

Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea

di Mauro Papa

Revisori: Antonio Rava, Bruno Zanardi



Premessa

Il dibattito sul restauro dell'arte contemporanea è oggi più che mai vivo e problematico. La prima e ineludibile questione da affrontare risiede nella definizione di “contemporaneo” in arte. I conservatori europei tendono a considerare arte contemporanea quella prodotta dalle avanguardie storiche a partire dai primi anni del Novecento, mentre quelli americani preferiscono restringere l'ambito cronologico a partire dalle opere realizzate nel secondo dopoguerra¹. Per esempio Paul Schwartzbaum, Chief Conservator del Guggenheim, nel 1996 osservava che lui e la maggior parte dei suoi amici americani consideravano “contemporanee” le opere a partire dagli anni Sessanta, anche se riconoscevano in Duchamp – per la natura prettamente concettuale dell'opera – la paternità sull'arte dei nostri tempi².

Questa diversità di opinioni riflette una considerazione comune: nell'ambito conservativo, e quindi al di fuori di una concezione

ontologica dell'arte, il contemporaneo sembra qualificarsi come tale non tanto per un criterio cronologico, quanto per un principio tecnico e tipologico funzionale che prescinde anche dai fattori puramente stilistici. Gli elementi formali, difatti, non sono sufficienti per definire la specificità del contemporaneo. Ad esempio l'astrazione, in quanto superamento di esigenze mimetiche rappresentative, non caratterizza l'arte dei nostri tempi, dato che principi decorativi non icastici sono sempre stati presenti nella storia della creatività umana. Se cubisti, futuristi o costruttivisti vengono invece considerati “contemporanei” è perché hanno utilizzato materiali *seriali* desunti direttamente dalla realtà (come giornali, bottoni, banconote nei collages) e creati dall'industria moderna per usi extrartistici (come il plexiglas o la celluloidi). Oppure, da un punto di vista

¹ Vedi F. POLI, *Premessa*, in O. CHIANTORE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2005, p.11, e P. RYLANDS, *I problemi dei musei Guggenheim*, in *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea*, a cura di E. DE MARTINO (Atti del convegno di Venezia, 5 ottobre – 30 novembre 1996), Allemandi, Torino 2005, p.51.

² P. SCHWARTZBAUM, *Ma cos'è l'arte moderna e contemporanea?*, in idem, p.113. L'attitudine concettuale caratterizza molte ricerche espressive, dal minimalismo alla process art, dalla land art all'arte povera, ma una *conceptual art* propriamente detta (che “non ha oggetti come residuo”) si definisce a partire dal 1967; vedi M. CORGNATI, F. POLI, *Dizionario dell'arte del Novecento*, Mondadori, Milano 2005, p.398-400.

operativo e funzionale, la contemporaneità è riscontrabile in quei lavori – preconizzati da Duchamp nel 1916, quando spediva le istruzioni alla sorella Suzanne per creare i suoi *ready made* – in cui all'*unicum* irripetibile, costituito dal manufatto creato dall'artista, si è sostituita l'*idea* replicabile e riproducibile da chiunque.

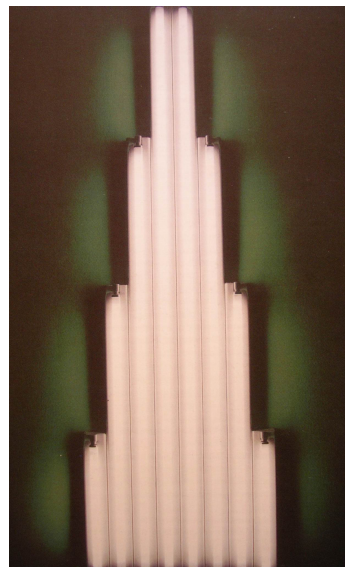
Comunque, a prescindere da queste considerazioni – che saranno riprese più oltre – sembra opportuno iniziare a indagare la questione adottando un criterio di definizione dell'arte contemporanea puramente cronologico. Con i conservatori europei, per arte contemporanea intendiamo genericamente l'arte prodotta nell'ultimo secolo, e che si distingue dall'arte “moderna” o “tradizionale” per autonoma contestualità storica ed estetica. Il problema è stabilire se questa autonomia possa giustificare un approccio alla conservazione analogo o diversificato, e in quale misura il restauro del contemporaneo debba riconoscere una propria identità metodologica rispetto alla “teoria del restauro” maturata sull'esperienza del restauro dell'arte antica.

Contro l'unità di metodologia

Francesco Poli, nella *Premessa* al bel volume sulla conservazione dell'arte contemporanea scritto da Oscar Chiantore e Antonio Rava, sostiene che in quel testo non c'è, “per fortuna, nessuna pretesa di delineare una ‘teoria del restauro dell'arte contemporanea’, soprattutto perché c'è la consapevolezza che sarebbe impossibile, e anche culturalmente sbagliato, fissare in schemi teorici e metodologici sistematici una realtà così articolata e dinamica, continuamente in progress”³.

La stessa sfiducia nella teoria, anche se non applicata a “una realtà in progress”, era evidenziata da Giulio Carlo Argan quando, proponendo l'istituzione dell'ICR negli anni Trenta, insisteva che il restauro dovesse sviluppare risposte metodologiche adattate ai singoli casi empirici⁴. Ciò non impedì al primo direttore del celebre istituto, Cesare Brandi, di elaborare a partire dagli anni Quaranta una teoria del restauro che venne pubblicata nel 1963⁵. La *Teoria* di Brandi ebbe così fortuna da rappresentare il presupposto fondamentale per elaborare i precetti e le linee di indirizzo della Carta Italiana del Restauro del 1972 tuttora in vigore. Quella teoria, in effetti, era maturata sull'esperienza del restauro dell'arte antica ma, considerando che l'arte antica non sembra meno articolata e complessa di quella contemporanea, non si capisce perché anche questa ultima non possa essere conservata seguendo principi teorici. D'altro canto, come sostenuto nello stesso libro sulla conservazione dell'arte contemporanea, “limitare il restauro a un discorso pratico, senza un approfondimento delle questioni teoriche a monte, ha provocato approcci erronei in passato: si sbaglia più per carenza di riflessione preventiva che per carenza della tecnica utilizzata”⁶.

In Italia l'esigenza per il restauro del contemporaneo di uscire dall'empirismo è emersa in molti convegni, da quello di Rivoli nel 1987 al workshop internazionale di Venezia nel 1996, e in quelle sedi si è discusso anche sulla possibilità o meno di considerare l'approccio metodologico sul restauro del contemporaneo diverso da quello sull'antico⁷. Molti studiosi hanno ritenuto questa



³ POLI, *Premessa*, cit., p.15.

⁴ G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte*, in “Le Arti”, I, dic-gen 1938-1939, pp.133-137.

⁵ C. BRANDI, *Teoria del Restauro* (Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, con una bibliografia generale dell'autore), Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1963 (= Torino, Einaudi, 1977, con aggiunte una “Avvertenza” [s. p.] e, in app., la “Carta del restauro 1972” [pp. 131-154]).

⁶ CHIANTORE, RAVA, *Conservare l'arte contemporanea*, cit., p.61. Vedi anche H. ALTHOFER, *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Nardini, Firenze 1991, p.144.

⁷ Convegno di Rivoli del 1987 (gli atti non sono mai stati pubblicati, se non qualche relazione in “Vernissage”, supplemento interno al “Giornale dell'arte” del settembre 1991); incontro di Ferrara del 1991 (vedi L. RIGHI, a cura di, *Conservare l'arte contemporanea*, Nardini, Firenze 1992); convegno di Prato del 1994 (vedi S. ANGELUCCI, a

distinzione necessaria. A Venezia, per esempio, è stata avanzata la proposta di elaborare una specifica “Carta del restauro per l’arte contemporanea”, ma senza raccogliere unanimi consensi, perché se all’estero la proposta di strumenti metodologici è indagata in molti e importanti indirizzi di ricerca, in Italia il dibattito è condizionato proprio dalla posizione egemonica rappresentata dalla teoria di Brandi che si fonda su un presupposto assiomatico – l’unità di metodologia – secondo il quale i principi teorici del restauro devono valere universalmente per tutte le discipline artistiche⁸.

Secondo le posizioni istituzionali “sembra sufficientemente assodato che fra il restauro dell’arte antica, classica o tradizionale che la si voglia chiamare, e quello dell’arte contemporanea, esiste una fondamentale omogeneità di metodi e che, di conseguenza, i principi utilizzati per il primo genere di restauro sono estensibili anche al secondo”⁹. E difatti le norme elencate nella Carta Italiana del Restauro del 1972 sono valide “per tutte le opere di ogni epoca, nell’accezione più vasta, dai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura” (articolo 1).

L’unità di metodologia, però, è già da molti anni messa in discussione, per quanto riguarda il restauro architettonico, da Paolo Marconi con argomenti convincenti e tanto condivisi da aver stimolato alcuni tra i più importanti esperti del settore a redigere una nuova Carta Italiana del Restauro (quella CNR del 1987)¹⁰. Rifiutando l’unità di metodologia Marconi non contesta però la validità della teoria brandiana per disciplinare i restauri sugli “oggetti d’arte”, ma la ritiene inadeguata per orientare la metodologia pratica nel settore del restauro dei monumenti. Così, anche se non sarà possibile elaborare una “teoria del restauro dell’arte contemporanea” – così come non è ancora stata avanzata una “teoria del restauro architettonico” – dall’esempio fornito da Marconi può oggi derivare l’impulso per riconoscere anche all’arte contemporanea una propria “identità conservativa” che si liberi dei principi teorici imposti dai proseliti di Brandi.

In quali casi la teoria di Brandi può essere applicata

La definizione di restauro di Brandi (“il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell’opera d’arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro”)¹¹ rimane attuale e assolutamente condivisa: ogni intervento deve basarsi su una riflessione teorica preventiva che deve riconoscere la qualità artistica dell’opera per poter valutare dove è compromessa e come eventualmente ristabilirla. Se un’opera ha perso la sua qualità deve considerarsi *rudere* e rinunciare al recupero della sua artisticità. In questo caso l’intervento si deve limitare al solo consolidamento evitando azioni “rivelative” come integrazioni o puliture.

Nell’approccio al contemporaneo non cambia molto: il restauratore si deve calare profondamente nell’intenzionalità artistica per salvaguardare l’essenziale dell’opera, il suo “messaggio”, la sua “identità poetica”. Laddove mancassero le testimonianze dirette (d’autore o di critica) che

cura di, *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*, Nardini, Firenze 1994); workshop di Venezia (DE MARTINO, *Conservazione e restauro*, cit.).

⁸ All’estero è da segnalare il lavoro coordinato dall’ICN, che dal 2004 si occupa non tanto di un progetto di ricerca scientifica sui materiali, quanto di uno studio rivolto alla teoria della conservazione, vedi CHIANTORE, RAVA, *Conservare l’arte contemporanea*, cit.

⁹ Posizioni istituzionali possono essere considerate quelle di Cordaro, direttore dell’ICR tra il 1995 e il 2000 (vedi M. CORDARO, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell’arte contemporanea*, in ANGELUCCI, *Arte Contemporanea*, cit.; Id., *L’eterogeneità dell’arte contemporanea*, in DE MARTINO, *Conservazione e restauro*, cit., p.63), o quelle dello storico dell’arte dell’ICR Basile (G. BASILE, *Introduzione*, in *Conservazione e restauro nell’arte contemporanea*, a cura di G. BASILE, Atti del convegno, Roma Università La Sapienza, in “Arte e Conservazione”, numero speciale 1995, p.4) o quelle di Bonsanti, soprintendente dell’OPD dal 1988 al 2000 (G. BONSAANTI, *Non il restauro dell’arte contemporanea ma il restauro contemporaneo dell’arte*, in “Il Giornale dell’Arte”, n.128, 1994, p.71). La citazione è tratta da quest’ultimo testo.

¹⁰ Voluta anche da Baldini e Urbani; vedi *Carta del restauro 1987*, in *Come si restaura (e si conserva) negli anni ‘90: le nuove tavole di quel che si deve e non si deve fare*, in: “Il Giornale dell’Arte”, n. 57, (giugno 1988), pp. 34-40. Per le posizioni di Marconi, vedi P. MARCONI, *Il recupero della bellezza*, Skira, Milano 2006, con relativa bibliografia di riferimento.

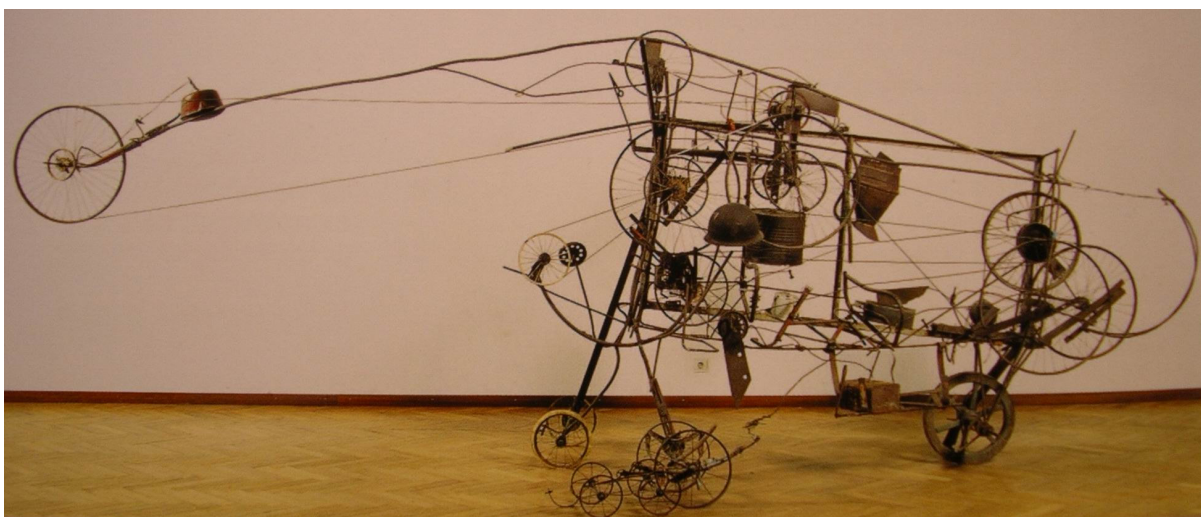
¹¹ BRANDI, *Teoria del restauro*, ed. 1977, cit., p.6.

genericamente accompagnano ogni opera contemporanea, il restauratore deve percepire le caratteristiche espressive affidate ai materiali e cercare di trasmetterle al futuro.

Per questo scopo nel restauro del contemporaneo è accettabile la divisione teorica che Brandi propone tra *materia struttura* (supporto invisibile) e *materia aspetto* (immagine visibile). La materia struttura si può sostituire per salvaguardare l'aspetto, che è il vero veicolo del messaggio artistico.

Questo vale anche per il contemporaneo, nelle sue forme più tradizionali come in quelle più sperimentali come le opere cosiddette "immateriali", composte cioè da suoni, luci, immagini analogiche o digitali. La conservazione dell'opera significa, in questi casi, salvaguardia del supporto che permette la riproduzione (visiva o sonora) ma, in casi estremi, il supporto può essere modificato o sostituito (materia struttura), a patto che l'immagine o il suono (materia aspetto) non venga alterato. Per essere più precisi, i supporti possono essere sostituiti, purché siano invisibili nella struttura originale (nei cabinet dei PC o nei monitor delle tv nelle videoinstallazioni) e garantiscano la stessa qualità d'immagine dell'originale, secondo il concetto di "emulazione" per i software, e di "duplicazione" (e non "riproduzione") per i formati audio e video¹².

Anche la consapevolezza di una radicale differenza tipologica tra i materiali impiegati nell'arte tradizionale e quelli utilizzati nel Novecento non stimola un nuovo approccio metodologico. La conoscenza imperfetta di materiali e tecniche contemporanee porta a una maggiore cautela nell'intervento, non all'applicazione di nuovi principi teorici.



Lo stesso discorso può essere fatto per la categoria dell'*effimero*. Secondo fonti autorevoli, la contemporaneità si può qualificare nella natura volutamente effimera dei materiali, e quindi nella funzione peritura e transitoria dell'opera d'arte, nel suo "quoziente autodistruttivo" e nel "pathos della propria dissolvenza", che costituiscono i segni di una svolta radicale rispetto al passato¹³.

Ma l'effimero, oltre a non esaurire la fenomenologia espressiva del contemporaneo, non ne è peculiare: effimeri erano gli apparati scenografici delle feste rinascimentali e barocche, arte metamorfica può essere considerata quella sviluppata in passato sul tema del giardino, e allargando gli orizzonti culturali erano temporanei anche i mandala tibetani disegnati per secoli sulla terra e nella polvere. Le sinopie, ad esempio, erano destinate a sparire sotto l'intonaco fresco dei dipinti murali, e nonostante il loro carattere volutamente effimero oggi le recuperiamo e le esponiamo, così

¹² CHIANTORE, RAVA, *Conservare l'arte contemporanea*, cit., pp.176 – 182.

¹³ A. BONITO OLIVA, *L'arte è imperitura, l'opera d'arte una fregatura*, in DE MARTINO, *Conservazione e restauro*, cit., p.186.

come dovremmo conservare anche i residui dei processi creativi dell'arte contemporanea, a prescindere dalle intenzioni degli autori¹⁴.

Questo è un altro elemento importante: il ruolo dell'autore. Se l'autore è in vita, come deve intervenire nel restauro delle sue opere?



L'autore conclude il suo momento espressivo quando consegna l'opera al pubblico. Se interviene nuovamente sull'opera non può che farlo in modo creativo, *rifacendo* e non *restaurando* l'opera originale. L'intervento dell'autore dovrebbe quindi essere sconsigliato. Il suo ruolo, nella conservazione, dovrebbe essere quello di aiutare l'analisi filologica, cioè chiarire i dati tecnici e palesare le intenzioni espressive. Inoltre, può fornire informazioni fondamentali: se ha previsto o no l'invecchiamento dei materiali e se ha progettato, e in quale misura, la sostituzione dei materiali che compongono l'opera. In questo ultimo caso, se li ha conservati stoccandoli, l'autore può fornire i materiali originali per il ricambio periodico. E qui arriviamo al punto cruciale: la sostituzione periodica dei materiali costituenti l'opera d'arte non è prevista dalla teoria di Brandi.

In quali casi la teoria di Brandi non può essere applicata

La teoria di Brandi risulta inadeguata per quelle tipologie di opere d'arte che non sono assimilabili alle opere d'arte tradizionali e – come notato nella “Premessa” – queste tipologie sono proprio quelle che da un punto di vista tecnico e materiale possono definire l'originalità del contemporaneo e qualificarne l'identità, a prescindere da criteri cronologici. Per esempio, in questa categoria rientrano le opere costituite (integralmente o in parte) da elementi seriali. Per elementi seriali sono da intendere principalmente i materiali artificiali di produzione industriale. Tuttavia possono essere considerati seriali anche gli elementi di recupero o quelli naturali, come foglie e pietre, quando non siano stati scelti per le caratteristiche individuali ma per quelle generiche, e quando non siano stati lavorati o manipolati, e che quindi non riportino l'impronta soggettiva dell'artista, la sua manualità o “formatività”.

Il concetto di *formatività*, da non confondere col concetto di *autografia*, è qui proposto così come definito dal Pareyson: l'opera *formativa* è il risultato di un “fare che mentre fa inventa il modo di fare”, e il suo processo di formazione non si svolge in una sfera d'ordine puramente intellettuale e spirituale, ma è innervato nella concretezza dell'esperienza, nel corpo a corpo con la materia¹⁵.

A ben vedere è la formatività che, nella teoria del restauro di Brandi, potrebbe giustificare la svalutazione del criterio di “funzionalità” a vantaggio dei criteri estetici e storici¹⁶. Ad esempio, nella pittura antica i colori hanno sempre avuto un preciso significato funzionale (decorativo, iconografico e simbolico), ma se col tempo si fossero così alterati da non essere più riconoscibili nel timbro originale, la pregressa perdita del significato funzionale non potrebbe giustificare la sostituzione del pigmento, anche avendone a disposizione uno identico, perché la nozione concreta di *formatività* (“come” è stato applicato, con quale gestualità) – più che quella relativa di *autenticità* – conserva un valore parimenti significativo e non alterabile.

¹⁴ L'opera deve sopravvivere all'intenzione dell'autore anche da un punto di vista giuridico, vedi R. MARTELLI, *Diritto d'autore e temporaneità dell'opera d'arte contemporanea*, in DE MARTINO, *Conservazione e restauro*, cit., p.138; M.E. VESCI, *Per una carta giuridica del restauro dell'arte contemporanea*, in DE MARTINO, *Conservazione e restauro*, cit., p.133.

¹⁵ L. PAREYSON, *Estetica, teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974, pp.41-42 e, in particolare, il primo capitolo riguardante “la materia dell'arte”.

¹⁶ “Ristabilire la funzionalità del prodotto”, in Brandi diventa elemento “secondario o concomitante”, vedi BRANDI, *Teoria del restauro*, ed. 1977, cit., p.4.

In molte opere contemporanee, invece, la nozione di formatività diventa subordinata rispetto a quella funzionale proprio per la natura seriale degli elementi utilizzati, che possono inoltre essere assemblati con tecniche standard e impersonali. Se in un'opera si rompe una lampadina o un neon, per garantire la necessaria funzionalità luminosa è sufficiente avere a disposizione un'altra lampadina o neon dello stesso tipo, e conoscere la modalità di applicazione, per legittimare la sostituzione. E il discorso vale anche per una bottiglietta di Coca Cola, o per una spiga di grano, se riflettono il principio di identità. In molti casi, poi, le opere d'arte contemporanea non prevedono una fruizione passiva, ma la manipolazione da parte dello spettatore e una interattività che costringe i manufatti a essere sempre perfettamente funzionali, pena la perdita del messaggio artistico principale. Infine la considerazione più rilevante: in molte opere i materiali scelti dall'artista non sono assemblati da lui, ma da assistenti o collaboratori (opere "di traduzione").

L'arte contemporanea si distingue da quella tradizionale soprattutto quando il valore "*concettuale e progettuale*" dell'opera emerge rispetto a quello *formativo*, a prescindere dai materiali utilizzati. Il contenuto tecnico artigianale diviene in molti casi secondario rispetto a quello speculativo, fino a scomparire nelle opere prettamente concettuali. Anche quando si manifestano fisicamente in oggetti le opere concettuali hanno un'identità autonoma rispetto alla materia. Quello che conta è tramandare l'idea, il concetto, il messaggio replicabile con la sostituzione integrale dell'entità fisica. Se l'arte concettuale è chiamata anche arte *sine materia*, come può essere restaurata secondo i principi teorici di Brandi che si basano sull'assioma che "si restaura soltanto la materia dell'opera d'arte"¹⁷?

E se i lavori concettuali prevedono un costante rifacimento del loro mezzo espressivo, come possono essere restaurati secondo una teoria che esige il *recupero* dell'opera, cioè la preservazione dell'originale con i segni dovuti al naturale invecchiamento ("tempo – vita") dei materiali, e non il suo *ripristino*, che consiste nel far tornare l'opera alla sua forma originaria¹⁸?

La teoria di Brandi presenta due assiomi, entrambi non accettabili per l'arte concettuale. Questo dimostra il limite della teoria brandiana come espressione del proprio tempo: quando Brandi la elaborò la conceptual art ancora non esisteva. Lo stesso discorso, per analogia, può essere esteso alle opere che prevedono l'interazione dello spettatore.

Verso una nuova metodologia

L'accorpamento delle opere d'arte in classi omogenee è necessario per chi deve svolgere attività concreta di salvaguardia e tutela. Prendendo spunto dalle riflessioni europee le opere contemporanee possono essere classificate in due gruppi che presuppongono nel restauro distinte tipologie operative: quelle che si possono restaurare seguendo i criteri brandiani e quelle che necessitano di un nuovo approccio teorico¹⁹.

¹⁷ BRANDI, *Teoria del restauro*, ed. 1977, cit., p.7. L'arte concettuale è definita "sine materia" da G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 2000, p.132.

¹⁸ "Il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purchè ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo", BRANDI, *Teoria del restauro*, ed. 1977, cit., p.8.

¹⁹ Vedi T. CAIANIELLO, *Verso una metodologia del restauro contemporaneo. Il dibattito europeo*, in "Otto Novecento, Rivista di Storia dell'Arte", Edizioni Scientifiche Italiane, 3, 1999. Questo breve ma significativo contributo, pressochè ignorato dagli studiosi italiani, evidenzia le riflessioni teoriche elaborate negli altri paesi europei; l'esempio più stimolante ci riconduce ad un rapporto di ricerca elaborato a Parigi (*Rapport de recherche: la restauration de l'art contemporain*, ricerca realizzata dall'Association Française des Conservateurs-restaurateurs de peintures con il sussidio de La Délégation aux Art Plastiques – Ministre de la Culture, La Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, Parigi, maggio 1996), in cui si propose una classificazione delle opere contemporanee che seguiva due criteri di distinzione. Il primo riguardava la durata dell'opera nel progetto dell'artista: opere a decomposizione programmata, opere integranti il passaggio nel tempo (da restaurare seguendo i principi di Brandi), opere che richiedono una perfezione inalterabile (da restaurare con la sostituzione delle parti danneggiate o il ripristino integrale). Il secondo si fondava sul tipo di esecuzione: opere autografe, opere parzialmente autografe, opere non autografe.

Nel primo gruppo, ad esempio, rientrano quelle che hanno “diritto alla morte” (**opere effimere**), cioè quelle per cui l’autore ha previsto una vita molto breve, come le opere della “eat art”, o tutto ciò che può essere considerato residuale a un evento concluso nel tempo e non riproponibile, come una performance o un happening. Per quanto riguarda le opere composte da materiali facilmente deperibili, come quelli organici (burro, grasso animale, zucchero o cioccolato), in mancanza di esplicite indicazioni da parte dell’autore sulla loro periodica sostituzione (fornite ad esempio in *Rosa per la democrazia diretta* del 1973 di Beuys, o *Scultura che mangia* del 1968 di Giovanni Anselmo, in cui la foglia d’insalata deve essere sostituita ogni giorno perché sia sempre fresca e possa comunicare il suo messaggio in rapporto alla pietra) sono legittime le posizioni di chi ne sostiene il “diritto a morire”, e quindi ne sconsiglia la conservazione, ma solo per queste opere²⁰. Negli altri casi l’evento transitorio può produrre materiali superstiti o “elementi residuali” non effimeri. In questi casi, oltre a conservare le “fonti d’informazione” (come progetti, filmati o foto funzionali al mantenimento della memoria) è necessario conservare i materiali residui (come, ad esempio, gli oggetti utilizzati nelle performance) perché rappresentano una “documentazione primaria” dell’evento, cui la “fonte d’informazione” non si può sostituire²¹.

Nel linguaggio di Brandi, questi residui sono *ruderi* (quindi documenti storici, miniere d’informazione per il futuro) e vanno conservati, anche se non ricostruiti. Nessuno, ad esempio, si sognerebbe di ricomporre le macchine autodistruggenti di Tinguely. Nella categoria di “rudere” rientrano anche quelle opere per cui il “messaggio” originale è andato definitivamente perduto. Ad esempio, opere come *Fiato d’artista* (1960) di Manzoni, di cui non rimangono che i resti decomposti del palloncino applicato al supporto (ma il fiato, che costituiva l’opera, non c’è più).

Nel primo gruppo rientrano anche le **opere di prevalente natura formativa, non effimere**, che includono ad esempio i lavori di Rothko, quelli di De Kooning, i decollage di Rotella, le combustioni di Burri, i tagli di Fontana, le gomme di Carol Rama e i ricami di Boetti. Queste opere, che possono essere assimilabili a quelle eseguite con tecniche tradizionali, devono essere restaurate seguendo i principi di Brandi, e quindi *recuperate* quando il degrado ne comprometta la fruizione estetica. L’unico principio brandiano non condiviso è quello della *riconoscibilità*, da cui in passato sono derivati una congerie di “inutili esercizi grafici”, così come li definisce Alessandro Conti che per anni, in accordo con le tendenze estere, ha insistito sulla futilità di rendere evidente le integrazioni, se l’intervento di ritocco viene comunque documentato e realizzato con materiali reversibili²².

La riconoscibilità dell’integrazione, in molti casi, non solo è inutile, ma anche dannosa per la fruizione estetica: se i vari tratteggi o puntinati sono accettabili nelle tempere o nei fondi oro dei pittori “primitivi”, disturbano nel gioco di trasparenze e matericità degli oli dipinti dal Cinquecento in poi. Se questa obiezione vale per l’arte antica, tanto più è efficace per il contemporaneo, perché sarebbe assurdo pretendere di ricostruire a rigatino un’eventuale lacuna di un cretto di Burri. E anche le superfici monocrome “mal si adattano a qualsiasi criterio di riconoscibilità, dal sottolivello al tratteggio, dal puntinato al sottotono, dall’astrazione cromatica alla differenziazione di lucidità o opacità superficiale”²³.

Nel secondo gruppo rientrano invece tutte le **opere di prevalente natura concettuale o progettuale**. Nei casi più estremi l’artista non conosce neanche chi realizza materialmente il progetto (ad esempio Boetti non voleva sapere chi eseguiva i suoi lavori con penna a sfera su carta intelata)²⁴. Quando l’opera è prevalentemente concettuale, può essere assimilata a un oggetto di design o a un’architettura: il valore sta nel *progetto* e nelle indicazioni relative a come dotarsi dei

²⁰ Vedi A. BONITO OLIVA, *Ma l’artista di oggi non è eterno. Attorno all’arte contemporanea esiste un atteggiamento troppo sacrale e protettivo. Il restauro, per esempio, ne è una prova*, in “Repubblica” del 1 marzo 2000, p.50.

²¹ Vedi H. JEDRZEJEWSKA, *Ethics in conservation*, Stoccolma 1976, trad. it. *Principi di restauro*, Opus Libri, Firenze 1983.

²² A. CONTI, *Restauro*, Jaca Book, Milano 1992, p.116.

²³ CHIANTORE, RAVA, *Conservare l’arte contemporanea*, cit., p. 141.

²⁴ M. PUGLIESE, *Tecnica mista*, Mondadori, Milano 2006, p.181.

materiali, alle tecniche da utilizzare e alle tipologie strutturali da rispettare. Non per niente questa tipologia coinvolge anche l'arte ambientale. Restauro vuol dire recupero della funzionalità dell'opera e quindi rifacimento a condizione che i materiali originali, previsti dal progetto, siano recuperabili. Già Naum Gabo, nel 1937, si "esprime chiaramente sulla sopravvivenza del progetto, sull'idea dell'opera, al di là della durata della sua forma fisica, proponendo anche l'eventualità di ricostruire l'opera deteriorata in un secondo momento, con materiali più robusti e anche in scala diversa"²⁵. In questi casi, paradossalmente, la professionalità del restauratore non appare più necessaria – anche se al restauratore andrebbe delegata la responsabilità sulle decisioni operative e tecniche, come la scelta di "ri-fare" l'opera – mentre si rivela sufficiente l'esperienza degli operatori previsti dal progetto originale e che sono quindi in grado di rimetterlo in esecuzione. Ad esempio, Mariano Boggia per le opere di Merz o Joseph Imhof per quelle di Tinguely.

Dalla terminologia tecnica proposta da Marconi – e forse si potrebbe indagare in altra sede la ragione per cui una terminologia nata per il restauro dell'architettura, cioè per un'arte eminentemente compositiva, così ben si adatti (almeno a mio parere) al restauro dell'arte contemporanea – da questa terminologia possiamo allora desumere concetti come quello di rifacimento come "esecuzione differita" del progetto, o di sostituzione degli "elementi di sacrificio", cioè degli elementi seriali costitutivi dell'opera che per la loro deperibilità necessitano e richiedono un periodico rinnovo²⁶. Usando una terminologia critica ormai comunemente accettata, sarebbe auspicabile utilizzare per la categoria delle opere a prevalente contenuto concettuale non i criteri brandiani ma quelli della tendenza conservativa detta "*manutenzione ripristino*", cioè i criteri filologici professati da Marconi per il restauro delle architetture²⁷.

Se si *ripristina* un'opera concettuale, è comunque opportuno inserire anche la nuova datazione. Il *Modulatore di luce e di spazio* di Moholy Nagy, concepito nel 1930, è ammirabile oggi nella versione del 1970. Molti lavori di Duchamp, tra cui la cui *Ruota di bicicletta* (1913), *Scolabottiglie* (1914), e *Fontana* (1917), sono oggi riproposti in molte versioni successive, tutte con lo stesso valore di espressione artistica. Tutte repliche autografe. Ma il rifacimento sembra legittimo anche quando l'autore non è più in vita e non può più dare il suo assenso, a patto che non sia riscontrabile una precisa intenzionalità di creare un'opera effimera.

Se accettiamo il principio che le opere concettuali si risolvano comunque nella loro espressione fisica²⁸ – perché l'idea non viene *rappresentata* dalla materia ma *espressa* nella materia – e che la loro traduzione materica non debba invecchiare, perché ostinarsi a imbalsamarle, se possono essere rifatte? Per esempio, se è evidente che la funzionalità dei neon di Flavin non preveda invecchiamento ma periodica sostituzione dei materiali, nel caso delle sculture di Paolini il discorso si fa più complesso, ma arriva comunque alla conclusione che le sue opere non debbano logorarsi: i suoi calchi in gesso di sculture antiche (commissionati e non modellati personalmente) devono necessariamente essere sostituiti col tempo, perché non possono risultare invecchiati, ma devono apparire sempre nuovi e bianchissimi²⁹. Nel caso dei monocromi puri, come quelli del Gruppo Zero, in cui la purezza assoluta del colore gioca un ruolo determinante, l'intera superficie assume una valenza concettuale che rifiuta il tempo vita. Ad esempio, se non si riesce ad attenuare le craquelure

²⁵ CHIANTORE, RAVA, *Conservare l'arte contemporanea*, cit., p.109.

²⁶ P. MARCONI, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Laterza, Bari 1984; Id., *Dal piccolo al grande restauro*, Marsilio, Venezia 1988. In realtà Marconi non parla di "elementi di sacrificio" ma di "superfici di sacrificio", termine coniato da Marcello Paribeni in riferimento agli intonaci poveri dell'edilizia, ma il concetto ci sembra estensibile anche ai casi in oggetto.

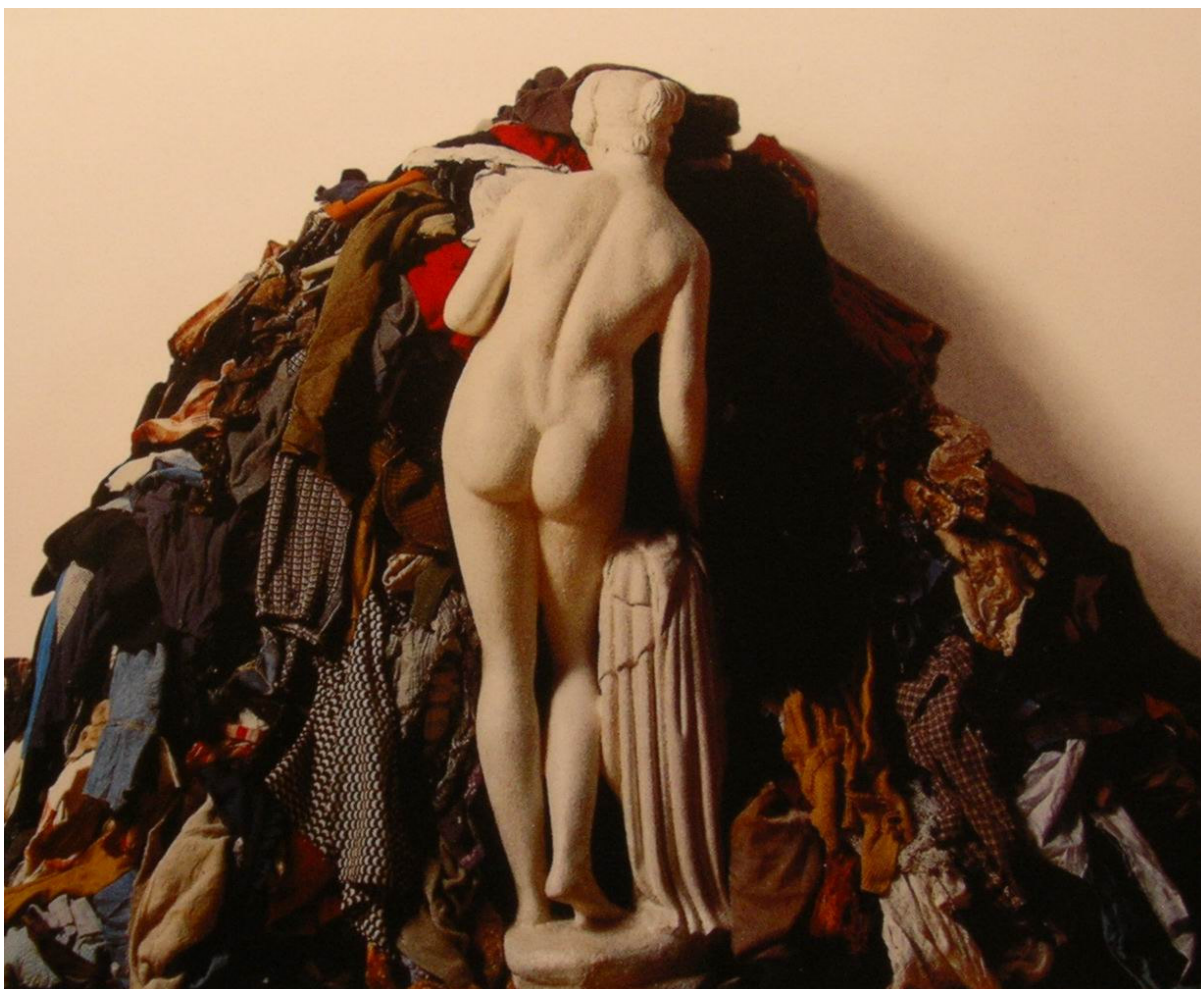
²⁷ Vedi G. CARBONARA, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in "Palladio", n.s., III, 1990, 6, pp.43-76; Id., *Teoria e metodi del restauro*, in Id., *Trattato di restauro architettonico*, Utet, Torino 1996, vol.1, pp.2-107. Da rilevare che Carbonara è molto critico nei confronti della tendenza della "manutenzione ripristino".

²⁸ Contestando le obiezioni di Cordaro, secondo le quali nell'arte concettuale l'opera non coincide con la sua realizzazione fisica, ma si risolve nell'enunciato, scritto o disegnato, del progetto; vedi ANGELUCCI, *Arte Contemporanea*, cit., p.75.

²⁹ G. Paolini, testimonianza in ANGELUCCI, *Arte Contemporanea*, cit., p.248.

immettendo pigmento pressato all'interno dei cretti, o a pulire in modo omogeneo e soddisfacente le superfici che non prevedono la patina del tempo, è meglio riapplicare lo stesso tipo di colore.

Le sagome di metallo verniciato di Fontana della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino propongono la stessa riflessione, cioè quella che si risolve nel levare la ruggine e ridare lo stesso tipo di vernice³⁰. Così come i Ferri di Consagra della Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma, o le vasche di alluminio contenenti acqua di Pascali³¹.



Opere “ibride”

Nel cercare di classificare le opere il vero problema sorge quando, in un'opera non effimera, non è chiaro il limite tra predominante valenza concettuale e peculiarità dell'esperienza formativa. E forse rappresentano la maggior parte dei casi.

Per esempio: nelle macchine di Tinguely sembra predominante l'esperienza formativa, ma se si applicano rigorosamente i principi brandiani i pezzi di motore visibili – che formano anche la “materia aspetto” – non possono essere sostituiti, e l'opera, contro la volontà dell'artista, diventa un rudere immobile. E se i monocromi puri sono considerati formativi, piuttosto che progettuali, bisogna rassegnarsi a subirne la naturale alterazione cromatica e la inevitabile crettatura e quindi a vedere compromessa l'essenza di purezza e immutabilità che li contraddistingue.

³⁰ Vedi S. ANGELUCCI, *Riflessioni sul restauro delle sculture in ferro di autori contemporanei*, in RIGHI, *Conservare l'arte contemporanea*, cit., pp.165-200.

³¹ Vedi A. IMPONENTE, *Al di là del restauro*, in BASILE, *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, cit., p.33, 34. Le vasche di Pascali, però, implicano la sostituzione integrale.

Nell'incertezza, l'esistenza di un progetto definito, nell'esecuzione del quale non sono individuabili caratteristiche formative da parte dell'autore ("esecuzione impersonale"), o che sia integralmente affidato alla realizzazione di qualcun altro ("esecuzione differita"), porta ad includere l'opera nella categoria del concettuale. Ma la presenza di "elementi di sacrificio" seriali, che devono assicurare la "continuità di funzione" (ad esempio: neon, lampadine, superfici monocrome, specchi, etc.), non sposta l'opera necessariamente verso la categoria dell'impersonale, perché spesso gli elementi di sacrificio sostituibili – quando non sono manipolati dall'autore – si inseriscono in un contesto formativo non alterabile (per esempio nei "combine paintings").

Come già intuito da Althofer nel 1985, a questo punto diventa determinante considerare un criterio fondamentale e risolutivo: il *tempo vita*, altrimenti detto criterio di "variabilità"³². Bisogna chiedersi, criticamente, se l'opera preveda il suo invecchiamento o se lo rifiuti seguendo il principio, peraltro non solo proprio dell'arte contemporanea, di inalterabilità dei materiali.

Se le opere non prevedono i segni del *tempo vita*, come abbiamo già notato rientrano nella categoria concettuale e non è necessario rispettare scrupolosamente la materia originale.

Se le opere che consideriamo principalmente progettuali considerano invece l'invecchiamento naturale come un arricchimento, allora non appartengono più alla categoria concettuale, ma alla vasta e complessa tipologia delle **"opere non effimere che presentino parti formative ed elementi seriali"**.

Per restaurare queste opere, che prevedono l'invecchiamento, è possibile avvalersi dei principi teorici elaborati da Umberto Baldini nel 1978, quando evidenziava la differenza tra attività di "manutenzione" (che rientra nell'invecchiamento naturale, nel "tempo vita" dell'opera) e attività di "restauro" vero e proprio³³. La sostituzione degli elementi seriali ("elementi di sacrificio"), rientrando nella costante opera di manutenzione, non viene disciplinata dai principi brandiani di reversibilità e minimo intervento. Dato che l'opera è soggetta alle trasformazioni del tempo, le parti sostituite – per non disturbare esteticamente – si possono accordare con il contesto invecchiato, e quindi possono essere patinate³⁴. E' anche vero, però, che l'elemento sostituito può rimanere in tutta la sua freschezza materica a marcare la differenza con il contesto originale e quindi a rendere riconoscibile l'intervento di integrazione, per poi proseguire il suo logoramento particolare con quello generale dell'opera.

Quindi nessun *ripristino*, ma *recupero* dell'opera. A una visione superficiale la differenza con la teoria di Brandi non sembra così marcata, ma alcuni esempi sottolineano la necessità di un nuovo approccio metodologico che elimini il feticismo dei materiali originali: nell'opera "Tre oggetti cinetici" di Gianni Colombo, per non sostituire le lastre di plexiglass deformate (nonostante lo avesse consigliato lo stesso artista), i restauratori hanno aumentato le distanze tra le stesche in modo da favorire dal punto di vista frontale una percezione ottica analoga a quella originale, e quindi per non cambiare i materiali hanno cambiato la forma³⁵. Per consolidare "Sfera di giornali" di Pistoletto è stato necessario imbibire di collante i giornali tanto da ridurre la scultura a una materia "omogenea e pietrificata, diversa dall'aspetto iniziale"³⁶. Per non sostituire le camere d'aria danneggiate che sorreggevano la colonna di Zorio, donata alla GNAM di Roma, si è preferito non intervenire e relegare i resti dell'opera in deposito³⁷. A questo proposito è illuminante citare una considerazione di Griffa sulla differenza tra identità e autenticità: "si faccia l'ipotesi di un'opera che comprende una camera d'aria per automobili. Ritengo che l'intervento corretto sia quello di sostituirla con una simile mentre riterrei l'opera falsificata se venissero meno le qualità visive e tattili di una gomma ripiena d'aria, per esempio sostituendo l'aria con una materia solida o

³² Vedi ALTHOFER, *Il restauro delle opere d'arte*, cit., cap.VI.

³³ U. BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Nardini, Firenze 1978-1981, p.10-11.

³⁴ Analogamente al caso degli intonaci nuovi realizzati da Marconi per il restauro degli edifici storici.

³⁵ A.B. CISTERNINO, *Il restauro di opere d'arte cinetica*, in ANGELUCCI, *Arte Contemporanea*, cit., pp.191-196.

³⁶ M. PISTOLETTO, testimonianza in ANGELUCCI, *Arte Contemporanea*, cit., p.252.

³⁷ G. ZORIO, testimonianza in ANGELUCCI, *Arte Contemporanea*, cit., p.269.

indurendo la gomma con una vernice. In tal caso mi pare che l'*identità* dell'opera andrebbe perduta in favore di una illusoria *autenticità* del materiale non sostituito"³⁸.

Qualora i conservatori brandiani, però, ammettessero la legittimità delle sostituzioni di elementi seriali anche quando rappresentano la parte prevalente del manufatto, contravvenendo al principio del "minimo intervento", emergerebbe un nuovo problema di impostazione teorica: cosa fare se si esaurisce la eventuale scorta degli "elementi di sacrificio", o quando i materiali costitutivi dell'opera originale non sono più disponibili in commercio? Secondo i proseliti brandiani non si può far niente, perché se Brandi non ammetteva la sostituzione di materiali *identici* ("non è l'identità di un materiale che può giustificare nel restauro la legittimità di un rifacimento"), sicuramente non avrebbe ammesso la sostituzione di materiali *analoghi*³⁹. Ma Brandi considerava solo la funzionalità d'uso dei materiali applicati con tecniche formative (quelli "storicizzati dall'opera dell'uomo"), e non considerava affatto la funzionalità d'uso dei materiali seriali⁴⁰. La serialità degli elementi sembra invece caratteristica sufficiente per giustificare la sostituzione, e l'*istanza funzionale* diventa così importante per le opere d'arte contemporanea che se l'identità dei materiali non fosse più garantita sarebbe opportuno avvalersi della sostituzione *per analogia*. Cioè, se il ripristino testuale di un'opera fosse tecnicamente impossibile per mancanza di elementi di ricambio originali, il restauratore dovrebbe trovare le soluzioni più compatibili per assicurare la "continuità di funzione". Ad esempio, se si tratta di piccoli congegni meccanici o elettrici – o anche gomma, che è inutile stoccare perché dopo qualche decennio perde le sue caratteristiche meccaniche – potrebbe essere ammessa la "simulazione" con materiali nuovi che presentino peculiarità analoghe⁴¹. Se questa simulazione non fornisse risultati soddisfacenti sarebbe inevitabile accettare la lacunosità dell'opera. In questa valutazione critica e nella competenza tecnica necessaria a simulare i materiali seriali si dovrebbe sviluppare la professionalità specifica di un restauratore di arte contemporanea. Se il rifacimento integrale di un'opera a prevalente contenuto concettuale non necessita del restauratore, il restauro di un'opera "ibrida" lo impone.

Proviamo a fare qualche esempio di opere eterogenee che rientrano in questa categoria. A rappresentare le opere che utilizzano materiali seriali in contesti formativi, è possibile citare le vere paillettes cadute dalla ballerina dipinta da Severini. Se non si hanno più le paillettes parigine d'epoca, "si usino pure, al limite, paillettes comprate all'angolo di case! Il quadro di Severini, tra tante complesse componenti di ordine formale, ha un significato preciso non perché Severini abbia mai fabbricato paillettes, ma perché ha deciso, nel 1912, che *alcune* paillettes dovevano inserirsi nella pittura"⁴².

Lo stesso discorso può essere proposto per materiali seriali organici. La testimonianza di Anselm Kiefer, a proposito degli elementi vegetali (paglia, girasoli, spighe di grano) che inserisce nei suoi dipinti, è indicativa: "Non c'è difficoltà a sostituirli. Negli anni ho raccolto un archivio molto vasto dove sono conservati elementi dei miei quadri (rose secche, per esempio, e ogni tipo di piante utilizzate) che posso senza problemi consegnare ai restauratori delle mie opere. Si tratta di elementi per così dire seriali, dove l'unicità del fiore seccato o della spiga non è assolutamente contemplata,

³⁸ G. GRIFFA, testimonianza in ANGELUCCI, *Arte Contemporanea*, cit., p.233. A questo proposito è da rilevare come la maggior parte delle testimonianze di artisti rilevate in questo volume siano orientate a evidenziare la necessità di un nuovo approccio al restauro del contemporaneo, e questo nonostante Bonsanti avesse scritto "Può capitare anche questo: tenere un convegno su un determinato argomento o soggetto, per poi concludere paradossalmente che questo argomento non esiste, almeno come ambito specifico. La maggior parte degli interventi (nel convegno di Prato, n.d.a) sembrava optare per la non esistenza di un restauro dell'arte contemporanea in quanto distinto da quello di altri ambiti culturali e cronologici", in BONSANTI, *Non il restauro dell'arte contemporanea*, cit.

³⁹ C. BRANDI, *Il restauro*, a cura di M. CORDARO, Editori Riuniti, Roma 1995, p.XXI.

⁴⁰ BRANDI, *Teoria del restauro*, ed. 1977, cit., p.11.

⁴¹ I restauratori della GNAM di Roma, ad esempio, in alcune opere hanno sostituito la gomma piuma originale, di origine vegetale, col poliuretano espanso derivato dal petrolio, che presenta le stesse caratteristiche; oppure al posto del cellofane hanno utilizzato il più resistente PVC; vedi CISTERNINO, *Il restauro di opere d'arte cinetica*, cit.

⁴² J. NIGRO COVRE, *Note sul margine di libertà nell'intervento di restauro*, in BASILE, *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, cit., p.42.

per cui si potrà in futuro indefinitamente sostituire tutto ciò che si altererà o verrà perso”⁴³. Stesso discorso per le opere che utilizzano motori: Tinguely utilizzava materiali non durevoli e accettava l’invecchiamento dei suoi meccanismi metallici, che col tempo creavano rumori sempre più strani e suggestivi, ma non ne ammetteva la morte. Ha sempre detto che tutte le parti delle sue macchine potevano essere rimpiazzate.

Per le installazioni il tipo di ragionamento è simile, perché se non sono legate ad happenings (categoria dell’*effimero*) sono in genere composte da parti seriali o impersonali e parti formative, ma è da prendere in considerazione un elemento aggiuntivo: lo spazio che le ospita. Se lo spazio è lo stesso per cui sono state concepite in origine, le installazioni si devono conservare con più rigore e scrupolo filologico; se non lo è, possono essere riproposte come “repliche con varianti”, perché l’adattamento a una nuova collocazione presuppone un necessario lavoro di manutenzione e aggiornamento. L’opera non invecchia, cambia. A volte l’installazione è volutamente un “work in progress”. Mario Merz ha creato numerose installazioni e ha costantemente sostituito i materiali non più idonei, creando variazioni sul tema. Se non c’è più l’artista, bisogna utilizzare i suoi progetti (le sue idee, i suoi assistenti) come spartiti da interpretare per adattare le parti superstiti dell’installazione a nuove circostanze⁴⁴.

In conclusione non bisogna avere paura di creare un “falso artistico”, soprattutto se è garantita la documentazione dell’intervento di restauro e la reversibilità dei materiali impiegati (e se si applicano lampadine nuove a un assemblaggio o spighe di grano a un dipinto la reversibilità dell’intervento è sempre assicurata)⁴⁵.

Questa diffidenza per il “falso” di innegabile impronta idealista è tipicamente italiana: il falso, in realtà, è tale solo quando si caratterizza per il dolo, cioè per la volontà di ingannare⁴⁶. Se si documenta l’intervento non c’è dolo e non c’è falso. Paradossalmente, l’autenticità dell’opera può sopravvivere anche se l’originale stesso sparisce. Si tende a ignorare, difatti, che molte opere concettuali derivano da una precisa scelta ideologica, e il loro valore sta nella negazione



della “mistica dei materiali”, così come nel tentativo di abbattere l’ideologia del “capolavoro” e di reagire alla feticizzazione dell’arte voluta dal mercato. Di conseguenza gli artisti, proponendo le opere come riproducibili, negano il valore di reliquia alla loro sostanza materiale superstita e ne scoraggiano lo sfruttamento commerciale. Infine è da ricordare che, in tempi di globalizzazione e di apertura interculturale, in Oriente la conservazione si attua attraverso il rifacimento periodico degli oggetti d’arte, come documentato dal ripristino costante dei templi in Giappone e in Cina, che pur presentando nei dettagli la conformazione originale, sono tutti realizzati con materiali nuovi.

E come afferma Christian Boltanski: “La maggior parte delle opere che faccio oggi sono un po’ come delle partizioni musicali che possono essere suonate e risuonate modificandole in funzione al luogo e allo spazio. Di conseguenza, non c’è realmente un oggetto che rimane: vengono applicate

⁴³ CHIANTORE, RAVA, *Conservare l’arte contemporanea*, cit., p.267.

⁴⁴ Per questo argomento, molto interessanti le considerazioni di A. RAVA, *Problemi di conservazione delle installazioni*, in CHIANTORE, RAVA, *Conservare l’arte contemporanea*, cit., pp.158-169.

⁴⁵ Questa riflessione è stata proposta più volte da Alessandro Conti; solo per citare un esempio: “D’altronde non c’è da spaventarsi, da arrendersi davanti alla paura di ingannare il pubblico; basta, infatti, che ci sia una documentazione scritta, fotografica, che sia accessibile attraverso un catalogo o nell’archivio del museo per salvaguardare chi deve guardare il dipinto a livello non occasionale”, CONTI, *Restauro*, cit., p.118.

⁴⁶ Questa è una considerazione che ha approfondito proprio Cesare Brandi nel capitolo dedicato alla Falsificazione nell’Appendice alla sua *Teoria*: “Provare il dolo è essenziale per il giudizio di falso”, BRANDI, *Teoria*, ed 1977, cit., p.68.

un certo numero di regole, mentre l'oggetto può essere distrutto e ricostruito. Ci sono due modi di comunicare: uno è piuttosto legato all'Occidente ed è una maniera di trasmettere attraverso l'oggetto; l'altro lo possiamo trovare in Giappone per esempio, dove i templi sono ricostruiti ogni dieci anni, i giardini zen ogni giorno, ma ci sono degli uomini che possiedono la conoscenza e che vengono considerati come dei monumenti nazionali. Esiste dunque una trasmissione attraverso l'oggetto e una che viene fatta tramite la conoscenza. Nel caso delle opere che faccio direttamente in situ, si tratta piuttosto di una trasmissione attraverso la conoscenza”⁴⁷.

Immagini, dall'alto verso il basso:

Christian Boltanski, installazione, 2000, Palermo, Palazzo Branciforte

Dan Flavin, Monument for Tatlin, 1964, collezione privata

Jean Tinguely, Gismo, 1960, Amsterdam, Stedelijk Museum

Mario Merz, Città irreale, 1989, New York, Guggenheim Museum

Michelangelo Pistoletto, Venere degli stracci, 1967, Torino, collezione dell'artista

Piero Manzoni, Fiato d'artista, 1960, collezione privata

Exibart.studi è una rubrica a cura di Silvia Bottinelli

www.exibart.com

⁴⁷ D. ECCHER, *Intervista a Christian Boltanski*, in “Macromagazine”, giugno-settembre 2006, p.6.