



# ANNUARIO ACCADEMIA di BELLE ARTI di VENEZIA

a cura di Alberto Giorgio Cassani

**Accademia & Biennale**  
Passato, presente e futuro

# 2011

ILPOLIGRAFO

ANNUARIO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

a cura di Alberto Giorgio Cassani

*Annuario / Annuary 2011*

*Accademia & Biennale. Passato, presente e futuro*

*Accademia & Biennale. Past, Present and Future*

*per la realizzazione di questo numero si ringraziano in particolare*

Giulio Alessandri, Marta Allegri, Pierluigi Baldan  
Elisa Bertaglia, Pietro Cazzetta, Chen Bo, Gabriele Coassin  
Bice Curiger, Michele Dalosio, Angela Tiziana Di Noia, Carlo Di Raco  
Alessio Di Stefano, Elena Favaro, Carlo Federici, Diana Ferrara  
Alice Fontanelli, Eva Gatto, Elisabetta Marini, Manuela Mocellin  
Carlo Montanaro, Luigino Rossi, Laura Safred, Jennifer Salvadori  
Sileno Salvagnini, Franco Tagliapietra, Erilde Terenzoni  
Veronica Tronnolone, Atej Tutta, Gloria Vallese, Evelina Piera Zanon

*referenze fotografiche*

Le immagini riprodotte provengono  
dall'Archivio fotografico dell'Accademia  
e dagli archivi personali degli Autori,  
salvo dove diversamente indicato.

Si ringraziano: Andras Nagy per le immagini pubblicate  
nel contributo di Bice Curiger e nella sezione "Eventi";  
Stefano Bullo, Mattia Maragno, Simon Perathoner e Nežka Zamar  
per le immagini pubblicate nel contributo di Carlo Di Raco;  
Lorenzo Scaramella per la concessione dell'immagine  
pubblicata a p. 277 del testo di Alessandro Di Chiara

progetto grafico

Il Poligrafo casa editrice

Laura Rigon

Copyright © settembre 2012

Accademia di Belle Arti di Venezia

Il Poligrafo casa editrice

Il Poligrafo casa editrice srl

35121 Padova

piazza Eremitani - via Cassan, 34

tel. 049 8360887 - fax 049 8360864

e-mail [casaeditrice@poligrafo.it](mailto:casaeditrice@poligrafo.it)

ISBN 978-88-7115-782-5

## INDICE

- 13 Editoriale  
*Alberto Giorgio Cassani*
- 15 Presentazione  
*Luigino Rossi*
- 17 Presentazione  
*Carlo Di Raco*
- 19 ILLUMInazioni/ILLUMInations  
*Bice Curiger*
- DOSSIER  
ACCADEMIA & BIENNALE  
Passato, presente e futuro
- 27 Joan Miró e la Biennale 1954  
*Sileno Salvagnini*
- 41 Vittorio Pica.  
La successione ad Antonio Fradeletto attraverso la Biennale del 1914  
*Elena Manente*
- 59 Origini della Pop Art inglese.  
Herbert Read ed Eduardo Paolozzi nei documenti conservati all'ASAC di Venezia  
*Cristina Paltani*
- 75 Una stagione singolare.  
L'arte contemporanea al Lido di Venezia nei primi decenni del Novecento  
*Franco Tagliapietra*
- 91 Una dannunziana invocazione al *Fuoco*.  
Amedeo Modigliani e Gabriele D'Annunzio  
*Stefano Zampieri*

107 Il film d'arte, il film d'artista, il film sull'arte e la Biennale di Venezia  
*Carlo Montanaro*

119 «Atelier Aperti», «Controluce», «Work in Progress».  
Le partecipazioni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia  
alla 51. Biennale Arte del 2005  
*Gloria Vallese*

133 Biennale Arte 2011.  
Le Accademie di Belle Arti alle Tese di San Cristoforo  
*Carlo Di Raco*

#### SAGGI E STUDI

153 Un leone acquattato.  
Considerazioni sull'emblema e logo dell'Accademia di Belle Arti di Venezia  
*Alfred Gutiérrez-Kavanagh*

171 Il luogo teatrale. Dalla scena fantastica dei teleri di Vittore Carpaccio  
al nuovo spazio del teatro rinascimentale  
*Ivana D'Agostino*

201 Le bambole, mezzo e diffusione di moda nel secolo XVI  
*Marco Tosa*

219 Rifugi per bambini.  
Il *Village sans frontières* di Chen Zhen  
*Alberto Giorgio Cassani*

245 Quello *Sconosciuto* di Riccardo Caporossi.  
Riflessioni intorno a disegni inediti di Caporossi per lo spettacolo *Sconosciuto*  
*Natalia Antonioli*

263 Aphorismi.  
Aforismi e aporie da un diario acritico  
*Giulio Alessandri*

273 Antinomie del bello  
*Alessandro Di Chiara*

#### DIPARTIMENTI

287 Restauro del contemporaneo o restauro contemporaneo?  
Dal restauro alla riparazione, epigono materialista  
*Vanni Tiozzo*

307 Fragili pieghe: tra storia, disegno e incisione.  
L'opera-libro di Lorenza Troian  
*Nedda Bonini, Diana Ferrara*

- 315 Della luce di oggi.  
Riflessioni sul corso di Marta Allegri, *Esercizi sulla luce*  
Riccardo Caldura

FONDO STORICO, ARCHIVIO, BIBLIOTECA, PROGETTO TESI, PROGETTI EUROPEI

- 325 “Alla speranza delle Belle Arti”.  
La biblioteca di Apostolo Zeno nel Fondo Storico  
dell’Accademia di Belle Arti di Venezia  
Angela Munari
- 337 Carlo d’Aquino, *Vocabularium architecturae aedificatoriae*, Antonio De Rossi, 1734  
Aureliano Mostini
- 341 Le *Effigi* della Pinacoteca Cornelianiana e l’Accademia di Belle Arti di Venezia.  
Attività di ricerca e progettazioni multimediali per *ArtNight 2011*  
Gloria Vallese
- 359 Il patrimonio storico, artistico, documentale  
dell’Accademia di Belle Arti di Venezia.  
Tra conservazione e promozione  
Erilde Terenzoni
- 365 I progetti di Guido Cirilli conservati presso l’Archivio Storico  
dell’Accademia di Belle Arti di Venezia  
Evelina Piera Zanon
- 379 Il restauro dei registri *Matricole generali*  
degli alunni dell’Accademia di Belle Arti di Venezia  
Evelina Piera Zanon, Pierangelo Massetti
- 383 “La materia del bene culturale”.  
Prevenzione, tutela e valorizzazione di un volume antico  
conservato nel Fondo Storico dell’Accademia di Belle Arti di Venezia  
Carlo Federici
- 385 Progetto tesi. Dai documenti conservati nel Fondo Storico  
dell’Accademia di Belle Arti di Venezia, anno accademico 2010-2011  
Lorenza Troian
- 395 Il progetto *Creatività, progetti e professioni*  
per l’inserimento dei diplomati dell’Accademia  
nel mercato del lavoro artistico  
Laura Safred
- 401 Lavorare allo ZKM Centro per le Arti e i Media a Karlsruhe  
Valeria Cozzarini

EVENTI

- 413 Eventi 2011  
Mostre, workshop, convegni, conferenze  
*a cura di Eva Gatto*

APPENDICI

- 461 Riassunti  
473 Abstracts  
487 Autori  
491 Indice dei nomi

Vanni Tiozzo

# Restauro del contemporaneo o restauro contemporaneo?

Dal restauro alla riparazione, epigono materialista

Il restauro delle opere d'arte contemporanee è certamente un argomento dibattuto da tempo, talvolta apostrofato come argomento fatuo, talvolta ristretto a mera questione di materiali, talvolta sconsigliato a priori, talvolta proposto come rinnovata esecuzione. Un compendio delle discussioni su questo particolare argomento potrebbe essere le parole di Francesco Poli: «per fortuna, nessuna pretesa di delineare una 'teoria del restauro dell'arte contemporanea', soprattutto perché c'è la consapevolezza che sarebbe impossibile, e anche culturalmente sbagliato, fissare in schemi teorici e metodologici sistematici una realtà così articolata e dinamica, continuamente in progress».<sup>1</sup>

Ma siamo sicuri che si possa parlare di restauro senza uno schema teorico e metodologico?

Probabilmente troppo spesso si tende a considerare gli schemi teorici e metodologici come un'estemporanea espressione di Cesare Brandi, nella sua *Teoria del restauro*,<sup>2</sup> come tali considerati con sufficiente relatività, ignorando il loro reale spessore culturale che, in Italia, ha radici molto lontane, in un contesto che è il vero artefice della molteplicità delle opere d'arte ancora oggi conservate nel nostro territorio. Questo contesto è rappresentato dalla differenziazione tra opera d'arte ed intervento successivo, tra materia originale e quella integrativa: ossia il cardine del restauro nella cultura del nostro paese.

Le parole di Brandi –

alcuni principi che per essere pratici non potranno ormai dirsi empirici. Il primo è che l'integrazione dovrà essere sempre e facilmente riconoscibile; [...] Il secondo principio è relativo alla materia di cui risulta l'immagine, la quale è insostituibile solo

<sup>1</sup> F. POLI, *Premessa*, in O. CHIANTORE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea*, con un contributo di V. Dell'Aquila et al., Milano, Electa, 2005, p. 15.

<sup>2</sup> C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963 (citeremo dall'edizione Einaudi 1977<sup>2</sup>).

ove collabori direttamente alla figuratività dell'immagine in quanto cioè è aspetto e non per tutto quanto è struttura<sup>3</sup>

– troppo spesso le abbiamo presentate nel dibattito internazionale come novità critica e presupposto di un fatto tecnico, quello del “rigatino”, sottacendo il loro autentico peso culturale tutt'altro che nuovo. Di questo contesto culturale ne sono testimonianza, ben due secoli prima, le perentorie affermazioni di Pietro Edwards: «Rimetteranno tutte le mancanze del colore scrostato, e caduto, senza occupare il color vecchio, [...] non comprende l'obbligo di rinnovare dell'intiere composizioni; ciocché non sarebbe ristaurare, ma originalmente dipingere».<sup>4</sup>

La riconoscibilità dell'intervento distingue la riparazione dal restauro proprio perché la funzione dell'opera d'arte è la percezione del manufatto nella sua articolazione temporale, quindi culturale, cosicché Umberto Baldini stigmatizza che nell'opera d'arte, la distinzione tra *éros* e *bios*, è fondamentale e funzionale per non giungere a *thánatos*.<sup>5</sup>

Testimonianza di questo contesto culturale sono probabilmente anche le parole di Giorgio Vasari: «sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccellenti più tosto mezzo guaste, che farle ritoccare da chi sa meno»,<sup>6</sup> giacché non è difficile scorgere in questo pensiero come la differenziazione dell'intervento sia implicita nella levatura artistica dell'artefice, il quale, per l'appunto, crea un “suo” intervento piuttosto che falsificare quello di un altro.

La separazione tra opera d'arte e l'intervento successivo, oltre che fatto critico è poi anche fatto materiale così come conferma lo stesso Brandi: «Il terzo principio si riferisce al futuro: e cioè prescrive che ogni intervento di restauro non renda impossibili anzi faciliti gli eventuali interventi futuri»,<sup>7</sup> ma anche queste parole non sono una novità ma un semplice aggiornamento di un criterio già ben definito e anche questo testimoniato dalle parole dello stesso Edwards:

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>4</sup> P. EDWARDS, *Progetto di restauro delle pubbliche pitture, con decalogo dei restauratori e ispettori, modificata da N.H.J. Franco Donado il 10 agosto 1777*, documento di 19 pagine, Archivio Accademia Belle Arti di Venezia, b.: “Copie di Atti riguardanti il Collegio dei pittori 1689/1798”, armadio 432; pubblicato in V. Tiozzo, *Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro. Pratiche e principi del restauro dei dipinti*, Atti della giornata di studi (Venezia 2000), Padova, Il Prato, 2000, pp. 113-125. È presente anche un'altra elaborazione, datata 2 ottobre 1777, testo poi modificato e approvato con Delibera del 3 settembre 1778: Biblioteca Seminario Patriarcale, b. Edwards n. 1, ms 787/7, questa pubblicata parzialmente in M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Provvidenze del Senato Veneziano per le opere d'arte*, «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 1, 3-4, 1950, pp. 113-121; A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988, pp. 164-166 (esiste una precedente edizione, del 1973 ca, con un saggio di R. Longhi).

<sup>5</sup> Cfr. U. BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze, Nardini, 2 voll., 1978 e 1981, 1, p. 9.

<sup>6</sup> G. VASARI, *La terza et vltima parte delle vite de gli architettori pittori et scultori di Giorgio Vasari aretino*, In Firenze, [Lorenzo Torrentino], MDL, p. 635. Si tratta della Vita di Luca Signorelli, laddove si parla della *Circoncisione* ritoccata dal Sodoma.

<sup>7</sup> C. BRANDI, *Teoria del restauro*, cit., p. 19.



S'impegnano poi che non si useranno nei Quadri ingredienti che non si possano più levare [...] ma ogni cosa necessariamente addoperata, sarà facilmente amovibile da ogn'un ch'intenda l'arte.<sup>8</sup>

Tutti questi principi stavano a contrastare, già in passato, una prassi decisamente meno nobile, applicata soprattutto sull'arte cosiddetta "minore", laddove, per ovviare a fastidiose difformità legate al degrado, veniva ridipinto una parte del dipinto, quando non l'intero. Ma questa vecchia usanza, era stata già in passato pesantemente criticata sia da Vasari<sup>9</sup> che da Francesco Milizia, le parole di quest'ultimo vale la pena di ricordarle data la loro perentoria efficacia:

Che l'autore ritocchi la sua opera ancora fresca per correggerla e per accordarla è un dovere, ma metter mano nelle opere altrui insigni alterata dal tempo è un de-formarle, il che è peggio che distruggerle. Un quadro disaccordato e guasto dagli anni sia ritoccato da mano esperta, per un momento farà buona comparsa, ma di lì a poco diverrà peggio di prima perché le nuove tinte cambiano e discordano colle vecchie. Si ricorre perciò a un altro medico che promette più miracoli quanto più è ignorante, costui applica nuovi topici, e indi a poco l'ammalato peggiora. Eccoci al ciarlatano il quale spietatamente scoria, impietra, strofina, raschia, lava, rimpiastra, invernica, e addio quadro, questa bell'arte ha fatto progressi in ragione della decadenza delle belle arti.<sup>10</sup>

Il criterio della "riconoscibilità" e della "reversibilità" sono dunque due principi affermati da secoli nella cultura del restauro, quanto meno nella cultura italiana del restauro; uscire da questi riferimenti culturali, a mio avviso, non è quindi una semplice considerazione di non applicabilità di "una" teoria del restauro ma l'uscire dalla cultura moderna del restauro e forse anche dallo stesso concetto di opera d'arte.

L'arte contemporanea, come qualunque altra manifestazione d'arte materiale, non dovrebbe essere sottratta ai principi del restauro; non a caso Giorgio Bonsanti ha stigmatizzato un convegno sul contemporaneo<sup>11</sup> con queste parole: «Può capitare anche questo: tenere un convegno su un determinato argomento o soggetto, per poi concludere paradossalmente che questo argomento non esiste, almeno come ambito specifico».<sup>12</sup>

Materiali esecutivi diversi, differenti modalità di esecuzione, quali quelli si rilevano sull'arte contemporanea, impongono certamente difformi materiali in-

<sup>8</sup> P. EDWARDS, *Progetto di restauro delle pubbliche pitture...*, cit..

<sup>9</sup> Cfr. G. VASARI, *La terza et vltima parte delle vite de gli architettori pittori et scultori di Giorgio Vasari aretino*, cit. Si tratta ancora della Vita di Luca Signorelli dove si parla sempre della Circoncisione ritoccata dal Sodoma: «sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccellenti più tosto mezzo guaste, che farle ritoccare da chi sa meno», *ivi*, p. 635.

<sup>10</sup> F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano, Remondini, 1797, t. II, p. 200.

<sup>11</sup> *Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*, Prato, 4-5 novembre 1994, convegno promosso da ARI, Associazione Restauratori d'Italia, e Centro Luigi Pecci per l'arte contemporanea.

<sup>12</sup> G. BONSANTI, *Non il restauro dell'arte contemporanea ma il restauro contemporaneo dell'arte*, «Il Giornale dell'Arte», XII, 128, dicembre 1994, p. 71.

tegrativi e diversificate modalità operative, giammai una dissimile impostazione metodologica o peggio ancora la totale assenza di principi di riferimento.

Non tutti, tuttavia, sembrano essere concordi con queste considerazioni ed è probabilmente per questo che di restauro di arte contemporanea se ne parla da decenni, con numerosi titoli editoriali che si susseguono dagli anni Ottanta, senza poter intravedere un dibattito stringente, tanto da originare una certa stagnazione culturale che bene può essere rappresentata dalla edizione, ben dieci anni dopo, di quanto elaborato in un convegno tenutosi a Venezia nel 1996.<sup>13</sup>

È dunque in questo contesto che si devono collocare i convegni promossi dalle numerose associazioni di restauratori, lì dove prendono voce episodi assai singolari senza che ne segua un vero dibattito; d'altronde, come potrebbe essere altrimenti, data la scarsa selezione che conduce ad Atti, di oltre seicento pagine, disponibili solo a posteriori. Questi convegni possono oramai essere considerati una lunga passerella più che un luogo di dibattito, laddove l'impegno più consistente potrebbero essere i duecento euro del costo del volume.

In questo contesto le già citate parole di Francesco Poli divengono la colta esemplificazione della impostazione del "caso per caso", o "casuale", una modalità operativa che si è prorogata, oramai con tali epigoni, da divenire l'unico autentico fondamento metodologico. Fatto, questo, a mio avviso inaccettabile.

In Italia parlare di restauro significa, consciamente o inconsciamente, fare riferimento a quella cultura che sta alla base di quelle massime e quei principi che si sono sommariamente enunciati all'inizio; eludere questi è dunque eludere il "restauro". Per differenti modalità operative meglio sarebbe allora utilizzare un altro termine che abbia un suo autentico retroterra culturale.

Per comprendere meglio l'apprensione alla base di questa riflessione è ora utile indicare alcuni esempi che potranno rendere l'idea delle contraddizioni rispetto ai più elementari criteri del restauro.

Il primo volume che Heinz Althofer<sup>14</sup> ha dedicato al restauro delle opere d'arte contemporanee è senz'altro utile al proposito, dato che qui, nelle tavole esemplificative, troviamo l'integrazione proposta secondo criteri di presunta omogeneità tecnica invece che di reversibilità: olio su olio,<sup>15</sup> acrilico su acrilico.<sup>16</sup> Questa omogeneità tra materiali d'esecuzione e d'integrazione, data la sua ripetizione, non può essere certamente considerata casualmente erronea; non a caso,

<sup>13</sup> *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea*, Atti del convegno (Venezia, 5 ottobre - 30 novembre 1996), a cura di E. DI MARTINO, Venezia, Fondazione Cassa Risparmio di Venezia, 1996 [riedito col titolo *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. DI MARTINO, Torino, Allemandi, 2006].

<sup>14</sup> *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991.

<sup>15</sup> Cfr. H. SCHINZEL, M. HUISGEN, *Danni tipici e proposte di intervento*, *ivi*, pp. 159-192: 176 (proposta di restauro all'opera di Hans Arp, *Costellation 1975*, 1975).

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 179 (proposta di restauro all'opera di Camille Graeser, *Completare-addizionale*, 1965).

infatti, la ritroviamo anche nell'analogo aspetto della verniciatura, laddove si applicano resine in dipinti la cui pigmentazione è legata con resina.<sup>17</sup>

Questo episodio, pur multiplo, potrebbe essere considerato come una semplice resistenza culturale di vecchi modelli operativi dell'oltralpe, modelli già lamentati, ben due secoli prima, da Ulisse Forni:

Peraltro ci fa molta meraviglia come il Déon proponga oggidì il vecchio sistema di ritoccare a olio pitture cosiffatte. Se lo usarono i suoi predecessori imitando i nostri artisti del secolo scorso, non per questo può esser buono. La esperienza del passato ci condusse alla scoperta di migliori metodi.<sup>18</sup>

Una consapevolezza metodologica, quella espressa dal Forni, che è confermata anche da Giovanni Secco Suardo:

Per lo addietro non eranvi restauratori. Chi risarciva i dipinti erano i pittori, i quali, come è naturale, valevansi dei medesimi colori, ché adoperavano per dipingere. Ma la imperfezione di un tal metodo non tardò a palesarsi. Come si è detto altrove, i colori preparati ad olio, sovrapposti ad altri colori simili, ben presto si alterano di tinta.<sup>19</sup>

Questa prima esemplificazione potrebbe sembrare a prima vista anche una semplice "confusione" tecnica, tuttavia varrebbe la pena di riflettere attentamente sui risvolti culturali delle operazioni: a mio avviso, siamo di fronte ad un equivoco identificativo tra opera ed integrazione, il quale tende a considerare l'elemento "integrativo" come parte dell'opera e della sua stessa creatività.

Un ulteriore caso interessante è quello dell'intervento alla *Maternità* di Pascali (figg. 1-3), un'opera originariamente realizzata con acetato di polivinile e resine alchidiche, dove l'integrazione, pur a "rigatino", è stata effettuata con pigmenti stemperati in resina acrilica, il "mitico" Paraloid B72. Anche se in questo caso il legante utilizzato non è identico a quello originale, la sua affinità non rende difficile intuire come in futuro si potrà verificare una certa difficoltà nel rimuovere questi interventi senza intaccare direttamente il legante dello strato originario, soprattutto nelle «parti della veste bianca [...] irreversibilmente ingiallite», dove «Per attenuarne l'alterazione sono state ritoccate a velatura»,<sup>20</sup> ossia in quelle parti in cui, nella successiva relazione di restauro, sarà sicuramente usato il termine di "ridipinture".

La ricerca di materiali "deboli" per l'integrazione delle opere è elemento indispensabile per un buon intervento, e nello specifico lo è per le opere realizzate in materiale sintetico, particolarmente debole, affinché questo non patisca

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 170 (proposta di restauro all'opera di Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1960; e proposta di restauro all'opera di Camille Graeser, *Completare-addizionale*, 1965, p. 179).

<sup>18</sup> U. FORNI, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze, Le Monnier, 1866, p. 3.

<sup>19</sup> *Il restauratore dei dipinti*, Milano, U. Hoepli, 1894, 1927<sup>a</sup> (con una introduzione allo studio del restauro di Gaetano Previati e alcune considerazioni sul restauro moderno di L. de Jasienski), pp. 498-499.

<sup>20</sup> S. BONFILI, M.G. CASTELLANO, *L'intervento di restauro su Maternità di Pino Pascali*, «Bollettino ICR - Nuova Serie», 2, 2001, pp. 145-153.

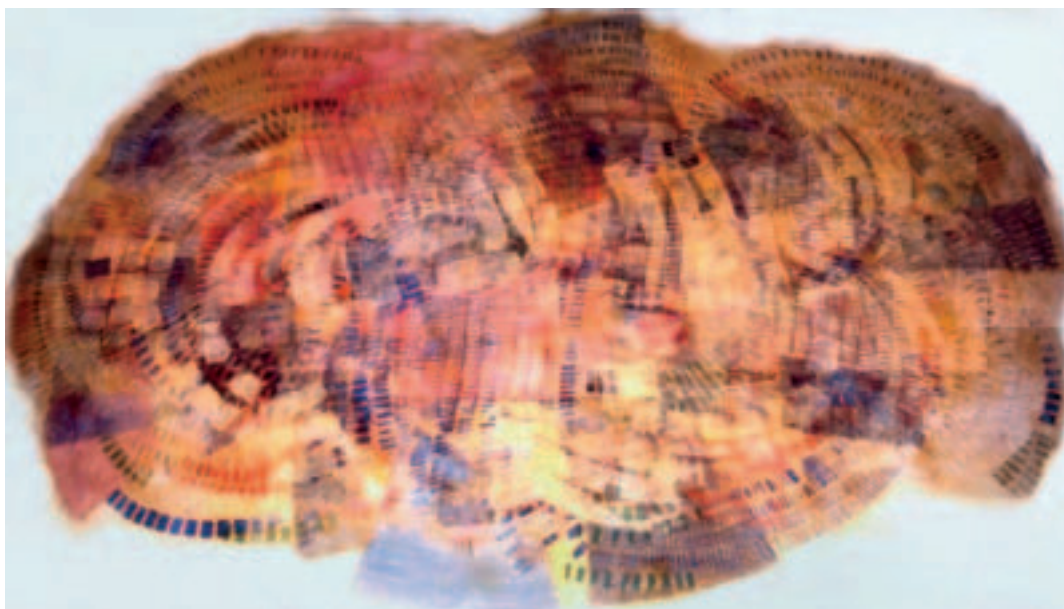


1. Pino Pascali, *Maternità*, 1964, Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Prima del restauro (da S. BONFILI, M.G. CASTELLANO, *L'intervento di restauro su Maternità di Pino Pascali*, «Bollettino ICR - Nuova Serie», 2, 2001, pp. 145-153, ill. a p. 146).

2. Pino Pascali, *Maternità*. Durante il restauro (*ivi*, p. 150).

3. Pino Pascali, *Maternità*. Dopo il restauro (*ibid.*).





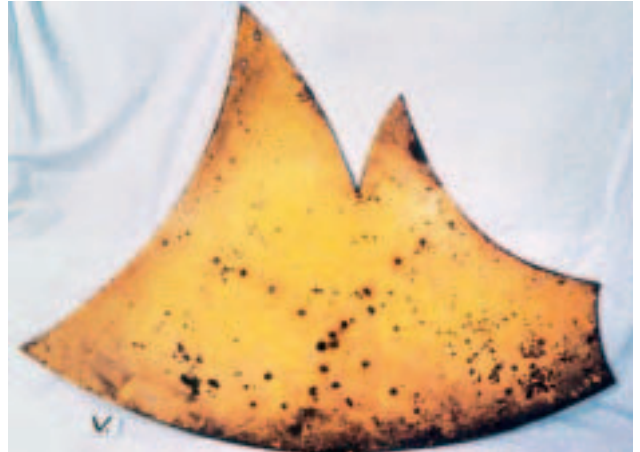
4. Tancredi Parmeggiani, *La Colomba*, 1958, cm 370 × 600, realizzata sul soffitto dell'omonimo ristorante veneziano, successivamente staccata e trasportata su tela, ora al Mart di Rovereto. L'opera presentava notevoli problemi di adesione dello strato pigmentato, a lavabile, sul sottostante fondo a tempera quindi numerose mancanze, l'integrazione è stata eseguita ad acquerello. L'intervento è stato condotto da chi scrive nel 1987.

5. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1952, Torino, Museo di Rivoli. Immagine degli anni Sessanta (da R. MAGGIO SERRA, *Chiudere e riaprire un museo. Dodici anni di lavoro nella Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro. Contributi al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea"* (Prato, 4-5 novembre 1994), a cura di S. ANGELUCCI, Firenze, Nardini, 1994, pp. 85-100, immagini pp. 295-297: ill. a p. 295).

6. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*. Particolare prima del restauro (*ivi*, p. 296).

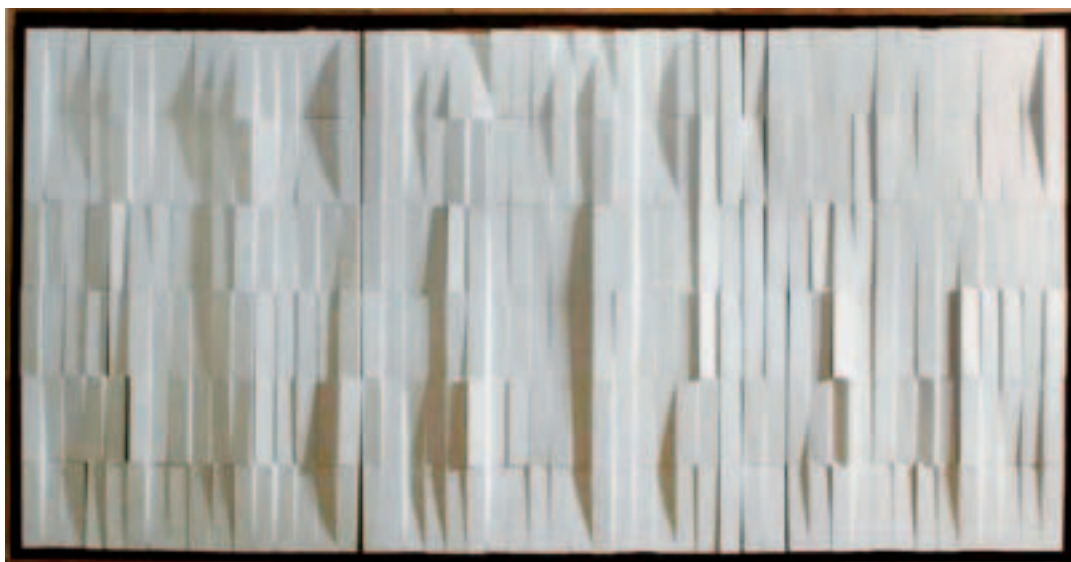
7. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*. Particolare della sabbiatura (*ibid*).

8. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*. Dopo il restauro (*ivi*, p. 297).





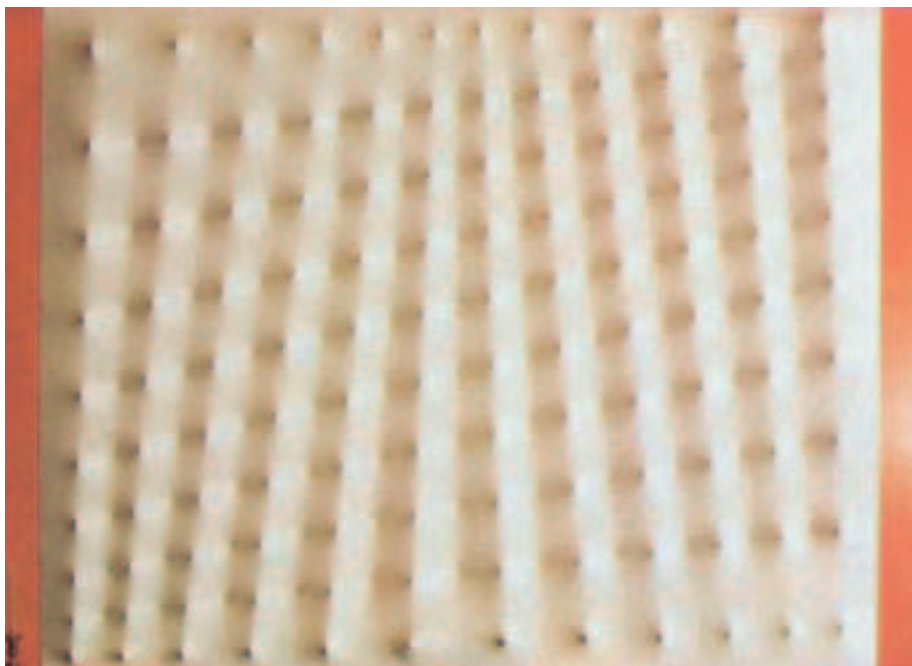
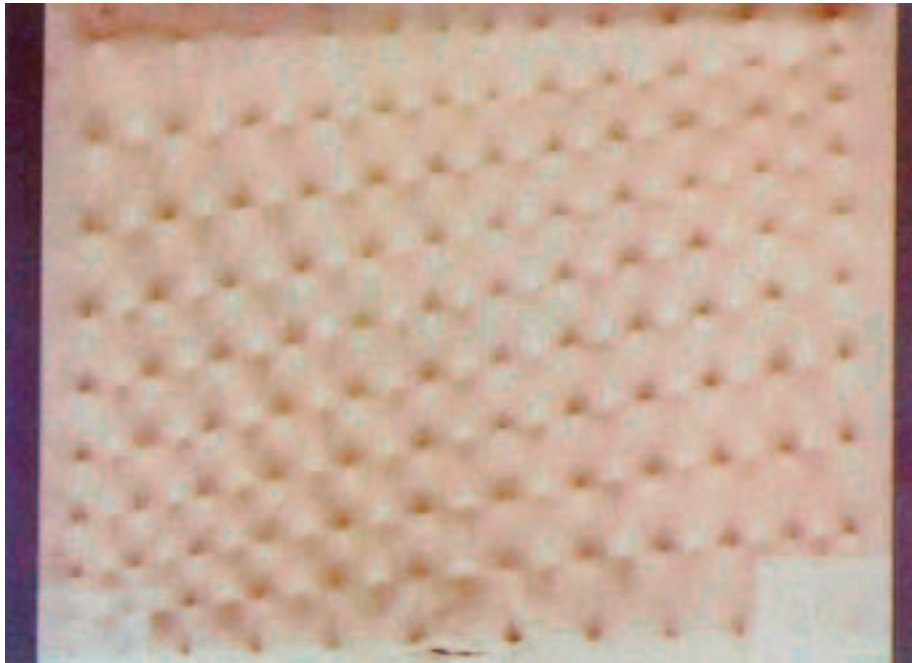


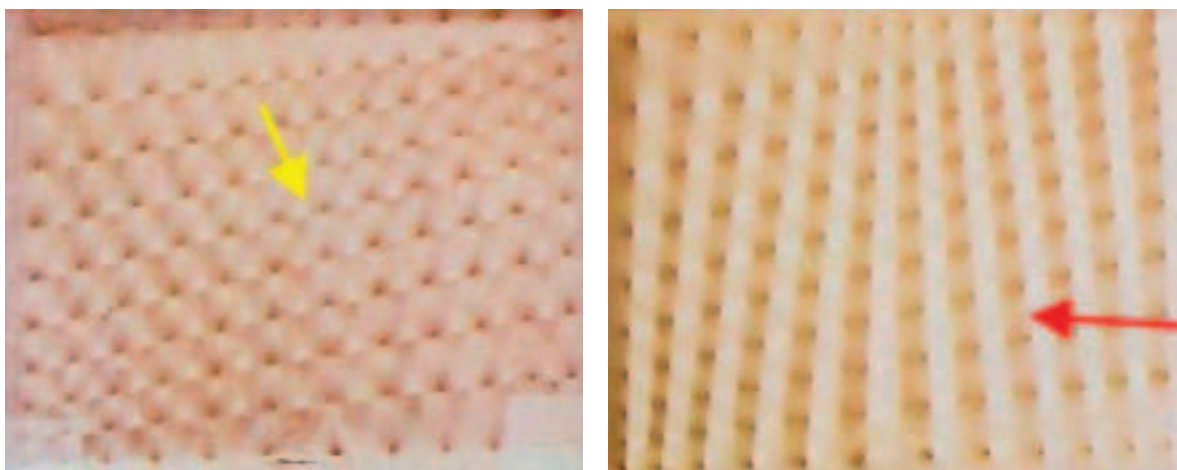


9. Gianni Colombo, *Strutturazione pulsante*, 1983, Suzzara, Galleria Civica di Arte Contemporanea. Prima del restauro (da G.C. SCICOLONE, L. CANCOGNI, *Strutturazione pulsante. Il restauro del movimento, della percezione complessa e del materiale*, in *Lo stato dell'arte. VIII Congresso Nazionale IGUC*, volume degli Atti (Venezia, Palazzo Ducale, 16-18 settembre 2010), Firenze, Nardini, 2010, pp. 507-516: ill. a p. 508).

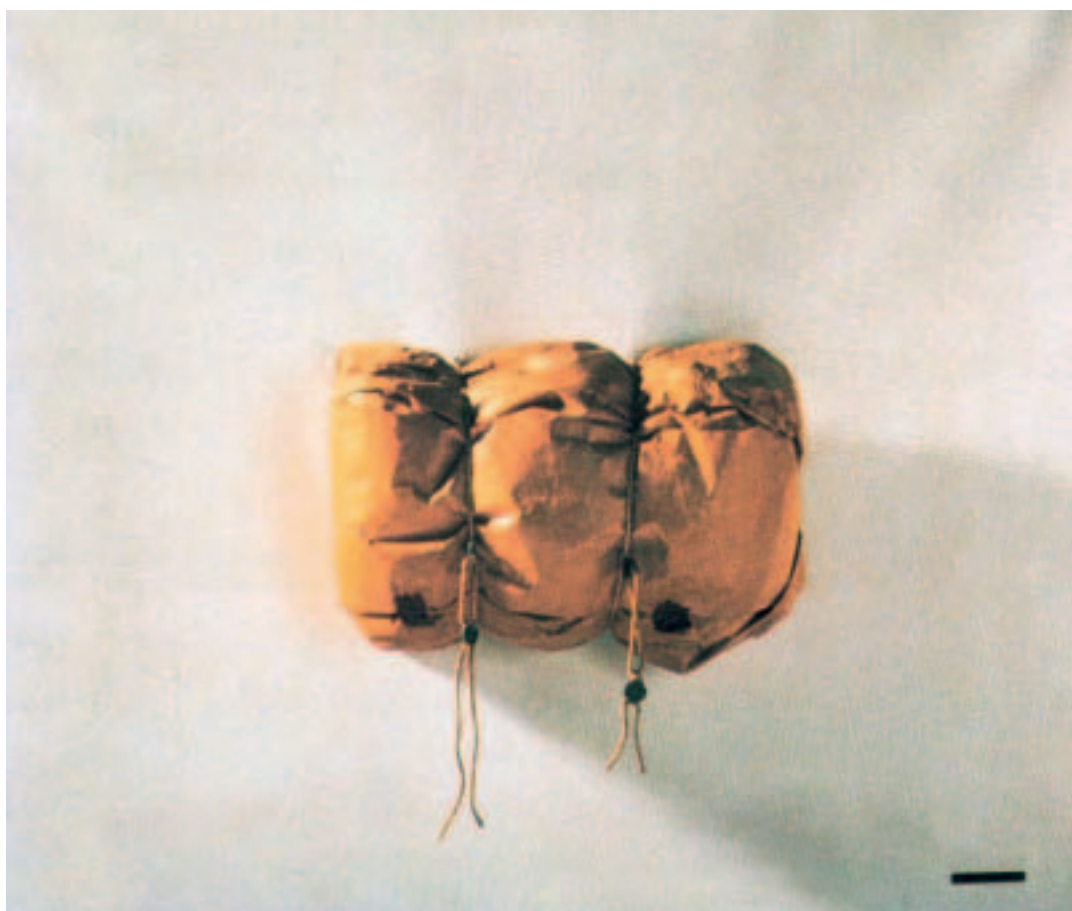
10. Gianni Colombo, *Strutturazione pulsante*. Durante il restauro (ivi, p. 512).

11. Gianni Colombo, *Strutturazione pulsante*. Dopo il restauro (ivi, p. 514).

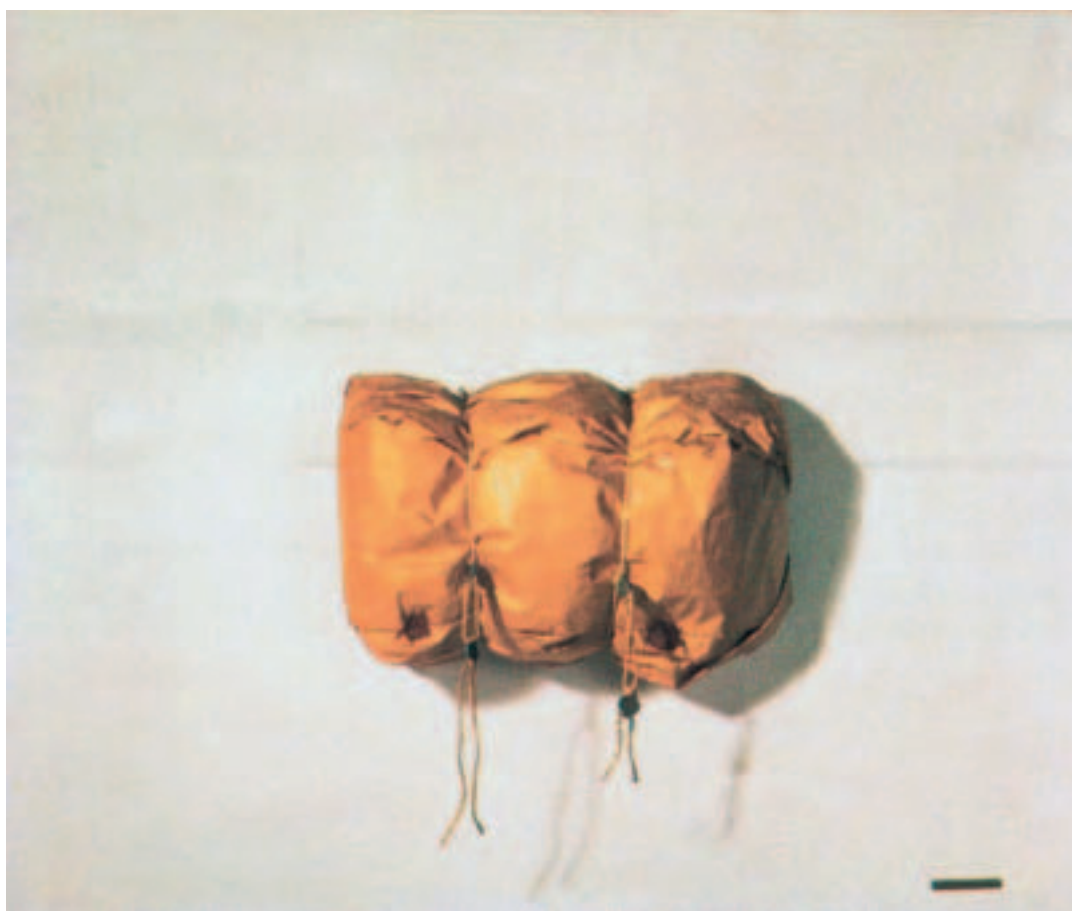




12. Enrico Castellani, *Superficie bianca*, collezione privata. Prima del restauro (da A. RAVA, *La conservazione delle opere d'arte contemporanee eseguite con materiali non tradizionali. Il caso del monocromo*, in *La conservazione e il restauro oggi*, Atti del Convegno (Ferrara 1991), 11: *Conservare l'arte contemporanea*, a cura di L. RIGHI, Bologna - Firenze, Istituto per i Beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna - Nardini, 1992, pp. 91-97: ill. a p. 102).
13. Enrico Castellani, *Superficie bianca*. Dopo il restauro (*ibid.*).
- 14 a-b. Enrico Castellani, *Superficie bianca*. Schema di illuminazione delle immagini (*ibid.*).



15. Piero Manzoni, *Achrome*. Durante il restauro (*ivi*, p. 110).



16. Piero Manzoni, *Achrome*. Dopo il restauro (*ibid.*).

danni nella rimozione degli interventi effettuati. Con un intervento eseguito sulla *Colomba* di Tancredi,<sup>21</sup> (fig. 4) ho potuto riscontrare l'effetto negativo di strati "protettivi" resinosi su di un'opera particolarmente debole, con fondo a tempera, e quindi la difficile rimozione di questo strato di superfetazione, operazione comunque indispensabile per diminuire l'instabilità fisica della pigmentazione. In questo caso l'integrazione è stata condotta ad acquerello lasciato a nudo, con buona pace di quanti vorrebbero, con il restauro, attrezzare le opere per le più audaci vicissitudini. La durata di un restauro è marginale se raffrontata a quanto potrà durare l'opera d'arte oggetto del restauro.

L'equivoco identificativo tra opera ed integrazione è tuttavia macroscopico nel famoso intervento su *Concetto spaziale*<sup>22</sup> – un'opera in metallo verniciato eseguita nel 1952 da Lucio Fontana (figg. 5-8), ora conservata al Museo di Rivoli – operazione condotta con la sabbiatura, dunque con la rimozione di tutto il colore, nonché con una nuova verniciatura di tutti i pezzi. Un intervento decisamente particolare che ha evidentemente valorizzato l'istanza progettuale rispetto all'istanza materiale dell'opera.

Sin qui niente di nuovo dato che anche in passato, per casi conservativi estremi, è stato utilizzato il "restauro dell'immagine" piuttosto che il restauro dell'opera; un caso famosissimo è quello del *Cenacolo* vinciano, per cui il Vasari ebbe a scrivere:

havendo veduto questo anno 1566 in Milano l'originale di Lionardo tanto male condotto che non si scorge più se non una Macchia abbagliata: onde la pietà di questo buon padre rendea sempre testimonianza in questa parte della virtù di Lionardo.<sup>23</sup>

ossia un autentico apprezzamento per una tra le innumerevoli copie antiche.<sup>24</sup> Tuttavia, nel caso del *Cenacolo* si è tenuta l'opera integra, anche nella sua

<sup>21</sup> Tancredi Parmeggiani, *La Colomba*, 1958, cm 370 × 600, realizzata sul soffitto dell'omonimo ristorante veneziano, successivamente staccata e trasportata su tela, ora al Mart di Rovereto. L'opera, eseguita a lavabile su di sottostante fondo a tempera, presentava notevoli problemi di adesione dello strato pigmentato e numerose mancanze, l'integrazione è stata eseguita ad acquerello senza alcun fissaggio finale. L'intervento è stato condotto da chi scrive nel 1987.

<sup>22</sup> Cfr. R. MAGGIO SERRA, *Chiudere e riaprire un museo. Dodici anni di lavoro nella Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro. Contributi al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea"* (Prato, 4-5 novembre 1994), a cura di S. ANGELUCCI, Firenze, Nardini, 1994, pp. 85-100: immagini a pp. 295-297.

<sup>23</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore e architetto Aretino: Di nuouo dal medesimo riuiste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' viui, & de' morti dall'anno 1550 infino al 1567: Secondo, et vltimo volume della terza parte. Nel quale si comprendano le nuoue Vite, dall'anno 1550 al 1567: Con vna breue memoria di tutti i più ingegnosi artefici che fioriscano al presente nell'Academia del Disegno in Fiorenza, et per tutta Italia, et Europa, & delle più importanti opere loro: Et con vna descrizione de gl'artefici antichi, greci & latini, & delle più notabili memorie di quella età, tratta da i più famosi scrittori*, in Firenze, Appresso i Giunti, 1568, pp. 558-559.

<sup>24</sup> Giampietrino (1520 ca), tela, cm 298 × 770, proprietà della Royal Academy di Londra in prestito al Magdalen College di Oxford, già Certosa di Pavia; Marco d'Oggiono (1500-1524), tavola, cm 121 × 268, Pinacoteca Nazionale di Brera, inv. 286; Marco d'Oggiono, già proveniente da Castel-

configurazione di rudere, mentre le copie sono state realizzate *ex novo* distintamente dall'originale.

Nel citato caso di Torino, quello di *Concetto spaziale*, il “restauro dell'immagine” è stata invece fatta direttamente sull'opera originaria: ecco qui la differenza con le migliori tradizioni del passato. Ora, quest'opera è originale o copia? Giorgio Bonsanti parlando di questo particolare intervento ha diplomaticamente stigmatizzato l'inconsapevolezza del curatore, citando le sue stesse parole:

il principio generale cui il Museo si è attenuto, è stato quindi quello di rispettare il più possibile l'esistente, pulendo, consolidando, riconnettendo parti eventualmente disgregate in modo da recuperare al massimo materiali e congegni,<sup>25</sup>

ossia qualcosa di diametralmente opposto rispetto a quanto effettivamente realizzato.

Su questa stessa linea d'intervento va annoverato anche un più recente intervento eseguito sulla *Strutturazione pulsante* di Gianni Colombo, del 1983. (figg. 9-11) La natura dell'intervento in questione si comprende molto bene con le parole degli stessi restauratori:

Dopo un lungo approfondimento sull'artista, grazie a chi lo conobbe e lavorò con lui, si è scelta la completa sostituzione dei mattoncini, con la stessa densità e, ovviamente, dimensione di quelli originali. Questo perché il “muro pulsante” deve avere una tonalità cromatica omogenea, per far scaturire nell'osservatore l'idea di un muro che respira. Si sono quindi sostituiti i mattoncini utilizzando dei pezzi espressamente realizzati. Si è comunque intervenuti sugli originali, pulendoli dai depositi di sporco di diversa origine. Dopo la pulitura si è rilevata una inevitabile differenza cromatica fra i diversi pezzi, dovuta al fatto che ormai col tempo lo sporco è penetrato in maniera disomogenea all'interno del polistirolo: l'accostamento tra i mattoncini originali con quelli nuovi evidenzerebbe una sostanziale differenza cromatica.<sup>26</sup>

In questo caso specifico varrebbe la pena di riflettere su come si sarebbe potuto tingere la materia integrativa, il polistirolo nuovo, così da accordarla a quella originale; invece si è scelto di sostituire totalmente la materia dell'opera, anche quella originale.

lazzo e distrutta nel 1943; Marco d'Oggiono (1515-1524), tavola, cm 260 × 549, Ecoen, Musée National de la Renaissance, inv. 781, deposito del Musée du Louvre; Girolamo Bonsignori (1500-1529), tela, cm 234 × 722, Museo Civico, Badia Polesine già collezione Famiglia D'Espagnac, già Abbazia di Santa Maria della Vangadizza; Anonimo (1550 ca), affresco, chiesa di Sant'Ambrogio, Ponte Capriasca (Svizzera); Giovanni Paolo Lomazzo (1560-1561), affresco, chiesa di Santa Maria della Pace, Milano, distrutta nel 1943; Giovan Battista Tarilli (1581), affresco, chiesa di San Donato, Sesto Calende (VA); Anonimo (1500-1599), tavola, Salocchi, Firenze; Anonimo (1500-1599), tela, cm 77 × 132, Ermitage, San Pietroburgo.

<sup>25</sup> Non il restauro dell'arte contemporanea ma il restauro contemporaneo dell'arte, cit., p. 71.

<sup>26</sup> G.C. SCICOLONE, L. CANCOGNI, *Strutturazione pulsante. Il restauro del movimento, della percezione complessa e del materiale*, in *Lo stato dell'arte. VIII Congresso Nazionale IGIC*, volume degli Atti (Venezia, Palazzo Ducale, 16-18 settembre 2010), Firenze, Nardini, 2010, pp. 507-516.

Potrebbe sembrare una semplice scelta materiale, tuttavia, in realtà, anche in questo caso, l'idea di fondo dell'intervento è stata quella di non avere alcuna distinzione tra materia originale e materia integrativa, ossia che opera e "restauro" fossero un tutt'uno. Un esempio dell'idea di riportare l'opera all'illusorio stato d'epifania, annullando il tempo-vita dell'opera. Non a caso i restauratori, nello stesso articolo, indicano la ricerca «della volontà dell'artista»<sup>27</sup> senza nessun approfondimento sugli altri interventi di restauro ad analoghe opere, come, per esempio, quelli presentati da Anna Barbara Cisternino<sup>28</sup> con analoghe problematiche.

Ma il ruolo dell'autore è un altro elemento intrigante nella valutazione dell'intervento di restauro. L'artista normalmente dovrebbe concludere il suo momento espressivo quando consegna l'opera al pubblico. Da qui la definizione ripresa anche da Brandi:

Un'opera d'arte, non importa quanto vecchia e classica, è attualmente e non solo potenzialmente un'opera d'arte quando vive in qualche esperienza individualizzata. In quanto pezzo di pergamena, di marmo, di tela, essa rimane (soggetta, però alle devastazioni del tempo) identica a se stessa attraverso gli anni. Ma come opera d'arte essa viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente.<sup>29</sup>

Se l'artista interviene nuovamente su un'opera, non può che farlo in modo creativo, "rifacendo" e non "restaurando" l'opera originale. Per questo è molto diffusa la convinzione che anche se l'autore sia in vita il suo intervento sull'opera dovrebbe essere sconsigliato.

Tuttavia quando il "restauratore" effettua un riferimento ideale con l'artista, tale da renderlo "artista" esso stesso, è probabilmente peggio. Il ruolo del restauratore dovrebbe essere, infatti, quello di mettere a fuoco «il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro»,<sup>30</sup> ossia quello di intervenire sul degrado, senza annullarlo, mai quello di intervenire direttamente sull'opera per l'effimero intento di raggiungere la sua espressività originale.

Pensare che per questo delicato aspetto Brandi era stato preciso quanto perentorio nel definire questi pericoli:

La confusione fra tempo extratemporale o interno dell'opera d'arte e tempo storico del riguardante, diviene assai più grave e dannosa quando si produce – e si produce quasi sempre – per le opere dell'attualità stessa in cui viviamo; per le quali sembra legittima e inderogabile quella consustanzialità alle aspirazioni, ai fini, alla moralità e alla socialità dell'epoca o di una certa frazione di questa, che deve riconoscersi

<sup>27</sup> Ivi, p. 507.

<sup>28</sup> Cfr. *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"*, cit., pp. 191-195; *La conservazione dell'arte cinetico-visuale alla Galleria d'arte moderna di Roma*, in *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea*, cit., pp. 183-187.

<sup>29</sup> J. DEWEY, *Art as experience*, New York, Minton, Balch & C., 1934, trad. it. di C. Maltese, *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, p. 130.

<sup>30</sup> C. BRANDI, *Teoria del restauro*, cit., p. 6.



legittima, ma non perentoria, solo se sentita dall'artista come premessa all'atto di individuazione simbolica dell'oggetto. Comunque al di fuori di quella sfera liminare del processo creativo, non può ricercarsi né richiedersi all'artista moderno più che a quello antico... È il restauro di ripristino, che vuole abolire quel lasso di tempo.<sup>31</sup>

In realtà, c'è di più su cui riflettere: dato che il polistirolo è stato sostituito da polistirolo e la vernice colorata è stata sostituita da vernice colorata, potrebbe sembrare una "semplice" sostituzione di materiali, e invece, probabilmente, siamo di fronte al concetto di "riparazione", ossia un fenomeno legato alla sola materialità del manufatto.

Una tendenza, questa, che risulta allarmante proprio perché in conflitto con l'idea stessa del restauro, perlomeno così come si è definito in Italia, quindi in grado di inquinare la cultura stessa di quest'ultimo; non a caso questa attenzione alla materia dell'opera la troviamo, oggi, non solo nel "restauro" dell'arte contemporanea ma anche nel restauro in generale. La legislazione italiana prevede oramai comuni profili formativi per chi restaura un paramento lapideo e per chi restaura un dipinto murale – sia esso anche di Leonardo –, diversi invece da chi restaura i dipinti su tela e tavola.<sup>32</sup> È evidente che la struttura del materiale è considerata prevalente rispetto alla struttura pittorica, anche a sfregio della considerazione tecnica che il carbonato di calcio non è il legante di tutti i dipinti murali.

È indiscutibile che gli interventi qui citati siano, di fatto, per nulla riconoscibili e per nulla reversibili, proprio perché in loro è nulla la differenza tra opera ed intervento successivo, un po' come accadeva in passato per le grossolane ridipinture.

Proprio a queste erano riferite le catastrofiche parole del Milizia, ossia alla mancata distinzione tra i materiali di restauro e quelli originali dell'opera, una consapevolezza che arriverà, come abbiamo visto coll'Edwards, ma qualora questa consapevolezza venisse meno, anche oggi, sarebbero logiche analoghe perplessità; in questo senso possono essere lette le parole di Achille Bonito Oliva<sup>33</sup> e di Alberto Burri,<sup>34</sup> che in più occasioni hanno espresso il loro dissenso al restauro dell'arte contemporanea.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 24-26.

<sup>32</sup> Cfr. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Decreto 26 maggio 2009, n. 87, *Regolamento concernente la definizione dei criteri e livelli di qualità cui si adegua l'insegnamento del restauro, nonché delle modalità di accreditamento, dei requisiti minimi organizzativi e di funzionamento dei soggetti che impartiscono tale insegnamento, delle modalità della vigilanza sullo svolgimento delle attività didattiche e dell'esame finale, del titolo accademico rilasciato a seguito del superamento di detto esame, ai sensi dell'articolo 29, commi 8 e 9, del Codice dei beni culturali e del paesaggio*, «Gazzetta Ufficiale», n. 160 del 13 luglio 2009. In particolare si veda l'allegato B, "Percorsi formativi professionalizzanti": "1, Materiali lapidei e derivati; superfici decorate dell'architettura; 2, Manufatti dipinti su supporto ligneo e tessile, Manufatti scolpiti in legno, Arredi e strutture lignee, Manufatti in materiali sintetici lavorati, assemblati e/o dipinti".

<sup>33</sup> Cfr. A. BONITO OLIVA, *Ma l'artista di oggi non è eterno. Attorno all'arte contemporanea esiste un atteggiamento troppo sacrale e protettivo. Il restauro, per esempio, ne è una prova*, «La Repubblica», 1° marzo 2000, p. 50.

<sup>34</sup> Cfr. G. BONONI, A. LAZZARIS, *La gran risata di Alberto Burri e la timida studentessa*, «Titolo», 24, autunno 1997, articolo 06, <http://www.undo.net/it/rivista/titolo>.

Il problema del restauro non è mai l'intervento in se stesso ma la lettura dell'opera da cui l'intervento deriva; nel contemporaneo, data la complessità di una lettura tridimensionale, può risultare più difficile questa operazione, ma certamente non impossibile. Circa queste difficoltà di lettura cito, a titolo d'esempio, una documentazione singolare, con luce opposta tra prima e dopo il restauro,<sup>35</sup> (figg. 12-14) oppure una luce di diversa incidenza sempre tra prima e dopo il restauro,<sup>36</sup> (figg. 15-16) ossia quanto di più avulso rispetto alla natura dell'opera.

Proprio per la natura tridimensionale dell'arte contemporanea varrebbe la pena di attrezzare le collezioni con un idoneo sistema di documentazione; la fotogrammetria, per esempio, potrebbe essere molto utile per qualsiasi lettura delle vicende conservative dell'opera.

Riprendendo il paragone tra grossolane ridipinture del passato e le nuove sostituzioni attuali, si deve rilevare che, se in passato si tendeva semplicemente a sovrapporre nuovo materiale all'opera originale, ora si sostituisce completamente tutto il materiale, proprio per l'idea che polistirolo è uguale a polistirolo. Siamo quindi probabilmente di fronte al "restauro materialista".

Concludo, ribadendo l'importanza della reversibilità e della riconoscibilità dell'intervento o, in modo più preciso, la distinzione tra opera ed intervento è principio che non può essere ignorato nella cultura del restauro. Quando non si sia certi della reale possibilità di reversibilità del proprio intervento rispetto all'opera originale, molto meglio sarebbe, umilmente, astenersi. L'astensione dall'intervento sarebbe quindi il miglior sprono alla ricerca, con sperimentazione su modelli, in base ai quali individuare possibili operazioni in grado di soddisfare i citati principi del restauro.

Altri casi potrebbero essere correlati a questi ma già questi, data la loro rilevanza, dovrebbero essere sufficienti per aprire un confronto, magari animato. Sarebbe sempre meglio che il silenzio senza discussione.

<sup>35</sup> Cfr. A. RAVA, *La conservazione delle opere d'arte contemporanee eseguite con materiali non tradizionali. Il caso del monocromo*, in *La conservazione e il restauro oggi*, Atti del Convegno (Ferrara 1991), II: *Conservare l'arte contemporanea*, a cura di L. RIGHI, Bologna - Firenze, Istituto per i Beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna - Nardini, 1992, pp. 91-97. In questo caso l'opera è *Superficie bianca* di Enrico Castellani (collezione privata); le immagini sono a p. 102.

<sup>36</sup> Cfr. *ivi*, p. 110. In questo caso l'opera è *Achrome* di Piero Manzoni.

Fotolito Lucenti - Padova  
Finito di stampare nel mese di settembre 2012  
per conto della casa editrice Il Poligrafo srl  
presso la THONO di Chirignago (Venezia)