sforzi nella ricerca e nella conservazione di questa autorialità, in quanto non solo esprime in maniera genuina la *Kunstwollen* di un'epoca ma è anche la manifestazione spontanea e sincera di un'intuizione e di una sensibilità del trattamento della materia amorfa che non può essere replicato, e che presiede all'autenticità dell'esperienza. Un concetto, quello di autorialità-autenticità, che non può prescindere da quello di unicità empirica, poiché è nell'opera primigenia e autografa che si riversa tutta la saggezza manuale dell'artista, è nell'originale irripetibile che solo può palesarsi il genio, che perderebbe inevitabilmente la sua forza una volta copiato, per quanto fedelmente, mancando dell'energia creativa originaria.
Tutto ciò appare indubbiamente vero per l'arte tradizionale: l'unica forma in cui si può fruire il capolavoro scultoreo o pittorico è quella autentica, plasmata direttamente dalle mani dell'artista in persona, da cui solo la materia può essere manipolata in maniera tale da far apparire quell'immagine precisa e nessun'altra. La manualità originale assume quindi una connotazione di primo piano, ed è ciò a cui si dovrà far maggior riferimento nel momento della valutazione delle opzioni conservative. Nonostante ciò, i casi in cui si siano credute originali opere che nient'altro erano che dei falsi perfettamente riusciti[43] dimostrano quanto l'intera faccenda della sacralità dell'originale e di quelle sensazioni ed emozioni che esso soltanto può suscitare, siano nient'altro che residui della concezione metafisica dell'arte, il cui valore in realtà dipende unicamente "dall'attribuzione di un valore artistico"[44], basato sulle reazioni istintive in presenza delle opere e che esulano da considerazioni sull'autorialità.
Al concetto di autenticità si lega naturalmente la valutazione monetaria delle opere: ecco che allora una notevole rilevanza artistico-culturale diventa sinonimo di valore economico e del prestigio a esso associato, e che alla connotazione di *status symbol* (le cui origini risalgono al Rinascimento) aggiunge quella di investimento.
Ma queste nozioni riguardanti l'originalità dell'opera non sono sempre state così solide e inattaccabili come sembrano, e non è certo una novità dell'epoca contemporanea interrogarle sul loro reale significato e su cosa comportino. Per Barassi infatti ciò che viene considerato autentico è soggetto ai cambiamenti di gusto e pratica artistica dominanti, ed è quindi naturale che muti con i parametri socio-culturali. Dopo tutto, per Viollet-le-Duc e per gran parte dei restauratori dell'Ottocento, autentiche erano l'immagine e la concezione originaria dell'opera, architettonica o pittorica che fosse, a cui andavano perciò riconsegnate le fattezze che possedeva quando era stata presentata al pubblico non appena ultimata. O ancora, nella cultura giapponese la conservazione dei templi si compone di interventi sistematici eseguiti ogni cinquanta o sessant'anni per tramandare le pratiche e i saperi costruttivi tradizionali alle generazioni successive. Autentica è la conoscenza, non la materia, e pertanto le parti sostituite verranno

43 Basti pensare ai disegni che Eric Hebborn fece passare per opere originali di Pontormo, Bronzino, Piranesi, Tiepolo, Corot, Brueghel, e che i musei a cui vennero venduti si rifiutarono di riconoscere come falsi e in alcuni casi rimasero esposti al pubblico. Oppure alle tre teste di Modigliani pescate nel Fosso mediceo a Livorno durante il dragaggio del canale in occasione del centenario della nascita dell'artista e rivelatesi in realtà delle burle, ma solo dopo una prima entusiastica acclamazione da parte di storici e critici.
44 S. Barassi, *The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication*, in "Tate Papers", n. 8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/the-modern-cult-of-replicas-a-rieglian-analysis-of-values-in-replication (consultato il 18/94/2016).



Lo schema delle 6W definisce il range di possibilità della copia, ottenuto prendendo spunto dagli interventi di Penelope Curtis, Carol Mancusi Ungaro e Matthew Gale durante la conferenza *Inherent Vice*, tenutasi alla Tate Modern nel 2007.

realizzate esattamente come lo furono mille anni prima, senza che per questo venga minata l'originalità della costruzione[45]. Anche nella fase creativa dell'arte contemporanea dopo tutto si è assistito a un'analoga rivalutazione della questione dell'autenticità, quando hanno iniziato a essere annoverate tra i materiali artistici utilizzabili anche opere compiute realizzate da altri artisti. Negli anni Ottanta l'incorporazione di questi lavori, mai nella loro forma originale ma sotto forma di immagini, si innesta in una più generale tendenza al prelievo degli "stili" storici, espressioni di una rivalutazione del proprio rapporto con le tecniche artistiche del passato e soprattutto del loro valore, delle loro funzioni e dei punti di vista che rappresentavano[46]. Nel decennio successivo poi questa tendenza va a inserirsi in un'ampia riflessione sulla saturazione dell'immaginario visivo-culturale, tramutatosi nel nuovo bacino di materiali a cui attingere e proseguendo così il percorso iniziato dal New Dada e dalla Pop. Si ha dunque una definitiva

45 Cfr. O. Niglio, *Il restauro dei templi in Giappone. Tra tangibilità ed intangibilità*, in *Strategie e Programmazione della Conservazione e Trasmissibilità del Patrimonio Culturale*, a cura di A. Filipovic, W. Troiano, Edizioni Scientifiche Fidei Signa, Roma 2013.

46 Cfr. C. Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1983), a cura di H. Foster, Bay Press, Seattle (WA) 1987. Craig Owens riconduce, per esempio, le fotografie di Martha Rosler a una critica del mezzo fotografico stesso, soprattutto nelle sue valenze sociali, mentre i lavori di Sherrie Levine, Cindy Sherman e Barbara Kruger alla messa in discussione e al rifiuto di un'arte vista da sempre attraverso uno sguardo maschile che oggettivizza la donna privandola di un'identità propria.

"rottura delle barriere tra produzione e consumo"[47], dove nel momento in cui si prelevano dei prodotti culturali, indipendentemente dall'ordine e dal grado poiché presentandosi come singoli snodi di una rete uniforme si offrono tutti sullo stesso piano di valore, li si manipola in una fase definita di "postproduzione"[48] (sagomandoli, dilatandoli, accostandoli ad altri frammenti, ecc.) e li si ri-immette nel flusso delle immagini e delle informazioni.
Allo stesso modo, l'eventualità della copia fa il suo ingresso anche nel discorso del restauro poiché, laddove appare lo spettro di una totale e definitiva scomparsa dell'opera, indipendentemente dalla sua storicizzazione e dal valore che potenzialmente un giorno potrà assumere, talvolta la sostituzione parziale o addirittura integrale si pone come una delle poche soluzioni in grado di assicurare una memoria concreta dell'opera.
Se sul versante di cosa è da considerarsi autentico c'è stato, come già visto, un adattamento forzato dei criteri di valutazione ai nuovi impulsi artistici, l'ammissibilità della replica non gode certo di un'analoga tolleranza. In primo luogo perché, subentrando all'opera e cancellando così le tracce della presenza tangibile del suo creatore, la copia oblia il tocco dell'artista già difficilmente rintracciabile nelle opere contemporanee e rendendo di conseguenza ancor più labile il concetto di autorialità, che continua a rivestire un ruolo centrale nonostante diversi fattori concorrano sempre più spesso a diminuirne il valore effettivo. Si prenda per esempio l'approccio metodologico e le conseguenti misure conservative adottate in occasione del restauro di *Tre oggetti cinetici* (1964) di Gianni Colombo, composta da tre elementi ognuno fatto da lastre di plexiglas percorse da numerose incisioni e disposte l'una davanti all'altra sopra una base di legno dotata di lampadine, la cui intermittenza crea di volta in volta disegni ed effetti ottici diversi, il cui movimento apparente è proprio il punto focale, il significato, dell'opera. Al momento del restauro, a inizio anni Novanta, i giochi di luce apparivano compromessi dall'opacizzazione delle lastre e dalla comparsa di crettature sulla superficie del plexiglas, causate dall'invecchiamento fotochimico indotto sia dall'esposizione all'atmosfera sia dalla luce delle lampadine, il cui calore le ha anche deformate alterando la rifrazione della luce sul plexiglas. Nonostante l'artista tendesse a conferire maggior importanza all'idea alla base dell'opera, ossia la danza luminosa dei disegni incisi, che doveva rimanere inalterata per ritenere al meglio la sua fondamentale efficacia visiva, e propendesse quindi per la sostituzione delle lastre ormai quasi irrimediabilmente danneggiate[49], il team di restauratori della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma ha scartato questa soluzione, "perché è pur vero che i giochi di luce sono la parte fondamentale del messaggio, ma le lastre costituiscono l'opera e non possono essere cambiate perché si tratterebbe non di una parziale sostituzione ma di un totale rifacimento"[50]. Pur di mantenere i (pochi) segni dell'intervento manuale

47 N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2002), Postmedia Books, Milano 2004, p. 15.
48 Cfr. *Ibid.*.
49 "Queste lastre hanno una incisione (una linea verticale, una orizzontale e due diagonali) e queste possono essere rifatte su qualsiasi lastra. Poiché questo plexiglas è diventato non più trasparente, con qualche *craquelure* che sembrerebbe far parte dell'opera, ho proposto di sostituire le lastre. Ma questo non è consentito perché l'opera è entrata nel museo con quel materiale e così va conservata. Io considero questo un malinteso rigore filologico", G. Colombo, *Installazioni e passato remoto*, in *Conservare l'arte contemporanea*, a cura di L. Righi, Nardini, Firenze 1992, p. 162.
50 A.B. Cisternino, *Il restauro di opere d'arte cinetica. "Strutturazione pulsante" e "Tre oggetti cinetici" di Gianni Colombo*, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al 'Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea'*, a cura di S. Angelucci, Nardini, Firenze 1994, p. 194.

dell'artista, il restauro si è così articolato attorno a soluzioni complesse (gli esperimenti falliti di raddrizzamento delle lastre, il loro posizionamento a determinate distanze per tentare di ristabilire le sovrapposizioni originali dei disegni, che risultavano comunque scarsamente leggibili a causa del cattivo stato del plexiglas) che non solo non hanno ripristinato la nitidezza originaria ma hanno anche rischiato di snaturare l'opera[51].

Casi come questo sono emblematici di come l'idea abbia progressivamente acquistato maggior rilievo rispetto ai materiali che la concretizzano, per lo meno a livello relativo: sono le caratteristiche fisiche e i significati dei materiali a renderli inseparabili dall'idea, non il fatto di essere stati manipolati direttamente dall'artista. Se si volesse quindi sostituire una o talvolta tutte le componenti di un lavoro, ciò non pregiudicherebbe l'autenticità dell'idea e quindi dell'opera. Di conseguenza, si assiste allo scollamento progressivo dell'autenticità dal concetto tradizionale di autorialità.

In secondo luogo, ci si scosta dalla pratica della copia a causa delle implicazioni morali e d'immagine che derivano dalla sostituzione di un'opera autentica con quello che sotto molti aspetti può considerarsi un falso. La replica è infatti spesso associata a un qualcosa di "ingannevole", anche se segnalata, poiché se può essere interpretata come un prodotto di second'ordine che dà solamente l'illusione di quell'originalità che i visitatori si aspettano di trovare in quel custode della memoria "vivente" che è il museo, talvolta è rifiutata in quanto tradimento delle reali intenzioni dell'artista, come ben dimostra il caso di *Expanded Expansion* (1969) di Eva Hesse. Secondo Carol Stringari infatti l'attuale stato conservativo dell'opera, divenuta scura e pericolosamente fragile nel giro di soli vent'anni a causa del rapido degrado del lattice, non solo permette al lavoro di ritenere intatto il suo fascino, ma si allinea alla poetica dell'artista che vuole i suoi materiali dotati di una "data di scadenza" come ogni creatura vivente. Pertanto, come concorda Michelle Barger a proposito delle ultime opere della Hesse, arricchite di un tocco molto più personale rispetto alle precedenti in quanto viene escluso l'utilizzo degli stampi[52], il *mock-up* di *Expanded Expansion* realizzato insieme all'assistente personale dell'artista, Doug Johns, non sarà da considerarsi una replica ma esclusivamente un'occasione di studio della pratica dell'artista e di sperimentazione delle possibili misure conservative da applicare sull'originale[53].

La copia può però rivestire, con le dovute precauzioni perché nessun visitatore si senta ingannato, una funzione educativa e didattica, che Barassi inserisce all'interno della sua

51 Trattamento diametralmente opposto è stato riservato alla versione più grande, a livello dimensionale, di *Strutturazione pulsante*, datata 1983, in cui al contrario si è proceduto alla sostituzione di tutte quelle componenti che non fossero più funzionali al movimento dell'opera e alla sua percezione, dai mattoncini di polistirolo alle componenti meccaniche, seguendo alla lettera le considerazioni dell'artista sull'autografia: "Una possibilità che ho sempre tenuto presente è di usare una tecnica da *ready made*, non nel progetto ma nei materiali, in modo da poterli ritrovare identici" (*Ivi.*). Cfr. G.C. Scicolone, L. Cancogni, *Strutturazione pulsante: il restauro del movimento, della percezione complessa e del materiale*, in *Lo stato dell'arte 8. 8. Congresso nazionale IGIIC. Volume degli atti. Venezia, Palazzo Ducale, 16-18 settembre 2010*, Nardini, Firenze 2010.

52 M. Barger, *Thoughts on Replication and the Work of Eva Hesse*, in "Tate Papers", n. 8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/thoughts-on-replication-and-the-work-of-eva-hesse (consultato il 18/04/2016).

53 M. Barger, C. Stringari, E. Sussman, *Eva Hesse, Expanded Expansion*, intervento in occasione della conferenza *The Object in Transition*, tenutasi presso il Getty Center di Los Angeles il 25 e il 26 gennaio 2008, https://www.youtube.com/watch?v=OHlb999NEB4 (consultato il 22/04/2016).

Eva Hesse, *Expanded Expansion*, 1969. Vetroresina, resina di poliestere, latex, stamigna.
In alto: l'opera nel 1969, in occasione della mostra *Anti-Illusion: Procedures/Materials* presso il Whitney Museum. Il tessuto è flessibile ed elastico. (*Anti-Illusion: Procedures/Materials*, catalogo della mostra a cura di J. Monte, M. Tucker (New York, Whitney Museum of American Art), Whitney Museum of American Art, New York (NY) 1969).
In basso: lo stato dell'opera l'ultima volta che fu esposta, ossia nel 1988 in occasione della retrospettiva organizzata dal Guggenheim Museum di New York. Si noti come il lattice sia estremamente ingiallito e indurito a tal punto da rendere il lavoro rigido e difficilmente pieghevole. (M. Barger, C. Stringari, E. Sussman, *Eva Hesse, Expanded Expansion*, intervento in occasione della conferenza *The Object in Transition*, tenutasi presso il Getty Center di Los Angeles il 25 e il 26 gennaio 2008, https://www.youtube.com/watch?v=OHlb999NEB4. Consultato il 22/04/2016).

Sulla destra trovano posto due sezioni dell'originale *Expanded Expansion*, esposte in via del tutto eccezionale in occasione della conferenza *The Object in Transition* tenutasi nel 2008 presso il Getty Center a fianco del *mock-up*, sulla sinistra, ricreato con l'ausilio di Doug Johns. (http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/23_1/newsletter20.html. Consultato il 25/04/2016).

analisi di ispirazione riegliana dei valori che l'uso della copia in ambiente museale mette in gioco[54]. Osservando le meccaniche dell'attuale attività di diffusione e divulgazione del museo infatti si rileva un atteggiamento estremamente dinamico che molto punta sul settore cosiddetto "educational", con programmi indirizzati sia ai bambini che agli adulti, in cui risulta privilegiato quello che Alois Riegl chiama "uso-valore", ossia l'importanza che l'oggetto acquista e riveste nella pratica quotidiana. In quest'ottica, e considerando l'intrinseca fragilità di queste opere, Barassi propone che la copia possa rappresentare "a 'usable' equivalent of an unusable original"[55], della stessa natura delle "exhibition copies" di van Wegen, assicurando così al museo la continuità della sua missione.

Allo stesso tempo poi c'è chi, come Lydia Beerkens, dalla parte opposta dello spettro delle opinioni sull'ammissibilità della copia, si schiera totalmente in suo favore, perché da un lato aiuta a mantenere il lavoro di un artista vivo quando l'originale è destinato a scomparire, mentre dall'altro si dimostra molto più rappresentativo della sua opera di un filmato o di un collage di fotografie, poiché in fondo, la magia dell'originale forse risiede "only in our minds, as to the eye anything can be copied, falsified, replicated and remade"[56].

54 Cfr. S. Barassi, The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication, in "Tate Papers", n. 8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/the-modern-cult-of-replicas-a-rieglian-analysis-of-values-in-replication (consultato il 18/04/2016).

55 *Ibid.*

56 L. Beerkens, *Nothing but the Real Thing: Considerations on Copies, Remakes and Replicas in Modern Art*, in "Tate Papers", n. 8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/nothing-but-the-real-thing-considerations-on-copies-remakes-and-replicas-in-modern-art (consultato il 18/04/2016).

4. Il museo: priorità e contraddizioni

In un'epoca che produce opere spesso problematiche, quando non addirittura in contrasto[57], rispetto sia alle esigenze del mercato e dei collezionisti (a causa di dimensioni e scale talvolta ambientali, dei materiali fragili a cui è arduo assicurare la sopravvivenza in ambienti domestici, della disintegrazione programmata, dei suoi propositi di deliberata opposizione al sistema della compravendita d'arte) sia a quelle del museo (talora con intenti provocatori nei confronti del museo stesso, nella difficoltà o impossibilità di riallestimento in ambienti diversi da quello originario, nelle difficoltà conservative che propone sfacciatamente), le istituzioni del sistema dell'arte affrontano talvolta il rischio di non riuscire ad adempiere alla propria missione.
Nonostante il mercato dell'arte si ritrovi ad affrontare talora opere difficilmente commerciabili, il fascino esercitato da questi lavori complessi, nonché il prestigio che indubitabilmente deriva dal loro acquisto, fanno in modo che molto spesso si riescano a trovare acquirenti indipendentemente dalle dimensioni dell'oggetto, come è avvenuto per *Inflatable Felix* (2014) di Mark Leckey o *Orta Water Purification Station* (2005) di Lucy e Jorge Orta, o dalla sua

Mark Leckey, *Inflatable Felix*, 2014.
Esposto dalla Galleria Buchholz in occasione di Frieze Art Fair 2015,
l'opera, alta 8 metri, è stata venduta per 75,000$.
(http://www.art-antiques-design.com/art/578-london-fairs.html. Consultato il 23/11/2015).

57 Cfr. M. Carboni, *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico* in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013.

precarietà sia fisica che estetica, come nel caso delle strutture di *Verwesungsobjekt* (1965-70) di Dieter Roth, sporche di salse di frutta, o addirittura dalla sua stessa tangibilità, come testimonia la vendita, nel 2009, di 8 anni della "vita" di Christian Boltanski. Questi esempi però non rappresentano che dei casi limite, dal momento che l'attività di gallerie e case d'asta s'incentra principalmente su "investimenti sicuri" – come l'arte è spesso considerata – talvolta con versioni ridotte, intermedie o singole componenti di quelle opere *site-specific* non replicabili o trasportabili (si pensi per esempio all'opera di Christo), per evitare situazioni come il fallimento della vendita all'asta di *Work No. 127: The Lights Going On and Off* (1995) di Martin Creed, costituita da un semplicissimo impianto elettrico che può essere installato in qualsiasi ambiente, con lampadine che si accendono e spengono ogni 30 secondi: i potenziali compratori, vedendosi respinta la richiesta di pagare solamente il diritto di riproduzione esclusiva, si rifiutarono di acquistare le lampadine e i fili elettrici originali dell'opera, che rimase così invenduta[58].

Per quanto invece concerne il museo ci sono voci, come quella di Frederik Leen e Peter van Mensch, a favore di un comportamento analogo a quello del mercato, secondo le quali il museo dovrebbe rifiutarsi di collezionare opere effimere di cui conosce già in partenza le problematiche conservative e che richiederebbero investimenti e sforzi sproporzionati rispetto ai risultati effettivamente ottenibili. Le ragioni per cui il museo si dovrebbe opporre a un atteggiamento così scriteriato rispondono a osservazioni sia operative che etiche[59], e pur partendo da presupposti diversi, le conclusioni pratiche che se ne traggono equivalgono a quelle previste da chi sancisce l'eutanasia delle opere passeggere:

1) l'acquisizione di opere che nella maggior dei casi richiedono una sostituzione integrale delle parti di cui sono composte pongono in seria discussione questione dell'autenticità, che viene qui considerata ancora di rilievo cruciale;

2) il carattere transitorio di gran parte delle opere a cui si sta facendo riferimento è tale proprio in quanto rivolto contro il museo e il suo *modus operandi*, e non è perciò comprensibile la motivazione per cui si debbano conservare al suo interno lavori che per primi rigettano una simile ubicazione;

3) l'investimento di risorse finanziarie, tecniche e umane nel conservazione di oggetti che non vogliono essere salvati si prospetta come indice di grande irresponsabilità;

4) il museo, dal momento che deve operare esclusivamente in qualità di custode e per nessun motivo dovrà sostituirsi all'autore, così come non potrà ricorrere alla copia, non potrà nemmeno procedere al restauro in assenza di istruzioni da parte dell'artista;

5) la presenza di queste opere temporanee contraddice l'obiettivo principale del museo, ossia la preservazione della propria collezione.

58 Cfr. Mail on Sunday Reporter, *Buyers pull the plug on lightbulb art: Work by Turner Prize-winning artist Martin Creed that features lights going on and off every 30 seconds fails to sell at auction* (06/07/2014), in "Mail Online", http://www.dailymail.co.uk/news/article-2681955/Buyers-pull-plug-lightbulb-art-Work-Turner-Prize-winning-artist-Martin-Creed-features-lights-going-30-seconds-fails-sell-auction.html (consultato il 18/04/2016).

59 Cfr. F. Leen, *Should museums collect ephemeral art,* in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999.

Eppure in molti casi è proprio la missione del museo a prevalere, per cui ci si ritroverà di fronte alla responsabilità che questo tipo di istituzioni, pubbliche o private che siano, si arrogano, ossia la custodia delle diverse e fragili espressioni di questo nostro presente, a nome e per il bene non solo della società futura ma anche di quella attuale, per garantire quel godimento e quegli insegnamenti che solo l'opera d'arte può rendere possibili. Talvolta questo dovere è talmente radicato nella mentalità di restauratori, curatori e storici da avere la precedenza su ogni altro tipo di considerazione, anche se questa è inerente la vera natura dell'opera in questione e il cui fraintendimento o esclusione rischia di comprometterne il significato, come ben sottolineano le parole della restauratrice Francesca Capanna: "[le scelte conservative] è necessario che prescindano dall'opinione personale di chi ha consegnato alla collettività l'opera che deve essere, anche a dispetto del suo creatore, trasmessa al futuro."[60]
La trasmissione al futuro di un'opera a prescindere dal suo significato diventa giustificabile in virtù dell'obbligo alla costruzione di una memoria storica. Un'operazione che s'inserisce nella scia della storicizzazione precoce: conservare perché non ci si può liberare dell'imperativo brandiano della conservazione, dove il *rudero*, per quanto mutilo e muto, è preferibile all'oblio, alla polvere che le plastiche lasciano al loro posto.
La conservazione (e, di conseguenza, anche la decisione di non conservare) in sé, per come è comunemente e tradizionalmente concepita, è, per dirla con Carboni, necessariamente una "ricostruzione parziale e selettiva del passato"[61], dove i due aggettivi impiegati non si riferiscono solamente alla scelta di salvare certe opere a scapito di altre ma alla scelta - a volte obbligata - di dar rilievo e prediligere determinati significati, che non necessariamente sono propri dell'opera. Questo perché, seguendo il ragionamento di Salvador Muñoz Viñas, nel momento in cui l'opera fa il suo ingresso nel mondo entra in uno spazio comunicativo di cui diventa uno degli elementi attivi. Quando il messaggio di cui l'opera è portatrice e che si ricrea in ogni istante nelle sue forme raggiunge l'osservatore, questi gli conferirà i significati che la sua sensibilità e il suo background culturale e professionale gli suggeriranno, senza che l'opera possa intervenire per correggere il tiro. L'oggetto allora si arricchirà di connotazioni e interpretazioni che eccedono quelle originali - e teoricamente uniche - assumendo:
- significati sociali, suddivisi a loro volta tra "hi-cult" (ossia quelli riconducibili alla cosiddetta "cultura alta"), ideologici e quelli legati a un'identità di gruppo;
- significati sentimentali, eminentemente privati e ascrivibili a esperienze personali;
- significati scientifici, a seconda del loro valore come prova etno-storica.
Nel momento in cui l'opera d'arte viene assorbita dalla società qualunque tentativo di analisi oggettiva diventa dunque vano, e anche le considerazioni riguardanti il suo valore rispondono al medesimo meccanismo negoziativo tra interessi diversi che entra in gioco nel DMM.
Se si considera allora la dimensione di precarietà che interessa tutti gli aspetti delle opere

60 F. Capanna, *Dai materiali artistici di produzione industriale ai polimeri sintetici per la produzione artistica. Soluzioni tecniche del laboratorio di restauro dei materiali dell'arte contemporanea dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro*, in *Conservazione dell'arte contemporanea: temi e problemi. Un'esperienza didattica*, a cura di P. Iazurlo, F. Valentini, Il prato, Saonara 2010, p. 108.
61 M. Carboni, *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico* in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013, p. 141.

d'arte contemporanea, dall'importanza al valore alla durata, si potrebbe quasi pensare che la nuova funzione del museo, che nel momento in cui legittima le ultime tendenze le ufficializza e le inserisce così nel bagaglio di eventi da ricordare, talvolta incorporandole nelle collezioni, si ponga come una misura estrema per far fronte al pericolo di perdere frammenti di memoria storica. Eppure, dal momento che molto spesso il museo ha rinnovato le sue funzioni ma non i modi in cui le implementa, il rischio che si pone e che spiega la diffidenza nei confronti dell'istituzione museale nel senso tradizionale del termine, è che l'opera contemporanea si ritrovi immobilizzata sotto vetro, resa incapace di mutare ed evolversi come la sua natura richiederebbe. Definito talvolta come una "camera di decompressione"[62] o un sepolcro di famiglia[63], il museo raramente allontana l'attività espositiva e conservativa dal privilegio della forma concreta e fisica originale dell'opera, tanto da essere accusato da un considerevole numero di critici e restauratori di renderla un feticcio, quasi un oggetto religioso, il solo apparentemente in grado di ricostruire quelle esperienze rilevanti che esclusivamente all'interno di un luogo di culto come il museo, la cui nozione secondo alcuni "giace su ripetute metonimie che producono illusioni rappresentative nell'osservatore"[64], sono possibili.

Per l'opera contemporanea, che necessita di vie di mezzo e compromessi - ben diversi da quelli di cui si è parlato a proposito del DMM - molto più sottili e delicati, perché la sua fugacità e il suo scivolare tra le dita richiede approcci più pazienti e comprensivi, la soluzione dovrà superare questa confortevole ma fissa settorialità, adottando misure e caratteristiche dinamiche e interattive, coinvolgendo attivamente il pubblico per alimentare l'energia ribollente dell'opera che si muove continuamente in direzione centrifuga verso l'osservatore, in un loop di reciproca influenza e sostegno. E questo perché l'opera contemporanea non può sussistere come memoria o supporto a essa ma solo in forma attiva, mantenuta viva dal rinnovamento del suo messaggio a ogni incontro.

---

62 A. Bonito Oliva, *L'arte è imperitura, l'opera d'arte una fregatura*, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Allemandi, Torino 2005, p. 186.

63 Cfr. T.W. Adorno, *Prismi: saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.

64 S. Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Routledge, London-New York 2005, p. 56.

Capitolo III

Casi di studio – l'Arte Povera

1. L'Arte Povera: per una breve storia

1.1 Di cosa parliamo quando parliamo di "Arte Povera"

Quando si voglia iniziare a condurre ricerche a proposito della cosiddetta "Arte Povera", la letteratura da consultare è essenzialmente di due tipi: da un lato si hanno i cataloghi delle mostre curate da Germano Celant, che nel 1967 ha riunito, in base a un'affinità di forme e presupposti, il lavoro di diversi artisti piemontesi e romani sotto l'etichetta ufficiale di "Arte Povera", seguendone e coordinandone da quel momento l'attività espositiva e critica, proseguite entrambe anche dopo lo scioglimento del gruppo nel 1971. Dall'altro invece si trovano le interviste e le mostre monografiche degli artisti che ne hanno fatto parte in maniera più o meno continua nei quattro anni delle breve vita del movimento, e redatte da curatori "indipendenti" rispetto al progetto del critico genovese. Ci si accorgerà ben presto di quanto questi due filoni si discostino l'uno dall'altro, spesso in maniera sostanziale. I motivi di questa divergenza sono da rintracciare nella difficoltà di dare un'interpretazione univoca alle nuove direzioni che stava imboccando alla fine degli anni Sessanta l'arte italiana, che accomunata dalla poetica e dagli intenti agli altri movimenti europei e americani a essa contemporanei, si inseriva in uno spirito del tempo fluido, per sua natura sfuggente agli inquadramenti fissi delle costruzioni teoriche, con radici piantate nell'insoddisfazione riguardo gli esiti delle ricerche artistiche dentro e fuori l'Italia e in un più generale bisogno di rinnovamento sociale (e solo in alcuni casi politico).

Torino, inizio anni Sessanta. L'ambiente artistico in cui matureranno le idee artepoveriste si presenta inizialmente come un crocevia tra i principali movimenti e stili italiani e francesi, il cui dialogo agli occhi dei giovani artisti delinea due macrotendenze, una delle quali caratterizzata da un'inerzia costitutiva che la costringe a muoversi sempre lungo la medesima traiettoria, dibattendosi tra i tentativi di trovare risposte convincenti alle solite vecchie questioni tra astratto e figurativo, contrapposta a un'altra più incline al rischio di fare tabula rasa per costruire direttive interamente nuove dalla situazione drammatica del secondo dopoguerra, come il Nouveau Realisme.

Le aperture spaziali (sia fisiche che spirituali) di Fontana, Klein e Manzoni non sono vissute come liberazioni delle potenzialità d'azione (il taglio dell'andare oltre la superficie visibile della tela, il blu e il bianco monocromi come luoghi delle infinite possibilità) ma come inesorabili e amare constatazioni del raggiungimento del "muro", come lo definisce Michelangelo Pistoletto, il termine ultimo del percorso della prospettiva, e dell'impossibilità di superarlo[1]. Nonostante

1 Cfr. M. Pistoletto, *La fenomenologia del riflesso* in *Arte Povera: interviste*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001.

la scoperta di una gestualità di tipo nuovo[2], secondo Pistoletto "l'arte era completamente dominata dal tentativo di spostare sempre più i limiti esistenziali che venivano a galla con la fine storica della prospettiva. Erano limiti che provenivano da questo grande muro sul quale bisognava collocare delle aperture che non eravamo più in grado di collocare, poiché la scienza e la tecnologia ci avevano portati all'estremo di ciò che era stato lo spazio prospettico del Rinascimento. […] L'arte […] era la espressione finale dell'individualità dell'essere che si scontrava contro quel muro, era l'essere artista stesso che si schiantava contro quel muro"[3]. Allo stesso modo l'Informale, a causa del quale, secondo Piero Gilardi, in Italia "non sembrava esserci spazio per altro"[4], non fa che rimandare il problema di una pittura vissuta come "totale insicurezza, non come tipo di linguaggio sicuro e accettato"[5]. E' questa un'insoddisfazione, quella degli artisti che formano il nucleo originario del gruppo (Piero Gilardi, Michelangelo Pistoletto e Aldo Mondino), che si accompagna a una necessità di andare oltre, di esplorare un vero nuovo spazio reale, fatto di vettori energetici, interattivo e radicato nella realtà sociale, che pur trovando alcuni appigli nelle esperienze controtendenza del Bauhaus Immaginista di Asger Jorn e Pinot-Gallizio[6], del materismo di Burri e dell'oggettualità decadente del Nouveau Realisme, manca ancora di alcuni degli elementi che le permetteranno di indirizzare le discussioni e l'operato artistico verso nuove idee, forme e consapevolezze.
Lo stimolo che offre spunti di riflessione inediti e una possibile via d'uscita dallo stallo artistico, è da ricondurre all'esportazione della Pop Art oltre i confini americani. Alla fine del 1963, presso la Galleria Il Punto di Torino e grazie ai rapporti di Gian Enzo Sperone con la galleria parigina di Ileana Sonnabend che per prima aveva gli aveva fatto traversare l'Atlantico, Roy Liechtenstein è il primo artista pop ad avere una personale in Italia. Ed è proprio grazie all'attività quasi ossessiva di Sperone (lui in persona definisce quel giovane se stesso un "invasato"[7]), che nel 1964 aprirà la sua galleria in piazza Carlo Alberto a Torino in cui esporrà a ritmi serrati esponenti della Pop sia americana che italiana, e di un'esigua manciata di altre gallerie che quelle prime incursioni non rimangono un caso isolato ma si trasformano in un'inondazione vera e propria, per culminare con la definitiva consacrazione internazionale alla Biennale di Venezia e il Gran premio assegnato a Robert Rauschenberg. Come rileva Paolo Thea, per la prima in Italia si abbandona una prospettiva totalmente eurocentrica in favore di una di più ampio respiro in cui gli Stati Uniti si pongono come polo d'interesse principale per ogni tendenza e considerazione riguardante la cultura: "E' paradossale ma allo stesso tempo vera la constatazione che le serigrafie di Warhol e degli altri esponenti pop arrivano in Europa e in Italia in modo analogo ai fumetti, ai dischi e alle pellicole cinematografiche, sbaragliando

---

2 Cfr. G. Penone, *La natura non è separata dall'uomo*, in *Arte Povera: interviste*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001.
3 M. Pistoletto, *La fenomenologia del riflesso* in *Arte Povera: interviste*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001, pp. 44-45.
4 P. Vagheggi, *Dall'Arte Povera alla virtualità*, in "La Repubblica", 9 agosto 1999.
5 Intervista di Germano Celant a Mario Merz in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, pp. 42-43.
6 Cfr. P. Vagheggi, *Dall'Arte Povera alla virtualità*, in "La Repubblica", 9 agosto 1999.
7 E. Avallone, *Torino-New York sola andata. Intervista con Gian Enzo Sperone*, in "Artribune", n. 6, marzo-aprile 2012, p. 64.

il campo."[8]

Dopo tutto è la natura stessa della Pop Art che la porta ad assorbire le caratteristiche dei meccanismi culturali in atto per diventarne parte, cosicché le opere pop si costituiscano, fin dalla loro creazione, come merce e moda. Alienando dal loro contesto le merci nella loro integrità strutturale (quindi sia la loro componente materiale che quella intellettuale, perché l'una non esiste senza l'altra) dal loro contesto grazie all'azione isolante che la pratica artistica occidentale ha sempre avuto nei confronti dei suoi soggetti, le eleva con uno spirito intriso di religiosità laica a miti della contemporaneità. Una manipolazione delle sfere del reale e dell'arte che va ben oltre lo scherzo linguistico, l'intruglio di linguaggi di ordine inconciliabile, operando una fusione a livello genetico delle due entità e producendo un ibrido, sia opera d'arte che merce. E' proprio questa scorreria tutt'altro che ludica o critica nel mondo delle immagini - in un'accezione che si avvicina a quella di Debord, come lo potevano essere i collages di John Heartfield e degli altri esponenti del Dada berlinese - questa accettazione e legittimazione della società tramite l'utilizzo e la glorificazione dei suoi stessi mezzi a rendere possibile l'idea dell'opera come *commodity*. La Pop Art esaspera quell'oggettualità che nel Nouveau Realisme, nonché nelle frange del New Dada che non si sono capovolte nella celebrazione della società dei consumi, recava la traccia del decadimento materiale e spirituale di un'umanità marcescente nella sua sporcizia, nella sua deformità, nella sua inutilità e nel suo aspetto tutt'altro che lusinghiero per l'occhio - nel suo essere insomma un rifiuto. Il capovolgimento e la radicalizzazione dell'utilizzo dell'oggetto s'impone immediatamente all'attenzione degli artisti come segno incontrovertibile dei tempi, in primo luogo come allontanamento da una soggettività naturale, inaridendosi in una fredda omologazione a usi, costumi e ritmi di vita di cui l'individuo non è padrone. Un appiattimento degli impulsi originali che si trascina dietro anche una standardizzazione dei rapporti interpersonali[9], traducendosi a sua volta in un'abolizione sempre maggiore della dimensione collaborativa in favore di un taylorismo (per dirla con Gilardi, particolarmente attivo soprattutto dal punto di vista teorico e politico) applicabile a tutti gli ambiti della società, non solo a quello della produzione industriale.

Eppure la reazione di fronte a questo moto che a ogni ondata sommerge sotto uno strato sempre più spesso di artificialità le energie vitali non può fermarsi al rifiuto, che non offre soluzioni ma solo la constatazione dell'incapacità di reperire i mezzi adeguati, ma deve, come afferma Gilardi: "Uscire dal recinto simbolico dell'arte e della sua mercificazione per liberare l'arte come momento di vita."[10]

Se è la familiarità di cui le convenzioni estetiche investono l'oggetto a permettere un agevole apprezzamento dell'opera, è anche ciò che proprio in virtù di questa sicurezza che genera nel pubblico incoraggia un approccio materialistico all'arte. Un'arte che è passata dall'essere un oggetto mistico all'essere un bene di consumo, sperimentata sempre come "esterna". Sarà

---

8 P. Thea, *L'arte povera come operazione*, in *Verso l'arte povera: momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia*, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo, P. Thea (Milano, P.A.C. - Padiglione d'Arte Contemporanea; Lione, ELAC – Espace Lyonnais Art Contemporain), Electa, Milano 1989, p. 36.

9 Cfr. D. Riesman, *La folla solitaria*, il Mulino, Bologna 1999.

10 *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni*, in *Piero Gilardi*, catalogo della mostra a cura di C. Spadoni (Ravenna, Museo d'Arte della città di Ravenna), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1999, p. 34.

solamente grazie al riassorbimento dell'oggetto e alla sua sublimazione, liberandolo dalla pesantezza degli artifici linguistici e stilistici, che potrà ritornare nel mondo purificato, sotto forma di energia. E' questo un movimento fluido dal dentro verso il fuori che sprigiona quelle energie che sono di tutti, sia attraverso il ritrovamento di un senso di appartenenza universale nello scandaglio dell'inconscio collettivo e della dimensione archetipica, sia attraverso il coinvolgimento della comunità umana, attivando e allargando la dimensione partecipativa dell'arte, rendendola elemento catalizzatore di una realtà comunitaria. Un'energia vitale, primaria e relazionale che solo nelle forme di un'arte che rispecchia la vita può esprimersi, le uniche nelle quali può essere condivisa[11]. Scrive Pistoletto: "La vita, come la luce, ha bisogno di un corpo, l'arte su cui posarsi. L'arte riflettendo la vita rende all'energia la capacità di identificarsi. Mi sembra chiaro che lo spazio in cui si attua questa riflessione non è né limitato né esclusivamente individuale ma è lo spazio cosmico della totalità e quindi di tutti."[12]
Un rendersi visibile che trova la sua immediatezza nel confronto attivo, esplicito o meno, tra le proprietà fisiche e chimiche di materiali puri, in cui è assente una qualsivoglia costruzione semantica operata dalla civiltà, con i diversi aspetti di una realtà culturale. Il dinamismo di un dialogo e di un incontro con se stessi, con il pubblico e con la propria contemporaneità che vibra di quel desiderio e di quella tensione verso una soluzione pratica grazie alla quale attuare un reale passaggio. Nel voler passare oltre c'è il vero umanesimo: partendo "dall'interno della civiltà industriale", l'artista si muove per ritrovare uno "spazio di libertà individuale" dal quale far scaturire un naturale rapporto di continuità Io-Altro, privo di quelle categorie artificiali responsabili dell'allontanamento da un'essenzialità originale e delle situazioni conflittuali che impediscono una realizzazione piena delle potenzialità umane[13], poiché, come afferma anche Mario Merz: "Si deve lottare ma non come i dadaisti che volevano distruggere qualcosa. A mio avviso è già stato tutto distrutto e per parte mia voglio rimettere le cose al loro posto, sgomberare"[14].
Dal 1965/6, con il declino della Pop, inizia la stretta collaborazione tra Sperone e quel piccolo gruppo di ambiziosi artisti, che dal nucleo iniziale comincia ad allargarsi assorbendo sempre nuovi elementi: prima Paolini e Piacentino, e poi, nel 1967, Merz, Zorio, Boetti, Anselmo. Lontano dal classico rapporto artista-gallerista, il cuore dei frequenti confronti collettivi era lo scambio di idee e la discussione dei lavori dei singoli artisti, così come la riflessione sui movimenti e sulle correnti artistiche di recente formazione, il tutto improntato su una tensione di fondo, come un basso continuo, che derivava dal voler emergere, dal voler fare qualcosa di nuovo[15]. Ben presto, grazie ai contatti e all'intermediazione di Pistoletto, vennero coinvolti anche quegli artisti, come Kounellis e Pascali, che riuniti attorno alla figura di Fabio Sargentini (Galleria L'Attico) stavano conducendo nello stesso periodo a Roma il medesimo tipo di

11 Cfr. *Ibid.*
12 M. Pistoletto, *L'arte assume la religione*, in M. Pistoletto, Michelangelo Pistoletto. Un artista in meno, Hopefulmonster, Firenze 1989, p. 216.
13 Cfr. *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni*, in *Piero Gilardi*, catalogo della mostra a cura di C. Spadoni (Ravenna, Museo d'Arte della città di Ravenna), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1999.
14 J.C.Ammann, S. Pagé, *Intervista a Mario Merz* (1981), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 160.
15 Cfr. *Gianni Piacentino*, in M. Bandini, *1972. Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino 2003.

ricerche orbitanti intorno all'energia viva e in movimento, utilizzando però materiali ancora più vicini a una dimensione zero della "naturalità" espressiva, come margherite di fuoco, pavimenti d'acqua, cubi di terriccio, uccellini vivi. La mostra più rappresentativa rimane a questo proposito *Fuoco Immagine Acqua Terra*, nel giugno del 1967, dove alla manipolazione letterale e diretta dell'energia pura della Terra operata dai due artisti romani viene affiancata una corrente più figurativa legata al fattore energetico in maniera più speculativa e metaforica. Un'articolazione di spazi fisici e teorici[16] che verrà riproposta, quattro mesi dopo, nella prima mostra curata da Celant della cosiddetta "Arte Povera", che rappresenterà l'inizio di un nuovo (e definitivo) approccio alla multiformità della ricerca del gruppo.

A dire il vero, "gruppo" è un termine di comodo, perché ciò a cui si assiste è una generalizzata assonanza di stili e posizionamento nel medesimo ordine di considerazioni e conclusioni, da cui deriva una certa omogeneità la cui forza motrice sta proprio nella spinte altamente soggettive che ogni artista infonde nella sua opera, dando vita a una pletora di poetiche differenti e personali incentrate su una linea condivisa o, come dichiara Pier Paolo Calzolari, a una costellazione: "Ho sempre pensato che l'Arte Povera fosse una costellazione, non un gruppo. Una costellazione importantissima perché […] è stato l'unico movimento non d'avanguardia che non si muoveva in maniera piramidale. I movimenti d'avanguardia sono soliti negare il passato e proiettarsi in avanti; quasi nessuno dell'Arte Povera ha invece mai fatto questo. Gli artisti si sono sempre posti in maniera orizzontale. Per Arte Povera si intende una grande rivoluzione laica, una visione francescana non antropomorfica, ma antropocentrica, di rapporto con la terra, con il fuoco, l'aria, una visione di esplorazione reciproca e orizzontale."[17]

Le esperienze di questi primi anni, prima che la costellazione venisse cristallizzata in un'armatura teorica che la legasse a una determinata interpretazione e alle relative costanti espositive, meritano una breve analisi per il loro peculiare confronto con pratiche curatoriali che ne riflettono il carattere mutevole e fluido, sottolineando la dinamicità delle opere e dello spirito con cui erano concepite con iniziative altrettanto attive.

Nel giugno 1966 si inizia con *Arte Abitabile*, in cui le opere vengono per la prima volta riunite in base alla loro capacità di sfondare il muro e rompere l'oggetto[18], e iniziare a occupare realmente uno spazio. Così i tappeti-natura di Gilardi nascono come "oggetti da usare con il corpo", e le linee tridimensionali di Piacentino, indici di quel telaio che è stato smembrato e dilatato, entrano nello spazio con cui interagiscono misurandolo. Un luogo, quello della galleria di Gian Enzo Sperone, che è anche stato invaso dagli "oggetti in meno" di Pistoletto, espulsi dall'interiorità dell'artista in quanto atti e oggetti già compiuti che non c'è bisogno di riproporre in molteplici e ripetitive versioni, come afferma lo stesso artista: "Una cosa 'in meno' significa che non ho più bisogno di rifarla. Non ho più bisogno di continuare a fare questo, è già uscito, finito. La formula 'in meno' vuol dire che ogni oggetto è, se ne va, esce, non si aggiunge all'altro, non fa parte di un insieme di elementi che si sommano tra loro. […]

16 Cfr. F. Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in "Flash Art", n. 300, marzo 2012, p. 29.
17 G. Politi, *Pier Paolo Calzolari*, in "Flash Art", n. 314, febbraio 2014, p. 32.
18 Cfr. M. Bandini, *1972. Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino 2003.

Si tratta di una sottrazione dalla globalità delle necessità, è una necessità 'in meno'."[19]
Il concetto di irripetibilità torna anche nel *Teatro delle Mostre*, organizzata da Plinio de Martiis alla Galleria La Tartaruga di Roma nel maggio 1968: una mostra fatta da tante mostre, ognuna della durata di un giorno. Lo spazio della galleria si ritrova costantemente trasfigurato dal flusso continuo delle idee e dei materiali dei diversi artisti (tra gli altri Tommaso Prini, Mario Ceroli, Giosetta Fioroni, Enrico Castellani, Fabio Mauri, Paolo Scheggi, Giulio Paolini, Alighiero Boetti, Renato Mambor, Pier Paolo Calzolari) e dai dialoghi che il pubblico avvia con quell'ambiente che anima semplicemente entrandoci. Come gli "oggetti in meno", queste installazioni ambientali si presentano in un unico ed effimero esemplare ciascuna, senza la possibilità di essere rimaneggiate o riesposte in quanto parte di una successione intesa come ritmo biologico che "dura il tempo necessario alla sua funzione, che è quella di imprimere un ricambio alla nostra esperienza"[20]. Quest'ultima è prima di tutto collettiva, perché coinvolge tanto il pubblico che interagisce e si lascia attraversare da questo spazio mobile quanto gli artisti che materialmente si aiutano l'un l'altro negli allestimenti, e facendo così esprime la sua visione di una società solidale trasformata dall'arte. Inoltre si rivela essenziale per poter comprendere l'opera intesa come processo, che nella fruizione trasforma la percezione in coscienza.
Il Piper Club[21] di Torino, lontano dall'esser considerato esclusivamente un fenomeno di costume, è dal punto di vista architettonico uno degli esempi di quella Neoavanguardia nata a Firenze a inizio anni Sessanta e che promuoveva una rielaborazione degli spazi, convertendoli da semplici contenitori in luoghi che convogliano dentro di sé, coinvolgendole attivamente, non solo le persone ma anche la realtà circostante, dalle correnti artistiche al design alle innovazioni tecniche. Date le premesse poste da uno spazio come questo, con ambienti e componenti malleabili che venivano adattati di volta in volta ai ritmi degli spettacoli e degli spettatori, non stupisce come possa essere diventato uno dei luoghi d'elezione di quella costellazione nascente. La versatilità delle sue componenti essenziali - ossia quegli elementi che lo inquadrano come spazio chiuso e architettonico - erano la ragione della sua polivalenza. Partendo dalle pareti, le lamiere d'alluminio di cui erano rivestite avevano diverse funzioni: i giochi di riflessi e luci animati dalle pareti specchianti moltiplicavano ulteriormente il brulichio già frenetico e creavano un'atmosfera ribollente e iperattiva, mentre quelle opache, oltre a dar vita a un effetto ottico per contrasto con le loro controparti, formavano una parete con funzione di schermo per le proiezioni di racconti fotografici e video. Il soffitto era poi percorso da rotaie poste a diverse altezze che non solo fungevano da supporto ai dispositivi mobili per le proiezioni delle luci e la riproduzione della musica e dei suoni, ma si costituivano anche come agganci per quadri e sculture, in modo da creare uno spazio espositivo mutevole e regolabile

19 Cfr. M. Pistoletto, *La fenomenologia del riflesso* in *Arte Povera: interviste*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001.
20 M. Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle Mostre*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga), Marcalibri - Lerici, Roma 1968, p. 5.
21 Tutte le informazioni riportate sull'architettura e gli eventi del Piper Club sono state prelevate da A. Rava, R. Scebba, *La riscoperta del Piper Club di Torino, le ricerche sperimentali tra Arte Povera, architettura radicale e nuovo teatro*, in *Lo stato dell'arte 11: volume degli Atti: 11 Congresso nazionale IGIIC: Bologna, Accademia di Belle Arti, 10-12 ottobre 2013*, Nardini, Firenze 2013

in base alle esigenze della mostra e dell'artista. Infine l'elemento più caratteristico di tutto il locale era senza ombra di dubbio il pavimento, composto da parallelepipedi mobili la cui altezza poteva essere regolata a seconda delle superfici calpestabili che l'evento richiedeva, dalla pista da ballo al palcoscenico, dalla passerella (come la *Beat Fashion Parade* del 1967, con i vestiti in gommapiuma di Gilardi e quelli in vinile contenenti acqua e pesci rossi vivi di Boetti) allo spazio spoglio per gli happening (come l'ammasso di poliuretano liberamente manipolabile in occasione della mostra dei tappeti-natura di Gilardi nel gennaio del 1967, o *La fine di Pistoletto*, realizzato sempre da Gilardi nel marzo dello stesso anno).
La dimensione del confronto e della ricerca collettiva trova la sua massima espressione nella breve esperienza, durata meno di tre anni, del Deposito D'arte Presente (DDP), nato dalle intuizioni di alcune figure di spicco del mondo dell'arte, come il già citato Gian Enzo Sperone ma soprattutto il collezionista Marcello Levi, particolarmente sensibili alle idee del gruppo dell'avanguardia torinese, in quel periodo rappresentato sul versante istituzionale da Gilardi, con il quale aprono sul finire del 1967 lo spazio di via San Fermo 3, finanziandone le attività, come mostre, eventi e spettacoli (tra cui, il 25 novembre 1968, la prima di *Orgia* di Pier Paolo Pasolini, con scenografie di Mario Ceroli) e che ben presto diventerà il fulcro di una "comunità temporanea di artisti" posta "al di fuori delle galleria e del mercato dell'arte"[22].

Deposito D'arte Presente, Torino, 1968.
(http://www.archivioanselmo.com/it/mostre/sessanta/. Consultato 18/04/2016).

Per quanto ancora legata a una concezione dell'opera come proposizione linguistica, l'operazione critica effettuata da Daniela Palazzoli in *Con temp l'azione* nel 1967 identifica il comun denominatore dei lavori riuniti in una dialettica delle forme e nel principio dinamico di azione-reazione che queste istituiscono con l'osservatore. Dall'arte ottica di Getulio Alviani e Paolo Scheggi a quella cosiddetta "povera" di Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio, la forma è intesa come struttura artificiale perché ibrida tra un'attività culturale, che riguarda i comportamenti sociali, e una scientifica, che influenza le proprietà degli oggetti, che definendo le sensazioni

22 Cfr. *Conversazione con Andrea Bellini*, in *Piero Gilardi*, catalogo della mostra a cura di A. Bellini (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea), JRP Ringier, Zurigo, 2012.

si pone come elemento relazionale con cui confrontarsi.
L'episodio più importante nonché conclusivo di questa prima fase dell'Arte Povera è la Terza Rassegna d'Amalfi, o RA3, a cui Celant, chiamato a organizzarla e a realizzarne il catalogo, diede il nome ufficiale di *Arte Povera più azioni povere*. Se il nome di Celant è ormai indissolubilmente legato a quest'evento, il suo vero ideatore è in realtà Marcello Rumma, collezionista e mecenate, marito di Lia Rumma, morto nel 1970. Parte di una visione che voleva rivoluzionare la pratica culturale del Sud, rendendolo parte attiva ed essenziale di un rinnovamento artistico e creativo su scala più ampia, le rassegne di cui Rumma si faceva promotore rappresentavano dei momenti unici di confronto e discussione con le realtà italiane e internazionali per fare il punto della situazione artistica e di lì procedere oltre. Nell'edizione del 1968 volle così introdurre un elemento nuovo, che trovava molti riscontri nella pratiche contemporanee: l'azione come atto culturale da spogliare delle convenzioni superflue per riportarlo al suo stadio "originario". L'idea che Rumma aveva posto come linea guida della rassegna, stando a quanto riporta Giovanni Lista, raccoglieva "la destrutturazione della logica comportamentale e finalista degli atti quotidiani"[23] delle sintesi teatrali di Balla e Marinetti - rifacendosi quindi al movimento futurista - a cui era applicato il concetto di "opera aperta" di Eco[24]. L'atto semplice e puro quindi, privo di sovrastrutture, deformazioni e secondi fini, che riporta a un grado zero di comunicazione e allo stesso tempo riflette ogni singola sfumatura poetica delle identità distinte degli artisti, assorbiti insieme agli abitanti della città in una realtà rinnovata, collettiva e collaborativa. A fianco delle opere "statiche", per così dire, di Arte Povera, come la pentola ribollente di fagioli di Merz, il lenzuolo di Anselmo disposto a formare le increspature del mare, la catasta di oggetti di Alighiero Boetti, si ritrovarono così le cosiddette azioni povere: "Jan Dibbets snoda sotto il filo dell'acqua del mare una linea bianca di circa dieci metri che dall'alto della strada appare illusivamente e dinamicamente distorta; Paolo Icaro ricostruisce lo spigolo sbrecciato di una casa sulla piazza di Amalfi; […] Richard Long stende un'asta bianca di quattro metri sulla collina alle spalle di Amalfi e come secondo intervento si reca in piazza a stringere la mano ai passanti; Ger Van Elk cola del vinavil in un cerchio, segnato sul pavimento dell'Arsenale, nel quale raccoglierà i rifiuti all'intorno, e, come secondo intervento, applica una passamaneria al piede di una colonna dell'Arsenale; I Guitti dello Zoo (Pistoletto, Pioppi, Colnaghi, Martin, Ableo) presentano *L'uomo ammaestrato* sul piazzale davanti all'Arsenale"[25].

1.2 L'Arte Povera è postmoderna?

Osservando l'Arte Povera e le vicende che ne hanno direzionato il corso ci si accorge come le sue peculiarità e il modo in cui state percepite l'abbiano resa uno dei risultati emblematici

23 G. Lista, *Amalfi, ottobre 1968: una testimonianza*, in *Arte Povera: interviste*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001, p. 138.
24 Cfr. *Ivi.*
25 G. Celant, *Arte povera + azioni povere*, in G. Celant, *Arte povera: history and stories*, Electa, Milano 2011, p. 78.

di quella società postmoderna che inconsciamente non riesce ad accettare l'eterogeneità inarginabile delle sue espressioni artistiche. Con questo s'intende fare particolare riferimento alla figura e all'attività di Germano Celant, che dal 1967 ha associato inestricabilmente il suo nome al gruppo dirigendone i movimenti ed eleggendone gli scopi e i traguardi.
In occasione della mostra *Arte Povera - IM Spazio*, organizzata da Masnata e Trentalance presso la loro Galleria La Bertesca a Genova nel 1967 (27 settembre - 20 ottobre) e curata da Celant, compare per la prima volta, a sorpresa, la dicitura "Arte Povera" poiché, come ricorda Pistoletto: "E' solo nel catalogo che si è scoperta l'espressione 'Arte Povera', di cui nessuno sapeva nulla prima dell'apertura della mostra stessa."[26]
Un termine strano, che lasciava e lascia tutt'ora perplessi alcuni degli artisti che ne fanno parte – come Pistoletto, che confida a Giovanni Lista: "Devi chiedere il perché di questa parola ["povertà"] a Germano Celant. Ho sempre avuto dei problemi in proposito. Personalmente, non so nulla di cosa volesse dire"[27]. Le connotazioni che può assumere sono spesso ambigue, come fa notare sempre l'artista biellese: "Mi ha sempre causato una strana sensazione perché da giovane, facendo del restauro con mio padre, avevo avuto l'occasione di restaurare mobili definiti di 'Arte Povera' [sistema decorativo veneziano del XVIII secolo]. […] Non era pittura, ma una sua imitazione. Così, quando sentivo questa parola, avevo sempre paura di questa idea contenuta nella parola 'povera'. Oltretutto, temevo la connotazione politica, non la politica in sé, ma la connotazione del 'politico' ripresa a quell'epoca"[28]. Talvolta possono addirittura compromettere la corretta comprensione del lavoro di questi artisti, come quando l'aggettivo è associato a una miseria di intenti e mezzi che non rientrava nelle idee e nelle inclinazioni del gruppo. A questo proposito Merz riferirà in un'intervista qualche anno dopo lo scioglimento del gruppo: "E' una definizione questa che mi piace poco, perché riduce il nostro movimento a un fatto esclusivamente mercantile. C'era effettivamente in gioco il concetto di valore, ma si trattava di ben altri valori. C'era in gioco il ruolo stesso dell'arte e dell'artista nella nostra società".[29]
Ma con il termine "povero" Celant si riferiva a ben altro, a una concezione del termine che esula dall'uso comune e che si rifà al progetto e alla scuola del teatro povero di Jerzy Grotowski, in cui il regista e l'attore rifiutano tutti quegli elementi superflui - una ricchezza di sovrastrutture espressive - con cui il teatro si è sempre soffocato e che ostacolano il vero incontro dell'interprete con se stesso e con i suoi impulsi, per avviare una ricerca personale volta a rimetterlo in contatto "con gli strati intimi del proprio essere" e che si traduce, sul piano della recitazione, in un gesto puro e semplice, "essenza di un'espressione integrale". Nel primo saggio critico dedicato all'Arte Povera, redatto in occasione della prima mostra genovese, scrive Celant: "Eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione mimetica, abitudine linguistica, per approdare a un tipo di arte che […]

26 M. Pistoletto in *La fenomenologia del riflesso*, *Arte Povera: interviste*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001, p. 67.
27 *Ibid*, p. 68.
28 *Ibid*., p. 67.
29 G. Risso, *Incontri con... Mario Merz e il numero* (1978), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 141-142.

ci piace chiamare povera. […] Il teatro elimina la sovrastruttura scritto-parlata, realizza il silenzio fonico e la parlata gestuale […]. Le situazioni umane elementari diventano segni, nasce l'esigenza di una vera semiologia basata sul linguaggio dell'azione."[30]

Questa eliminazione delle convenzioni iconografiche parassitarie per ridursi alla semplicità del segno in Grotowski si presenta come unico modo per conferire a quell'incontro che è il teatro la pregnanza di un'esperienza diretta e povera di artifici tecnici, basata su gesti autonomi e dotati di una sostanza propria e che si pongono lungo quel filo che collega l'attore allo spettatore. Rimanendo all'interno della pratica teatrale, Grotowski si oppone solamente a un certo modo di fare teatro. Al contrario in Celant la depurazione del linguaggio si pone come atteggiamento in aperta opposizione non solo nei confronti del modo di fare arte ma anche rispetto alle dinamiche culturali e del sistema dell'arte allora in atto[31]: il rifiuto delle costruzioni stilistiche e la nascita di una "decultura" all'insegna dell'"insignificante visuale" e delle azioni vengono sbandierati come i comandamenti fondanti un nuovo movimento anti-culturale non tanto perché si senta il bisogno di un effettivo rinnovamento delle forme ma per creare una "nuova semiologia" che non può essere addomesticata dal sistema mercantile dell'arte. Eppure nella critica militante di Celant non si riescono a rintracciare un manifesto o degli ideali politici definiti in maniera chiara, la cui mancanza riduce il tutto a un contrasto superficiale, genericamente "anti".

Tra l'altro, il rifiuto della sostanza fonica e del testo che Celant riconduce a Grotowski non è presente nella teorizzazione del regista polacco. In primo luogo, il suono e la voce sono considerati, al pari del gesto e dei movimenti, segni ed espressione dell'essere. In seconda battuta il testo, se da un lato non deve essere "la fonte creatrice del teatro", dall'altro però è lo "stimolo del processo creativo" e avvia il processo di presa di coscienza personale. Questo perché in Grotowski il testo non deve essere interpretato o rielaborato, ma essere l'innesco di una creazione teatrale in cui le parole in sé perdono d'importanza e diventa fondamentale solamente ciò che si può ricavare da esse, ciò che gli dà vita e le trasforma in "Verbo".

Molti altri sono gli elementi prelevati dalle tesi di *Per un teatro povero*: intanto non può non saltare agli occhi la medesima contrapposizione a un'arte ricca, che opera una cleptomania del sistema, dei linguaggi codificati e artificiali. C'è poi da sottolineare come la simultaneità di idea e immagine che concretizza le opere artepoveriste non sia nulla di diverso dalla contemporaneità di impulso e azione che negli attori si traduce in impulsi visivi. Allo stesso modo, l'artista che "diventa il linguaggio di se stesso e lo è, con il suo corpo e i suoi gesti", si colloca sullo stesso orizzonte dell'attore che ricerca "il proprio linguaggio psico-analitico personale di suoni e gesti".

Inoltre Celant tenta di liberare la nuova arte dal giogo della sua stessa storia applicandovi le conclusioni di Grotowski, elaborate esclusivamente per il teatro, come se l'arte potesse trovare la soluzione dei suoi problemi solamente al di fuori delle sue possibilità d'azione, in un ambito ad alto livello di specificità e con una storia altrettanto corposa e ingombrante alle

30 G. Celant, *Arte Povera*, in G. Celant, Arte povera: history and stories, Electa, Milano 2011, p. 32.

31 Cfr. G. Lista, *Amalfi, ottobre 1968: una testimonianza*, in *Arte Povera: interviste*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001.

spalle. Con ciò non si vuole dire che le invasioni di campo, i prelievi di stratagemmi e tecniche tra un'arte e l'altra siano impossibili o sbagliati, anzi, sono proprio ciò che anima, vivifica e rinnova i diversi linguaggi, i quali tuttavia per evolversi in nuove forme dovranno ragionare sugli elementi costitutivi che li differenziano a livello essenziale dagli altri e gli conferiscono quelle caratteristiche proprie che li rendono ciò che sono e nient'altro.
L'atteggiamento "anti" di Celant si inasprisce man mano che la costellazione dell'Arte Povera si avvicina al teatro, tra il Deposito d'Arte Presente, il gruppo Zoo di Pistoletto, le scenografie di Kounellis e le installazioni di Calzolari, nonché in seguito ai contatti di questi ultimi con il Living Theatre. E' infatti in occasione della rassegna di Amalfi e di quelle azioni che invece di chiamarsi "atti in libertà", secondo l'idea iniziale di ispirazione futurista di Lista e Rumma, si chiameranno anch'esse "povere", che l'Arte Povera verrà vestita da Celant con il manto dell'anarchismo pacifista proprio del gruppo teatrale di Judith Malina e Julian Beck. Eppure, invece di essere assunto come obiettivo politico e sociale traducendosi anche in azioni di reale protesta e impegno civile come avvenne nel Living Theatre (l'unico che seguirà questa via sarà Gilardi), è ancora una volta semplicemente, genericamente "anti". Ancora una volta il teatro viene assunto a strategia rivoluzionaria, con l'attore come "forza crito-politica" per la creazione di una "recitazione globale" e di una nuova classe che all'oggettualità del corporativismo oppone "azioni che espongono la propria processualità". Ma queste operazioni critiche non sono che esercizi stilistici, in pieno accordo con la tendenza postmoderna: l'utilizzo di termini e toni legati all'attivismo politico, la guerriglia, la carica eversiva, l'"agire la realtà" come fatto politico, sono citazioni di un linguaggio specifico assunto a stile.
E' proprio questa forzata connotazione politica della rassegna di Amalfi che se da un lato trovò d'accordo molti critici, dall'altro preoccupò molti artisti che non la condividevano affatto: per esempio, Pistoletto e il gruppo Zoo scrissero, in una lettera inviata a Marcello Rumma il 5 dicembre 1968 che "Noi non aderiamo, non facciamo parte e non accettiamo il termine arte povera benché amiamo gli amici con cui ci siamo trovati ad Amalfi. Per noi il termine povero va bene e basta, perché esso equivale a ricco mentre il termine arte vuol dire ricco tu e povero io"[32], mentre sembra che Jannis Kounellis si rifiutò di partecipare all'evento proprio a causa della sua potenziale politicizzazione[33]. Ancora più rilevante è il fatto che anche quegli artisti che vivevano la propria arte in maniera più politica si trovarono comunque in aperto dissenso con Celant per la sua volontà di costringere quelle esperienze in un apparato teorico, "che lì mostrava le sue intenzioni di formalizzare, di avviare una codificazione di tutto il lavoro che noi andavamo facendo."[34] Con il senno di poi si può constatare che Gilardi aveva almeno in parte ragione, perché a causa dell'operazione critica di Celant e degli studi innestatisi su di essa la costellazione dell'Arte Povera viene inscritta in parametri ben definiti e resa pertanto facilmente comprensibile e manovrabile, tanto da potersi approcciare a essa da un'ottica

32 *Lo Zoo. Lettera a Marcello*, in *Michelangelo Pistoletto: azioni e materiali*, catalogo della mostra a cura di S. Eiblmayr (Innsbruck, Galerie im Taxispalais), König, Köln 1999, p. 66.
33 Cfr. G. Lista, *Amalfi, ottobre 1968: una testimonianza*, in *Arte Povera: interviste*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001.
34 *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni*, in *Piero Gilardi*, catalogo della mostra a cura di C. Spadoni (Ravenna, Museo d'Arte della città di Ravenna), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1999, p. 35.

"spettacolare", come direbbe Debord, impoverendone i contenuti. Come riferisce Alighiero Boetti a Mirella Bandini: "Nel 1968 erano accaduti alcuni fatti… si pensava di portare gli spettacoli negli stadi! Bonito Oliva voleva fare azioni alla televisione, era un'idea veramente pazzesca. Tutto questo ci trascinava ed erano i veri momenti falsi, della facilità, in cui ci lasciavamo andare ai primi impulsi. […] La mostra di Amalfi è stata proprio la nausea della fine"[35]. Viene dunque avviata quella "duttile iniziativa di integrazione" che nel 1971 constaterà anche Celant stesso, in cui "le strutture d'uso [ossia il mercato dell'arte] con un gesto di falsa azione progressiva stanno tentando di tenere a guinzaglio l'artista e di ridurre la disusabile catarsi di arte in vita in ulteriore consumo"[36], sancendo il definitivo fallimento del "tentativo di distruzione del mito della cultura" e del movimento dell'Arte Povera, senza rendersi conto di esserne stato uno degli artefici.

Al termine dell'esperienza dell'Arte Povera, l'elemento che più di ogni altro si era perso era quella dimensione collettiva di collaborazione spontanea che aveva scandito i primissimi anni di entrambe le frange del gruppo, e che aveva lasciato il posto a esperienze individuali che ricercavano l'elemento partecipativo in aspetti diversi da quello della "comunità artistica". Le attività dei singoli artisti continuarono così grazie al supporto di quei galleristi, talvolta i primi ad averli scoperti, che gli assicuravano un ampio spazio di libertà espressiva, soprattutto se confrontato con quello offerto dal progetto di Celant, in cui la prospettiva corale e le idee e le convinzioni del critico limitavano inevitabilmente le singole iniziative. Si pensi a Kounellis, entrato insieme a Pino Pascali nel 1966 a far parte degli artisti della Galleria L'Attico di Fabio Sargentini, dove nel 1969 avrà la possibilità di realizzare *12 cavalli vivi*, o a Pistoletto, che nella galleria di Christian Stein allestirà tra l'ottobre del 1975 e il settembre del 1976 le dodici mostre consecutive de *Le stanze*.

Allo stesso tempo, tutta l'attività curatoriale contemporanea o precedente all'intervento di Celant, che si è avvicinata alle ricerche di stampo artepoverista da direzioni e presupposti diversi e che aveva riconosciuto nell'elemento mobile e febbrile di quei lavori non solo il loro significato ma anche l'ispirazione per le condizioni espositive più adeguate a sottolinearlo, è stata gradualmente sostituita da una critica soverchiante, che ha parzialmente fissato l'interpretazione di questa costellazione eterogenea e fluida.

Senza voler sminuire l'importanza dei contributi apportati da Celant alla comprensione del fenomeno della cosiddetta Arte Povera, non si può non rilevare come un simile apparato teorico, che organizza le opere in modo tale da dare un senso e un ordine a una multiformità difficilmente avvicinabile dalle attività classiche del sistema dell'arte – l'analisi storica, l'esposizione e la conservazione, il riconoscimento di un valore artistico ed economico, la compravendita, ecc. – si presenti come segno incontrovertibile di una postmodernità che può fare affidamento esclusivamente sugli appigli forniti dalle narrazioni a essa contemporanee per mantenere in efficienza le strutture tradizionali del sapere.

---

35 *Alighiero Boetti*, in M. Bandini, *1972. Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino 2003, p. 30.
36 G. Celant, *Senza titolo*, in G. Celant, *Arte povera: history and stories*, Electa, Milano 2011, p. 156.

2. Mario Merz

2.1 Il polimaterismo

Entrando nella sfera di influenza attiva di un'opera di Mario Merz per prima sopraggiunge un'impressione di straniamento, che nasce dalla sensazione di ritrovarsi in una dimensione alternativa ma allo stesso tempo familiare. Uno spazio popolato da oggetti e materiali non avvertibili come tali, presenti ma allo stesso tempo impalpabili, privi di quella mondanità che ne rende possibile l'abitudine visiva e d'uso e ricondotti a una primordialità essenziale. L'oggetto viene infatti spogliato dei valori che socialmente gli si attribuiscono, dall'economico al funzionale, dall'estetico all'affettivo, per esser depurato da tutto il superfluo e dall'"idea di oggetto-oggetto"[37] ed essere sintetizzato in una nuova forma.
In Merz quindi si assiste a una trasfigurazione di questi oggetti che non sono più oggetti ma entità di diverso ordine, sperimentabili a un livello puramente istintivo perché appartenenti a un passato ancestrale di cui non si ha ricordo eppure realmente percepibile, non ricostruibile in maniera razionale in una struttura logica: la coscienza non può far altro che prendere nota di un momento di afasico riconoscimento. In presenza di questi oggetti sublimati si assapora la sensazione di ritrovare dentro di sé un qualcosa di arcaico, di legato a un tempo lontano e non conoscibile, un luogo di memoria condivisa nel quale hanno sedimentato quelle tradizioni e quei saperi che formano il bagaglio di conoscenze innate di ogni individuo. Riunendo in sé il carattere archetipico di un'esperienza mitica comune e la tangibilità di un'esistenza indiscutibilmente reale, l'oggetto, "di un esistenzialismo totale"[38], si fa depositario di una saggezza pratica, di un modo antico di vedere e fare le cose che nella sua radicale semplicità - privo cioè di tutte quelle sovrastrutture culturali che ne celano, con la loro pesantezza e ingombranza, la finalità reale - riesce a mettere l'uomo nella condizione di riallacciare quelle relazioni con il mondo che ha dimenticato. Viene così risvegliata la capacità umana di stabilire un intimo contatto prima con la natura, non più tenuta al di fuori ma accolta dentro di sé, poi con gli altri uomini, ora parte di una comunità che si è riscoperta globale e intrinsecamente solidale, e infine, soprattutto, con se stessi. L'azione dell'oggetto si rivela quindi bidirezionale e continua e parte dall'interiorità dell'artista, che riscoprendo una fantasia elementare fatta di solidi e serie numeriche decide di immetterla nel mondo in forma oggettuale, attuando "uno scambio cioè tra reale e immaginario"[39]; in seguito, dall'esterno del suo essere realmente presente si muove verso il dentro dell'osservatore risvegliandolo alla memoria e realizza così un ciclo che esce dalla gerarchia del tempo storico per entrare in una temporalità infinitamente dilatata che si espande tanto nel passato quanto nel futuro, perché il movimento della memoria si propaga in tutte le direzioni, aprendo la possibilità del "tutto" come visione - rendendolo

37 G. Celant, *Mario Merz* (1971), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 50.
38 B. Corà, *Mario Merz – Architettura: il problema dello spazio del tempo* (1981), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 176.
39 J.C.Ammann, S. Pagé, *Intervista a Mario Merz* (1981), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 142.

materiale.
L'essenzialità universale e concreta degli oggetti di Merz affonda le sue radici in una di quelle zone dove gli opposti non sono in contraddizione ma generano dialetticamente nuove possibilità: un limbo archeologico, un archetipo concreto, uno spazio mentale. Ed è proprio in questa zona che si realizza quell'identità tra l'oggetto e il materiale di cui è costituito, perché se l'oggetto, apparendo in primo luogo alla mente sotto forma di idea, necessita del materiale per acquisire organizzazione strutturale e visibilità, il materiale non può fare a meno di essere scelto come risposta alla situazione urgente che anima l'oggetto per assumere una sua espressività. E nonostante la varietà potenzialmente infinita di elementi da usare puri, Merz ha una sua gamma personale e circoscritta a cui affidare il compito di elaborare la fisicità dell'opera. Un po' come accade al pittore, anche Merz si avvale di un numero limitato di mezzi amorfi fondamentali dalle cui combinazioni è possibile ricavare la totalità delle risposte richieste dalle necessità poetiche e plasmare così la sua sensibilità - del resto, un approccio di stampo pittorico, inteso in senso ampio, accompagna la sua opere fin dagli inizi informali. Eppure ci sono due differenze di metodo tra l'uso che Merz fa della materia prima e quello di un pittore. In primo luogo, la presenza di certi materiali piuttosto che di altri nella sua tavolozza è il frutto di una scelta e non di un obbligo imposto dal soggetto. Bisogna inoltre tener presente che i materiali non sono più identificati con se stessi ma con le loro proprietà e talvolta, come nel caso della tela, con un simbolo di se stessi - ed è proprio ciò che guida la scelta. Ecco che allora Merz usa il vetro non come finestra ma come trasparenza, e i giornali non come mezzi d'informazione ma come parole e storia; il neon, in particolare, non è più una lampadina ma pura luce. In una profusione di pietra, argilla, cera, neon, ombrelli, bottiglie, animali impagliati, i materiali allo stato grezzo e informe tramite il gesto dell'artista assumono una propria identità e diventano elementi attivi che agiscono nella e sulla realtà creando una rete di relazioni mutevoli tra di loro e con lo spazio.
Questo polimaterismo non fa che complicare ulteriormente la pratica conservativa, in quanto moltiplica la quantità di ricerche che il restauratore deve condurre per comprendere la composizione e il comportamento dei materiali, oltre che costringerlo a considerare tutti i possibili effetti dell'interazione tra materie diverse. Non sempre però si può conoscere in anticipo il grado e l'intensità con cui influenzeranno a vicenda le rispettive proprietà fisico-chimiche e i relativi processi degrado, che potrebbero essere tanto smorzati (come per le materie plastiche su cui sono stese mani di pittura, che le proteggono dalla luce, dall'ossigeno e dai depositi atmosferici) quanto accelerati (incompatibilità chimica, il degrado dell'uno innesca o affretta il deterioramento dell'altro, etc.). La nuova categoria di variabili che si viene così a creare trasforma, semplificandola o rendendola più problematica, la natura e la sostanza delle misure conservative dirette o preventive da soppesare.
Data la natura scomponibile e talvolta modulare di gran parte delle opere di Merz, in cui i diversi elementi non sono concretamente legati in maniera indissolubile, in molti casi si è potuto procedere al restauro individuale dei singoli pezzi e talvolta anche alla loro sostituzione. Un'operazione che se nell'etica tradizionale non solo è malvista ma integralmente respinta, per quanto riguarda l'opera di Merz è stata spesso sostenuta dal consenso dell'artista stesso,

che in alcune occasioni, come per il restauro di *Nella strada* (1967)[40], ha addirittura aiutato i restauratori a ricostruire quelle parti (i quattro elementi in legno laccato) ormai prive della loro espressività o andate perdute. Nonostante non si sia mai rifiutato di collaborare con chi gli chiedeva consigli, opinioni e approvazioni per la conservazione e l'allestimento, egli non ha mai dato una spiegazione definitiva e sicura delle sue opere dal significato aperto e mutevole che segue lo slittamento spazio-temporale dell'oggetto nel suo movimento continuo, lasciando l'interpretazione ai singoli osservatori e mettendo così curatori e restauratori nella condizione di non poter esser certi dell'effettivo valore simbolico di ogni elemento. Ossia, impedisce un'accurata distinzione tra le componenti secondarie e quelle insostituibili.
Nel capitolo si analizzerà la simbologia di alcuni dei materiali utilizzati da Merz e il loro trattamento in sede di restauro in base alla letteratura reperibile a riguardo. Le opere prese in considerazione sono:
- *Igloo di Giap*, 1968. Tubi di metallo, rete metallica, sacchetti di plastica riempiti di argilla, neon, batterie, accumulatori. Centre Pompidou, Parigi[41].
- *Città irreale*, 1968-69. Struttura d'acciaio, mussola sintetica, cera, neon, batterie, accumulatori. Stedelijk Museum, Amsterdam[42].
- *Spicchi di igloo*, 1979-85. Tubi di metallo, rete metallica, velatino, tela dipinta, lastre di cera. LAC – Lugano Arte e Cultura[43].
- *Objet cache-toi*, 1969-2001. Tubi di metallo, rete metallica, teli catramati, argilla, neon. Collezione privata[44].
- *Chiaro Oscuro*, 1983. Tubi di metallo, rete metallica, vetro, fascine, argilla, morsetti, cemento. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto[45].

---

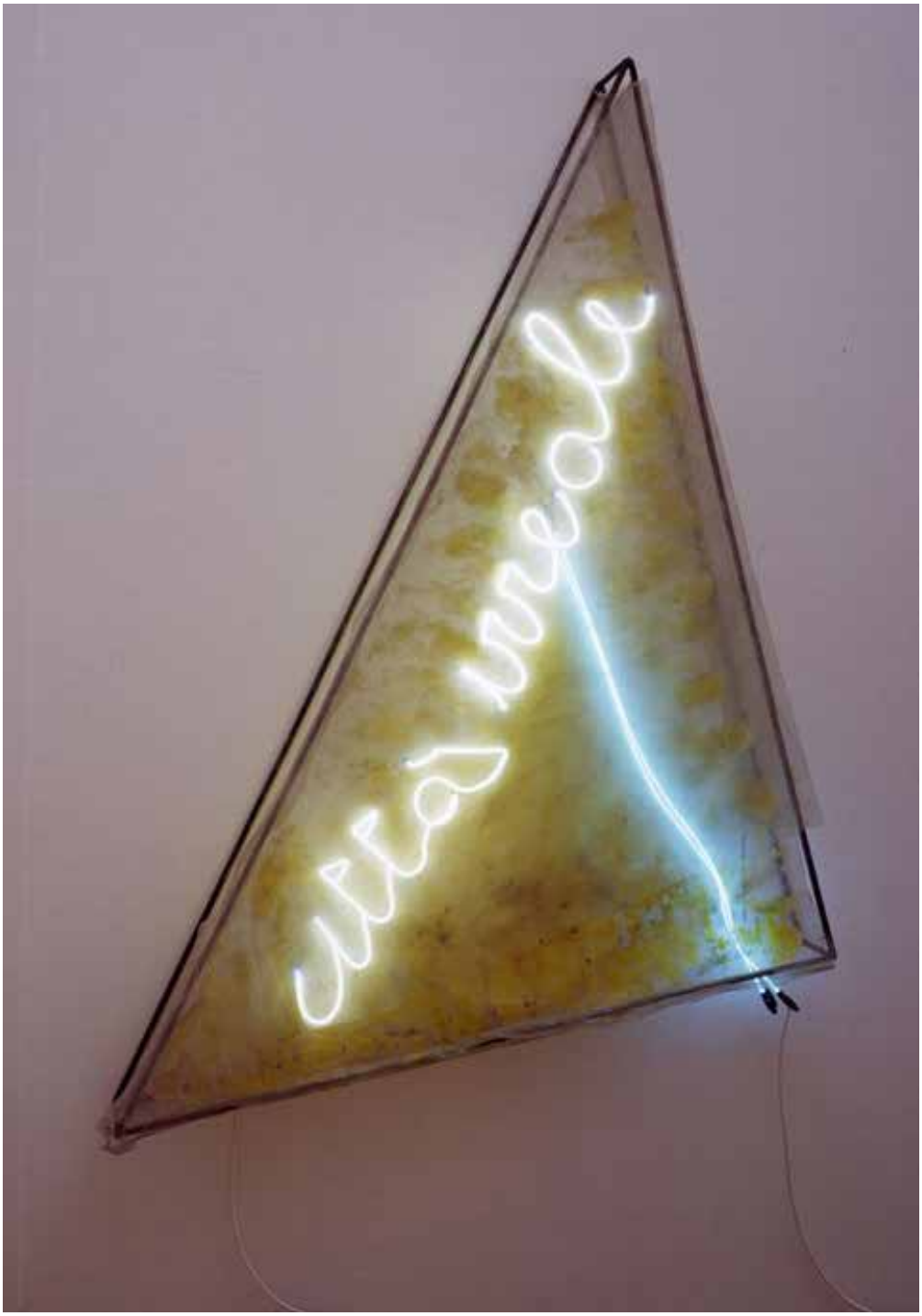
40 Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005.
41 C. Quirot, '*Che Fare?' Ricerche storiche e tecniche e restauro di 'Igloo di Giap' di Mario Merz*, in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013.
42 L. Beerkens, *The preservation of a city of light*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999.
43 B. Ferriani, L. Borgioli, *'Spicchi d'Igloo' di Mario Merz*, in *Lo stato dell'arte 4: 4. congresso nazionale IGIIC: volume degli atti: Siena, Santa Maria della Scala, 28-30 settembre 2006*, Nardini, Firenze 2006.
44 O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005.
45 B. Ferriani, *Esempi di restauro con l'Arte Povera*, in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013; N. Boschiero, B. Ferriani, *Mario Merz. Chiaro Oscuro, 1983*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009.

Mario Merz, *Spicchi di igloo*, 1979-85. Tubi di metallo, rete metallica, velatino, tela dipinta, lastre di cera. (http://www.artribune.com/2012/07/lugano-i-primi-passi-del-lac/merz-lalveare-e-la-pentola/. Consultato il 16/05/2016).

Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968. Tubi di metallo, rete metallica, sacchetti di plastica, argilla, neon, batterie, accumulatori. (https://www.flickr.com/photos/monceau/8108243920. Consultato il 16/05/2016).

Mario Merz, *Chiaro Oscuro*, 1983. Tubi di metallo, rete metallica, vetro, fascine, argilla, morsetti, cemento.
(http://www.mart.tn.it/collections.jsp?ID_LINK=688&area=137&id_context=3353. Consultato il 16/05/2016).

Mario Merz, *Objet cache-toi*, 1969-2001. Tubi di metallo, rete metallica, teli catramati, argilla, neon.
(O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005).



Mario Merz, *Città irreale*, 1968-69. Struttura d'acciaio, mussola sintetica, cera, neon, batterie, accumulatori. (http://www.stedelijk.nl/en/artwork/741-citta-irreale. Consultato il 16/05/2016).

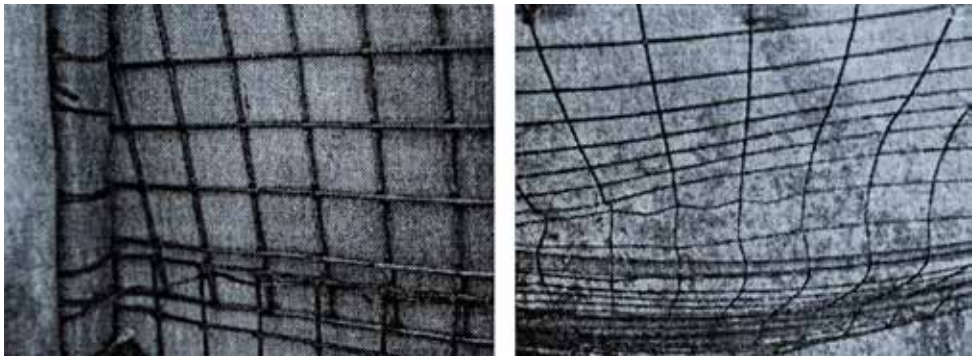
2.2 Le strutture metalliche – I volumi primari e l'igloo

Il recupero delle strutture primarie operato da Merz è inscindibile da una sua rivalutazione delle coordinate spazio-temporali in un'ottica che non distingue tra la loro dimensione quotidiana e quella assoluta ma le fa aderire perfettamente l'una all'altra, con il risultato che anche la tecnica interpretativa attraverso cui l'uomo si confronta da sempre con lo spazio e con il tempo - ossia l'architettura - viene messa in discussione. Per Merz, in un'epoca in cui l'uomo tende a riavvicinarsi alla natura piuttosto che escluderla, arroccandosi in fabbricati che oltre a suddividere lo spazio in aggregati funzionali raziona, ottimizzandolo, anche il tempo da trascorrere in ognuno in base alla destinazione d'uso, l'architettura dell'isolamento affronta una crisi che pone in dubbio la sua stessa esistenza. A questo spazio-tempo organizzato viene opposto sempre di più uno spazio-tempo naturale non identificabile però con la natura e i suoi ritmi comunemente intesi, esterni, ma con quella zona interna all'uomo dove questi riesce ad avvertirne le vibrazioni più intime, che è poi ciò che fa risuonare alle stesse frequenze tutto il vivente. In quanto decodifica di un parametro fisso universalmente dato non può esimersi dall'essere comunque un'operazione culturale di carattere architettonico, seppur di tipo diverso e nuovo: "L'uomo assumendosi il potere dello spazio sullo spazio crea un'architettura nuova che è quella del passaggio di se stesso sullo spazio cosmico totale. […] L'arte questo spazio lo vede dal di fuori per cui collega i due spazi; collegando i due spazi crea una nuova possibilità di visione"[46].

Lo sguardo dell'arte - e dell'artista - permette il travalicamento del muro della realtà da parte di ciò che risiede nello spazio mentale come idea, realizzandosi in una visione totale priva di divisioni e pertanto di omissioni. In un'arte come abbattimento delle barriere spaziali si libera l'archetipo architettonico che prende forma e che nel suo occupare spazio rivela la presenza fisica e lo svolgersi del tempo che ha impiegato a sedimentare nella memoria universale e a diventare elemento naturalmente condiviso. Uno "spazio [che] […] crea lo spazio del tempo"[47] perché risponde a una "concezione dello spazio vista attraverso il tempo"[48] eternamente lontano di una struttura elementare e mitica di cui l'igloo è uno dei condensati più potenti, poiché, una volta ripescato dal fondo del tempo comune come "idea organica"[49] e ricondotto dall'arte a uno stato visibile di complessa sintesi materiale, dispiega quelle componenti attive che lo rendono uno spazio vitale di contatto profondo. La sua semisfera appoggiata sul pavimento infatti richiama al tempo stesso il globo terrestre, quell'universo-mondo che comprende ogni aspetto di ogni esistenza, e la forma più primitiva di rifugio e abitazione, con la sua caratteristica ambivalenza relazionale. Da un lato racchiude una dimensione privata in cui l'uomo si concilia con se stesso nella solitudine avvolgente e protettiva della cupola-ventre, mentre dall'altro la dimensione più comunitaria del focolare domestico in cui si consolidano i legami familiari, che

46 B. Corà, *Mario Merz – Architettura: il problema dello spazio del tempo* (1981), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 165-166.
47 *Ibid*., p. 181.
48 *Ibid*., p. 182.
49 J.C.Ammann, S. Pagé, *Intervista a Mario Merz* (1981), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 148.

grazie alla flessione sineddotica improntatigli dalla cupola-terra indicano l'intima connessione di tutti gli uomini. Un luogo trasparente e di passaggio tra interno ed esterno che si carica di significato nel momento in cui è lì presente, rendendo possibili le relazioni potenziali di cui è impregnato e non semplicemente rappresentandole.
Il metodo di assemblaggio adottato da Merz per la realizzazione pratica dell'igloo una volta terminata la fase di progettazione e fruizione mentale ricalca la doppia natura dell'oggetto, generale e particolare in un unico movimento continuo. Lo scheletro dell'igloo è costituito da una struttura di tubi metallici saldati fra loro in modo tale da ottenere un perimetro circolare d'appoggio da cui si dipartono un numero di semicerchi massimi variabile in base alla grandezza dell'opera. Nella maggior parte dei casi poi il telaio è ricoperto da una rete metallica che permette l'appoggio o il fissaggio, normalmente attraverso l'uso di fil di ferro, dei materiali che andranno di volta in volta a costruire il significato specifico di un'opera. Grazie alla rete metallica inoltre Merz riesce a ottenere una superficie uniforme che indipendentemente dal tipo di materiale di cui è ricoperta permette all'igloo di ritenere una forma semisferica priva di rientranze, gobbe, buchi e irregolarità in genere. Si prendano per esempio i teli catramati di *Objet cache-toi* e la tela dipinta di *Spicchi di igloo*, che senza il supporto della rete seguirebbero l'alternarsi discontinuo dei tubi dando luogo a inopportuni avvallamenti, o anche i panetti d'argilla cruda avvolti nella plastica dell'*Igloo di Giap*, che appesi alla rete metallica stesa sopra la struttura tubolare a distanza estremamente ravvicinata gli uni dagli altri ne seguono l'andamento.



Sulla sinistra, la rete metallica posizionata a supporto della tela dipinta in *Spicchi di igloo*. Sulla destra, la rete metallica plastificata su cui sono alloggiate le forme in cera nella medesima opera.
(*Lo stato dell'arte 4: 4. congresso nazionale IGIIC: volume degli atti: Siena, Santa Maria della Scala, 28-30 settembre 2006*, Nardini, Firenze 2006).

Le uniche eccezioni sono quelle opere in cui l'artista vuole evidenziare le proprietà dello spazio trasparente e osmotico occupato dall'igloo, creando una continuità visiva tra l'interno e l'esterno che verrebbe ostacolata dalla presenza di un elemento di supporto privo di valore espressivo. In questi casi i materiali vengono appoggiati o fissati direttamente alla struttura tubolare, come accade in *Chiaro Oscuro*, in cui le lastre di vetro sono tenute in posizione per mezzo di morsetti applicati sui tubi e pani d'argilla situati esternamente alla base.
Adattamenti pratici dei diversi modi in cui l'artista organizza l'idea di igloo, i materiali,

La funzione strutturale dei morsetti e dei pani d'argilla in *Chiaro Oscuro*.
(B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009).

con la loro fisicità, sono l'igloo in tutte le sue possibili variazioni, incorporando e facendo scomparire sotto il loro peso e la loro materialità qualsiasi intelaiatura metallica (anche se perfettamente visibile), metafora dell'idea, ma senza la quale l'opera mancherebbe di supporto e solidità non solo strutturali ma anche ontologici. Sarà dunque necessario, in fase di analisi preliminare dell'opera, riservare alla struttura tubolare e ai singoli materiali il medesimo grado di attenzione.

I tubi utilizzati da Merz sono solitamente in ferro o acciaio, materiali che presentano una buona resistenza all'invecchiamento se conservati in un ambiente con un basso livello di umidità relativa e protetti dalla condensazione di acqua sulla superficie, dal dilavamento e dai depositi di agenti atmosferici. Un esempio particolarmente emblematico a questo proposito è quello di *Spicchi di igloo*, in cui la porzione di semisfera tubolare che fuoriesce dal muro, per metà rivestita da una tela di cotone dipinta e per metà coperta da uno strato non omogeneo di lastre di cera, presentava al momento del restauro differenti livelli di degrado nelle due parti. Se il telaio dello "spicchio dipinto" appariva in buono stato e privo di fenomeni corrosivi grazie alla protezione fornita dalla tela a trama stretta, nello "spicchio ceroso" i tubi al contrario erano interessati da diffusi e avanzati processi ossidativi che avevano intaccato anche i fili metallici di ancoraggio dei pannelli di cera, la cui disposizione discontinua aveva lasciato esposte parti della struttura tubolare. La forma e la grandezza variabile delle lastre di cera, unita alle diverse distanze fra le parti preposte al loro supporto (nove tubi metallici orizzontali aggiuntivi con porzioni di tela plastificata verde di dimensioni variabili) creano una trama volutamente imprecisa e casuale che blocca una quantità di particellato atmosferico e agenti inquinanti molto inferiore rispetto alla tela. Queste sostanze, come i prodotti della combustione industriale (anidride solforosa, ossidi di azoto, acido solfidrico e particelle carboniose), le polveri igroscopiche e i sali, catalizzano i fenomeni ossidativi del ferro e delle sue leghe, di cui il più comune nei manufatti esposti all'atmosfera è la corrosione a umido. Questa avviene in un ambiente umido o acquoso dove l'ossigeno atmosferico in esso disciolto rende possibile

lo sviluppo sulla superficie del metallo di processi elettrochimici che portano alla formazione di ossidi diversi a seconda delle sostanze presenti nella parte umida, della possibilità o meno di processi autocatalitici, della quantità di acqua disponibile. L'ossido ferroso, la goethite, la limonite, sono alcuni dei prodotti dell'ossidazione che possono comparire sul ferro, e ognuno presenta delle proprietà specifiche. In particolare gli idrossidi, genericamente noti come ruggine, che si formano in ambienti molto umidi con pH acidi, indipendentemente dal grado di compattezza tendono a essere molto porosi e poco aderenti al substrato, permettendo la costante diffusione attraverso di essi di aria umida che continua ad alimentare il processo.
La procedura standard da adottare quando si ha a che fare con i metalli ossidati è esemplificata dall'intervento svolto sul telaio tubolare dello spicchio ceroso di *Spicchi di igloo*: in un primo momento si procede alla rimozione meccanica dei prodotti dell'ossidazione adoperando bisturi, spazzolini, gommini o carte abrasivi, per poi passare all'applicazione di un inibitore di corrosione che ha il compito di "passivare" la superficie del metallo, ossia di isolarlo dagli agenti esterni impedendo così che questi possano attivare il processo di ossidazione.
Per quanto riguarda invece le reti metalliche, oltre alla corrosione possono insorgere problemi e deformazioni strutturali a causa del peso al quale sono continuamente sottoposte. La rete di *Igloo di Giap* risultava infatti incurvata soprattutto nella parte ritagliata che funge da porta attraverso cui vengono inseriti i cavi e il sistema d'alimentazione delle lampade fluorescenti. Dopo aver sostituito gli anelli di fil di ferro che la collegano alla struttura principale, per garantirle una rigidità maggiore, sono state anche infilate delle bacchette di metallo tra le maglie della rete per darle più sostegno.

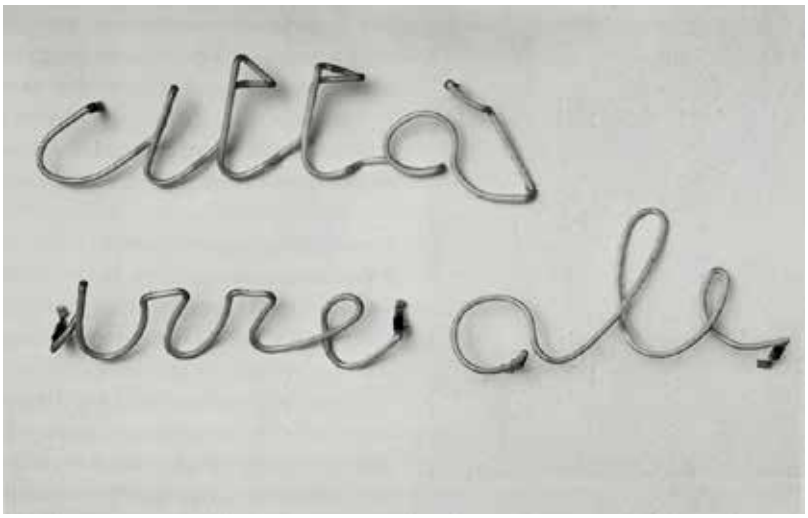
Il posizionamento dei pani d'argilla sulla rete metallica durante le operazioni di restauro di *Igloo di Giap*.
(*Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013).

2.3 Il neon

Il neon come "segno grafico"[50], il neon come gesto luminoso, viene impiegato da Merz essenzialmente in due modi. Un primo modo è quello che si osserva in opere come *Impermeabile* (1966), *Senza titolo* (1974) e *Nella strada*, dove il neon attraversa letteralmente gli oggetti reali unendoli non solo a livello visivo, creando un percorso luminescente che li porta a intersecarsi in modo più profondo, annichilendo le loro sembianze di oggetti comuni e assumendo le caratteristiche di una nuova entità priva dei riferimenti classici. Un movimento che riflette quello degli elementi che in ogni momento si compenetrano e si fondono nella dimensione naturale, il cui significato ultimo è in definitiva la trasformazione continua e perpetua, rappresentata fisicamente dal neon e dall'energia luminosa che secerne. Quando invece il neon è utilizzato per dare forma concreta a parole, frasi e numeri, come in *Zebra (Fibonacci)* (1973) e *Objet cache-toi*, la sua luminosità fissa gli conferisce quell'imperatività perentoria propria delle dichiarazioni, bloccandole in una dimensione spazio-temporale parallela in cui ciò che è detto o pensato è assolutizzato e si carica di una forza maggiore rispetto al suo reale uso in un contesto particolare. In entrambi i casi il neon è quindi elemento metamorfico, è trasfigurazione pura; è ciò che preleva le realtà terrene e quotidiane e le porta su un altro piano di esistenza, se stesso compreso, che da mezzo da utilizzare in illuminotecnica diventa luce.
E' quindi fondamentale che le lampade fluorescenti mantengano intatte le caratteristiche che contraddistinguono il tipo di luce emessa nonché l'intensità e la tonalità del colore. Il deterioramento dei tubi al neon è da imputarsi all'usura e al calo d'efficienza funzionale delle diverse componenti che inevitabilmente compaiono con l'uso. Iniziando dalle componenti elettriche abbiamo lo starter, che in fase di pre-riscaldamento interrompe il circuito in cui passa la corrente alternata che alimenta il campo magnetico nell'induttore del reattore e i due elettrodi di tungsteno agli estremi del tubo che riscaldandosi emettono elettroni, cosicché il picco di tensione generato dal collasso del campo magnetico provoca la liberazione degli elettroni accumulati e il conseguente passaggio di corrente elettrica, accendendo la lampada. C'è poi il reattore o *ballast*, composto da un induttore e da un trasformatore, il cui compito è quello di mantenere la tensione al livello nominale (230V). La rapida obsolescenza di queste parti abbassa il livello delle prestazioni e porta a malfunzionamenti della lampada, e sono dunque le prime a essere sostituite non solo per motivi artistici ma anche di sicurezza. Si prenda per esempio la scritta al neon di *Che fare?*, che al momento del restauro presentava un'illuminazione intermittente che disturbava una corretta fruizione dell'opera, causata da un reattore malfunzionante. In *Igloo di Giap* la sostituzione preventiva dei *ballast* originali con delle versioni più recenti dotate di sistemi elettronici per il monitoraggio dell'intero impianto si inserisce invece in un aumento delle misure di sicurezza da mettere in atto in sede espositiva: a questa infatti si aggiunge la sostituzione dei cavi che collegano i neon al reattore e l'aggiunta di elementi di protezione tra i cavi e gli elettrodi.
Per quanto riguarda invece il tubo di vetro in sé, nel caso in cui sia trattato con cura, le principali

50 M. Pistoi, *Intervista a Mario Merz* (1967), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 36.

cause di deterioramento sono da imputarsi alle temperature operative e all'esaurimento delle componenti chimiche al suo interno. La continua esposizione al calore nel tempo provoca scolorimenti, ingiallimenti e "black hazes" che fanno diminuire l'intensità della luce. Inoltre la sporcizia che inevitabilmente si accumula sulla parete esterna attutisce ulteriormente la luminosità e fa aumentare la temperatura operativa del tubo (normalmente tra i 40 e i 50°C) accelerando il deterioramento non solo del vetro ma anche delle altre parti.
Nonostante le sue ore di vita si aggirino intorno alle 20,000, a causa dei ripetuti trasporti e installazioni corre anche un elevato rischio di danneggiamenti e rotture accidentali. Se a livello teorico la sostituzione di una lampada fluorescente guasta o crepata non è particolarmente impervio, il trattarsi di un prodotto facilmente reperibile in commercio non fa di certo diminuire la probabilità di ottenere risultati cromatici ed espressivi sensibilmente diversi. Come è accaduto ai due neon blu originali di *Città irreale*, dei quali non era specificata né la composizione chimica dei gas nobili, che vengono ionizzati dal passaggio della corrente elettrica, né quella della polvere fluorescente che rivestiva il tubo, ossia quell'elemento che rende visibili e conferisce una determinata colorazione ai fotoni emessi dal mercurio evaporato e ionizzato dai gas nobili allo stato eccitato, né tanto meno il contenuto di mercurio e la qualità dei materiali utilizzati. La prima sostituzione in seguito a rottura, avvenuta prima del 1974 in circostanze non documentate e mai precisate, già presentava forme e colori leggermente diversi. Al momento le lampade fluorescenti blu sono copie, il cui colore è ulteriormente alterato rispetto a quello del 1969 in seguito alle normative comunitarie che pongono restrizioni sulle quantità di mercurio utilizzabili. Anche gli altri tre tubi fluorescenti attualmente esposti, ossia quelli che compongono la scritta bianca "città irreale", sono copie, ma in questo caso gli originali sono conservati nel magazzino dello Stedelijk Museum come matrici insostituibili per future repliche.



I neon originali di *Città irreale* disegnati da Mario Merz, 1974.
(*Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999).

Ed è proprio in quelle opere in cui le lampade fluorescenti sono modellate per dare forma a parole o numeri sorge un ulteriore tipologia di problematiche assente laddove il neon sia utilizzato in forma diritta o leggermente incurvata, ed è quella che riguarda la grafia originale e la manualità dell'artista. Data la fragilità dei tubi di vetro e la potenziale pericolosità di ogni spostamento, nonché l'impossibilità di procedere all'intervento diretto sull'originale in caso di rottura, è imprudente non disporre di una o più copie sostitutive e/o espositive, correndo il rischio di privare l'opera di una parte sostanziale della sua carica espressiva, quella luce che con la sua energia forgia una presenza fisica, e di smarrire così il suo intimo significato. Per ovviare a questo genere di inconvenienti, opere come *Igloo di Giap* non solo hanno già predisposti dei tubi di ricambio, ma ne vengono corredate a ogni prestito. Pur ripresentandosi la questione dell'unicità dell'opera, se si considera la pratica artistica di Merz la replica delle scritte al neon risulta una questione meno delicata di quanto in prima battuta potrebbe apparire. Da un lato perché l'importanza del tubo fluorescente è tale da rendere impensabile la fruizione di un'opera "spenta". Dall'altro bisogna tener conto del fatto che Merz era solito affidare ad artigiani la fabbricazione delle lampade al neon per cui aveva concepito forme e colori di certo non reperibili in commercio e per la cui realizzazione non possedeva le abilità necessarie. E' quindi eccessivo parlare di autografia, dal momento che l'unico segno dell'autorialità secondo un'interpretazione classica risiede nell'approvazione da parte dell'artista del lavoro finito. Il consenso, da parte di Merz quand'era in vita e da parte della Fondazione ora, è proprio ciò che viene cercato nel caso di queste copie preventive, per le quali si dovranno intanto reperire tutti i disegni e le indicazioni precise date originariamente dall'artista, e in secondo luogo le specifiche tecniche utilizzate dall'artigiano o dal laboratorio che per primo si è occupato del pezzo, sicché per ottenere la stessa tonalità di colore si dovranno avere informazioni riguardanti il tipo di vetro e il suo spessore, la composizione dei gas e delle sostanze fosforescenti del coating interno, il tipo di elettrodi e il voltaggio operativo. Quando questa documentazione

La ricostruzione e il riposizionamento del neon di *Objet cache-toi*, entrambi basati su una fotografia d'epoca.
(O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005).

non è disponibile e anche il tubo originale è andato perduto, come per *Objet cache-toi*, l'ultima risorsa rimangono le fotografie d'epoca, in base alle quali ricostruire una forma il più fedele possibile che in questo caso dovrà essere necessariamente convalidata dall'artista per non creare un falso.

2.4 La cera

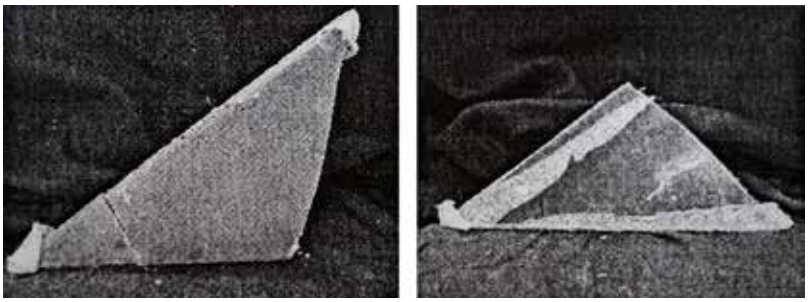
Proprio come avviene per l'igloo, anche i materiali che Merz preleva dalla natura-mondo vengono inizialmente ritrovati sul fondo di un sapere vivo e antico. In questi l'artista avverte più che in altri scorrere le forze vitali dell'universo, perché gli appaiono in qualità di sostanze pure che per prime o meglio di altre hanno aiutato l'uomo a preservarsi e a ricrearsi di volta in volta, e perciò sono quelle che meglio si adattano alle esigenze di espressività atavica dell'igloo. Le pratiche che si avvalevano di queste materie sono quella base originaria e fondamentale da cui si sono evolute tutte le successive tappe culturali di complessità crescente: partendo dall'uso tradizionale e popolare, Merz inizia così un processo di sublimazione della funzione pratica del materiale, e i suoi impieghi diventano il simbolo di ciò che è.
Nel caso della cera d'api abbiamo un ampio spettro di utilizzi comune a molte società e culture diverse: principalmente usata per l'illuminazione grazie alla sua elevata infiammabilità, è anche frequentemente mischiato ad altri ingredienti per la creazione di unguenti per la cura di diverse lesioni della pelle, nonché versata calda sulle ferite per isolarle dall'esterno e prevenire le infezioni, favorendone la cicatrizzazione. Le sue caratteristiche plastiche l'hanno inoltre resa uno dei materiali d'elezione per la scultura, sia in ambito artistico che religioso. La cera quindi può verosimilmente porsi come elemento caldo che protegge l'alito di vita che crea. Perché se da un lato, con la sua capacità di generare luce e calore e di essere modellata, dà forma a entità vive, dall'altro rappresenta anche un rimedio e una cura alle sofferenze sia fisiche che spirituali delle realtà che plasma.
Volgendo l'attenzione al deterioramento della cera d'api, quella normalmente utilizzata da Merz, questa presenta un'elevata stabilità a livello chimico, poiché la natura satura delle sostanze che la compongono la rendono particolarmente resistente ai fenomeni di ossidazione e conseguente polimerizzazione, oltre a presentare proprietà idrofobiche e a non essere solubile in acqua. Tra i pochi fenomeni di degrado chimico che possono interessare la cera vi sono quelli di natura idrolitica provocati dal contatto con sostanze basiche, altrimenti detti di saponificazione, che portano all'irrigidimento del materiale, oltre a un aumento del livello di acidità, e che insorgono molto lentamente col tempo a causa dell'esposizione all'atmosfera in cui sono naturalmente presenti composti alcalini. Queste reazioni non avvengono nella componente principale della cera, costituita da idrocarburi, ma negli additivi, come acidi grassi, trigliceridi e altri esteri, gli stessi il cui polimorfismo (ossia la capacità di mutare la propria struttura cristallina), attivato dalle variazioni di temperatura, porta alla migrazione di alcune di queste sostanze in superficie con la conseguente formazione di efflorescenze biancastre. Al contrario, la cera d'api presenta una scarsa tolleranza a fattori e stress di natura fisica: a una bassa resistenza meccanica, che la

rende soggetta a crepe – anche in fase di indurimento durante la lavorazione, dette "crepe da ritiro" – fratture e rotture se non maneggiata con cautela e se sottoposta a eccessive vibrazioni, abbina un'elevata suscettibilità alla temperatura, che si presenta come il principale elemento di rischio. Se infatti a basse temperature si contrae, diventando più fragile, può essere deformata già a 30°C, nonostante il suo punto di fusione sia tra i 66° e i 71°C. Dal momento che la cera può quindi diventare malleabile e plastica già a temperatura ambiente, si può incorrere nell'eventualità di un inglobamento del particolato atmosferico depositatosi sulla superficie, che può diventare permanente alla risolidificazione della cera. Il riscaldamento del materiale, in particolare, è associabile non solo alla temperatura ambientale ma può anche essere indotto dalle radiazioni infrarosse e ultraviolette emesse dalle sorgenti luminose, naturali o artificiali. Talvolta, come appunto nel caso della cera d'api, naturalmente di colore giallo-bruno, le sostanze colorate fotosensibili contenute vengono alterate cromaticamente dall'esposizione agli ultravioletti. Considerando l'elevata percentuale di componenti grasse, la cera è anche vittima di attacchi di insetti, in particolare della tarma della cera, che si nutrono di queste sostanze.

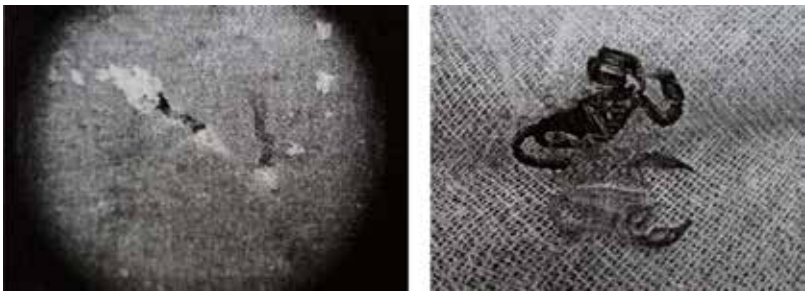
Fra le opere analizzate ce ne sono due in particolare che esemplificano al meglio i diversi modi in cui Merz utilizza la cera e i relativi processi di degrado. In *Città irreale* la cera, composta da una parte di cera d'api per quattro di paraffina e lasciata del suo colore naturale, è stesa con lunghe pennellate su una tela di mussola sintetica. Nonostante sia ancora in uno stato tale da non richiedere interventi di restauro diretto, l'elevato numero di crepe da restringimento soprattutto nella parte centrale, più spessa, ha reso necessaria la messa in sicurezza della tela che le fa da supporto: secondo l'opinione dei restauratori che se ne occuparono, la cera

Particolare dello strato ceroso di *Città irreale*.
(*Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999).

spalmata in questo modo, in quanto impronta personale dell'artista, è insostituibile, e perciò la sua materialità attuale va salvaguardata il più possibile attraverso misure di conservazione preventiva che evitino perdite di tensione della mussola che porterebbero a ulteriori fratture e, nel peggiore dei casi, a distacchi.
In *Spicchi di igloo* invece si può osservare l'uso della cera di gran lunga più caratteristico e frequente nelle opere di Merz, ossia in forma di lastre applicate alle strutture tubolari degli igloo. Al momento dell'analisi dell'opera le 19 lastre di forme, dimensioni e spessori variabili, realizzate presumibilmente colando in stampi di carta cerata la cera composta integralmente da cera d'api, presentavano come nel caso di *Città irreale* molte crettature causate dal processo di raffreddamento. Al fianco di queste si potevano osservare fessurazioni d'origine accidentale nonché la mancanza di alcune parti che si erano distaccate, oltre a un generale cambiamento di colore dovuto a processi fotochimici e all'accumulo di depositi atmosferici sulla superficie. Inoltre era stato rilevato un attacco di insetti, ancora in atto in fase di studio preliminare, che aveva scavato un cospicuo numero di gallerie all'interno delle lastre.



Particolari del fronte (a sinistra) e del retro (a destra) di una lastra di *Spicchi d'igloo*.
(*Lo stato dell'arte 4: 4. congresso nazionale IGIIC: volume degli atti: Siena, Santa Maria della Scala, 28-30 settembre 2006*, Nardini, Firenze 2006).



Particolari di una galleria (a sinistra) e di un insetto (a destra).
(*Lo stato dell'arte 4: 4. congresso nazionale IGIIC: volume degli atti: Siena, Santa Maria della Scala, 28-30 settembre 2006*, Nardini, Firenze 2006).

Prima di procedere ulteriormente era pertanto d'obbligo effettuare la disinfestazione dei pannelli, realizzata in questo caso tramite anossia, la quale prevede l'inserimento del manufatto in sacche impermeabili all'ossigeno insieme ad assorbitori di ossigeno atmosferico. Il passo successivo, cinque settimane dopo, è stato quindi la pulitura dei depositi atmosferici accumulatisi sulle superfici, seguita dalla fase di consolidamento. In entrambi gli stadi sono state utilizzate sostanze

che non danneggiano lo strato ceroso né durante né dopo l'applicazione, come l'adesivo a base di resina epossidica fluida utilizzato per reintegrare i frammenti distaccati, che mantiene la sua elevata elasticità anche alle basse temperature e non si ritira durante l'indurimento, evitando la formazione di ulteriori tensioni. Le gallerie create dagli insetti sono state infine riempite con della cera prelevata dal retro delle lastre.

2.5 L'argilla

L'argilla è un minerale che si forma per sedimentazione in seguito al trasporto e al deposito di frammenti litici di dimensioni inferiori all'1/16 di mm derivanti dall'erosione delle rocce magmatiche (graniti, basalti, etc.). I minerali argillosi di cui è in massima parte composta sono silicati idrati di alluminio che si originano dalla decomposizione per effetto degli agenti atmosferici dei feldspati (minerali a base principalmente di silicio, ossigeno e alluminio) contenuti nelle rocce originarie; a questi si aggiunge solitamente una quantità inferiore ma variabile di depositi sabbiosi e altri minerali di diversa origine, tra cui talvolta ossidi di ferro che in genere le conferiscono particolari colorazioni, come il giallo o il grigio-verde. Una delle proprietà più caratteristiche dell'argilla, che l'ha resa uno dei materiali maggiormente impiegati per la modellazione, è l'elevata plasticità che acquista una volta assorbita acqua. Questa è da ricondursi alla sua conformazione a fogli, in cui gli ioni di sodio posti tra uno strato (altrimenti detto "micella") e l'altro non solo tengono unita la struttura dandole compattezza, ma attraendo le molecole di acqua e facendole penetrare all'interno fanno in modo che il legame tra le singole micelle si allenti e la distanza tra di loro aumenti. Gli strati lasciati così liberi di scivolare e di scorrere l'uno sull'altro permettono la manipolazione dell'argilla, che altrimenti sarebbe fragile e friabile.
Questo spiega perché in campo artistico l'argilla cruda ha da sempre rappresentato una tappa intermedia del processo, che si concludeva necessariamente con la cottura del manufatto sia per stabilizzarlo da un punto di vista fisico-chimico sia per motivi estetici, come avviene nella produzione di ceramiche e porcellane, il cui caratteristico colore bianco è dovuto alla cottura di argille prive di sostanze a base ferrosa. L'unico ambito in cui l'argilla trovava un suo impiego definitivo da cruda era quello architettonico degli albori della civiltà, sotto forma di mattoni, e comunque anche in questo caso non veniva mai utilizzata "pura" ma come componente della cosiddetta "terra". Le proprietà plastiche e leganti dell'argilla mischiata con l'acqua venivano infatti abbinate a quelle stabilizzanti di sabbia e paglia, che riducono i fenomeni di ritiro in fase di essiccamento e aumentano la resistenza meccanica del mattone una volta indurito.
Considerando la forma e la disposizione tipica dell'argilla nella opere di Merz, sotto forma di pani singoli per sorreggere le lastre di vetro non fissate alla struttura tubolare o appesi fitti sulla rete metallica che copre l'igloo per ripescare un'idea antica di muratura, è proprio a questo suo uso primitivo che l'artista torinese si rifà: l'argilla come abitazione primordiale e aggregatore sociale, l'argilla che con la sua modellabilità permette alla vita che si muove al suo interno di ricrearsi di continuo. Come la cera è quindi un elemento caldo che genera le

L'argilla estratta dai sacchetti durante il restauro di *Igloo di Giap*.
(*Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*,
a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013).

forze vitali dell'uomo e se ne prende cura.
Se sono state sviluppate delle misure di restauro per le costruzioni in mattoni crudi, di cui è dovere preservare l'importanza storico-antropologica, non si può dire che lo stesso sia accaduto per le rare applicazioni dell'argilla cruda nelle arti visive. Le opzioni conservative sono davvero limitate: o si procede per irrorazione con acqua, che permette di ricreare la coesione tra i frammenti staccati e sbriciolati modellando direttamente la materia, o attraverso l'applicazione di adesivi per un incollaggio a secco. Per la conservazione dei 440 panetti di *Igloo di Giap* ci si è avvalsi di entrambi i metodi, da un lato per un consolidamento generale di tutti gli elementi, dall'altro per riparare i danni di entità maggiore. Eppure, se nel caso di un modello di scultura come quello del *Ratto delle Sabine* del Giambologna[51] (uno dei rarissimi esempi di restauro di una statua in argilla cruda) l'unica soluzione possibile per non alterare le forme originali è l'uso degli adesivi, per quanto riguarda i blocchi d'argilla di Merz, non plasmati dal tocco personale dell'artista, una tale soluzione potrebbe apparire eccessiva.

2.6 Le fascine

"Le fascine rappresentano la nostra quotidianità. Un gruppo di fascine messe insieme acquista un'ombra furiosa: io le ho viste qualche volta nelle grange di montagna, questi boschi disseccati e messi insieme, sembrano immesse in una specie di attesa. Sono straordinariamente evocative di un paesaggio astronomico e anche se prendono la loro qualità meditativa da un paesaggio

51 C. Parnigoni, *Il ratto delle Sabine: relazione di restauro*, http://www.arterosa.it/media/relazioni/Ratto-scheda%20di%20restauro.pdf (consultato il 24/03/2016).

culturale della grangia di montagna, nel lavoro diventano più astrali, si fanno scultura, tra il vivo e il morto, non sono né la scultura né la non scultura. E' un vivo e un morto insieme, sono stranissime"[52].

Bosco in miniatura inserito nei ritmi cadenzati dell'attività umana, le fascine riuniscono in sé la natura e la sua manipolazione. Costrette nelle realtà statiche a cui le piega la volontà dell'uomo, le fascine impiegano questi magazzini temporali come trampolino verso un altro e intangibile ordine di idee per ritornare nel luogo da cui provengono, dove esistono come elemento dell'immaginazione e dal quale traggono il loro potenziale emotivo, che rilasciano in forma di concentrazione fisica e pura quotidianità. Tant'è che non a caso Merz le paragona alla siepe leopardiana oltre la quale si apre l'infinito: le fascine come luogo emozionale di elevazione spirituale.

I ramoscelli che costituiscono le fascine si deteriorano in breve tempo, principalmente a causa dell'evaporazione del contenuto idrico che porta a cambiamenti di colore e a una perdita delle proprietà meccaniche, già di per sé scarse, oltre a essere a rischio di attacchi biologici da parte di insetti e funghi che possono danneggiare anche altri manufatti. Per quanto riguarda le fascine che ricoprono l'igloo di dimensioni maggiori di *Chiaro Oscuro* si è deciso di sostituirle ciclicamente, reperendole dai vigneti intorno a Rovereto, non solo per far fronte nella maniera più economica al rapido degrado del materiale ma anche per aderire il più possibile alle intenzioni originarie dell'artista, per il quale i materiali "vengono scelti di volta in volta, dettati dalle sorte, dal luogo, dalla vicinanza di altri elementi, dalla dittatura dei vegetali"[53]. Innestandosi sulla forma archetipica – e perciò costante – dell'igloo, l'elevata specificità delle singole opere dipende allora dalla relazione con l'ambiente, laddove il materiale è espressione della reazione dell'artista alle circostanze e alle coordinate particolari: un reciproco adattamento pratico alle rispettive peculiarità che si esplica "nel fare", come scrive Bartolomeo Pietromarchi, e non risponde a un progetto preesistente[54], rendendo assai ardua una lettura e una decodifica precisa delle diverse opere, il cui perpetuarsi dipende unicamente – e allo stesso tempo è messa a rischio – dall'interpretazione delle direttive lasciate dall'artista.

2.7 I supporti

Ci sono poi quei materiali che non hanno un significato particolare e fungono solo da supporti e protezioni. Da questo punto di vista sono tanto importanti quanto i materiali simbolici, giacché l'efficacia espressiva nonché la sopravvivenza di questi ultimi dipende unicamente - o per lo meno in massima parte - dall'integrità dei tessuti e delle pellicole che li avvolgono o sostengono.

In *Città irreale* la mussola sintetica su cui è steso lo strato di cera è presumibilmente dello stesso tipo di quelle utilizzate per la realizzazione delle zanzariere o, in agricoltura, per la

52 G. Celant, *Mario Merz* (1983), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 197-198.
53 B. Pietromarchi, *Mario Merz. Igloo*, Testo & Immagine, Torino 2001, p. 29.
54 Cfr. *Ibid.*

protezione delle coltivazioni dalla grandine, considerando sia l'aspetto sia il risultato delle analisi preliminari, che hanno indicato il polietilene come componente unica del filo con cui è tessuta la trama larga della tela. In questo caso si tratterebbe allora di polietilene ad alta densità (HDPE), un polimero idrocarburico la cui elevata rigidità gli è conferita dalla struttura in gran parte lineare e dall'alto livello di cristallinità. Idrorepellente, resistente all'azione di alcol e solventi, come la maggior parte delle plastiche risente particolarmente dell'azione delle radiazioni sia solari che artificiali, soprattutto di quelle a onda corta come l'ultravioletto, e dell'ossigeno. Nonostante il tipo di polietilene impiegato da Merz fosse verosimilmente schermato dall'azione dei raggi UV grazie all'aggiunta di additivi stabilizzanti, queste protezioni non si rivelano mai permanenti, finendo per sottoporre comunque, nel lungo periodo, il materiale a processi foto-ossidativi. Questi danno luogo in un primo momento a scolorimento e perdita di lucentezza della superficie, per poi portare al deterioramento delle proprietà meccaniche del materiale con la conseguente comparsa di crepe e fratture e un maggior rischio di rotture in caso di sollecitazioni meccaniche. Nel caso di spessori del polietilene così ridotti, la perdita di flessibilità della struttura avviene rapidamente e nel giro di breve tempo il materiale inizia a infragilirsi e a sgretolarsi.
La mussola di *Città irreale*, per quanto sia ancora in buone condizioni probabilmente grazie alla protezione fornita dalla cera, con cui condivide la stessa composizione chimica, presenta già un sensibile calo di elasticità osservabile nella irreversibilità di alcune pieghe. Dal momento che il degrado del polietilene è irreversibile e che nelle fibre, a differenza dei manufatti stampati, non si può nemmeno tentare il consolidamento delle fratture tramite applicazione di adesivi, le opzioni di restauro sono praticamente inesistenti, dato che l'unico altro metodo per ricongiungere elementi in polietilene è quello industriale. I restauratori hanno così volto

Particolare di uno squarcio nella tela sintetica di *Città irreale* provocato dal ripetuto inserimento dei neon. (*Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999).

la loro attenzione alla conservazione del tessuto nel suo insieme piuttosto che delle singole fibre di cui è composto, mantenendolo in tensione per evitare che gli sfregamenti derivanti da un eventuale allentamento provochino crepe e distacchi nello strato ceroso soprastante. E' questa una forma di protezione reciproca, poiché non solo si impedisce la perdita dell'elemento autografo, ma si fa anche in modo che la cera, rimanendo integra, continui a proteggere a sua volta la tela rallentandone il deterioramento. Con questo obiettivo si è proceduto alla cucitura con fili di nylon dei buchi lasciati dai ripetuti inserimenti e rimozioni dei tubi e dei cavi delle lampade fluorescenti (in particolare dei due neon azzurri) in parti diverse, così come alla tessitura di un filato trasparente nella trama della mussola per aumentarne la stabilità. Si è inoltre assicurata l'immobilità sia della tela che della scritta al neon tramite agganci più saldi ai rispettivi supporti, ossia la cornice d'acciaio per il tessuto e il tessuto stesso per i tre tubi fluorescenti.

Un altro caso in cui Merz affida a una tela sintetica il supporto della cera è osservabile in *Spicchi di igloo*, in cui le lastre cerose sono fissate alla rete metallica dell'igloo da fil di ferro arrotolato in pezze di velatino parzialmente incorporate nei pannelli. Al momento del restauro la tela si presentava fragile e lacerata in alcuni punti, tanto da non poter più sorreggere il peso delle lastre di cera. Per rinforzare il tessuto e provvedere a un aggancio più saldo e resistente alla rete, sono quindi state incollate con resina acrilica nuove porzioni di velatino a quelle originali e aggiunti dei rinforzi intorno ai punti di ancoraggio.

C'è poi il caso dei sacchi di plastica che avvolgevano i pani d'argilla di *Igloo di Giap*. Non solo avevano perso la lucidità e la trasparenza originali a causa del deterioramento e della polvere dell'argilla che nel frattempo si stava sbriciolando, ma stavano anche subendo gli effetti della vicinanza alle lampade fluorescenti, in quanto non resistenti alle temperature operative di queste, e dei ripetuti allestimenti e disallestimenti dell'opera, che provocavano strappi e lacerazioni della plastica troppo sottile. La scelta dei restauratori è stata quindi quella di sostituire i sacchi di plastica comune con un materiale che resistesse alle condizioni estreme a cui sarebbe stata sottoposta dall'opera, dopo che una prima sostituzione fu tentata a fine anni Ottanta con il polyane, che però, nel giro di poco tempo, presentò i medesimi problemi del suo predecessore. La plastica selezionata, una pellicola FEP prodotta dalla DuPont, trasparente, tanto lucida da doverne attenuare la brillantezza e resistente alle sollecitazioni meccaniche e a temperature superiori ai 200°C, venne così impiegata per la creazione dei nuovi sacchi in cui porre l'argilla ricostruita e consolidata.

3. Gilberto Zorio

3.1 Le reazioni chimiche

Lungo un percorso che si snoda tra elementi ottusi e materiali morbidi, tra reazioni chimiche ed equilibri precari, l'approccio di Zorio al fattore energetico si manifesta arricchito di una scientificità inedita ad altri suo contemporanei, ricercando quell'"emozione" profonda, che tutto anima, nei processi e nei reagenti chimici e rifiutando allo stesso tempo il materiale in sé, per opporsi al materismo e alla tattilità delle correnti informali ed espressioniste astratte[55]. Come in Merz, il rapporto con i materiali è puramente strumentale e varia secondo la quantità di passione che un'opera richiede e le necessità del momento, nonché in base alla loro capacità di adattarsi e aderire alle intuizioni dell'artista,[56] pur facendo parte di una ben nota tavolozza di elementi primari con cui dare corpo alle diverse vibrazioni delle sue idee traducendole in "eventi di materiali", il cui carburante sta nella natura contrastante delle materie che interagiscono di volta in volta. Questo entrare nelle rispettive sfere di influenza fisica da parte di sostanze di segno opposto genera un flusso di energia attiva e innesca così un processo dialettico di trasformazione che getta le sue radici nell'alchimia, che "è la parte ambigua della chimica, è la parte più sognante, anche la parte più 'negativa', ma è la parte che dà più speranza, perché noi abbiamo bisogno di speranza"[57] - che è anche in fondo il motivo per cui per Zorio si fa arte. Liquido-solido, morbido-duro, dolcezza-violenza, calore-abbaglio, leggerezza-peso, vuoto-pieno: nello scontro tra polarità opposte le materie, inevitabilmente concepite come vive - Zorio direbbe che il senso animistico di cui riveste i suoi materiali serve a portarli dalla sua parte - cambiano di natura nel momento in cui entrano in contatto, "maturando" l'una nell'altra: ancora una volta l'energia, nonché il movimento[58] da cui scaturisce, si pone come elemento fondamentalmente relazionale. Per esempio in *Senza titolo* (1967) il cemento si trasforma da ottuso a intelligente nel momento in cui si sfalda entrando in contatto con una fonte di calore esplosiva come il giallo fluorescente.
Eppure, nonostante si rifaccia ai meccanismi atomici e molecolari, i suoi distillati cinetici di una realtà ribollente e in fermento non appartengono a una dimensione naturale, intesa come matrice originale e non rielaborata, come il loro essere primi ed essenziali potrebbe suggerire, ma la ricordano soltanto. Il cloruro di cobalto, nonostante sia proprio la sua transizione cromatica dal blu al rosa a conferire significato a *Rosa-Blu-Rosa* (1967), non è un colore, così come il giallo di *Senza titolo* (1967), con la sua fluorescenza, non è che un prodotto di fattura industriale, a dispetto del fatto che sia proprio questa sua qualità, che l'artista definisce

---

55 Cfr. G. Celant, *Saggiointervista*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Rossana Ferri; Reggio Emilia, Palazzo Ruini; Reggio Emilia, Teatro municipale Romolo Valli), Hopefulmonster, Firenze 1988.
56 Cfr. M. Bandini, *1972. Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino 2003.
57 F.A. Nicoli, *Gilberto Zorio secondo Gilberto Zorio*, in "Artribune", 15/07/2013, http://www.artribune.com/2013/07/gilberto-zorio-secondo-gilberto-zorio/ (consultato il 10/05/2016).
58 Cfr. G. Celant, *Saggiointervista*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Rossana Ferri; Reggio Emilia, Palazzo Ruini; Reggio Emilia, Teatro municipale Romolo Valli), Hopefulmonster, Firenze 1988.

Gilberto Zorio, *Rosa-Blu-Rosa*, 1967. Semi-cilindro di Eternit, pasta di cloruro di cobalto. (http://www.fondazionedefornaris.org/artworks/category/zorio-gilberto.html. Consultato il 16/05/2016).

"radioattiva", a determinare il cambiamento del pesante cemento. Ecco che allora in Zorio il naturale e l'energia che sprigiona vengono resi attraverso l'artificiale, attraverso la sintesi, intesa in un doppio senso. Da un lato è una creazione non reperibile in quello stato in natura, ossia qualunque prodotto dell'uomo indipendentemente dal grado di complessità e dalla sfera d'applicazione, dal chimico al culturale, mentre dall'altro è il risultato di una depurazione dalle scorie e dal superfluo, riferibile sia oggetti concreti che mentali. Si prenda la torcia, utilizzata da Zorio in più occasioni sia da sola, per accendere la curiosità e le riflessioni dello spettatore, sia come componente di installazioni più complesse, nelle quali attiva gli altri elementi: è allo stesso tempo sineddoticamente fuoco, che veicola energia, mettendo in moto reazioni e processi, e materia culturale, con origini riconducibili a un'era primitiva in cui il rituale era parte fondamentale della vita sociale e della sua organizzazione.

L'intervento umano sulla realtà, che crea una dimensione alternativa e parallela a quella naturale, si pone - s'impone - come altro elemento relazionale essenziale alla costruzione del mondo tangibile. La manipolazione della realtà da parte dell'uomo si presenta da sempre, paradossalmente, come un tentativo di conoscenza e addomesticamento della natura, le cui grandezze per lui inaffrontabili e incomprensibili vengono domate attraverso l'unica entità di cui conosce l'estensione e il volume: se stesso. Il corpo umano come misura del mondo, la misura dell'uomo come sostanza concreta grazie alla quale aver la possibilità di entrare in contatto con le altre materialità. In *Tenda* (1967) il lago salato è all'altezza degli occhi, e i tubi che formano l'impalcatura, con il loro valore modulare, rimandano alle nostre dimensioni; allo stesso modo in *Cerchio di terracotta* (1969) il diametro equivale alla lunghezza del braccio dell'artista, mentre la piattaforma di vetro è posta a un'altezza corrispondente alla sua.

Questo comporta due conseguenze. Innanzitutto, in quanto luogo naturale di cui per primo si è partiti alla scoperta, anche il corpo umano viene letto chimicamente, viene sintetizzato.

Così i tubi sono vene e le arterie cittadine si rifanno al sistema circolatorio, per non parlare dell'alambicco: "E' uno strumento trasparente, in pyrex, e serve a richiamare le viscere del corpo umano. […] Ti dà l'idea di un cosmo sotterraneo mostruoso, ma magico ed affascinante. E' un cosmo, come la testa, in cui il cervello è il luogo dei sogni. Al pari della fantasia si aggrappa dove può."[59]

In secondo luogo, e come del resto abbiamo già visto in Merz, l'artista procederà alla ricerca di quei primissimi e primordiali esempi di modellazione, esplorazione o sintesi della natura, come ad esempio la terracotta o la canoa o il piombo. Oggetti antichi, con una storia alla spalle tanto ramificata nello spazio e nel tempo da perderne di vista le forme, ma all'origine - un'origine che viene recuperata ogni volta che vengono riattivati - della quale si possono rintracciare una "logica e una memoria del gesto" che determinano un "segno-costellazione" dell'uomo e del suo modo di vedere il mondo.

In questo gioco di consonanze le opere non possono che essere in "rapporto con la dimensione fisica del [mio] raggio d'azione"[60], che quando non ricalca la grandezza del corpo si esprime nel gesto di attivare processi dei quali non si conosce l'esito, meccanismi che si autoalimentano e oltre a essere vitali e continui sono anche autonomi, talmente indipendenti da chi li ha azionati

Gilberto Zorio, *Cerchio di terracotta*, 1969. Terracotta, piombo, vetro, alluminio.
(http://www.tate.org.uk/art/artworks/zorio-terracotta-circle-t12951. Consultato il 16/05/2016).

59 *Ibid.*, pp. 23-24.
60 *Ibid.*, p. 14.

da animarsi, e non è solo l'artista-spettatore a interrogare l'opera ma anche l'opera che inizia a porre domande a chi la guarda: due situazioni vive a confronto che attendono le risposte l'una dell'altra. Un momento di sospensione, attesa e tensione, resa dall'incontro-scontro tra materiali di natura opposta (non solo quelli interni all'opera ma anche tra opera e spettatore) e dall'impossibilità di conoscenza dell'immagine finale, in cui si può seguire quell'istinto primordiale dell'uomo all'esplorazione di dimensioni ignote, del sogno come della realtà.

3.2 Un'energia stabile (o quasi)

Per quanto riguarda il restauro, Zorio è uno di quei rari artisti che non solo interviene in prima persona nella riparazione delle opere, soprattutto in quei casi di danni causati da spostamenti e allestimenti che necessitano di riparazioni tempestive, ma le crea con un occhio di riguardo alla loro durata, sottoponendo i materiali a trattamenti conservativi preventivi già in fase di assemblaggio in maniera tale da allungarne la vita. Per esempio, per rallentare e limitare l'insorgenza di crepe nelle pelli di vacca, Zorio è solito montarle su tele di canapa con adesivi elastici per tenerle tese, e quelle conciate al tannino, che diventano rapidamente fragili, vengono sottoposte a ripetute immersioni in lanolina per ammorbidirle e allo stesso tempo consolidarle. La terracotta e il metallo vengono protetti a loro volta con vernici che non modificano l'aspetto e isolano la superficie dagli agenti esterni, specialmente quando le opere devono essere esposte all'aperto. Anche la prima canoa utilizzata da Zorio, nel 1984, in quanto realmente utilizzata per quarant'anni, è stata restaurata da un team di artigiani contattato dall'artista in persona prima del suo "passaggio" a opera d'arte.
Se non si vuole perdere il senso dell'opera, fattori come la tensione, la trasformazione e la precarietà devono essere salvaguardati a tutti i costi. Le diverse componenti dovranno perciò sempre mantenere un'elevata funzionalità: che sia per restauro o per integrale sostituzione dei pezzi, i materiali dovranno ritenere quelle caratteristiche e quei comportamenti per cui sono stati scelti. Per cui, quando la capacità del cloruro di cobalto di variare la sua colorazione in base al tasso d'umidità è risultata attutita, l'artista non ha esitato a sostituirlo. In maniera analoga, ma con conseguenze più rilevanti per il significato dell'opera, andrà cambiata la sbarra di rame che collega i due contenitori di piombo dei *Crogioli* una volta che i due sali si saranno incontrati: pur essendo questo lo stadio finale della creazione, quello che una volta raggiunto sancisce la sua completezza, andrà mantenuto tale e vivo per soli due mesi, dopodiché la componente metallica andrà sostituita con una intonsa per riavviare il processo di formazione dei cristalli di sale alle due estremità e riportare il lavoro nella condizione di tensione e interrogazione attiva.
Tra sostanze facilmente rinnovabili ed elementi estremamente stabili, come il piombo, il cemento, i tubi Dalmine e la cera, ma anche le gomme siliconiche normalmente impiegate nella realizzazione di stampi e calchi nel campo del restauro e che Zorio cola liquide nelle *Macchie* e nelle *Stelle*, tra materiali preventivamente conservati e opere senza una sembianza fissa e definita, che si adatta all'ambiente in cui viene esposta (di cui parleremo tra poco), i lavori

Gilberto Zorio, *Crogiuoli con acidi*, 1980. Due crogioli da fusione, ferro, rame, acido cloridrico, solfato di rame.
(https://theleakyburette.wordpress.com/tag/arte-povera/. Consultato il 16/05/2016).

di Zorio in generale non presentano particolari difficoltà dal punto di vista conservativo[61], per lo meno finché l'artista sarà in vita. E' per questo che risulta particolarmente interessante analizzare due materiali che dal punto di vista della durabilità pongono non pochi problemi: la gomma e l'Eternit.

Entrambi compaiono più volte nei lavori di Zorio e talvolta anche nelle stesse opere, come è il caso di *Senza titolo* e *Colonna*, entrambe datate 1967 e realizzate in maniera analoga: una colonna cilindrica di Eternit che poggia su una camera d'aria, che la isola dal terreno. La contrapposizione tra il materiale ottuso e duro, pieno, e la gomma morbida, che nonostante il suo essere vuota e debole contrasta il peso che le grava sopra, genera quella caratteristica sensazione di sospensione e di rischio, "come se mancasse il respiro ad un essere storico"[62]. Instabili come i materiali di cui sono costituite, che peggio di altri affrontano la prova del tempo

61 Videointervista a Gilberto Zorio condotta nell'ambito del progetto *Inside Installations* (2004-2007), in http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/artworks/artwork.php?ref_id=&r_id=246 (consultato il 23/03/2016).

62 G. Celant, *Saggiointervista*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Rossana Ferri; Reggio Emilia, Palazzo Ruini; Reggio Emilia, Teatro municipale Romolo Valli), Hopefulmonster, Firenze 1988, p. 13.

e il cui restauro si dimostra problematico soprattutto se il loro posto all'interno dell'opera li sottopone a condizioni e stress non ideali, questi lavori necessitano di qualche precauzione aggiuntiva, soprattutto dal punto di vista della sicurezza.

3.3 La gomma

Come tutti i materiali sintetici, anche la gomma presenta una varietà di composizioni equivalente al numero di aziende che la producono e proporzionale agli usi per cui è impiegata. Una tale eterogeneità deriva in primo luogo dai tentativi effettuati nel corso di un secolo, dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento, di trovare un sostituto riproducibile in fabbrica della gomma naturale, che da quando la si era riusciti nel 1844 a stabilizzare tramite vulcanizzazione, impedendo così cambiamenti di consistenza alle temperature più alte e più basse nonché la marcescenza conseguente all'esposizione prolungata agli agenti atmosferici, trovò un elevato numero di impieghi in un ampio spettro di settori, soprattutto nella sua versione nota come ebanite, in cui la percentuale di zolfo aggiunta durante la vulcanizzazione supera il 25%. Dalle scarpe agli impermeabili, dagli pneumatici alle dentiere, dai gioielli agli apparecchi elettrici ai tubi, la gomma divenne rapidamente un materiale di importanza ragguardevole per le economie europee in espansione. Le ricerche di una versione sintetica della gomma vennero avviate da quasi tutte le potenze economiche dell'epoca, anche in quelle, come il Regno Unito, che per un approvvigionamento diretto si affidavano alle piantagioni nelle loro colonie, la cui distanza era però troppo grande per poter rappresentare davvero un vantaggio strategico. Nella nazioni come la Germania e gli Stati Uniti che invece potevano contare solamente sull'importazione, nacque la necessità di dover produrre la gomma in maniera autonoma, soprattutto per far fronte a quelle situazioni di politica internazionale che ne avrebbero ostacolato il rifornimento. E' infatti in occasione della Prima Guerra Mondiale che nell'Impero tedesco viene impressa un'accelerazione allo sviluppo di processi per rendere più veloce ed efficiente la vulcanizzazione nonché effettuato un primo tentativo di produzione su larga scala di gomma sintetica, la gomma di metile, le cui proprietà e la cui qualità però non potevano competere con quelle della gomma naturale. Un ulteriore impulso alla ricerca venne dato in risposta alla riduzione della produzione e relativo aumento dei prezzi della gomma da parte dei Paesi esportatori nel 1926. Nonostante si fosse già a conoscenza dei metodi di fabbricazione di una versione sintetica dell'isoprene, ossia il monomero che è alla base della gomma naturale, questi risultavano troppo costosi, soprattutto se in relazione alle quantità e alla purezza richieste. Si decise perciò di volgere l'attenzione a composti appartenenti alla medesima serie omologa, con analoghe proprietà chimiche e proprietà fisiche variabili in base al diverso peso molecolare, e la cui sintesi risultava molto più economica. Il primo sul quale si lavorerà sarà il butadiene, che nel 1929 verrà impiegato per la sintesi del Buna S, il primo copolimero butadiene-stirene dal quale si svilupperanno tutte le gomme SBR, quelle che oggigiorno sono le più diffuse e che trovano il maggior numero di usi. A queste si aggiungeranno poi il polibutadiene, il nitrile, il neoprene, il silicone e il poliuretano, mentre la prima gomma sintetica basata sui polimeri dell'isoprene

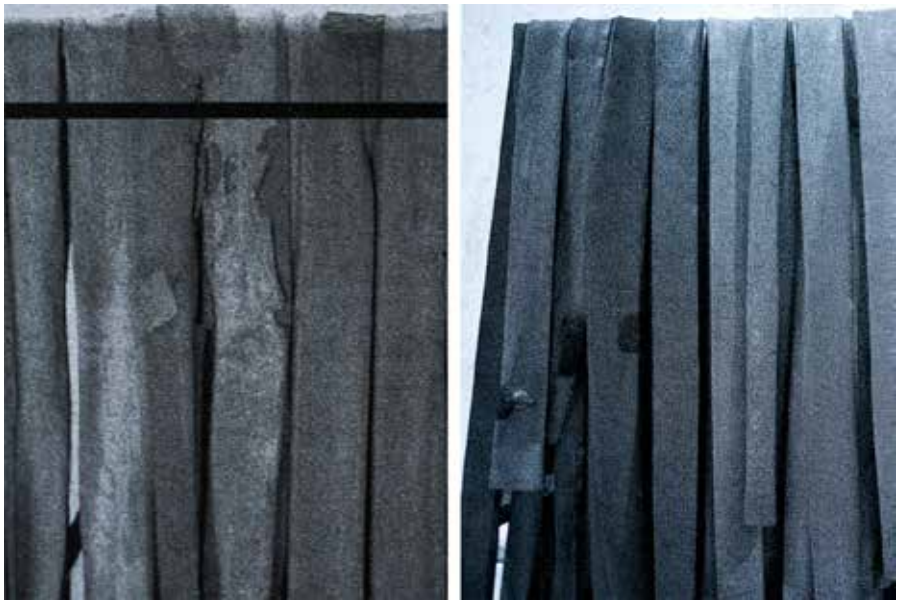
verrà prodotta solo negli anni Cinquanta.
I processi di degrado che interessano la gomma sintetica di cui sono costituite le camere d'aria e i copertoni, pur variando in base al tipo di elastomero e alla composizione della miscela, sono comunque riconducibili a un numero limitato di cause.
1) Ossidazione. Interessa gli strati più esterni di superficie esposta e, come nel caso della corrosione dei metalli, se l'ossigeno non ha la possibilità di passare oltre questi primi millimetri di gomma, le parti più interne possono rimanere integre per un lasso anche considerevole di tempo. Per lo stesso motivo, è un fenomeno molto più rapido e aggressivo durante i primi anni che rallenta man mano che diminuisce la quantità di materiale da consumare. Attraverso il processo di reticolazione, l'ossigeno introduce nuovi legami tra le catene polimeriche, diminuendo l'elasticità del materiale e rendendolo duro e fragile, con conseguente comparsa di fratture che portano a inevitabili distacchi, dal momento che espongono all'atmosfera anche gli strati più interni. Ma se l'ossigeno reagisce con gli atomi di zolfo apportati dalla vulcanizzazione, allora si assiste a una rottura delle catene, e il relativo indebolimento della coesione interna rende la gomma morbida e appiccicosa. Il prodotto finale di questa reazione sarà l'acido solforico, che a sua volta accelererà e aggraverà i processi di degrado, rappresentando un problema serio soprattutto per quelle gomme, come l'ebanite, in cui la concentrazione di zolfo è particolarmente alta. A catalizzare l'ossidazione contribuisce anche la luce, che assorbita da raggruppamenti atomici e gruppi funzionali per questo denominati cromofori, trasferisce energia alle molecole favorendo l'azione dell'ossigeno.
2) Ozono. Come l'ossigeno, si inserisce tra le catene polimeriche costruendo nuovi legami, che oltre a diminuire le proprietà elastiche, in questo caso si presentano particolarmente instabili, soprattutto se sottoposti a stress. E' proprio in questi casi che compaiono i danni caratteristici provocati dall'ozono, sotto forma di fratture lineari perpendicolari alla direzione dello stress.
3) Proseguimento del processo di vulcanizzazione. L'effetto più importante che la vulcanizzazione ha sulla struttura molecolare della gomma è la reticolazione, che in un primo momento stabilizza il materiale, rendendolo più compatto e quindi più resistente. Le reazioni innescate però non vengono interrotte dalla diminuzione di temperatura, dai 150-170°C a quella ambiente, ma, per quanto lentamente, continuano, e il numero di nuovi legami costruiti dallo zolfo aumenta a un punto tale da causare danni invece che apportare benefici, infragilendo la gomma e minandone la durabilità.
Pur non essendo noti casi di restauro di elementi in gomma provenienti da opere di Zorio né il loro stato conservativo (anche nel caso delle camere d'aria di *Colonna*, danneggiate durante un allestimento e in seguito depositate in magazzino, non si è a conoscenza degli eventuali interventi eseguiti in occasione della sua esposizione nel 2010 per l'inaugurazione del MAXXI di Roma), le dinamiche di restauro per porre rimedio ai processi di degrado appena descritti sono già state affrontate in più occasioni e nel corso degli anni hanno generato una nutrita letteratura a riguardo. Perciò, per esaminare le possibilità di trattamento che, data la natura del materiale, bisognerà prima o poi inevitabilmente prendere in considerazione, soprattutto se ripetutamente sottoposto a pressioni e stress, si farà riferimento agli interventi di restauro documentati di due opere che fanno delle camere d'aria e dei copertoni i loro elementi essenziali: *Presagi di*

Birnam (1970) di Carol Rama[63] e *Gomma* (1990) di Fabio Mauri[64].
L'opera di Carol Rama è costituita da un cavalletto di ferro dipinto di nero su cui sono appoggiate 130 camere d'aria di bicicletta provenienti verosimilmente dall'ex fabbrica del padre. Le camere d'aria utilizzate sono costituite da una versione sintetica del poliisoprene e sono prodotte da almeno sei aziende diverse durante un arco di tempo lungo trent'anni, dagli anni Quaranta alla fine degli anni Sessanta, e gli unici segni di intervento diretto dell'artista sul materiale sono tagli effettuati con forbici per aprire la struttura tubolare di alcune gomme, per evidenziare la loro sensibilità tattile e le loro caratteristiche epiteliali.
Al momento del restauro le condizioni dell'opera erano critiche, con la superficie della maggior parte delle camere d'aria che presentava numerose fessurazioni, abbinate a una generale perdita di elasticità e distacchi di porzioni di materiale. Inoltre la quasi totalità delle parti esposte direttamente all'atmosfera era ricoperta da uno strato di sporco grasso e polvere, che opacizzava ulteriormente la superficie delle camere d'aria già sbiadita e alterata cromaticamente dalla fotossidazione. Sono stati infine rilevati diversi danni causati dal calore quali estesi fenomeni di deformazione e fusione di alcune aree a contatto tra di loro.
I processi di degrado che normalmente interessano la gomma sono stati accelerati e aggravati fino a raggiungere lo stato allarmante appena descritto dalla conservazione in un ambiente non idoneo. Le condizioni ambientali erano infatti avverse, con una temperatura superiore ai 25°C (invece che compresa tra i 15 e i 20°C) dovuta alla presenza di un calorifero e un'illuminazione maggiore ai 300 lux dovuta al suo essere posizionata sotto una finestra, ben lontana dall'intensità ideale, inferiore ai 100 lux.
La parte in gomma dell'opera di Fabio Mauri è invece costituita da una camera d'aria di carriola e da un copertone. La camera d'aria, formata da un copolimero a blocchi stirene-isoprene abbinato al carbonato di calcio usato come filler, era secca e presentava un fitto reticolo di microfessurazioni, che hanno comportano in alcuni punti distacchi di materiale. Era inoltre percorsa da uno squarcio per quasi il 40% della sua circonferenza, dovuto quasi sicuramente allo stress a cui la sottoponeva il copertone postole sopra. Entrambe le componenti inoltre erano ricoperte da uno strato superficiale di sporcizia e polvere.
Per lo studio di entrambi i manufatti sono state condotte due tipologie analoghe di analisi preliminari, di cui una per stabilire la morfologia e il livello di degrado del materiale (nel caso di *Presagi di Birnam* era basata sulle differenze di emissioni fluorescenti, per *Gomma* si è invece proceduto per osservazione in stereomicroscopia) e l'altra per verificarne la composizione (in entrambi i casi si è utilizzata la micro-spettroscopia infrarossa trasformata in Fourier, o micro-FTIR). Se nell'opera di Mauri il tipo di materiale da restaurare era limitato a quello della camera d'aria, in quanto il copertone era ancora in buono stato di conservazione, l'opera di Carol Rama si è rivelata composta di cinque tipologie diverse di gomma, complicando la fase di test dei consolidanti da impiegare.

63 A. Rava, E. Barberis, *Restauro d'opera d'arte contemporanea in gomma: il caso di 'Presagi di Birnam' di Carol Rama*, in *Lo stato dell'arte 12: volume degli Atti: 12. Congresso nazionale IGIIC: Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23/25 ottobre 2014*, Nardini, Firenze 2014.
64 E. Serio, C. De Angeli, F. Gherardi, L. Toniolo, C. Cantelmi, *Restauro dei materiali polimerici 'Gomma' opera di Fabio Mauri, 1990*, *Ibid.*.

Per quanto riguarda gli interventi di restauro assistiamo a due approcci diversi. La conservazione di *Presagi di Birnam* è stata condotta all'insegna dei principi brandiani di reversibilità, compatibilità e minimo intervento. Per prima cosa sono state rimosse le camere d'aria tanto danneggiate da essere irrecuperabili, archiviate in qualità di testimonianza e sostituite con venti camere d'aria dello stesso periodo che l'artista conservava per far fronte a casi come questo. Si è poi proceduto alla pulizia dell'opera, dapprima rimuovendo meccanicamente quei frammenti di materiale degradati in maniera irreversibile che avrebbero compromesso anche quelle parti ancora in buone condizioni, per poi passare alle operazioni di pulitura vera e propria dei depositi superficiali grassi e polverosi, divise in una prima fase di rimozione meccanica e in una seconda che prevedeva diverse e successive applicazioni di impacchi (prima di acqua demineralizzata e tensioattivi poi di solventi) in base alla persistenza dello

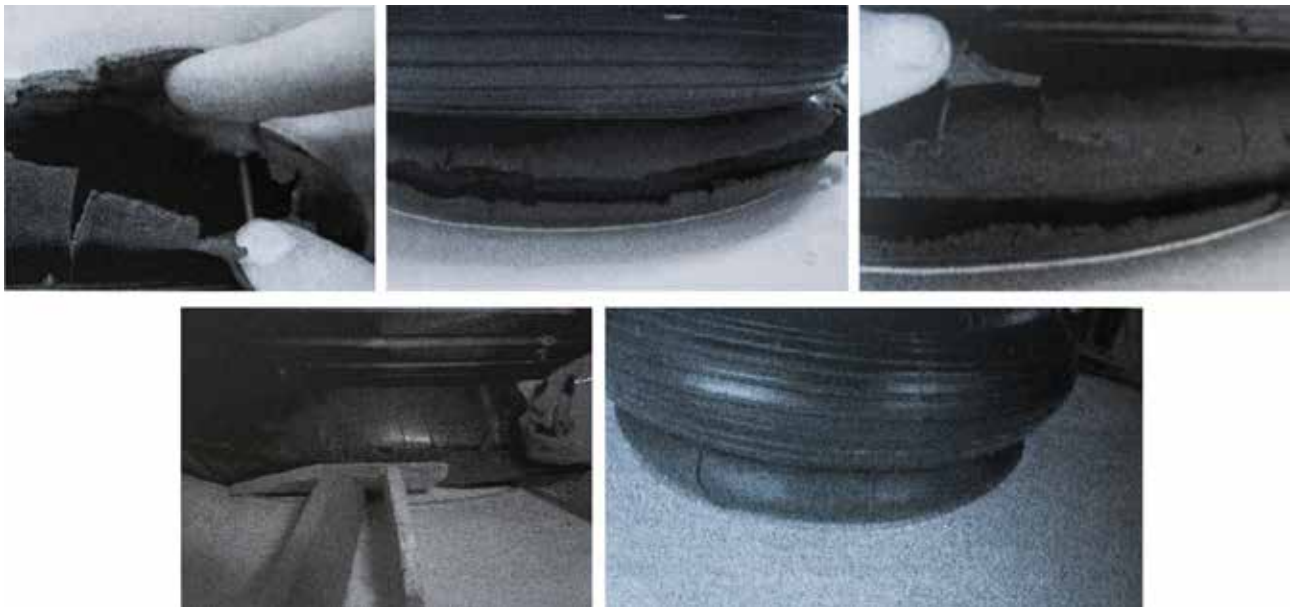
Iniezioni di consolidante in *Presagi di Birnam*.
(*Lo stato dell'arte 12. Volume degli Atti: 12. Congresso nazionale IGIIC. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23/25 ottobre 2014*, Nardini, Firenze 2014).



Presagi di Birnam prima e dopo il restauro.
(*Lo stato dell'arte 12. Volume degli Atti: 12. Congresso nazionale IGIIC. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23/25 ottobre 2014*, Nardini, Firenze 2014).

sporco. Già ammorbidite dal trattamento con miscele acquose, gli è stata conferita una forma stabile e provvisoria grazie all'inserimento di tubi di polietilene per agevolare le iniezioni localizzate di consolidante, la cui percentuale, nella soluzione di solvente e protettivo in cui è stato disciolto, era variabile a seconda dell'entità del degrado. A questa soluzione è stato poi aggiunto del pigmento in polvere per integrare cromaticamente e così mimetizzare le applicazioni di consolidante.

Il restauro delle gomme di Mauri al contrario si è rivelato più invasivo e meno rispettoso della natura dell'opera. Era di primaria importanza restituire alla camera d'aria il suo aspetto originario e gonfio che fungeva da supporto al copertone, in quanto parte del significato dell'opera, ma le condizioni in cui versava compromettevano non solo la sua funzione espressiva di sostegno ma la mettevano a rischio di lacerarsi completamente e in maniera irrecuperabile. Le pressioni da parte della committenza e le tempistiche ristrette, nonché le indicazioni dell'Archivio Mauri che voleva l'originale restaurato piuttosto che sostituito, hanno però fortemente limitato la fase di studio per la ricerca di una soluzione ottimale e sostenibile, costringendo i restauratori a optare per opzioni meno desiderabili. Dopo la pulitura dei depositi superficiali di entrambe le gomme per mezzo di impacchi di acqua demineralizzata e Agar Agar, ci si è avvalsi di un perno che le attraversasse entrambe e fissato sul retro della tavola di legno per ridare stabilità strutturale. Si è poi riempita la camera d'aria di polistirolo inserito in calze di nylon per conferirle nuovamente la sua forma nonché un ulteriore sostegno, dal momento che nonostante la riparazione dello squarcio e il consolidamento delle micro-fratture non si sarebbe comunque riusciti a rigonfiarla. Queste operazioni sono state le ultime due a essere portate a termine, la prima attraverso l'inserimento di una toppa dello stesso materiale della gomma originale e il successivo incollaggio dei due lembi, la seconda grazie all'impiego di pasta siliconica nera opacizzata con il gesso.



Le diverse fasi della riparazione del copertone di *Gomma* (da sinistra a destra): inserimento dei perni; inserimento dei supporti in polistirolo; inserimento della toppa; incollaggio; risultato delle stuccature.
(*Lo stato dell'arte 12. Volume degli Atti: 12. Congresso nazionale IGIIC. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23/25 ottobre 2014*, Nardini, Firenze 2014).

3.4 L'Eternit

Se per il restauro della gomma, come della maggior parte dei materiali artistici, la scelta tra le diverse modalità conservative (compresi il non intervento e la sostituzione) dipende dai principi etici e dalle convinzioni dei restauratori, nel caso dell'Eternit il ventaglio di opzioni appare assai più limitato, per non dire che una possibilità di scelta è addirittura inesistente.
Il fibrocemento nasce nel 1901 dalla necessità di conferire un'armatura solida all'asbesto (altro nome dell'amianto), un materiale fibroso che abbina a un basso costo e alla facilità di estrazione e lavorazione, un lungo elenco di proprietà utili, in quanto è flessibile, non infiammabile, è caratterizzato da una notevole resistenza alla trazione e agli attacchi degli agenti chimici come di quelli biologici e offre un buon isolamento termico, elettrico e sonoro. I pannelli di Eternit, ossia il nome col quale il fibrocemento venne brevettato, furono così i primi prodotti ad avvalersi delle qualità dell'amianto, il quale durante tutto l'arco del Novecento trovò largo impiego nel settore edilizio disperso sia in matrice friabile, utilizzato soprattutto per coibentazioni e rivestimenti isolanti in cantieri navali e apparati industriali, che in matrice compatta, come il cemento, principalmente usato per la copertura di tetti e capannoni. L'amianto però è anche molto friabile e, se sottoposto a sollecitazioni meccaniche, si disgrega facilmente disperdendo nell'ambiente le sottilissime fibre di cui è composto. L'esposizione prolungata alle fibre d'amianto, che date le loro dimensioni (1300 volte più sottili di un capello) vengono inalate con facilità, porta all'insorgenza di patologie dell'apparato respiratorio come asbestosi, placche pleuriche, tumori del polmone e mesoteliomi.
Da qui la scarsità di alternative quando arriva il momento di dover intervenire su opere con elementi in fibrocemento: se non si vuole alterare il significato dell'opera non si potrà procedere alla sostituzione dell'Eternit con un materiale non nocivo per la salute con proprietà chimico-fisiche e cromatiche simili; allo stesso tempo, se non si vuole privare la narrazione storica di una valida testimonianza, si dovrà rifiutare l'idea di disassemblare l'opera in via definitiva e considerarla morta perché troppo pericolosa. L'unico approccio possibile rimane quello della messa in sicurezza del materiale tramite quella stessa tecnica di incapsulamento viene messa in atto negli edifici dei quali non si vogliono o non si possono rimuovere o confinare le parti contenenti amianto. All'impossibilità di sostituire il materiale originale va infatti affiancata la priorità di impedirgli di rilasciare la componente fibrosa nell'ambiente, conseguita attraverso la stesura di prodotti e vernici che tendano a inglobare le fibre di amianto, a ripristinare l'aderenza al supporto e a costituire una pellicola di protezione sulla superficie esposta.
Questa è la soluzione adottata da Galileo Pellion di Persano, il primo restauratore a essere intervenuto su opere in Eternit e, guarda caso, proprio su richiesta di Gilberto Zorio. Nel suo intervento in occasione del convegno tenutosi al Castello di Rivoli nel 2012[65], ha delineato le modalità di bonifica di diversi lavori, inclusi i sopraccitati *Senza titolo* e *Colonna*. Se normalmente le operazioni di incapsulamento prevedono una prima mano di impregnante

65 G. Pellion di Persano, *L'Eternit nell'arte moderna e contemporanea. Problematiche espositive e conservative,* in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013.

Gilberto Zorio, *Colonna*, 1967.
Cilindro di Eternit, copertone.
(http://www.serralves.pt/en/museum/the-collection/a-closer-look/?l=Z&col=&cat=.
Consultato il 16/05/2016).

trasparente seguita da due di vernice coprente, data la particolare applicazione in campo artistico, questo secondo e terzo strato non si sono potuti stendere perché avrebbero modificato l'aspetto esterno dell'opera e di conseguenza la sua percezione. Una volta verificato che l'impregnante sarebbe stato sufficiente a consolidare il fibrocemento, prevenendo la fuga di fibre di amianto, si è proceduto al trattamento, nonostante anche il fissativo a base acrilica impiegato, l'Isolamiant 2, provochi una lieve saturazione cromatica. Questo tipo di consolidamento però si dimostra sufficiente solamente nel caso in cui il materiale da bonificare risulti integro. La questione si complica laddove l'opera sia interessata da una mancanza di porzioni di materiale dovuta a rotture e distacchi, soprattutto nel caso in cui questa ne comprometta la percezione. Se nelle opere di Zorio non sono stati riscontrati danni di questo tipo, Pellion di Persano li riporta a proposito di un'opera di Pascali, *Campi arati e canali d'irrigazione*[66], composta da nove lastre di Eternit ondulato coperte di terra. In questo caso ha valutato due differenti tipologie d'intervento a seconda della posizione e dell'entità della lacuna. Su quelle parti che non erano visibili frontalmente, come gli spigoli scheggiati, è stato applicato l'impregnante mischiato a un colore rosso per consolidare e allo stesso tempo segnalare la parte mancante. Nel caso invece di veri e propri "buchi", il restauratore ha realizzato in prima istanza dei calchi delle parti mancanti con rete di nylon e resina bicomponente coperti poi di cemento e incollati in corrispondenza delle lacune. Sulla parte frontale è stato poi applicato in un secondo momento un impasto di terriccio e impregnante per coprire e mimetizzare l'aggiunta.

4. Le installazioni di Mario Merz e Gilberto Zorio

Se è il dialogo l'operazione fondamentale messa in atto dalle opere di Zorio e Merz, in quanto è l'interazione con un esterno a completarne il significato, questo verrà instaurato con la medesima priorità sia con il pubblico che con lo spazio in cui le opere vengono installate di volta in volta. Un essere "veicolabili in un 'altrove'"[67] che Celant lega al non essere vincolate architettonicamente ai diversi ambienti, poiché in quanto architetture temporanee della mente[68] piuttosto che di un luogo reale, risultano plasmabili a seconda delle necessità, sia artistiche che spaziali. Gli fa eco la Pugliese constatando che, se nel corso del Novecento l'installazione ha cambiato le sue forme e le sue motivazioni fino a coincidere con l'ambiente espositivo, il loro attuale stadio si libera della centralità della componente *site-specific* per rientrare in un ordine più ampio di caratteristiche, di cui l'essere legata indissolubilmente al luogo per cui è concepita è solo una delle variabili possibili. L'installazione risulta così determinata, in generale, da una diversa elaborazione dei parametri che definiscono l'opera d'arte, che da

66 A questo proposito si vedano anche P. Keune, *Careful with Asbestos*, e M. Brouwer, *The Element of Artistry Recaptured*, entrambi in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999.
67 G. Celant, *Un'arte sferica*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009, p. 18.
68 Cfr. *Ibid.*

elementi descrittivi, come l'area che l'opera occupa nella stanza, diventano caratterizzanti: lo spazio si fa materia e matrice parallelamente a una temporalità che si materializza e si interseca con quella del pubblico, provocandone una reazione attiva che a sua volta entra a far parte dell'opera attivandone i meccanismi[69].

In particolare, l'influenza esercitata dall'ambiente espositivo sulle forme finali diventa una variabile di importanza non trascurabile quando si tratta della riproposizione e del restauro, spesso coincidenti, di queste opere. L'assenza di una struttura fissa fa in modo che i diversi elementi vengano continuamente rielaborati nella loro organizzazione spaziale, laddove la loro distribuzione appare modificabile in base al numero, alle dimensioni e all'alternarsi degli spazi, e talvolta anche nella loro sostanza. A disposizione dei curatori e dei restauratori rimane come unico punto di riferimento solo un'idea di massima, spesso nemmeno troppo dettagliata, che si va ad aggiungere alla già ampia gamma di problematiche offerte dalle opere di arte contemporanea tra cui, di particolare rilievo quando si tratta di installazioni, l'effimerità dei materiali, il cui arco di vita spesso coincide con la durata della mostra. Non di rado infatti la sostituzione di questi materiali si rende non solo necessaria ma addirittura inevitabile a causa della rapidità con la quale si consumano, dovuta alla loro costituzione fisica intrinsecamente instabile (come nel caso dei materiali vegetali o commestibili) o al tipo di fruizione da parte del pubblico prevista dall'opera stessa, oppure perché il loro sussistere è strettamente legato a quello dell'installazione.

Il diverso grado di "adattabilità" di un'installazione ai diversi ambienti e la conseguente varietà di conformazioni e versioni rendono arduo occuparsi di queste opere, poiché inevitabilmente ci si va a scontrare con considerazioni di tipo "creativo" che esulano dai compiti di restauratori e curatori. E' il caso di molte installazioni *site-specific*, in cui l'opera potrebbe perdere il suo significato nel momento in cui venisse allestita in uno luogo e in circostanze storiche diversi da quelli per i quali era concepita. Talvolta invece, tenendo presente che spesso l'opera viene assemblata direttamente sul posto, la fase creativa si può protrarre anche durante l'allestimento (come avviene a esempio in Zorio e in Merz) e variare a ogni installazione, con il risultato di non sapere a quale versione prestar fede nel momento in cui l'opera va riproposta. In entrambi i casi il rischio è di imbalsamare l'opera e di snaturarla, da un lato costringendola in situazioni a essa estranee, alienandola dal suo valore, e dall'altro privandola di quella flessibilità e di quell'elasticità creativa che la caratterizzano. Per contrastare questa tendenza all'arbitrarietà la migliore strategia è, come del resto già constatato per le opere d'arte contemporanea in generale, la redazione di report riguardanti ogni singola fase e ogni aspetto del lavoro, che in questo caso andranno adattati alle specifiche esigenze delle installazioni[70]: nella documentazione si dovrà prestare particolare attenzione soprattutto alla fase iniziale di sviluppo e alle caratteristiche architettoniche dell'ambiente originale, mentre per avere una comprensione più completa dell'opera sarà necessaria una stretta coordinazione e una

69 Cfr. M. Pugliese, *Un medium in evoluzione. Storia critica delle installazioni*, in *Ibid*.

70 Cfr. C.Stringari, *Installations and problems of conservation*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999.

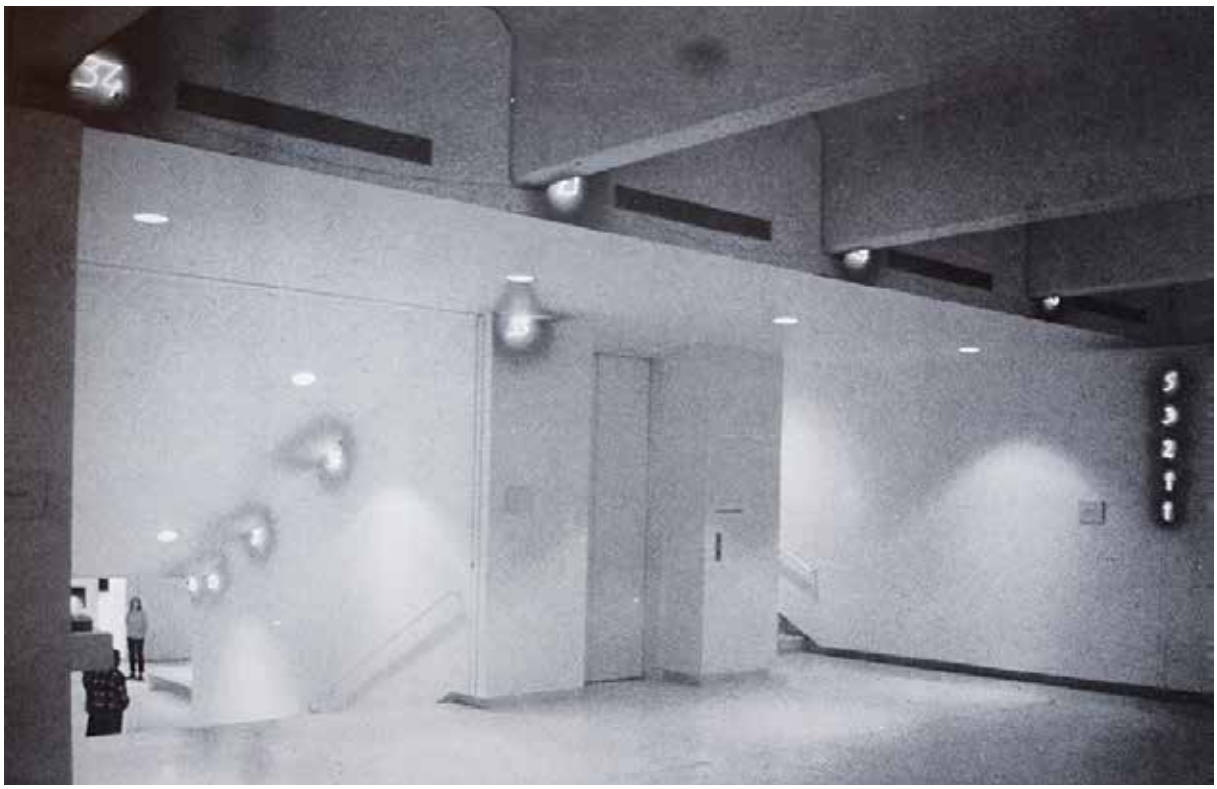
frequente consultazione tra tutte le figure professionali coinvolte, a livello sia artistico e teorico che tecnico. E' però alla fase dell'intervista con l'autore che si dovrà riservare l'importanza maggiore, in quanto fonte primaria delle direttive per i futuri riallestimenti dell'installazione, comprensive di indicazioni, restrizioni e margini di manovra delle figure professionali, oltre che delle informazioni riguardanti la natura e il significato dell'opera.

4.1 Fibonacci e le Torri-Stella

La numerazione di Fibonacci, che dal 1970 rientra tra gli strumenti con cui Merz si relaziona allo spazio, è un ottimo esempio di come l'artista adatti di volta in volta a un luogo nuovo un'idea fissa e ricorrente, che viene svelata dall'ambiente mentre allo stesso tempo ne sottolinea determinate caratteristiche. La serie, in cui ogni numero è dato dalla somma dei due precedenti, si replica autonomamente all'infinito ed è rintracciabile nel pattern di crescita di molte specie viventi, come lo schema riproduttivo dei conigli e le conchiglie dei gasteropodi o, nelle piante, la disposizione delle foglie intorno ai rami o ai fusti, quella dei pistilli all'interno delle corolle e delle brattee di pigne e ananas. La progressione numerica, sia matematica che biologica, fa in modo che il numero diventi simbolo di un'espansione vitalistica che accomuna tutte le entità, sia naturali che culturali. Il movimento proliferante della successione viene quindi fissato da Merz alle pareti per mezzo del neon per rendere visibili i rapporti tra le diverse componenti spaziali e in questo modo raccontarle, ognuna nella sua psicologia e personalità[71], insieme alla realtà di cui fanno parte. A Minneapolis la serie viene così messa in relazione alle travi del soffitto, i vani ascensore e i gradini del Walker Art Center, mentre a Tokyo è costruita sulle dimensioni modulari dei rametti di un pino nano, usato come inizio e "fine" della numerazione che si snoda lungo le quattro pareti rivestite di blocchi di cemento, a loro volta modulari, della stanza assegnatagli nell'ambito della Biennale.
Non sempre però l'artista avverte il bisogno di rivelare i numeri e sceglie di utilizzare quella forma in cui essi sono naturalmente contenuti e che si sviluppa nello spazio in base a essi, ossia la spirale logaritmica, che "ha un posto particolarmente suo ma nello stesso tempo si appropria di posti non suoi"[72]. Tra questi, il Museum Haus Lange a Krefeld, in cui il progetto ideato da Merz nel 1970 e realizzato undici anni dopo, è disegnato sull'articolazione della pianta dell'edificio e prevede una spirale dal movimento morbido e avvolgente che, insieme alla consistenza e ai colori caldi della cera di cui è fatta, viene contrapposto alle forme rigide, aspre e fredde della villa disegnata da Mies van der Rohe, attraverso cui si svolge passando da una parte all'altra dei muri fino a uscire nel giardino.
Al Guggenheim di New York invece i numeri seguono l'ampliamento dell'elica conica (la proiezione tridimensionale della spirale logaritmica) dell'edificio, salendo verso la sua sommità per dare un'impressione di evoluzione infinita, a cui vengono abbinati in un'analoga

71 Cfr. R. Koshalek, *Interview with Mario Merz* (1972), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983.
72 L. Tansini, *Conversazioni d'arte. Laura Tansini e Mario Merz*, in "Artribune", 12/12/2014, http://www.artribune.com/2014/12/conversazioni-darte-laura-tansini-e-mario-merz/ (consultato il 10/05/2016).

Mario Merz, *Il volo dei numeri*, 2004.
(http://www.rai.it/dl/img/2012/11/1351895384165Torino-LucidArtista.jpg.
Consultato il 16/05/2016).



La progressione di Fibonacci negli spazi del Walker Art Center di Minneapolis, 1972.
(*Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983)

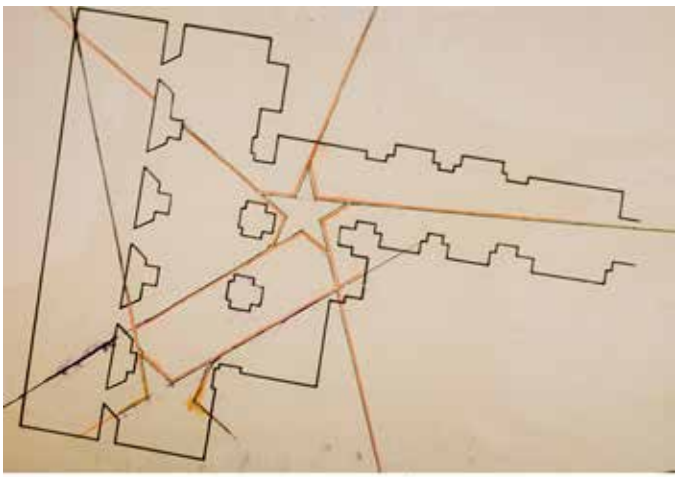
successione spiralica dei vetri con sopra scritte delle frasi che si pongono in relazione allo spazio della città, che l'artista sente come violento[73]. In questo accostamento di elementi in rapporto diretto con l'ambiente in cui sono inseriti, risalta ancora una volta l'intenzione di Merz di mettere in luce "la nostra capacità di entrare in contatto con le cose"[74], intesa non in senso assoluto e astratto ma in modo concreto e tangibile, in cui l'opera assume i tratti della rappresentazione fisica di una sensazione suscitata da un luogo specifico.
Anche nell'opera di Gilberto Zorio è presente una serie di lavori la cui anatomia è modellata sulle dimensioni degli spazi espositivi, ed è quella delle Torri-Stella. La stella è uno degli elementi ricorrenti nella poetica di Zorio, e come gli altri viene dotata di un significato variamente stratificato: incarnando un'antica memoria cosmica e contenendo allo stesso tempo "lo schema della forma dell'uomo"[75], la stella presenta un'accentuata affinità con l'essere umano, ulteriormente sottolineata dall'analogia tra il suo viaggiare nello spazio e quello degli occhi, che porta Zorio a riconoscere nella visione spaziale il più efficace strumento di conoscenza. Questo fattore esplorativo è ben riscontrabile nella struttura stessa della Torre-Stella, della quale non è possibile né capire da fuori che cosa sia, rendendo necessario il girarci intorno per poterne misurare le forme e quindi decifrarle, né avere una visione chiara e completa di ciò che è collocato al suo interno, che va ricostruito mentalmente in base alle

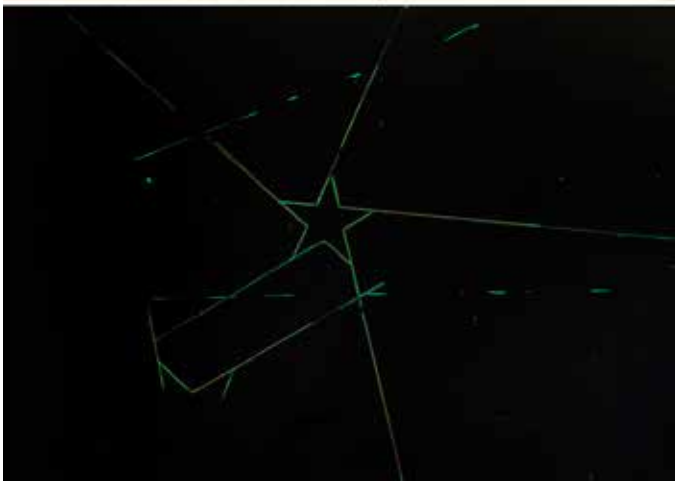
73 Cfr. G. Celant, *Mario Merz* (1971), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983.
74 G. Risso, *Incontri con... Mario Merz e il numero* (1978), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 141.
75 F.A. Nicoli, *Gilberto Zorio secondo Gilberto Zorio*, in "Artribune", 15/07/2013, http://www.artribune.com/2013/07/gilberto-zorio-secondo-gilberto-zorio/ (consultato il 10/05/2016).

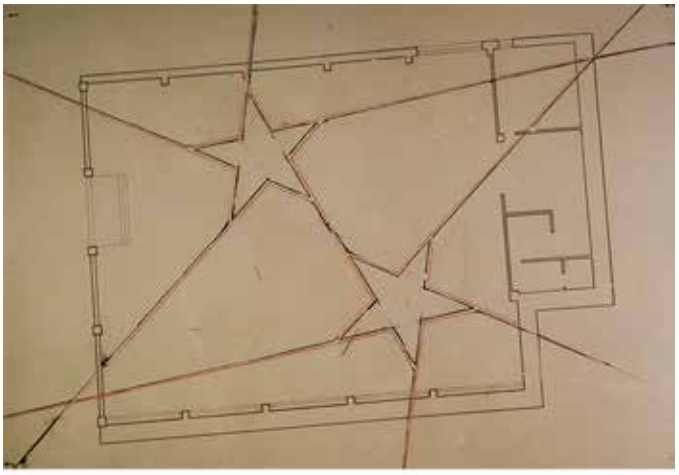
informazioni frammentarie che si possono trarre delle finestrelle inquadrate dai blocchi di gasbeton.
Nella fase iniziale delle Torri-Stella, corrispondente all'anno 1976, il numero degli elementi delle opere è assai ridotto, dato che oltre alla struttura di mattoni è presente solo il fosforo, con funzione mnemonica. In realtà, l'idea alla base di queste prime versioni deve ancora giungere pienamente a maturazione, ma nonostante questa loro "embrionalità" è già il rapporto con lo spazio a definire le installazioni: per esempio, la Torre-Stella assemblata nei Giardini di Rebuffone a Brescia, in quanto eretta all'aperto, aspetta non solo la pioggia e la neve per caricarsi di ulteriori significati, ma anche le foglie dell'albero che le è più vicino, a differenza degli altri alberi che invece "lo accettano con indifferenza"[76].
L'idea della Torre-Stella è un desiderio che si ravviva più volte nel corso degli anni e viene finalmente messa in opera, completa e definita, a inizio anni Duemila, favorita da nuove possibilità tecniche e da una maggior consapevolezza dei propri mezzi espressivi, caricandosi di un elevato numero di componenti e materiali che rappresentano di volta in volta "esperienze visive e tattili che derivano tempi lontani" e risvegliate dal luogo, che si avvalgono del fosforo e della stella per essere attivate.
L'adattamento della costruzione di gasbeton ai diversi ambienti espositivi (sia la pianta ad arcate e pilastri della Oredaria Arti Contemporanee di Roma o le tre stanze parallelepipedali comunicanti della Milton Keynes Gallery) diventa quindi il presupposto per la creazione di nuovi spazi, suddividendo e ripartendo quelli esistenti secondo gli schemi personali dell'artista, e attraverso cui si snoda un percorso alternativo a quello previsto dal luogo e che corrisponde a un viaggio all'interno della memoria di Zorio, concretizzata in "immagini *costruite*" e autonome come i crogioli e le ampolle di pyrex con gli acidi, i marrani, gli archi voltaici, le stelle. I muri della Torre-Stella allora "tagliano verticali gli spazi, separano allo sguardo le *opere* aggettanti"[77], e danno vita una mappa che scandisce il procedere del visitatore in base al respiro[78] di queste, i cui ritmi interni regolano il flusso di energia espressiva e relazionale.
A Molfetta nel 2004 la Torre-Stella si deve invece adeguare agli spazi storici del Torrione Passari, tutt'altro che neutri, per cui Zorio, ritrovandosi nella situazione di non poter inserirvi le proprie memorie concrete in maniera arbitraria, fa aderire il suo percorso a quello già articolato dagli ambienti della fortezza, che da una prima sala in cui l'artista alloggia tre stelle - una della quali è una delle punte della Torre-Stella, l'unica sua parte effettivamente realizzata nell'ambito di questo progetto - conduce a una sala cilindrica sottostante dal cui soffitto pende un marrano, che mosso dalle correnti d'aria produce sibili e fischi mentre, sulle note dell'*Internazionale* che risuona dal piano superiore, le luci si accendono e si spengono rendendo visibili e invisibili gli acidi nel pyrex nonché il fosforo schizzato sulle pareti, nel tentativo "di far collimare i pesi della storia con i segni di ciò che si realizza, in realtà, il fare 'lo spazio dell'arte'"[79].

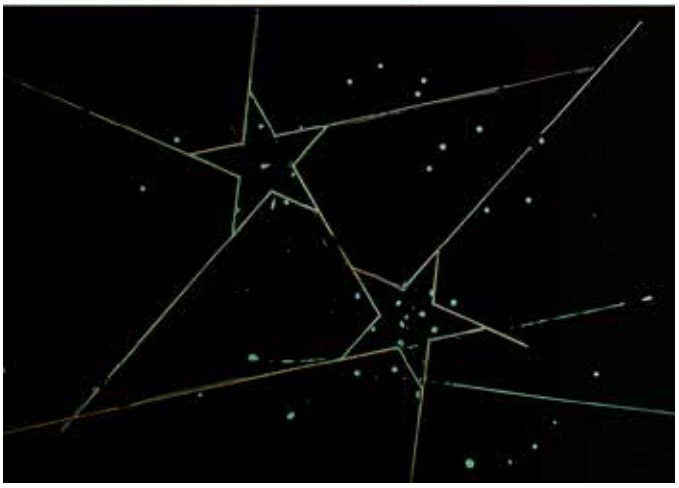
---

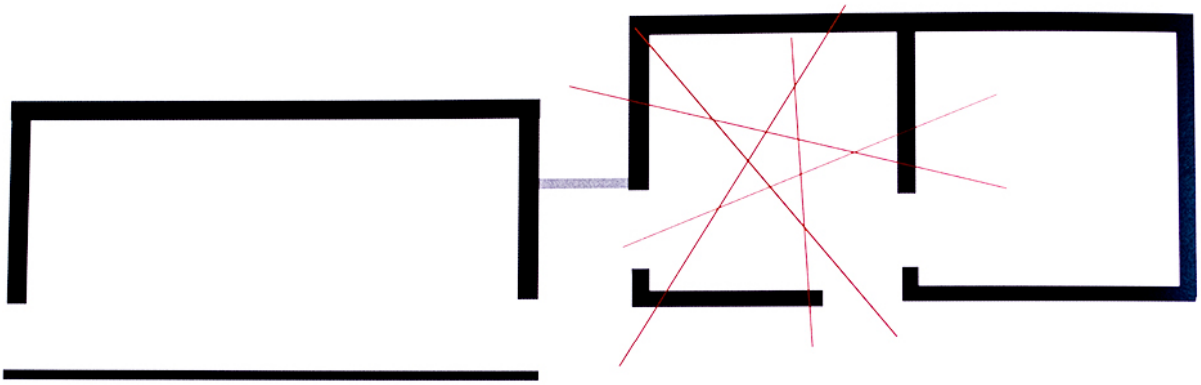
76 G. Celant, *Gilberto Zorio: Torri Stella = Star Towers*, Skira, Milano 2009, p. 66.
77 *Ibid.*, p. 204.
78 Cfr. *Ivi.*
79 *Ibid.*, p. 128.





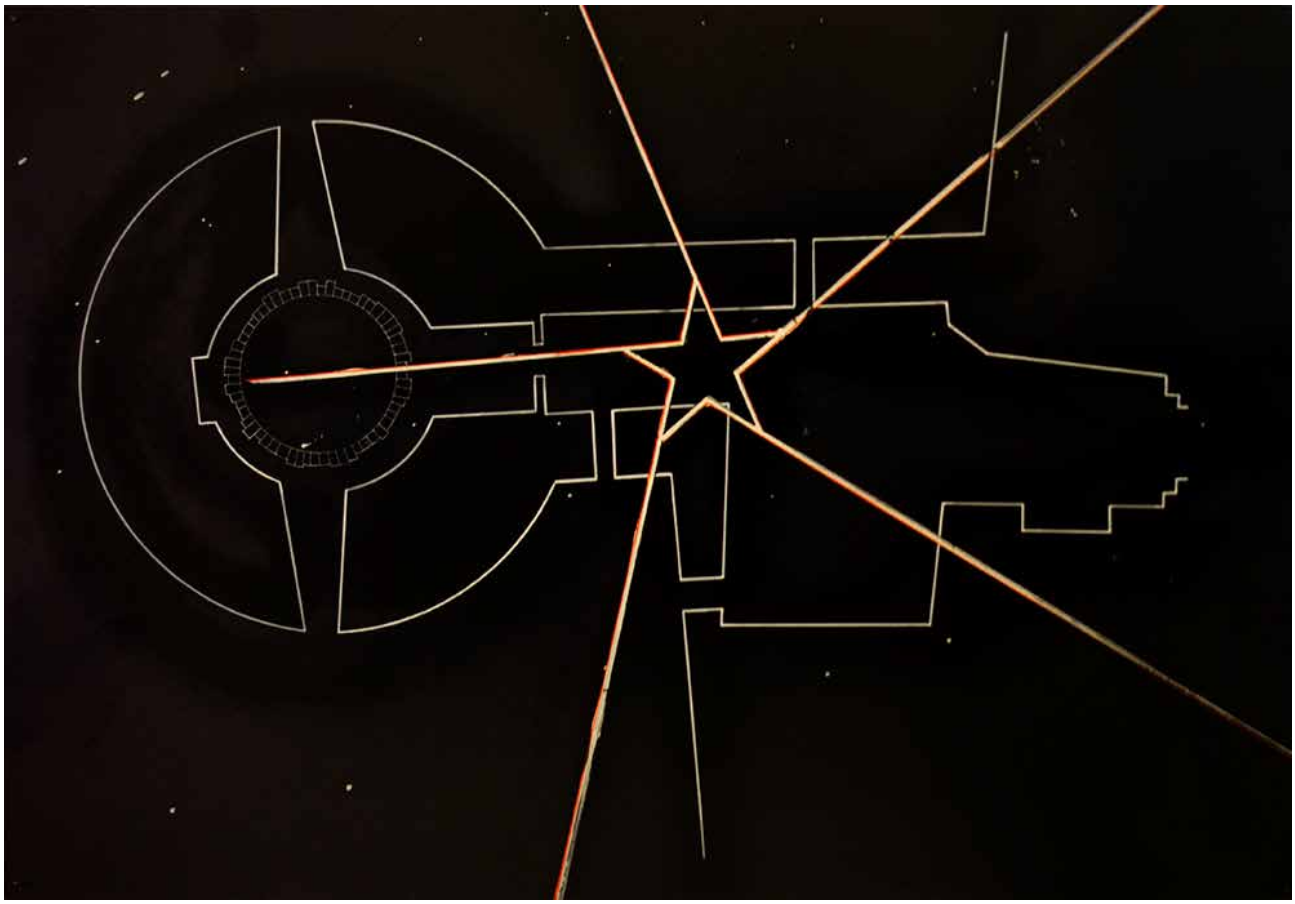






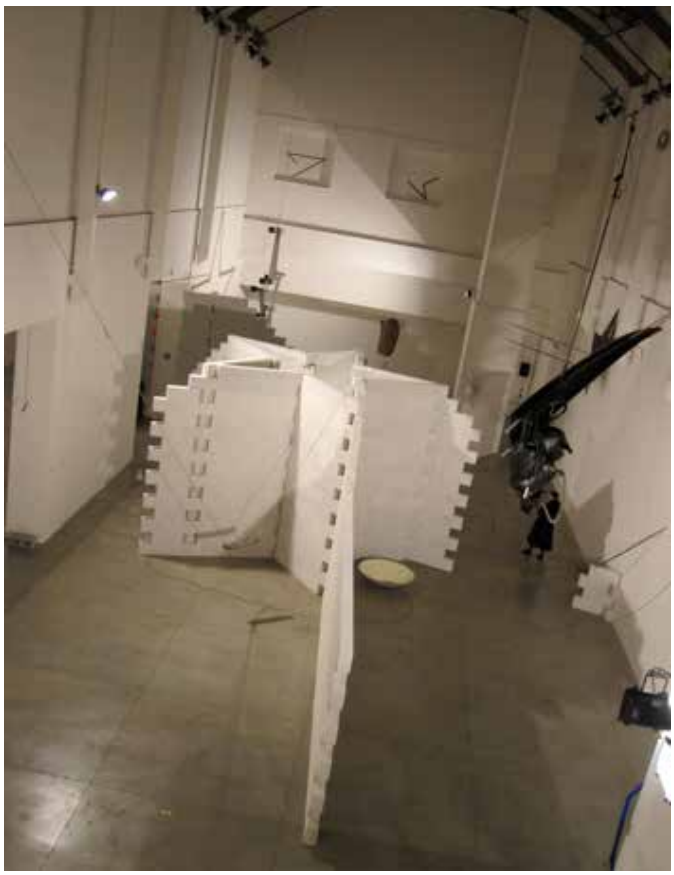
Le Torri-Stella di Zorio prendono forma inizialmente da un progetto disegnato sulla pianta dello spazio che le accoglierà. Il progetto si compone solitamente di due parti: una "in luce", per mezzo della quale organizzare il percorso, e una "in ombra", per poter gestire i modi e i tempi in cui rendere visibili le proprietà energetiche e luminose degli elementi chimici.

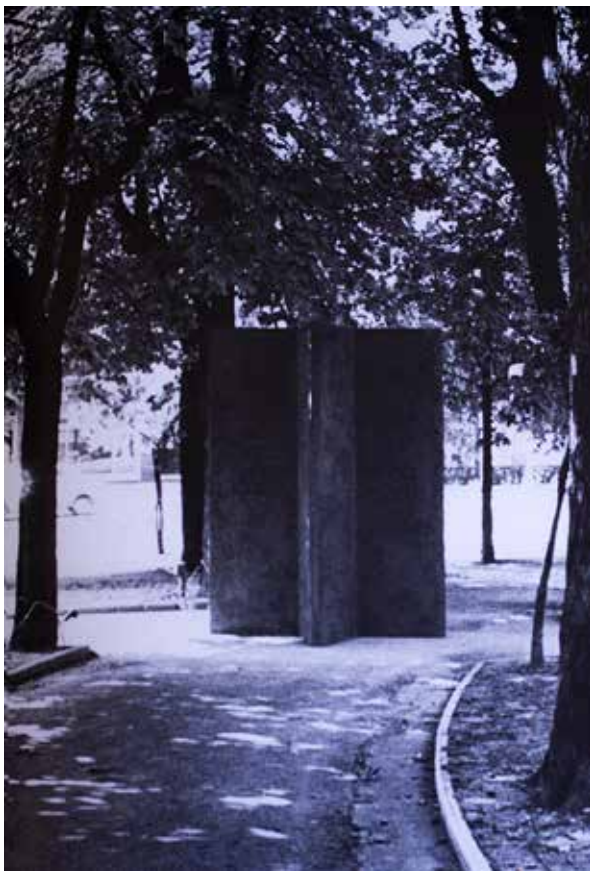
In alto: pianta della Milton Keynes Gallery con progetto di allestimento di *Torre Stella di Milton Keynes*, 2008.
In basso: *Progetto luce-buio (Molfetta)*, 2004.
Nella pagina a fianco: *Progetto luce-buio (Roma)*, 2007 (in alto) e *Progetto luce-buio (Torino)*, 2005 (in basso).
(G. Celant, *Gilberto Zorio: Torri Stella = Star Towers*, Skira, Milano 2009).



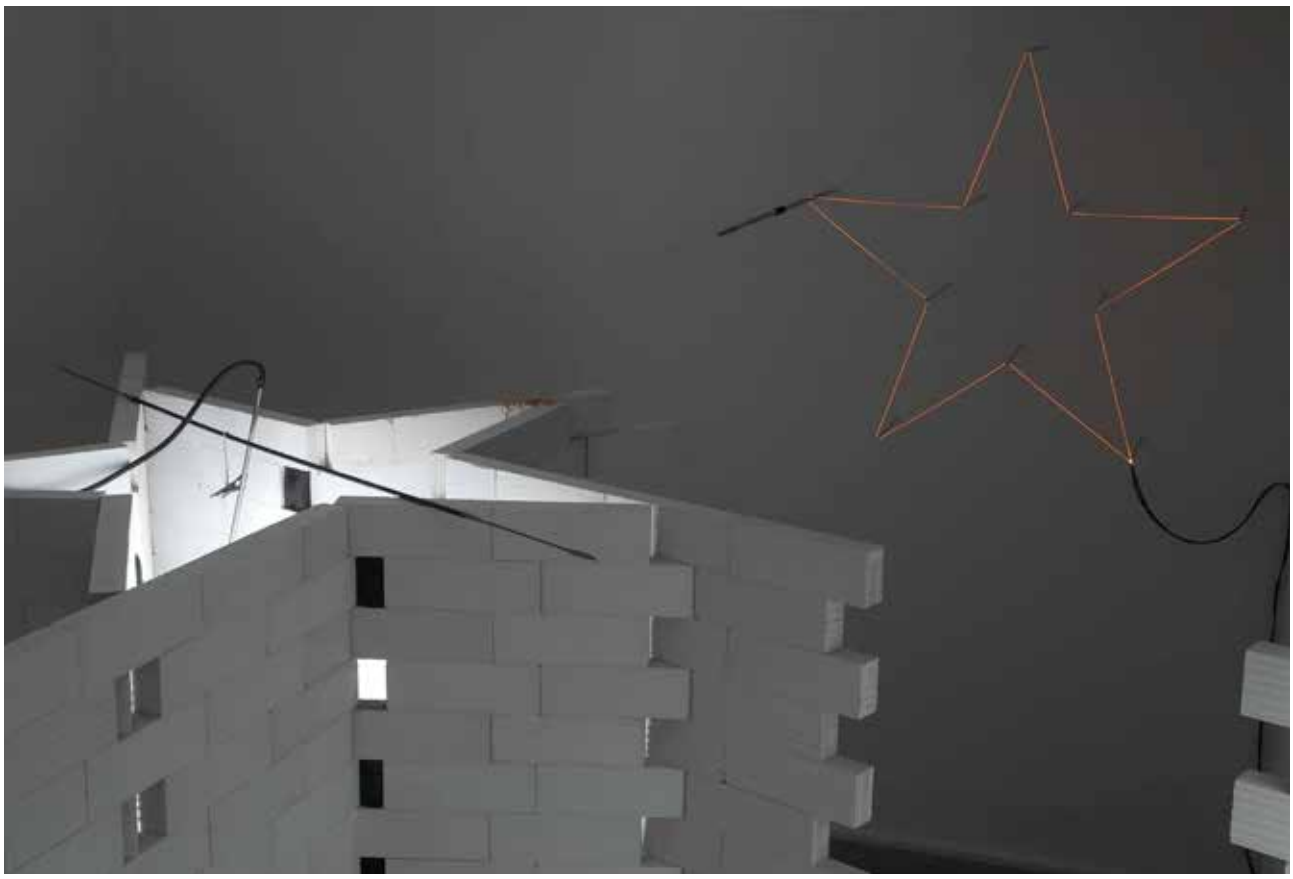
Alcuni esempi di come Zorio inserisce le sue forme e le sue metafore all'interno degli ambienti dati, in modo tale che le necessità espressive dei simboli modifichino la percezione spaziale di un luogo conosciuto mentre ne vengono influenzate sottolineandone le peculiarità.

In alto: *Il respiro della Stella,* Galleria Oredaria, Roma, 2007 (G. Celant, *Gilberto Zorio: Torri Stella = Star Towers*, Skira, Milano 2009).
In basso: veduta della mostra tenutasi al MAMbo di Bologna nel 2009 (http://www.oggi.it/blog-arte/2010/02/02/zorio-lalchimista/. Consultato il 16/05/2016).



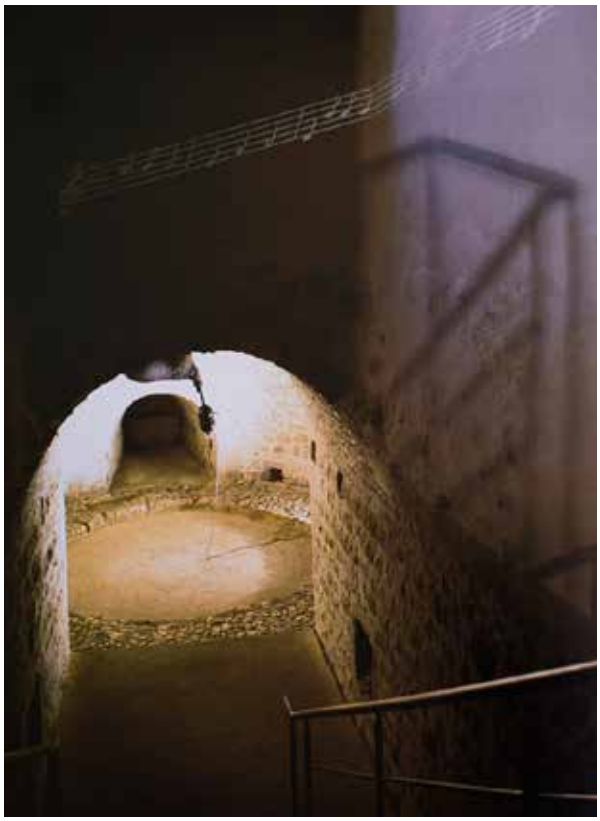


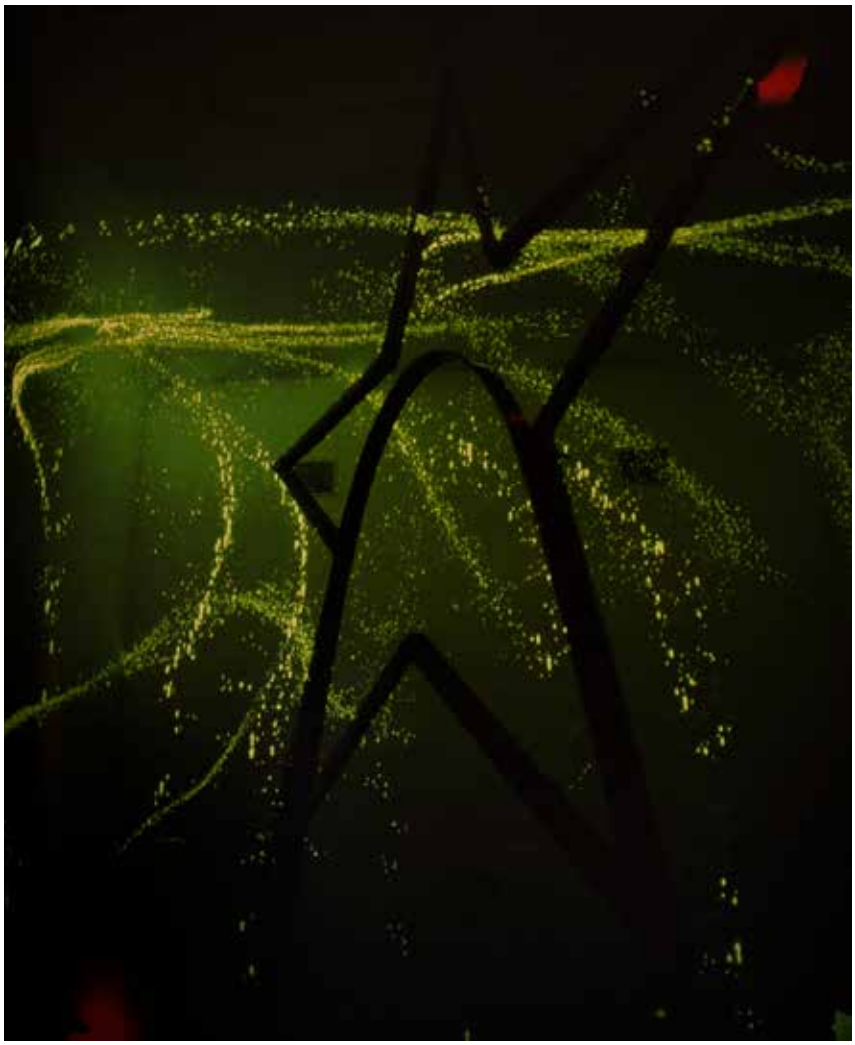
In alto: veduta della mostra tenutasi al MAMbo di Bologna nel 2009 (http://www.oggi.it/blog-arte/2010/02/02/zorio-lalchimista/. Consultato il 16/05/2016); Torre-Stella allestita nei Giardini di Rebuffone, Brescia, 1976.
In basso: *Torre-Stella di Milton Keynes*, Milton Keynes, 2008 (G. Celant, *Gilberto Zorio: Torri Stella = Star Towers*, Skira, Milano 2009).



In Zorio gli elementi dialogano costantemente tra di loro: questo comporta che talvolta li si troverà succedersi l'un l'altro secondo schemi definiti, per lo meno in linea di massima. Il marrano, ad esempio, viene spesso associato a uno dei raggi della Torre-Stella da cui viene proiettato lo spartito dell'*Internazionale* e a *Stelle* fosforescenti.

In alto: *Il marrano spinge il cosmo*, Galleria Oredaria, Roma, 2007.
In basso: *Internazionale* (1975-2004) e *Il marrano che gira* (1998), Torrione Passari, Molfetta, 2004.
Nella pagina a fianco: *Il marrano che gira* (1998) e *L'arco sostiene la Stella* (2003), Galleria Poggiali e Forconi, Firenze, 2005. (G. Celant, *Gilberto Zorio: Torri Stella = Star Towers*, Skira, Milano 2009).





4.2 La questione dell'allestimento in Mario Merz

La mancanza di documentazione, mentre l'autore è ancora in vita, dell'evoluzione di un'installazione nonché delle ragioni dietro la scelta di determinati materiali organizzati nello spazio in una maniera precisa, apporta numerose complicazioni agli eventuali riallestimenti postumi, comportando talvolta la loro arbitrarietà. Se non sempre l'adattamento fisico alle caratteristiche architettoniche specifiche del contenitore è una prerogativa delle installazioni, molte volte lascia spazio a un tipo di variabilità più sottile, meno appariscente, come nel caso di Mario Merz. Il procedimento scelto per erigere di volta in volta le opere consiste infatti nell'"appoggiare" i diversi materiali sulle strutture portanti, garantendo all'artista la possibilità di lasciare interagire i diversi elementi nel modo che più rispecchia lo spazio espositivo, poiché, come spiega Merz stesso, "nella scultura, per esempio, in cui un oggetto viene messo dentro l'altro, la scultura diventa una volontà di costruzione e di incastro: le mie sculture sono fatte per il contrario, per affermare che una cosa è appoggiata comunque su un'altra, anche in maniera irrazionale. […] non è un oggetto assoluto, è un oggetto relativo […], e si sente il gesto di qualcuno che ha portato lì questa cosa, l'ha appoggiata e l'ha lasciata lì. Non è abbandonata ma appoggiata"[80].

Questo metodo di assemblaggio, accostando e impilando i diversi pezzi che raggiungono un loro equilibrio momentaneo e precario semplicemente entrando nei rispettivi campi di forza, è perfettamente coerente con il disvelamento di una temporalità spaziale sotterranea attraversata da un'energia in costante movimento, e anzi ne è il corollario. Anche quando l'artista sceglie di fissare i materiali alle strutture tramite ganci, morsetti e fili, quello che conta è dare l'impressione del gesto dell'appoggio, avvertire il vettore della forza che ha depositato un determinato elemento in una precisa posizione dello spazio non più sperimentato come solido bensì come deformabile e flessibile. Un tale approccio si ripercuote inevitabilmente sulle pratiche allestitive poiché, in assenza di una documentazione di riferimento, la mancanza di una struttura fissa e indivisibile fa in modo che si disponga solamente di linee guida generali, il che lascia spazio ad ampi margini di manovra circa la disposizione degli elementi che risponde a considerazioni sia di tipo interpretativo che pratico. Di conseguenza, nemmeno la Fondazione Merz si trova nelle condizioni di poter determinare con certezza una metodologia esatta per la ricostruzione delle opere, che non risultando né lavori *site-specific*, né installazioni dalla configurazione prefissata, hanno come unico punto di riferimento "l'immagine dell'opera finale"[81]. Ma proprio in questa caratteristica risiede il fascino e la complessità dell'opera di Merz, in cui sia il lavoro che lo spazio sono avvertiti come componenti fluide in continuo e reciproco adattamento, che va interpretato di volta in volta in base anche alla propria sensibilità. Per questo motivo, è spesso accaduto che i cambiamenti apportati in fase d'allestimento abbiano snaturato le opere piuttosto che valorizzarle.

Nelle mostre che hanno avuto luogo dopo l'acquisizione da parte del Centre Pompidou, nel

---

80 G. Celant, *Mario Merz* (1971), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 58.

81 M. Boggia in N. Boschiero, B. Ferriani, *Mario Merz. Chiaro Oscuro, 1983*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009, p. 238.

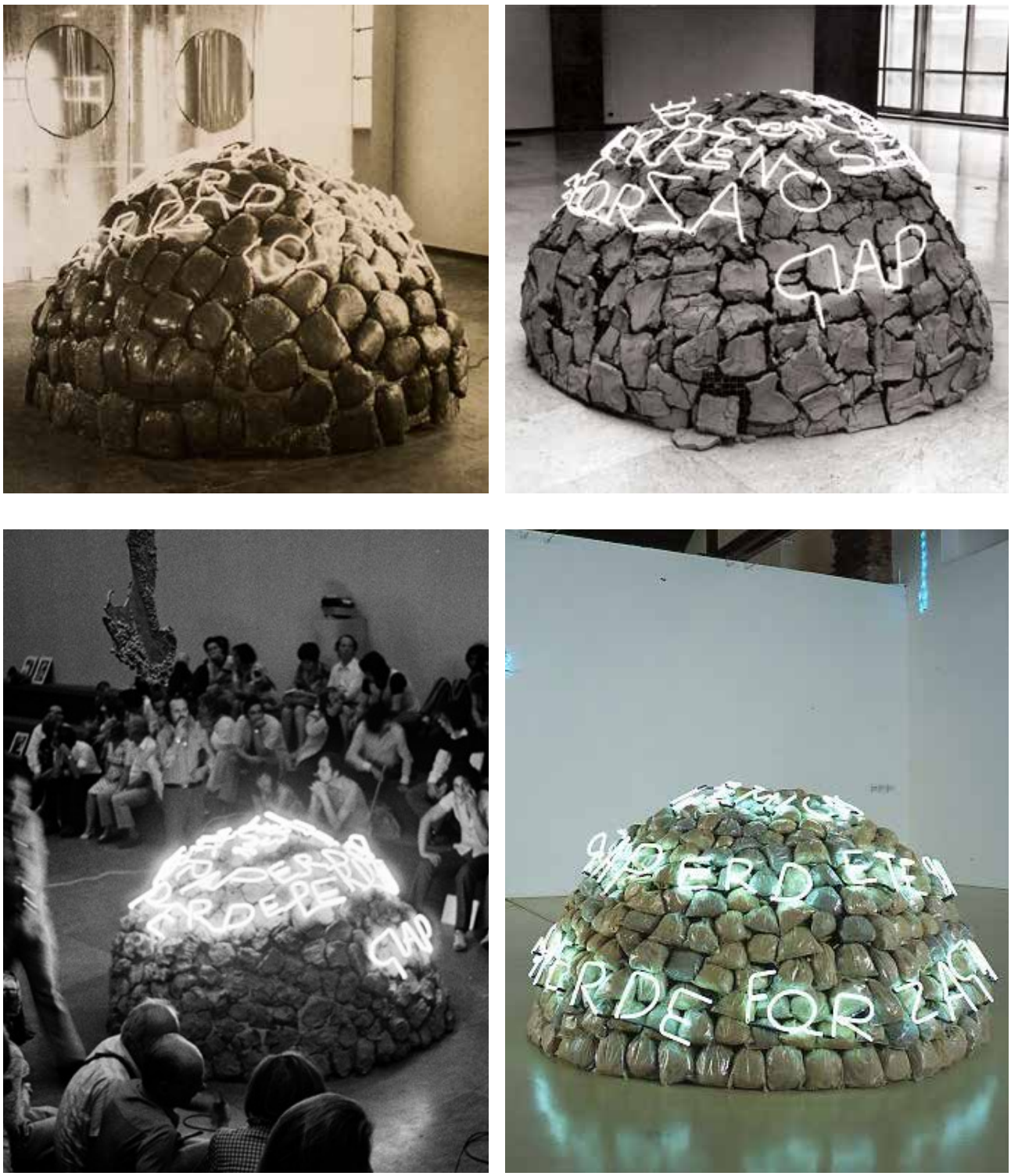
1982, la scritta al neon di *Igloo di Giap* è inspiegabilmente migrata dalla parte superiore a quella inferiore dell'igloo. Un'alterazione che non ha evidentemente lo stesso peso delle variazioni precedenti, non solo perché effettuata da un curatore e non dall'artista ma anche per il fatto che modifica sensibilmente la percezione dell'opera. Lo stesso del resto è accaduto a *Città irreale*, la quale ha visto, prima del 1980 in un'occasione mai chiarita, il suo lembo di mussola più lungo, originariamente arrotolato lungo l'ipotenusa della struttura d'acciaio triangolare, srotolato e lasciato cadere davanti all'opera.
In *Chiaro Oscuro* è evidente come i curatori abbiano invece decifrato l'elasticità delle poche direttive d'installazione a proprio vantaggio, elaborando modifiche che sono infine diventate le sembianze definitive dell'opera, riproposta immutata a ogni esposizione dal 2002 in poi, e che le hanno conferito un aspetto che la Ferriani definisce molto più ordinato, forse troppo, rispetto all'originale[82]. Rispetto alla prima versione datata 1983, assemblata direttamente in sede espositiva dall'artista in persona, per il riallestimento del 2002, effettuato sotto la supervisione degli assistenti della Galleria Stein (che per prima aveva acquistato l'opera nel 1985) in occasione dell'apertura del MART, sono stati infatti ideati stratagemmi per facilitare il montaggio e rendere più stabile l'intero lavoro. Nell'igloo coperto di fascine è stata aggiunta una rete metallica sopra il telaio d'acciaio per dare maggior sostegno e superficie d'ancoraggio agli elementi da posizionarvi sopra, con il risultato, però, che questi sono stati sistemati in

Durante l'allestimento di *Chiaro Oscuro* presso il MART, in occasione del quale è stata aggiunta una rete metallica di supporto per facilitare l'aggancio della fascine. (B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009).

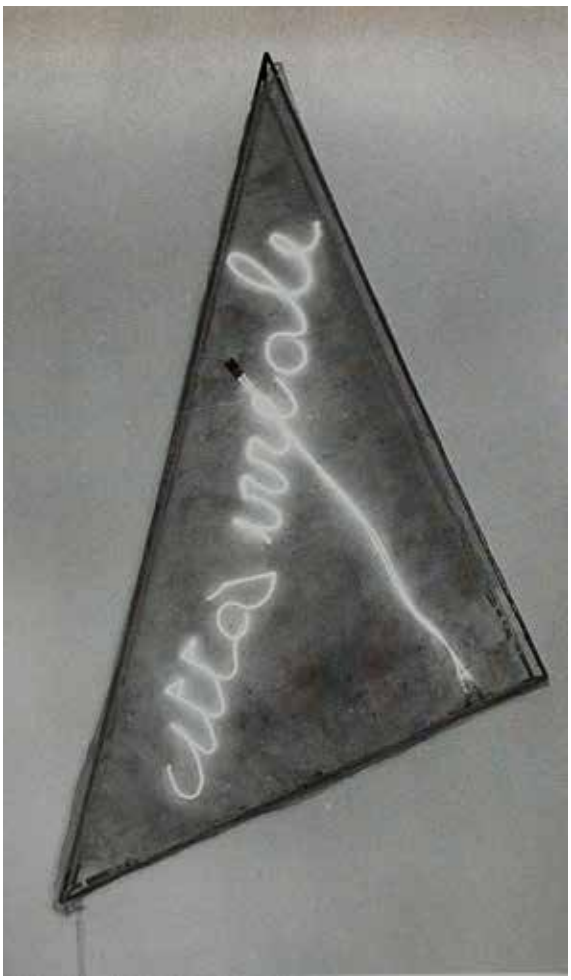
82 Cfr. *Ibid.*

maniera molto più fitta per coprire la componente estranea. Per limitare il rischio di danni alle lastre di vetro in fase di allestimento sono inoltre stati tolti i fermi che le fissavano all'interno della struttura e che ora sono tenute in posizione solamente dai pani di creta, assenti nella versione originale e presumibilmente comparsi nelle diverse modifiche e variazioni effettuate dall'artista prima della vendita alla galleria torinese, peraltro parallelamente alla scomparsa delle lastre di vetro affioranti tra le fascine. D'altronde il continuo ricambio e riutilizzo dei materiali una volta disallestita un'opera sembra essere, stando alla Fondazione Merz, una pratica tutt'altro che sporadica, dal momento che al termine di ogni mostra i lavori ritornavano, smembrati, nello studio dell'artista, che tra l'altro raramente conservava i materiali utilizzati e preferiva sostituirli, in quanto più economico[83]. In questo modo Merz si assicurava ampi spazi di libertà compositiva in cui riarrangiare a ogni mutazione di coordinate i diversi elementi. Si prenda l'esempio di *Igloo di Giap*, esposta per la prima volta alla Galleria Arco d'Alibert di Roma nel 1968. In quella primissima versione, che fino all'acquisizione definitiva da parte del Centre Pompidou continuerà a essere sistematicamente modificata per adeguarsi agli ambienti e alle sensazioni dell'artista, i pani d'argilla, idratati, erano più voluminosi rispetto a quelli attuali e avvolti in una pellicola trasparente lucida che aderiva perfettamente alla superficie. Solo un mese più tardi, al Deposito D'arte Presente, i panetti, sempre bagnati, avevano già subito una notevole riduzione delle dimensioni, oltre a esser stati modellati in forma tondeggiante. Nel 1970 alla GAM di Torino così come nel 1973 alla Quadriennale Nazionale d'Arte a Roma l'argilla era stata liberata dalla pellicola di plastica e applicata in lastre di media grandezza direttamente sulla rete metallica. A differenza delle versioni precedenti, il materiale appare secco e presenta crepe in diversi punti. In successive rielaborazioni è stato poi reintrodotto il rivestimento in plastica ma sotto forma di sacchetti, e il grado di idratazione dell'argilla era sempre variabile.

83 Cfr. *Ibid.*



L'evoluzione di *Igloo di Giap*.
In alto a sinistra: Deposito D'arte Presente, Torino, 1968. I pani d'argilla sono di dimensioni considerevoli e avvolti con della pellicola di plastica (*Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013).
In alto a destra: GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 1970. I pani d'argilla sono stati liberati dai rivestimenti e alloggiati direttamente sulla rete metallica (P. Mussat Sartor, *Paolo Mussat Sartor fotografo. 1968-1978: arte e artisti in Italia*, Stampatori, Torino 1979).
In basso a sinistra: X Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, 1973. Ancora privi dei sacchetti di plastica, i pani d'argilla sono stati ridotti nella dimensioni e aumentati nel numero (http://www.stsenzatitolo.com/st/prodotto/fausto-giaccone-x-quadriennale-roma-1973/. Consultato il 16/05/2016).
In basso a destra: Castello di Rivoli, Rivoli, 2005. I pani d'argilla sono stati collocati in sacchetti, mentre alcuni neon sono migrati verso la base dell'opera (http://www.castellodirivoli.org/mostra/mario-merz/. Consultato il 16/05/2016).



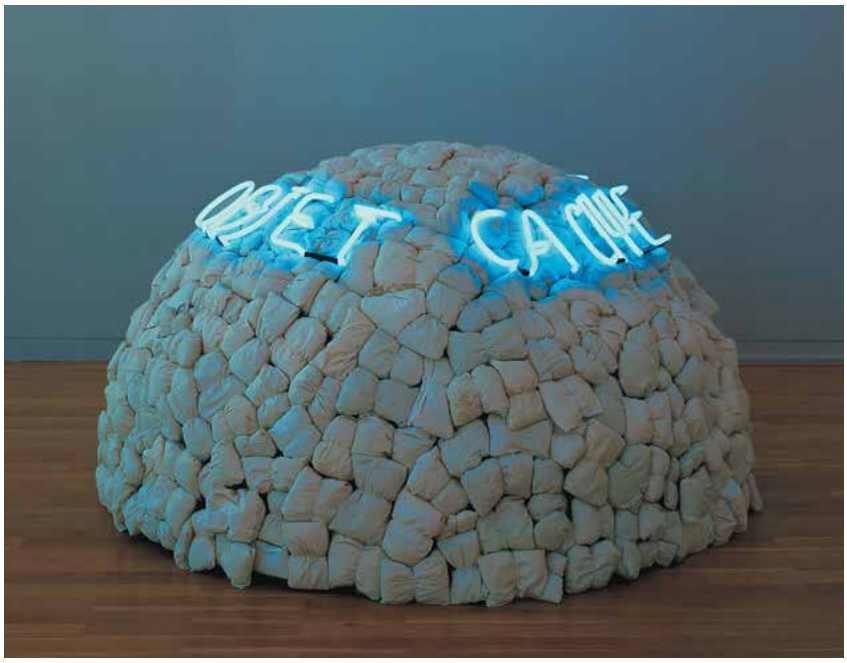
Città irreale al momento dell'acquisizione da parte dello Stedelijk Museum, nel 1969.

Città irreale nel 1980, con il lembo in corrispondenza dell'ipotenusa che ricade lungo l'opera.
(*Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999).

Due diversi allestimenti di *Chiaro Oscuro*, da confrontarsi con quella del MART di Rovereto.
In alto: Palazzo dei Congressi, Repubblica di S. Marino, 1983-84. La prima mostra in cui l'opera viene esposta, con fascine rade e priva dei pani d'argilla a supporto dei vetri.
In basso: Castello di Rivoli, Rivoli, 2005. Le fascine aumentano di densità, sono già presenti i pani d'argilla alla base dell'igloo trasparente.
(B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009).

Esempio di come la medesima idea venga esplorata da Merz in modi anche molto diversi tra loro.

Mario Merz, *Objet cache-toi*, 1968. Struttura tubolare in ferro, rete metallica, pani di creta, neon.
(B. Pietromarchi, *Mario Merz. Igloo*, Testo & Immagine, Torino 2001).



Mario Merz, *Objet cache-toi*, 1968. Struttura tubolare in ferro, rete metallica, panini di stoffa cuciti, neon.
(http://berndwuersching.tumblr.com/post/37738809654/mario-merz-objet-cache-toi. Consultato il 16/05/2016).

Mario Merz, *Objet cache-toi*, 1968-1977. Struttura tubolare in ferro, rete metallica, vetri, morsetti, neon, bottiglia.
(B. Pietromarchi, *Mario Merz. Igloo*, Testo & Immagine, Torino 2001).

5. Piero Gilardi

5.1 L'azione politica e l'artificiale

Piero Gilardi, il grande escluso dalla narrazione dell'Arte Povera, imprime a sua volta un brusco cambiamento sia a livello qualitativo che espressivo a quell'energia relazionale fluida di cui si è parlato fino a ora, andando oltre la sua rappresentazione o l'impiego di archetipi concretizzati per richiamarla alla mente, liberandola dall'isolamento all'interno di considerazioni di esclusivo carattere artistico. Nell'arte di Gilardi le relazioni tra oggetti, persone e memoria costruite e rese possibili dall'opera non rimangono confinate al momento della sua fruizione, con le riflessioni e le emozioni temporanee che ne scaturiscono, ma invadono la realtà sotto forma di azioni creative e collettive di stampo politico. L'importanza di una tale componente sociale e interattiva inizia a nascere e a prendere forma grazie agli scossoni intellettuali generati dalle discussioni con Aldo Mondino e Michelangelo Pistoletto, tra le poche occasioni di dibattito costruttivo di stampo artistico e talvolta politico in quella Torino di inizio anni Sessanta così isolata dalla scena italiana e internazionale a causa della sua "monocultura industriale"[84], che ne limita, non promuovendolo, lo sviluppo culturale e lo scambio di idee, e dove la maggior parte degli artisti di conseguenza si allinea passivamente alle tendenze, relegando ogni tentativo di ricerca e innovazione a fenomeno underground.
Se questo elemento attivo e solidale inizialmente assume le forme di un'invasione da parte degli oggetti dello spazio dell'esperienza, attraverso opere che coniugano l'interazione con il visitatore a un confronto vissuto come positivo con un'ipotetica società futuristica (le *Macchine per il futuro*, la serie dei tappeti-natura), ben presto si evolverà, in virtù di una consapevolezza infine maturata, in interventi sulla realtà che superano la limitatezza dell'oggetto per farsi esperienze di aggregazione comunitaria. L'avvicinamento graduale all'intervento attivo nella dimensione politico-sociale inizia nel 1967 in seguito al rifiuto, da parte di Ileana Sonnabend, di quegli oggetti minimali di ispirazione contadina che avrebbero dovuto rappresentare la necessaria evoluzione dei tappeti-natura, in quanto meno vibranti e meno "pop" di questi ultimi. Un rifiuto che per Gilardi è da imputarsi allo scarso appeal visivo delle nuove creazioni, soprattutto se paragonate alla produzione precedente che grazie ai suoi colori e alla sua vitalità aveva riscosso grande successo sia di pubblico che di mercato. Da qui deriva una riflessione sui meccanismi, avvertiti come coercitivi, esercitati dal mercato nei confronti della libertà creativa dell'artista e che porta Gilardi a una dematerializzazione[85] sempre maggiore del suo lavoro. Nel 1968 giunge così alla teorizzazione dell'arte microemotiva, descritta come una ricerca su un movimento "microscopico e globale"[86] avvertito come "vibrazione libera ed

84 L. Gallino, *Quattro domande al sociologo*, in M. Bandini, *1972. Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino 2003, p. 112.
85 Cfr. *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni*, in *Piero Gilardi*, catalogo della mostra a cura di C. Spadoni (Ravenna, Museo d'Arte della città di Ravenna), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1999.
86 P. Gilardi, *A Microemotive Art*, in *Piero Gilardi. Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, a cura di M. Bandini, Prints Etc. edizioni, Parigi 1982, pp. 30-31.

asimmetrica, che si pone come rappresentazione dell'energia primaria"[87] e che "interpreta un atteggiamento mentale che ha superato l'alienante identificazione del media con il messaggio, attraverso l'intuizione di una nuova 'qualità' della libertà individuale ed emotiva"[88]. Nel corso di numerosi viaggi nei Paesi Bassi, nel Regno Unito e soprattutto negli Stati Uniti, Gilardi constata che la tensione verso un tipo di arte analoga a quella "microemotiva" rappresenta una tendenza diffusa in diversi paesi con altrettanto variegati background storico-artistici, diventando uno stimolo a promuovere la nascita di una rete internazionale di artisti, liberi e indipendenti dal mercato, attraverso la diffusione delle idee rivoluzionarie tramite riviste di settore (come Flash Art e Arts magazine) e l'organizzazione di eventi collettivi.

Solamente un anno dopo però Gilardi prende atto del fallimento del suo "progetto di emancipazione interno alla comunità artistica"[89], avvenuto essenzialmente per due motivi: da un lato l'amara osservazione che, dopo un periodo più o meno lungo d'incubazione, il sistema dell'arte alla fine assorbe sempre tutte le spinte controtendenza, legittimandole nella loro opposizione. Dall'altro, l'analisi a posteriori che un siffatto progetto, con quel "corporativismo"[90] che lo lasciava confinato a un settore assai ristretto della società, non poteva che fallire: il problema che viene rilevato non è infatti ridotto al solo mercato artistico, ma è radicato in una più ampia dimensione economica e sociale i cui rapporti sono esasperati dai sistemi di produzione. Ne consegue che il processo di rinnovamento e liberazione deve aver un raggio d'azione molto più esteso poiché, come afferma Gilardi in più di un'occasione, "per liberare l'arte occorreva liberare la vita"[91]. Ecco che allora inizia quella fase di impegno sociale e politico durata per tutti gli anni Settanta e scandita dall'attività di arte-terapeuta presso diversi centri (come il centro d'incontro del quartiere Aurora) e dalla partecipazione a diversi collettivi (Lenin nel 1970, La Comune nel 1974) di cui curava la sfera propagandistica, dagli striscioni ai volantini ai pupazzi di gommapiuma da usare durante le manifestazioni. La scelta della "militanza politica 'creativa'" assume le connotazioni di "una soluzione alternativa basata sull'utopia negativa della 'non-arte'"[92].

Negli anni Ottanta, con il succedersi delle scoperte tecnologiche nell'ambito dell'IT e del networking, Gilardi ritorna a quella dimensione tecnologica e scientifica che lo aveva sempre affascinato e che ora è più di un espediente dal sentore romantico per parlare di una società migliore, diventando un elemento attivo delle opere, che dal progetto Ixiana fino al Parco d'Arte Vivente diventano installazioni virtuali interattive che l'artista equipara agli eventi collettivi del decennio precedente, per le loro capacità di "offrire la stessa penetrazione nel mondo dell'impulso e la stessa condivisione di un'espressione simbolica ed estetica"[93].

---

87 *Ibid*., p. 31.
88 *Ibid*., p. 32.
89 *Conversazione con Andrea Bellini*, in *Piero Gilardi*, catalogo della mostra a cura di A. Bellini (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea), JRP Ringier, Zurigo, 2012, p. 6.
90 Cfr. *Ibid.*
91 *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni*, in *Piero Gilardi*, catalogo della mostra a cura di C. Spadoni (Ravenna, Museo d'Arte della città di Ravenna), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1999, p. 34.
92 *Conversazione con Andrea Bellini*, in *Piero Gilardi*, catalogo della mostra a cura di A. Bellini (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea), JRP Ringier, Zurigo, 2012, p. 8.
93 *Ibid*., p. 11.

L'interesse per la componente tecnologica è quello che per primo entra nella poetica di Gilardi, inserendosi come primo motore di trasformazione della società nel momento in cui, con le *Macchine per il futuro* (1963), viene assunto come elemento democratico di rinnovamento, nonostante l'artificiale sia inteso come alterazione dei sani rapporti tra cose e persone, risultato di quel processo di meccanicizzazione e standardizzazione attuato dalla società consumistica. Si noti in questa declinazione dell'elemento artificiale la differenza rispetto a Zorio, per il quale rappresenta in senso ampio ogni appropriazione culturale operata dall'uomo. Questa ambivalenza della componente tecnologica è particolarmente rintracciabile nella serie dei tappeti-natura. Da un lato si percepisce tutta la nostalgia di un'interazione con una natura "vera", resa impossibile da una società irrimediabilmente artificiale che ha pervertito qualunque rapporto con il mondo e con una componente naturale umiliata e ormai distrutta e relegata a mero complemento d'arredo. Dall'altro, però, è espressa una chiara fiducia nei confronti di queste evoluzioni sintetiche e delle loro potenzialità, rintracciabile in primis nella morbidezza della gommapiuma (materiale mutuato dagli oggetti di Oldenburg) che si presenta come invito al gioco: il tappeto, derivato da immagini vere (rilievi di paesaggi realmente esistenti) o mentali, è un qualcosa da usare con il corpo e da consumare[94] per rilasciare nello spazio quell'energia primaria relazionale che si attiva solo con il gesto e con l'azione e capace di portare alla riconquista di un rapporto reale con il mondo e con le altre persone.
Considerata l'importanza dell'elemento tattile dei tappeti-natura, il cui significato ultimo è proprio quello di essere tastati, strizzati e giocati da chiunque gli si avvicini, cani compresi[95], il principale obiettivo del restauratore che non voglia snaturare queste opere dovrà essere la conservazione della sofficità, dell'elasticità e della flessibilità del materiale - proposito che, nel caso della gommapiuma, si dimostra però particolarmente arduo da mantenere.

Piero Gilardi, *Macchina per discorrere*, 1963.
(https://www.alfabeta2.it/wp-content/uploads/2013/05/p02-MACCHINA_PER_DISCORRERE_1963.jpg. Consultato il 16/05/2016).

94 Cfr. *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al 'Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea'*, a cura di S. Angelucci, Nardini, Firenze 1994
95 Cfr. *Ibid*.

5.2 La gommapiuma

Comunemente detta “gommapiuma”, la schiuma poliuretanica espansa fu inventata da Otto Bayer nell’ambito delle sue ricerche sulla sintetizzazione del poliuretano, brevettato nel 1937. La reazione di polimerizzazione dell’uretano (dato dalla reazione tra isocianati e alcoli, scoperta quasi un secolo prima) produce infatti una considerevole quantità di anidride carbonica, la cui forma gassosa dà luogo a bolle che, dato l’iniziale impiego del poliuretano sotto forma di adesivo, risultava particolarmente sgradita. Tra i vari tentativi effettuati dal team della Bayer per prevenire il fenomeno vi fu quello dell’aggiunta di acqua, che se da un lato non arginò il problema, dall’altro fece scoprire che la formazione di bolle poteva essere controllata in maniera molto precisa, rendendo così possibile la produzione di un materiale solido dalla consistenza schiumosa e dall’elasticità variabile, dall’estremamente flessibile e deformabile all’ultra rigido, in base alla quantità di bolle presenti. Se durante gli anni della Seconda guerra mondiale trovò impiego solo nei settori dell’aviazione e della marina militare, negli anni subito successivi trovò impiego in un ampio spettro di settori: se rigida (struttura a cellule chiuse) veniva usato come materiale isolante, nel settore delle costruzioni e della cantieristica navale e aeronautica, mentre se flessibile (struttura a cellule aperte) come imbottitura nel settore automobilistico e dell’arredamento.

Nonostante la miscela base del poliuretano sia costante (di- o poliisocianato abbinato a un reagente alcolico, normalmente un poliestere o un polietere), sono gli additivi a influenzare in maniera massiccia le caratteristiche fisiche e chimiche della schiuma: oltre alla presenza di antiossidanti e stabilizzanti UV, è l’aggiunta di agenti reticolanti ed estensori di catena a determinare la rigidità della schiuma piuttosto che la sua flessibilità (dal momento che nella schiuma flessibile la reticolazione delle catene è praticamente assente); ma sono soprattutto gli agenti espandenti a risultare determinanti, responsabili dell’alveolizzazione (la cui uniformità è a sua volta regolata da emulsionanti) del poliuretano. A seconda della natura di questi, il processo può essere di natura chimica o fisica. Nel primo caso, che riprende il metodo per primo brevettato da Bayer, il reticolo alveolare viene creato dal prodotto della reazione dell’isocianato con l’acqua; nel secondo invece viene introdotto nella miscela un liquido volatile che evaporando lascia spazi vuoti nella struttura.

I segni di degrado, che compaiono in genere molto rapidamente a causa dell’ampia superficie interna che risulta inevitabilmente esposta, sono in una prima fase ingiallimento e infragilimento, seguiti da sgretolamento e polverizzazione che nel giro di 25 anni portano al deterioramento completo del materiale: analogamente a quanto accade nella gomma, si assiste alla rottura delle catene polimeriche a causa di idrolisi, termo- e fotossidazione. Se il degrado provocato da fenomeni idrolitici, messi in atto da un elevato tasso di umidità, colpisce maggiormente quei poliuretani a base di poliesteri, i processi ossidativi risultano più aggressivi laddove il composto alcolico è il polietere, e sono quindi quelli che interessano le opere di Gilardi, dal momento che la gommapiuma impiegata risulta a base di schiume PUR-eter.

Come Zorio, Gilardi è uno di quegli artisti che in più occasioni ha collaborato con i restauratori alla conservazione delle sue opere, sia attivamente, ricostruendo in prima persona elementi

irrecuperabili, autorizzando e approvando interventi di restauro anche radicali, sia in maniera più indiretta, rendendo note le sue procedure di lavoro e suggerendo le *best-practices* per il trattamento auspicabile, almeno per l'artista, del suo così problematico materiale d'elezione.[96]
Da un unico cilindro iniziale prelevato direttamente dalla fabbrica, lungo 2 metri e largo altrettanto o la metà, Gilardi ricava blocchi più piccoli, ognuno corrispondente a una parte del tappeto (una mela, una foglia, un cocomero, un sasso, un gabbiano, un filo d'erba) che lavora singolarmente per poi assemblarli dopo averli dipinti. La schiuma PUR-eter usata è a bassa elasticità, con una densità variabile tra il T25 e il T40 a seconda dello spessore delle componenti (per esempio, quella più densa è impiegata per la parti più sottili, per dargli maggior consistenza e sostegno) e che comunque non è mai inferiore ai 5 millimetri, ma sempre con un buon grado di compattezza.
Per quanto riguarda invece la colorazione, che si è rivelata essere di fondamentale importanza per la conservazione del materiale, dato che ha isolato e protetto la gommapiuma dall'esposizione diretta alla luce e all'ossigeno, le miscele utilizzate sono essenzialmente due, corrispondenti ai periodi principali della produzione di tappeti-natura. Nella prima fase, quella che ne ha visto la nascita, a metà anni Sessanta, Gilardi mescolava pigmenti e vinavil, come confermato dalle analisi effettuate dal museo Boijmans van Beuningen di Rotterdam che riconducono la composizione della pittura a una base di acetato di polivinile. Se in un primo momento il vinavil era stato scelto come legante grazie alla sua elasticità, che conferiva al colore una certa morbidezza e che offriva un buon adattamento alla superficie della gommapiuma nonché un buon grado di penetrazione al suo interno, col tempo ha rivelato i suoi difetti, cominciando a presentare crepe e distacchi.
Quando la durata dell'opera inizia a diventare una delle preoccupazioni dell'artista, che all'inizio non la considerava perché voleva vedere le sue opere usate, sorge l'interrogativo di quali misure si possano effettivamente adottare, già in fase di creazione, per allungare la vita di un materiale inerentemente debole e dall'aspettativa di vita comunque breve. Non volendo "tradire" il materiale, negandogli di possibilità di essere toccato e sperimentato in tutta la sua accogliente morbidezza con scudi e schermi rigidi, l'unica soluzione rimaneva quella di orientarsi verso lo sviluppo di una tecnica di colorazione alternativa, con proprietà elastiche simili a quelle della gommapiuma su cui aderisse perfettamente anche se sottoposta a stress meccanici. Dopo diverse sperimentazioni, la scelta è ricaduta su una vernice a base di gomma, composta da gomma naturale al 60% e da gomma sintetica per conferirle lucidità, nonché da pigmenti, stabilizzanti ma soprattutto da un ossido non ben specificato che funge da filtro contro gli ultravioletti. Questa miscela viene perfezionata tra il 1989 e il 1990, ossia poco dopo aver ricominciato a creare tappeti-natura dopo l'interruzione improvvisa del 1967, spinto dalla necessità di avere a disposizione opere da vendere e con cui finanziare sia il libro "Dall'arte alla vita. Dalla vita all'arte" sia il progetto del Parco d'Arte Vivente. L'applicazione del colore avviene, indipendentemente dalla composizione, principalmente per spruzzatura tramite

96 Le informazioni riportate di seguito sono tratte dall'intervista a Piero Gilardi riportata in *Piero Gilardi*, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al 'Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea'*, a cura di S. Angelucci, Nardini, Firenze 1994.

aerografo, limitando l'uso del pennello ai particolari e del bagno di vernice agli elementi più sottili e fragili come i fili d'erba, a cui l'immersione garantisce una penetrazione omogenea del colore estesa a tutto lo spessore. Nonostante questa dichiarazione, durante il restauro di *Zuccaia*, datata 1991, è stata rilevata una tecnica differente, che consiste in una prima mano di resina acrilica (il Plextol B500) per consolidare la schiuma a cui segue lo strato pittorico vero e proprio effettuato con vernice acrilica.

In occasione del Corso per la Manutenzione di Opere d'Arte Contemporanea, Gilardi ha anche delineato l'intervento ideale da attuare sulle opere che cominciano a mostrare i primi segni di degrado fotossidativo, con i caratteristici principi di sbriciolamento sulla superficie. La tecnica illustrata è chiamata dall'artista "rimpiumatura", e prevede la rimozione della parte degradata e il successivo incollaggio di uno strato di analogo spessore di gommapiuma nuova, rinforzata poi da iniezioni di gomma sintetica. Nonostante questo suggerimento provenga dall'artista in persona, nella letteratura riguardante il restauro delle opere in schiuma PUR-eter, di Gilardi come di altri artisti, non è mai fatta menzione di un metodo simile, non preso in considerazione perché presumibilmente troppo invasivo.

Pulitura. Come avviene per la maggior parte dei manufatti conservati in magazzino per lunghi periodi non interrotti da occasioni espositive e non regolarmente controllati, anche sulle opere di Gilardi di cui ci si appresta al restauro si riscontra un deposito superficiale di polvere e particellato di varia natura, di cui lo strato più esterno, di più recente accumulo, si presenta ancora volatile, mentre lo strato a diretto contatto con il manufatto risulta tendenzialmente più duro e cementato alla superficie. Come già osservato per la gomma e gli altri materiali, a una prima fase di pulitura meccanica per rimuovere gli strati più superficiali e non ancora sedimentati, ne segue una seconda chimica, a base di soluzioni acquose e solventi, per rimuovere gli strati più resistenti.

Nel caso della schiuma poliuretanica, la fase di rimozione meccanica è spesso effettuata tramite un aspirapolvere a velocità regolabile[97][98], tenuto a distanza dalla superficie, e nei punti in avanzato stato di degrado, che presenta una spiccata polverizzazione della superficie ed elementi fragili a rischio rottura, il beccuccio dell'aspirapolvere viene rivestito da un tessuto di tulle per non rimuovere frammenti decoesi dell'originale[99][100]. Nei casi in cui la schiuma PUR-eter risulti particolarmente deteriorata, anche questa apparentemente semplice fase di rimozione della polvere potrebbe risultare impraticabile per evitare di sbriciolare parti dell'opera. La seconda fase risulta invece più problematica, poiché nonostante i poliuretani a base etere siano più resistenti all'azione dell'acqua di quelli a base estere, ciò non implica che ne siano completamente immuni. Perciò, quando si tratta di dover pianificare le operazioni di pulitura preliminare, la scelta di utilizzare soluzioni a base acquosa deve essere accompagnata

97 Cfr. F. Waentig, *Plastics in art: a study from the conservation point of view*, Michael Imhof, Petersberg 2008.
98 A. Russo, A. Macchia, A. Hansen, C. Urzi, E. Giangiulio, F. De Leo, S. Nunziante Cesaro, M. Tortora, M. Guiso, *Il degrado del poliuretano espanso: casi di studio della Fondazione Plart*, in *Lo stato dell'arte 12: volume degli Atti: 12. Congresso nazionale IGIIC: Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23/25 ottobre 2014*, Nardini, Firenze 2014.
99 Cfr. *Ibid*.
100 Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005.

da precise precauzioni, dal momento che bisogna impedire all'acqua di penetrare in profondità nella struttura alveolare da dove avvierebbe inostacolata nuove reazioni idrolitiche. Ad esempio, Rava e Russo decidono di applicare una soluzione all'1% di un tensioattivo non ionico in acqua distillata tramite carta giapponese su bacchette di bamboo, al posto di bastoncini di cotone idrofilo per evitare la perdita di pelucchi di cotone sulla superficie, che invece sono utilizzati da Andorfer su *Pietre di Fiume* per tamponare, al fine di evitare accumuli, l'eccesso di soluzione nebulizzata sull'opera.

Consolidamento. Nel corso di quasi vent'anni di studi e sperimentazioni sulla schiuma PUR-eter, il consolidamento si è dimostrato l'unico intervento a ritardarne il degrado, rallentando i processi di ingiallimento e sgretolamento delle superfici e isolando la schiuma dall'azione dell'ossigeno e della luce. Nonostante ciò, le prime ricerche sui processi di degrado e sulle relative soluzioni conservative vengono avviate quando iniziano a presentarsi all'attenzione dei restauratori un numero sempre crescente di opere in schiuma poliuretanica, della cui conservazione non ci si era mai curati dal momento che i suoi usi tradizionali ammettevano il frequente ricambio degli elementi che avevano perso la loro funzionalità. Come si è già visto, sono evenienze che si presentano incredibilmente spesso quando si ha a che fare con i materiali dell'arte contemporanea, ma ciò implica anche che i primi lavori sottoposti a operazioni di restauro presentano tutti i segni della mancanza di punti di riferimento a cui affidare la pratica conservativa, che procederà inevitabilmente per tentativi. Nel caso delle tecniche di consolidamento del poliuretano espanso, ripercorrere i diversi interventi effettuati su opere di Gilardi dà un interessante spaccato sull'evoluzione dei materiali impiegati e dei metodi per testarne l'efficacia.

I primi passi (1998-2001): Still life of Watermelons (1967)[101][102][103], *Pietre di fiume (1966)*[104]. Dopo 17 anni passati in magazzino avvolto nella plastica le condizioni di *Still life of Watermelons* erano abbastanza buone, per lo meno migliori di quelle che ci si sarebbe aspettati quando era stato immagazzinato nel 1973, quando dopo solo 7 anni di vita il tappeto-natura cominciava già a seccarsi e alcune parti a staccarsi. Al momento dello scartamento si è osservato che le condizioni della schiuma variavano a seconda della forma dei diversi elementi e della quantità di vernice di cui erano ricoperti: in quelle zone non completamente ricoperte dalla pittura è stato riscontrato un avanzato stato di infragilimento e polverizzazione, mentre nelle componenti più sottili, come le foglie e i fili d'erba, si potevano osservare uno sgretolamento accentuato, nonché crepe e talvolta rotture di diversa entità; al contrario, le parti più spesse e voluminose, come i cocomeri, presentavano ancora tracce dell'elasticità originaria. Che l'impregnazione della superficie fosse l'unica soluzione per rafforzare la gommapiuma era già noto, nonostante la mancanza di una letteratura solida a riguardo: le resine acriliche, che a fine anni Novanta si

---

101 Cfr. P. de Jonge, *The unexpected life of a total loss*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999.

102 Cfr. T. Van Oosten, P. Keune, *Chemical analysis of the materials used*, in *Ibid.*

103 Cfr. A. Lorne, *Experiments in the conservation of a foam object*, in *Ibid.*.

104 Cfr. F. Waentig, *Plastics in art: a study from the conservation point of view*, Michael Imhof, Petersberg 2008.

Piero Gilardi, *Still life of Watermelons*, 1967. Schiuma di poliuretano espanso.
Questa foto è stata scattata nel 1996, prima dell'intervento di restauro.
(*Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999).

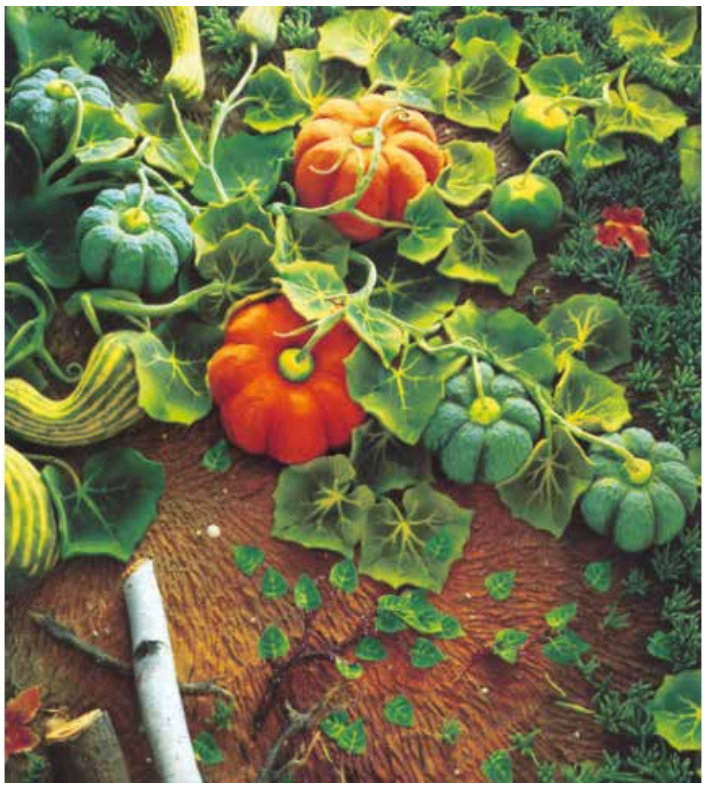
presentavano come i più efficaci prodotti reperibili sul mercato, ne avrebbero infatti rinforzato le proprietà meccaniche e rallentato, seppur di poco, i processi degrado, oltre a dare la possibilità ai restauratori di riparare crepe e fratture senza applicare ulteriori adesivi e colle che avrebbero introdotto altre tensioni in un materiale già fragile. Eppure considerazioni di diversa natura, tra cui la reversibilità, fecero optare per una sua applicazione minima e limitata. I prodotti disponibili allora infatti avrebbero fatto virare cromaticamente la pittura e avrebbero irrigidito ulteriormente la schiuma, compromettendo proprio quelle due caratteristiche dell'opera che si volevano mantenere il più inalterate possibile, ossia la brillantezza residua dei colori e quel minimo di flessibilità della schiuma ancora presente. Dato il decente livello di flessibilità delle parti più spesse e un residuo considerato sufficiente di proprietà elastiche e meccaniche nelle parti più sottili, si preferì evitare un tipo di intervento così aggressivo per mantenere le sembianze "fresche e colorate", riservando il consolidante solamente a quelle parti talmente deteriorate da essere sull'orlo della disintegrazione. Nonostante la funzione di sostegno che avrebbe ricoperto, la soluzione consolidante scelta (colla di storione in soluzione al 10% con acqua) non era quella che conferiva le migliori proprietà meccaniche ed elastiche, ma quella, anche in questo caso, che avrebbe cambiato il colore delle componenti in misura minore.

Anche durante il restauro di *Pietre di fiume* il restauratore ha limitato l'operazione di consolidamento a quelle parti dell'opera in avanzato stato di degrado, dovuto in questo caso non alla sottigliezza delle componenti, che si presentano in forme più o meno sferiche molto compatte, ma alle cattive condizioni ambientali del magazzino in cui il lavoro era stato riposto per lungo tempo. Dopo aver inumidito con alcol le zone deteriorate, a dire il vero abbastanza

estese, vi è stata nebulizzata sopra una soluzione a base di dispersione acrilica ed etere di cellulosa, in cui compare per la prima volta il già citato Plextol, che per un certo tempo è sembrato il prodotto più adatto a questo tipo di intervento.

Particolari dello stato di conservazione di alcune componenti di *Still life of Watermelons*.
(*Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999).

Le ricerche di Thea van Oosten (2002-2013): Zuccaia (1991)[105][106]. Proseguendo il percorso iniziato a fine anni Novanta, gli studi dal team di Thea Van Oosten presso l'Agenzia del Patrimonio Culturale dei Paesi Bassi (RCE) si sono concentrati dapprima sull'approfondimento sistematico della conoscenza dei processi di deterioramento fotossidativo del poliuretano espanso a base etere, tramite ripetuti esperimenti di invecchiamento artificiale di campioni di schiuma PUR-eter sia intatta e di nuova fattura sia degradata, a cui sono seguiti diversi test di applicabilità e resistenza degli agenti consolidanti ritenuti più efficaci sulla base della loro composizione e della letteratura presente, facendo uscire il restauro della schiuma PUR-eter da quella scomoda condizione di scelta del male minore.
Dai test effettuati su campioni di materiale nuovo si poteva osservare la comparsa dei primi segni d'ingiallimento già dopo un periodo molto breve, e a partire dall'equivalente di 18 anni di esposizione reale erano riscontrabili le prime crepe, rughe e incrinature, nonché uno strato di materiale polverizzato, e che entro il mezzo secolo si sarebbero estese a tutta la superficie. A questo stadio il materiale può essere già considerato in avanzato stato di degrado, con una diminuzione del 40% dello spessore delle cellule della schiuma. Uno strumento utile alla valutazione dell'avanzamento del deterioramento è l'indice ossidrilico, determinato dalla quantità di luce che i gruppi ossidrili sono in grado di assorbire. A mano a mano che l'indice



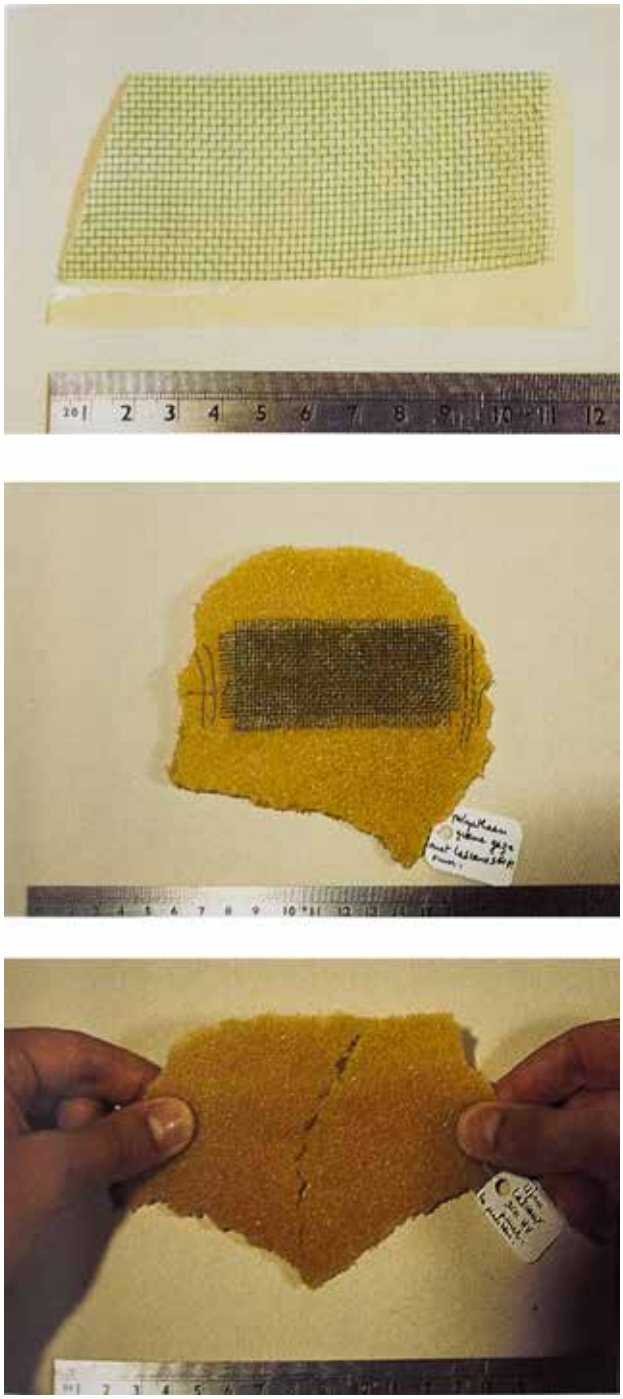
Piero Gilardi, *Zuccaia*, 1991. Schiuma di poliuretano espanso.
(http://docplayer.it/14324625-Parole-chiave-arte-e-cibo.html. Consultato il 16/05/2016).

105 Cfr. T. Van Oosten, A. Lorne, O. Beringuer, A. Laganà, *Le opere di Arte Poevra. Dalla ricerca al restautro*, in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013.
106 Cfr. T. Van Oosten, *PUR facts.Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.

aumenta si può verificare un progressivo peggioramento delle proprietà fisiche, laddove un valore pari a 1 corrisponde a una schiuma nuova, e uno pari a 3 implica l'inizio della decomposizione e della perdita di elasticità.
Per quanto riguarda la scelta del consolidante, Van Oosten prosegue le ricerche avviate nel 2002 da Winkelmeyer sulla resina poliuretanica denominata Impranil DLV e applicata per prima, in soluzione con acqua distillata, su opere di John Chamberlain, a cui però abbina il Tinuvil B75, uno stabilizzante, la cui funzione è quella di schermare dai raggi UV. I test di invecchiamento, sia luminoso che termico, vengono fatti sia per la miscela Impranil e Tinuvil sia per il Tinuvil da solo, la prima in soluzione con acqua distillata e isopropanolo, il secondo in soluzione in concentrazione variabile con cicloesano o acetato di etile (scelti al posto dell'acqua per evitare la diffusione nello spessore della schiuma), sia su frammenti di schiuma nuova che su campioni già degradati. Questi ultimi, datati fine anni Sessanta e coperti da strati di vernice, si sono dimostrati particolarmente utili ai fini della scelta del miglior tipo d'intervento su opere di Gilardi poiché donati nel 1998 dall'artista in persona alla restauratrice olandese nel corso di un'intervista. I risultati dei test si sono dimostrati fin da subito incoraggianti: l'azione di queste sostanze nebulizzate sulla superficie infatti mantiene praticamente intatta la flessibilità e l'elasticità della schiuma e previene la formazione di crepe, grinze, rughe e polverizzazioni anche dopo un periodo d'invecchiamento artificiale corrispondente teoricamente a circa 250 anni di esposizione naturale, e nonostante presenti una lieve decolorazione dopo 25 anni, questa prosegue nel tempo a ritmi molto lenti. La miscela di resina e stabilizzante si dimostra più stabile rispetto al Tinuvil da solo, registrando un maggior aumento della dimensione delle cellule (120 micron contro 105 micron) e una minor diminuzione del loro spessore al termine dei test d'invecchiamento più lunghi (12,5% vs. 21%).
Nel caso di *Zuccaia*, restaurata nel 2007, vengono effettuate due applicazioni di miscela consolidante a seconda dello stato conservativo delle parti dell'opera: le zone classificate di grado 1, che corrispondono agli elementi più ossidati e fragili, come fili d'erba e foglie di vite, e a quelli maggiormente impregnati con il Plextol e ricoperti da una quantità minima di pittura, come rametti e steli, necessitano infatti di un'impregnazione per nebulizzazione lunga il doppio rispetto alle componenti di grado 2, più spesse e ritenenti ancora delle buone proprietà elastiche e meccaniche, per le quali il consolidamento viene effettuato in via preventiva. In questa occasione viene inoltre verificata l'inefficienza del Plextol come agente consolidante. Se dai test di laboratorio è risultato particolarmente suscettibile al degrado termico, virando in breve tempo verso una colorazione marrone scuro, l'analisi del suo comportamento in opera ha rivelato che una volta esposto all'aria si ossida, riempendosi di crepe e fratture, molto velocemente, risultando una barriera molto meno efficace degli strati di pittura.
Oggi questa tecnica è ampiamente utilizzata[107][108], soprattutto grazie al suo elevato livello di

107 Cfr. A. Russo, A. Macchia, A. Hansen, C. Urzi, E. Giangiulio, F. De Leo, S. Nunziante Cesaro, M. Tortora, M. Guiso, *Il degrado del poliuretano espanso: casi di studio della Fondazione Plart*, in *Lo stato dell'arte 12: volume degli Atti: 12. Congresso nazionale IGIIC: Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23/25 ottobre 2014*, Nardini, Firenze 2014.
108 Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005.

adattabilità ai bisogni dell'opera: le diverse combinazioni di consolidante e schermo UV, nonché l'alternarsi, il numero e il tempo d'applicazione dei rispettivi strati dipendono infatti dallo stato di degrado della gommapiuma, e perciò, come sottolineato più volte da Van Oosten, possono essere applicate sia in qualità di misura preventiva su opere appena create, sia come intervento di restauro su opere anche in avanzato di degrado per bloccarne un ulteriore peggioramento.
Aggiustamento parti mancanti e/o deformate. Dopo la permanenza in magazzino, *Still life of Watermelons* presentava danni di diversa natura ed entità causati sia dall'imballaggio di plastica in cui era avvolta, fatto con materiale di scarto e inadatto a quell'uso, sia dalla perdita di coesione strutturale della gommapiuma sopraggiunta con il suo invecchiamento. Si riscontravano infatti diversi distacchi di pittura in quelle parti a contatto con la plastica, nonché una generale perdita dei volumi e appiattimento delle forme dovute all'eccessiva strettezza dell'imballaggio; allo stesso tempo si constatavano diverse fratture profonde e rotture negli elementi di spessore ridotto come foglie e fili d'erba.
Per le operazioni di riparazione i restauratori hanno differenziato il tipo di interventi a seconda dello stato di degrado della schiuma poliuretanica. Per quelle componenti con una resistenza meccanica ancora buona si è scelto l'incollaggio diretto dei lembi, opzione invece scartata per quegli elementi le cui proprietà fisiche erano ormai irrimediabilmente compromesse, in quanto adesivi e colle avrebbero indotto un aumento di tensione in parti già fragili. Perciò è stata elaborata una complessa tecnica che prevedeva la creazione di supporti locali fatti di materiale morbido ed elastico che si adattasse alla forma della gommapiuma, abbinati a un adesivo che fosse altrettanto flessibile e che non esercitasse eccessiva forza adesiva e supportati dall'applicazione di consolidanti. La scelta del tessuto che avrebbe costituito questi "cerotti" è ricaduta sulla garza di polietilene, che nonostante una rigidità maggiore rispetto ad altri candidati non solo poteva essere piegata in posizioni specifiche, ma poteva essere reperita in commercio già nel colore desiderato (verde), evitando così l'aggiunta di ulteriori sostanze. Per l'adesivo è stato selezionato un composto acrilico, il Lascaux 360 HV, da applicare a pennello in dispersione acquosa. L'operazione consisteva nell'assemblare la toppa su un pezzo di carta siliconata da trasferire solo in un secondo momento sulle parti da aggiustare, per evitare un intervento diretto sull'opera e di conseguenza potersi garantire un ampio margine di errore nonché un buon controllo in fase di creazione del cerotto. Il Lascaux 360 HV è stato preferito ad altri non solo per le sue proprietà meccaniche, ma anche per il fatto che rimaneva appiccicoso a temperatura ambiente, permettendo così il trasferimento della toppa sulla gommapiuma senza riscaldare il pezzo di carta siliconata per farla staccare e senza richiedere un'ulteriore applicazione di adesivo. Nonostante ciò, l'adesivo risultava comunque troppo aggressivo in quanto, se in soluzione al 25% con acqua distillata, in fase di ritiro sollevava frammenti e strati di schiuma, troppo debole per poter opporvi resistenza. Per ovviare al problema si è proceduto a un consolidamento preventivo delle parti maggiormente degradate, a cui applicare il cerotto solamente in un secondo momento. Nelle componenti sottoposte a incollaggio diretto l'adesivo è stato invece applicato non diluito, a distanze regolari lungo i bordi della spaccature. Inoltre, in quei casi in cui i bordi dei frammenti rotti non combaciassero, è stato utilizzato come supporto un materiale in poliestere usato per le imbottiture dei vestiti.



Alcune fasi in successione del procedimento per la costruzione delle toppe con cui riparare gli elementi più fragili di *Still life of Watermelons*.
(*Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999).

Per riconferire alle parti piegate (essenzialmente foglie) la loro posizione originale, la gommapiuma è stata inumidita, via nebulizzazione, con una soluzione di acqua distillata ed etanolo per indurre un rilassamento e ammorbidimento della schiuma tale da permetterne la manipolazione e il riposizionamento senza ausilio di colle o adesivi. La tecnica è stata adoperata per risolvere il medesimo problema anche in *Zuccaia* e *Pietre di fiume*, che a differenza di *Still life of Watermelons* necessitavano di una soluzione per il riempimento di alcuni buchi di

materiale, che nel caso dell'opera del 1966 erano stati provocati dai topi.
Per il rattoppo di *Zuccaia* ci si è muniti di nuovo pezzo di schiuma PUR-eter, che in primo luogo è stata consolidata con il metodo indicato sopra. Dopo le operazioni di verniciatura, consistenti in un bagno in pittura acrilica verde seguita una verde più scura applicata ad aerografo, la schiuma è stata ritagliata e incollata con il già citato Lascaux 360 HV, che a oggi sembra essere l'adesivo che meglio si adatta alle esigenze del poliuretano espanso da restaurare. Un metodo simile è stato impiegato per il riempimento degli angoli sbeccati del bordo nero, con la differenza che il colore è stato applicato in seguito all'incollaggio, per avere la possibilità di replicare nella maniera più fedele possibile la texture del latex, resa attraverso diversi strati di Impranil mischiato a polvere di vetro e pigmenti neri.
In *Pietre di fiume* per riempire i buchi lasciati dai topi (masticazione della gommapiuma), stesso modo: schiuma poliuretanica non colorata della stessa densità, tagliata, dipinta e consolidata. Sostituzione completa del bordo perché troppo deteriorato.
Va infine citato il caso del gabbiano di *Mare* (1967), rimodellato dall'artista su richiesta del team di restauratori, dal momento che le condizioni conservative dell'oggetto non ne permettevano né il recupero né tanto meno l'esposizione.

Mare durante le operazioni di restauro nel laboratorio della Società Rava e C.
(*Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013).

Immagazzinamento ed esposizione. Indipendentemente dall'esito più o meno positivo degli interventi per rallentare i processi fotossidativi, le condizioni ambientali favorevoli a una conservazione ottimale dei lavori in schiuma poliuretanica che limitano l'azione della quasi totalità dei fattori di rischio, prevedono in linea generale una bassa umidità relativa (45-55%), una temperatura tra il moderato e il freddo e una corretta ventilazione degli spazi. Per quanto riguarda l'immagazzinamento, si dovranno predisporre ambienti il più possibile

privi di luce e di ossigeno (assorbitori di O_2), oltre a munirsi di imballaggi adeguati, che non si appiccichino col tempo alla superficie e che garantiscano all'opera lo spazio necessario, per evitare cambiamenti di forma. Nel caso dell'esposizione si dovrà invece provvedere alla limitazione dei danni, mantenendo l'intensità delle sorgenti luminose a valori inferiori ai 50 lux e schermandole con filtri UV, nonché avvalendosi dell'utilizzo di teche, non solo per evitare il deposito di polvere e particellato atmosferico ma anche per proteggere le opere da urti e danni accidentali.
Nel caso di Gilardi si assiste con il tempo a un'apertura nei confronti di questo tipo di strumenti, passando dalla loro totale esclusione per non stravolgere il significato dei lavori all'ammissibilità per fini documentativi. Nonostante la teca sia comunque responsabile di una "drammatizzazione" dell'opera, assumendo i contorni di una "bara" in quanto, prevenendo il contatto, non consente l'operazione di esorcizzazione della morte della natura, "ha una funzione conservativa che […] dovrebbe essere accettata perché bisogna conservare dei segni di una storia culturale. La premessa è che questi fini vengano interpretati, ovvero che chi vede un tappeto natura nel plexiglas sappia che questi erano oggetti da toccare e che la percezione tattile era fondamentale"[109].

6. Giuseppe Penone

6.1 La natura

Come già riscontrato in Merz e in Zorio, anche l'opera di Giuseppe Penone è incentrata su una cultura popolare universalmente condivisa scelta come veicolo per la riscoperta dei legami stretti con una natura di cui si era ormai dimenticata l'affinità con l'uomo, riferimento che nell'artista garessino risulta più spiccato in quanto attinge direttamente dalle tradizioni della comunità montana in cui è cresciuto. Allo stesso tempo però mancano non solo i rimandi sia alla sfera della sintesi delle forme e dei processi naturali, sia al mondo artificiale della chimica e dell'intervento culturale, ma anche la riduzione della natura al concetto di naturalità, ossia a un qualcosa di incontaminato, primario, essenziale, primordiale e antico, quindi essenzialmente intangibile perché intesa come idea od ordine di idee: la natura di Penone è al contrario concreta, è pietra, albero e acqua, tanto sporca e immensa da inquietare l'uomo[110] che non può che opporle i suoi paesaggi antropomorfi e nemmeno riesce a ritagliarsi alcuna possibilità di ritorno e congiunzione, come invece constata Merz. Nonostante questa sua anomala concretezza, la natura non viene usata dall'artista come materiale poiché egli non tenta di dominarla, ponendosi in una situazione di superiorità (e rifiutando così il problema

109 *Piero Gilardi*, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al 'Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea'*, a cura di S. Angelucci, Nardini, Firenze 1994, p. 224.
110 Cfr. *Giuseppe Penone: scritti 1968-2008*, a cura di G. Maraniello, J. Watkins, MAMbo, Bologna 2009.

ecologico[111]), ma istituisce con essa un rapporto che definisce paritario, in quanto "l'uomo non è spettatore o attore ma semplicemente natura"[112]. Ecco che allora tutta la poetica di Penone sarà all'insegna di un parallelismo tra le forme dell'uomo e quelle della natura: i rami confluiscono nel tronco dell'albero come le dita nei palmi delle mani[113], e la scorza dell'ontano è come la pelle umana sia per i colori che per la possibilità di essere trasformata in strumento musicale[114], mentre le pietre sulle montagne "scaglie di pelle che lasciano il corpo che le ha generate"[115]; allo stesso modo le idee sono "foglie impregnate di luce"[116] e giacciono racchiuse nel cranio come la crisalide lo è nel bozzolo[117], e vi è analogia tra lo scolpire dell'uomo e quello del fiume[118]. Le opere maturano quindi attorno all'idea di un lento e armonioso adeguamento e sincronizzazione dei ritmi vitali, a dispetto del fatto che questi siano diametralmente opposti, quello della natura corrispondente all'alternanza delle stagioni e degli eventi climatici, scandito dall'adattamento ai cambiamenti dell'ambiente circostante, e quello breve, sincopato, dell'uomo.

Data un'aderenza così stretta tra uomo e natura, nonché una preponderanza visiva di tronchi, foglie e acqua, gli elementi culturali potrebbero quasi passare inosservati. Eccezion fatta per i rari casi in cui il riferimento alla cultura contadina è evidente, come in *Zappare*, le connotazioni culturali sono sempre più velate, minime, essenziali. Elementi come la ciclicità derivata dall'organizzazione agricola del lavoro, il respiro come soffio vitale, l'albero e il bosco come mito e religione, il gesto e le impronte come sculture involontarie, il tutto accompagnato all'eliminazione degli elementi con una connotazione simbolica troppo accentuata, riconducono come in Zorio a un'operazione culturale primordiale di utilizzo di sé e del proprio corpo per conoscere e interpretare la natura, che in Penone viene però declinata come consonanza intima con le strutture della natura di cui si fa parte: gli automatismi culturali, come i numeri e l'alfabeto, con cui si prendono le misure del mondo, sono tali perché corrispondono ai meccanismi fisiologici dei battiti del cuore, ai ritmi biologici e a quelli stagionali. A differenza di Zorio, Penone non prende in considerazione le dimensioni concrete del corpo ma le costruzioni culturali che derivano in via diretta dalla natura e che si presentano come coscienze fisiche e tattili[119]. Ecco che allora la cultura è profondamente legata alla natura e da essa deriva, non come reazione e tendenza alla dominazione ma come ispirazione: la prima forma culturale dell'uomo non è infatti identificata da Penone con il rifugio, ma con la religione animistica che vede l'albero e il bosco al centro, come mezzi per calcolare e scrivere il tempo e per comprendere la vita. La cultura allora non è necessario che prenda le forme di pratiche particolarmente complesse e articolate per essere tale, e soprattutto

---

111 Cfr. G. Penone, *La natura non è separata dall'uomo*, in *Arte Povera: interviste*, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001, p. 189, 225.
112 *Giuseppe Penone: scritti 1968-2008*, a cura di G. Maraniello, J. Watkins, MAMbo, Bologna 2009, p. 13
113 Cfr. *Ibid.,* p. 260.
114 Cfr. *Ibid*., p. 71.
115 *Ibid*., p. 16.
116 *Ibid*., p. 15.
117 Cfr. *Ibid*., p. 43.
118 Cfr. *Ibid*., p. 151.
119 Cfr. *Ibid*., p. 42.

non si presenta come un qualunque prodotto dell'uomo, bensì è concepita come interazione e scambio con la natura e con la realtà. In quest'ottica, la cultura diventa per Penone "la pelle di un popolo"[120], laddove la pelle si presenta come interfaccia ed elemento relazionale di confine e contatto, che definisce e delimita i singoli involucri, come li chiama l'artista, e assicura alle singole entità la possibilità di poter ricercare la propria identità in relazione alle altre, nonché la "capacità di identificarsi o farsi identificare"[121] in forme diverse dalla propria, fondando così la possibilità dell'opera d'arte. Sono qui ben riconoscibili i concetti di relazione e di energia primaria che lo allineano con le teorizzazioni degli altri artisti, e che seppur non vengano mai chiaramente menzionati nei suoi scritti, prima fase di ogni creazione, sono ben percepibili nelle sue opere, dove corpi e mani (o le loro impronte) vengono impressi su tronchi, e le patate sotterrate sviluppano nasi e orecchie umane.

Laddove la tattilità risulta essere centrale, con la capacità di illustrare all'uomo che se ne serve le forme delle cose del mondo al di là dei rischi di menzogna e illusione di cui la vista inevitabilmente cade vittima, il corpo si pone come condizione di tutto e il "pensare" non può sussistere senza il "pesare"[122].

Da queste considerazioni nasce quella riflessione che si rivelerà centrale nella poetica di Penone e che percorrerà tutta la sua opera, ossia quella che vede la scultura come un'"interferenza casuale di un'intelligenza pesante carica di terra, serva degli occhi e delle mani"[123]. Nel momento in cui un costrutto culturale precisamente definito come la scultura viene depurato di riferimenti storici e particolari, ne viene riscoperta la reale essenza fisica e viene riconsegnato sotto forma di una "qualunque mutazione tridimensionale della realtà", ecco che ogni gesto, per quanto minimo e insulso possa sembrare, è scultura. Toccare, sfregare, sfiorare, premere, misurare: questi gesti, che permettono di entrare in contatto con il mondo e definire il proprio spazio e lo spazio degli altri, rendono possibile un'interazione costruttiva che dà luogo a forze positive di reciproca influenza. Le impronte, i gesti, i passi, ma anche i pensieri e le idee, sono tutte pressioni effettuate nella terra e nella corteccia che da queste vengono assorbite, conservando il passaggio dell'uomo, poiché i loro tempi lunghi, a differenza dell'essere umano, non dimenticano. La natura diventa così in Penone un luogo della memoria, sia della natura stessa, con i suoi ricordi visibili di torsioni, distruzioni e cambiamenti, sia dell'uomo.

Ciò che allora differenzia l'uomo comune dallo scultore è proprio la volontarietà e la direzione temporale del gesto: laddove il primo compie azioni per necessità, accumulando a livello fisico, nella terra, tracce, impronte e sentieri che costituiscono la sua storia e la storia del suo rapporto col mondo, il secondo lavora in senso contrario, immergendosi nella natura e lasciandosi avvolgere da essa, attendendo di riscoprire a livello corporeo la sua appartenenza a essa, scavando nella memoria del fango[124] per ritrovare quell'interazione prima, quella scultura prima, il sentiero perduto, da fossilizzare in un movimento eterno per "avvicinare l'uomo ai

120 *Ibid*., p. 229.
121 *Ivi.*
122 Cfr. *Ibid.*, p. 87.
123 *Ibid*., p. 145.
124 Cfr. *Ibid*., p. 135.

vegetali costretti a vivere eternamente sotto il peso dei 'gesti' del loro vissuto"[125], come in *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968), dove il gesto della mano che tocca l'albero viene incastonato nel bronzo per indicare con una forma concreta ciò che accade non visto.

6.2 L'albero

Ciò che dell'albero affascina Penone è la logica interna della sua crescita, con il suo movimento sia attivo che passivo nei confronti dello spazio e delle entità circostanti. Se da un lato infatti il suo lento sviluppo riesce a spostare lo spazio e a plasmarlo, sperimentandone la densità e la consistenza, dall'altro la sua non è che una reazione agli eventi che gli accadono intorno, indirizzandone l'accrescimento. Questa produzione di vettori di forza in direzioni contrarie fa in modo che venga assunto a centro di gravità del vivente, un elemento assiale attorno a cui si sviluppano e si relazionano le entità che gli orbitano attorno. Quando è l'uomo ad avere a che fare con l'albero, la sua natura ambivalente si rivela nel suo essere sia matrice culturale, con l'ispirazione delle prime forme religiose e architettoniche, sia serbatoio di una storia fisica, che se si vuole recuperare bisognerà, come già accennato, scavare. Ma non è solo la memoria dei gesti dell'uomo quella che si ritrova man mano che ci si libera la via verso il midollo, è anche quella dell'albero, del suo adattamento ai cicli stagionali e ai ritmi respiratori del pieno della terra e del vuoto del cielo. La sua forma è perciò identificabile con la sua essenza, poiché essa coincide con il modo con cui si rapporta alle altre entità, dagli altri alberi del bosco alle tempeste e agli uomini. Lo scortecciamento dell'albero diventa così un ripercorrere all'indietro il suo movimento centrifugo intorno al proprio asse, per trovare il nucleo pulsante e la struttura originale[126]. Scavare, scrostare e scalpellare per scoprire la radice di una memoria ed essenza comune, per avvicinarsi "all'osmosi con le cose".

Lontano dall'essere tanto un ripetitivo esercizio stilistico quanto un'ossessione, ogni albero è "un'avventura nuova"[127], in cui il valore del lavoro e del suo procedere nel tempo sta nel movimento evolutivo dell'esperienza in atto: in blocchi di legno di diverse lunghezze, singoli o multipli, ricavati da travi già stagionate e lavorate o da alberi appena abbattuti, Penone si fa strada attraverso il legno a colpi di scalpello per raggiungere l'albero al suo stato più puro, che talvolta mette in evidenza verniciandolo (come si evince da alcune fotografie), creando il contrasto tra la lucentezza dell'esile tronco con rami abbozzati e la rozzezza della base sottostante o della nicchia circostante, lasciate abbozzate o, nella maggior parte dei casi, intonse, non toccate.

Pur essendo note le problematiche del legno e le relative soluzioni, affidate a una letteratura maturata nel corso di secoli, le forme e le dimensioni assunte dal materiale impiegato in questi lavori risultano una novità in campo conservativo, riunendo in sé le caratteristiche di diverse

125 *Ibid*., p. 202.
126 Cfr. *Ibid*., p. 103.
127 *Ibid*., p. 93.

Giuseppe Penone al lavoro su *Albero di 11 metri*, 1975.
(*Giuseppe Penone: scritti 1968-2008*, a cura di G. Maraniello, J. Watkins, MAMbo, Bologna 2009).

tipologie di manufatti lignei ampiamente studiati ma non essendo precisamente identificabili con nessuno di questi: delle dimensioni delle travi di sostegno impiegate in architettura, gli alberi di Penone vengono lavorati in maniera molto più simile a un mobile, a differenza del quale però non presentano verniciature e lucidature protettive (per lo meno non estese a tutta la superficie esposta all'atmosfera, che rende comunque vana l'operazione). Nonostante non siano noti casi di restauro di questo genere di opere, una panoramica dei fenomeni di deterioramento che interessano il legno e del tipo di misure conservative messe in atto saranno sufficienti a trarre le necessarie conclusioni.

Particolarmente resistente alla grande maggioranza dei processi di degrado chimico e fisico analizzati finora, la sostanza organica di cui il legno è composto lo rende il substrato ideale per l'attacco e la proliferazione di agenti biologici di diversa natura, tra i quali i più rilevanti risultano essere i funghi e gli insetti.

Tra i funghi si possono rilevare due macrocategorie, a seconda che la loro attività metabolica degradi o meno le sostanze che compongono la parete cellulare che circonda le cellule del legno, composta da carboidrati complessi dalla struttura polimerica e che riveste diversi ruoli, tra cui quello di far mantenere alla cellula la sua forma e di regolazione del metabolismo e del passaggio delle sostanze. Quelli che se ne nutrono secernono enzimi in grado di scindere le catene polimeriche della lignina (preposta al conferimento di proprietà meccaniche e chimiche, la cui concentrazione varia a seconda della funzione e della morfologia della cellula) e/o della

cellulosa (preposta principalmente al sostegno), portando alla rapida decomposizione e necrosi del legno, altrimenti detta carie. Esistono tre tipi di carie del legno:
- carie bianca: il fungo (Basidiomiceti e in misura minore Ascomiceti) aggredisce sia la lignina che la cellulosa, simultaneamente oppure in successione; i residui appaiono leggeri e fibrosi, la cui colorazione biancastra è data dal consumo della lignina, di colore naturalmente bruno.
- carie bruna: attaccando la cellulosa e l'emicellulosa, questi funghi (principalmente Basidiomiceti) si lasciano dietro un residuo marrone composto di lignina, causando profonde fessurazioni e fratture di forma cuboidale.
- carie soffice: i funghi (Ascomiceti, Deuteromiceti) attaccano tutte le componenti della parete cellulare, producendo un residuo scuro e dalla consistenza soffice, causando fessurazioni verticali e orizzontali.
Quelle specie fungine che non si nutrono dei polisaccaridi della parete cellulare cercano nutrimento in sostanze accessorie, e il tipo di danno che producono, l'alterazione cromatica, è quasi esclusivamente estetico. La colorazione è imputabile a fattori variabili: in alcuni casi è il colore dei prodotti di scarto del metabolismo delle ife, in altri è la cromia delle ife stesse, in altri ancora è il risultato di effetti ottici di rifrazione.
In generale, lo sviluppo di specie fungine necessita di condizioni ambientali "estreme", tra cui un contenuto idrico del legno superiore al 20% del suo peso e un'umidità relativa ambientale superiore al 65-70%, nonostante esistano alcune specie che non necessitano di condizioni così critiche, riscontrabili in cantine o magazzini ma difficilmente in sede espositiva, e per questo tanto più pericolose. Tra queste ad esempio c'è la *Serpula lacrymans*, che si sviluppa a temperatura ambiente e con un'umidità relativa particolarmente bassa, intorno al 22%, e pertanto considerato l'agente microbiotico più pericoloso per il legno conservato in ambienti chiusi.
Come i funghi, anche gli insetti utilizzano il legno come fonte di nutrimento, e a seconda della specie vi nidificano anche all'interno. A differenza dei funghi, però, la maggior parte non produce autonomamente gli enzimi necessari alla digestione della lignina e della cellulosa, limitazione che ha portato numerose specie ad avvalersi dell'aiuto e della cooperazione di organismi simbionti, tendenzialmente batteri, che demoliscono la parete cellulare in sostanze più semplici come il glucosio e, dopo aver assimilato la minima parte necessaria alla loro alimentazione, lasciano il restante all'insetto. Appartengono a questa categoria gli insetti che più comunemente aggrediscono il legno, come la quasi totalità delle specie appartenenti all'ordine delle termiti (eccezion fatta per quelle della famiglia delle Termitidi), e, per quanto riguarda i coleotteri, molte specie di tarli e il capricorno delle case. I modi in cui i due ordini di insetti si avvalgono del legno risultano assai diversi.
Per quanto riguarda le termiti sono i cosiddetti *operai*, la casta sterile il cui compito è quello di provvedere alle necessità della colonia, dall'ampliamento e fortificazione dei nidi all'allevamento della prole, a nutrirsi del legno, di cui scompongono la cellulosa (ma non la lignina) grazie a protozoi presenti nel tratto intestinale , trasformandolo in cibo non solo per se stessi ma anche per tutte le altre caste della colonia (reali e soldati) che nutrono attraverso trofallassi. In quanto lucifughe, le termiti conducono la totalità delle operazioni al riparo da

fonti luminose più o meno dirette, muovendosi all'interno del legno grazie alla caratteristiche gallerie e lasciandone intatta la superficie esterna, rendendo così praticamente impossibile rintracciare un'infestazione se non nel momento in cui si presentano i primi cedimenti strutturali del legno ormai fortemente degradato. Le condizioni ambientali che favoriscono l'arrivo delle termiti sono prevalentemente una scarsa illuminazione e una ventilazione carente, nonché un elevato tasso di umidità relativa, che comporta a sua volta una forte escursione termica che favorisce la condensa; inoltre le termiti sono attratte dai funghi responsabili della carie bruna e di quella soffice.
I coleotteri invece utilizzano il legno come incubatrice: le femmine infatti depongono le uova nei vasi vuoti e, una volta schiuse, le larve che ne escono si cibano del legno circostante fino al momento della trasformazione in pupa. Queste infestazioni sono più facilmente identificabili di quelle delle termiti, poiché una volta adulti i coleotteri ritagliano nel legno un foro di uscita (foro di sfarfallio), talvolta provocando la fuoruscita del loro rosume (feci) accumulato durante il periodo di sviluppo postembrionale.
Nel caso in cui gli insetti non dispongano di simbionti a cui affidare la demolizione di lignina e cellulosa, come nel caso dei coleotteri appartenenti alla famiglia dei Lictidi, questi assumeranno solamente le sostanze interne alla cellula, come amidi, zuccheri e proteine, relegando le componenti della parete cellulare a elementi di scarto. Essendo reperibili soltanto nelle cellule ancora vive, questo tipo di insetti attaccherà esclusivamente l'alburno (la parte di tronco di formazione più recente, non ancora deputata al solo sostegno della pianta) di quei legni poco stagionati in cui è ancora presente una certa quantità d'acqua ad alimentare le cellule. Data la sua ricchezza in nutritivi, e indipendentemente dalla capacità del coleottero di digerire la cellulosa, l'alburno rimane la parte di legno prediletta.
Nonostante funghi e insetti attacchino sia il legno vivo che il legno secco, le lavorazioni che quest'ultimo subisce lo rendono molto più suscettibile agli attacchi di agenti patogeni. La rimozione delle parti esterne della pianta, come la scorza, con la funzione di protezione, ma anche l'esposizione all'atmosfera, a causa delle operazioni di taglio, delle parti interne del fusto che normalmente non sono a contatto con l'ambiente esterno e che quindi non dispongono di meccanismi di protezione appropriati, nonché l'interruzione del metabolismo della pianta e dei suoi cicli di ricambio e rinnovamento continuo, sono tutte operazioni che compromettono fortemente la durabilità del legno.
I mezzi per disinfestare il legno sono a grandi linee simili per quanto riguarda sia i funghi e che gli insetti. Da un lato ci sono i mezzi fisici, che comprendono operazioni come variazioni di temperatura (congelamento e surriscaldamento), e utilizzo di onde elettromagnetiche, tra cui i raggi UV, IR, le microonde e i raggi gamma. Il metodo di questo tipo più utilizzato è però quello delle atmosfere modificate, che prevedono la morte delle colonie infestanti attraverso la privazione dell'ossigeno, che viene assorbito (come si è visto nel caso delle lastre di cera di *Spicchi di igloo* di Merz) o sostituito con gas come azoto e anidride carbonica, previa sigillatura dell'ambiente in cui il manufatto si trova o suo inserimento in camere a tenuta trasportabili e gonfiabili. Per quanto questi metodi si rivelino particolarmente sicuri, dal momento che non disperdono nell'ambiente gas o sostanze tossiche e nocive, così come non aumentano la

resistenza delle diverse specie ai trattamenti, i metodi più largamente usati rimangono quelli che si avvalgono di sostanze chimiche. Queste solitamente agiscono nello stesso modo, assimilati attraverso l'aria, l'alimentazione o per contatto diretto a seconda del tipo di prodotto, sia che si tratti di funghi che di insetti: i bio- e insetticidi uccidono per azione immediata, mentre i fungi- e insettistatici inibiscono e bloccano le attività metaboliche degli organismi; infine i repellenti ne impediscono l'insediamento. Questi prodotti sono per la maggior parte liquidi o gassosi. I primi vengono applicati per spennellatura, nebulizzazione o irrorazione, tramite impacchi oppure iniettati nei fori del legno o direttamente nella massa legnosa, a seconda dell'entità e della localizzazione dei danni, nonché dello stato conservativo del materiale. La loro azione è lenta e tendenzialmente molto duratura, il che assicura la prevenzione, almeno per un certo periodo, di eventuali altri attacchi. Per questo motivo, quando si utilizzano queste sostanze, bisogna prestar attenzione alla persistenza, ossia quel lasso di tempo in cui la sostanza rimane attiva prima di diventare inerte. I prodotti gassosi vengono invece applicati per fumigazione. Meno persistenti dei prodotti in forma liquida, sono molto spesso altamente nocivi per l'uomo, per cui si presenta la necessità di confinare i gas; talvolta vengono applicati in autoclave per agevolare la penetrazione del gas.

Nonostante la disinfestazione sia l'unica soluzione possibile per contrastare un'infestazione già in atto, le sostanze impiegate molto spesso risultano aggressive anche per il materiale, talvolta provocando, come è stato verificato in seguito all'utilizzo di alcuni biocidi, macchie, ingiallimenti, sbiancamenti e opacizzazioni, ma anche altri tipi di effetti negativi a livello strutturale non sempre visibili. L'adozione di misure preventive si dimostra perciò ancor più fondamentale, poiché la creazione di un ambiente sfavorevole all'insediamento degli agenti patogeni è la miglior soluzione conservativa per i manufatti in legno. Pasquariello, Sclocchi, Matè e Valenti hanno redatto una funzionale tabella di linee guida, riportata qui sotto, per l'articolazione di queste misure.

Le problematiche che possono interessare le opere di Penone dipendono dalla natura e dai trattamenti del materiale utilizzato, nonché dalle sua dimensioni.

Tipi di legno. Il legno usato da Penone è solitamente quello reperibile nell'area subalpina dove l'artista vive e lavora, nonostante il tipo non sempre sia indicato. Alcune varietà di cui si può esser certi dell'utilizzo sono il cedro (*Cedro di Versailles*, 2002-2003), estremamente resistente sia agli attacchi degli insetti che a quelli dei funghi, e il larice (*Albero di 12 metri*, 1980), il cui alburno si dimostra poco durabile agli attacchi degli agenti biologici, a differenza del durame che invece presenta una buona resistenza sia contro i funghi, che lo attaccano solo dopo una prolungata esposizione all'umidità, sia contro gli insetti. Penone utilizza spesso anche l'abete (*Albero di 11 metri*, 1975), e seppur non venga mai specificato se si tratti di abete bianco o abete rosso (altrimenti noto come peccio, appartenente a un altro genere di alberi), ciò non pone particolari problematiche ai fini conservativi in quanto entrambi i tipi di legno sono scarsamente resistenti agli attacchi biologici, che nel durame dell'abete bianco possono essere ulteriormente aggravati da un tanto caratteristico quanto anomalo accumulo di umidità.

Lavorazioni preventive dei blocchi di legno. Prima di passare alle fusioni in bronzo, gli esili alberelli che Penone scolpiva erano ricavati, nella maggior parte dei casi, da travi che

Obiettivo	Monitoraggi	Interventi
Riduzione dell'ingresso di biotedeteriogeni nell'ambiente di conservazione	• analisi periodica della composizione dell'aria nell'ambiente • ispezione periodica delle strutture dell'edificio • ispezione periodica dei microambienti	• manutenzione delle strutture dell'edificio • limitazione dell'apertura delle finestre • regolamentazione della fruizione e dell'afflusso dei visitatori • controllo dei materiali in ingresso • filtraggio dell'aria tramite adeguati sistemi, per evitare l'incremento della concentrazione degli inquinanti sia biologici che chimici
Limitazione del contatto dei biodeteriogeni con le opere	• analisi periodica della composizione dell'aria nei microambienti in cui sono contenute le opere • analisi dello stato di conservazione delle opere • verifica della presenza di polvere • analisi dello stato di conservazione dei contenitori delle opere	• protezione delle opere in adeguati contenitori, che non devono essere collocati davanti a finestre, né in prossimità di impianti di riscaldamento o condizionamento, né addossati alle pareti • gestione della circolazione dell'aria tramite adeguate apparecchiature e/o layout dell'edificio, in quanto una corretta ventilazione diminuisce le possibilità di deposito nell'ambiente e aiuta a contenere i fenomeni di condensazione dell'acqua • regolamentazione della manipolazione delle opere da parte del personale • definizione di idonee procedure per la movimentazione, l'immagazzinamento, l'imballaggio, il trasporto e l'esposizione • spolveratura periodica
Impedimento dello sviluppo dei biodeteriogeni nell'ambiente e sulle opere	• monitoraggio microclimatico dei macro- e microambienti in cui sono contenute le opere • controllo dell'illuminazione • verifica di materiali e prodotti impiegati nelle operazioni di restauro	• gestione della climatizzazione dell'ambiente (temperatura, umidità relativa) • gestione della circolazione dell'aria • gestione dell'illuminazione: nel caso di luce artificiale, le sorgenti non devono determinare un riscaldamento e devono essere munite di filtri per ridurre il passaggio di raggi UV e IR; nel caso di luce naturale, le finestre devono essere preferibilmente coperte da tende e i vetri con pellicole • spolveratura periodica

Linee guida per l'articolazione delle misure preventive per far fronte agli attacchi biologici.
Tratto da G. Caneva, M.P. Nugari, O. Salvadori, *La biologia del restauro*, Nardini, Firenze 1997.

sembrano essere, a giudicare dalla forma e dalla lunghezza, quelle normalmente utilizzate in edilizia, e sono perciò stagionate. Ciò implica che il legno è stato messo a essiccare in modo che la maggior parte del suo contenuto idrico venisse ceduto sotto forma di vapore acqueo all'atmosfera. Presentando quindi una bassa percentuale di acqua, la colonizzazione da parte di funghi è sfavorita. Nel caso invece del *Cedro di Versailles* (2002-2003), il tronco

A sinistra: lavorazione del legno d'abete per la realizzazione di *Matrice di linfa* (2008).
A destra: il legno di larice di *Albero di 7 metri* (1983).
(https://www.alfabeta2.it/2011/11/03/giuseppe-penone-galleria-fotografica/. Consultato il 16/05/2016).

abbattuto è stato scavato direttamente, senza presumibilmente passare, data la presenza della scorza durante la fase di scultura e il fatto che l'albero non è tagliato in tavole, per quella fase intermedia di stagionatura che è obbligatoria nel caso in cui il legno debba subire una qualsiasi lavorazione. Questo perché l'albero contiene una quantità di acqua, tra quella di vegetazione (la linfa) e quella di idratazione (legata alle pareti cellulari), che supera del 40% il peso del legno e che, dal momento in cui viene abbattuto, inizia gradualmente a cedere all'atmosfera sotto forma di vapore acqueo per raggiungere un equilibrio igroscopico con l'ambiente esterno, poiché il legno tagliato ed esposto all'aria presenta una spiccata tendenza di adeguamento del livello di umidità. Questo implica che nel caso in cui il tasso di umidità relativa nell'ambiente in cui il legno è depositato cambi, il legno reagirà di conseguenza, diminuendo il suo contenuto idrico, come appena descritto, nel caso il tasso di umidità relativa esterna sia inferiore, o aumentandolo, assorbendo acqua per condensazione, nel caso sia maggiore. Questo a sua volta porta a variazioni dimensionali del pezzo di legno, che si espande o si contrae a seconda dell'aumento o della diminuzione del contenuto idrico. In occasione della stagionatura, in cui il legno cede la maggior parte del suo contenuto di acqua all'atmosfera, si avrà quindi un'imponente azione di ritiro del legno, che rende sconsigliabile una qualunque lavorazione finché il processo non si sia assestato, dal momento che rende altamente probabile la fratturazione e la rottura del legno. Non potendo effettuare ipotesi sull'effettivo contenuto idrico residuo, data la discontinuità del processo d'essiccamento, si deve presumere che l'opera

Giuseppe Penone, *Cedro di Versailles*, 2002-2003. Legno di cedro.
(http://imgur.com/gallery/GYcRt. Consultato il 16/05/2016).

possa presentare un ambiente potenzialmente idoneo alla colonizzazione da parte di funghi e muffe e agli attacchi di insetti.

Data questa elevata sensibilità del materiale alle oscillazioni della quantità d'acqua nell'aria, gli standard per un'ottimale conservazione del legno fissano il tasso di umidità relativa tra il 50 e il 60%, con una variazione giornaliera massima del 2%, a una temperatura compresa tra i 19 e i 24°C, la cui variazione giornaliera non deve superare il 1,5°C. La prevenzione delle variazioni di umidità risulta importante soprattutto dal punto di vista delle caratteristiche fisiche del legno poiché, dal momento che gli strati più esterni tendono a raggiungere l'equilibrio più velocemente di quelli interni, continui e considerevoli cambiamenti del tasso di umidità relativa, che non permettono alle diverse parti del legno di adattarsi in egual misura, possono causare deformazioni.

Dimensioni. Infine è proprio la grandezza delle opere, che spesso raggiungono svariati metri di lunghezza, a rappresentare uno dei maggiori ostacoli alla loro stessa conservazione e sicurezza. Non solo infatti rendono particolarmente complesse le operazioni di disinfestazione, data la

difficoltà sia di allestire delle atmosfere modificate adeguate sia di mettere in sicurezza degli ambienti abbastanza ampi per l'applicazione dei bio- insetticidi chimici, ma anche tutto ciò che riguarda il loro immagazzinamento e trasporto in ambienti chiusi[128].

6.3 La terra

L'elemento terra è a sua volta caratterizzato da una molteplicità di valenze che ricalca i diversi modi in cui la sua materialità agisce e viene agita. Nel suo essere bacino di raccoglimento della polvere dei morti[129], Penone riconosce un primo valore mortuario, opponendo alla sua orizzontalità la verticalità vitalistica in continua espansione degli alberi. Eppure il suolo come l'albero è una materia plastica, la cui natura fluida e l'essere sotterraneo lo rendono affine all'immaginazione facendogli assumere i tratti di una forza creatrice e creativa particolarmente adatta a essere plasmata. Scrive l'artista: "Quale migliore materia per creare della Terra che ovunque si trova?/E' la materia più comune e nello stesso tempo la più ricca di polvere, la più ricca di memoria di forme./E' un miscuglio della polvere del passato./E' l'insieme della polvere dei tre regni./E' la materia che non si sporca./E' il mondo fluido dell'immaginazione./E' la materia che crea e ricrea la vita in forme diverse./E' il laboratorio della metamorfosi./E' il materiale che ricorda i passi, i gesti delle mani/che mimano le cose toccate."[130]
Le pressioni esercitate sia dalle mani dello scultore che dai piedi dell'uomo che attraversa il bosco sono le testimonianze dalle tracce e delle presenze che si accumulano a ogni stagione, diventando in quella successiva un nuovo livello di sottosuolo e di ricordi e trasformandosi in una stratificazione di sentieri battuti da ritrovare, così invece che scorticare l'albero l'artista si dovrà chinare sulla terra per trovarne l'occhio e alzarne la palpebra per vederci dentro. Si riscopre quindi un parallelismo tra la nostra dimensione nascosta, il nostro sottosuolo dostoevskijano e quello terrestre, che celano cose appartenenti al medesimo ordine di esistenza. Se nel nostro cranio, isolato dalla realtà e dal suo presente dalla chiusura della palpebra, si sviluppano l'arte e la poesia come riflessioni di immagini già viste, allo stesso modo al di sotto della terra si accumula la memoria di una scultura e di una cultura già compiute, di un passaggio nel mondo ormai passato. La terra è così assunta da Penone nella sua ciclicità come contenitore e veicolo simultaneo di vita, morte e memoria, dove ognuno dei tre aspetti, con le relative presenze fisiche, si pone come necessario per gli altri due.
La terra utilizzata da Penone allo stato naturale, amorfo e umido non è soggetta a processi di degrado, rappresentando così un'importante eccezione in ambito conservativo. Inoltre, non essendo bloccata in una forma fissa da resine e collanti, non necessita di immagazzinamento, dal momento che può essere agevolmente gettata via al termine dei periodi espositivi e sostituita a ogni nuovo allestimento, riducendo così i pericoli di colonizzazione e insediamento

128 Si prenda a esempio quanto fatto per il disallestimento di *Cedro di Versailles* al termine della mostra presso l'Art Gallery of Ontario: https://www.youtube.com/watch?v=IwRDrfz-2w8 (consultato il 25/03/2016).
129 Cfr. *Ibid.*
130 *Ibid.*, p. 132.

da parte di muffe, funghi e insetti che potrebbero da lì attaccare altre opere meno resistenti. Questo rischio rimane comunque alto anche in sede espositiva, per cui le indicazioni di conservazione preventiva sopraelencate andranno seguite ancor più severamente. Se si prende in considerazione anche la sua elevata igroscopicità, la terra, per quanto resistente e durevole, risulta assai problematica per i materiali, soprattutto organici, che le vengono posti attorno, rendendo non troppo discutibile la decisione di sostituirla con materiali inerti, come è avvenuto in *Albero di terra* (1986)[131].

L'opera risulta composta da due parti: la prima è costituita da tre colonne di vasi impilati su cui trovano posto degli ulivi, la seconda si presenta invece come una struttura cilindrica

Giuseppe Penone, *Albero di terra*, 1986. Vasi da fiori, terriccio, tessuto di cotone, piante. (http://www.stedelijk.nl/en/artwork/744-albero-di-terra. Consultato il 16/05/2016).

131 Cfr. L. Beerkens, S. Weerdenburg, *Restauro o ricostruzione? A proposito di una metodologia conservativa per le installazioni dell'Arte Povera basata sul processo artistico e sulle intenzioni dell'artista* in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013.

La realizzazione del *frottage* sul tessuto di *Albero di terra*.
(*Giuseppe Penone: scritti 1968-2008*, a cura di G. Maraniello, J. Watkins, MAMbo, Bologna 2009).

alta 4 metri realizzata con una tela in cotone dipinta tramite frottage di foglie di sambuco su un tronco di acacia e riempita di terra, che viene versata dentro al tessuto al momento dell'installazione, e ai cui piedi è deposto del terriccio. Le due parti sono infine collegate da strutture metalliche a forma di arco rivestite in cotone e poste sulle sommità. Al momento dell'analisi dello stato dell'opera, le tre componenti con i vasi non presentavano segni di deterioramento, mentre la colonna di terra necessitava di un intervento conservativo a causa delle cattive condizioni della tela di cotone. Lo scarso sostegno e il contatto con elementi umidi avevano infatti danneggiato sia il disegno sia il tessuto. Parte della "vernice" si era trasferita sulla tela a causa dell'umidità del terriccio, nonché scolorita e ulteriormente trasferita in quei punti dove il cotone si era piegato e ondulato a causa della forza di gravità, oltre a risultare

sbiadita nella parte superiore, probabilmente a causa della vicinanza alle fonti luminose dei luoghi espositivi. A nulla è servita l'integrazione da parte dell'artista con colori all'anilina per fissare il colore delle foglie, che è degradato, virando dal verde al verde-marrone e sbiadendo, indipendentemente dall'operazione protettiva. Il tessuto invece risultava rovinato dall'umidità della torba ma anche sfibrato e danneggiato dal riempimento e svuotamento in fase di allestimento e disallestimento. Per prevenire un ulteriore deterioramento della tela di cotone, recante interventi attuati direttamente dall'artista, ed essendo perciò considerato l'elemento di maggior rilievo, si sono messe in atto due tipi di misure conservative. Una consisteva nella protezione di questi due elementi: da un lato, la tela è stata rinforzata, nella zona della base, cucendola su un primo strato di tessuto privo di pelucchi e poi incollando l'insieme su una striscia di 30 cm di tessuto non tessuto in poliestere; dall'altro, il recupero della trama della scorza d'acacia, limitato ai primi due metri dove comparivano i danni da umidità, è stato compiuto tramite integrazione pittorica delle parti scolorite e copertura, grazie all'utilizzo di una matita bianca, di quelle parti di colore trasferite che avevano creato disegni alternativi a quello della scorza. La seconda invece prevedeva la maggior limitazione possibile dei fattori di degrado contenuti nell'opera stessa. Di conseguenza, il terriccio interno alla struttura cilindrica è stato sostituito con un'imbottitura di ovatta di poliestere avvolta attorno a un tubo di PVC e inserita all'interno di uno strato di feltro, a sua volta coperto da un altro strato di tessuto privo di pelucchi, su cui poi è stato disposto il tessuto dipinto. Della terra "vera" è stata mantenuta solamente quella esterna, visibile, deposta intorno alla base.

Albero di terra dopo il restauro.
(*Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013).

Capitolo IV

Conclusioni

Al termine di questa indagine, un primo ordine di considerazioni da farsi è in merito al peso che viene conferito alle opinioni degli artisti sulla conservazione e il riallestimento dei loro lavori.

Ad esempio, il fatto che le indicazioni date da Piero Gilardi per la conservazione dei suoi tappeti-natura - quella "rimpiumatura" che può verosimilmente esser vista come troppo aggressiva - siano state messe raramente in pratica, si iscrive in quella linea di pensiero, adottata da molti restauratori, secondo la quale seguire la volontà e i consigli dell'artista non sempre sia la cosa migliore da fare poiché può rivelarsi dannoso per l'opera. Obiettivamente, dal punto di vista brandiano dell'intervento minimo e della reversibilità ancora largamente in voga, tagliare parti originali, per quanto deteriorate, e sostituirle con strati di materiale integro non si presenta come un metodo ottimale, e pur presentandosi, a inizio anni Novanta, come una delle poche soluzioni disponibili per ovviare al rapido degrado del materiale in questione, questo esempio mostra comunque come nella maggior parte dei casi si faccia riferimento agli artisti solo per quello che riguarda la conoscenza delle caratteristiche tecniche, la procedura di realizzazione dell'opera e il suo significato, rimettendo ad altre figure professionali le decisioni in merito ai restauri. Nonostante ciò, il suggerire, da parte dell'artista, determinate opzioni a proposito degli interventi da mettere in atto sulle proprie opere, per quanto sbagliati dal punto di vista sia concettuale che tecnico per un restauratore e per quanto fantasiosi possano sembrare, sono comunque rivelatori dell'atteggiamento dell'autore nei confronti dei propri lavori. Per esempio, l'aspetto singolare che traspare dai consigli di Gilardi, avvalorato dalle considerazioni sul significato delle sue opere esposte in decine di altre dichiarazioni, è alla fine il punto di vista da cui egli guarda al concetto di restauro, in cui ciò che va ripristinato e mantenuto non è una determinata forma ma la consistenza del materiale e la vivacità dei colori, per fare in modo che l'opera continui a essere "utilizzabile" dal pubblico e a ritenere le sue caratteristiche oggettuali.

Se nel caso dell'artista torinese i motivi per cui optare per una diversa tipologia di misure conservative appare chiara, ovvero la non necessità di effettuare interventi eccessivamente invasivi sull'opera, in molti altri l'opinione dell'autore è tendenzialmente accantonata da curatori e restauratori perché incompatibile con le considerazioni delle altre parti in causa[1], in primis dei proprietari, siano essi collezioni pubbliche o privati cittadini, come per esempio è avvenuto per alcune opere di Eva Hesse, analizzate nei capitoli precedenti, o di Joseph Beuys e Dieter Roth. Uno dei motivi alla base di questi rifiuti è verosimilmente riconducibile al tentativo, interno al gioco dei compromessi del restauro dell'arte contemporanea, di trovare

1 Cfr. *Seminar 15: Working with artists in order to preserve original intent*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999.

comunque un attore a cui conferire un peso maggiore o a cui assegnare la decisione finale una volta raccolte tutte le informazioni. Questo è solitamente identificabile con la parte che ha in gestione l'opera, su cui grava il peso non solo degli investimenti, che oltre a poter essere considerevoli devono anche essere inseriti in un quadro più ampio di stanziamento delle risorse, ma anche delle spinose questioni "etiche" che non prevedono una risposta unica e che, se risolte con soluzioni troppo estreme, possono danneggiare l'immagine e la credibilità della parte. Ecco che allora, in modo un po' paradossale, che chi uscirebbe più danneggiato da una scorretta conservazione dell'opera non è, come sarebbe logico pensare, né l'artista né l'opera stessa, che in quanto fonti primarie di informazioni dovrebbero tra l'altro indicare la via da seguire[2], e nemmeno il pubblico, a cui l'operazione artistica è destinata, ma l'istituzione o il proprietario che la ha a carico, a cui spetta dunque l'ultima parola in merito al suo destino.

Come si è visto, la malleabilità delle installazioni di Merz e di Zorio risiede nel loro essere reazioni a stimoli esterni sempre diversi in quanto suscitati dalle particolarità di ogni spazio, che quindi concorre di volta in volta alla creazione di un'opera mai uguale a se stessa e che risponde a un'idea generale che è solo di massima, facendo dell'adattamento alle sensazioni dell'artista la loro cifra caratteristica. Anche il tipo di componenti a cui conferire la variabilità non è fisso: se in Zorio ciò che cambia è la disposizione e l'alternarsi dei moduli espressivi statici nella conformazione per la creazione di un percorso sempre nuovo attraverso i mezzi interpretativi propri dell'artista (e questo vale sia per le Torri-Stella che per gli altri tipi di mostre, comunque concepite per snodarsi su svariati spazi comunicanti, la cui scelta è quindi subordinata alle necessità espressive e di movimento delle opere[3]), in Merz a rimanere stabili sono le forme in quanto archetipiche - la serie di Fibonacci, l'igloo - declinate in differenti versioni grazie l'uso di materiali suggeriti dalle coordinate specifiche, poiché, come dichiara l'artista stesso, "esprimono la necessità di una scelta da farsi sempre sotto l'urgere di situazioni diverse"[4], nonostante la successione dei numeri di Fibonacci si rifaccia alla stessa metodologia impiegata da Zorio. Sono dunque opere dal carattere ambiguo, che pur non essendo installazioni *site-specific*, proprio perché replicabili in ambienti e location dalle dimensioni e caratteristiche più disparate, presentano un elevatissimo livello di specificità che lega ogni variante al luogo per cui è stata concepita, rendendola così irripetibile.
Garantire la flessibilità morfologica dell'opera è essenzialmente il motivo per cui Zorio tende a essere il più possibile presente durante gli allestimenti delle mostre di cui i suoi lavori fanno parte, potendo così gestire in prima persona i lavori, dalla disposizione dell'opera alle eventuali riparazioni, nonostante un tale atteggiamento sia in parte anche la naturale conseguenza della scarsa considerazione che l'artista spesso dimostra nei confronti di chi si deve occupare dell'opera dopo l'autore, constatando come sia proprio la semplicità degli accorgimenti richiesti dai suoi materiali (come per esempio le condizioni climatiche, la

2 Cfr. *Ibid.*
3 Videointervista a Gilberto Zorio condotta nell'ambito del progetto *Inside Installations* (2004-2007), in http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/artworks/artwork.php?ref_id=&r_id=246 (consultato il 23/03/2016).
4 M. Pistoi, *Intervista a Mario Merz* (1967), in *Mario Merz*, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983, p. 40.

protezione della pelle con determinate sostanze grasse, un accurato imballaggio del pyrex, ecc.) a condurre a comportamenti negligenti[5]. Eppure questa non è una lamentela nuova per Zorio, che lo sottolinea ulteriormente durante un'intervista rilasciata in occasione della monografica tenutasi al MAMbo di Bologna nel 2009: "Le opere costano care, no? Allora sono più attenti i trasportatori, i collezionisti, i curatori degli spazi pubblici. Prima, con la scusa che si chiamava "Arte Povera", chi se ne sbatte, no? Per cui rompevano tutto. Fregavano il timer, la pelle, il cuoiaccio si era rigato, macchiato, chissenefrega, eccetera eccetera eccetera. Grandissimo equivoco. Poi alcuni materiali sono fragilissimi, basta trattarli bene, basta rispettarli e la durata è immensa, non c'è problema. La durata c'è"[6].
Non potendo prescindere dalle reazioni dell'artista per garantire l'attivazione del potenziale vitalistico insito nei lavori, ogni riallestimento di questo genere di opere che non possa contare sulla presenza dell'autore si dimostra allora inevitabilmente difficoltoso e, come già sottolineato nel capitolo sulle installazioni, rischia di risultare arbitrario. Se l'istituzione proprietaria dell'opera è fortunata, può ottenere la collaborazione dell'artista che, pur non intervenendo personalmente nell'allestimento, contribuisce con informazioni, direttive e indicazioni su tutti gli aspetti riguardanti i materiali e la loro sostituzione, i procedimenti e le tecniche impiegati[7]. Al contrario, e l'esempio di Mario Merz calza a pennello, l'artista può essersi sempre disinteressato alla spiegazione, e quindi alla sistematizzazione, del suo *modus operandi*, e nel momento in cui viene a mancare l'unico punto di riferimento per una ricostruzione dei lavori sono le fotografie d'epoca e le testimonianze di assistenti, galleristi e talvolta famigliari che con lui hanno lavorato a stretto contatto, da cui curatori e restauratori dovranno evincere le informazioni necessarie. La situazione diventa ancor più problematica quando l'istituzione che acquisisce un'opera di Merz non l'hai mai ospitata in precedenza, e di conseguenza non dispone di una documentazione fotografica che attesti le forme particolari di cui l'opera in questione si arricchisce dovendosi adattare ai suoi ambienti. E' quanto accaduto a *Chiaro Oscuro*, che non aveva mai incontrato gli spazi del MART di Rovereto prima dell'acquisizione nel 1999 e la cui ricostruzione è stata basata unicamente sulle foto degli allestimenti tenutisi in altri luoghi (come la prima, nel Palazzo dei Congressi di San Marino) e sulle informazioni fornite da Mariano Boggia, dal laboratorio Attitudine e Forma e dagli assistenti della galleria Stein, laddove nemmeno la Fondazione era in possesso di ulteriore materiale, costringendo così i curatori, almeno in parte, a prendere loro delle decisioni.

Da quanto delineato a proposito della poetica di Penone, si evince come l'artista garessino, una volta stabilita un'equivalenza tra le morfologie dell'albero e della terra e le loro funzioni, li metta a confronto (e non li contrapponga, in quanto nell'opera di Penone non esistono relazioni "aggressive") con le forme culturali umane, che in *Albero di terra* si traduce nell'accostamento

5 Videointervista a Gilberto Zorio condotta nell'ambito del progetto *Inside Installations* (2004-2007), in http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/artworks/artwork.php?ref_id=&r_id=246 (consultato il 23/03/2016).
6 Intervista a Gilberto Zorio, in http://1995-2015.undo.net/it/voices/1259087444 (consultato il 22/03/2016).
7 Cfr. F. Cangià, *L'intervista come strumento*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009.

del tubo riempito di terriccio alle colonne di vasi sormontate dagli ulivi intorno a esso. Essendo la terra così dotata di un significato simbolico al pari del tessuto di cotone con la trama della scorza d'acacia ricalcata sopra, si carica di un'espressività che la rende elemento autonomo ed è perciò indipendente dal suo essere visibile o meno nelle diverse parti dell'opera, nonostante il suo parziale nascondersi all'interno del tubo le conferisca inevitabilmente anche una funzione di sostegno. Eppure, nel momento in cui parte delle terra utilizzata si sottrae all'occhio per diventare l'ossatura del lavoro, si è ammessa la decisione di mettere in secondo piano il suo essere parte integrante del significato perché potesse essere sostituita, per il bene dell'opera, con un'inerte struttura di supporto che con il tempo e con gli allestimenti ripetuti non andasse a compromettere la resistenza meccanica ed evitasse gli attacchi biologici al tessuto di cotone - su cui è presente peraltro l'unica traccia tangibile della manualità dell'artista - ormai infragilito. Per quanto questo tipo di misure conservative siano state scelte in base alla loro elevata efficienza ed efficacia ai fini della salvaguardia dell'integrità materiale dell'opera, poiché limitano i fattori di rischio e agevolano l'allestimento, il disallestimento e l'immagazzinamento, non si può non notare come una sostituzione di questo carattere ed entità vada inevitabilmente a sottrarre una porzione sostanziale di significato al lavoro, che a tutti gli effetti da un "albero di terra" si è trasformato in un "albero di plastica". In questo caso il problema risiede proprio nel tipo di sostituzione effettuata, perché se da un lato i materiali devono essere sostituiti per mantenere intatto il loro potenziale espressivo e narrativo, dall'altro possono essere sostituiti solo con materiali identici all'originale, e non con surrogati che ne richiamano vagamente la forma. Nonostante l'artista stesso si sia dimostrato particolarmente soddisfatto degli esiti del restauro[8] proprio in virtù del successo con cui assicura la trasmissione del lavoro al futuro, non si può non assumere una posizione di aperta opposizione nei confronti di questo genere di interventi, poiché il facilitare il compito del restauratore non giustifica snaturare l'essenza dell'opera. E' questo uno dei quei casi in cui, anche se a posteriori, bisognerebbe accostarsi con cautela alle opinioni dell'artista, poiché la distanza temporale che separa la creazione dell'opera dal suo restauro inevitabilmente carica il secondo di considerazioni estranee alla prima, e un intervento che all'inizio sarebbe stato probabilmente rifiutato in favore di un ripristino delle sembianze originali del lavoro, viene accettato senza riserve. Inoltre, ancora una volta, il prestar fede a principi ormai anacronistici quali la preservazione dell'autorialità materiale e la divisione tra struttura e aspetto si traduce nella rimozione della dimensione narrativa che nell'arte contemporanea viene affidata ai materiali, rivestiti della stessa importanza secondaria della "materia" brandiana e dotati così di priorità più bassa rispetto all'"immagine" generale nel momento in cui si deve procedere al restauro.

A causa della mancanza di una letteratura consistente rispetto ai materiali dell'Arte Povera, la trattazione delle misure conservative messe in atto nel trattamento dei materiali velocemente biodegradabili è rimasta limitata a un singolo caso di studio - il terriccio utilizzato da Penone.

8 Cfr. L. Beerkens, S. Weerdenburg, *Restauro o ricostruzione? A proposito di una metodologia conservativa per le installazioni dell'Arte Povera basata sul processo artistico e sulle intenzioni dell'artista* in *Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013.

Eppure il ventaglio delle problematiche offerte da questi materiali (in molti casi persino commestibili) e il tipo di considerazioni teoriche-pratiche che precedono inevitabilmente ogni intervento è talmente ampio da meritare un breve approfondimento in cui verranno analizzate le principali contromisure adottate per contrastare il rapido deterioramento di queste ambigue materie artistiche.

Sostituzione con materiali inerti: come è stato appena evidenziato per *Albero di terra* di Penone, un approccio che garantisce delle soluzioni vantaggiose è la sostituzione di quegli elementi che troppo facilmente cadono vittime di attacchi da parte di batteri, funghi, muffe e insetti, oltre ad andare incontro a una inevitabile putrefazione nel breve o medio periodo, con materiali resistenti e durevoli, di fattura industriale, che riducono o addirittura annullano la componente instabile e semplificano così i compiti del restauratore, dal monitoraggio alla conservazione preventiva. Adottando quel punto di vista che conferisce una priorità maggiore alla missione storica e documentativa dell'istituzione museale viene inoltre privilegiata l'apparenza originale e quindi "integra", in quella che si potrebbe definire - dando parzialmente ragione a Bonito Oliva nonostante la sua radicalità - una vera e propria "imbalsamazione" dell'opera. Si prenda il caso di *Fettecke in Kartonschachtel* (1963) di Joseph Beuys[9], quasi analogo a quello illustrato nel capitolo precedente. L'opera, di proprietà dello Stedelijk Museum di Amsterdam, prevede una comune scatola di cartone di cui l'artista ha ricoperto uno degli spigoli interni con margarina di olio di cocco, che a causa dell'illuminazione aggressiva degli ambienti del museo iniziò a sciogliersi verso la fine degli anni Settanta. Per rendere l'opera nuovamente esponibile si è proceduto nel 1977 alla rimozione del grasso e alla riproduzione della sua conformazione originale con una preparazione a base di stearina, olio di semi di lino e cera d'api. Sebbene si sia proceduto alla sostituzione degli elementi problematici nonostante fossero in piena vista, laddove, in *Albero di terra*, l'operazione è stata limitata almeno alle parti non visibili lasciando intatta la terra depositata ai piedi dell'albero, in entrambe le situazioni può apparire lecito pensare che questo genere di interventi porti alla creazione di un'illusione o una menzogna al pari - a mio parere peggiore - della replica e vanificando proprio quell'attività di salvaguardia che si vuole mettere in atto, poiché non solo ciò che viene mostrato non è scaturito dalle mani dell'artista (la cui importanza, come abbiamo visto in più occasioni, è variabile a seconda dell'opera), ma non ricalca nemmeno le sue intenzioni perché ci si avvale di materiali che sembrano quelli originali e rimandano a una simbolicità che risulta fittizia in quanto solamente mimata.

Sostituzione con lo stesso materiale: nel provvedere a un incremento delle possibilità di sopravvivenza delle opere effimere, un metodo che a differenza del precedente rispetta l'espressività dei lavori, ma al tempo stesso richiede un controllo e un'attenzione costante, necessitando di conseguenza di un dispiegamento di risorse più consistente sia a livello finanziario che di mezzi, è la sostituzione delle parti deteriorate con elementi nuovi nello stesso

---

9 Cfr. R. Barker, A. Bracker, *Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys*, in "Tate Papers", n. 4, autunno 2005, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition-longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys (consultato il 10/04/2016).

materiale. Un esempio è quello di *Sugar* (1972) di Christian Tobas[10], composta da zollette di zucchero disposte in successione a formare appunto la scritta "sugar" e che prende posto all'interno di una poetica che tende alla materializzazione del linguaggio sottolineandone la letteralità, in cui l'artista identifica i nomi scritti dei materiali con i materiali stessi. Le problematiche più comuni associate allo zucchero, ossia la predisposizione agli attacchi biologici e l'elevata igroscopicità, sono state riscontrate nell'opera in questione, dove la scarsa coesione tra i granelli delle zollette, acuita dall'elevato tasso umidità provocato da un'infiltrazione d'acqua nella teca in cui l'artista ha alloggiato l'opera e dalla tensione causata dall'adesivo vinilico con cui sono state attaccate alle tela, ne ha provocato il distacco dalla colla, le cui tracce con inglobati granelli di zucchero sono l'unica testimonianza del percorso seguito dalle singole unità. Inoltre l'acqua penetrata all'interno della teca ha fatto in modo che le zollette cadute si sciogliessero in uno strato "gommoso e appiccicaticcio"[11], che si è rivelato il substrato ideale per la colonizzazione di diverse specie batteriche e fungine. Per ovviare al problema della scarsa resistenza dello zucchero alla prova del tempo e per facilitare le procedure di conservazione, il primo approccio adottato dai restauratori è stato, come nei casi di Penone e di Beuys, quello di trovare materiali inerti per una ricostruzione quanto più definitiva possibile. I tentativi effettuati prevedevano un miscuglio di canfora polverizzata e polvere di marmo disciolti in adesivo prima acrilico poi vinilico o, in alternativa, dei cubetti di legno di balsa coperti di polvere di marmo; in entrambi i test i restauratori si sono avvalsi dei calchi delle poche zollette superstiti per ottenere delle forme realistiche. Eppure l'intervento del proprietario dell'opera ha fatto in modo che venissero esclusi i surrogati - presumibilmente perché avrebbero annullato l'opera, che sarebbe stata rimpiazzata con un fac-simile - optando invece per un ripristino dello zucchero, per il quale si sono dovute trovare delle soluzioni consolidanti al fine di rendere il materiale più resistente e stabilizzarlo alle variazioni di umidità e agli attacchi biologici, oltre a render necessaria la predisposizione di parametri ambientali regolabili e controllabili e una pianificazione degli interventi futuri.

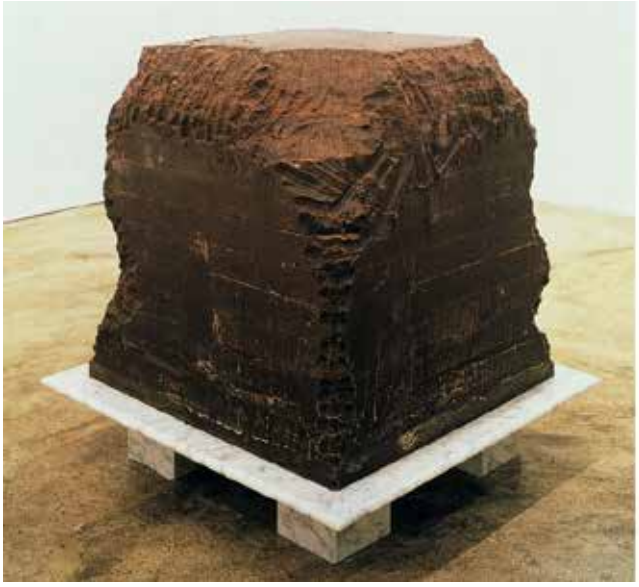
Inoltre questo caso vale la pena di essere menzionato poiché, come ricordato nel contributo di Paola del Vescovo alla ottava edizione de *Lo Stato dell'Arte*, una delle prime questioni prese in considerazione dal team di restauratori ha riguardato la legittimità del procedere a un qualunque intervento di restauro, poiché l'uso di un materiale velocemente biodegradabile fa inevitabilmente sorgere la questione se l'effimerità dell'opera sia una componente dell'opera stessa - che deve essere quindi lasciata morire per essere rispettata - o solamente un inconveniente a cui l'artista non voleva sacrificare l'espressività del materiale, che è stato quindi privilegiato al di là di ogni considerazione sulla sua durata.

Un altro caso interessante è *Lick and Lather* (1993) di Janine Antoni, costituita da quattordici busti dell'artista, sette in cioccolato, scolpiti leccandoli, e altrettanti in sapone, levigati nella vasca da bagno. Nonostante "l'invecchiamento dei materiali [sia] concettualmente parte del

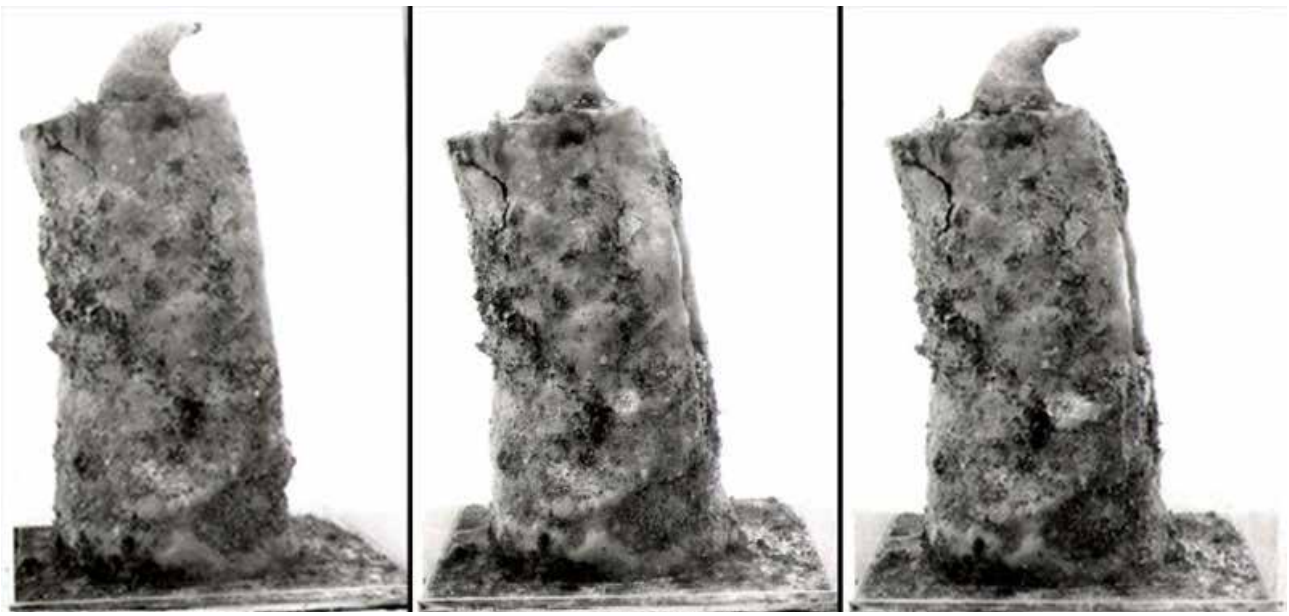
---

10 Cfr. *Lo stato dell'arte 8. 8. congresso nazionale IGIIC: Volume degli atti. Venezia, Palazzo Ducale, 16-18 settembre 2010*, Nardini, Firenze 2010.

11 *Ibid.*, p. 194.



Le sculture di Janine Antoni si caratterizzano per l'intimità dei gesti con cui sono realizzate, che ne definiscono di conseguenza anche il significato.
In alto: il blocco di cioccolato (a sinistra) e di lardo (a destra) da cui l'artista "mastica" via il materiale che andrà a costituire gli oggetti di *Gnaw* (1992).
(http://www.oberlin.edu/images/Art345/Art345.html. Consultato il 16/05/2016).
In basso: un busto di cioccolato (a sinistra) e uno di sapone (a destra) sono solo due dei numerosi autoritratti seriali, leccati e lavati, che compongono *Lick and Lather* (1993).
(http://www.luhringaugustine.com/artists/janine-antoni/artworks/sculptures-and-installations?view=slider#46. Consultato il 16/05/2016).



Le opere marcescenti di Dieter Roth.
In alto: documentazione del degrado di *Gartenzwerg* (1972) - maggio 2006; settembre 2006; dicembre 2006. (http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth. Consultato il 16/05/2016).
In basso: lo stato conservativo di *P.O.TH.A.A.VFB (Portrait of the artist as a Vogelfutterbüste)* (1968) nel 2013. (http://www.moma.org/collection/works/164482?locale=en. Consultato il 16/05/2016).

lavoro"[12] perché permette di riflettere sulla mortalità dell'essere umano nel momento in cui li si confronta con la tradizione scultorea dei busti, con i loro propositi di immortalità[13], quando il degrado compromette la percezione del messaggio si rende necessaria la sostituzione dei pezzi, realizzata dall'artista in persona a partire sempre dal medesimo stampo in alginato e procedendo nel modo che le è peculiare, per mantenere la componente narrativa insita nell'azione stessa della scultura, laddove i modi in cui il corpo si muove rimandano alla storia di se stessi.

Oltre al rischio onnipresente dei danni derivati dagli immagazzinamenti e dai trasporti, come fratture, scheggiature e distacchi, per quanto riguarda il cioccolato i problemi di lettura iniziano a insorgere con le fioriture dall'arancione al biancastro che compaiono a causa del rapido deterioramento dello zucchero ma soprattutto del grasso contenuto che comincia a ossidarsi, e sebbene esistano varietà di cioccolato con una bassissima percentuale di questi ingredienti che possono durare anche un secolo, la Antoni ne rifiuta l'utilizzo poiché nel momento in cui si rimuovono lo zucchero e il grasso - elementi caldi che conferiscono al cioccolato la sua sensorialità e la sua sensualità - si perde quella dimensione interattiva di esplorazione della scultura e "tanto vale farlo [il busto] in bronzo"[14]. A causa del suo elevato contenuto di grasso anche il sapone presenta il problema delle fioriture - in particolare di colore arancione - eppure talvolta il danno è da imputarsi al degrado dell'altra componente principale del sapone oltre all'acqua, ossia la soda caustica. E' quanto accaduto all'esemplare di proprietà dell'Hirshhorn Museum di Washington, ricopertosi di uno strato bianco di carbonato di sodio, risultato dell'ossidazione della soda caustica in eccesso[15]. Il laboratorio di restauro del museo ha così avviato una cooperazione con diversi produttori di sapone e con l'artista stessa per fare in modo di fornirle un sapone dalla composizione stabile al degrado attraverso l'utilizzo del quale ri-scolpire il busto.

Caso diverso invece per *Gnaw* (1992), in cui la Antoni ha concesso al MOMA, attuale proprietario dell'opera, l'autorizzazione a ricreare attraverso dei calchi degli originali i due cubi, uno in cioccolato e l'altro in lardo, da cui aveva rimosso masticandoli pezzi di materiale con cui aveva poi realizzato i rossetti e le scatole nella teca di vetro. Se quello in lardo viene per ovvie ragioni ricreato a ogni mostra, quello in cioccolato è comunque mantenuto in una cassa strettamente sigillata per evitare un numero eccessivo di riproduzioni, oltre a disporre di un piccolo "kit di riparazione" costituito dal cioccolato originale per eventuali aggiustamenti[16].

Sostituzione con copie: questo approccio si differenzia dai casi appena delineati perché, come si è visto, prevedevano:

---

12 B. Ferriani, *Come tramandare un'idea*, in B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009, p. 114.

13 Cfr. Art21, *Janine Antoni: "Lick and Lather"* (10/09/2003), in "Art21", http://www.art21.org/texts/janine-antoni/interview-janine-antoni-lick-and-lather (consultato il 10/04/2016).

14 R. Cembalest, *Self-portrait of the Artist as a Self-destructing Chocolate Head*, in "Artnews", 21/02/2013, http://www.artnews.com/2013/02/21/chocolate-self-portraits-by-janine-antoni-and-dieter-rot/ (consultato il 10/04/2016).

15 *The Art of Soapmaking*, in "Winterthur Museum and Library Blog", 10/07/2012, http://museumblog.winterthur.org/2012/07/10/the-art-of-soapmaking/ (consultato il 10/04/2016).

16 Cfr. R. Cembalest, *Self-portrait of the Artist as a Self-destructing Chocolate Head*, in "Artnews", 21/02/2013, http://www.artnews.com/2013/02/21/chocolate-self-portraits-by-janine-antoni-and-dieter-rot/ (consultato il 10/04/2016).

- l'intervento dell'artista stesso
- la sostituzione di pezzi che non recavano segni della manualità dell'artista
- che l'imprinting dell'artista venisse comunque preservato.

La copia si presenta quindi come una - e talvolta l'unica - delle opzioni a disposizione del restauratore nel momento in cui si ha a che fare con opere il cui elemento autografo è indispensabile e l'autore non possa - o non voglia - realizzarne una nuova versione. A questo proposito, e sempre parlando di sculture in cioccolato, come non pensare a quelle realizzate da Dieter Roth, dalla torre di autoritratti (*Self Tower*, 1994-2013) al busto in cioccolato e becchime per uccelli (*P.O.TH.A.A.VFB*, 1970) da lasciare all'aperto perché venisse consumato non solo dai volatili ma anche dai funghi e dagli insetti. A differenza delle opere della Antoni, in cui il materiale commestibile è utilizzato per raccontare la storia del proprio corpo attraverso i suoi movimenti minimi (quindi una doppia narrazione, attuata a livello sia morfologico che processuale), e il più o meno lento deterioramento naturale del cioccolato rimanda a quello della persona ma anche all'erotismo, alla sensualità e a tutta la dimensione sensoriale che il cioccolato attiva, in Dieter Roth il focus è orientato proprio sui processi di decomposizione, resi visibili ed evidenziati in tutta la loro multiformità, riprendendo quell'elemento casuale già presente nei dadaisti ed elevandolo a matrice continua dell'intera opera. Eppure, quando le opere raggiungono lo stadio in cui verte *Gartenzwerg* (1972), il nano da giardino immerso in cilindro di cioccolato da cui spunta solamente l'estremità del berretto, completamente ricoperto da muffe che ne compromettono non solo l'integrità strutturale ma anche la percezione, il problema che sorge è se possa essere lecito produrre copie di queste opere e non seguire il suggerimento dell'artista, secondo il quale "photography can take the place of restoration as historical record"[17]. E questo perché, indipendentemente dal motivo per cui le copie verrebbero realizzate, dai fini espositivi alla sostituzione di parti mancanti, dalla documentazione a scopi didattici, per permettere di tracciare un paragone tra lo stadio iniziale dell'opera e quello attuale, alla copia come nuovo punto di partenza per far ripartire da zero i processi di degrado e mostrare così la processualità dell'opera, si contrappongono al senso originale dell'opera protraendone la durata nel tempo[18].

La "conservazione passiva": per ovviare a questo genere di questioni etiche, il MOMA ha adottato, proprio nell'avere a che fare con le opere di Roth, un sistema di "conservazione passiva" che tende a mantenere l'opera nello stato conservativo attuale evitando qualsiasi intervento di restauro diretto e invasivo che altererebbe il naturale percorso narrativo dei lavori, mettendo in pratica un'attività di sorveglianza e cura costante volta alla limitazione dei fattori che ne accelererebbero il deterioramento, attraverso il mantenimento di condizioni ambientali favorevoli, la pulizia e il monitoraggio costante delle teche e dell'opera stessa o, in casi particolari, il piazzamento di trappole ai feromoni per prevenire attacchi da parte di insetti, ma anche evitando comportamenti potenzialmente pericolosi come un numero eccessivo di

---

17 H. Skrowanek, *Should We Reproduce the Beauty of Decay? A* Museumsleben *in the work of Dieter Roth*, in "Tate Papers", n. 8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth (consultato il 10/04/2016).
18 Cfr. *Ibid*.

spostamenti e trasporti[19].

La stessa strategia - diametralmente opposta a quella utilizzata dallo Stedelijk Museum - è stata adottata dalla Tate Modern per la conservazione del grasso e di tutte le componenti di *Fat Battery* (1963) di Joseph Beuys[20]. Già dopo vent'anni dalla creazione dell'opera - quando l'artista visitò il museo per verificare le condizioni in cui vertevano i lavori acquisiti - lo stato conservativo di *Fat Battery* era tutt'altro che ottimale: a causa delle temperature e tassi di umidità relativa eccessivamente alte la margarina si era sbiancata, fratturata e aveva iniziato a emanare cattivo odore, oltre a essere ricoperta da strati di depositi atmosferici incoerenti, e il calore dell'illuminazione artificiale, come già accaduto ad Amsterdam, ne aveva provocato il parziale scioglimento, che di conseguenza è andato a intaccare anche gli altri elementi, corrodendo le scatolette metalliche e saturando il feltro e il cartone. Eppure, come riportano Rachel Barker e Alison Bracker, "as Beuys' visit to Tate in 1984 disclosed, the artist fully sanctioned the changes occurring within the fat. Even in its altered state, it manages to convey the ability to be both chaotic and static in nature, and its capacity for insulating and storing energy. Thus, the fat still resonates with Beuys' original concept. The artist apparently intended the fat's infiltration into the surrounding materials, such as the felt and cardboard box. For him, this process was crucial to the 'performance' of the work. The infiltration further supported the chaotic potential of energy within the fat, and its ability to insulate the saturated material. To counter the chaos, the cardboard box ultimately controls, or brings order to, the action"[21].

A questo punto non si può ignorare che è proprio il liquefarsi del grasso, elemento caldo, ad

Stesso artista, due modi diametralmente opposti di prendersi cura delle sue opere.
A sinistra: Joseph Beuys, *Fettecke in Kartonschachtel*, 1963. Margarina, scatola di cartone.
(http://www.stedelijk.nl/en/artwork/3845-fettecke-in-kartonschachtel. Consultato il 16/05/2016).
A destra: Joseph Beuys, *Fat Battery*, 1963. Feltro, margarina, lattina, metallo, scatola di cartone.
(http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fat-battery-t03919. Consultato il 16/05/2016).

---

19 Cfr. Cfr. R. Cembalest, *Self-portrait of the Artist as a Self-destructing Chocolate Head*, in "Artnews", 21/02/2013, http://www.artnews.com/2013/02/21/chocolate-self-portraits-by-janine-antoni-and-dieter-rot/ (consultato il 10/04/2016).
20 Cfr. R. Barker, A. Bracker, *Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys*, in "Tate Papers", n. 4, autunno 2005, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition-longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys (consultato il 10/04/2016).
21 *Ivi.*

attivare i materiali freddi e a rendere possibile la generazione di energia, rendendo la "batteria" effettivamente tale e realizzando il significato dell'opera, che solo in uno stato - per così dire - attivo può veramente prendere forma.
Misure minime di conservazione preventiva vengono così dispiegate per preservare la vitalità di questo mutare delle forme in tutta la sua ambiguità, che in Beuys produce energia consumando i materiali e che in Roth sfrutta il decadimento fisico di un'entità per favorire lo sviluppo di migliaia di altre. Eppure, nonostante questo metodo coniughi meglio di altri le esigenze delle opere e quelle delle istituzioni museali, non fa che rimandare il problema del da farsi nel momento in cui i lavori non saranno più fruibili e perciò interpretabili.

Le creazioni a base di alberi e terra non sono le uniche opere di Penone a mettere in discussione le tradizionali pratiche di restauro e in dubbio perfino gli approcci più "sperimentali", perché anche nel caso dei lavori realizzati sulle Alpi Marittime nel 1968 non sussiste un metodo certo e univoco attraverso il quale relazionarsi a questi.
Come per la maggior parte delle opere di Land Art nella sua variante europea, dai percorsi di sassi o erba calpestata di Richard Long alla sabbia spostata da Jan Dibbets, l'unica versione fruibile dei lavori, soprattutto a distanza di anni, è la documentazione fotografica. La leggerezza delle azioni infatti prevede un uso minimo di materiali terzi, come in *L'albero ricorderà il contatto del mio corpo*, in cui l'intrecciarsi delle esistenze viene evidenziato segnando il passaggio dell'uomo con chiodi e fil di ferro, o in *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*, che prevedeva la posa nel letto di un ruscello di una cassaforma delle dimensioni dell'artista e riempita di cemento, che nel corso degli anni sono stati rimossi o andati perduti. L'unica "superstite" di questa che potrebbe a tutti gli effetti essere considerata una performance è *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*. La crescita dell'originale è infatti stata documentata attraverso fotografie, nel 1978 e nel 1985, per poi essere messa in mostra tagliando l'albero e rimuovendo la "mano" di metallo, tramutata così in scultura (nel senso comune del termine, non certo in quello che le darebbe Penone), poiché questo è stato il punto di partenza per la materializzazione delle sue riflessioni sui modi in cui il tempo influenza l'interazione fisica tra entità naturali fondamentalmente uguali. Da diverse versioni di *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* è infatti derivata la serie *Trattenere la crescita*, che nelle opere più recenti, iniziate nel 2004 e terminate rispettivamente nel 2010, nel 2012 e nel 2016, mette a confronto il procedere della relazione tra la mano e l'albero; ma si pensi anche a *Continuerà a crescere tranne che in quel punto - radiografia* (2010), in cui la radiografia della scultura avviata nel 1986 mostra l'effettiva profondità fisica e temporale dell'unione tra i due elementi.
Ma tornando a quegli interventi che non si sono salvati è bene chiedersi, anche se con il senno di poi, come ci si sarebbe dovuti relazionare con queste opere che pur essendo di tipo performativo hanno lasciato delle tracce, per quanto minime e solo per un lasso di tempo breve. Dal momento che non hanno le dimensioni monumentali delle opere di Michael Heizer o Robert Smithson, sarebbe quasi potuta venire la tentazione di rimuoverle dalla loro ubicazione e metterle al sicuro in un museo o in una galleria. Eppure anche queste sono opere altamente

site-specific che non possono essere separate dal luogo per cui sono state concepite senza minarle irrimediabilmente sia a livello materiale che concettuale, che risultano strettamente legati così come il naturale e l'artificiale. Si noti bene però che la loro specificità non è legata alle Alpi Marittime in quanto tali, ma alle Alpi Marittime in quanto natura. Un albero che viene trasferito in una galleria verrebbe privato della sua naturale crescita e del suo adattamento agli eventi casuali in qualità di sostanza fluida, ma soprattutto verrebbe alienato dal bosco, elemento della massima rilevanza nella poetica di Penone, considerato come matrice della cultura e della società.

Oppure si sarebbe potuto consegnare la protezione dell'area a un'organizzazione culturale, come è stato fatto con la Dia Art Foundation negli Stati Uniti, che ha in gestione i siti di alcune delle più importanti (e più grandi) opere di Land Art, come *Spiral Jetty* (1970) di Robert Smithson e *Lightning Field* (1970) di Walter De Maria (quest'ultima collocata in una zona a cui è stato limitato l'accesso, visitabile solo su prenotazione e a pagamento), e la cui sorveglianza sarebbe stata volta non tanto a limitare l'interazione dei singoli lavori con l'ambiente, prevenendone in modo artificioso il normale decorso, ma alla prevenzione degli atti di vandalismo e al monitoraggio dello stato conservativo delle opere. In fin dei conti però nessuna di queste due opzioni pare ragionevole, per quanto oggi, più di quarant'anni dopo la realizzazione di questi lavori, siano entrambe perfettamente concepibili in questo clima di assoluto allarmismo per tutto ciò che riguarda la sicurezza e la durata delle opere, e l'aver lasciato gli interventi di Penone in balia dei fenomeni naturali a loro così affini si è dimostrato il modo migliore per preservare il loro essere-natura.

L'evoluzione di *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*.
A sinistra: *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968. Fotografia in bianco e nero.
Al centro: *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968-1978. Mano in bronzo.
(*Giuseppe Penone: scritti 1968-2008*, a cura di G. Maraniello, J. Watkins, MAMbo, Bologna 2009).
A destra: *Trattenere 6 anni di crescita (continuerà a crescere tranne che in quel punto)*, 2004-10 – *Trattenere 8 anni …*, 2004-12 – *Trattenere 12 anni …*, 2004-16. Legno, bronzo.
(http://artdirectory.tgcom24.it/news/giuseppe-penone-scultura-mart-roveretotn/. Consultato il 16/05/2016).

Le problematiche rilevate durante l'analisi dell'opera di Zorio mostrano la misura nella quale i materiali di fattura industriale siano incompatibili con una pratica conservativa che continua a interpretare l'opera d'arte dal punto di vista della durata e che quindi riesce difficilmente a scendere a patti con oggetti, come le camere d'aria, che prevedono il ricambio dopo un determinato periodo di utilizzo, o con materiali che il progresso tecnologico rende velocemente obsoleti, rilevandone talvolta la pericolosità, come è avvenuto per l'Eternit, e che solo qualche decennio prima erano considerati d'avanguardia.
Un caso particolarmente interessante da illustrare al riguardo è quello del nitrato e dell'acetato di cellulosa delle opere di Naum Gabo, utilizzati dall'artista russo per le loro qualità di trasparenza e lucentezza, oltre che per la facilità con cui potevano essere modellati, e che perciò ben si adattavano alle sue ricerche sulla materializzazione del movimento e sulla percezione dello spazio, all'interno di quell'ottica costruttivista che rifiutava la dimensione illusionistica della pittura in favore della manipolazione diretta della realtà, e quindi dei materiali, del mondo industrializzato, per adeguarsi ai progressi scientifici, tecnologici e culturali fatti dall'umanità dall'inizio del secolo.
Il nitrato di cellulosa, utilizzato da Naum Gabo tra il 1915, anno a cui sono ricondotte le prime sculture, e la fine degli anni Venti, è considerato il primo polimero di sintesi e deriva dalla scoperta del fulmicotone avvenuta nel 1846, che ha condotto, negli anni Ottanta dell'Ottocento, all'esterificazione della cellulosa per mezzo di acido nitrico, con l'aggiunta della canfora in qualità di plastificante. L'acetato di cellulosa, con cui Gabo sostituisce il nitrato di cellulosa nei primi degli anni Trenta e che continuerà a utilizzare fino alla metà degli anni Quaranta, quando sarà rimpiazzato a sua volta dal polimetilmetacrilato, viene sintetizzato per la prima volta all'inizio del Novecento, sostituendo l'acido nitrico con l'acido acetico (mischiato ad altre sostanze) e la canfora con solventi di diversa natura, e nasce dalle ricerche volte a trovare una soluzione all'elevata infiammabilità del nitrato. Nonostante le loro proprietà fisiche (trasparenza, brillantezza, durezza, resistenza agli impatti) e le pressoché infinite possibilità di impiego, dalle pellicole cinematografiche agli oggetti d'uso quotidiano, consentite dalla

Naum Gabo, *Costruzione nello spazio: due coni*, 1936. Replica del 1968. Nitrato di cellulosa.
Lo stato conservativo nel 1990 (a sinistra) e nel 2007 (a destra).
(http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-naum-gabo. Consultato il 16/05/2016).

loro termoplasticità, abbiano garantito loro un enorme successo iniziale, nel giro di qualche decennio questi materiali hanno rivelato tutta la loro inaffidabilità: se il nitrato di cellulosa (oltre all'elevata infiammabilità che lo rende in molti casi pericoloso) degrada molto rapidamente, talvolta nel giro di qualche anno, nel momento in cui viene posto in ambienti illuminati, e mostra nell'immediato i segni delle reazioni ossidative che, una volta attivate dall'energia trasferita dalle radiazioni ultraviolette, spesso continuano anche negli ambienti bui in presenza di umidità, l'acetato di cellulosa al contrario appare stabile per lunghi periodi di tempo, per poi manifestare improvvisamente segni di un degrado che procede in maniera accelerata in tempi brevi.

Come fa notare Stephen Hackney, nonostante siano considerati i primi polimeri sintetici in realtà derivano entrambi dal trattamento di materiali organici (fibre di legno o cascami di cotone), e perciò mostrano tipologie di degrado chimico e fisico simile[22]. Infatti, in entrambi i casi si assiste alla rottura dei legami che uniscono i gruppi funzionali apportati dagli acidi con cui si è esterificata la cellulosa alla catena polimerica principale.

Nel caso del nitrato di cellulosa si avrà quindi una reazione di denitrazione, causata dall'interazione della componente nitrica con l'ossigeno atmosferico e catalizzata dall'illuminazione solare diretta, responsabile anche del rapido ingiallimento della superficie. Per quanto riguarda l'acetato di cellulosa si parlerà invece di deacetilazione, che oltre all'ossidazione atmosferica prevede un'ulteriore fase di idrolisi, provocata dalla reazione con il vapore acqueo atmosferico dei prodotti acidi dell'ossidazione, per separare i gruppi acetili dalla catena cellulosica. In entrambi i casi, se i gruppi funzionali divisi reagiranno ulteriormente con l'acqua produrranno i rispettivi acidi, nitrico e acetico, il secondo dei quali riconoscibile dal caratteristico odore di aceto, indice tardivo del degrado del materiale. La depolimerizzazione a cui entrambi vanno incontro risulta, come già visto in precedenza, nella perdita delle proprietà fisiche e meccaniche, con un generale indurimento e infragilimento, che nel caso del nitrato si traduce in crepe e fratture. L'acetato di cellulosa inoltre presenta il problema dell'evaporazione e migrazione del plasticizzante, la sostanza aggiunta per rendere il materiale elastico e flessibile. Questo infatti non solo evapora naturalmente dalla superficie a temperatura ambiente, per quanto lentamente e risultando problematico solo per quei manufatti, come le pellicole cinematografiche, costituiti da strati molto sottili di materiale, ma migra verso la superficie, accumulandosi sotto forma di cristallizzazione bianca, nel momento in cui la depolimerizzazione cambia la struttura chimica dell'acetato, rendendolo meno compatibile con il plasticizzante. La perdita di plasticizzante opacizza l'acetato di cellulosa e lo rende più fragile, causando indurimenti e restringimenti che talvolta lo deformano.

---

22 Cfr. S. Hackney, *Degradation of Naum Gabo's Plastic Sculpture: The Catalyst for the Workshop*, in "Tate Papers", n.8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/degradation-of-naum-gabo-plastic-sculpture-catalyst-for-the-workshop (consultato il 10/04/2016).

Quando nel 1996 Piet de Jonge, capo restauratore del dipartimento di arte moderna del museo Boijmans van Beuningen di Rotterdam, si vide dare la possibilità di utilizzare *Still life of Watermelons* di Piero Gilardi come "cavia da laboratorio" per meglio comprendere le problematiche di degrado della schiuma poliuretanica e quindi sperimentare e testare direttamente sul pezzo le prime, embrionali opzioni conservative, le ragioni dietro a tutta questa permissività furono, come gli venne riferito, che "it was really a hopeless case and that it was not such an interesting piece, a kind of Italian Pop Art. Thus it was an authorized total loss"[23]. In realtà, sono state proprio questo genere di considerazioni le principali responsabili del trattamento riservato all'opera, che già nel 1973 (un anno dopo l'acquisizione da parte del museo e sei dopo la sua creazione) cominciò a seccarsi e perdere pezzi al minimo contatto e che perciò, nel 1979, venne imballata con plastica di recupero e depositata in magazzino a tempo indeterminato dopo nemmeno un decennio di esposizioni. Visto in prospettiva, questo atteggiamento di rassegnazione fa apparire tanto più paradossali gli sforzi ventennali del team di Thea van Oosten per trovare delle soluzioni accettabili ed efficaci per evitare che le opere di Gilardi si disintegrassero.

Eppure questo aneddoto è il segno inequivocabile di quanto una storicizzazione, o almeno il riconoscimento di un qualunque valore artistico e culturale, il più tempestivi possibili siano oltremodo necessari, poiché nel momento in cui dovessero tardare rischierebbero, rimandando le pianificazioni e gli studi degli interventi di restauro più appropriati, di compromettere l'integrità fisica di opere che spesso fanno affidamento su una materialità solo transitoria. In questo costante affanno per salvare quante più opere possibili i musei rivestono un ruolo primario, anche e soprattutto grazie alle funzioni di legittimazione del nuovo assunte con l'avvento della cosiddetta arte contemporanea, e che nella scelta degli artisti dà degli stessi una lettura che oltre a essere già prospettica, e anzi proprio in virtù dell'essere già storica, dà anche un giudizio di valore. Se all'operazione multistrato di selezione si aggiungono poi quelle della conservazione e della didattica, si comprenderà ulteriormente come il sobbarcarsi della maggior parte delle attività e responsabilità che riguardano l'arte siano indice di un tentativo estremo di mantenere il controllo su un polimorfismo che proprio a causa della varietà di reazioni che suscita conduce a un ventaglio altrettanto ampio di approcci e conseguenti soluzioni che limitano la stabilità del sistema.

In fin dei conti è proprio la svolta in senso democratico e sociale del concetto di arte ad aver messo in crisi il sistema, in quanto un'arte che ha come soggetto la realtà a ogni suo livello, sia esso individuale, collettivo, storico o culturale, si priva degli scopi rituali, religioso-didattici e celebrativi che l'avevano sempre posta dall'altra parte di una barriera invisibile che la separava dal pubblico. Proprio queste dimensioni elitiste hanno verosimilmente condotto a un concetto di restauro che tende a mantenere intatte determinate qualità dell'opera perché questa continui a esercitare le funzioni per cui è stata creata, e che a sua volta si è tramutato

---

23 P. De Jonge, *The unexpected life of a total loss*, in *Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999, p. 137.

nella tendenza alla feticizzazione nel momento in cui l'opera viene spogliata dell'elemento attivo e preservata nella sua "vecchiaia". In entrambi i casi, la prospettiva che viene imposta all'arte è la durata. Ma quando si iniziano a ricercare altri scopi rispetto all'eterna attività dell'opera, diventa molto meno chiaro che cosa vada conservato, rendendo a questo punto l'operazione di selezione duplice: non solo tra tutte le opere in circolazione ma anche tra le diverse parti di ogni singola opera. Dall'analisi dei casi di studio trattati si può dedurre che la scelta dell'elemento a cui conferire maggiore importanza e che di conseguenza sarà oggetto del restauro, influenzando inevitabilmente il tipo di intervento da mettere in atto, oscilla tra tre alternative principali.

Autografia: il caso della mussola incerata di *Città irreale* di Mario Merz rende bene l'idea, dal momento che gli interventi di restauro si sono mossi in direzione dell'assicurazione della stabilità del tessuto per prevenirne ogni movimento casuale che avrebbe potuto causare la rottura dello strato di cera steso dall'artista, unico elemento "autografo" dell'opera che si è voluto preservare in quanto tale. Indicativo di una tendenza di derivazione brandiana ancora molto diffusa nell'ambito del restauro del contemporaneo e che fa riferimento a parametri sì validi, ma per una tradizione artistica che dal punto di vista sia concettuale che pratico rimane legata ai medium classici, in casi come questo gli interventi si orientano verso la stabilizzazione delle condizioni dell'opera tramite restauri che arginino i processi di degrado in atto e misure di conservazione preventiva, rigettando quindi ogni sorta di progetto di ricambio. Una tale intransigenza nei confronti di qualunque di operazione che possa compromettere il tocco personale dell'artista rischia però di rivelarsi un vicolo cieco: se da un lato la "data di scadenza" di molti materiali è prossima e bisognerà inevitabilmente prendere delle decisioni in merito, dall'altro la scelta di non rinnovare determinate componenti può pregiudicare il significato dell'opera nel momento in cui l'espressività di questi elementi (e di riflesso anche quella delle parti adiacenti) viene smorzata da un decadimento che non rientra nella poetica dell'artista.

Messaggio: che ne sarebbe delle frasi di Merz se i neon che le compongono fossero rotti? Private della loro luce e del loro colore le parole perderebbero l'incisività e la perentorietà con cui sono scolpite e in cui risiede tutto il loro valore, declassate a documento storico inerte. Ecco perché in tutti i casi di restauro che hanno riguardato questa componente dell'opera di Merz si è proceduto senza troppe esitazioni e riflessioni sull'autorialità alla creazione di nuovi tubi sul modello degli originali nel caso questi fossero danneggiati, consapevoli del fatto che altrimenti si sarebbe perduta una parte fondamentale dei lavori. Eppure non sempre la centralità del mantenimento della funzionalità è così eclatante, e anzi, la ricostruzione dei pezzi irrimediabilmente deteriorati con materiali nuovi viene spesso criticata dato l'elevato rischio che il restauratore si possa sostituire all'artista, nonostante e indipendentemente dal suo consenso – condizione che comunque deve considerarsi necessaria a ogni operazione di questo genere. Ma nel momento in cui si adottassero le dovute precauzioni, ossia la consultazione con l'artista o con i depositari della sua eredità artistica, nonché lo studio dei suoi appunti e della sua pratica, ogni arbitrarietà verrebbe esclusa dall'attività di ripristino per rimanere fedele non solo alle intenzioni originali dell'autore ma anche al significato di opere che per rimanere tali

e non trasformarsi rapidamente in ruderi devono conservare la loro efficienza materiale.
Integrità materiale e strutturale: si pensi ancora una volta ad *Albero di terra* di Giuseppe Penone, e si noterà come talvolta l'integrità materiale che si vuole salvaguardare non è né quella originale né quella a cui è assegnato il compito di veicolare il messaggio, ma quella apparente, ossia quella che permette all'opera di essere fruibile indipendentemente dalla sua fedeltà al significato originale. In questi casi l'esigenza che prevale ha radici teoriche meno profonde delle due precedenti, poiché manca una qualunque forma di lealtà a un'autenticità primaria, sia essa materiale o semantica, che conduce direttamente all'artista, e sembra al contrario remare solamente in direzione della facilitazione della conservazione e dell'esposizione delle opere. Le operazioni di sostituzione e ricostruzione già citate vengono qui deviate in direzione della surrogazione, e l'attività di ricerca di materiali analoghi agli originali viene sostituita da quella di sostanze simili ma più stabili, incappando così in una pratica che a mio parere risulta molto più illusoria di un artigianale e rispettoso ricambio.
Distorcere le condizioni che presuppongono la creazione di un'opera per piegarle alle necessità mnemoniche del museo e della comunità ritengo che in definitiva non sia la soluzione ottimale per la salvaguardia di un patrimonio tanto effimero e fragile, poiché in una certa misura si oppone a quello che è il senso stesso dell'attuale modo di fare arte, quasi negando che un cambiamento sia mai avvenuto. La componente semantica delle opere è e deve rimanere l'obiettivo della conservazione e suggerire quali interventi di restauro effettuare e quali no, anche se ciò volesse dire vederle scomparire. Allo stesso modo, l'opinione dell'artista non può che essere il principale punto di riferimento per la comprensione dei lavori, al di là di ogni compromesso e gioco di potere, e laddove si critichino le considerazioni degli autori poiché non si conformano con il presunto bene dell'opera, si assiste a una componente istituzionale che si sostituisce all'artista in maniera ben più grave di quanto possa avvenire rinnovando i materiali degradati. A ben vedere, non sono le opere d'arte contemporanea a essere inconciliabili con le necessità delle istituzioni, ma forse sono le istituzioni che stanno perdendo il passo con le opere e non sono più compatibili con esse. Forse ci si sta solo dimenticando chi è nato prima.

Bibliografia

T.W. Adorno, *Prismi: saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972
M.L. Amadori, R. Buresta, A. Casoli, *La ceroplastica in Sicilia. Studio e restauro*, Aracne, Roma 2011
Anti-Illusion: Procedures/Materials, catalogo della mostra a cura di J. Monte, M. Tucker (New York, Whitney Museum of American Art), Whitney Museum of American Art, New York (NY) 1969
Arte contemporanea: conservazione e restauro, a cura di E. Di Martino, Allemandi, Torino 2005
Arte contemporanea: conservazione e restauro. Contributi al 'Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea', a cura di S. Angelucci, Nardini, Firenze 1994
Arte Povera: interviste, a cura di G. Lista, Abscondita, Milano 2001
E. Avallone, *Torino-New York sola andata. Intervista con Gian Enzo Sperone*, in "Artribune", n. 6, marzo-aprile 2012
M. Bandini, *1972. Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino 2003
G. Barba Navaretti, A.J. Venables, *Le multinazionali nell'economia mondiale* (2004), il Mulino, Bologna 2006
W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000
A. Boatto, *Pop Art* (1983), GLF Editori Laterza, Roma-Bari 2015
A. Bonito Oliva, *L'arte oltre il 2000*, Sansoni, Firenze 2002
N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2002), Postmedia Books, Milano 2004
C. Brandi, *Teoria del restauro* (1963), Einaudi, Torino 2000
J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (1981), The University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 1994
J. Beck, J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre: materiali 1952-1969*, Ubulibri, Milano 1982
P. Biner, *Il Living Theatre*, De Donato, Bari 1968
G. Caneva, M.P. Nugari, O. Salvadori, *La biologia del restauro,* Nardini, Firenze 1997
G. Canova, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano 2000
G. Celant, *Arte povera: history and stories*, Electa, Milano 2011
G. Celant, *Gilberto Zorio: Torri Stella = Star Towers*, Skira, Milano 2009
O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005
E. Chiappini, G. Liotta, M.C. Reguzzi, A. Battisti, *Insetti e restauro: legno, carta, tessuti, pellame e altri materiali*, Calderini Edagricole, Bologna 2001
C. Christov-Bakargiev, D. Schwarz, *Mario Merz*, Fondazione Merz, Torino 2006
Conservare l'arte contemporanea, a cura di L. Righi, Nardini, Firenze 1992
Conservazione dell'arte contemporanea: temi e problemi. Un'esperienza didattica, a cura di P. Iazurlo, F. Valentini, Il prato, Saonara 2010
Constantin Brancusi, a cura di E. Grazioli, Marcos y Marcos, Milano 2001
Constantin Brancusi: the essence of things, a cura di C. Giménez, M. Gale, Tate, London, 2004
Cosa cambia: teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea, a cura di M.C. Mundici, A. Rava, Skira, Milano 2013
A.C. Danto, *After the end of art* (1997), Princeton Univeristy Press, Princeton (NJ) 2014
F. De Saussure, *Corso di linguistica generale* (1916), GLF Laterza, Roma-Bari 2009
G. Debord, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo* (1967), Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2008
Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo, a cura di F. Ferrari, Bruno Mondadori, Milano 2007
J. Derrida, *Della Grammatologia* (1967), Jaca book, Milano 1998
M. Duchamp, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne* (1967), Abscondita, Milano 2009
B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009
C. Fiori, *I materiali dei beni culturali: caratteristiche, classificazione, degrado*, Aracne, Roma 2006
H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo* (2005), Zanichelli, Bologna 2006
D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009
Gilberto Zorio, catalogo della mostra (Modena, Galleria Rossana Ferri; Reggio Emilia, Palazzo Ruini; Reggio Emilia, Teatro municipale Romolo Valli), Hopefulmonster, Firenze 1988
Gilberto Zorio, catalogo della mostra a cura di G. Maraniello (Bologna, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna), MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bologna 2011
Giuseppe Penone: scritti 1968-2008, a cura di G. Maraniello, J. Watkins, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bologna 2009
J. Grotowski, *Per un teatro povero* (1968), Bulzoni Editore, Roma 1970
I. Hassan, *The dismemberment of Orpheus* (1971), University of Wisconsin Press, Madison (WI) 1982
I. Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus (OH) 1987
M. Heidegger, *Il concetto di tempo* (1924), Adelphi, Milano 1998

D. Hesmondhalgh, *Le industrie culturali* (2007), EGEA, Milano 2008
M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010
Il manuale tematico della terra cruda, a cura di M. Achenza, U. Sanna, DEI Tipografia del Genio Civile, Roma 2006
Il restauro del legno, a cura di G. Tampone, Nardini, Firenze 1989
In lotta contro l'idra: mostra di John Heartfield, catalogo della mostra (Roma, Galleria Il Fante di Spade), Galleria Il Fante di Spade, Roma 1971
In opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea, a cura di Isabella Villafranca Soissons, Marsilio, Venezia 2015
F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi Editore, Roma 2007
J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova 2000
R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), Fazi, Roma 2007
R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), Mondadori, Milano 1998
L'avventura del modernismo. Antologia critica, a cura di G. di Salvatore, L. Fassi, Johan and Levi editore, Monza 2011
Lo stato dell'arte 4. 4. Congresso nazionale IGIIC: Volume degli atti. Siena, Santa Maria della Scala, 28-30 settembre 2006, Nardini, Firenze 2006
Lo stato dell'arte 8. 8. congresso nazionale IGIIC: Volume degli atti. Venezia, Palazzo Ducale, 16-18 settembre 2010, Nardini, Firenze 2010
Lo stato dell'arte 11. Volume degli Atti: 11. Congresso nazionale IGIIC. Bologna, Accademia di Belle Arti, 10-12 ottobre 2013, Nardini, Firenze 2013
Lo stato dell'arte 12. Volume degli Atti: 12. Congresso nazionale IGIIC. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 23/25 ottobre 2014, Nardini, Firenze 2014
J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*. *Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1987
E. Mandel, *Late Capitalism* (1972), NLB, London 1976
Mario Merz, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983
Mario Merz, catalogo della mostra a cura di D. Eccher (Trento, Galleria civica d'arte contemporanea), Hopefulmonster, Torino 1995
K. Marx, F. Engels, *Manifesto del Partito Comunista* (1848), Editori Riuniti, Roma 1974
K. Marx, *Il capitale*. *Critica dell'economia politica* (1867, 1885, 1894), Newton Compton, Roma 1979
Michelangelo Pistoletto: azioni e materiali, catalogo della mostra a cura di S. Eiblmayr (Innsbruck, Galerie im Taxispalais), König, Köln 1999
A.C. Miller, *Morte di un commesso viaggiatore*, Einaudi, Torino 1997
Modern Art: Who Cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art, a cura di U. Hummelen, D. Sillé, Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for cultural heritage, Amsterdam 1999
S. Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Routledge, London-New York 2005
P. Mussat Sartor, *Paolo Mussat Sartor fotografo. 1968-1978: arte e artisti in Italia*, Stampatori, Torino 1979
Piero Gilardi, catalogo della mostra a cura di A. Bellini (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea), JRP Ringier, Zurigo, 2012
Piero Gilardi, catalogo della mostra a cura di C. Spadoni (Ravenna, Museo d'Arte della città di Ravenna), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1999
Piero Gilardi. Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte, a cura di M. Bandini, Prints Etc. edizioni, Parigi 1982
B. Pietromarchi, *Mario Merz. Igloo*, Testo & Immagine, Torino 2001
J.B. Pine II, J.H. Gilmore, *L'economia delle esperienze. Oltre il servizio* (1999), Rizzoli Etas, Milano 2000
M. Pistoletto, *Michelangelo Pistoletto. Un artista in meno*, Hopefulmonster, Firenze 1989
Platone, *La Repubblica* (390-360 a.C.), GLF Editori Laterza, Roma-Bari 1999
F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 1999
G. Politi, *Pier Paolo Calzolari*, in "Flash Art", n. 314, febbraio 2014
T. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità* (1973), Rizzoli, Milano 2013
C. Quaglierini, L. Amorosi, *Chimica e tecnologia dei materiali per l'arte*, Zanichelli, Bologna 1991
Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2005
J. Reza, *«Arte»* (1994), Einaudi, Torino 2006
H. Richter, *Dada: arte e antiarte* (1964), Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1966
D. Riesman, *La folla solitaria* (1950), il Mulino, Bologna 1999
H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte* (1972), Feltrinelli Editore, Milano 1975
J.P. Sartre, *La nausea* (1938), Einaudi, Torino 2014
Strategie e Programmazione della Conservazione e Trasmissibilità del Patrimonio Culturale, a cura di A. Filipovic, W. Troiano, Edizioni Scientifiche Fidei Signa, Roma 2013
Teatro delle Mostre, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga), Marcalibri - Lerici, Roma 1968
The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture (1983), a cura di H. Foster, Bay Press, Seattle (WA) 1987
T. Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1964
P. Vagheggi, *Dall'Arte Povera alla virtualità*, in "La Repubblica", 9 agosto 1999
C. Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Eleuthera, Milano 1995

T. Van Oosten, *PUR facts.Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011
Verso l'arte povera: momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo, P. Thea (Milano, P.A.C. - Padiglione d'Arte Contemporanea; Lione, ELAC – Espace Lyonnais Art Contemporain), Electa, Milano 1989
F. Waentig, *Plastics in art: a study from the conservation point of view*, Michael Imhof, Petersberg 2008
E. Winkleman, *How to run a gallery: three threats you can't ignore*, in "The Art Newspaper/Section 2", n. 212, ottobre 2015
Worlds of Capitalism. Institutions, governance and economic change in the era of globalization, a cura di Max Miller, Routledge, London-New York 2005

Sitografia

Art21, *Janine Antoni: "Lick and Lather"* (10/09/2003), in "Art21", http://www.art21.org/texts/janine-antoni/interview-janine-antoni-lick-and-lather (consultato il 10/04/2016)
S. Barassi, *The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication,* in "Tate Papers", n. 8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/the-modern-cult-of-replicas-a-rieglian-analysis-of-values-in-replication (consultato il 18/04/2016)
M. Barger, C. Stringari, E. Sussman, Eva Hesse, *Expanded Expansion*, intervento in occasione della conferenza *The Object in Transition*, tenutasi presso il Getty Center di Los Angeles il 25 e il 26 gennaio 2008, https://www.youtube.com/watch?v=OHlb999NEB4 (consultato il 22/04/2016)
M. Barger, *Thoughts on Replication and the Work of Eva Hesse*, in "Tate Papers", n. 8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/thoughts-on-replication-and-the-work-of-eva-hesse (consultato il 18/04/2016)
R. Barker, A. Bracker, *Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys*, in "Tate Papers", n. 4, autunno 2005, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition-longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys (consultato il 10/04/2016)
C. Barnett, *Purposeful Impermanence: Biodegradable Art and Its Challenge to Conservation* (21/01/2015), in "Interventions", Issue 1, https://interventionsjournal.net/2015/01/21/purposeful-impermanence-biodegradable-art-and-its-challenge-to-conservation/#_ftn36 (consultato il 02/04/2016)
L. Beerkens, *Nothing but the Real Thing: Considerations on Copies, Remakes and Replicas in Modern Art,* in "Tate Papers", n. 8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/nothing-but-the-real-thing-considerations-on-copies-remakes-and-replicas-in-modern-art (consultato il 18/04/2016)
G. Celant, M. Godfrey, videointervista a Gilberto Zorio, http://www.openartsarchive.org/archive/conversation-gilberto-zorio-germano-celant-and-mark-godfrey (consultato il 21/01/2016)
R. Cembalest, *Self-portrait of the Artist as a Self-destructing Chocolate Head*, in "Artnews", 21/02/2013, http://www.artnews.com/2013/02/21/chocolate-self-portraits-by-janine-antoni-and-dieter-rot/ (consultato il 10/04/2016)
G. Chaumat, K. Tran, J.M. Dekkers, E. Pellizzi, A. Lattuati-Derieux, *Ongoing Studies in Consolidation of polyurethane (PUR) Foams*, http://popart-highlights.mnhn.fr/wp-content/uploads/5_Active_conservation/3_On_going_studies_in_consolidation_of_polyurethane_PUR_foams/5_3_OnGoingStudiesInConsolidationOfPURFoams.pdf (consultato il 10/04/2016)
P. Curtis, *Replication: Then and Now*, in "Tate Papers", n.8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replication-then-and-now (consultato il 18/04/2016)
M. Gale, *Amazement and Uneasiness: Early Thoughts*, in "Tate Papers", n.8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/amazement-and-uneasiness-early-thoughts (consultato il 18/04/2016)
Giuseppe Penone's Cedro di Versailles Leaves the Art Gallery of Ontario, https://www.youtube.com/watch?v=IwRDrfz-2w8 (consultato il 24/05/2016)
A. Gupta, *The Art of Chocolate (and Soap)* (10/02/2015), in "Smithsonian.com", http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/art-chocolate-and-soap-180954180/?no-ist (consultato il 02/04/2016)
S. Hackney, *Degradation of Naum Gabo's Plastic Sculpture: The Catalyst for the Workshop,* in "Tate Papers", n.8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/degradation-of-naum-gabo-plastic-sculpture-catalyst-for-the-workshop (consultato il 10/04/2016)
Intervista a Gilberto Zorio, in http://1995-2015.undo.net/it/voices/1259087444 (consultato il 22/03/2016)
M. Iversen, *Resistance to Replication*, in "Tate Papers", n.8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/resistance-to-replication (consultato il 18/04/2016)
R. Kochhar, *A Global Middle Class is More Promise than Reality* (08/07/2015), in http://www.pewglobal.org/2015/07/08/a-global-middle-class-is-more-promise-than-reality/ (consultato il 16/04/2016)
P. Lange-Berndt, *Replication and Decay in Damien Hirst's* Natural History, in "Tate Papers", n.8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replication-and-decay-in-damien-hirst-natural-history (consultato

il 18/04/2016)
H. Lydiate, *Posthumous Legal and Ethical Issues*, in "Tate Papers", n.8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/posthumous-legal-and-ethical-issues (consultato il 18/04/2016)
Mail on Sunday Reporter, *Buyers pull the plug on lightbulb art: Work by Turner Prize-winning artist Martin Creed that features lights going on and off every 30 seconds fails to sell at auction* (06/07/2014), in "Mail Online", http://www.dailymail.co.uk/news/article-2681955/Buyers-pull-plug-lightbulb-art-Work-Turner-Prize-winning-artist-Martin-Creed-features-lights-going-30-seconds-fails-sell-auction.html (consultato il 18/04/2016)
C. Mancusi-Ungaro, *Authority and Ethics*, in "Tate Papers", n.8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/authority-and-ethics (consultato il 18/04/2016)
F.A. Nicoli, *Gilberto Zorio secondo Gilberto Zorio* (15/07/2013), in "Artribune", http://www.artribune.com/2013/07/gilberto-zorio-secondo-gilberto-zorio/ (consultato il 10/05/2016)
L. Ostashevsky, *Should Science Save Modern Art?* (23/01/2014), in "Nautilus", Issue 9, http://nautil.us/issue/9/time/should-science-save-modern-art (consultato il 18/04/2016)
D. Palazzoli, *Con temp l'azione*, http://www.danielapalazzoli.com/?p=702 (consultato il 15/02/2016)
C. Parnigoni, *Il ratto delle Sabine: relazione di restauro*, http://www.arterosa.it/media/relazioni/Ratto-scheda%20di%20restauro.pdf (consultato il 24/03/2016)
H. Skrowanek, *Should We Reproduce the Beauty of Decay? A* Museumsleben *in the work of Dieter Roth*, in "Tate Papers", n. 8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth (consultato il 10/04/2016)
J. Stallabrass, *Inherent Vice*, in "Tate Papers", n.8, autunno 2007, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/inherent-vice (consultato il 18/04/2016)
L. Tansini, *Conversazioni d'arte. Laura Tansini e Mario Merz* (12/12/2014), in "Artribune", http://www.artribune.com/2014/12/conversazioni-darte-laura-tansini-e-mario-merz/ (consultato il 10/05/2016)
K. Taylor, *An Empress Without Clother (So To Speak)* (28/05/2008), in "The New York Sun", http://www.nysun.com/arts/art-restoration-if-its-done-well-you-dont-see-it/78694/ (consultato il 22/04/2016)
The Art of Soapmaking (10/07/2012), in "Winterthur Museum and Library Blog", http://museumblog.winterthur.org/2012/07/10/the-art-of-soapmaking/ (consultato il 10/04/2016)
Videointervista a Gilberto Zorio condotta nell'ambito del progetto *Inside Installations* (2004-2007), in http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/artworks/artwork.php?ref_id=&r_id=246 (consultato il 23/03/2016).
G. Zaza, *Al confine segreto dell'opera di Gilberto Zorio*, http://www.torrionepassari.it/public/artistiprecedenti/testicritici/zorio%20italiano.pdf
A. Zevi, *L'impronta della memoria*, http://www.arteinmemoria.it/cataloghi/AdachiaraZevi6.pdf (consultato il 27/03/2016)