



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea magistrale in Storia dell'Arte e Valorizzazione del patrimonio
artistico

Prova finale

Il restauro della pittura contemporanea:
tra metodologia e pratiche di conservazione e restauro.
Caso studio sulla pittura monocroma.

Referente: Prof.ssa Paola Valenti

Coreferente: Prof.ssa Maria Clelia Galassi

Coreferente esterna: Dott.ssa Aurelia Costa

Candidato: Tommaso Silvestri

Anno Accademico 2021/2022

Dedicata a chi sa
aggiustare e aggiustarsi.

Indice

Premessa: “È già da restaurare?”.....	p.1
Problematiche legali.....	p.3
Interviste agli artisti	p.4
Approccio metodologico: tra tradizione ed innovazione.....	p.7
Il restauro d’artista.....	p.12
Autenticità e originalità nell’arte contemporanea.....	p.14
Indagine sul caso studio – parte 1.....	p.15
• La pittura monocroma.....	p.15
• La Pittura Analitica.....	p.25
• L’artista: Gianfranco Zappettini.....	p.34
Indagine sul caso studio – parte 2.....	p.40
Indagine sul caso studio – parte 3.....	p.47
• La pittura ad acrilico.....	p.47
• Il degrado delle pitture acriliche.....	p.50
• Cause di degrado generiche.....	p.57
• Tecniche di restauro.....	p.65
Manutenzione e conservazione preventiva.....	p.88
Report sullo stato conservativo dell’opera.....	p.91
Ipotesi di intervento e conclusioni.....	p. 104
Bibliografia.....	p. 108
Sitografia.....	p.109

Premessa: “È già da restaurare?”

Presentando l'argomento del restauro dell'arte contemporanea, o come in questo caso specifico, della pittura contemporanea, una delle risposte che si riceve maggiormente è: “Ma come? Deve essere già restaurata?”. Tale risposta è già di per sé indice di una problematica importante che, al di fuori degli specialisti o interessati del settore, sembra sfuggire.

La convinzione comune è infatti che l'arte contemporanea, in quanto tale, in quanto vicina al noi nel tempo debba presentare meno problematiche di tipo conservativo e che quindi non dovrebbe necessitare di restauri. Purtroppo questa è una visione semplicistica di quelle che sono le caratteristiche materiali, e non solo, delle opere contemporanee, una visione che vuole associata al materiale “nuovo” una conseguente efficacia e durabilità¹, caratteristiche che invece in moltissimi casi non si riscontrano proprio a causa di questi materiali che in quanto di recente introduzione si rivelano come per nulla sicuri essendo i loro processi di invecchiamento sconosciuti, indeterminati e imprevedibili.

Le problematiche conservative legate ai materiali non sono le uniche cause che avvicinano i dipinti contemporanei al degrado e dunque alla necessità di intervenire con dei restauri. Fondamentali sono infatti anche diversi fattori, strettamente correlati ai materiali, quali la tecnica d'esecuzione e l'intenzionalità dell'artista, che mutando, anche notevolmente, già a partire dalla metà del XIX secolo, rispetto a quelle tradizionali, proiettano la produzione artistica contemporanea in un nuovo campo d'azione. La questione della durabilità dell'oggetto artistico in quanto tale viene essenzialmente a mancare e questo è frutto sia ad un cambiamento nella psicologia degli artisti, che vedono sempre più l'artisticità del loro operare in una chiave più di linguaggio, di scelta di materiali, di una corsa alla sperimentazioni, legata strettamente all'atto creativo, piuttosto che sotto il profilo operativo o meglio secondo quella visione del “ben fare” dal punto di vista tecnico-esecutivo che aveva invece contraddistinto la pittura tradizionale. In quest'ottica è anche facile comprendere come questa dinamica si intrecci anche con quelle che sono ed erano le nuove dinamiche del mercato dell'arte: non esistono più, i grandi committenti che affidando l'incarico all'artista avevano il diritto dunque di richiedere e pretendere un lavoro portato a termine con la migliore qualità possibile anche e soprattutto tecnicamente, con una conseguente “garanzia di durabilità” dell'opera. Nell'età contemporanea, invece, gli artisti tendenzialmente lavorano autonomamente senza che nessuno abbia voce in capitolo sui mezzi, le tecniche e la qualità di questi ultimi; i contatti tra loro e i collezionisti sono limitati, se presenti, ai momenti successivi alla realizzazione dell'opera stessa e di conseguenza gli acquirenti non hanno modo alcuno di avanzare richieste sulla qualità della tecnica esecutiva. Se c'è una figura che invece ha effettivamente un contatto più diretto con l'artista questa è quella del gallerista o del commerciante d'arte che però proprio per via della sua funzione di intermediario ha un interesse limitato nei confronti delle qualità materiali dell'opera e di come queste si possano ripercuotere nel tempo sullo stato conservativo del dipinto².

Se quindi ci sono numerosi elementi intrinseci alle opere d'arte in questione e al pensiero artistico che sta alle loro spalle³, che effettivamente rendono la pittura contemporanea in molti casi ben più fragile e bisognosa di interventi rispetto a quella antica, è doveroso ricordare che vi sono anche altre ragioni, esterne se così si può dire, come abbiamo appena accennato, alla realtà materiale dei dipinti in sé per sé e legate maggiormente al contesto socio-culturale nel quale queste opere si trovano ad essere realizzate, viste, comprate, vendute e fatte circolare.

¹ Cfr. P. Montorsi, *I materiali del contemporaneo*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, pp. 15-16

² Cfr. S. Angelucci, *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 23

³ Tutti elementi che verranno trattati più approfonditamente in seguito, nel corso della trattazione.

Tra queste ragioni vi sono le nuove forme che il mercato dell'arte e del collezionismo hanno assunto soprattutto negli ultimi decenni. Diventato sempre più un gioco alla speculazione, il mercato dell'arte contemporanea vede compratori sempre più sfaccettati nelle loro caratteristiche ed interessi, in molti casi privi di una adeguata cultura dell'arte⁴, che vedono nell'acquisto di opere d'arte un investimento ad alto rischio, che se da una parte porta con sé elevati rischi dall'altro può permettere anche di ricavare grandissimi profitti⁵.

Ed è proprio questa, talvolta, scarsa sensibilità artistica, e visione unicamente in termini economici e di rendita dell'investimento in arte dei "nuovi collezionisti", a portare ad una indifferenza per le condizioni ottimali di conservazione che il dipinto richiederebbe⁶, forti anche della convinzione che sia l'opera, in quanto bene da loro acquistato, a dover fornire qualcosa a loro piuttosto che il contrario. La tendenza a considerare l'arte contemporanea come un bene di consumo è però, d'altra parte, sempre stata una mentalità diffusa in ogni tempo (si pensi anche solo alle finalità con cui le opere rinascimentali, o ancor più medievali, venivano realizzate: fini liturgici, devozionali, di propaganda, ecc.) e solo il tempo e la sacralizzazione conferitale da un suo riconoscimento artistico ufficiale e dal valore economico raggiunto⁷ hanno portato allo sviluppo di un trattamento più attento e oculato di questi manufatti.

Nonostante tutto però è doveroso sottolineare come ad oggi la sensibilità, e il conseguente rispetto, nei confronti dell'arte, anche di quella contemporanea, sono ben più diffusi.

Sebbene la sensibilità nei confronti dell'arte sia ai nostri giorni molto più spiccata, nei confronti dell'arte contemporanea ci si trova sempre di fronte ad una problematica apparentemente invalicabile: gli spettatori si trovano infatti a confrontarsi con un linguaggio che in moltissimi casi non riescono a comprendere, a decifrare. Questa mancanza di chiavi di lettura si tramuta in manifestazioni di rigetto, di ostilità e di velato, talvolta nemmeno troppo, disprezzo nei confronti di queste opere, in quanto prive di quel valore estetico proprio dell'arte tradizionale⁸. In poche parole non vengono riconosciute come opere d'arte, come qualcosa di artistico. Questa mancanza di mezzi non è però solo da ricondurre all'effettiva difficoltà interpretativa di quelli che sono i linguaggi artistici contemporanei, ma anche al fatto che la conoscenza del contemporaneo, la possibilità di farne esperienza e dunque di comprenderne il panorama, è stata per moltissimo tempo limitata a coloro che ne erano a stretto contatto, quali gli artisti, i galleristi, gli appassionati, e che, addirittura, il suo insegnamento sia stato a lungo limitato solamente alle esperienze artistiche dell'Ottocento, oltre che ben poco diffuso (si pensi che negli anni '70 in Italia l'unica cattedra di Storia dell'Arte contemporanea era Firenze)⁹. L'effetto più drammatico di questo clima di ripugnanza è la sua traduzione in un disinteresse diffuso tra il pubblico medio, portando questo tipo di manufatti ad essere privati di quelle attenzioni, in ambito conservativo, nel trasporto, nell'immagazzinamento, ecc., necessarie ad una loro salvaguardia, proprio dal personale subalterno che non considera questi oggetti come degni delle stesse cure che prodigherebbe nei confronti di un'opera del Rinascimento¹⁰.

⁴ Cfr. P. Cadorin, *Problemi di restauro nell'arte moderna e contemporanea*, in "I nostri monumenti storici: bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera", n° 37, 1968, pp. 419-420

⁵ Cfr. M. Pugliese, B. Ferriani, *Arte contemporanea, conservazione e mercato*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 158

⁶ Cfr. P. Cadorin, 1968, pp. 419-420

⁷ Ivi, p. 420

⁸ Cfr. A. Rava, *Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, pp. 51-52

⁹ Cfr. G. Bonsanti, *Proposte per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 124

¹⁰ Cfr. P. Cadorin, 1968, p. 420

Problematiche legali

Nel panorama del restauro della pittura contemporanea, un ruolo importante viene giocato dal quadro normativo e giuridico legato alle opere in questione. La rilevanza di tale ambito legislativo assume ancor più rilievo qualora si parli della recente contemporaneità, ovvero quella di cui gli esponenti, in prima persona o tramite i loro eredi o qualsiasi altra istituzione, che ne facciano e ne perseguano gli interessi e le volontà, sono ancora in vita o in attività.

Realizzando la sua opera l'artista diventa legalmente titolare di due differenti diritti: uno di carattere materiale, ovvero il diritto di proprietà, e uno di carattere morale, il diritto di autore¹¹, che gli consente di farsi riconoscere in maniera permanente come autore e come detentore di tutti i vantaggi economici e morali che questo comporta. Nel momento in cui si verifica un atto di trasferimento, prenda questo le forme di una vendita, di una donazione, ecc., i diritti suddetti vengono scissi e l'autore perde il diritto di proprietà, che viene trasferito all'acquirente (o al nuovo proprietario), mentre mantiene quello d'autore.

Il diritto di proprietà di norma sarebbe illimitato, ovvero consentirebbe al suo detentore di usufruire del suo bene senza alcun tipo di limitazione, anche sotto il profilo economico, fino addirittura all'alienazione e alla distruzione del bene stesso. Nel nostro caso però si tratta di quelle che la normativa vigente definisce come "cose di interesse storico-artistico"¹² e dunque in quanto tali tutelate¹³.

Per quanto riguarda il nostro ambito di interesse, è dunque il proprietario, in quanto titolare dei maggiori diritti di disposizione dell'opera intesa come bene materiale, ad avere la facoltà di richiedere e far effettuare un restauro, anzi, ciò in molti casi assume la forma di un obbligo morale legato al valore ed interesse pubblico della trasmissione al futuro di ogni oggetto artistico. D'altra parte è bene sottolineare come, nonostante sia lecito, da parte del committente di un restauro, l'avanzare disposizioni e volontà di vario tipo in merito alle operazioni da eseguire, queste non sono in alcun modo vincolanti per il restauratore che essendo un professionista del settore mantiene una propria autonomia nella definizione dei modi e tempi¹⁴ in cui portare a termine il proprio lavoro¹⁵.

Le possibilità e tipologie di intervento che un proprietario può richiedere per una sua opera, pur sempre nei limiti del maggior rispetto possibile della stessa, sono di svariata natura e numerose. Questa opportunità da un lato mette chi possiede l'opera nella posizione di poterne ricercare la migliore conservazione (anche sotto il profilo estetico) e salvaguardia, dall'altro questa medesima facoltà la ha avuta anche il precedente possessore, creando dunque il rischio che il dipinto che si va ad acquistare sia stato precedentemente, o in occasione della vendita stessa, restaurato, magari senza tenere conto o addirittura andando contro intenzionalità dell'artista, con interventi non immediatamente rilevabili. Proprio per scongiurare eventi simili e eliminare qualsivoglia incertezza

¹¹ Per le norme legate al diritto d'autore si veda la legge n. 633 del 1941, il cui contenuto è stato poi confermato nel D.P.R. dell'8 gennaio 1979, n. 9.

¹² Sono definite "cose di interesse storico-artistico" quelle rientranti nelle categorie delineate dall'art. 2, co. 2, e dagli artt. 10 e 11 del Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. 42/2004) o quelle che, fuoriuscendo dai suddetti parametri, vengono decretate come tali in seguito ad una verifica di interesse culturale, pratica disciplinata dall'art. 12 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, ed effettuata, d'ufficio o su richiesta dei soggetti cui le cose appartengono, da parte dei competenti organi del MIBAC.

¹³ Cfr. M. E. Vesci, *Il restauro dell'arte moderna e contemporanea – quadro normativo e giuridico*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, pp. 63-65

¹⁴ Secondo il principio del "contratto d'opera a regola d'arte" definito dagli artt. 2222-2224 del Codice civile.

¹⁵ Cfr. M. E. Vesci, 1994, pp. 66-68

sarebbe buona pratica rendere sempre pubblici i risultati delle analisi eseguite sulle opere e la scheda di fine lavori¹⁶ di ogni restauro¹⁷.

Il diritto d'autore conferisce all'artista la facoltà di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o qualsiasi altra forma di modifica della sua opera che possa essere di pregiudizio al suo onore e alla sua reputazione¹⁸. Secondo quanto detto poco sopra dunque l'artista non può in alcun modo opporsi alla volontà del nuovo proprietario di operare un restauro su una sua opera; può invece, ad intervento eseguito, procedere per vie legali richiedendo un risarcimento qualora il lavoro del restauratore abbia apportato una modifica sostanziale all'opera, abbia causato un danno alla stessa o abbia arrecato un danno non tanto all'oggetto quanto più, invece, al suo onore e alla sua reputazione¹⁹.

Queste condizioni si concretizzano quando l'intervento porta ad una scorretta comunicazione o addirittura modifica di quei valori estetici-ideologici-concettuali che caratterizzavano il dipinto nella concezione originale che ne aveva il suo autore, portando dunque il pubblico a formarsi un'idea sull'opera e/o sull'artista e la sua personalità sensibilmente diversa da quella che invece si potrebbe creare attraverso una percezione e conoscenza corretta di quel particolare oggetto d'arte²⁰.

Proprio per evitare queste spiacevoli dinamiche è consigliato ai proprietari, laddove possibile, di consultare gli artisti concordando assieme la portata, le modalità del restauro e chi ne sarà incaricato. Al contempo, pure per i restauratori un contatto con l'artefice dell'opera su cui opereranno è estremamente importante, sia per le stesse dinamiche appena citate nel rapporto collezionista-artista, ma anche, molto più banalmente, per la necessità di conoscere, il più ad ampio spettro possibile, il dipinto in questione²¹.

Interviste agli artisti

In virtù della peculiare natura dell'arte contemporanea, uno dei quesiti principali che sorge nell'ambito di un restauro è se sia legittimo o meno intervenire su di un dipinto a cui l'artista potrebbe aver conferito progettualmente non solo determinate caratteristiche fisiche legate ai materiali adoperati, ma anche valori concettuali non necessariamente espliciti che possono comprendere le più varie possibilità, fino al considerare come accettato e inevitabile l'evoluzione fisica dell'oggetto fino ad una sua anche totale negazione, oltre a tenere già preventivamente in considerazione tutte le variabili (espositive, conservative, fruttive, percettive, ecc.) che su tale processo di evoluzione-degrado il dipinto può essere soggetto nel corso del tempo²².

¹⁶ Molte volte però questa pratica per quanto legittima viene ostacolata dall'impossibilità di pubblicare una relazione completa e soddisfacente dal momento che questa può essere essenzialmente bloccata dal detentore del diritto di riproduzione dell'opera. Si potrebbe dunque aggirare il problema mostrando solo sezioni o particolari del dipinto in questione, ma così facendo il lavoro sarebbe necessariamente deficitario, in quanto privo di una visione d'insieme, fondamentale per un'analisi e comprensione approfondita dell'opera.

¹⁷ Cfr. I. Villafranca Soissons, *Tra tutela e investimento*, in I. Villafranca Soissons (a cura di), *In opera. Conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Fondazione Cologni, Marsilio Editori, Venezia, 2015, pp. 202-203

¹⁸ Per la definizione di "onore" e "reputazione" si vedano gli artt. 594 e 595 del Codice penale.

¹⁹ Cfr. M. E. Vesci, *Il restauro dell'arte moderna e contemporanea – quadro normativo e giuridico*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, pp. 66-67

²⁰ Cfr. M. Sterpi, *Restauro dell'arte contemporanea e diritto; ruoli, limiti e conseguenze*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 169

²¹ Ivi, p. 172

²² Cfr. I. Lapi Ballerini, *C'è cantiere e cantiere: un futuro per il restauro del contemporaneo*, in L. Montalbano, M. Patti (a cura di), con la collaborazione di G. Facchinetti Pulazzini, *Il futuro del contemporaneo – I cantieri del Master in Conservazione e Restauro delle opere d'arte contemporanea dell'Opificio delle Pietre Dure*, Edifir, OPD, Firenze 2013, p. 9

È evidente dunque che per un corretto restauro, o in una fase precedente, per una corretta conservazione, soprattutto nel caso dell'arte contemporanea, è indispensabile una conoscenza e comprensione approfondita di quello che è il manufatto, non solo nella sua dimensione fisica, materiale, ma anche in quella dell'intenzionalità artistica che vi è alla base, così come altrettanto importante è una sua lettura in prospettiva storica²³ (anche se vicinissima nel tempo). Tutto ciò ci permette di arrivare ad avere un quadro preciso anche di quelle che sono state le sue vicende collezionistiche, espositive, insomma, di quanto accaduto all'opera dalla sua nascita tra le mura dell'atelier dell'artista, seguendone la vita fino allo stato attuale. Al restauratore di arte contemporanea dunque, per impostare al meglio il suo lavoro, serve una gran mole di informazioni e in questo fortunatamente è agevolato, in molti campi, dalla presenza di una ricca messe di documenti, ben più ampia nelle sue forme e nella reperibilità rispetto alle fonti per l'arte antica. Una accurata ricerca bibliografico-archivistica gioca in tal senso un ruolo cruciale e oltre ai più tradizionali disegni, studi preparatori, fonti testuali (siano esse manoscritte o a stampa, autografe dell'artista o meno), ad oggi bisogna anche considerare la possibilità di trovare informazioni rilevanti sotto forma di foto e video²⁴, realizzati dall'artista o dai suoi collaboratori in fase di progettazione e realizzazione dell'opera, ma anche da "esterni" che ne hanno documentato anche le fasi della "vita pubblica".

Tra le moltissime fonti che dunque la contemporaneità offre agli studiosi e a chi deve progettare un intervento conservativo o di restauro, sicuramente le più interessanti sono quelle che provengono direttamente dal pugno, dalla mente o dalle parole dell'artista stesso, come testi teorici, manifesti programmatici, ma anche scritti di carattere privato come corrispondenze epistolari, diari, ecc.²⁵ Lo strumento però con il più grande valore è l'intervista all'artista, un mezzo proprio solo della contemporaneità più recente, preziosissimo ma da cui però si deve evitare di trarre conclusioni di carattere generale²⁶.

Il riconoscimento dell'importanza di una raccolta dati, in particolare di informazioni di prima mano da parte degli artisti stessi venne messo in atto per la prima volta negli anni '70 da Heinz Althöfer per il Centro di Restauro di Düsseldorf²⁷, presso il quale si è creata una procedura di studio delle opere finalizzata al restauro e alla conservazione che prevede la raccolta e verifica critica dei risultati delle analisi e dei precedenti interventi eseguiti sui manufatti, integrando poi tale documentazione con questionari rivolti agli artisti²⁸. Un altro importantissimo lavoro in tali termini è opera di Corinne Prévost che ha riunito i dati raccolti durante le sue ricerche sulle tecniche espressive e i materiali impiegati da numerosi autori nel corso delle loro parabole artistiche, corredandoli poi con informazioni sulla natura e sulle caratteristiche di molti di questi materiali (soprattutto quelli sintetici) raccolte presso le aziende produttrici²⁹. Sulla base di tutto ciò si è costruito un database informatizzato

²³ Cfr. P. Venturoli, *Problemi di metodo per il restauro dell'arte contemporanea, dal dopoguerra ad oggi*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 24

²⁴ Cfr. G. Bonsanti, *Verso alcune linee-guida sul restauro dell'arte contemporanea*, in L. Montalbano, M. Patti (a cura di), con la collaborazione di G. Facchinetti Pulazzini, *Il futuro del contemporaneo – I cantieri del Master in Conservazione e Restauro delle opere d'arte contemporanea dell'Opificio delle Pietre Dure*, Edifir, OPD, Firenze 2013, pp. 17-18

²⁵ Ivi, p. 18

²⁶ Ibidem

²⁷ Cfr. A. Rava, *Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 147

²⁸ Cfr. H. Althöfer, *Programma in cinque punti per la conservazione dell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 39

²⁹ Tentativo che talvolta non va però a buon fine, sia per l'indisponibilità dell'azienda a rivelare le precise composizioni dei loro prodotti, sia per la perdita di tali formulazioni nel caso di un materiale di vecchia produzione, sia per il rifiuto dell'artista stesso di svelare le specificità del proprio lavoro.

(il Bibliographic Database of the Conservation Information Network o più brevemente BCIN³⁰) atto ad aiutare e diffondere la conoscenza tra i restauratori³¹. Un progetto di incredibile valore, che dal 1987 è attivo e in continuo sviluppo, dal momento che la piattaforma si è dotata di un duplice livello di accesso: uno dedicato alla sola consultazione ed uno che, previa autorizzazione, permette di modificare ed aggiornare le voci³². Lei stessa definisce e delinea alcuni punti chiave da seguire in occasione di un'intervista ad un'artista: la natura dei materiali, la o le tecniche della loro messa in opera, le condizioni ottimali di presentazione e conservazione nelle idee dell'autore e le condizioni poste da quest'ultimo nel caso di eventuali interventi³³.

Un'altra importante iniziativa per raccolta dati è l'I.N.C.C.A. (international Network for Conservation of Contemporary Art)³⁴, un progetto diffuso a livello internazionale, avviato nel 1999 e volto a creare un sistema di catalogazione delle esperienze di restauro e la definizione di alcuni principi generali utili a guidare sia gli interventi che la raccolta di informazioni utili a questi ultimi. La peculiarità di I.N.C.C.A. è la sua configurazione come piattaforma digitale interattiva: infatti oltre alla documentazione di stampo più prettamente tecnico (che comprende un grande numero di interviste agli artisti dai membri operativi partecipanti al progetto), il sito fornisce un gran numero di servizi divulgativi in merito all'arte contemporanea, alla sua cura, conservazione e restauro, attraverso un forum ed iniziative dalla forte impostazione partecipativa come conferenze dialogate (quelli che vengono chiamati INCCA talks) e veri e propri momenti di libero confronto (gli INCCA café).

È interessante però tenere presente che la testimonianza diretta di un artista, per quanto preziosa e rilevante, è pur sempre una fonte che va trattata con attenzione. Infatti non bisogna fare l'errore di considerarla una verità assoluta facendola diventare base di considerazioni di carattere generale. L'ambiguità delle informazioni tratte dagli autori viene definita appropriatamente da Enrico Crispolti che indica la presenza, e dunque anche le dichiarazioni, dei pittori (nel nostro caso) come un "documento indiretto" al confronto di quel "documento diretto" che invece è la sua opera. Questa distinzione è definita dal fatto, tutt'altro che trascurabile, che si può verificare un mutamento nella mentalità e poetica dell'artista, che dunque, interrogato in merito ad un suo vecchio lavoro, potrebbe dare spiegazioni differenti rispetto a quelle che originariamente muovevano il suo operare³⁵, così come potrebbe anche non ricordarsi con precisione le modalità operative e i materiali impiegati per quella specifica opera³⁶.

Oltre all'utilità delle interviste per approfondire la conoscenza delle tecniche e dei materiali con cui il dipinto è stato realizzato, un altro risvolto interessante e possibile è quello di arrivare a comprendere come l'artista concepisce il passare del tempo e i segni che questo lascia sui suoi lavori³⁷ e di conseguenza il restauro e la sua opera in rapporto ad esso. Infatti indagini su questo fronte possono rilevare come alcuni pittori siano contrari al restauro percependolo come negazione di quello che sarebbe il naturale decorso della vita dell'opera, altri invece possono dolersi di un mancato restauro³⁸,

³⁰ Per ulteriori informazioni consultare il sito <https://bcin.info/vufind/>

³¹ Cfr. C. Prévost, *Materiali e tecniche di artisti italiani contemporanei – elaborazione di una banca dati*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 122

³² Ivi, p. 128

³³ Ivi, pp. 122-123

³⁴ Vedi www.incca.org

³⁵ Cfr. E. Crispolti (a cura di), *Un'inchiesta sull'arte d'oggi*, in *Inchiesta sull'arte. Quattro domande a cinque generazioni di artisti italiani*, Electa, Milano, 2000, pp. 21-27

³⁶ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 194

³⁷ Ivi, p. 48

³⁸ Cfr. M. Sterpi, *Restauro dell'arte contemporanea e diritto; ruoli, limiti e conseguenze*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 170

mentre altri ancora si dimostrano scettici e sospettosi verso l'ipotesi di un possibile intervento, spinti dalla convinzione che il restauratore non conosca a sufficienza il suo lavoro³⁹.

Le prime forme di avvicinamento da parte della ricerca all'artista sono state i questionari (per lo più incentrati su argomentazioni tecniche)⁴⁰, mentre oggi gli studi più recenti spingono verso un approccio molto più umano, legato ad un confronto tramite un dialogo libero tra intervistatore ed artista, liberi dunque dalla schematicità e in qualche modo asetticità della semplice risposta alle domande di un questionario, facendo leva sull'interesse da parte dei pittori nei confronti delle loro opere, della loro comunicazione e salvaguardia. Inoltre, da una raccolta sul campo, in prima persona delle informazioni, la qualità e quantità di queste che si può carpire aumenta esponenzialmente, non solo perché si ha modo di osservare l'artista di persona e cogliere quegli elementi della sua personalità, della sua attitudine che poi necessariamente si riflettono sulla sua arte e sulle modalità con cui la realizza⁴¹, ma anche perché molte volte gli artisti sono disponibili ad aprire i propri studi permettendo dunque di osservare in prima persona gli spazi, i mezzi e i materiali con cui lavora.

Qualora l'artista non fosse disponibile per un colloquio, perché contrario a rilasciare un'intervista o perché deceduto, allora un valido ripiego (che assume un valore rafforzativo della qualità e affidabilità delle informazioni se invece accostato all'intervista) sarà il rivolgersi ad altri artisti che con lui hanno stretto nel tempo rapporti di qualsivoglia genere (amicizia, collaborazione, rispetto reciproco, ecc.), ma anche altre figure, esterne alla pratica artistica, con cui ha o ha avuto stretti contatti: i collezionisti che ne hanno acquistato le opere, i direttori delle fondazioni a lui intitolate (se esistenti), i critici che ne hanno studiato la parabola artistica e i galleristi e i direttori di musei presso i quali le sue opere sono state esposte⁴².

Approccio metodologico: tra tradizione e innovazione

Oltre che sul piano dei materiali e delle tecniche di intervento che vedremo in seguito, il restauro della pittura (ma anche di tutta l'arte) contemporanea si presenta come problematico anche sul piano metodologico. Infatti, proprio a causa dell'incredibile varietà di sfaccettature che essa può assumere, si rivela alquanto complesso farla rientrare all'interno di quei procedimenti, ormai forti di una lunga e strutturata tradizione, che si applicano quotidianamente nei confronti dell'arte antica.

Prima di procedere è bene fare però una premessa; infatti se dal punto di vista della metodologia e dei materiali impiegati il restauro del contemporaneo si differenzia da quello dell'arte antica, sul piano teorico invece questi non differiscono così tanto. In entrambi i casi, difatti, il restauro va inteso come un atto critico volto ad indagare e valutare l'opera nelle sue caratteristiche formali e materiali uniche⁴³ oltre che nell'intenzionalità che la sorregge⁴⁴: in questi termini la definizione brandiana del restauro come il "momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e

³⁹ Cfr. L. Mensi, *Lavorare con gli artisti viventi*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, pp. 247-248

⁴⁰ A. Bailão, C. Carvalho, M. Albuquerque, M. Aleixo, M. Matos, P. Varela, S. Torres, D. Porpora, *Investigações em conservação do património - A entrevista como ferramenta de conservação de arte contemporânea: artista versus conservador-restaurador*, Ge-conservação, n° 15, 2019, p. 173

⁴¹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 193

⁴² Ivi, p. 197

⁴³ Cfr. M. Cordaro, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea*, in S. Angelucci, *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 75

⁴⁴ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 48

nella sua duplice polarità storica ed estetica, in vista della sua trasmissione al futuro”⁴⁵ si rivela come applicabile anche alla pittura contemporanea.

Partiamo ora dal considerare quella che potrebbe sembrare la soluzione ottimale ovvero, considerando le grandi differenze tra arte contemporanea e arte tradizionale, quella di redigere una teoria che delinei un approccio metodologico *ad hoc* per questa nuova materia, strutturandola per diventare un vero e proprio testo di riferimento imprescindibile. I sostenitori di questa ipotesi spingono per la creazione di quella che si potrebbe definire come una Carta del restauro del contemporaneo⁴⁶ (uno su tutti Enzo Di Martino⁴⁷), convinti che questa sia indispensabile per dare delle linee guida ben definite e canonizzate utili a muoversi all’interno di una realtà estremamente incerta e mutevole come quella dell’arte contemporanea. Una carta di questo tipo, però, proprio in relazione all’ampio ventaglio di situazioni differenti davanti alle quali ci si può trovare affrontando un’opera contemporanea sul fronte del restauro, diventerebbe potenzialmente uno strumento normativo troppo rigido che porterebbe a causare più danni che altro⁴⁸. I restauratori si ritroverebbero infatti essenzialmente impossibilitati ad adattare il proprio lavoro in maniera flessibile poiché legati da regole e modalità di intervento predefinite su modelli standard che però difficilmente combacerebbero con le condizioni del manufatto in questione.

Se quindi la redazione di una nuova normativa atta a impostare la metodologia di intervento sia una tesi da escludere (per quelle che sono le conoscenze e i mezzi attuali) è fondamentale procedere soffermandosi sul rapporto che c’è e ci può essere tra l’arte contemporanea e quello che è il metodo che guida il restauro dell’arte antica, la cui tradizione è tanto importante e pervasiva che non può essere trascurata.

La domanda che più di tutte sorge spontanea è se sia applicabile a questo settore la teoria del restauro brandiana. Questa infatti, sin dalla sua definizione nel 1960, è diventata, volenti o nolenti, un vero e proprio termine di riferimento per tutti i professionisti di tale ambito, formati seguendo le direttive, soprattutto in Italia dove la *Teoria* di Cesare Brandi è stata presa come base per la stesura della Carta del restauro del 1972 tuttora valida⁴⁹. Sulla base di questi presupposti è dunque facile comprendere come il tema dell’adattabilità della teoria brandiana sia stato e sia tutt’ora un tema ricorrente ogni qual volta si discuta di una metodologia per il restauro dell’arte contemporanea⁵⁰. Nel considerare la tematica dell’applicabilità della *Teoria* di Brandi anche all’arte contemporanea è giusto tenere a mente che quest’ultima è nata non tanto in ambito pratico, quindi concepita come una sorta di manuale tecnico per restauratori, quanto più, invece, come una trattazione dell’argomento sul piano filosofico ed estetico, con la precisa volontà di essere applicabile ad ogni tipo di opera d’arte⁵¹. L’estensibilità della teoria brandiana, sebbene effettivamente concepita in origine dal suo autore, è d’altronde ad oggi un argomento delicato dal momento che, se anche sotto diversi aspetti teorici, si dimostri ancora applicabile, nella pratica riscontra difficoltà nell’essere applicata (anche se questo

⁴⁵ Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino, 2000 (1° ed. 1963), p.6

⁴⁶ Nome che riferimento esplicito alla Carta del restauro, che dal 1972 regola questa pratica in Italia.

⁴⁷ E. Di Martino (a cura di), *Arte contemporanea – Conservazione e restauro*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 5 ottobre- 30 novembre 1996), Fondazione di Venezia-Allemandi, Torino, 2005, p. 15

⁴⁸ Cfr. G. Bonsanti, *Proposte per una teoria del restauro dell’arte contemporanea*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell’arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d’arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 129

⁴⁹ Ivi, p. 123

⁵⁰ Cfr. G. Bonsanti, *Verso alcune linee-guida sul restauro dell’arte contemporanea*, in L. Montalbano, M. Patti (a cura di), con la collaborazione di G. Facchinetti Pulazzini, *Il futuro del contemporaneo – I cantieri del Master in Conservazione e Restauro delle opere d’arte contemporanea dell’Opificio delle Pietre Dure*, Edifir, OPD, Firenze 2013, p. 13

⁵¹ Ibidem

non vuol dire “non adattabile”) all’arte contemporanea e in particolare a quegli ambiti tipologici che si distanziano dalle forme delle opere d’arte tradizionalmente intese⁵².

Inizialmente molti restauratori preferirono mantenere fede ai capisaldi del pensiero brandiano, sostenendo che, anche operando sul contemporaneo, questi continuassero ad essere validi. Tra i suoi principi fondamentali che maggiormente vennero perpetrati ci furono quelli della riconoscibilità dell’eventuale integrazione di una lacuna, la ripetibilità di un intervento (ovvero la possibilità per i restauratori di poter tornare sull’opera senza che gli interventi precedenti condizionino eccessivamente quelli futuri) e la definizione di un rapporto immagine-materia che vedeva la predilezione della seconda in caso di conflitto tra le due⁵³.

Basandosi su un imprinting di tipo brandiano dunque, nei primi approcci del restauro alla materia contemporanea, se un dipinto rientrava in qualche modo, per le sue caratteristiche materiche o tecniche, nell’etichetta tradizionale di pittura, lo si considerava alla stregua di un’opera antica, applicando dunque una metodologia di intervento tradizionale, che vuole il restauro incentrato solamente sull’oggetto materiale, tralasciando la cura dell’aspetto concettuale e la comprensione di quello che era il contesto storico-culturale originario e commettendo così anche errori rilevanti⁵⁴.

Proprio per evitare errori grossolani si sono definiti col tempo due concetti basilari per il restauro del contemporaneo: il “rispetto dell’opera” (che va applicato anche uscendo dai meccanismi del godimento estetico) e il “riconoscimento dell’intenzionalità artistica”, soprattutto in merito al futuro dell’opera (perché si abbia un restauro deve implicitamente esserci la volontà di tramandare al futuro l’oggetto dell’intervento). Quest’ultimo punto è particolarmente spinoso dal momento che si snoda in un complesso reticolo formato dalla volontà dell’autore, che bisogna chiarire e cercare di rispettare, ma anche quelle del proprietario e del restauratore⁵⁵. Il proprietario infatti, in linea di massima, cercherà di salvaguardare l’opera il più a lungo possibile per non vanificare il suo investimento, mentre il restauratore potrà trovarsi nella situazione inconsueta e, sotto alcuni aspetti contraria ai suoi principi etici e professionali, di dover lasciare un’opera nelle sue condizioni di degrado avanzante. In fin dei conti però il restauratore non può rimanere completamente annichilito nel suo operare dal rispetto dell’obsolescenza che caratterizza molta arte contemporanea. Infatti spinto per sua inclinazione personale, per la volontà dei committenti ma anche per una questione di dovere morale legato alla trasmissione e salvaguardia dell’arte, “il restauratore d’arte moderna finisce per operare contro l’intenzionalità dell’artista, ma è giusto farlo perché la società ha interesse a conservare come documento storico anche ciò che gli artisti con eccesso di sfiducia e nichilismo avrebbero distrutto”⁵⁶.

Per dover di completezza è però giusto sottolineare come il desiderio di far sopravvivere un’opera ad ogni costo, soprattutto laddove ci siano degli elementi compositivi effimeri o laddove la naturale decadenza dei materiali sia accettata già in partenza dall’artista, la si debba considerare come “un’operazione forzata, una forma di falsificazione che distrugge una parte fondamentale del messaggio dell’opera”⁵⁷.

⁵² Cfr. G. Bonsanti, *Verso alcune linee-guida sul restauro dell’arte contemporanea*, in L. Montalbano, M. Patti (a cura di), con la collaborazione di G. Facchinetti Pulazzini, *Il futuro del contemporaneo – I cantieri del Master in Conservazione e Restauro delle opere d’arte contemporanea dell’Opificio delle Pietre Dure*, Edifir, OPD, Firenze 2013, p. 13

⁵³ Cfr. G. Bonsanti, *Proposte per una teoria del restauro dell’arte contemporanea*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell’arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d’arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 125

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ Ivi, p. 127

⁵⁶ Cfr. G. C. Argan, *Morte di un collage*, in “L’Espresso”, 30 settembre 1984

⁵⁷ Cfr. A. Biasi, *Si restaura l’arte di oggi: che bello*, in E. Di Martino (a cura di), *Arte contemporanea – Conservazione e restauro*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 5 ottobre- 30 novembre 1996), Fondazione di Venezia-Allemandi, Torino, 2005, p. 283

Sebbene perseguire il “principio del rispetto” debba essere considerato di primaria importanza, essendo l’intenzionalità dell’artista, la visione concettuale che lui ha della sua opera il fattore predominante e caratterizzante del fare artistico contemporaneo⁵⁸, d’altro canto tutte le posizioni sopra indicate devono necessariamente essere tenute in considerazione, e proprio per tale motivo si sono sviluppate delle soluzioni che vengano quanto possibile incontro a tutti, nate da una riflessione volta a creare un equilibrio tra il rispetto di ogni singolo caso e la ricerca di indirizzi metodologici di carattere più generale⁵⁹.

Altri due principi derivanti dalla teoria del restauro “tradizionale”, anche se in questo caso post-brandiana, che sono stati mantenuti sono il “minimo intervento” e la “compatibilità”⁶⁰, due criteri d’intervento che si adattano egregiamente alla natura dell’arte contemporanea. Il primo dogmatizza un approccio all’opera di stampo molto più conservativo, volto dunque ad interventi di piccola entità, privilegiando la manutenzione, così da posticipare il più possibile la necessità di un restauro su ampia scala. Questo espediente è ottimo per l’arte contemporanea, infatti lascia margine non solo allo sviluppo di nuove tecniche e materiali per il restauro che dunque in futuro potrebbero rendere più agevole ed efficiente la risoluzione di determinate problematiche conservative o danni (vantaggio applicabile anche all’arte antica), ma anche alla ricerca e conoscenza di quelli che sono i materiali dell’opera di cui, in molti casi, non ci sono dati precisi in merito alle dinamiche di invecchiamento. Il secondo, invece puntualizza come sia necessario uno studio preliminare non solo dei componenti dell’opera ma anche dei rapporti che si andranno a creare con i materiali tipicamente usati per il restauro così da permettere, sulla base di prove, la scelta di quelli maggiormente compatibili (soprattutto a lungo termine) tra quelli che danno i risultati migliori, proprio per evitare la vanificazione del restauro stesso.

Il principio della “riconoscibilità delle integrazioni”, enunciato da Brandi e base di buonissima parte delle pratiche tradizionali, invece perde molto del suo significato nel campo del restauro della pittura contemporanea, dal momento che in molti casi il concetto di originalità della materia dell’opera assume connotati e un valore decisamente diverso (per lo più inferiore) rispetto all’arte antica⁶¹. Inoltre ci sono alcune tipologie particolari di produzione pittorica contemporanea confrontandosi con le quali, non solo un approccio tradizionale alla lacuna viene meno per via della suddetta non-necessità di evidenziare quanto non è originale, ma soprattutto perché i fondamenti ideologici e esecutivi del dipinto stesso si basano sull’esaltazione della percezione e del colore e dunque un qualsiasi elemento che vada ad interrompere la perfezione della stesura ed omogeneità del colore e la purezza dei precisi rapporti tra essi, andrebbe ad incidere fortemente sulla volontà dell’artista, che, come abbiamo detto in precedenza, è assolutamente da rispettare.

Due principi desunti dalla teoria brandiana sono invece tranquillamente applicabili al restauro della pittura contemporanea. In primo luogo il “principio dell’individualità”, ovvero il presupposto che ogni opera sia un *unicum* con una propria identità particolare, che si distingue da qualunque altra (anche dal punto di vista del suo stato di conservazione)⁶² e che di conseguenza per ogni opera sottoposta ad intervento si debba eseguire una campagna di analisi scientifiche della materia e filologiche della forma⁶³. Questo comporta che non si possa in alcuna occasione procedere ad un

⁵⁸ Cfr. G. Bonsanti, *Proposte per una teoria del restauro dell’arte contemporanea*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell’arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d’arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 128

⁵⁹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l’arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 53

⁶⁰ Cfr. G. Bonsanti, 2013, p. 130

⁶¹ Ibidem

⁶² Cfr. G. Basile, *Il contemporaneo curato all’antica*, Il Giornale dell’Arte, n. 278, luglio-agosto 2008, in G. Basile, *Diciassette anni di restauri negli articoli pubblicati sul Giornale dell’Arte*, AISAR Editore, Palermo 2015, p. 151

⁶³ Cfr. S. Angelucci, *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 16

intervento di restauro secondo un principio di accorpamento per il quale tutte le opere di una particolare categoria, o con determinate caratteristiche, siano uguali, si comportino allo stesso modo e presentino le medesime problematiche. L'altro principio è "l'interdisciplinarietà", un fondamento valido anche per il restauro dell'antico ma che nell'ambito del contemporaneo diventa una questione anche di necessità⁶⁴. Per arrivare ad avere una conoscenza e mezzi abbastanza accurati per affrontare al meglio una materia che, per sua stessa natura, comprende tantissimi materiali e fenomeni, infatti è bene rivolgersi a studiosi specializzati che li analizzino, così come altamente formati devono essere coloro che muovono i macchinari utili a raccogliere i dati prima e ad intervenire sull'opera poi.

Tornando su un piano più generale, la frase che forse meglio di tutte può incarnare e definire l'approccio metodologico più corretto quando si tratta di restauro della pittura contemporanea è: "procedere o decidere caso per caso". Un'affermazione del genere da un lato manifesta la cura e la premura che si ricerca nell'affrontare una realtà sfaccettata quale l'arte contemporanea, dall'altro, in molti casi, può dare un senso di spaesamento e incertezza acuito dalla prospettiva di un'impossibilità di redigere una teoria generale come è stato invece per l'antico⁶⁵, ed è interessante notare come tali sensazioni siano diffuse anche fuori dall'Italia (riconosciuto molto più legata all'arte di stampo tradizionale e alle tecniche e metodologie di restauro correlate), ad esempio negli USA o nei paesi del nord Europa, dove il confronto con il contemporaneo (sia sul piano della sua presenza nelle sale espositive, sia sul fronte conservativo) è ben più diffuso e meno recente che nel nostro paese⁶⁶.

Nonostante la ormai chiara distinzione che c'è tra il restauro dell'antico e quello del contemporaneo è bene ricordare come il rivolgersi, nell'atto pratico, a materiali e tecniche tradizionali non sia sempre un errore: infatti, in alcune circostanze, ovvero quando il manufatto oggetto di intervento si accosta per tecnica esecutiva e materiali impiegati a quelle che sono caratteristiche dell'arte più tradizionale, si può optare per l'uso di modalità di intervento classiche, previa una attenta revisione di quelli che sono i parametri di compatibilità di questi materiali con quelli contemporanei e di funzionalità nei confronti delle problematiche che questi presentano⁶⁷. Una scelta del genere, in questa tipologia di casistica, si rivela come un porto sicuro atto ad evitare i rischi che la sperimentazione di nuove tecnologie, procedimenti o materiali (poco o per nulla verificati e impossibili in alcuni casi da prevedere negli effetti a lungo termine) potrebbero portare con sé⁶⁸.

In sede di questa disamina al riguardo della metodologia, è interessante riportare il modello che il gruppo di ricerca Foundation for the Conservation of Modern Art di Amsterdam ha proposto nel 1993⁶⁹, uno metodo utile a guidare e rendere dunque più celeri e agili i processi decisionali che precedono un restauro. Si tratta essenzialmente di uno schema che prevede una discussione

⁶⁴ Cfr. G. Basile, *Il contemporaneo curato all'antica*, Il Giornale dell'Arte, n. 278, luglio-agosto 2008, in G. Basile, *Diciassette anni di restauri negli articoli pubblicati sul Giornale dell'Arte*, AISAR Editore, Palermo 2015, p. 152

⁶⁵ Cfr. G. C. Argan, *Morte di un collage*, in "L'Espresso", 30 settembre 1984

⁶⁶ Cfr. S. Angelucci, *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 15

⁶⁷ La mancata comprensione e conoscenza approfondita delle opere e dei loro materiali, così come delle loro problematiche conservative, ha portato spesso all'applicazione indiscriminata di metodi tradizionali di intervento, senza tenere in considerazione che l'oggetto su cui si andava ad operare trascendesse nettamente le caratteristiche tipiche delle opere antiche su cui quelle tecniche di restauro erano state studiate e definite, rivelandosi poi inseguito come incapace di sopportarli – Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, pp. 40-41

⁶⁸ Cfr. H. Althöfer, *Programma in cinque punti per la conservazione dell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, pp. 39-40

⁶⁹ Vedi *Decision Making Model for Conservation and Restoration of Modern and Contemporary art*, Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute of Cultural Heritage, Amsterdam, 1997/1999; dattiloscritto che nella sua prima edizione venne usato per lo sviluppo di un giudizio sul restauro del contemporaneo in vista del convegno "Modern Art: Who Cares?" tenutosi ad Amsterdam dall'8 al 10 settembre 1997)

preliminare con la possibilità di ripercorrere il processo logico che ha condotto ad una determinata decisione.

- In primo luogo viene indicata la necessità di raccogliere quante più informazioni possibili sull'opera spaziando dalle sue caratteristiche tecniche e materiali, alle notizie storiche ad essa legate, fino alla determinazione di quella che era il significato della poetica e dell'intenzionalità artistica proprie di questo manufatto, facendo riferimento in primo luogo all'autore, procedendo poi con i suoi collaboratori, il responsabile della fondazione a lui intitolata, il gallerista che ha seguito i suoi lavori, per giungere poi ai suoi familiari e anche a collezionisti che posseggono altre sue opere simili e quelli che sono stati i suoi fornitori principali di materiale.
- La fase successiva vuole un'analisi quanto più approfondita e dettagliata possibile dello stato di conservazione per stabilire se l'alterazione dei materiali sia tale da modificarne completamente, in parte o solo minimamente il significato originario. Solo se i risultati di tale indagine mostrano che il degrado è tale da condizionare, o addirittura impedire una corretta leggibilità e comprensione dell'opera si può decidere di programmare un intervento.
- Lo step seguente è costituito da un'analisi di quelle che sono le possibilità di intervento con lo scopo di distinguere ciò che è fattibile dal punto di vista pratico e quanto invece è accettabile dal punto di vista etico. Definito ciò si procede con una scelta di compromesso tra le esigenze espresse, identificando quale tipo di intervento possa essere il male minore per l'opera, senza d'altra parte dimenticare fattori altrettanto importanti come il budget, l'unicità e/o importanza dell'opera e gli aspetti legali connessi a tale ambito.

Attraverso un'impostazione di questo tipo il progetto di restauro assume dunque un duplice valore; quello di recupero effettivo di determinate condizioni materiche/estetiche o di conservazione dell'opera e quello di strumento conoscitivo e di riflessione su quest'ultima⁷⁰.

In conclusione quindi il restauro moderno si può definire come la *summa* di alcuni principi imprescindibili.

Deve necessariamente essere preceduto da una definizione storica dell'opera nelle sue caratteristiche originarie e dei mutamenti subiti nel tempo, in particolare si devono poi studiare ed analizzare la risposta dei suoi materiali costitutivi all'invecchiamento e il loro modificarsi e degradarsi in determinate condizioni ambientali. Fondamentali poi sono il rispetto e la conservazione di quelle che sono le componenti materiche originali, o storicamente rilevanti del dipinto, l'illegittimità di ogni pretesa di ripristino stilistico, così come è d'obbligo realizzare interventi individuabili (laddove possibile, con qualsiasi mezzo) e reversibili⁷¹.

In sintesi, dal punto di vista metodologico, l'indirizzo ad oggi più comunque è quello di una ricerca non tanto di una normativa, quanto più di una delineazione di quelle che possono essere linee guida che, in quanto tali, danno sì consigli e creano dei percorsi ripercorribili ma che al contempo si presentano altamente malleabili così da potersi adattare alla specificità del caso e addirittura, se necessario, essere trascurate.

Il restauro d'artista

Tipico unicamente dell'arte contemporanea, ed in particolare di quella più recente, è il quesito se sia o meno corretto affidare ad un artista il restauro delle proprie opere.

⁷⁰ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 52

⁷¹ Cfr. M. Cordaro, *L'esperienza del restauro dei materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimerici d'arte contemporanea*, in M. C. Mundici e A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 21

Infatti è importante porsi questa domanda ed analizzare cosa significherebbe per l'opera sottoporla alle cure del suo artefice piuttosto che a quelle di un tecnico specializzato, e giungere ad una risposta abbastanza chiara da contrapporsi o avvalorare la scelta da parte di molti collezionisti privati nel rivolgersi direttamente all'artista. Questa tendenza deriva dalla credenza diffusa che vede il pittore, oltre che perfettamente a conoscenza dei materiali e dei processi da lui utilizzati⁷², come ad un esperto nel proprio campo, pieno di conoscenze tecniche e teoriche sui materiali e i metodi di lavoro. Spessissimo però, nel contesto della produzione contemporanea, questo è un profilo poco diffuso. Inoltre è da tenere in considerazione che i restauratori posseggono un bagaglio di conoscenze di chimica, fisica e biologia legate al degrado e al suo trattamento che gli artisti, anche quelli preparati accademicamente, ignorano.

Già queste discriminanti basterebbero per vertere su un restauro "tecnico", ma l'ago della bilancia viene spostato decisamente a favore di quest'ultimo da un altro fattore, legato alla teoria del restauro e al concetto di originalità. Lo storico dell'arte e teorico del restauro Michele Cordaro, a tal proposito, afferma che il restauro d'artista sia una scelta da evitare in ogni occasione. Secondo quanto asserisce, infatti, l'artista nel riavvicinarsi al proprio lavoro non può fare a meno di affrontarlo con un atteggiamento creativo, che per i moderni standard del restauro è un metodo di lavoro inaccettabile⁷³. La visione di Cordaro si allinea perfettamente con quella che si può desumere dalla teoria brandiana del restauro. Brandi infatti nella sua opera suddivide la vita dell'opera in tre tempi distinti tra loro: quello della creazione, che termina con la conclusione dell'opera da parte dell'artista, quello che intercorre tra la fine della creazione e l'inizio della ricezione da parte del pubblico e infine quello della presenza nella coscienza dell'opera, ed è in quest'ultima che colloca necessariamente l'intervento di restauro. Con tale impostazione dunque il restauro si struttura come un'operazione di vario genere che deve rispettare il tempo trascorso tra la produzione dell'opera e il presente, in quanto anch'esso elemento costitutivo del bene e della sua storicità, ed essere messo in atto in un momento in cui la coscienza e conoscenza del manufatto, formatasi in maniera distaccata ma consapevole da quelli che sono i portati storico-artistici e culturali del dipinto, sia tale da permettere di lavorare liberi da influenze⁷⁴. Secondo tale teoria il restauro d'artista non potrà far altro che riportare l'opera alla fase della creazione, andando in tal senso ad annullare i tentativi di recupero e salvaguardia dell'originale tipici del restauro, e portando alla creazione di un nuovo manufatto⁷⁵, con una propria identità distinta da quella del dipinto da cui ha avuto origine⁷⁶. È interessante poi indicare come questa avversione nei confronti dei "restauri d'autore" fosse concepito, già in antico (ne parla Vasari nelle *Vite* in tal senso), come una contraddizione e per questo additato come un errore da non commettere⁷⁷. Se poi ci si trovasse di fronte ad un'opera che è stata sottoposta a "restauro" da parte del suo autore, che dunque ne ha potenzialmente modificato l'aspetto originale, è bene spingerlo in un secondo momento non solo a certificare il suo intervento, passaggio utile ai futuri restauratori e in generale per aumentare la consapevolezza della storia conservativa del dipinto, ma anche a realizzare una duplice datazione, per mantenere un corretto valore di autenticità⁷⁸.

⁷² Talvolta capita che nemmeno in questo settore siano preparati, dimenticandosi quali fossero con precisione i materiali adoperati o i procedimenti seguiti. Questo però non deve nemmeno essere identificata come una colpa degli artisti, il cui compito è quello di creare e sperimentare e non quello di documentare il proprio fare artistico a livello tecnico.

⁷³ Cfr. M. Cordaro, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea*, in Sergio Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 74

⁷⁴ Vedi C. Brandi, *Teoria del restauro*, 2° ed., Einaudi, Torino, 1977, pp. 21-27

⁷⁵ Vedi C. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del restauro", 1, 1950, p. 10

⁷⁶ Cfr. M. V. Marini Clarelli, *I limiti del restauro nell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, pp. 162-163

⁷⁷ Cfr. M. Cordaro, 1994, p. 74

⁷⁸ Cfr. L. Mensi, *Lavorare con gli artisti viventi*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 251

Autenticità e originalità nell'arte contemporanea

Un altro tema di grande rilevanza quando ci si confronta con le opere d'arte contemporanea in sede di restauro è il concetto di originalità/autenticità. Infatti, in una produzione artistica che è così cambiata nei valori, nelle poetiche, nelle tecniche e nei materiali, rispetto all'arte tradizionale è bene non dare per scontato che l'autenticità sia da intendere come per l'antico. Il cosa sia effettivamente da considerarsi "originale" nell'arte contemporanea è un quesito problematico che deve tener conto di molteplici sfaccettature ed inclinazioni artistiche, filosofiche e individuali dei vari autori, ma che ancora una volta va indagata caso per caso. In linea generale, comunque, si può notare come il valore della materia (a livello metaforico), risulta essere molto meno importante che in passato, mentre cresce in parallelo il rilievo che hanno concetti quali l'omogeneità, la compatibilità e "l'intenzione dell'artista"⁷⁹.

È importante sottolineare come per il contemporaneo i concetti di originalità e di autenticità possano in molti casi indicare aspetti differenti dell'opera: la prima si rifà alla permanenza della forma e dei materiali originali per l'appunto, ovvero quelli che si costituivano il dipinto appena finito; la seconda invece è un valore di carattere più concettuale, e si concretizza nel riconoscimento da parte dell'autore stesso, o da parte della critica sulla base della poetica dell'artista, dell'opera al pari di una originale e/o autografa del pittore⁸⁰.

La trasposizione nella pratica di questi due concetti può essere semplificata identificando due filoni: da un lato abbiamo le opere autografe che generalmente proprio in quanto realizzate dall'autore stesso affiancano all'autenticità l'originalità dei materiali, e dall'altro le opere non autografe realizzate da altri con la guida dell'artista.

Nella produzione contemporanea ci si trova spesso a confronto con opere non autografe dove l'artisticità dell'opera sta nel progetto che è ciò che può essere definito originale e realizzato direttamente dall'artista. L'esecuzione può poi essere affidata a collaboratori, altri artisti o terzi generici sulla base di precise indicazioni. In ambito di restauro sono proprio tali indicazioni che facilitano la sostituzione di parti o ripristini, utilizzando tecnologie e materiali analoghi a quelli adoperati in origine⁸¹, senza la preoccupazione di creare un falso artistico⁸². Questo è il concetto di "esecuzione differita", una pratica che non può esistere per l'antico, ma è possibile per il contemporaneo. Il processo non finisce con l'opera dell'artista ma rimane aperto, realizzabile anche da terzi sulla base della conoscenza precisa del progetto originale. Quando però le conoscenze sono insufficienti o vengono perdute, allora ci si deve rassegnare alla perdita dell'opera o alla sua conservazione come "rudero" nell'accezione brandiana⁸³, ovvero "tutto ciò che testimonia della storia umana, ma in un aspetto assai diverso e quasi irriconoscibile rispetto a quello precedentemente rivestito"⁸⁴ e ancora "avanzo di opera d'arte che non può essere fatta risalire alla sua unità potenziale"⁸⁵.

Dinamiche molto simili seguono quelle opere che fanno della loro impeccabile perfezione il mezzo di trasmissione del loro messaggio artistico (ad esempio i monocromi). Quando si interviene su queste opere infatti, nella maggior parte dei casi, sono gli autori stessi ad incoraggiare dei restauri che di

⁷⁹ Cfr. G. Bonsanti, *La mano e l'intelletto*, in I. Villafranca Soissons (a cura di), *In opera. Conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Fondazione Cologni, Marsilio Editori, Venezia, 2015, p. 13

⁸⁰ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 49

⁸¹ Ivi, p. 52

⁸² Cfr. A. Rava, *Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 152

⁸³ Ivi, p. 151

⁸⁴ Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino, 2000 (1° ed. 1963), p. 30

⁸⁵ Ivi, p. 40

norma sarebbero considerati come troppo invasivi, ma che in tal sede sono accettabili dato che l'autenticità, insita nell'aspetto primigenio dell'opera, non viene intaccato, mentre dell'originalità dei materiali poco si tiene conto. Di contro ci sono le opere realizzate a mano dall'artista dove ogni singolo elemento che compone l'opera, ha il suo significato di azione individuale e irripetibile e dove si dovrà procedere con la conservazione della materia originale e integrazione reversibili⁸⁶, con un approccio di restauro di stampo tradizionale, sebbene adattato alle esigenze del caso. Rientrano in questa categoria, ossia quella delle opere che richiedono il rispetto della propria matericità, quelle concepite per essere in continua evoluzione, per le quali il deperimento e degrado dei materiali non è un problema, anzi è auspicato, progettato e apprezzato dall'autore. Sono opere controverse che ovviamente richiedono un approfondimento teorico oltre che metodologico prima di essere trattate⁸⁷.

Indagine sul caso studio – parte 1

Terminata ora la trattazione di quelli che sono gli argomenti di stampo teorico e metodologico, fondamentali da incamerare per poter affrontare in maniera critica e consapevole l'approccio al restauro dell'arte contemporanea, si apre la sezione dedicata all'approfondimento del caso studio prescelto.

Innanzitutto, per poter in seguito strutturare uno studio di stampo tecnico sul fronte del restauro, è bene analizzare l'opera con una linea di indagine storico-artistica, identificando la tipologia di opera, il clima o la corrente artistico-culturale che l'ha generata e il profilo del suo autore così da avere quante più informazioni possibili per ipotizzare una linea di intervento quanto più possibile rispettosa della specificità dell'opera e delle sue problematiche. L'opera presa in analisi è un dipinto monocromo su tela realizzato con colore acrilico e polvere di quarzo nel 1974 dall'artista genovese Gianfranco Zappettini e riconducibile dunque alla corrente della Pittura Analitica, conservato nei magazzini del Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce a Genova. Il quadro, intitolato *Superficie acrilica 130*, è molto probabilmente uno dei più grandi della produzione di Zappettini con le sue dimensioni di cm 200x220. L'opera, firmata e datata sul retro, venne esposta a due mostre personali dell'artista, rispettivamente nel 1974 alla Galleria Peccolo di Livorno e lo stesso anno alla galleria La Polena di Genova, rimanendo poi da quel momento in avanti sempre di proprietà dell'artista fino al 1996 quando lo donò⁸⁸ al museo genovese.

La pittura monocroma

La vicenda della pittura monocroma affonda le sue radici nelle ricerche artistiche di fine '800, genitrici di un uso del mezzo pittorico diverso da quello tradizionale, basato sulla realizzazione di superfici opache e non verniciate. Questa è una concezione estetica incredibilmente nuova che mai fino a quel momento era mai stata sperimentata nell'ambito della pittura da cavalletto, nata per rispondere a nuove necessità espressive e ad una attenzione di stampo anche scientifico ai valori cromatici dei colori e ai loro rapporti, tutte

⁸⁶ Cfr. A. Rava, *Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 152

⁸⁷ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 49

⁸⁸ Delibera di acquisizione n° 1255.

caratteristiche che banalmente una verniciatura sarebbe andata a snaturare e modificare. Così vennero eliminate le vernici superficiali, si iniziarono ad usare pigmenti poveri di olio e tele

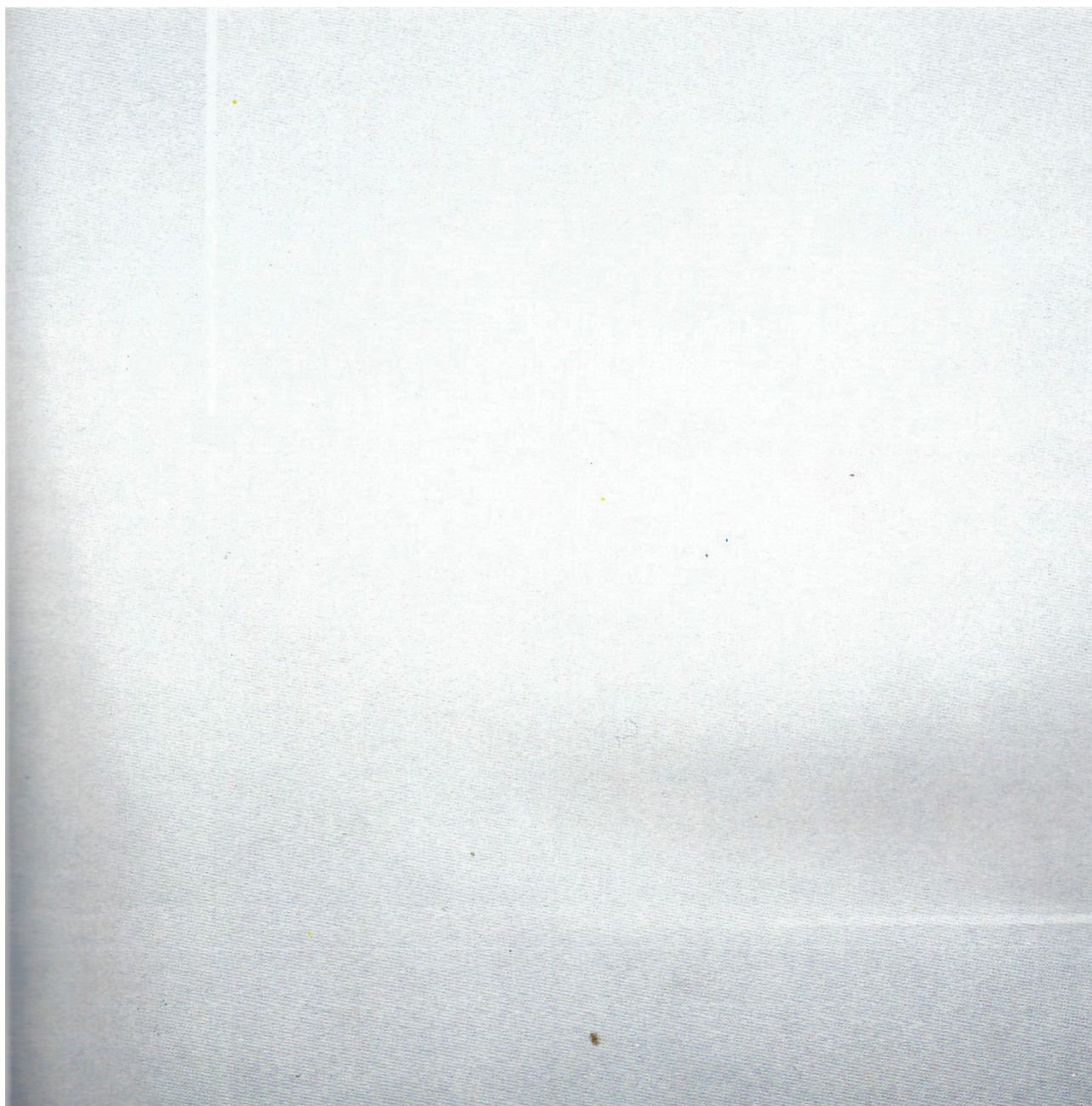


Fig. 1 Gianfranco Zappettini, *Superficie acrilica 130*, acrilico e polvere di quarzo su tela, cm 200x220. Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 1974

preparate con fondi molto assorbenti, utili a ridurre ulteriormente la quantità di legante della pellicola, se non addirittura tele grezze⁸⁹ prive di preparazione⁹⁰.

Nel tempo furono usate varie tecniche per ottenere questo effetto ottico e talvolta sono stati proprio questi espedienti, usati senza cognizione di quello che era il materiale e senza percezione di quelli che potevano essere i comportamenti nel tempo, come ad esempio l'abuso di diluenti volatili come il petrolio e derivati mischiati al colore per smagrirlo, è stato la causa di gravi danni alle opere stesse.

L'opacità è un fenomeno percettivo legato al rapporto tra la luce e la superficie della pellicola pittorica; infatti la porosità e le asperità di quest'ultima portano alla formazione di un effetto di velo biancastro. Non appena un liquido traslucido viene steso sulla superficie questo riempie le cavità e appiana le asperità, saturando il colore, rendendolo più intenso e dando il tipico effetto lucido alla pittura. Proprio per tale motivo verniciare in fase di restauro, a fini protettivi, un'opera contemporanea ed in particolare quelle per le quali l'elemento della percezione dei colori, con i loro contrasti e rapporti reciproci, o della loro superficie è al centro del linguaggio artistico con il quale sono realizzate, equivale a compromettere radicalmente la natura stessa dell'opera⁹¹. Allo stesso modo un altro tipo di intervento che può andare ad inficiare notevolmente nella resa cromatica di opere di questo tipo è quello della foderatura a cera-resina. Infatti con questa tecnica, qualora la tela sia "nuda" o ricoperta dalla sola preparazione, potrebbe rischiare di impregnarsi di collante, che applicato a caldo dal retro penetra fin nella materia porosa portando ad una modificazione dell'indice di rifrazione e cambiando di conseguenza il tono del colore che si scurisce, falsandolo⁹².

Il problema del restauro di pitture di questo tipo è proprio intervenire senza modificare l'indice di rifrazione della pellicola pittorica, un'accortezza non sempre seguita a causa dei preconcetti sulla pittura basati, infondatamente tra l'altro, sull'arte tradizionale. La credenza diffusa a lungo infatti è che la pittura debba presentarsi come brillante nella sua forma originale e che quindi una sua opacità sia inconcepibile per il pubblico che la percepisce invece come "smorta" e "rovinata" rispetto a quella vivacità e brillantezza che dovrebbe avere in quanto di recente produzione e "non invecchiata"⁹³.

Una sola macchia, un graffio, che in un'opera del passato potrebbero risultare come danni minori, trascurabili o per lo meno non estremamente impattanti per la sua percezione, si rivela invece come un danno significativo per l'arte contemporanea e ancor più per la pittura monocroma dove la gravità di questi danni è elevata all'ennesima potenza, rendendo una semplice ditata un elemento di forte disturbo⁹⁴.

Dopo le esperienze dell'Impressionismo e del Post-Impressionismo la scelta estetica di ottenere delle superfici opache, ruvide, senza verniciatura divenne una caratteristica peculiare della pittura monocroma ma anche la principale causa di fragilità. Proprio per tali ragioni il degrado della pittura monocroma è nella maggior parte delle situazioni legato a problematiche connesse alla superficie della

⁸⁹ Tecnica che porta in molti casi a gravi situazioni di degrado dal momento che il legante oleoso agisce sulla fibra (soprattutto su alcune, tipo la canapa), indebolendola e portandola allo sfaldamento.

⁹⁰ Cfr. T. Mazzoni, *All'origine del problema conservativo dell'arte contemporanea, la pittura del XIX secolo. Materiali, tecniche alterazioni*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 21

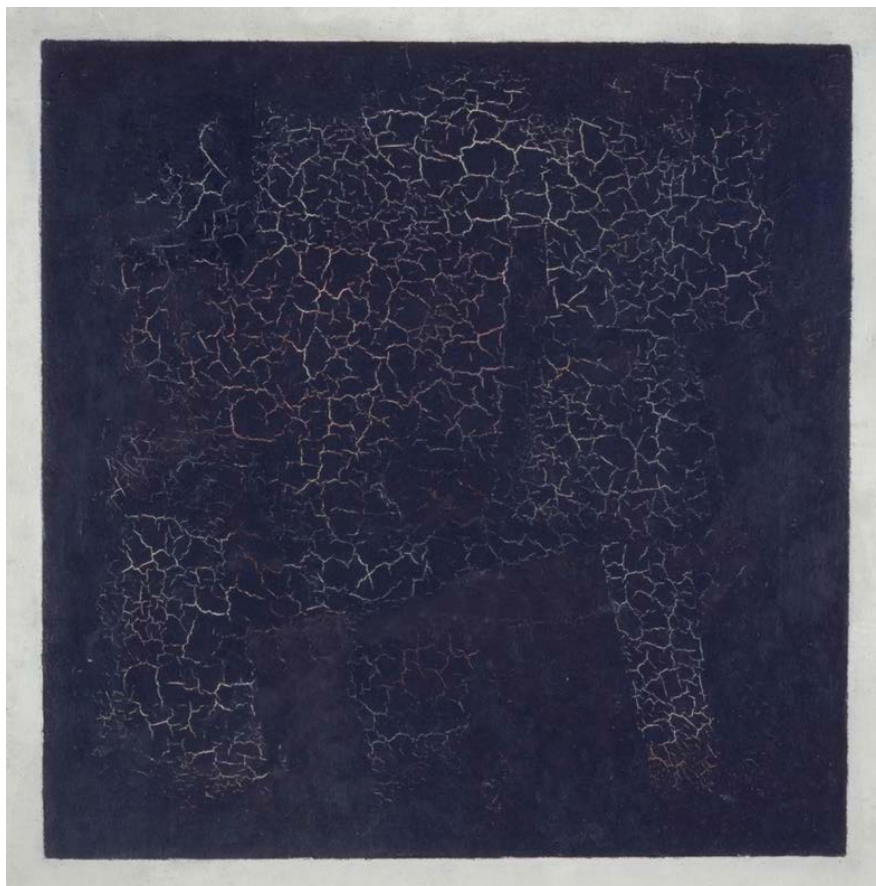
⁹¹ Cfr. P. Cadorin, *Problemi di restauro nell'arte moderna e contemporanea*, in "I nostri monumenti storici: bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera", n° 37, 1968, p. 424

⁹² Ivi, p. 425

⁹³ Ivi, p. 424

⁹⁴ Ivi, p. 425

pellicola pittorica⁹⁵. La pittura monocroma non rientra sotto l'etichetta di movimento artistico a sé stante ma è stata, invece, una forma di espressione adottata da più correnti, in diversi tempi e diversi luoghi, assumendo però sempre le forme di un'arte di stampo concettuale dove il grosso del significato artistico e dell'estetica del pezzo sono strettamente legati al materiale impiegato e alle sue qualità plastiche⁹⁶ oltre che ottiche.



Le sue origini possono essere ricondotte alle esperienze del Suprematismo russo ed in particolare alla figura di Kasimir Malevič. Egli nel *Manifesto Suprematista* dichiara come per far evolvere l'arte questa si debba sganciare da quelli che sono i modi, i linguaggi propri dell'arte accademica vista come ragione di quella che lui identifica come una vera e propria paralisi artistica. Per far ciò propone una forma d'arte molto più semplice, fondata sulle forme basilari, dove si elimini la linea dell'orizzonte, i contrasti e i contorni, tutti elementi che ingabbiano lo spirito dell'artista.

Fig. 2 Kazimir Malevic, *Quadrato nero*, olio su lino, cm 79,5x79,5, Mosca, Galleria Tret'jakov, 1915

Si crea dunque un nuovo linguaggio fortemente innovativo e al contempo declinabile a seconda delle esigenze e delle intenzioni dei vari artisti (si passerà da declinazioni di stampo spirituale ad altre di stampo più metodologico), che suscitò l'avversione totale da parte di coloro che sostenevano e sostengono una produzione più tradizionale, accademica, arrivando ad affermare che questa nuova forma di linguaggio fosse la “morte della pittura”. Nonostante ciò, nella fertile temperie culturale delle avanguardie e della loro diffusione ed influenza a livello europeo, la pittura monocroma, a campiture piatte di colore, giunse anche in Olanda dove, con principi simili a quelli di Malevič, venne sviluppata anche dagli artisti del Neoplasticismo come Piet Mondrian e Theo van Doesburg⁹⁷.

⁹⁵ Cfr. R. Llamas Pacheco, E. Chico Selvi, *Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color*, Estudos de conservação e restauro, n. 3, 2011, p. 11

⁹⁶ Ivi, p. 12

⁹⁷ Ivi, p. 13

Fig. 3 Piet Mondrian, *Composizione n. 1 con grigio e rosso* 1938/ *Composizione con rosso* 1939, olio su tela montata su supporto ligneo, cm 105,2x102,3. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1938-39

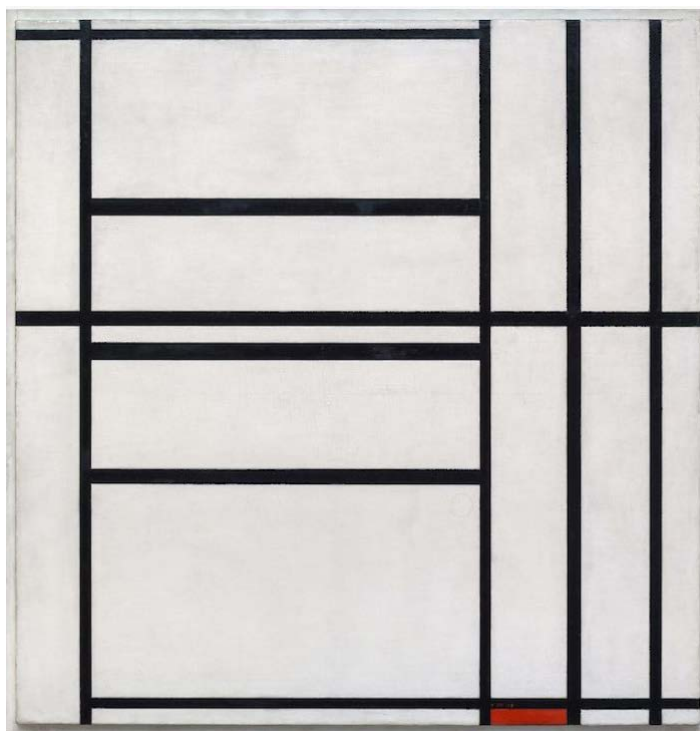


Fig. 4 Theo van Doesburg, *Contra-composizione XIII*, olio su tela, cm 49,9x50. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1925-26



Con lo spostamento del centro del mondo artistico dall'Europa all'America in seguito allo scoppio della seconda Guerra Mondiale, la pittura monocroma trova spazio tra gli artisti di un crescente numero di correnti, forse proprio in virtù di una deriva sempre più "concettuale" dell'arte. La troviamo ad esempio nell'Espressionismo Astratto, che proprio per la forte tendenza all'uso di superfici monocrome e piatte porta all'identificazione di quella che viene chiamata *Colors Fields Painting*, ovvero la "Pittura a Campi di Colore" con esponenti come Morris Louis, Ellsworth Kelly,

Kennet Noland o Barnett Newman, ma anche tra gli artisti del Minimalismo e dell'Arte Concettuale, con esponenti come Franck Stella, Ad Reinhardt o Robert Ryman. Il monocromo viene adattato alle esigenze di varie ricerche anche in Italia, dove vede tra i primi a farne esperienza artisti come Enrico Castellani, Piero Manzoni e Lucio Fontana⁹⁸.

⁹⁸ Cfr. R. Llamas Pacheco, E. Chico Selvi, *Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color*, Estudos de conservação e restauro, n. 3, 2011, p. 14

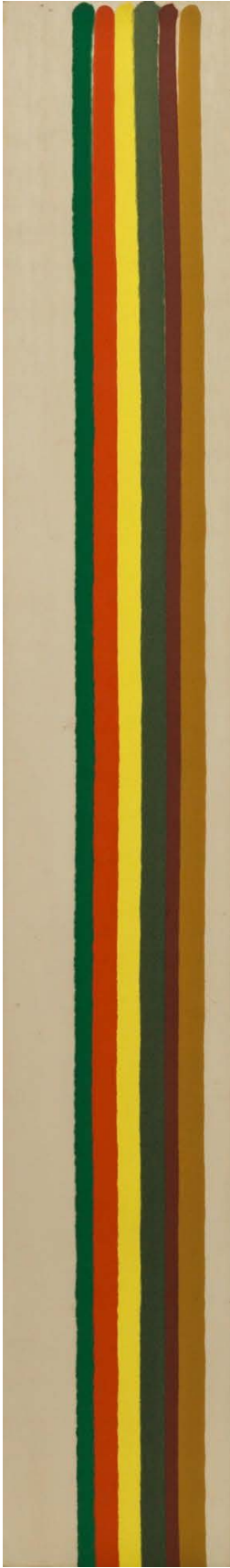


Fig. 5 Morris Louis, #48, olio su tela, cm 203,2x30,5. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1962

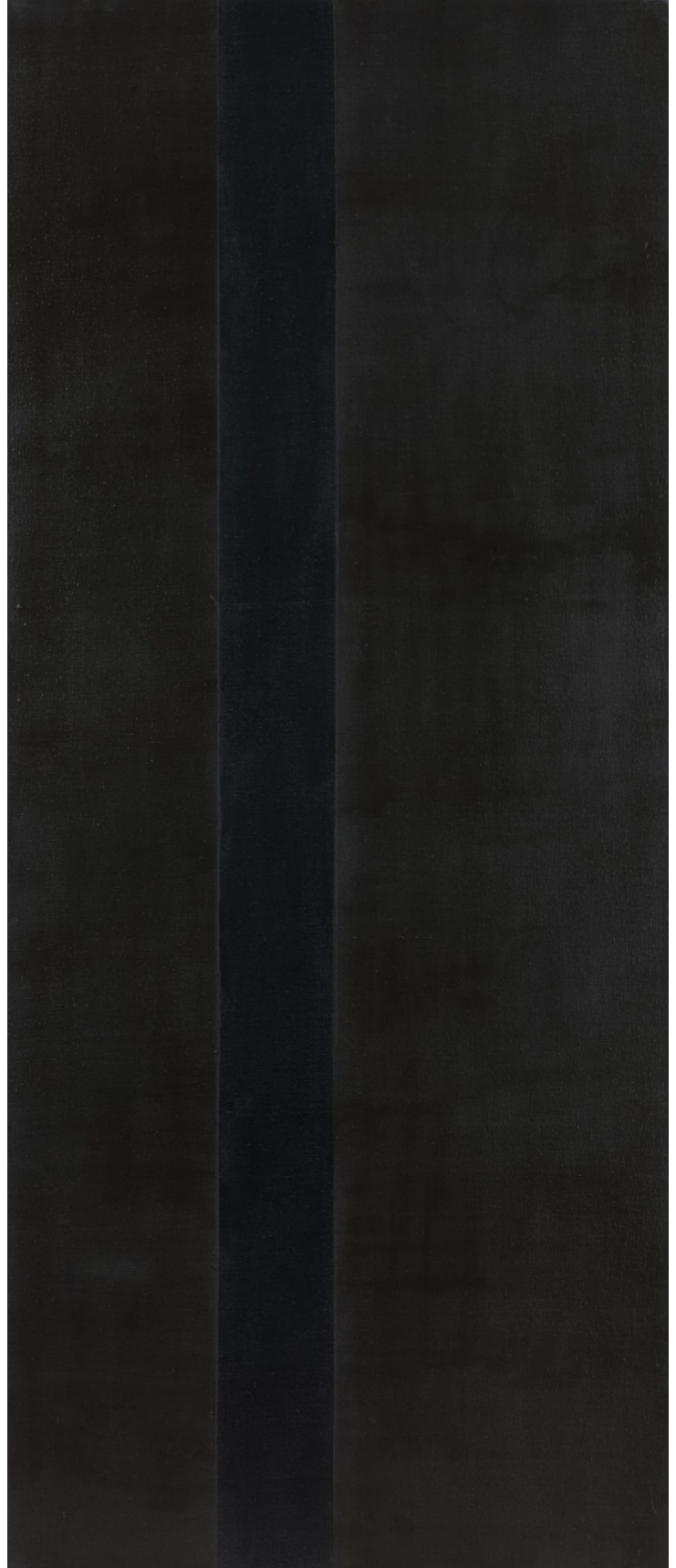


Fig. 6 Barnett Newman, *Abraham*, olio su tela, cm 210,2x87,7. New York, MoMA, 1949

*Fig. 7 Ellsworth Kelly, **Spectrum I**, olio su tela, cm 153,04x153,04. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1953*

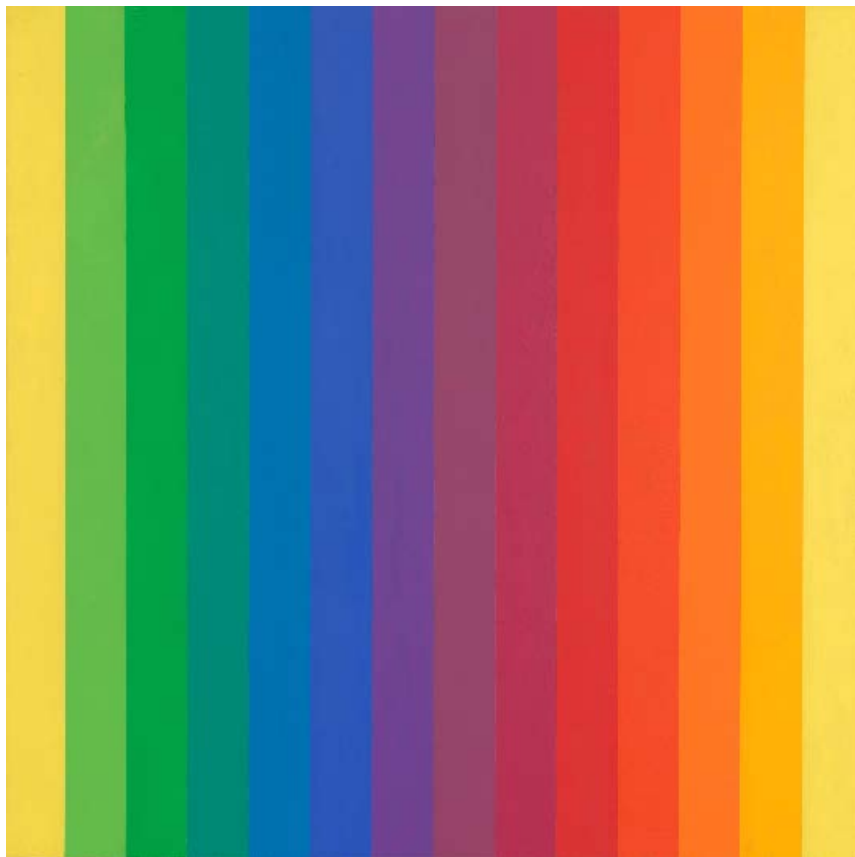
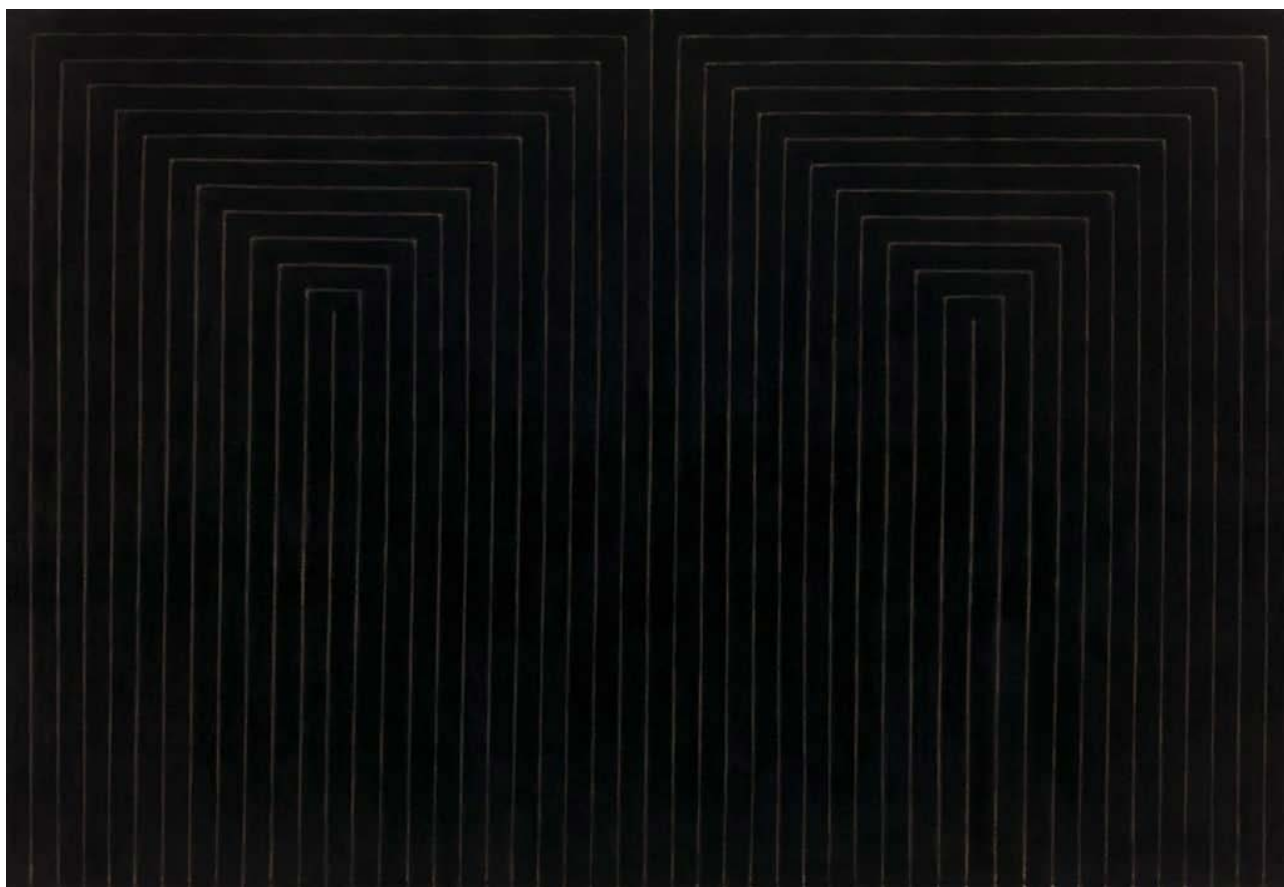


*Fig. 8 sotto: Frank Stella, **The Marriage of Reason and Squalor II**, smalto su tela, cm 308,9x184,9. New York, Whitney Museum of American Art, 1959*



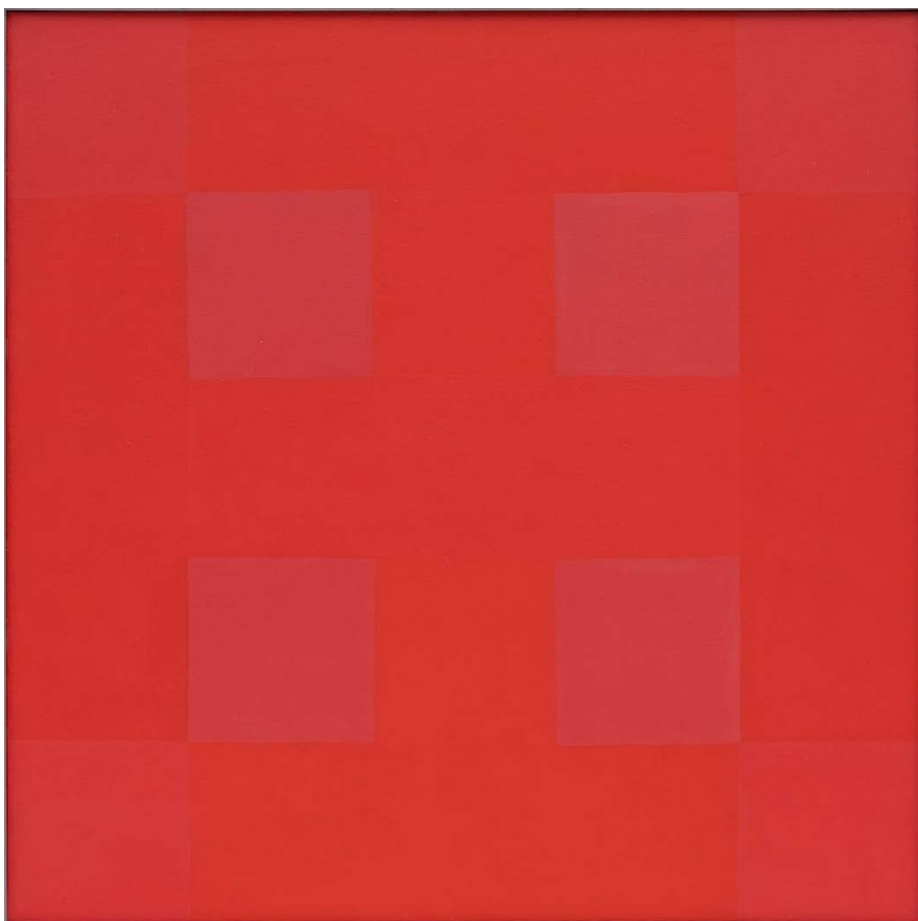


Fig. 9 Ad Reinhardt, *Abstract Painting Red*, olio su tela, cm 101,6x101,6. Pace Gallery, 1953

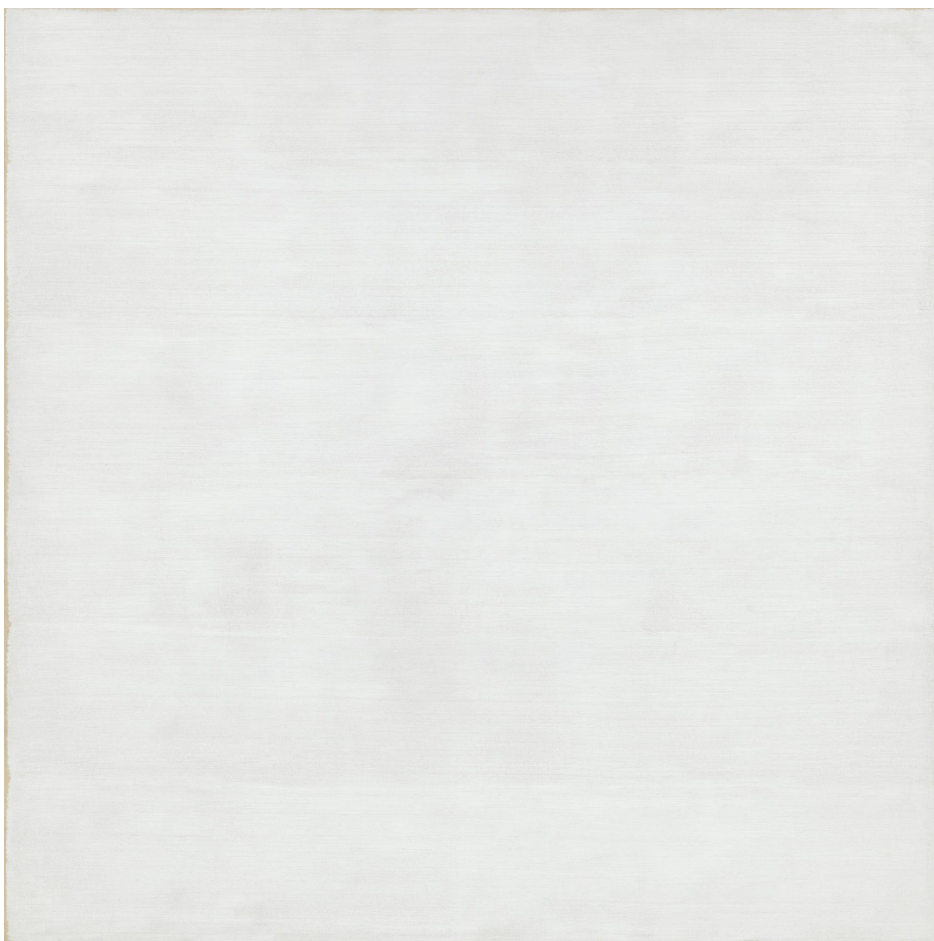


Fig. 10 Robert Ryman, *Twin*, olio su tela, cm 192,4x192,2. New York, MoMA, 1966

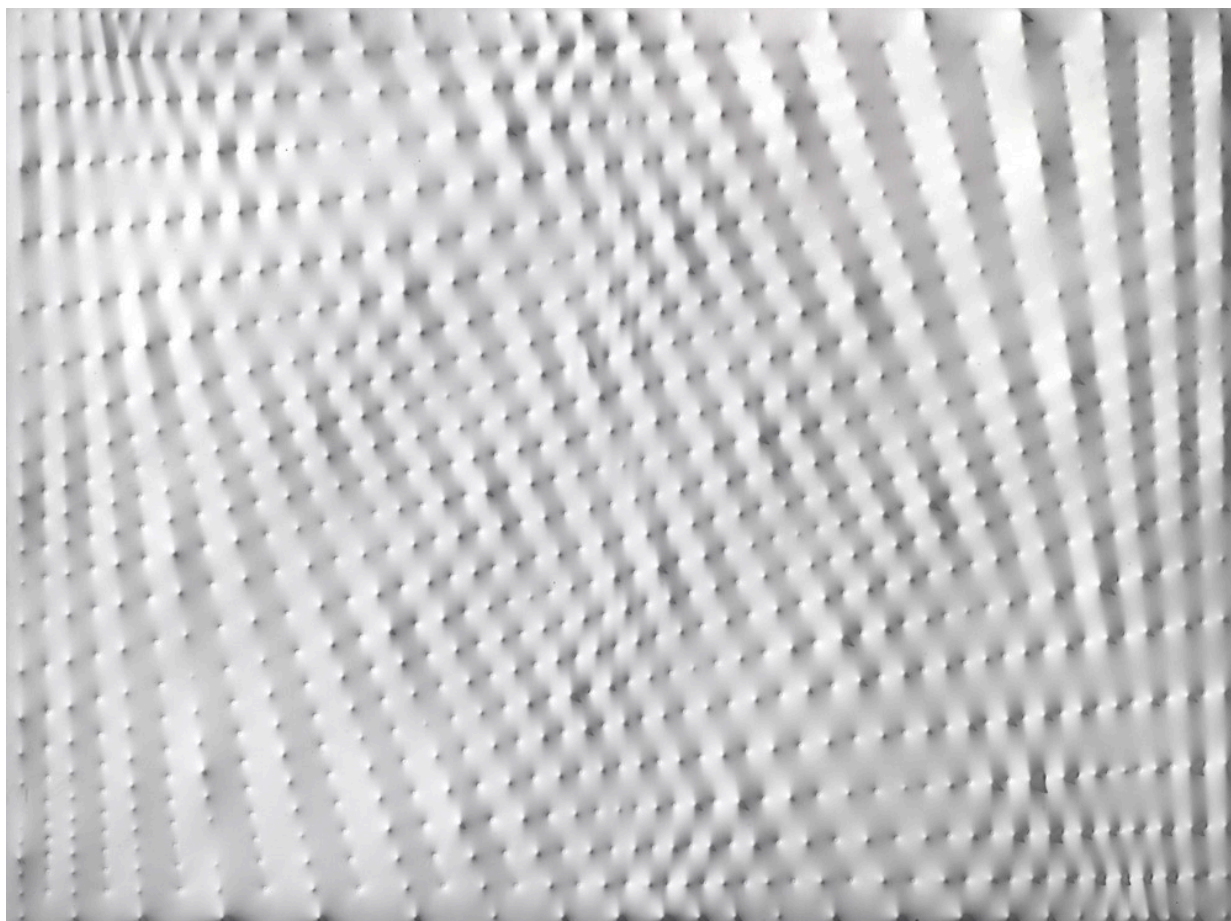


Fig. 11 Enrico Castellani, *Superficie bianca*, acrilico su tela, cm 150x200. Collezione privata, 1987

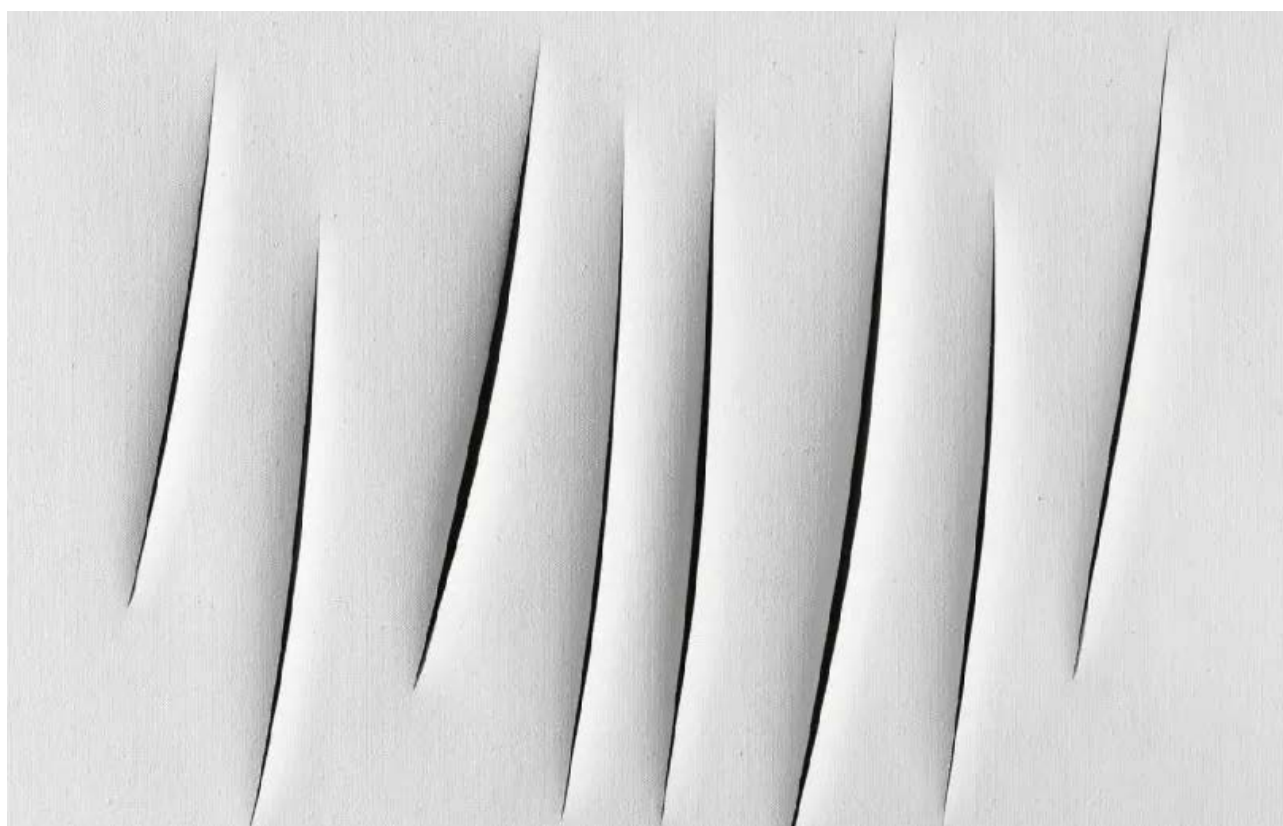


Fig. 12 Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Attese n. 187*, idropittura su tela, cm 115,5x191,5. Torino, GAM, 1964

Sebbene le pitture monocrome possano apparire estremamente semplici dal punto di vista estetico e tecnico questa è una banalizzazione, una visione profondamente scorretta di quello che queste opere sono e che, di conseguenza, può avere grosse ripercussioni in sede di restauro. Infatti non solo bisogna tenere presente tutto il valore concettuale e progettuale che sta dietro la scelta di una pittura di questo tipo e delle caratteristiche (anche se limitate a pochi parametri) che l'artista ha deciso di imprimergli, ma anche quale tecnica effettivamente è stata impiegata e in che modo⁹⁹. Ci sono artisti infatti che si appoggiano a materiali e tecniche più tradizionali, altri che invece sperimentano usando materiali nuovi o inediti o ancora metodi differenti da quelli canonici per stendere i suddetti materiali.

Tra le principali problematiche che affliggono la pittura monocroma troviamo:

- l'uso di materiali non propriamente artistici, come ad esempio colori per l'edilizia, sia da interno che da esterno¹⁰⁰.
- l'uso del colore della tela (spesso nemmeno preparata) come colore di fondo della composizione o addirittura come parte integrante della stessa. In questa particolare casistica il problema risiede nel fatto che, con il passare del tempo e l'esposizione alla luce e all'ossigeno, la tela subisce delle modificazioni irreversibili, cambiando dunque colore e andando in tal modo ad interferire con quella che era la visione e concezione originale dei rapporti cromatici all'interno del quadro.
- danni meccanici quali attriti, sfregamenti, ditate, colpi subiti durante i trasporti, ecc.¹⁰¹, tutte forme di degrado favorite dall'assenza di una verniciatura protettiva¹⁰².

Una fondamentale problematica che ci si trova ad affrontare restaurando le pitture monocrome è il loro necessitare di tipologie di intervento al di fuori delle tradizionali procedure; in particolare quando si tratta della reintegrazione di lacune e discontinuità nel tessuto pittorico. Infatti non si potrà procedere usando le tecniche prescritte dalla teoria del restauro tradizionale, quali il rigatino, il puntinato o l'astrazione cromatica, così come trattamenti a sottolivello, a sottotono o a di differenziazione di opacità o lucidità superficiale, proprio in virtù della loro caratteristica peculiare, ovvero la riconoscibilità¹⁰³. Questa caratteristica, che permette a reintegrazioni di questo tipo di mimetizzarsi all'interno di dipinti realizzati con tecniche tradizionali, nel caso della pittura monocroma diventerebbe un elemento di disturbo, creando una disomogeneità tra la superficie sana e quella invece restaurata falsando non solo la percezione dell'insieme ma anche delle singole parti che interagendo tra loro modificano rispettivamente i propri valori ottico-percettivi. La soluzione ideale sarebbe realizzare reintegrazioni pittoriche il più possibile mimetiche così da recuperare una superficie il più uniforme possibile e dunque ripristinare la fruizione originale dell'opera. Purtroppo però questo tipo di approccio per quanto efficace non sarà mai del tutto perfetto: infatti è pressoché impossibile realizzare reintegrazioni mimetiche che abbiano non solo lo stesso colore dell'area circostante, ma anche tutta una serie di altre caratteristiche come il livello di opacità

⁹⁹ Cfr. R. Llamas Pacheco, E. Chico Selvi, *Conservar la Pintura Contemporánea: el Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color*, Estudos de conservação e restauro, n. 3, 2011, p. 14

¹⁰⁰ Ivi, p. 17

¹⁰¹ Ivi, p. 18

¹⁰² M. Aleixo, A. Bailão, A. E. Gomes, J. Linhares, M. San Andrés, S. Nascimento, *Chromatic reintegration in contemporary monochromatic unvarnished paintings: a case study based on artwork from Jorge Martins*, Ge-conservação, n° 18, 2019, p. 329 e 332

¹⁰³ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 141

o di lucidità, la satinatura o la tessitura, soprattutto se ci si trova davanti a campiture stese con mezzi meccanici¹⁰⁴.

Al di fuori di tutte le difficoltà tecniche che il ritocco di un monocromo comporta è bene tener presente che nella stragrande maggioranza dei casi, in virtù della salvaguardia del significato e dell'intenzionalità artistica, che per il restauro del contemporaneo si è visto essere l'aspetto prioritario, è lecito ridipingere questo tipo di opere con la medesima tecnica esecutiva usata dall'autore¹⁰⁵.

Strettamente connesse al tema della reintegrazione pittorica sono le questioni legati alla compatibilità tra i pigmenti utilizzati in sede di restauro e quelli originali, principio che poi si dovrebbe estendere anche alla ricerca di colori che siano reversibili con solventi che non intacchino né rischino di modificare i colori originali, oltre ovviamente alla corrispondenza cromatica¹⁰⁶. Quest'ultimo è un tema estremamente delicato e spinoso, soprattutto per le opere monocrome, che oltre ai già citati problemi di ritocco mimetico, legati al tipo di stesura del colore, devono confrontarsi anche con processi di invecchiamento differenziati tra il pigmento originale e quello nuovo della reintegrazione. Per evitare di giungere in un secondo momento a dei risultati errati e dunque inefficaci per quello che era il loro scopo originario si può intervenire preventivamente con un processo di invecchiamento artificiale accelerato¹⁰⁷ utile a comprendere come il colore per il ritocco si comporterà nel tempo¹⁰⁸ e se dunque possa allinearsi a quello precedente in un risultato generale omogeneo¹⁰⁹.

Anche la pulitura può presentare nei casi della pittura monocroma alcune difficoltà; infatti è assai problematico riuscire a non lasciare traccia di queste operazioni, anche utilizzando gomme o miscele, solventi ed emulsionanti. Uno dei metodi più efficaci ad oggi è l'utilizzo di una serie di limature di gomma e di materiali applicabili in polvere che attraggono le particelle di sporcizia ed eliminano a poco a poco, consentendo di lavorare in maniera uniforme e permettendo di scegliere volta per volta la quantità da applicare in base alle necessità¹¹⁰.

La Pittura Analitica

Il periodo tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 si vide attraversato da un ampio e diffuso dibattito sull'arte e quanto vi ruotava attorno, come i linguaggi artistici, i mezzi e le procedure impiegate, ecc. ed in particolare ponendo l'attenzione sull'effettiva esistenza e permanenza dell'Arte nella contemporaneità e, se presente, quale fosse il suo andamento nel presente e proiezione nel futuro. In tale contesto le teorie più pessimistiche come quella di Argan annunciavano la "morte dell'arte" e ponevano il focus dell'indagine sul ruolo "politico" dell'artista in un momento storico, quello del '68

¹⁰⁴ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 50

¹⁰⁵ Cfr. H. Althöfer, *Programma in cinque punti per la conservazione dell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici, A. Rava, *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 40

¹⁰⁶ M. Aleixo, A. Bailão, A. E. Gomes, J. Linhares, M. San Andrés, Sérgio Nascimento, *Chromatic reintegration in contemporary monochromatic unvarnished paintings: a case study based on artwork from Jorge Martins*, *Ge-conservación*, n° 18, 2019, p. 329 e 332

¹⁰⁷ Con strumenti come ad esempio un equipaggiamento SunTest XXL + Atlas usando il test standard ASTM D 4303-03 (ASTM, 2003), che agisce applicando radiazioni tra i 300 nm e i 400 nm con un'energia di 60,5 W/m² con un'esposizione di 500 ore a temperatura costante di 60°C.

¹⁰⁸ M. Aleixo, A. Bailão, A. E. Gomes, J. Linhares, M. San Andrés, S. Nascimento, 2019, p. 330

¹⁰⁹ Inoltre qualora si abbia a disposizione l'esatto pigmento utilizzato dall'artista si potrebbe in alcuni casi decidere di reintegrare con quest'ultimo e "invecchiarlo" artificialmente per portarlo allo stesso stato di quello originale.

¹¹⁰ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 129

e degli anni successivi, di grande partecipazione ed impegno su tal fronte¹¹¹. Ed in effetti in parte, di questa nuova missione si farà carico anche la Pittura Analitica, con lo scopo di sensibilizzare ed educare il pubblico, i fruitori delle opere ai nuovi linguaggi che si andavano sviluppando¹¹². Altro obiettivo della Pittura Analitica, così come di altre esperienze simili, era quello di ridare vita ad una disciplina che negli anni '60 era definita morta¹¹³. Fondamentale in tal senso per questa nuova "corrente" fu, come evidenzia in particolare lo storico dell'arte Filiberto Menna¹¹⁴, il suo allinearsi con quelle ricerche diffuse a livello internazionale¹¹⁵ tra la fine degli anni '60 e l'inizio del decennio successivo e che facevano dell'autoriflessione su sé stessa dell'arte uno dei processi e concetti cardine. Sarà proprio da questa componente critico-analitica, così importante per la definizione della ricerca, che deriverà una delle sue denominazioni¹¹⁶.

Agli inizi degli anni '70 il panorama italiano della Pittura Analitica stava solo iniziando a delinearsi e quella che potrebbe essere definita la sua "scuola genovese" non si era nemmeno formata¹¹⁷. Le prime radici della Pittura Analitica a Genova, che è il nostro bacino di indagine, infatti vanno fatte risalire alla fondazione di due gallerie nel 1963, rispettivamente La Polena e Il Deposito, che saranno poi due dei teatri principali dell'evoluzione di questa corrente.

Di estrema importanza sarà l'arrivo nel capoluogo ligure del pittore Winfred Gaul, uno dei primi pionieri delle ricerche e della teorizzazione della pittura in chiave analitica, che espose con delle mostre personali

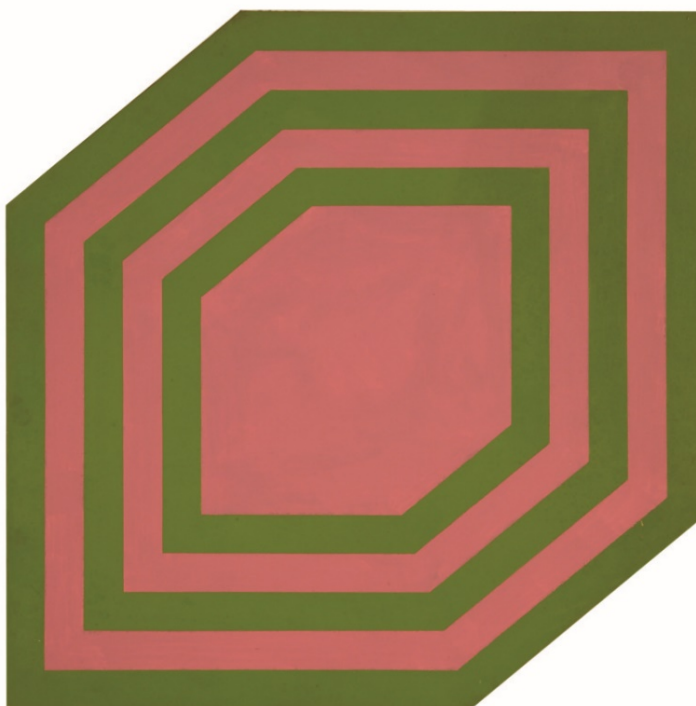


Fig. 7 Winfred Gaul, *Signal*, acrilico su tavola, cm 90x90. Collezione privata, 1967

¹¹¹ Cfr. F. Sborgi, *Tracce per la Pittura Analitica*, in F. Sborgi, S. Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d'arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, p. 18

¹¹² Ivi, pp. 16-18

¹¹³ Cfr. A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d'arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007, p. 4

¹¹⁴ Vedi F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975; F. Menna, *La nuova pittura*, in *L'Arte moderna*, fasc. 110, Fratelli Fabbri Editore, Milano, 1977; interessante a questo proposito anche il dibattito riportato come introduzione al catalogo: E. Crispolti, *Gastini, Griffa, Magoni, Oltre il Concettuale*, Galleria Blu, Milano, 1974)

¹¹⁵ Cfr. M. Menenguzzo, *Intrecci: analisi globale e radici nazionali*, in F. Sborgi, S. Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d'arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, p. 51

¹¹⁶ Cfr. F. Sborgi, 2009, p. 18

¹¹⁷ Cfr. A. Rigoni, *Cacciola e Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica*, in L. Lecci, A. Rigoni (a cura di), *Cacciola/Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica da Genova all'Europa*, catalogo della mostra (Teatro Falcone, Palazzo reale, Genova, 7 settembre-7 ottobre 2018), De Ferrari, Genova, 2018, pp. 14-16

prima al Deposito nel 1965 e successivamente, nel 1969, alla Polena¹¹⁸ e che ebbe un'importante influenza su Zappettini¹¹⁹.

Negli anni '70 la ricerca pittorica degli analitici prosegue e approfondisce i presupposti teorici da fissati da alcuni artisti come Manzoni, Lo Savio, Reinhardt e Ryman intorno agli anni '60. Questi artisti miravano a ricondurre la pratica della pittura a sé stessa, alla sua forma originale, spogliandola da ogni intento rappresentativo, illusionistico e qualsivoglia influenza autobiografica da parte dell'artista.

Tale indagine porta la pittura a rifondare sé stessa attraverso l'indagine di quelle che sono le sue componenti primarie strutturando così un linguaggio autonomo e autosignificante. La manualità viene recuperata dopo l'esperienza dell'Arte Concettuale anche se applicata come parte integrante del dipingere ovvero come un lavoro che richiede un determinato tempo, una velocità e una direzionalità, tutte caratteristiche ben misurabili e valutabili¹²⁰.

La Pittura Analitica è sempre stata di difficile definizione, non solo a livello teorico, ma anche nell'identificare gli artisti che potevano rientrare all'interno di questa etichetta a causa dell'assenza di una vera e propria organizzazione coesa e/o solidale tra gli artisti generando dunque un panorama alquanto incoerente. Si pensi infatti che molto spesso, artisti inseriti dai critici tra le fila della Pittura Analitica hanno rifiutato tale etichetta¹²¹, dichiarandosi estranei a tale realtà o come detentori autonomi di quel linguaggio, per il quale vi erano stati inseriti, già da prima della definizione delle caratteristiche proprie di questa corrente, o ancora che i loro riferimenti erano altri¹²². A dimostrazione di ciò basti pensare che la Pittura Analitica è conosciuta anche con altre denominazioni come ad esempio Pittura-Pittura o Nuova Pittura, una caratteristica che va ulteriormente a definire le difficoltà che la critica ha riscontrato nel definirne in maniera chiara e precisa l'indirizzo tenendo conto delle varie sfumature che ha assunto anche solo nel corso degli anni '70¹²³.

Una prima vera definizione teorica di quella che noi oggi identifichiamo come Pittura Analitica venne elaborata nel 1974 dal sodalizio Honnef-Zappettini¹²⁴ ed esposta al pubblico nel dicembre di quell'anno sul catalogo della mostra *Geplante Malerei* tenutasi presso la galleria Il Milione di

¹¹⁸ Cfr. L. Lecci, *Genova, la Liguria, la Pittura Analitica*, in L. Lecci, A. Rigoni (a cura di), *Cacciola/Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica da Genova all'Europa*, catalogo della mostra (Teatro Falcone, Palazzo reale, Genova, 7 settembre-7 ottobre 2018), De Ferrari, Genova, 2018, p. 27

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ Cfr. G. Zappettini, *Pensare in termini di pittura*, 1976, in G. Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004, p. 23

¹²¹ A tal proposito si vedano le dichiarazioni degli artisti, escludendo quelle nei cataloghi o nei testi monografici, in AA. VV. *L'Arte moderna*, vol. XIV, *Antologia critica*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1975; I. Mussa (a cura di), *I colori della pittura. Una situazione europea*, Roma, 1976; C. Cerritelli, *Il corpo della pittura. Critici e nuovi pittori in Italia 1972-1976*, Martano Editore, Torino, 1985; V. W. Feierabend e M. Meneguzzo (a cura di), *Pittura Analitica*, Silvana Editoriale, Milano, 2008; dichiarazioni recentissime di alcuni protagonisti della pittura degli anni Settanta possono trovarsi in A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, ed. Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007

¹²² Cfr. G. Bonomi, *Pittura d'analisi*, in F. Sborgi, S. Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d'arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 33-34

¹²³ Cfr. A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d'arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007, p. 35

¹²⁴ La definizione venne realizzata da Honnef e convalidata da Zappettini a distanza di un solo mese, recuperandola in un suo scritto. Vedi G. Zappettini, *Per una pittura analitica*, 1974, ora in G. Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004, pp. 16 e 19

Milano¹²⁵.

Lo storico e critico dell'arte tedesco delineò alcune caratteristiche fondamentali che andavano a distinguerla dalle ricerche contemporanee. Sono passati anni ma questo indice è ancora funzionale e utile ad una maggiore comprensione di quelle che sono le linee generali che accomunano i membri del movimento.

- La non pianificazione del processo pittorico, che ha sì una sua processualità che però non presuppone a priori un risultato predefinito
- La processualità che convive con una costante verifica
- Il centro del lavoro è tendenzialmente una riflessione sul materiale in particolare si cerca di meditarci sopra senza alcun tipo di referenzialità esterna o influsso della tradizione. Questo si traduce, nelle forme più avanzate di Pittura Analitica, dell'assenza totale dell'influenza della tradizione artistica, avvalorata ulteriormente dalla scelta di materiali poveri, industriali, tutti materiali che nulla hanno a che fare con la tradizione per l'appunto¹²⁶.
- Il porre come elemento essenziale il rapporto con il fruitore, ed in particolare l'educarlo alla sensibilità visiva e alla comprensione progressiva di quei processi costitutivi dell'opera che dopo un'attenta e prolungata analisi si rivelano

Honnef poi concludeva affermando che dunque la Pittura Analitica “non è una pittura nuova, essa pone solamente a confronto la pittura con i nuovi interrogativi, con quesiti che non sono mai emersi nella pittura, fintanto che il linguaggio fu comprensibile”¹²⁷, e che quindi anche a livello di poetica ben si discosta da qualsiasi ritorno alla tradizione¹²⁸.

In sintesi dunque il movimento viene indicato come una pittura che va oltre i discorsi già impostati da Ryman e altri, nel senso che supera la semplice enunciazione dei mezzi pittorici per scendere ad un'analisi più approfondita di quelli che sono i rapporti tra di essi e i modi in cui questi si rapportano¹²⁹, un'impostazione che dunque pone al centro della ricerca la pittura intesa come linguaggio autonomo, slegato da qualsiasi riferimento esterno ed in particolare da quelle che sono le influenze della tradizione pittorica. Altrettanto importante è il ruolo dell'artista che si deve impegnare a lavorare in maniera anonima, possibilmente utilizzando materiali e strumenti industriali che nulla restituiscano all'osservatore di quella che è la sua personalità e la sua vicenda biografica. Viene inoltre consigliato anche il lavoro in serie che permette di portare maggiore coerenza e ulteriore anonimità al lavoro. Infine viene indetificata come indispensabile la partecipazione dello spettatore, nel senso che lo scopo dell'opera si concretizza solo nel suo rapporto con l'osservatore. In tal modo la pittura

¹²⁵ Cfr. A. Rigoni, *Cacciola e Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica*, in L. Lecci, A. Rigoni (a cura di), *Cacciola/Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica da Genova all'Europa*, catalogo della mostra (Teatro Falcone, Palazzo reale, Genova, 7 settembre-7 ottobre 2018), De Ferrari, Genova, 2018, pp. 18-19

¹²⁶ Vedi K. Honnef, C. Millet, *Geplante Malerei*, Edizioni Masnata, Genova-Düsseldorf, 1975, la cui traduzione è stata riportata in: G. Bonomi, *Pittura 70*, catalogo della mostra, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ Cfr. F. Sborgi, *Tracce per la Pittura Analitica*, in F. Sborgi, S. Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d'arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 20-22

¹²⁹ Cfr. G. Zappettini, *Per una pittura analitica*, 1974, in Gianfranco Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004, p. 19

analizzando sé stessa arriva a quello stesso “grado zero” che nel 1953 Roland Barthes aveva propugnato per la scrittura¹³⁰.

Klaus Honnef¹³¹ contribuì anche su di un altro fronte nel definire la Pittura Analitica come esperienza artistica autonoma. Egli infatti non si limitò a identificarne i pilastri della poetica ma si impegnò nel distinguere e differenziarla dall’Arte Concettuale con cui viene spesso confusa date le apparenti somiglianze.

Sebbene le due correnti presentino degli scopi condivisi, come l’eliminare dall’opera il vincolo dell’elemento estetico e di ricercare il raggiungimento di un’arte autonoma, ovvero libera di non rappresentare nulla limitandosi a mostrare e dimostrare sé stessa¹³², le differenze sono molteplici e sostanziali.

L’arte Concettuale si interessa dell’arte come concetto, andando oltre quella che è la tecnica con cui l’opera viene realizzata. La Pittura Analitica o Nuova Pittura, come indica il nome, fa riferimento ad una tecnica artistica ben precisa andando poi ad analizzarne lo stretto rapporto tra pensiero e azione. Fulcro della ricerca è il linguaggio della pittura, un’indagine di carattere teorico che però non può fare a meno di basarsi sull’atto pratico¹³³. In tal senso “la congiunzione pratica-teoria non è né un compromesso né un ritorno all’ordine, ma il mezzo più sicuro per provocare delle trasformazioni nell’uno e nell’altro campo, senza ridurre l’uno ad una pratica vuota di significato (solo tecnica o materilogica) e l’altro ad un concettualismo pseudoteorico”¹³⁴. Ricordiamo però che nel distinguere la Pittura Analitica dall’Arte Concettuale non bisogna incappare nell’errore di porre la prima come una ricerca sviluppatasi nelle sue differenze in senso antagonistico alla seconda, in particolare nello scegliere un “ritorno” alla pittura intesa in senso tradizionale¹³⁵.

Nonostante il lavoro di Honnef e Zappettini nel 1975 ancora non si era giunti ad una definizione univoca valida per tutte le esperienze e gli artisti che lavoravano all’interno di questo clima analitico. Sarà la partecipazione degli artisti provenienti da questo bacino a *documenta* di Kassel nel 1977 ad inquadrarla a livello internazionale¹³⁶, sebbene tutt’oggi non si può dire che le etichette stilate per questa corrente siano sempre e comunque calzanti alla perfezione.

A prescindere dalle difficoltà nel creare raggruppamenti omogenei ed apporre un’etichetta corretta, la Pittura Analitica presenta alcuni elementi ricorrenti. Molti degli artisti hanno dato molto spazio nelle loro ricerche al colore, alla forma e materia, rendendoli gli elementi principali intorno ai quali ruota il loro linguaggio, smaterializzando l’arte e riducendola ai soli materiali e mezzi della pittura¹³⁷.

¹³⁰ Cfr. A. Rigoni, *Cacciola e Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica*, in L. Lecci, A. Rigoni (a cura di), *Cacciola/Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica da Genova all’Europa*, catalogo della mostra (Teatro Falcone, Palazzo reale, Genova, 7 settembre-7 ottobre 2018), De Ferrari, Genova, 2018, pp. 18-19

¹³¹ Vedi K. Honnef, *Geplante Malerei*, catalogo mostra (Galleria Il Milione), Milano, 1974, (2), p. 3

¹³² Cfr. A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d’arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007, p. 3

¹³³ Ibidem

¹³⁴ Cfr. dichiarazioni di M. Devade in F. Menna, *L’Arte moderna*, 1, 1971, pp. 162-163

¹³⁵ Cfr. F. Sborgi, *Tracce per la Pittura Analitica*, in F. Sborgi, S. Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d’arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, p. 19

¹³⁶ Cfr. A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d’arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007, p. 46

¹³⁷ Cfr. S. Solimano, *Pittura Analitica: prove di resistenza nel campo minato del Concettualismo*, in F. Sborgi, S. Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d’arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 26-27



Fig. 8 Agnes Martin, *Friendship*, foglia d'oro e olio su tela, cm 190,5x190,5. New York, MoMA, 1963

È interessante notare poi come per molti dei suoi protagonisti la pittura monocroma¹³⁸ sia stato un campo di indagine, sebbene approfondito con una particolare declinazione: questi infatti usarono una monocromia non assoluta, ma solo prevalente. Una scelta del genere diventa così una cifra stilistica ben riconoscibile ed aiuta non solo loro a staccarsi da quei possibili sensi di reverenza e inferiorità nei confronti di grandi nomi della pittura monocroma, ma anche noi a distinguere le loro produzioni da quella di altri artisti che hanno lavorato in tale ambito. Con tale chiave di lettura si può dunque tranquillamente inserire i monocromi della Pittura Analitica lungo la linea evolutiva di questa forma d'arte, sullo stesso piano di artisti come Malevič, Fontana, Manzoni e gli americani Ad

Reinhardt, Barnett Newman, Agnes Martin e Robert Ryman¹³⁹.

Un'altra caratteristica di alcuni artisti di questa cerchia è l'uso della "lenta percezione" e del segno minimo, due elementi che ricorrono spesso e che essenzialmente si alimentano ed intrecciano tra loro. In queste opere infatti solo con una prolungata visione del dipinto da parte dell'osservatore quest'ultimo inizia a scorgere all'interno delle campiture monocrome elementi diversificati realizzati con stesure molto delicate, appena percettibili¹⁴⁰. Ne è un esempio perfetto l'opera di Zappettini presa da noi in analisi: tra il bianco del monocromo spiccano dopo un'osservazione attenta delle zone o linee che si connotano con dei bianchi di intensità diversi, creando effetti particolari a bassa percezione¹⁴¹.

La Pittura Analitica si presenta quindi come un'esperienza artistica complessa e sfaccettata ed infatti numerose sono le influenze e le ricerche che si collocano in qualche modo come sue precorritrici. Tendenza diffusa è l'altalenante rapporto, diviso tra continuità e discontinuità, con i suoi modelli storici più vicini: l'astrazione e l'Espressionismo astratto, da cui desume il rigore della geometria e della forma, la valenza simbolica ed emozionale del colore/luce sino alla soglia estrema del loro

¹³⁸ La ritroviamo nelle opere di Cacciola, Zappettini, Pinelli, Cecchini, Cotani, Morales e in maniera minore Verna e Olivieri.

¹³⁹ Cfr. G. Bonomi, *Pittura d'analisi*, in Franco Sborgi, Sandra Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d'arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, p. 35

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ Cfr. M. Menenguzzo, *Intrecci: analisi globale e radici nazionali*, in F. Sborgi, S. Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d'arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, p. 51

azzeramento con la scelta della monocromia, oltre alla concezione dell'opera come uno spazio autonomo e autoreferenziale¹⁴²

Tornando indietro nel tempo, invece, un primo importante precursore della Pittura Analitica può essere identificato l'*objet trouvé* dadaista, il primo vero e influente tentativo di svincolare l'opera d'arte da quella che è l'estetica e il contenuto, intesi in senso tradizionale, portando lo spettatore a concentrarsi invece sul gesto dell'autore¹⁴³, gesto non che non è solamente materiale ma anche mentale¹⁴⁴.

Anche l'Arte Concettuale avvicina la ricerca artistica a quelle che saranno poi le caratteristiche della Pittura Analitica: con il concettuale si perde infatti l'interesse per il medium con cui l'opera è realizzata, staccando così l'arte dalla tradizione. Nello specifico, modelli importanti nell'ambito del concetto di autodefinizione dell'opera, sono Marcel Duchamp e Lucio Fontana; il primo fu il primo ad inserire l'oggetto comune nel processo artistico, mentre il secondo ha il merito di aver introdotto una "dimensione altra" nell'opera¹⁴⁵.

Un altro ambito su cui lavora la Pittura Analitica è quello della riflessione sul colore e in tal senso il critico Italo Mussa¹⁴⁶ aveva indicato come modello precedente di ricerca sul piano propriamente ottico e scientifico in questo campo il Post-Impressionismo¹⁴⁷. Le produzioni che però più di tutte si allineano con quelle della Pittura Analitica sul fronte del colore sono quelle degli artisti che, prima dei suoi esponenti, hanno approfondito una produzione pittorica basata sulla monocromia. La scelta di usare un solo colore nonostante la sua apparente semplicità nasconde molteplici piani di interpretazione e personalizzazione. A dimostrazione di ciò si prendano i grandi maestri, che in tal senso sono stati individuati in Kazimir Malevič e Piet Mondrian. L'artista russo aprì alla ricerca e alle riflessioni sul valore profondo dei colori semplici come il bianco e il nero che nella loro dualità sono carichi di valenze simboliche, mentre l'olandese ragionò sul metodo ed in particolare sull'uso progettuale del colore a fini compositivi¹⁴⁸. I due approcci al monocromo sono dunque diametralmente opposti ma parimente validi e soprattutto influenti sulla produzione artistica successiva (compresa anche quella che noi stiamo prendendo in analisi¹⁴⁹). Così come per Malevič, in tempi più vicini, anche nelle opere dell'americano Ad Reinhardt, la monocromia assume connotazioni simboliche, metafisiche e storiche¹⁵⁰, mentre sempre sul fronte di una ricerca di stampo spirituale o comunque metafisico, si pongono i *Monochromes* realizzati da Yves Klein tra gli anni '50 e gli anni '60 con intrinseche tematiche di derivazione Zen¹⁵¹.

¹⁴² Cfr. S. Solimano, 2009, pp. 26-27

¹⁴³ Cfr. A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d'arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007, p. 7

¹⁴⁴ Ivi, p. 8

¹⁴⁵ Ivi, p. 7

¹⁴⁶ Su tali idee si veda I. Mussa, *I colori della pittura. Una situazione europea*, catalogo della mostra, Istituto Italo-Latino Americano, 8 luglio-10 settembre 1976, Roma, 1976

¹⁴⁷ Cfr. A. Rigoni, 2007, p. 8

¹⁴⁸ Ivi, p. 9

¹⁴⁹ Lo stesso Zappettini afferma che nonostante il suo lavoro sia prevalentemente basato su un'impostazione compositiva ed esecutiva precisa, d'altra parte percepisce una forte spiritualità nell'uso del colore e nell'atto del suo lavorare sul dipinto, sebbene la tecnica sia tutt'altro che "personale".

¹⁵⁰ Ivi, p. 12

¹⁵¹ Ivi, pp. 12-13



Fig. 9 Yves Klein, *Senza titolo (Monocromo blu)*, pigmento secco su tela incollata su tavola, cm 76x54. Madrid, Museo Reina Sofia, 1956

Le opere di questi artisti rendono dunque chiaro come nemmeno nell'arte monocroma si possa concretizzare a priori la totale assenza di allusioni a qualcosa di "altro"¹⁵². Nonostante ciò il monocromo rimane il mezzo migliore per realizzare un'opera d'arte autonoma e portare a compimento la ricerca del "grado zero dell'arte"¹⁵³. Ne è un esempio importante il lavoro di Piero Manzoni, che con un approccio completamente opposto a quello degli artisti precedentemente citati, nei suoi *Achromes* elimina completamente l'uso delle mani rendendo il materiale stesso artefice dell'opera: immerge le tele nel caolino e le lascia poi asciugare mantenendone le grinze e le pieghe, realizzando un monocromo che però non è nemmeno dipinto¹⁵⁴.

Altrettanto importanti sono le influenze da un lato dell'Informale, allora ancora molto diffuso, e dall'altro l'Astrattismo geometrico che però risultava in quegli anni ormai già troppo ripetitivo e sotto alcuni tratti "accademico"¹⁵⁵. Il *fil rouge* che collega queste esperienze alla Pittura Analitica è il loro



Fig. 10 Piero Manzoni, *Achromes*, tessuto e gesso su tela, cm 70,5x50,2. New York, Guggenheim Museum, 1958-59

¹⁵² Cfr. A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d'arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007, p. 12

¹⁵³ Vedi B. Rose, *Los significados del monocromo*, in *Monocromos – de Malevich al presente*, catalogo della mostra a cura di B. Rose, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004

¹⁵⁴ Cfr. A. Rigoni, 2007, pp. 12-13

¹⁵⁵ Cfr. G. Bonomi, *Pittura d'analisi*, in Franco Sborgi, Sandra Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d'arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, p. 34

frequente confrontarsi con la pittura aniconica, che se portata ad estrema semplificazione porta alla scelta della pittura monocroma¹⁵⁶.

L'artista: Gianfranco Zappettini

Zappettini (1939- in vita) è una figura molto importante per la Pittura Analitica sia per la sua produzione artistica sia per il suo impegno nella stesura di testi teorici.

Formatosi come allievo dell'artista informale Emilio Scanavino e l'influenza del, le sue prime esperienze lo videro confrontarsi con l'inserimento di materiali eterogenei sulle tele per poi virare in breve tempo verso una ricerca più strutturale grazie



Fig. 11 Foto di Gianfranco Zappettini

all'influenza che su di lui ebbe maestro del Bauhaus Konrad Wachsmann, di cui frequentò lo studio tra il 1962 e il 1963¹⁵⁷. Punto di svolta, utile al suo avvicinamento alla ricerca analitica fu l'incontro con il pittore tedesco Winfred Gaul, che conobbe a Genova durante il soggiorno di quest'ultimo in città tra il 1968 e il 1969 e con cui rimase sempre in contatto e in rapporti di amicizia fino al suo decesso nel 2003. Fu proprio Gaul a consigliare a Zappettini di viaggiare soprattutto nel nord Europa, dove in effetti ritrovò esperienze affini alla sua sensibilità e ai suoi interessi di ricerca tra gli artisti di Olanda e Germania che lavoravano e meditavano sulla specificità della pittura e degli strumenti del lavoro di pittore, e che poi influenzeranno fortemente la sua ricerca¹⁵⁸. Sarà questa prima esperienza a portarlo ad una maggior consapevolezza ed interesse nei confronti delle realtà oltre confine, curiosità che lo porterà a rimanere aggiornato ed informarsi nel tempo. Questo gli permetterà ovviamente di entrare in contatto con altre esperienze simili alla sua ma egli continuerà a ritrovarsi maggiormente proprio con il panorama nordico (sebbene con qualche influenza proveniente da oltreoceano), piuttosto che con una sensibilità più vivace come quella dell'Europa meridionale¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Cfr. G. Bonomi, *Pittura d'analisi*, in F. Sborgi, S. Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d'arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009, p. 34

¹⁵⁷ Cfr. A. Rigoni, *Cacciola e Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica*, in L. Lecci, A. Rigoni (a cura di), *Cacciola/Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica da Genova all'Europa*, catalogo della mostra (Teatro Falcone, Palazzo reale, Genova, 7 settembre-7 ottobre 2018), De Ferrari, Genova, 2018, pp. 13-14

¹⁵⁸ Cfr. A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d'arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007, p. 70

¹⁵⁹ Cfr. A. Rigoni, 2018, pp. 14-16

A metà degli anni '60 Zappettini lavora ancora con vari colori, anche squillanti, andando gradualmente a ridurli fino a raggiungere la semplice dualità bianco/nero, in delle composizioni di carattere geometrico che lui ha sempre negato fossero da ricondurre ad una ricerca sulla linea dell'Optical Art¹⁶⁰, ma piuttosto ad un suo personale interesse per le discipline Zen¹⁶¹.

Fig. 12 Gianfranco Zappettini, *Senza titolo*, acrilico su tela, cm 40x40. Collezione privata, 1964

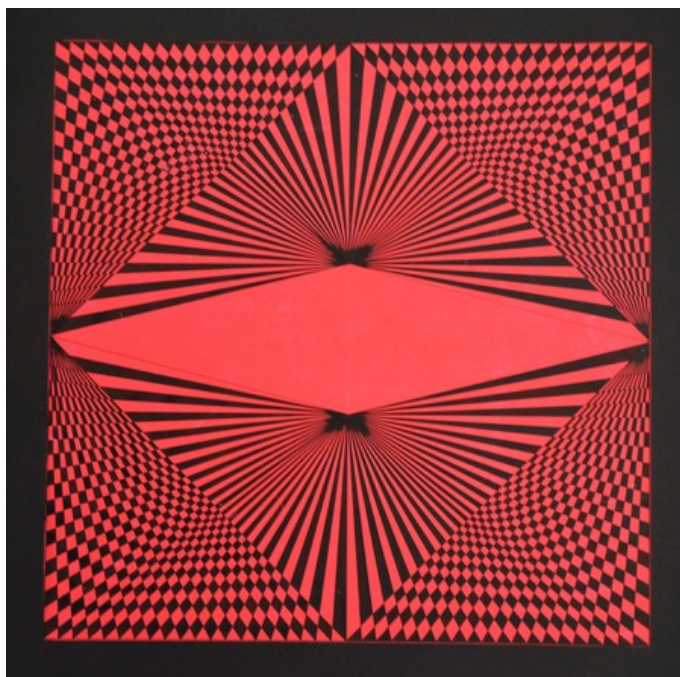


Fig. 13 sotto: Gianfranco Zappettini, *Strutture in BX*, acrilico su tela, cm 60x60. Collezione privata, 1966



Tra il 1968 e il 1971 inizia ad avvicinarsi alla pittura monocroma bianca, focalizzando la sua ricerca sulla percezione e usando dei bianchi “quasi assoluti”. Vede come ispirazioni e precursori di quella che è la sua indagine linguistica del monocromo artisti come Manzoni, Lo Savio, Ryman e Reinhardt¹⁶². In questa prima fase monocroma, identificabile con la serie delle *Vibrazioni*¹⁶³, il lavoro del pittore si concentra su una precisa definizione degli elementi di luce in un lavoro di zone bianche su zone bianche, la cui partizione era definita a priori e ineludibile durante il processo di realizzazione. È interessante notare come già in queste opere il ruolo dello spettatore fosse

¹⁶⁰ Cfr. A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d'arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007, pp. 69-70

¹⁶¹ Cfr. Al. Rigoni, *Cacciola e Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica*, in L. Lecci, A. Rigoni (a cura di), *Cacciola/Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica da Genova all'Europa*, catalogo della mostra (Teatro Falcone, Palazzo reale, Genova, 7 settembre-7 ottobre 2018), De Ferrari, Genova, 2018, pp. 16-17

¹⁶² Cfr. A. Rigoni, 2007, p. 70

¹⁶³ Anch'esse da non confondere con dipinti legati alla Optical Art.

fondamentale per l'artista che reputava l'opera completa nel suo essere solo una volta osservata e fruita dall'occhio del pubblico¹⁶⁴.



Fig. 14 Gianfranco Zappettini, *Vibrazioni bianche su 16 diagonali*, acrilico su tela, cm 80x80. Collezione privata, 1972

Sarà a partire dal 1973 che tale ricerca giunge alla sua maturazione con l'inizio della serie dei *Bianchi*. Questa nuova frontiera della sua ricerca nacque dalla consapevolezza che la strada della bassa percezione, di cui erano trasposizione pittorica le *Vibrazioni*, non poteva offrire più nulla alla sua arte. Questo lo spinse ad accantonare gli effetti ottico ed estetici per approdare ad un'evoluzione sul

¹⁶⁴ Cfr. A. Rigoni, *Cacciola e Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica*, in L. Lecci, A. Rigoni (a cura di), *Cacciola/Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica da Genova all'Europa*, catalogo della mostra (Teatro Falcone, Palazzo reale, Genova, 7 settembre-7 ottobre 2018), De Ferrari, Genova, 2018, pp. 16-17

piano processuale che vedeva il dipinto come risultato di una serie di azioni precedentemente stabilite e di un procedimento regolamentato, a più punti che si imponeva di seguire.

1. Fissare l'obiettivo
ovvero ricoprire interamente di bianco una superficie pittorica precedentemente preparata a nero
2. Elencare gli strumenti e materiali
il rullo da imbianchino, che garantisce un tratto anonimo e tele, telai e colori di origine artigianale o industriale, ma mai scelti tra quelli dei negozi di Belle Arti
3. Stabilire un processo
che consisteva nel passare fino a 10 mani di acrilico bianco per coprire il nero del fondo
4. Lasciare ampio margine di variazione dal processo stabilito a priori in nome dell'azione artistica
ossia il tenere in considerazione che se la sua sensibilità artistica giudica come soddisfacente e terminata una campitura, ad esempio, alla nona mano piuttosto che alla decima, come sarebbe da progetto, il lavoro si deve interrompere

È in quest'ultimo punto che si concretizza la differenza tra la pittura di Zappettini e l'Arte Programmata¹⁶⁵.

Anche nei *Bianchi* la monocromia non è mai assoluta ed uniforme, ma è vivacizzata da delle "presenze", degli elementi "luminosi" disposti in senso diagonale o ortogonale alla tela realizzate con bianchi più intensi¹⁶⁶. Il rapporto tra questi punti luce e le campiture, che a loro volta possono assumere sfumature differenti che si accentuano o si nascondono vicendevolmente, crea un'opera la cui corretta percezione non è né immediata né scontata¹⁶⁷.

Il procedimento con cui metteva in opera questi dipinti seguiva un'impostazione abbastanza schematica e ricorrente: "stesure successive di colore date a rullo che inizialmente lasciano greggia una parte della tela; questa viene poi ricoperta durante il lavoro di sovrapposizione, determinando variabili quantitative di pigmento e quindi diversi gradi di tensione della superficie. La sfumatura che ne deriva non deve pertanto essere intesa in senso atmosferico, ma solo quale risultante di una maggiore o minore stratificazione del colore, cioè come rapporto pittura-lavoro"¹⁶⁸. Si comprende come uno dei fulcri della sua ricerca nel periodo dei *Bianchi* sia proprio la riflessione sui metodi, le procedure, il lavoro utili al raggiungimento di questa monocromia vibrante e a lenta percezione¹⁶⁹. È in questo processo che Zappettini riconosce l'artisticità del suo operare: è la

¹⁶⁵ Cfr. A. Rigoni, *Cacciola e Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica*, in L. Lecci, A. Rigoni (a cura di), *Cacciola/Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica da Genova all'Europa*, catalogo della mostra (Teatro Falcone, Palazzo reale, Genova, 7 settembre-7 ottobre 2018), De Ferrari, Genova, 2018, pp. 17-18

¹⁶⁶ Cfr. A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d'arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007, p. 70

¹⁶⁷ Cfr. G. Zappettini, *Sul concetto di nuova pittura*, 1973, in G. Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004, p. 11

¹⁶⁸ Ivi, pp. 15-16

¹⁶⁹ Cfr. G. Bonomi, *Dall'operatività analitica alla spiritualità della pittura*, in G. Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004, p. 4

meditazione sull'operazione volta al riconoscere il raggiungimento di un risultato non definito aprioristicamente che lo differenzia ad esempio dal semplice imbianchino.

Il secondo cardine dell'operare di Zappettini è la tipologia di materiali usati, con preferenza nei confronti di mezzi poveri, di produzione industriale, dai semplici colori "da imbianchino", alla polvere di quarzo normalmente applicata sui muri, comuni tele, ecc¹⁷⁰. La selezione dei materiali è per lui parte fondamentale della pratica pittorica; infatti a seconda dei materiali e strumenti scelti si avranno dei portati subconsci che potrebbero influenzare poi la realizzazione dell'opera. È per tale motivo che Zappettini sceglie unicamente materiali poveri così da eliminare qualsiasi tipo di privilegio o presunzione che un materiale tradizionale, da Belle Arti, concepito come "più nobile", porta con sé.



Fig. 15 Foto: Zappettini dipinge un Bianco, 1972

In tal modo l'azione pittorica assume più le forme di un'azione-lavoro, priva, nell'atto di dipingere, di qualsivoglia artisticità che invece Zappettini riserva, come abbiamo detto, nel decidere a che punto, nel susseguirsi dei procedimenti prestabiliti, fermarsi¹⁷¹.

Elemento che fonde insieme la volontà di rifarsi unicamente a mezzi di origine industriale/povera e il cuore della ricerca di Zappettini e della Pittura Analitica è la scelta del suo strumento principe: il rullo da imbianchino. Questo viene prescelto data la possibilità che concede all'artista di eliminare l'uso del pennello strumento che per sua natura tende a trasportare sulla tela la gestualità dell'artista e con essa la sua vicenda autobiografica¹⁷². Lo scopo di tale espediente è poter dipingere senza lasciare nulla di sé, portando ad "una spersonalizzazione della superficie, la cui anonimità riporta il

¹⁷⁰ Cfr. G. Zappettini, *Per una pittura analitica*, 1974, in G. Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004, p. 15

¹⁷¹ Ivi, p. 18

¹⁷² Ibidem

fare pittorico alle componenti specifiche dell'atto originario, al quale si restituisce la coscienza e la capacità dell'auto-significazione"¹⁷³.

Lo staccarsi da quelli che sono gli schematismi e i formalismi della tradizione pittorica precedente porta l'artista ad aprirsi ad una nuova libertà espressiva formulata sulla base di una rigorosa purezza che si costituisce del solo processo pittorico e della sua verificabilità razionale. Il ridursi al minimo dei mezzi comunicativi ed espressivi dell'opera crea una dinamica interna all'opera dove i più rarefatti elementi generano un effetto costante sull'osservatore, una volta che è riuscito a coglierli, agendo nella sua percezione su più livelli¹⁷⁴. L'opera infatti "non è monocroma, come uno spettatore disattento può pensare, in quanto vive di tensioni e variazioni interne, anche se quasi impercettibili; è proprio questo minimo grado di percettibilità che determina un nuovo modo di vedere, non più legato alla rappresentazione illusionistica, ma solo alla realtà della superficie"¹⁷⁵.

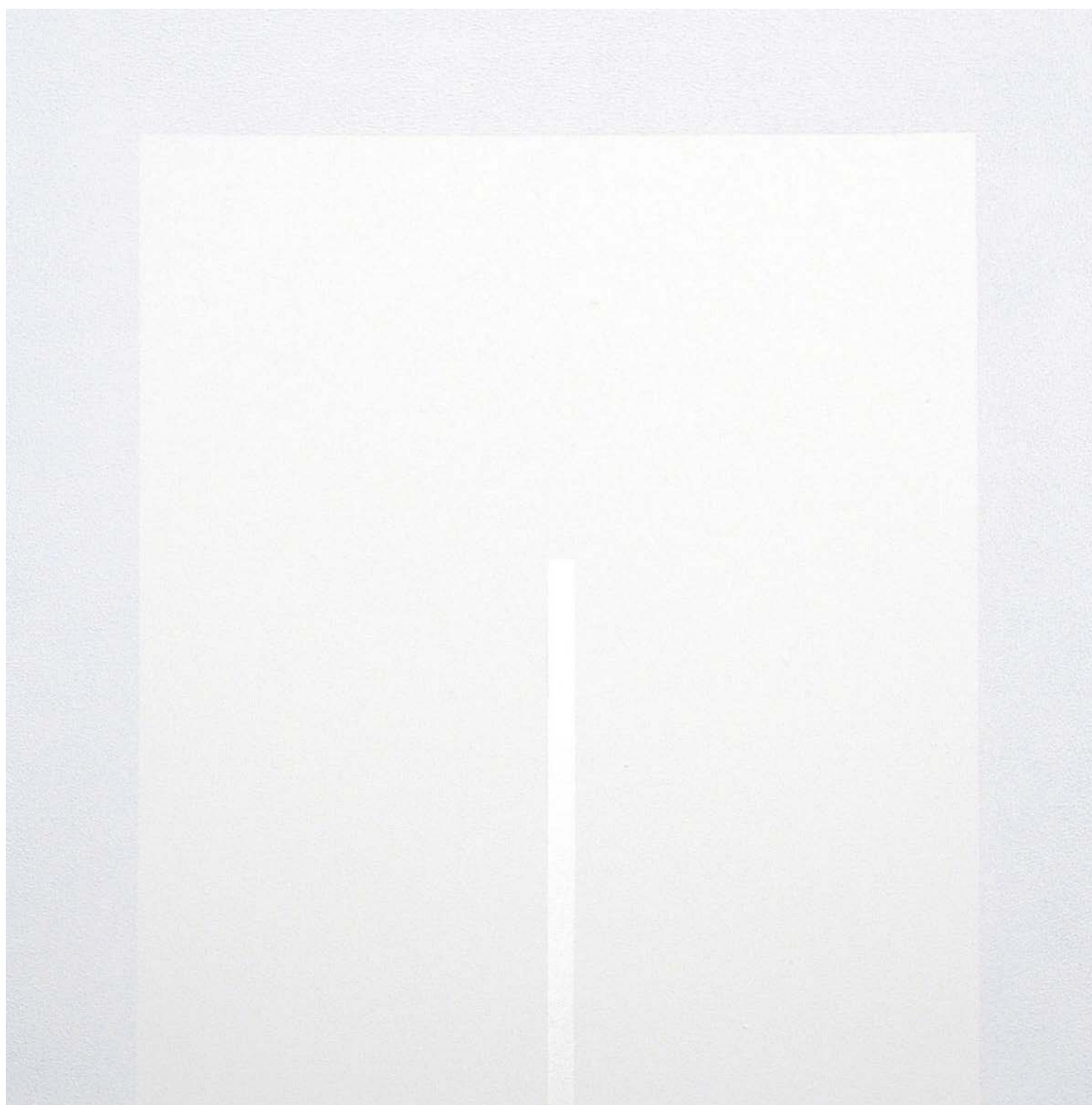


Fig. 16 Gianfranco Zappettini, *Superficie Analitica n. 399*, acrilico su tela, cm 80x80. Milano, Primo Marella Gallery, 1973

¹⁷³ Ivi, p. 15

¹⁷⁴ Cfr. G. Zappettini, *Sul concetto di nuova pittura*, 1973, in G. Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004, p. 10

¹⁷⁵ Cfr. G. Zappettini, *Per una pittura analitica*, 1974, in G. Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004, pp. 15-16

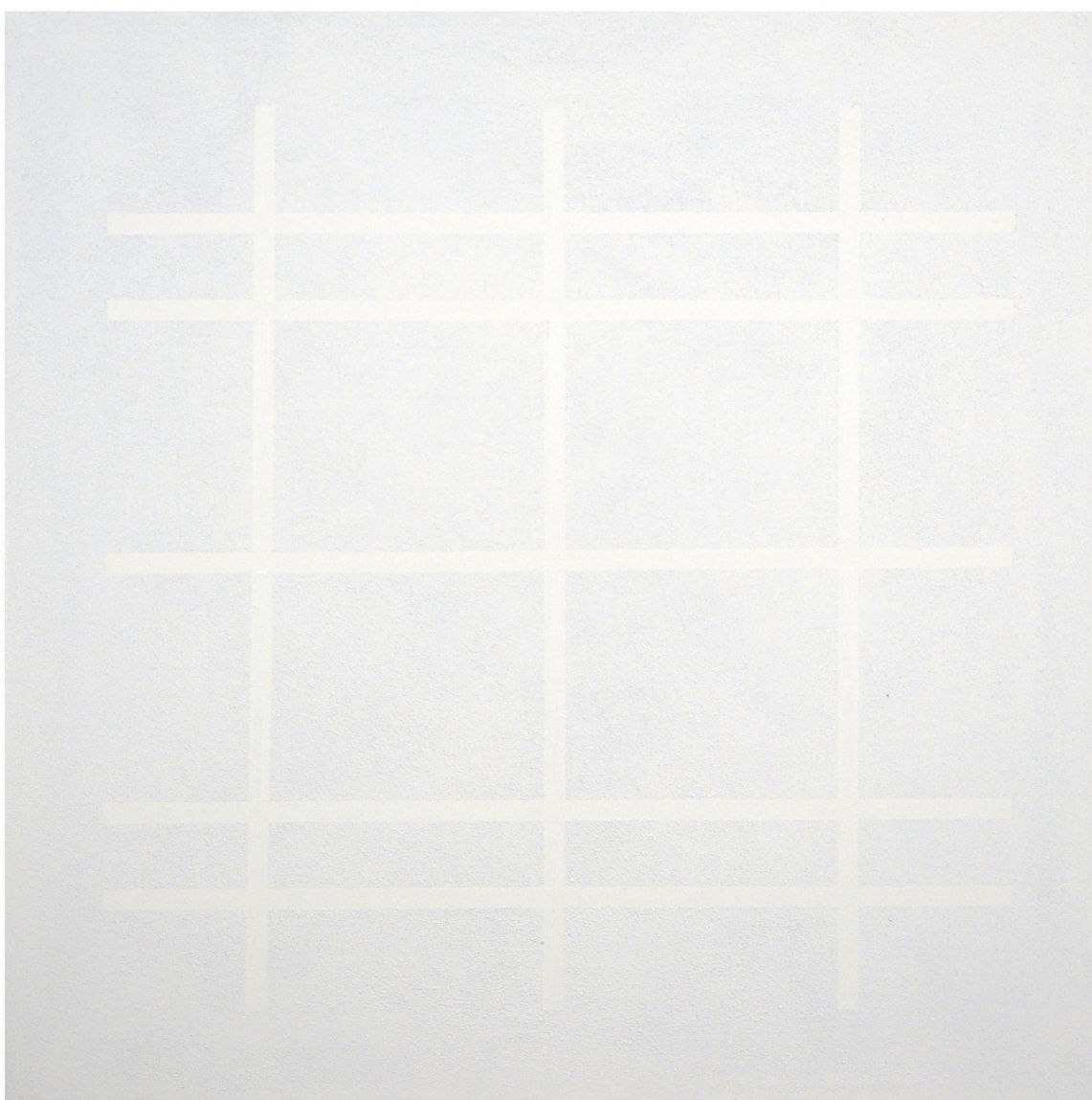


Fig. 17 Gianfranco Zappettini, *Luce bianca su 24 rettangoli*, acrilico su tela, cm 100x100. Milano, Primo Marella Gallery, 1973

Indagine sul caso studio – parte 2

Entriamo con questa sezione nel vivo della ricerca affrontando uno dei mezzi più utili al restauro del contemporaneo o meglio al restauratore di arte contemporanea che deve, nelle fasi preliminari ad un intervento, approfondire quanto più possibile la conoscenza dell'artista e dell'opera, sia sotto il profilo materiale che sotto quello delle intenzionalità artistiche impresse dal primo sulla seconda. Fortunatamente Gianfranco Zappettini non si è mai tirato indietro, ne ha mai negato la possibilità di rispondere a delle domande sul suo lavoro e lo rimane tutt'oggi. Per tali ragioni ho raccolto in apertura le sue risposte ad alcune domande postegli già nel 1976 da Leonello Venturi e alle quali ha continuato a rispondere con coerenza nel corso degli anni. A seguire invece riporto in forma di domande e risposte i temi e gli argomenti che sono emersi da un dialogo faccia a faccia con l'artista, sul modello dei procedimenti più diffusi e aggiornati, guidato dal particolare *focus* sulle questioni del degrado, della conservazione e del restauro oltre che sugli strumenti, materiali e metodi che applica e applicava, in special modo riferendoci ai *Bianchi*.

Intervista di Leonello Venturi a Gianfranco Zappettini¹⁷⁶

- *Perché hai scelto come mezzo la pittura?*

Perché penso che attraverso un'analisi del mezzo pittorico e delle sue relazioni dia possibile costruire un linguaggio della pittura autonomo, non derivato da altre discipline, che possa avere in sé i propri termini di riferimento e di verifica.

- *Quanto è importante il processo nel tuo metodo di lavoro?*

Direi che è un elemento fondamentale, perché è essenzialmente attraverso il processo pittorico che si determina l'analisi dei significati.

Intervista a Gianfranco Zappettini, Chiavari, 8 luglio 2022

- *Cosa l'ha spinto a dedicarsi così profusamente alla pittura monocroma?*

Nonostante grazie alla mia formazione artistica fossi anche abbastanza bravo nei generi figurativi ho deciso di non seguire quella strada sentendola come inutile, ormai priva di significato.

La ricerca nel campo della pittura monocroma deriva dalla volontà di rifondare la pittura, di ricostruirla dal "grado zero", studiandola come linguaggio.

Ritengo inoltre che i miei monocromi siano dotati di una grossa dose di spiritualità, soprattutto dagli ultimi anni, da quando ho approfondito la mia ricerca interiore grazie a numerosi viaggi e maestri.

- *Nell'ambito di questa sua produzione quali sono, se ci sono, le sue ispirazioni e modelli?*

Come mi piace dire "tutti abbiamo dei papà" e questo è innegabile. Nella mia produzione monocroma tanti potrebbero essere indicati come miei riferimenti o fonti di ispirazione ma in realtà mi sento molto più legato alle ricerche e alle produzioni di alcune zone piuttosto che altre. Mi sento lontano e diverso dagli artisti americani e dalla ricerca Minimal (mi viene in mente Robert Ryman), che comunque conosco, mentre mi sento sicuramente più vicino ad ispirazioni middle-europee, ad artisti del nord Europa come quelli del Gruppo Zero o del Gruppo Null, di paesi come Germania e Olanda che ho potuto visitare personalmente durante i miei viaggi, ma anche di esperienze più vicine come gli *Achromes* di Piero Manzoni.

- *Quando ha deciso di realizzare la serie dei Bianchi non temeva che la scelta di questo colore potesse essere un problema per la conservazione di quella che era la visione originaria dell'opera? Anche solo banalmente per lo sporco che diventa estremamente*

¹⁷⁶ Cfr. *Sei pittori italiani*, trasposizione delle domande e delle relative risposte di Zappettini nell'intervista di Leonello Venturi a sei pittori italiani (Marco Gastini, Giorgio Griffa, Carmengloria Morales, Mario Nigro, Claudio Olivieri e Gianfranco Zappettini), pubblicata su "Studio International", gennaio-febbraio, 1976, in G. Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004, p. 21

evidente a differenza che su altri colori

Originariamente non mi preoccupavo della sopravvivenza delle mie opere al passare del tempo. Mi ritrovavo in perfetto accordo con una dichiarazione di Burri che avevo avuto modo di leggere e che enunciava “dipingo per l’oggi, non per il domani”. Inoltre ero anche contagiato dal modo di fare arte dei pellirossa, che nei loro rituali realizzano disegni per terra con elementi volatili che col tempo e le intemperie poi vengono necessariamente portati via facendo sparire l’opera. Col tempo però la mia visione è cambiata: passati ormai venti, cinquant’anni dalla realizzazione delle mie opere ed essendo molte di queste rimaste in condizioni intonse, tanto da sembrare appena realizzate, un desiderio ed un interesse che queste continuino a persistere è nato.

- *Ha mai pensato ai suoi dipinti monocromi in una prospettiva di invecchiamento e degrado dei materiali costitutivi? Se sì, questo ha influito sulle scelte dei materiali stessi?*

Escludendo il già citato disinteresse ad una persistenza della mia opera comunque c’è da considerare che in origine la mia consapevolezza in materia di tecnica mi assicurava e rassicura tutt’ora da ogni possibile timore di rapido decadimento fisico dei materiali. Se usato bene e con coscienza, con la giusta preparazione, l’acrilico ad oggi non sembra presentare brutte sorprese. In tal senso rimango basito nel vedere colleghi, soprattutto giovani, che sotto il vessillo della sperimentazione mescolano tecniche, abbinano preparazioni a stesure pittoriche incompatibili tra loro, realizzando prodotti che per forza di cose andranno disgregandosi presto. Altrettanto incomprensibile per me è la loro scelta di sperimentare direttamente sulle opere, io non lo farei mai, se esperimento, e lo faccio perché è una parte fondamentale dell’essere artisti, lo faccio su delle prove.

- *Nel periodo in cui realizzava i Bianchi si ricorda che materiali utilizzava?*

Utilizzavo ed utilizzo tutt’ora materiali industriali: ho sempre evitato di utilizzare materiali delle Belle Arti, scendendo a compromessi solo per l’acquisto di strumenti particolari, come pennelli particolarmente fini utili a realizzare minuscoli dettagli, ma solo perché altrove non sono reperibili. Questa scelta viene anche dal fatto che mi sento più un artigiano che un artista, e in tal senso le mie tecniche, strumenti e materiali vengono tutti dal mondo dei muratori e degli imbianchini, appresi però in autonomia e con curiosa sperimentazione. Lo dico sempre, gli imbianchini e i muratori sono artisti che non fanno di esserlo. Uso insomma materiali poveri e questo mi piace perché mi permette anche di dare ai miei dipinti un valore alchemico, che trasforma qualcosa di povero in qualcosa di prezioso. L’uso di questo tipo di materiali, si è allineato anche con la mia curiosità e voglia di sperimentare dal momento che, essendo un mercato in continua evoluzione, mi porta a rimanere aggiornato sui nuovi prodotti in uscita.

- *Che tipologia di colori usava? Di una marca specifica?*

Lavoro con i colori acrilati perché se ben conservati rimangono uguali a sé stessi nel tempo a differenza ad esempio degli olii che notoriamente ingialliscono. Oggi scelgo prevalentemente i colori della marca tedesca Sikkens che ritengo di ottima

qualità, agli inizi invece reperivo i miei colori presso un colorificio in piazza S. Andrea il cui proprietario realizzava lui stesso i colori in un laboratorio nelle zone di Bavari penso. Il rapporto diretto e il confronto con questo artigiano mi permise durante la realizzazione dei *Bianchi* di richiedere un “bianco più bianco” rispetto a quello che produceva normalmente per la sua clientela (ovvero imbianchini), che mi sembrava poco acceso, poco intenso, commissionando, con una maggiorazione di prezzo, dei bianchi che contenessero una maggior percentuale di titanio, così da sperimentare diverse varianti e diversi gradi di “purezza” del bianco.

- *Che tipologia di tela usava? Le acquistava già preparate o le preparava lei? Se le preparava lei come le preparava?*

Per quanto riguarda le tele me le realizzo io stesso, acquistando tela da lenzuola non candeggiata (tela greggia di cotone) e ritagliandola delle misure che mi servivano e montandola poi io stesso sul telaio. La scelta di questo particolare materiale è essenzialmente legata al fatto che non mi piace affatto la texture che la tessitura delle tele, come ad esempio nelle tele di canapa, lascia sulle opere e che entra in contrasto con la mia ricerca di un assoluto. Per questo un tessuto dalla trama fine e compatta mi si confà maggiormente anche se, comunque, laddove necessario realizzo con vinavil e polvere di quarzo o marmo una sorta di tonachino per annullare completamente le asperità della tela. Tenzialmente lavoro su tele di medie dimensioni che più si confanno al tipo di tecnica che utilizzo e solo raramente su tele che superano i 2 metri di lato.

Devo dire che come materiale per le tele mi piaceva anche il lino ma ha la tendenza a mollarsi facilmente nel tempo.

I telai invece son quasi sempre stati realizzati da altri se non per un breve periodo qui a Chiavari. Li ho acquistati spesso in Piazza Colombo a Genova, poi per un periodo a Pistoia. Son sempre stati telai mobili, per lo più scavati all'interno, tranne per qualche caso in cui l'artigiano li aveva realizzati solo avvitando tra loro le parti: non a caso questi son stati quelli che han dato più problemi, piegandosi, e richiedendo un intervento di smontaggio della tela, ricomposizione del telaio e rimontaggio della suddetta.

- *Nella realizzazione dei Bianchi che tecnica pittorica utilizzava? Usava strumenti particolari?*

Così come per i colori anche per gli strumenti mi rifaccio al mondo degli imbianchini, ai prodotti industriali. Lo strumento principe è il rullo da imbianchino, nella sua forma tradizionale, classica, anche se oggi ne esistono mille varianti, sempre più tecnologiche e funzionali, come ad esempio quelli auto-caricanti o anti-sgocciolo. Questo strumento, di cui uso diverse dimensioni a seconda delle necessità (tele o segni più o meno grandi) è la chiave della mia ricerca; questo infatti mi permette di eliminare qualsiasi segno personale dai miei dipinti. Se dipingessi a pennello, volente o nolente, una parte di me rimarrebbe impressa sulla tela attraverso i segni delle pennellate, diverse a seconda che sia calmo, rilassato, angosciato, agitato, ecc. Quello che cerco è un segno anonimo, privo connotazioni autobiografiche. Uso anche dei pennelli, ma questi principalmente per mescolare i colori e fare le prove, non li uso mai sulle tele originali e talvolta lavoro con macchine per colore a spruzzo.

- *Dal punto di vista tecnico/procedurale come realizzava i Bianchi? Come realizzava i diversi effetti visivi del bianco? Bianchi diversi o tecniche di stesura differenti?*

Tecnicamente il mio lavoro è estremamente impersonale, proprio per via di quella che è la mia ricerca e i materiali e strumenti che ho appositamente scelto. Un ulteriore elemento che mi aiuta in questo senso è il modo in cui dipingo e mi riferisco a come posiziono la tela in fase di lavorazione: ho sempre dipinto con la tela disposta orizzontalmente, un espediente che da un lato mi permette di non far sgocciolare il colore, dall'altro mi proietta un po' in quella dimensione dai tratti spirituali che avevano i disegni dei pellirossa di cui parlavo prima.

La resa di diversi effetti nei *Bianchi* non dipende da tecniche o materiali diversi, ma da un diverso stadio della medesima tecnica. Partendo da un fondo nero, infatti, io passo diverse mani sottili e delicate di bianco (tendenzialmente intorno alle 10 mani) che variano a seconda di quanto questo è diluito. Quando mancherebbe una sola mano a coprire completamente quelle che ormai sono solo parvenze di quello che era il nero del fondo scelgo quelli che saranno i punti di luce del dipinto e lì stendo il colore puro, che in quanto tale non solo ha un colore più intenso ma dà anche quell'effetto di lucido che ne aumenta ulteriormente il valore di luce. Talvolta per dare effetti di granulosità aggiungo al colore polvere di marmo o quarzo (anche queste si trovano e acquistano tranquillamente nei negozi di forniture per imbianchini e muratori).

- *Per quanto riguarda la conservazione delle sue opere, lei che accortezze consiglierebbe in merito?*

Proprio in virtù della stabilità che gli acrilici che ho usato hanno dimostrato non mi sento di dare particolari direttive per quanto riguarda la conservazione delle mie opere. Io stesso ho smesso di verniciare i miei dipinti dopo un primo periodo proprio perché non ne trovavo più l'utilità avendo raggiunto una comprensione e padronanza del mezzo che non reputavo utile alla sua conservazione e durata null'altro che la buona esecuzione. Ovviamente sono da evitare le condizioni di umidità e soprattutto l'esposizione diretta alla luce del sole che tende a far scolorire gli acrilici, anche se è vero che di norma negli appartamenti o nelle gallerie dove vengono conservati questa situazione è raramente possibile.

- *Per quanto riguarda invece l'esposizione, ci sono delle condizioni che consiglia o sconsiglia particolarmente?*

Anche per quanto riguarda l'esposizione delle opere non ho vere e proprie linee guida da consigliare e questo perché so bene come un'illuminazione perfetta di un'opera in un appartamento, ma anche in gallerie e musei sia pressoché impossibile e quindi credo ci si debba accontentare. Inoltre sarebbe assai difficile dare indicazioni categoriche soprattutto in vista del continuo sviluppo dell'illuminotecnica. L'unica accortezza in campo di illuminazione non la prescrivo per i fruitori delle mie opere ma la impongo a me stesso, impegnandomi sempre a non dipingere mai nello studio con la luce del sud, perché questa è una luce falsante che fa percepire tutto come più luminoso e bello.

- *Entrando nell'ambito del restauro invece, qualora si presentassero su una sua opera le condizioni per ipotizzare e/o programmare un intervento quale sarebbe la sua reazione? Sarebbe d'accordo o preferirebbe lasciare i dipinti al loro naturale deperimento?*

Ad oggi considerando il mio rinnovato desiderio di permanenza delle mie opere, qualora una di queste necessiti di un restauro sono assolutamente concorde a mettere in atto ogni intervento che serva per ripristinarne la forma e la fruizione originale.

- *Preferirebbe affidare il restauro di una sua opera ad un restauratore o preferirebbe realizzarlo lei?*

Se un restauro è da fare son ben contento che questo venga eseguito e soprattutto che venga realizzato da un restauratore. Questo infatti è il suo lavoro e come dico sempre è sicuramente più preparato di me tecnicamente in questo ambito. È per questo motivo che tendenzialmente respingo le richieste da parte dei collezionisti di ritoccare le mie opere.

- *Nel caso un restauro sia necessario darebbe agli operatori delle linee guida? Se sì quali? Quali interventi accetterebbe?*

Nel caso un intervento di restauro sia necessario e dunque una mia opera giunga nelle mani di un restauratore non darei grandi linee guida a quest'ultimo, l'unica direttiva è legata al tipo di lavoro: voglio per le mie opere solo restauri di tipo mimetico, di ripristino, voglio che l'opera ritorni alla sua forma originaria. Un restauro di tipo conservativo, ovvero uno di quelli con i riempimenti delle lacune a rigatino o comunque con tecniche che rendano percepibile il restauro sono assolutamente da evitare perché vanno ad interferire con la percezione dell'opera, rompendo quel senso di uniformità e assoluto che un monocromo di questo tipo ricerca.

Al di fuori di ciò poi sarei invece io a mettermi a disposizione del restauratore rivelando con sincerità quali sono stati i materiali, le tecniche e i procedimenti esatti con cui ho realizzato il dipinto così che lui possa ripristinarlo nella maniera più fedele possibile. Una collaborazione a comune interesse insomma.

Un'unica accortezza consiglieri: ovvero prestare molta attenzione in sede di pulitura; infatti essendo le mie opere realizzate con sottili mani di acrilico queste rischiano di venir via facilmente anche con solo un po' d'acqua calda.

- *Quali aspetti della sua opera, in particolare parlando della serie dei Bianchi, vorrebbe che sopravvivessero al tempo e che dunque i restauratori ripristinassero?*

Essendo la mia ricerca basata sulla purezza della percezione, all'assoluto che queste campiture monocrome può suscitare nell'osservatore, tutto deve ruotare intorno al mantenimento di queste caratteristiche. Ogni elemento che dunque crei disturbo, sia esso sporco, macchie, danni al supporto, pieghe della tela, o qualsiasi altra cosa, deve essere eliminato anche a costo di rifare intere parti di opera.

- *Quindi a lei non importa della originalità della materia di un'opera in quanto tale?*

Per me l'originalità dell'opera sta nel fatto che sia realizzata da me, non importa che la materia di cui è composta oggi sia di prima mano o frutto di una rilavorazione, l'originalità di una mia opera sta nell'aspetto percettivo che questa presenta così come lo ho pensato io. Ritengo dunque completamente originale anche un dipinto che sia stato in buona parte ricostruito da un restauratore, in quanto quello è il suo lavoro e in quanto egli lavora con la possibilità di avere indicazioni precise da parte mia, cosa che non sarà più possibile quando non ci sarò più. Infatti non so come si farà allora.

- *Ha mai avuto modo o dovuto rilavorare o restaurare sue opere danneggiate?*

Se concettualmente, di norma, non mi assumerei mai il restauro di un mio dipinto è vero che ci sono condizioni nelle quali la mia opinione cambia. Qualora il degrado sia molto avanzato, infatti, piuttosto che lasciar deperire completamente l'opera preferirei restaurarla a modo mio. La mia maniera consiste nel rifare completamente l'opera seguendo la medesima composizione, i medesimi procedimenti, tecniche materiali, tutto deve essere esattamente come prima, realizzando l'opera "nuova" su quella originale. A queste operazioni poi farei seguire una nuova datazione dell'opera scrivendo "rifatta in data X". È un tipo di sincerità che mi sta a cuore e che se necessario applico anche in sede di sostituzione di un telaio; non retrodato mai, né capisco l'utilità di fare una cosa del genere. L'opera è mia e l'ho rifatta io e questo non ne dovrebbe intaccare il valore, così come la nuova datazione. Retrodatare poi, soprattutto oggi, non ripaga, è un attimo scoprire se e quando un'opera è stata rifatta, oltre all'occhio esperto basta un'analisi chimica o al carbonio 14 e l'inganno viene svelato. Mi è capitato di farlo solo una volta, con un'opera a cui tenevo molto e per la quale mi son dunque preso questa responsabilità. Ed è la stessa condizione della grande tela di Villa Croce che versa in condizioni pessime e che, reputando sia un peccato non possa essere esposta, mancando soluzioni alternative per le più svariate motivazioni, accetterei volentieri di occuparmene io.

- *Quali caratteristiche dovrebbe avere il suo "restauratore ideale"?*

Il mio restauratore ideale è quello che sa fare il suo lavoro alla perfezione, che sa rimettere tutto a nuovo, ovvero riporta l'opera alla sua forma originaria, priva di ogni traccia del degrado che l'aveva colpita e dei processi di restauro stessi.

In particolare ho trovato in un restauratore di Milano, Davide Formica (Studio Restauri Formica), l'incarnazione di tutto ciò che posso desiderare da un'operazione di restauro di una mia opera, tanto che praticamente rimando a lui tutti i dipinti che i collezionisti mi presentano come danneggiati. Curioso è il fatto che nonostante i diversi lavori che ha fatto su mie opere noi non ci conosciamo di persona né è mai venuto a chiedermi indicazioni specifiche sui miei dipinti in merito a tecniche e materiali distinguendolo subito come un grande professionista.

Indagine sul caso studio – parte 3

Basandoci sulle informazioni estrapolate dalle interviste all'artista, il passo successivo è approfondire la conoscenza dei materiali a cui ci troviamo di fronte, ovvero gli acrilici, così da comprenderne al meglio le caratteristiche e i comportamenti, tutte informazioni fondamentali nella programmazione di una ottimale conservazione preventiva e di un restauro. Ed è proprio su queste tematiche che ci soffermeremo maggiormente, analizzando le principali cause di degrado che affliggono la pittura contemporanea (con particolare accento sugli acrilici), sia a livello di pellicola pittorica che di supporto, e le tecniche di intervento più diffuse per rispondere a tali problematiche, concludendo con le buone pratiche di manutenzione e conservazione, che più di ogni restauro sono oggi le soluzioni più efficaci per la salvaguardia delle opere contemporanee.

La Pittura ad Acrilico

La parabola dei colori acrilici ha origini ben più lontane di quanto si possa pensare: già a partire dalla fine dell'Ottocento iniziarono le sperimentazioni, tra le quali spiccano quelle del Dr. Otto Röhm, legate ai composti acrilici. Fu proprio Röhm però ad essere la spinta propulsiva per lo sviluppo delle resine acriliche che poi portò in commercio con l'azienda da lui fondata Röhm and Haas. L'azienda subì poi diverse vicissitudini legate soprattutto al primo conflitto mondiale, per poi continuare ad operare rimanendo¹⁷⁷ protagonista nel settore dei prodotti acrilici¹⁷⁸. Parlando nello specifico invece degli acrilici per artisti, la prima azienda che propose colori di questo tipo fu la Boucur&Golden¹⁷⁹ che realizzò i primi colori acrilici a solvente, partendo da un composto prodotto dalla Rohm and Haas, l'Acryloid F-10¹⁸⁰. Questi colori vennero commercializzati con il nome "Magna" a partire dal 1953 con pubblicizzandoli con il motto: "The first new artist's paint in 500 years", riferendosi in tal senso all'introduzione dei colori ad olio indicata generalmente come da ricondurre al Cinquecento¹⁸¹. Tra le caratteristiche di questi nuovi colori una di quelle fondamentali è il fatto che questi rimangano solubili al solvente nei quali sono disciolti anche una volta che sono asciutti. Questo impediva di dipingere a più strati, se non con l'accortezza di verniciare ogni singola stesura prima di procedere¹⁸², rendendo complesso il loro utilizzo per molti artisti¹⁸³. Di contro questa loro proprietà fu molto apprezzata dai restauratori che li adottarono per il ritocco pittorico fino alla loro



Fig. 18 Pubblicità colori Magna, 1953

¹⁷⁷ Nel 2008 viene inglobata dalla Dow Chemicals.

¹⁷⁸ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 62

¹⁷⁹ Azienda fondata nel 1932 come produttrice di colori ad olio e apertasi tra il 1941 e il 1946 a quella dei colori ad acrilico.

¹⁸⁰ Era una soluzione di n-butilmetacrilato (n-BMA), al 40% in acquaragia minerale con un 10% di solvente aromatico.

¹⁸¹ Cfr. L. Borgioli, 2020, pp. 62-64

¹⁸² Vedi J. Crook, T. Learner, *The Impact of Modern Paints*, Tate Gallery, London, 2000, pp. 24-31

¹⁸³ Cfr. F. Gallo, *Nuovi materiali*, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carrocci editore, Roma, 2007, pp. 75-76

scomparsa dal mercato negli anni '80¹⁸⁴. Nel 1958 poi Boucour&Golden tentarono di rendere il nuovo medium acrilico ancora più simile all'olio, aggiungendo alla formulazione cera vergine, utile a dare più corpo al colore¹⁸⁵. Questa ricerca fu essenzialmente spinta dalla necessità di rendere questo prodotto più appetibile per un mercato che era diffidente nei confronti del nuovo medium e soprattutto di utilizzarlo staccandosi dal più conosciuto e "sicuro" olio¹⁸⁶. Sebbene gli oli fossero comunque ancora in buona parte i colori prediletti dagli artisti, il passaggio da questi a quelli sintetici fu fortemente condizionato dalle diverse caratteristiche di entrambi i medium. Gli oli considerati "stabili" avevano tempi di asciugatura molto lunghi, che risultavano insopportabili soprattutto se di contraltare il mercato offriva colori, come quelli acrilici, che invece seccano rapidamente. Inoltre questi nuovi colori avevano anche altre caratteristiche che li rendevano appetibili, come la loro estraneità all'ingiallimento (secondo l'esperienza dell'epoca), la loro applicabilità anche alle tele grezze senza il rischio di incorrere nel loro deperimento, e la loro gamma cromatica, più vasta e brillante oltre che resistente allo sbiadimento¹⁸⁷.

Tra i vantaggi offerti dagli acrilici c'era la già citata ampissima gamma cromatica che questi offrivano. La disponibilità di una tale varietà era legata alle diverse tipologie di pigmenti di cui facevano uso. Infatti, accanto a quelli tradizionali e a quelli di sintesi, l'industria chimica mise a loro disposizione anche i pigmenti organici di sintesi (ad esempio il Rosso Para, il Giallo Hansa o i Verdi e Blu Phtalo¹⁸⁸), ovvero composti sotto forma di polvere, molto simile a quella che si ottiene dalla macinazione dei minerali, ottenuti dal trattamento di molecole organiche. Quando arrivarono sul mercato¹⁸⁹ questi colori ebbero da subito grande successo date le loro forti tonalità¹⁹⁰.

I primi acrilici messi in commercio contenevano un'alta concentrazione di altre sostanze quali riempitivi, tensioattivi e colloidali. Solo con il tempo e l'affinamento delle tecniche di produzione si giunse a formulazioni in grado di fornire buoni risultati anche senza l'aggiunta di troppo additivi o comunque una grande riduzione di questi tale da ridurre anche quel fenomeno, tipico del degrado di questi colori, di riemersione di questi dalla materia alla superficie del dipinto¹⁹¹. D'altra parte in diversi casi vennero realizzati mescolando la normale formulazione con polveri di alluminio e opacizzanti, volti a risolvere la tendenza di questi colori all'eccessiva trasparenza¹⁹².

Le prime dispersioni acriliche vennero commercializzate nel settore della pelletteria¹⁹³, ma questa nuova formulazione non venne inizialmente compresa, nelle sue potenzialità, dai produttori di materiali per le belle arti, trovando spazio invece diffusamente nel settore edile, della pittura di interni, mentre solo in un secondo momento giunsero quelli realizzati appositamente per l'applicazione artistica. Fu proprio la sopraindicata permanente solubilità alla trementina o ad altri solventi organici la motivazione che spinse il mercato a virare la propria produzione dagli acrilici in soluzione a quelli in emulsione acquosa¹⁹⁴. Ad aprire questa nuova possibilità fu nuovamente la Röhm and Haas che

¹⁸⁴ Cfr. L. Borgioli, 2020, p. 64

¹⁸⁵ Cfr. F. Gallo, *Nuovi materiali*, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carrocci editore, Roma, 2007, pp. 75-76

¹⁸⁶ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 64-65

¹⁸⁷ Cfr. F. Gallo, 2007, p. 65

¹⁸⁸ Cfr. A. Rava, *Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 40

¹⁸⁹ Vedi P. Ball, *Colore. Una biografia*, Rizzoli, Milano, 2004 (2° ed.), p. 345, (ed. or. London 2001)

¹⁹⁰ Cfr. F. Gallo, 2007, p. 66

¹⁹¹ Cfr. A. Rava, 1994, p. 41

¹⁹² Ivi, p. 40

¹⁹³ Es. Corialgrund commercializzata nel 1931; Vedi Wiley and Sons, *Ullmann's Polymers and Plastics: Products and Processes*, 2016

¹⁹⁴ Cfr. F. Gallo, 2007, pp. 76-77

nel 1953 iniziò a distribuire la sua dispersione acrilica nota come Rhoplex AC-33 negli USA e come Primal AC-33 in Europa¹⁹⁵. Fu proprio da quell'anno che varie aziende, sulla base di tale materiale, iniziarono a realizzare i loro colori per pittori, come ad esempio la Permanent Pigments¹⁹⁶ prima e della Rowney&Sons¹⁹⁷ poi¹⁹⁸, che lanciarono i loro prodotti nel 1955. Nel tempo le emulsioni acriliche subirono vari aggiustamenti e modificazioni utili a renderle più compatibili con le varie esigenze artistiche. In Italia gli acrilici arrivarono agli inizi degli anni '60, mentre a partire dal decennio successivo il nuovo mezzo raggiunse diffusione globale con la sua produzione da parte di tutte le case produttrici di materiali per le belle arti¹⁹⁹.

Le resine acriliche sono i colori sintetici più diffusi tra gli artisti e da questa breve disamina della loro storia ed evoluzione possiamo affermare che si dividono in due categorie, quelli in soluzione e quelli in emulsione.

Negli acrilici in soluzione, il legante, ovvero la resina acrilica (polimetacrilato di butile) viene sciolta in essenza di trementina che, evaporando produce un film secco simile all'olio a livello di consistenza materica ma molto più brillante nei colori e rapido nell'asciugarsi²⁰⁰. Gli acrilici in emulsione acquosa, invece, si compongono di minuscole goccioline di legante sospese nell'acqua. Una volta che questa è evaporata si forma un film solido e flessibile su cui è possibile passare ulteriori mani di colore a breve distanza di tempo data la veloce asciugatura. In questa nuova formulazione i colori acrilici erano assai simili per densità e colori disponibili agli oli, inoltre i tempi di asciugatura erano estremamente rapidi, tanto che se si trattava di stesure spesse ci si ripoteva passare sopra a distanza di una sola ora, mentre laddove la stesura era invece sottile, quasi una velatura, anche solo dopo pochi minuti. Questo tipo di colore si adattava bene a quasi ogni tipo di supporto lasciando ampio margine sperimentale e artistico ai pittori. Gli unici supporti non propriamente adatti erano quelli ricoperti da pellicole grasse o dalla superficie troppo liscia (es. la tradizionale preparazione a biacca non sarebbe adatta). Altra caratteristica peculiare degli acrilici ad emulsione è la possibilità di realizzare campiture piatte ed opache, prive dei segni lasciati con altri medium dalle pennellate. Non è un caso dunque che questo nuovo mezzo pittorico si diffonda ampiamente tra le nuove ricerche artistiche l'Informale in testa²⁰¹. La restauratrice Carol Stingari oltre alle già citate differenti tipologie di colori acrilici, legate essenzialmente al tipo formulazione, sottolinea come si possa operare un'ulteriore macro-distinzione delineando due periodi caratterizzati da due tendenze differenti nell'approccio al nuovo materiale, approcci che però comportano differenti conseguenze sul fronte conservativo. La prima fase di evoluzione di questo medium vedeva il legante acrilico mescolato ancora in maniera artigianale dagli artisti (o chi per loro) con i pigmenti e una seconda, che parte dagli anni '60 e arriva fino ad oggi, nella quale i pittori si affidano ai prodotti offerti da un mercato sempre più fervido e pronto a lanciare materiali raffinati e frutto di sperimentazioni scientifiche avanzate²⁰².

¹⁹⁵ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 66

¹⁹⁶ Con il loro marchio Liquitex.

¹⁹⁷ Con la loro gamma di colori denominata Cryla.

¹⁹⁸ Cfr. F. Gallo, *Nuovi materiali*, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carrocci editore, Roma, 2007, pp. 76-77

¹⁹⁹ Cfr. L. Borgioli, 2020, p. 69

²⁰⁰ Cfr. F. Gallo, 2007, p. 75

²⁰¹ Cfr. F. Gallo, 2007, p. 77

²⁰² Cfr. A. Rava, *Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, pp. 52-53

Importanti studi sugli acrilici e sulle loro problematiche conservative sono stati condotti da Carol Stingari (attiva nei laboratori di restauro del MoMA); in particolare la studiosa ha sottolineato l'importanza di analizzare non solo i polimeri acrilici realizzati strettamente per il campo artistico ma procedere ad uno studio comparativo tra questi e quelli prodotti dall'industria per altri settori (edilizia, metalmeccanica, ecc.), non solo perché anche questi rientrano spesso tra gli strumenti degli artisti sperimentatori, ma anche perché permette di valutarne somiglianze e differenze e delineare un quadro quanto più possibile preciso di quelle che sono le loro caratteristiche di elasticità, invecchiamento, durabilità e reattività all'ambiente²⁰³.

Il Degrado delle Pitture Acriliche

Prima di approfondire quelli che sono i principali fenomeni di degrado propriamente tipici delle pitture ad acrilico ritengo utile dedicare maggiore attenzione alla trattazione dei colori acrilici più diffusi, ovvero quelli ad emulsione acquosa, e del loro funzionamento, siccome son proprio le caratteristiche che li connotano ad essere legate strettamente ai processi di deterioramento. Da un punto di vista tecnico, le resine scelte per i colori acrilici artistici sono polimeri ad alto peso molecolare provenienti da acidi acrilici, metacrilici e dai loro esteri. La formula base è composta da una macro molecola dotata di interessanti qualità filmogene che garantisce buona resistenza ai fenomeni di ossidazione e idrolisi²⁰⁴. La resina scelta inoltre deve presentare sufficienti proprietà elastiche, utili alla sua deformazione a temperatura ambiente, e le proporzioni di pigmento e legante devono necessariamente essere studiate in modo tale da garantire una durezza ed estensibilità del prodotto necessaria alla buona durata del film pittorico²⁰⁵. Per disperdere queste resine in emulsione bastano dei tensioattivi, che a seconda delle quantità con cui sono aggiunti portano a risultati diversi. Per raggiungere la consistenza di una pasta fluida con specifiche proprietà filmogene e autolivellanti, nella quale il pigmento sia disperso in modo omogeneo, vengono aggiunti diversi additivi²⁰⁶.

Gli acrilici in emulsione essiccano attraverso un processo di evaporazione dell'acqua e coesione della resina: durante questo processo, nel momento in cui l'acqua evapora, i grani della resina si attirano tra di loro per via della pressione capillare, arrivando a toccarsi e deformandosi per riempire i vuoti creatisi, inglobando il pigmento e formando un film continuo. Si hanno risultati differenti invece se nella formulazione rientrano anche dei colloidi: questi infatti impediscono alle particelle di resina di unirsi tra di loro, portandole a disporsi le une accanto alle altre ma facendosi incollare dal colloide che funge da cementante. Questa soluzione porta alla formazione di un film pittorico molto eterogeneo dove risultano evidenti vari annessi fusi e granuli plastici. Qualora invece si proceda aggiungendo alla formulazione solo tensioattivi, durante la coesione dei granuli si potrà osservare un fenomeno di essudazione per espulsione dal film di questi tensioattivi le cui molecole andranno dunque a depositarsi in superficie²⁰⁷. Se le resine sono diluite in soluzione in solventi organici si essiccheranno formando una matrice omogenea attorno alla particella di pigmento per evaporazione del solvente²⁰⁸.

²⁰³ Cfr. A. Rava, *Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 52

²⁰⁴ Ivi, p. 53

²⁰⁵ Ivi, p. 54

²⁰⁶ Ivi, p. 53

²⁰⁷ Per tale ragione, spesso, molti produttori di colori acrilici consigliano di spazzolare la superficie dipinta in seguito alla sua essiccazione, proprio per eliminare questo strato. Un'operazione che, per quanto possa essere efficace, è estremamente rozza e di certo non applicabile senza previa valutazione in ambito di restauro.

²⁰⁸ Cfr. A. Rava, 1994, p. 54

Si può dire che i colori acrilici siano generalmente dei materiali pittorici stabili, soprattutto se confrontati con altri medium di origine naturale o in contrasto con la diffusa credenza, infondata, che se un qualcosa è naturale è sempre migliore di ciò che è di origine sintetica. Partendo dunque da questa consapevolezza è bene scendere poi nel dettaglio per analizzare quali sono le cause di degrado di queste pitture sintetiche ed infine valutare se sia possibile risolverli preventivamente in fase di produzione o quali siano i modi e i mezzi più corretti per intervenire qualora si giunga alla effettiva necessità di un restauro²⁰⁹.

Nella valutazione del degrado di un colore sintetico bisogna distinguere tre diversi meccanismi²¹⁰:

- Il degrado del polimero stesso
- Il degrado della più complessa formulazione di una dispersione acquosa (che comprende anche il polimero)
- Il degrado dei pigmenti dispersi all'interno del medium

Sulle caratteristiche e le dinamiche conservative e di degrado dei colori acrilici è stato svolto un importante studio tenutosi ad Ottawa a partire dal 1981²¹¹. Durante queste indagini furono valutati campioni di resine sottoposti sia ad invecchiamento naturale (anche non prolungato) e ad invecchiamento accelerato in condizioni blande, sulla base di misurazioni del pH, della quantità di sostanze volatili emesse, della resistenza meccanica alla trazione, della flessibilità e del colore prima e dopo l'invecchiamento. Inoltre si decise anche di suddividere i campioni in due gruppi così da osservarne i comportamenti sia al buio che esposti alla luce, permettendo di rilevare come alcuni processi di degrado procedano anche al buio sebbene con modalità e tempi differenti²¹². Questi studi hanno dimostrato come gli acrilati siano materiali stabili se esposti agli UV-A, ma non agli UV-B. Sotto l'azione di questi ultimi, infatti, si attiva un processo di degrado foto-ossidativo, che porta gli acrilici in generale a subire scissioni di catena in seguito rottura del legame estereo, con formazione di sottoprodotti a basso peso molecolare (come ossidi di carbonio, metanolo e chetoni). Questo fenomeno porta anche alla perdita delle caratteristiche di idrorepellenza e in casi estremi, laddove il film sia particolarmente sottile e l'irraggiamento agli UV elevato si può arrivare alla totale scomparsa del prodotto, ma dato che di norma le opere non vengono esposte alla luce diretta del sole le problematiche sopraindicate non sono da considerarsi come una minaccia diffusa²¹³.

I fenomeni conseguenti all'invecchiamento di un colore acrilico sono la *summa* di tutta una serie di modificazioni che coinvolgono non solo il polimero ma anche tutti gli altri elementi che costituiscono il film, e si possono suddividere in varie categorie in alcuni casi anche connesse tra di loro:

- Polverizzazione del film
- Sensibilità ai solventi
- Riduzione della solubilità
- Variazioni di colore
- Migrazione di materiale sulla superficie
- Opacizzazioni

²⁰⁹ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 73

²¹⁰ Ibidem

²¹¹ Vedi J. L. Down, Maureen A. Mac Donald, J. Tétreault, S. R. Williams, *Adhesive testing at the Canadian Conservation Institute – An evaluation of selected poly(vinylacetate) and acrylic adhesive*, "Studies in Conservation", 1996, 41, pp. 19-44

²¹² Cfr. L. Borgioli, 2020, pp. 74-75

²¹³ Ivi, p. 79

Decoesionamento della pellicola pittorica

Una serie di casistiche molto particolari di degrado affligge la pittura ad acrilici (a solvente) del primo dopoguerra e anche anteriore legata principalmente a quella che era la formulazione di questi colori, allora ancora in fase pionieristica, e al loro cattivo utilizzo. Questi dipinti presentano infatti, molto frequentemente, sfogliamenti, alterazioni cromatiche e decoesionamenti a causa dell'eccessiva magrezza della materia pittorica che di conseguenza col tempo si disfa spolverando progressivamente. Ad accentuare le problematiche legate a questo tipo di materiale, ed in particolare quelle legate alla loro conservazione e condizioni fisiche, c'è tutta quella serie di produzione acrilica realizzata da artisti che lavoravano con colori realizzati in maniera artigianale mescolando dunque pigmenti, leganti e additivi in proporzioni anche molto diverse da quelle consigliate dalle case produttrici. Solo dal secondo dopoguerra gli acrilici iniziano ad essere diffusamente utilizzati e acquistati così come escono dalla fabbrica dagli artisti²¹⁴.

Sensibilità ai solventi

Differentemente da quanto si è creduto a lungo, le pitture acriliche non sono inerti ai solventi apolari e all'acqua²¹⁵. Molti additivi usati per gli acrilici infatti, presentano un'elevata affinità con l'umidità e ciò rende rischiosa e problematica anche una semplice pulitura ad acqua del dipinto. Un intervento di questo tipo genererebbe una sorta di schiuma dovuta all'emulsione di queste sostanze. Questa caratteristica apre a due possibilità differenti: o dei vantaggi, come ad esempio una più facile rimovibilità di componenti idrofile dalla pellicola, oppure dei pericoli, come una maggiore porosità della pellicola che a sua volta aprirà la strada ad ulteriori rischi²¹⁶.

Riduzione della solubilità

Questo è un fenomeno, ormai accertato, e che colpisce, in maniera naturale e per lo più inevitabile, gli acrilici con il passare del tempo. La riduzione di solubilità (es. al benzene) assume diverse aspetti a seconda della fase in cui questa si registra: infatti da un lato la riduzione iniziale, ovvero quella osservata nei primi 60 giorni dalla stesura del film, è dovuta al procedere del fenomeno di coalescenza²¹⁷, mentre quella osservata in seguito, di minore entità, è dovuta al fenomeno di *cross-linking*²¹⁸, che si verificava in seguito all'ossidazione e alla formazione di polieni²¹⁹. In particolare quest'ultima casistica è legata a particolari condizioni che la fanno rientrare nella categoria del degrado termico. Infatti a certe temperature superiori alla loro Tg²²⁰ le catene polimeriche possono iniziare a muoversi in maniera lenta e casuale, fino a trovarsi in posizioni tali da favorire le reazioni di reticolazione (dette anche

²¹⁴ Cfr. A. Rava, *Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 41

²¹⁵ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 82

²¹⁶ A. Rava, 1994, p. 41

²¹⁷ È quel fenomeno per cui piccole gocce di un liquido disperse in un altro liquido non miscibile, tendono a unirsi alle più grandi, formando aggregati di maggiori dimensioni; fenomeno analogo si verifica anche tra piccolissimi cristalli di una sostanza.

²¹⁸ Sul *Cross-linking* vedi <http://www.whatischemistry.unina.it/it/thermosetting.html>

²¹⁹ Cfr. L. Borgioli, 2020, p. 83

²²⁰ Tg= Temperatura di transizione vetrosa, ovvero il valore di temperatura al di sotto del quale un materiale amorfo si comporta da solido vetroso.

cross-linking), in particolare se le temperature ambientali sono elevate, con un processo radicalico auto-catalico²²¹.

È evidente dunque che il fenomeno di *cross-linking* sia favorito nei polimeri con basse Tg e dalla presenza di catene laterali mobili²²². In merito a tale argomento però, bisogna tener presente che i colori acrilici non sono composti solamente dalle resine in questione, ma anche dai pigmenti, che in alcuni casi possono avere effetti stabilizzanti sulle prime. Un caso esemplare è quello del biossido di titanio (TiO₂) con il quale viene realizzato il bianco ad oggi più diffuso al mondo. Infatti è stato dimostrato²²³ come una delle sue forme minerali naturali²²⁴, l'atansio, porti ad una riduzione dei fenomeni della scissione e del *cross-linking*, mentre un'altra, il rutilio, riduce la scissione ma incrementa invece la predisposizione alla reticolazione e dunque alla composizione di macromolecole insolubili²²⁵.

Tornando ad un discorso più generale, il *cross-linking* è un fenomeno che può causare preoccupazioni se l'acrilico ad esso soggetto è il legante di un colore usato per il ritocco pittorico e quindi in sede di restauro. Questo infatti genererebbe una condizione di irreversibilità che questo tipo di pratica cerca in ogni modo di evitare. Al contrario non desta problemi se è il legante di un colore utilizzato dall'artista sulla sua opera dal momento che garantirà una progressiva stabilizzazione dell'opera stessa²²⁶.

Ingiallimento della pellicola pittorica

Gli acrilici sono soggetti ad ingiallimento progressivo ma in maniera estremamente inferiore rispetto agli oli tanto da non poterlo considerare un fattore di degrado di entità tale da considerarlo un fattore negativo delle resine acriliche. Questo tipo di fenomeno è dovuto alla formazione di gruppi carbonilici per assorbimento di ossigeno atmosferico, e di polieni, ossia doppi legami coniugati. È un processo che viene accelerato anche dall'irraggiamento ma può avvenire tranquillamente, seppur con tempistiche più dilatate, anche al buio connotandosi dunque come di tipo auto-ossidativo²²⁷. In particolare è un tipo di degrado più evidente in film da spessori maggiori e in corrispondenza al manifestarsi di tale fenomeno si registra la comparsa di una fluorescenza giallo-verdastra se analizzata con la lampada UV²²⁸.

Migrazione di materiali sulla superficie e Opacizzazione della pellicola pittorica

Il principale problema delle dispersioni acquose è la presenza di additivi. Essi infatti, almeno che non siano volatili e dunque vengano a disperdersi autonomamente, rimangono all'interno del film pittorico anche quando questo è asciutto e con il tempo tendono a spostarsi verso la superficie di quest'ultimo bagnandola e rendendola dunque facilmente soggetta al deposito dello sporco e polvere. Allo stesso tempo lo strato che perde questi elementi diventa più rigido e fragile²²⁹.

Tra gli additivi più diffusi negli acrilici troviamo i tensioattivi. Questi possono essere di varie tipologie, tra le quali spiccano quelli a base di polietossilato (PEO: Poly Etylen Oxydes, composti la cui parte polare non contiene cariche ma è una successione di gruppi di ossido di etilene -OC₂H₄-

²²¹ Cfr. L. Borgioli, 2020, p. 79

²²² Ivi, p. 80

²²³ Si veda a tal proposito: P. Spathis, E. Karagiannidou, A.-Eleni Magoula, *Influence of Titanium Dioxide Pigments on the Photodegradation of Paraloid Acrylic Resin*, "Studies in Conservation", Vol. 48, No. 1, 2003

²²⁴ Ne ha 5 in tutto.

²²⁵ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 81

²²⁶ Ivi, p. 80

²²⁷ Ibidem

²²⁸ Ivi, p. 83

²²⁹ Ivi, p. 82

²³⁰)²³¹, e vengono introdotti nella formulazione sia dal produttore della dispersione acrilica al momento della sua sintesi, sia dal produttore di colori, che li utilizza come elementi bagnati e disperdenti, utili dunque a migliorare le interazioni tra le particelle e la dispersione stessa²³².

I meccanismi alla base dei processi di migrazione dei tensioattivi²³³ possono essere di varia natura. Infatti, la loro presenza sulla superficie può essere la conseguenza di un trattamento di pulitura ad umido del dipinto²³⁴, ma la casistica più ricorrente vede tale fenomeno come frutto del comportamento naturale della pellicola pittorica, talvolta già dopo poche ore dalla sua stesura ma più spesso evidente dopo anni di accumulo²³⁵.

Da un punto di vista tecnico e materiale, la naturale emersione dei tensioattivi verso la superficie avviene a seguito dell'essiccazione del colore e quindi dopo la coalescenza delle particelle, come già detto. In queste condizioni i tensioattivi rimangono solo parzialmente bloccati nella struttura del polimero. Infatti è nella loro stessa natura il predisporre all'interfaccia, sia essa tra due liquidi immiscibili, come nel caso delle emulsioni, sia essa sulla superficie di un liquido e quindi nell'interfase liquido/aria. A questo punto, considerando che²³⁶ le catene polimeriche per loro natura possono essere soggette a vibrazioni, ovvero sono in grado di muoversi, seppure in maniera impercettibile, questo fa sì che anche le piccole molecole di tensioattivo si muovano, anche se in maniera lentissima. Nel tempo quest'ultime raggiungono l'interfaccia solido/aria, ossia la superficie del dipinto, e lì si fermano avendo raggiunto uno stato di minima energia. In poche parole la loro posizione sulla superficie è energeticamente favorita e dunque i movimenti delle catene polimeriche poi non li riassorbono all'interno del film pittorico²³⁷.

La migrazione dei tensioattivi dall'interno della pellicola ha vari effetti sull'intero sistema pittura. Infatti da un lato, come già accennato, la perdita di queste sostanze da parte degli strati più profondi della materia porta ad un suo indebolimento, e dall'altro porta a diverse problematiche di carattere estetico. Questo tipo di degrado a sua volta si può differenziare a seconda di quale materiale è effettivamente responsabile della cattiva lettura e visibilità dell'opera. Gli additivi in superficie infatti sono umidi e appiccicosi e possono catturare polvere e depositi atmosferici che quindi "sporcano" la pellicola pittorica. D'altra parte, gli stessi additivi, soprattutto se accumulati in grandi quantità sulla superficie, portano ad una lieve diminuzione della brillantezza superficiale, condizione che può peggiorare diventando una vera e propria opacizzazione, dovuta alla formazione in superficie di microcristalli (polietilenglicole PEG)²³⁸, dell'intero film, fino a giungere nei casi più estremi a veri e propri sbiancamenti. Queste condizioni possono comunque essere facilmente risolte ripristinando,

²³⁰ Ivi, p. 84

²³¹ Vedi B. Ormsby, E. Kampasalaki, T. Learner, *Surfactants and Acrylic Emulsion Paints: Evaluating Changes Induced by Wet Surface Treatments*, in Atti della Conferenza internazionale "Cleaning 2010", Valencia, 26-28 maggio 2010, Smithsonian Institution Scholarly Press

²³² Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 84

²³³ Su tale argomento vedi S. Digney-Peer, A. Burnstock, T. Learner, H. Khanjian, F. Hoogland, J. Boon, *The migration of surfactants in acrylic emulsion paint films*, Modern Art, New Museums: Contributions to the 2004 IIC Congress, Bilbao, 2004, pp. 202-207

²³⁴ Vedi B. Ormsby, E. Kampasalaki, C. Miliani, T. Learner, *An FTIR-Based Exploration of the Effects of Wet Cleaning Artists' Acrylic Emulsion Paints*, in Infra-red and Raman Users' Group Meeting (IRUG), Vienna, 2008, in "e-Preservation Science", No. 6, 2009, pp. 187-198

²³⁵ Cfr. B. Ormsby, R. Barker, R. Hellen, P. Smithen, *Pulitura di dipinti a emulsione acrilica. Trattamenti, valutazione e riflessioni*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 230

²³⁶ Se teniamo in considerazione le teorie che vogliono un polimero al di sotto della sua Tg come un liquido ad altissima viscosità, sebbene sia a tutti gli effetti poi trattato come solido.

²³⁷ Cfr. L. Borgioli, 2020, p. 84

²³⁸ Ivi, p. 83

con una pulitura ad acqua²³⁹, l'aspetto originale, semplicemente eliminando questi accumuli superficiali.

Un caso particolare è fornito ancora una volta dai bianchi di titanio che, sottoposti ad invecchiamento, non mostrano le strutture di PEOs in superficie. Questa condizione è dovuta all'azione catalitica di degradazione che il titanio, contenuto come pigmento, svolgeva su questi materiali tramite la rottura dei legami eteri C-O-C²⁴⁰.

La presenza dei tensioattivi sulla superficie di un'opera d'arte è facilmente rivelabile grazie al test della conducibilità della superficie, ovvero quello conosciuto più diffusamente come test della goccia d'acqua. Infatti quando i tensioattivi sono presenti in grandi quantità sulla superficie pittorica le gocce d'acqua, quando vi sono depositate, tendono ad appiattirsi e a diffondersi rapidamente a causa della diminuzione dei valori di tensione superficiale che la goccia d'acqua subisce quando il tensioattivo si scioglie in essa²⁴¹. Nei casi in cui invece i tensioattivi sono del tutto assenti o comunque presenti, ma in quantità modiche, le gocce d'acqua tendono a mantenere la loro forma, "a goccia" e arrotondata, sulla superficie e/o ad impiegare molto più tempo per diffondersi sulla superficie²⁴².

Questo tipo di indagine può essere ulteriormente approfondita con varie tecniche²⁴³. Un primo metodo consiste nel raccogliere le gocce dalla superficie ed analizzarle in vitro una volta seccate attraverso un'analisi spettroscopica in trasmissione FTIR 12. Diversamente si può agire raccogliendo le gocce con un tampone per poi estrarne il contenuto tramite un solvente ed analizzarlo in spettrometria di massa o ancora tramite la spettroscopia in riflettanza nel medio infrarosso portatile²⁴⁴.

Degrado biologico

Sebbene nell'immaginario collettivo i materiali sintetici sia più resistenti e dunque intaccabili da fenomeni di questo tipo, anche questi materiali sono soggetti a degrado biologico²⁴⁵.

Questo tipo di problematiche, legate all'attacco di esseri viventi (macro o micro che siano), talvolta è da considerarsi naturale in quanto insito nella natura e nella vita dei singoli componenti, sebbene in molti altri casi risulta più un evento occasionale, in quanto generato da cure di manutenzione o conservazione errate. Tra gli effetti più evidenti del degrado biologico, oltre ai danni estetici, troviamo importanti effetti sulle proprietà sia fisiche, quali l'indebolimento della pellicola pittorica, sia chimici. I vari organismi infatti utilizzando per il loro sviluppo componenti del dipinto stesso, li distruggono, alterandoli, intaccando la colla della tela, la cellulosa, il legante, ecc. Tutte queste azioni provocano una perdita delle proprietà elastiche delle fibre²⁴⁶.

²³⁹ Vedi B. Ormsby, T. Learner, G. Foster, J. Druzik, M. Schilling, *Wet-Cleaning Acrylic Emulsion Paint Films: An Evaluation of Physical, Chemical and Optical Changes*, in *Modern Paints Undercovered*, Tate Modern, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2007, pp. 187-198

²⁴⁰ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 85

²⁴¹ Vedi B. Ormsby, E. Kampasalaki, T. Learner, *Surfactants and Acrylic Emulsion Paints: Evaluating Changes Induced by Wet Surface Treatments*, in Atti della Conferenza internazionale "Cleaning 2010", Valencia, 26-28 maggio 2010, Smithsonian Institution Scholarly Press

²⁴² Cfr. B. Ormsby, R. Barker, R. Hellen, P. Smithen, *Pulitura di dipinti a emulsione acrilica. Trattamenti, valutazione e riflessioni*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 230

²⁴³ Vedi B. Ormsby, E. Kampasalaki, C. Miliani, T. Learner, *An FTIR-Based Exploration of the Effects of Wet Cleaning Artists' Acrylic Emulsion Paints*, in Infra-red and Raman Users' Group Meeting (IRUG), Vienna, 2008, in "e-Preservation Science", No. 6, 2009, pp. 187-198

²⁴⁴ Cfr. B. Ormsby, R. Barker, R. Hellen, P. Smithen, 2013, p. 230

²⁴⁵ Cfr. G. Gheno (a cura di), *Degrado biologico*, in L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 86

²⁴⁶ Cfr. G. C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, p. 27

In pratica ogni composto organico in condizioni di forte umidità e di una temperatura relativamente elevata può diventare il substrato di crescita di vari microrganismi, la cui crescita è facilitata da caratteristiche microclimatiche, portando alla creazione di un ambiente acido o alcalino estremamente dannoso (inasprito ulteriormente, laddove si presentino, dai funghi, che emettono acidi organici)²⁴⁷.

Il degrado di tipo biologico fu subito evidente anche per i polimeri, soprattutto di quelli in dispersioni acquose, e questa consapevolezza portò all'addizione nelle formulazioni anche di molecole biocide volte a prevenire questo tipo di problematiche²⁴⁸.

Nello specifico i polimeri di sintesi risultano potenziali substrati nutrizionali per organismi eterotrofi che possono utilizzarli come fonte di carbonio o degradarli solo parzialmente. Tra i microrganismi che attaccano tali materiali troviamo soprattutto funghi e batteri²⁴⁹ e la fenomenologia del biodeterioramento comprende sbiancamenti, macchie dalla colorazione varia, microfratture o distacchi, aumento della porosità e infine opacizzazione diffusa della pellicola pittorica²⁵⁰.

I fattori che determinano la biodegradabilità di un polimero sono numerosi ma primi tra tutti vanno annoverati il peso molecolare e la cristallinità. Infatti maggiore è il grado di polimerizzazione e di cristallizzazione minore è la biorecettività²⁵¹ (ovvero l'attitudine di un materiale a essere colonizzato da uno o più gruppi di organismi²⁵²)²⁵³.

È stata osservata una maggiore biorecettività per i polimeri di sintesi rispetto ai polimeri naturali ed in particolare entrando nel merito dei materiali di nostro interesse, le resine acriliche si sono dimostrate più resistenti a questo tipo di degrado rispetto ad altri composti sintetici (ad esempio le resine alchidiche che presentano invece massicce crescite fungine²⁵⁴). Tale elevata resistenza²⁵⁵ è legata alla presenza al loro interno dell'estere dell'acido silicico TEOS, o l'utilizzo di pigmenti a base di metalli, come le terre, che inibiscono o prevengono l'attecchimento e lo sviluppo dei biodeteriogeni sui film pittorici caratterizzati dalla presenza di un legante acrilico²⁵⁶. Inoltre è bene sottolineare come il biodeterioramento dei polimeri sintetici dipende anche dall'eventuale presenza di additivi, pigmenti, stabilizzanti, etc²⁵⁷.

Altri parametri che influenzano la biorecettività di un materiale sono le condizioni ambientali (prime tra tutte la temperatura, l'umidità e il tempo di permanenza in condizioni umide) dell'ambiente

²⁴⁷ Cfr. G. C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, p. 32

²⁴⁸ Cfr. G. Gheno (a cura di), *Degrado biologico*, in L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 87

²⁴⁹ Vedi P. S. Griffin, N. Indictor, R. J. Koestler, *The Biodeterioration of Stone: a Review of Deterioration Mechanisms, Conservation Case Histories, and Treatment*, "International Biodeterioration", 28, 1991, pp. 187-207

²⁵⁰ Cfr. G. Gheno (a cura di), 2020, p. 88

²⁵¹ Vedi V. Horie, *Materials for Conservation, Organic consolidants, adhesive and coatings* (II Eds.), Routledge Taylor and Francis group, New York, USA, 2010

²⁵² È una caratteristica fortemente influenzata da vari fattori quali composizione chimica, rugosità superficiale, porosità dell'opera e stato e ambiente di conservazione della stessa. Per un maggior approfondimento si veda G. Caneva, M. P. Nugari, O. Salvadori, *La biologia vegetale per i beni culturali*, Vol. II, Nardini Editore, Firenze, 2009

²⁵³ Cfr. Giulia Gheno (a cura di), 2020, p. 88

²⁵⁴ Vedi F. Cappitelli, E. Zanardini, P. Principi, M. Realini, C. Sorlini, *Investigation on biodegradability of synthetic binders in paints by fungi*, ICOM-CC Working Group "Modern Materials" Interim Meeting, Colonia, Germany, 12-14 March, 2001, 68

²⁵⁵ Vedi G. Gheno, *Studio delle alterazioni chimico-fisiche indotte da attacco fungino su stesure pittoriche applicate a superfici intonacate*, Tesi di Laurea Triennale in Scienze e Tecnologie Chimiche per la Conservazione e il Restauro, A.A. 2008/2009

²⁵⁶ Cfr. G. Gheno (a cura di), 2020, pp. 88-89

²⁵⁷ Ivi, p. 90

conservativo, nonché il livello di contaminazione ambientale da parte di sostanze organiche quali polveri e inquinanti e/o biologiche quali spore e propaguli vegetativi. L'umidità relativa gioca un ruolo fondamentale nel caso in cui la formazione del film abbia portato a caratteristiche di alta porosità e presenza di forellini superficiali (i cosiddetti *pinholes*), dove l'accumulo di acqua di condensa in ambienti molto umidi può portare alla formazione di condizioni favorevoli alla crescita biologica²⁵⁸.

Gli attacchi dei biodeteriogeni non si localizzano unicamente sulla superficie esposta, con conseguente formazione di un biofilm, ma anche nell'interfaccia pellicola pittorica/supporto dove insinuarsi di ife può dapprima comportare un sollevamento di porzioni di pellicola quindi la loro fratturazione e infine il loro distacco e caduta²⁵⁹.

In conclusione il degrado biologico può quindi essere classificato in due macro gruppi:

- Danni di natura estetica
che si verificano quando la colonizzazione del biodeteriogeno è evidente e percepibile o per biomassa o in seguito alla secrezione di esopigmenti o di acidi carbossilici come ad esempio gli acidi ossalico, citrico o fumarico che, non solo causano acidità, ma avendo azione chelante nei confronti dei cationi metallici possono indurre variazioni chimiche, e dunque colorimetriche, della superficie dipinta.
- Danni di natura strutturale
che avvengono quando i biodeteriogeni mineralizzano il substrato come fonte nutrizionale

Per una conservazione ottimale le indicazioni rivolte alle opere costituite da materiali sintetici sono le medesime di quelle per quelle realizzate con materiali di origine naturale: bassa temperatura e bassa umidità relativa (entrambe non devono comunque essere troppo accentuate per evitare l'infragilimento dei materiali), minima illuminazione, ambienti con basso tenore di polveri e, se possibile, periodica manutenzione con eventuale applicazione di sostanze biocide qualora si ravvisi l'insorgere di un attacco microbiologico²⁶⁰.

Cause di degrado generiche

Dopo aver affrontato nello specifico quelli che sono i principali fenomeni di degrado che interessano nello specifico le pitture ad acrilico, è bene ora analizzare anche tutta una serie di problematiche che affliggono i dipinti in generale e che possono quindi tranquillamente riscontrarsi anche sugli acrilici.

Crettature e Sollevamenti

Sebbene sia vero che nella produzione pittorica contemporanea ci siano artisti che non solo hanno accettato questo tipo di degrado della pellicola pittorica e altri²⁶¹ che addirittura li hanno resi un loro elemento espressivo e parte integrante del significato delle loro opere²⁶², di norma alterazioni di questo tipo sono da considerarsi significative, non solo per il declino estetico e percettivo del film ma anche delle sue proprietà e caratteristiche fisiche, inoltre in molti casi possono essere precorritrici di

²⁵⁸ Cfr. G. Gheno (a cura di), *Degrado biologico*, in L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 90

²⁵⁹ Ivi, p. 91

²⁶⁰ Ivi, p. 92

²⁶¹ Alberto Burri e Antonio Tàpies in testa.

²⁶² Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 121

altri fenomeni di degrado e dunque fungono, in tal senso, da buoni indicatori. Le problematiche legate all'estetica e alle condizioni visivo-percettive dell'opera sono facilmente comprensibili e vengono particolarmente accentuate nel caso in cui l'opera in questione rientri nella categoria dei monocromi o comunque di quelle opere che fanno della perfezione cromatica e superficiale del dipinto il principale mezzo del loro linguaggio²⁶³. È vero però che, nell'arte contemporanea in generale, l'insofferenza nei confronti delle crettature (o *craquelure*) è ben radicata e questo essenzialmente per via di quei processi mentali, che portano il pubblico ad accettare ben più volentieri le alterazioni superficiali di un dipinto antico, percependole come una sorta di attestato di originalità, piuttosto che quelle di un dipinto dei nostri giorni o realizzato non troppi anni fa e che dunque in quanto "nuovo" dovrebbe possedere ancora, in questo immaginario, una forma perfetta. Nello specifico, trattando l'arte contemporanea, ed essendo consapevoli della complessa casistica legata alle stratificazioni nelle pellicole pittoriche, molti tipi di crettature in opere moderne sono difficilmente interpretabili, ed è pertanto importante basare il proprio approccio nei loro confronti, soprattutto in fase di indagine preventiva al restauro, di precisi parametri di conoscenza relativi alla loro origine e alla loro evoluzione per poterle contrastare al meglio²⁶⁴.



Craquelure di essiccamento



Fig. 19 Esempio di crettatura di essiccamento

Tra le crettature più comuni troviamo quelle da essiccamento. Questi cretti si sviluppano in maniera naturale con l'evaporazione dei componenti e degli additivi volatili di un film pittorico, un processo che talvolta può dilatarsi anche notevolmente nel tempo²⁶⁵. Più nel dettaglio, i cretti prematuri²⁶⁶ sono il frutto della cosiddetta "azione vortice", uno stress di tipo meccanico che deriva da una azione chimico-fisica generata dall'espulsione di prodotti gassosi di processi chimici dall'interno della pellicola pittorica in seguito all'evaporazione del solvente nel quale era diluito il legante dei colori. Tali processi portano alla definizione di un centro di evaporazione più depresso circondato da un rigonfiamento circolare composto da particelle di pigmento e legante che si muovono verso la superficie e lateralmente. Man mano che la pellicola pittorica si indurisce, queste zone circolari, spingendosi le une con le altre ed acquistando in durezza piuttosto che in elasticità, assumono forme esagonali o comunque poligonali, presentando lungo le linee di frattura un minor spessore della pellicola pittorica e un minor contenuto di pigmento rispetto alle altre aree.

Se la pittura perde fluidità e si assesta mentre l'azione vortice domina le altre forze (come la forza di polarità, di gravità, lo scorrimento interno, la tensione superficiale) la struttura delle celle rimarrà

²⁶³ In particolare, laddove le campiture siano realizzate col bianco o colori molto chiari, le crettature possono risaltare moltissimo, complice l'accumulo al loro interno di particolato atmosferico, polveri e sporco in generale che le vanno dunque a scurire.

²⁶⁴ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 118

²⁶⁵ Ivi, p. 122

²⁶⁶ Altro nome con cui si indicano le crettature da essiccamento.

nella pellicola una volta secca. Questo tipo di problematica affligge, anche e soprattutto, le pellicole acriliche, data la loro rapidità di essiccazione ed è ulteriormente accentuato quando la quantità di diluente è eccessiva in proporzione al pigmento²⁶⁷. Le *craquelure* da essiccamento interessano unicamente lo strato più superficiale della pellicola pittorica e si sviluppano nelle prime settimane in seguito alla stesura del colore, mentre solo più raramente continuano ad estendersi nel corso degli anni. Le si riconosce dalla forma delle spaccature, tendenzialmente larghe²⁶⁸ e dai profili irregolari. La loro profondità è variabile, sebbene rimanga sempre piuttosto ridotta, e dipende dal livello del primo strato pittorico ancora “morbido” e dunque non soggetto alle forze interne generate dai processi di essiccamento²⁶⁹. Questa tipologia di crettatura diventa particolarmente evidente nei casi nei quali ci si confronti con pitture dalle formulazioni difettose (es. troppo diluenti in proporzione alla resina e al pigmento) o stesure del colore non appropriate²⁷⁰ e che dunque hanno sviluppato processi di essiccamento anomali. Tale caratteristica porta alla possibilità di incontrare casi in cui tale fenomeno sia circoscritto solo ad alcune campiture all’interno dell’intero dipinto, mentre le altre risultano intonse; tutto a causa di asciugature differenti²⁷¹. Una particolare tipologia di crettature da essiccamento è quella denominata “ad alligatore” o “a corteccia d’albero”. Queste vengono chiamate così per la loro peculiare forma irregolare e ramificata, che porta ad esporre gli strati più interni della pellicola pittorica, essendo frutto di un fenomeno di contrazione della pellicola pittorica solo nei suoi strati più superficiali. Le condizioni perché ciò avvenga di norma sono errati tempi di asciugatura e si concretizzano per lo più quando non viene rispettata la regola tradizionale del dipingere “grasso su magro”²⁷², applicando un materiale rapido ad essicare (quindi “magro”) su di un materiale a lenta asciugatura, ricco di legante e quindi poco assorbente (ovvero “grasso”), prima che questo sia completamente seccato²⁷³. In tal modo si creano le condizioni affinché il materiale superficiale, dotato di maggiore forza coesiva più che adesiva non riesca a far presa su quello sottostante, che d’altra parte non facilita il lavoro, scivolando di conseguenza su quest’ultimo²⁷⁴.



Craquelure di invecchiamento

Fig. 20 Esempio di crettatura di invecchiamento

²⁶⁷ Cfr. G. C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, p. 49

²⁶⁸ In casi eccezionali si può arrivare addirittura ad 1 cm di larghezza.

²⁶⁹ Cfr. <http://artenet.it/craquelure/>

²⁷⁰ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 124

²⁷¹ Ivi, p. 122

²⁷² Un'indicazione metodologica che permette di realizzare prodotti di maggior tenuta e stabilità nel tempo.

²⁷³ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, pp. 123-124

²⁷⁴ Cfr. G. C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, p. 49

I cretti da invecchiamento sono un'altra tipologia di crettature legata al naturale comportamento del dipinto. Questi si formano perché la pellicola pittorica, appena stesa, quando è “giovane”, possiede un'elasticità tale da riuscire ad assorbire gli stress di vario tipo a cui il dipinto è sottoposto (dilatazioni e restringimenti del supporto in primis), mentre invecchiando, attraverso varie modificazioni chimico-fisiche si infragilisce ed irrigidisce arrivando così a non sopportare più i suddetti stress e di conseguenza fratturandosi.

La peculiarità di queste crettature, che le rende facilmente riconoscibili, è la loro forma: esse si presentano infatti come spaccature della pellicola sottili e lineari, dall'andamento principalmente dritto o con leggere curvature, che possono estendersi anche per lunghezze considerevoli incrociandosi spesso con altre e formando così una reticolazione²⁷⁵, inoltre a differenza di quelle da essiccamento coinvolgono tutti gli strati della pellicola pittorica²⁷⁶. È stato inoltre osservato che c'è un rapporto proporzionale tra la dimensione delle isole (ovvero le porzioni di dipinto delimitate dalle fratture) e lo spessore della pellicola pittorica. Fondamentale è poi sottolineare come, ovviamente, avremo una maggior quantità di cretti laddove il supporto e dunque il dipinto è sottoposto a maggiori tensioni, come lungo i bordi e agli angoli del dipinto²⁷⁷.

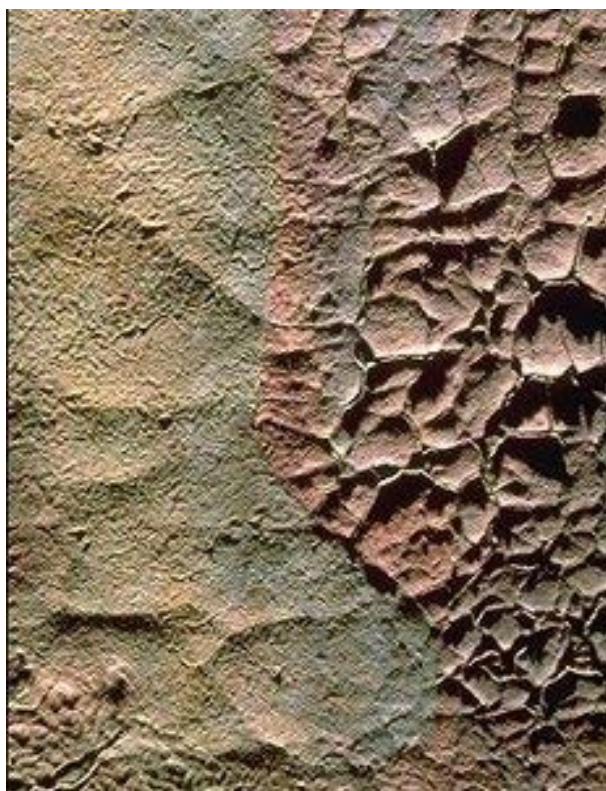


Fig. 27 Esempio di sollevamento

Ci sono casi in cui uno spessore particolarmente consistente della pellicola pittorica porta ad effetti gravi per la pellicola stessa. Infatti ci sono situazioni in un cui, mentre gli strati o le stesure superficiali sono ormai giunte a completo asciugamento, quelli sottostanti, vuoi per diversa natura dai materiali delle stesure superficiali, vuoi per via di tempi di asciugatura non rispettati, si trovano ad essere in forma ancora più o meno fluida, soffocati sotto la crosta superficiale. Queste condizioni portano ad un inasprimento del fenomeno della craquelure che si trasforma in scagliature e sollevamenti del film dalla particolare forma concava, a cui è dovuta la denominazione “a scodella”. Tali elementi esercitano spesso una forza sufficiente sul piano della tela che, qualora questa sia particolarmente sottile, la deformano in loro corrispondenza generando dei rialzamenti convessi sul retro del dipinto²⁷⁸, fenomeno questo molto diffuso tra la pittura contemporanea proprio a causa delle tipologie di supporti usati.²⁷⁹

Ci sono poi forme di *craquelure* che non dipendono unicamente e direttamente dai naturali comportamenti della pellicola pittorica: un esempio sono quei cretti spiraliformi o a forma di ragnatela, detti “sigmoidi”, che si generano nei punti di debolezza della pellicola pittorica, debolezza spesso originata da un trauma subito, anche molti anni prima. A

²⁷⁵ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 124

²⁷⁶ Cfr. G. C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, p. 49

²⁷⁷ Cfr. <http://artenet.it/craquelure/>

²⁷⁸ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 124; <https://artenet.it/sollevamenti-e-cadute-di-colore/>

²⁷⁹ Cfr. G. C. Scicolone, 1993, p. 50

loro volta poi col tempo queste crettature a spirali concentriche si rompono in segmenti piuttosto regolari di tipo secondario, che sono a loro volta interessati da una rete sottile di crettature terziarie²⁸⁰.

È interessante infine indicare come questo tipo di fenomeni si presenti, in casi di tensione controllata del supporto, con un'incidenza minore nelle zone nei pressi del telaio. Questo accade perché queste parti sono salvaguardate dalle forti alterazioni del supporto, in caso di sbalzi termoigrometrici, dalla loro vicinanza al materiale ligneo della cornice o del telaio, che essendo un materiale igroscopico, ne attutisce notevolmente l'impatto²⁸¹.

Presento di seguito una breve schematizzazione di quelle che sono le più diffuse tipologie di crettature identificate per forma e caratteristiche²⁸²:

Craquelure cocleare	presenta generalmente i bordi rilevati e le porzioni di pellicola infossate. Tra le cause più frequenti una mestica spesse rigida, una tela molto sottile rispetto agli spessori del dipinto e/o preparazioni con buona coesione ma deboli rispetto alle forze della pellicola pittorica sovrastante, eccessivamente spessa e ricca di legante.
Craquelure a scaglie	si presenta con isolotti grumosi e irregolari e dipende in modo particolare dallo scorrimento della pellicola pittorica corposa sotto una pellicola pittorica superficiale più sottile. Questo implica comunque anche la possibilità di essere in presenza di una preparazione grassa e quindi poco porosa.
Craquelure a grinze	anche se in questo caso il termine crettatura è improprio, si presenta quando nella pellicola vi è un'eccessiva quantità di legante oleoso.
Craquelure a nido d'ape	è la forma caratteristica delle screpolature derivanti dalla citata azione vortice.
Craquelure poligonali	La definizione comprende una grandissima varietà di forme e cause. L'esatta definizione di esse dipenderà dalla corretta lettura dei diversi valori di CVCP ²⁸³ presenti nelle diverse campiture di uno stesso dipinto e dalla loro interazione, anche considerando le sovrapposizioni.
Craquelure ad isole	sono porzioni di pellicola separate e notevolmente distanziate. Causa di questo tipo di screpolatura e soprattutto la insufficiente quantità di legante in una pellicola pittorica sovra ammessa ad una preparazione grassa e non assorbente. Ma può anche essere determinata da una pellicola eccessivamente grassa stesa su una decoesa.
Craquelure a foglia di cardo	è una screpolatura da essiccamento e si verifica quando una pellicola pittorica scorre sopra una preparazione non assorbente già assestata.

²⁸⁰ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 119

²⁸¹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 120

²⁸² La tabella è stata composta con i dati in Giovanna C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, p. 51

²⁸³ CVCP= Concentrazione Volumetrica Critica del Pigmento

Degrado legato ai fattori ambientali

Diverse sono le fonti di degrado legate alle condizioni microclimatiche in cui l'opera è esposta o conservata e sebbene nella loro essenza, tendenzialmente, non agiscano direttamente sull'opera, sono invece alla base e catalizzatori dei principali fenomeni di deterioramento di un'opera d'arte. Tra queste le più importanti ed impattanti sono la temperatura e l'umidità, due parametri strettamente correlati, e responsabili delle variazioni dimensionali dei supporti. Di per sé tali restringimenti ed espansioni, se sviluppatasi in maniera lenta e graduale, non comportano rischi. Le problematiche si riscontrano quando invece i processi sono rapidi e di intensità significativa, oltre che quando, interessando le varie parti di un supporto in modo differenziato, provocano una deformazione non uniforme dello stesso²⁸⁴.

Esiste un punto di equilibrio tra i valori di umidità e quelli di temperatura, nel quale non si verificano fenomeni di assorbimento o restituzione di umidità²⁸⁵ da parte del supporto. Ovviamente questo punto è diverso per ogni fibra (tessile, lignea che sia) e che varia poi ulteriormente a seconda dei trattamenti che tale fibra ha subito, ma che risulta essere incredibilmente necessario da conoscere, soprattutto nell'ambito del restauro e ancor più della conservazione²⁸⁶.

In particolare, quando si tratta di tele, la presenza di una certa dose di umidità è necessaria per la sopravvivenza fisica del supporto stesso, infatti questa permette alle fibre tessili di mantenere la loro elasticità. Questa quantità di acqua imprescindibilmente contenuta nelle fibre viene detta "strutturale" e ancora una volta varia da fibra a fibra²⁸⁷. Qualora questa percentuale venga meno, a causa di un ambiente particolarmente secco, il tessuto diventerà rigido e fragile, mentre qualora questa venga ampiamente superata, per via di un ambiente molto umido, le fibre presenteranno un fenomeno di scioglimento delle catene polimeriche che le compongono e sottoponendo di conseguenza la fibra stessa ad un'azione incontrastata degli agenti inquinanti²⁸⁸. Ricordiamo inoltre che le tele contemporanee spesso sono utilizzate al naturale, senza alcun tipo di trattamento preventivo, o comunque messe in opera con preparazioni non impregnanti se non addirittura assenti, tutte caratteristiche che non limitano la loro sensibilità agli sbalzi termoisigronometrici acuendone dunque gli effetti²⁸⁹.

Il terzo fattore ambientale per influenza sulle opere è la luce. Dipendentemente dalla durata dell'esposizione e dell'intensità, la luce porta a fenomeni di deterioramento di tipo chimico più o meno gravi sia sul fronte materiale che su quello estetico. Infatti la luce può portare all'aumento dell'acidità dei materiali comportandone un conseguente degrado fisico per indebolimento, mentre a causa di processi di foto-ossidazione tende ad ingiallire i materiali. I fenomeni di degrado veicolati dalla luce variano anche a seconda della fonte luminosa e dunque dalla tipologia di onde luminose che essa genera. In particolare tra le radiazioni più dannose per i dipinti troviamo quelle ultraviolette e quelle infrarosso.

L'aria sebbene possa ingenuamente sembrare innocua è invece causa di diverse tipologie di degrado, a cui però l'opera non può essere in alcun modo sottratta, se non attraverso particolari teche che ne

²⁸⁴ Si pensi banalmente alle fibre di un supporto tessile che sebbene dello stesso materiale sono obbligate dalla loro disposizione lungo la trama o l'ordito ad avere direzioni di espansione perpendicolari le une alle altre.

²⁸⁵ Si noti che il processo di restituzione dell'umidità è sempre più lento di quello di assorbimento.

²⁸⁶ Cfr. G. C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, p. 30

²⁸⁷ La percentuale viene sempre calcolata sul peso "a secco" della fibra. Corrisponde ad esempio al 6-8% per il cotone e all'11-12% per la canapa, due tra i materiali più diffusi per le tele.

²⁸⁸ Cfr. G. C. Scicolone, 1993, p. 30

²⁸⁹ Ivi, p. 31

permettano l'esposizione, o la conservazione, in condizioni di anossia. L'aria si rende pericolosa per le opere per due ragioni principali: l'ossigeno che contiene e il particolato, di varia natura, che essa trasporta.

Il primo, presente in quantità di circa il 20% per unità di volume nell'aria, è alla base di un diffusi processi di ossidazione che vanno ad agire in modi diversi sui materiali. Il secondo invece provoca diverse tipologie di degrado, spesso per di più imprevedibili nelle loro interazioni ed evoluzioni, proprio in relazione all'estrema varietà di materiali inquinanti che può contenere, quali composti dello zolfo, dell'azoto, dell'idrogeno e del carbonio derivanti per lo più dalla combustione di varie sostanze (ad esempio idrocarburi, carboni, ecc.)²⁹⁰.

Degrado dei supporti

Trattando la tematica dei supporti pittorici in età contemporanea, sebbene si sia sviluppata con il tempo anche la pratica di dipingere su materiali differenti da quelli tradizionali (ad esempio il compensato), le più diffuse sono sicuramente le tele.

Le tele sono soggette a forme di degrado di vario tipo, siano queste legate alla natura della fibra con cui sono realizzate o connesse a sollecitazioni meccaniche. In particolare quando parliamo di degrado da sollecitazioni meccaniche ci si riferisce ad una casistica abbastanza varia. Innanzitutto bisogna ricordare che le tele, da un punto di vista meccanico, sono delle strutture anisotrope, ovvero che tende a deformarsi adattandosi alle sollecitazioni a cui è sottoposta. Tali deformazioni hanno una propria direzionalità e spesso può variare tra le fibre della trama e quelle dell'ordito. Unico modo affinché tutto ciò non accada è trattare preventivamente il tessuto.

Tenendo in considerazione queste caratteristiche comportamentali delle tele sarà facile comprendere come anche la posizione del dipinto stesso possa portare stress di vario genere al supporto. Il posizionamento verticale sottopone le fibre alla costante forza-peso del dipinto stesso (non solo il peso della tela in sé per sé ma anche quello della pellicola pittorica che aumenta più questa è spessa), che quindi, non solo mette sotto sforzo il tessuto, ma lo fa in maniera disomogenea, con le zone alte soggette a maggiori tensioni, mentre quelle inferiori a minime se non addirittura nulle, e di conseguenza con una proporzionale probabilità di deformazione²⁹¹. Quando invece il dipinto è posto orizzontalmente e tenuto in sospensione da un telaio il peso della tela si distribuisce in modo diverso, scaricandosi maggiormente nelle aree della tela lontane dal sostegno, e dunque al centro, dove questa tende ad avvallarsi. Tale condizione vede dunque i bordi della tela, in concomitanza con il telaio tesi e il centro più "rilassato", con una differenziazione di tensione tale che a lungo termine può portare il telaio a rimanere "stampato" sulla tela. A queste possibilità si aggiungono anche le forze immesse dal trazionamento della tela sul telaio. Le deformazioni sopracitate assumono un nome specifico, ovvero fenomeno di "creep", una forma di deterioramento permanente dei tessuti che si manifesta sotto forma di spancamenti per lo più, e che corrisponde ed è conseguente ad uno snervamento della tela dovuto alla sua incapacità di sopportare, con le sue proprietà elastiche, le forze impostegli²⁹².

Entrando nello specifico del materiale di cui un supporto tessile è realizzato bisogna sempre ricordarsi che di norma una tela non è mai realizzata unicamente dalle fibre, siano esse naturali o artificiali, ma anche da tutta una serie di sostanze con le quali tali fibre son state trattate in fase di produzione o in

²⁹⁰ Cfr. G. C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, p. 31

²⁹¹ Ivi, p. 32

²⁹² Ivi, p. 33

un momento successivo per garantire al supporto, almeno nelle intenzioni, una maggiore resistenza e durabilità²⁹³. È altresì vero che nella produzione contemporanea non è raro imbattersi in artisti che per disinteresse nei confronti del tema o per precise volontà espressive hanno utilizzato tele non trattate.

I tessuti sintetici o artificiali²⁹⁴, caratterizzati da una incredibile omogeneità ed uniformità, data dall'assenza di irregolarità nello spessore dei fili o di nodi, sono generalmente più resistenti rispetto a quelli naturali, a base di cellulosa, anche se presentano le stesse caratteristiche di anisotropia, sebbene molto meno accentuate. La loro maggiore resistenza è frutto della loro composizione che le vede tendenzialmente realizzate con materiali dal basso peso specifico e, soprattutto, a limitatissima sensibilità alle variazioni termogravimetriche data la mancanza di idrofili, tipica delle sostanze plastiche²⁹⁵. La loro composizione le protegge anche dai biodeteriogeni anche se non è completamente da escludere che ci possano essere occasioni in cui questi riescano ad adattarsi a metabolizzarli (anche se solo in parte) per sopravvivere²⁹⁶.

Degrado dei pigmenti

Nonostante l'impatto di un deperimento di questo tipo sia molto limitato rispetto a tutto l'insieme delle altre forme di degrado di un dipinto, è bene ricordare che all'interno di un colore (a prescindere dal medium a cui ci troviamo di fronte), oltre al legante subiscono alterazioni anche i pigmenti. Questi ultimi, che possono essere di varia origine (naturale, sintetica, artificiale, organica, minerale, ecc.), si presentano di norma come dei finissimi granuli di sostanze inerti. Tutti i pigmenti, sebbene in maniera differenziata a seconda delle loro caratteristiche compositive, sono sensibili alla luce, in particolare ai raggi UV. Tale sensibilità è accentuata da particolari condizioni di umidità e temperatura, e può portare a diversi effetti negativi sul pigmento vero e proprio, come l'appannamento, lo scurimento o imbrunimento, e nei casi più gravi anche a fenomeni di scolorimento (detto *fading*). In ambito di restauro diventa dunque necessario indagare con attenzione la composizione chimica dei vari pigmenti così da comprenderne e prevederne il più accuratamente possibile i comportamenti e le reazioni/interazioni con altri materiali, così da poter delineare le corrette modalità di intervento e i materiali più adatti a tale scopo²⁹⁷. Tra i comportamenti che si possono prevedere con tali indagini uno dei più interessanti è la migrazione delle particelle di pigmento all'interno della pellicola pittorica: infatti i composti più leggeri a seconda della loro densità tendono o ad emergere verso la superficie o ad affondare verso il fondo, tutti comportamenti che possono essere facilmente bloccati, già in fase di realizzazione del colore, usando leganti costituiti da molecole colloidali (es. proteine e glucidi), che aumentando la viscosità del colore rallentano drasticamente i movimenti dei pigmenti. I pigmenti possono provocare anche un'altra tipologia di situazione potenzialmente problematica. All'aumentare della quantità di pigmento dispersa nel legante, non solo diminuisce la sua lucentezza (data dalla trasparenza o semitrasparenza del medium), ma aumentano, di contro, l'opacità, la porosità

²⁹³ Si tenga conto che spesso nella pittura contemporanea le tele usate derivano da altri contesti, non realizzate appositamente per essere dipinte, e dunque potenzialmente trattate con sostanze non compatibili poi con il colore o altri materiali artistici.

²⁹⁴ Tra i quali spiccano i tessuti acrilici, le fibre poliammidiche, quelle in poliestere, in polipropilene e in fibra di vetro, per la cui trattazione si veda G. C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, pp. 34-37

²⁹⁵ Se ad esempio il contenuto di idrofili nel cotone è pari a circa l'8%, nelle fibre sintetiche è ben inferiore passando dal 4% dei poliammidi, all'1% di quelle acriliche fino allo 0,5% del poliestere.

²⁹⁶ Cfr. G. C. Scicolone, 1993, p. 34

²⁹⁷ Ivi, pp. 41-42

e di conseguenza anche la permeabilità, aprendo la strada a tutti i rischi che queste condizioni comportano²⁹⁸.

Danno antropico

Un'altra importante categoria di danni che un'opera può subire è quella composta dall'azione dell'uomo; infatti i danneggiamenti, volontari o involontari che siano, sono un rischio costante a cui l'arte contemporanea è sottoposta in maniera esponenziale. La scarsa comprensione dei linguaggi e delle forme d'arte contemporanee porta spessissimo le opere ad essere maneggiate e trattate senza tutti i riguardi che sono rivolti ad opere più antiche, o comunque di artisti affermati, ricoperti dunque di quella aura sacra tipica delle opere storicizzate. Tagli, abrasioni, applicazione di sporco o altri materiali alla superficie (si pensi anche solo alle ditate) sono solo le principali forme di danno antropico e possono essere o frutto di veri e propri atti vandalici, frutto di disprezzo per l'opera, o di eventi accidentali. Tra le principali cause di danneggiamento di dipinti da parte dell'uomo vi è la loro movimentazione e trasporto, una procedura che soprattutto negli ultimi tempi ha visto un incremento nella frequenza senza precedenti a causa di continui cambi di sede espositiva per venire incontro ad un circuito dell'arte che richiede la realizzazione di sempre più mostre (siano queste mostre-spettacolo, itineranti o di grande portata). I rischi legati al trasporto delle opere d'arte sono insiti nella procedura stessa che è sempre esposta ai più vari imprevisi. È vero però, che per l'arte contemporanea, specialmente se di artisti giovani, non ancora affermati, questi rischi aumentano ed in particolare in quelle fasi che, invece, dovrebbero predisporre i dipinti a non subire danni: infatti i controlli delle caratteristiche tecniche dei mezzi e delle condizioni per lo spostamento dell'opera spesso vengono eseguiti in maniera approssimativa se non addirittura sorvolati. I danni che si riscontrano più frequentemente sono dovuti a condizioni di umidità e temperatura incontrollati durante le fasi di imballaggio e trasporto, ma anche a più semplici urti. Da non sottovalutare è anche l'azione delle vibrazioni, anche quelle a bassa energia, che se applicate per lunghi periodi possono agire a più livelli sul sistema-quadro²⁹⁹. Non è poi da escludere che anche un restauro possa essere fonte di degrado per le opere: qualora infatti le conoscenze tecniche e teoriche dell'operatore non siano all'altezza, o i materiali e i metodi utilizzati siano inadatti, se non addirittura incompatibili con il dipinto, i risultati degli interventi possono causare effetti di degrado, fisico-chimico, oltre che estetico, anche ben più gravi rispetto alle condizioni di partenza.

Tecniche di Restauro

Analizzate quelle che sono le principali forme di degrado legate alle pitture contemporanee e compresi dunque quali sono i meccanismi che stanno dietro a tali fenomeni procediamo ora con una disamina di quelli che sono i tipi di intervento più diffusi, seguendo l'ordine di una procedura standard, e ponendo un focus su come questi vengano adattati alle peculiari problematiche della contemporaneità e nello specifico delle pitture acriliche.

²⁹⁸ Cfr. G. C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993, p. 46

²⁹⁹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 188

La Pulitura

La pulitura è una delle operazioni più delicate del restauro, essa infatti non solo ha lo scopo di restituire una corretta percezione del dipinto (cosa fondamentale soprattutto per quelle ricerche artistiche che ruotano intorno al colore, alla luce e alla monocromia), ma risulta essere anche uno step fondamentale e preliminare a tutte le altre tipologie di intervento conservativo o di restauro dell'opera. D'altra parte i rischi legati a questa tipologia di operazione sono elevatissimi data la sua irreversibilità e la possibilità, lavorando essenzialmente a stretto contatto con la materia originale dell'opera, che questa vada ad essere intaccata e di conseguenza modificata irrimediabilmente. Proprio per tali ragioni in linea teorica la pulitura richiederebbe un'estrema specificità nelle tecniche di trattamento a seconda dei supporti e delle superfici coinvolte³⁰⁰.

Nonostante ciò, fino a tempi relativamente recenti, data la scarsa conoscenza di quelle che sono le caratteristiche dell'acrilico e di quelli che sono i suoi comportamenti, si riteneva che i sistemi di pulitura usati per eliminare lo sporco dalle superfici dei dipinti realizzati con tecniche tradizionali, primo tra tutti l'olio, potessero essere adatte anche per questo nuovo medium³⁰¹. Questa convinzione non poteva essere più sbagliata e per varie motivazioni ma primi tra tutti gli effetti di polarità dei mezzi "tradizionalmente" usati, infatti:

- i solventi polari, come alcoli, chetoni, acetati, aromatici e clorurati, hanno un fortissimo effetto di rigonfiamento e solubilizzazione dei polimeri che compongono la pellicola acrilica e sono quindi assolutamente da escludere;
- i solventi a polarità più bassa, come gli idrocarburi, hanno presentano comunque i medesimi effetti sebbene di intensità minore, impedendo dunque di lavorare in sicurezza e tranquillità;
- l'acqua, estesamente utilizzata per la pulitura di opere "tradizionali", ha anch'essa una forte capacità di rigonfiamento del film, ma non per la sua azione sul polimero (come i due casi precedenti) bensì sugli additivi idrosolubili presenti in esso³⁰².

Tutti questi materiali, per le ragioni suddette, se applicati danneggerebbero la superficie del dipinto modificandone la morfologia, inducendo rilassamenti o tensioni, tutti processi che non solo indeboliscono l'opera ma ne possono anche modificare i valori estetici e visivi alterando la texture e i derivanti effetti di diffusione della luce, rendendo strati trasparenti opachi o facendo diventare finiture lisce irregolari³⁰³. Proprio per tali ragioni sono sorte numerose ricerche a livello internazionale³⁰⁴ con lo scopo di ideare e produrre sistemi di pulitura modificando quelli già esistenti, adattandoli alle esigenze dell'acrilico, o completamente nuovi³⁰⁵.

³⁰⁰ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, pp. 126-127

³⁰¹ Cfr. B. Ormsby, R. Barker, R. Hellen, P. Smithen, *Pulitura di dipinti a emulsione acrilica. Trattamenti, valutazione e riflessioni*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 227

³⁰² Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 94

³⁰³ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 135

³⁰⁴ Importanti in tale campo sono le ricerche condotte dalla Tate, dalla Dow Chemical Company (DOW) e dal Getty Conservation Institute (GCI), tutte in collaborazione con Richard Wolbers; si vedano a titolo esemplificativo Richard Wolbers, *Cleaning Painted Surfaces: Aqueous Methods, Archetype*, Londra, 2000; Richard Wolbers et al., *Cleaning of Acrylic Emulsion Paints: Preliminary Extractive Studies With Two Commercial Paint System*, in Atti della Conferenza internazionale "Cleaning 2010", Valencia, 26-28 maggio 2010, Smithsonian Institute Scholarly Press

³⁰⁵ Cfr. Bronwyn Ormsby, Rachel Barker, Rebecca Helle, Patricia Smithen, *Pulitura di dipinti a emulsione acrilica. Trattamenti, valutazione e riflessioni*, in Sergio Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 227

Prima di proseguire con la trattazione delle tecniche di pulitura idonee alle pitture acriliche è bene fare un passo indietro e comprendere a quali tipologie di degrado questo tipo di intervento cerca di porre rimedio. Le casistiche principali sono fondamentalmente due, estremamente diverse ma al contempo, in molti casi connesse tra di loro, e si tratta dell'accumulo di sporcizia e sudiciume sulla pellicola pittorica e/o della formazione sulla stessa di sottili pellicole bianco-grigiastre.

A causare l'adesione di particolato atmosferico e di altre sostanze alla pellicola pittorica concorrono diverse cause quali la porosità del film, la bassa Tg dei polimeri che lo compongono ma, soprattutto, quella condizione di appiccicosità dovuta alla migrazione degli additivi idrosolubili dall'interno del materiale alla sua superficie. Ed è sempre a quest'ultimo fenomeno che va ricondotta la formazione di quella patina che opacizza o in alcuni casi addirittura sbianca tali superfici (anche qualora i manufatti siano conservati in luoghi protetti dallo sporco); una condizione di degrado, in questo caso, non dovuta ad una inadeguata storia conservativa ma alla natura stessa del materiale polimerico³⁰⁶.

Comprendendo la natura dei due principali fattori di degrado delle superfici acriliche si può affermare che un intervento di pulitura su questo tipo di manufatti si discosta da quella che è la normale "*surface cleaning*". Infatti in senso stretto con questo termine si indica la rimozione di sporco depositatosi su una verniciatura o sullo strato pittorico originale e invece, nel caso degli acrilici la pulitura può essere effettuata nei confronti sia di un deposito di sporcizia ma anche nei confronti di quelli che sono componenti stessi del film pittorico, senza considerare il fatto che in moltissimi casi le due casistiche si fondono letteralmente³⁰⁷.

Soprattutto per quanto riguarda la rimozione dei già citati additivi venuti in superficie la questione si fa spinosa; infatti non solo entra in gioco il dubbio etico legato alla salvaguardia del materiale originale, ma, una volta superato questo scoglio a fronte di un sicuro miglioramento delle proprietà ottiche dell'opera e dunque di una sua miglior fruizione e godimento, sorgono importanti quesiti in merito agli effetti che un'azione del genere potrebbe avere sulle proprietà chimico-fisiche del film pittorico. A tali domande hanno risposto degli studi³⁰⁸ dimostrando come, sul lungo periodo, un operazione di pulitura che vada ad eliminare tali sostanze creerebbe conseguenze su più fronti: infatti si andrebbe a creare un ciclo per cui una volta eliminati gli additivi in superficie, col tempo, quelli precedentemente rimasti all'interno della pellicola inizierebbero a migrare verso l'esterno sostituendosi ai primi e parallelamente avremmo un progressivo impoverimento di quella che è la composizione chimica del film e dunque un suo conseguente peggioramento delle prestazioni fisiche³⁰⁹. Nonostante tutto i rischi di tale rimozione, seppur presenti, sembrano essere minimi³¹⁰.

Pulitura con Gel

L'uso di sistemi acquosi o di alcuni solventi, come abbiamo visto, sarebbe da escludere, soprattutto se utilizzati in forma libera e di conseguenza quasi per nulla controllabile, basti pensare che l'acqua ci mette solo 10 secondi³¹¹ a penetrare nello strato più superficiale (spesso circa 50 µm) e che, così come penetra in verticale, si diffonde anche orizzontalmente andando

³⁰⁶ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 93

³⁰⁷ Ivi, pp. 94-95

³⁰⁸ Per una trattazione più approfondita su questi temi si veda: B. Ormsby, T. Learner, G. Foster, J. Druzik, M. Schilling, *Wet Cleaning Acrylic Emulsion Paint Films: An Evaluation of Physical, Chemical and Optical Changes*, Atti del Simposio "Modern Paints Uncovered", May 2006, Tate Modern, Londra

³⁰⁹ Cfr. L. Borgioli, 2020, p. 94

³¹⁰ Vedi B. Ormsby, T. Learner, *The Effects of Wet Surface Cleaning Treatments on Acrylic Emulsion Artists' Paints – A Review of Recent Scientific Research*, in "Reviews in Conservation", No. 10, 2009, pp. 29-41

³¹¹ Vedi P. M. Whitmore, H. R. Morris, V. G. Colaluca, *Penetration of Liquid Water Through Waterborne Acrylic Coatings*, Atti del Simposio "Modern Paints Uncovered", May 2006, Tate Modern, Londra

a spostare i materiali superficiali e creando aloni³¹². Nonostante tutto ciò però una soluzione efficace, per continuare ad usarli sebbene non in maniera “tradizionale”, potrebbe essere il limitarne l’azione alla sola superficie del dipinto attraverso la gelificazione³¹³. In questa direzione si sono rivolte le ricerche di Secchi e Sottile³¹⁴ che hanno confinato una serie di solventi in gel rigidi a base di gomma di gellano, e di Paolo Cremonesi³¹⁵ che invece ha proposto l’utilizzo di gel rigidi a base di agar ma grattugiati in modo tale da ottenere una pasta modellabile e lavorabile direttamente sulla superficie del dipinto a pennello asciutto in base alle necessità del caso³¹⁶.

Pulitura a secco

Per pulitura a secco si intende un’azione meccanica apportata da un materiale morbido capace di smuovere e assorbire lo sporco depositatosi sulla superficie pittorica, senza l’azione di acqua o solventi organici³¹⁷. Su questo fronte ha lavorato un team olandese³¹⁸ nel 2006, analizzando gli effetti e risultati ottenuti con l’uso di vari materiali su delle stesure ad olio. Le loro considerazioni sono state convalidate anche per gli acrilici da un gruppo di ricerca italiano³¹⁹ che ha poi ulteriormente ampliato lo studio su altri materiali disponibili sul mercato europeo³²⁰.

Dalle indagini della ricerca nostrana è emerso che i metodi di pulitura a secco mostrano maggiore efficacia sugli acrilici che non sugli oli, forse per la natura più grassa dello “sporco” applicato e una maggior efficienza sulle stesure lisce che non su quelle con pennellate materiche. Inoltre tale efficacia si è dimostrata anche correlata al pigmento contenuto dall’emulsione. Gli acrilici si sono rivelati anche più sensibili all’azione meccanica, soprattutto se applicati con spesse pennellate tanto che se ne può osservare il collasso di alcune aree con il distacco di alcuni punti della superficie probabilmente a causa della presenza di vuoti derivanti dalla permanenza di micro bolle d’aria all’interno del film durante la sua essiccazione³²¹.

Per quanto riguarda gli strumenti di pulitura più nello specifico, sugli acrilici sembrano funzionare meglio le gomme da cancellare rispetto alle spugne da trucco (in eteri poliuretanici TDI o in gomma stirene butadiene SBR) che invece lo studio olandese aveva indicato come

³¹² Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell’arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 95

³¹³ Ivi, p. 97

³¹⁴ Vedi F. Secchi, S. Sottile, *I colori acrilici in emulsione: problemi connessi ai trattamenti di pulitura acquosa e a solvente e valutazione dei loro effetti*, X Congresso Nazionale IGIIC – Lo Stato dell’Arte – Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 22/24 novembre 2012

³¹⁵ Vedi P. Cremonesi, *Surface cleaning? Yes, freshly grated Agar gel, please*, “Studies in Conservation”, Vol. 61, No. 6, 2016

³¹⁶ Cfr. L. Borgioli, 2020, pp. 98-99

³¹⁷ Ivi, p. 99

³¹⁸ Vedi M. Daudin-Schotte, M. Bisschoff, I. Joosten, H. van Keulen, K. J. van den Berg, *Dry Cleaning Approaches for Unvarnished Paint Surfaces*, Atti della Conferenza internazionale “Cleaning 2010”, Valencia, 26-28 maggio 2010, Smithsonian Institute Scholarly Press. Il report del Progetto è stato pubblicato come M. Daudin-Schotte, H. van Keulen, K. J. van den Berg, *Analisi e applicazione di materiali per la pulitura a secco di superfici dipinte non verniciate*, in “Quaderni Cesmar7”, No. 12, Il Prato Edizioni, Padova, 2014

³¹⁹ Vedi V. E. S. Bonino, I. Saccani, C. Riedo, D. Cimino, O. Chiantore, P. P. Lottici, G. Predieri, A. Casoli, *Pulitura con metodi a secco (Dry Cleaning) di superfici contemporanee: presentazione del “Progetto Italiano” di caratterizzazione e applicazione*, Atti del Convegno “Dall’olio all’acrilico, dall’impressionismo all’arte contemporanea”, Politecnico di Milano, 13-14 novembre 2015

³²⁰ Cfr. L. Borgioli, 2020, pp. 99-100

³²¹ Ivi, p. 101

le più consigliabili per pulire gli oli previo lavaggio utile ad eliminare gli additivi in esse contenuti. I panni in microfibra, non sono troppo efficaci con gli acrilici, forse a causa della già citata natura più “grassa” dello sporco, ma rimangono indicati, invece, come i più utili per la rimozione delle polveri di deposito superficiali come era stato riscontrato per gli oli³²².

Nella maggior parte dei casi, comunque, le tecniche di pulitura a secco non hanno mai portato ad un livello di rimozione ottimale dello sporco e, ad ora, non esiste ancora un sistema di questo tipo che non vada ad interagire anche solo parzialmente o non perturbi gli strati di additivi superficiali³²³.

Pulitura con Gel Silossanici

Un’interessante ed innovativa categoria di materiali per la pulitura sono i silossani, dei polimeri con catene silicio-ossigeno, con pesi molecolari di molte migliaia di uma³²⁴, non volatili e fortemente idrofobici e per questo motivo già usati spesso come protettivi permanenti per i materiali lapidei. I materiali introdotti nel restauro delle pitture, ovvero i solventi siliconici (di cui fanno parte i ciclometiconi di cui si parlerà in seguito) e i gel siliconici, pur mantenendo lo scheletro basato su catene Si-O e la elevatissima idrorepellenza, sono però molto diversi a livello di struttura; i primi presentano infatti pesi molecolari ben minori, tra i 200 e i 400 uma, mentre nei secondi le lunghe catene silossaniche si interconnettono tra loro fino a formare una struttura tridimensionale che può contenere sia i solventi siliconici sia altri solventi o principi attivi, incluse le soluzioni acquose. In realtà il termine solvente per questi materiali è improprio dal momento che non sciolgono quasi nulla se non altre sostanze loro simili (es. oli siliconici o silossani) e sarebbe più corretto definirli non-solventi.

Dunque come possono materiali del genere risultare funzionali ad un processo di pulitura? La geniale idea sviluppata da Wolbers sta nel considerare la capacità di trasporto di questi gel a base siliconica³²⁵ e sfruttarla per mettere in contatto l’ipersensibile strato pittorico acrilico con micro-gocce di soluzioni acquose che in tal modo, trattenute dal gel, possono agire sullo sporco pulendolo ma al contempo non hanno modo di diffondersi all’interno del film e tantomeno di estrarre i tensioattivi costitutivi dello stesso.

Questi nuovi strumenti e le loro potenzialità sono state introdotte in Italia durante i corsi di aggiornamento³²⁶ organizzati da Paolo Cremonesi e lo stesso Wolbers³²⁷.

In parallelo ai gel siliconici i due restauratori presentarono anche i ciclometiconi, un particolare gruppo di molecole sempre facente parte della famiglia dei siliconi caratterizzati da una struttura molecolare ad anello composta da un variabile numero di gruppi Si-O e ad

³²² Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell’arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, pp. 100-101

³²³ Cfr. B. Ormsby, R. Barker, R. Hellen, P. Smithen, *Pulitura di dipinti a emulsione acrilica. Trattamenti, valutazione e riflessioni*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 231

³²⁴ Uma= Unità di Massa Atomica.

³²⁵ Gli studi e le conoscenze sulle proprietà di trasporto di questa tipologia di gel derivano non dal campo del restauro ma da quello della cosmesi dove i solventi siliconici e i gel derivati, caratterizzati da bassissima polarità e dal grande pregio di non interferire con i tessuti umani, vengono usati per il trasporto di principi attivi.

³²⁶ Il corso si intitolava “Solvent-Surfactant Gels ed Emulsioni” e le esperienze ad esso connesse sono state raccolte nel volume P. Cremonesi (a cura di), *Proprietà ed esempi di utilizzo di materiali siliconici nel restauro di manufatti artistici*, Il Prato Edizioni, Padova, 2016

³²⁷ Cfr. L. Borgioli, 2020, p. 103

essi legati due gruppi metile (-CH₃) per ogni atomo di silicio. Diffusamente in commercio si trova la formula composta da quattro gruppi silossano comunemente denominato D4³²⁸. Nei loro corsi però Wolbers e Cremonesi indicano come preferibile la formula a cinque gruppi, il D5, connotato da una minor volatilità e più elevato punto di ebollizione, entrambe caratteristiche utili per le procedure di restauro. Inoltre il D5 risulta preferibile anche in termini di sicurezza in quanto dichiarato dal Regolamento CPL come “privo di rischio” a differenza del D4 che riporta l’avvertenza “sospettato di nuocere alla fertilità o al feto”³²⁹.

In conclusione, i diversi gel silossanici³³⁰ usati per il restauro sono tutti estremamente apolari e atossici e, da un punto di vista operativo il loro impiego consta nel mescolarli con soluzioni acquose o determinati solventi in quantità superiore a certi valori (che variano a seconda del gel e del liquido presi in considerazione), formando così un’emulsione che permette ai materiali dispersi di agire unicamente sulla superficie e consentendo dunque di pulire anche manufatti sensibili all’acqua o a determinati solventi. Terminata la loro azione si procede con una prima rimozione a secco e poi ad una definitiva e completa grazie all’uso del D5³³¹.

Pulitura con Laser

Sperimentata a partire dagli anni ’70, la pulitura a laser è una interessante tecnica che si è sviluppata attraverso numerose difficoltà, prima tra tutte il tipo di macchinari utilizzabili che solo recentemente hanno assunto forme, dimensioni e tecnologie più accessibili e duttili. Il principio che sta alla base di questa tecnologia è la capacità delle radiazioni laser di rimuovere in modo selettivo alcune sostanze senza intaccarne altre³³². Questo nella pratica significa che il laser lavora attraverso un processo di fotoablazione ovvero, un riscaldamento tanto repentino e preciso del materiale interessato che questo e solo questo viene vaporizzato. L’accuratezza di questo tipo di intervento è sconcertante, infatti permette di operare in maniera puntiforme su spessori di pochi micron per impulso mantenendo il controllo costante, diretto ed immediato dell’azione di pulitura. Tra le altre caratteristiche che rendono la pulitura a laser appetibile, oltre all’effetto non inquinante e atossico per l’operatore e per l’ambiente, c’è la sua estrema versatilità: infatti lavorare col laser permette di risolvere le situazioni in cui non si potrebbe operare con nessun altro strumento, come ad esempio in zone di difficile accesso come i sottosquadri o superfici interne di fessurazioni e scagliature³³³.

Nonostante i vari vantaggi che questo strumento offre, i sistemi di pulitura di dipinti tramite i laser (ad es. l’Erbio o il Nd-Yag a corta durata di emissione di impulsi), che richiederebbero

³²⁸ La nomenclatura corretta sarebbe altrimenti octametilciclotetrasilossano.

³²⁹ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell’arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 104

³³⁰ Ad esempio nei corsi Wolbers-Cremonesi si sono indicati il Velvesil Plus e il KSG-350Z.

³³¹ Cfr. L. Borgioli, 2020, pp. 104-105

³³² Per una trattazione più approfondita del tema vedi: A. Brunetto, *L’utilizzo della strumentazione laser per la pulitura delle superfici dei manufatti artistici*, Il Prato Edizioni, Padova, 2000

³³³ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l’arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, pp. 130-131

comunque tecnici specializzati per la loro applicazione, sono ancora oggi in fase di sperimentazione³³⁴ e di conseguenza poco utilizzati nella pratica³³⁵.

Sebbene dunque metodi e mezzi per una pulitura attenta e rispettosa delle superfici acriliche esistano, comunque in molti casi la soluzione più giusta da percorrere è optare solo per una parziale pulitura e rimozione degli elementi di disturbo piuttosto che ricercare ad ogni costo di arrivare alla pellicola nel suo aspetto originale, perfettamente pulita; un risultato che, seppur raggiungibile potrebbe avere poi effetti indesiderati dovuti a stress eccessivi subiti durante il processo³³⁶.



Fig. 28 Procedura di pulitura con laser

Il Consolidamento

Il consolidamento è una specifica operazione di restauro volta a restituire alle superfici compattezza ed adesione tra i singoli strati, perse a causa di vari fenomeni di degrado. Scopo ulteriore è quello di aumentare e migliorare la qualità e durata delle caratteristiche fisiche e meccaniche della materia pittorica evitando che dunque il degrado si ripresenti portando a stacchi o perdite di materiale. Un'operazione preliminare al consolidamento è quello della velinatura, particolarmente utile quando vi sono sezioni dell'opera che per sollevamento, scagliatura o altre tipologie di degrado fisico della pellicola pittorica legate alla decoesione della stessa dal supporto, sono a rischio di caduta. Questa tipologia di intervento, estremamente diffusa anche per le opere "antiche", consiste nell'applicare fogli di carta giapponese alla superficie del dipinto (quindi al fronte) mediante l'uso di varie tipologie

³³⁴ Su questo argomento si vedano: *Proceedings of Lacoona IV, Laser in the Conservation of Artworks*, Paris, 2001; *Proceedings of Lacoona V (5th International Conference on Lasers in the Conservation of Artworks)*, Springer-Verlag, Berlin, 2003

³³⁵ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 134

³³⁶ Ivi, p. 128

di colle o adesivi³³⁷ che variano a seconda delle caratteristiche del dipinto. In questo modo il restauratore può agire con maggiore sicurezza nello spostare l'opera e durante le operazioni di consolidamento³³⁸. Qualora si proceda con questa pratica si dovrà prestare attenzione alle possibili interazioni non solo tra i collanti per la velinatura e la superficie pittorica ma anche tra questi e quelli adoperati per il consolidamento³³⁹ affinché non si contrastino a vicenda, scegliendo materiali insolubili nei rispettivi solventi e dunque di polarità opposta³⁴⁰. Una volta terminate tutte le operazioni la velinatura viene rimossa con il solvente più idoneo all'adesivo usato e nel rispetto della superficie.

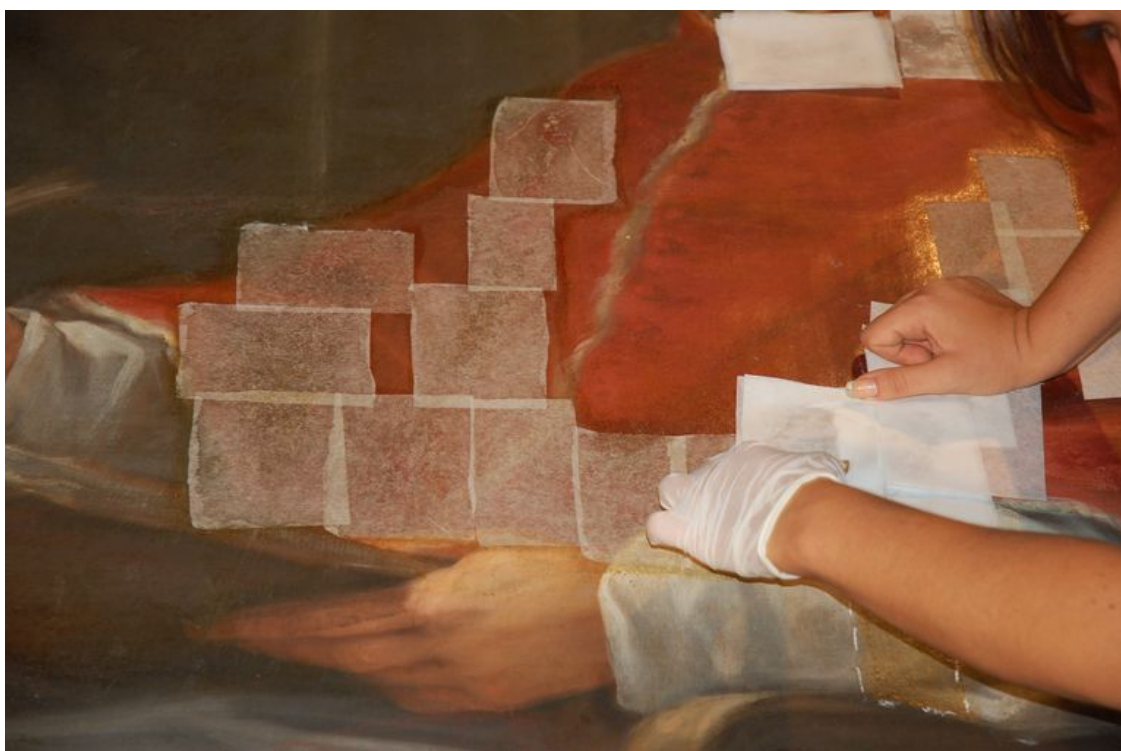


Fig. 29 Esempio di velinatura classica

Affrontando il consolidamento di una superficie pittorica realizzata con colori acrilici è bene rivalutare quelli che sono considerati, per gli altri medium, ormai dei mezzi e strumenti standard. Questa necessità di attenzione deriva dalla natura stessa dei film acrilici e dalla loro sensibilità a moltissimi solventi. Diventa dunque fondamentale informarsi sulle composizioni dei vari prodotti. Ad esempio il Beva O.F. 371, ampiamente usato per il consolidamento dei dipinti ad olio, presenta nella sua formulazione dei solventi aromatici che potrebbero causare su di un acrilico dei fenomeni di rigonfiamento e *leaching*³⁴¹ del film. Se da un lato tra i consolidanti “tradizionali” ci sono quelli incompatibili dall'altro ce ne sono alcuni che suscitano problematiche di diversa natura. Si prenda ad esempio il Plexisol P-550. Questo è un prodotto diffusissimo nelle operazioni di consolidamento ma essendo anch'esso un acrilico renderà

³³⁷ Nella velinatura secondo la metodologia tradizionale si utilizza la colletta o colla di coniglio.

³³⁸ Cfr. L. Montalbano, M. Patti (a cura di), con la collaborazione di G. Facchinetti Pulazzini, *Il futuro del contemporaneo – I cantieri del Master in Conservazione e Restauro delle opere d'arte contemporanee dell'Opificio delle Pietre Dure*, Edifir, OPD, Firenze, 2013, p. 103

³³⁹ Ivi, p. 81

³⁴⁰ Cfr. L. Borgioli, E. Boschetti, C. Tortaro, *I cerotti di Aquazol 500. Una procedura alternativa per la velinatura dei dipinti*, in “Progetto Restauro”, Il Prato Edizioni, Anno 21, No. 73, 2016, p. 4

³⁴¹ Fenomeno della lisciviazione che consiste nel processo di separazione di uno o più componenti solubili da una massa solida mediante un solvente.

impossibile in futuro la sua rimozione selettiva, andando così ad infrangere il principio di reversibilità tanto caro al restauro. Per tali ragioni gli studiosi si sono messi alla ricerca di nuovi materiali utili al consolidamento e idonei al lavoro sulle superfici acriliche. Tra i nuovi prodotti arrivati sul mercato spicca l'Acquazol, un marchio che è stato approfonditamente studiato sia da Wolbers³⁴² che dal Gruppo Chimico Cesmar³⁴³, e che si caratterizza per la sua composizione a base di una famiglia di polimeri termoplastici (costituiti da poli 2-etil-2-ossazolina) che presentano buona resistenza all'invecchiamento ed elevata reversibilità³⁴⁴. In particolare si è dimostrato che questa sua ultima caratteristica non solo è già buona in partenza ma anzi aumenta con l'invecchiamento: infatti, al contrario delle resine acriliche che diventano sempre più insolubili col tempo, l'Aquazol subisce una riduzione della lunghezza delle catene polimeriche che lo compongono diventando di conseguenza più solubile di prima³⁴⁵. La serie Aquazol si compone di più varianti, caratterizzate da diverso peso molecolare; al crescere di tale valore corrisponde un aumento della viscosità del prodotto e del suo potere adesivo che rimane comunque relativamente debole (inferiore a quello degli adesivi vinilici e acrilici). In particolare per il consolidamento si consiglia l'Aquazol 500 che, caratterizzato da un'elevata viscosità, grazie a questa peculiarità risulta particolarmente idoneo non penetrando in profondità nel materiale³⁴⁶. È interessante indicare come questo materiale sia stato proposto da Leonardo Borgioli et al. come adesivo anche per le operazioni di velinatura³⁴⁷, anche se la ricerca in merito è ancora sperimentale e rivolta principalmente ai dipinti ad olio.

Tra le operazioni di consolidamento molto frequenti sono quelle volte al risolvimento cretture e sollevamenti di colore. L'intervento su queste tipologie di difetti può essere in alcuni casi molto lungo e dispendioso in termini di impegno, infatti molto spesso le dimensioni della pittura sollevata è maggiore rispetto a quella della tela alla quale è solo parzialmente fissata. Per procedere in maniera corretta si dovrebbe dunque preventivamente effettuare un'operazione di distensione del supporto e solo in seguito incollarvi la pellicola sollevata. Consolidare senza eseguire questo passaggio porterebbe infatti alla creazione di maggiori problemi: all'interno del dipinto le varie scaglie, forzate in posizione, spingerebbero le uno contro le altre fino al cedimento che in termini pratici corrisponde o alla formazione di margini sollevati o all'accavallamento dei medesimi, creando effetti ben peggiori rispetto a quelli di partenza e dunque inaccettabili³⁴⁸.

³⁴² Vedi R. C. Wolbers, M. McGynn, D. Duebeck, *Poly(2-Ethyl-2-Oxazoline): a new conservation consolidant*, in *Painted Wood: History and Conservation*, Proceedings of the Symposium in Williamsburg, 1994, pp. 514-525; Julie Arslanoglu, *Evaluation of the use of Acquazol as an adhesive in painting conservation*, WAAC Newsletter, Vol. 25, No. 2, 2003

³⁴³ Vedi L. Apollonia, D. Pinna, D. Cauzzi, A. Casoli, E. Campani, M. Berzioli, M. E. Darecchio, A. Zeoli, A. Colombo, M. Martini, A. Galli, O. Chiantore, T. Poli, A. Piccirillo, M. Camaiti, M. Piccolo, F. Tisato, L. Borgioli, P. Cremonesi, S. Volpin, *Studio per la caratterizzazione chimico-fisica dei consolidanti. Valutazione della variazione delle proprietà chimico-fisiche con l'invecchiamento artificiale di undici adesivi, di origine naturale e sintetica, comunemente utilizzati come consolidanti nel restauro di beni storico-artistici*, Atti del Congresso "L'attenzione alle superfici pittoriche", Milano, 21-22 novembre 2008

³⁴⁴ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, pp. 106-107

³⁴⁵ Ivi, p. 108

³⁴⁶ Vedi Scheda tecnica Aquazol 200, Aquazol 500, redatta da Sinopia S.A.S. in data 28 giugno 2016

³⁴⁷ Vedi L. Borgioli, E. Boschetti, C. Tortaro, *I cerotti di Aquazol 500. Una procedura alternativa per la velinatura dei dipinti*, in "Progetto Restauro", Il Prato Edizioni, Anno 21, No. 73, 2016

³⁴⁸ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 124

La Foderatura

Oggi la ricerca più aggiornata, dopo un lungo periodo che ha visto questa soluzione applicata indiscriminatamente ogni qualvolta si presentavano anche minimi problemi legati al supporto, si è orientata verso una sempre maggior riduzione del ricorso alla foderatura, comprendendone i rischi legati al sovraccarico che la tela originale deve subire a causa di adesivi e tele di rifodero, soprattutto nei casi in cui questi non sono strettamente necessari alla salvaguardia e corretto sostegno della pellicola pittorica.

Proprio per evitare di optare per questo tipo di intervento, particolarmente invasivo, sono state sviluppate e vengono scelte più di frequente, sull'onda della teoria del minimo intervento, diverse soluzioni alternative, meno intrusive e/o maggiormente reversibili, che essenzialmente permettono di potenziare la stabilità del supporto originale senza andare però ad incidervi direttamente³⁴⁹.

Qualora la foderatura sia effettivamente la soluzione migliore per la conservazione dell'opera, è bene tener presente che oltre alla grande varietà di adesivi che il mercato oggi propone, partendo da questi si possono ottenere anche risultati diversi a seconda del metodo di applicazione, della temperatura di riattivazione e i tempi di essiccazione. Inoltre la quantità di solvente adoperato in proporzione al materiale adesivo può conferire a quest'ultimo proprietà chimico-fisiche differenti, permettendo di ottenere ulteriori effetti diversi partendo però da uno stesso prodotto³⁵⁰.

Le caratteristiche degli acrilici portano all'esclusione di tutta una serie di materiali e tecniche che per gli altri tipi di medium erano state finora utilizzate³⁵¹. Solo i solventi apolari sono sostenibili nel trattamento dei film acrilici e questo comporta l'impossibilità di utilizzare sia i sistemi acquosi come le colle di pasta sia materiali contenenti solventi aromatici come il diffusissimo Beva O.F. 371³⁵². La maggior sensibilità alla temperatura rispetto ad altri medium rende per l'acrilico impossibile qualsiasi intervento che contempli del calore, ergo risultano incompatibili nuovamente la foderatura a colla di pasta ma anche quella a cera-resina. Inoltre il fatto che non si debbano mai superare i 60°C, ovvero la temperatura alla quale il legante acrilico si ammorbidisce, implica che non si possa usare il Beva Film (che per essere utilizzato deve essere portato a 65°C) a meno che non si modifichi la procedura³⁵³.

L'acrilico si presenta anche come più "morbido" rispetto ad altre tipologie di pittura a livello materiale e dunque bisogna prestare attenzione ed essere estremamente cauti nell'applicare pressione alla superficie pittorica. Per tale motivo sono da evitare categoricamente le stirature manuali, essendo incontrollabili, così come l'applicazione di un sottovuoto a potenza troppo elevata, lasciando come unica possibilità l'uso di tavole a bassa pressione che possano consentire un elevato controllo durante l'intero processo e assicurare risultati delicati ed uniformi³⁵⁴.

Per tutti questi motivi quando ci si trova di fronte ad un acrilico le soluzioni alternative alla foderatura, che si sono di recente ampiamente sviluppate, sono quelle più indicate e sicure. Tra queste troviamo un maggior spazio lasciato ai tentativi di consolidamento della tela originale, la risarcitura degli strappi che si sostituisce all'applicazione di toppe e la foderatura perimetrale (detta *strip-lining*).

³⁴⁹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 115

³⁵⁰ Cfr. E. Knight, *Tra foderatura e uso ragionato degli adesivi da rifodero*, in S. Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea – conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994, p. 117

³⁵¹ Tra gli adesivi da rifodero più diffusi ad oggi troviamo: Plextol B500, Beva O.F. 371, Lascaux HV360 e PVA.

³⁵² Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 108

³⁵³ Ivi, pp. 108-109

³⁵⁴ Ivi, p. 109



Fig. 30 Esempio di risarcitura di uno strappo



Fig. 31 Operazione di strip-lining

Oltre a queste tecniche si è poi cercato anche di ripensare sistemi tradizionali affinché potessero funzionare anche a freddo e riducendo al minimo l'uso di solventi e/o acqua. Ad esempio invece di utilizzare il classico Beva O.F. 371 utilizzato normalmente per le foderature a caldo si può utilizzare il Beva Gel, una dispersione acquosa di etilenvinilacetato e resina acrilica. Il gel applicato unicamente alla tela da rifodero viene lasciato in posa fintanto che la maggior parte dell'acqua non è evaporata, dopodiché si procede all'accoppiamento delle due tele, oppure si può attendere la completa asciugatura dell'adesivo per poi riattivarlo con una nebulizzazione di alcool etilico/isopropilico e una volta reso nuovamente appiccicoso procedere alla foderatura³⁵⁵. Oltre a queste soluzioni alternative col Beva Gel si è trovato anche un modo per foderare con il Beva

³⁵⁵ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 109

O.F. 371 ma rimanendo sotto la soglia dei 60°C: prima si fa aderire il Beva O.F. 371 alla tela da rifodero, quindi la si spruzza leggermente con il solvente Beva 372 (un *White Spirit* aromatizzato). Questo procedimento rende in pochi minuti la pasta adesiva appiccicosa e prima che si asciughi del tutto si procede all'accoppiamento tra le tele. Quindi si porta la temperatura della tavola a 45°C e si applica una leggerissima pressione (così da non appiattire le pennellate volumetriche se presenti) dopodiché si lascia raffreddare la tavola e si toglie il sottovuoto³⁵⁶. Anche la foderatura a cera-resina può essere riadattata così da poter essere realizzata anche a freddo. Questo metodo alternativo³⁵⁷ consiste nel sostituire alla cera d'api con una microcristallina e la colofonia con della dammar, inoltre si va a cambiare anche il solvente eliminando l'essenza di petrolio, più pesante, e utilizzando al suo posto la ligroina 90-100°C. Con tali ingredienti si ottiene una pasta che può poi essere stesa a spatola, passando poi all'accoppiamento delle due tele e successivamente stirando il tutto a freddo³⁵⁸.

Il Ritensionamento della tela

Sebbene non sia un tipo di intervento strettamente legato alla materia pittorica, e di conseguenza non rientrerebbe nell'approfondimento sul trattamento delle materie acriliche che stiamo indagando, il ritensionamento delle tele è una tematica molto importante dal momento che si pone come risposta a tutta una serie di problematiche diffusissime tra i dipinti realizzati su tale supporto, non solo per via di varie forme di degrado ma anche per la natura stessa del materiale che tende con il tempo a "rilassarsi".

L'importanza di interventi di questo tipo è legata agli effetti che le modificazioni della planarità delle tele hanno sull'opera sia da un punto di vista fisico che percettivo. Infatti se da un lato grinze o avvallamenti del supporto vanno ad interrompere quella che è la lettura corretta del dipinto, soprattutto nei casi in cui questo giochi tutta la sua comunicazione sulla perfezione della superficie e della stesura pittorica (es. monocromi), dall'altro queste possono portare ad alterazioni della pellicola pittorica quali cretture precoci o in casi più gravi, alla caduta di frammenti sottoposti a localizzati fenomeni di sollecitazione³⁵⁹, fino alla impressione della sagoma del telaio alla tela e dunque al dipinto, qualora le condizioni di rilassamento siano state prolungate.

La tecnica più diffusa per il ritensionamento delle tele è quella del telaio mobile ovvero il montaggio del supporto pittorico ad un'impalcatura lignea che presenta agli angoli dei sistemi ad incastro, detti "zeppe", utili ad espandere il telaio permettendo dunque di ripristinare la tensione della tela. Questa tipologia di intervento, che date le sue caratteristiche è più un'operazione di routine, legata alla conservazione più che al restauro, si è rivelata però in molti casi non del tutto efficace. L'azione di un ritensionamento di questo tipo, per via della sua stessa natura, applica le sue forze principalmente sugli angoli della tela, comportando la necessità, per avere una corretta tensione anche

³⁵⁶ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, pp. 109-110

³⁵⁷ Per una trattazione approfondita in merito si veda Carlo Galliano Lalli, Mona Johanna Nanchen, Luca Antonio Gatt, *Metodi alternativi di foderatura a freddo di dipinti a tela antichi e di arte contemporanea*, Linea Grafica Editrice, 2018

³⁵⁸ Cfr. L. Borgioli, 2020, p. 110

³⁵⁹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 114

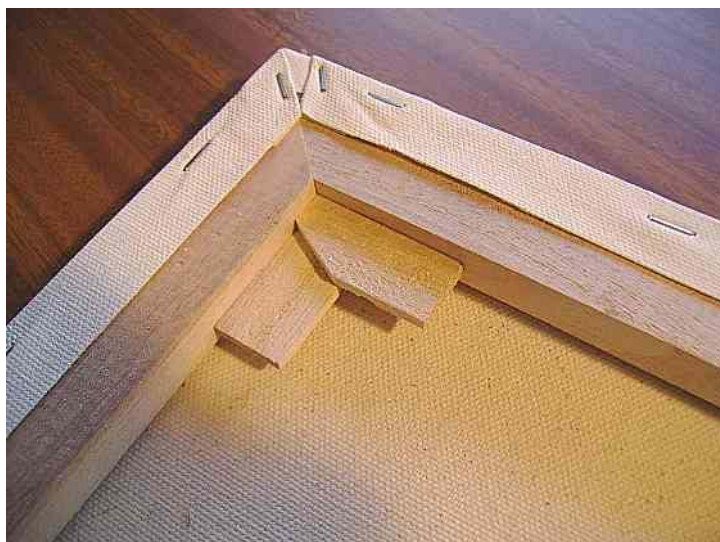


Fig. 32 Esempio di ritensionamento tramite zeppe agli angoli del telaio



Fig. 33 Esempio di ritensionamento tramite tensori metallici agli angoli del telaio

nelle parti più interne del dipinto a sovratensionare le aree angolari³⁶⁰. Questa sua caratteristica può portare a due effetti tanto indesiderati quanto gravi, soprattutto a lungo termine (ovvero dopo numerosi ritensionamenti), ossia in primo luogo un indebolimento della fibra tessile lungo gli angoli e i margini del telaio, fino addirittura alla sua lacerazione, e in secondo luogo, il conseguimento di un tensionamento della tela non uniforme, tesa lungo i bordi e vicino agli angoli ma ancora lenta al centro (e in alcuni casi anche nelle zone mediane dei lati), condizioni che quest'ultime che si riscontrano soprattutto nei confronti di opere di grandi dimensioni.

Presenta gli stessi difetti anche una soluzione alternativa ai sistemi ad incastro lignei, di origine più moderna, quella dei tensori metallici³⁶¹. Questi altro non sono che l'evoluzione delle "zeppa" essendo essenzialmente dei sistemi di espansione angolare basati su delle placchette da fissare al telaio e da un sistema micrometrico centrale, formato da una barretta filettata con relativo dado che a seconda di quanto viene avvitato o svitato aumenta o diminuisce la pressione sulla struttura lignea. I vantaggi di questo sistema sono non solo l'estremo controllo sulla quantità di tensione che viene applicata³⁶², ma anche la possibilità di agire senza applicare alcun tipo di

vibrazione causata, nel sistema all'antica, dalla battitura dei cunei³⁶³.

La fallacità di questi sistemi di tensionamento che possiamo definire "a espansione continua" sta proprio nella loro azione unidirezionale. Essi infatti sono in grado di agire attivamente sulla tela unicamente quando questa è in fase di "rilassamento", mentre quando la tela si contrae, non si

³⁶⁰ Cfr. A. Iaccarino Idelson, *Nuovi metodi d'indagine sul comportamento meccanico dei dipinti su tela. Uno studio sul corretto valore di tensione*, in Atti del Congresso Internazionale sul "Minimo Intervento" organizzato dal CESMAR7, Thiene (VI), 29-30 ottobre 2004, p. 2

³⁶¹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 113

³⁶² Il meccanismo dei tensori infatti permette di procedere gradualmente e con accuratezza nell'applicazione della forza al telaio.

³⁶³ Vedi Scheda prodotto Tensori angolari metallici, redatta da Bresciani S.R.L. in data 31/10/2016



Fig. 34 Schema di telaio elastico secondo il modello di Carità

adattano a questo suo movimento, assumendo un ruolo pressoché identico a quello di un telaio fisso, ovvero di mantenimento costante di quella che è una tensione spesso esagerata³⁶⁴.

Per tali ragioni, forse, in molta produzione pittorica contemporanea, la sfiducia generatasi negli artisti nei confronti di questo tipo di telaio, ha portato ad un disinteresse verso questo tipo di problematiche. Questo è evidente nella presenza, tra le opere della contemporaneità, di molti dipinti applicati a telai fissi, le cui parti sono incollate o inchiodate. Inutile dire che opere che si presentano in condizioni di questo tipo presentano tutta una serie di difficoltà conservative ma non solo: infatti non si potrà ritensionare la tela secondo procedure standard non invasive e d'altro canto anche il semplice trasporto e riallestimento in altra sede del dipinto richiederà accorgimenti particolari (es. il telaio, soprattutto se di grandi dimensioni, dovrà essere tagliato e diviso in più parti che poi verranno rimontate in loco, mentre la tela dovrà essere smontata e arrotolata su un apposito rullo costruito *ad hoc*)³⁶⁵.

Oltre alle problematiche sopraindicate, per quanto riguarda i sistemi tradizionali di ritensionamento, le ricerche hanno dimostrato come ad influire sulla non ottimale efficacia di questi sistemi ci siano ulteriori elementi legati a caratteristiche costruttive del sistema tela-telaio. Infatti le diverse proprietà fisiche, in particolare la risposta alle variazioni termoigrometriche, tra le fibre cellulosiche della tela e lignee del telaio impediscono di assecondare quei movimenti costanti di contrazione e espansione di trama e ordito nel materiale tessile dovute alle condizioni microclimatiche dell'ambiente³⁶⁶.

Tenendo in considerazione tutti questi elementi una prima risposta, volta ad annullare quelle che erano le eccessive tensioni angolari nei dipinti, giunse dal restauratore e storico dell'arte Roberto Carità³⁶⁷ che in collaborazione con Paolo Mora e Giovanni Urbani, sviluppò un sistema che prevedeva la sostituzione dei telai originali con altri dai bordi arrotondati, sui quali la tela veniva applicata e lasciata libera di scorrere ma tenuta in tensione da un sistema di molle posto sul retro³⁶⁸.

L'espediente ideato da Carità aveva però lo svantaggio di perdere i telai originali essendo essenzialmente inadatti alla sua applicabilità. Per tale motivo, partendo dalla sua ricerca, si sono studiati nuovi metodi che permettessero di salvaguardare le strutture autentiche, spesso portatrici anch'esse di memorie storiche e documentarie dell'artista e dei suoi processi³⁶⁹. Tra questi emerge quello di Antonio Iaccarino Idelson il cui contributo consta nell'aver utilizzato la separazione tra le funzioni di

³⁶⁴ Cfr. A. Iaccarino Idelson, *Nuovi metodi d'indagine sul comportamento meccanico dei dipinti su tela. Uno studio sul corretto valore di tensione*, in Atti del Congresso Internazionale sul "Minimo Intervento" organizzato dal CESMAR7, Thiene (VI), 29-30 ottobre 2004, p. 2

³⁶⁵ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, pp. 112-113

³⁶⁶ Ivi, p. 113

³⁶⁷ Vedi R. Carità, *Il restauro dei dipinti caravaggeschi della cattedrale, della Valletta a Malta*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", No. 29, 1957

³⁶⁸ Cfr. A. Iaccarino Idelson, 2004, p. 2

³⁶⁹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 113

tensionamento e sostegno per conservare i telai originali³⁷⁰. Con il suo metodo il telaio originale viene mantenuto e “rifunzionalizzato”, in quanto si trova ad assolvere alla sola funzione di supporto e riferimento spaziale. Il tensionamento, invece, è affidato ad un sistema elastico, analogo a quello di Carità, è costruito con molle molto cedevoli (ovvero con ridotta forza elastica) affinché la forza applicata alla tela sia costante, forte quanto basta per tenerla in tensione ma non troppo forti da impedirle di muoversi in seguito alle variazioni termoigrometriche. Ad oggi questo sistema ha avuto un’ulteriore evoluzione grazie alla società Equilibrate s.r.l. (fondata da Antonio Iaccarino Idelson e Carlo Serino nel 2002) che lo ha perfezionato spostando le molle nello spazio della fascia del telaio o in un telaio interno di supporto³⁷¹. Questo sistema³⁷², nella pratica consiste nel consolidare il telaio originale e apportarvi delle piccole



Fig. 35 Listelli di legno con spigoli arrotondati e ricoperti di teflon montati sul telaio originale

modifiche. Innanzitutto apporre in corrispondenza dei margini del perimetro dei listelli a sezione rettangolare che presentano un lato con i due spigoli arrotondati e rivestito di teflon (un tessuto di 0.125 mm di spessore in fibra di vetro imbevuto di PTFE). Quest’aggiunta ha molteplici funzioni: in primo luogo quella di dare al dipinto un perimetro regolare (laddove il telaio originale non lo offra più per varie ragioni), poi quella allontanare la tela dal telaio originale evitando essenzialmente l’interrelazione tra i due, e infine quella di creare una superficie a bassissima aderenza lungo la quale la tela possa scorrere

senza impedimenti. Sul retro del telaio, all’interno del suo spessore, sono fissati, i meccanismi artefici del tensionamento. Essi si compongono di un tondino forato utile a regolare il perno filettato che mette in tensione la molla, la molla, realizzata in acciaio armonico (e dotata quindi di una proporzionalità di allungamento conosciuta e misurabile³⁷³), e infine un altro perno dotato di una piccola carrucola che consente la deviazione del cavetto in acciaio che trasmette la tensione della molla al punto della tela a cui è fissato³⁷⁴. Tali dispositivi sono distanziati di 20 cm l’uno dall’altro

³⁷⁰ Vedi A. Iaccarino Idelson, *Dipinti su tela, una proposta per conservare i telai originali*, in “Materiali e Strutture”, Edizioni Quasar, anno VI, No. 2, 1996

³⁷¹ Cfr. A. Iaccarino Idelson, *Nuovi metodi d’indagine sul comportamento meccanico dei dipinti su tela. Uno studio sul corretto valore di tensione*, in Atti del Congresso Internazionale sul “Minimo Intervento” organizzato dal CESMAR7, Thiene (VI), 29-30 ottobre 2004, p. 4

³⁷² Per una trattazione più approfondita vedi C. Serino, M. Serino, *Un nuovo telaio elastico per dipinti su tela*, in “Kermes”, No. 45, 2002, pp. 48-54

³⁷³ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l’arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, pp. 113-114

³⁷⁴ Cfr. https://mnemosyne.it/blog/i_progetti/giuseppe-peroni-tensionamento-elastico/

così da ottenere una tensione omogenea su tutta la tela potendo adeguarne la tensione a seconda delle necessità e dimensioni³⁷⁵.



Fig. 36 Tensori a molla montati sul telaio originale

Un'altra questione, a lungo dibattuta, e di grande importanza soprattutto quando ci si pone in progetto di applicare sistemi di ritensionamento ad alto controllo come quello sopraindicato, è quella del grado di tensione a cui sottoporre un dipinto montato su telaio. Le ricerche più aggiornate³⁷⁶ hanno portato alla consapevolezza che la soluzione migliore in assoluto sia quella di apportare la tensione minima utile a recuperare la planarità del dipinto. Di conseguenza in ogni caso, anche laddove ci si trovi di fronte ma tecniche di tensionamento più tradizionali (es. zeppe), è da evitare categoricamente la pratica del sovratensionamento applicato in via preventiva³⁷⁷.

Un'altra tipologia di intervento legato alla tensione delle tele e più propriamente legato all'ambito del restauro dal momento che comporta un'azione di tipo più "invasivo" sul dipinto consiste nella rimozione dei chiodi e dei supporti che fissano la tela al telaio e dopo una ritensione della prima sul secondo grazie ad appositi strumenti (simili a pinze a tenaglie piatte) e il suo rifissaggio con i chiodi originali o, laddove usurati, da sostituire con nuovi. Questo tipo di operazione però mette sotto forte stress il materiale tessile, infatti, qualora questo sia molto fragile o usurato, la procedura più indicata

³⁷⁵Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 114

³⁷⁶ Vedi le ricerche di Roberto Carità all'Istituto Centrale del Restauro, con i risultati pubblicati sul No. 19 del "Bollettino dell'ICR", 1995 e nel No. 29 del 1957. Sono da segnalare poi le proposte di Franco Del Zotto per lo studio sul tensionamento dei dipinti: F. Del Zotto, *Tensionamento dei dipinti su tela: contributo per una ricerca metodologica applicata*, in "Kermes", No. 9, 1990; Id., *Telai e dipinti su tela e Equilibrio delle tensioni e proposte*, in "Progetto di Restauro", 25, 2003, pp. 3-10 e pp. 24-46. Infine, le ricerche di Antonio Iaccarino Idelson: A. Iaccarino Idelson, *Dipinti su tela, una proposta per conservare i telai originali*, in "Materiali e Strutture", VI, 2, 1996; A. Iaccarino Idelson, S. Balderi, D. Frati, C. Serino, *Un intervento innovativo per dipinti su tela con telaio concavo, riflessioni sull'uso della tensione*, Atti del Congresso dell'IG IIC (Torino, giugno 2003), Torino, 2003, pp. 422-433

³⁷⁷ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 115

è quella di applicare strisce di tela nuova e resistente lungo il perimetro della tela e tensionando e inchiodando al telaio questa nuova superficie.

La Reintegrazione pittorica

La reintegrazione pittorica è un settore del restauro assai delicato quando si trattano opere contemporanee; infatti ancor più che per le opere “antiche” e storicizzate, essa deve dipendere strettamente da un’attenta analisi di quella che era l’intenzionalità dell’artista nella messa in opera dei materiali e di quella che era la poetica che ne guidava il lavoro, da un’indagine sulla storia conservativa del dipinto e sulle caratteristiche materiali dello stesso, così da giungere ad un quadro generale che permetta al restauratore di comprendere, se e quanto, poter agire sull’opera e modificare l’aspetto che ha assunto col tempo. Quando ci si approccia ad un intervento di ritocco pittorico ci si trova di fronte ad un’opera incompleta e/o lacunosa e, tendenzialmente non si potrebbe fare a meno di basare il restauro su quelle che sono le caratteristiche visive (es. colori, sfumature, ecc.) che l’opera ha assunto nel tempo (previa pulitura). Nel caso dell’arte contemporanea, però, si aprono anche altre possibilità: infatti il restauratore può confrontarsi con tutta una serie di fonti documentarie (progetti, fotografie, video, ecc.) che attestano quale era effettivamente l’aspetto del dipinto al momento della sua realizzazione. Sulla base di tali informazioni si può poi procedere all’ipotesi di un percorso reintegrativo che vada a ripristinare l’opera nel suo aspetto originale, approfondendo e rafforzando tale progetto con la raccolta di tutte le informazioni preventive necessarie, compresa l’opinione dell’artista, se vivente, o dei suoi eredi, collaboratori o della fondazione a lui intestata (se esistente), qualora invece sia deceduto, ma anche un confronto del dipinto preso in analisi con altri dello stesso periodo e realizzati con la stessa tecnica. In alcune circostanze particolari, come nel caso in cui l’opera sotto intervento sia fondamentale alla comprensione della ricerca artistica del suo autore o sia un *unicum* o comunque una produzione in pochissimi esemplari, si può giungere alla decisione di operare una vera e propria ricostruzione di parti dell’opera³⁷⁸ o della sua interezza³⁷⁹.

Trattamento delle lacune e abrasioni

Quando si parla di ritocco pittorico nel restauro si deve considerare che questo segue sempre una condizione di degrado della superficie del dipinto ed in particolare viene progettato laddove siano presenti lacune e abrasioni della pellicola pittorica. Si rivela dunque necessario, prima di approfondire quelle che sono le effettive tecniche di ritocco, quali sono le caratteristiche di questa tipologia di danni e il trattamento che devono subire per poter ospitare poi una reintegrazione pittorica. La necessità di intervenire su queste tipologie di danni è essenzialmente legata a quella che è la percezione dell’opera da parte dell’osservatore. Infatti lacune e abrasioni vanno ad interrompere la normale fruizione del dipinto e possono essere percepite in maniera differente ed avere dunque un impatto che varia a seconda della loro collocazione, del colore, della dimensione e della forma. Ad esempio lacune dalle forme regolari risaltano maggiormente rispetto a quelle dalla forma irregolare e con i bordi frastagliati, lacune di piccole dimensioni sebbene in maggior quantità disturbano meno lo sguardo rispetto a poche ma di grandi dimensioni, ecc. Le casistiche possono essere molto varie³⁸⁰ e

³⁷⁸ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l’arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 136

³⁷⁹ Quest’ultima casistica è assai rara e si confà unicamente a quelle opere che non trovano la loro “originalità” nel materiale che le costituisce ma nell’idea, nel progetto che vi sta dietro. In molti di questi casi è proprio l’autore stesso a dare il benestare ad operazioni di questo genere.

³⁸⁰ Vedi sui meccanismi coinvolti nella percezione delle lacune e delle reintegrazioni pittoriche M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1956; S. Woodford, *Imparare a guardare*, Leonardo, Milano,

rientrano in quella che è la Gestalt, ovvero la psicologia della forma, che applicata a tale ambito ci spiega come le lacune, provocando una perdita di informazioni nella lettura dell'opera, creino uno squilibrio generale nel dipinto e riescano a trattenere l'attenzione dell'osservatore annullando quello che c'è intorno a loro³⁸¹.

Le lacune e le abrasioni, all'atto pratico, sono fenomeni di degrado fisico della materia originale dell'opera, in particolare della pellicola pittorica e si possono categorizzare in base alla loro gravità:

- Abrasione della vernice esterna
- Sfogliatura della pellicola pittorica
- Lacuna che mette in luce la preparazione
- Caduta che aumenta l'esposizione degli strati preparatori (in alcuni casi si arriva addirittura al supporto)

Per porre rimedio alle lacune si procede con delle operazioni di stuccatura³⁸². Da un punto di vista metodologico queste devono essere sempre realizzate "a livello"³⁸³, ovvero riempiendo la lacuna livellandola alla superficie del dipinto, così da evitare un futuro accumulo di polveri o simili che potrebbero poi interferire con una corretta percezione dell'opera³⁸⁴. Sotto il profilo tecnico-materiale, invece, sono preferibili a tale scopo impasti di colla e gesso (materiali a tale scopo ben sperimentati), con ridotte quantità di colla per facilitarne la rimozione in caso di necessità, ed evitando di aggiungervi altri leganti, come ad esempio gli oli, che seppur da un lato consentano di ottenere stucchi più compatti e facilmente levigabili, dall'altro favoriscono, nel tempo, l'alterazione del colore della stuccatura prima e del ritocco poi. Qualora si voglia ottenere, in caso di necessità, una superficie più levigata e lucida si può aggiungere all'impasto del caolino e poi procedere con una leggera verniciatura prima del ritocco pittorico³⁸⁵.

È interessante, prima di procedere con la disamina delle principali tecniche di ritocco, indicare come negli ultimi tempi lo sviluppo delle tecnologie ha fornito ai restauratori un altro importante mezzo per la reintegrazione pittorica: infatti, grazie a tecniche virtuali, si possono studiare varie possibilità di intervento, senza operare direttamente sull'originale, e si può visionare preventivamente quelli che sarebbero gli effetti ottenibili con l'una o l'altra tecnica³⁸⁶. Le tecnologie visive non si limitano solo ad adiuvarne i tecnici del restauro ma possono essere adottate anche per cercare di limitare una reintegrazione smodata in opere che si presentano particolarmente lacunose. Questo tipo di approccio vorrebbe dunque l'opera restaurata e riportata ad un ottimale livello di fruibilità visiva con una interpretazione ricostruttiva "fuori opera" e messa a disposizione del pubblico grazie ai suddetti media virtuali, lasciando dunque l'originale lacunoso e permettendo all'osservatore di attuare autonomamente un confronto, senza essere obbligato a sforzarsi per riconoscere le parti originali e quelle frutto di restauro all'interno dell'opera³⁸⁷.

1989; J. Berger, *Ways of Seeing*, Penguin, London, 1995; J. Itten, *L'arte del colore* (ed. ridotta), Il Saggiatore, Milano, 1998; M. Acton, *Learning to Look at Paintings*, Poutledge, London, 2011)

³⁸¹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 142

³⁸² Ivi, pp. 143-144

³⁸³ Le stuccature "sottolivello" invece sono di norma riservate agli interventi di reintegrazione del supporto.

³⁸⁴ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, pp.138-139

³⁸⁵ Ivi, pp. 138 e 144

³⁸⁶ Ivi, p. 140

³⁸⁷ Ivi, pp. 141-142

Tecnica del Tratteggio

Teorizzato negli anni '40 da Cesare Brandi³⁸⁸, il ritocco pittorico a tratteggio, o a “rigatino” come viene talvolta detto, è una tecnica che affonda le sue radici nei principi del Divisionismo e che divenne diffusissima nella scuola del restauro romana. Infatti le indicazioni tecniche per la sua adozione vennero descritte accuratamente dalle restauratrici Paola e Laura Mora³⁸⁹ dell'Istituto centrale per il restauro di Roma. Secondo tali indicazioni i segni, tutti ugualmente carichi di colore, devono essere di circa un cm di lunghezza e deve essere rigorosamente verticale per tutta l'estensione della lacuna. Dopo la stuccatura si parte con pennellate distanziate tra di loro dello spessore delle pennellate stesse, dopodiché si andranno a riempire questi spazi con pennellate di colore diverso, poi si procederà con segni man mano ravvicinati fino ad essere tra loro sovrapposti. Sono proprio queste ultime due categorie di pennellate, date a trasparenza o in velatura a definire l'intensità finale della campitura. I colori devono essere il più puri possibile e si predilige dunque una tavolozza limitata ma priva di troppe mescolanze, dal momento che si era riscontrato che i colori mescolati portano a rapide variazioni cromatiche. Per tale tecnica, adatta in linea teorica ad opere in ogni tipo di materiale, vengono adoperati principalmente gli acquerelli e i colori a vernice, particolarmente adatti non solo per la loro reversibilità, ma anche per la loro trasparenza³⁹⁰.



Fig. 37 Esempio di reintegrazione pittorica a rigatino o tratteggio

³⁸⁸ Vedi Cesare Brandi, *In situ. La Toscana 1946-1979: restauri, interventi, ricordi*, a cura di Paolo Antinucci, Viterbo, 1996

³⁸⁹ Vedi Paola Mora, Laura Mora, Paul Philippot, *La Conservazione delle pitture murali*, Editrice Compositori, Bologna, 1999

³⁹⁰ Cfr. Oscar Chiantore, Antonio Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 144

Tecnica della Selezione cromatica

Nata agli inizi degli anni '70, la reintegrazione pittorica a selezione cromatica venne teorizzata da Umberto Baldini³⁹¹, mentre le indicazioni per la sua applicazione sono state redatte, in maniera prettamente tecnica, da Ornella Casazza³⁹². Diffusa principalmente presso la scuola di restauro di area toscana, questa tecnica si basa sull'analisi del colore ed in particolare sull'osservazione selettiva del dipinto e delle campiture di colore in esso contenute. Così come la tecnica a tratteggio, i fondamenti della selezione cromatica sono la linea e l'uso di colori puri, per lo più acquerelli e vernici. A distinguere le due tecniche è la modalità applicativa: nella seconda, infatti, i tratti non sono solo e unicamente verticali ma vengono realizzati seguendo il *ductus* della pennellata o dell'intaglio che devono andare a reintegrare. I segni devono essere realizzati in maniera nitida e con il pennello carico di colore e questo perché qualora il colore fosse troppo liquido o diluito le pennellate andrebbero a fondersi portando ad ottenere una tonalità piatta, sorda ed opaca. Oltre a questi accorgimenti la brillantezza della Selezione è dovuta all'esaltazione reciproca dei colori primari e secondari accostati direttamente sulla stuccatura e usati per lo più puri, senza troppe mescolanze così da evitare di smorzarne la carica cromatica³⁹³ e prediligendo, al nero e al bianco che smorzano i colori, rispettivamente per schiarire e scurire un colore, l'accostargli il giallo e il viola. Al contempo la dimensione dei segni non deve nemmeno essere troppo minuta per evitare che la reintegrazione si mimetizzi troppo tra il colore originale e che dunque perdi quella vibrazione cromatica tipica di questa tecnica. Il ritocco procede con tali indicazioni fino a tre/quattro passaggi fintanto che l'insieme di questi tratti non viene più percepito come una somma di singole parti ma come una singola unità vibrante³⁹⁴.



Fig. 38 Esempio di reintegrazione pittorica a selezione cromatica

³⁹¹ Vedi U. Baldini, *Teoria del restauro e unità metodologica*, Nardini Editore, Firenze, 1978-1981

³⁹² Vedi O. Casazza, *Il Restauro pittorico nelle unità di metodologia*, Nardini Editore, Firenze, 1992

³⁹³ I colori se mescolati infatti tendono a desaturarsi assumono tonalità grigio-biancaste con l'invecchiamento.

³⁹⁴ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, pp. 146-147

Tecnica del Puntinato

Tecnica alternativa al rigatino e alla selezione cromatica, la tecnica di reintegrazione pittorica a puntinato nasce anch'essa negli anni '70 ma a differenza delle due precedenti non presenta una formulazione teorica precisa. Ad ogni modo è una soluzione dalle grandi potenzialità che viene sempre più spesso adottata per risolvere casi particolari. In particolare si presta egregiamente laddove si debba lavorare su stesure pittoriche dalle pennellate molto fuse o su pitture realizzate dall'artista picchiettando il pennello sul supporto, ma ancor di più in quei casi che presentano una superficie pittorica o parte della preparazione abrase. Anche in questo caso i colori adottati, nella maggior parte dei casi acquerelli su pellicole particolarmente magre o pigmenti in polvere mescolati con gomma arabica nella restante casistica, devono essere il più puri possibile e i puntini non devono essere né troppo fitti né troppo distanziati tra di loro per evitare di perdere il giusto effetto di vibrazione cromatica³⁹⁵.

Queste tipologie di intervento derivate dal restauro delle opere d'arte antica si dimostrano di difficile applicabilità nei dipinti contemporanei. Se da un lato, infatti, queste potrebbero essere in linea teorica applicate alla produzione degli artisti fino al 900 storico, possibilità che comunque è ancora tutta da confermare mancando una cospicua casistica su cui basarla e convalidarla, dall'altro è assai problematico capire se, e in quali misure, siano applicabili invece a tutta quella produzione pittorica successiva che per tecniche, mezzi e linguaggi, si discosta dalla forma tradizionale di dipinto. Nei restauri di questa tipologia di opere, un ritocco realizzato con una tecnica differenziata (ovvero volta alla propria riconoscibilità), sebbene eseguito minuziosamente e accuratamente, andrebbe comunque in rotta di collisione con quelle che sono le loro caratteristiche espressive e tecniche, risultando dunque concettualmente inconcepibile³⁹⁶.

Per tali ragioni ad oggi in moltissimi casi, quando ci si trova di fronte ad un'opera pittorica contemporanea, l'approccio reintegrativo migliore da perseguire è quello del ritocco mimetico, irriconoscibile ad occhio nudo, se non con specifiche analisi. Il fondamentale principio della riconoscibilità del restauro tradizionale si va così a perdere ma ciò non diminuisce il valore di questo tipo di intervento che va visto e valutato nel contesto di un restauro che si sta sempre più delineando come con regole diverse da quelle redatte per le opere "antiche".

Di norma, quando si procede ad una reintegrazione pittorica, in particolare in maniera mimetica, si dovrebbe rinunciare alla tentazione di utilizzare gli stessi materiali adoperati dall'artista, una possibilità che solo l'arte contemporanea offre, data la vicinanza temporale tra restauratore ed artista. Questa impostazione metodologica deriva non tanto da una questione di carattere etico, ovvero legata ai concetti di riconoscibilità dell'intervento da una parte e di originalità dall'altra (concetto la cui definizione è molto labile per l'arte contemporanea, come abbiamo visto in precedenza), ma da ragioni di carattere strettamente materiale. Infatti una scelta di questo tipo potrebbe portare a risultati non ottimali dal punto di vista estetico sul lungo periodo e questo a causa di alterazioni differenziali tra la zona di colore ritoccato e quella originale che, seppur identici dal punto di vista compositivo, presentano processi di invecchiamento differenti e di conseguenza evidenti, spesso già dopo pochissimo tempo.

Molte volte addirittura accade che il colore originale, conservato con ogni cautela possibile in barattoli chiusi, risulti tanto diverso rispetto a quello in opera da costringere l'operatore ad

³⁹⁵ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 147

³⁹⁶ Cfr. G. Bonsanti, *Proposte per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia – teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 126

aggiungergli altre tonalità per raggiungere un risultato che ne permetta la messa in opera, andando però ad annullare completamente quello che era l'intento originario di questa scelta, ovvero rimanere fedeli ai materiali originali³⁹⁷.

In particolare, parlando dei dipinti ad acrilico, anche per il ritocco è fondamentale individuare i materiali corretti caso per caso, data l'estrema sensibilità della superficie a contatto della quale si va a lavorare.

Se integrare delle lacune si potrà intervenire con materiali solubili in solventi polari come i classici colori a vernice usati nel restauro (es. Maimeri o Gamblin Conservation Colours a base di Laropal A81, una resina urea-aldeide particolarmente stabile). Se invece il ritocco andrà invece a sovrapporsi ad aree di colore originale sorge la necessità di utilizzare colori con leganti solubili con solventi apolari o al limite in acqua³⁹⁸. Banalmente rimanendo su questo fronte, possono risultare adatti materiali classici come tempere o acquerelli³⁹⁹. In particolare questi ultimi sono estremamente adattabili alle più diverse casistiche e necessità dal momento che permettono di raggiungere buoni livelli di mimesi sia di materiali opachi che lucidi, rimanendo stabili nel tempo se realizzati con pigmenti non alterabili alla luce e mantenendo sempre un'elevata reversibilità⁴⁰⁰. Attualmente per quanto riguarda i materiali da ritocco, oltre a quelli derivanti dalla tradizione come i suddetti, la sperimentazione e le proposte sviluppatasi negli ultimi anni sono molteplici: tra queste troviamo i colori a base dei polimeri Aquazol⁴⁰¹, ma anche a base di altri leganti reversibili come il funori⁴⁰² e non solo. La ricerca in questo ambito è assai florida ed è la perfetta esemplificazione di una crescente consapevolezza riguardo l'utilità di avere a disposizione colori per il restauro a base di vari leganti, con caratteristiche differenti tra loro, dal momento che l'arte contemporanea, nelle sue infinite sfaccettature ed esperienze, continuerà a richiedere ed imporrà la preparazione di colori da ritocco mirati caso per caso, soprattutto per situazioni che non permettono l'utilizzo di colori classici come ad esempio i sempre nuovi prodotti che sono e verranno messi a disposizione dall'industria chimica (es. colori fluorescenti, metallizzati, micacei, opalescenti, ecc.)⁴⁰³.

Le Verniciature

Il restauro contemporaneo ha rivalutato notevolmente la funzione delle vernici e la sperimentazione scientifica si è impegnata nella ricerca e sintesi di prodotti durevoli che potessero competere, se non addirittura offrire prestazioni migliori, di quelle tradizionali che, essendo realizzate principalmente con materiali di origine naturale, sono soggette a notevoli alterazioni, soprattutto in seguito all'esposizione alla luce, rendendo necessaria, di conseguenza, se non si vuole fruire il dipinto in maniera alterata, la loro periodica rimozione e sostituzione⁴⁰⁴.

³⁹⁷ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 138

³⁹⁸ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 110

³⁹⁹ Ad esempio, sempre per rimanere vicini all'ambito di indagine di questa trattazione, un acrilico di Claudio Olivieri (*Magnum*, datato 1972), venne restaurato con l'uso di acquerelli e pastelli acquerellabili per il ritocco pittorico.

⁴⁰⁰ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 138

⁴⁰¹ Vedi V. Ubaldi, R. Bestetti, R. Franchi, E. Grifoni, P. P. Lottici, F. Modugno, R. C. Wolbers, D. De Luca, *The use of Aquazol® 500 as a binder for retouching colours: analytical investigation and experiments*, 4th International Meeting on retouching of Cultural Heritage, RECH 4, Split, 2017

⁴⁰² Polisaccaride estratto dalle alghe rosse del genere *Gloiopeltis*, usato come blando adesivo e consolidante per dipinti.

⁴⁰³ Cfr. L. Borgioli, 2020, p. 111

⁴⁰⁴ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 153

La facile rimovibilità delle vernici è dunque una caratteristica indispensabile ai fini del restauro ma che, molto spesso non ha trovato riscontro nella realtà dei fatti. Infatti soprattutto quando ci si confronta con la pittura contemporanea e le vernici applicate da artisti o non addetti al restauro, la varietà di miscele e contaminazioni di materiali diversi porta ad un'ampia casistica⁴⁰⁵ e molto spesso a condizioni di resistenza ai solventi.

Nel restauro dei dipinti contemporanei la conoscenza precisa di quello che era il pensiero dell'artista e le sue volontà in merito alla verniciatura delle sue opere è fondamentale. Infatti, soprattutto nella contemporaneità più vicina a noi, è da tenere in considerazione che i possibili approcci da parte di un pittore a questa tematica possano essere i più vari e diversi tra loro: ci si può trovare di fronte ad opere verniciate secondo il metodo "tradizionale", opere completamente prive di verniciatura, opere che presentano solo alcune parti verniciate così da farle emergere in mezzo all'opacità della restante superficie pittorica, inoltre, qualora la verniciatura sia presente è indispensabile sapere se, e secondo quali principi, questa avesse nelle intenzioni dell'autore un ruolo estetico (es. verniciatura volta unicamente al miglioramento delle proprietà ottiche della superficie pittorica o volta alla modificazione della stessa⁴⁰⁶).

È importante sottolineare come, nei casi in cui la stesura pittorica sia nata originariamente come priva di verniciatura, tale caratteristica andrebbe rispettata anche nei casi in cui una sua applicazione gioverebbe al dipinto in termini di protezione nei confronti della luce (UV in particolare) e dei depositi di particolato atmosferico, prediligendo piuttosto la loro protezione con un vetro, anche se pure tale soluzione risulta essere metodologicamente incorretta dal momento che pure il vetro va a modificare quella che è la percezione dell'opera⁴⁰⁷. La scelta di lasciare un'opera sverniciata è rafforzata dall'esempio che offrono molte opere contemporanee che sebbene non li richiedessero, sono state sottoposte ad interventi di questo tipo per le più varie motivazioni. Le condizioni in cui queste opere si ritrovano sono assai complesse e delicate da trattare, soprattutto laddove i materiali costitutivi della pellicola pittorica erano particolarmente magri, privi di legante o porosi. In tali circostanze infatti le vernici vengono assorbite in profondità rendendosi estremamente difficili da rimuovere⁴⁰⁸.

La verniciatura in ambito di restauro si pone come un argomento particolarmente complicato quando ci si confronta con le pitture ad acrilico data la loro particolare sensibilità. Questo è un problema che venne già riscontrato nel 1991 dalla restauratrice Carol Stingari che affermò: "ad oggi non c'è una semplice soluzione per una vernice reversibile da applicare su dipinti acrilici"⁴⁰⁹; e tutt'ora tale affermazione rimane vera. La sensibilità ai solventi infatti porta a escludere quasi la totalità delle vernici in commercio. Questo perché esse contengono in parti più o meno consistenti, solventi polari, essendo questi alla base di resine naturali come la dammar e la mastice, o sintetiche come le acriliche o le ura-aldeide, tutte insolubili nei soli idrocarburi alifatici. Le uniche soluzioni che risultano accettabili, sebbene non ideali, per la verniciatura di un acrilico sono solo alcune vernici a base di resina alifatica Regalrez 1094⁴¹⁰, vernici in uso dagli anni '90 per

⁴⁰⁵ Si passa da resine naturali disciolte in solventi e oli siccativi a cere, gomme, e dopo la prima guerra mondiale a prodotti cellulosici, fino ad arrivare alle resine viniliche e acriliche introdotte negli anni '60.

⁴⁰⁶ Per modificazione delle proprietà ottiche della pellicola pittorica qui intendo indicare quei processi di pigmentazione delle vernici volti ad applicare un'alterazione tonale alla pittura sottostante. Questa pratica, diffusa in antico e nell'800 non sembra essere frequente invece durante il 900.

⁴⁰⁷ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 153

⁴⁰⁸ Ivi, p. 150

⁴⁰⁹ Tale affermazione venne pronunciata durante il Simposio "Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials" tenutosi a Ottawa (Canada) dal 15 al 19 settembre 1991.

⁴¹⁰ Regal Varnish Gloss e Matt, introdotte sul mercato europeo da C.T.S. nel 2005.

le loro proprietà di reversibilità e non-ingiallimento, e che risultano formulate interamente con idrocarburi alifatici come l'essenza di petrolio e la ligroina e facilmente rimovibili con essi⁴¹¹.

Non esistono invece vernici all'acqua sufficientemente testate, dato che quelle presenti sul mercato delle belle arti sono semplicemente delle dispersioni acriliche di cui però non si ha alcuna informazione sul tipo di acrilico utilizzato. L'applicazione di tali vernici, senza previa testazione, potrebbe compromettere ogni futuro tentativo di rimozione essendo estremamente complesso se non impossibile distinguere l'acrilico della vernice dall'acrilico del film originale e, laddove si riuscisse, andare ad agire miratamente sul primo senza intaccare il secondo⁴¹².

Manutenzione e Conservazione preventiva

È vero che il confrontarsi delle pratiche manutentive con una produzione artistica, come quella contemporanea, che mette in opera tutta una serie di materiali destinati a deperire o che comunque considerano il degrado parte integrante dell'intenzionalità artistica, ha generato in un primo momento un fenomeno di riduzione e abbandono di queste, essendo essenzialmente sminuite e considerate non necessarie⁴¹³. In realtà, anche laddove ci si trovi di fronte ad opere come quelle suddette, la manutenzione ha un ruolo fondamentale, utile a prolungare il tempo-vita di un'opera senza necessariamente negarne la deperibilità, o ancora salvaguardarne la trasmissione al futuro secondo però le modalità volute dall'artista. Essa semplicemente devia da quelle che sono state per molto tempo le modalità diffuse e assodate di manutenzione e conservazione e richiede che si eviti di seguire alla cieca le prassi consolidate per le opere "tradizionali". Il ricercare il giusto approccio, anche in tale ambito, "caso per caso" si delinea come un vero e proprio imperativo perché ci si trova ad agire spesso su infinite tipologie di materiali eterogenei che vanno trattati ognuno in maniera specifica e d'altro canto ci si deve confrontare con l'impossibilità di impostare in maniera generica e standardizzata delle prassi operative essendo ogni caso diverso, con danni e problematiche variabili e imprevedibili nel loro insorgere e svilupparsi⁴¹⁴.

Seguendo le nuove tendenze e impostazioni metodologiche del restauro, si dovrebbe cercare di perseguire in ogni modo il principio del "minimo intervento", ovvero il ridurre al numero e più limitato possibile, gli interventi di restauro vero e proprio sull'opera, sempre e comunque delicati ed intrusivi. La chiave che permette di mantenere questa linea di azione è il focalizzare l'attenzione e l'impegno dei tecnici in quelli che sono i campi della manutenzione e corretta conservazione dell'opera.

Considerati dunque parte ed in linea con la manutenzione preventiva data la loro impostazione metodologica e livello di intrusività, sebbene risultino essere degli interventi di restauro veri e propri sebbene di portata limitata, gli "interventi minimi" non sono procedure propriamente codificate, ma seguono un'impostazione metodologica volta a "toccare" il meno possibile l'opera, ma facendo il possibile per prolungarne il tempo-vita. Ad oggi questa è la tipologia di intervento verso cui si orientano in maggior numero i restauratori e i vari laboratori, sia in Italia che all'estero. La grande fortuna riscontrata dagli "interventi minimi" sta proprio nel basso rischio che questi comportano per l'opera, perché se minimo è l'intervento minimo sarà anche l'impatto che questo avrà sull'opera, inoltre, proprio per la suddetta impostazione, tendenzialmente sono operazioni non definitive, che

⁴¹¹ Cfr. L. Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020, p. 112

⁴¹² Ivi, p. 113

⁴¹³ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 185

⁴¹⁴ Ivi, p. 184

possono essere sia effettivamente risolutivi per un problema oppure essere solamente dei palliativi che rinviando l'intervento approfondito sul danno ad un futuro dove, per l'affinamento delle tecniche o delle conoscenze, avrà mezzi più efficaci per curare l'opera⁴¹⁵.

Data l'estrema importanza di che queste pratiche hanno assunto nella gestione delle opere d'arte si è strutturata quella che viene definita la "conservazione programmata", un bacino nel quale rientrano tutta una serie di operazioni come: l'elaborazione, messa in opera e controllo di tutte le attività di monitoraggio, le verifiche relative all'opera artistica, agli ambienti dove questa viene conservata o esposta, e le condizioni in cui questo avviene, la gestione della movimentazione dei dipinti e la cura delle modalità del loro trasporto, e si occupa del costante aggiornamento delle schede tecniche che riportano le condizioni conservative e lo storico degli interventi a cui il dipinto è stato sottoposto⁴¹⁶.

In linea utopica, la conservazione andrebbe attivata già dal momento di conclusione dell'opera, poiché è da quel momento che i processi di invecchiamento e degrado dei materiali iniziano, ma essendo pressoché impossibile, l'opzione migliore sarebbe quella di cominciarla non appena il dipinto passa dalle mani dell'artista a quelle di un compratore o nuovo proprietario. Tra le operazioni più importanti, anche in vista di un futuro trattamento corretto dell'opera, sarebbe la creazione, fin da subito, di una scheda con una raccolta di dati fondamentali raccolti con indagini strumentali, anche molto semplici, e documentazione grafica e fotografica, quest'ultima particolarmente importante e utile per i dipinti tramandando i colori originali, che poi sono quelli che subiscono più alterazioni nel tempo⁴¹⁷.

Uno dei cardini della conservazione preventiva è il costante e cadenzato monitoraggio delle opere. Questo infatti permette di identificare tempestivamente le alterazioni che potrebbero avere a lungo termine effetti negativi o i principi di un degrado che andrebbe a peggiorare notevolmente se non interrotto subito⁴¹⁸, e di intervenire isolando l'opera dalle altre con cui è esposta o conservata appena presenta un fenomeno di deterioramento ancor prima di risalirne alla causa⁴¹⁹. Le routine di controllo più diffuse comprendono operazioni come la revisione delle superfici, con la rimozione delle sedimentazioni, se presenti, di particolato atmosferico, o ancora con la cancellazione di segni di varia natura dovuta a maneggiamenti incauti del dipinto, il ritensionamento della tela e la disinfestazione di telai e supporti⁴²⁰. Di stampo simile sono anche gli interventi legati all'incorniciatura dei dipinti: è fondamentale per la conservazione dell'opera quanto per una sua buona esposizione che le cornici e i passepartout siano idonee al loro compito. Per tale motivo spesso si procede al loro restauro, alla loro pulitura e riallineamento o, in casi di degrado estremo, alla loro sostituzione con altre costruite ex-novo. Quest'ultima è una possibilità che però si dovrebbe cercare di limitare il più possibile dal momento che le cornici, così come i telai, sono spesso portatori di storicità e fungono da documenti, ancor più se questi sono stati pensati o scelti ad hoc dall'artista stesso⁴²¹.

⁴¹⁵ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 190

⁴¹⁶ Ivi, p. 184

⁴¹⁷ Ivi, p. 190

⁴¹⁸ Cfr. E. Pagliani, *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia - teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 43

⁴¹⁹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 188

⁴²⁰ Cfr. E. Pagliani, 2013, pp. 43-44

⁴²¹ Cfr. R. Maggio Serra, *Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. Restauri e collezioni contemporanee*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia - teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 70

Tra i compiti fondamentali della conservazione preventiva vi è la gestione dei trasporti⁴²², un compito di grande rilevanza dal momento che è proprio durante la loro movimentazione e maneggiamento che le opere subiscono danni più di frequente. Per tale ragione è bene seguire tutta una serie di accortezze volte a limitare i rischi durante operazioni così delicate. Innanzitutto, gli operatori devono sempre utilizzare i guanti durante il maneggiamento delle opere per evitare di lasciare tracce e patine di grasso cutaneo⁴²³, ma le attenzioni vanno rivolte anche agli strumenti usati durante gli spostamenti oltre che alle modalità con cui vengono eseguiti. Anche per gli imballaggi è importante la scelta dei materiali, perché a nulla serve conservare bene un'opera e trattarla con riguardo durante i trasporti se poi i materiali, volti a proteggerla da urti e contatti vari, si rivelano invece essere dannosi. Per tale motivo è bene scegliere sempre carte o tessuti non acidi e materiali plastici da imballaggio privi di additivi, andando poi ulteriormente a verificarne la compatibilità con i materiali del dipinto. Allo stesso modo è bene evitare che all'interno di un medesimo trasporto manufatti diversi si tocchino, sia per escludere la possibilità che gli attriti possano rovinare le superfici, ma anche per prevenire qualsivoglia tipo di interazione a livello chimico⁴²⁴. Ci sono casi in cui però, anche con tutti gli accorgimenti possibili, il trasporto si rivela essere un rischio troppo elevato per l'integrità dell'opera. È il caso di dipinti già danneggiate in passato o sul cui degrado si è intervenuti ad uno stadio troppo avanzato. Per queste opere così come per i grandi capolavori dunque la prassi più diffusa è quella di non concedere prestiti in nessuna occasione così da evitare di creare precedenti e dunque essere poi sottoposti ad uno sconfinato numero di richieste⁴²⁵.

Scendendo poi nel particolare, quando si tratta di materiali polimerici, bisogna tener presente che il loro degrado inizia molto presto⁴²⁶, anche a distanza di poco tempo dalla loro messa in opera, e di conseguenza è bene iniziarne l'accurato monitoraggio appena dipinti, realizzati con questa classe di materiali, entra nella collezione. Per limitarne il deperimento son state stilate alcune linee guida, per lo più niente di particolare, ma che ben si adattano alle caratteristiche di questi materiali. Le opere van tenute al riparo dalla luce diretta del sole e collocati in ambienti con tassi di umidità ridotti (ambienti secchi), con basse temperature e con impianti di ventilazione e filtraggio che permettano il ricambio d'aria e l'assenza di polveri o particolato in sospensione. Ad esempio è da escludere il conservarle all'interno di vetrine o bacheche chiuse, perché i prodotti polimerici possono in alcuni casi rilasciare nel tempo dei vapori acidi che se accumulati in quantità eccessive all'interno del contenitore attaccano a loro volta l'opera. Diverso effetto può avere invece il collocarle all'interno vetrine o altri contenitori sigillati e portati all'interno in condizioni di anossia. L'assenza di ossigeno si è rivelata infatti un fattore positivo per la conservazione di molti materiali polimerici ma è una condizione fragile da mantenere e richiede una continua verifica della tenuta ermetica dei contenitori, sia dell'efficacia dei materiali preposti ad assorbire l'ossigeno che vanno comunque poi ciclicamente sostituiti⁴²⁷.

⁴²² Per maggiori informazioni sulle linee guide e le raccomandazioni per il trasporto di opere d'arte si veda M. F.

Mecklenburg (a cura di), *Art in Transit, Studies in the Transport of Paintings*, National Gallery of Art, Washington, 1991

⁴²³ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, p. 188

⁴²⁴ Ibidem

⁴²⁵ Ivi, p. 189

⁴²⁶ Vedi A. Quye, C. Williamson (a cura di), *Plastics, Collecting and Conserving*, NMS Publishing, Edinburgh, 1999; *Care of Objects Made from Rubber and Plastics*, CCI Notes 15/1, Canadian Heritage, Ottawa, 1997

⁴²⁷ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005, pp. 187-188

La conservazione si delinea dunque come una disciplina trasversale che richiede l'apporto di specialisti provenienti da diversi settori⁴²⁸: chimici, fisici, biologi, esperti di scienze dei materiali, di climatologia e scienze delle costruzioni e tecnici esperti nella realizzazione e gestione di sistemi complessi⁴²⁹. Ma gli interessati a questo ambito non sono unicamente gli operatori; essa dipende fortemente anche, e soprattutto, dai committenti o meglio i proprietari dei dipinti.

La manutenzione, di norma, dovrebbe essere infatti associata in maniera stretta alla vita dell'opera all'interno di un museo o di una collezione, i cui proprietari o gestori dovrebbero prevedere ed inserire nel proprio bilancio i costi legati alla possibilità/necessità di sottoporre l'opera a controlli cadenzati, revisioni e aggiustamenti minimi, utili alla sua ottimale conservazione⁴³⁰. È importante fare una distinzione tra gli approcci conservativi di enti museali o comunque strutture nate e sviluppatesi programmaticamente per ospitare, esporre e conservare le opere d'arte, e invece il mercato e i proprietari privati: queste sono infatti due realtà ben distinte dove le condizioni conservative sono più controllate rispetto all'interno di un museo, proprio in virtù della suo essere un'istituzione, rispetto a quanto lo sono presso una galleria o collezione privata, o ancora più in edifici e locali commerciali aperti al pubblico⁴³¹. Nel primo caso infatti le norme di curatela e conservazione sono rispettate in maniera piuttosto organica mentre presso i secondi non ce ne sono garanzie. Questa è una condizione alquanto ambigua per i portati etico-morali e finanziari oltre che ovviamente per quelli della salvaguardia dell'opera stessa. Per evitare problematiche di questo tipo, buona pratica è quello di accompagnare sempre l'opera non solo alla scheda riportante le condizioni dell'opera ma anche tutta una serie di indicazioni (fornite dai galleristi o dagli artisti laddove possibile) in merito ai corretti imballaggi, tecniche di trasporto e di riallestimento. Talvolta vengono anche inserite, sebbene raramente, delle linee guida per quanto riguarda la durata e l'eventuale sostituibilità di alcune parti dell'opera o alle tipologie di intervento conservativo/manutentivo più idonee⁴³². Nonostante diversi tentativi nell'istituire alla conservazione preventiva sia artisti che collezionisti, queste pratiche risultano ancora poco diffuse⁴³³.

Report sullo stato conservativo dell'opera

L'opera si presenta in condizioni conservative non buone se si tiene presente che si tratta di un'opera monocroma e che dunque necessita di perfette condizioni fisiche, estetiche e percettive per continuare a trasmettere in maniera corretta, secondo la progettualità dell'artista, i propri significati.

Nonostante ciò, da un punto di vista strutturale non presenta evidenti e gravi forme di degrado né indizi che suggeriscano un possibile deperimento del supporto. La tela risulta dunque per lo più priva di problematiche ad eccezioni di pochi e piccoli elementi, per lo più quasi impercettibili se non con un'osservazione attenta e mirata: essa infatti presenta lungo il margine orizzontale dell'angolo superiore sinistro una leggera perdita di tensione che comporta la

⁴²⁸ Vedi R. Walter, S. M. Michalski, *Effective Preservation: from Reaction to Prediction; Sustainable Access: a Discussion about Preventive Conservation*, in "Conservation, The GCI Newsletter", 19, 1, 2004, pp. 4-9 e 10-16

⁴²⁹ Cfr. O. Chiantore, A. Rava, 2005, p. 190

⁴³⁰ Ivi, p. 184

⁴³¹ Ivi, p. 187

⁴³² Cfr. M. Pugliese, B. Ferriani, *Arte contemporanea, conservazione e mercato*, in M. C. Mundici, A. Rava (a cura di), *Cosa cambia - teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Skira, Milano, 2013, p. 157

⁴³³ Ivi, p. 158

formazione di pieghe di limitata intensità, e una piega dall'andamento diagonale che parte dal vertice dell'angolo superiore destro e scende per una quarantina di cm circa lungo un asse che la collega idealmente ai tre quarti circa del lato verticale opposto. Sempre su questo fronte si possono osservare punti danneggiati in corrispondenza dei bordi più esterni del telaio lungo il lato inferiore dell'opera. In particolare troviamo sullo spigolo in basso a sinistra la tela esposta, priva di stesure pittoriche e connotata da un esordio di lacerazione, dovuta probabilmente ad un fenomeno di abrasioni della tela piuttosto che di cedimento della stessa. Di natura diversa invece è il danneggiamento collocato nella zona centrale dove è evidente una piccola caduta (estesa per una superficie lineare di circa 4.5 cm) degli strati più superficiali di colore (non si vede infatti la preparazione nera sottostante né tantomeno la tela), in corrispondenza di una altrettanto ridotta piega assunta dal supporto in seguito ad un ipotizzabile urto. Simile, sia per forme che per potenziali cause, è un piccolo avvallamento della tela lungo il margine superiore del dipinto con annessa frattura della pellicola pittorica. Trattando la superficie pittorica questa, invece, presenta le problematiche più evidenti, con diversi elementi che disturbano la visione e percezione corretta del dipinto. Sono danni che rientrano nelle tipologie più diffuse di degrado per le pitture monocrome, ovvero legate alla loro estrema evidenza, sebbene ridotti nelle dimensioni, data la purezza e omogeneità del colore, caratteristiche acuire dalla scelta di Zappettini del bianco. Il danno più diffuso è la presenza di aloni e tracce di sporco diffuse sul dipinto ma concentrate in particolar modo lungo i suoi margini (in particolar modo attorno a quelli superiori) e frutto dunque, con ogni probabilità, del contatto delle mani con la superficie del dipinto durante trasporti e spostamenti. Nonostante la maggior diffusione di tal forma di degrado questa risulta essere la meno impattante sulla visione dell'opera. Decisamente più evidenti risultano infatti tutta una serie di danneggiamenti concentrati nella metà inferiore del quadro, altresì quella che, sia da appesa alla parete che da posata a terra, date le grandi dimensioni della tela, risulta essere "a portata" delle più varie tipologie di danno antropico (volontario o involontario che sia). Tra questi troviamo tutta una serie di strisciate di colori vari, che assumono l'aspetto di sbavature di colore lasciate inavvertitamente o dovute al contatto e sfregamento della superficie pittorica con altri oggetti colorati. Partendo da sinistra troviamo più o meno l'una sopra l'altra a distanza di qualche centimetro due sbavature, una di colore rossastro (di 27 cm), più lieve, e una di colore nero (di 14 cm) con alcuni punti di blu, particolarmente evidente. Proseguendo verso destra, poco più in alto, troviamo un'altra sbavatura nera-bluastro (di 8 cm) che attraversa la linea verticale della "luce" e che dunque va a sovrapporsi all'elemento di *focus* del dipinto. Alla circa la medesima altezza si trovano altre due sbavature anche se estremamente delicate. Di carattere più evidente sono invece altre tre, concentrate nella zona più bassa del dipinto nella zona verso destra, la prima di colore nero-rossastro (di 14 cm) e altre due di colore nero (rispettivamente di 11 e 13 cm). Se per gli elementi di colore rosso e blu non ci sono dubbi che derivino dall'esterno del dipinto, le tracce nere fanno sorgere il quesito se queste non siano l'emersione in superficie della preparazione nera realizzata dal pittore sotto le varie mani di bianco. Secondo quanto detto da Zappettini durante l'intervista, l'opera ha subito in un momento non precisato della sua vita una pulitura poco accurata che ha portato via alcuni degli strati di bianco più superficiali. Se tale affermazione è corretta l'ipotesi che queste tracce scure derivino proprio da questo processo non è del tutto da escludere. D'altra parte la forma, le dimensioni e le posizioni di tali segni, similissime a quelle di altri colori, mi portano a pensare che siano riconducibili alla medesima causa.

Sempre nell'area più bassa del dipinto si trova un altro piccolo danno di difficile identificazione date le piccole dimensioni, ma riconoscibile con luce radente. Sembra trattarsi di una leggera incisione della pellicola pittorica dato il profilo netto della linea, anche in questo caso probabilmente dovuta al

contatto del dipinto con qualche oggetto, in questo caso più appuntito. Tale incisione deve poi aver suscitato un indebolimento del colore circostante che infatti appare con crettature più evidenti rispetto a quelle diffuse nelle altre zone del dipinto. Quest'ultime sono piccole crettature di essiccamento di dimensioni e spessori irrisori, totalmente impercettibili se non con un'analisi a luce radente.

Altro elemento di disturbo di notevole entità, insieme alla sbavatura nera in basso a sinistra citata precedentemente, è una punzonatura collocata poco sopra la linea orizzontale della "luce" a circa tre quarti della lunghezza del dipinto. Questa si presenta con un diametro ridotto (di circa 4 mm), ma esteso, e soprattutto profondo abbastanza, per creare un effetto di ombra al suo interno che lo rende estremamente evidente anche ad una rapida osservazione. Il piccolo cratere ha frantumato i primi strati della superficie che risulta al suo interno sgretolata, senza però raggiungere la preparazione o la tela sottostante. Anche in questo caso il danno è sicuramente di natura antropica e legato all'urto della tela con un qualche elemento appuntito.

Lungo i margini del telaio, in particolar modo sul lato destro, la superficie pittorica si presenta in più punti fratturata e sgretolata, probabilmente per una commistione di cause, prime tra tutte l'essiccamento del colore e la tensione del supporto stesso, mostrando la preparazione sottostante realizzata con il nero.

Sono presenti poi delle piccole macchiette di colore rosso-aranciato traslucido di difficile identificazione ad un'analisi unicamente visiva, ma che di certo assumono un aspetto diverso dalle altre tracce di colore "estraneo" presenti sulla tela. La loro identificazione e dunque anche scelta di un futuro possibile trattamento, dipende unicamente da un'analisi più approfondita a livello microscopico.

L'opera presenta per volontà del pittore una stesura pittorica che varia non solo nell'intensità del bianco ma anche nella matericità dello stesso tra le linee "luminose" e le restanti campiture. Le prime presentano una tessitura pittorica più compatta, liscia, omogenea e priva di corposità, mentre le seconde appaiono di natura più materica, granulosa dovuta all'addizione di quarzo al colore da parte dell'artista. Nonostante dunque la differente stesura pittorica sia di natura originale per l'opera, in alcuni punti delle campiture più grandi questa assume un aspetto ulteriormente diverso: la granulosità risulta infatti più rada e meno evidente andando a creare un effetto differente rispetto alle zone circostanti e mostrandosi dunque ad un occhio attento.

Il dipinto è montato su un telaio ligneo abbastanza sottile e di natura semplice composto dalla struttura perimetrica e dei listelli interni che aiutano a sorreggere equamente la tela date le sue grandi dimensioni. Le condizioni conservative del telaio sono ottimali e si presenta predisposto ad un sistema di ritensionamento ad espansione continua con zeppe angolari (presenti).

Sono assenti, ad una sola analisi visiva, fenomeni di ingiallimento del colore e di emersione in superficie degli additivi del colore acrilico, entrambi fenomeni da cui l'opera è stata preservata in buona parte dall'adozione da parte di Zappettini per questa serie di dipinti di bianco di piombo, che come abbiamo visto inibisce questo tipo di degrado stabilizzando il colore.



Fig. 39 L'opera di Zappettini nella sua attuale collocazione nei depositi di Villa Croce



Fig. 40 Esempio di aloni di sporco lungo i margini del dipinto e leggere pieghe dell'angolo sinistro superiore.

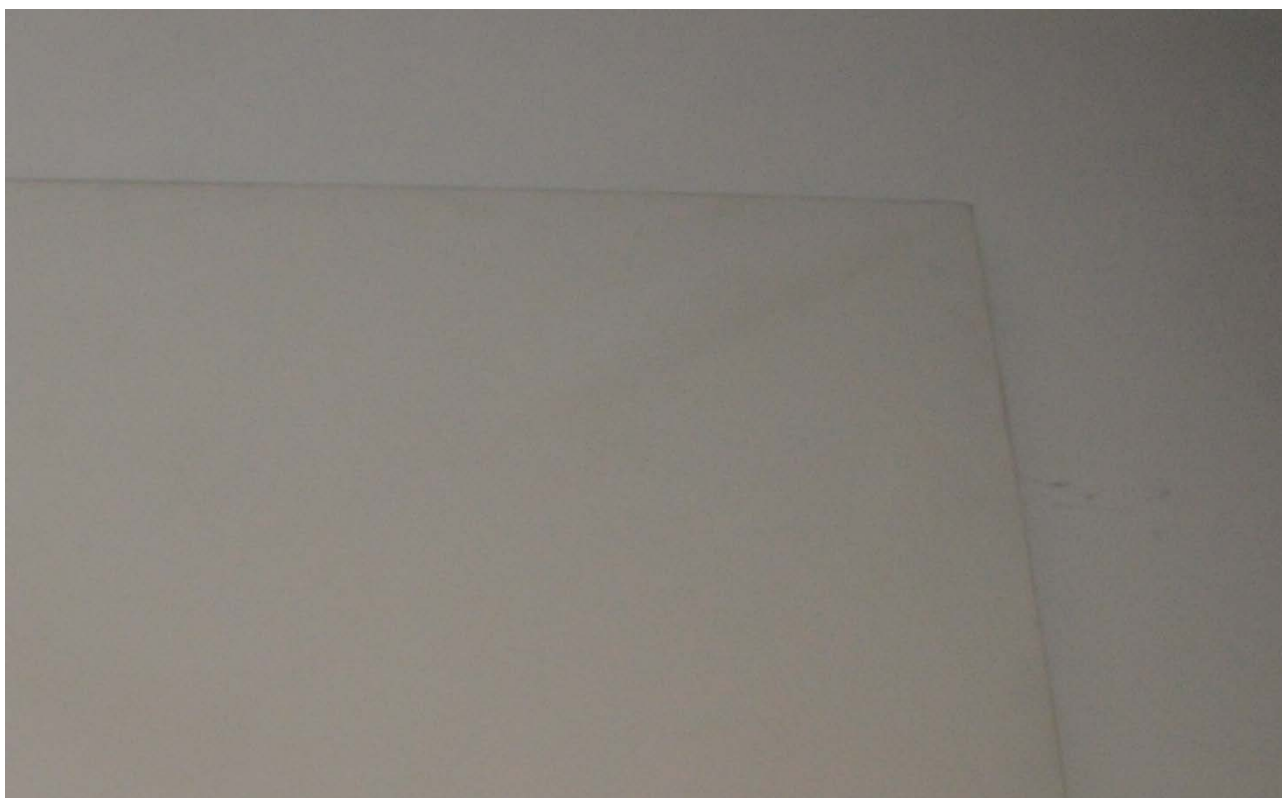


Fig. 41 Piegua della tela che parte dal vertice dell'angolo superiore destro.



Fig. 42 Principio di lacerazione della tela nell'angolo inferiore sinistro.



Fig. 43 Caduta di colore e crettature circostanti lungo il margine inferiore del dipinto nella zona centrale.



Fig. 44 Piega della tela in corrispondenza della quale si è generata la caduta di colore di *Fig. 44*.



Fig. 45 Avvallamento della tela lungo il margine superiore del dipinto con relativa frattura della pellicola pittorica.



Fig. 46 Sbavatura di colore rossastro.



Fig. 47 Sbavatura di colore nero con tracce di rosso, è la sbavatura più evidente.

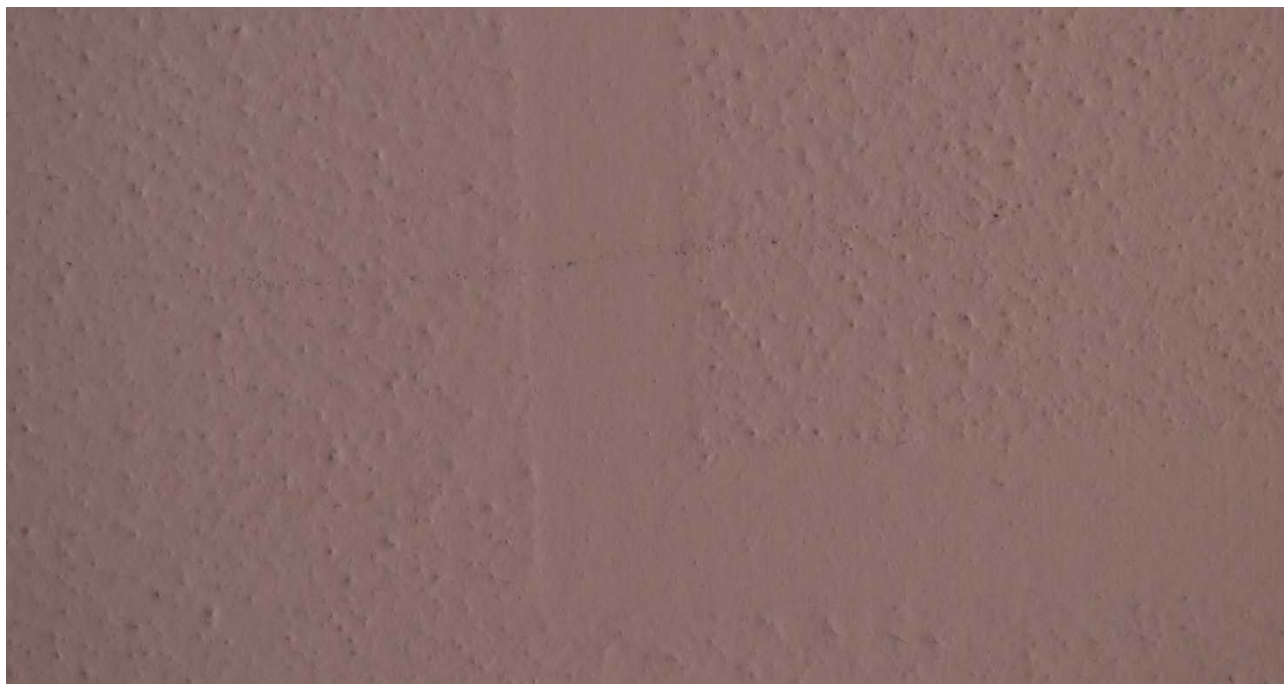


Fig. 48 Sbavatura nera che attraversa le diverse tessiture pittoriche.

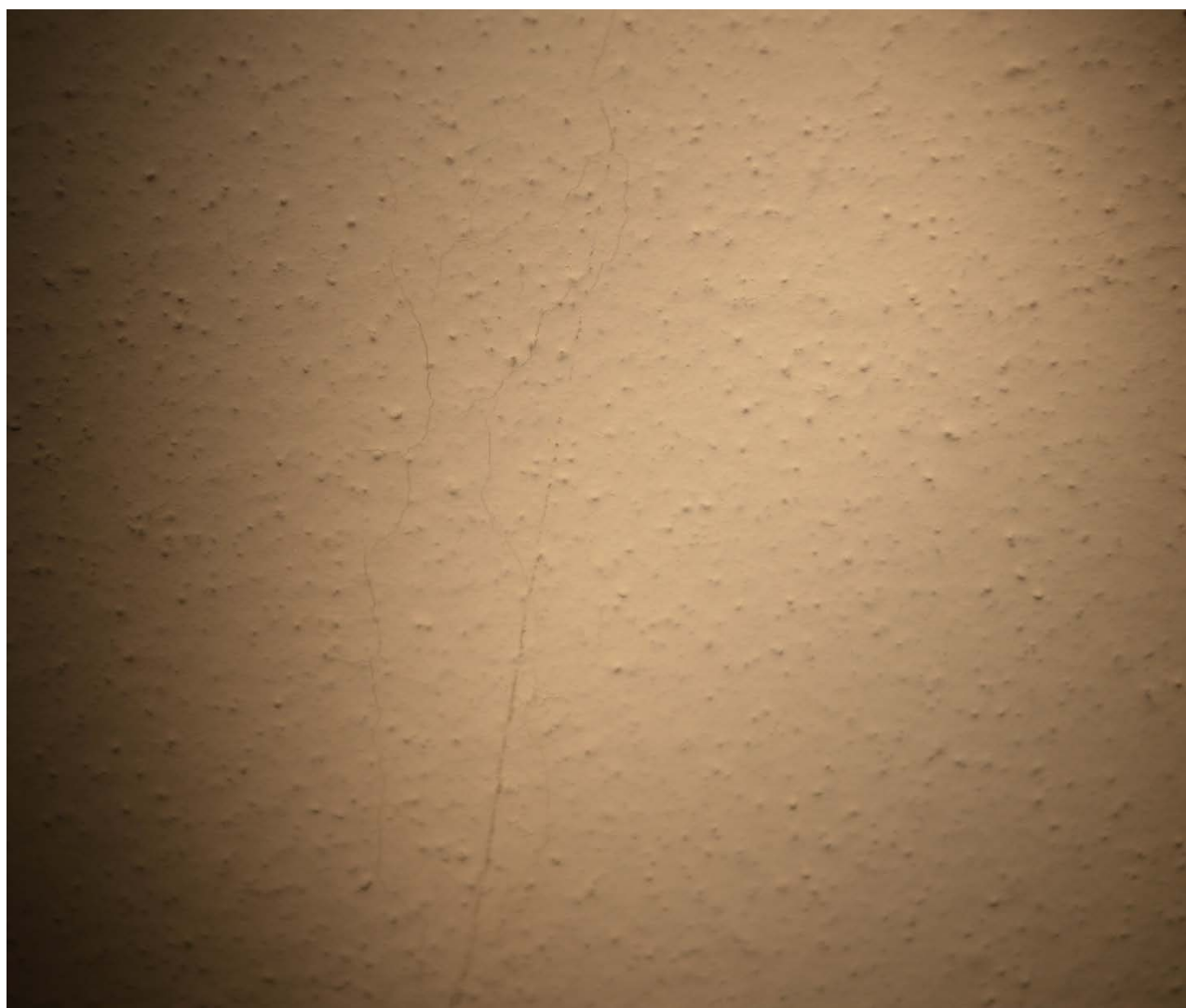


Fig. 49 Incisione con relative crettature.



Fig. 50 Punzonatura.



Fig. 51 Vista frontale punzonatura.



Fig. 52 Abrasione della pellicola pittorica lungo i margini del telaio con esposizione della preparazione nera sottostante.



Fig. 53 Esempio di macchia rosso-aranciata di natura sconosciuta.

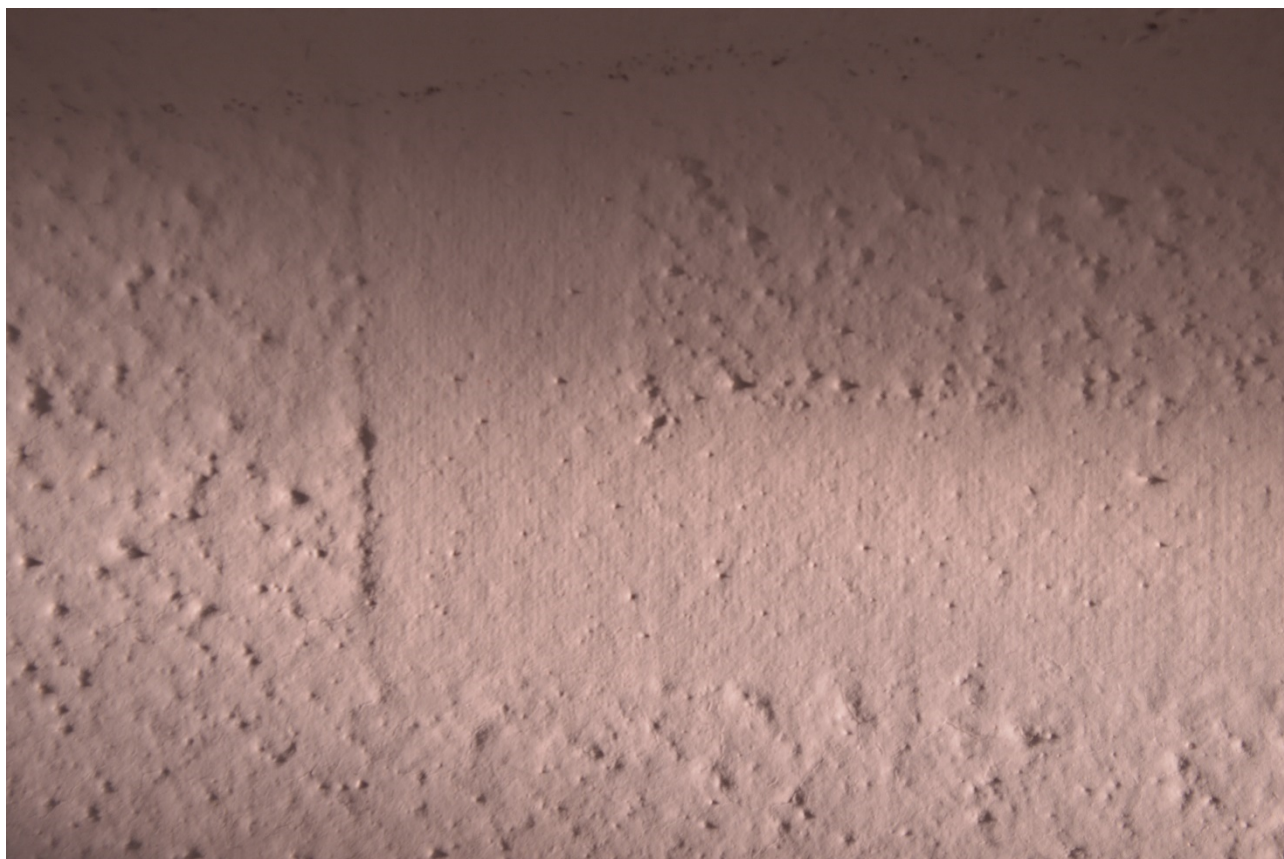


Fig. 54 Dettaglio delle differenti tessiture tra aree di campitura e punti "luce".



Fig. 55 Differenza di granulosità tra diverse aree delle campiture - zona danneggiata.

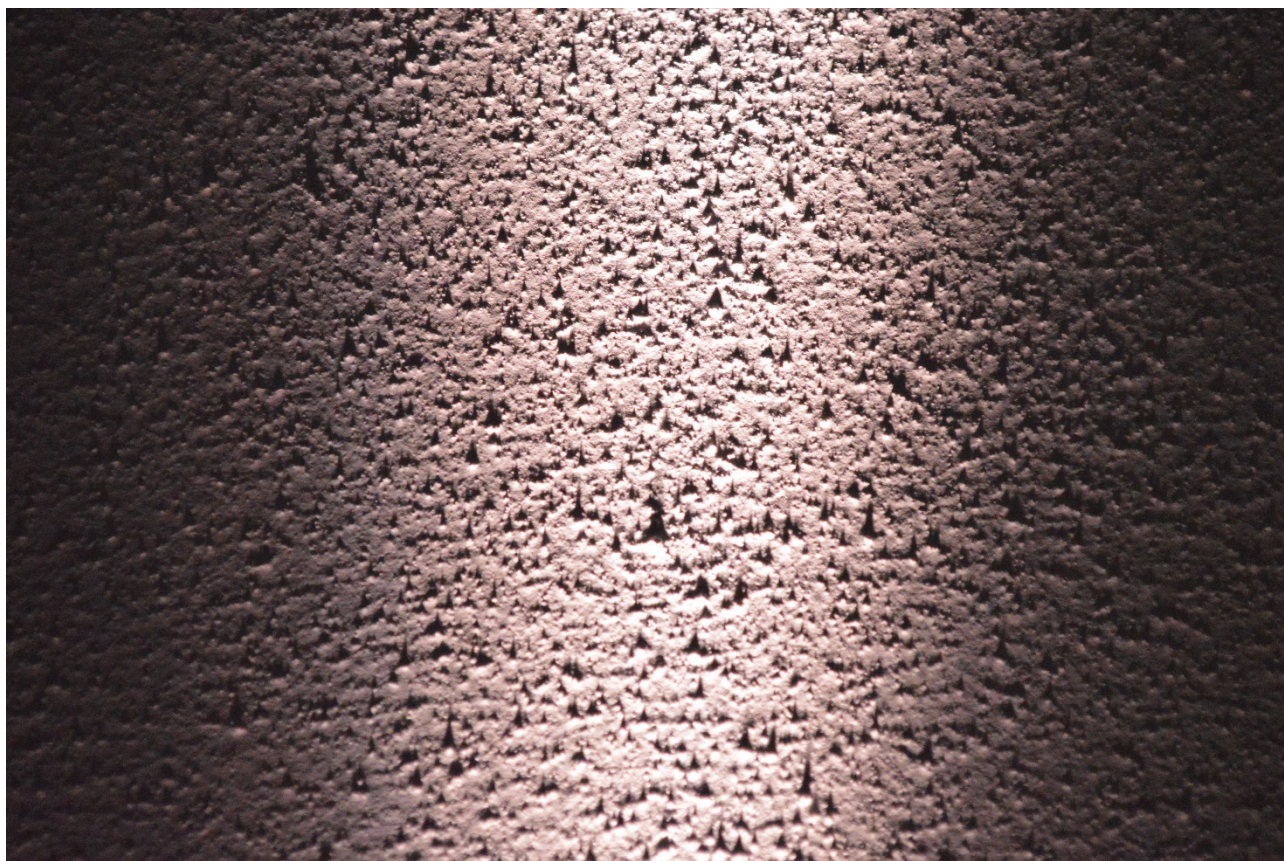


Fig. 56 Differenza di granulosità tra diverse aree delle campiture - zone sane.

Ipotesi di intervento e conclusioni

Partendo dal presupposto che non c'è alcuna traccia documentaria di quelli che potrebbero essere stati o meno interventi di restauro passati⁴³⁴, proseguiamo ora alla delineazione di quelli che potrebbero essere gli interventi specifici per restituire all'opera un aspetto tale da recuperare i suoi valori estetici e percettivi ottimali.

Proprio in virtù della tipologia di opera, infatti, ogni operazione dovrà avere come obbiettivo il perfetto recupero delle condizioni originali del dipinto e il completo mimetismo di tali interventi.

Per quanto riguarda i problemi legati al supporto le modalità più consone di azione sono legate, anche grazie alle nuove ricerche ad un intervento mirato sulle zone colpite. Nel caso del principio di lacerazione della tela nell'angolo inferiore sinistro, si potrebbe eseguire una risarcitura del tessuto attraverso l'uso di uno stereomicroscopio così da poter rincollare in maniera precisa e quasi impercettibile i lembi delle fibre. Diversamente invece si può intervenire sulle pieghe assunte dalla tela: si potrebbe infatti eseguire un ritensionamento generale del supporto tramite una battitura lenta e graduale delle zeppe, ma essendo che tali problematiche sono poco diffuse all'interno dell'interezza del dipinto e per lo più di ridotte dimensioni, un'operazione del genere potrebbe essere eccessiva e aggiungere tensioni inutili nelle parti dell'opera non interessate da questi fenomeni. Grazie alle recenti ricerche e innovazione tali pieghe potrebbero essere risanate attraverso l'uso di magneti che riportino nella posizione corretta le fibre recuperando dunque la planarità del supporto.

Spostandoci sul fronte del risanamento della pellicola pittorica le operazioni da eseguire sono essenzialmente di due tipologie: la pulitura e il risanamento delle lacune con conseguente ritocco pittorico.

Per la pulizia degli aloni di sporco e delle sbavature di colore estraneo si deve necessariamente agire con i mezzi più adatti alla tipologia di materiale che ci si trova di fronte. In particolare essendo l'opera realizzata con colori acrilici, come abbiamo già esposto in precedenza, qualsivoglia tentativo di pulizia con solventi acquosi deve essere evitato dato il rischio di intaccare la pellicola⁴³⁵. Per tali ragioni i solventi più indicati sono quelli siliconici ed in particolare la loro applicazione in forma di gel. Per le sbavature di colore e per le macule di colore rosso-aranciato, laddove gli spessori lo consentano senza rischi, si potrebbe operare anche un preliminare assottigliamento o eliminazione totale tramite l'uso del bisturi.

Il trattamento delle lacune (ovvero la punzonatura, l'incisione e la piega della tela con relativo sgretolamento e caduta del colore, nelle zone inferiori del dipinto) date le loro dimensioni ridotte richiedono di essere trattate con l'uso costante di uno stereomicroscopio che permetta di analizzare nel dettaglio la natura del danno e le caratteristiche che la lacuna assume. In particolare la punzonatura e la caduta di colore richiederanno un primo consolidamento dei margini, data la loro natura sgretolata, al contrario dell'incisione che invece presenta un colore circostante più compatto e meno propenso dunque ad una possibile successiva perdita di adesione e conseguente spolvero⁴³⁶.

⁴³⁴ La mancanza di documentazione ufficiale è la dimostrazione di quanto il restauro del contemporaneo fino a tempi relativamente recenti fosse tenuto di poco conto e dunque come non necessitante di schede, rapporti e documenti che ne testimoniassero l'effettivo compimento. Per tale ragione oggi l'unico modo per scoprire se un'opera è stata ritoccata è un'analisi all'ultravioletto che evidenzia sull'opera i materiali più "nuovi" rispetto a quelli originali.

⁴³⁵ Zappettini riferisce proprio a questo tipo di intervento, una pulitura ad acqua, il danneggiamento dell'opera legato alla perdita degli strati più superficiali delle sue molteplici stesure di bianco.

⁴³⁶ Ovvero la caduta di materiale pittorico in forma di polvere o comunque di granuli molto fini.

Una volta consolidate le lacune vanno stuccate a livello con imitazione, laddove necessario, della tessitura originale del colore, per poi proseguire con un ritocco pittorico di tipo mimetico.

Per quanto riguarda i materiali da utilizzare per il ritocco pittorico si apre una parentesi problematica. Infatti sebbene sappiamo con certezza che il colore è di natura acrilica, nulla sappiamo sulla composizione dello stesso, né tantomeno il confronto con l'artista può portarci delle risposte: i colori usati per i *Bianchi* da Zappettini sono infatti stati prodotti da un artigiano che realizzava con sue formule i colori sulla base delle specifiche dell'artista date però in termini di resa estetica (e quindi non sulla base di una formulazione precisa). Sappiamo per certo che è un bianco di titanio ma le sue percentuali precise (di pigmento, legante e additivi) possono essere ricostruite solo con un'analisi chimica del colore stesso.

A questo punto le vie da seguire possono essere molteplici: scegliere dei materiali eterogenei da quelli originali ma premurandosi che abbiano un comportamento, in termini di invecchiamento e reazione agli agenti esterni ed interni al dipinto, in linea con i materiali originali, oppure rivolgersi all'uso di colori acrilici. Utilizzare per il ritocco il medesimo materiale delle parti originali da un lato renderebbe difficile il suo riconoscimento⁴³⁷, ma questo non si pone come un limite in questa sede essendo il totale mimetismo dell'intervento uno dei requisiti fondamentali, mentre dall'altro renderebbe più complessi se non addirittura impossibili eventuali interventi di rimozione futuri. Quest'ultima problematica potrebbe essere effettivamente limitante ma c'è da considerare la visione dell'artista in merito al restauro e all'entità degli interventi considerati da lui come accettabili per il ripristino delle sue opere: egli infatti non dà limiti al restauratore in termini di salvaguardia del materiale originale purché il prodotto finito restituisca alla perfezione l'impostazione visiva ed estetico-percettiva dell'opera appena ultimata. Se si scegliesse di utilizzare gli acrilici si aprono ulteriormente due vie. La prima vede come soluzione la scelta di un colore di nuova formulazione che presenti (sulla base di analisi accurate) le stesse caratteristiche cromatiche e di comportamento del pigmento originale nelle sue condizioni attuali; la seconda prevede invece il tentativo di replicare nella formulazione corretta il colore originale e portarlo alle medesime caratteristiche di quello sull'opera con operazioni di invecchiamento accelerato. In entrambi i casi il risultato deve portare anche nel tempo ad una perfetta omogeneità tra la parte ritoccata e le aree circostanti, senza alcun tipo di comportamento differenziale che andrebbe altrimenti a vanificare l'intervento.

Di difficile risoluzione è invece il rimedio a quel presunto restauro, di cui parla l'autore, che avrebbe portato via le mani più superficiali di bianco. La difficoltà sta proprio nelle incertezze legate a questo tipo di danno: non sappiamo se ed in che zone si sia verificato e quanto effettivamente sia andato in profondità. Una soluzione ipotizzabile sarebbe quella di eseguire un'analisi stratigrafica a campione in varie parti del dipinto e confrontarla con le dichiarazioni dell'autore in merito al numero di mani di bianco passate sulla tela. Tale tipologia di indagine però non solo sarebbe incredibilmente invasiva, dovendo prelevare campioni di materia, per quanto piccoli, ma rischierebbe anche di essere inconcludente o comunque non attendibile dal momento che i campioni prelevati potrebbero derivare da zone non intaccate da questo fenomeno di degrado.

Un'altra questione che è qui interessante trattare è quella del restauro d'artista. Lo stesso Zappettini durante l'intervista si è dichiarato disposto ad intervenire lui stesso sull'opera per liberarla dalla sua attuale condizione di "segregazione" nei magazzini di Villa Croce. Egli infatti ritiene che sia un vero

⁴³⁷ Comunque possibile con un'indagine diagnostica approfondita (es. lampada di Woods).

peccato che una delle sue opere più grandi e a cui lui è più legato rimanga lontana dagli occhi del pubblico.

Come abbiamo detto in precedenza il restauro d'artista andrebbe di norma sempre evitato data l'estrema differenza tra il ruolo del restauratore e dell'artista. In particolare si è sottolineato come un re-intervento dell'autore riaprirebbe il momento creativo legato all'opera portandone l'inevitabile modificazione rispetto ai suoi caratteri originali. Ebbene, nel caso di Zappettini molte di queste caratteristiche ed evenienze non si presenterebbero proprio per la sua particolare tecnica ed impostazione del lavoro. Il pittore infatti lavora con strumenti impersonali evitando dunque quel rischio legato ad un naturale mutamento della tecnica artistica nel corso della parabola evolutiva di un artista o banalmente anche di un cambiamento nel portato emotivo (che può variare di giorno in giorno) che altre tecniche imprimono sulla tela. Allo stesso modo l'approccio metodologico di Zappettini alla creazione artistica risulta facilmente replicabile, dal momento che si costituisce di *steps* successivi ben precisi.

È bene ora però indicare cosa Zappettini intendesse come “suo restauro” dell'opera. Egli, consapevole delle sue mancanze tecniche per un restauro nel senso tradizionale del termine, riporterebbe l'opera alle sue condizioni originali non intervenendo sulle singole cause di degrado ma realizzando nuovamente dal principio il dipinto realizzandolo sopra quello originale, andando poi a ri-datare l'opera sul retro e indicandola come “rifatta”. Con questo tipo di approccio l'artista elimina anche l'unico elemento di artisticità che egli conferiva al suo operare pittorico, ovvero il riservarsi la libertà di scegliere quando nel processo esecutivo fermarsi e considerare l'opera finita, e ponendosi in questo caso come linea operativa quella di replicare fedelmente i processi e gli esiti raggiunti nell'opera originale.

Un “restauro” di questo tipo, sebbene in linea con le teorie del restauro del contemporaneo, si presenta come estremamente radicale dal momento che sacrifica completamente la pellicola pittorica originale, rimpiazzandola con una nuova che sebbene esteticamente uguale a quella primigenia non avrà mai la medesima natura, anche solo banalmente per la diversa tipologia di colore utilizzata.

In conclusione da un punto di vista metodologico e teorico entrambe le forme di restauro sarebbero accettabili e dunque la scelta di una strada piuttosto che di un'altra è da rimettere alla visione che il curatore del museo, in questo caso, ha del restauro e degli obiettivi che questo dovrebbe avere nei confronti di un'opera del genere. Oltre a ciò intervengono anche altri fattori importanti e difficilmente trascurabili come le volontà dell'artista e questioni come la mera disponibilità economica dell'ente nell'intraprendere un *iter* di restauro per questo dipinto.

Si tenga in considerazione che le tematiche qui trattate ed ipotizzate per un possibile intervento sono basate su delle analisi unicamente visive e a luce radente dell'opera. Ovviamente qualora si decidesse di intervenire sul dipinto si dovranno poi mettere in atto diverse tipologie di analisi diagnostiche utili ad una conoscenza più approfondita del materiale e dei fenomeni non solo fisici ma anche chimici (e biologici se presenti) a cui l'opera è sottoposta.

Bibliografia

- Paolo Cadorin, *Problemi di restauro nell'arte moderna e contemporanea* in "I nostri monumenti storici: bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera", n° 37, 1986
- Giovanna C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Nardini Editore, Firenze, 1993
- Sergio Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea - Conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole, 1994
- Guido Giubbini (a cura di), *Gianfranco Zappettini – Mostra antologica 1964-1997*, catalogo della mostra, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, 1998
- Gianfranco Zappettini, *Scritti teorici 1973-1999*, Quaderni d'arte, 1, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2004
- Antonio Iaccarino Idelson, *Nuovi metodi d'indagine sul comportamento meccanico dei dipinti su tela. Uno studio sul corretto valore di tensione*, in Atti del Congresso Internazionale sul "Minimo Intervento" organizzato dal CESMAR7, Thiene (VI), 29-30 ottobre 2004
- Oscar Chintore, Antonio Rava, *Conservare l'arte contemporanea*, Milano, Electa, 2005
- Alberto Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica 1972-1978*, Quaderni d'arte, 2, Fondazione Zappettini, Chiavari, 2007
- Silvia Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Roma, Carocci Editore, 2007
- Marco Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro - dispense per gli studenti*, Edifir, Firenze, 2009
- Franco Sborgi, Sandra Solimano (mostra a cura di), *Pensare pittura: una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*, 17 aprile-11 ottobre 2009, Museo d'arte Contemporanea di Villa Croce, Genova, catalogo a cura di Sandra Solimano, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2009
- Maria Cristina Mundici e Antonio Rava (a cura di), *Cosa cambia? Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Skira Editore, Milano, 2013
- Letizia Moltalbano, Mattia Patti, *Il futuro del contemporaneo - I cantieri del Master in Conservazione e Restauro delle opere d'arte contemporanee dell'Opificio delle Pietre Dure*, Edifir, Firenze, 2013
- Giuseppe Basile, *Diciassette anni di restauri negli articoli pubblicati sul Giornale dell'Arte*, AISAR Editore, Palermo 2015
- Isabella Villafranca Soissons (a cura di), *In opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Fondazione Cologni; Venezia; Marsilio, Milano, 2015
- Fascicolo monografico: *Arte contemporanea* in "Kermes", anno XXVIII, n° 98, Lexis, Torino, 2016
- Leonardo Borgioli, Enrica Boschetti, Christian Tortaro, *I cerotti di Aquazol 500. Una procedura alternativa per la velinatura dei dipinti*, in "Progetto Restauro", Il Prato Edizioni, Anno 21, No. 73, 2016

- Leo Lecci, Alberto Rigoni (a cura di), *Cacciola/Zappettini. Processo e metodo della pittura analitica da Genova all'Europa*, catalogo della mostra (Teatro Falcone, Palazzo reale, Genova, 7 settembre-7 ottobre 2018), De Ferrari, Genova, 2018
- Ana Bailão, Carina Carvalho, Marina Albuquerque, Marta Aleixo, Miguel Matos, Patrícia Varela, Sónia Torres, Daniela Porpora, *Investigações em conservação do património - A entrevista como ferramenta de conservação de arte contemporânea: artista versus conservador-restaurador*, Ge-conservación, n° 15, 2019
- Marta Aleixo, Ana Bailão, Andreia E. Gomes, João Linhares, Margarita San Andrés, Sérgio Nascimento, *Chromatic reintegration in contemporary monochromatic unvarnished paintings: a case study based on artwork from Jorge Martins*, Ge-conservación, n° 18, 2019
- Leonardo Borgioli, *I leganti nell'arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze, 2020

Sitografia

https://mnemosyne.it/blog/i_progetti/giuseppe-peroni-tensionamento-elastico/

<http://artenet.it/craquelure/>

<https://artenet.it/sollevamenti-e-cadute-di-colore/>

<http://www.whatischemistry.unina.it/it/thermosetting.html>

<https://bcin.info/vufind/>

www.incca.org

