

English Abstract

As the discussion upon the preservation of modern architecture started at the beginning of the 1980s, a new preservation issue seemed to arise in relation to the difficulties posed by the conservation of modern materials and of building techniques. According to some, the problem was without solution and, therefore, it required a new methodological and theoretical framing. The tendency was, therefore, to isolate this matter from the broader context of 'traditional' preservation and to build an *ad hoc* conceptual approach. A revised form of 'stylistic restoration' applied to modern architecture was offered as a 'short cut' to bring the buildings back to their 'original splendor', but not to preserve and reveal their true historic and artistic values. Nonetheless, this approach has met a great success, among the specialists and the public, being easy to spend and to communicate.

In the artistic realm the situation is different as the approach to the preservation of contemporary works of art is culturally more mature.

This paper illustrates both conditions, comparing preservation experiences applied to modern and contemporary art and architecture, and investigates the dynamics of their appreciation which affect, more than any other variable, the transmission of modern cultural heritage.

Introduzione

Quando, all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, si aprì il dibattito sulla tutela delle espressioni figurative contemporanee, sembrò profilarsi un problema di restauro nuovo che poneva questioni di natura applicativa apparentemente insormontabili e che, secondo alcuni, richiedeva un'impostazione teorico-metodologica diversa da quella 'tradizionale'; la questione, però, fu affrontata in modo diverso nei vari ambiti artistici. Al restauro dell'arte e, in particolare, dell'architettura contemporanea, si diedero poi varie definizioni - quale restauro 'del Moderno', 'del nuovo', 'del Contemporaneo', 'del passato recente' oppure 'del Novecento' - locuzioni emblematiche della tendenza ad isolare la questione dal più ampio contesto disciplinare, ma senza valide motivazioni¹. Si trattava, effettivamente, di affrontare una 'rivoluzione copernicana' nel restauro? A distanza di oltre trent'anni da quelle prime prese di posizione si nota che, nonostante l'innegabile complessità della questione, non si è verificato alcun ribaltamento teoretico. La presunta necessità di una riflessione 'specifica' ha, invece, ridato slancio a quelle tendenze retrospettive e ripristinatorie che, sempre presenti, hanno incontrato qui un rinnovato vigore, favorite dal malinteso potenziale figurativo che contraddistingue l'architettura contemporanea, spesso considerata per il suo valore astrattamente iconico, e dalla sua

apparente inconsistenza storica, valutata su base meramente cronologica. Inteso come ritorno alla condizione primitiva, considerata predominante o di valore 'superiore', e non quale conservazione e rivelazione dei valori oggi esistenti, l'intervento sul moderno, nella forma del ripristino, trova appiglio nella sensibilità contemporanea perché rende il manufatto più facilmente, e superficialmente, godibile e consumabile. A conti fatti, e contrariamente alle premesse iniziali, l'intervento sull'architettura contemporanea resta, dunque, svincolato dal carattere dell'oggetto considerato: di contro, esso è strettamente dipendente dalle aspettative che la nostra civiltà proietta sugli oggetti e sui simboli del passato, mettendo a nudo il debole rapporto che essa instaura con i valori di memoria e spirituali². Il che riconduce proprio al fondamento ermeneutico del restauro che spiega come un approccio o una tendenza in questo campo si motivi con i tempi e i modi con cui si manifesta il giudizio critico espresso dall'osservatore.

Se si tratta di architetture recenti, infatti, l'atto critico che comporta il riconoscimento di un valore si mostra quale 'passaggio' affrettato, infestato di luoghi comuni, legato a riferimenti 'storici' privi di verifica, oltre che condotto al di fuori dell'opera stessa la quale, invece, a maggior ragione richiederebbe un *surplus* d'attenzione. La questione non è di poco conto poiché, per

affrontare con equilibrio e chiarezza concettuale problemi affatto nuovi e complessi, è necessaria una notevole capacità critica e tecnica, oltre che un'acuta sensibilità storica.

In altri contesti figurativi la situazione può dirsi, invece, diversa e più matura rispetto all'approccio alle architetture contemporanee. Il restauro dell'arte contemporanea e della cinematografia appaiono, ad esempio, ben più avanzati nell'esercizio critico, oltre che allenati ad affrontare una realtà per certi versi più ostica rispetto all'architettura. A fronte di molti veri restauri di opere d'arte contemporanea, in architettura se ne contano ancora pochi, così che il discorso sul restauro dell'architettura contemporanea appare ancora tutto da affrontarsi.

Questo contributo intende illustrare le posizioni nell'uno e nell'altro ambito di restauro, dell'arte e dell'architettura contemporanea, confrontandone le esperienze al fine di valutare quali di queste siano effettivamente fondate su presupposti validi e dove, invece, i condizionamenti extradisciplinari pesino più del dovuto.

Un ambito 'sostanzialmente' nuovo

L'avvento dell'industrializzazione provoca un profondo mutamento in tutte le espressioni artistiche del Novecento che investe la qualità materiale dei prodotti artistici e scardina dalle fondamenta il concetto tradizionale di 'arte'

Fig. 1 - Senza titolo (*Scultura che mangia*), G. Anselmo (1968), pietra e lattuga, collezione del Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Parigi. L'opera si 'sostanzia' di una lattuga che, costituendo una parte essenziale alla comprensione dell'opera, va sostituita quotidianamente (da O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 69).



Fig. 2 - *Helena*, Marco Evaristti (2000), dieci frullatori, acqua e pesci rossi vivi, Trapholt Art Museum, Kolding (Danimarca). L'opera consiste nel lasciare gli elettrodomestici a disposizione dei visitatori che possono decidere se far partire il frullatore e far morire i pesci rossi, mirando a colpire le coscienze sul tema della pena di morte. A questa, l'artista intende far seguire un'altra opera, ancora più macabra, che consisterà nell'allestire un enorme acquario con dentro pesci rossi ai quali verrà dato in pasto il corpo di Gene Hathorn, condannato a morte ad Austin, Texas. Il detenuto e l'artista hanno stabilito insieme che, dopo l'esecuzione della sentenza, il corpo del defunto verrà affidato ad Evaristti per installare l'opera (da <http://www.rebelart.net/diary/wp-database/uploads/2008/evaristti1.jpg>).



e di 'figura'. Buona parte della ricerca e della produzione artistica del Novecento è, infatti, imperniata sul valore ideologico e metaforico attribuito ai materiali, al manufatto, alla sua condizione fisica o al gesto creativo stesso: quanto più la materia è autonomamente connotata tanto più l'opera allude a concetti astratti. Secondo le parole di Joseph Kosuth, "*dopo Marcel Duchamp tutta l'arte è concettuale*", e tale risulterà persino quella realizzata con materiali tradizionali. Si pensi ad espressioni artistiche come la *eat art* che impiega materiali commestibili, il *ready made* che si compone di oggetti della vita quotidiana³, la *performance art* che consta dell'atto formativo stesso che compie l'artista, la cosiddetta *land art* dove l'artista dà forma al paesaggio, oppure ad espressioni di 'arte cinetica' basate sull'assemblaggio di parti meccaniche⁴. Con lo spostamento dell'attenzione verso una materialità intrinseca all'oggetto, l'espressione figurativa contemporanea ha conosciuto un processo senza ritorno, ancora ben lungi dall'esaurirsi, se si guarda ad esperienze estreme qual è la *body art* dove 'materia' dell'opera è il corpo umano stesso, oppure alla *burn art* che propone il fuoco quale agente formativo. L'arte non imita più la realtà ma tende a coincidere con essa, così che l'opera si sostanzia dell'idea e la materia assume un ruolo espressivo e metaforico essenziale. Un'analogia trasposizione del significato artistico

nella consistenza fisica è riconoscibile anche in architettura, dove caratteristiche e uso dei materiali esprimono un nuovo modo di costruire. Anche qui il legame stabilitosi fra creazione artistica, produzione industriale e principi di meccanizzazione diventa fondativo. L'impiego di materiali e tecniche costruttive innovative consente di plasmare lo spazio in modo del tutto nuovo; leggerezza e razionalità delle forme, sottigliezza ed essenzialità delle strutture, trasparenza e brillantezza delle superfici si sostituiscono a massa, peso, spessore, densità e opacità che connotano la qualità e la resistenza dell'architettura tradizionale. Proprio per la sua intima natura, quindi, l'architettura moderna sembrerebbe condannata a scomparire fisicamente sia perché carente di originalità e rarità *in quanto riproducibile*, sia perché 'difettosa' e priva di magistero *in quanto sperimentale*, sia perché poco durevole *in quanto intenzionalmente transitoria*, sia perché votata al deperimento *in quanto fragile*. Su questi 'luoghi comuni' si è attestata una critica dell'architettura contemporanea di fatto 'derivata' da criteri ad essa esterni ed estranei. L'attribuzione di un'accezione negativa al carattere fisico del moderno costituisce, infatti, una contraddizione in termini: fra l'esasperata materialità che dimostra l'architettura contemporanea e l'astrazione dei concetti ad essa sottesi non v'è, infatti, contraddizione ma semplice antinomia.

Anche in architettura, quindi, riconoscere il ruolo espressivo della materia, *quale testimonianza e luogo dell'epifania dell'immagine* - avrebbe detto Cesare Brandi - diviene l'atto fondativo di una corretta comprensione critica dell'opera. La 'fragilità' del manufatto contemporaneo costituisce, quindi, una condizione intrinseca e imposta che non va colta, nel senso pratico, quale ostacolo poiché il carattere fisico del moderno non è un 'disvalore' da correggere ma il luogo ove si manifesta l'essenza della sua espressività e creatività. Un approccio più attento e meno semplicistico ha, invece, consentito di lavorare sulle opere d'arte contemporanea analizzando e interpretando criticamente la relazione fra significato e materialità delle opere piuttosto che operando distinzioni fondate sulla fragilità, sulla vulnerabilità oppure sulla presunta 'difettosità' dei materiali e delle tecniche impiegate, come si è invece voluto fare in architettura. Appurato che l'opera d'arte contemporanea è un oggetto 'sostanzialmente nuovo', gli esperti hanno subito cercato di riversare tale comprensione nella sua conservazione e nel suo restauro piuttosto che nel ripristino. Sostanziali e fondativi contributi in questa direzione provengono, in particolare, da Heinz Althöfer⁵, critico d'arte tedesco, esperto di arte moderna e contemporanea e direttore del *Restaurierungszentrum* di Düsseldorf, e da Michele Cordaro, che fu raffinato critico d'arte

e direttore dell'Istituto Centrale del Restauro. Entrambi distinguono fra l'arte contemporanea che si propone in un ambito tendenzialmente tradizionale (fatta con colori tradizionali, tela, carta), quella che ricorre a materiali fortemente eterogenei, trovati, forgiati o assemblati, e l'arte che si avvale di particolari meccanismi (come l'arte cinemata oppure la *computer art*)⁶; si aggiungano, poi, le opere concettuali che prescindono da una precisa 'oggettualità', come la *performance art*, e quelle che prendono forma nel processo formativo stesso o nell'esperienza dello spettatore, come le installazioni e le opere 'gestuali'. La 'materia' dell'opera, in questi casi, s'identifica con l'atto stesso del creare, cui partecipano anche il contesto in cui si esplica il processo formativo. Althöfer ha, inoltre, introdotto il concetto di 'dualismo complementare' per spiegare le varieghe espressioni artistiche dell'oggi dove si associano, e si escludono, tendenze opposte, per un verso volte all'inalterabile perfezione - detta 'durezza acrilica' - e, per l'altro, al progressivo degrado, ovvero alla 'metamorfosi perenne'⁷. Le prime manifestano materialità ossessiva e perfezione delle forme, ad esempio nei monocromi; le altre ostentano la perdita, più o meno graduale, di materia e di forma, perseguita anche attraverso l'induzione al deperimento della sostanza tangibile. Ecco, quindi, che la tendenza alla deperibilità e alla transitorietà, già incontrata in architettura, nell'arte assume un carattere

ancora più estremo che, però, viene riconosciuta quale importante premessa al riconoscimento del significato artistico dell'opera⁸. La corretta comprensione del ruolo espressivo dei materiali costitutivi del manufatto occupa, dunque, un ruolo centrale nell'elaborazione critica di qualsiasi forma artistica del Novecento. Da essa deriva l'assoluta necessità di un avvicinamento fisico all'oggetto e di una sua indagine diretta, libera da pregiudizi, attenta, sensibile e scientifica. Si tratta di un'indicazione di metodo che, senza troppe trasposizioni, tornerebbe utilissima nell'affrontare analoghi problemi in architettura. Si consideri, ad esempio, che materiali e sistemi costruttivi moderni possono essere riordinati in tre categorie identificative: quelli di matrice tradizionale ma modificati nei processi produttivi con prestazioni nuove e diverse adatte a nuovi impieghi, come laterizio, pietra, intonaco, vetro, legno; altri, come l'alluminio, provenienti da settori produttivi diversi e poi convertiti all'edilizia dopo la rivoluzione industriale; quelli assolutamente nuovi, come calcestruzzo e plastiche, che sono frutto della ricerca e del progresso industriale. Se, dunque, nell'apprezzamento del manufatto architettonico gioca a favore la sussistenza di una pur effimera materialità (inevitabile per il fatto di offrirsi quale 'riparo'), nel caso dell'opera d'arte, dove la consistenza fisica può scomparire del tutto, invece pesa il carattere

oggettuale, che agevola il formarsi di un senso affettivo e di proprietà. L'oggetto d'arte, infatti, trova ragione d'essere solo se posto nel contesto di un circuito di apprezzamento, artistico, culturale o economico così che - pur 'valendo' - esso potrebbe anche non esistere se non fruito; ne consegue che il formarsi di un mercato ne garantisce, pur entro inevitabili fluttuazioni, attenzioni e cure conservative. Ciò non accade con l'architettura, dove alla funzione è riconosciuta un'importanza prevalente, a volte esclusiva, sul valore storico-artistico del manufatto.

L'intervento sull'architettura contemporanea: un quadro sintetico⁹

Sollevalo a metà degli anni Ottanta del Novecento in termini di drammatica urgenza, l'intervento sull'architettura moderna prende forma quale 'eroica battaglia' contro la minaccia che insidia le icone moderniste, tornate alla ribalta della storiografia architettonica dopo gli anni d'oblio successivi alla Seconda Guerra Mondiale. A catalizzare l'approccio non è stato, dunque, quel preventivo riconoscimento del valore storico e architettonico che dovrebbe precludere all'atto metodologico del restauro ma la scoperta d'un patrimonio che stava platealmente perdendo forma e compiutezza nonostante la giovane età. Quel grido d'allarme ha aperto la strada ad una deliberata riconquista della 'forma primitiva'. Al pericolo di una perdita

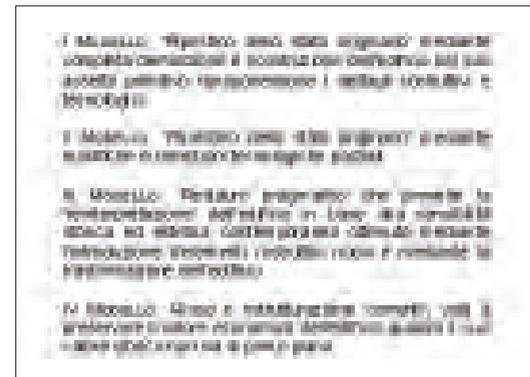
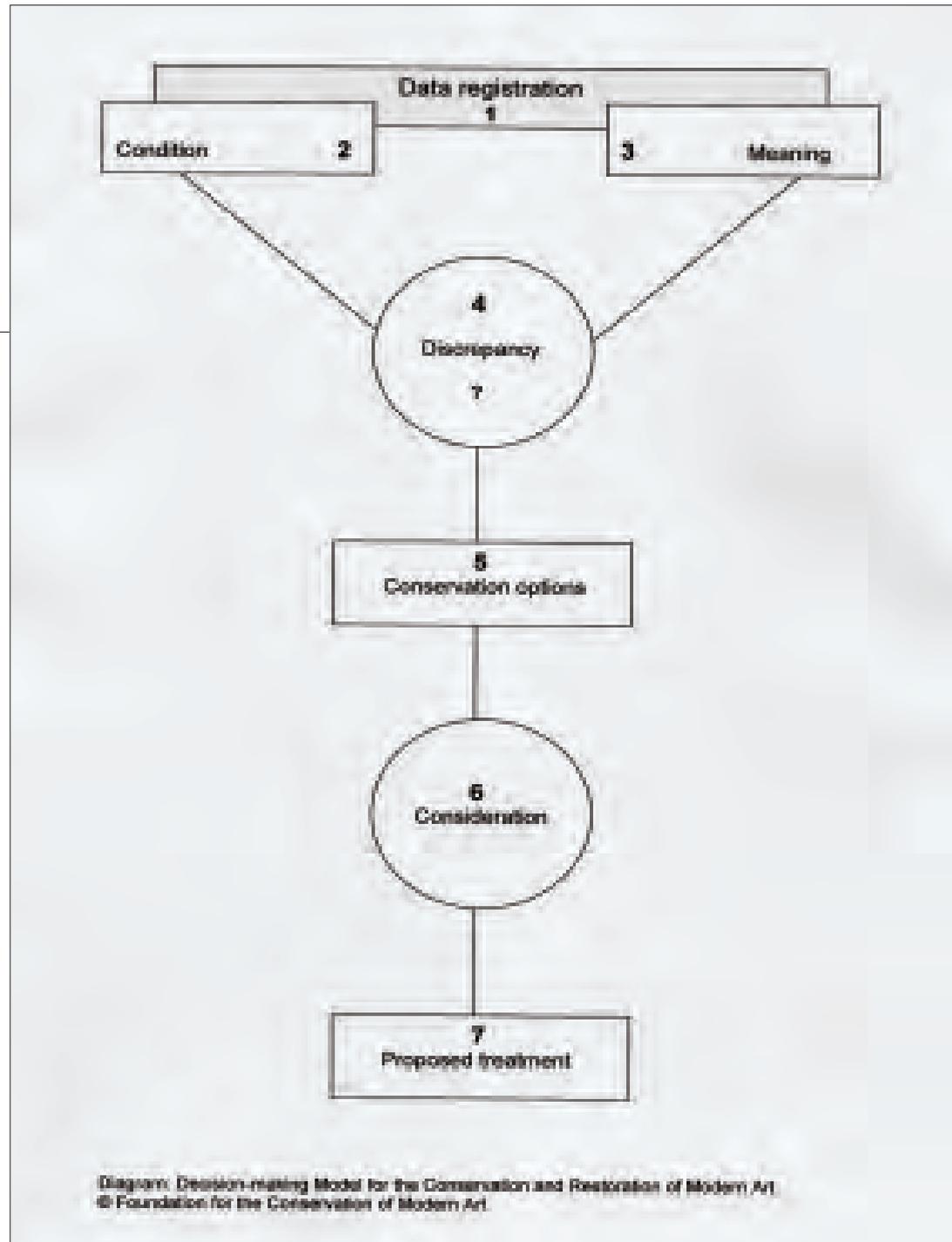


Fig. 3 - I quattro 'modelli' di restauro, applicabili ad un edificio contemporaneo, individuati dal Docomomo; le tipologie d'intervento si differenziano in base alla relazione fra il tenore di esteticità e di storicità riconosciuto all'edificio e le sue 'prestazioni' funzionali (relazione dattiloscritta per il convegno del 1992).

Fig. 4a/b - *Dinamismo di cavallo in corsa + case*, U. Boccioni (1923 circa), collezione Peggy Guggenheim di Venezia. La scultura dopo lo smontaggio dell'elemento 'case', aggiunto negli anni Cinquanta del secolo scorso (a), e dopo il recente restauro a cura di Sergio Angelucci (b). L'intervento è stato preceduto da una serrata riflessione sul valore dell'elemento 'case' nel contesto della composizione, poi rimontato nonostante si trattasse di una parte 'non d'autore' (da ANGELUCCI, *Umberto Boccioni. Dinamismo di un cavallo in corsa + case. Un restauro "critico"*, in "Rivista di Arte e Critica", 1995, III, Roma, pp. 18-22).



Fig. 5 - The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art, Foundation for the Conservation of modern Art, 1997-1999 (© 1999, Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage).



irrimediabile, molti storici dell'architettura e architetti progettisti hanno, infatti, reagito in modo pragmatico e istintivo assecondando l'aspirazione a riconquistare l'immagine primigenia offuscata dal tempo e dal degrado. Il ricorso al ripristino, alla ricostruzione di ciò che non esiste più, oppure all'esecuzione 'differita' di quanto è rimasto sulla carta in forma di progetto, esprime l'esigenza di soddisfare un godimento estetico contingente e 'serve' solo a scopi funzionali, economici, politici e ideologici. Quando, fra il 1988 e il 1989, su iniziativa di un gruppo di architetti-professionisti appartenenti al Politecnico di Delft si forma il Docomomo (International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Neighbourhoods and Sites of the Modern Movement), esistono già le premesse per la diffusione di un atteggiamento retrospettivo e tecnicista, tutto nordeuropeo ed estraneo al restauro vero e proprio. Forti del principio che l'intervento sull'architettura moderna debba costituire un'esperienza diversa rispetto a quello sull'antico, i membri di quell'associazione scartavano apoditticamente principi e metodi del restauro tradizionale ritenendoli inadatti a risolverne le questioni tecniche e applicative. Dal carattere materiale e costruttivo dei manufatti e da non verificati limiti disciplinari del restauro 'tradizionale', hanno quindi fatto derivare *tout court* l'impossibilità di conservare materialmente tali manufatti e la necessità di rivolgersi al

ripristino e alla sostituzione per perpetuare l'immagine primitiva, da mantenersi integra, perfetta e rassicurante. Diretta conseguenza di questo approccio è la messa in campo di una prassi tutta tesa a far rivivere l'oggetto, non importa se attraverso un simulacro o una copia, osservando un metodo che appartiene più alla progettazione del nuovo che al restauro (analisi storica / elaborazione progettuale / definizione tecnologica piuttosto che studio / riconoscimento / tutela). A ciò si aggiunga che alla 'conoscenza scientifica', condotta attraverso una mera documentazione, catalogazione e inventariazione del manufatto, si affida l'infalibile garanzia filologica dell'intervento: rilevato, schedato, analizzato e documentato l'oggetto, ci s'illude di averne imbrigliato il significato che starebbe tutto nell'immagine: esso può, quindi, non esistere più materialmente, anche perché la sua copia risulta più utile e spendibile per un consumo immediato. Il passo verso l'empirica costruzione di un dogma tecnico-scientifico è stato breve. Adottando un'insolita 'inversione di metodo', dalla prassi si è risaliti ad un paradigma teorico che, nel clima d'incertezza che inizialmente caratterizzava il settore, avrebbe garantito una sedicente e autoreferenziale 'conservazione'. Su questa scorta, il Docomomo proporrà uno schema operativo 'logico', a garanzia d'un percorso 'conservativo' sicuro, che consentirà

all'associazione di raggiungere un diffuso e immediato successo internazionale, dovuto anche ad un'efficiente attività divulgativa e convegnistica.

Non altrettanto evidente appare il fatto che rifare senza mezzi termini non significa 'salvare il significato' del manufatto ma tradirlo. L'abbandono del rispetto per l'autenticità materiale quale principio cardine che salda la dimensione storica al piano estetico e semantico, ha segnato - in questo e in altri contesti del restauro architettonico - l'uscita immediata da un tracciato disciplinare consolidato e, ancor più, dal rispetto storico-testimoniale dell'oggetto. Adottando una diversa e più critica prospettiva si scoprirebbe, infatti, quanto la vulnerabilità di tante opere contemporanee derivi solo in parte dalla, pur innegabile, fragilità fisica e quanto, invece, essa sia una conseguenza della sovraesposizione all'uso che, abbinata ad una sistematica assenza di manutenzione, rende esponenziale il progredire di un invecchiamento già di per sé rapido.

Il restauro delle opere contemporanee nei diversi ambiti artistici

In condizioni non dissimili, ma da inquadrarsi in un contesto culturale ed economico diverso da quello dell'architettura, il restauro dell'arte contemporanea ha goduto di un'elaborazione serrata e metodologicamente corretta che ha permesso di non cadere nell'illusione che quella

'inafferrabile' materialità imponesse di risolvere meri problemi tecnici e di cogliere le coordinate critiche e i settori concettuali lasciati in ombra dalla riflessione corrente¹⁰.

Gli ormai numerosi interventi di conservazione e restauro di opere d'arte, condotti nel rispetto dell'autenticità e dell'intento artistico dell'autore, compongono oggi un repertorio d'esperienze che permette di formulare riflessioni valide anche in riferimento all'architettura.

L'attenzione per i problemi di conservazione e restauro dell'arte contemporanea nasce negli anni Sessanta del Novecento, fra i 'conservatori' dei musei nordamericani, i primi a percepire la 'novità' che si profilava anche a margine dell'ingresso delle avanguardie artistiche nel mercato dell'arte¹¹. Già nel 1959, in occasione della conferenza generale dell'ICOM (International Council of Museums) tenutasi a Stoccolma, si prese atto della specificità delle opere del Novecento e dell'urgenza di adeguare le tecniche di conservazione ai materiali sintetici impiegati dagli artisti nelle loro opere. Sorse, di conseguenza, la necessità di approfondire la conoscenza scientifica relativa alle caratteristiche e agli usi possibili di tali materiali, in seguito avviata nei laboratori dell'ICCROM (International Center for the Conservation and Restoration of Monuments)¹². Ricerca e dibattito a scala internazionale proseguirono poi in Europa, all'inizio degli anni Settanta, anche dietro la



Fig. 6a-b - Clichy (Francia), *Maison du Peuple*, E. Beaudoin, M. Lods, J. Prouvé e V. Bodiansky (1937-40). L'edificio in un'immagine d'epoca (da Jean Prouvé. *The poetics of the technical object*, catalogo della mostra, 2007, pp. 146-147) e dopo i recenti lavori (foto Salvo 2009). La finalità dell'intervento è consistita nel ricondurre l'edificio all'assetto del 1940 attraverso un 'fedele ripristino filologico' con l'intenzione di restituirlo ai cittadini perfettamente funzionante. Abbandonata e mai mantenuta, l'ingegnosa costruzione era stata spogliata di molte parti significative (le vetrate di copertura, gli arredi interni, gli allestimenti impiantistici, gli infissi mobili, gli apparecchi illuminanti e molti elementi di facciata) mentre alle pareti esterne era stata aggiunta una muratura in laterizio. Con le operazioni di ripristino, improntate a 'necessarie' correzioni e agli adeguamenti alla normativa attuale, si è eliminato molto di quanto rimaneva d'autentico e di potenzialmente recuperabile (materiali, elementi tecnologici e impiantistici, arredi e sistemi costruttivi).

Fig. 7 - *Angelo ribelle su fondo blu cupo*, Osvaldo Licini (1952), pittura ad olio su masonite, Museo Civico di Ascoli Piceno. La ragnatela di fessurazioni della pellicola pittorica costituisce un motivo che concorre alla resa figurativa e interagisce con essa mentre, altrove, questo tipo di 'degenerazione' della pellicola pittorica è considerato solo una forma di degrado (da una riproduzione commerciale, 2008).



guida di Althöfer.

In Italia la questione fu affrontata con qualche anno di ritardo¹³. Il dibattito si aprì in occasione del convegno *Il restauro del contemporaneo* tenutosi nel 1987 a Rivoli presso Torino e da esso emerse la necessità di fondare l'operatività su basi scientifiche, avviando una ricerca e una prassi coordinate e fondate sul dialogo e sulla comunicazione fra esperti. L'esigenza di uscire da un approccio empirico segnò una prima distanza dal restauro dell'architettura contemporanea, segnata da un pragmatismo efficientista e opportunistico tuttora persistente. L'interesse suscitato fra gli esperti da quel primo incontro fu motivato anche dal contributo proveniente da restauratori, conservatori museali e artisti, una presenza importante interdisciplinare anche in occasione degli incontri successivi tenutisi nel 1991 a Ferrara, nel 1994 a Prato, nel 1996 a Roma e a Venezia¹⁴.

Alla crescita d'interesse e d'impegno degli specialisti, stimolata dal convegno nord-americano *Saving the XXth Century*¹⁵, seguì l'organizzazione di una rete di ricerca, istituzionale e internazionale, incentrata sull'approccio scientifico allo studio dei materiali e del loro degrado, ai metodi d'indagine e all'indagine storico-critica. L'iniziativa si concretizzò in un progetto di ricerca, finanziato dal governo olandese, mirato a sistematizzare le attività di studio e di conservazione svolte in molti musei di arte moderna, nazionali

ed europei, col preciso intento di saldare la dimensione teoretica a quella applicativa al fine d'individuare una metodologia d'indagine scientifica e condivisa¹⁶. Il primo e importante risultato di quel programma, al quale si aggregarono anche alcuni centri universitari, fu presentato nel 1997 al convegno *Modern Art: Who Cares?*¹⁷, caratterizzato da un'ampia partecipazione internazionale estesa anche all'Europa Orientale, al Giappone e al Nord America, formata da varie figure professionali anche 'esterne' al restauro quali scienziati, storici dell'arte e giuristi. Il gruppo di ricerca *Foundation for the Conservation of Modern Art*, formatosi nel 1993, propose un 'modello decisionale' volto a fondare le scelte operative su basi critiche e scientifiche, anche sulla scorta di esperienze simili già sviluppate su opere d'arte tradizionali: all'occorrenza, esso consentiva di verificare le risposte date a quesiti cruciali, ad esempio riguardo all'identificazione degli elementi essenziali dell'opera, del livello di deterioramento da considerarsi 'accettabile', degli strumenti necessari per trasmetterla al futuro, del limite fra la sua conservazione e il suo restauro¹⁸. Il 'Comitato per la Conservazione' formatosi in seno all'ICOM proseguirà la propria attività ponendosi al centro del dibattito e dello scambio di esperienze. Significativamente rinominato *Modern Materials and Contemporary Art*, l'incontro fra esperti tenutosi a Colonia nel 2001 registrerà una partecipazione

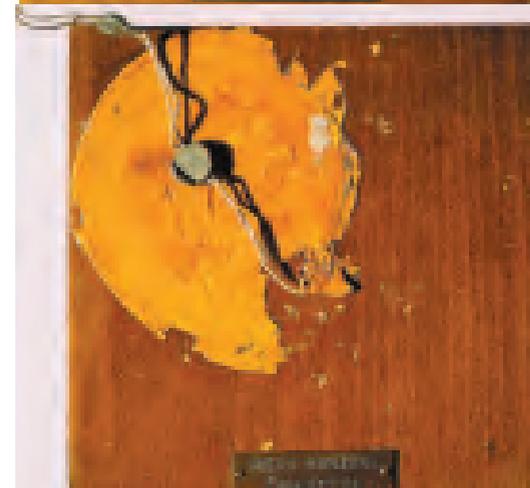
internazionale crescente che, peraltro risveglierà anche una nuova e diversa sensibilità verso le opere antiche¹⁹.

Da questo breve *excursus* storico emerge già come la questione non sia stata affrontata in modo diverso rispetto al contesto più ampio del restauro 'tradizionalmente' inteso, né sotto il profilo teorico né metodologico. Al carattere precipuo dell'arte contemporanea e al suo statuto internazionale si è cercato di rispondere adottando un approccio critico-filologico e definendo le modalità per documentare scientificamente la composizione dei materiali moderni e contemporanei, sul loro invecchiamento e sugli aspetti storici della creazione artistica. Inoltre, appare chiaro che l'intervento di restauro vada considerato un atto traumatico che, quindi, è preferibile contenere al massimo ricorrendo ad un'assidua manutenzione e prevenzione. Al grado d'indeterminazione materiale delle opere si fa, dunque, giustamente corrispondere una commisurata cautela operativa, secondo una tendenza inversamente proporzionale all'orientamento determinato dalla promozione di stereotipati protocolli d'intervento per le architetture della stessa epoca²⁰. V'è, poi, la consapevolezza che la trasformazione dello stato originario dell'opera contemporanea - così come la sua morte - costituiscono un fatto ineluttabile da porsi quale importante premessa alla riflessione sul suo invecchiamento

e sulla sua storicizzazione²¹, e che il momento della creazione va chiaramente distinto da quello del restauro nonostante si tratti, spesso, degli unici 'tempi' che compongono la storia dell'opera. Ne deriva una chiara definizione dello 'stato originario' dell'opera che, pur essendo ben noto e di riferimento per la sua comprensione, è da considerarsi irripetibile. Una siffatta impostazione innesca un rapporto di circolarità virtuosa che il restauro sa stabilire con l'opera e che le consente di 'rivelarsi', di comunicare col pubblico e di essere trasmessa al futuro. Malgrado il riconoscimento di una più marcata vulnerabilità e complessità che connota l'arte contemporanea, si parla di 'difficoltà' conservative e mai di 'limiti' come, invece, accade in relazione alle architetture²².

Il piglio critico che differenzia la ricerca e il dibattito sul restauro dell'arte contemporanea si deve anche al contributo di Althöfer, non a caso fondato sul pensiero di Cesare Brandi²³. Estendendo la nozione di 'materia dell'opera' oltre la materia, fino a comprendere quanto oggi verrebbe definito intangibile o immateriale, egli ha indirizzato la riflessione sulla complessità dell'esperienza artistica contemporanea dimostrando, altresì, che riaffermare oggi la "Teoria" di Brandi non significa verificarne piattamente la validità in campo applicativo ma ribadire la necessità dell'esercizio critico all'atto di calare principi e metodi nella realtà concreta. L'invito formulato da Brandi, a indagare

scientificamente la materia e filologicamente la forma dell'opera d'arte, stabilisce il riferimento per una corretta operatività, chiarendo come il restauro vada, di volta in volta, plasmato attorno al significato specifico del mezzo espressivo. Ne derivano considerazioni importanti, ad esempio circa la rapida evoluzione delle forme d'espressione artistica contemporanea che prelude alla scomparsa dello 'stile', alla perdita del concetto di 'originale' e, quindi, alla definizione di un diverso valore di 'copia', di 'autografia' e di 'autenticità', oltre che alla rielaborazione di concetti sviluppati dalla riflessione sull'antico, come quello di 'patina' o di 'rudere', che richiedono nuove elaborazioni non ancora sperimentate²⁴. Sulla base di precise e lucide considerazioni circa il carattere materiale dell'opera, Althöfer ha costruito un quadro di riferimento metodologico per orientare correttamente l'operatività, regolandola all'interno di una serrata critica estetica dell'opera in base ad una valutazione degli effetti delle alterazioni sulla sua figuratività, senza escludere *a priori* alcuna soluzione e tecnica d'intervento. Opere costituite da materiali comuni, seppure impiegati in modo inconsueto, richiedono interventi di tipo tradizionale ed, essenzialmente, una buona manutenzione. Se il materiale è innovativo o esula dalla consuetudine artistica, possono presentarsi problemi tecnicamente inediti per i quali vanno impiegati - o sperimentati



Figg. 8 a,b,c - *Fiato d'artista*, Piero Manzoni, 1960, palloncino e legno, collezione privata: l'opera appena realizzata (a), dopo alcuni anni dalla sua realizzazione (b) e in un'immagine recente (c). Seppure l'oggetto abbia perduto la forma originaria, il significato dell'opera rimane intatto poiché si riferisce ad un concetto che si conserva al di là del fatto che il palloncino si sia inevitabilmente sgonfiato; l'intervento di restauro, in questo caso, ha mirato a conservare il significato raccontandone la storia. Appare, dunque, corretto quanto proposto dal curatore di un recente allestimento che ha voluto testimoniare la realtà dell'opera esponendola, seppure malridotta, a fianco di foto d'epoca risalenti alla sua creazione che, senza ledere l'originale e il suo stato 'storicizzato', ne ricordano l'assetto primitivo (da <http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=FileManzonifiati.jpeg>).

Fig. 9 - Parigi, *Centre Georges Pompidou* detto *Beaubourg*, R. Piano e R. Rogers (1971-78). Sottoposte ad un complessivo intervento di ristrutturazione, le facciate dell'edificio sono state affidate alle cure dell'amministrazione francese dei beni culturali, mentre l'allestimento interno è stato riaffidato a Renzo Piano affinché risolvesse i numerosi problemi d'ordine funzionale e gestionale dovuti a quasi trent'anni di apertura a migliaia di visitatori. Piano ha 'rivisto e corretto' l'assetto del vecchio *Beaubourg* riducendo la carica innovativa dei suoi grandi *open space*. Oggi l'edificio è compartimentato in tradizionali sale con collegamenti verticali alternativi alla grande scala mobile esterna annullando, in tal modo, il percorso di risalita nel cuore del centro storico di Parigi, e si sono sostituite le finiture esistenti (moquette, plexiglas e metallo) con tradizionali finiture in legno, ceramica e intonaco. Nonostante le motivazioni addotte da Piano in favore di tali scelte, basate sul fatto che flessibilità e trasformabilità sono qualità intrinseche all'edificio, dall'intervento risulta un generale tradimento della carica innovativa con cui, negli anni Settanta, lui e Rogers disegnarono un museo che apriva la cultura ad una fruizione di massa (foto Salvo 2009).



- tecniche e procedimenti nuovi; nei casi in cui la materia 'scompaia' e l'opera tenda all'immaterialità, l'intervento richiede, invece, una riflessione preliminare che riconosca il contenuto e il significato dell'opera e individui i mezzi della sua estrinsecazione e perpetuazione. Un'opera d'arte 'performativa' richiederà, ad esempio, di essere conservata attraverso la documentazione del processo ideativo che l'ha formata, ricorrendo a mezzi 'indiretti' e informatizzati, ad esempio ricomposizioni e ricostruzioni virtuali. Restano invariate le regole fondamentali del restauro: intervenire il meno possibile e solo laddove necessario, tenere conto il più possibile del contesto allargato dell'opera e prestare attenzione, caso per caso, alla specificità materiale evitando di assumere posizioni dogmatiche; preferire sempre mezzi di conservazione 'indiretti', fra cui la catalogazione e la documentazione informatizzata. Costretto ad 'entrare' nell'idea espressa dall'opera, ormai inscindibilmente legata ad un universo di significati mutati rispetto al passato, l'intervento sulla produzione artistica contemporanea influenzerà positivamente l'esercizio sull'antico poiché solleciterà i restauratori a riflettere *sempre* in modo critico, peraltro sollevando la prassi dalla *routine* verso cui tende²⁵. Un ulteriore contributo critico che giunge dal mondo dell'arte riguarda il ruolo da riservarsi all'autore e ad altre figure che concorrono al

restauro di un'opera. Conoscendo le implicazioni che comporta la pericolosa vicinanza cronologica fra l'atto creativo (dell'autore), il riconoscimento del suo valore (del critico) e il suo restauro (dello specialista) e consapevoli del fatto che il rapporto fra artisti e restauratori non è mai 'sereno' - non soltanto perché ciascuno persegue finalità diverse ma anche a causa del diverso coinvolgimento personale che li lega all'opera - i restauratori d'arte contemporanea sono giunti ad una più chiara distinzione dei rispettivi ruoli. Mentre in architettura il rapporto più o meno diretto con l'autore dell'opera è considerato una forma di 'affinità elettiva' che garantisce la riuscita dell'intervento, nell'arte si è invece riconosciuta l'importanza di mantenere una certa autonomia fra i diversi 'attori' (autore, restauratore, committente, proprietario, curatore, critico, storico ecc.) coinvolti nell'elaborazione di un processo critico e di tutela. Risulta evidente, quindi, che - pur nel dialogo fra le parti - si deve evitare di affidare l'intervento all'autore stesso dell'opera poiché difficilmente l'artista sarà propenso a conservarla accettandone, implicitamente, la definitiva 'chiusura'²⁶. Un simile 'sforzo' è del tutto assente in ambito architettonico, forse anche perché manca una chiara distinzione fra l'idea, il progetto e l'opera realizzata, oltre che fra l'identità dei rispettivi autori. Per quanto il progetto sia storiograficamente significativo, esso non deve

essere considerato 'il' riferimento dell'intervento di restauro resta l'opera effettivamente costruita. Non valgono, a tal proposito, giustificazioni relative alla natura 'allografica' dell'architettura, per cui in taluni casi non sarebbe riconoscibile un autore, in altri ne esisterebbero più d'uno, ovvero varie figure si sovrapporrebbero nel medesimo contesto. In architettura, come nell'arte, la questione della paternità è, infatti, un argomento che pesa troppo sulla definizione del valore dell'opera (tanto da farne dipendere il destino di molte architetture) ma, anche, sull'affidamento della responsabilità di tanti restauri, accordati solo in base ad una 'taumaturgica' vicinanza all'autore. Ulteriori questioni, apparentemente collaterali ma che illustrano modi di procedere ancora diversi fra restauro d'arte e d'architettura, riguardano concetti di portata globale, ad esempio il valore di autenticità - dove s'intrecciano impropriamente questioni culturali di trasmissione della memoria e problematiche geopolitiche - messo in crisi perché costretto ad assurgere ad una valenza 'internazionale'. Ne deriva un rapporto forzato fra idee sull'autenticità sviluppate da culture e civiltà diverse che hanno assoluta ragion d'essere nel contesto che è loro proprio ma che, calati in un approccio globale, appaiono in netto contrasto, specie nel confronto fra Occidente e Oriente²⁷. La critica dell'arte contemporanea, dove la materializzazione di idee astratte a volte impone

di 'estrapolare' il concetto di autenticità, ha consentito di giungere alla giusta riflessione che esso vada inteso in modo flessibile, ad esempio distinguendo fra 'autenticità della materia' e 'identità dell'opera'²⁸. Ciò ha consentito di non renderne labile il contenuto per dare spazio a riproduzioni e rievocazioni 'edonistiche', come accade in architettura dove si confonde ancora fra autenticità della materia e autenticità dell'immagine.

La questione, dunque, in arte e in architettura, ruota tutta attorno all'atto di riconoscimento critico, necessario a comprendere l'opera e a procedere con vera consapevolezza del suo significato culturale e spaziale. Da esso deriva anche l'accettazione della 'morte' dell'opera, ben compresa e accolta nell'arte ma praticamente negata in architettura dove sul manufatto effettivamente costruito prevale più spesso il valore dell'icona, astratta dal tempo e dallo spazio. Nei casi più difficili, ad esempio intervenendo su opere concettuali, effimere, non permanenti, *happening*, installazioni, *performance* e altro ancora, la riproposizione, se necessaria, può essere eseguita in vari modi, non tutti corretti *a priori* ma leciti se individuati all'interno della poetica dell'opera e in stretta relazione con le caratteristiche del materiale con cui è stata realizzata. Anche in questo caso assume un'importanza fondamentale l'acquisizione di dati relativi all'idea sviluppata dall'artista e su come egli immagini l'eventuale

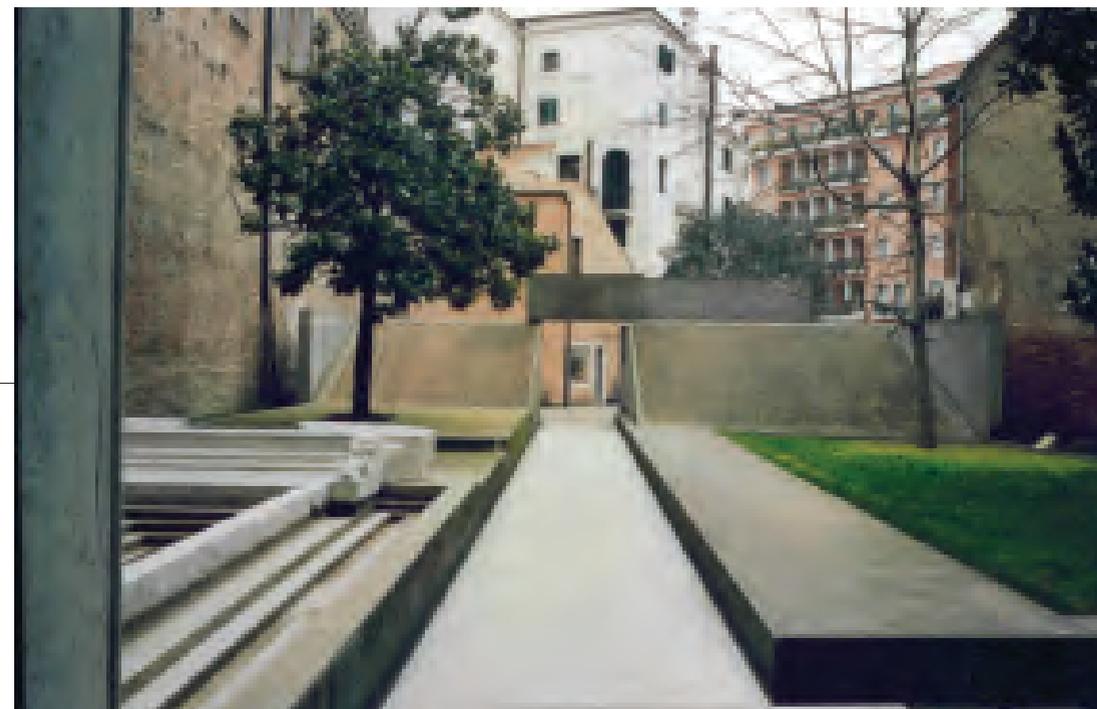


Fig. 10 - Venezia, ingresso all'ex convento di S. Nicola dei Tolentini, attuale Istituto Universitario di Architettura di Venezia (esecuzione 'differita' di S. Los su progetto di C. Scarpa, 1985). Delle tre fasi progettuali disegnate dall'autore, per costruire l'opera dopo la sua morte si è scelta la seconda versione, già approvata dall'autorità comunale poiché poneva all'operazione minori impedimenti d'ordine burocratico e amministrativo. Eppure la terza versione, schizzata da Scarpa poco prima di morire, mostrava un'ulteriore elaborazione, in specie per il muro a sinistra dell'ingresso, piegato più volte quasi a voler proseguire in verticale il gioco di rimandi spaziali di questo piccolo ambito rimasto evidentemente irrisolta. L'opera, pertanto, non possiede la complessità e il fascino delle opere del Maestro, che deriva dall'incessante attività progettuale proseguita ben oltre la stesura dei grafici, fino all'esecuzione del dettaglio più minuto (foto Salvo 2004).



Fig. 11 - Poissy (Francia), Villa Savoye, Le Corbusier (1929-31); la villa e il suo giardino, progettato da Le Corbusier ma realizzato postumo nel 1997. Nonostante fosse ridotta quasi a un rudere, la villa è stata ricondotta ad un algido e irrealistico stato di perfezione e integrità, quasi si trattasse di un oggetto astratto piuttosto che di vera architettura. I numerosi ripristini e la manutenzione pressoché stagionale evidenziano il riconoscimento dei valori simbolici e 'iconici' dell'opera, considerata il manifesto dell'architettura purista, a discapito della sua realtà materiale e storica. Quella che si visita oggi non è, dunque, l'opera restaurata ma un suo simulacro (foto Salvo 2009).

Figg.12a,12b - Barcellona (Spagna), padiglione germanico per l'Esposizione Universale, L. Mies van der Rohe, ricostruzione di Ignasi de Solà Morales, con C. Cirici Alomar e F. Ramos Galino (1982-1986).

Nonostante il dichiarato intento filologico, la produzione di una fedele copia del padiglione, smantellato a conclusione dell'esposizione nel 1929, si è dimostrata irrealizzabile.

Se ne ha evidenza, ad esempio, confrontando un'immagine della fontana all'interno del padiglione costruito da Mies con una attuale, dove la statua si trova in posizione diversa rispetto all'originale (una cartolina d'epoca e foto Salvo 1998).

94



riproduzione della sua opera (sempre che la consideri), ad esempio attraverso grafici, fotografie, registrazioni, filmati e testimonianze che ne raccontino il significato e ne testimonino la creazione. L'atto conservativo riguarda, pertanto, il 'supporto' dell'opera, così come nella pittura tradizionale esso riguarda la tela, il legno o la pietra.

Di sicuro rilievo appare, infine, la definizione dello statuto giuridico e normativo delle opere, d'arte e d'architettura, anche al fine d'individuare i soggetti che intervengono nella loro 'gestione' e i rispettivi ruoli e diritti²⁹. L'apparente ambiguità che assumono personaggi e contesti nel restauro dell'arte contemporanea ha, infatti, spinto a definire i limiti del godimento della sua proprietà, già introdotti dall'art. 832 del Codice Civile. Descrivendo più precisamente lo 'statuto speciale' che distingue l'opera d'arte da qualsiasi altro oggetto perché riconosciuto quale bene collettivo, si è postulato un principio di proprietà spettante ai 'soggetti pubblici', che quindi hanno diritto di goderne, garantendone anche la tutela. Il Codice Civile italiano, inoltre, stabilisce che l'artista è titolare del diritto morale e del diritto materiale dell'opera: qualora venduta, al nuovo proprietario si trasferisce il diritto materiale, mentre quello 'morale' rimane all'autore, il quale può rivendicarlo ai sensi della legge 633 del 1941 che tutela, appunto, il 'diritto d'autore'.



Un'impostazione 'insolitamente' corretta: il restauro cinematografico

Un valido contributo critico al dibattito giunge, forse inaspettatamente, dal mondo della cinematografia dove l'istanza conservativa ha subito una forte accelerazione nell'ultimo ventennio. Come in ambito architettonico, l'urgenza di rimediare ai danni provocati da molta incuria ha aperto la stagione del restauro cinematografico, in particolare delle pellicole d'inizio secolo che, a causa del supporto formato da un'emulsione a base di nitrato d'argento, altamente infiammabile, possono facilmente 'autodistruggersi' anche con un semplice rialzo della temperatura dell'ambiente in cui sono conservate. Anche qui, lo sviluppo ancora embrionale della critica cinematografica non ha facilitato l'apprezzamento di questa forma d'arte, sia da parte del grande pubblico, il cui consenso è essenziale per instaurare un'adeguata circolazione delle opere, sia da parte delle élite intellettuali che mostrano un interesse differenziato per opere di periodo diverso. In linea col 'successo di pubblico' che riscuotono le architetture ripristinate, anche i *remake* incontrano il favore delle grandi platee, più delle pellicole d'epoca restaurate, rivelando come l'attuale 'desiderio di novità' eserciti, anche nella cinematografia, una prepotente influenza sui modi di conservare e trasmettere le opere del passato. La coloritura delle vecchie pellicole in bianco e nero tradiscono, ad esempio, il

95

desiderio di colmare una distanza estetica fra presente e passato aggiornando l'opera piuttosto che esercitando una seria opera di tutela³⁰. In ambito specialistico, tuttavia, la riflessione si fa raffinata e ritorna nell'alveo della critica e del restauro propriamente intesi³¹.

Come in Althöfer per l'arte contemporanea, la lettura filologica del testo filmico proposta da Michele Canosa, critico del cinema e della fotografia, è attenta alla *Teoria* di Brandi. Egli ha tradotto, infatti, nell'opera cinematografica la distinzione fra *materia*, intesa come componente fisica dell'opera - il fotogramma della pellicola filmica - e *immagine*, il dato sensibile proposto dal racconto - la storia interpretata³². La pellicola su cui è impressa l'immagine, quale materia che sostanzia il fotogramma, è composta, a sua volta, da tre 'strati' - un supporto trasparente, un sottile substrato adesivo in gelatina e un'emulsione, impressionabile alla luce, che la riveste - che, però, sono *consustanziali* come struttura e aspetto dell'opera d'arte secondo la definizione di Brandi³³.

Queste precisazioni circa il rapporto fra supporto e immagine (tra fotogramma e racconto) e fra struttura e aspetto (pellicola ed emulsione), non solo contribuiscono ad una lettura filologicamente guidata dell'opera cinematografica ma favoriscono anche un accurato e consapevole restauro del testo³⁴. In presenza di lacune, dove non conta tanto ciò che manca quanto ciò che viene inserito, la precisa

distinzione fra una mancanza nei fotogrammi e un'interruzione nella narrazione, orienta le operazioni, ad esempio il taglio, il trasporto, le reintegrazioni e le coloriture della pellicola che, pur operando sulla struttura, interferiscono sull'aspetto.

A queste riflessioni fanno seguito ulteriori corollari che orientano l'intervento verso il rispetto del valore autografo e storico dell'opera cinematografica. Ad esempio, nel riversare le colonne sonore dei primi film muti (ma anche dei dischi sonori in vinile), oggi non si eliminano più i fruscii poiché essi sono, ormai considerati un'importante testimonianza della tecnica di realizzazione. Negli ambiti istituzionali, inoltre, si prediligono gli interventi preventivi e conservativi, fondati su di un'attenta analisi critica, sia del testo sia delle copie, seppure non manchino casi di riproduzione, di ripristino filologico, di adattamento e di riedizione, oltre ad una sorta di 'conservazione scientifica' incoraggiata dallo sviluppo delle tecnologie digitali di masterizzazione³⁵.

Anche Michele Cordaro ha contribuito ad inquadrare lo *status* 'non tradizionale' delle pellicole cinematografiche. Egli ha definito aspetti 'irriducibili' della cinematografia la *mediazione fotografica della realtà fenomenica* e il suo essere *una e ubiqua per il fatto della sua riproducibilità*. Egli ha, poi, definito il contesto teoretico entro cui inquadrarne il restauro individuando nella 'copia' una parte

integrante del prodotto cinematografico stesso, seppure connotata da diverse accezioni e valori storico-artistici a seconda che si tratti della pellicola-copia utilizzata per la prima proiezione pubblica, della 'copia testimone', della 'copia migliore', oppure di una riproduzione, di una versione speciale o, ancora, della versione integrale³⁶. Sul diverso valore dei vari tipi di copia si sofferma anche Paolo Cherchi Usai, critico cinematografico, precisando che ciascuna esecuzione è originale e irripetibile non soltanto perché ad ogni proiezione saranno diversi gli apparecchi usati, la sala di proiezione e lo schermo ma perché varieranno anche le aspettative psicologiche del pubblico, che sono comunque impossibili da ripetersi. Egli chiarisce, inoltre, che la copia originale non è l'unica traccia dell'opera e che soltanto l'insieme delle sue varie copie testimoniano compiutamente l'atto creativo, nella sua forma originaria e nelle sue trasformazioni nel tempo: essa è, quindi, "un oggetto plurimo, frammentato in un numero di versioni pari al numero delle copie sopravvissute"³⁷. L'impossibilità di ricreare una condizione trascorsa (seppure recente) e il riconoscimento del valore delle condizioni che l'opera ha conosciuto nel tempo risultano chiare. Questo diverso e nuovo concetto di copia - ovvero di originale - e la relativa apertura del concetto di autenticità a diverse accezioni, costituiscono aspetti nodali che, uniti alla consapevolezza dell'impossibilità di ricreare

una condizione trascorsa (seppure recente) e al riconoscimento del valore storico di quelle condizioni, restituiscono il quadro di una riflessione effettivamente critica sul restauro del contemporaneo.

Il restauro, precisa ancora Canosa "è un metodo e una prassi, non una tecnica; si serve di tecniche ma non si esaurisce in esse ... Ogni testo ha il suo problema critico la [cui] soluzione non può essere univoca né valida per tutti ... L'opera stessa detta le condizioni della soluzione possibile. Pertanto, si può, e si deve, procedere 'caso per caso' ma solo per quanto riguarda l'indagine sulla materia e sul significato dell'opera"³⁸. L'inversione incontrata in campo architettonico dove il restauro è concepito in forma di ripristino, ed è ridotto ad una 'tecnica' storicamente modellatasi attorno alla produzione artistica antica, nel campo della cinematografia torna nel suo alveo critico in queste applicazioni alla cinematografia, peraltro con efficacia e agilità teoretica.

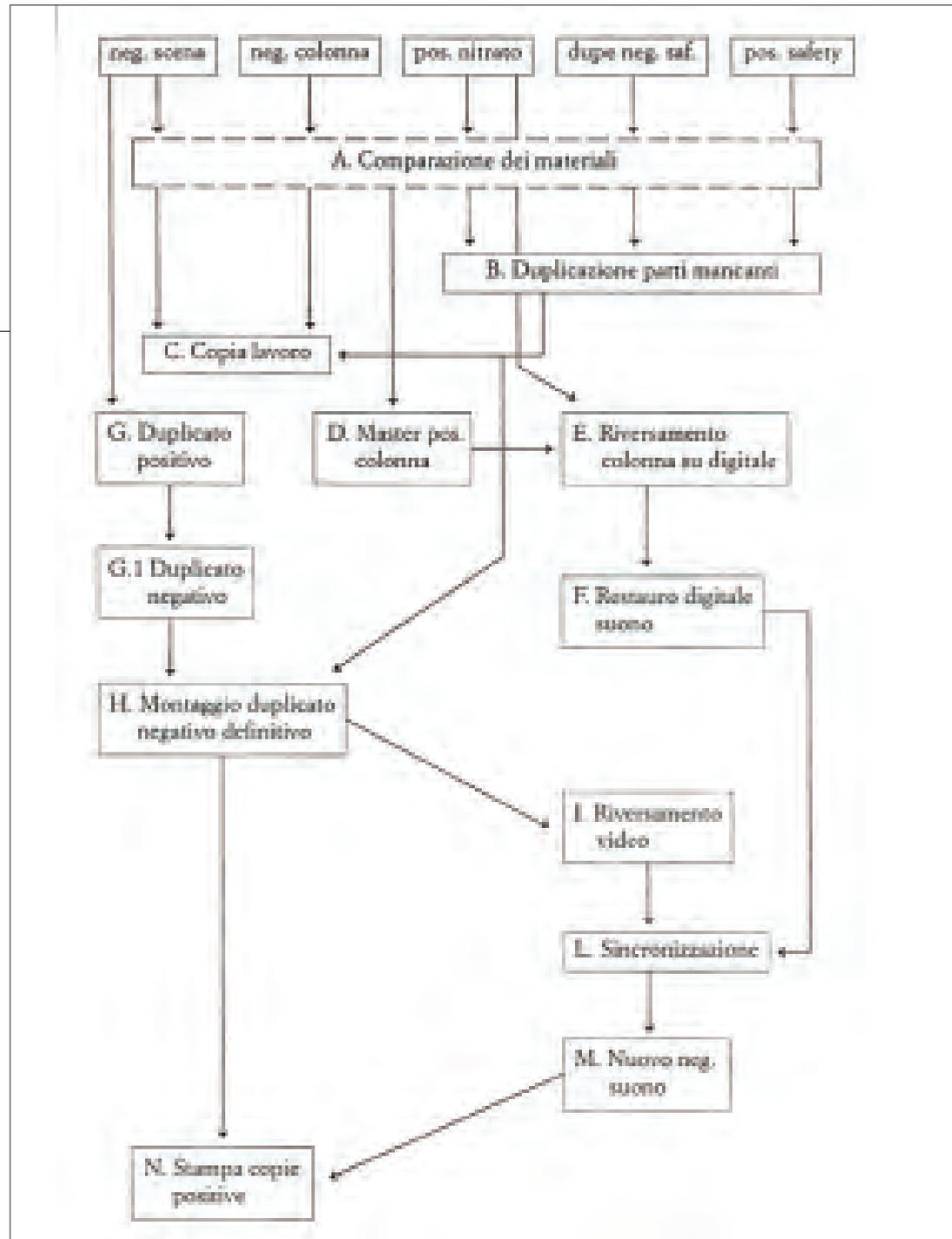
Affinità concettuali e unità di metodo: un'ipotesi di lavoro

Come s'è visto, il percorso tracciato dalla riflessione e dalla prassi sulle opere d'arte è piuttosto diverso da quello compiuto nel restauro dell'architettura contemporanea. Eppure, nonostante nel mondo dell'arte molte questioni di teoria e di metodo si siano poste in forma più radicale che in architettura, esse sono state subito affrontate con gli strumenti del



Fig. 13 - Milano, grattacielo Pirelli, un'immagine del cantiere di costruzione scattata dal fotografo Aarno Hammacher (1959-1960). L'operaio aggancia ai solai i montanti delle facciate continue in alluminio anodizzato che rivestono l'edificio. Questa immagine insieme a molta altra documentazione, ha consentito di ricostruire la vicenda, ormai storica, della posa in opera dei *curtain wall* e, quindi, di riconoscerne appieno il valore individuando, peraltro, una manualità che ha consentito di comprendere il funzionamento del sistema costruttivo (foto Archivio Regione Lombardia).

Fig. 14 - Diagramma di flusso che indica le fasi di restauro delle pellicole cinematografiche sonore a partire dai negativi originali, anche incompleti, di scena e di colonna. Lo schema mostra come l'intervento di restauro vada condotto, contestualmente, su vari supporti originali affinché l'opera si conservi integralmente (da Canosa, Farinelli, Mazzanti 1997, p.17).



restauro critico che, qui piuttosto che altrove, hanno consentito di accantonare quei tanto paventati 'limiti disciplinari', poi rivelatisi del tutto astratti. Similmente disorientati, entrambi gli ambiti di restauro, dell'arte e dell'architettura, hanno dovuto scegliere una linea metodologica da seguire e, in via prioritaria, stabilire se l'impalcato teorico esistente fosse ancora valido nonostante gli innegabili mutamenti. Obbligati da materiali e tecniche tanto ribelli alla conservazione, come notava Michele Cordaro, *da imporre un ripensamento sul senso della durata come aspetto intrinseco all'operare e di conseguenza sulle caratteristiche degli interventi conservativi e riparativi da utilizzare per il restauro delle opere d'arte e, parrebbe sulla metodologia stessa che guida i possibili interventi*³⁹, nei restauratori è sorto il dubbio di dover abbandonare la via conservativa, un dubbio comunque confinato ad un'esitazione iniziale, peraltro coltivata in un ambito specialistico tutto italiano. Ma mentre in campo architettonico la riflessione è scivolata verso considerazioni pragmatiche, a tratti opportunistiche, che hanno spostato l'attenzione verso il carattere di attualità delle opere, nell'arte ci si è tenuti ben saldi al carattere ermeneutico e conservativo dell'atto di restauro, esso stesso dipendente dall'espressività e dalla storicità dell'opera. Tale 'distanza' fra il restauro dell'arte e

dell'architettura, col tempo, è andata poi aumentando. Si guardi, ad esempio, all'uso fatto delle indagini merceologiche sui materiali impiegati nelle opere nell'uno e nell'altro ambito: mentre nell'arte sono servite per costruire apparati di sostegno alla conoscenza approfondita delle opere (si pensi alle indagini sui colori acrilici, oggi giunti ad un discreto livello di approfondimento) in architettura esse si sono rivolte invece alla riattivazione di cicli produttivi, utili ad approvvigionare i cantieri con materiali usciti fuori produzione, che hanno alimentato il ripristino piuttosto che il restauro e la conservazione. Il tempo e l'esperienza hanno, da ultimo, condotto la riflessione su binari esterni al restauro. È cresciuta la consapevolezza che nonostante la vicinanza cronologica fra creazione e attualità, oggi l'osservatore si trova in una prospettiva critica e propriamente storica. Inoltre, seppure la cronologia dell'opera sia quantitativamente breve, essa non è certo meno complessa e importante. Si tratta di considerazioni utili ad affrontare ulteriori sviluppi, ad esempio nel gestire il ruolo di coloro che concorrono nei processi di conservazione, oppure nell'organizzare la conoscenza e la documentazione per riorientare la conoscenza di materiali nuovissimi, come i metalli moderni e le plastiche, e nel distinguere fra meccanismi fisiologici e patologici d'invecchiamento (ad esempio la patinatura)

nell'accogliere in contesti inediti l'idea della rovina per rielaborare forme 'estetiche' diverse da quelle cui ci ha abituato la critica applicata al restauro, oltre che nel ripensare il peso della Storia nel contesto delle opere attuali.

In sostanza, il discorso sul restauro, nei confronti dell'arte contemporanea, si è fatto 'estremo' perché agli artisti hanno affidato alla materia un ruolo pregnante che ha costretto a capire veramente che cosa significhi *restaurare la materia per conservare l'immagine* e a mantenersi ben aderenti ad un contesto critico-filologico. Il valore centrale della materia dell'opera contemporanea, d'arte o d'architettura, ha rafforzato l'importanza dell'atto critico inteso quale sforzo che indaga e valuta la struttura formale dell'opera, l'intenzionalità che la sorregge e il rapporto d'integrazione coi materiali che ne consentono il manifestarsi. Ciò, d'altro canto, ha imposto che il restauro restasse appannaggio di specialisti ed esperti, i quali non scongiurano certo gli errori tecnici ma, almeno, consentono di ragionare in un contesto appropriato.

L'insegnamento che proviene dal mondo dell'arte riguarda, dunque, l'importanza di seguire un approccio teoreticamente guidato, metodologicamente flessibile e monograficamente condotto, mantenendo una, pur complicata, saldatura tra la sfera della produzione artistica e quella del suo restauro. Si tratta di un avvicinamento coraggioso che non è

mancato del tutto nel restauro dell'architettura contemporanea, pur essendosi attestato soltanto in rari e isolati casi, peraltro verificatisi in contesti per nulla scontati, ad esempio col restauro delle facciate in *curtain wall* del grattacielo Pirelli di Milano. Questi esempi rinvigoriscono l'idea di una potenziale unità di metodo nel restauro delle arti figurative che basterebbe semplicemente lasciare scendere in campo.

Note

¹ C. Varagnoli, *Un restauro a parte*, "Palladio", XI, 22, 1998, pp. 111-115.

² G. Carbonara, *Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo*, in *Trattato di Restauro architettonico. Aggiornamento*, a cura di G. Carbonara, Torino 2007, I, pp. 1-50.

³ È il caso di molte opere di Alberto Burri, in particolare le serie dei 'Sacchi', dei 'Cellotex', delle 'Plastiche' e dei 'Cretti'. Opere ancora più 'estreme' sono le composizioni di Dieter Roth e di Joseph Bueys, realizzate con prodotti alimentari quali burro, cioccolata, formaggio e altro.

⁴ *From Marble to Chocolate: the Conservation of Modern Sculpture*, Atti del Convegno, a cura di J. Heuman (Londra 1995), Londra 1995; sul restauro delle opere di Jean Tinguely, R. Bek, *Conserving Junk and Movement: Machines by Jean Tinguely*, in *Modern Art, New Museums*, Atti del convegno (Bilbao 2004), International Institute for Conservation, Londra 2004, pp. 44-48.

⁵ Una sintesi dei contributi pubblicati in lingua tedesca si trovano in H. Althöfer, *Restaurierung Moderner Malerei*, Monaco 1985 (ed. italiana *Il restauro delle opere d'arte moderne*, Firenze 1991).

⁶ M. Cordaro, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea*, p. 72 e H. Althöfer, *Il restauro delle opere d'arte moderne*, cit., p. 66, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Atti del convegno, a cura di S. Angelucci (Prato 1994), Firenze 1994.

⁷ H. Althöfer, *Il restauro dell'arte moderna e contemporanea*, in " *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*", cit, pp. 75-81. L'autore definisce queste tendenze con i termini tedeschi *Porzellankrankheit*, che proviene dalla corrente filosofica di D. Jatt e sta ad indicare la degenerazione alla quale conduce l'esasperata ricerca di perfezione delle forme, ed *Entmaterialisierung* o smaterializzazione - e *Vergänglichkeit* - o deperibilità - come effetto dell'inesorabile trascorrere del tempo sulla materia.

⁸ La tendenza a lasciare materialmente incompiuta l'opera si ritrova anche in altre forme artistiche contemporanee. La scrittrice austriaca Elfriede Jelinek, premio Nobel per la letteratura, pubblica i suoi romanzi soltanto sul *web* per

consentire che il testo 'esposto' rimanga permanentemente provvisorio, lasciandolo aperto a correzioni sempre nuove.

⁹ Una trattazione più estesa si trova in S. Salvo, *Il restauro dell'architettura contemporanea come tema emergente*, in *Trattato di Restauro architettonico. Aggiornamento 2007*, pp. 265-336.

¹⁰ "Risulta pertanto pienamente valido il fondamento del restauro come atto critico che indaga e valuta la struttura formale dell'opera come è stata realizzata e l'intenzionalità che la sorregge nel suo rapporto di strettissima integrazione coi materiali che consentono il suo manifestarsi", M. Cordaro, *La conservazione e la memoria dell'esperienza artistica dell'ultimo cinquantennio*, in *L'eclisse delle memorie*, Atti del convegno internazionale sulla conservazione delle esperienze artistiche dell'ultimo secolo, a cura di T. Gregory e M. Morelli (Roma 1993), Roma-Bari 1994, pp. 65-72.

¹¹ O. Chiantore, A. Rava, *L'evoluzione del dibattito internazionale*, in *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano 2005, pp. 60-77.

¹² *Synthetic Materials Used in the Conservation of Cultural Property*, ICCROM International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, Roma 1968.

¹³ Secondo alcuni il ritardo fu motivato dal fatto che "ai restauratori italiani, formati secondo la tradizione della teoria brandiana, appariva fondamentale affrontare una tale abbondanza di interventi e di metodi selezionandoli in base a un approccio ben radicato nell'insegnamento ricevuto, e proponendosi di mediare tra le diverse esigenze alla ricerca di un 'metodo' per il restauro dell'arte contemporanea... [ma anche a causa] dell'abitudine di mandare all'estero le opere danneggiate (negli Stati Uniti o in Germania) dove si sapeva che esistevano laboratori specializzati o per il pregiudizio sulla possibilità di restaurare materiali moderni difficili", O. Chiantore, A. Rava, *L'evoluzione del dibattito internazionale*, in *Conservare l'arte contemporanea* 2005, p. 74.

¹⁴ I risultati di quei convegni si trovano, rispettivamente, in *Conservare l'arte contemporanea*, Atti del convegno, (Ferrara 1991), a cura di L. Righi, Firenze 1992; *Arte contemporanea*.

Conservazione e restauro, Atti del convegno, a c. di S. Angelucci (Prato 1994), Firenze 1994; *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, Atti del convegno, a c. di G. Basile (Roma 1994), Università di Roma 'La Sapienza', in "Rivista di Arte e Critica", III, 1995, pp. 18-22; *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Atti del convegno, a cura di E. Di Martino, (Venezia 1996), Torino 2005. L'incontro più recente, invece, ritorna alla dimensione nazionale *Arte contemporanea in Italia: quale salvaguardia*, a c. di F. Valentini, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, PARC, Roma 2008. Gli atti del convegno di Rivoli del 1987 non stati pubblicati.

¹⁵ *Saving the Twentieth Century: the Conservation of Modern Materials*, Atti del convegno, a cura di D. W. Grattan (Ottawa 1991), Canadian Conservation Institute, Ottawa 1993.

¹⁶ A tal fine si scelsero dieci opere ritenute rappresentative delle problematiche materiali, figurative e tecniche che pone l'arte contemporanea. Si trattava di opere realizzate con materiali misti: *Città irreali* di Mario Merz (1968), *One Space, Four Places* di Tony Cragg (1982), *Marocco* di Krijn Giezen (1972), *De overwintering van Willem Barentsz. Op Nova Zembla* di Woody van Amen (1969), *Campi arati e canali di irrigazione* di Pino Pascali (1968); di opere fabbricate con plastiche e gomme (*Natura morta con angurie* di Piero Gilardi, 1967, *M.B.* di Marcel Broodthaers, 1970, *59-18* di Henk Peeters, (1959); di un monocromo (*Achrome* di Piero Manzoni, 1962) e di un'opera d'arte cinetica (*Gismo* di Jean Tinguely, 1960).

¹⁷ *Modern Art: Who cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Atti del Convegno internazionale, a cura di U. Hummelen e D. Sillé (Amsterdam 1997), Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999.

¹⁸ O. Chiantore, A. Rava, *Problemi di metodo*, in *Conservare l'arte contemporanea* 2005, p. 52, nota 4. Il modello è descritto in *The decision making model*, in *Modern art: who cares?* 1999, p. 164.

¹⁹ Per dialogare in modo produttivo e a scala internazionale su di un piano teorico e metodologico, nel 1999 è stato

istituito l'INCCA, *International Network for the Conservation of Contemporary Art*; in proposito, si può consultare il sito <http://www.incca.org>

²⁰ Tale sensibilità nasce in ambito nord-americano dove si comprende che, per evitare il pericolo di *over restoration* e, quindi, la manomissione irreparabile delle opere d'arte, è preferibile rendere minimi gli interventi, ad esempio agendo in via preventiva.

²¹ Secondo Althöfer, infatti, l'intervento di restauro non sempre è obbligato, anzi in alcuni casi potrebbe costituire un errore: sono, quindi, le opere stesse a stabilire i metodi per la propria conservazione, anche quelle che, di fatto, la negherebbero.

²² Ciò non toglie che fra gli specialisti vi sia consapevolezza dei problemi che si dovranno fronteggiare e che si lamenti ancora il mancato avvio di un'anagrafe documentata e condivisa degli interventi eseguiti e dei materiali impiegati nella produzione artistica contemporanea, attività considerata indispensabile per l'esercizio di una prassi corretta, in proposito, si vedranno i risultati del convegno internazionale *Contemporary Art: Who Cares?* organizzato ad Amsterdam nel giugno del 2010.

²³ L'applicabilità all'arte contemporanea della teoria 'classica' del restauro, nella sua formulazione e sistematizzazione compiuta da Cesare Brandi, ha inizialmente rappresentato un interrogativo ricorrente fra i restauratori d'arte. Molti riconoscono che non esiste altra sistemazione valida, nonostante il suo legame con la critica d'arte e quindi alle opere tradizionali; di contro, Giulio Carlo Argan, in *Morte di un collage*, in "Espresso", 30 settembre 1984, affermava che per le opere contemporanee non si può enunciare una teoria del restauro parimenti alle opere antiche. A tal proposito, Cordaro scrive: "Dal punto di vista scientifico e tecnologico, la conservazione dell'arte contemporanea esige conoscenze e qualità d'intervento che non possono essere mutate dall'esperienza del restauro dell'arte antica, ma non a tal punto ... da scardinare l'apparato teorico e metodologico che la moderna pratica del restauro, storicamente e criticamente controllata ha saputo elaborare ... La definizione che Brandi dette del restauro ... è, a mio giudizio, del tutto pertinente

anche al restauro dell'arte contemporanea", M. Cordaro, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro* 1994, pp. 74-75.

²⁴ H. Althöfer, *Il restauro delle opere d'arte moderne* 1991, in particolare cap. VI "Frammento e rovina", pp. 118-140.

²⁵ A. Rava, *Metodi tradizionali e innovativi nel restauro dell'arte moderna*, in *Arte contemporanea conservazione e restauro* 1994, p. 80.

²⁶ Spesso l'opera subisce sostanziali modifiche rispetto alla configurazione originaria e l'intervento dell'artista innesca il riaprirsi di un atteggiamento creativo, che se è legittimo dal suo punto di vista, è comunque lontano dall'esigenza del rispetto dell'assetto dell'opera, che è il presupposto e l'ambito di ogni possibile restauro. Il 'restauro d'autore' è nella gran parte dei casi, una contraddizione in termini ... lo scadimento o comunque la modificazione di qualità sono dunque i rischi più probabili che può comportare l'affidamento allo stesso autore del restauro di una sua opera", M. Cordaro, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro* 1994, p. 75.

²⁷ Si vedano, in proposito, gli atti del convegno sul concetto di autenticità in relazione alle convenzioni sul patrimonio culturale mondiale, tenutosi a Nara, in Giappone, nel 1994.

²⁸ S. Angelucci, *Introduzione*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro* 1994, p. 16.

²⁹ M.E. Vesci, *Il restauro dell'arte moderna e contemporanea: quadro normativo e giuridico*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro* 1994, pp. 61-70.

³⁰ I *remake* sono essenzialmente di due tipi: nuove versioni di vecchi film di successo oppure la riproduzione 'anastatica' dell'originale. Questa prassi ha assunto toni decisamente commerciali poiché le numerose iniziative intraprese tendono a rimettere sul mercato prodotti 'rivisti e corretti' secondo il gusto contemporaneo. Accanto ai prodotti di largo e facile consumo, esistono esempi di operazioni più raffinate, paragonabili a veri e propri restauri o reinterpretazioni critiche di edizioni precedenti che hanno riguardato per lo più il cinema muto. Diversa risulta, infine, l'attività, intrapresa

in via istituzionale dalle cineteche nazionali con il ripristino o la 'correzione' di copie originali oppure con la loro ricoloritura.

³¹ In Italia l'interesse per l'argomento sorge all'inizio degli anni Ottanta ma trova una prima riflessione sistematica solo in occasione del *Primo Convegno nazionale per la cultura della conservazione e del restauro dei film* tenutosi a Roma nel 1992.

³² *Dalla teoria della ricostruzione del testo filmico alle pratiche del restauro digitali*, Atti del convegno A.T.I.C. (Roma 1998), in "N.T.C. Note di Tecnica Cinematografica", 1, 1999; inoltre, si veda M. Canosa, *La tradizione del film. Testo, filologia, restauro*, "Cinema & Cinema", n.s., 1992, pp. 60-64 e Id., *Immagini e materia*, in *Il restauro cinematografico. Principi teorie e metodi*, a cura di S. Venturini, Udine 2006.

³³ M. Canosa, G.L. Farinelli, N. Mazzanti, *Nero su bianco*, e D. Painsi, *Restaurare conservare mostrare*, "Cinegrafie", 10, 1997, rispettivamente pp. 9-21 e 22-28.

³⁴ Il degrado della pellicola può essere di tipo fisico-chimico, se riguarda il decadimento del nitrato d'argento, oppure meccanico, se riguarda la perdita di porzioni di fotogramma.

³⁵ Contrariamente a quanto previsto da chi ritiene che il restauro del cinema sia risolto dal fatto che esistono supporti considerati eterni, come i CD Rom e DVD, i nuovi supporti (magnetico, fotografico, cartaceo) spostano soltanto il problema della conservazione da un supporto e da un sistema di lettura all'altro.

³⁶ M. Cordaro, *Quattro scritti sul cinema*, in *Restauro e tutela. Scritti Scelti (1969-1999)*, Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, 8, 2000, in particolare, *La conservazione e il restauro del film*, pp. 165-177 e *Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico*, pp. 178-188.

³⁷ P. Cherchi Usai, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Torino 1991, p. 93.

³⁸ M. Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, in *Storia mondiale del cinema*, a c. di G.P. Brunetta, V, 7, Torino 2001.

³⁹ M. Cordaro, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro* 1994, p. 74.