

Università degli Studi
Suor Orsola Benincasa



FACOLTÀ DI LETTERE

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE
IN
CONSERVAZIONE E RESTAURO DEI BENI CULTURALI

TESI DI LAUREA
IN
RESTAURO DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Narcisella e La Deposizione
Due esempi di conservazione di arte contemporanea

Relatore:
Ch.ma Prof.ssa
Annadele APRILE

Correlatore tecnico:
Ch.ma Prof.ssa
Patrizia Irena SOMMA

Referenti Tecnico-scientifici:
Giorgio TROISI
Andrea CARPENTIERI
Carmine MEGNA

Correlatore storico-artistico:
Ch.mo Prof.re
Stefano CAUSA

Candidata:
Amalia Pagliuca

Matricola:
272000161

A mia madre

Indice

Introduzione

CAPITOLO I - La rivoluzione dell'arte contemporanea

- 1.1 Definizione di contemporaneo
- 1.2 Materiali e tecniche dell'arte contemporanea
- 1.3 Cause di degrado dei materiali contemporanei
- 1.4 Il dibattito internazionale
- 1.5 Il convegno del 1987
- 1.6 Il convegno del 2012

CAPITOLO II- Analisi storico-artistica

- 2.1 Premessa storica
- 2.2 I luoghi, le istituzioni e i canali di informazione dell'arte a Napoli nel secondo dopoguerra
- 2.3 L'arte a Napoli dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta
- 2.4 Gennaro Borrelli
- 2.5 La pittura di Gennaro Borrelli e l'opera *Narcisella*

CAPITOLO III- Stato di conservazione

- 3.1 Tecnica esecutiva
- 3.2 Tela
- 3.3 Telaio
- 3.4 Preparazione e pellicola pittorica
- 3.5 Progetto di restauro

CAPITOLO IV – Analisi diagnostiche

- 4.1 Finalità delle indagini sul dipinto *Narcisella*
- 4.2 Indagini fotografiche in VIS

- 4.3 Spettrografia infrarossa FT-IR
- 4.4 Fluorescenza dei raggi X (XRF)
 - 4.4.1 Indagini XRF sul dipinto *Narcisella*
- 4.5 Riflettografia Infrarossa
- 4.6 Fluorescenza UV
- 4.7 Stratigrafia
 - 4.7.1 Stratigrafia di alcuni campioni consolidati
- 4.8 Indagine microscopica per il riconoscimento della fibra
- 4.9 Indagine microscopica per il riconoscimento dell'essenza lignea

CAPITOLO V – Interventi di restauro

- 5.1 Spolveratura ed interventi preliminari
- 5.2 Pulitura
- 5.3 Smontaggio dal telaio e pretensionamento
- 5.4 Consolidamento
- 5.5 Fermatura
- 5.6 Foderatura
- 5.7 Tensionamento con telaio ad espansione elastica a molle
- 5.8 Ultime fasi di intervento: stuccatura ed integrazione pittorica

CAPITOLO VI - Un'opera in gommapiuma: La Deposizione di Gerardo Di Fiore

- 6.1 La contestazione dell'arte e la Galleria Inesistente
- 6.2 Gerardo Di Fiore: biografia, opere e pensiero
- 6.3 Intervista a Gerardo Di Fiore
- 6.4 Intervista al Direttore Giuseppe Reale
- 6.5 I poliuretani e il degrado delle schiume flessibili
- 6.6 Esperimento sul degrado della schiuma PUR flessibile analisi FT-IR
- 6.7 Un caso di restauro del PUR flessibile: la *Regina dei Neri* di Piero Gilardi
- 6.8 La *Deposizione* di Gerardo Di Fiore
- 6.9 Progetto di conservazione preventiva

Conclusioni

APPENDICE I - SCHEDA TECNICA DELL'OPERA *NARCISELLA*

APPENDICE II – RILIEVI DELL'OPERA *NARCISELLA*

APPENDICE III – COMPUTO METRICO

APPENDICE IV – SCHEDA TECNICA DELL'OPERA *LA
DEPOSIZIONE*

Ringraziamenti

Bibliografia

Introduzione

Il presente lavoro si sviluppa su un duplice binario, poiché affronta due casi specifici di arte contemporanea molto dissimili per materiali, tecniche e linguaggio espressivo: un dipinto su tela realizzato con tecniche *apparentemente* tradizionali e un bassorilievo in gommapiuma. Prima di addentrarsi in tali argomenti ho ritenuto necessario accennare brevemente alle caratteristiche dei materiali, delle tecniche della produzione artistica contemporanea, costituendo essi, insieme alle poetiche, i principali criteri di distinzione dall'arte del passato. L'arte contemporanea, in genere, mette in discussione i principi e le tecniche tradizionali introducendo materiali deperibili e attinti dalla produzione industriale e dalla vita quotidiana: accanto alla nobiltà del marmo, dei metalli preziosi, della pittura realizzata con i colori artigianali, si eleva a rango artistico qualsiasi elemento possa essere funzionale all'espressione della personale poetica dell'autore. Tali materiali, spesso deperibili ed effimeri (si pensi ad esempio alla gomma o alla plastica), acquisiscono un valore artistico, rinunciando alla pretesa dell'immortalità. Per tale motivo da alcuni anni si discute sulle modalità e sulle concrete possibilità di intervento in specifici casi, soprattutto quando è l'artista o l'opera stessa a non richiederlo. Per tale motivo sono state riportate brevemente le questioni affrontate durante i più importanti convegni di settore, svoltisi in ambito nazionale ed internazionale. Inoltre, sono stati affrontati alcuni aspetti fondamentali, tra i quali il ruolo dell'autore, che, a differenza di quanto accadeva nel passato, è coinvolto attivamente rispetto alle scelte operative. Si è poi verificato come talvolta strumenti e materiali di restauro, il cui uso si era consolidato nella pratica operativa, si siano rivelati poco efficaci. Ancora è evidente come nulla possa darsi per scontato: a partire dalla ragione dell'impiego di un materiale piuttosto che di un altro o di una tecnica in luogo di un'altra, per il semplice fatto che questi aspetti possono avere una rilevanza fondamentale nell'esplicazione del significato e della volontà dell'artista. Infine, va considerato quanto le norme le norme giuridiche così come il parere dell'artista possano limitare o escludere la possibilità di

intervento. Tuttavia, siamo oppressi da un'ansia per certi versi parossistica di conservare per non subire gravi perdite come è accaduto in passato.

I capitoli successivi invece sono dedicati ai due casi sopramenzionati. La natura di queste due opere contemporanee, diverse per tipologia di tecniche e di materiali, ha richiesto ovviamente un approccio differente e calibrato sulla loro genesi poetica e sulle intenzioni artistiche.

Nel primo caso, mi sono occupata di un dipinto ad olio su tela di Gennaro Borrelli che si avvicina alle tecniche tradizionali per tipologia, ma che per natura dei materiali ha richiesto uno studio e un tipo di intervento lontani dall'approccio tradizionale.

Nel secondo caso ho analizzato un bassorilievo in gommapiuma su tela di Gerardo Di Fiore, raffigurante la *Deposizione*, un tema sacro ricorrente nelle opere di arte religiosa del passato, ma qui rappresentato con materiali e tecniche innovativi. Si è deciso di non intervenire in maniera diretta in tale caso, ma di proporre all'istituzione museale (presso la quale l'opera è stata acquisita in comodato d'uso) un progetto di conservazione preventiva in modo da accompagnare dignitosamente il bassorilievo nel suo naturale decorso, impedendo che fattori esterni ed accidentali ne accelerino il degrado.

CAPITOLO I

1.1 Definizione di contemporaneo

«Contemporaneo è aggettivo e sostantivo, periodo storico e nozione filosofica: dal latino ‘che vive e si verifica nello stesso tempo’. Tuttavia, l’attualità ha un passato che in qualche modo influisce sul suo andamento, e un futuro che impone necessariamente delle scelte. Così la *Contemporaneità* nell’arte si presenta come una specie di confine mobile nel quale riversano tutte le esperienze trascorse, esperienze che esso filtra per crearne di nuove»¹.

Probabilmente, l’aspetto che contraddistingue meglio l’arte contemporanea è l’impossibilità di definirla criticamente poiché non si distinguono in essa una corrente o scuola artistica dominante (soprattutto dagli anni Sessanta in poi) e le sue innumerevoli manifestazioni si prestano a molteplici e ambigue interpretazioni. Non è semplice marcare i confini tra arte contemporanea e arte moderna. Su tale argomento si sono affrontate numerose discussioni che hanno visto in sintesi l’affermarsi di due prospettive:

1. Quella dei conservatori europei che definiscono arte contemporanea l’arte prodotta dalle avanguardie del primo Novecento, distinguendola dall’arte tradizionale per un’autonoma contestualità storica ed estetica;
2. Quella americana che, invece, individua come arte contemporanea la produzione artistica sviluppatasi dagli anni del Secondo dopoguerra sino ad oggi². Ad ogni modo un punto fermo rimane il fatto che la produzione contemporanea si contraddistingua per il ricorso ad un’infinita congerie di forme, manifestazioni, soprattutto tecniche e materiali, codici linguistici, non riducibili solo all’utilizzo dei

¹ F. A. MIGLIETTI, in introduzione, *Per-corsi di arte contemporanea, dall’Impressionismo ad oggi*, Milano, Skira editore, 2011.

² Su questo tema sono stati analizzati in particolare l’articolo di M. PAPA, *Per una teoria del restauro dell’arte contemporanea*, <http://www.ebxibart.com/ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>, 2008; il volume F. POLI (a cura di), *Arte moderna. Dal postimpressionismo all’informale*, Milano, Mondadori Electa, 2007; e il volume E.H. GOMBRICH, *La storia dell’arte*, traduzione di Spaziani M.L., Londra, Phaidon Press, 2008.

canali comunicativi tradizionali: ad esempio *video arte, pittura, fotografia, disegno, scultura, arte digitale, musica, happening, fluxus, performance, installazioni, etc.*

Da questa prospettiva la nuova arte porrebbe le sue radici nell'Impressionismo, momento rivoluzionario in cui si espandono le possibilità artistiche oltre il mondo accademico e scolastico con il diffondersi di nuovi mezzi di comunicazione e di scambio, da cui però prende forma anche uno spregiudicato sistema commerciale che ancora oggi veicola e condiziona profondamente i meccanismi di diffusione e promozione del mondo artistico. Il rifiuto della convenzione anima gli artisti del XIX e soprattutto del XX secolo, propinando creazioni originali lontane dalla volontà di sfoggiare il medesimo virtuosismo degli antichi maestri; questi anni si consacrano ad una sperimentazione ininterrotta in cui «qualsiasi scarto rispetto alla tradizione [...] veniva salutato come un nuovo 'ismo' nel quale il futuro si sarebbe riconosciuto»³.

Queste considerazioni determinano l'introduzione di un criterio di distinzione di carattere tecnico e tipologico-funzionale per l'opera d'arte. Ad esempio l'impiego di materiali seriali provenienti dall'industria o il passaggio dal concetto dell'opera d'arte come *unicum* irripetibile all'idea dell'oggetto d'arte replicabile e riproducibile (basti pensare ai *ready-made* di Duchamp) sono alcuni aspetti discriminanti che prescindono da questioni stilistiche e formali. L'arte postmoderna rispecchia e si evolve a braccetto con i repentini mutamenti economici, politici, tecnologici e socioculturali, e, con la maggior velocità di scambio di informazioni, di risorse economiche e di cultura. Cadono oggi molte barriere a favore di una grande vivacità e multidisciplinarietà che presiede alla ragion d'essere della contemporaneità stessa.

Tuttavia bisogna discernere dai movimenti avanguardistici nati all'inizio del XX secolo e conclusisi nella metà del secolo stesso, più facilmente inquadrabili storicamente (intendiamo con questi l'Espressionismo, il Cubismo, il Futurismo, il Dadaismo, il Bauhaus, il Costruttivismo, ecc.) da quelle correnti sviluppatesi nel Secondo dopoguerra e ancora in fase di evoluzione. È impossibile formulare su di esse giudizi storici oggettivi o racchiuderle in rigidi schemi perché non hanno ancora esaurito le loro spinte propulsive e dunque ci coinvolgono ancora pienamente.

³ E.H. GOMBRICH, *Storia dell'arte*, op. cit., p. 435.

Ad ogni modo, ciò che più ci preme è comprendere se e quanto questa produzione implichi nell'ambito conservativo un approccio diversificato o analogo, e, quanto il restauro del contemporaneo possa concretizzare una propria metodologia o, sarebbe più corretto dire, un repertorio di riflessioni teoriche, scelte e prassi di intervento autonome rispetto alla teoria brandiana, consolidatasi sull'esperienza del restauro dell'arte antica e moderna.

1.2 Materiali e tecniche dell'arte contemporanea

La svolta tecnica e formale dell'arte contemporanea pone i suoi germi nei mutamenti apportati in pittura e in scultura dagli impressionisti nel XX secolo che si distanziano progressivamente dalle prassi accademiche grazie alle novità introdotte nel mercato delle Belle Arti ed in genere dalla rivoluzione industriale, le quali innescano un processo di rottura con la tradizione che ha termine solo nella metà del secolo stesso:

- Compaiono i primi colori sintetici già tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del successivo (blu di Prussia, verde e blu cobalto, violetti, cremisi, alizarina, verde ossido di cromo, bianco di zinco industriale);
- Nella prima metà del XIX secolo si ottengono le prime macinature meccaniche e la diffusione dei tubetti di stagno come contenitori dei pigmenti, sostituenti i più scomodi tubetti metallici forniti di pistone (precedentemente a questi, si usano le budella e le vesciche di maiale);
- Si diffondono contemporaneamente i primi acquerelli in tubetto (precisamente intorno al 1850), le prime tele di cotone industriali, con vari formati standard e anche con diversi colori di fondo, tra cui giallo chiaro, azzurro, viola, e, i primi cavalletti pieghevoli, agevoli per il trasporto;
- Lo sviluppo della fotografia e la diffusione delle stampe giapponesi comportano, da un lato l'abbandono delle tecniche mimetiche del reale, ormai fedelmente riprodotto dalle foto, e il concepimento di una sintesi dei valori chiaroscurali (per i contrasti netti di luce ed ombra osservati delle prime fotografie), dall'altro, un'impaginazione asimmetrica e decentrata delle scene e una stesura dei colori puri a campiture piatte e brillanti;
- Dagli Impressionisti in poi, generalmente la stesura della vernice come effetto finale e protettivo sulla pellicola pittorica diviene una prassi obsoleta;

- Nel campo della scultura, le prime innovazioni si hanno con Edgar Degas e la sua celebre *Ballerinetta di quattordici anni*, esposta nel 1881 alla “Mostra impressionista”, in cera policroma, con capelli e vestiti neri. Degas rompe con la tradizione scultorea ottocentesca approdando al polimaterismo con l’adozione di cera pigmentata, creta e plastilina (pasta oleosa da modellazione), armature esterne e interne in metallo, talvolta incorporate con materiali anomali quali tappi di sughero o pezzi di legno per risparmiare sul quantitativo di cera.

- Anche Medardo Rosso modella la superficie materica per ottenere particolari effetti mimetici e chiaroscurali, ma, soprattutto, preconizza quelle che saranno le nuove concezioni spaziali di Umberto Boccioni e dei Futuristi, in uno scritto comparso nel 1902 su “Nouvelle Revue”; “Ciò che importa per me nell’arte, è di *fare dimenticare la materia*. Lo scultore deve, per via di un riassunto delle impressioni ricevute, comunicare tutto ciò che ha colpito la sua sensibilità. [...] Quando io faccio un ritratto, non posso limitarlo alle linee della testa, perché questa appartiene ad un corpo, si trova in un ambiente che esercita un’influenza su di lei, fa parte di un tutto che non posso sopprimere”⁴;

- Rivoluzionario è anche il temperamento delle ricerche scultoree con la fotografia per esplorare il rapporto tra figure e spazio.

Le avanguardie nei primi tre decenni del Novecento proseguono sul filone rivoluzionario:

- Nel 1912 Pablo Picasso e George Braque, introducono con le loro due opere, *Natura morta con sedia impagliata* (pezzo di tela cerata con il motivo del cannetè di una sedia incollata su una tela ovale) e *Piatto di frutta e bicchiere* (ritagli di rotolo di carta stampata a finto legno incollati su un foglio), a tecnica del *collage*, già nota nell’arte orientale in ambito decorativo, ma questa volta con l’intento di far irrompere la realtà nella dimensione fittizia del quadro e affrancarsi dai limiti della pittura ad olio.

Le ricerche pittoriche sulla scomposizione della forma per piani si traspongono anche nella realizzazione dei primi *assemblaggi* (come la celebre *Chitarra* di Picasso in cartoncino, spago e filo di ferro, fig. 1), ovvero costruzioni di oggetti attraverso la combinazione di materiali diversi per lo più anomali e deperibili, come

⁴ M. ROSSO, *L'impressionismo nella scultura. Auguste Rodin e Medardo Rosso*, in “La Nouvelle Revue” 1902, riportato in L. CARMEL (a cura di), *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo mostra, Skira, Milano 2004, pp. 233-234.

cartone, latta e filo di ferro, come scardinato uno dei capisaldi della scultura tradizionale: la durata.



Fig.1 *Chitarra*, Pablo Picasso, 1913.

- Umberto Boccioni con il suo notissimo *Manifesto della scultura futurista*, iniziato a Parigi nel 1909, fa proprie le esperienze cubiste e teorizza il polimaterismo e la compenetrazione delle figure nello spazio: “affermare la necessità assoluta di servirsi di tutte le realtà per tornare agli elementi essenziali della sensibilità plastica. Quindi percependo i corpi e le loro parti come zone plastiche [...]; distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale, del marmo e del bronzo. Negare l’esclusività di una materia per l’intera costruzione di un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie possono concorrere in una sola opera allo scopo dell’emozione plastica”⁵.

Le sperimentazioni proseguono con gli artisti di avanguardia in Russia, in particolare con Kasimir Malevic e Vladimir Tatlin, suo allievo e fondatore del Costruttivismo, il quale, dopo aver conosciuto a Parigi gli assemblaggi e i collage di Picasso, realizza i primi rilievi rendendo protagonista esclusivamente la materia (principalmente ferro, zinco e acciaio) e la sua struttura, e, abbandonando ogni riferimento figurativo.

Dopo la Rivoluzione d’Ottobre le ricerche artistiche assumono una piega politica, concentrandosi su materiali e tecniche perfettamente funzionali allo scopo, come nel caso del fotomontaggio, consistente nella combinazione di più frammenti di immagini fotografiche diverse, *simil collage*, estremamente comunicativo. Nella

⁵ *Manifesto della scultura futurista*, Z. BIROLI (a cura di), *Umberto Boccioni cit.*, pp.29-30.

scultura, invece, si abbandonano i *clichè* della tradizione, per approdare a nuove ricerche su luce e movimento, coadiuvate dal ricorso a materiali innovativi, leggeri e plasmabili: è il caso delle *costruzioni spaziali* (1917) di Rochenko, in compensato e latta, o della *costruzione cinetica* (**fig. 2**) di Naum Gabo, prima vera e propria scultura cinetica, costituita da una bacchetta in metallo dotata di un motorino che la fa vibrare descrivendo un volume virtuale, o, soprattutto, del *Monumento alla Terza Internazionale* (1919-1920) di Tatlin, costruzione di cui è stato realizzato solo il progetto in più versioni, composta da due spirali in metallo contenente solidi geometrici che dovrebbero girare a velocità diverse intorno al proprio asse.



Fig.2 *Costruzione cinetica*, (oscillazione nello spazio), Naum Gabo, 1919-1920.

Naum Gabo, è il primo a introdurre e ad intuire le particolari peculiarità delle *materie plastiche* in scultura, come è evidente nella sua *Testa di Donna*, realizzata in celluloide, uno dei primi materiali in commercio, particolarmente adatto per la sua flessibilità e leggerezza alla costruzione per piani. Per plastica, innanzitutto, si intendono sia polimeri sintetici che semisintetici, adoperabili sia come leganti in pittura (ad esempio acrilici e smalti) che come materiali plasmabili in scultura, le cui proprietà sono determinate dai procedimenti di sintetizzazione e dai tipi di additivi⁶.

In base alla struttura suddividiamo i polimeri in:

Termoplastici, a struttura lineare, fusibili e solubili, che possono essere plasmati più e più volte per mezzo del calore come il polistirolo, il polietilene, il polivinilcloruro, il polipropilene, il nylon e le resine acriliche⁷;

⁶ M. PUGLIESE, *Tecnica mista, Com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori Editori, 2006, pp.136-137.

⁷ Ibid.

Termoindurenti, a struttura ramificata, infusibili e insolubili, una volta plasmati col calore e raffreddati assumono una forma irreversibile. Essi comprendono le resine ureiche, epossidiche, i poliuretani e i siliconi⁸.

Naum Gabo insieme a László Moholy-Nagy ed Antony Pevsner, sperimenta negli anni Trenta il *polimetilacrilato*, detto anche plexiglas, un altro materiale acrilico, solido e riflettente, con proprietà ottiche e fisiche più soddisfacenti della celluloido. In particolare Moholy-Nagy, funzionalizza il plexiglas alle sue personalissime ricerche sui rapporti tra arte e tecnologia, luce e movimento, che prevedono l'impiego combinato di vari media, quali scultura, cinema e fotografia, come si può notare nel suo celebre *Modulatore spazio-luce* (**fig.3**).

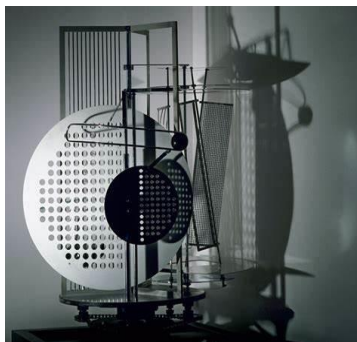


Fig.3 Modulatore spazio-luce, Laszlo Moholy-Nagy, 1930.

Sempre in ambito costruttivista si realizzano le prime opere che preconizzano la nascita dell'installazione: è il caso degli *Spazi Proun* (progetto per la fondazione di nuove forme artistiche) progettati da El Lissitskij negli anni Venti, opere ambientali all'interno delle quali lo spettatore è libero di muoversi mutando frequentemente punto di vista (come quella realizzata per l'Esposizione Internazionale d'Arte nel 1926 a Dresda, in particolare dello *Spazio degli Astrattisti*, realizzato nel 1926 nel museo di Hannover su richiesta del conservatore Alexandre Dörner).

Con il Dadaismo, nato a Zurigo nel 1916, e in particolare con le ricerche duchampiane si promuovono ulteriori innovazioni nel linguaggio e nelle forme artistiche che si affrancano da schemi precostituiti e criteri gerarchici, in vigore di una libertà radicale. Duchamp nega l'unicità dell'opera e slega l'artista dal procedimento creativo con i suoi famosi *ready-made* (**fig.4**) che introducono

⁸ Ibid.

nell'arte oggetti industriali e di uso quotidiano, "bell'e pronti", firmati ed elevati a rango di oggetto artistico.



Fig.4 Ruota di bicicletta, Marcel Duchamp, 1913, New York, Museum of Modern Art.

Inoltre, proseguendo sulla strada della dissacrazione artistica, dell'allontanamento dai *clichè* e dai luoghi comuni, egli intraprende una collaborazione con Man Ray, per realizzare opere che combinano pittura, scultura e fotografia. Innovativi sono l'impiego del vetro, come tavolozza e come supporto, per conferire ai colori trasparenza e particolari effetti luminosi, e quello del calco, che permette di creare particolari giochi sul concetto di impronta, sull'antinomia e sull'analogia tra originale, calco dell'originale e copia come in *Oggetto dardo*, dove si ribalta il rapporto tra pieno e vuoto, giocando sulla somiglianza tra la figura fallica dell'oggetto e l'impronta di una cavità uterina e producendo una sorta di negativo del reale in cui ogni convessità corrisponde ad una cavità e viceversa. Duchamp non disdegna neanche l'uso dei materiali molli che introducono nella scultura il tema dell'indeterminazione della forma mutevole, contrapposta a quella rigida della scultura tradizionale, cosa che piacerà molto alle Neoavanguardie.

Rilevanti sono le personalissime invenzioni di Man Ray negli anni Venti, tra cui la tecnica del *Rayogramma* che permette di realizzare senza l'ausilio della macchina fotografica immagini in negativo, sovrapponendo oggetti sulla carta fotosensibile (fig. 5).



Fig.5 Rayografia, Man Ray, 1922.

Duchamp è considerato l'elemento di continuità tra Dadaismo e Surrealismo, movimento nato nel 1924 dall'idea di André Breton, Paul Eluard e Luis Aragon, di creare un linguaggio nuovo, rispecchiante il libero flusso del pensiero senza il filtro della ragione, un tipo di creatività infantile, non mediata dall'esperienza: a tal proposito Max Ernst si fa pioniere di varie tecniche che influenzeranno molto i surrealisti, come il *frottage* (passare una mina o una penna su un foglio sovrapposto ad una superficie in rilievo), il *grattage* (raschiare la superficie della pellicola pittorica per dare movimento) e l'*oscillazione*, precorritrice dei dripping di Pollock. Il linguaggio artistico si rinnova anche con l'introduzione di nuovi media pittorici: David Alfaro Siqueiros, pittore messicano, dopo aver ammirato gli affreschi medievali e rinascimentali italiani, si propone di rinnovare ed esaltare la pittura monumentale, aprendo tra l'altro negli anni Trenta un laboratorio sperimentale a New York, frequentato da personalità del calibro di Pollock, ove analizza le peculiarità di nuovi materiali come i silicati di etile, gli smalti alla pirossilina⁹, e strumenti quale proiettore, aerografo, pistola a spruzzo. Jackson Pollock, suo allievo, matura col tempo un percorso tutto personale, approdando alla tecnica del *dripping*, consistente nel far gocciolare il colore, su tele disposte direttamente sul pavimento e prive di telaio, tramite l'impiego di pennelli, bastoncini, siringhe. Particolare favore incontrano negli anni '40-'50 i colori sintetici prodotti dalla ditta

⁹ La **pirossilina** è un composto costituito principalmente da cellulosa parzialmente nitrata e da azoto per circa l'11%.

Rohm and Haas quali gli *smalti*¹⁰, aventi la capacità di rendere le superfici lucide e brillanti con tempi di essiccazione più rapidi rispetto ai colori ad olio, e, gli *acrilici in soluzione*¹¹, diluiti in trementina, dal nome commerciale Magna, ottenuti dalle formulazioni di Sam Golden e Leonard Bocour. In Europa i colori sintetici si diffondono solo a partire dagli anni '50 nell'ambito della corrente informale, favorendo le ricerche sulla materia e sul gesto pittorico, in particolare di alcuni artisti come Antonie Tàpies, Alberto Burri, Jean Fautrier, Lucio Fontana e Jean Dubuffet. Quest'ultimo, crea composizioni polimateriche che chiama "assemblaggi" per distanziarle dai collage cubisti, sperimenta vari strumenti e materiali anomali quali penna a sfera, pennarelli e polistirolo espanso per la sua serie Hourloupe. Il polistirolo si configura come una delle scoperte più decisive per la rivoluzione del linguaggio artistico, incontrando il favore di molti per la sua economicità, poliedricità ed elasticità dal punto di vista tecnico.

In Italia le ricerche sui materiali plastici diventano il fulcro dell'attività di Burri a partire dagli anni '60: con un attento studio che non lascia spazio alla casualità, realizza opere dai particolari effetti formali e cromatici tendendo sul telaio vari strati di polivinilcloruro o di polietilene¹², bruciati successivamente con la fiamma ossidrica. Negli anni '70 e '80 realizza la sua serie dei *Cretti* (**fig. 6**) con l'impiego di una quantità maggiorata di legante in vinavil e caolino, e, incisioni e dipinti con il *Cellotex*¹³, supporto in colla e polvere di segatura.

¹⁰ Gli **smalti sintetici** sono colori industriali brillanti costituiti da composti resinosi (in origine preparati con resine vegetali come copale e colofonia) combinati con *standolio*, ovvero uno olio siccativo ottenuto mediante un processo di polimerizzazione ad alte temperature, e diluiti in acquaragia o trementina.

¹¹ Gli **acrilici in soluzione** sono colori acrilici aventi come medium la trementina, in una formulazione che permette di ottenere un effetto simile all'olio ma più agevole e con tempi di asciugatura dimezzati.

¹² Il **polietilene** è una delle resine termoplastiche più comuni ed economiche, si presenta come un solido trasparente o bianco, con ottime proprietà isolanti e di stabilità chimica.

¹³ Il **Cellotex** è un materiale industriale costituito da un impasto di colla e segatura, impiegato generalmente per coibentare i tetti; è utilizzato in particolar modo da Burri come materiale su cui porre il colore, scavare e graffiare.



Fig.6 Cretto, Alberto Burri, 1974.

Sempre in Italia, la scultura si evolve grazie alle sperimentazioni di Lucio Fontana, il quale modella ceramica, bronzo dipinto, cemento graffito con un'estrema libertà, alla ricerca della smaterializzazione e della luce, come è evidente anche nei suoi celebri "buchi" e in particolare nell'*Ambiente spaziale con forme spaziali a luce nera*, un'intera stanza illuminata da una lampada di Wood e decorata da forme in cartapesta dipinte con *colori fluorescenti*, comparsi sul mercato alla fine degli anni '40 e composti da molecole organiche che assorbono ed emettono radiazioni ultraviolette aumentando la propria luminosità. Fontana insieme ad artisti quali Burri, Tancredi, Roberto Crippa, Gianni Dova, firma nel 1952 il *Manifesto del Movimento spaziale per la Televisione* che sancisce il nuovo sposalizio tra arte e tecnologia. In questi anni, infatti, specialmente in Europa si determina un orientamento comunque, quello dell'Arte Programmata e Cinetica, che ha lo scopo di approfondire i nuovi mezzi di comunicazione e il rapporto spazio-tempo, attraverso l'impiego di materiali funzionali come plastiche, acciaio, calamite, motori.

Negli anni '60 in America la mostra "The Art of Assemblage" al MOMA definisce i nuovi orientamenti verso la conquista della tridimensionalità, anche in ambito pittorico e, particolarmente significativa, è la figura di Robert Rauschenberg, che si pone come elemento di congiunzione tra Espressionismo Astratto e Pop Art con i suoi *Combine Paintings* (in cui si assemblano i più svariati e impensati oggetti di uso comune e dipinture di matrice espressionista astratta), l'uso della serigrafia (tecnica sino ad allora usata nel settore pubblicitario e segnaletico, poi elevata a rango artistico: l'artista serigrafava immagini fotografiche su supporti in tela o plexiglas, sui quali poi interveniva a pennello o a collage) e del *transfer drawing* (un

procedimento di stampa artigianale che traspone le immagini dai giornali ad un altro supporto).

Ulteriore innovazione si ha con la reintroduzione alla fine degli anni '50 della figurazione nell'ambito scultorio e pittorico come segno di distacco dalla precedente produzione astratta, come è ben esemplificato dalla mostra londinese del 1956 "This is Tomorrow" alla Whitechapel Art Gallery, che preconizza l'avvento della Pop Art: la sua immagine simbolo è il famoso collage di Richard Hamilton *Just What is it that Makes our Today's Homes so Different so Appealing* (fig.7) che sottolinea la focalizzazione dell'arte sui temi del consumo, della pubblicità e della cultura di massa.

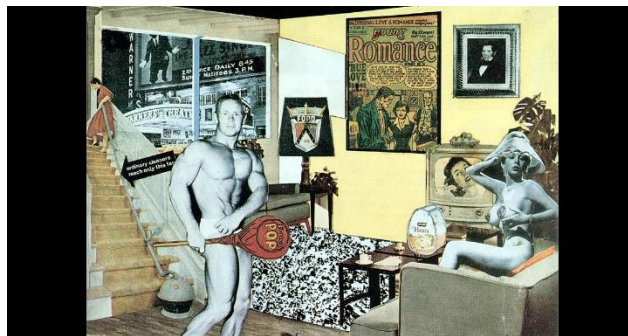


Fig.7 *Just What is it that Makes our Today's Homes so Different so Appealing*, John Hamilton, 1956.

Anche negli USA lo sviluppo della Pop Art comporta risvolti tecnici e materiali grazie a personalità di spicco come Andy Warhol che concepisce un tipo di arte seriale e prodotta meccanicamente in rapporto alla nuova cultura di massa, suo tema centrale. Egli si accosta al metodo della serigrafia, trasponendo le immagini sul telaio con un inchiostro di tipo alchidico e ritoccando infine sulla tela con acrilici a emulsione Liquitex, e, poi sperimenta una nuova serie di dipinti negli anni '70 realizzati con acrilici, polvere metallica e urina gettata sulla superficie ancora umida che fa virare i pigmenti al verde¹⁴. In ambito pittorico Lichtenstein nelle sue immagini tratte dai comics, tenta di eliminare qualsiasi tipo di residuo di gestualità espressionista, attraverso l'uso di maschere con parti forate tonde nelle quali dipingere con colori ad olio per imitare il retino tipografico delle stampe.

¹⁴ R. POMPAS, *I colori pop di Andy Warhol*, <https://www.karmanews.it/1051/i-colori-pop-di-andy-warhol/>, consultato il 10/07/18.

Sempre negli anni '60 il *Nouveau Realisme*, movimento francese coniato dal critico Pierre Restany, si concentra sulla realtà come oggetto e soggetto nell'arte, proseguendo l'indagine su tecniche e materiali inusitati come nelle opere di Yves Klein, uno degli esponenti più significativi: le sue sperimentazioni oscillano tra la ricerca sui materiali, o meglio, sulla profondità assoluta della materia pittorica e la dematerializzazione, fatto ben evidente nei monocromi e nelle antropometrie (**fig.8**), in cui l'impronta pittorica è fissata sul rullo o sulla tela dal corpo di una modella fungente da pennello. Per le sue creazioni adoperava diversi pigmenti come l'oro, il rosa, il blu sino a brevettarne uno nuovo, da lui battezzato *International Klein Blue* che consiste in un blu oltremare combinato con Rodophas M60A, una vernice a base di polivinilacetato entrata in commercio tra gli anni '50 e '60. La sua ricerca si combina con il versante metafisico giungendo all'espressione del vuoto quale mezzo più adatto per comunicare al pubblico una nuova sensibilità pittorica basata sulla manifestazione della realtà oltre la rappresentazione fisica, come nell'*Exposition du vide*" del 1958, uno spazio vuoto della galleria dall'atmosfera zen con le pareti dipinte in bianco e le porte a vetri in blu oltremare.



Fig.8 *Antropometrie*, Yves Klein, 1960.

Un altro esponente del *Nouveau Realisme*, Arman, ricorre alla poetica della serialità per fare ironia sul consumo sfrenato della società odierna, come nelle sue *Accumulazioni*, un mucchio di oggetti analoghi inglobati con resina poliesteri trasparente, molto adatta per realizzare stampi.

Particolarmente interessanti e innovativi sono anche i lavori di César e di Piero Manzoni: il primo negli anni '70 scopre le possibilità del poliuretano espanso che in reazione con il freon, un gas derivante dal metano e dall'etano, composto da uno o più atomi di fluoro, si gonfia e si solidifica creando delle sculture dalle forme singolari, poi ricoperte con fibra di vetro, resina acrilica e colore. Il secondo sotto l'influenza dei lavori di Klein, si dedica alla produzione di *Achrome* (fig. 9) ricorrendo a superfici inusuali come ovatta, michette di pane dipinte con caolino e

pigmento bianco, o di uova sode firmate con la sua impronta, o ancora di feci inscatolate e ironicamente vendute a peso d'oro allo scopo di mettere in discussione l'autorità.

Il Fluxus è un movimento internazionale, fondato nel 1961 in Germania dall'artista George Maciunas, che fa della vita la ragione stessa dell'arte, sperimentando tutti i canali comunicativi e le loro infinite possibilità, come cinema, teatro, musica, poesia, arti visive, danza associate ad esperienze inedite, che vanno dall'happening alla performance.

Tra i suoi esponenti più significativi ricordiamo Joseph Beuys, il cui lavoro è prettamente autobiografico, si avvale dell'uso di più media e conferisce ai materiali un'impronta stilistica, come negli *Angoli Grassi*, ove, in riferimento ad un fatto realmente accaduto, ricorre ad un materiale organico molle che si contrappone alla rigidità dello spazio architettonico. Proprio in questo ambito si realizzano le prime esperienze artistiche con la televisione (il mezzo vero e proprio viene inserito in numerose installazioni) e a metà degli anni '60, con la video arte, grazie al lavoro di Nam June Paik. Altra novità è costituita dall'*Happening* (il cui pioniere è Allan Kaprow) che si differenzia dalla performance per il coinvolgimento attivo del pubblico, lasciando spazio all'imprevedibilità.

Ancora negli anni '60, in America si sviluppa la corrente *Minimal* che usa come mezzo principale la scultura monumentale o comunque di grandi dimensioni per instaurare un rapporto dinamico con lo spettatore: generalmente si abbandona la figura reale e qualsiasi gestualità emotiva conferendo ai materiali una propria referenzialità. Si spiana la strada verso l'arte Concettuale degli anni '70: Sol Lewitt realizza i primi progetti per sculture da delegare a terzi; Dan Flavin con la *Serie delle icone* ricorre agli effetti del neon per creare sculture luminose (fig. 10) che interagiscono con lo spazio circostante; l'esposizione di Romberg Morris ed Eva Hesse alla famosa mostra del 1969 "When Attitudes become form", alla Kunsthalle di Berna inaugura la stagione dell'*Antiform* che predilige l'abbandono di forme e strutture precostituite attraverso il ricorso a fattori di peso e gravità e l'impiego di materiali morbidi e deformabili, quali carta, feltro, cartapesta, latex, caucciù e resina, in netta opposizione alla rigidità della scultura tradizionale. Fra gli altri artisti partecipanti alla mostra della Kunsthalle, vi sono esponenti dell'Arte Povera, corrente nata in Italia nella seconda metà degli anni '60, che fa perno della propria

arte l'identificazione uomo-azione attraverso la "presenza fisica" dell'oggetto che conferisce al materiale autoreferenzialità e lo svincola da qualsiasi implicazione simbolica. In tale periodo il corpo subentra come vero e proprio linguaggio e supporto con la Body Art: di particolare suggestione sono le performance violente e raccapriccianti degli azionisti viennesi (creano scene di particolare violenza e crudezza per scuotere il pubblico).

Negli anni '80, invece, si verifica un ritorno all'ordine in reazione all'eccessivo sperimentalismo degli anni precedenti, in particolare nella pittura, come nei lavori della Transavanguardia italiana e nei dipinti e nelle installazioni monumentali di Anselm Kiefer che utilizza i materiali (piombo, semi, fiori secchi, lastre di vetro, etc.) in senso fortemente simbolico. Sul territorio nordamericano invece, si sviluppa un nuovo tipo di pittura, il *graffito*, realizzato con colori spray, ovvero bombolette di smalto alla nitro e aria compressa, subentrate in commercio negli anni '50, facendo emergere personalità come Keith Haring e Jean Michel Basquiat.

Gli anni '90 invece, si caratterizzano per l'assenza di uno stile od una corrente predominante. Novità particolare è costituita dall'utilizzo ormai frequentissimo dei nuovi media, quali video, cinema, computer, televisione, fino ad arrivare a forme di eclettismo con l'impiego combinato di più mezzi che si incontrano su un'unica piattaforma, pur mantenendo la loro riconoscibilità.

1.3 Cause di degrado dei materiali contemporanei

L'enorme eterogeneità dei materiali impiegati nella produzione artistica odierna costituisce uno dei primi nodi della conservazione delle opere contemporanee. Buona parte di questi sono prodotti sintetici i cui marchi di fabbrica commerciali o le cui denominazioni generiche non sono sufficienti ad esplicitarne le caratteristiche che richiedono accurate indagini scientifiche. Esiste una varietà sconfinata di tipi di composizione, di procedimenti di fabbricazione, formulazioni e denominazioni diverse per ogni materiale che vengono modificate dalle case produttrici senza avvertire i fruitori. Tuttavia questi materiali sintetici sono classificabili come composti polimerici¹⁵ e la loro resistenza dipende da due fattori principali:

¹⁵ Per l'argomento sono stati presi in esame il testo di O. CHIANTORE e A. RAVA, *Il degrado dei materiali dell'arte contemporanea*, in *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano, Mondadori Electa, 2005; e E. MARTUSCELLI, *I polimeri nell'arte, i polimeri per l'arte*, <http://www.eziomartuscelli.net/files/I%20polimeri%20polimeri%20per%20l'arte.pdf>, 2008.

1. Struttura chimica dei monomeri costitutivi;
2. Natura polimerica delle molecole costitutive.

I materiali amorfi, composti da macromolecole flessibili, degradano più celermente rispetto a quelli cristallini, perché la loro struttura permette l'ingresso di molecole di gas e vapore dall'esterno o la fuoriuscita di prodotti volatili di degradazione dall'interno.

Le principali cause di degrado possono addebitarsi a processi evolutivi di natura fisica o chimica. I primi sono più lenti e dipendono da:

- Fattori endogeni, come le masse molecolari¹⁶, la forma e la struttura delle molecole, le forze di interazione, la presenza di plastificanti;
- Fattori esogeni, come la temperatura, gli sbalzi termici a cui si sottopone il materiale, le sollecitazioni meccaniche e radiazioni elettromagnetiche.

Le conseguenze possono essere alterazioni di tipo ottico o meccanico: si può verificare un aumento della cristallinità e della densità del materiale che determina spaccature, fessurazioni e deformazioni, oppure, la separazione dei plastificanti dal composto che salgono in superficie con alterazioni dell'aspetto, irrigidimento e aumento della vulnerabilità dell'oggetto. Quest'ultima prepara il terreno ai processi di degrado di natura chimica, poiché crepe e sollevamenti che agevolano la penetrazione di ossigeno ed inquinanti gassosi.

Generalmente le alterazioni di natura fisica dovrebbero essere reversibili, grazie a trattamenti termici e processi di rilavorazione della materia plastica che ripristinano la struttura macromolecolare originaria, ma ciò non vale per opere che perdono completamente la forma.

Il degrado chimico invece (oltre ai processi di natura fisica come abbiamo visto), è causato da fattori energetici, come luce, calore, radiazioni e la sua entità dipende dalla natura e dall'energia dei legami chimici presenti nelle molecole, dalla presenza di difetti o anomalie strutturali, di additivi, di impurezze. Per quanto riguarda la luce, sono in *primis* i raggi ultravioletti assorbiti dal manufatto (se questo presenta tuttavia strutture chimiche particolari o gruppi funzionali¹⁷

¹⁶ La **massa molecolare** è la massa di una singola molecola di un composto chimico, espressa in unità di massa atomica. La massa molecolare può essere calcolata come la somma delle masse atomiche di tutti gli atomi costituenti la molecola.

¹⁷ Un **gruppo funzionale** è una parte della struttura di una molecola ionica caratterizzata da specifici elementi e da una struttura ben definita e precisa, che conferisce al composto una reattività tipica e simile a quella di altri composti contenenti lo stesso gruppo.

assorbitori della luce come quelli carbonilici¹⁸ presenti nei polimeri acrilici) a rompere i legami tra atomi di carbonio e ossigeno delle catene polimeriche¹⁹. Ciò si può verificare anche in quei materiali che non presentano additivi ma impurezze capaci di innescare il processo di ossidazione. L'assorbimento della luce dell'ossigeno comporta ingiallimento, riduzione della resistenza meccanica, di coesione e mutamenti nella risposta all'azione dei solventi.

Processi di degrado termico si innescano invece, in condizioni di temperature elevate, generalmente superiori ai 200° C, tali da decomporre la struttura del composto. Ci sono casi in cui, in presenza di aria, l'azione del degrado si innesca con temperature più basse (ad esempio il cloruro di polivinile²⁰ che già verso i 70° C si decompone producendo acido cloridrico gassoso).

Gli inquinanti gassosi, quali ad esempio ossidi di azoto e anidride solforosa, prodotti nei processi di combustione degli impianti industriali, degli impianti di riscaldamento, dei motori delle auto, formano con l'umidità acidi che accelerano processi di degrado soprattutto delle opere poste all'aperto, ma anche in ambienti museali o abitazioni. Anche le molecole d'acqua a contatto con i materiali possono innescare il processo di idrolisi che modifica la struttura polimerica con la conseguente perdita delle caratteristiche fisiche dei materiali.

In ultimo, vi sono i processi di degrado biologico attivati da funghi e batteri che attaccano soprattutto polimeri organici, come proteine e polisaccaridi (ma anche un limitato numero di polimeri sintetici).

I danni di natura chimica, a differenza di quelli fisici, non sono reversibili. Per tale motivo, unica soluzione gradita è quella della prevenzione, o in *extremis*, nel caso di processo già attivato, del rallentamento o della sua interruzione con opportuni strumenti di intervento.

1.4 Il dibattito internazionale

La premessa di Francesco Poli al volume di Oscar Chiantore e Antonio Rava, *Conservare l'arte contemporanea* offre la migliore prospettiva dalla quale

¹⁸ Un **carbonile** o **gruppo carbonilico** è un gruppo funzionale, costituito da un atomo di carbonio ed un atomo di ossigeno uniti da doppio legame.

¹⁹ Un **polimero** è una macromolecola costituita da tante unità base, uguali o diverse, dette monomeri, che si uniscono tra loro mediante legame covalente per formare una catena lineare o complessa.

²⁰ Il **cloruro di polivinile** è il polimero più importante della serie ottenuta da monomeri vinilici ed è una delle materie plastiche di maggior consumo al mondo.

osservare le nuove problematiche poste dalla conservazione dell'arte contemporanea:

«Per fortuna, non c'è 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»²¹.

La presa di coscienza dei problemi conservativi inerenti all'arte contemporanea sembra concretizzarsi solo negli anni Sessanta, quando un gruppo di restauratori americani nota alterazioni significative su opere contemporanee anche molto recenti, in particolare quelle afferenti l'espressionismo astratto, e, conviene che i metodi tradizionali di trattamento e manutenzione, applicati sino a quel momento indifferentemente su opere antiche e recenti, non possono essere utilizzati passivamente anche per queste ultime, bensì bisogna trovare altre soluzioni, decise in relazione al caso specifico²². Da allora scoppia un dibattito che vede il susseguirsi di numerosi convegni, tra cui uno dei primi è quello organizzato nel 1971 a Dusseldorf da Heinz Althofer, pioniere nel campo del restauro del contemporaneo. Importantissime le sue riflessioni in proposito: «Al restauratore si richiede in primo luogo di sviluppare e reinventare i metodi tecnici di restauro, per affrontare in modo adeguato la difficoltà di conservazione dell'arte contemporanea. Si possono distinguere, in una prima catalogazione, cinque tipologie:

- 1) Opere eseguite con tecniche tradizionali o a esse assimilabili;
- 2) Monocromi, problemi specifici dell'arte moderna in cui è l'intervento di pulitura e integrazione;
- 3) Materiali instabili e combinazioni: vanno identificati uno a uno, esaminando le possibilità di intervento. È necessario testare preventivamente le tecniche di intervento su campioni e fac-simili;
- 4) Opere deperibili e arte effimera, dove la decomposizione fa parte dell'intenzione artistica e il restauro non può interrompere a priori il degrado di un'opera senza prima averne valutato il significato;

²¹F. POLI, *Premessa*, in *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali e ricerche*, di O. CHIANTORE A. RAVA, Milano, Mondadori Electa, 2005, p.11.

²² Per tale tema sono stati analizzati in particolare O. CHIANTORE e A. RAVA, *L'evoluzione del dibattito internazionale*, in *Conservare l'arte contemporanea*, op. cit., 60-69; M. PAPA, *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*, <http://www.exibart.com/ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>, 2008.

5) Opere azionate da motore, che abbisognano costantemente di riparazioni per continuare a funzionare, richiedendo la raccolta di materiali di ricambio, dal momento che le tecnologie diventano desuete dopo pochi anni”²³.

Ne deriva che al restauratore è richiesto un assiduo aggiornamento sulle tecniche e i materiali impiegati dagli autori e una riflessione preventiva sulle opere, scaturente da un esame individuale e da una dettagliata indagine sulle intenzioni degli artisti. Così hanno fatto alcuni studiosi a partire dagli anni ‘70 in Germania e negli Stati Uniti, rendendosi conto della necessità di stabilire uno stretto dialogo con gli artisti per conoscere materiali, tecniche e loro intenti espressivi (senza contare il fatto che secondo la legislazione attuale l’artista ha il diritto morale sulle sue opere fino a settanta anni dalla sua morte).

Heinz Althofer conviene inoltre che uno dei problemi principali posti dall’arte contemporanea è l’esistenza di una dicotomia tra l’incorruttibile perfezione insita nelle opere e l’uso di materiali deperibili. Come affermato da Carlo Argan l’arte contemporanea si muove in una direzione opposta all’arte del passato, ossia in quella del transitorio e dell’effimero, pur volendo lasciare un “segno” del suo passaggio nelle coscienze. Allora è giusto intervenire su un’opera concepita per non durare nel tempo? Sarà l’opera stessa quindi a dettare i modi della sua conservazione. Per cui il restauro potrebbe contemplare anche la scelta del non intervento, qualora l’opera (e l’artista) lo richiedesse e ciò significa che non sarà sempre possibile contemperare le due istanze estetica e storica individuate da Brandi: la scelta si concentrerà principalmente sulla salvaguardia di una delle due. Si pone da tempo il quesito su chi avesse il dovere di restaurare l’opera, contemplando sono oramai convinti dell’esclusività e della specificità del loro operato (mentre su questo punto il parere degli artisti è molto differenziato), il quale non può essere sostituito neanche dall’azione dell’autore, senza dubbio l’unico conoscitore dell’opera in tutti i suoi aspetti e significati, ma nella stragrande maggioranza dei casi non abbastanza imparziale da rispettare l’opera nel suo stato storicizzato e non dar vita ad un nuovo atto creativo. Per cui la creazione e il restauro si configurano inevitabilmente come due momenti separati, ma entrambi costituenti la storia dell’opera e necessari ai fini della conservazione: dopo il primo momento, l’autore svolgerà il ruolo fondamentale di mediatore tra il restauratore e

²³ H. ALTHOFER, *Il restauro delle opere d’arte moderne e contemporanee*, Nardini, Firenze, 1991, p.125.

l'opera, fornendo tutte le informazioni utili alla comprensione globale di essa o, qualora i suoi intenti riguardo questa fossero mutati rispetto all'origine, aiutando nella ricerca di altre fonti aderenti allo scopo.

La conferenza generale dell'ICOM del 1959 a Stoccolma insieme al testo pubblicato nel 1963 dell'ICCROM (International Centre for Conservation and Restoration of Monuments), *Materie sintetiche utilizzate nella conservazione dei beni culturali*, pongono per la prima volta la questione dei materiali sintetici per il restauro, i quali, messi da poco in commercio, avrebbero potuto sostituire i materiali tradizionali e risolvere casi specifici, in concomitanza proprio con le esperienze di restauro americane di quegli anni sulle opere della corrente informale. Si sperimentano così numerose tecniche e materiali di restauro, anche fallimentari, ma che instradano verso la costituzione di una metodologia quanto più vasta, complessa e dinamica, come ad esempio nel 1966 l'adesivo Beva 371 inventato da Gustav Berger a New York per il rifodero dei dipinti o di altri adesivi a base di resine sintetiche che non tardano a manifestare i loro effetti collaterali per l'innescare di processi chimici di reticolazione che diventano irreversibili. La foderatura dei dipinti, tecnica d'intervento usata a partire già dall'epoca moderna, diventa una questione di fondamentale importanza, vista la sua applicazione spropositata da parte di restauratori europei e stranieri.

Nel XX secolo le tecniche di rifodero si affinano e in particolare negli anni '50 i restauratori inglesi del Courtauld Institute di Londra sperimentano la "tavola calda" e quelli della National Gallery la tecnica del sottovuoto sul piano termico che permettono di intervenire uniformemente su tutta la tela in un unico momento con l'uso combinato del piano caldo e di una pompa aspirante per rammollire gli adesivi termoplastici, ma lasciarli a contatto tramite pressione della pompa, fino al raffreddamento terminale. Ma tali operazioni tradiscono subitaneamente danni dovuti alla pressione innaturale che traduce l'opera in una cartolina priva di quel caratteristico rilievo dato dall'impasto pittorico e, per questo, negli anni '60 organismi come l'ICOM e l'UNESCO mettono in discussione il fatto che tale operazione possa considerarsi a priori un metodo di conservazione preventiva, chiedendosi piuttosto in quali modi e occasioni sia giusto applicarla. I giusti quesiti coadiuvati dall'esperienza di numerosi interventi su opere moderne e contemporanee, impongono la *riflessione preventiva* quale atteggiamento

preliminare ad ogni tipo di intervento su qualsiasi tipo di opera (supportata anche dai professionisti dell'Istituto Centrale per il Restauro a Roma e quindi dalla teoria brandiana). I rischi della pratica indiscriminata della foderatura sono avallati non solo da numerose scuole e restauratori, ma anche da due convegni internazionali, tenutisi rispettivamente nel 1974 e nel 1976 presso il National Museum di Greenwich e la National Gallery del Canada, ove si vagliano numerose tecniche, metodi di intervento e rimozione di rifoderi non più idonei e via discorrendo.

La parabola dell'*over restoration* di quegli anni provoca la reazione di una corrente operativa opposta in America che negli anni '80 propone l'*intervento minimo*, unica soluzione sensata in relazione al controverso dibattito sui modi e gli strumenti di intervento. Minimizzare il rischio e rimandare la soluzione definitiva agli anni successivi significa aver la possibilità di sperimentare nuove tecniche e materiali magari più opportuni e meno dannosi. La questione negli anni '60 si allarga all'uso di materiali moderni nell'ambito dell'arte contemporanea e dei musei in genere (ad esempio vernici non tradizionali, assemblaggi eterogeni, sistemi meccanici o nuovi materiali sintetici, etc.), affrontata inizialmente dalla Scottish Society for Conservation and Restoration con l'organizzazione nel 1988 del convegno "Modern Organic Materials", presso l'Università di Edimburgo: qui si discute sulle loro caratteristiche fisiche e chimiche, sui loro processi di degrado, sulle modalità di analisi e di intervento, sui casi più frequenti nell'ambito dei musei e degli archivi. A seguire una serie di convegni in altre zone del mondo, tra cui quello tenutosi nel 1991 ad Ottawa con il patrocinio del Canadian Conservation Institute, "Saving the Twentieth Century: the Conservation of Modern Materials", ove si affrontano le stesse tematiche cercando di approfondire le indagini, riportando vari *case studies*, provenienti principalmente da musei britannici e statunitensi, e, ribadendo la necessità di una politica di misure per il controllo ambientale e di restauro preventivo. Il dibattito dopo l'esperienza di Ottawa si vivacizza ulteriormente anche in vari paesi europei: in particolare in Olanda alcuni casi controversi, tra cui quello del dipinto *Who is afraid of Red, Yellow and blue III* di Barnett Newman, lacerato da uno squilibrio allo Stedelijk Museum di Amsterdam, palesano l'assenza di competenze e di conoscenze tecniche adeguate nel restauro di opere realizzate con tecniche materiali non tradizionali. Il governo olandese corre ai ripari promuovendo un progetto sulla Conservazione dell'Arte Moderna, e successivamente, la

creazione di un'omonima fondazione che coinvolge tutti i musei del paese interessati dallo stesso problema, per propinare una riflessione teorica e una collaborazione interdisciplinare che coinvolga professionalità specifiche di vari settori. Nella parte pratica del progetto vengono analizzati e messi a confronto dieci tipi di problemi di conservazione frequenti nelle collezioni private e di musei, valutando le caratteristiche, le intenzioni dell'autore e le opzioni conservative più opportune. Non ci vuole molto che più di tredici partner internazionali si inseriscano nel progetto e ne rendano pubblici i risultati al famoso convegno internazionale "Modern Art: Who Cares?", svoltosi ad Amsterdam tra l'8 e il 10 settembre del 1997, uno degli incontri più importanti sul tema suddetto e che coinvolge più di 500 professionisti tra conservatori-restauratori, direttori di musei, curatori, scienziati, storici dell'arte, giuristi proveniente dall'Europa, dall'America e dal Giappone. Oltre alle tematiche solite, si sottolinea la necessità: di documentazione scientifica sui materiali e sugli aspetti storico-artistici da parte dei restauratori, dei musei e di tutte le istituzioni coinvolte nella conservazione; della costituzione di sistemi per lo scambio di informazioni; della ricerca più approfondita sulla composizione e sull'invecchiamento dei materiali moderni; dell'istituzione di nuovi e più opportuni criteri etici e giuridici; di una collaborazione ad ampio raggio tra paesi e istituzioni in tutto il mondo. Tra le iniziative concrete più significative del convegno si è distinta la promozione nel 2000 del network INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art): è un progetto finanziato dalla Commissione Europea e coordinato dall'ICN (Istituto Nazionale per il Patrimonio Culturale) di Amsterdam e della Tate di Londra consistente in una piattaforma di scambio e di diffusione di tutte le conoscenze e anche modalità guida delle interviste agli artisti, modelli per la registrazione dei dati, per le scelte operative, data-base, glossari e altri strumenti simili.

Queste esperienze incentivano ulteriori iniziative come quella del Comitato per la Conservazione dell'ICOM, punto di convoglio di tutte le informazioni ed esperienze nel settore e promotore nel 2001 del primo incontro del gruppo di lavoro "Materiali Moderni" presso il Dipartimento di Conservazione dell'Università di Colonia, ove si fa il punto della situazione riguardo la ricerca sulla conservazione dei materiali sintetici, in particolare le plastiche, e, il restauro dei manufatti moderni e contemporanei. L'anno seguente il congresso dell'ICOM-CC a Rio de Janeiro,

pone un altro spunto di riflessione: le ricerche nell'ambito della conservazione del contemporaneo possono contemperarsi con quelle sulla conservazione dell'arte antica nei musei tradizionali, ove sono presenti e si usano materiali moderni ad esempio per gli allestimenti, le vetrine, gli espositori, gli imballaggi e i trasporti? La risposta è la creazione di un unico gruppo di lavoro denominato "Materiali Moderni e Arte Contemporanea".

1.5 Il dibattito in Italia

Il restauro dell'arte contemporanea come nuovo settore delle scienze della conservazione germoglia in Italia solo verso la fine degli anni '80, con spaventoso ritardo rispetto ad altri paesi europei e americani. Ciò è dovuto alla preponderanza di musei e istituti destinati alla conservazione dell'arte antica e all'eccessivo attaccamento dei restauratori verso la ormai consolidata tradizione brandiana che esige una rigorosa unità metodologica. Questo atteggiamento passivo si scontra con l'esigenza di aggiornamento sulla sconfinata miriade di tecniche e materiali innovativi dai quali attingono gli artisti contemporanei per creare un linguaggio nuovo, spesso in contrasto con la tradizione, lasciando la risposta insoluta o inviando le opere deteriorate nei laboratori specializzati tedeschi e statunitensi. Questi, insieme al dibattito scoppiato sulla diffusione in Europa gli adesivi sintetici per la foderatura, rivelatisi più pericolosi rispetto agli adesivi a base di colla di pasta, alimentano la necessità di revisionare approcci e strumenti metodologici che trova voce nel primo grande convegno italiano sull'argomento medesimo organizzato nel 1987 presso il Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, a Torino, luogo in cui la ricerca sulle nuove correnti artistiche è molto avanzata. Protomi di questo incontro si sono avute con il convegno di Ferrara nel 1991, dove troviamo parziale eco dei temi già discussi dal precedente convegno, e con quello di Prato organizzato dall'Associazione Restauratori d'Italia presso il Museo Pecci nel 1994, i cui atti, pubblicati nel volume della casa editrice Nardini, offrono un'ampia rosa di problematiche ed interventi su opere contemporanee, corredate da abbondanti e scrupolose interviste con gli artisti, nella consapevolezza che il loro contributo è quanto mai basilare per un corretto approccio alle opere.

A distanza di 25 anni, nel 2012, si ripete il meeting al Castello di Rivoli con la possibilità di cogliere le mutazioni in atto. Entrambi i convegni sono organizzati da Maria Cristina Mundici, e Antonio Rava, una delle più importanti figure nello scenario del restauro dell'arte contemporanea, con la partecipazione delle più importanti professionalità attive nel settore come storici dell'arte, scienziati, restauratori, artisti, specialisti della legge e teorici al fine di creare una collaborazione e una ricerca interdisciplinare che propini soluzioni valide, sulla base, non solo di riflessioni generiche, ma di confronto su casi particolari di opere contemporanee.

Gli argomenti precipui affrontati nei due incontri trattano della questione del ruolo dell'artista, del ruolo dell'archivio, della "condizione dell'oblio", del restauro preventivo, dell'etica sottesa a qualsiasi tipo di scelta operativa, della validità dei principi teorici consolidati per il restauro dell'arte antica e dei problemi conservativi riguardo a materiali specifici.

Dal 1987 ad oggi, alcune questioni restano irrisolte, altre temporaneamente sbrogliate, ma nessuna definitivamente chiusa, per il semplice motivo che, concordemente, si ritiene impossibile trovare soluzione definitiva a problematiche associate ad una realtà così dinamica e in continuo mutamento e si è convinti che ogni epoca possieda una chiave risolutiva strettamente connessa alla prospettiva contingente.

1.6 Convegno del 1987

A partire dal Futurismo si hanno i primi veri e propri stravolgimenti dal punto di vista materiale e tecnico, seguita da una seconda e terza rottura nell'ultimo dopoguerra, con la comparsa di materiali modernissimi, come colori acrilici, vinilici e alcuni tipi di plastica. Negli anni '60 ulteriori innovazioni tecniche ed estetiche sono propinate dalla diffusione dell'arte concettuale. Le trasformazioni in atto mettono in discussione, come si è detto, la metodologia del restauro sino ad allora applicata.

Gli atti del convegno, pubblicati con quelli del 2012 dagli stessi curatori, 25 anni dopo, riportano significativi interventi di noti personaggi nel settore dell'arte.

- Michele Cordaro, storico dell'arte allievo di Brandi e direttore dell'ISCR dal 1995 al 2000, riflette sull'assenza generale di una conoscenza adeguata dei prodotti

e degli strumenti usati dagli artisti, del loro comportamento nel tempo, e, di qualsiasi altra definizione di tipo merceologico. Ciò presuppone una cautela ancora maggiore e un'analisi preliminare più approfondita, al fine di evitare interventi inopportuni. La regola è optare per interventi poco invasivi e manutentivi, e, rimandare quelli più massicci ad un secondo momento, nel quale forse si avranno le capacità e le conoscenze adeguate.

Cordaro asserisce convintamente che l'artista non può adempiere al compito di restauratore, la sua parzialità innescerebbe un nuovo processo creativo che si distanzia dai fini e dalle esigenze dell'intervento stesso, che sottintendono il rispetto dell'assetto originario dell'opera. "Il restauro d'autore è una contraddizione in termini"²⁴. Il restauro si configura come un atto critico, attraverso cui si fa luce sulla particolare struttura formale e materiale dell'opera che determina la sua specificità, avallando nuovamente quanto viene affermato da Brandi nella sua definizione di restauro che "è a mio giudizio del tutto pertinente anche al restauro dell'arte contemporanea. Ammesso che l'arte contemporanea sia pensata e strutturata per essere trasmessa al futuro nella determinazione fisica in cui si è concretizzata. Se manca in parte o in tutto questa condizione non di restauro si dovrà parlare ma di approssimazione che si fondi sul ricordo e sulla documentazione dell'evento"²⁵. Nel caso in cui si verifichi tale circostanza, tutte le misure di cautela e di manutenzione si concentrano sul supporto che veicola tale documentazione (si intende sia cartaceo che digitale, nastro magnetico o pellicola).

- Paolo Venturoli, docente di storia e tecniche del restauro all'Università di Pavia, esige da teorici e restauratori un quanto mai tempestivo ampliamento di orizzonti: è compito soprattutto del restauratore prendere atto della diversità dei codici linguistici e dei materiali contemporanei, e, allo stesso tempo, rapportarsi ad essi con lo stesso atteggiamento di riverenza che si nutre per l'arte del passato. Il restauro integrativo nella maggioranza dei casi è sconsigliato a fronte di una scarsa preparazione sulle tecniche e sui materiali e della fragilità intrinseca di questi ultimi. È invece sempre auspicabile la scelta conservativa dell'esistente.

²⁴ M. CORDARO, *L'esperienza del restauro dei materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimerici d'arte contemporanea*, in *Cosa Cambia, Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. MUNDICI, A. RAVA, Torino, Skira, 2013, pp. 21-22.

²⁵ Ibid.

- Paolo Caldorin, evidenzia più dettagliatamente le condizioni di arretratezza nel campo della conservazione del contemporaneo in Italia, della disinformazione generale, della noncuranza da parte di galleristi, collezionisti, trasportatori e pubblico fruitore. Ciò è principalmente dovuto al messaggio e alla natura palesemente provocatori, alla stravaganza, all'insolito codice comunicativo delle opere contemporanee che genera disprezzo, spiazzamento, incomprensione, diffidenza. L'ingresso dell'arte contemporanea nei musei è piuttosto recente e motivata da una questione di business e il più delle volte di corredo cronologico all'arte antica, mentre poche sono le reali istituzioni appassionate, specializzate e dotate di attrezzature e formazione adeguate ad adempiere ad una corretta tutela e salvaguardia delle opere.

L'Italia, dunque, non ha ancora maturato una mentalità e una coscienza conservativa adeguate, ma vi sono dei musei che assurgono a modello di corretta conservazione del contemporaneo nel nostro paese, quali la GAM (Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma).

Per quanto concerne la GNAM, il suo laboratorio di restauro è attivo dal 1976. Operazioni tipiche del museo comprendono il controllo e la revisione periodica delle superfici pittoriche, la cancellazione di segni e maneggiamenti incauti, la pulitura, la correzione del tensionamento delle tele, pulizia e disinfestazione di telai e supporti di vario genere, fino ad interventi di restauro più approfonditi ed invasivi, come reintegrazione di lacune, ridipinture, etc.

Gli interventi al limite tra manutenzione e restauro, risultano essere di massima importanza per mantenere costantemente sotto controllo le condizioni esterne ed interne delle collezioni, le eventuali alterazioni precoci di strutture.

Scaturisce dal raffronto di casi particolari di intervento la necessità di una nuova progettazione di musei contemporanei che dovrebbero essere dotati di spazi più idonei, costituiti da singole sale-cellule indipendenti che raggruppino le opere in base ai materiali e alle specifiche esigenze conservative.

Tuttavia, uno dei quesiti fondamentali permane: arrendersi di fronte al naturale (e spesso coscientemente voluto) decorso dei materiali contemporanei, o accanirsi sulla loro conservazione?

Per quanto concerne i materiali pittorici odierni, oltre alla loro fragilità, spesso per combinazioni improprie, che comportano crepe, sollevamenti, distacchi, rotture,

altra questione precipua è il ricorso alle vernici: verso la fine dell'Ottocento alcuni noti artisti aboliscono l'uso della tradizionale vernice brillante, particolarmente amata dai pittori antichi e moderni, per raggiungere voluti effetti di opacità. Questi sono ottenuti tramite vari espedienti, tra cui l'applicazione di diluenti (petrolio, benzina, etc.) sulle pitture ad olio per smagrirle (deteriorando involontariamente la pellicola pittorica). Molti restauratori ricorrono all'applicazione delle vernici traslucide indifferentemente su opere antiche e contemporanee, poiché sino a quel momento normale corollario degli interventi routinari di restauro. Ultimamente si è anche diffuso l'uso delle *vernici mat*, ovvero opache, le quali esattamente come quelle sopramenzionate, pur lasciando la superficie del quadro opaca, provocano una saturazione del colore che ne modifica il tono, conferendogli un effetto di saturazione del colore che ne modifica il tono, conferendogli un effetto di maggiore profondità e brillantezza, ma solo apparentemente garantiscono un plus estetico all'immagine. In realtà l'automatismo della mano di vernice su ogni pittura si palesa come un'operazione grossolana che non rispecchia il più delle volte l'intenzione originaria dell'artista. Sarebbe opportuno correggere questo atteggiamento, rivalutando in base ad un'accurata analisi scientifica in quali casi si riveli realmente necessario usare le vernici.

- L'intervento singolare di Giorgio Griffa, pittore torinese, riflette sull'esistenza di un paradosso nell'arte contemporanea, ovvero la preferenza del perduto rispetto al falsificato, in opposizione alle serrate leggi conservative dell'arte antica. In genere si dà per scontato che l'opera, veicolo della personale poetica dell'autore, trascenda il tempo, e, non ammetta sostituti. Ergo, l'autenticità va rispettata a tutti i costi, sebbene le copie romane ci insegnino che l'immagine della statuaria greca antica può esserci tramandata anche con gli originali perduti. L'opera d'arte nel corso della sua vita è contaminabile sia in senso strettamente fisico-chimico che in senso spirituale attraverso l'assiduo contatto con gli uomini: l'interpretazione che questi ne danno, per l'inevitabile alterità di contesto e di prospettive rispetto a quelle autorali è mistificante, dunque rende l'opera falsificabile. Questo discorso acquisisce un certo rilievo quando si parla della *sostituzione*: dal punto di vista della mistificazione, essa risulta essere l'unica strada percorribile per garantire l'identità di un'opera d'arte ebbene ne vada persa parzialmente o totalmente l'autenticità. Siccome dunque questi due principi,

identità e autenticità, in tali casi non collimano, obbligo del restauratore è quello di scegliere quale dei due preservare: se è a favore del primo, allora si guarda l'opera come un oggetto avente un'identità autonoma rispetto alla materia quotidiana, per cui la sostituzione è un intervento legittimo; se predilige il secondo, allora bisogna agire in altro modo, puntando alla conservazione del materiale originario.

La prima opzione prevede come corollario la collaborazione con l'artista, se ancora vivente, e, buona capacità analitica. Griffa conclude degnamente il discorso: “nella nostra società la prima qualità che sempre più spesso si chiede a un bene è di non essere durevole, e le più recenti cronache hanno pure proposto l'oggetto d'arte come ben di consumo. Debbo dire che, sebbene io stia lavorando da alcuni anni su una prospettiva di durata, la cosa non mi disturba purchè si riconosca che la poesia può continuare a vivere anche al di là della precarietà dei materiali. Appunto come la filosofia parlata”²⁶.

- Tra gli artisti presenti, Luciano Fabro dà decisamente un “sapore” poetico al convegno confidando nel compito spirituale del restauratore che deve preservare appunto l'anima, il senso profondo dell'arte. Nel farlo egli assume quasi una veste sacerdotale, perché mantiene e tramanda la cultura lasciandola incontaminata dall'evoluzione delle mode, “qualcosa dunque d'analogo al pittore di Icone, il quale doveva salvaguardare il modello, ma mantenente vivo lo spirito, e per questo occorreva ch'egli vivesse quasi come un eremita fuori dalla società. [...] Perciò nulla è più pericoloso per il restauratore quanto toccare la superficie della società e non mantenere tesa la corda della sua spiritualità”²⁷.

- L'arte concettuale costituisce un'altra questione precipua del convegno, affrontata da Fabrizio Lemme, esperto e rinomato collezionista. Essa pone non poche problematiche giuridiche dovute principalmente al rapporto capzioso tra concetto e oggetto veicolante. Dando per assodato che in un'opera concettuale il valore significativo è totalmente affidato all'idea e, il rapporto artista-oggetto diventa infungibile ed esclusivo poiché l'oggetto-feticcio assume un pregio solo in funzione del legame corporeo con l'artista, a chi deve essere affidato il suo restauro se non all'autore stesso? L'ipotetica intrusione di un terzo si configurerebbe come “dissacrante”. L'artista, dunque, è l'unico a poter compiere l'operazione, ma non è

²⁶ G. GRIFFA, *Il tempo della pietra non è quello del legno*, in *Cosa cambia...*, op. cit., Skira editore, pp. 57-60.

²⁷ L. FABRO, *Il sapore dell'opera*, in *Cosa cambia...*, op. cit., p. 62.

detto che debba eseguirlo qualora lui non ne sia più proprietario e/o non voglia: secondo quanto prevede il diritto, l'eventuale proprietario e/o non voglia: secondo quanto prevede il diritto, l'eventuale proprietario non può costringere l'artista a restaurare l'opera, danneggiata o alterata per circostanze interne, poiché sarebbe legato a tempo prescrizionali molto ristretti). In taluni casi al proprietario non rimane che chiedere il risarcimento danni per equivalente pecuniario.

- Antonio Rava commenta degli interventi eseguiti su opere delle GAM che esemplificano alcune precipue problematiche di restauro moderno: a partire dalle operazioni di restauro preventivo che si rivelano sempre le più utili a rinviare o eludere interventi più massicci, fino alle integrazioni, cuciture, sostituzioni.
- Sergio Angelucci, rinomato restauratore e docente dell'università "La Tuscia" di Viterbo, si occupa del caso delle sculture in *ferro*, non trascurando di sottolineare come le cause di degrado delle opere contemporanee sono da imputare non solo all'artista che sceglie materiali deperibili, ma anche alla mercificazione e al consumo smodato dell'arte nei nostri tempi, all'incuria da parte del pubblico (sia per ignoranza, sia per indifferenza) e del personale addetto alla tutela, ai frequenti spostamenti non eseguiti nelle condizioni idonee, alle condizioni ambientali e dunque all'inquinamento atmosferico che mina sia l'ambiente esterno che quello museale. Il ferro subentra nell'arte intorno al XX secolo (con Picasso e Julio Gonzalez in primis) non appena si diffondono le tecniche di saldatura autogena ed elettronica che permettono facili assemblaggi; tuttavia esso è un materiale di difficilissima conservazione perché sensibile a fattori atmosferici come vento, pioggia, umidità, e ancor di più, all'inquinamento, alle piogge acide, alle escursioni termiche, alle azioni delle correnti disperse. I punti soggetti a facile corrosione sono le giunture e le zone non trattate con vernice, per gusto personale dell'artista o per noncuranza. Solitamente gli oggetti in ferro ricevono trattamenti consistenti in stagnatura, zincatura o verniciatura, con lo scopo di renderli immuni agli agenti corrosivi atmosferici, ma solo le prime due risultano essere realmente efficaci. Questo tipo di trattamento in molte opere contemporanee in ferro manca, o, si preferisce ricorrere all'uso delle vernici che, pur avendo una buona capacità protettiva, con il progressivo invecchiamento perdono elasticità e si screpolano formando canali di infiltrazione per umidità e sporco. In base ai postulati generali della Carta del Restauro, Angelucci individua come linea guida di intervento su

questi oggetti il ricorso tassativo a materiali certificati, compatibili con quelli originari e reversibili.

In alcuni interventi, come *Parabola Umana* di Mastroianni, si è valutata la possibilità di una ponderata e ragionata alterazione dell'aspetto dell'opera poiché si è convenuto, non senza previo consenso dell'artista che “un restauro, insieme all'obiettivo della conservazione, deve porsi anche quello di migliorare la possibilità di lettura dell'opera in relazione al suo stato di conservazione e ciò non può che essere ottenuto con un cambiamento-miglioramento del suo aspetto. In effetti una delle ragioni principali della preliminare indagine tecnico-estetica è proprio il ricercare, tra tutti i modi possibili di intervento nella specifica situazione conservativa, quello che comporta mutamenti minori, non sostanziali e concordi allo spirito dell'opera”²⁸. Angelucci sostiene convintamente che bisognerebbe tracciare per ogni opera un “piano di sicurezza”, indicativo di tutti i parametri da seguire per la giusta conservazione e fruizione delle opere.

1.7 Il Convegno del 2012

Dopo 25 anni appare più che mai necessario partire da un ripensamento generale sul significato del fare arte oggi, poiché senza questa revisione si rischia di incappare negli stessi errori. In seconda istanza ci si pone ancora la questione se e quanto la teoria brandiana possa guidare una metodologia del restauro dell'arte contemporanea. Innanzitutto due sembrano essere i caratteri distintivi dell'arte odierna: la trasgressione e la discontinuità rispetto alla tradizione. Da ciò emerge chiaramente che l'intenzione artistica diventa oggetto di preliminare analisi da parte del restauratore, ponendosi in antitesi con quanto affermato da Brandi sull'approccio all'arte tradizionale, ove il restauro concerne solo i materiali, mentre l'intenzione artistica non è contemplata. Tuttavia ci sono aspetti della teoria brandiana che solo in apparenza contraddicono ciò che avviene nel campo del restauro del contemporaneo e che possono restare sostanziali punti di riferimento. Ad esempio Giorgio Bonsanti, docente di storia e tecnica del restauro all'Università di Firenze, analizza la teoria brandiana alla luce delle conoscenze acquisite e rimarca come la nota definizione di restauro possa riferirsi anche al contemporaneo,

²⁸ S. ANGELUCCI, *Riflessioni sul restauro delle sculture in ferro di autori contemporanei*, in *Cosa cambia...*, op. cit., p. 93.

esattamente come i principi fondamentali della compatibilità, della reversibilità, della riconoscibilità e dell'intervento minimo, sebbene non sia sempre possibile rispettarli tutti (in particolare la riconoscibilità è difficile da perseguire per esempio in un restauro di un quadro o scultura monocroma).

Bonsanti infirma la necessità di una nuova Carta del Restauro per il contemporaneo, perché sarebbe fonte, come la precedente, di interpretazioni ambigue e fallaci, ma ritiene quanto mai necessario porre delle linee guida che indirizzino l'approccio e il comportamento del restauratore nei confronti dell'opera, perché come dice Rava in fondo "è più facile sbagliare per carenza di riflessione preventiva che per carenze tecniche utilizzate"²⁹; contrariamente agli ultimi orientamenti teorici, egli crede che il restauratore abbia sempre il compito di rimandare quanto più possibile la morte inevitabile dell'oggetto, scontrandosi anche con la volontà dell'artista; fondamentale appare il rispetto dei materiali originali per evitare di stravolgere l'identità dell'oggetto.

Secondo Bonsanti inoltre, il professionista dovrà formarsi seguendo un percorso tradizionale per poi specializzarsi sul contemporaneo che presuppone un livello avanzato di maturità e conoscenze sui nuovi strumenti di restauro, sui nuovi media, sull'informatica, sulla chimica organica, sull'arte immateriale in genere, su tutte le forme espressive particolari come musica e teatro.

Tuttavia particolare novità nella disputa odierna costituisce il concetto di "reenachment" o "rivitalizzazione" di un'opera effimera che si afferma nel 2002 in un'intervista all'artista Hans Peeters, esponente del gruppo Zero, e, che viene introdotto da allora nella pratica museale: è una nuova sperimentazione consistente nella replica di un originale dichiarato "totalmente perduto" da parte dell'autore medesimo, qualora il suo stato di degrado o di evoluzione non rispecchi più la volontà originaria dell'artista e il suo aspetto originario sia fortemente compromesso. Il rifacimento è considerato egualmente originale e il suo abbinamento alla documentazione e a tutto quello che concerne l'opera precedente, permette di vederlo sempre sotto una nuova ottica e di mutarlo da oggetto a soggetto di conservazione vivo, non più congelato nel contesto museale. La conservazione vera e propria quindi sarà non più affidata solo ai materiali in sé, ma spetterà ai database, alle documentazioni in ogni loro forma. È questa la svolta materiale-

²⁹ O. CHIANTORE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea...*, op. cit., p. 94.

ontologica di cui si parla ultimamente e coinvolge tutti i settori dei beni culturali: non si mira più solo a restaurare l'opera d'arte, ma a rivitalizzare l'oggetto-soggetto attraverso la replica.

Non sempre i materiali artistici hanno bisogno di trattamenti che li congelano nel tempo, la novità di molta arte contemporanea sta proprio nel fatto che essa si rende partecipe di un processo vitale analogo a quello della natura, facendo sue tutte le possibilità di alterazione e rinnovamento che esso comporta. Ciò non è affatto disprezzato da buona parte degli artisti. Michelangelo Pistoletto addirittura afferma in un'intervista che l'Arte Povera fa propria questa poetica di rinnovamento.

Rava osserva che con le mutate condizioni dell'arte odierna, oggi non ci si trova di fronte all'imperativo categorico della conservazione. Tuttavia questo non vale per l'intero patrimonio artistico contemporaneo, ma solo per alcune tipologie di opere. Per tale motivo ritrova quanto mai necessario formulare ed evidenziare una chiara distinzione tra due modi diversi di approccio:

- Opere con materiali instabili: Rava contempla la possibilità del minimo intervento su opere destinate a mutare nel tempo per adattarsi a contesti espositivi eterogenei. Esso garantisce reversibilità e un processo evolutivo più stabile limitando i danni precoci, causati magari da alcune componenti più vulnerabili;
- Opere ideate dall'artista, ma affidate a terzi: nel caso di opere progettate dall'artista, ma realizzate da terzi, prioritaria diventa la conversazione dell'identità più che dell'autenticità, dunque, la sostituzione è un intervento legittimo (se registrato con la ridatazione della modifica apportata) che permette di mantenere intatto il messaggio artistico originario. L'esecuzione "differita" è un concetto valido solo per l'arte contemporanea e possibile solo quando si conservi il progetto originario dell'opera. Non per forza bisogna accettare le tracce di invecchiamento, sebbene prima di qualsiasi intervento di restauro ci si debba interrogare sul valore del suo passaggio nel tempo.

Precipuo rimane in effetti, secondo Rava e buona parte degli esperti, individuare chiaramente l'intenzione originaria dell'artista, attraverso il dialogo diretto, le interviste a lui e a coloro che lo hanno o lo frequentano, la lettura dei suoi scritti, e, non ultima l'analisi del materiale. Solo essa può indicare il percorso di restauro più opportuno, procedendo con la sostituzione, la reintegrazione reversibile, la semplice pulitura, o il rispetto del degrado intenzionale della materia. A tal

proposito illustra il restauro di *Tutto mondo* di Keith Haring (eseguito da lui stesso), ove l'autore stesso ha invitato alla ridipintura nel caso di offuscamento per recuperare la vivacità dei colori; il velo sbiancato che offusca i colori è stato rimosso permettendo di recuperare la brillantezza originaria; la sua manutenzione consiste nell'applicazione periodica di un idrorepellente traspirante.

Premettendo che il tempo del restauro rimane solo ed esclusivamente il presente, bisogna sempre tener conto del valore storico e sociale del materiale costitutivo di un'opera d'arte, la quale può nel corso del tempo innescare un processo evolutivo in grado di alterare la sua autenticità. Il passaggio nel tempo dell'opera implica una moltiplicazione o una mutazione inevitabile dei suoi valori, poiché essa è soggetta non solo alla maturazione della poetica autorale, ma anche alle molteplici interpretazioni del pubblico, del curatore, del proprietario, del gallerista, del conservatore.

Nell'ambito del mercato non esiste ancora un regolamento inerente alla sfera della conservazione e dei rapporti tra collezionista, artista e gallerista che si giocano sul campo delle ambiguità e della disinformazione: infatti l'artista non ha garanzie sul destino dell'opera, così come il collezionista non ha garanzia sul comportamento dei suoi materiali costitutivi e non riceve informazioni in merito alle modalità di intervento conservativo: tutto questo perché la mancanza di precisazioni permette alle parti in gioco maggiore libertà di movimento e possibilità di guadagno. Il potere contrattuale di ciascuno di questi acquisisce un ruolo in termini sociali e finanziari che dà ampio spazio a possibilità di intervento e manipolazioni, come, ad esempio, nel caso in cui gli artisti preferiscono non dare un'interpretazione univoca e definitiva alla loro opera per non precludersi la possibilità di interventi e modifiche future (qualora il risultato non li soddisfi più), o per aderire alle richieste dei collezionisti, senza che ciò modifichi il valore commerciale dell'opera stessa; oppure quando il collezionista, grazie al suo *status*, richieda ed ottenga modifiche dell'opera in relazione alle sue esigenze, acquisendo il potere di sopraffare e stravolgere il significato originario dell'opera. Anche i musei in base alla loro importanza sociale possono ottenere o meno la disponibilità dell'artista a fornire informazioni sulle tecniche esecutive e i materiali utilizzati.

Il restauratore nell'intervenire non può non tener conto di questo delicato e complesso rapporto, perché rischierebbe di collidere con gli interessi dei soggetti

coinvolti. Per questo si sente la necessità quanto mai imminente di uno strumento che regolamenti in modo chiaro la conservazione. Si è pensato a tal proposito di far includere nel certificato di autenticità, firmato dall'autore le informazioni basilari su materia, tecnica e conservazione.

Oggi uno dei conflitti di cui più si discute e che pone un limite alle speculazioni teoriche del restauro del contemporaneo è quello tra la sacralità del contesto museale e la natura volutamente effimera, deperibile di molta arte contemporanea. Nel momento in cui un'opera contemporanea entra in un museo, essa è assoggettata al suo sistema di regole, esattamente come un manufatto o un quadro antico. Del resto, gli interessi del museo, esattamente come quelli del mercato, prevalgono solitamente rispetto al volere dell'artista, qualora la questione consista nella sopravvivenza dell'oggetto. Per cui, sebbene l'intenzione dell'autore sia quella di una morte precoce dell'oggetto, l'istituzione museale tende ad assumere tutte quelle misure di conservazione preventiva necessarie alla sua resistenza al tempo. Allora ci si chiede, a che serve chiedere allo storico dell'arte di ricostruire il momento originario della creazione dell'oggetto e l'intenzione artistica primordiale se poi questa non va rispettata?

Sul tempo della "restaurabilità" dell'opera vale sempre l'affermazione di Brandi, ossia che il momento del restauro è sempre solo quello della presenza dell'opera nella coscienza stessa, e, mai nella fase creativa di questa. Né si può ipotizzare di intervenire nella seconda fase, ovvero quella che intercorre tra la creazione e l'inizio della percezione dell'opera nella nostra coscienza, perché è necessario avere il tempo di maturare quell'insieme di giudizi critici e mediazioni che veicolano la percezione dell'opera. Riguardo al soggetto più idoneo ad effettuare il restauro, si discute ancora oggi. Si tende sempre a prediligere l'intervento del restauratore, non perché l'artista non sia tecnicamente in grado, ma perché, come già sostenuto da Brandi, difficilmente potrebbe collocarsi di fronte alla sua opera come terzo rispetto a se stesso. Allora a questo punto la questione diventa nel caso dell'opera di un artista vivente, scegliere tra il restauro effettuato da uno specialista o la rielaborazione da parte dell'autore, sempre che questa venga dichiarata attraverso la doppia datazione. Non tutti i partecipanti al dibattito sono del tutto convinti che l'istanza storica debba sempre prevalere, in particolare quando siamo di fronte ad un lasso di tempo abbastanza breve dal momento creativo.

Altra questione ancora aperta è se il restauro del contemporaneo debba essere oggetto o meno di una riflessione teorica specifica. Per alcuni³⁰ ciò appare strettamente necessario se ci troviamo di fronte ad opere molto recenti e realizzate da artisti ancora viventi, con le quali non si è creata una “distanza storica” sufficiente. Occorre notare che è proprio nel periodo di maggiore speculazione teorica sui metodi e le tecniche conservative che si sperimenta tantissimo dal punto di vista artistico, ricorrendo ai materiali più disparati e attinti per la maggior parte dal quotidiano senza preoccuparsi dell’effettiva resistenza di questi. La questione si rivela specifica soprattutto quando si affrontano opere contemporanee sopraggiunte ad una condizione di degrado paritaria o addirittura più evidente di quella di opere antiche, o, quando ci si trova di fronte a tecniche e materiali troppo recenti, di cui si ha conoscenza nulla. Le mostre diventano un’occasione di raffronto di prassi conservative diverse, ma palesano l’assenza di orientamenti comuni. Per questo bisognerebbe conseguire alcuni principi da assurgere a linee guida della prassi del restauro del contemporaneo, senza incappare in schemi obsoleti e rigidi, che lascino spazio comunque alla sperimentazione e alla ricerca. Bisogna acquisire una mentalità più aperta e dinamica, non avere la paura di aggiornarsi, di adattarsi continuamente al nuovo, di mettere in discussione teorie appena avallate. Lo stesso Alessandro Conti suggerisce che “un’esperienza dell’arte contemporanea dovrebbe costituire una specie di tirocinio per qualunque restauratore che voglia prendere pienamente coscienza di quel rapporto fra matericità ed immagine che è così importante perché il restauro conservi e valorizzi la pittura antica senza che debordi dai margini di un’accettabile selettività”³¹.

Ciò che resta indiscusso è il compito di salvaguardare a tutti i costi il *corpus mysticum* dell’opera, anche quando rimane ben poco di quello *mechanicum*.

Un altro limite del restauro è posto da problemi di carattere giuridico: ad esempio, non è ben chiaro se e quando riconoscere la paternità dell’intervento sull’opera al restauratore. Secondo l’articolo 4 legge sul diritto d’autore (Legge 22 aprile 1941 n.633, succ. mod.) si riconosce il diritto d’autore per le elaborazioni di carattere creativo dell’opera originaria nonché le modificazioni e aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell’opera stessa. Il restauro si pone quale obiettivo

³⁰ G. BONSANTI, *Proposte per una Teoria del restauro dell’arte contemporanea*, in *Cosa cambia...*, cit., pp.123-131.

³¹ A. CONTI, *Restauro*, Milano, Jaca Book, 1992, p. 138.

quello di ripristinare un'opera d'arte, non stravolgendo né innovando, ma toccando soltanto gli elementi di quelle parti dell'opera che sono deteriorati, danneggiati o mancanti per far ritornare l'opera alla condizione originaria. Tuttavia «Al restauratore di un'opera d'arte deve riconoscersi il diritto di autore quando la sua opera si estrinsechi in una ogni attività particolarmente complessa ed implicante le conoscenze tecniche artistiche e culturali di carattere innovativo e creativo. E, inoltre, quando abbia come risultato finale quello di rendere nuovamente visibile e riconoscibile un'opera d'arte consistendo tale riconoscibilità nel *quid novi*, rispetto allo stato in cui si trovava prima del restauro, richiesto dall'art. 4 della citata legge³²».

Tale ambiguità non è stata risolta, e, anzi, si scontra con i paradigmi attualmente seguiti che sostengono invece una certa invisibilità da parte del restauratore.

Altro problema giuridico può scaturire da conflitti tra proprietario e artista qualora il restauro dell'opera comporti mutilazioni, deformazioni, cambiamenti non graditi o possa minare il diritto morale dell'autore, disciplinato dall'art. 20 della Legge n. 633 del 22 aprile 1941, che ha valore anche in caso di alienazione dell'opera.

A tal proposito l'artista può disconoscere la paternità dell'opera che lede così compromessa, il suo onore e la sua reputazione, e, richiedere il risarcimento per lesione del proprio diritto morale. Nonostante ciò il proprietario, secondo la legge, è legittimato ad approntare le modifiche necessarie alla salvaguardia dell'opera, ma dovrebbe farlo nei giusti modi, ovvero stipulando accordi diretti con l'artista o con i suoi eredi a cui si attribuisce il diritto d'autore al momento della sua morte. Per alcuni casi specifici, come quello dei *writer*, in Italia si predilige il diritto dominicale del proprietario del muro rispetto a quello morale dell'autore.

In caso di pluralità di autori di una medesima opera, l'art. 10 LdA prevede che "l'opera è stata creata con il contributo indistinguibile ed inscindibile di più persone, il diritto d'autore appartiene in comune a tutti i coautori", per cui parliamo in tale caso di comunione originaria dei diritti patrimoniali d'autore. L'articolo prevede in conclusione che ciascun coautore può difendere individualmente il proprio diritto morale, ma l'opera non può essere pubblicata, qualora sia inedita, né alterata o usata in forma diversa da quella della sua prima pubblicazione, la

³² Tribunale di Bologna, sentenza del 23 dicembre 1992, in AIDA 94, 223.

modificazione, la nuova utilizzazione o il restauro dell'opera sono autorizzati e regolamentati dall'autorità giudiziaria.

Nel caso di opere soggette a contratto di compravendita o di prestito, il restauro e la manutenzione si regolamentano con la stipulazione di un contratto tra il proprietario e l'artista. *Post mortem* dell'artista i diritti economici sull'opera transitano all'erede, o ad un eventuale terzo segnalato espressamente per iscritto dall'autore. Mentre per quanto concerne i diritti morali, che sono intrasmissibili, inalienabili e imprescrittibili, possono essere esercitati solo dai familiari superstiti (dal coniuge e dai figli, o in loro assenza, dai genitori e dagli altri ascendenti e discendenti diretti, o in extremis dai fratelli, dalle sorelle o dai loro discendenti).

Tali questioni non si esauriscono nell'arco di questi dibattiti, ma continuano ad essere oggetto di riflessione in virtù di una dinamicità che interessa l'arte odierna e la trasformazione continua dei materiali in commercio di pari passo con il pensiero degli autori.

Come sottolineato da Rava la riflessione preventiva è la migliore arma per affrontare qualsiasi problematica.

CAPITOLO II

Analisi storico-artistica

2.1 Premessa storica

Nell'immediato dopoguerra a Napoli si delinea una situazione socio-politica stagnante e complessa: il risultato delle elezioni del 1946 (dalla triplice natura: amministrativa per il ripristino di un governo locale democratico ed elettivo, politica per la formazione di un'Assemblea Costituente e referendaria per la scelta tra due forme di governo, monarchia e repubblica) si pongono in antitesi con l'esito regionale e nazionale e mettono in risalto le contraddizioni e la complessità del suo ambiente. Rispetto alla vittoria schiacciante della repubblica in tutta Italia, nella città trionfa la monarchia con l'80% dei voti, mentre la sinistra ne riceve meno del 15%. Dall'elettorato napoletano emergono tendenze selettive orientate su più versanti politici meglio distinti (sinistra, centro, destra e astensione al voto) e posizioni periferiche rispetto al centro. Si determinano più poli nella città: quello favorevole all'orientamento nazionale, quello antagonista, spiccatamente conservatore e di destra, quello volto a sabotare questi due orientamenti principali e quello dell'astensione come forma di protesta³³. Emergono in questo periodo vari blocchi sociali che fendono trasversalmente la piramide delle classi e dei ceti e che non si alleano, se non in circostanze di estremo coinvolgimento collettivo o grazie a personalità carismatiche forti. Infatti durante le elezioni del 18 aprile del 1948 si vota per la formazione del primo parlamento repubblicano che vede il trionfo della Democrazia Cristiana alla Camera, a livello nazionale mentre a Napoli con un forte attenuamento della destra ed una buona resistenza della sinistra. La DC, per acquisire maggiori consensi, si allontana dalla sinistra e si unisce alle forze di centro, concretizzando una fisionomia più filoamericana e penetrando nel tessuto sociale con una politica di progressiva modernizzazione e di assicurazione. Essa si serve di personaggi politici forti come Achille Lauro, armatore ed ex consigliere fascista, in cerca di protezione politica e di potere. Tutto questo svela l'impronta

³³ G. D'AGOSTINO, *Napoli dal dopoguerra agli anni Sessanta*, in *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, catalogo della mostra, Elio de Rosa Editore, Napoli, 1991, pp.21-31

conservatrice dell'elettorato napoletano e la presenza di un forte "clientelismo"³⁴. La città opera come banco di prova di ciò sta avvenendo a livello nazionale con lo sviluppo di una politica moderata improntata ai valori della DC e alla ricostruzione economica capitalistica e ne subisce le conseguenze, tramutandosi in anello debole della catena.

Si succedono amministrazioni straordinarie e ordinarie pattuite tra prefetture, comandi militari, alleati, guidate da prefetti o personaggi di spicco dell'antifascismo moderato³⁵, sino ad arrivare, con un certa difficoltà alla costituzione di un governo monarchico minoritario gestito da Giuseppe Buonocore (sindaco di Napoli dal '46 al '48), al quale si aggregano poi i liberali. Questa pare essere una fase di preparazione per il passaggio ad un governo democristiano a Napoli: si giunge alle elezioni del 25 maggio del '48 che vedono il trionfo di una coalizione di destra monarchica³⁶ con a capo Achille Lauro. In questa fase Napoli conta un livello di alfabetizzazione molto bassa e una popolazione di poco superiore al milione; buona parte della popolazione attiva è impegnata nel terziario, un terzo nell'industria, una minoranza nel settore agricolo; lo stato dei servizi è inefficiente e le abitazioni sono sovraffollate. Per il laurismo le massime espressioni culturali divengono "Piedigrotta", con la sua vita vuota e caotica ed il calcio, a cui il regime laurino destina risorse e sostegno del potere pubblico. Achille Lauro, grazie alla sua forza politica è capace di soggiogare la DC e di dare forma ad un'amministrazione comunale di affaristi e politicanti che si concentrano su una spregiudicata attività di speculazione edilizia, sotto gli occhi del governo nazionale. Il secondo trionfo elettorale del '56 spinge la DC a decidere di fermare tale scempio: il governo centrale emana un decreto di scioglimento dell'amministrazione comunale per irregolarità e abusi di potere nel '58, con il conseguente commissariamento del comune per un triennio (fino al '61). Nonostante un tentativo di ripresa politica nel '60, la sua disfatta è irreversibile. Si arriva ad un altro commissariamento e nel '62 dal "laurismo" si passa al governo di Silvio e del figlio Antonio Gava, che si sono inseriti già da tempo nell'ambiente politico napoletano, mirando a riagganciare il piano locale a quello nazionale democristiano nell'arco di un biennio. A partire da questo decennio si verifica un incremento della popolazione del 20% e del livello

³⁴ Ivi, p.21.

³⁵ Ivi, p.23.

³⁶ Ivi, p.25.

di alfabetizzazione, un miglioramento della situazione abitativa, sebbene ci sia un peggioramento a livello occupazionale. Nel '62 la città continua a cambiare volto a causa delle manomissioni del Piano regolatore che modificano la destinazione d'uso di intere aree cittadine. Ciò esercita un'influenza sugli atteggiamenti culturali dell'epoca. Manca in questo periodo un ceto intellettuale concreto e dispensatore di idee che faccia da raccordo tra la società e le istituzioni politiche, bensì prevale un modello di intellettuale di "servizio"³⁷ agganciato al potere o all'opposizione. Anche durante la fase del "gavismo", il processo di modernizzazione appare vuoto, dato che viene eliminata la manodopera nel settore agricolo, la rete industriale viene impoverita insieme a piccole, medie imprese e all'artigianato. A ciò si aggiunge un conflitto interno del partito al potere che influenza negativamente l'attività di governo.

2.2 I luoghi, le istituzioni e i canali di informazione dell'arte a Napoli nel secondo dopoguerra

L'arte contemporanea a Napoli non ha via facile nel secondo dopoguerra a causa della forte depressione politica ed economica della città e dell'attaccamento alla tradizione ottocentesca. Si riscontra una timida ripresa grazie ad eventi per lo più pubblici e ad istituzioni che tentano nel loro piccolo di aprirsi al rinnovamento, costituendo spesso tuttavia, una voce isolata, che fa fatica ad innescare un cambiamento di portata generale e rivoluzionaria. Molte di queste manifestazioni nascono da un'esperienza estemporanea, non programmatica, e, si consumano in breve termine. Dello stesso tipo sono le iniziative create in qualche circolo cittadino, non supportate da un movimento critico serio. Gli eventi pubblici avvengono in modo caotico a causa della ristrettezza dei mezzi e del tradizionalismo dilagante dettato dalla situazione politica, sebbene non manchino, soprattutto in alcuni personaggi, entusiasmo e volontà di rinnovamento. Con il laurismo e l'avanzata di una classe borghese che non nutre nessun interesse per la cultura o per la creazione di strutture adeguate, si determina un atteggiamento di chiusura e di indifferenza verso l'arte contemporanea.

³⁷ Ivi, p.29.

Tra le istituzioni, l'Accademia Di Belle Arti di Napoli che fino agli inizi degli '70 del Novecento è un unico istituto insieme al Liceo Artistico, è una delle poche in cui si determina qualche spinta al rinnovamento. L'Accademia tra gli anni '40 e '60 lavora su due piani dissociati: il primo in perfetta sintonia con la politica di destra cittadina, il secondo più ufficioso e limitato, favorevole allo sviluppo di quei fermenti essenziali per l'evoluzione della vita artistica. I suoi docenti sono anche noti artisti: da Emilio Notte, titolare del corso di pittura, ad Alessandro Monteleone (titolare della cattedra di scultura) ed Emilio Greco (titolare della cattedra di scultura, il cui assistente è Augusto Perez). Notte, in particolare cerca di stabilire un approccio più moderno e aperto al confronto con le realtà nazionali ed europee. Giarrizzo invece, pone l'accento sulla continuità tra la tradizione ed un presente più aperto verso il futuro. Venditti e Barisani, docenti del Liceo artistico, insegnano l'arte contemporanea con un approccio dettagliato e volto all'autonomia: essi contribuiscono allo svecchiamento e all'apertura verso altre realtà. Costanza Lorenzetti, studiosa di arte antica, sprona i suoi allievi più vivaci, organizza viaggi d'istruzione e fornisce loro una guida alle opere; Ferdinando Bologna cerca anch'egli di ampliare gli orizzonti di molti suoi allievi. Di contro, Brancaccio e Ciardo assumono all'interno dell'istituzione un certo potere e minano qualsiasi tentativo di rinnovo per non turbare gli equilibri stabiliti nell'Accademia.

Intanto manca un vero e proprio mercato dell'arte ed il collezionismo è quasi del tutto inesistente e votato all'arte ottocentesca. L'Accademia rappresenta in tale momento un'eccezione felice con le sue mostre, le borse di studio, i premi, i viaggi-studio e i contatti con l'esterno; i suoi dirigenti in quel periodo si battono con enti pubblici e privati per ottenere fondi. Le sovvenzioni arrivano anche dal Banco di Napoli, dalla Cassa del Mezzogiorno, dall'Ente Provinciale per il turismo. Grazie a ciò l'istituzione organizza negli anni '50 mostre di premi, ma compie l'errore di confinarle al solo Meridione, escludendo la partecipazione di altri artisti esterni. A metà anni '60 si svolgono mostre di orientamento critico alle quali partecipano gli artisti napoletani con discreto successo (Premio Spoleto, Biennale di San Marino, ecc.). In conclusione, nonostante qualche fermento di novità, non si determina nell'Accademia una politica culturale sistematica volta ad aperture esterne, ma orientata alla gestione del quotidiano scolastico.

Invece la Società Promotrice Salvator Rosa ogni anno organizza un evento in cui si mescolano opere più tradizionali con altre di avanguardia.

Nel '47 la Soprintendenza cerca di istituire un archivio per l'arte contemporanea, ma non porta a termine l'obiettivo per ostacoli di natura pratica e per negligenza da parte degli artisti. Nonostante ciò appoggia in più momenti manifestazioni e iniziative degli istituti di cultura e dell'Accademia. Soprattutto alcuni membri come Raffaello Causa, Ferdinando Bologna, Oreste Ferrari, si prodigano attivamente nello sviluppo dell'arte contemporanea a Napoli. Causa organizza mostre di grande interesse in cui fa esporre opere di artisti italiani del momento, quali Carrà, Tosi, Rosai, De Chirico accanto a napoletani come Ciardo e Brancaccio, con l'intento di produrre uno scambio più intenso tra Napoli, Firenze e l'Italia. Ferdinando Bologna è attratto da un percorso artistico preciso, ossia il filone che, iniziato con il realismo di Lippi e De Stefano, sfocia in un informale dalla forte carica espressiva.

Oreste Ferrari parte da un aspetto critico diverso: si orienta verso l'avanguardia e l'astrattismo, occupandosi di Spinosa, di Barisani, del Gruppo 58. Presenta mostre, pubblica articoli sugli artisti napoletani, organizza nel '60 l'evento "Incontri d'Artisti d'America e di Napoli" con Alfano, Barisani, Pisani, Spinosa.

Sono presenti a Napoli anche l'Istituto di Cultura Spagnola, quello inglese e l'Istituto Grenoble di cultura francese. Ma tra questi è l'istituto francese il più attivo. Infatti, nel '46 organizza una mostra sulla pittura francese moderna in cui sono esposte un centinaio di opere dei più famosi artisti francesi.

Una timida ripresa nel dopoguerra avviene anche grazie all'apertura di gallerie d'arte che cercano la loro posizione nell'ambiente culturale napoletano. Esse si collocano quasi tutte tra Toledo e Chiaia, dove si incontrano intellettuali come Prunas, Causa, Renato Caccioppoli, Compagnone ed altri. A Chiaia c'è la "Galleria Medea", "Sant'Orsola", "Il Ponte", mentre in via Filangieri "Al Blu di Prussia" gestita da Guido Mannajuolo. Questi luoghi seguono una politica culturale piuttosto irregolare, legata per la maggior parte ad interessi economici e sono raramente disponibili ad aprirsi alle nuove tendenze; anche i tentativi compiuti da qualche gallerista più acuto restano solo isolati episodi. Una delle gallerie più feconde è quella di Giulio Forti, in via dei Mille che non si identifica con un indirizzo culturale preciso poiché è legata a forti interessi commerciali e soprattutto non esercita un ruolo significativo rispetto alle tendenze di rinnovamento. Invece più attiva da tale

punto di vista è la Galleria Florida, grazie anche alla guida di Enrico Accinni, Carlo Barbieri e Riccardo Fanelli. Essa nasce nel '46 e promuove sin da subito diverse iniziative quali mostre ed una rassegna di arte, letteratura e antiquariato "La Florida", una rivista edita con lo scopo di rompere con la tradizione ottocentesca e di riavvicinare Napoli alle nuove tendenze artistiche nazionali³⁸. Nella Galleria vengono esposte sia opere di pittori napoletani che artisti di spicco come Sironi, Morandi, Toulouse-Lautrec. Un apporto ancora più importante per la vita culturale napoletana è quello di Guido Mannajuolo una mente libera e lungimirante, anticonformista e con il gusto della sfida³⁹, il quale è riuscito per circa quindici anni (dal '43 al '57) ad informare sulle tendenze più recenti dell'ambiente napoletano. Personaggio dotato di grandi doti organizzative, riesce a far diventare la sua Galleria "Al Blu di Prussia", un punto di riferimento delle migliori personalità napoletane. La sua Galleria è fondamentale per l'affermazione dell'astrattismo a Napoli negli anni '50, una iniziativa abbastanza rivoluzionaria data la presenza a Napoli di fermenti e di spinte spesso contraddittori. "Al Blu di Prussia" è un piccolissimo spazio in via Filangieri che si batte per promuovere l'arte emergente locale. Il calendario di mostre di questo gruppo al Blu di Prussia si intensifica dal '48 in poi.

La Galleria Medea e San Carlo, a metà anni '50 promuovono una serie di iniziative importanti per lo svecchiamento dell'ambiente napoletano: presso la galleria Medea nel '50 si allestisce l'ultima esposizione del gruppo "Arte Concreta", dando vita a polemiche specialmente da parte di Paolo Ricci, che definisce questa mostra "Astrattismo alla pizzaiola"⁴⁰. Nel febbraio del '58, sempre alla Medea, si tiene la mostra "13 pittori napoletani", da Tatafiore a Barisani, Bisanzio, Colucci, Palumbo, ecc., tutti accomunati dall'esigenza di rinnovamento del linguaggio pittorico e di confronto con le nuove esperienze figurative italiane ed europee. L'impegno di tali artisti fa nascere anche riviste sperimentali come "Documento Sud" ('59) e "Linea Sud" ('63). L'attività della Galleria San Carlo si svolge in sintonia con questi ambienti sperimentali, ospitando soprattutto, dal '58 al '59, le mostre del gruppo 58. Ma la galleria ospita anche mostre indipendenti di artisti che aderiscono all'arte

³⁸ *Fuori dall'ombra...*, op.cit., pp.91-131.

³⁹ R. DE FUSCO, M.P. PICONE, *Al blu di Prussia, dal Gruppo Sud al MAC: arte a Napoli nel dopoguerra*, M. PELLEGRINO (a cura di), Napoli, 2016, p.5-56.

⁴⁰ *Fuori dall'ombra*, op.cit., pp.91-131.

informale, come quella di Venditti nel marzo del '60, di Barisani e Pisani nello stesso anno. Agli inizi degli anni '60 le Gallerie Minerva e Guida sono entrambe impegnate a documentare tutte le tendenze più vitali. La Galleria Minerva nel '58 già espone opere di Del Pezzo e nello stesso anno di Mario Colucci; nel '59, con l'ausilio del Gruppo '58, ospita una rassegna di giovani pittori dell'avanguardia milanese. La libreria Guida è un altro luogo di ritrovo per diverse esperienze culturali: Mario Guida realizza un ricco programma di eventi, con serate a cui partecipano personaggi più prestigiosi del tempo. La Galleria "Il Centro" inizia la sua attività a via Chiaia nel dicembre del '60, con l'intento di promuovere le espressioni artistiche nazionali ed internazionali, interessandosi anche ad altri campi culturali, dalla presentazione di conferenze a concerti di musica elettronica concreta. La sua sede ad Ischia viene utilizzata per le esposizioni anche di artisti locali come Waschimps, Bisanzio e Barisani. In conclusione possiamo considerare l'ambiente artistico napoletano sempre in bilico tra provincialismo e tentativi di apertura culturale.

In questo ventennio i canali di trasmissione delle notizie artistiche sono rari. Non esistono riviste specializzate in arti visive almeno fino al '64, quando nasce "Op. cit." di Renato De Fusco. Le riviste sperimentali create dagli stessi artisti sono spesso rivolte al loro ambito come luogo di confronto e scontro e non realmente destinate ad un pubblico più ampio: per tale motivo spesso hanno breve durata. La prima è "Sud", di Pasquale Prunas, attorno a cui gravita il gruppo Sud di pittura. Più tardi nascono "Documento Sud", tra ottobre '59 e gennaio '61 e poi "Linea Sud", due riviste legate al Gruppo '58. Invece i cinegiornali del dopoguerra citano solo le grandi rassegne nazionali e realizzano brevi servizi su artisti in particolare. I documentari televisivi prodotti dal '60 in poi possiedono un carattere più incisivo e determinante nel panorama culturale dell'epoca, ma non si occupano nello specifico degli artisti napoletani, essendo di livello nazionale. Il terzo settore è rappresentato dalla stampa quotidiana ed in particolare da due testate locali, il "Mattino" e il "Roma", e, da due nazionali, "l'Unità" e "Paese Sera", attive dal '53. Gli articoli sul tema artistico sono scritti da personaggi quali Domenico Rea, Mario Stefanile, Raffaello Causa, ma non sono inseriti nella sezione culturale. Solo in occasione di mostre di rilievo nazionale vengono pubblicati articoli da critici del settore. L'esponente della critica napoletana più conosciuto è Paolo Ricci sia artista

che critico d'arte, che scrive sul "L'Unità", su cui cura le rubriche di critica artistica e teatrale. Le sue idee politiche (marxiste) condizionano le sue scelte come critico. Amico ed estimatore di Crisconio, De Stefano, e, Perez, giudica il neorealismo come la strada da perseguire nell'arte. Anche la pagina napoletana di "Paese Sera" è curata da Carla Zambomini, sostenitrice di un'arte realista, ma è soprattutto con Vitaliano Corbi, che la pagina culturale di questo giornale si arricchisce di informazioni più approfondite e legate alle tendenze artistiche più recenti. Carlo Barbieri è il critico d'arte del "Mattino" e nei suoi articoli descrive dettagliatamente solo degli avvenimenti più importanti, lasciando le scelte ai lettori e partecipanti agli eventi. Piero Girace è il critico del "Roma", dall'orientamento conservatore e di censura in linea con il quotidiano (di proprietà di Lauro). Girace preferisce non nominare gli artisti di cui non condivide le idee, e, ne contesta la produzione e la critica che li appoggia. Comunque solo verso la metà degli anni '60 l'informazione diventa più attenta agli artisti napoletani e più aperta alle novità esterne.

2.3 L'arte a Napoli a partire dal secondo dopoguerra

In tale quadro si inserisce la spinta artistica al rinnovamento da parte di nuclei come il Gruppo Sud *in primis*, il Gruppo 58 e il M.A.C. che operano negli anni '50. La realtà napoletana di questi tempi è caratterizzata da pochissime occasioni di crescita e di confronto, ben distante da quella di città come di Torino o Bologna. Le gallerie si dedicano a tradizionali mostre figurative con poche e confuse aperture all'arte italiana contemporanea o ai giovani emergenti che si cimentano nella sperimentazione di avanguardia. Vero promotore di un cambiamento dell'arte a Napoli nel dopoguerra è il Gruppo Sud, la cui affermazione si lega fortemente a due eventi storici importanti: le Quattro giornate di Napoli (28 settembre-1 ottobre 1943) e lo sbarco degli americani che liberano metà della nazione e spingono il Sud ad un processo di rinnovamento che trova la sua prima forma di espressione nella stampa. Il 4 ottobre del 1943 viene pubblicato dalla Società Editrice Meridionale il "Risorgimento"⁴¹, un giornale che raccoglie sotto la sua intestazione diversi quotidiani napoletani con poche possibilità economiche. Nel frattempo Lauro

⁴¹ M.P. PICONE, *Napoli 1945-1955: gli anni della ricostruzione e il dibattito tra realisti ed astrattisti*, in *Fuori dall'ombra, op.cit.*, pp. 31-56.

rafforza il suo potere, imponendo al giornale un cambiamento di rotta politica ⁴² e impadronendosi di altri due quotidiani, il “Roma” ed il “Corriere di Napoli”. Mentre sul fronte opposto nasce nel ‘44 il giornale la “Voce”, legato ai partiti socialista e comunista. Si riscontra anche una ripresa culturale con la nascita di associazioni e gallerie. Nell’Accademia e nell’Istituto d’arte sono ancora attivi artisti di spicco nel periodo fascista, ma tra questi solo gli insegnanti Emilio Notte e Manlio Giarizzo sono capaci di aggiornare la loro espressività tra gli anni 40 e ’50.

Nel 1944 si ravvisano i primi segni concreti di svecchiamento con la costituzione della “Libera Associazione degli Artisti Napoletani”⁴³ e con la designazione nell’anno successivo del Premio Forti, presso la galleria omonima, con l’intento di rilanciare i giovani artisti nel dopoguerra. Ma nella prima collettiva la giuria decreta vincitori Mario Carotenuto e Alfredo De Martino, episodio che suscita varie polemiche. Questa selezione di fatto risulta pregiudicante per altri artisti degni di nota e sintomo di tendenze ancora conservatrici: per tale motivo il critico Paolo Ricci suggerisce agli artisti esclusi di organizzare come controrisposta una mostra dei “rifiutati”⁴⁴ presso la Galleria Improta. Fortunatamente queste piccole aggregazioni di artisti mosse da un sincero spirito di ricerca, ma prive di una solida base teorica e di una guida, trovano un loro punto di riferimento nella rivista di letteratura ed arte “Sud”, nata a Napoli nel ’45-’47 grazie all’attività di un gruppo di intellettuali capeggiati da Pasquale Prunas (direttore e impaginatore della rivista, oltre che intellettuale, giornalista e grafico), Carla De Riso (redattore capo), Luigi Compagnone, Raffaele La Capria, Ennio Mastrostefano e Annamaria Ortese (redattori)⁴⁵. La rivista, nata con pochi mezzi, comincia a pubblicare racconti, poesie, saggi, articoli di cinema, critiche teatrali scritti da uomini di cultura con l’intento di fare letteratura per adempiere ad un ruolo educatore oltre che ad un impegno sociale e politico⁴⁶. Ma la rivista, non assumendo un chiaro orientamento politico, diventa scomoda sia per la cultura ufficiale di stampo reazionario che per il P.C.I., di cui rifiuta qualsiasi finanziamento e che osteggia apertamente, appoggiando l’uscita di Vittorini dal Partito stesso. Vittorini è il fondatore della

⁴² Il quotidiano “**Risorgimento**” da libertario e repubblicano diventa negli ultimi tre anni (1958-1961) di stampo fascista.

⁴³ Ivi, p.33.

⁴⁴ Ivi, p.34.

⁴⁵ Ivi, p.35.

⁴⁶ Ibid.

rivista il “Politecnico”, giornale abbastanza affine alla rivista “Sud”, per i suoi interessi culturali ed artistici e l’attenzione per tutte le forme artistiche come manifestazione di un’idea unitaria di cultura. Prunas si impegna nel promuovere attraverso la rivista diverse attività culturali, nel migliorarne la veste tipografica, assicurarne una regolarità di pubblicazione, di distribuzione e integrare scambi culturali con giornali stranieri. Ma i suoi collaboratori ben presto si allontanano e nel ’47 la rivista termina la pubblicazione, sebbene Prunas si adoperi fino al ’50 per mantenere la redazione. Negli stessi anni egli si impegna nella formazione e nello sviluppo del Gruppo Sud; il suo interesse per la pittura viene condiviso da Francesco Rosi, allora critico d’arte, poi regista cinematografico, e, da Gianni Scognamiglio. Casa Prunas, è non solo il luogo di riunione della redazione della rivista, ma punto di incontro di pittori come Lippi, Montefusco, Tatafiore, De Fusco, Tarchetti, Causa, De Stefano, Florio e Vera De Veroli che costituiscono il primo nucleo del Gruppo Sud, da cui poi si allontanano la De Veroli ed altri. Prunas e Scognamiglio, coltivano l’idea di formare un laboratorio di ricerca. È il periodo in cui in Italia nascono i primi contrasti tra realisti e astrattisti⁴⁷ e la rivista Sud si apre a queste nuove idee e alla libertà di espressione, optando per un’arte di contenuto che desse risalto ai valori dell’uomo e per una cultura democratica. Il Gruppo Sud rispecchia in pieno quest’apertura e fa tesoro dell’esperienza coloristica di Matisse e delle volumetrie di Picasso, orientandosi spiccatamente verso l’espressionismo (in chiara polemica con l’esteriorità vuota dell’impressionismo), ma di fatto raccogliendo giovani dalle tendenze eterogenee, che nei primi anni maturano un atteggiamento e scelte più libere. Il programma del Gruppo è rinnovare la pittura napoletana e favorire l’eterogeneità delle tendenze (dall’espressionismo al postcubismo, dall’astrattismo all’arte di reportage). La loro sede è una stanzetta nel cortile del palazzo Mannajuolo, classificata come “Galleria”. Tatafiore e De Stefano sono professori d’arte e musicisti jazz; Mario Tarchetti è palombaro, Florio è impiegato postale, De Fusco lavora presso lo studio di architettura, mentre unici pittori di professione sono solo Lippi e Montefusco. Questa eterogeneità influenza anche le tendenze pittoriche dei vari componenti: il

⁴⁷ Si tratta sostanzialmente di un’opposizione tra sostenitori del contenuto e quelli della forma. Neanche i realisti si contraddistinguono una grande compattezza al loro interno: infatti si crea una scissione tra populistici e picassisti. Con la Secessione, avviata nel ’46 e con il Fronte Nuovo delle Arti, nato nel ’47, si tenta invano una riconciliazione tra queste due tendenze poiché il risultato è un’ulteriore frattura che vede schierati da una parte e dall’altra, Mario De Micheli e Lionello Venturi.

più personale è Montefusco, il quale si dedica solo all'espressionismo. Prunas e Scognamiglio suggeriscono loro le linee guida comuni e sono favorevoli all'espressionismo. Gli artisti del gruppo si riuniscono per discutere su quale delle due strade intraprendere, così nel '50 avviene una divisione all'interno del gruppo: da una parte vi sono i realisti (De Stefano, Florio, Lippi, Montefusco), dall'altra gli astrattisti (Barisani, De Fusco, Tatafiore, Venditti).

La sua prima mostra, organizzata nel '47 al Circolo degli Ingegneri e degli Architetti, riceve buoni apprezzamenti dalla critica che ne esalta la capacità di assimilazione e di rielaborazione delle nuove spinte avanguardistiche. Di particolare rilievo è il lavoro di Montefusco con un espressionismo fatto di colori vibranti ed opprimenti al tempo stesso e con le sue pennellate irregolari che si traducono in forme prive di qualsiasi compiacimento decorativo⁴⁸; a seguire vi sono i dipinti di Tatafiore, De Fusco e Borrelli con i suoi vicoli e caseggiati che sono una rielaborazione moderna⁴⁹ (con soggetti sfocati come guardati attraverso la pioggia) dei fondi dell'artista ottocentesco Vincenzo Migliaro⁵⁰ (figg.9-10).



Fig.9 Vincenzo Migliaro, *Piazza mercato a Napoli*.
vicolo.

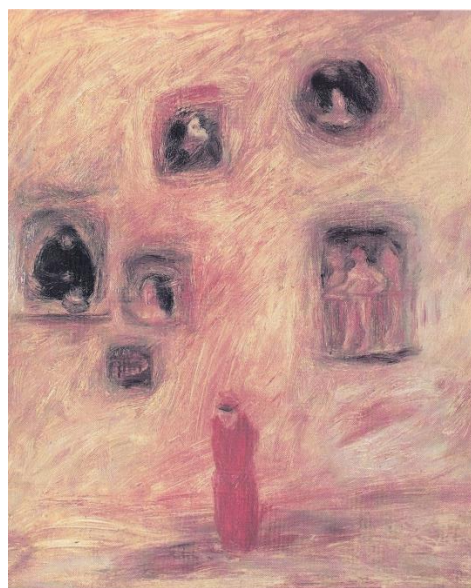


Fig.10 Gennaro Borrelli, *Ecce homo nel vicolo*.

⁴⁸ Ivi, p.39.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ **Vincenzo Migliaro** (1858-1938) è stato un pittore, incisore e scultore di scuola napoletana.

Nel capodanno del '47 gli artisti espongono all'Hotel Miramare di Napoli, presentandosi come anti-tradizionalisti. Purtroppo non hanno successo tale da accedere alla quadriennale del '48 né alla Biennale dello stesso anno, ma diventano più attivi a Napoli proprio grazie all'appoggio della galleria "Al Blu di Prussia" e a Pasquale Prunas che si occupa della grafica pubblicitaria. Esposizioni personali o collettive di questo gruppo sono state importanti per la maturazione degli stessi artisti. Lippi con le sue *Macerie*, Tarchetti con la sua ricerca di colori squillanti ed ariosi nel *Bagno popolare* dove si riconosce la spiaggia di Lucrino con la Torre di Pulcinella, Tatafiore che mette in crisi il concetto di paesaggio con figure di materiali inusuali e antinaturalistiche, come si osserva nei *Paesaggi* (fig.11).



Fig.11 Ernesto Tatafiore, *Vulcanico*.

Fra gli scultori Venditti e Barisani si affermano con opere dal vigoroso plasticismo e dalla materia allo stato grezzo (*Il Rematore*, *Il Saltatore*). Tra maggio e giugno del '48 gli artisti del Gruppo Sud si esibiscono a Milano alla Casa della Cultura (*I Pittori di Napoli*)⁵¹; partecipano al Premio Formia, ove vincono Russo e Tarchetti e, ad una mostra nazionale a Cava De' Tirreni. Invece a Napoli, altro loro canale di comunicazione, oltre "Al Blu di Prussia", è la "Galleria Florida" di Enrico Accinni. La critica comincia a manifestare un discreto interesse verso questi artisti, ma il pubblico non compra le opere condizionato dal parere fortemente negativo di critici come Alfredo Schettini, che guarda con nostalgia alla pittura realistica ottocentesca, sebbene ne riconosca lo sforzo di ricollegarsi a realtà nazionali e internazionali. In effetti, essi hanno come unica occasione di contatto con le nuove tendenze riviste

⁵¹ Ivi, p.41.

d'arte e fotografie reperite presso la biblioteca dell'Istituto francese Grenoble e l'USIS americana, ad eccezione di Tarchetti che ha la fortuna di muoversi tra Roma e Parigi e che in effetti costituisce un tramite prezioso: egli divulga a Napoli una particolare tecnica di disegno ad incisione. Altre occasioni di scambio ed esperienze culturali sono le varie mostre che i pittori italiani realizzano nelle gallerie napoletane. Inoltre Paolo Ricci si adopera per organizzare incontri tra artisti, scrittori, personaggi dello spettacolo, politici (Togliatti, Amendola), intellettuali, di rilievo nazionale ed internazionale. Alla fine dell'anno il Gruppo espone al "Bohème Club" di via dei Mille, mentre nell'anno successivo la sua attività rallenta e si traduce nel '49 in una netta frattura all'interno del gruppo che si tramuta nel '50 in vera e propria scissione: da una parte troviamo schierati gli astrattisti con De Fusco e Tatafiore e dall'altra i realisti con Tarchetti, De Stefano, Lippi, Montefusco e Florio. Tale separazione è tuttavia naturale: infatti Prunas nel corso dello stesso anno programma delle esposizioni del Gruppo, una a Milano e l'altra il 21 giugno al Blu di Prussia, con l'intento proprio di marcare le due tendenze, in modo da far emergere la vitalità e l'apertura del dibattito all'interno del gruppo stesso. Il romanzo scritto da Annamaria Ortese, *Il mare non bagna Napoli* (edito da Prunas nel 1953) ricostruisce il clima culturale del sud in questo periodo, con i fallimenti della rivista e delle aspettative degli intellettuali napoletani legati ad essa.

Sulla rivista "Sud" dal '45 al '47 si scrive di arte, di cinema, si fa giornalismo sociale, si parla di Napoli, una Napoli espressionista. Si tratta di sette pubblicazioni importanti per Prunas, in cui la rivista viene impaginata in modo nuovo. "Sud" viene pubblicata il 15 novembre del '45, dopo la rivista "Il Politecnico" diretta da Elio Vittorini. Sulla rivista si scrive di vari ambiti culturali, vengono pubblicati anche traduzioni di saggi di Sartre, di opere di Eliot e Dylan Thomas. Ma Prunas si interessa anche del mondo artistico per promuovere e dare voce ai giovani talenti che gravitano attorno alla rivista. Prunas stesso realizza i pannelli per la "Mostra Mobile della Giovane Pittura Meridionale" del 7 maggio del '47, andata poi in fumo. L'ultimo numero di "Sud" è di luglio-settembre del '47. Nel '48 il gruppo Sud inizia ad esporre "Al Blu di Prussia". Sia il gruppo che le mostre sono il modo con cui Prunas continua a diffondere il suo progetto culturale con i propri mezzi economici.

Nei primi anni '50 gli artisti napoletani approdano ad una ricerca realistica, associata alle esperienze nazionali e alcuni di loro si avvicinano maggiormente al P.C.I. Tuttavia i risultati non sono sempre positivi, tanto che: Lippi negli anni successivi, rinnega e distrugge le opere del suo periodo realista; tra i realisti, Tarchetti abbandona Napoli e la pittura, Florio si allontana dall'arte per vicende familiari, mentre Montefusco rimane fedele alla sua creatività irrequieta. Sebbene le condizioni socio-politiche non siano di appoggio alle iniziative del Gruppo Sud, agli artisti manca quella spinta propositiva essenziale per stabilire contatti con l'ambiente nazionale ed internazionale. La pubblicazione del libro di Gramsci *Letteratura e vita nazionale*, che si pone a favore di un'arte nazional-popolare contraria al cosmopolitismo delle avanguardie (oscurantista e clericale⁵²) scatena un dibattito che esaspera la frattura tra astrattisti e realisti, influenzando anche l'ambito napoletano: gli astrattisti napoletani applicano una nuova strategia, una poetica e degli obiettivi differenti, pur collegandosi al dibattito. Nel 1948 viene fondato a Milano il M.A.C., Movimento Arte Concreta, al quale si allineano in seguito Tatafiore, Barisani, De Fusco e Venditti, tanto da autodefinirsi "Gruppo napoletano arte concreta". L'adesione ufficiale avviene nel '54 con un manifesto "Perché arte concreta". Le varie esibizioni nazionali ed internazionali scaturenti da questo mutamento offrono continuo confronto tra astrattismo e realismo: prima mostra ufficiale alla quale prendono parte anche gli astrattisti napoletani è la seconda "Mostra Nazionale di Arte Astratta e Concreta", presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel '51, promossa da Prampolini, promotore dell'*Art Club*. Quest'ultimo sostiene che il neorealismo non offre reali stimoli all'esigenza di rinnovamento e conviene che l'elemento naturale nell'arte in generale, figurativa e non, è essenziale. La mostra di Roma espone le numerose declinazioni dell'espressione astratto-concreta. In quello stesso anno i napoletani sono presenti anche alla "Mostra Internazionale di Arte astratta" a Montecarlo e alla "I Mostra d'Arte in vetrina" a Firenze; nel gennaio dell'anno successivo si esibiscono al "Blu di Prussia". Sebbene la mostra napoletana sia giudicata negativamente dal Ricci e da Ferdinando Bologna, testimonia le nuove ed autentiche ricerche del gruppo, miranti alla personalizzazione del loro linguaggio. Nella pittura gli artisti si svincolano progressivamente dal fondo del quadro, mentre

⁵² Ivi, p.46.

in scultura esplorano la tridimensionalità dello spazio reale attingendo dalla pittura segni lineari e piani⁵³. Questo è l'intento dei lavori di Tatafiore, di Barisani, di Bisanzio; De Fusco realizza delle opere che esplorano i piani nello spazio tridimensionale attraverso la sovrapposizione di sagome piatte di colore o di forme riprese dal mondo naturale come una testa di toro o la sua intera figura. Successivamente i napoletani partecipano nel '52 alla Mostra della "Galleria Krampen" di Firenze, dove dimostrano la loro evoluzione artistica. Da questo momento iniziano ad occuparsi anche dell'allestimento delle loro esposizioni, come accade per l'esibizione curata da Tatafiore presso la "Galleria Medea" che sorprende il pubblico: l'intero ambiente della galleria viene trasformato in un'opera d'arte. Le ricerche dei concretisti napoletani dal '52 si allargano al campo della grafica, della fotografia, della stampa su stoffa⁵⁴, della decorazione architettonica di esterni ed interni. Gli artisti collaborano con gli architetti in occasione della Mostra d'Oltremare, in cui allestiscono i vari padiglioni con le loro opere. Di rilievo è la produzione nel '53 di fotografie e fotogrammi di Tatafiore e Barisani: Tatafiore mira con tale tecnica alla ricerca di elementi grafici che diano l'impressione attraverso una loro sovrapposizione di una successione dei piani in profondità. Nel '54 il M.A.C. napoletano si unisce al *Groupe Espace* parigino, allo scopo di ricercare una "Sintesi delle arti": partecipano a tal proposito nel '55 ad una mostra tenutasi a Milano presso la "Galleria del Fiore" che riunisce i vari nuclei *espace* europei.

Sulla scena artistica napoletana dei primi anni '50, accanto ai realisti ed ai concretisti fanno la loro comparsa i primi pittori informali, Spinosa e Colucci. Spinosa parte dal postcubismo per approdare all'informale e condivide con i vari gruppi del momento la ricerca coloristica e strutturale. Egli sviluppa un linguaggio sempre più fluido e corposo: ottiene i primi successi (premio nel 1952 a La Spezia, partecipazione alla Biennale del '54 e alla mostra di Torino del '55) che gli garantiscono una certa posizione all'interno del nucleo degli artisti informali italiani. Mario Colucci è invece un membro del Gruppo Sud e del M.A.C. che si avvicina, tramite la conoscenza di Prampolini e dell'artista americano Foster, presente in quel momento a Napoli, al polimaterismo e al *dripping* di Pollock. Egli

⁵³ Ivi, p.51.

⁵⁴ Ivi, p.52.

riutilizza questa tecnica sistematicamente dal '52, modificandola in quella della cosiddetta “acqua pesante”, costituita da acqua e smalto, che gli permette di creare effetti diversi e più ricchi. Colucci arricchisce la sua ispirazione con l'interesse per la fisica, la biologia, l'astronomia che lo fanno approdare ad una “pittura cosmica” ed inizia a muoversi tra Napoli e Milano, stabilendo contatti con altri artisti (tra cui Baj) appartenenti alla corrente dell'“Arte nucleare”. Egli intanto organizza tre mostre sull'arte nucleare a Venezia, Palermo e Napoli (di cui realizza concretamente solo le prime due) e approfondisce la sua ricerca che non si esaurisce nella pura sperimentazione formale, bensì rispecchia le vicende storiche contemporane legate alla bomba atomica e alla guerra fredda. Così approda all'introduzione di elementi solidi e di aggregati di atomi che danno vita a figure umane inquietanti e frammentarie.

In seguito all'allontanamento da Emilio Notte e ai primi contrasti in accademia decide di andare a vivere a Milano, dove espone alla Galleria di Filippo Schettini e organizza con Baj presso quest'ultima, la *Prima Rassegna nazionale delle forme libere*. Le sue ricerche attraggono molto i giovani artisti napoletani ed in particolare i suoi allievi, che realizzano intorno a Colucci un movimento nucleare napoletano. Tra i suoi allievi, Biasi, è colui che meglio lo rappresenta e che si occupa della stesura dei testi teorici. È da questo nucleo di allievi che si creano le premesse per la nascita del Gruppo 58⁵⁵.

Negli anni successivi emerge una capacità da parte degli artisti di tenersi aggiornati su quanto accade nell'ambito dell'avanguardia italiana, impegnata negli anni '50 in un'analisi dei suoi contenuti e significati che la porteranno ad una svolta oltre la pittura negli anni '60. Nel decennio '55-'65, nonostante le aumentate possibilità economiche rispetto all'immediato dopoguerra, nel campo artistico i luoghi e le istituzioni rimangono gli stessi e sono prevalentemente rivolti a tradizioni figurative attardate, almeno fin quando nuove gallerie come “Il Centro”, o qualche rivista d'arte si ribellano alla situazione stagnante. Rimangono sostanzialmente poche le aperture all'arte contemporanea e legate ad un generico criterio di modernismo. La critica d'arte resta inquadrata nell'ambito della cronaca dei quotidiani, per cui senza possibilità di sviluppare e caratterizzarsi per una propria linea di lettura. Le istituzioni culturali, politiche e legate più specificamente al mondo dell'arte non si

⁵⁵ A. TECCE, 1955-1965: *un decennio di impazienza*, in *Fuori dall'ombra*, op.cit., pp. 63-89.

impegnano per concretizzare realtà culturali di un certo livello attraverso eventi qualificati.

Per quanto riguarda il filone dell'arte figurativa, nel '55 si tiene a Roma presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna la mostra intitolata "Le Arti plastiche e la civiltà meccanica", alla quale partecipano Barisani, De Fusco, Tatafiore (che in questa fase aderiscono al M.A.C.). Alla IV edizione della rassegna torinese *Peintres d'Aujourd'hui*⁵⁶ partecipa Domenico Spinosa, presente anche alla Biennale di Venezia insieme ad altri artisti napoletani; nello stesso anno vince al V Premio Cesenatico un giovane pittore napoletano, Gianni Pisani (con la *Crocifissione*).

Per quanto riguarda invece il versante non figurativo, si chiude la stagione dell'astrattismo di stampo picassiano con la nascita dell'informale italiano, alla cui poetica dà un grosso contributo il critico francese Michel Tapié: quest'ultimo rimane colpito dalle opere di Spinosa alla Biennale di Venezia del '54 e, riagganciandosi alle correnti filosofiche irrazionalistiche, individua nelle sue opere un particolare rapporto tra arte e vita reale, visione della vita nella materia e nel colore, indipendentemente dalla figura (egli conia termini come "Art Autre" e "Informe généralisé"⁵⁷). Le opere di Spinosa da quel momento segnano un percorso fedele ad una disciplina personale che si affranca dalle immagini per creare la realtà pittorica solo attraverso lo spessore della materia abrasa e il passaggio dei campi cromatici. La sua ricerca parte dall'esigenza di nuove possibilità espressive delle stesure di colore per approdare negli anni successivi ad una ricomposizione dell'immagine con un uso cromatico più fine per campiture sovrapposte che realizzano una spazialità obliqua, non rappresentativa, ma lo stesso saldamente concreta: le sue radici culturali affondano nella tradizione coloristica e spaziale della pittura del '600 napoletano. Questo "naturalismo sempre latente"⁵⁸ accomuna le ricerche anche di altri artisti napoletani come Ciardo, De Stefano, Russo, Barisani, Lippi. Comunque il panorama della pittura napoletana appare in tale decennio eterogeneo, come si può notare per gli astrattisti che tentano di personalizzare il loro linguaggio. Essi ottengono riconoscimenti fuori regione e pur restando a Napoli (Gianni Pisani, Carlo Alfano, Carmine di Ruggiero); altri protagonisti di tale fase sono Renato Barisani, De Fusco, Tatafiore, Venditti, tutti

⁵⁶ Ivi, 64

⁵⁷ Ivi, 65

⁵⁸ Ibid.

animati da un'ansia di sperimentazione che con il tramonto del formalismo concretista si dirigono indipendentemente verso altre strade. L'informale diviene il campo nel quale si possono sperimentare liberamente nuove possibilità espressive della pittura e della scultura. Gli artisti informali hanno come punto di riferimento ambienti in cui affinare individualmente i propri strumenti: Roma è in questi anni un fulcro di novità per la presenza di artisti come Burri, Capogrossi, Colla e altri ed il cui attivismo contribuisce alla continua innovazione dell'arte non figurativa. Roma diventa riferimento anche per Barisani a partire dal '56; le sue opere hanno un legame con le sculture di Enrico Colla. Anche Renato De Fusco in questi anni rivoluziona la sua poetica pittorica: nel '57 partecipa alla mostra della galleria romana "L'Incontro" con due dipinti che realizza con una tecnica di sovrapposizione di griglie modulari, ottenendo un risultato straordinariamente vibrante. Negli anni '50 risulta poco conosciuto il lavoro di Tatafiore sebbene sia attivo fino al 1980. Le opere del periodo informale sono particolarissime e sempre governate da un forte senso spaziale e coloristico con colature, bruciature e macchie che rompono reticoli geometrici. Tuttavia questo costituisce per lui un momento di riflessione e di studio in cui le nuove composizioni non riflettono una sua vena più intima.

Nel '58 la scissione tra realisti e astrattisti è ulteriormente ribadita dall'esclusione alla Biennale di Venezia di due esponenti del "realismo nuovo", Armando De Stefano e Augusto Perez. La difesa di certe posizioni accentua a Napoli l'emarginazione di artisti che desiderano trasformare i loro strumenti espressivi in base alle nuove tendenze. Alcuni ci riescono più rapidamente di altri. Paolo Ricci invece è ancora legato al realismo, impegnato in una profonda analisi di alcune fasi della vita artistica del '900, ma si rifiuta di accogliere le trasformazioni coeve.

Ferdinando Bologna nel '57, in occasione della mostra di un giovane realista napoletano Elio Waschimps sostiene che a Napoli si stia verificando un'evoluzione delle istanze realistiche grazie all'azione di alcuni giovani che, avvicinandosi alla cultura europea recente, si impegnano nel valorizzare le loro qualità artistiche. Tra quelli che si muovono in tal senso vi è Raffaele Lippi, le cui opere della metà degli anni '50 esaltano la sua vena espressionistica ed una grande drammaticità che pone l'accento non solo sul suo ineliminabile disagio esistenziale, ma anche su quello napoletano. Armando De Stefano sa cogliere le esperienze pittoriche del suo

tempo ed imposta al meglio la sua arte figurativa tesa e rarefatta, ottenendo numerosi riconoscimenti e premi. Bruno Starita compie un'evoluzione stilistica in linea con il cambiamento generale; la sua arte si evolve naturalmente dal realismo ad una più austera visione del mondo. Dal '62 in poi la sua vena artistica diventa più dura e graffiante, con una descrizione di un mondo drammatico ed inquietante. Tre esposizioni chiarificano meglio la vicenda della pittura d'avanguardia a Napoli: la rassegna del "Movimento Micco Spadaro"⁵⁹('56), svoltasi alla Mostra d'Oltremare, una "rassegna di giovani e anziani" risultata piuttosto stagnante per tutti, senza criteri di selettività; la "Mostra dei 13 pittori napoletani" (1958) presso la "Galleria Medea" nel febbraio '58 in cui espongono 13 pittori ritenuti dalla critica astrattisti (Palumbo, Biasi, Del Pezzo, Persico, Barisani, Tatafiore, Colucci, ecc.), una parte dei quali, nel giugno di quell'anno sottoscrive il "Manifesto del gruppo '58- movimento di pittura nucleare"; la I Rassegna documento dell'arte attuale, tenutasi alla "Galleria San Carlo" e curata dal Gruppo '58, il cui ideologo Luca redige un programma in cui si accenna al disinteresse generale del Sud per le nuove tendenze artistiche e alla volontà di dar vita ad un'educazione artistica costruttiva, di far diventare Napoli centro di documentazione nazionale dell'arte moderna. L'organo di diffusione delle esperienze del Gruppo '58 diventa la rivista "Documento Sud"⁶⁰. Il giornale agli inizi pone in rassegna l'arte e la cultura d'avanguardia a livello nazionale ed internazionale, in seguito si concentra su un progetto estetico fondato su forme alternative di educazione. Del gruppo fanno parte artisti provenienti dall'Accademia di Belle Arti e allievi di Emilio Notte, Giarrizzo e Mario Colucci, il quale li pone in contatto con il nuclearismo milanese (da ricordare Piero Manzoni, maggior esponente del movimento nucleare). Il Gruppo '58 si introduce nell'arte nucleare con una spinta creativa originale. Guido Biasi si distingue per la sua capacità di assorbire i nuovi stimoli e inserisce nelle sue opere componenti espressive personali. Egli, a differenza del surrealismo, si volge coscientemente all'introspezione e in lui, il mondo e il tempo della memoria sono colti immediatamente nella loro attualità. Per Biasi è importante unire Napoli e la sua arte al contesto internazionale.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

Il *Manifeste de Naples*⁶¹ è tra le iniziative del Gruppo 58 più famose nella storia dell'avanguardia nazionale ed è considerato più una provocazione di stampo avanguardistico che un testo programmatico che dichiara le finalità del gruppo. Ad esso partecipano anche Nanni Balestrini, Eduardo Sanguineti, Enrico Baj, oltre agli artisti napoletani.

Tra gli aderenti al gruppo ricordiamo Sergio Fergola, Mario Persico ed Enrico Bugli, un artista singolare che passa da un'interpretazione corposa dell'informale ad opere polimateriche maestose; infine Lucio Del Pezzo, concentrato su costruzioni figurative polimateriche con fondi raschiati.

I risultati più innovativi delle ricerche del Gruppo si realizzano all'esterno della città, dal '60 in poi, con riconoscimenti verso l'arte di Del Pezzo e Persico a Milano, di Biase. Importante anche il contributo di Carmine di Ruggiero all'elaborazione e poi dissoluzione del linguaggio informale tra gli anni '50 e '60: egli inizia con una scissione dell'immagine nei suoi elementi primigeni di forma e colore per poi approdare ad una semplificazione degli elementi percettivi essenziali come colore, forma e spazio. Altro esponente di rilievo è Gianni Pisani, le cui opere sono contraddistinte da una figuratività di stampo informale che segue un filo narrativo che collega spontaneamente il dato culturale a quello emozionale e contenutistico della pittura⁶². La sua produzione si evolve nel corso del tempo e si arricchisce naturalmente di molteplici piani di lettura e di rimandi. In ultimo Carlo Alfano è colui che si svincola dalla forma espressionista per arrivare ad una indagine più umana e reale. Le sue opere informali presentano ancora un'impostazione figurativa, sia appena allusa da un cromatismo plastico che ben delineata da rimandi iconografici alla tradizione tardo-rinascimentale. La sua ricerca è da interpretare come un approfondimento del rapporto strutturale tra figura e fondo: la figura diventa il perno intorno al quale gravitano più piani indicati mediante una fitta trama di segni⁶³.

L'informale è, come gli altri movimenti artistici sopramenzionati, espressione di una realtà che si inserisce in quel processo di sprovvincializzazione e di allineamento dell'arte napoletana con il percorso evolutivo dell'arte italiana contemporanea, contribuendo ad un'omologazione che negli anni '60 è ancora minata dalla

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

dialettica tra tradizione e rinnovamento che contraddistingue la realtà artistica di Napoli.

2.4 Gennaro Borrelli



Fig.12 Studio dell'artista.

Gennaro Borrelli nasce il 19 settembre del 1921 a Napoli da Giovanni Borrelli e Maria Casucci. È un pittore, scenografo, saggista, della scultura presepiale e critico d'arte ancora vivente. Durante la sua vita conduce con grande passione tante attività e si contraddistingue come voce unica e solitaria nel panorama culturale coevo, denunciando i modi e le forme stagnanti della convenzione estetica, legati ancora fortemente alla tradizione ottocentesca⁶⁴. Sul suo percorso di crescita e di formazione hanno esercitato grande influenza i nonni: Gennaro Borrelli e Maria Cardì, l'uno proveniente da una famiglia di scultori e pittori di Benevento, l'altra invece dodicesima figlia dei conti di Itri⁶⁵. Sin da piccolo entra in contatto con l'arte grazie agli acquerelli ed ai pastelli dello zio materno conservati nella casa dei nonni, rimanendo affascinato da colori e forme lontani dai modelli naturalistici napoletani. La piccola tipografia gestita dal nonno di Gennaro Borrelli in via dei Tribunali diventa molto conosciuta e frequentata da intellettuali e politici del tempo, quali Salvatore Di Giacomo e Francesco De Sanctis. Viene ereditata successivamente dal padre che la amplia e la ammoderna. Cresciuto in tale ambiente, Gennaro si

⁶⁴ F. SOLMI, *Un visionario di quello che c'è*, in *Gennaro Borrelli. Mostra antologica 1958-1998*, catalogo della mostra (Napoli, Istituto d'arte Suor Orsola Benincasa di Napoli, 7-30 maggio 1998), Napoli, Paparo Edizioni, maggio 1998, p. 111.

⁶⁵ G. BORRELLI, *Ritratto di sé medesimo*, in *Gennaro Borrelli. Mostra antologica 1958-1998*, op.cit., pp. 123-182.

innamora della cultura e della scrittura allontanandosi dai suoi studi. Non supera l'ammissione all'Istituto Tecnico e così decide di iscriversi all'Avviamento Professionale Salvator Rosa, una scuola che accoglie principalmente i figli degli operai e della piccola borghesia con cui si integra difficilmente. Tuttavia, lui stesso ammette di aver ricevuto una lezione di vita familiarizzando con un mondo molto distante dal suo. Nel frattempo, cresce fortemente la sua propensione all'arte e alla cultura alimentata dal rapporto diretto e quotidiano con le strade della città di Napoli, dall'osservazione attenta dei dettagli, delle vetrine di botteghe antiquarie, dalla musica, dallo studio delle opere conosciute attraverso innumerevoli mostre, tra cui l'importante esposizione organizzata presso Castelnuovo nel 1938 che ripercorre l'arte pittorica napoletana dal Seicento all'Ottocento⁶⁶. Suggestioni profonde esercitano su di lui anche le riproduzioni a colori di opere pittoriche italiane del XIX secolo pubblicate a partire dal '39 dalla Casa Editrice Vittoria di Milano⁶⁷. Tutto questo lo allontana ben presto dalla scuola professionale e lo indirizza ad iscriversi all'Istituto d'Arte presso la Sezione Arti Grafiche, studi che si paga personalmente con il lavoro di grafico. Nonostante la presenza di insegnanti validi, Borrelli è più interessato a ciò che accade al di fuori dell'Istituto e soprattutto nel mondo dell'Accademia: nel 1940 conosce Emilio Notte, insegnante di decorazione presso l'Accademia e unico portavoce delle avanguardie italiane ed europee, il quale organizza presso la saletta del Sindacato Fascista degli Artisti, vicino alla Caserma Pastrengo, una sua personale di figure e di nudi vicini ai colori di Renoir e molto distanti dai lavori dell'Istituto, dai quali rimane fortemente colpito⁶⁸. Successivamente ha modo di visitare il suo studio presso il vico Trone alla Salute, innamorandosi delle sue grandi composizioni giovanili.

Le influenze pittoriche di Borrelli sono determinate in questo momento fortemente da tali vicende e dagli studi delle opere ottocentesche. Tuttavia quello stesso anno Borrelli vince un viaggio premio alla Biennale d'Arte di Venezia: rimane estasiato non tanto dalle novità artistiche quanto dalla bellezza della città, dai suoi monumenti e dalla pittura rinascimentale che ha modo di approfondire con successivi soggiorni. Nel 1942 conosce presso l'Accademia Raffaello Causa, in

⁶⁶ S. CAUSA, *Caravaggio tra le camicie nere: la pittura napoletana dei tre secoli, dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Napoli, arte'm, novembre 2013, p.56-57.

⁶⁷ Ivi, p. 128.

⁶⁸ Ibid.

seguito diventato storico dell'arte e Soprintendente alle Gallerie della Campania. Nel 1945 partecipa al *Premio Forti*, organizzato presso la galleria omonima in via Dei Mille, dove per l'atteggiamento scorretto della giuria preferisce allearsi al gruppo degli artisti esclusi. Da questa presa di posizione nascono degli incontri che diventano presto abituali presso il Caffè Moccia e l'atelier della casa di moda del padre di Renato De Fusco, dove gli artisti discutono di arte e si esercitano nel disegno: si crea così il primo nucleo del futuro Gruppo Sud, nato ufficialmente nel 1947 e di cui Borrelli è a pieno titolo uno dei suoi fondatori. In quello stesso anno realizza la sua prima mostra personale alla Vetrina Chiurazzi a Roma e da quel momento partecipa ad esposizioni sia personali che collettive in Europa e in America, oltre a numerose rassegne a premi.

Ancora in quell'anno Borrelli si diploma in Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Napoli e diventa assistente dei professori Cristini e Brancaccio. Grazie alla profonda amicizia con il critico e storico dell'arte Arturo Bovi conosce Sergio Ortolani, critico, poeta, direttore della Pinacoteca Nazionale di Napoli e figura di spicco del panorama culturale napoletano. La conoscenza dell'Ortolani costituisce un momento di svolta importante per Borrelli che si addentra maggiormente nelle vicende artistiche nella Napoli del dopoguerra ed entra in contatto con molti intellettuali, tra i quali ricordiamo Arturo Fratta, Domenico Rea, Michele Prisco e l'architetto Roberto Pane, studioso dei problemi meridionalistici: saranno proprio questi in seguito a cimentarsi in ottime critiche sulla sua produzione pittorica. Proprio in tale periodo Enrico Accinni apre una galleria di nome Florida, in via Domenico Morelli, dove presto si riuniscono personaggi del calibro di Sergio Ortolani e Carlo Barbieri (al tempo critico del quotidiano "Il Risorgimento"), i quali promuovono l'iniziativa di organizzare mostre degli artisti più originali. La frequentazione della galleria permette a Borrelli di approfondire la conoscenza con Alfonso Gatto, con la pittrice Rosina Viva, con Gino Doria, con il pittore Nicola Fabbricatore e con lo scrittore Michele Prisco, il quale condivide con lui l'ideale di autonomia del credo artistico da quello politico e scrive articoli sulle sue opere. L'incontro con poeti, scrittori e narratori gli instillano la convinzione che il racconto, insieme allo studio delle opere antiche, giustifica il suo ricorso ad una pittura figurativa il mezzo più adatto. Contribuisce a tale idea il quotidiano rapporto con le opere antiche e i numerosi viaggi a Venezia, Firenze, Milano e nelle relative

province. In tale senso la Biennale d'Arte di Venezia del 1948 gli permette di ammirare la complessità del panorama artistico europeo, molto lontano da quello napoletano.

Infatti a Napoli, mentre gli artisti e i cultori dell'arte moderna fanno la spola tra le due maggiori gallerie d'avanguardia, la Blu di Prussia e la Florida, l'Istituto d'Arte e l'Accademia manifestano un atteggiamento molto conservatore, legato principalmente al Naturalismo e al Novecento. In quel periodo infatti solo i pittori più sensibili e attenti, tra i quali proprio il Borrelli, seguono le vicende sociali e la situazione drammatica vissuta dalla città tra il 1943 e il 1947, denunciate fortemente da Luigi Incoronato con *Scale a San Potito* e Anna Maria Ortese con *Il mare non bagna Napoli*. Borrelli pone in evidenza un dramma esistenziale attraverso i suoi personaggi dai contorni e dalle forme indefinite, o nei suoi squarci di case, vicoli e piazze di Napoli posti in primo piano ad invadere la tela/scena e a spiazzare l'osservatore. In particolare nei vicoli e nelle rappresentazioni di interni mostra un suo inconfondibile segno a fitte linee (in particolare nei bozzetti) come fili di pioggia o a macchie che si espandono a formare figure e oggetti. Le sue case con le finestre serrate sono riportate in primo piano quasi a soffocare l'osservatore e suggeriscono una tristezza grave, un'ansia ed un'inquietudine sospese. Matrice della sua pittura è il dipinto *Le sette opere di Misericordia* di Caravaggio⁶⁹ che l'artista ha modo di ammirare nel 1945 presso lo studio dell'Ortolani: lo colpiscono in particolar modo la capacità di evocare i simboli religiosi attraverso i personaggi in abiti contemporanei e la trasformazione di una scena di vita in teatro per mezzo della luce che colpisce e fa emergere le figure da un buio spettrale. Egli assimila e rielabora questi spunti lentamente nelle sue opere, convincendosi che la forma umana e le emozioni possono diventare ragioni del suo dipingere. Determinanti si rivelano anche due opere di Micco Spadaro, *La Rivoluzione di Masaniello* e *La peste del 1656*⁷⁰ che gli danno suggerimenti sul modo di interpretare modernamente le architetture napoletane.

Molto attivo anche come scenografo, vince diversi premi tra i quali quello legato alla Mostra Nazionale di Scenografia del 1943 per i costumi della commedia Vicenzella di Libero Bovio. Suo materiale di studio sono i movimenti di

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

avanguardia di Gordon Craig e di Antoine Appia e il loro rapporto tra teatro, drammaturgia e musica, ma anche la Storia del Teatro di Silvio D'Amico e la Scenografia di Gino Gori. Realizza numerosi lavori, tra cui bozzetti per le commedie di Goldoni, le scene di *Casa di Bambola* di Ibsen, *Campana Sommersa* di C. Guastalla e *Macbeth* con ambientazioni napoletane. All'inizio del 1946 incomincia ad impiegare per i suoi bozzetti quel segno fluido, lineare e a macchie che ha già usato nella sua pittura. Riprende dalla scenografia seicentesca l'idea di sviluppare tali bozzetti sull'intero fondale del palcoscenico, ma rinuncia ad ardite architetture e prospettive per obbedire alla dissoluzione quasi totale della forma che si sublima in emozione, luce e colore. Viene fatto un tentativo in tal senso per la *Bohème* di Puccini, *Mefistofele* di Arrigo Boito e il *Rigoletto* di Verdi, con scenari che ripropongono una libera interpretazione di architetture e brani di paesaggi napoletani. Sono le sue suggestioni musicali ed interiori a fargli ricercare la famosa "quarta dimensione" della pittura, abbandonando il simbolismo e avvicinandosi all'astrazione. Nel '49 e nel '50 realizza i bozzetti per *Giselle* di Adam e per *Il Barbiere di Siviglia* (fig.13) di Rossini: per quest'ultimo crea un fondale con colori vivaci simboleggianti l'architettura barocca dell'ambiente spagnolo⁷¹. Procede anche negli anni successivi in questa direzione sull'uso del colore e nel 1957 propone dei fondali mobili per un documentario sulla storia del presepe napoletano al regista Ugo Gregoretti che rimane entusiasta.

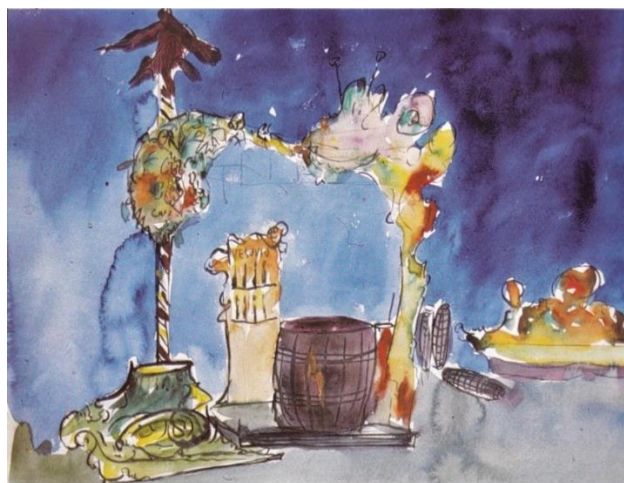


Fig.13 Bozzetto per *La piazzetta di Siviglia* da *Il Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini (acquerello, 1950).

⁷¹ Ibid.

Tappa importantissima della sua carriera artistica è senz'altro l'esperienza con il Gruppo Sud, sopramenzionato, nato nel '47 da una costola della rivista «Sud» diretta da Pasquale Prunas e Giovanni Scognamiglio, con la volontà di rinnovare la pittura napoletana attraverso il contributo di pittori e scultori dalla formazione e dagli interessi eterogenei. Ferdinando Bologna⁷² considera tale gruppo matrice del rinnovamento dell'arte napoletana contemporanea nell'immediato dopoguerra e di tutti i movimenti che si sviluppano in seguito: esso fa dell'eterogeneità il suo punto di forza, raggruppando tutte quelle influenze artistiche contemporanee che la rivista si propone di trattare, dall'espressionismo al post cubismo, dall'astrattismo al realismo, dando così vita allo scenario per il dibattito tra astrattisti e realisti e alternando il linguaggio contemporaneo con quello più radicato al passato. I principali artisti che lo animano, oltre Gennaro Borrelli, sono Adriana Artiaco, Guido Tatafiore, Renato De Fusco, Vincenzo Montefusco, Renato Barisani, Ezio De Felice, Raffaello Causa, Vera De Veroli, Raffaello Lippi, Armando De Stefano, Alfredo Florio, Mario Tarchetti, Federico Starnone⁷³. Il gruppo ha avuto due punti di riferimento e di incontro, ovvero la Galleria Blu Di Prussia e la Galleria Florida. La prima, considerata impropriamente galleria, è in realtà una stanza che si affaccia sul cortile del Palazzo Mannajuolo e che viene gestita da Guido Mannajuolo, uomo di cultura molto attento agli stimoli esterni. L'altra, invece, è una bottega d'antiquariato situata in via Domenico Morelli, inaugurata nel 1946 e gestita dal marchese Enrico Accinni insieme all'antiquario Riccardo Fanelli e al giornalista e critico d'arte Carlo Barbieri. Dunque suo scopo principale è quello di reagire alla persistenza della tradizione ottocentesca e riagganciare l'arte napoletana al contesto europeo⁷⁴.

Intanto nel 1949 Borrelli organizza una mostra sulla scultura presepiale napoletana del Settecento che conferisce a tale genere per la prima volta ruolo di protagonista. Tale evento fa parte di un progetto più ampio desiderato dal Molajoli mirante a

⁷² **Ferdinando Bologna** (nato a L'Aquila il 27 settembre del 1925-6 aprile 2019) è stato uno storico dell'arte italiano; ha studiato a Roma con Pietro Toesca ed è stato collaboratore di Roberto Longhi; dal 1965 è stato professore ordinario di storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", e poi di Metodologia e storia della critica d'arte presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ R. DE FUSCO, *Così il "Gruppo Sud" rinnovò la pittura napoletana*, https://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/01/06/news/cosi_il_gruppo_sud_rinnovo_la_pittura_napoletana-130694632/, 06.01.2016, ultima cons.: 02.02.2019.

ricostruire le vicende e lo sviluppo della tecnica scultorea dal Medioevo al Settecento, nell'ambito delle manifestazioni celebranti l'Anno Santo del 1950, insieme al supporto di Raffaello Causa e Ferdinando Bologna. Nello stesso anno frequenta la bottega dello scultore Antonio Lebro per imparare le tecniche legate sia alle figure in terracotta sia alle sculture lignee. Durante gli anni '50 e '60 visita diverse chiese e ne studia le opere attraverso un confronto serrato con i documenti d'archivio. Conosce anche il restauratore di commessi marmorei Vincenzo Contarelli, che gli permette di familiarizzare anche con tale ambito. Inoltre, contribuiscono alla sua conoscenza sulla manualità delle arti decorative i soggiorni a Venezia e l'incontro con lo scultore-maiolicaio Giuseppe Macedonio. Queste nuove esperienze confluiscono nel tentativo di tracciare una storia delle arti napoletane dal 1656 al 1734, allo scopo di recuperare tutte le sperimentazioni chiamate *bizzarre* e *bizzarrissime* e che sostanzialmente anticipano lo stile Rococò. Accanto a tali ricerche, Borrelli organizza, sotto l'incarico della Camera di Commercio, delle mostre dedicate alle attività delle arti industriali a Napoli, dal Medioevo al Novecento con il patrocinio del Ministero dell'Industria e dell'Artigianato. Nel frattempo, raccoglie instancabilmente materiale attraverso approfondite ricerche e nuove conoscenze, tra cui quella di Guido Macera, grande studioso dei problemi meridionalistici, per la realizzazione del volume sul Presepe napoletano che viene pubblicato nel 1969 in occasione della mostra aperta a Palazzo Reale sulle figure presepiali dalla loro origine fino all'Ottocento.

Nel 1959 partecipa alla quadriennale d'Arte di Roma. Organizza mostre di sculture da presepe e scenografie in Italia e all'estero e, inoltre, esegue diversi lavori pittorici e murali di ampio formato per strutture pubbliche. Partecipa a manifestazioni nazionali, tra cui il Premio Michetti di Francavilla a mare nel 1952, '53. '54 e il V Premio Nazionale di pittura a La Spezia, occasione nella quale espone il *Nudino*. Partecipa a diverse mostre e in particolare nel '76 espone il ciclo delle *Viole Di Saffo* e *Mostri e Chimere* rispettivamente alle gallerie L'Incontro di Napoli e L'Arte Oggi di Palermo⁷⁵. Nel '98 realizza una mostra personale presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa, ove ha insegnato storia dell'arte.

⁷⁵ *Fuori dall'ombra...*, op.cit., p. 134.

2.5 La pittura di Gennaro Borrelli e l'opera *Narcisella*

Gennaro Borrelli si è dedicato alla pittura costantemente senza mai trascurarla, nonostante i suoi numerosi impegni. Di lui, “intelligentemente figurativo anche quando è moderatamente astratto⁷⁶”, hanno scritto molti amici ed intellettuali napoletani, attratti soprattutto dalla sua versatilità e dalla singolarità del suo stile: il suo modo di dipingere, difficilmente inquadrabile in una corrente specifica, risente molto della pittura di Lorenzo Viani, del postimpressionismo, dell'espressionismo tedesco e austriaco e della pittura informale (si pensi a Jean Fautrier, **fig.14**).

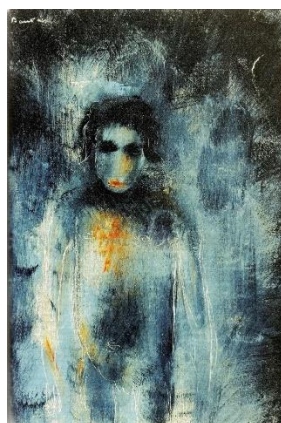


Fig.14 Figura maschile, Jean Fautrier, 1926.

In particolare, eredita da Viani una pittura emotiva, fatta di pennellate rapide e decise, cariche di materia pittorica, con forti impressioni cromatiche e a tratti estremamente malinconica. Le sue opere sono frutto di lunghe riflessioni e studi con bozzetti preparatori che si traducono in un'esecuzione repentina, in un gesto impetuoso e fugace; il colore, a tempera, a olio o a lacca, è mischiato direttamente sul supporto e articolato in mille sfumature modulate dalla luce. Il pittore annulla i contorni nitidi e deforma figure umane, case, vicoli o piazze, suoi soggetti prediletti, quasi a volerle sfaldare ed espandere nello spazio. Un messaggio drammatico si manifesta in tutta la sua potenza tecnica ed espressiva e si legge negli occhi spettrali dei suoi personaggi. La sua è una pittura autentica che attinge ispirazione da un'anima profonda ed inquieta e dalla cultura della Secessione e dalla narrativa della Scuola di Parigi. Tra le sue serie più famose vi è quella del *Mare* (**fig.15**),

⁷⁶ S. CAUSA, *Caravaggio tra le camicie nere: la pittura napoletana dei tre secoli, dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Napoli, arte'm, 2013, p.56.

iniziata nel '69: in tale ciclo di opere si osserva una massa lavica pesante, graffiata, quasi aggredita dal pennello che si dimena in mille sfumature di blu e verde:

«Materia già chiaroscurata, che si sia fatta carne di pittura: una materia che arriva al concreto, fino alla sensazione del fruitore di avere la paglia in un occhio [...] la paglia di cui parlo è anche impalpabile in quegli aloni romantici, che vengono da molto lontano, magari da Turner⁷⁷».

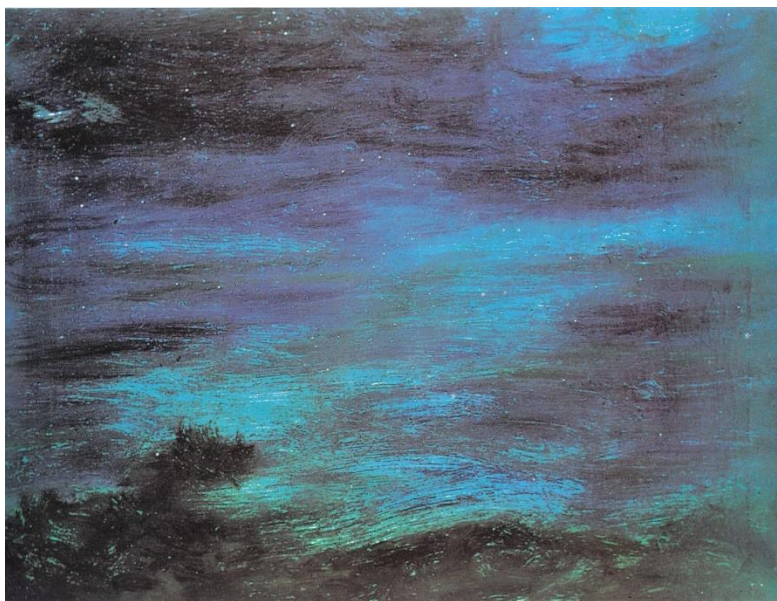


Fig.15 Gennaro Borrelli, *Plenilunio*, 1966.

Famoso anche il suo ciclo pittorico sulle *Facciate* (**fig.16**), brani di cemento riportati in primo piano e squarciati da una fessura, metafora di una ferita sanguinante, una lacerazione dell'anima: queste pareti respirano e sono delle fette di cuore, direttamente offerte sulla tela dall'anima dell'artista.

⁷⁷ M. VENTUROLI (a cura di), *Storia di un pittore: dipinti, disegni e grafica di Gennaro Borrelli*, Fratelli Iorio, Napoli, 1984.



Fig.16 Gennaro Borrelli, *Facciata*, 1960.

Agli anni '60 risale anche la produzione pittorica di grandi dimensioni sul tema della *Nuova Commedia Umana* che in parte viene esposta negli anni '70, presso la Galleria della Trinità a Roma. Tra il 1960 e il 1976 e tra il 1980 e il 1988, il pittore realizza il ciclo *Viole di Saffo* (**fig.17a-b**), comprendente circa sessanta lavori ed esposto per la prima volta presso la Galleria L'incontro. Stavolta Borrelli si cristallizza esclusivamente sulla figura femminile ed opera un'ulteriore sintesi strutturale con un rigore espressivo e compositivo, frutto di un compendio delle sue esperienze. Il colore pastoso, a volte brillante, a volte cupo, assume una connotazione espressiva e sensuale che fa emergere con disincanto la natura più spietata del subconscio femminile. Coesistono in queste sue pitture, da cui si deduce l'occhio narrativo di un Klimt, drammaticità, senso del brutto e allo stesso tempo lirismo e grazia poetica, poiché si cimentano nella reinterpretazione-raffigurazione del femminile, categoria tra le più ambigue e raffinate, dolci e brutali, turbolenti ed estatiche. È la luce veneta a coadiuvare questa pittura fatta di emozioni. La figura della donna si erge a metafora del mondo della pittura, che si affida a gesti spontanei, alla poesia, alla lucida riflessione sulla natura umana. Essa è rigidamente colta in una posizione frontale, tuttavia suggerisce un movimento attraverso le

forme curve e sinuose, gli scatti del pennello, la lieve “strabica asimmetria degli occhi a macchia”⁷⁸, i grossi zigomi o i pochi punti definiti delle anche. Gli occhi di queste donne sembrano diamanti di fuoco, incastonati in figure dalle membra molli e sinuose, bidimensionali che si immergono in uno spazio astratto e privo di connotazioni. Tali figure rimandano probabilmente ad incontri reali vissuti dall’artista, ma assumono nella dimensione dell’opera il senso dell’archetipo, della trasfigurazione mitologica.



Fig.17 a. A sinistra, Gennaro Borrelli, *Clitemmestra*, 1973; **b.** a destra, G.Borrelli, *La Divina allo specchio*, 1975.

L’iconografia della donna attinge dal repertorio offerto dalla mitologia classica⁷⁹. Ma si evidenzia anche un culto morboso del brutto, una percezione della verità nuda e disincantata tanto da suscitare repulsione. Ad esempio Antea è corrosa dallo spazio che la circonda, il suo colorito pallido che si confonde con lo sfondo le dà un accento epifanico. Il suo sguardo è buio e triste, le mani vibrano come staccate e autonome dal corpo che le sostiene. Borrelli non si fa governare dal mito letterario ma lo reinterpreta con freddezza e gli attribuisce una lucida visione contemporanea.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

Si incontrano di tanto in tanto grumi di colore acceso e materico che suggeriscono una forma, un gesto, una figura:

«Il fatto figurativo o semplicemente ambientale si è come dissolto in un puro fatto tonale e atmosferico... e i suoi colori... sembrano diventati senza peso... così sfusi e vibranti... in questo consapevole processo di maturazione»⁸⁰.

Con il passare degli anni il suo modo di dipingere si è affinato tanto che il fatto figurativo o ambientale si è trasformato in pura rappresentazione tonale e atmosferica; vicoli, piazze, edifici, facciate di abitazioni, paesaggi, figure si inseriscono in un'iconografia più finemente meditativa ed icastica. *Narcisella* rientra a pieno titolo nella serie delle donne-mito (**figg.18-19**): è una lettura in chiave femminile del personaggio di Narciso. Borrelli ci mostra in tale opera una donna che abbraccia il suo riflesso.

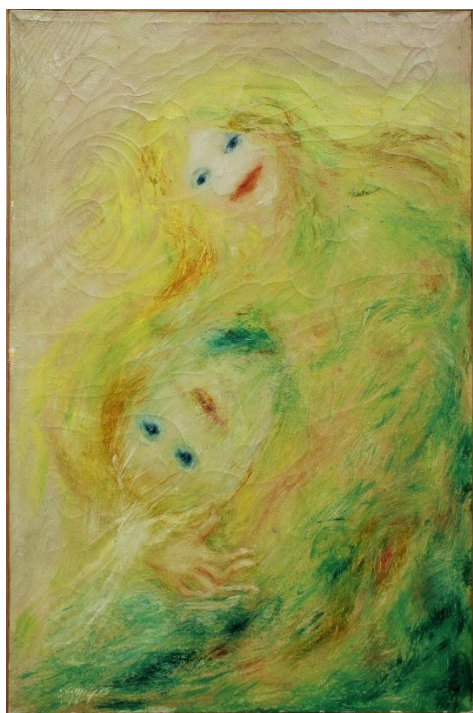


Fig.18 Gennaro Borrelli, *Narcisella*, 1975.

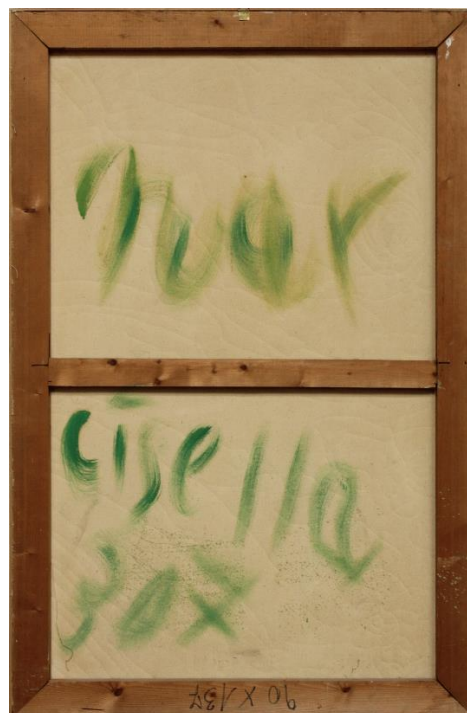


Fig.19 Retro dell'opera *Narcisella*.

⁸⁰ M. PRISCO (a cura di), *Gennaro Borrelli: dipinti e disegni*, Roma, Galleria della Trinità, 1970, p.

Pochi tratti di pennello bastano a definire le due figure: due visi specchianti con gemme di fuoco blu intenso e labbra sottili di rosso vermiglio. Il viso è di un rosa pallido e riprende quasi il colore dello sfondo. I capelli biondi sono chiome fluide di un giallo intenso con sporadiche macchie di arancio-senape che fluttuano suggerendo un movimento vorticoso. La donna stringe con una mano il suo riflesso, visibile in basso. Nella parte inferiore il rosa dello sfondo è sostituito da colori verde cromo e smeraldo brillanti, dati con pennellate veloci e corpose: essi suggeriscono forse un prato, l'esistenza di una natura che rende giustizia, che fa da padrona all'uomo. *Narcisella*, come nel mito è catturata dal suo riflesso. Tutto rimane incastrato nella bidimensionalità, ma fluisce grazie alla saggezza del pennello. Il colore fa da reale protagonista alla scena. Sul retro, appare una scritta, si tratta del titolo del quadro, e, in basso, di un numero, 307 (**fig.19**): a partire dagli anni '50 Borrelli numera appositamente le sue opere con il desiderio di ricordarne la quantità prodotta e di offrire la possibilità ad altri, in futuro, di ricostruire il suo percorso.

CAPITOLO III

Stato di conservazione

3.1 Tecnica esecutiva

L'opera *Narcisella* si presenta come un dipinto ad olio su tela, molto simile alle tecniche tradizionali, ma in realtà la sua realizzazione è molto distante da quella di un dipinto ad olio antico.

È stato possibile un confronto con l'autore per raccogliere delle informazioni di carattere tecnico, sebbene siano da considerare parzialmente valide a causa delle sue attuali condizioni di salute. Il dipinto è stato realizzato con una tela di lino apprettata con colla organica. La preparazione non è di fattura industriale, bensì realizzata dal pittore con gesso di Bologna agglutinato con colla di coniglio e miscelati a bianco di zinco e di titanio. Uno strato di cementite⁸¹ emulsionato con olio di lino ed acquaragia è stato steso sulla preparazione allo scopo di dare maggior rigidità ed isolare il colore dal supporto e non far sì che il legante venga assorbito dalla preparazione. La pellicola pittorica è stata realizzata con colori ad olio in tubetto della Maimeri. Dalle fotografie macro è evidente la granulosità della superficie che è data dall'usanza del pittore di inglobare nel pennello porzioni di colore secco presente sulla tavolozza e scarto del lavoro precedente. Infatti, come testimoniato dal figlio e dall'osservazione diretta di quanto conservato, è evidente che il pittore pulisse sommariamente la tavolozza con acquaragia e non buttasse gli scarti per riutilizzarli nell'esecuzione dei dipinti successivi. Questo ha dato il risultato di una superficie scabra e ricca di grumi, alla quale si aggiunge una preparazione farinosa, non perfettamente coesa e compatta. La vernice presente sull'opera, secondo quanto riscontrato dalle analisi diagnostiche e dalle informazioni forniteci dall'artista, è una vernice *Damar*, stesa in modo disomogeneo sulla superficie. Dall'osservazione diretta è possibile rilevare il *ductus* della pennellata casuale ed energico, dettato dalla forte tendenza espressiva

⁸¹ La **cementite** è una pittura opaca, molto coprente, impermeabile ed elastica, a base di resine gliceroftaliche, biossido di titanio ed altre componenti non ben dichiarate nei prodotti in commercio, che viene utilizzata normalmente per rivestimenti su legno, pareti, ect. Attualmente è molto usata anche in ambito artistico per la preparazione dei fondi, come strato da sovrapporre solitamente alla preparazione. Questo impiego così diffuso è dovuto al fatto che isola il colore ed evita che parte del legante venga assorbita dalla preparazione durante la stesura, oltre ad offrire una base liscia ed omogenea.

dell'artista. In determinate zone alcuni effetti pittorici sono realizzati graffiando lo strato pittorico precedentemente steso.



Fig.20 Dettaglio della tavolozza dell'artista.

3.2 Tela

Il supporto di *Narcisella* è una tela di lino realizzata secondo moderne tecniche di produzione industriale con armatura diagonale e riduzione pari a 19x24. Secondo le notizie forniteci dall'artista e dal figlio Giangiotto Borrelli, il supporto è stato già utilizzato in passato per la realizzazione di un altro soggetto, poi distrutto per creare la nuova opera. Spesso l'autore ha distrutto le proprie opere immergendo le tele in acqua calda e aspettando che la preparazione e la pellicola pittorica si ammorbidissero per asportarle. Il supporto dunque, seppur integro e privo di lacerazioni risulta indebolito e poco resistente. Sul *verso* è possibile notare delle vistose deformazioni convesse (**fig.21-23**) che seguono l'andamento del cretto presente sul *recto*: segno che la tela non ha più la capacità di opporsi ai movimenti della preparazione e della pellicola pittorica. Inoltre la tela presenta una scritta sul *verso* realizzata a pennello: "Narcisella 307". Essa indica il titolo e il numero

dell'opera: l'autore a partire dagli anni '50 inizia a numerare i dipinti per ricordare la sua produzione e lasciar la possibilità ad altri in futuro di ricostruire il suo percorso in futuro.



Figg.21-23 Dettagli delle deformazioni presenti sul verso del supporto

3.3 Telaio

La struttura di sostegno è un telaio ad espansione angolare “a biette” con incastri angolari a tenone e mortasa (**fig.24**). Nonostante la presenza di un sistema di espansione, il telaio si comporta grosso modo come un sistema rigido poiché non è rimasta traccia delle biette originarie e tanto meno è stata condotta una manutenzione nel corso del tempo che prevedesse un regolare ritensionamento. Esso è stato realizzato in larice ed ha formato rettangolare con quattro regoli ed una traversa centrale orizzontale. Le sue misure sono pari a 137 x 90 cm. Si presenta in buono stato, a parte la presenza di uno strato di deposito superficiale incoerente e di una leggerissima arcuatura delle assi verticali. Presenta sia sul *verso* in corrispondenza del regolo inferiore che sul *recto* in corrispondenza della traversa centrale una scritta a pennarello nero con l’indicazione delle misure e del lato interno. Non sono presenti fori di sfarfallamento né sconnessure o lacune. Infine sono presenti lungo i margini listelli perimetrali della stessa essenza lignea.

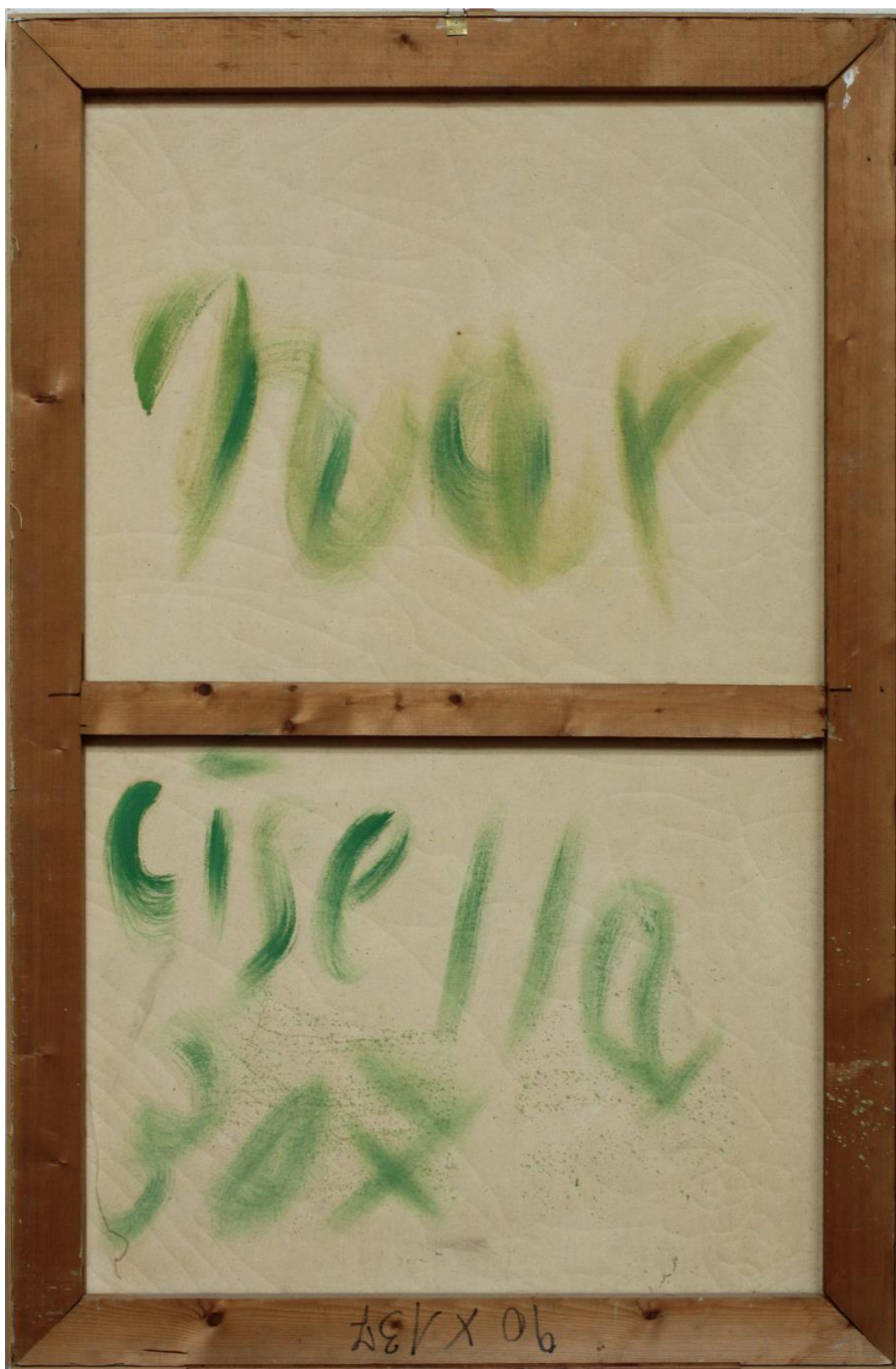


Fig.24 Come si presenta il verso dell'opera ed il telaio. Si nota l'assenza delle biette e l'indicazione delle misure.



Fig.25 Schizzi di pittura sul telaio

3.4 Preparazione e pellicola pittorica

Borrelli è stato un pittore “emotivo” che ha spesso pensato alla tecnica come ad un semplice mezzo per trasferire con “impeto” un’idea sulla tela, un’idea maturata dopo una lunga fase creativa di disegni e bozzetti preparatori. Per tutti gli anni ‘70, decennio in cui si colloca cronologicamente la realizzazione dell’opera suddetta (1975 per l’esattezza, come si evince dalla firma), il pittore ha espressamente ammesso di usare per le sue preparazioni gesso di Bologna, colla *Lapin* ed olio di lino cotto, sovrapposte da uno strato di cementite, pittura opaca adoperata da molti pittori contemporanei e da lui miscelata con olio e acquaragia per creare un’emulsione (*sono notizie da validare con l’analisi più dettagliata degli spettri FT-IR*). Dalle indagini XRF risulta che alla preparazione sia stata aggiunta una considerevole quantità di ossido di zinco, usato come pigmento bianco.

L’uso della cementite insieme alla preparazione a base di bianco di zinco tende ad irrigidirsi e a sfarinarsi con il tempo. Tale reazione non esula da problemi la pellicola pittorica: l’aumento della rigidità e l’addizione di altri fattori quali umidità e temperatura comportano movimenti e sovratensioni che si traducono a lungo andare in *craquelure* e sollevamenti.

Il dipinto oggetto di tesi, presenta una pellicola pittorica rigida, spessa, granulosa e con un vistoso cretto diffuso quasi interamente su tutta la superficie. La *craquelure* si presenta di diversa morfologia e crea deformazioni vistose anche sul *verso* del supporto.

Il cretto pronunciato che possiamo osservare sul dipinto è stato determinato da una serie di fattori:

- 1- Incompatibilità dei materiali adoperati;
- 2- La presenza dell'ossido di zinco e dell'ossido di titanio⁸² nella preparazione e nella pellicola pittorica contribuiscono ad un forte irrigidimento, all'indebolimento e alla formazione di delaminazione del film⁸³;
- 3- Una preparazione farinosa e rigida insieme alla presenza di cementite, strato altrettanto rigido non creano un valido supporto né garantiscono una buona adesione del film pittorico;
- 4- Non è stata rispettata la regola grasso su magro: il colore ad olio dato per stesure sovrapposte senza cura dei reali tempi di asciugatura ha contribuito a creare un film dallo spessore pronunciato e disomogeneo che si è irrigidito e spaccato progressivamente;
- 5- L'eterogeneità del CVCP, ovvero della concentrazione critica di pigmento, deve aver contribuito all'indebolimento ed irrigidimento dello strato, tenendo presente che il pittore inglobava nel colore fresco anche parti di colore secco che hanno creato disomogeneità tra una zona e l'altra e innescato tensioni differenti⁸⁴;
- 6- La pellicola, a seguito dei movimenti causati dagli sbalzi termoigrometrici, si è progressivamente allungata e non ha trovato più lo spazio sufficiente per rimanere adesa alla tela. Si sono creati con il tempo numerosi sollevamenti con alternanza di zone di depressione e creste che si sono proiettate gradualmente sulla tela. Sul retro infatti sono visibili le deformazioni causate dal cretto.

Possiamo dedurre che l'umidità relativa di concerto con la temperatura ha accentuato e peggiorato problemi interni al dipinto, reso fortemente instabile a causa del supporto costituito da una tela riutilizzata che si presenta quindi già

⁸² P. CREMONESI, *Introduzione alla Pulitura delle Pitture Moderne*, workshop, 2016.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ G. SCICOLONE, *Il restauro dei dipinti contemporanei*, Firenze, Nardini Editore, 2004, pag. 46.

debole⁸⁵, della cementite stesa su una preparazione a base di gesso e colla di conigli (rigida e farinosa) e di una pellicola pittorica molto spessa i cui movimenti e le cui forze prevalgono su quelle del supporto che ha ormai perso la sua funzione di sostegno. A ciò si aggiunge un telaio ad espansione a biette con incastri angolari che funge da sistema rigido poiché ormai privo delle biette stesse e mai tensionato, oltre ad un sistema di ancoraggio puntiforme con chiodi (**fig.26**) che provoca un tensionamento disomogeneo.

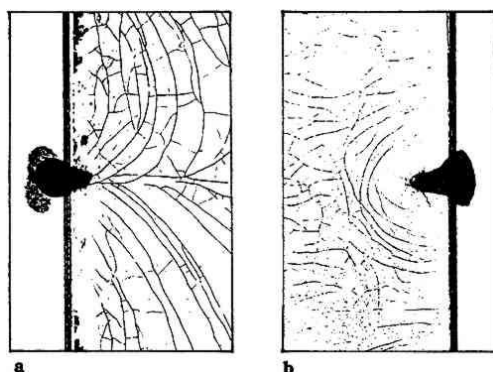


Fig.26 Tipologia di *Craquelure* generata dal vincolo puntiforme della chiodatura.

La *craquelure*, come già detto, si presenta di varia morfologia e natura ed è importante sottolineare che anche nei dipinti contemporanei si tratta di un fenomeno provocato da una grande varietà di cause interconnesse da valutare caso per caso. Le oscillazioni di temperatura e di umidità relativa causano nel sistema-dipinto tensioni meccaniche di vario genere e nelle aree più deboli si determina la formazione di *valvole di tensione* o circuiti di deformazione⁸⁶, ovvero zone in cui si accumulano stress: nel caso dei dipinti parliamo di estensione poiché il dipinto rappresenta un sistema a senso unico nel quale agisce un solo tipo di tensione che determina espansione e non compressione. Ma un'altra condizione essenziale affinché si verifichi la *craquelure* è la capacità della pellicola di scorrere sul suo substrato che si determina quando essa invecchia o si indurisce e diventa più rigida e forte del supporto, spaccandosi. Tale fenomeno rappresenta l'inversione

⁸⁵ Il pittore, probabilmente anche per questioni di economia, soleva distruggere dipinti vecchi immergendo le tele nella vasca in acqua calda, aspettando che la pellicola pittorica e la preparazione si rammolissero per poi rimuoverle e riutilizzare il supporto.

⁸⁶ G.A. BERGER, *La foderatura: Metodologia e tecnica*, Firenze, Nardini Editore, 2003, pp. 27-37.

dell'antica regola pittorica del “grasso su magro”⁸⁷. Il film pittorico nel dipinto presenta uno spessore eterogeneo che crea tensioni più o meno forti nei suoi vari punti e nel momento in cui si verificano sbalzi termoigrometrici o sono utilizzati solventi, se il colore non è ben adeso, gli strati più forti e spessi si allungano, comprimendo quelli più deboli e sottili. Nella fase successiva di raffreddamento o di essiccazione avviene la contrazione della pellicola in tutte le sue parti, ma la parte più debole non resiste alla tensione degli strati più pesanti contigui e viene allungata oltre il suo limite elastico. Il risultato è che tale sollecitazione nel tempo provoca una rottura che con nuovi cicli di espansione e di contrazione aumenta progressivamente perché la zona debole viene prima contratta e poi ulteriormente messa in trazione e non può più ripristinare il suo assetto iniziale⁸⁸.

Quando un film pittorico invecchia diventa più rigido e forte del substrato e tende a deformarlo, trasformandosi in un corpo solido, la cosiddetta *placca*, le cui espansioni e contrazioni sono proporzionali alle dimensioni. Per cui più grande è la placca, maggiori i movimenti dei suoi margini o maggiore è lo stress nei suoi punti più fragili, quando i suoi bordi sono schiacciati. Talvolta questi ultimi sono solo in parte schiacciati, come in questo caso dove l'impasto è di spessore disomogeneo e si alternano parti più spesse circondate da altre più sottili. In tal caso le aree centrali della placca pesante devono vincere la resistenza delle zone circostanti. Quando il colore si espande, la parte centrale deve contrastare la dilatazione del colore circostante e la resistenza del supporto. Quando si contrae, la parte centrale deve tirare tutte le tensioni del resto della placca: così una placca mobile sul suo substrato moltiplica e concentra la tensione creata da tutte le sue parti⁸⁹. Quando un tessuto si indebolisce perde elasticità e resistenza alla deformazione: in questo caso la tela ha perso la sua normale elasticità e resistenza dominata dai movimenti di un film spesso e rigido. Dunque è lo strato di colore a deformare il tessuto e non il contrario. Per cui, osservando il dipinto *Narcisella*:

- Possiamo notare una *craquelure da essiccamento*, che si manifesta in cerchi concentrici determinati da stress meccanici interni al film pittorico: si tratta

⁸⁷ Tale regola sostiene che qualsiasi opera per mantenere una sua integrità e resistere alle sollecitazioni e ai cambiamenti ambientali nel tempo debba essere caratterizzata da una superficie grassa e morbida adesa ad un substrato più rigido ed in grado di contrastare i suoi movimenti. Vale per qualsiasi manufatto (G.A. BERGER, *La foderatura: Metodologia e tecnica*, Firenze, Nardini Editore, 2003, pp.30-31).

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

dell'*azione vortice* che si verifica quando vengono stesi più strati di colore senza rispettare i tempi necessari di asciugatura. Ciò comporta che sebbene la pittura sembri in superficie abbastanza asciutta, sia negli strati sottostanti ancora morbida e soggetta a deformazione plastica. Il diluente del legante pittorico evapora in tempi diversi espellendo prodotti gassosi frutto di reazioni chimiche e così si formano zone con un centro di evaporazione più avvallato, circondate da rigonfiamenti circolari che sono costituiti da particelle di pigmento e legante ancora mobili⁹⁰. Quando la pellicola pittorica si indurisce tali aree premono le une sulle altre e acquistano maggior durezza. Se la pittura si assesta perdendo fluidità mentre l'*azione vortice* diventa prevalente sulle altre forze la struttura rimane evidente nella pellicola ormai asciutta⁹¹. In tale caso, i bordi dei cretti sono arrotondati nel profilo per l'allungamento plastico subito dal materiale.

Sul dipinto è presente una pellicola spessa con zone dove l'impasto assume un particolare rilievo (come possiamo notare anche nelle macro): il film costituito dal pigmento ad olio aumenta inizialmente di peso per l'assorbimento di ossigeno e diminuisce in seguito per i processi di polimerizzazione che si protraggono nel tempo. Ciò provoca, sulla pellicola un degrado accentuato: la pittura aumenta di densità e hanno luogo espansioni e contrazioni volumetriche di notevole entità. Dopo la fase di ossidazione si verifica un restringimento più rapido nei primi anni di esposizione che poi continua nel tempo anche se sempre più lentamente. Comincia dalla parte più esterna, da quella dove vi è maggiore esposizione: quindi nella parte più in superficie la pellicola diventa più rigida mentre nella parte sottostante la pellicola rimane morbida e fluida. Ogni particella di questo film è tenuta al suo substrato dalle particelle che la circondano e quindi la pittura è in un certo senso bloccata e soggetta ad una deformazione plastica, ma solo in un secondo tempo a screpolature. Questo restringimento deriva da stress interni dovuti a riassetamenti molecolari durante la polimerizzazione, la formazione di legami trasversali e la perdita di prodotti di degrado. Per quanto riguarda l'olio, che rimane elastico e plastico per molto tempo, il fenomeno può protrarsi per decenni. Eccessive esposizioni agli U.V. ed all'ossigeno possono accentuare determinati fenomeni di craquelure prematura. Per i dipinti contemporanei le crettature si

⁹⁰ G. SCICOLONE, *Il restauro dei dipinti contemporanei*, op.cit., pag. 49.

⁹¹ Ibid.

verificano principalmente in zone dove il colore è puro e situato in aree scure o dove vi sono pigmenti con una presa di olio molto bassa che causa una crettatura di sfarinamento, o al contrario molto alta che causa crettatura di scorrimento⁹² :

- Troviamo anche una *craquelure* da invecchiamento di varia morfologia, tra cui quella cocleare con bordi rilevati e parti di pellicola avvallate a causa della preparazione rigida e di una tela molto debole rispetto agli strati soprastanti; è presente inoltre una *craquelure* di morfologia poligonale che comprende un'ampia casistica di forme e cause le quali dipendono dai diversi valori di *concentrazione critica di pigmento* ⁹³ nelle varie campiture di uno stesso dipinto e dalla loro interazione, tenendo in considerazione anche le sovrapposizioni. Altri responsabili della fragilità del film pittorico sono gli additivi presenti nei colori in tubetto, di natura spesso poco nota e non facilmente individuabile attraverso le analisi: si parla di siccativi che indeboliscono e irrigidiscono eccessivamente il film; di additivi usati per dare corpo all'olio che possono aumentare la sensibilità all'acqua, sebbene non sia questo il caso. Infine i pigmenti aggiunti all'olio di lino come bianco di zinco e bianco di titanio provocano indebolimento e fragilità della pellicola fino alla delaminazione dello strato pittorico. Si evince da tali riflessioni che il solo legante non può essere l'esclusivo responsabile di reazioni chimico-fisiche indesiderate, bensì è la sua interazione con il pigmento costituito da ioni metallici ad innescarle⁹⁴.

⁹² Ivi, p.50.

⁹³ La **concentrazione critica di pigmento** è un valore che misura la quantità minima necessaria di legante per un dato pigmento affinché si assicuri una buona coesione del film pittorico ed è espressa in numero di grammi di olio utili per impastare 100 grammi di pigmento.

⁹⁴ P. CREMONESI, *Introduzione alla pulitura delle Pitture Moderne*, workshop, 2016.

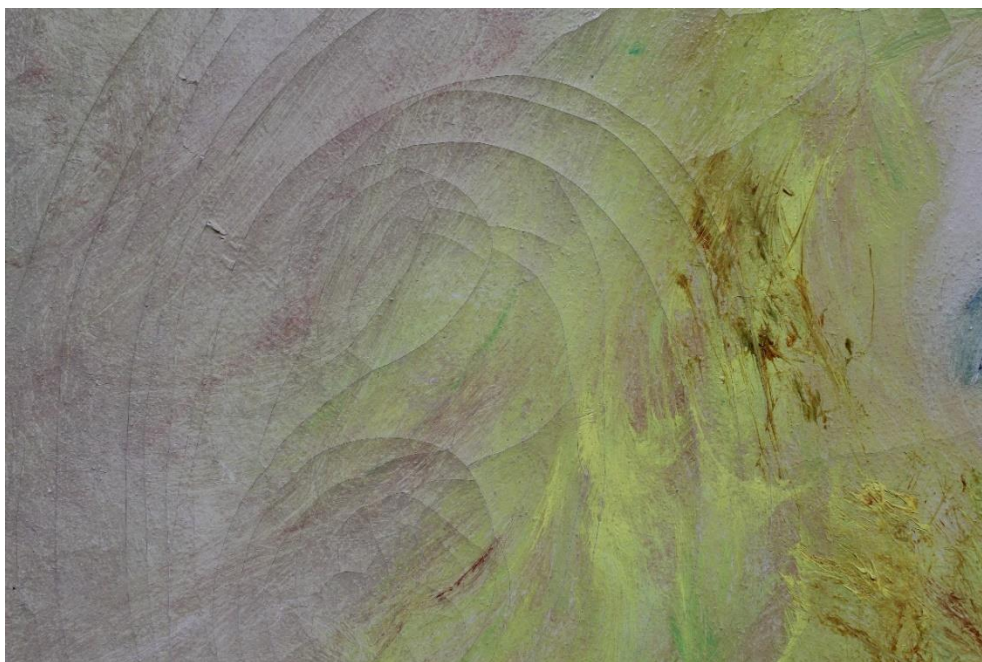


Fig. 27 Dettaglio del cretto concentrico formato dalla pellicola pittorica in alto a sinistra della figura.

3.5 Progetto di restauro

Il manufatto è un dipinto ad olio su tela di 137 per 90 cm, realizzato da Gennaro Borrelli nel 1975, come attestato dalla firma sul *recto* in basso a destra. Esso fa parte di una serie di opere realizzata dall'artista avente come tema centrale la figura della donna nel mito. In tale serie le figure sono realizzate con pennellate veloci e corpose che rendono l'immagine materica. Le figure sono fortemente bidimensionali e proiettate su uno sfondo astratto. I colori utilizzati, secondo le notizie forniteci direttamente dall'artista e da quanto riscontrato attraverso le analisi diagnostiche, sono colori ad olio in tubetto diluiti in acquaragia. Tali colori sono brillanti e corposi. Nel dipinto oggetto di studio, *Narcisella* si staglia su uno sfondo astratto, fatto di colori rosa, gialli e verdi squillanti mentre abbraccia il suo riflesso, rappresentato dalla figura in basso. Sul retro è visibile la scritta a pennello riportante il titolo dell'opera, *Narcisella*, e, il numero 307. Il dipinto è stato realizzato su tela pattina di lino ad armatura diagonale e preparazione a base di gesso di Bologna, colla di coniglio e, cementite emulsionata con olio di lino cotto ed acquaragia. Il supporto è fissato ad un telaio rettangolare ad espansione manuale in larice con traversa centrale. Oltre alla rigidità acquisita dagli strati soprastanti, agli sbalzi termoigrometrici ambientali e all'incuria, ciò che ha indebolito la tela è il suo

reimpiego: essa è stata utilizzata in precedenza per un altro soggetto, poi riciclata dall'artista (probabilmente per ragioni economiche). È pratica dell'artista infatti riutilizzare tele già dipinte, immergendole nella vasca in acqua calda e grattando gli strati soprastanti; il lavaggio potrebbe aver causato la migrazione di componenti acide presenti negli strati pittorici che entrano in contatto con la cellulosa del supporto, degradandola. La tela si è indebolita a tal punto da aver subito deformazioni, visibili principalmente sul *verso*, ma anche sul *recto* in basso in corrispondenza della lettera "C" della scritta realizzata sul retro. Queste deformazioni sono la ripercussione della diffusa crettatura sul fronte del dipinto proprio causata dall'inversione della regola del grasso su magro. L'origine di tali deformazioni dovrebbe ricondursi ad una conservazione in un ambiente poco idoneo al dipinto con forti sbalzi termoigrometrici, alle tensioni disomogenee esercitate dal telaio, ad un'interazione chimica tra i materiali presenti negli strati ed allo spessore eccessivo della pellicola pittorica che irrigidendosi è andata incontro a fratturazione. Le crettature della pellicola pittorica si presentano di morfologia diversa. Vi sono poche lacune di colore e di preparazione di piccola dimensione situate prevalentemente in corrispondenza dei bordi della tela. L'immagine fortunatamente è ancora integra. Il telaio appartenente alla tipologia ad espansione angolare a biette, si presenta in buono stato anche se privo di queste ultime.

Si procederà dunque con un'attenta indagine preliminare che consisterà in: osservazione diretta a luce visibile, documentazione fotografica, fluorescenza UV, spettrofotometria infrarossa FT-IR, stratigrafia, analisi XRF.

Seguirà una pulitura leggera della superficie per eliminare lo sporco di deposito coerente presente, dopo aver misurato il pH e la conducibilità della superficie in modo da scegliere il mezzo adeguato. Si procederà allo smontaggio della tela dal telaio, appurando attentamente che gli strati soprastanti non si danneggino (altrimenti si effettuerà una velinatura). Una volta smontata la tela dal telaio, i bordi del dipinto verranno appianati dal retro con leggera umidificazione e poi si procederà al rimontaggio della tela su un telaio interinale ad espansione mediante l'applicazione di falsi margini in poliestere, fatti aderire con film di Beva 371 e muniti di tagli a V equidistanti nei bordi interni aderenti ai margini della tela in modo da non creare tensioni puntuali. Una volta realizzato questo sistema occorrerà appianare le deformazioni del supporto ben visibili sul retro lungo l'intera

superficie e causate dalla rigidità e dai movimenti degli strati soprastanti, somministrando umidità in modo controllato: verranno quindi impiegati una membrana di Gore-tex (con il lato impermeabile a contatto con il dipinto) ed un panno umido posizionati in tale ordine sul *recto* dell'opera. Il sistema verrà chiuso con un foglio di melinex e dei pesetti. Una volta atteso il tempo necessario per l'umidificazione omogenea si tensionerà e si ripeterà l'operazione fin quando non si raggiungerà un risultato soddisfacente. Ottenuto tale risultato, il dipinto verrà smontato provvisoriamente dal telaio e passato in tavola calda per ottenere un livello di planarità sufficiente e stabile. Dopo tale passaggio il dipinto verrà rimontato sul telaio interinale (per mantenere la tensione costante ed evitare che il dipinto subisca ulteriori stress) e si procederà al consolidamento con polimeri di sintesi. Ci si è orientati verso l'uso del Plexisol P550 come prodotto consolidante, diluito rispettivamente al 5% e al 10% in Ligroina con l'aggiunta di 2% e 5% di acetone. Si è scelto questo prodotto poiché ha peso molecolare ridotto, può essere impiegato a basse percentuali con ottimi risultati e non introduce così nuove tensioni all'interno dell'opera. Inoltre ha una buona stabilità all'invecchiamento e bassa temperatura di transizione vetrosa (34°C). Il Plexisol verrà steso opportunamente a pennello sul *verso* prima al 5 % e poi, sottoposto al trattamento in tavola calda; successivamente verrà ripetuto lo stesso passaggio con il consolidante al 10%. Una volta attese 24 ore per l'evaporazione completa del solvente, il dipinto verrà trattato in tavola calda per somministrare leggera pressione e calore ad una temperatura massima di 40°-45° C. Sotto il dipinto ed il melinex forato verrà inserito un foglio di carta velina delle dimensioni dell'opera in modo da fungere da cuscinetto e assorbire il consolidante in eccesso che potrebbe fuoriuscire dal *recto*. Una volta fatto ciò il dipinto sarà pronto per essere foderato. Sarà necessario foderare poiché la tela ha perso la sua funzione di supporto: si procederà quindi ad una foderatura con film di Beva 371 in modo da non introdurre altri solventi che possano interagire con l'opera. La tela da rifodero sarà una tela sintetica in polipropilene o poliestere non trattata e tensionata su un telaio interinale. Su di essa verrà disegnata la sagoma della tela originale ed applicato la pellicola di Beva film. Si procederà così alla sovrapposizione delle due tele ed al passaggio in tavola calda per circa 20-25 minuti ad una temperatura di 65° C circa (temperatura di attivazione del Beva). A completo raffreddamento dell'adesivo il dipinto sarà

pronto per essere rimontato sul suo telaio delle stesse dimensioni di quello originale. Si può ipotizzare a tal proposito la realizzazione di un sistema di tensionamento a scorrimento perimetrale per mezzo di molle che impedisca il generarsi di valvole di tensione e di nuove deformazioni. Gli ultimi passaggi prevederanno integrazione materica con stucco di sintesi da valutare in base ad opportuni test e in legame alla sua stabilità alle variazioni termoigrometriche e compatibilità con i materiali dell'opera, e, infine, integrazione pittorica con colori ad acquerello e a vernice.

Capitolo IV

Analisi diagnostiche

Nell'ambito del restauro dell'arte contemporanea le analisi diagnostiche costituiscono una procedura preliminare essenziale, poiché conoscere il manufatto in tutti i suoi aspetti, ovvero nella composizione materica, nella tecnica artistica, nel suo stato di conservazione, individuando la presenza di processi di degrado chimico e/o fisico e riscontrare eventuali incongruenze rispetto a quanto ci è stato, se possibile, riferito dall'artista è davvero impresa ardua. Alcune volte ci si trova di fronte a casi totalmente *sui generis*, a materiali entrati da poco in commercio o diventati in breve tempo obsoleti, per lo più inusuali e assemblati spesso in modo improprio, di cui possediamo scarse o scarsissime conoscenze. A tale quadro si aggiungono manifestazioni di arte "libera dalla materia"⁹⁵ o effimera, nella quale possono rientrare più categorie. Ottenere quante più informazioni è necessario se non doveroso al fine di individuare la metodologia di intervento (o *non intervento*) più opportuna e rispettosa sia per l'opera che per la volontà dell'artista. Le analisi diagnostiche si classificano innanzitutto in indagini *distruttive* e *non*: le prime si basano sul prelievo di un numero di campioni di pochi milligrammi sufficiente a darci le informazioni ricercate, mentre le seconde sono analisi effettuate *in situ* senza alcun tipo di campionatura.

4.1 Finalità delle indagini sul dipinto *Narcisella*

La prima fase è consistita in un'osservazione ad occhio nudo del dipinto per individuare genericamente caratteristiche, tecnica esecutiva, materiali e stato di conservazione. Successivamente sono state realizzate fotografie VIS digitali a luce diffusa e radente. Alcuni punti sono stati fotografati con obiettivo macro per evidenziare criticità e particolarità dei cretti o delle sovrapposizioni di strati colore. Successivamente sono stati effettuati dei prelievi di preparazione e colore in alcuni punti dell'opera per eseguire indagini FT-IR finalizzate all'individuazione della

⁹⁵ MARINA PUGLIESE, *Tecnica mista, Com'è fatta l'arte del Novecento*, op.cit., pag.3.

natura dei leganti e della vernice. Inoltre è stata eseguita un'indagine al microscopio ottico in luce riflessa di due campioni di tela e telaio per conoscerne rispettivamente la tipologia di fibra e il tipo di essenza. Si è proceduto successivamente con analisi stratigrafica di un campione di preparazione e pellicola tramite microscopia ottica su sezione lucida; il dipinto è stato osservato e fotografato con luce UV per individuare la presenza di particolari vernici e per monitorare la fase di pulitura. Infine è stata eseguita una riflettografia IR per individuare la presenza di pentimenti, di eventuali disegni preparatorii e osservare gli strati sottostanti al colore.

4.2 Indagini fotografiche in VIS

Sono state effettuate riprese fotografiche in luce visibile su supporto digitale. La fotografia nel visibile è stata realizzata a luce diffusa e radente (**figg.28-31**). In particolare le riprese a luce radente e le macrofotografie hanno evidenziato:

- alterazioni meccaniche della pellicola pittorica, ovvero una diffusa e disomogenea *craquelure*;
- deformazioni della preparazione e della pellicola;
- grumosità del film pittorico;
- *ductus* della pennellata;
- presenza di più strati di pittura sovrapposti;
- deformazioni del retro che seguono quelle della pellicola pittorica e preparazione.

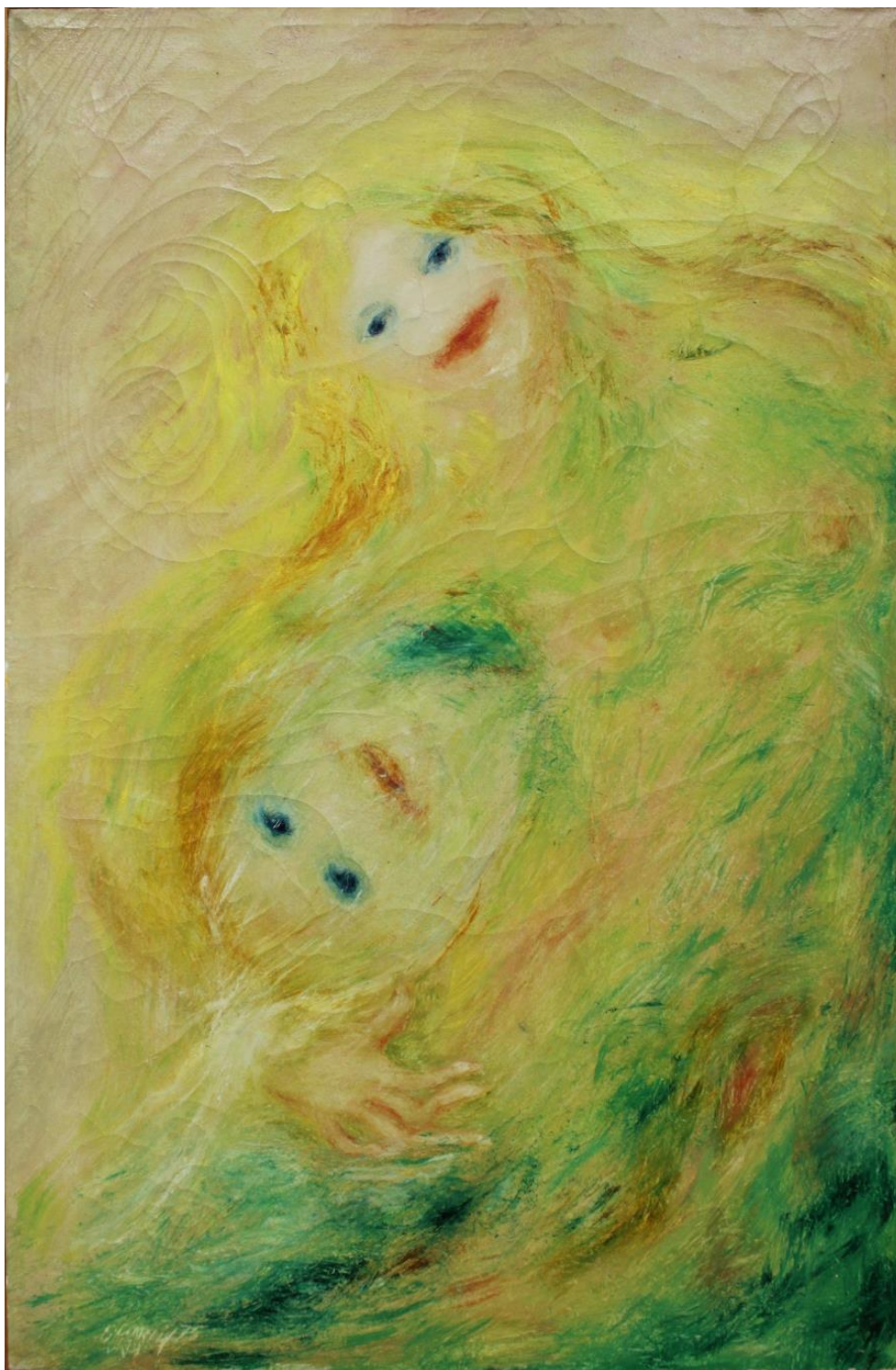


Fig.28 Dipinto su tela di Gennaro Borrelli. Fotografia in VIS.

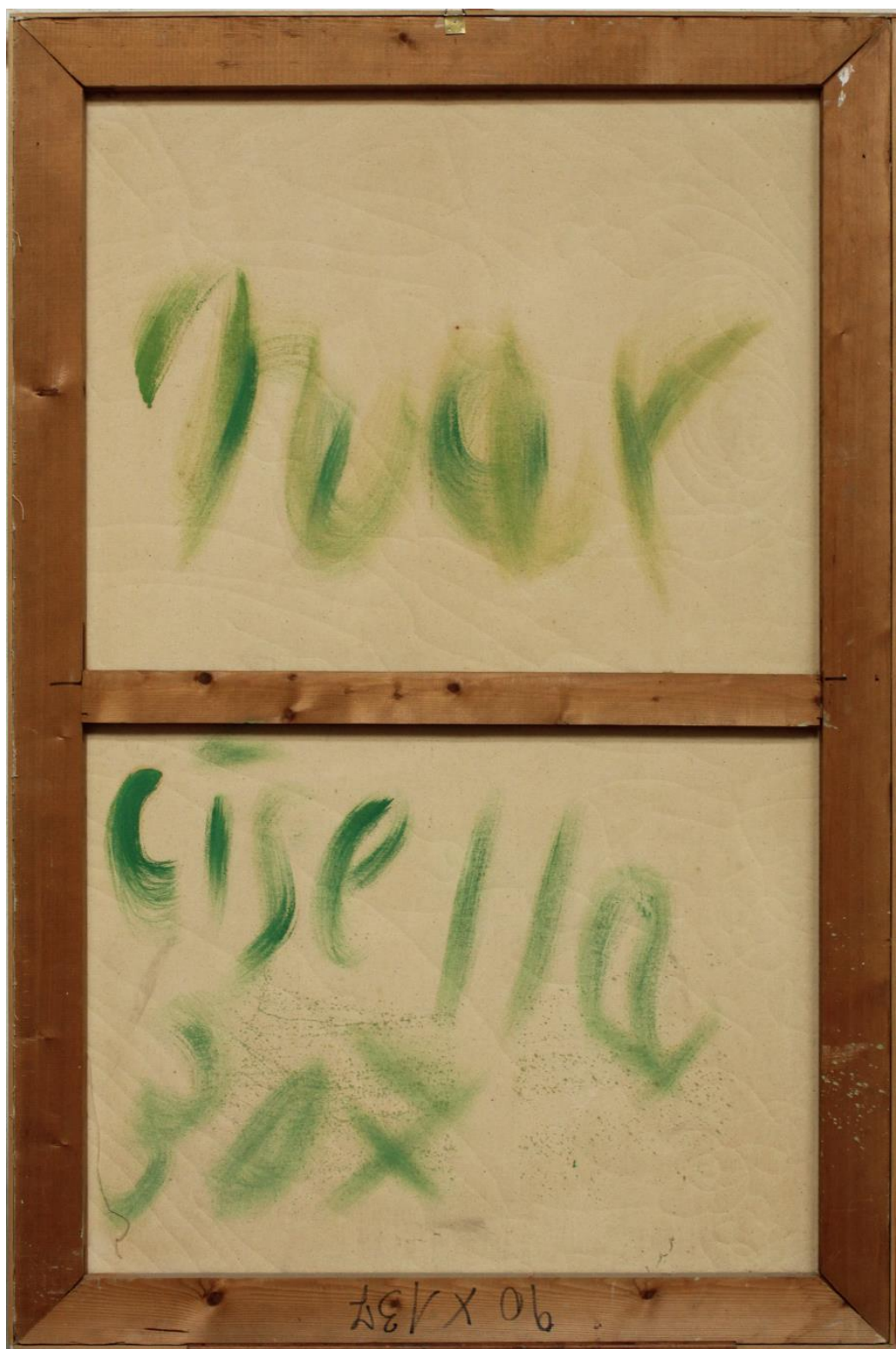


Fig.29 Immagine del verso fotografata in vis.

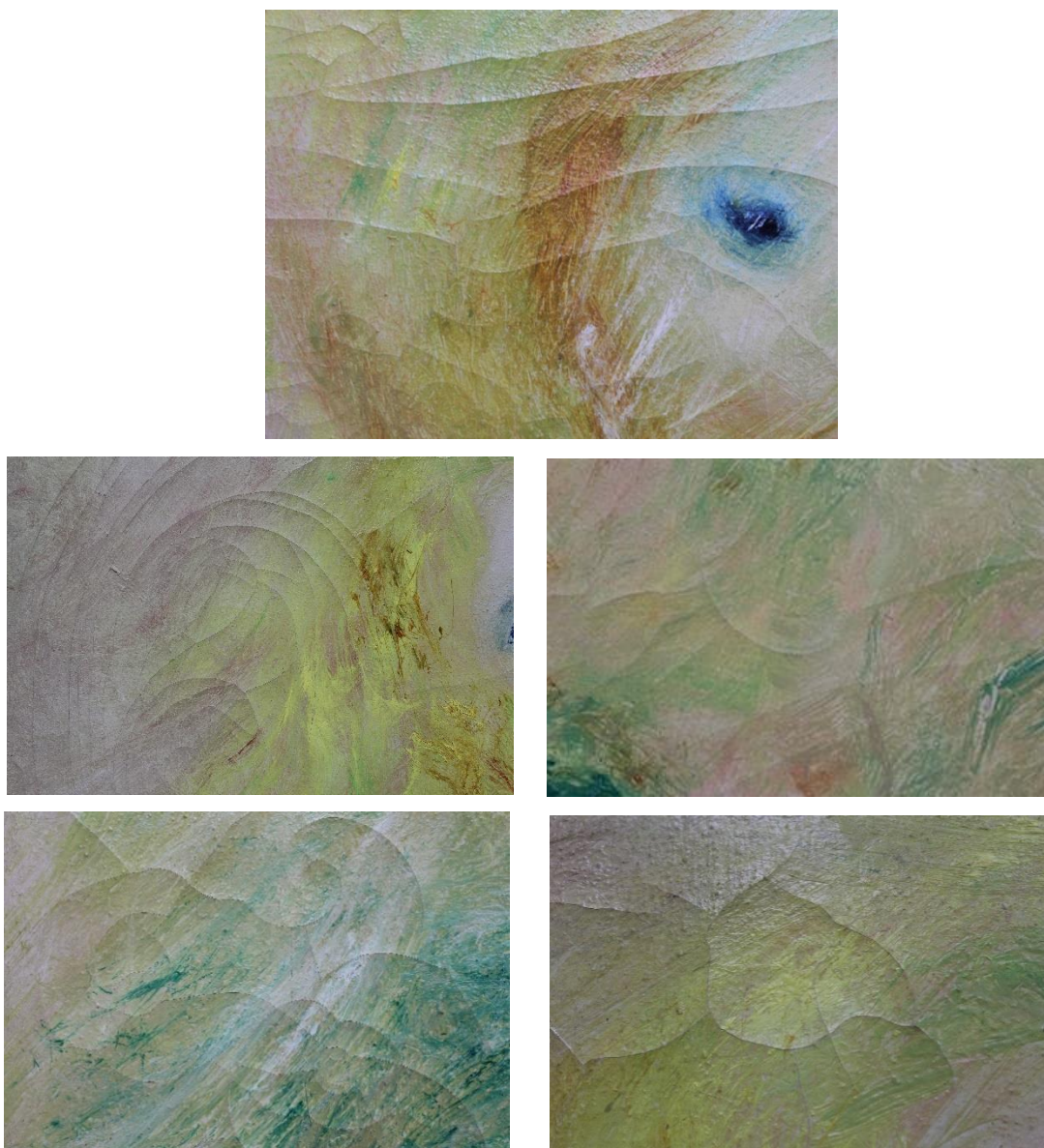


Figg.30-31 Immagini del recto e del verso osservati a luce radente.

Sono state effettuate anche fotografie macro per evidenziare alcuni dettagli.

La macrofotografia è una tecnica di documentazione che consiste nella riproduzione in dimensioni uguali o maggiori all'originale di dettagli di un'opera riconoscibili e isolabili dal contesto generale: essa è utile per porre in rilievo una problematica particolare che si riscontra su una porzione di superficie dell'opera o per individuare una tecnica, una pennellata, studiare elementi iconografici, stilistici, ecc. Tale metodologia può richiedere anche l'utilizzo di radiazioni non visibili, come per esempio l'infrarosso o gli ultravioletti. Si usano fotocamere professionali, di piccolo o medio formato corredate di obiettivi macro, insieme ad una buona illuminazione, naturale o artificiale (lampade o *flash*). È particolarmente impiegata per l'indagine su superfici di opere pittoriche mobili: per quanto riguarda la tecnica esecutiva, essa permette di evidenziare il *ductus*, gli elementi caratteristici della pennellata, la presenza di più strati sovrapposti, di ridipinture e di pentimenti; invece, per lo stato di conservazione, ci dà informazioni sulla presenza di irregolarità della superficie, quali *craquelure*, deformazioni, sollevamenti e

distacchi oppure sul deposito incoerente⁹⁶. Di seguito sono riportate alcune macro a luce diffusa e radente del film pittorico: interessantissimo il cretto concentrico in alto a destra, quello a tenda situato negli angoli del dipinto, alcuni difetti e irregolarità della superficie, dettagli della pennellata, parti di pennello inglobate nel colore (figg.32-41).



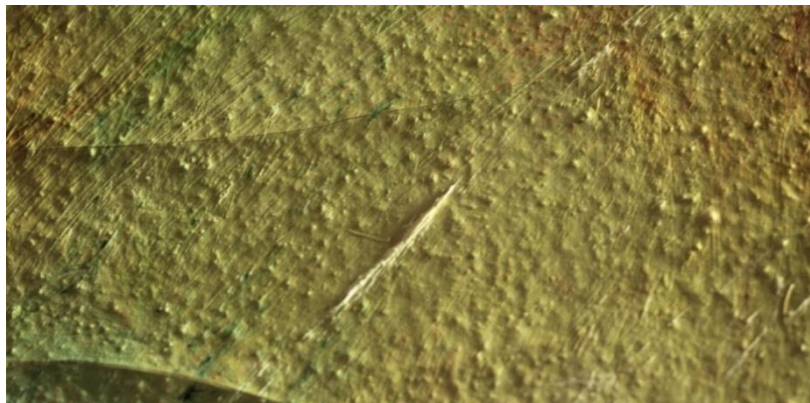
Figg.32-36 Macro di alcuni dettagli osservati in luce diffusa, sono ben visibili la *crequelure* e le pennellate.

⁹⁶ M. CARDINALI, M. B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, 2002, pp. 96-99.



Fig.37 Dettaglio della firma.





Figg.38-41 Alcuni dettagli della superficie pittorica osservati a luce radente. Si nota la presenza di grumi: il pittore impasta volutamente i residui di colore secco rimasto sulla tavolozza con il colore preparato per i dipinti successivi.

4.3 Spettroscopia infrarossa FT-IR

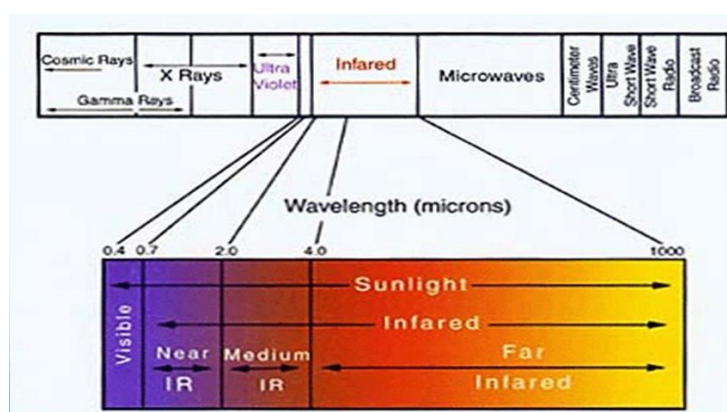


Fig.42 Spettro dell'infrarosso

La spettroscopia infrarossa in Trasformata di Fourier è un'indagine spettroscopica di assorbimento impiegata nel settore della chimica analitica e della chimica fisica per indagare sui legami chimici sfruttando le possibilità dell'interazione tra una radiazione elettromagnetica e la materia. È inoltre considerata un'analisi micro-invasiva e micro-distruttiva poiché richiede il prelievo di un campione del peso di pochi milligrammi che permette di identificare, caratterizzare e in parte quantificare un'ampia gamma di composti organici e inorganici, i cui componenti chimici e le cui strutture molecolari sono classificati tramite l'osservazione delle bande di assorbimento caratteristiche. Tale indagine richiede un pretrattamento del campione che consiste nella polverizzazione per ricavarne una granulometria sottile ed omogenea. Il campione viene poi collocato su una cella di diamante e colpito con radiazioni appartenenti al campo spettrale dell'infrarosso ($10.000 - 100 \text{ cm}^{-1}$) e di misurare le transizioni tra i livelli energetici vibrazionali delle molecole, attivate dalla radiazione stessa. Le vibrazioni producono nelle molecole due tipi di movimento: *stretching* (stiramento) e *bending* (piegamento). Il principio che tale tecnica sfrutta si basa sul fatto che ogni gruppo funzionale chimico possiede moti vibrazionali specifici che si traducono in bande di assorbimento IR caratteristiche (**fig.42**). Lo strumento d'indagine emette una radiazione appartenente all'IR vicino ($13.000\text{-}4.000 \text{ cm}^{-1}$) per eccitare il campione e si avvale di un interferometro con un programma a FT (trasformata di Fourier) che in sostanza traspone il segnale dell'intensità in funzione del tempo in uno spettro con intensità in funzione della frequenza della radiazione diffusa: si possono individuare in esso la zona dei gruppi funzionali a sinistra (da 4000 a 1300 cm^{-1}) e quella delle impronte digitali (da 900 a 400 cm^{-1}) a destra, le quali individuano la categoria di appartenenza dei composti.

I composti principali che la FT-IR permette di individuare sono:

- Composti organici e inorganici;
- Materiali coloranti, leganti, protettivi e vernici;
- Prodotti di degrado.

Dalle analisi FT-IR del dipinto *Narcisella* è stato possibile individuare la composizione degli elementi organici del *film* pittorico, essenziale per comprendere

la natura del legante pittorico e quindi individuare la tecnica utilizzata dall'artista⁹⁷ (**fig.43**). Lo strumento utilizzato per l'indagine è lo Spettrometro FT-IR *Nicolet iS10 Thermo Fisher Scientific*.

⁹⁷ M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Palombi editori, Roma, 2002, pp. 143-147.

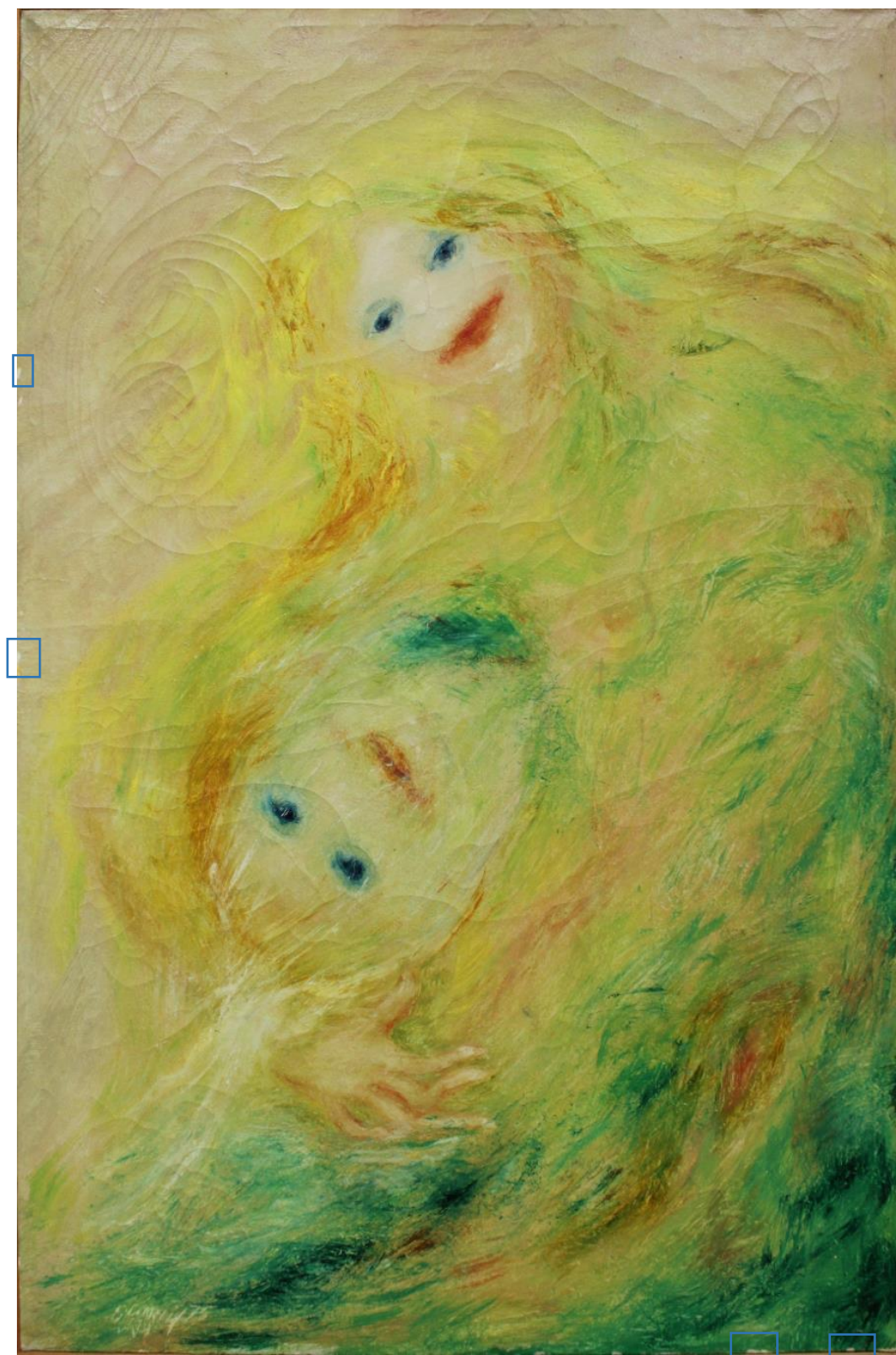


Fig.43 Zone in cui è stato effettuato il prelievo dei campioni per le analisi FT-IR.



Fig.44 Zona di prelievo del campione di pigmento rosa finalizzata al riconoscimento del legante pittorico utilizzato.

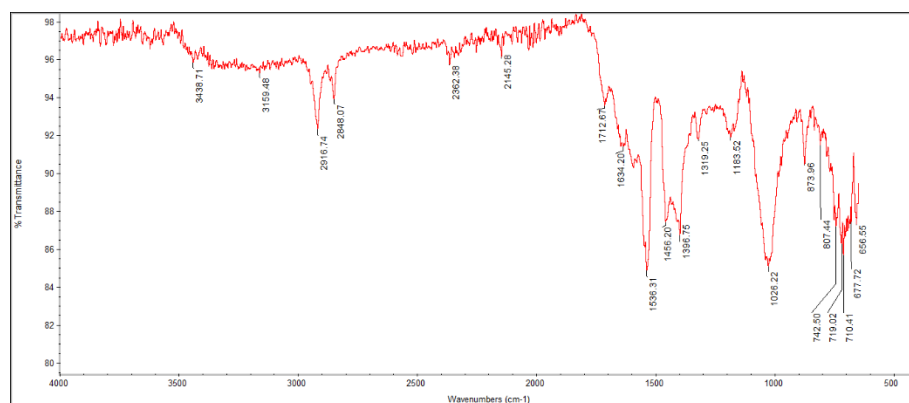


Fig.45 Spettro FT-IR del campione verde chiaro prelevato dal margine in basso a dx del dipinto.

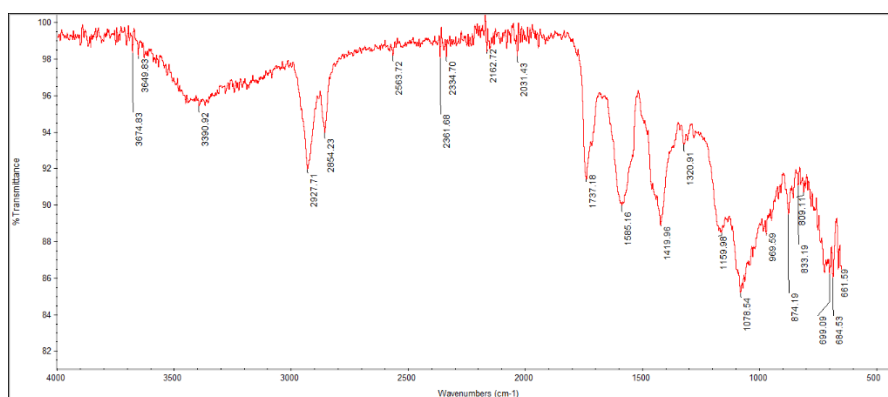


Fig.46 Spettro FT-IR del campione verde scuro prelevato dal margine in basso a destra del dipinto.

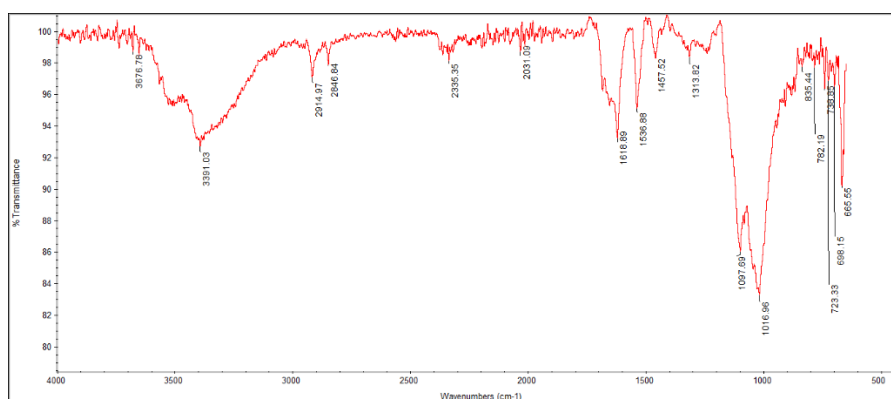


Fig.47 Spettro FT-IR di un campione di preparazione prelevato dal margine sinistro del dipinto.

Table 1. Putative assignments

A

N°	Sample	Wavenumbers	Putative normal mode	Putative molecular assignment
1	27	2916 (s)	vCH	Aliphatic carbons(Linseed oil)
		2848 (s)	vCH	Aliphatic carbons(Linseed oil)
		1712		
		1536		
		1374 (w)	C-H	Linseed oil
2	28	1026 (m)		Aliphatic carbons(Linseed oil)
		2927	vCH	Aliphatic carbons(Linseed oil)
		2854	vCH	Aliphatic carbons(Linseed oil)
		1737		
		1585		
		1419		Linseed oil
		1078		Aliphatic carbons(Linseed oil)
3	29	2914	vCH	Animal glue
		2846	vCH	
		1618		
		1536	δ (NH)	
		1457	δ (CH ₂)/C=O	
		1097		
		1016		

Gli spettri riportati (**figg.45-47**), ricavati dai campioni prelevati in corrispondenza dei margini del dipinto (**fig.44**), evidenziano che si tratta di una tecnica ad olio, come già ipotizzato e successivamente riferitoci dall'artista; tramite l'osservazione delle bande possiamo confermare che il legante è attribuibile all'olio di lino. Più complicata è l'individuazione della presenza di altre sostanze che solitamente si aggiungono ai colori moderni in tubetto (tensioattivi, diluenti). Si tratta in ogni caso di colori ad olio della Maimeri che il pittore ha usato sicuramente tra gli anni '70 e '90 come testimoniato da lui stesso e da ciò che è ancora conservato presso la sua abitazione (**figg.49-51**).

Dall'ultimo spettro, sopramenzionato (**fig.47**), invece, si evince che la preparazione presenta una fattura tradizionale con gesso di Bologna e colla di coniglio con l'aggiunta probabilmente di cementite che secondo le indagini XRF dovrebbe essere indicata dalla presenza diffusa del titanio (biossido di titanio).



Figg. 49-50 Tavolozza usata dal pittore.



Fig.51 Colori ad olio della Maimeri

4.4 Fluorescenza dei raggi X (XRF)

La tecnica della fluorescenza dei raggi X è un metodo di indagine di tipo qualitativo, non invasivo e non distruttivo poiché non richiede il prelievo di campioni né di trattamenti preliminari. Si effettua *in situ* ed è molto rapida; consta di un'apparecchiatura base per l'esecuzione costituita da una fonte di radiazioni X, da un sistema di collimazione, da un rivelatore proporzionale di raggi X e da una catena elettronica di amplificazione ed analisi del segnale⁹⁸. Si basa su un principio fisico semplice: il bombardamento con raggi X di una zona del dipinto provoca una ionizzazione degli atomi colpiti. Gli elettroni dei livelli energetici più interni degli atomi si eccitano al punto da essere strappati all'atomo di appartenenza e da lasciare un vuoto che verrà colmato dagli elettroni dei livelli energetici successivi. Tali elettroni emettono durante il passaggio un fotone, detto *fotone di fluorescenza*, che possiede un'energia pari alla differenza tra i due livelli energetici appartenente allo spettro dei raggi X. Siccome i livelli energetici dei diversi orbitali sono caratteristici per ogni elemento chimico, ne consegue che anche il fotone di fluorescenza sarà caratteristico per ogni elemento e ne costituirà dunque l'impronta digitale⁹⁹. La radiazione X caratteristica dipende quindi dall'elemento caratteristico e dalla differenza tra i livelli energetici interessati. L'energia iniziale necessaria per strappare l'elettrone dovrà essere sufficientemente alta, ma non troppo da produrre effetto fotoelettrico e ridurre così le interazioni tra i fotoni e la materia, ovvero il numero di fotoni di fluorescenza. Se in quella zona coesistono più elementi chimici, essi riemetteranno fotoni caratteristici per ognuno di tali elementi indicato nello spettro di fluorescenza. Tuttavia, tale metodo di indagine presenta due limiti:

- 1- Gli spettrometri che operano in aria libera non possono rilevare i raggi X di fluorescenza di elementi organici con bassa energia come azoto, carbonio, ossigeno, poiché le radiazioni di bassa energia vengono facilmente assorbite dall'atmosfera circostante a differenza dei fotoni ad alta energia; in generale è possibile riconoscere solo gli elementi con numero atomico da 14 a 92¹⁰⁰;

⁹⁸ M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Palombi editori, Roma, 2002, pp. 152-157.

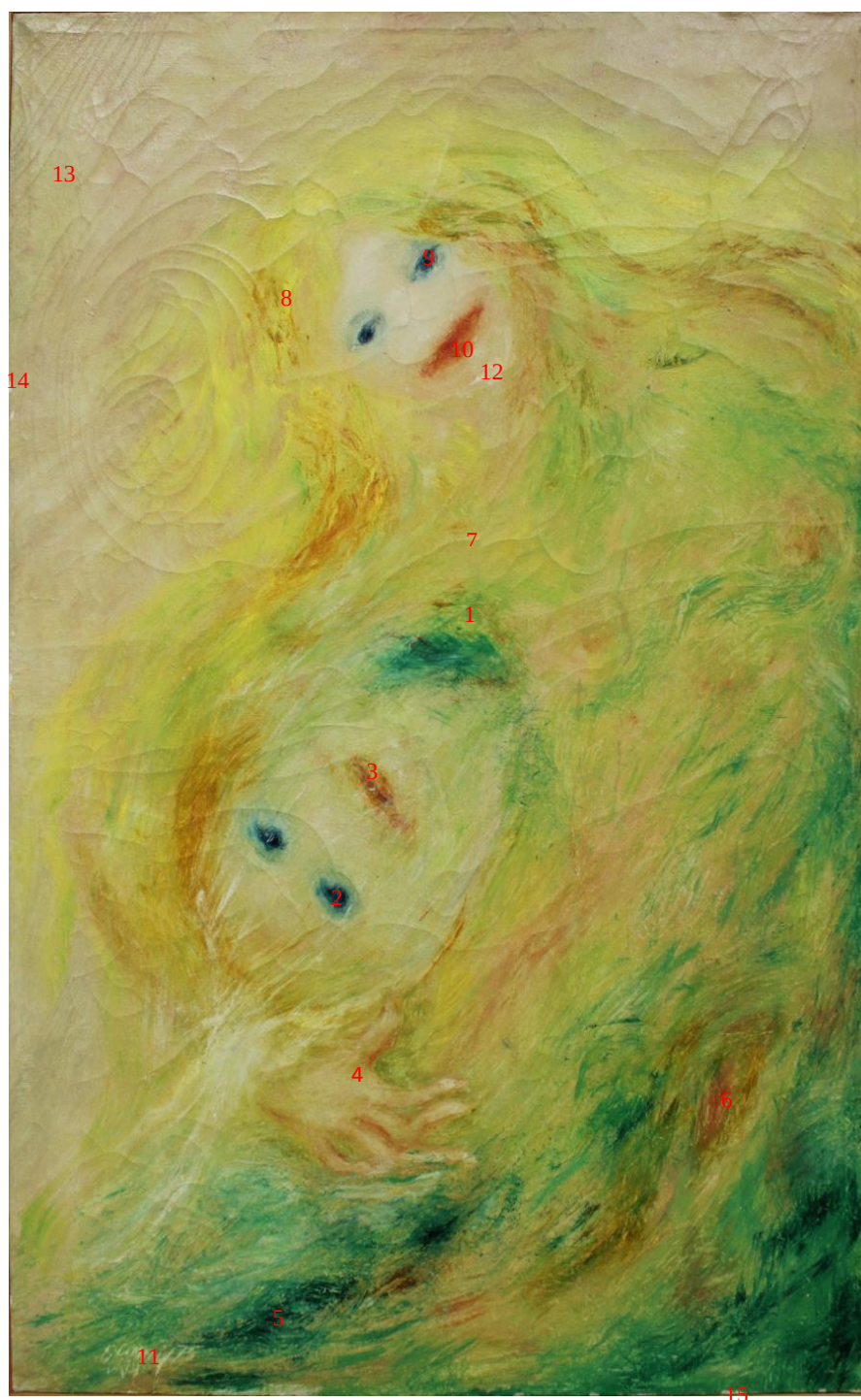
⁹⁹ C. SECCARONI, P. MOIOLI, *Fluorescenza X- Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*, Firenze, Nardini Editore, 2002.

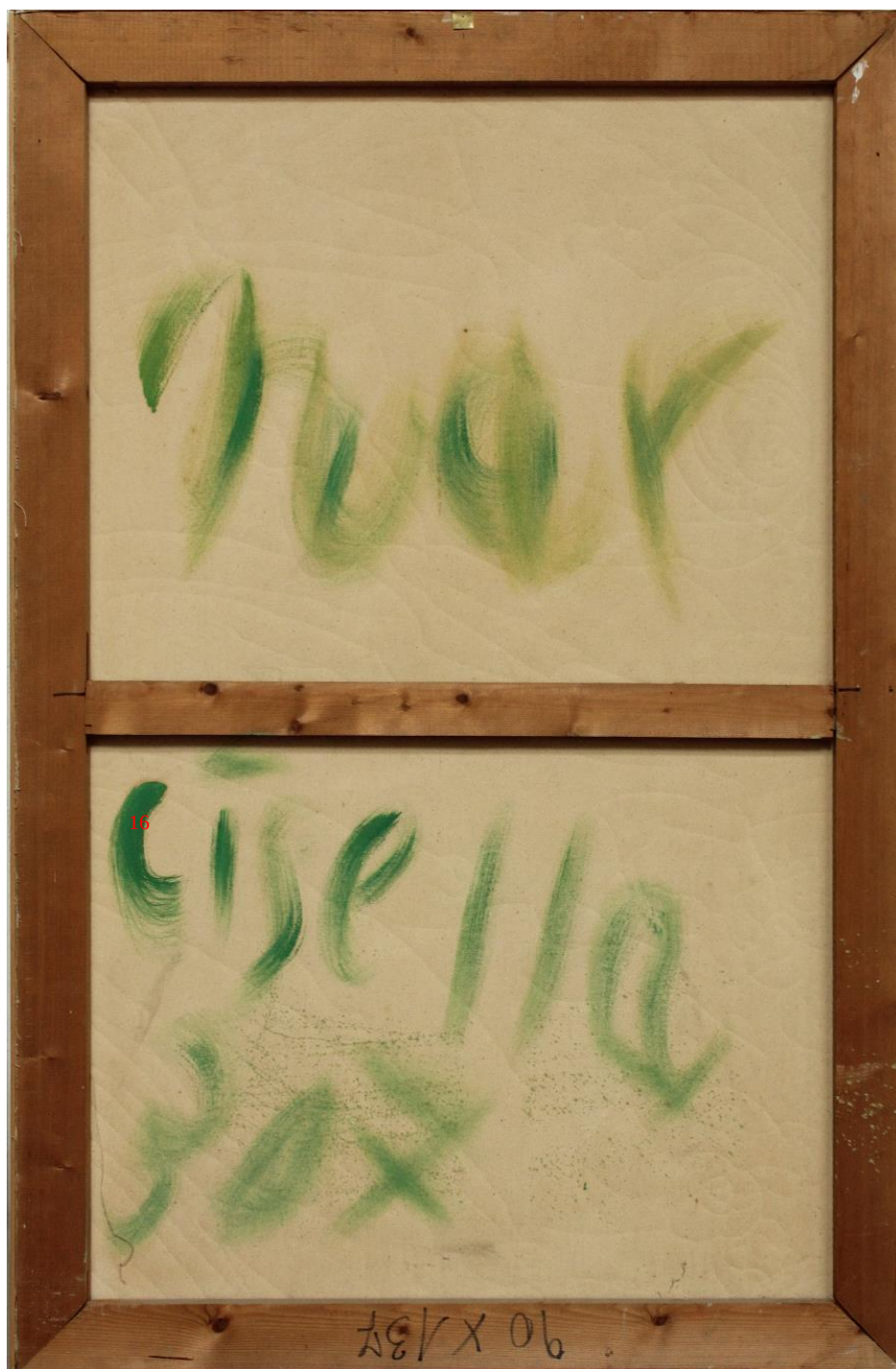
¹⁰⁰ Ibid.

- 2- L'indagine non può fornire la distribuzione stratigrafica degli elementi rilevati, ovvero se questi siano collocati in superficie o ad una data profondità.

4.4.1 Indagini XRF sul dipinto *Narcisella*

Punti di prelievo





Figg.52-53 Punti rilevati con l'indagine XRF.

Per quanto riguarda il caso in esame, sono stati analizzati sedici punti, di cui l'ultimo dal verso nel tentativo di individuare i pigmenti impiegati dall'artista (**figg.52-53**). Le zone analizzate hanno fornito gli spettri XRF con una serie di picchi, caratteristici di ciascun elemento individuato (**figg.57-60**).

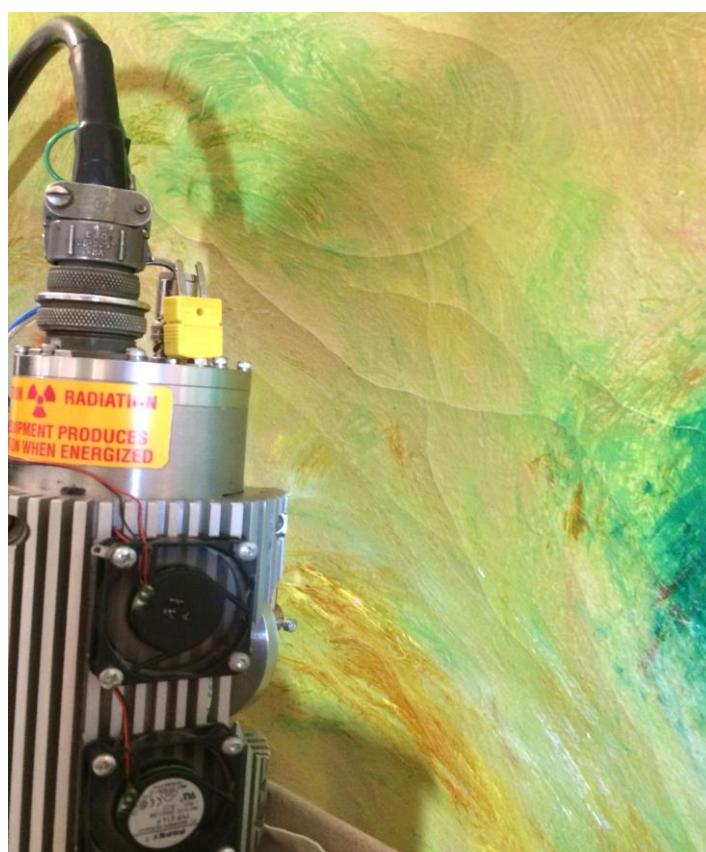


Fig.54 Fase di svolgimento delle indagini XRF sul punto verde.

- 1- Il primo punto (verde, **fig.54**) indagato ha rilevato una grande quantità di zinco, in misura minore di calcio, titanio e vanadio associabili alla preparazione e la presenza di rame che potrebbe invece, verosimilmente, indicare un pigmento a base di verde malachite, o crisocolla¹⁰¹ (colori simili tra loro per tonalità).
- 2- Il secondo ed il nono punto (blu) evidenziano oltre alle componenti sopramenzionate associabili allo strato preparatorio, la presenza di ferro che invece rimanda al blu di Prussia¹⁰².
- 3- Sul terzo punto (rosso) compare un picco di zinco più alto rispetto ai primi due, insieme a titanio, vanadio, calcio, piccole quantità di ferro e di rame che fanno pensare alla presenza di una miscela tra bianco di zinco, forse bianco di titanio e terra rossa o ocra rossa naturale¹⁰³.

¹⁰¹ G. MONTAGNA, *I pigmenti, prontuario per l'arte e il restauro*, Firenze, Nardini Editore, 1993, pp. 131, 143, 147.

¹⁰² Ivi., pag. 15.

¹⁰³ Ivi., pp. 114, 120, 130.

- 4- Sul punto quattro (in corrispondenza della mano) e tredici (sfondo rosa), sono stati ritrovati gli stessi elementi del punto precedente con più zinco.
- 5- Sul quinto punto, in corrispondenza del verde scuro, sono stati individuati picchi di zinco, titanio e calcio da associare alla preparazione; in più vi è il vanadio che potrebbe indicare la presenza di siccativi dei colori ad olio in tubetto; il cobalto insieme allo zinco può indicare il verde di cobalto¹⁰⁴, mentre il ferro e il cromo la presenza di verde di zinco e verde ossido di cromo¹⁰⁵. È molto probabile che l'artista abbia miscelato i colori per ottenere tonalità più scure.
- 6- Il sesto punto si concentra sull'arancio in basso e rileva, oltre alle componenti della preparazione, un po' di cromo che insieme ad una parte dello zinco rilevato fanno ipotizzare ad una miscela tra giallo di zinco¹⁰⁶ e ocra rossa naturale e/o rosso di cromo; il rame è da attribuire probabilmente alla presenza del colore verde sottostante.
- 7- Il settimo punto (giallo) evidenzia una grande quantità di zinco, un po' di vanadio, titanio, un po' di nichel, pochissimo calcio e un po' di ferro. Si potrebbe interpretare la presenza di una miscela di giallo di Marte¹⁰⁷ con giallo di nichel-titanio.
- 8- L'ottavo punto corrisponde al giallo della capigliatura con titanio, vanadio, zinco e pochissimo calcio. Si potrebbe ipotizzare in tale caso ad una miscela tra giallo e bianco di zinco o bianco di titanio.
- 9- Nel decimo punto (rosso), corrispondente alle labbra della figura in alto, è rilevabile una grossa quantità di zinco, calcio, titanio, un po' di rame, vanadio, cromo, piombo: gli ultimi due fanno pensare ad un rosso cromo (cromato basico di piombo).
- 10- Il dodicesimo punto corrisponde alle pennellate bianche in prossimità del mento della figura in alto: si riscontra zinco, titanio, calcio e vanadio che fanno pensare semplicemente alle componenti della preparazione sottostante e all'uso di un bianco di zinco e/o di titanio.
- 11- Il punto 14 insieme al 15 connesso alla preparazione, rileva calcio, zolfo, tracce di titanio ferro che indicano principalmente una preparazione a base di gesso con l'aggiunta forse di bianco di zinco e di titanio.

¹⁰⁴ Ivi., pag. 139.

¹⁰⁵ Ivi., pag. 146, 150.

¹⁰⁶ Ivi., pag. 75.

¹⁰⁷ Ivi., pag. 68.

Il titanio che ritroviamo sostanzialmente in tutti i punti potrebbe appartenere all'uso di bianco di titanio per la preparazione e alla cementite (chiaramente visibile nella **fig.55**), pittura opaca usata per la preparazione di tele dai pittori moderni e per il rivestimento dei legni, di cui fa menzione il pittore stesso¹⁰⁸. Il figlio di Gennaro Borrelli sostiene che il padre abbia fatto uso per tutti gli anni '70 e '80 di questi materiali come base per la preparazione dei suoi quadri.

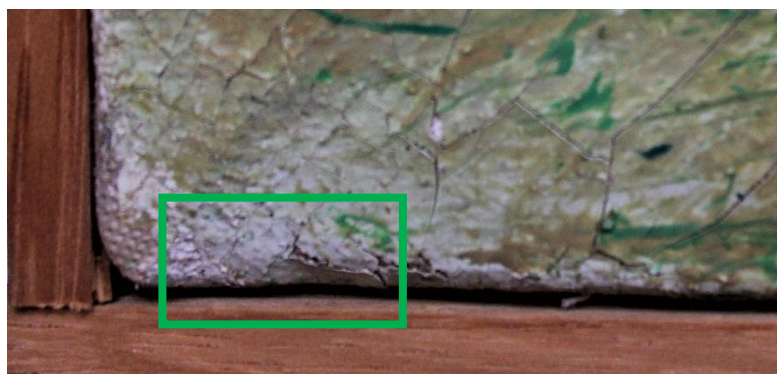


Fig.55 Dall'angolo in basso a sinistra del dipinto è possibile notare la presenza di uno strato verdognolo corrispondente alla cementite. Esso crea uno strato isolante sul quale si aggrappa il colore, ma che non aderisce bene alla preparazione sottostante e va incontro alla formazione di delaminazioni e scaglie.

La ditta Maimeri ha gentilmente fornito il catalogo dei colori ad olio degli anni '70, per cui è stato possibile fare un raffronto con i pigmenti individuati dalle analisi. Nella figura in basso sono riportati i pigmenti (**figg.56 a-b**). Le notizie fornite dal catalogo sostengono l'assenza di additivi e l'uso sostanziale di pigmento, legante e di una miscela di olii siccativi.

¹⁰⁸ La **cementite** è una pittura opaca pietrificante usata da molti artisti moderni come preparazione per le tele e altri supporti: secondo quanto riportato dalle schede tecniche si tratta nello specifico di una pittura a base di resine gliceroftaliche, *extenders* selezionati e biossido di titanio.



colori ad olio extrafini

Tutte le tinte sono disponibili nei formati VI - VIII - X

Le tinte del gruppo 3 anche nel formato XI

Le tinte dei gruppi 1 e 2 anche nei formati XI - XIII/C - XIII - XV - vaso 800 ml.

Composizione	Art.	Nome del colore	Gruppo
BIANCHI			
Ossido di zinco	92	** Bianco di zinco	1
Carbonato basico di piombo	93	* Bianco d'argento	2
Biossido di titanio	94	** Bianco di titanio	1
Ossido di zinco e biossido di titanio	95	** Superbianco	2
Ossido di zinco e biossido di titanio	96	** Superbianco rapido	2
ROSSI			
Lacca d'alizarina	12	* Carminio	6
Solfuro di mercurio	2	* Cinabro chiaro	8
Solfuro di mercurio	3	* Cinabro scuro	8
Lacca d'alizarina	10	* Lacca di garanza chiara	6
Lacca d'alizarina	11	* Lacca di garanza scura	6
Lacca d'alizarina	8	* Lacca di garanza rosa	6
Lacca d'alizarina	9	* Lacca di garanza rosa antica	6
Lacca fosfo-tungsto-molibdenica	22	* Lacca geranio	5
Pigmento d'Indanthrene	107	** Lacca granata	5
Lacca fosfo-tungsto-molibdenica	23	* Lacca Magenta solida	5
Lacca fosfo-tungsto-molibdenica	24	* Lacca Solferino solida	5
Terra naturale	87	** Ocra Rossa	3
Solfuro di sodio e silicato di allumina	91	** Oltremare rosso	4
Pigmento Quinacridone	97	** Rosa Quinacridone	6
Solfoseleniuro di cadmio	4	** Rosso di cadmio arancio	8
Solfoseleniuro di cadmio	5	** Rosso di cadmio chiaro	8
Solfoseleniuro di cadmio	6	** Rosso di cadmio medio	8
Solfoseleniuro di cadmio	7	** Rosso di cadmio scuro	8
Solfoseleniuro di cadmio	109	** Rosso di cadmio porpora	8
Ossido di ferro naturale	21	** Rosso inglese	3
Ossido di ferro precipitato	63	** Rosso di Marte	4
Pigmento Quinacridone	98	** Rosso Quinacridone	6
Pigmento azoico	1	* Rosso di Saturno imitazione	4
Miscela di terre naturali	20	** Rosso di Venezia	3
Terra naturale di origine	19	** Terra di Pozzuoli	3
Terra naturale di origine calcinata	18	** Terra di Siena bruciata	3
Solfuro di cadmio e mercurio	110	* Vermiglione di cadmio	7
GIALLI			
Pigmento d'Indanthrene	104	** Arancio d'Indanthrene	6
Ossido di ferro precipitato	62	** Arancio di Marte	4
Nitrato di cobalto e potassio	29	** Aureolina	7
Ossido di zinco e solfuro di cadmio	38	** Giallo brillante chiaro	5
Ossido di zinco e solfuro di cadmio	39	** Giallo brillante scuro	5
Solfuro di cadmio	13	** Giallo di cadmio limone	7
Solfuro di cadmio	14	** Giallo di cadmio chiaro	7
Solfuro di cadmio	15	** Giallo di cadmio medio	7
Solfuro di cadmio	16	** Giallo di cadmio scuro	7
Solfuro di cadmio	17	** Giallo di cadmio arancio	7
Cromato di piombo	25	** Giallo di cromo limone	4
Cromato di piombo	26	* Giallo di cromo chiaro	4
Cromato di piombo	86	* Giallo di cromo medio	4
Cromato di piombo	27	* Giallo di cromo scuro	4
Cromato di piombo	28	* Giallo di cromo arancio	4
Pigmento azoico	44	* Giallo indiano imitazione	4
Ossido di ferro precipitato	61	** Giallo di Marte	4
Ossido di zinco e pigmenti organici stabili	40	** Giallo di Napoli chiaro	4
Ossido di zinco, di ferro e solfuro di cadmio	41	** Giallo di Napoli scuro	5
Ossido di zinco e solfoseleniuro di cadmio	42	** Giallo di Napoli rossastro	5
Titanato di nichelio	88	** Giallo di nichelio	5
Pigmento azoico	108	* Giallo trasparente	4
Cromato di zinco	37	* Giallo di zinco	4

** = assoluta garanzia di stabilità

* = media stabilità

Serie A

colori ad olio extrafini



Composizione	Art.	Nome del colore	Gruppo
GIALLI			
Pigmento azoico	85	* Gomma gutta	5
Terra naturale di origine	45	** Lacca di ferro	4
Terra naturale	34	** Ocra gialla	3
Terra naturale	35	** Ocra gialla chiara	3
Terra naturale	36	** Ocra gialla pallida	3
Terra naturale	33	** Ocra d'oro	3
Lacca fosfo-molibdenica	43	* Stil de grain giallo	4
Terra naturale di origine	31	** Terra di Siena naturale chiara	3
Terra naturale di origine	30	** Terra di Siena naturale scura	3
VERDI			
Pigmento azoico e ftalocianina	46	* Cinabro verde giallastro	4
Pigmento azoico e ftalocianina	47	* Cinabro verde chiaro	4
Pigmento azoico e ftalocianina	48	* Cinabro verde scuro	4
Lacca fosfo-tungsto-molibdenica	55	* Lacca verde solida	5
Solfuro di sodio e silicato di allumina	90	** Oltremare verde	4
Terra naturale	49	** Terra verde	3
Terra naturale	50	** Terra verde antica	3
Solfuro di cadmio e ossido di cromo idrato	60	** Verde di cadmio	7
Complesso di ossidi di zinco e cobalto	54	** Verde di cobalto chiaro	7
Complesso di ossidi di zinco e cobalto	53	** Verde di cobalto scuro	7
Sesquiossido di cromo	52	** Verde ossido di cromo	5
Solfuro di cadmio e ossido di cromo idrato	59	** Verde permanente chiaro	6
Solfuro di cadmio, ftalocianina e oss. cromo id.	58	** Verde permanente scuro	5
Ossido di cromo idrato	56	** Verde smeraldo	6
Pigmento azoico e ftalocianina	57	* Verde Paolo Veronese	4
Pigmento di nitrosonaftolo	51	* Verde vescica	4
BLU			
Stannato di cobalto	71	** Blu ceruleo	7
Alluminato di cobalto	66	** Blu di cobalto chiaro	6
Alluminato fosfato di cobalto	67	** Blu di cobalto scuro	6
Pigmento di cuproftalocianina	101	** Blu ftalo	4
Pigmento d'Indanthrene	103	** Blu d'Indanthrene	5
Manganato di bario	100	** Blu di manganese	6
Solfuro di sodio e silicato di allumina	68	** Blu oltremare	4
Solfuro di sodio e silicato di allumina	69	** Blu oltremare scuro	4
Ferrocianuro di ferro	70	* Blu di Prussia	4
Pigmento di ftalocianina	102	** Blu verde ftalo	4
VIOLETTI			
Lacca fosfo-tungsto-molibdenica	72	* Lacca viola solida	5
Solfuro di sodio e silicato di allumina	89	** Oltremare violetto	4
Fosfato di cobalto	73	** Violetto di cobalto chiaro	7
Fosfato di cobalto	74	** Violetto di cobalto scuro	7
Pigmento d'Indanthrene	105	** Violetto d'Indanthrene	5
Ossido di ferro precipitato	64	** Violetto di Marte	4
Fosfato di manganese	75	** Violetto di manganese	6
Pigmento Quinacridone	99	** Violetto Quinacridone	6
BRUNI			
Asfalto naturale	76	* Bitume	3
Lacca d'alizarina e ossido di cromo idrato	79	* Bruno di garanza	6
Ossido di ferro precipitato	65	** Bruno di Marte	4
Miscela di terre naturali	77	** Bruno trasparente	3
Miscela di terre naturali	78	** Bruno Van Dyck	3
Lacca d'alizarina e pigmento azoico	32	* Stil de grain bruno	4
Miscela di terre naturali	80	** Terra di Cassel	3
Terra naturale	81	** Terra d'ombra naturale	3
Terra naturale calcinata	82	** Terra d'ombra bruciata	3
NERI			
Ossa calcinate	83	** Nero d'avorio	3
Ossido di ferro precipitato	106	** Nero di Marte	4
Carbone di origine vegetale	84	** Nero di vite	3

** = assoluta garanzia di stabilità * = media stabilità • = scarsa stabilità

Serie A

Fig.56 a-b Ipotesi dei colori ad olio utilizzati dall'artista, confronto con il catalogo della Maimeri¹⁰⁹.

¹⁰⁹ **Catalogo** dei colori ad olio extrafini per artisti della Maimeri risalente agli anni '70, gentilmente fornito dall'azienda.

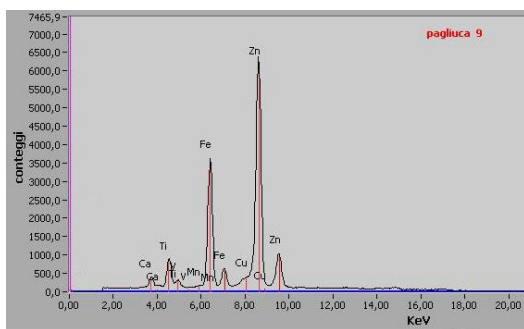


Fig.57 Spettro XRF relativo al Blu di Prussia

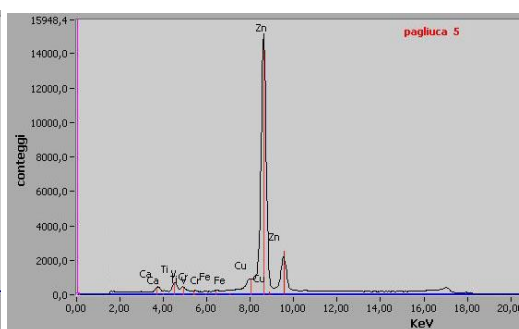


Fig.58 Spettro relativo al verde

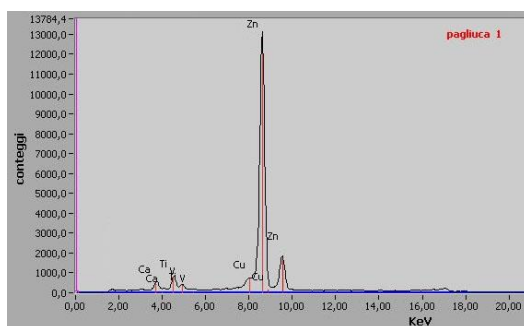


Fig.59 Spettro relativo al verde

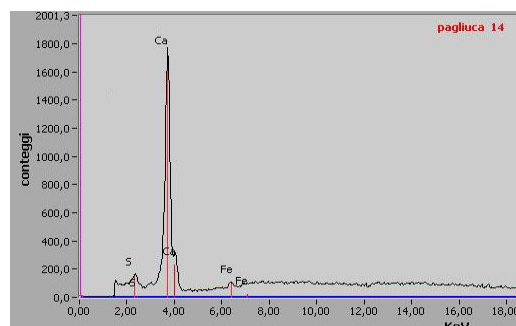


Fig.60 Spettro relativo alla preparazione

4.5 Riflettografia infrarossa

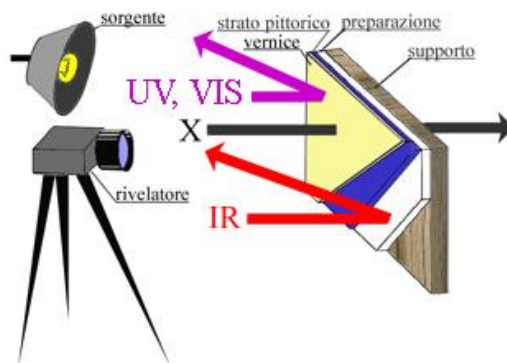


Fig.61 Immagine esplicativa di una riflettografia infrarossa.

È una metodologia d'indagine ottica annoverabile tra le tecniche di *imaging* che si applica solitamente ai dipinti, ai manoscritti e ai disegni, raramente agli affreschi perché non può sempre rilevare gli strati sottostanti all'intonachino. Essa è la naturale evoluzione della fotografia infrarossa, eseguita tradizionalmente con pellicole bianco/nero sensibili fino a circa 800 nm. Le attuali telecamere a stato solido, adoperano radiazioni appartenenti al vicino infrarosso (NIR, 700-950 nm), utili per individuare l'eventuale disegno preparatorio tracciato dall'autore al di sotto del film pittorico. Le radiazioni con elevata lunghezza d'onda oltrepassano generalmente gli strati di pittura rispetto alle radiazioni appartenenti alla zona più ristretta dello spettro infrarosso. Rilevare un disegno preparatorio ci può dare informazioni riguardo alla tecnica esecutiva, ma può suggerire qualcosa in più anche sull'autore, qualora soprattutto l'opera sia di dubbia attribuzione (**fig.61**).

La riflettografia inoltre può darci informazioni riguardo alle variazioni in corso d'opera, i cosiddetti *pentimenti* dell'autore, sulla presenza di ridipinture, di interventi di restauro, e, anche sullo stato di conservazione della superficie¹¹⁰.

Nel caso in questione è stato riscontrato che il dipinto non presentava un disegno preparatorio né pentimenti, poiché realizzato di getto con pennellate veloci e

¹¹⁰ *Riflettografia, cos'è la riflettografia*, <http://www.brera.unimi.it/istituto/ARCHEO/Home.html>,
<http://www.brera.unimi.it/istituto/ARCHEO/riflettografia.html>, 26/12/18.

corpore, che definiscono appena le forme¹¹¹. È stato appurato infatti che Borrelli passa da una lunga gestazione con disegni preparatori e bozzetti su carta ad un'esecuzione assai rapida sulla tela. Dall'indagine risulta visibile solo uno strato chiaro e omogeneo di colore, corrispondente al rosa del fondo; gli altri colori sono risultati trasparenti all'infrarosso, ad eccezione di alcuni punti realizzati con verde scuro e blu di Prussia degli occhi delle due figure, appena percettibili. Dall'infrarosso inoltre si nota, in alcuni, punti il gesto della pennellata, che non segue un andamento omogeneo, ma frenetico ed espressivo (**figg. 62-64**).

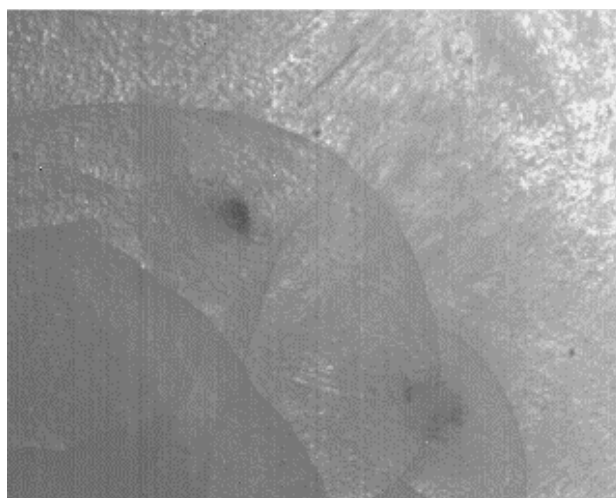


Fig.62 Particolare del viso di Narcisella osservata all'infrarosso. Si possono notare gli occhi e la grumosità della superficie in controluce.



Fig.63 Particolare del cretto a conchiglia e di un grumo di colore in alto a sinistra, osservato all'infrarosso.

¹¹¹ Per l'esecuzione dell'indagine sono state utilizzate la Camera IR – ARTCAM Artray 008TNIR con obiettivo ARTray LM50HCSW, 50 mm nir Lens e la Lampada IR – Cosmo Light RC 50.

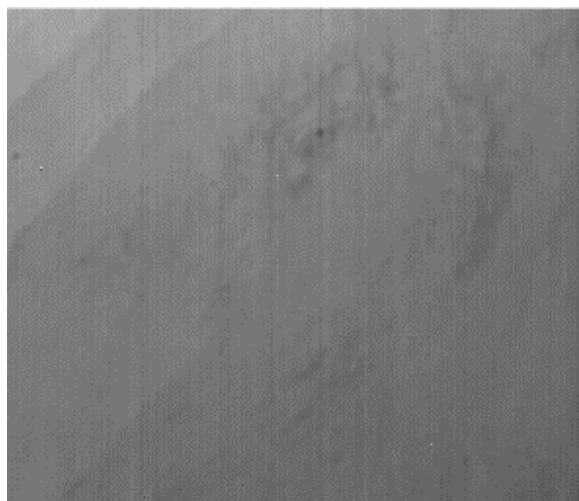


Fig.64 Particolare del dipinto in basso a destra osservato all'infrarosso. Sono visibili, in minima parte, le pennellate realizzate con un verde scuro. I colori più scuri sono meno trasparenti alle radiazioni.

4.6 Fluorescenza ultravioletta

La fluorescenza a raggi UV è un metodo di indagine appartenente alla categoria delle tecniche di *imaging* che sfrutta la capacità di alcuni materiali, soprattutto organici, di emettere fluorescenza quando colpiti da raggi ultravioletti o da altri tipi di radiazioni, come la luce visibile. L'UV è quindi un fenomeno che interessa alcuni materiali che, eccitati da tali radiazioni emettono una fluorescenza di colore caratteristico, dipendente principalmente dalla sua natura e dal grado di invecchiamento della sostanza. Lo stimolo cessa nel momento in cui termina la sollecitazione esterna (a differenza del fenomeno della *fosforescenza* che dura da minuti ad intervalli di tempo maggiori in base all'energia di eccitazione). La radiazione ultravioletta possiede una lunghezza d'onda inferiore allo spettro del visibile e può suddividersi in ultravioletto vicino (380-200 nm) e ultravioletto lontano (200-10 nm). L'analisi UV permette di caratterizzare gli strati superficiali dei dipinti su tela o tavola (vernice, pellicola pittorica e preparazione), pitture murali osservandoli con una lampada di Wood ai vapori di mercurio protetta da filtri all'ossido di nickel ed eliminando qualsiasi altra fonte di luce¹¹². I materiali superficiali colpiti dai raggi UV riemettono tali radiazioni con una frequenza minore nel visibile. La caratterizzazione delle sostanze e lo stato di degrado della

¹¹² M. CARDINALI, M. B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, 2002, p.113.

vernice e della pellicola pittorica sottostante sono studiati in base al colore ed al grado della fluorescenza emessa da ognuna di esse. La tecnica risulta propedeutica alle indagini successive poiché permette di individuare parti dell'opera non originali o sottoposte ad interventi di restauro e di escluderle dalle analisi finalizzate alla definizione di originalità e autenticità. Il caso specifico è stato sottoposto a fluorescenza dopo un'attenta osservazione a luce diffusa (**figg.65-70**).

Dall'indagine è emerso che:

- secondo quanto riportato dall'artista e riscontrato dall'indagine il dipinto presenta un sottile strato di vernice, steso in maniera disomogenea e assente in alcune zone, come sui particolari del viso e in una porzione dello sfondo. La fluorescenza della vernice in tal caso è quasi trascurabile data l'età relativamente giovane del dipinto e l'assenza di alterazioni chimiche e cromatiche evidenti anche nel visibile;
- non si riscontrano alterazioni o ridipinture. Per lo più sembrano esserci strati di colore dati per stesure successive in alcune zone, in particolare in corrispondenza dei verdi, e, realizzate dallo stesso artista;
- i colori risultano più fluorescenti in alcuni punti a causa della loro composizione chimico-fisica o delle interazioni chimiche avvenute tra i materiali; i gialli e il bianco di zinco sono particolarmente reattivi ed emettono una fluorescenza più spiccata;
- le parti più chiare sembrano sottolineare la sottigliezza maggiore in alcuni punti dello strato di colore che è determinata dal "graffio" del pennello e la presenza maggiore di bianco, di titanio o di zinco.

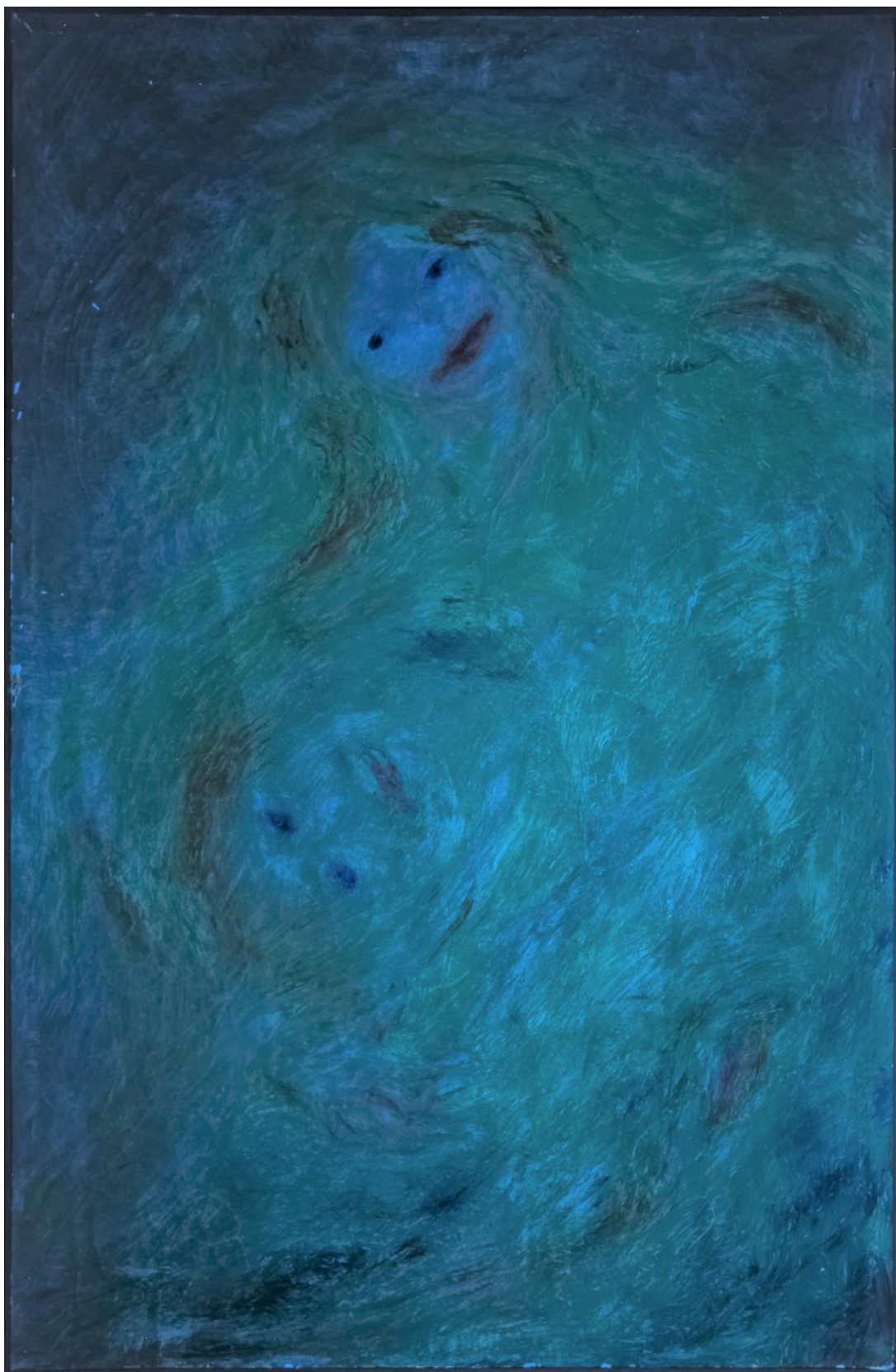
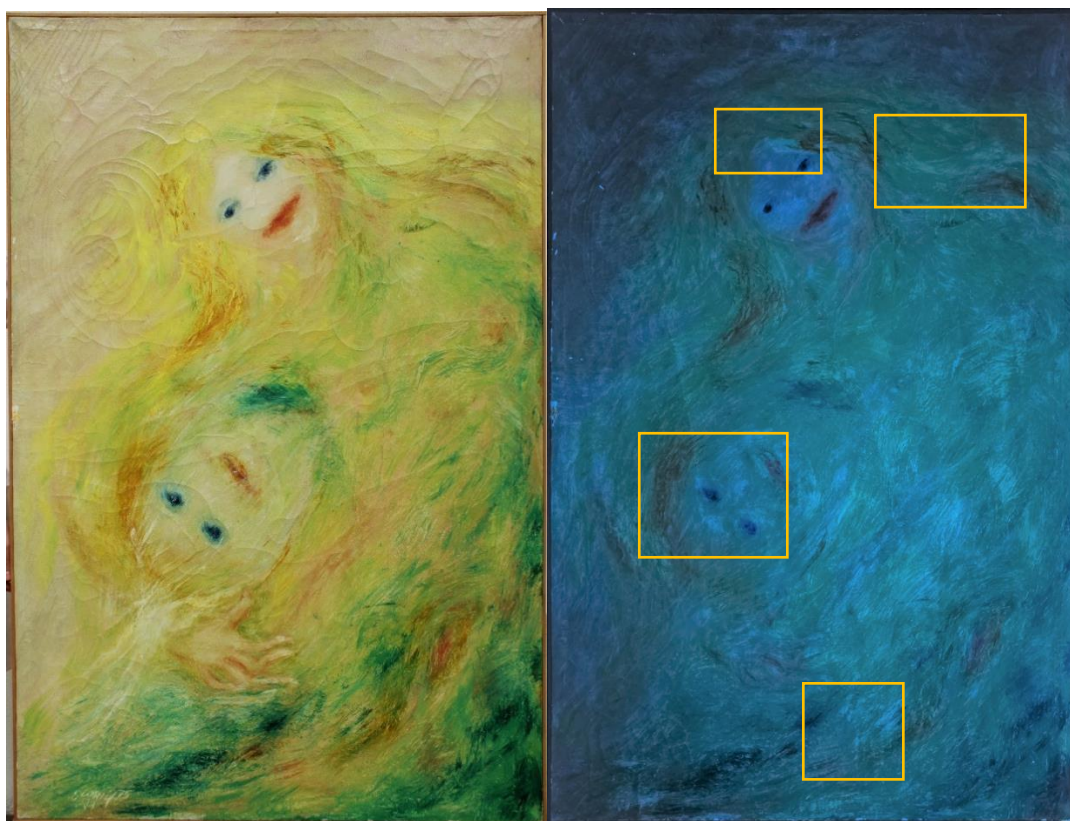
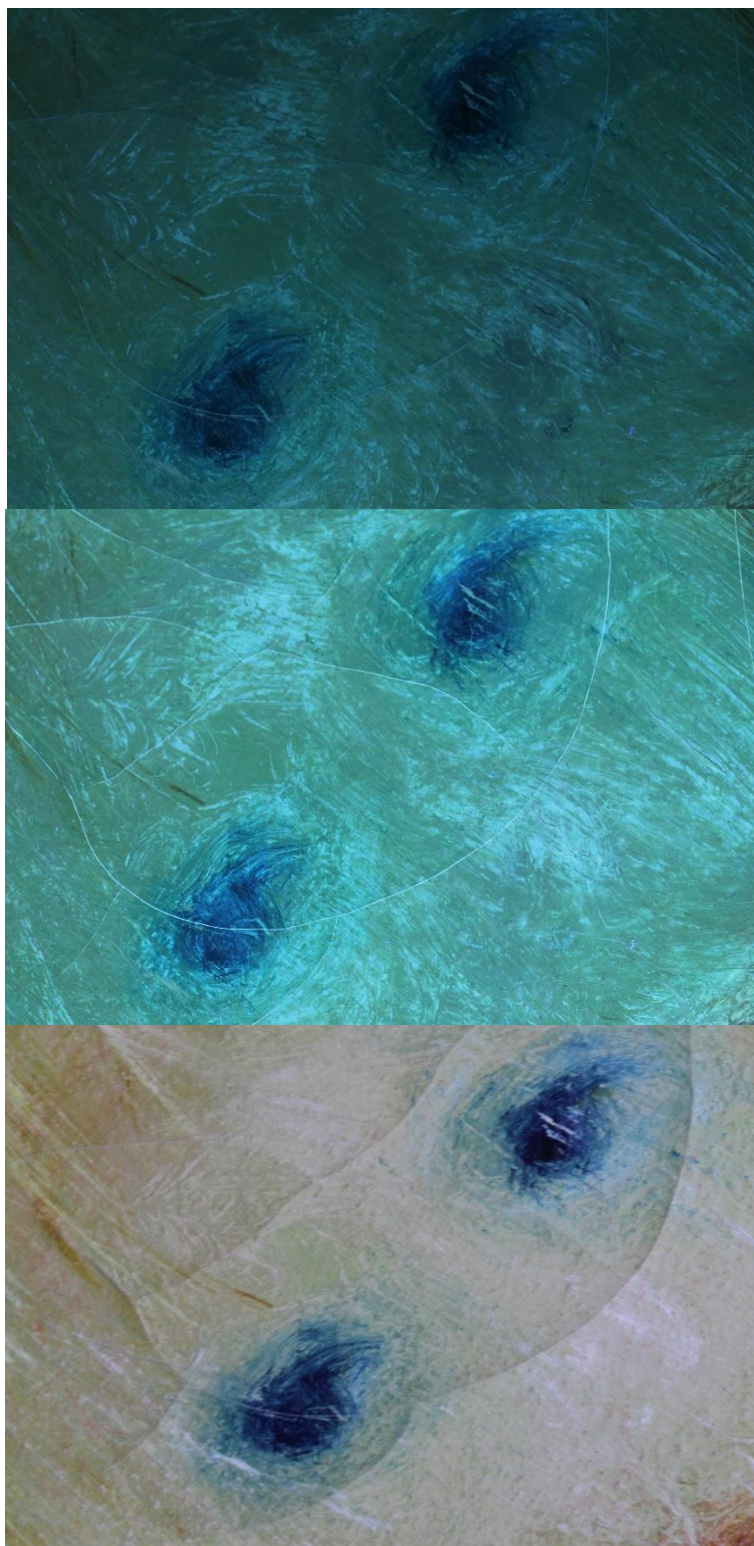


Fig.65 Immagine del dipinto osservato in fluorescenza UV.



Figg.66-67 Confronto tra il dipinto osservato in luce visibile e osservato a luce UV: alcune parti risultano più fluorescenti probabilmente perché c'è la presenza maggiore di un colore rispetto ad un altro o perché è maggiormente presente in quella zona un bianco reattivo.

Si deduce dalle osservazioni all'ultravioletto che il dipinto è stato realizzato per stesure di colore successive. Nelle zone dove è visibile maggiore fluorescenza, in corrispondenza dei bianchi azzurrognoli si vede chiaramente l'impronta del pennello che sembra essere stato steso con poca materia, quasi graffiando sulla tela.



Figg.68-70 Dettaglio del viso osservato all'UV a due rispettive lunghezze d'onda e al visibile. Sono riscontrabili le linee seguite e tracciate dal pennello e l'uso di colori differenti per ottenere il rosa dell'incarnato.

4.7 Stratigrafia di un campione del dipinto

Con il termine “stratigrafia” si indica un metodo di indagine invasivo e micro-distruttivo che permette l’individuazione degli strati che in successione compongono un’opera d’arte (dipinto su tela, tavola, dipinto murale, affresco, scultura), attraverso il prelievo di un campione che sia indicativo della zona in cui è stato asportato e delle dimensioni minime necessarie all’individuazione delle informazioni richieste dall’analisi. Il campione viene prelevato, come nel caso oggetto di tesi, solitamente lungo i margini del dipinto, in modo da sfruttare le zone in cui sono presenti già lacune di colore e preparazione¹¹³. Il campione asportato corrisponde alle tracce di verde cromo della zona inferiore, al di sotto delle figure (**fig.71**). Questo è stato successivamente inglobato in una piccola quantità di resina epossidica trasparente, mischiata ad un catalizzatore che la fa indurire nell’arco di 6-8 ore. Se ne è ricavata così una sezione, levigata e lucidata in corrispondenza del lato del campione da osservare al microscopio ottico in luce riflessa¹¹⁴. L’indagine stratigrafica è un’operazione che richiede grande manualità ed esperienza in quanto gli strati, che normalmente risultano molto coesi, si presentano con spessori di poche decine di micron e molto spesso di difficile separazione. Complessa risulta anche l’individuazione delle zone significative dove effettuare le indagini, in particolare quando queste devono essere effettuate su ampie superfici le quali nel tempo possono aver subito solo parziali trasformazioni, e pertanto fornire indicazioni di difficile confronto con i risultati delle varie sequenze stratigrafiche effettuate. Metodi di indagine invasivi come questo, si rendono necessari per risolvere particolari problemi analitici (ad esempio individuare elementi organici o inorganici, di origine naturale o artificiale) e superare i limiti imposti dai metodi non invasivi.

¹¹³ M. CARDINALI, M. B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica...*, op.cit., pp.162-163

¹¹⁴ M. CERONI, G. ELIA, *Diagnostica per i beni culturali*, op.cit., p. 268

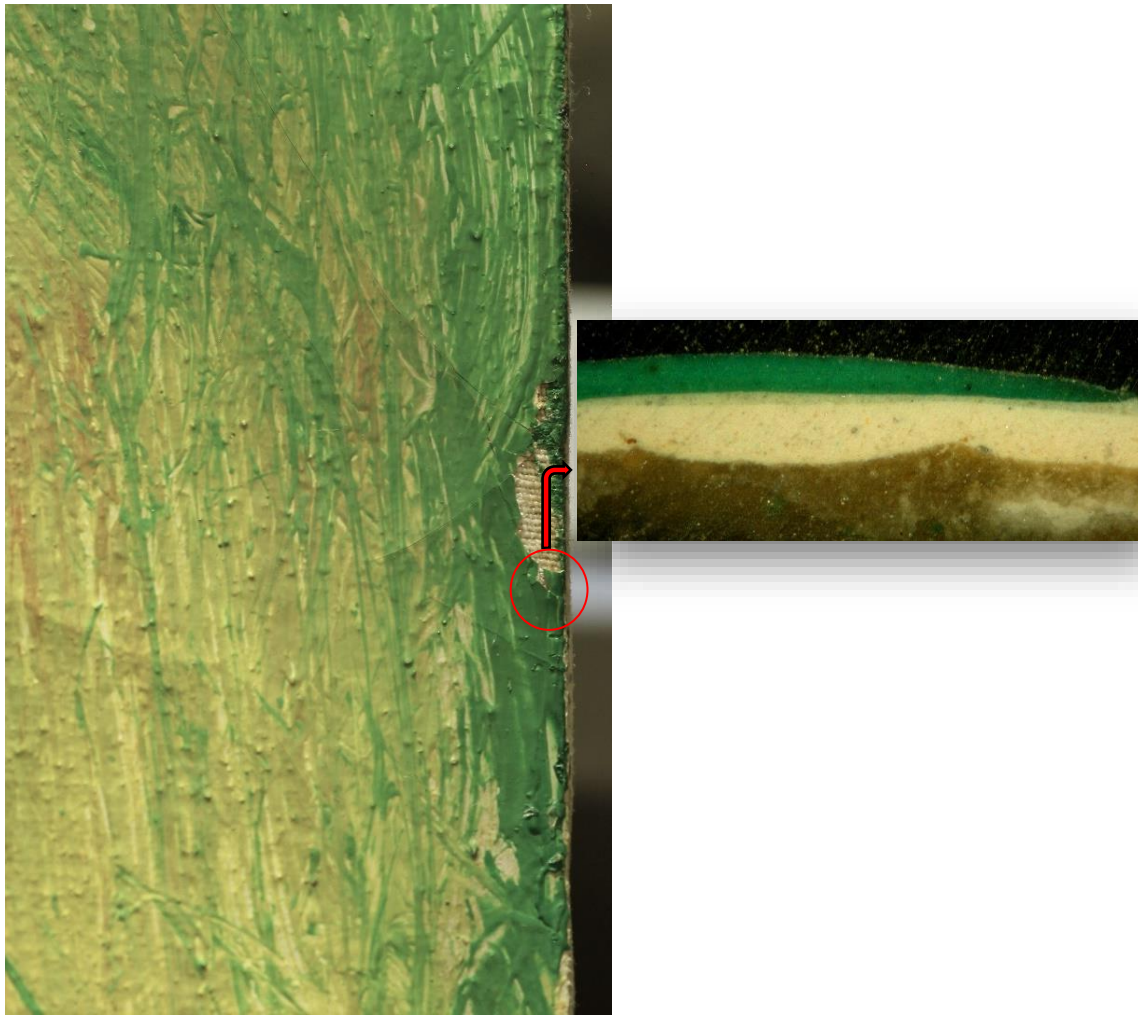


Fig.71 Immagine stratigrafica di un campione di pellicola pittorica e preparazione e *zoom* sul dettaglio della zona di prelievo. Si può notare la presenza di una stratificazione molto netta tra il verde scuro, il verde chiaro e la preparazione. L'ultimo strato corrisponde ad una colla di origine organica, usata per l'apprettatura della tela dall'artista.

4.8 Stratigrafie di campioni consolidati

Allo scopo di testare la penetrabilità del consolidante sono state eseguite in parallelo delle stratigrafie di campioni prelevati da un prototipo realizzato con tecnica esecutiva simile all'opera oggetto di tesi e consolidati sottovuoto con resina acrilica Plexisol P550 preparata e disciolta in diverse percentuali in due solventi, rispettivamente Ligroina e Dowanol PM. La scelta di un consolidante come il Plexisol P550 è stata spiegata in precedenza, e, corroborata dal fatto che richiede condizioni di utilizzo meno rischiose per l'opera, anche rispetto allo stesso Beva, poiché la sua T_g è pari a 34°C . In seguito alle prove, eseguite come primo test di

approccio all'opera, con solventi quali acetone, White Spirit, Ligroina, Dowanol PM, Diluente Beva e acqua si sono scelti Dowanol PM e Ligroina che non hanno dimostrato interazione con il colore e che inoltre presentano una bassa polarità, essenziale per i dipinti contemporanei che sono solitamente molto suscettibili a solventi con elevata polarità. avrebbe potuto recare problemi di ulteriori deformazioni e tensioni. Sono stati preparati esattamente 8 campioni di cui:

- a- Quattro consolidati di cui uno solo dal *recto*, uno solo dal *verso* e due da *recto* e *verso* prima con Plexisol P550 al 5% in ligroina e 3% di acetone e poi con Plexisol P550 al 10% in ligroina e 5% di acetone, somministrando del sottovuoto dopo l'evaporazione del solvente;
- b- Quattro consolidati di cui uno solo *recto*, uno solo *verso* e due *recto* e *verso* prima con Plexisol P550 al 5% in Dowanol PM e successivamente con Plexisol P550 al 10% nello stesso solvente, somministrando il sottovuoto dopo l'evaporazione del solvente.

Si è potuto osservare dai test che:

- Il Dowanol PM ha un buon potere solubile e un alto grado di penetrazione, ma maggiore viscosità, polarità e ritenzione. Infatti in bassa percentuale di resina rischia inutilmente di rigonfiare lo strato di preparazione e di colore e creare tensioni disomogenee. Inoltre è stato osservato che modifica leggermente l'indice di rifrazione del colore, ma questo è da verificare più approfonditamente in base a ciascuna campitura¹¹⁵;
- La ligroina ha un minore potere solubile e, solo con l'ausilio di un solvente più polare come l'acetone riesce a diluire la resina. Tuttavia possiede dei vantaggi preziosi come buona capacità di penetrazione, bassa ritenzione e quindi alta volatilità e, una volta evaporato, non modifica l'indice di rifrazione del colore¹¹⁶.

Si è proceduto con il consolidamento dei campioni a pennello (provando per campiture) rispettivamente solo su *recto*, solo su *verso* e su *recto* e *verso*, procedendo per ordine con le percentuali dalla più bassa alla più alta (aspettando

¹¹⁵ Il **Dowanol PM** è un etere glicolico idrofilo con una media volatilità ed ha un valore di TLV/TWA pari a 0,62 mg/m³. È un ottimo agente di coesione per

¹¹⁶ La **ligroina** è una miscela di idrocarburi alifatici di carattere apolare, che può essere usata come diluente di altri solventi, come solvente per il Plexisol P550, per l'adesivo acrilico Beva 375, per resine chetoniche e cere microcristalline. Inoltre, è impiegata come solvente per ottenere miscele a polarità determinata per la pulitura di superfici policrome e come solvente di lavaggio per altri solventi, dopo averne testato la solubilità. È completamente solubile in solventi non polari e miscibile in molti solventi organici. Il suo **TLV/TWA** è pari a 890 mg/m³.

che il solvente evaporasse tra un'operazione e l'altra) e osservando l'azione del prodotto sul colore e sul supporto. Una volta asciugate le porzioni, sono state sezionate e ne sono stati ricavati dei campioni poi trattati con il sottovuoto su una tavoletta a bassa pressione (è stato creato un prototipo apposito) e con calore tramite l'ausilio di un phon. Dopo di che i campioni sono stati portati al laboratorio di diagnostica, inglobati nella resina e dopo 8 ore, levigati sulla lappatrice e analizzati al microscopio (**figg.72-74**).

Dall'osservazione al microscopio ottico è stato rilevato che il prodotto consolidante grazie all'uso del metodo del sottovuoto è penetrato distribuendosi omogeneamente negli strati. La scelta è ricaduta sul Plexisol P550 al 10% in ligroina e 5% di acetone da applicare a pennello sol sul verso, per immettere minori tensioni superficiali, per evitare che il solvente si ritenga troppo negli strati e per non far sì che la pellicola pittorica sia danneggiata dal solvente.



Fig.72a (sx). Osservazione del campione consolidato con Plexisol e Dowanol PM al 10% solo dal recto; **b. (dx)** Campione consolidato con Plexisol e Ligroina dal recto.



Fig.73 Osservazione al microscopio del campione consolidato solo dal verso con Plexisol e Dowanol PM al 10%.

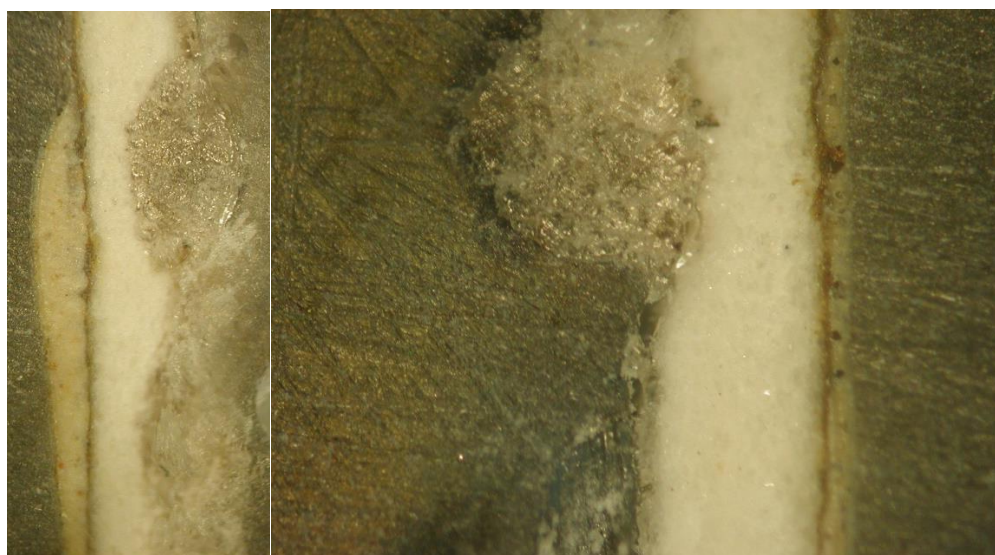


Fig.74 a e b Osservazione al microscopio dei campioni consolidati dal verso con Plexisol e Ligroina al 10%.

4.8 Indagini microscopiche per il riconoscimento della fibra

La microscopia ottica è una delle tecniche di indagine più importanti nel restauro, di carattere morfologico e qualitativo¹¹⁷ poiché permette l'identificazione e la caratterizzazione morfologica dei materiali, attraverso l'osservazione di campioni. Il campione di fibra è stato prelevato operando dal *verso* (**fig.75**). L'analisi è stata

¹¹⁷ M. MATTEINI, A. MOLES, *Scienza e restauro, metodi d'indagine*, Firenze, Nardini Editore, 1984, p.30.

svolta utilizzando un microscopio ottico a luce riflessa e polarizzata Zeiss Axio lab A1, al quale è stata collegata una macchina fotografica Nikon Digital Sight DS-L1 al fine di poter ottenere immagini microscopiche del campione. Tutte le analisi di microscopia sono state svolte presso il Dipartimento di Biologia (Orto Botanico di Napoli) Università Federico II.



Fig.75 Zona di prelievo della fibra (sul retro in corrispondenza del margine in basso a sinistra).

La maggior parte del materiale tessile è ricavato dalle fibre collenchimatiche¹¹⁸ o sclerenchimatiche, ovvero le fibre che detengono la funzione di sostegno nello xilema, nel libro e nella corteccia. Le fibre generalmente presentano una parete leggermente ispessita e costituita da cellulosa. L'analisi della fibra attraverso l'osservazione con microscopia a campo chiaro e a luce polarizzata ha permesso la sua individuazione: si tratta di lino. Le fibre di lino di carattere tessile sono prodotte dai fasci fibrosi contenuti nel libro di diverse varietà del genere *Linum*, in particolare *Linum usitatissimum*, e, si ottengono tramite macerazione, processo durante il quale viene eliminata la parte legnosa delle fibre e disciolte le sostanze peptiche e gommose che le mantengono aggregate. Il lino presenta un discreto contenuto di cellulosa, emicellulosa e lignina, dei filamenti composti da fasci di fibre elementari che sono saldate tramite pectine, lignina, emicellulosa, sostanze

¹¹⁸ Il **collenchima** è un tessuto vegetale adulto presente nelle spermatofite e facente parte, insieme allo sclerenchima (che contiene anche lignina), dei tessuti meccanici. È costituito da cellule con forma allungata in senso longitudinale, le quali presentano pareti ricche di cellulosa, pectine ed emicellulosa, sostanze che conferiscono elasticità e capacità di allungamento.

grasse e cere. Il riconoscimento è stato possibile osservandone le caratteristiche morfologiche (**fig.76**): forma cilindrica con le peculiari terminazioni appuntite a becco di flauto; la presenza di striature trasversali, disposte a coppie in modo incrociato a formare una X e ripetute a distanze abbastanza regolari; rigonfiamenti nodali sulla parete; presenza di punteggiature piccolissime¹¹⁹ ed una sezione trasversale poligonale con lume centrale¹²⁰.

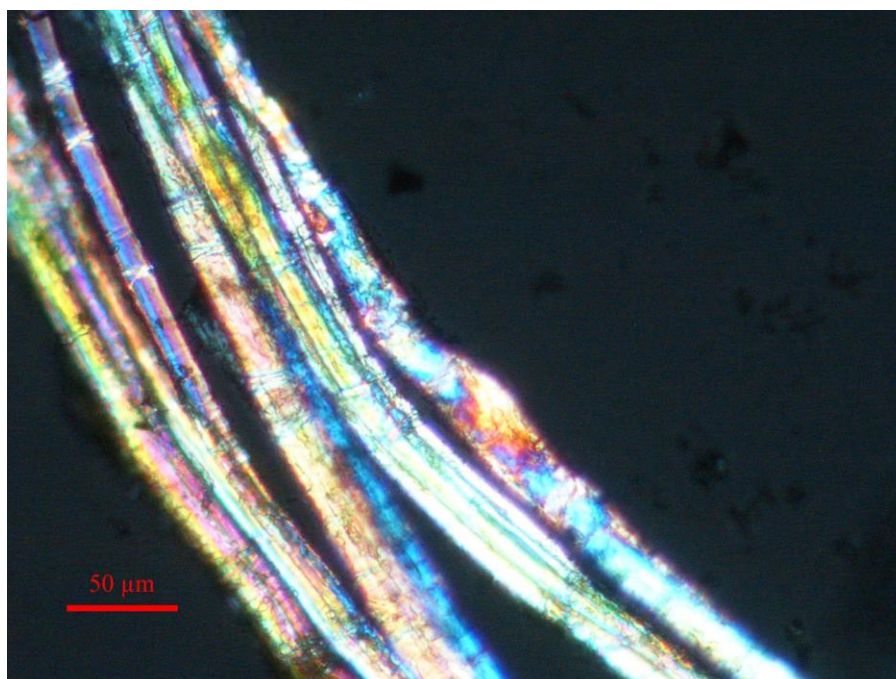


Fig.76 Osservazione della fibra al microscopio. Micrografia della fibra osservata con luce polarizzata.

4.9 Indagini microscopiche per il riconoscimento dell'essenza lignea

La microscopia ottica per il riconoscimento dell'essenza è uno dei metodi più semplici ed economici per l'identificazione del materiale ligneo e si avvale

¹¹⁹ G. CANEVA (a cura di) *La Biologia Vegetale nei beni culturali*, Vol. II, Firenze, Nardini Editore, 2005, p.58.

¹²⁰ E. MARTUSCELLI, *Degradazione naturale delle fibre naturali e dei tessuti antichi, aspetti chimici, molecolari, strutturali e fenomenologici*, Firenze, Paideia Firenze, 2006, p.24.

dell'utilizzo di un microscopio ottico (Zeiss Axio lab A1, al quale è stata collegata una macchina fotografica Nikon Digital Sight DS-L1) al fine di poter ottenere immagini macroscopiche del campione a luce trasmessa per l'osservazione delle sezioni sottili secondo i tre piani diagnostici, ovvero trasversale, tangenziale e radiale¹²¹.



Fig.77 Zona di prelievo del campione dal telaio per effettuare l'indagine microscopica

Il campione è stato prelevato in corrispondenza di una zona marginale del telaio (**fig.77**) e ne è stata ricavata una sezione sottile per analizzarla al microscopio ottico¹²²: l'uniformità data dalla presenza di raggi uniseriali e di cellule di un solo tipo, le *fibrotracheidi*, con punteggiature areolate, confermano una prima attribuzione ad un legno di conifera¹²³.

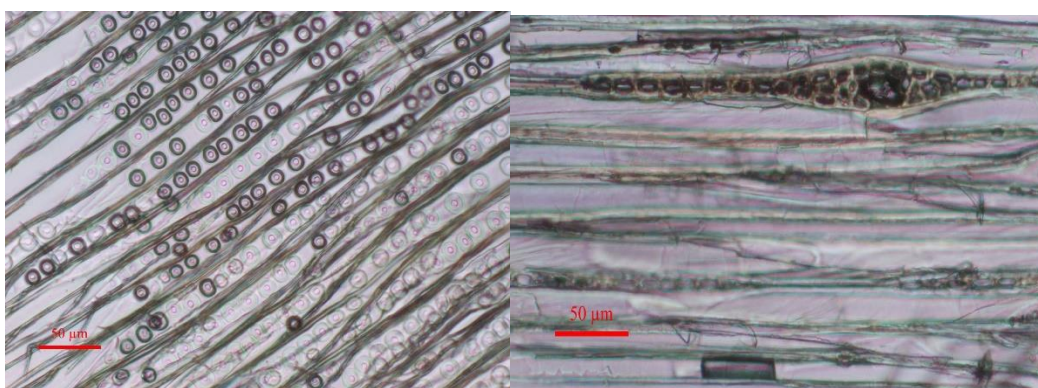


Fig.78 Osservazione al microscopio del campione prelevato dal telaio. Sezioni longitudinali.

¹²¹ Ivi, p.17.

¹²² Lo strumento usato per l'indagine è il microscopio ottico a luce riflessa Nikon Eclipse L150.

¹²³ Ivi, p.16.

Il riconoscimento dell'essenza specifica è avvenuto tramite confronti con le tavole tassonomiche di riferimento e lo studio delle caratteristiche degli elementi anatomici (vasi, raggi, canali resiniferi). Il campione analizzato (**fig.78**) presenta le caratteristiche del legno prodotto da *Larix decidua*, ovvero larice comune, una conifera originaria delle montagne dell'Europa Centrale, delle Alpi e dei Carpazi. Il legno di larice si contraddistingue per la facilità di lavorazione, per la resistenza meccanica e per la durabilità. Infatti è noto il suo uso in falegnameria sin dall'antichità: veniva importato dal Nord Italia sin dall'epoca delle campagne di Cesare. Ne esistono di due tipi principali, ovvero *larice di bosco* o *di foresta* di migliore qualità con legname duro e durame ben evidente, e, *larice di prato*, di qualità più scadente e con durame assente.

CAPITOLO V

Interventi di Restauro

Il restauro di Narcisella ha richiesto una serie approfondita di indagini diagnostiche e confronti con testimonianze offerteci dall'autore, ancora vivente, e, dal figlio Giangiotto Borrelli. Nonostante la complessità del dipinto e della tecnica di realizzazione che tuttora presenta delle perplessità è stato condotto un intervento il più possibile rispettoso dell'opera nei suoi aspetti costitutivi e nella sua poetica espressiva.

5.1 Spolveratura ed interventi preliminari

Il dipinto è stato posizionato su un piano e osservato molto attentamente. La pellicola pittorica nonostante l'apparente fragilità ha permesso una lieve spolveratura con pennello a setole morbide senza provocare danni meccanici. È stata quindi effettuata una spolveratura anche del retro con la stessa modalità e si è proceduto con un test di pulitura superficiale: poichè il dipinto non presenta alterazioni cromatiche o zone particolarmente sporche, ma è possibile constatare la presenza sul *recto* di uno strato molto sottile di deposito coerente, si è pensato di agire scegliendo soluzioni tamponate.

5.2 Pulitura

L'intervento di pulitura è una fase molto importante e delicata, considerata irreversibile perché può innescare delle interazioni chimiche con altri materiali presenti nell'opera. Nel caso oggetto di studio è stato condotto un intervento di pulitura superficiale, la cosiddetta *surface cleaning*, che consiste nel pulire la superficie preservandone le caratteristiche allo scopo di eliminare il solo sporco di deposito, ovvero un particellato solido di minute dimensioni, costituito da residui organici ed inorganici di ossidi metallici¹²⁴ che aderisce al substrato per effetto della combinazione di diverse forze (elettrostatiche, capillari, coulombiane, molecolari¹²⁵). A tale scopo una soluzione acquosa tamponata è stata considerata il

¹²⁴ P. CREMONESI, E. SIGNORINI, *Un approccio alla pulitura dei dipinti mobili*, Padova, Il prato, 2012, p. 115.

¹²⁵ Ivi, p. 116.

mezzo più idoneo per asportare lo sporco ed inglobarlo, evitando che si depositasse nuovamente sulla superficie.

È fondamentale prima di cominciare, raccogliere il maggior numero di notizie sulle caratteristiche della superficie. Per tale motivo è stato effettuato innanzitutto il semplicissimo test dell'angolo di contatto. Con una pipetta graduata è stata depositata una piccola goccia di acqua sulla superficie in corrispondenza di una



Fig.79 Test dell'angolo di contatto.

zona marginale del dipinto per osservarne l'angolo formato, documentando la prova con una fotografia (**fig.79**).

La sfericità della goccia ha dato prova di una superficie abbastanza

idrofoba. È stata condotta un'ulteriore prova per verificare la compatibilità con il mezzo acquoso sfregando in un angolo della superficie del dipinto un tamponcino di cotone idrofilo imbevuto di una piccola quantità di acqua demineralizzata. Il secondo *step* è consistito nel caratterizzare la superficie attraverso la misura indiretta della conducibilità e del suo pH. La misura della conducibilità può essere effettuata in modo indiretto con un disco di gel rigido di Agarosio, poiché rispetto all'Agar Agar è lievemente o per nulla ionico. Generalmente per la pulitura è consigliabile scegliere una soluzione isotonica, ovvero di simile o uguale conducibilità, o, nel caso in cui non sia possibile, una soluzione lievemente ipertonica per favorire l'uscita dell'acqua dallo strato per effetto del processo di osmosi.

Per eseguire una misura indiretta sono stati preparati quindi dei dischetti di Agarosio¹²⁶ riscaldando per qualche minuto 0.4 g di quest'ultimo in 20 ml di acqua demineralizzata¹²⁷ (**fig.80**). Per quanto riguarda la misura del pH (**fig.81**), un dischetto di gel rigido è stato posizionato con una spatola di plastica su un angolo della superficie del dipinto e lasciato in posa per 3 minuti. Atteso il tempo necessario, il dischetto è stato girato per mezzo della spatolina di plastica ed è stata

¹²⁶ L'agarosio è un gel rigido non ionico, costituito da un polimero polisaccaride ottenuto dalla purificazione dell'agar agar, ovvero una materia gelatinosa estratta dalle alghe rosse.

¹²⁷ P. CREMONESI, *Introduzione alla pulitura delle pitture moderne*, workshop, 2016.

deposta una goccia di acqua sull'elettrodo del piaccametro¹²⁸ acceso. La misura è stata effettuata ponendo l'elettrodo leggermente bagnato sulla superficie del dischetto ed esercitando una leggera pressione. Il valore rilevato è stato 6.63.

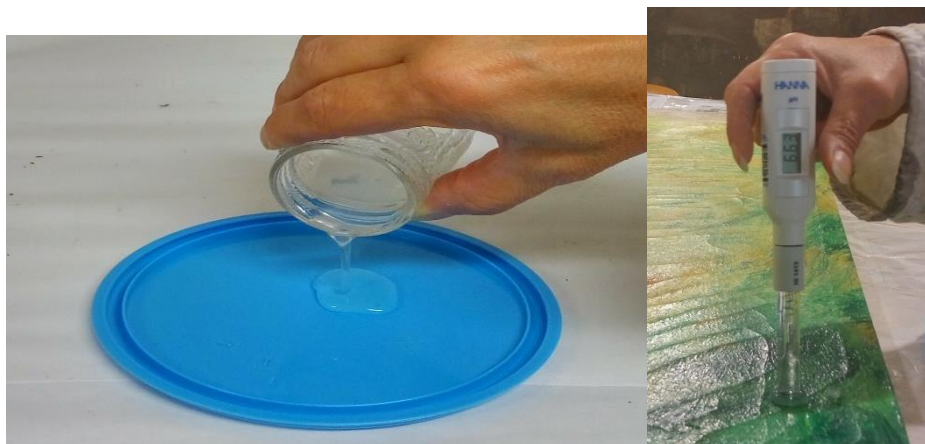


Fig.80-81 Preparazione del gel di Agarosio e misura del pH della superficie.

Il dischetto più piccolo è stato ricavato resecando il gel con un tubo reggi-setole pulito di un pennello da ritocco. L'Agarosio può avere un carattere non ionico o leggermente ionico, per cui si è ritenuto necessario misurarne la conducibilità prima di effettuare il test per evitare che l'eventuale contenuto di ioni sulla sua superficie potesse intaccare il risultato. Il risultato, pari a $4 \mu\text{S}/\text{cm}$, è parso trascurabile. Quindi il dischetto è stato posto sulla superficie per 3 minuti e prelevato successivamente con il tubo reggi-setole per essere posizionato sul conduttivimetro¹²⁹. La misura ha dato come risultato $0,87 \text{ mS}/\text{cm}$ (**fig.82**). La caratterizzazione ha permesso di adattare le condizioni della soluzione acquosa a quelle della superficie dell'opera.



Fig.82 Misura della conducibilità della superficie.

¹²⁸ È stato usato un piaccametro ad elettrodo piano HI 1413 della *Hanna Instruments*.

¹²⁹ Conduttivimetro LAQUAtwin B771®.

Una volta constatata la compatibilità con il mezzo acquoso si è deciso di preparare le soluzioni tamponate a pH 5.5 e pH neutro: per la soluzione acida è stata usata come sostanza tampone una soluzione di Sodio Idrossido (1M) con 4g di sodio idrossido disciolti in 100 ml di acqua demineralizzata, mentre per la soluzione neutra è stata usata una soluzione di acido cloridrico (1M) costituita da 100 ml di acqua demineralizzata e 7 ml di acido cloridrico concentrato al 37%¹³⁰. Sono state successivamente preparate due soluzioni da 200 ml di acqua demineralizzata con, rispettivamente, 0.3 g di Acido Acetico glaciale e 0.6 g di base debole *Trizma*®¹³¹. Fatto ciò, la prima soluzione è stata tamponata con l'aggiunta, tramite pipetta graduata, di Sodio Idrossido fino al raggiungimento del pH desiderato, mentre la seconda è stata tamponata con la soluzione 1M di Acido Cloridrico fino al raggiungimento del pH 7. In seguito ne è stata misurata la conducibilità, diluendo con acqua demineralizzata fino alla concentrazione ionica necessaria. Per la presenza delle sostanze tampone sarebbe stato impossibile raggiungere una conducibilità pari a quella della superficie, senza diluire eccessivamente la soluzione¹³², per cui mantenere una soluzione leggermente ipertonica con una conducibilità pari ad 1,65 mS/cm (**fig.83**) è sembrata la decisione migliore: la soluzione ipertonica avrebbe favorito l'uscita dell'acqua dal substrato, o al massimo, per tempi brevi di contatto, il substrato sarebbe rimasto quasi completamente asciutto¹³³, senza correre rischi.



Fig.83 Preparazione della soluzione.

Successivamente le due soluzioni sono state divise in 8 porzioni da 50 ml ciascuna: sia per le soluzioni a pH acido che per quelle neutre sono stati testati 3 tensioattivi, ovvero fiele di bue¹³⁴, leggermente anionico, *Neo*

¹³⁰ P. CREMONESI, E. SIGNORINI, *Un approccio alla pulitura dei dipinti mobili*, Saonara, Il Prato, 2012, p.62.

¹³¹ Trizma è il nome commerciale della Trometamina, una base organica debole, solida e facilmente solubile in acqua.

¹³² Per le soluzioni tamponate è possibile diluire con acqua demineralizzata fino a 10 volte senza alterarne il pH.

¹³³ P. CREMONESI, *Introduzione alla pulitura delle pitture moderne*, workshop, 2016.

¹³⁴ La **Bile Bovina** è un tensioattivo anionico, costituito da una miscela di sali sodici degli Acidi Biliari con p H neutro venduto già in soluzione acquosa o nella forma solida in polvere.

*Desogen*¹³⁵ cationico e *Tween 20*®¹³⁶, cationico. Ne è stata preventivamente misurata la conducibilità, avendo cura che non si scostasse troppo dal valore di riferimento iniziale e sono stati condotti i test sul film pittorico.

Il risultato più soddifacente è stato ottenuto con la soluzione a pH 7 e tensioattivo Neo Desogen. Il pH 5.5 non ha dimostrato molta efficacia. Di seguito sono riportati piccoli saggi con i tre tensioattivi e l'osservazione dei tamponi all'U.V. Nella **figura 88** sono state riportate anche le varie prove con la soluzione tamponata pH 7 in corrispondenza delle diverse campiture del dipinto, osservate all'U.V. per accertarsi che tutte le zone fossero compatibili con il mezzo usato.

¹³⁵ Il *Neo-Desogen* è un tensioattivo anionico usato sia come disinfettante che come detergente appartenente alla classe dei Sali di Benzalconio, venduto già in soluzione acquosa o solido, come principio attivo puro.

¹³⁶ Tensioattivo non ionico debole, il cui nome chimico corrisponde a Polietossilen Sorbitan Monolaurato, un derivato del Sorbitolo, con HLB 16.7.



Figg.84-85 Saggi di pulitura con soluzione tamponata a Ph 7.



Fig.86 Prova con acqua demineralizzata

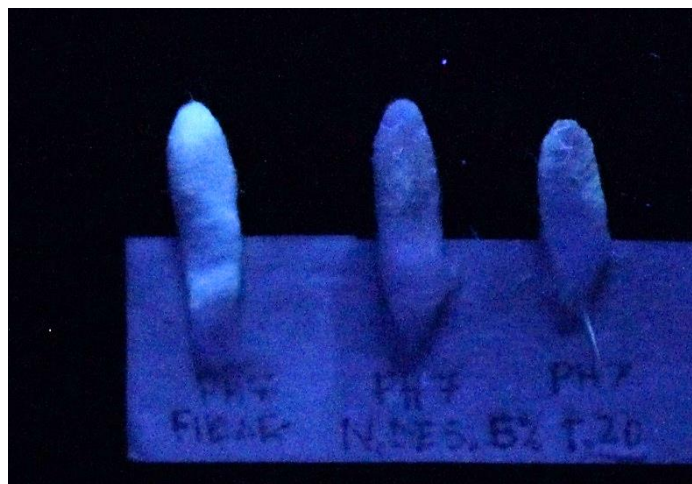


Fig.87 Osservazione all'U.V. dei tamponi con i tre diversi tensioattivi



Fig.88 Prove con soluzione tamponata a Ph 7 con Neodesogen sulle diverse campiture.

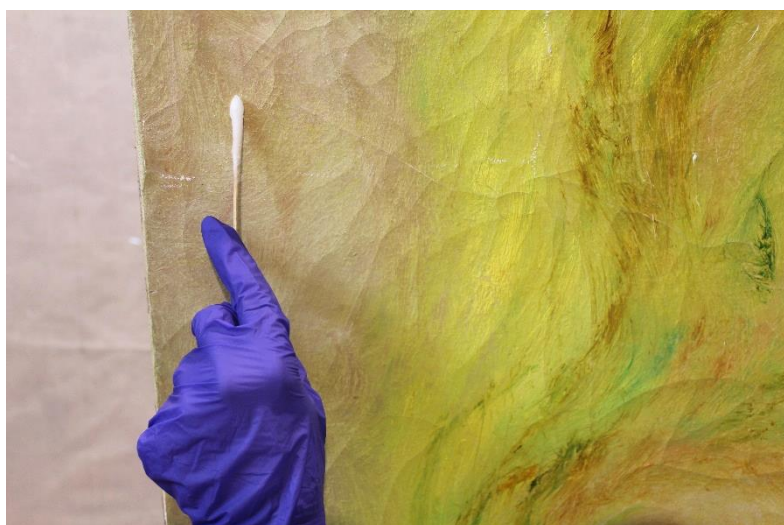


Fig.89 Pulitura superficiale.

Chiaramente le osservazioni all'ultravioletto (**figg.86-88**) non hanno mostrato particolari differenze prima e dopo la pulitura per l'asportazione di semplice sporco superficiale (**fig.89**).

5.3 Smontaggio dal telaio e pretensionamento con telaio espandibile

Secondo le metodologie moderne è di importanza ormai conclamata avere cura delle sollecitazioni che il dipinto può subire durante gli interventi di restauro. Lo smontaggio dal telaio è un'operazione che provoca un certo stress per l'opera, la quale da uno stato di tensione subisce improvvisamente una compressione ed un successivo allentamento, con una drastica diminuzione di quelle forze che, seppur disomogenee, le consentono un ancoraggio più o meno stabile alla struttura di sostegno. Per i dipinti tessili contemporanei la scelta di mantenere un livello di tensione costante durante le fasi operative diventa un imperativo, data la fragilità intrinseca dei materiali moderni e delle tecniche esecutive. A ciò si aggiunge la necessità di ripristinare una tensione quanto più omogenea possibile nel caso in cui il dipinto sia interessato da distorsioni e deformazioni del supporto e/o degli strati soprapstanti.

Questo approccio metodologico è stato scelto anche per il dipinto *Narcisella*. Il dipinto è stato successivamente smontato (**figg.90-91**) dal suo telaio tramite un cavachiodi, con il *recto* rivolto verso l'alto, avendo cura che non subisse sollecitazioni eccessive. Si è scelto di non velinare la pellicola pittorica durante questa fase di intervento perché:

- problematica frequente nei dipinti contemporanei ed in questo caso specifico è la presenza di una superficie disomogenea priva di vernice o parzialmente protetta da vernice che quindi non regolarizza la riflessione, alternando zone lucide a zone opache;
- Nei dipinti tessili contemporanei i materiali costituenti, come i colori in tubetto che possiedono siccativi e tensioattivi non sempre di chiara natura, possono, nel loro

complesso o singolarmente, mostrare una certa suscettibilità al solvente e all'adesivo scelti¹³⁷.

Il film pittorico del caso oggetto di tesi rientra pienamente in questa categoria di opere e di fatto presenta una superficie eterogenea con alternanza di zone più lucide a zone più opache. L'aggiunta di un adesivo avrebbe potuto cambiare l'indice di rifrazione della pellicola e provocato degli stress meccanici non facilmente controllabili.

¹³⁷ G. SCICOLONE, *Il restauro dei dipinti contemporanei: dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, p. 95.



Figg.90-91 Fase di smontaggio della tela dal telaio

Sono state rilevate le misure esatte del dipinto e ricavate da un tessuto in poliestere¹³⁸ delle strisce perimetrali provvisorie di lunghezza uguale ai lati del dipinto e di larghezza pari a 20 cm ciascuna, applicando dei tagli a V lungo i loro

¹³⁸ Il **poliestere** è un tessuto sintetico, molto stabile chimicamente e resistente alle variazioni termoigrometriche. Ha una buona elasticità ed è ottimo per la foderatura di dipinti tessili poiché non introduce nuove tensioni, non ha bisogno di pretrattamento, è leggero e quasi isotropo.

margini interni. I tagli a V sono stati realizzati per rendere il tensionamento omogeneo ed eludere vincoli puntuali durante l'espansione¹³⁹. L'adesivo scelto, il Beva film 371¹⁴⁰, ha garantito reversibilità e stabilità durante il trattamento. La pellicola di Beva è stata tagliata in piccole strisce rettangolari applicate con l'ausilio di calore e pressione sui bordi delle fasce con i tagli a V da far aderire ai margini della tela. Dunque, si è proceduto con l'ammorbidimento dei margini dal *recto* con una spugna leggermente umida, accertandosi con un test preliminare su una piccola porzione dell'opera che l'umidità non determinasse grosse sollecitazioni, e, sono state montate le strisce lungo i suoi margini con l'ausilio di calore e pressione tramite termocauterio¹⁴¹ e pesetti. Montate le strisce, la tela è stata ancorata al telaio interinale metallico Rigamonti per effettuare un pretensionamento (**fig.92**). È stato appurato che il tensionamento corretto poteva essere realizzato in modo ottimale con elastici che permettessero di stabilire il livello giusto di tensione in ogni punto del supporto¹⁴² (**fig.93**), per cui il dipinto è stato smontato e ancorato ad un nuovo piano interponendo un foglio di melinex delle dimensioni leggermente superiori a quelle del dipinto e con il lato siliconato a contatto con l'opera. Gli elastici sono stati distribuiti in maniera equidistante tra loro e spillati sul nuovo piano, conferendo al dipinto la giusta tensione. Successivamente è stata somministrata umidità controllata al dipinto mediante l'uso di una membrana di Gore-Tex¹⁴³ (con il lato impermeabile a contatto con la pellicola pittorica) ed un panno imbevuto di una soluzione di acqua ed alcol etilico denaturato 95° al 30%. Una volta raggiunto il livello di umidificazione giusto, il dipinto è stato ritensionato. Questa operazione è stata ripetuta due volte al fine di attenuare le deformazioni.

¹³⁹ L. ORATA, *Tagli e strappi nei dipinti su tela*, Firenze, Nardini Editore, 2010, p. 40.

¹⁴⁰ Il **Beva film 371** è una pellicola adesiva con spessore inferiore ad un millimetro che viene usata in sostituzione al Beva 371 in pasta, per l'adesione tra superfici e la foderatura di dipinti particolarmente sensibili all'uso di solventi e di umidità. Può essere attivato solo nel momento in cui vengono somministrati calore o adeguati solventi. Una volta attivato crea un film stabile e trasparente. È particolarmente adatto per far aderire piccole parti poiché può essere ritagliato in qualsivoglia forma e dimensione (G. SCICOLONE, *Il restauro dei dipinti contemporanei*, op.cit., p.102).

¹⁴¹ Le striscette di Beva film sono state posizionate inizialmente lungo i margini interni delle strisce perimetrali e attivate con una temperatura maggiore di quella di attivazione e pari ad 85° C. Nel momento in cui le strisce sono state applicate lungo i margini del dipinto, dal lato del *recto*, sono state riscaldate con termocauterio a 65° C, temperatura di attivazione del Beva film, per aumentare la reversibilità dell'intervento. Operare dal *recto* e non dal *verso* ha permesso di preservare il retro dall'immissione di adesivo che avrebbe potuto interagire con le future scelte sull'intervento di foderatura.

¹⁴² L. ORATA, *Tagli e strappi...*, op. cit., p. 40

¹⁴³ Ivi, pp.38-39.

Si è poi proceduto con il passaggio del dipinto in tavola calda per somministrare calore e pressione omogenei¹⁴⁴. Il trattamento è durato circa 45 minuti. Una volta ottenuto un livello di planarità sufficiente si è proceduto alle operazioni successive.



Fig.92 Pre-tensionamento sul telaio interinale metallico

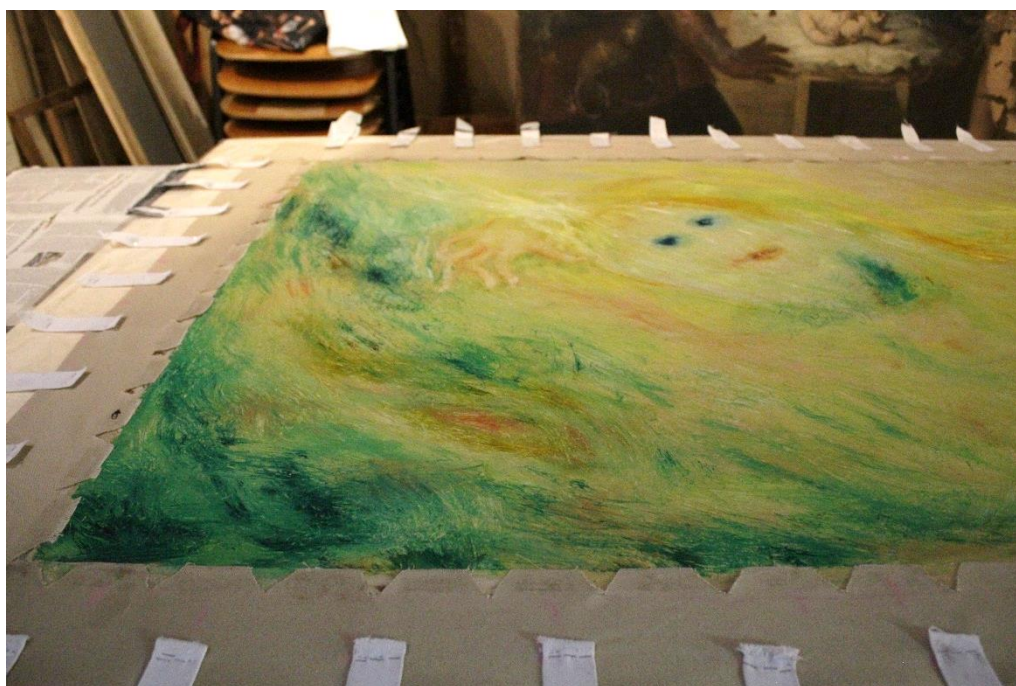


Fig.93 Tensionamento omogeneo tramite il sistema degli elastici

¹⁴⁴ Inizialmente si è riflettuto sull'uso della tavola fredda a bassa pressione, ma l'entità delle deformazioni e le caratteristiche del dipinto hanno richiesto una moderata quantità di calore. La tavola calda è stata impostata con valori di temperatura e pressione pari rispettivamente a 40° C e 30-35 Pa.

5.4 Consolidamento

Il consolidamento è un intervento di restauro complesso che consiste nel ripristino dell'integrità di un materiale decoeso nella sua microstruttura¹⁴⁵ e che cambia irreversibilmente la materia dell'opera. È inoltre un procedimento conservativo volto a ripristinare l'adesione tra i vari strati del dipinto tessile e la coesione all'interno di ciascuno di essi (supporto, preparazione, pellicola pittorica, strato protettivo). Viene effettuato quando:

- si constata una decoesione all'interno di singoli o più strati e mancanza di adesione tra essi;
- sono presenti sollevamenti e/o *craquelure* determinati da oscillazioni dimensionali di aree di pellicola contigue;
- le variazioni dimensionali che interessano la pittura e/o il supporto¹⁴⁶ sono di entità tale da deformarli.

Non possiamo considerare tale intervento propriamente reversibile perché il materiale consolidante è un prodotto che, una volta penetrato nell'intero spessore dell'opera¹⁴⁷, non può facilmente essere rimosso. La scelta del prodotto giusto è di fondamentale importanza perché bisogna considerare la materia dell'opera, la tecnica esecutiva e il risultato che si vuole ottenere: si sceglie un adesivo se è necessario ripristinare esclusivamente un'adesione o un consolidante se bisogna ripristinare una coesione all'interno degli strati. Vi sono prodotti di natura polimerica che ricoprono entrambi i ruoli e possono acquisire anche proprietà filmogene¹⁴⁸ a seconda del metodo di applicazione. Un buon consolidante che penetri all'interno degli strati dovrebbe contraddistinguersi per bassa viscosità, alto grado di penetrazione, stabilità chimica all'invecchiamento, capacità di distribuzione omogenea che non permetta il verificarsi di tensioni localizzate, forza adesiva adeguata per le stesse ragioni, peso molecolare abbastanza stabile che favorisca la penetrazione, solubilità in un solvente che abbia un grado di ritenzione adeguato al tempo necessario ad imbibire omogeneamente l'intero manufatto senza

¹⁴⁵ M.MATTEINI, A.MOLES, *La chimica del restauro*, Firenze, Nardini editore, 1991, p.193.

¹⁴⁶ G. SCICOLONE, *Il restauro dei dipinti contemporanei*, op. cit., p.71.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid.

creare gore¹⁴⁹ e, compatibilità con i materiali dell'opera e con i prodotti che potrebbero essere usati in futuro nel caso si verifichi la necessità di altri interventi. Solitamente è consigliabile, dopo l'impregnazione del manufatto con il consolidante, ricorrere al metodo del "sottovuoto" per facilitarne la penetrazione, eventualmente contrastata dalla presenza di aria nei capillari dei vari strati.

Prima dell'intervento la velinatura è strettamente necessaria solo se lo strato pittorico presenti sollevamenti e/o decoesioni. In ogni caso non si interviene con il consolidamento fin quando la planarità del manufatto non sia stata ripristinata adeguatamente¹⁵⁰.

Per quanto riguarda il dipinto, oggetto di tesi, sono state escluse delle metodologie di intervento tradizionali, poiché i materiali del manufatto non sono compatibili con i prodotti frequenti nei sistemi tradizionali come colle animali, vernici, sia per l'apporto di umidità e calore eccessivi, sia per l'uso di un veicolo acquoso o di un solvente apolare che avrebbe destabilizzato il supporto e macchiato la superficie, sia per la natura piuttosto complessa dei pigmenti del film pittorico. Il consolidante scelto, a seguito dei test condotti e menzionati nel capitolo precedente, è stato il Plexisol P550, una soluzione acrilica co-polimera dotata di alcune peculiarità, ovvero: basso peso molecolare, buona stabilità chimica all'invecchiamento, solubilità in solventi a medio-bassa volatilità, possibilità di utilizzo a basse concentrazioni con ottime proprietà penetranti. Può essere applicato anche solo sul *verso* o sul *recto*¹⁵¹. Si può ricorrere al sottovuoto in tavola calda dopo l'impregnazione e l'evaporazione del solvente, stabilendo una temperatura di circa 40° C. È stato scelto come solvente della resina la ligroina per la sua bassa viscosità, la buona capacità di penetrazione, la volatilità adeguata¹⁵² e la bassa polarità (caratteristica, quest'ultima, importante poiché ci troviamo di fronte ad un'opera contemporanea molto sensibile ai solventi con elevata polarità).

L'opera è stata liberata e disposta con il *verso* a faccia in su sul piano, interponendo tra quest'ultimo e il *recto* un foglio di carta giapponese ed uno di melinex forato con il lato siliconato a contatto con il sistema carta-dipinto. La presenza di quest'ultima può servire a catturare gli eventuali eccessi di consolidante. È stato

¹⁴⁹ È consigliabile una temperatura di ebollizione tra gli 80° e i 100°C.

¹⁵⁰ Ivi, p.79.

¹⁵¹ Ivi, p.81.

¹⁵² Il suo punto di ebollizione è compreso tra i 100° e i 140° C.

immediatamente ripristinato il sistema degli elastici per mantenere un livello costante di tensione e si è proceduto con il consolidamento. Il prodotto è stato applicato con un rullo sul *verso* in due fasi:

- È stata stesa una prima mano di Plexisol P550 al 5% in ligroina e 2% di acetone. Attese 24 ore per l'evaporazione del solvente, sono stati somministrati al dipinto calore e pressione omogenei per circa un'ora¹⁵³;
- Atteso qualche giorno, è stata stesa una seconda mano di Plexisol P550 al 10% in ligroina con l'aggiunta di acetone al 5% e con successiva somministrazione del sottovuoto ad evaporazione del solvente avvenuta (**figg.95-96**). La scelta del prodotto consolidante è stata avallata dallo studio di casi in letteratura e da prove preliminari condotte¹⁵⁴ in laboratorio su campioni consolidati a varie percentuali e analizzati al microscopio ottico. Dopo una prova preliminare su uno dei margini e su alcune campiture significative del dipinto con diversi solventi (acetone, ligroina, white spirit¹⁵⁵, alcol e Dowanol PM), sono stati testati per l'occasione due solventi, Dowanol PM e ligroina: il primo ha dimostrato un buon grado di penetrazione, ma ritenzione troppo alta per il dipinto, tale da creare problemi alla pellicola pittorica che in un primo momento si rigonfia e poi, con l'evaporazione, si irrigidisce e va incontro a delaminazioni e spaccature; il secondo ha dimostrato invece un buon grado di penetrazione, viscosità minore e volatilità più alta¹⁵⁶; inoltre, rispetto al Dowanol non rischia di modificare l'indice di rifrazione del colore. Sono stati condotti inoltre dei piccoli test agli angoli del dipinto per assicurarsi che il consolidante ed il solvente non intaccassero la pellicola pittorica (**fig.94 a-c**). Il consolidante è stato steso a pennello sul retro poiché la porosità dei materiali e le prove sperimentali sui campioni hanno testimoniato una distribuzione omogenea del consolidante nell'intero spessore dell'opera anche con l'applicazione su un solo

¹⁵³ Si parla di valori di temperatura tra 38 e 40° C, che rispettano la tg e la temperatura di rammollimento del prodotto consolidante Plexisol P550 pari rispettivamente a 34°C e 54 °C.

¹⁵⁴ Sono stati sperimentati per le prove Plexisol P550 diluito rispettivamente al 5%, 10% e 15% in Dowanol PM e Ligroina con l'aggiunta del 5% di acetone. I due solventi hanno dato risultati di consolidamento simili, si sono mostrati entrambi in un certo senso efficaci anche consolidando solo dal *recto* o dal *verso* e sottoponendo poi il dipinto ad un trattamento in sottovuoto in tavola calda. Ma il Dowanol ha dimostrato maggiore ritenzione e una leggera brillantezza che ha inficiato sull'indice di rifrazione del colore. Per tale motivo la ligroina è stata scelta come soluzione più efficace e rispettosa per l'opera.

¹⁵⁵ Il White Spirit in particolare per la sua maggiore polarità rispetto alla ligroina (fd90) smuove leggermente il colore in alcuni punti, come in corrispondenza degli occhi o in alcune zone di rosso e di verde.

lato, grazie al ricorso del sottovuoto. Inoltre limitare la quantità di solvente a contatto diretto con una pellicola pittorica disomogenea avrebbe evitato di innescare ulteriori tensioni.



Fig.94 a-c. Prove di consolidamento agli angoli del dipinto. Il solvente cambia un po' l'indice di rifrazione della pellicola pittorica.



Figg.95-96 Verso dopo il consolidamento e il trattamento in tavola calda.

5.5 Fermatura

L'operazione di fermatura si distingue dal consolidamento come intervento di ripristino dell'adesione tra uno strato e l'altro mediante l'applicazione localizzata di un adesivo o di un fissativo¹⁵⁷, quando si verifichi la presenza di sollevamenti e/o distacchi in una o più zone del dipinto. L'adesivo e il fissativo permettono un certo controllo dell'intervento perché sono ritenuti maggiormente in superficie grazie alla tensione superficiale maggiore ed hanno di conseguenza scarso potere penetrante rispetto al consolidante, sebbene la loro azione localizzata possa dare origine col tempo a nuove tensioni¹⁵⁸.

Sono state effettuate fermature in seguito al consolidamento per rinforzare alcune zone interessate da *craquelure* e sollevamenti al fine di dare una maggiore adesione del film pittorico al substrato e di attenuarne ulteriormente le deformazioni.

¹⁵⁷ M.MATTEINI, A. MOLES, *La chimica del restauro*, op. cit., pp.195-197.

¹⁵⁸ G. SCICOLONE, *Il restauro dei dipinti...*, op. cit., p.70.

La pellicola pittorica, come abbiamo accennato in precedenza, presentava in origine *craquelure* diffusa sull'intera superficie e sollevamenti che seppur non richiedessero urgente intervento, sarebbero inevitabilmente andati incontro ad un peggioramento. I vari sollevamenti sono stati fermati, dopo aver effettuato precedentemente una prova, con iniezioni di alcol (alcol etilico denaturato 95°) e di Acril 33 diluito in acqua al 10% ¹⁵⁹ (**fig.97 a-b**) : le iniezioni preliminari di alcol sono utili a veicolare la resina nelle zone sollevate al di sotto della pellicola. Atteso il giusto tempo (1-2 minuti), la porzione adesa è stata trattata con termocauterio a 40° C, interponendo tra quest'ultimo e la superficie un foglio di melinex. Per migliorare l'adesione sono stati aggiunti dei pesetti costituiti da sacchi di sabbia sulle aree trattate, interponendo tra essi e la superficie pittorica un foglietto di melinex (con il lato siliconato a contatto con la pellicola).



Fig.97 a e b Iniezioni localizzate di Acril 33 con aghi di diverse dimensioni in base alla zona da trattare.

5.6 Foderatura

L'intervento di foderatura nei dipinti tessili contemporanei rappresenta una fase molto delicata, poiché i materiali contemporanei sono di per sé fragili e deperibili

¹⁵⁹ **Acril 33**, prodotto precedentemente commercializzato con il nome di Primal B60, è una resina acrilica pura in dispersione acquosa dall'aspetto e dalla consistenza lattiginosa che viene adoperata nel restauro come fissativo e legante per i pigmenti con ottima stabilità chimica, resistenza all'ingiallimento, ai raggi UV, permanente flessibilità ed elasticità, buona resistenza al calore, ai sali solubili, buona stabilità al pH, compatibilità con cariche e pigmenti.

e l'introduzione di nuove forze, di altri materiali e di ulteriore peso possono avere degli effetti negativi sull'opera. È importante valutare attentamente quali sono i motivi per cui si sceglie di foderare e conoscere quanto più possibile i materiali costitutivi e la tecnica esecutiva del manufatto per pianificare il metodo di intervento e l'operazione meno invasiva. Foderare non è un'azione scontata, ma un intervento che si realizza nel momento in cui le condizioni dell'opera lo richiedono, ovvero quando il supporto perde la sua funzione di sostegno. L'approccio odierno mira ancora più fortemente ad un intervento di minore invasività e di rispetto totale dell'opera: questo significa che l'adesivo scelto dovrà essere:

- Di natura adeguata e compatibile con i materiali dell'opera e con quelli che potranno essere introdotti in un eventuale intervento di restauro futuro;
- Della quantità e della forza adesiva adeguata a quando richiesto dal dipinto;
- Reversibile;
- Del peso minimo per non introdurre ulteriori tensioni nell'opera;
- Applicabile con metodi che non siano troppo complessi né dannosi per l'opera;
- Non eccessivamente impregnante;
- Stabile all'invecchiamento e alle variazioni termoigrometriche;
- Capace di formare un film tra la tela originale e quella da rifodero¹⁶⁰.

Il caso di *Narcisella* rappresenta una delle situazioni in cui il supporto, seppur non avente lacerazioni, strappi, lacune o ossidazioni ha perso ormai la sua funzione di sostegno perché fortemente indebolito. La tela, come su detto, è stata utilizzata precedentemente per un'altra opera e reimpiegata, distruggendo gli strati soprastanti per ospitare il nuovo soggetto. Le condizioni di partenza sono tali da non promettere una lunga durata. Il supporto non ha avuto la forza necessaria per contrastare i movimenti della preparazione e della pellicola pittorica rigida e spessa e le ha seguite deformandosi. Poiché la pellicola pittorica ha mostrato una certa sensibilità all'utilizzo di solventi polari e poiché si è voluto seguire un'opzione meno invasiva, l'adesivo scelto è stato il Beva film 371. L'introduzione di una nuova tela che sopperisca alla funzione di sostegno e riesca a vincere i movimenti degli strati soprastanti ristabilendo un nuovo equilibrio si è resa quanto mai necessaria. Il tessuto scelto è stato il poliestere, un tessuto sintetico con armatura semplice a "tela", non completamente isotropo, ma stabile chimicamente, resistente

¹⁶⁰ V. R. MEHRA, *Foderatura a freddo*, Firenze, Nardini Editore, 2004, p.23.

alle oscillazioni ambientali ed elastico, il quale non ha bisogno per la sua natura, di umidificazione preliminare come nel caso dei tessuti di fibra naturale. La diversità dell'armatura della tela da rifodero rispetto a quella originale non ha creato problemi al dipinto. I due materiali hanno dato prova di buona compatibilità.

La scelta di un tessuto come il poliestere, compatto e resistente ha tuttavia lo svantaggio di occultare il retro dell'opera, avente la scritta del titolo e del numero a pennello. Inizialmente è stata contemplata la possibilità di usare una pellicola trasparente che permettesse di visualizzare la scritta sul *verso*, ma quest'ultima non sarebbe stata abbastanza resistente da contrastare le tensioni create da uno strato pittorico spesso e disomogeneo ed avrebbe richiesto comunque l'uso di un ulteriore supporto.

Il problema è stato risolto in parte con una buona documentazione fotografica e grafica del *verso* dell'opera corredata di didascalia.

La tela in poliestere è stata tensionata su un telaio interinale metallico Rigamonti (**figg.98-99**) rilevando le misure del quadro reale e riportandole su essa. Una volta fatto ciò, è stato preparato l'adesivo per la foderatura, ovvero Beva 371 film applicato sulla superficie della tela da rifodero con l'ausilio di un ferro termoregolabile. Il ferro è stato usato, poiché per aumentare il livello di adesione alla tela serviva maggiore pressione e temperatura (**fig.100**). Sulla base degli studi più recenti si è compreso che la formulazione del Beva è cambiata nel corso del tempo con l'aggiunta una diversa resina chetonica che richiede per la sua efficacia ed attivazione una temperatura iniziale più alta e inoltre la necessità di combinare diversi fogli per raggiungere il formato del dipinto ha richiesto un maggiore controllo. Successivamente è stata eliminata la pellicola e il film è stato preventivamente spruzzato con del diluente beva per abbassare la temperatura necessaria a garantire una corretta adesione e garantire una maggiore e perfetta adesione alla tela originale. La tela è stata sbloccata dal telaio interinale di dimensioni troppo grandi rispetto alla tavola calda e messa sul piano della tavola interponendo un foglio di melinex con il lato siliconato a contatto con la tela. In seguito la tela originale è stata sganciata dal sistema degli elastici e disposta con il dipinto a faccia in su sul piano e con il *verso* perfettamente combaciante con la sagoma del film di beva. Una volta disposta in questo modo, è stato creato il circuito per la suzione con strisce da tappezziere lungo i margini del dipinto (**figg.101-102**).

Il sistema è stato sigillato con un foglio di melinex (con il lato aderente disposto verso l'esterno) e nastro telato americano grigio. Sono stati somministrati valori di temperatura e pressione pari rispettivamente a 55-60° C (vicina alla *tg* del Beva film) e 100 Pa per circa 30 minuti (**figg.103-104**). Atteso il tempo necessario di raffreddamento sotto pressione, il dipinto insieme al nuovo supporto è stato riportato sul piano precedente e agganciato ad esso con fascette e spille (**fig.106**).



Fig.98 Preparazione della tela da rifodero.



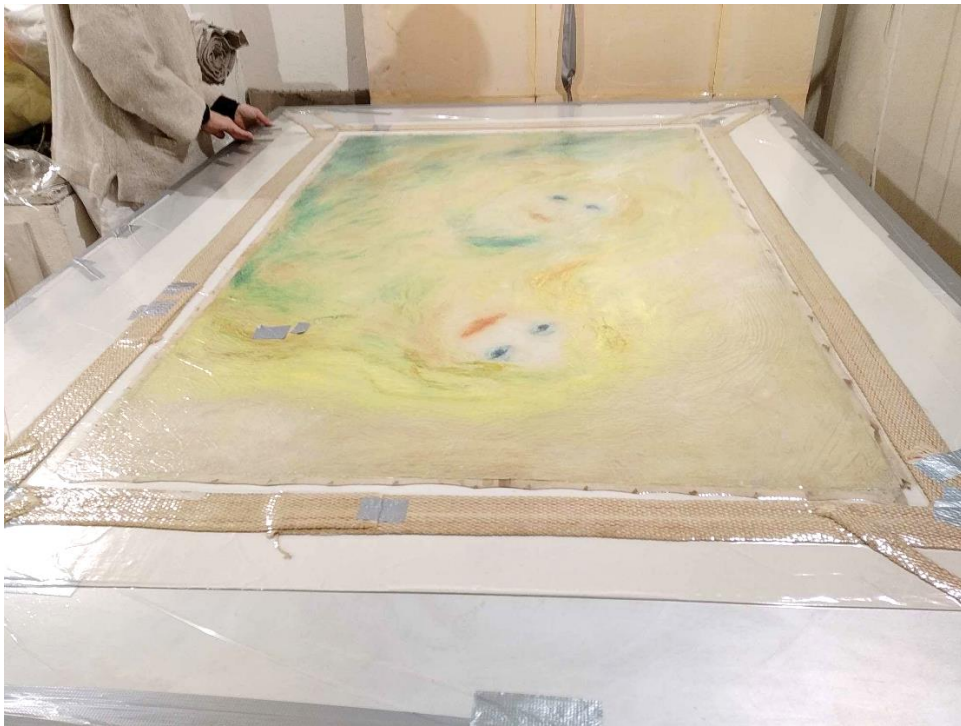
Fig.99 Tensionamento della tela sul telaio interinale Rigamonti



Figg.100-101 Adesione del film di beva alla tela da rifodero e trasferimento sulla tavola calda



Figg.102-103 Traporto del dipinto sulla tela da rifodero.



Figg.104-105 Attivazione della tavola calda.



Fig.106 Dipinto foderato bloccato su un piano provvisorio prima del tensionamento elastico sul telaio originale.

5.7 Tensionamento con telaio ad espansione elastica a molle

Il ritensionamento del quadro sul telaio è stato effettuato adoperando la soluzione di un sistema di espansione a molle. È stato possibile conservare il telaio originale, ancora in buone condizioni, e ne è stato bloccato il sistema di espansione per trasformarlo in una struttura rigida. La responsabilità assoluta del tensionamento viene così affidata alle molle. Ci si è orientati verso molle che rispettassero quanto più possibile le criticità dell'opera, scegliendo quelle con costante elastica bassa¹⁶¹. In generale le molle vanno distribuite in modo da esercitare una forza massima pari a 2 N/cm, valore definito come “Massimo Tensionamento Utile”, il quale non dipende dalla grandezza, dalla struttura più o meno stratificata e dal peso dell'opera ed è applicabile quindi ad un'ampia tipologia di dipinti¹⁶². In questo caso è stato valutato come un tensionamento giusto e idoneo per l'opera.

Una volta scelte le molle e acquistati i tenditori con vite ad occhiello i dadi, il telaio è stato preparato: si è scelto di agire anche in questo caso con una soluzione che

¹⁶¹ Sono state impiegate **molle di trazione in acciaio inossidabile** con costante elastica pari ad 1,02 N/mm, un allungamento massimo a 18,8 N, diametro interno pari a 4,3 mm e diametro del filo pari a 0,7 mm.

¹⁶² Ivi, p.110.

fosse un giusto compromesso tra rispetto dell'originalità dell'opera, funzionalità e praticità. La scelta che è parsa più rispettosa è stata: bloccaggio del sistema di espansione del telaio con chiodi; la realizzazione di profilati semicurvi in legno da incollare ai margini del telaio (sul verso); l'applicazione di un rivestimento in pellicola di Teflon (PTFE)¹⁶³ lungo tutto il perimetro del telaio per favorire lo scorrimento della tela. Lungo i margini della tela da rifodero sono state ricavate delle asole di 2 cm tramite cucitura a mano, con tagli a V realizzati ad intervalli regolari di circa 10 cm. All'interno delle asole su ogni lato sono stati inseriti dei tondini in acciaio inox di lunghezza leggermente inferiore ai regoli del telaio per evitarne la sovrapposizione. A distanza di 1,5 cm dai margini interni del telaio è stato posizionato un telaio di alluminio, costituito da staffe con sezione ad L, lungo il cui profilo sono stati ricavati dei fori equidistanti per creare l'alloggio del meccanismo. Una volta realizzato questo sistema, è stato applicato il meccanismo costituito dalle molle¹⁶⁴, agganciate ai tondini ogni 10 cm, dai tenditori con vite ad occhiello e dai dadi che li bloccano nei fori delle staffe.

Una volta somministrato un giusto valore di tensione il dipinto conserva la sua planarità nel tempo e assume un comportamento elastico, senza la necessità di ricevere una sovratensione iniziale come accade con l'usuale ancoraggio con i chiodi¹⁶⁵.

5.8. Ultime fasi di intervento: stuccatura ed integrazione pittorica

Come si può evincere dalla documentazione fotografica e dai rilievi sul dipinto sono rilevabili piccole perdite di pellicola pittorica e in alcuni punti di pellicola e preparazione di piccola entità. Tuttavia, in un'opera contemporanea è più che mai doveroso ripristinare la leggibilità, rispettando le caratteristiche visive e l'integrità dell'immagine che l'artista vuole trasmettere. Per la scelta del materiale più idoneo alla realizzazione dello stucco sono stati confrontati diversi materiali, ovvero

¹⁶³ Pellicola a base di Politetrafluoroetilene: un materiale con proprietà e caratteristiche straordinarie anche se molto costoso. Esso ha proprietà antiaderenti, resistenza al calore, alla pressione, etc.

¹⁶⁴ Le **molle di trazione** scelte sono in acciaio inossidabile, il diametro del filo è 0,7 mm, il diametro medio è di 4,3 mm, il carico in Newton è 18,8, la costante elastica espressa in N/mm è di 1,02.

¹⁶⁵ G. CAPRIOTTI, A.I. IDELSON (a cura di), *Tensionamento dei dipinti su tela. La ricerca del giusto valore di tensione*, Provincia di Viterbo, Nardini Editore, 2004, pp.46-48.

Aquazol nelle due formulazioni 200 e 500¹⁶⁶, Plextol B500 addensato con il 2% di Klucel G¹⁶⁷, stucco sintetico e stucco a base di gesso di Bologna e colla lapin (1:10). Sono stati condotti test su prototipi con tela di lino per sperimentarne l'efficacia e la resistenza. La ragione di questo orientamento va ricercata nella stabilità chimica, nella resistenza agli sbalzi termoigrometrici dell'ambiente e all'assenza di tensioni aggiuntive alla pellicola pittorica grazie ad uno stucco elastico e meno rigido.

Le prove sono state condotte su prototipi in tela di lino, confrontando le qualità visive e tattili dei diversi materiali e conducendo prove di lavorabilità con bisturi e carta abrasiva, prove di tensionamento, di resistenza, di ritiro e di integrazione pittorica ad acquerello e a vernice.

Sono stati realizzati stucchi del seguente tipo:

- 1- Aquazol 200 al 10, 15 e 20% in acqua e gesso di Bologna, pigmentato (terra di siena bruciata) e non;
- 2- Aquazol 500 al 10, 15, 20% in acqua e gesso di Bologna pigmentato e non;
- 3- Plextol B500, addensato con il 2% di Klucel G, e gesso di Bologna;
- 4- Modostuc;
- 5- Stucco con colla di Lapin e gesso di Bologna in rapporto 1:10.

Gli stucchi sono stati realizzati (tranne il Modostuc) in due densità diverse con l'aggiunta di più o meno gesso, per applicarli a pennello e a spatola.

Sui telaietti sono stati stesi gli stucchi a pennello in varie percentuali facendo il confronto tra la parte pigmentata e non (**figg.108 a-d**)

¹⁶⁶ D. DE LUCA, *Reintegrazione delle lacune. Proposta di materiali alternativi*, in *Kermes. La rivista del restauro*, numero 88, dicembre 2012, pp.42-51.

¹⁶⁷ A. COPPOLA, G. DIGENNARO, G. LAVENUSA, *Confronto tra i comportamenti di materiali tradizionali e di materiali innovativi utilizzati nelle fasi finali degli interventi di restauro dei dipinti su tela* in *Le fasi finali nel restauro delle opere policrome mobili.*, atti finali del V Congresso Internazionale Colore e conservazione, a cura di CESMAR7, Trento, 19-20 novembre 2010, p. 70.



Fig108 a. (A partire dall'alto a sinistra) Prove stuccatura con Modostuc (in alto a sinistraa) e stucco con gesso e colla Lapin (in basso a sinistra); **b.** Prove stuccatura con Plextol B500 in

Klucel G pigmentato (in alto a destra) e non (in basso a destra); **c.** prove stuccatura con Aquazol 500 al 10 (sinistra) e al 20% (destra); **d.** Prove stuccatura con Aquazol 200 al 20% (sinistra) e al 15% (destra); **e.** In basso a tutto, prova stuccatura con Aquazol 200 al 10%.

Dalle prove eseguite si evince che per omogeneità, lavorabilità, stesura, resistenza meccanica ed elasticità in rapporto alle necessità richieste dal dipinto i risultati migliori si sono avuti con gli stucchi realizzati ad aquazol 200 e 500 al 20%. Le percentuali al 10 e al 15% di entrambe le formulazioni hanno mostrato una scarsa resistenza sia alle prove di tensionamento che di resistenza meccanica, spaccandosi immediatamente (**figg.109 a-c**).

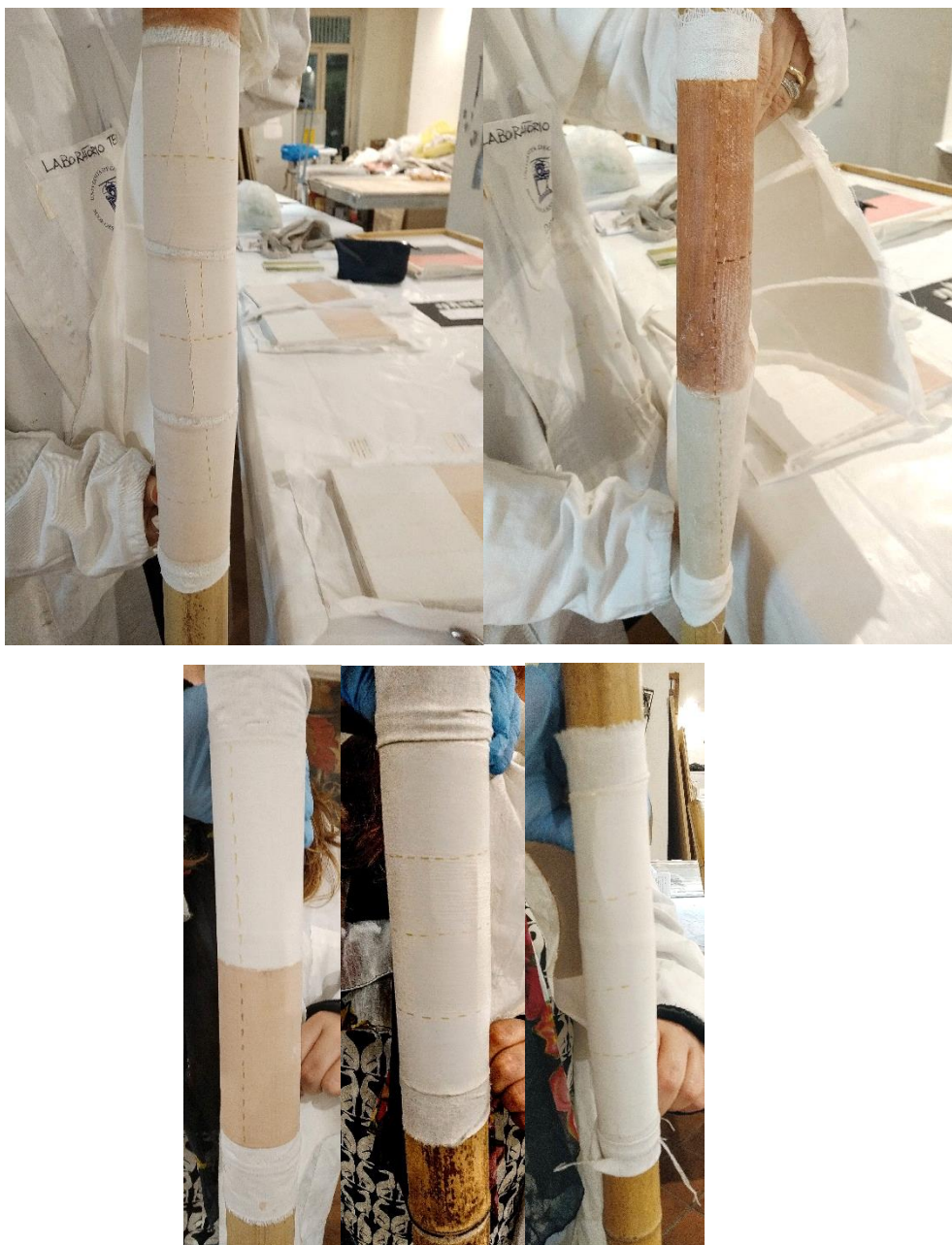


Fig.109 Prove di resistenza meccanica: **a.** (sinistra in alto) notiamo che gli stucchi con Aquazol 200 al 10 e al 15 % si spaccano, mentre lo stucco con Aquazol 200 al 20% rimane elastico; **b.** (destra) il Plextol rimane elastico; **c.** gli stucchi con Aquazol al 10 e al 15 % si spaccano, mentre quello al 20% rimane elastico.

Lo stucco a base di Plextol B500 non ha dato risultati apprezzabili per le sue basse qualità estetiche, la difficoltà di integrazione pittorica, di lavorabilità e la difficoltosa reversibilità (ottenibile solo con l'uso di una quantità significativa di solventi organici, pericolosa per il dipinto). I suoi unici pregi sono la spiccata elasticità e resistenza meccanica. Gli stucchi in gesso e colla di coniglio e il

Modostuc hanno dato risultati parzialmente soddisfacenti, sia per il ritiro significativo che per la scarsa resistenza meccanica, nonostante delle buone qualità visive. Le prove di lavorabilità sono state eseguite con bisturi e carta abrasiva, mettendo a confronto le due parti con quella non lavorata (come si può evincere nelle figure mostrate in precedenza, le zone sono divise con tratteggio ad acquerello).

Per quanto riguarda le prove di ritiro, sono stati versati 15 ml di stucco all'interno di tappi metallici per barattoli di vetro, per valutare la differenza di ritiro. Gli stucchi con Aquazol 200 e 500 al 20% hanno dato anche in questo caso i migliori risultati, mostrando un modesto rientro (**figg.110-112**).



Figg.110-112 Prove di ritiro con lo stucco a base di Plectol e gli stucchi a base di Aquazol 500 e 200. Il Plectol ha un ritiro quasi nullo, mentre gli Aquazol hanno un ritiro inferiore all'1%.

Anche le prove di integrazione hanno dato ottimi risultati sia con colori ad acquerello che colori a vernice sulle stuccature ad Aquazol sia 200 che 500 mentre il Plectol B500 non ha dato un risultato soddisfacente.

In conclusione, si è deciso di operare realizzando stuccature con Aquazol 200 al 20% con densità più alta per l'applicazione a spatola, in modo da immettere minore umidità. L'elasticità e la facile applicabilità con la spatola ha permesso di lavorare minimamente lo stucco con un po' di carta abrasiva, avendo cura di non intaccare la pellicola pittorica. L'integrazione è stata eseguita con colori ad acquerello della Winsor & Newton; l'inalterabilità dell'acquerello e il suo indice di rifrazione rispetto ai colori a vernice, permette di mantenere un risultato stabile nel tempo e che non interagisce minimamente con le qualità visive dell'opera, la quale, come detto in precedenza, presenta sia parti lucide che opache. Il colore è stato schermato con l'applicazione di Plexisol P550 in ligroina al 10%.

CAPITOLO VI

La Deposizione di Gerardo Di Fiore

6.1 La contestazione dell'arte e la Galleria Inesistente

Tra gli anni '60 e la prima metà degli anni '70 a Napoli si sviluppano alcuni fenomeni, che nonostante si inquadrino ancora nelle sperimentazioni d'avanguardia del secondo dopoguerra in area campana, non sono da ritenere assolutamente banali, ritardatari o trascurabili: essi si collocano piuttosto ai margini del contesto ufficiale e si contrappongono parzialmente alla cultura "istituzionale", utilizzando l'arte come strumento di trasformazione della vita stessa. Rifiutano gli spazi ufficiali, la mercificazione delle opere d'arte, la stessa identità dell'artista come professionista e la pratica artistica come specialismo¹⁶⁸. Pur potendo leggere straordinarie rassomiglianze e parallelismi con le correnti d'avanguardia centro-italiane, europee e americane, la peculiarità del contesto storico ha determinato soluzioni ed esigenze originali, poiché le possibilità di informazione in questo periodo, soprattutto in campo artistico, sono scarse. Napoli si colloca come periferia dell'Occidente, contraddistinta da uno sviluppo tecnico-industriale e da scambi culturali meno intensi. Cifra identificativa e personale della produzione artistica napoletana è proprio la coesistenza e la commistione di rinnovamento e tradizione, che non può tradursi semplicisticamente in arretratezza, ma in rapporto dinamico e dialettico. I primi effetti si sono concretizzati nel Gruppo Sud, nel Gruppo 58, nel MAC e nel Movimento nucleare napoletano. Ma in seguito alle esperienze dell'informale degli anni '60 si sviluppano una serie di iniziative a Napoli (come nel resto di Italia) legate alla poetica del dissenso, come il teatro off, la Cooperativa del Cinema Indipendente e movimenti artistici che ridefiniscono il ruolo dell'intellettuale e dell'artista legato ad un più vivo impegno sociale e ad una strenua lotta nei confronti di una società fintamente democratica che sottomette

¹⁶⁸ M. BIGNARDI, *L'invasione del reale da parte della realtà*, in Gerardo Di Fiore. *L'inquietudine del classico*, catalogo della mostra (Baronissi dal 15 giugno al 10 luglio 2007) a cura di M. BIGNARDI, A.P. FIORILLO, Napoli, Efferre, 2007, p.26.

l'uomo alle leggi del mercato e del profitto¹⁶⁹. Purtroppo la natura effimera di questi eventi trova ben poco spazio sulla stampa locale e di conseguenza scarsa risonanza sul territorio. I cambiamenti politici del '68 portano con sé una ventata di novità anche nel campo culturale e artistico, con il proliferare di iniziative, frutto di una metabolizzazione e riproposizione delle novità che si sono sviluppate nel resto d'Italia, e che trasformano l'arte in uno strumento di denuncia ed un campo di ricerca e di interpretazione dei fenomeni sociali, l'opera in una combinazione di diversi codici espressivi. Nascono così gruppi come il Gruppo 58, seguito da altri nuclei che gravitano intorno a riviste come Documento Sud e Linea Sud¹⁷⁰, l'Operativo Sud 64¹⁷¹ intorno a Luigi Castellano (in arte Luca) e altre figure di artisti che intraprendono ricerche individuali come Giuseppe Desiato che sperimenta tutti i linguaggi espressivi, dalla pittura alla performance¹⁷². Prende sempre più piede la militanza politica nell'ambito artistico, ma le istituzioni si mostrano disinteressate a qualsiasi forma di scambio. Questione cruciale per un'arte impegnata nel sociale è non solo la dilagante mercificazione dell'arte, ma anche le abilità comunicative e ricettive del pubblico fruitore dell'opera al fine di costruire un dialogo scambievole. Nel 1970 la città diventa luogo di sperimentazione ed esplorazione con la manifestazione istituzionale dal titolo Natale a Napoli, alla quale partecipano artisti come Carlo Alfano, Renato Barisani, Gerardo Di Fiore, Carmine Di Ruggiero, Mario Persico e Gianni Pisani. Il buon esito dell'iniziativa ha posto le basi per successive operazioni come quelle a Piazza Plebiscito svoltesi annualmente dal 1995 al 2008 ed altri interventi isolati. Ulteriori stimoli e possibilità di apertura vengono offerti dalle altre gallerie private che aprono proprio in quegli anni, tra cui la Galleria "Il Centro" (1962), diretta prima dalla famiglia Carola e dove affluiscono le innovazioni maggiori dell'arte locale, nazionale ed internazionale, organizzando mostre e personali di artisti come Matisse, Braque, Picasso, Baj, Balla, Morandi, Fontana, Gianni Pisani, Elio Waschimps, Lucio del Pezzo, Mario Persico, ecc. Anche la Libreria Guida svolge un'attività

¹⁶⁹ M. FRANCO, *Tutta l'arte era dei pazzi della Galleria Inesistente*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/05/11/tutta-arte-era-dei-pazzi-nella.html>, consultato il 10/01/19.

¹⁷⁰ Gli artisti che opera intorno a Luigi Castellano ed alla rivista Linea Sud sono Corrado Morelli, Giuseppe Desiato, Enrico Bugli, Tony Stefanucci, Rosaria Matarese, Baldo Diodato.

¹⁷¹ Fanno parte del gruppo Achille Bonito Oliva, Gian Battista Nazzaro, Antonino Russo, Antonio Dentale, Alessandro Carlino e Giovanni Rubino.

¹⁷² Ibid.

considerevole, organizzando incontri di scambio tra critici, artisti, giornalisti, scrittori e curatori¹⁷³ e proprio in tale contesto Achille Bonito Oliva interrompe la propria attività artistica per indossare i panni del curatore. La “Modern Art Agency” di Lucio Amelio invece si concentra principalmente sull’ospitare artisti di ambito internazionale, come Vito Acconci, Daniel Buren, Joseph Beuys, Pier Paolo Calzolari, ecc.

Altrettanto significativa è la Rassegna di arte ad Amalfi organizzata da Marcello Rumma dal ’66 al ’68, incontro importante per introdurre in Campania innovazioni artistiche degne di nota e che fa sentire ancora più urgente la necessità di aggiornamento. Aprono in seguito altri spazi come la Galleria di Lia Rumma nel ’71 presso il Parco Margherita, lo Studio Morra nel ’73 in via Calabritto e lo Studio Trisorio nello stesso anno sulla Riviera di Chiaia, più attente a quei percorsi estetici in quel momento meno sondati e diffusi, come Body Art e Fluxus.

Intanto maturano le esperienze dei Gruppi di azione sociale e della Galleria Inesistente, un movimento legato indissolubilmente al contesto napoletano che svolge una funzione essenziale nell’ambito dell’avanguardia campana degli anni ’70, ricollegandosi alle correnti della *junk art* e del neodadaismo: “la Galleria Inesistente si afferma, negandosi”¹⁷⁴.

Della Galleria Inesistente restano pochissime testimonianze (per lo più orali) e alcune foto di archivio, siccome l’attività del gruppo è pensata esclusivamente in termini di performance estemporanee dirette al pubblico cittadino con il quale creare un nuovo e più diretto rapporto. Volontà che risponde ad una precisa logica di protesta nei confronti del sistema di mercificazione dell’arte, della percezione dell’opera stessa come merce estetica e di massa. La Galleria Inesistente in effetti organizza le sue performance rifiutando lo spazio della galleria come scena dell’azione artistica e adottando invece la città come scenario più ampio e coinvolgente di azioni che si trasformano continuamente e spiazzano l’osservatore, il passante casuale, il quale è costretto a riconoscere criticamente l’evento che lo coglie alla sprovvista¹⁷⁵. Il movimento nasce nel 1969 da un’idea di Bruno Barbatì

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ivi, p.17-18.

¹⁷⁵ F. MENNA, *Quel leone in più in piazza dei Martiri*, <http://www.fondazionemenna.it/menna-digit/quel-leone-in-piu-in-piazza-dei-martiri-21-6-1972>, consultato il 05/01/19.

e di Vincent D'Arista, considerati più che artisti "irregolari del pensiero"¹⁷⁶, ossia intellettuali visionari con una capacità immaginifica pazzesca: sono loro la mente e l'anima del movimento. Gli artisti firmatari del suo manifesto programmatico sono Gianni Pisani, Maria Palliggiano, Errico Ruotolo, Giannetto Bravi. Vincent, italo-americano, nasce a New York nel 1927 ed intraprende gli studi di psicologia sperimentale e matematica alla Columbia University. Dopo aver incontrato la moglie durante un viaggio in Europa, decide nel 1961 di trasferirsi definitivamente a Napoli, dove intraprende la sua attività di poeta visivo. Entra in contatto anche con Giuseppe Morra, Pasquale Trisorio e Lucio Amelio, presso la cui galleria realizza una mostra di poesia visiva nel '68, Proprio dalla seconda metà degli anni '60 con l'amico Barbati incomincia a stilare il progetto di "una galleria inesistente"¹⁷⁷. Tra il 1960 e il 1966 aprono diversi spazi e occasioni votate all'arte contemporanea, come la Galleria "Il Centro", la "Modern Art Agency", la "Libreria Guida", la "Rassegna di Pittura ad Amalfi" curata da Marcello Rumma nel 1966, la galleria della moglie Lia Rumma nel 1971, infine gli studi Morra e Trisorio. Il gruppo di artisti, che agiscono un po' con la tipica rabbia degli emarginati¹⁷⁸, ha come obiettivo comune la protesta al mercato dell'arte che ha ai suoi occhi la colpa di essersi compromesso con il sistema capitalistico e di aver posto attenzione principalmente alla scena internazionale, escludendo di fatto gli artisti locali. In quel momento il sistema ufficiale dell'arte è rappresentato dalla "Modern Art Agency", galleria di Lucio Amelio, situata all'inizio del Parco Margherita, la quale successivamente (nel 1969) sposta la sua sede presso il Palazzo Portanna a Piazza dei Martiri, dove il gruppo della G.I. organizza di frequente (e non a caso) le sue azioni. La "Modern Art Agency" infatti diventa un punto di riferimento per artisti, giornalisti, curatori, critici e sede di mostre per artisti di fama internazionale, soprattutto americani. Tale fama aumenta il comportamento eversivo del gruppo. Condizione necessaria per partecipare alle azioni della G.I. è quella di agire nell'anonimato e firmare collettivamente le opere pensate e

¹⁷⁶ M. BIGNARDI, *L'invasione del reale da parte della realtà*, in Gerardo Di Fiore. *L'inquietudine del classico*, catalogo della mostra (Baronissi dal 15 giugno al 10 luglio 2007) a cura di M. BIGNARDI, A.P. FIORILLO, Napoli, Efferre, 2007, p.19.

¹⁷⁷ S. TACCONE, *Quando le gallerie sono galere: storia di una galleria inesistente*, <https://operavivamagazine.org/quando-le-gallerie-sono-galere/>, consultato il 15/01/19.

¹⁷⁸ P. MOSSETTI, *La Galleria Inesistente di Luciana Berti*, <https://www.iltascabile.com/recensioni/galleria-luciana-berti/>, consultato il 15/01/19.

progettate per inserirsi nel tessuto urbano a contatto con la società e con i cittadini comuni, instaurando con loro un rapporto diretto e immergendole in un'esperienza estetica non immediatamente percepibile. Si tratta di azioni ben pensate e caratterizzate da un'unione originale di componenti concettuali e formali, grazie alla loro particolare commistione di arte e vita, artificio e realtà. Una delle finalità fondamentali della G. I. è quella di sorprendere il pubblico proponendogli un caso enigmatico in modo da innescare uno stato di inquietudine e di sospensione collettiva che lo costringe ad interrogarsi e a dare un'interpretazione logica, al di là di ciò che caratterizza la rassicurante quotidianità. La prima performance del gruppo, realizzata nell'aprile del '69, è il *Risveglio del Vesuvio*: un mucchio di copertoni di automobile vengono buttati e bruciati nel cratere del vulcano per suscitare panico nella popolazione. Invece, nel marzo dell'anno successivo viene realizzata una finta mostra, preannunciata dallo striscione posizionato presso la Villa Comunale, che in realtà ha come unico oggetto il comunicato stampa e la limitrofa *Scultura pericolante* di Bruno Barbati, costituita da assi di legno assemblate a formare una struttura di alcuni metri apparentemente provvisoria e instabile¹⁷⁹. Lo striscione riporta infatti: "Qui dentro una mostra fuori della Galleria Inesistente"¹⁸⁰, frase che pone attenzione sul traffico cittadino e sulla vita quotidiana della città, i reali protagonisti della mostra. Poi, nel novembre del 1970 è messa in scena la *Caduta delle braccia*: 15.000 braccia di plastica, il cui calco viene ricavato dal braccio di Gianni Pisani, sono lanciate da un elicottero sulla città di Napoli¹⁸¹. La rivendicazione totale dell'idea da parte dello stesso Pisani contravviene alla regola dell'anonimato previsto dallo statuto e pone una frattura irreversibile all'interno del gruppo che determina l'uscita dei membri firmatari¹⁸², al di fuori di D'Arista e Barbati. È così che nel '71 e nel '72 subentrano ai precedenti Leo Aloisio, Bruno Garofalo, Maria Roccasalva e lo scultore Gerardo Di Fiore. Il 4 gennaio del 1972 viene progettata in piazza dei Martiri una nuova installazione, intitolata *Il quinto leone*, che consiste nell'aggiunta di un quinto leone in gesso ai quattro del famoso monumento ai martiri, proprio (e non a caso) dove ha sede la galleria di Lucio Amelio. Purtroppo il calco in gesso viene immediatamente

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ L. BERTI, *La Galleria Inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Milano, Franco Angeli Editore, 2015, pp.72-74.

¹⁸¹ Ivi, p.98.

¹⁸² Maria Palligiano muore suicida nel '69, mentre Errico Ruotolo, Bravi e Pisani lasciano definitivamente il gruppo.

distrutto dalla polizia perché interpretato dalla massa come sospettoso. Ma il progetto non viene accantonato e nei mesi successivi Maria Roccasalva e Gerardo Di Fiore con il supporto di Vincent D'Arista organizzano il materiale per la nuova installazione (*Hic sunt Leones*), forgiando 22 calchi in gesso (sul modello dei leoni di Piazza dei Martiri) che rimandano con apposite scritte o pagine di libri incollate diversi temi e personaggi del mondo della filosofia, della matematica, della critica d'arte, della politica, ecc. Il 16 giugno dello stesso anno gli artisti con l'aiuto dell'ingegnere Roccasalva (marito dell'artista) distribuiscono i leoni tra via Calabritto, piazza dei Martiri, piazza Vittoria e via Caracciolo¹⁸³. Ma sopraggiunge in poco la questura per arrestarli e requisire i manufatti poiché vengono immediatamente segnalati come allusione esplicita al presidente della Repubblica Giovanni Leone¹⁸⁴. Fortunatamente con l'aiuto di Vincent d'Arista, Di Fiore e Roccasalva vengono immediatamente rilasciati, ma è dato loro permesso di esporre solo i leoni afferenti a tematiche esplicitamente culturali. A complicare ulteriormente l'installazione è la partecipazione di Beuys (**fig.**) che proprio in quegli anni è ospite frequente presso la "Modern Art Agency" e che, sotto la spinta di Amelio, realizza in estemporanea una performance tra i leoni e timbra alcuni di essi per sovrapporre il proprio intervento a quello degli autori¹⁸⁵.



Fig. Installazione *Hic sunt Leones* a Napoli, partecipazione di Joseph Beuys, 1972.

¹⁸³ Ivi, p.96.

¹⁸⁴ È stato il sesto presidente della Repubblica italiana, eletto il 24 dicembre del 1971.

¹⁸⁵ Ivi, p.45.

Non è facile cogliere il senso di questa operazione, come di altre, poiché la G.I. agisce in anonimato e non svela nè lascia spiegazione alcuna delle proprie performance per costringere gli spettatori ad una riflessione e ad una interpretazione soggettiva che può eventualmente sfociare in una distorsione completa del suo senso originario. Unico dato certo è che bersaglio costante delle azioni della Galleria è Lucio Amelio, in quanto rappresentante, a Napoli, del potere mercantile dell'arte¹⁸⁶ e primo importatore delle opere americane. Altra performance molto interessante è *Il filo di cotone verde*, realizzata nel 1973, una performance frutto di lunghi mesi di discussione che si esaurisce nell'arco di pochi minuti: un filo di cotone verde immerso nel fluoro viene appeso dalla Casina dei Fiori a Piazza Vittoria allo scopo di dare la percezione al passante di attraversare una sorta di orizzonte magico che si sovrappone a quello reale, ma che dopo dieci minuti per la sua sottigliezza si spezza e cade sul marciapiede¹⁸⁷. Dopo tale episodio, a queste performance si aggiungono alcuni progetti rimasti in sospeso e che non hanno seguito, come *Il Solstizio*, una gigantografia della nascita del sole sul mare o altri legati all'attività autonoma di D'Arista. Non c'è un momento in cui si conclude ufficialmente questo movimento, si può dire solo che la Galleria Inesistente ha avuto vita brevissima e che le difficoltà incontrate sia all'interno che all'esterno del gruppo hanno contribuito ad un rallentamento progressivo fino ad un suo definitivo arresto.

¹⁸⁶ S. TACCONE, *Quando le gallerie sono galere: storia di una galleria inesistente*, <https://operavivamagazine.org/quando-le-gallerie-sono-galere/>, consultato il 15/01/19.

¹⁸⁷ L. BERTI, *La Galleria Inesistente...*, op.cit., p.99.

6.2 Gerardo Di Fiore: biografia, opere e pensiero



Fig.113 Gerardo Di Fiore

Gerardo Di Fiore nasce a Giugliano (NA) nel 1934 e studia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli dove, per anni, è stato titolare della cattedra di Scultura. Si forma in un ambiente di cultura tradizionale, ma ben presto se ne allontana per ricercare un linguaggio espressivo legato all'uso dei materiali di consumo. La prima produzione degli anni '50 rientra ancora formalmente nel tradizionalismo legato all'ambiente dell'accademia; solo successivamente, tra il '60 e il '65 si rivolge ad un impressionismo informale volto a scatenare nel fruitore sentimenti contraddittori di attrazione e repulsione che acuiscono l'idea di catastrofe, di tragicità della condizione umana contemporanea come si può percepire nell'opera *Involucro* del 1963 (**fig.114**): qui nylon, plastica e vinavil macchiati di vernice rossa si aggrappano ad uno sfondo neutro in legno, dando l'idea di un corpo umano in putrefazione.

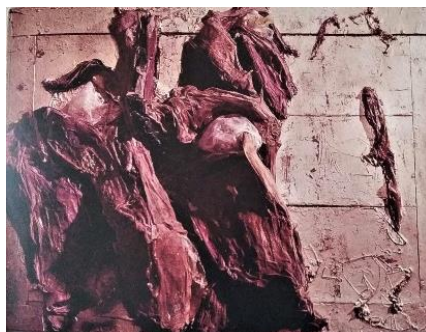


Fig.114 Involucro, 1963

Intorno agli anni '67-'68 adotta un materiale che diventerà una costante nel suo lavoro: la “gomma piuma”, uno strumento fragile per il quale matura un amore profondissimo e attraverso il quale ammantava coraggiosamente di una forte valenza ironica quello stesso classicismo formale dei suoi primi anni di esperienza artistica¹⁸⁸. Il rimando iconografico e cromatico all’arte classica di queste opere svolge quasi la funzione di velare un’attrazione collettiva per il macabro, presente anche nella serie “*Involucri*”, ma qui nobilitata dal candore della gomma piuma per mezzo della quale crea “torsi ruderi”¹⁸⁹ di un colore marmoreo, che fanno da perfetto contraltare ad opere classiche come il torso del Belvedere. Nel '68 produce *Oggetto per un amore perduto* e *Omaggio a Magritte* (**fig.115**), ove è ancora più evidente il retrogusto ironico e amaro di questa classicità. Egli è come preso dal desiderio di demolire dall’interno quella tradizione artistica di cui si è nutrito per anni, sottraendo all'opera ogni attributo di eternità con l’uso della gomma piuma.



Fig.115 Omaggio a Magritte, Gerardo Di Fiore, collezione privata, 1968.

Nel '70 realizza anche installazioni e vari interventi sul territorio, come in occasione della manifestazione *Natale a Napoli*¹⁹⁰, per la quale realizza un’installazione con lunghi tubi di gomma piuma che come tentacoli fuoriescono dai pali della corrente elettrica ed invadono Piazza Nicola Amore, mentre due anni più tardi, aderisce al movimento della “Galleria Inesistente”, grazie al quale matura ulteriormente l’idea

¹⁸⁸ M. BIGNARDI, *Morbida Macchina desiderante*, in *Gerardo Di Fiore: sculture 1980-85. Teggiano, Chiostro della SS. Pietà: 2-24 agosto 1986*, catalogo della mostra (Teggiano, Chiostro della SS. Pietà, 2-24 agosto, 1986), Salerno, 1986, pp.24-26.

¹⁸⁹ Ivi, p.17.

¹⁹⁰ E. CRISPOLTI, *Una ponderata, levità ironica, evocativa*, in *gommapiuma*, in *Gerardo Di Fiore. L'inquietudine del classico*, op.cit., p.7.

di un'arte lontana dal mercato e dai canali convenzionali. Le sue idee sono perfettamente affini alle iniziative di tale movimento con il quale progetta una serie di interventi colmi di ironia provocatoria, tra i quali la famosa installazione a Piazza dei Martiri del 1972 dal titolo *Hic Sunt Leones*. Dal '76 al '79 lo si ritrova ancora più attivo nell'ambito sociale con l'A/Social Group (Aulo e Gerardo Pedicini, Carmine Rezzuti, Gerardo Di Fiore ed Errico Ruotolo), insieme al quale partecipa alla Biennale di Venezia del '76, presentando un filmato che raccoglie l'esperienza artistica del gruppo nell'Ospedale Psichiatrico Frullone di Napoli, un intervento particolarmente importante poiché si avvicina al delicato tema dell'emarginazione sociale e della possibilità di reintrodurre i malati psichiatrici nella società attraverso il loro potenziale creativo. Inoltre, nel '78 aderisce insieme ad Enrico Viggiano all'"Open Laboratory" di Ciro De Falco con una performance organizzata durante l'incontro "Pari e Dispari" di Cavriago (organizzato da Rosanna Chiessi) ed intitolata "Un tempio per Cavriago" che mette in opera ancora il principio dell'arte come avvenimento e del luogo pubblico come scena di creazione e di fruizione. L'anno successivo trasforma insieme a De Falco e a Viggiano l'"Open Laboratory" in "Laboratorio Tre" con il quale interviene agli eventi della città di Gubbio, realizzando la performance *Il lupo cerca Francesco*. Mentre nel 1980, presso il Centro Internazionale di Brera a Milano, mette in scena *I Santi uccideranno i papi*. In questi anni riprende la sua pratica individuale, contrassegnata dal recupero di quel classicismo in chiave ironica degli anni '60, filtrato stavolta dagli esempi di grandi maestri del passato: *in primis* Botticelli e Caravaggio. Di Fiore si riaggancia con la memoria alle loro creazioni e crea opere di grande tensione emotiva come *Bacco*, *Lo spazio dell'arte*, *Il sogno della mela*, che sono prove di un diverso modo di operare la materia scultorea, svincolandola dalla pesantezza della tradizione e donandole quella levità che gli permette attraverso l'utilizzo della gomma piuma colorata di avvicinarsi sempre più alla pittura. La memoria pittorica diventa un pretesto per realizzare un inganno ottico e per dissacrare, infine, ancora una volta, l'atto scultoreo. Due anni dopo si esibisce nella collettiva "Immaginario Riflesso", organizzata presso il Museo Provinciale di San Benedetto a Salerno; nel 1983 è attivo alla rassegna "Confronto in Scultura" presso gli Antichi Arsenali di Amalfi e l'anno successivo partecipa alla collettiva "Scultura Incisa" presso la galleria "Il Campo" di Cava De' Tirreni e alla mostra "De Sculptura: Miti e Riti" presso il

Centro Studi Posillipo di Roma; nel 1988 espone alla Biennale del Sud organizzata all'Accademia di Belle Arti di Napoli ed alla mostra "Napoli Scultura" presso il Palazzo Reale di Napoli. Tra il '91 e il '98 tiene due personali rispettivamente dal titolo "The Modernity of Lyrism" presso la Gummesons Konstgalleri di Stoccolma e "Arie mediterranee" al Medalhavs Museet presso la stessa città, mostre entrambe curate dal professore Massimo Bignardi. Continua la sua attività nel 2000 con la personale allestita presso la Chiesa di San Francesco a Como e nel 2004 con la partecipazione alla collettiva "Corpi e Materie. La scultura in Campania negli ultimi vent'anni", curata da Ada Patrizia Fiorillo e sostenuta dal Fondo Regionale d'Arte Contemporanea di Baronissi. Nel 2006 partecipa come testimone alla rassegna "Arte e impegno", curata da Stefano Taccone, tenutasi presso l'Agenzia Arte Contemporanea di Napoli per discutere sull'arte a Napoli tra gli anni '60 e '70. Nel 2007 tiene un'altra personale presso la galleria di Franco Riccardo a Napoli¹⁹¹. Altro evento importante è "God Save the Queen", personale dell'artista tenutasi al museo MADRE nel 2012, in cui vengono esposte tre opere, ovvero *Cave Canem*, *Gli Angeli Ribelli*, l'installazione che dà il titolo alla mostra ed in più *Risacca* del 2007.

Gerardo Di Fiore è un artista di matrice esistenzialista che si contraddistingue per l'aria distratta, un'apparente ma sostanziale leggerezza, una profonda empatia col mondo e con tutto ciò che ha a che fare con la condizione di ineluttabilità e di sofferenza dell'essere umano. Il suo senso estetico è direttamente proporzionale alla forza suggestiva ed impattante dei materiali impiegati, materiali di consumo come gommapiuma, nylon, vinavil, plexiglas, i quali vengono strappati dal quotidiano ed elevati alla dimensione artistica, assumendo forti connotati esistenziali¹⁹². Il suo è un percorso di ricerca molto interessante, fatto di momenti alterni di produzione individuale e di condivisione in gruppo, ma coerente nel suo sviluppo, dall'inizio alla fine. Questa vicinanza e ripugnanza allo stesso tempo per gli oggetti e i materiali della vita quotidiana legati al consumo di massa, insieme alla cultura di cui si è nutrito durante la sua formazione, sviluppano in lui l'idea dell'effimero, del concetto di un'opera d'arte deperibile, in antitesi con l'eternità dell'opera classica.

¹⁹¹ V. TRIONE (a cura di), *Atlante dell'Arte contemporanea a Napoli e in Campania 1966-2016*, Napoli, Electa, 2017, p.109

¹⁹² M. BIGNARDI, *L'invasione del reale da parte della realtà*, in Gerardo Di Fiore. *L'inquietudine del classico*, op.cit., p.13.

Di Fiore intrattiene e suggerisce nelle sue opere un ambiguo rapporto con i concetti di classico e classicismo, che trova ragione nella frattura storica tra l'antico e l'epoca moderna, la quale risalta in negativo i fasti di un'armonia scomparsa. Egli è stato allievo di Emilio Greco, ma più vicino all'assistente Perez, dal quale prende in prestito l'uso del frammento corporeo, dello spazio riflessivo; fin da studente adopera un linguaggio espressivo che tende allo sfaldamento delle forme in sculture di bronzo, cemento o amianto. Accanto alla scultura informale troviamo nelle sue prime opere (come in molte successive) riferimenti al mondo classico, filtrato una lente distorta. La decisione successiva di adottare materiali industriali svela legami con la *junk-art* e con quanto sta accadendo in quel periodo nel panorama artistico napoletano: Del Pezzo immerge porzioni di oggetti in colle viniliche e gessose, mentre Mario Persico realizza assemblaggi tra elementi antichi e resti urbani. Di Fiore continua questa conoscenza della natura eterogenea degli oggetti di consumo, della diffusione sconsiderata del superfluo e sul finire degli anni Sessanta si avvicina alla gommapiuma, un prodotto tecnologico derivato dal petrolio, che assume nella sua opera forti connotazioni simboliche e allusive. L'artista afferma che la gommapiuma, è un materiale tecnologico particolarmente duttile e di grande carattere espressivo, non bello secondo il senso comune, ma estremamente affascinante, per la doppia valenza (benefica e distruttiva), che può assumere. Soprattutto dagli anni '80 in poi Di Fiore si dedica ad una pratica in un certo senso privata che non va letta come una retrocessione, ma piuttosto come una ricerca individuale che fa tesoro dell'esperienza precedente. Lo stesso artista confessa:

«È a partire da questa consapevolezza che sono tornato all'uso della gommapiuma, ritenendola particolarmente congeniale al mio lavoro, sia per le seduzioni estetiche, sia per la valenza, la cifra simbolica e allusiva, che scopre in sé, nel suo essere prodotto tecnologico»¹⁹³.

La scultura attraverso questo materiale si inserisce in un'atmosfera ironica e surreale, creando all'interno di finte metope volumi che si disfano in molteplici piani con linee curve, rigonfiamenti, tagli e cuciture: emerge con potenza una sorta

¹⁹³ AA.VV., *Artisti a Napoli*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1997, p. 49.

di finzione teatrale, in cui si incontrano e scontrano mito e cronaca, ironia e sogno, classicità e modernità¹⁹⁴.

Gerardo riconsidera nelle sue opere tra gli anni '60 e '90 il valore del *segno* incisivo che plasma la materia e ne compromette la sua integrità moltiplicandola e infrangendola per darle una nuova dinamicità.

Nel corso degli anni '70 entra in contatto con diverse realtà corali che nutrono una comune visione artistica e di ricerca: sono gli anni della Galleria Inesistente, dell'A/Social Group ed infine del Laboratorio 3. L'A/social group parte dalle teorie di Basaglia elaborate a Trieste, che attaccano l'istituzione manicomiale, denunciando la condizione impietosa e marginale alla quale è destinato il malato di mente, legata fortemente alla cultura politica e all'ignoranza del mondo occidentale. Il gruppo progetta una serie di interventi sul territorio e in particolare presso l'ospedale psichiatrico Frullone di Napoli, documentati in un film presentato nella sezione "Ambiente come Sociale" della Biennale di Venezia del 1976, diventata anche occasione di un altro intervento a Piazza San Marco, ovvero *Percorso per un inserimento nella realtà*¹⁹⁵.

Dopo la parentesi delle esperienze di gruppo, Di Fiore ritorna al figurativo riallacciandosi ai primordi della sua ricerca rappresentata dagli involucri e dedicandosi alla produzione di bassorilievi che si sviluppano nello spazio della metopa classica, riprendendo un po' la poetica delle opere della fine degli anni '60. In queste opere Di Fiore riprende un rapporto dialettico con la pittura: infatti i volumi, i giochi di piani e di chiaroscuri sono rivisitati in termini pittorici conservando la dimensione del bassorilievo. Lo stesso artista sostiene di avere frequentato maggiormente i pittori piuttosto che gli scultori e di dover a questo la sua idea di colore e di disegno nella scultura. Le forme infatti sono incise come disegnate con una certa distanza dal fondo, rappresentato da una tela bianca e compatta. Riemergono in questo continuo oscillare tra ricerca estetica e riflessione psicologica la morte, la degenerazione, l'emarginazione.

Negli anni Novanta il repertorio dei materiali si arricchisce con l'aggiunta di altri elementi espressivi quali il legno, il ferro, la plastica, il cartone, il neon, il bitume e

¹⁹⁴ M. Bignardi, *Morbida Macchina desiderante*, in *Gerardo Di Fiore: sculture 1980-85...*, op.cit., p.15.

¹⁹⁵ S. TACCONE, *L'arte, il corpo, l'istituzione: l'A/Social Group dal "Frullone" alla Biennale di Venezia*, <http://www.roots-routes.org/larte-corpo-listituzione-lasocial-group-dal-frullone-alla-biennale-venezia-stefano-taccone/>, consultato il 10/02/19.

l'alluminio. Negli ultimi lavori si evince la necessità di andare oltre il bianco candido del marmo evocato dalla gommapiuma, inserendo il colore (**fig.116**) e superando così i limiti la scultura antica e in un certo senso demistificarla¹⁹⁶. Il fare scultoreo si impregia di reminescenze provenienti dal futurismo, dal surrealismo, dalla neometafisica, dal dadaismo, assorbite liberamente con un'ironia spiazzante.

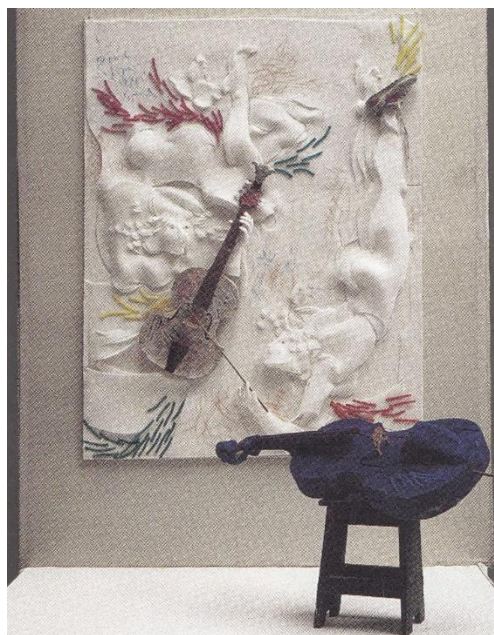


Fig.116 *Sonata per violoncello e viola d'amore*, Gerardo Di Fiore, 2006.

Uno dei punti nodali che collega le diverse fasi della sua produzione artistica è rappresentato da *La stanza delle gabbie* (**fig.117**), realizzata nel 1997 ed esposta l'anno successivo alla sua personale presso la "Galleria Franco Riccardo" di Napoli. L'installazione è stata realizzata in tale occasione nella stanza posta a fine del percorso e consiste nella disposizione a spirale di numerose cardelline, che racchiudono piccole sculture in gommapiuma alludenti a donne, uomini, re, e altri personaggi della mitologia e della poesia. Qui Di Fiore recupera uno spazio tridimensionale della scultura a tutto-ondo, collegando tramite il ricorso a diversi materiali e di oggetti *ready made* l'idea di uno spazio plasmabile esattamente come la materia.

¹⁹⁶ A.P. FIORILLO, *La forma il tempo la vitalità della materia* in Gerardo Di Fiore. *L'inquietudine del classico*, op.cit., pp.35-37.



Fig.118 Dettaglio dell'installazione *La stanza delle Gabbie*, Gerardo Di Fiore, 1997.

Di Fiore continua ad essere attivo anche nei due decenni del 2000 e nel 2007 in particolare realizza *Risacca* (**fig.119**), una specie di spiaggia bituminosa dalla quale emergono statue, arbusti, resti, frammenti di volti, elementi ricorrenti della sua scultura. Il come una battigia sporca dopo una mareggiata. Di Fiore dissemina indizi per ricostruire un percorso che lega indissolubilmente memoria e vita quotidiana, ribadendo il concetto di effimero dietro il quale si cela (e nemmeno tanto) la profonda tragicità della condizione dell'uomo moderno.

Attualmente Di Fiore è ancora attivo, si adopera per la realizzazione di nuovi progetti e per il “recupero” della memoria di quel fervore artistico a Napoli in particolare tra gli anni '60 e '70, partecipando ad incontri e collaborando con altri studiosi e ricercatori.



Fig.119 *Risacca*, Gerardo Di Fiore, 2007.

6.3 Intervista a Gerardo Di Fiore

Di seguito è riportata l'intervista con l'artista, il quale ha gentilmente fornito informazioni riguardo all'opera oggetto di studio di questa seconda parte del lavoro e riguardo, più in generale, alla sua produzione ed al suo percorso artistico. Le informazioni sono state di vitale importanza non solo per raccogliere dati, bensì per intraprendere delle scelte più rispettose e coerenti con la sua poetica espressiva.

Amalia: Carissimo Gerardo, ho avuto modo di conoscere il suo bellissimo percorso artistico. Ho notato sin da subito una visione molto personale dell'arte che ha maturato nell'arco dei decenni che vanno dagli anni Cinquanta ad oggi. Quanto incide la scelta dei materiali sul significato delle sue opere?

Gerardo Di Fiore: Moltissimo. Parto dall'inizio: negli anni Cinquanta ho cominciato con una produzione molto tradizionale che si riallacciava alle cose studiate in accademia. Lavoravo con materiali come il bronzo, il gesso, l'argilla e il cemento, molto vicini al tradizionalismo di quegli anni. Ma sul finire di quel decennio e nei primi Sessanta ho compreso che quel mondo mi stava stretto ed è per questo che scelto coraggiosamente di rivoluzionare l'idea della scultura, allontanandomi da quei materiali e rivolgendomi ad oggetti di consumo comprati ai mercati di Resina o di Porta Capuana (per esempio al mercato di Ponte Casanova dove si vendevano cataste enormi di calze di donna). Li trovavo materiali di grande suggestione, in particolare le calze di nylon con i loro colori e i loro giochi di trasparenze. Questi lavori erano molto differenti dalla mia prima produzione: inizialmente realizzavo i primi bozzetti con materiali di consumo e poi, per una questione di ossequio alla tradizione e per un fatto puramente automatico, li riportavo in cemento, in bronzo, etc. Ad un certo punto mi sono reso conto di quanto questo tradizionalismo mi condizionasse e per liberarmene ho raccolto tutto il mio coraggio per ripresentare i bozzetti così com'erano, con materiali inusuali. Poi mi

sono avvicinato, dopo questi primi risultati, alla gomma-piuma che mi permetteva ampie possibilità espressive.

A.: Dopo questa prima fase rivoluzionaria, evidente nella serie degli “Involucri” e di “Insieme”, quindi ha proceduto ad un ulteriore passo in avanti con i suoi bassorilievi e le sculture in gommapiuma che riprendono racconti tratti dalla mitologia, dai personaggi della storia antica...Perché è ripartito dall’arte classica?

G.: Il mio condizionamento al classico era legato al momento storico: in accademia il punto di riferimento della corrente tradizionalista era Augusto Perez; noi accademici eravamo ancora molto legati al classicismo, sia nel linguaggio espressivo che nell’uso dei materiali. Inoltre, io guardavo alla scultura espressionista e in particolare ad un’artista di nome Germaine Richier, la quale realizzava opere evocatrici dell’olocausto. Per quanto riguarda le mie prime opere dopo la svolta, realizzavo dei supporti fatti con pannelli di legno, recuperati dalla strada o da depositi e poi assemblavo all’interno di essi questi materiali di risulta, fatti di calze di nylon, plastica, metalli, reggipetto, etc., i quali rievocavano all’interno di uno spazio quadrato le metope del Partenone con quei personaggi classici che nelle mie opere sono diventati dei “reperti umani”. Dall’inizio degli anni Sessanta fino al 1966 mi sono dedicato a tale sperimentazione. Dopo un breve periodo di sbandamento, nel 1968, in piena rivoluzione studentesca, ho pensato di dedicarmi alla gomma piuma senza perdere il riferimento all’arte classica: dal contrasto tra tale materiale, effimero, e il concetto di classico, emerge la drammaticità, che rispecchia esattamente la condizione del mondo moderno. L’ideale della bellezza classica viene svuotato e privato della sua eternità per riattualizzarsi, divenire evanescente e transitorio, come oggi le cose sono. Inoltre, la gomma piuma è un derivato del petrolio e quindi sottolinea doppiamente il mio riferimento alla modernità e il nostro ossequio alla tecnologia. Questo ideale di bellezza evanescente è la costante delle mie opere: mi piace giocare molto con la vita e con la morte. Insomma, tutto diventa come l’apparizione di una nuvola: la vedi, ti suggerisce una forma, te la godi, qualche tempo dopo scompare, e, l’unica cosa che resta è la visione che hai catturato e interpretato in quel momento.

A.: Qual è la sua intenzione rispetto alle sue opere in gommapiuma? Vuole che si proceda o meno con un restauro, qualora se ne manifesti la necessità?

G.: Oggi, riguardando al passato, come probabilmente tutte le persone che vanno incontro alla fine dei propri giorni, provo una sorta di rammarico perché mi sono accorto di aver costruito un castello di sabbia e per un fatto puramente narcisistico vorrei che il mare non se lo portasse via, ma la verità sappiamo che è ben altra... Rammarico per aver giocato un poco su questa drammaticità rinunciando all'idea dell'immortalità. Tuttavia, questo lavorare "a vuoto" mi ha sempre attirato, soprattutto a partire dagli anni Settanta quando ho aderito al movimento della Galleria Inesistente, il cui pensiero trovavo sostanzialmente coerente con le mie ricerche dell'epoca. Dunque ho aderito principalmente perché mi piaceva il loro allontanamento dal convenzionale, dalle gallerie e dal mercato, e la loro idea di un'arte fatta per l'arte rompendo con la tradizione e dando una sensazione di un'opera, di una performance o di un'installazione ai comuni passanti. Per me quest'idea era suggestiva: anche per questo ho scelto un materiale poco sicuro che non rispondesse alla logica della vendita per i galleristi. L'unico coraggioso è stato Franco Riccardo, poiché ha portato avanti le mie opere pur sapendo quanto fosse difficile dar loro una collocazione. La rinuncia alle mie opere è stata quindi un imperativo per me, ma ora che mi avvicino verso la resa dei conti non posso non provare questo rammarico, lo trovo umano. Ragion per cui ho tentato qualche esperimento per conservarlo maggiormente nel tempo: qualsiasi esperimento, tuttavia, mi ha dato risultati poco soddisfacenti, soprattutto da un punto di vista tattile. Con qualsiasi prodotto il materiale si indurisce e perde la sua morbidezza e la sua resistenza. Un po' anche per questo mi sono reso conto che è un cane che si morde la coda. Conservare l'idea di un'opera che nel suo progressivo degradarsi si trasforma in un'altra cosa fino a diventare polvere, esattamente come i corpi umani in putrescenza, conserva la sua suggestione e mantiene inalterato intento del mio fare arte. Per cui tuttora, nonostante questo rammarico non voglio che si proceda con un vero restauro. Preferisco che questa trasformazione non venga ostacolata.

A.: Quali prodotti ha usato?

G.: Inizialmente ho provato con acqua e vinavil che sembravano sortire un certo effetto, ma con il solidificarsi davano una sensazione ben diversa. Poi tentai con il *Plastivel*, un agente plastificante spray che funzionava discretamente, ma la materia col tempo diventava tumorale, si deformava, si rigonfiava e perdeva le sue caratteristiche visive ingiallendosi a causa della presenza della nitrocellulosa. Poi ho provato con il consolidante Paraloid B75, ma la materia si solidificava al punto tale da sembrarmi un “baccalà secco”! C’è un’insegnante dell’accademia di belle arti, Paola Del Vescovo, che si è dedicata ad alcuni esperimenti per occuparsi della conservazione della gomma-piuma, ma anche lei con risultati poco soddisfacenti. Questi lavori dovrebbero essere conservati al buio e non vedere la luce del sole per vivere più a lungo. Insomma quello che vorrei è che la gommapiuma conservasse quel bianco iniziale, l’idea della polvere non mi disgusta, anzi, l’opera si trasforma, ma non vorrei perdesse il suo colore originario.

A.: Nel caso specifico dell’opera conservata presso il Museo ARCA, *La deposizione*, date le condizioni di degrado, acconsente o meno che si proceda ad un intervento di restauro?

G.: Preferisco che se ne conservi la memoria in un altro modo, con un bozzetto o con delle foto, con annessa documentazione scritta. Non credo di poter assistere al suo ritorno in polvere, ma non voglio che si proceda ad un restauro.

A.: Presso quale azienda si rifornisce di gomma piuma?

G.: Io mi rifornisco presso l’azienda Ri.ma.Flex, qui a Napoli.

Alle volte c’è anche un ritorno al mittente: quando ho fatto una mostra al Museo Archeologico Nazionale di Napoli sono riuscito ad avere il salone principale per organizzare un cimitero di gommapiuma dedicato alle divinità mitologiche. La mostra si intitolava “*O mythos delòì*”. È stata una delle mie mostre più belle.

Purtroppo al termine della mostra ho dovuto dar via tutto ad un tappezziere, che ne ha ricavato cuscini e materassi!

A.: La gomma piuma differisce per caratteristiche cromatiche, densità, spessore. Lei ne usava diversi tipi a seconda delle esigenze? Se sì, quali?

G.: La gomma piuma è venduta a blocchi di densità differenti. A seconda della densità variano il prezzo e la resistenza. La meno densa ingiallisce già nell'arco di pochi giorni. Io compro principalmente il materiale di risulta dietro all'ingresso principale dell'azienda, dove si trovano cataste di diversi spessori e densità. Quando trovo la densità che mi piace, lo compro.

A.: Quali colori usa?

G.: Inizialmente usavo le aniline comprate da Gino Ramaglia e poi, uscite dal commercio, ho adottato i coloranti Super Iride. Quindi prendevo i pezzi di gommapiuma ritagliati e li mettevo in lavatrice insieme al colore e al sale che serviva da fissante.

A.: Cosa mi dice invece delle tele? Dove si rifornisce? Di che tipo sono?

Le tele le compro da Giosi, sono le più comuni, quelle in misto cotone-sintetico. Non le tratto, le lascio esattamente così come sono per usarle come supporto.

A.: Dove compra le teche in plexiglas?

G.: Le compro presso l'azienda D'ambrosio (D'ambrosio SNC), a via Rua Catalana.

A.: Come realizza le sue opere in gommapiuma? Qual è la sua tecnica?

G.: In genere, quando si tratta di bassorilievi, "disegno" le mie figure con la lametta, poi cucio le varie parti con ago e cotone bianco o, quando mi è utile, con il cotone colorato. Quando si tratta invece di sculture vere e proprie uso gommapiuma di spessore e densità maggiori, modellandola con la lametta e avvolgendola intorno a dei perni metallici fungenti da sostegno. Per i particolari del viso uso la matita bicolore, rossa e blu della Faber Castell e in alcuni casi, come ho già detto, coloro con i Super-Iride alcuni pezzi che poi faccio aderire con la colla. Talvolta per alcuni dettagli uso il pennarello. La maggior parte della superficie è lasciata del colore naturale allo scopo di rievocare il marmo.

Intervengo direttamente sulla tela, ancorando la gomma piuma modellata con colla e/o cotone, bianco o colorato.

A.: Dove lavora solitamente?

G.: Mi sono ritagliato un piccolo spazio qui in casa, dove posso lavorare in tranquillità e poi lascio le mie creazioni in un deposito giù.

A.: Quando vende a privati o affida le sue opere ad una galleria o ad un museo fornisce criteri sull'imballaggio, trasporto, allestimento e conservazione delle sue opere?

G.: No, non me ne sono mai interessato personalmente. Ho collaborato con la dottoressa Paola Del Vescovo, per cercare dei criteri di conservazione, ma non ne abbiamo ricavato molto.

A.: Tornando alla *Deposizione*, qual è il suo rapporto con l'arte sacra?

G.: Per me è stato sempre un dramma perché io non amo particolarmente l'arte sacra. Ho usato un'iconografia standard, perché è difficile inventare qualcosa di nuovo su un tema visto e rivisto. Siccome dall'infanzia vieni continuamente bombardato dalle stesse immagini, richiede uno sforzo enorme rivoluzionare un'iconografia. Ho anche realizzato dei disegni della via Crucis, ma li trovo di una grande banalità perché seguono degli schemi molto convenzionali da cui non riesco a staccarmi.

Il direttore Giuseppe Reale mi chiese un'opera sacra per il suo museo: naturalmente scelsi la deposizione perché mi intrigava il tema della morte e mi piaceva la sinuosità del corpo di Cristo tra le braccia di Giuseppe Di Arimatea. Inoltre, come ho già detto, la gomma-piuma, con quella sua fragilità intrinseca, richiama il concetto della trasformazione del materiale che diventa con il tempo polvere e quindi c'è un doppio riferimento alla morte. La dimensione sacra inoltre, viene vissuta in chiave ironica grazie all'uso di questo splendido materiale. Un po' come tutta l'arte classica, anche l'arte sacra viene demitizzata e banalizzata attraverso la mia lente.

A.: Di chi è stata la scelta di inserire l'opera in una teca?

G.: È stata una mia esigenza per evitare che gli acari della polvere e i batteri potessero intaccare e distruggere la materia prima del tempo. Si tratta di una semplice teca antipolvere in plexiglass.

Inizialmente usavo la canfora o la naftalina per proteggere le mie opere, poi mi sono stancato e ho adottato la teca. Fino ad ora l'idea di vedere la polvere non mi ha disturbato, ho avuto solo una sensazione strana nel vedere l'ingiallimento della materia.

A.: Nel caso specifico della Deposizione quale colla ha usato?

G.: Ho usato la colla Pattex Attaccatutto.

A.: Secondo lei, quando l'artista è ancora vivente, è più giusto che sia lui a restaurare la sua opera o che intervenga comunque il restauratore? Ha mai restaurato una sua opera?

G.: Fin quando c'è l'artista credo che sia lui a doverlo fare, se è nelle sue capacità. Personalmente ho restaurato alcune mie opere degli anni Sessanta appartenenti alle serie degli "Involucri" e di "Insieme", ma si tratta di rivisitazioni. Ho cercato di recuperarle perché erano in pessime condizioni. Di solito quelle in gomma piuma preferisco non vederle più: forse credo sia meglio conservarle all'interno di teche in depositi coperte da panni neri, che si scoprono solo alla bisogna o potresti informarti sul plexiglas che viene venduto a Milano, che protegge dai raggi ultravioletti. Questa teca non ha filtri UV, è una teca molto economica e con funzione antipolvere. Teche invece dell'altro tipo costano moltissimo. Chiaramente questo espediente rallenterebbe l'ingiallimento e l'inevitabile degrado.

A.: Lei è ancora attivo artisticamente?

G.: Attualmente sto facendo molto poco, ho un progetto in mente che purtroppo non riesco a realizzare perché si tratta di un'installazione e non ho ancora lo spazio adatto.

A.: Cosa mi dice invece della sua esperienza corale nella Galleria Inesistente e nell'A/Social Group?

Questa esperienza è stata molto importante per me e per le mie esperienze successive. Dico con presunzione e con orgoglio che io sono stato uno dei componenti che probabilmente è entrato di più nel suo pensiero, sebbene non ne sia

stato un firmatario. La Galleria è nata nel 1969 con un gruppo che ha organizzato una mostra presso la Galleria Vittoria. Essa rimandava all'idea del niente: fuori all'ingresso della galleria vi era uno striscione con su scritto "qui fuori una mostra dentro la galleria inesistente", mentre al suo interno vi era un altro striscione con la scritta "qui dentro una mostra fuori dalla galleria inesistente", quindi le uniche opere concrete erano lo striscione e la vita al di fuori della galleria scandita dal traffico. Tutto ciò mi affascinava perché si scontrava con il mercato e la globalizzazione dell'arte che è passata nelle mani delle multinazionali, favorendo il successo solo di alcuni artisti ed escludendone molti altri. Io ho aderito al movimento dal 1971 al 1973 proprio perché sentivo a quell'epoca il mio pensiero molto coerente con la battaglia contro il mercato.

Un'altra bella iniziativa della Galleria Inesistente è stata l'installazione di un filo fluorescente che doveva estendersi dal circolo della stampa di Via Caracciolo fino a Piazza Vittoria, allo scopo di rappresentare un orizzonte nuovo. La cosa più interessante della Galleria era che si discuteva mesi e mesi su un'idea: Vincent D'Arista, il promotore di questo movimento, era un matematico e filosofo che rifletteva strenuamente su tantissime idee chiamando i suoi compagni anche di notte fonda per parlarne. Dopo mesi di discussioni e proposte è stato scelto un filo di cotone sottilissimo che dopo circa dieci minuti si è spezzato ed è caduto sul marciapiede di Via Caracciolo. Purtroppo non abbiamo nessuna foto che testimoniano queste nostre performance perché contrarie all'etica del gruppo. Ho esclusivamente le foto dei miei leoni per combinazione! Mi ricordo che le ha fatte Mimmo Iodice. Ma del resto c'è poco e nulla!

Un altro evento è stato organizzato presso la Galleria di Lucio Amelio: oggetto principale era la polvere da sparo con il messaggio "Usa la tua". Si trattava di una contestazione all'interno della stessa galleria di Lucio dato che questa era una succursale di Leo Castelli di New York e importava i Rauschenberg dall'America, battezzando i primi import delle multinazionali a Napoli; "usa la tua" era un messaggio molto sottile che rimandava agli Stati Uniti d'America (U.S.A.) e criticava implicitamente Lucio Amelio per essere diventato un filo-americano ed aver trascurato i legami con gli artisti napoletani. Nessuno e neanche Lucio lo aveva capito. Dunque, all'interno della mostra c'era una contestazione fortissima rimasta incompresa dai più.

Quando abbiamo organizzato la mostra “*Hic Sunt Leones*”, il progetto è stato interpretato come un attacco all’allora neo Presidente della Repubblica Giovanni Leone e per tale motivo siamo stati anche arrestati. Fortunatamente Vincent D’arista, italo-americano come ho detto prima, dopo aver parlato con il questore, ci ha fatto rilasciare tutti. In realtà i leoni rimandavano genericamente al potere delle istituzioni dissacrato ed erano tutti tappezzati di fogli di giornali e di scritti di vari autori a seconda del tema specifico.

Penso che la galleria inesistente coincida perfettamente con la mia volontà di fare arte che respinge la logica del mercato e l’idea dell’immortalità. Date le lunghe discussioni che si facevano tutto diventava mentale e questo mi ha fatto crescere tantissimo. Dunque da quel momento in poi non ho mai più fatto un lavoro “da cavalletto”, ma ho fatto della riflessione un momento preliminare e determinante per ogni mia creatura. Per tale motivo ci sono lunghi periodi in cui non faccio nulla e macino riflessioni su riflessioni.

Oggi la mia idea di arte si avvicina ancora di più alla condizione dell’uomo: da questo punto di vista sono un apocalittico, per me l’uomo ritornerà ad essere tale e a riflettere sulla sua identità dopo la Terza Guerra Mondiale. Come ha detto una volta Einstein: “Non ho idea di quali armi serviranno per combattere la Terza Guerra Mondiale, ma la quarta sarà combattuta coi bastoni e con le pietre”. Ci sarà quindi un ritorno all’età primitiva. La tecnologia oggi assorbe tutto, ci allontana dal creare un contatto realmente umano e dal guardarci negli occhi. Non c’è più un’osservazione attenta delle cose, siamo isolati e ci distraiamo immediatamente, perdendoci molte cose come il volto di un vecchio, di un bambino bellissimo in braccio alla propria madre o un’altra comune scena di vita all’interno di una metropolitana. Non abbiamo più rapporto con la fisiognomica e con la realtà in generale: ci sei tu e questo maledetto aggeggio, questo è tremendo!

L’esperienza con l’A/Social Group invece è stata diversa, sebbene vi abbia riportato delle cose che avevo appreso durante il periodo della Galleria Inesistente. Una volta volevamo organizzare con i membri del gruppo (Gerardo e Aulo Pedicini, Errico Ruotolo, Carmine Rezzuti) una performance che suggerisse la cancellazione del comune di Napoli con un’enorme X: ma c’era bisogno ovviamente di un permesso per salire sul terrazzo di palazzo San Giacomo e questo sarebbe stato impossibile. Allora ho pensato di chiedere legalmente un permesso per un’installazione a piazza

Municipio che consistesse in una scultura in legno rappresentante una X pittata a calce bianca su una base che, messa ad una certa distanza, avrebbe dato l'impressione di cancellare il comune. Ma alla fine non è stato fatto nulla, per cui si è deciso di riutilizzare l'idea realizzando una X su un foglio di plastica enorme per cancellare un padiglione dell'ospedale psichiatrico di Frullone. L'abbiamo portata anche alla biennale di Venezia del 1976: ci siamo travestiti da pazzi, uno dei componenti del gruppo ha tagliato questa plastica enorme e poi ce siamo andati in giro per Venezia così come stavamo combinati, sporchi di pittura e con la camicia di forza; ho avuto anche l'infelice idea di buttarmi nella laguna per lavarmi! A parte questo, è stato un periodo bellissimo e ricco di esperienze che rifarei tutte.

Gerardo Pedicini, critico d'arte, è stato il fondatore del gruppo: egli ha conosciuto Basaglia, direttore dell'ospedale psichiatrico con il quale ha avviato una collaborazione per realizzare delle performance all'interno dell'ospedale. Ho fatto un filmato molto interessante sul nostro operato, purtroppo irrecuperabile perché è un superotto, ma bellissimo quanto un quadro di Caravaggio. Questo si conclude con alcuni malati psichiatrici che camminano sulla spiaggia vicino a dei gabbiani in una scena di potente drammaticità ed impatto.

L'A/social Group può definirsi sicuramente un'esperienza molto legata al campo sociale e politico che racchiude l'arco di dieci anni di vita.

A.: Quanto peso ha avuto l'esperienza artistica di gruppo nella sua produzione successiva che segna un ritorno ad una pratica individuale?

G.: Sì, sicuramente, sia l'A/Social Group che la Galleria Inesistente, come ho detto prima, hanno contribuito enormemente nell'evoluzione del mio pensiero artistico: *in primis* l'idea dell'impermanenza e del disfacimento è stata una costante nel mio operato che è maturata man mano per creare qualcosa di bello e fruibile da tutti senza vincoli, senza scopi oltre a quello del fare arte per l'arte; inoltre, da queste esperienze di gruppo ho imparato che la riflessione preliminare alla creazione dell'opera è un momento sacro.

Ho fatto tante esperienze successive, in cui ho ripreso dei concetti: ad esempio ho collaborato con Martina Franca per realizzare delle opere che creassero uno sposalizio tra il barocco pugliese e quello napoletano.

A.: Quali artisti fanno parte del suo bagaglio culturale ed influenzano maggiormente le sue produzioni?

Sicuramente Umberto Boccioni è un importante riferimento iconografico e idealistico per cominciare, ma non solo. In realtà molto vien facendo: quando io cucio una testa e la realizzo, percorro un po' tutta la storia dell'arte; mentre faccio un punto la mente mi rimanda al neoclassicismo, poi l'oggetto si delinea pian piano ed assume altri riferimenti artistici. Questo mi capita un po' di getto mentre opero: Medardo Rosso, la Grecia, Picasso, Serpotta, il barocco napoletano sono riferimenti che appaiono di volta in volta. Questi riferimenti vengono a galla in maniera naturale, perché parte della mia formazione e non oscurano la mia originalità, anzi. Vitaliano Corbi sostiene che le mie due teste di Cavallo in gommapiuma scendono direttamente dal Partenone e si mettono a giocare con "l'altalena della vita". Tutta la storia insomma è racchiusa in questa materia: ti giustifica tutto quello che puoi fare, anche se fai un Picasso in gomma piuma, lo fai ironizzando sulla sua opera perché le togli valore.

Ti confesso che c'è anche la mia Napoli in questo materiale: Napoli è così viva perché c'è la presenza del Vesuvio e la presenza del Vesuvio metaforicamente è la gomma piuma. Il napoletano agisce con il *carpe diem*, come se da un momento all'altro eruttasse il Vesuvio e finisse questa bellissima città. Tutte le cose di Napoli, se ci elimini questo senso di morte, perdono quel *quid*. C'è qualcosa di diverso in questa città rispetto al resto del mondo. C'è un amore per tutto e il culto della morte è nel DNA del napoletano.

A.: Quindi, in che rapporto è con la morte?

G.: È un gioco delle carte sempre presente. Io oramai sono nella fase del conto alla rovescia. Ogni anno in più che vivo è un anno che sottraggo alla morte. Il legame fortissimo che ho con questo tema è inevitabile: sono uno che nasce nel periodo esistenzialista e che si nutre della filosofia di Sartre, Kierkegaard, dei film di Carl Theodor Dreyer, di Ingmar Bergman... La mia cultura è quella e me la porto dentro in ogni momento.

È una forma di autodistruzione. È come quando Ponzio Pilato in Jesus Christ superstar dice a Gesù: "Non sarò io ad impedire la tua grande autodistruzione. Muori se vuoi morire fanatico martire". Gesù sa che si deve autodistruggere e

questo aneddoto spiega anche un po' il mio rapporto con la religione. Non a caso ho realizzato la deposizione. Se tu analizzi bene scopri una coerenza in tutto il mio operato dagli anni Sessanta in poi...

La mia prigionia è stata la mia libertà, sembra un controsenso...

A.: In realtà vi capisco molto bene...

G.: Ho sempre trovato un filo conduttore tra la gomma-piuma e tutte le cose della vita. Anche nella zattera per Ofelia, una figura tragica di una donna che si innamora di Amleto e si suicida per il dramma, vorrei salvare l'amore, ma diventa un'utopia perché Ofelia sulla zattera è già morta. Ofelia simboleggia l'amore che muore e l'amore quando muore non si salva. È un'utopia salvare Ofelia da un amore morto. La prima cosa a cui pensi, è la tragedia di tale perdita.

DATA

25/05/18

6.4 Intervista al direttore Giuseppe Reale

Di seguito è riportata l'intervista realizzata al gentilissimo Giuseppe Reale, direttore del Museo A.R.C.A. presso il Complesso Monumentale di Santa Maria La Nova e presidente dell'associazione Oltre il Chiostro onlus, il quale ci ha dato chiarimenti sulla posizione dell'istituzione museale in merito alla conservazione delle opere d'arte contemporanea presso la sua sede e nello specifico di quella di Gerardo Di Fiore.

Amalia: Gentile direttore, la ringrazio innanzitutto per la disponibilità concessami nel porle alcune domande afferenti all'argomento della mia tesi. Comincio subito col chiederle quali sono state le motivazioni principali che l'hanno spinto alla fondazione di un museo di arte religiosa contemporanea all'interno di un contesto di epoca angioina come il complesso monumentale di Santa Maria La Nova?

Giuseppe Reale: Le motivazioni che mi hanno condotto alla realizzazione del progetto, poi confluito nella denominazione del Museo A.R.C.A. sono state varie:

- a) Innanzitutto questa collezione è nata da un'attività espositiva: nel mio precedente incarico di direttore del complesso museale di Santa Chiara, conclusosi nel 2008, ho portato innanzi un progetto di esposizioni temporanee mensili che mi hanno dato la possibilità di maturare un diretto rapporto con gli artisti. Da tale avvicinamento sono nate delle prime donazioni, poi confluite presso il Complesso Monumentale di Santa Maria La Nova, sede degli uffici dell'Associazione "Oltre Il Chiostro" onlus. Siccome in quel periodo il tema della promozione contemporanea era molto sentito, abbiamo valutato la possibilità di inserirci in questa progettualità culturale, portando avanti un nostro punto di vista espositivo e di modalità di gestione della collezione che pian piano si è formata attraverso le donazioni. Il tema dell'arte contemporanea in quegli anni ha contrassegnato sostanzialmente in maniera notevole la politica amministrativa dei nostri enti locali, Comune di Napoli e Regione Campania. Ed è proprio grazie a questa azione che sono nati dei plessi e dei siti indicati come Stazioni Dell'Arte, il museo MADRE ed il Pan, realtà tuttavia maggiormente miranti ad un dialogo con l'arte internazionale. Rispetto a tale

scenario e sulla scorta dei rapporti diretti con gli artisti napoletani, noi abbiamo ritenuto opportuno dare voce, invece, a quella espressione artistica contemporanea locale che si è sentita un po' estraniata da quel connubio di arte contemporanea e internazionalità. Dunque, è nata l'idea di fornire un modello un po' differente ove quelle attività artistiche, considerate per diversi motivi un fenomeno locale, potessero manifestarsi pienamente senza incorrere nel rischio di sembrare "provinciali". Il rapporto tra committenza, artisti, mercato dell'arte e sedi espositive, talvolta ha anche confinato nel perimetro locale degli artisti che invece proprio per la loro capacità di guardare all'espressività contemporanea internazionale in chiave originale hanno dato con la loro voce un contributo molto personale. In una città come Napoli che si contraddistingue per le meravigliose testimonianze dei maestri antichi, l'arte contemporanea chiaramente fa fatica a trovare una sua legittimità ed una sua connotazione. A tale questione ha tentato di dare un ottimo contributo anche il Museo del Novecento di Castel Sant'Elmo, sebbene non sia stato esente da critiche su quanti e quali artisti siano stati prediletti rispetto ad altri.

Sottolineo che si tratta di processi *in progress* e per tale motivo la parola *musealizzazione* andrebbe utilizzata con minore istituzionalità, usando preferenzialmente e più propriamente altri termini come esposizione temporanea o installazione, senza per questo riallacciarla esclusivamente al contesto della galleria. Il confronto con la contemporaneità dell'arte deve in qualche modo far sì che le parole musealizzazione e museo come istituzione di custodia e di promozione vengano usate con l'originalità di tale accostamento. Immagino tali contesti come dei centri di promozione e documentazione, che tuttavia conservano libertà di sperimentazione. Il Museo del '900 ha tentato di entrare all'interno di questo variegato mondo, dove si individua facilmente l'importanza di numerosi laboratori come emblema dell'attività artistica napoletana: è stata per me un'esperienza quasi catacombale entrare nei laboratori che sono una ricchezza di questa città da valorizzare e custodire: a tal proposito uno dei progetti ai quali ho tentato di lavorare è quello di rendere la collezione del Museo ARCA il fulcro di un grande network che connetta e promuova la conoscenza dei laboratori suddetti.

Il Museo A.R.C.A. ha voluto coinvolgere, dunque, tutto il territorio napoletano, si è inserito vivamente nel dibattito sull'arte contemporanea e non ha avuto paura di

essere considerato “provinciale” rispetto alla realtà globale, proprio perché concepisce le nostre tipicità come universali. Una certa critica culturale afferma che tutta una serie di aspetti culturali napoletani sono da considerarsi provinciali. Io ritengo che si debba affermare esattamente il contrario, cioè che in un’ottica di globalizzazione, quelle tipicità prettamente napoletane, sono da considerarsi universali! Bisogna esportare quell’identità caratteristica che a mio avviso ci rende assolutamente contemporanei e universali, non propinare una maschera che si adegui al resto. In quest’ambito credo che, al di là di quelli che sono i grandi esempi del ‘900, la capacità di cogliere questo confronto tra i classici artistici e l’espressività degli artisti contemporanei partenopei, il Museo ARCA sia un contributo che non deve aver paura di sembrare localistico, fuori moda o piccolo. In fondo c’è un tassello della nostra realtà tipica che va sicuramente custodito;

- b) in secondo luogo, mi ha sempre appassionato la sperimentazione delle installazioni: avendo gestito delle strutture monumentali, ho sempre immaginato una certa idea di museo un po’ illuministica ed anche un’idea che in questa città può essere stimolata dal confronto con dei contenitori che sono essi stessi delle opere d’arte architettoniche. È possibile inserirsi in questa logica di installazione come dialogo, che segue dei suoi criteri estetici e di buon gusto e che chiaramente diventa anche un aspetto di sperimentazione. Mi appare come un modo per valorizzare il contenitore che ci ospita e per mettere a confronto la tradizione artistica contemporanea con la produzione classica. D’altra parte l’idea di prendere delle opere e di collocarle in degli spazi asettici, è veramente idea recente. La stragrande maggioranza della creazione artistica sin dai tempi più remoti è sempre stata inserita in dei contesti vivi e questo confronto prodotto dal mecenatismo è sempre stato un confronto tra la fruizione, l’esigenza contemporanea, il bisogno estetico ed anche una sovrapposizione tra stili. Credo che, nel caso specifico, tale bisogno di musealizzazione debba attribuirsi al fatto che Napoli sia un museo a cielo aperto. In questo discorso si inseriscono meritoriamente le grandi Stazioni dell’Arte che ci restituiscono questo confronto tra fruizione, elemento estetico e una certa forma di cultura civica. A tale proposito ho sempre posto attenzione al raffronto tra i diversi linguaggi comunicativi e nel riproporre, forse, una concezione diversa dall’idea di uniformità di certi stereotipi di musealizzazione;

c) in terzo luogo, il confronto con la domanda religiosa. Credo che siano pochissime le collezioni d'arte contemporanea legate al tema religioso, come quella ai Musei Vaticani o quella nata sotto l'egida di Papa Paolo VI a Brescia. L'autonomizzazione della cultura ha segnato ad un certo punto un divorzio dalla domanda e dalla grande committenza religiosa. A questo divorzio il Concilio Vaticano II ha tentato di porre rimedio con la famosa lettera di Giovanni Paolo II agli artisti, nel tentativo di riproporre un rapporto tra la necessaria autonomia dell'arte contemporanea nei suoi canoni estetici ed espressivi ed una grande istituzione culturale ed artistica che contraddistingue in modo particolare il nostro Occidente. Questo ha significato innanzitutto porre una distinzione tra sacralità e religiosità, perché il perimetro della sacralità è il perimetro della committenza, del canone liturgico, insomma di una espressione artistica dove il diritto/dovere del committente sull'utilizzo liturgico diventano determinanti, anche dal punto di vista delle indicazioni di lavoro. Abbiamo preferito in questa sede invece, che il campo della religiosità fosse di per sé un campo laico, secolare, più ampio rispetto alla committenza sacrale, e, forse più interessante rispetto agli obiettivi della nostra istituzione culturale. Intendiamo tracciare quella domanda religiosa che attraversa o ha attraversato la cultura contemporanea, che non ha dei canoni espressivi precostituiti e che non ha un riferimento confessionale unico: quindi l'arte viene concepita come luogo di un dialogo interreligioso, laico, rispetto a quello che l'espressività artistica in maniera autonoma dal profondo della coscienza si sente di individuare e di consegnare al confronto pubblico.

Proprio da questi principi è nata l'idea del museo ARCA che dal 2008 ha trovato una sua espressione istituzionale, poiché viene dichiarato come un'istituzione di interesse locale dalla regione Campania.

A.: Bene. A tal proposito, quando viene acquisita l'opera di Di Fiore all'interno della collezione del museo?

G.R.: Dal dicembre del 2009.

A.: L'artista ha fornito delle indicazioni riguardo all'allestimento della sua opera?

G.R.: No, non precisamente. Solitamente scegliamo la collocazione in modo autonomo, respirando e vivendo il luogo. Gli artisti vengono a validare la collocazione in un secondo momento, poiché spesso trattano le loro opere come dei figli privilegiati e quindi la loro presenza a volte non aiuta immediatamente a rintracciare lo spazio ad hoc di un certo percorso. Si tratta comunque di una collezione costantemente in progress, quindi ci sono delle esigenze funzionali che non permettono di compiere continui spostamenti all'interno di un certo percorso. Prediligiamo questo confronto tra il contenitore e ogni singolo aspetto poiché siamo convinti che bisogna scegliere anche il luogo più congeniale per valorizzare sia contenitore che contenuto.

A.: Il museo si è attrezzato o si sta attrezzando per quanto riguarda una conservazione programmata e una manutenzione della sua collezione?

G.R.: C'è un monitoraggio periodico. Laddove gli artisti sono ancora viventi vengono coinvolti nei processi decisionali per un eventuale cura o manutenzione. È chiaro che il problema per la maggior parte non è ancora così urgente, ad eccezione dell'opera di Di Fiore. Tuttavia è un problema di prospettiva che chiaramente dovremo porci. In ogni caso, la cura con la quale guardiamo a tutti i percorsi artistici, ci aiuta a difenderli da intrusioni e da eventuali danneggiamenti. Siamo molto contenti che il nostro pubblico percepisce l'amore che mettiamo in questo luogo e attraversa questi percorsi con molta attenzione e rispetto, per cui non sono sorte finora grosse problematiche di conservazione.

A.: Tornando all'artista oggetto della mia tesi, Gerardo Di Fiore, personalmente ha fornito sin da subito indicazioni circa l'eventuale restauro, manutenzione della sua opera? Ha espresso chiaramente la sua volontà artistica?

G.R.: No, soltanto nel momento in cui siamo incappati di fronte a delle tracce di deterioramento, si è entrati nel vivo di un dibattito e della valutazione del suo destino. Intendo dire se quest'opera, come magari altre, dovesse sottoporsi ad un trattamento specifico... Da lì è emerso il parere, la volontà dell'artista di considerare quest'opera come espressione di quella sua volontà originaria, di farle attraversare anche il disfacimento del tempo, fino al suo ritorno in polvere. Tra

l'altro è un aspetto di enorme delicatezza perché il tema è quello della Deposizione, quindi credo che sia un'opera "viva", un'opera che è segnata quasi dalla morte nella sua carne e quindi un'originalità. Chiaramente ciò pone da parte mia e di altri il quesito circa il suo pensiero in merito ad altre opere che affrontano temi differenti o per lo meno quelle per cui nasce un rapporto di transazione economica rispetto all'opera creata per il puro fine artistico.

A.: In quale posizione si colloca il museo rispetto a tale questione?

G.R.: Noi siamo già intervenuti, ponendogli questo quesito e lui tra le sue varie proposte ha lanciato quella di realizzare personalmente un bozzetto in altro materiale, come il bronzo, per conservarne la memoria; ma si è evinto dal dibattito che la diversità del materiale allontana da quello che è il messaggio sostanziale e l'essenza dell'opera. Credo in ogni caso che un'istituzione museale debba rispettare *in primis* la volontà dell'artista.

Il caso specifico di quest'opera porta con sé un po' tutte le contraddizioni esistenti tra arte contemporanea, custodia, conservazione ed eventuale restauro. Credo fermamente che il museo debba continuare a custodirne la memoria, come stiamo già facendo, a partire dallo studio e da una ricca documentazione scritta e fotografica. È inoltre indispensabile registrare la volontà dell'artista con una sua dichiarazione e ad esempio suggerire come nel tempo quella grande teca, magari con un pannello *a latere* che documenti il suo stato originario e con un appunto dell'artista, si trasformi. Certo, volendo ricorrere ad un parallelismo con l'arte letteraria e le biografie di grandi personaggi, anche in tale ambito sorge la questione se i taccuini e gli appunti debbano essere conservati quando lo scrivente esprime una volontà di distruzione *post mortem*, o se sia questa volontà da custodire. Io credo che la volontà dell'autore abbia una sua sacralità perché si entra in un aspetto molto intimo e interiore legato esclusivamente alla sua persona ed alla sua memoria. D'altra parte non è facile ignorare totalmente l'obiezione di chi sostiene che se lo scrivente avesse davvero voluto dar seguito a questa volontà avrebbe potuto tranquillamente dare alle fiamme i suoi taccuini. Quindi l'aspetto contraddittorio è da tener presente.

Qui invece siamo dinanzi ad un'opera pubblica, non un atto privato, ma c'è una volontà espressa da parte dell'artista che credo debba essere osservata.

A.: Tuttavia la questione si pone in maniera un po' diversa rispetto al suo parallelismo letterario, poiché l'opera si evolve durante il suo disfacimento, attraversando delle fasi in cui assume nuova forma e significati. Ergo, si può ben affermare che l'opera diventa un'altra opera...

G.R.: Esatto. La conservazione significherà in questo caso custodire tale processo evolutivo.

Questa è a mio parere anche un'originalità ed una peculiarità dell'arte contemporanea. Intraprende anche una forma di polemica rispetto al mercato delle opere d'arte. Una volta scrissi un pezzo di presentazione per una mostra fotografica anche molto originale per un artista napoletano, Luigi Grossi, che vive e lavora nei quartieri spagnoli, gli intitolai questo testo usando l'appellativo di "bottegaio", immaginando in questa titolarità di dare un riconoscimento. Tra l'altro nativo. Non di un artista da laboratorio, ma di un artista che conservava un rapporto con un quartiere popolare in quel di Napoli. Essendo la sua bottega cornice anche di altre opere d'arte, mi sembrava di tracciare il rapporto quasi scolare con la produzione classica e la sua vena creativa. Quindi un discepolo che resta nella bottega dei grandi artisti e resta soprattutto nella bottega della vita, delle voci del popolo, della chiassosità napoletana, che entra matericamente come una lava nella sua creazione artistica. In realtà queste notazioni critiche mi sembrarono la cosa più bella che potessi dire di un artista! Ricordo, invece, di aver discusso con lui animatamente perché forse, l'artista sobillato da qualcuno, mi chiese di cambiare questa espressione. Invece ora se le dovesse capitare di aggirarsi nei pressi del suo laboratorio vi troverà affisso un grande manifesto con su scritto "La Bottega di Luigi Grossi". Ergo l'artista maturò dopo il grande omaggio che gli avevo proposto. Sebbene sembri un po' fuori contesto quello che le sto raccontando, ciò è chiara espressione di come l'arte contemporanea e soprattutto gli artisti debbano venir fuori dall'asetticità di una vita da laboratorio e comunicare in modo vivo con la contemporaneità, perché questo aspetto è stato fondamentale anche per i grandi artisti che oggi conserviamo nei nostri musei. Questa loro capacità di interpretare il vissuto. E quindi in fondo anche questa sfida del tempo che Di Fiore raccoglie e con cui traccia la sua opera nel suo disfacimento, è un elemento di grande pregio che va custodito. So che in questo caso scopo principale non sarà tanto fare del

restauro una forma di argine di limite rispetto al tempo, ma utilizzare l'idea o la perizia del restauro come modo per preservarne la forma in cui l'artista ha consegnato al tempo la sua creatività: possiamo affermare che di quest'ambito stiamo tracciando le regole ed il metodo poiché siamo ancora nel vivo del dibattito sulla conservazione ed il restauro dell'arte contemporanea. Il modo per custodire nel tempo quest'opera sarà probabilmente quello di poter tracciare per i posteri la volontà dell'artista e quindi assistere alla nascita dell'opera futura di Gerardo Di Fiore.

6.5 I Poliuretani e il degrado delle schiume flessibili

Il poliuretano, nominato anche con il termine abbreviato PUR, indica una grande famiglia di polimeri plastici¹⁹⁷ con differente composizione chimica e tipologia, come ad esempio schiuma flessibile o rigida, fibre, gomme (elastomeri), rivestimenti superficiali e adesivi. Questo composto si ottiene generalmente per reazione tra un diolo¹⁹⁸ o poliolo (ovvero alcoli con due o più gruppi idrossilici), a base estere o etere, con un di-isocianato (ossia isocianato con due estremità reattive), o con un poli-isocianato¹⁹⁹ (**fig.120**), in presenza di catalizzatori (quali Sali di metalli pesanti o ammine terziarie) e additivi²⁰⁰.

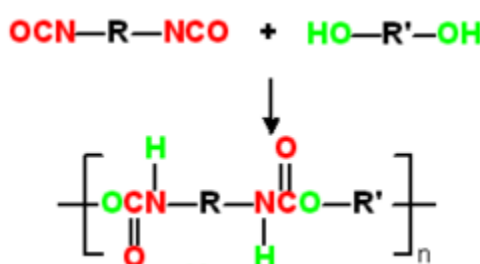


Fig.120 Sintesi di un poliuretano a partire da un di-isocianato ed un diolo.

¹⁹⁷ Il **polimero plastico** è un materiale organico ad elevato peso molecolare che possiede una certa plasticità, ovvero capacità di deformarsi per effetto di forze esterne.

¹⁹⁸ Un **diolo** è un composto organico simile agli alcani, ma con gli atomi di idrogeno sostituiti da altrettanti gruppi ossidrilici. La sua formula è $C_nH_{(2n+2)}O_2$. I polioli contengono più gruppi ossidrilici.

¹⁹⁹ Un **isocianato** è un gruppo funzionale costituito da azoto, carbonio, ossigeno in doppio legame ($-N=C=O$). Le molecole con due o più gruppi isocianati sono dette di-isocianati o poli-isocianati.

²⁰⁰ T. VAN OOSTEN, *PUR facts, conservation of polyurethane foam in art and Design*, Amsterdam University Press, 2011, p. 13.

Esistono PUR *termoplastici*, *termoindurenti* ed *elastomeri*.

I *termoplastici*²⁰¹ sono stati prodotti nel 1950, si formano per reazione tra dioli a piccola catena o polioli e di-isocianati e possiedono una struttura a catena lunga e lineare. Si usano principalmente per produrre adesivi, vernici, rivestimenti, sigillanti ed elastomeri. Si caratterizzano per una scarsa igroscopicità, buone capacità meccaniche, elettriche e termiche.

I PUR *termoindurenti*²⁰² si realizzano mediante processo di schiumatura combinando un triolo ed un poli-isocianato che con il raffreddamento danno origine ad una schiuma dura con una struttura a catena reticolata o ramificata, stabile e resistente con ottime capacità meccaniche, termiche ed elettriche. Il processo di solidificazione è irreversibile. Essi sono impiegati ovunque, per tappezzerie, imballaggi, sedie, cosmetici, per l'isolamento di pareti e tetti²⁰³.

Gli *elastomeri*²⁰⁴ nascono negli anni '40 in Germania e sono costituiti da copolimeri di entrambi i poliuretani sopramenzionati. Si possono ottenere con varie tecniche di produzione, principalmente l'estrusione²⁰⁵ e lo stampaggio ad iniezione²⁰⁶. Essi sono polimeri amorfi ed hanno una temperatura di transizione vetrosa più bassa della temperatura ambiente. Essi trovano largo impiego nel settore degli elettrodomestici, automobilistico, calzaturiero (suole), etc.

Nello specifico, il processo di formazione dei PUR consiste in tre fasi:

- Prima reazione tra polioli estere (ottenuti dalla condensazione di un acido con glicoli o trioli) ed etere (ottenuti dalla reazione tra glicoli o trioli ed ossido di etilene e propilene).;
- Seconda reazione tra il poliolo e un di-isocianato che polimerizzano costituendo un prepolimero viscoso e denso;
- Terza reazione tra prepolimero, estensori di catena e catalizzatori che formano un polimero a lunga catena dal quale si può ottenere un'enorme gamma di prodotti, i quali possono essere flessibili, rigidi e duri²⁰⁷. Nella struttura del polimero il poliolo

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ivi, p.16.

²⁰⁴ Ivi, p.17.

²⁰⁵ L'**estrusione** è un processo di produzione industriale che consiste nella deformazione di un materiale plastico allo stato pastoso attraverso la sua compressione in una sagoma che gli conferisce la forma desiderata.

²⁰⁶ Lo **stampaggio ad iniezione** è anch'esso un processo industriale che consiste nella fusione di un materiale plastico che viene iniettato ad alta pressione in uno stampo chiuso, dal quale viene liberato soltanto dopo il suo raffreddamento e solidificazione.

²⁰⁷ T. VAN OOSTEN, *PUR facts*, op. cit., 2011, pp. 29-30.

a basso peso molecolare è il segmento lungo e flessibile, mentre il di-isocianato costituisce quello corto e rigido unito da legami ad idrogeno²⁰⁸.

Possono esservi diversi tipi di reazioni tra i due composti che danno vita a diversi risultati, come il legame uretano, schiume (con liberazione di CO₂), poliuretani termoindurenti.

La formazione della schiuma (**fig.121**) avviene in presenza di acqua e si articola in tre fasi:

- Un diolo reagisce con un di-isocianato;
- il composto si decompone scindendo l'ammina e l'anidride carbonica e liberando contemporaneamente altra anidride carbonica;
- il gruppo amminico infine reagisce con gli altri isocianati per creare l'urea sostituita²⁰⁹.

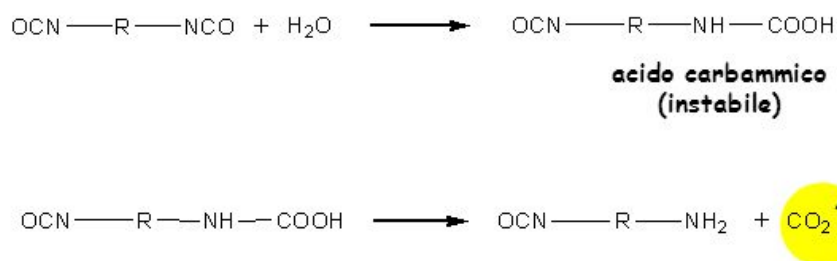


Fig.121 Formazione della schiuma poliuretanica o “poliuretano espanso”.

Le schiume si suddividono in *flessibili*, *semi-flessibili* e *rigide* e sono materiali termoindurenti. Le prime, diversamente da quelle rigide, possiedono una temperatura di transizione vetrosa inferiore alla temperatura ambientale. In quelle flessibili e semi-flessibili sono più o meno permeabili al passaggio di gas e liquidi, mentre in quelle rigide la membrana funge da barriera a tali sostanze, per cui possiedono un basso assorbimento di acqua e bassa permeabilità ai gas.

Gli elementi principali delle schiume sono poliuretani a base etere, poliuretani a base estere e di-isocianati.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ M. P. LUDA, L. COSTA, P. BRACCO, S. V. LEVCHICK, *Relevant factors in scorch generation in fire retarded flexible polyurethane foams II Reactivity of isocyanate, urea and urethane groups*, Polymer Degradation and Stability 86, 2004, p. 43.

I *poliuretani a base etere*²¹⁰ presentano quali agenti catalizzatori come ossido di propilene, di etilene o di butilene combinati con alcoli di o poli-funzionali, come glicole propilenico, glicerolo, glicole dietilenico, trimetilolpropano, etc.

I *poliuretani a base estere*²¹¹ invece hanno come agenti catalizzatori gli acidi dicarbossilici, come acido ftalico, acido adipico, acido linoleico, combinati con dioli come glicole etilenico. Buona parte delle schiume a base estere flessibili si basano su poliesteri di acido adipico ed etilenglicole²¹².

In generale le schiume a base estere resistono molto bene all'abrasione e alla trazione, ma poco all'umidità, mentre quelle a base etere sono sensibili alla luce e meno all'umidità.

Anche gli isocianati, alifatici o aromatici e possono conferire alle schiume diverse proprietà, come stabilità luminosa, maggiore resistenza e rigidità.

Le proprietà meccaniche principali delle schiume espanse in particolar modo sono la buona viscosità e flessibilità influenzati dal grado di reticolazione, dalla densità (legata alle componenti plastiche e alla quantità di gas) e dalle forze di Van der Waals²¹³, dai legami polari e a idrogeno²¹⁴.

Altre sostanze vengono aggiunte durante il processo di produzione delle schiume PUR per modificarne le proprietà e la lavorabilità, ovvero additivi comuni quali estensori di catena²¹⁵, agenti espandenti²¹⁶, ritardanti di fiamma²¹⁷, pigmenti, riempitivi²¹⁸.

²¹⁰ T. VAN OOSTEN, *PUR facts*, op. cit., 2011, pp.34-35

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid.

²¹³ Le forze di Van der Waals sono forze intermolecolari di natura debole il cui nome ha origine dal fisico olandese che le ha scoperte e studiate; quanto più gli atomi o le molecole si avvicinano tanto più tali forze vinte dalle forze repulsive create dagli elettroni degli atomi adiacenti.

²¹⁴ Ivi, p.40.

²¹⁵ Gli **estensori di catena** sono composti reagenti a basso peso molecolare e di-funzionali come ammine, diammine, o glicoli idrossilici e reagiscono con l'isocianato per modificare il rapporto tra la parte debole e quella dura del composto e sulla tg.

²¹⁶ Gli **agenti espandenti** sono solitamente liquidi a bassa temperatura di ebollizione che si volatilizzano durante la reazione esotermica tra il poliolo e l'isocianato. Le schiume flessibili solitamente sono espanse per mezzo dell'ossido di carbonio liberato dalla reazione tra l'acqua e l'isocianato. Si può trattare anche di gas o aria che viene iniettata direttamente nella schiuma.

²¹⁷ I ritardanti di fiamma possono essere composti a base di fluoro, iodio, cloro, da aggiungere al poliolo (ad esempio alluminio tri-idrato e melammina).

²¹⁸ Tra i riempitivi più usati vi sono il carbonato di calcio, la fibra di vetro: il primo è usato per formulazioni più economiche, mentre la seconda viene utilizzata in gran parte per lo stampaggio ad iniezione-reazione (quindi schiume semi-rigide). Vi sono poi plastificanti per rendere le schiume più resilienti o morbide al tatto o anti-ossidanti che possono proteggere le schiume a base di polietere dall'ingiallimento.

Le materie plastiche sono ormai in piena regola impiegate nell'ambito artistico a partire dalla seconda metà del XX secolo, per cui il restauratore che si approccia di frequente a manufatti con tali caratteristiche avrà necessità assoluta di conoscere le caratteristiche di tali materiali, di studiarne fattori di degrado, compilare schede conservative apposite contenenti le notizie storiche, la composizione specifica, la tecnica esecutiva e lo stato di conservazione, le condizioni ambientali in cui si trovano e il progetto di intervento.

Durante il loro normale processo vitale, i poliuretani sono sottoposti a condizioni ambientali che ne provocano il degrado. I fattori responsabili sono l'ozono, l'umidità ambientale, la temperatura, la luce e in particolare le radiazioni ultraviolette (UV)²¹⁹. In termini chimici il degrado si articola nel corso del tempo in tre fasi:

- Depolimerizzazione del poliuretano che si divide in isocianato e alcool;
- Dissociazione in ammina primaria, anidride carbonica e olefine (ovvero composti idrocarburici);
- Formazione dell'ammina secondaria e liberazione di anidride carbonica²²⁰.

In particolare le *schiume poliuretaniche flessibili* sono molto sensibili al degrado causato dalla luce solare e dall'ossigeno che causa la formazione di pori superficiali²²¹, ingiallimento, infragilimento, riduzione delle capacità meccaniche e deformazione irreversibile²²². Le schiume poliuretaniche flessibili sono particolarmente inclini al degrado poiché sono composte dal 3% di composto solido e 97% di aria²²³: quelle a base di etere sono più suscettibili alla foto-ossidazione, mentre quelle a base di estere all'idrolisi²²⁴.

I punti più deboli del poliuretano si trovano in corrispondenza legami uretanici (C-N), ammidici, estere ed etere.

La foto-ossidazione e l'ossidazione termica scindono le catene polimeriche in corrispondenza dei legami uretanici (C-N), formando nuove ammine o gruppi carbossilici con la liberazione di monossido e biossido di carbonio²²⁵. I radicali

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ivi, pp.42-45

²²¹ Ibid.

²²² O. CHIANTORE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea*, op. cit., pp. 92.

²²³ T. VAN OOSTEN, *PUR facts*, op. cit., 2011, pp. 42-45

²²⁴ Ibid.

liberi formatisi reagiscono con la parte organica del polimero dando origine ad idroperossidi e perossidi, che per effetto della temperatura e della luce trasformano l'aspetto e le proprietà meccaniche del materiale.

Gli isocianati, sono soggetti a fenomeni ossidativi per effetto della presenza di ossigeno che alterano le caratteristiche del PUR, in particolare aumento della cristallinità, dell'igroscopicità e alterazione delle capacità meccaniche: il materiale perde di brillantezza, si irrigidisce, invecchia ed ingiallisce.

L'umidità ambientale, soprattutto per quanto riguarda i poliesteri, idrolizza il materiale formando acidi carbossilici ed alcoli. Il materiale si gonfia, si deforma, perde elasticità e si altera cromaticamente.

I poliuretani hanno generalmente una buona resistenza alle soluzioni organiche ed inorganiche. Quelli a base estere sono facilmente idrolizzabili dalle soluzioni alcaline, mentre quelli a base etere dalle soluzioni acide. Le schiume flessibili sono molto resistenti alla saponificazione rispetto alle schiume rigide²²⁶.

Altro fattore esterno di degrado può essere l'attacco biologico da parte di microrganismi quali funghi e batteri che agiscono sul polimero in modo diretto o indiretto, ad esempio alternandone il colore o deteriorandolo per l'effetto dei loro prodotti metabolici. Le schiume a base estere sono più sensibili all'attacco fungile rispetto a quelle a base etere²²⁷.

6.6 Esperimento sul degrado della schiuma flessibile a base di polietere e analisi FT-IR

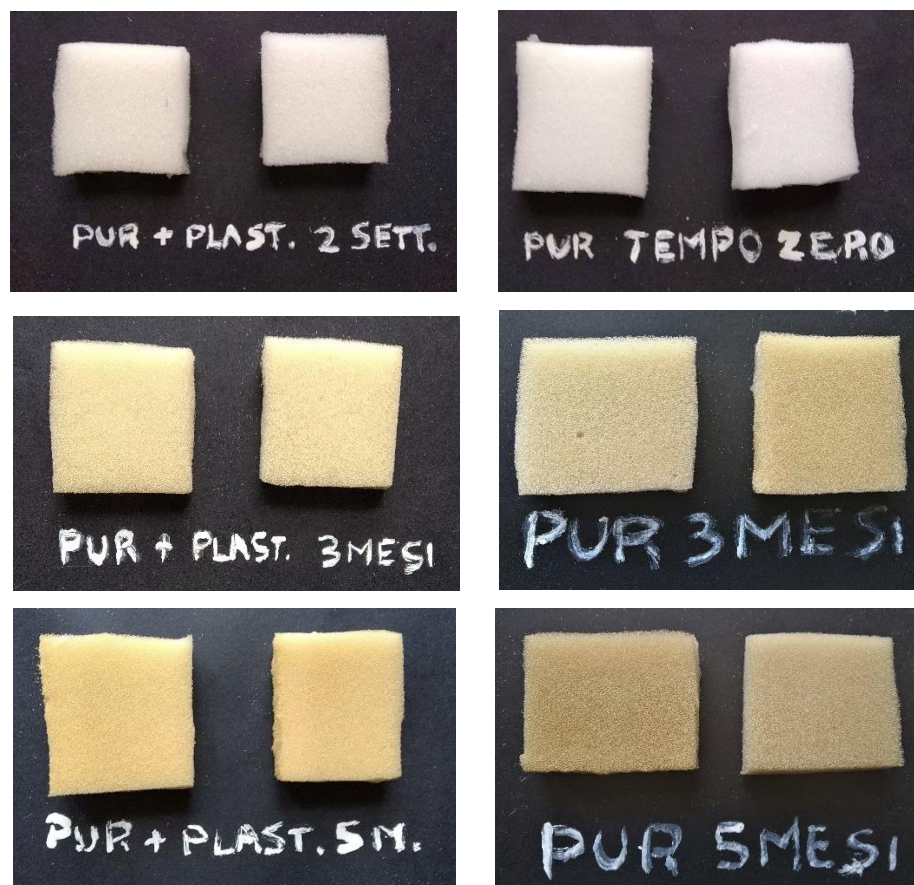
Per il caso oggetto di studio, si è eseguito un piccolo e semplice esperimento: sono stati sagomati dei pezzi quadrati di poliuretano flessibile a base etere, dello stesso tipo di quello utilizzato dall'artista Gerardo Di Fiore e una parte di essi è stata trattata con Plastivel²²⁸ o lasciata allo stato naturale. I campioni sono stati disposti su un piano e coperti da un semplice contenitore di plexiglas e lasciati davanti alla finestra per cinque mesi. Le alterazioni si possono riscontrare già dopo pochissimo tempo: il materiale incomincia ad alterarsi cromaticamente già dopo due settimane.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ **Plastificante** che ha utilizzato l'artista per trattare il materiale nella speranza di conferirgli maggiore resistenza. È quello che rispetto ad altri ha dato un risultato, secondo lui, più soddisfacente, perché non altera cromaticamente il materiale.

Il degrado è progressivo e parte dalla superficie direttamente colpita dalle radiazioni luminose per coinvolgere progressivamente l'intera struttura. La parte interna si altera con maggiore lentezza rispetto a quella superficiale. Non si riscontra inizialmente una differenza cromatica tra il PUR trattato e quello non trattato ed effettivamente il tipo di ingiallimento è lo stesso. Ma, sebbene inizialmente i campioni con Plastivel appaiano più morbidi e flessibili, nel corso del tempo si infragiliscono e irrigidiscono di più rispetto ai campioni puri. Il materiale in generale, seppure con tempistiche lievemente diverse, perde le sue proprietà meccaniche e incomincia ad irrigidirsi e a sfarinarsi. Ulteriori prove saranno date dal tempo.



Figg.122-127 Confronto tra PUR trattati con plastivel e quelli non trattati, c'è in entrambi i casi un ingiallimento, che si può notare già a partire dalle prime settimane.



Fig.128 Vista in sezione dei campioni di PUR: si può osservare come l'ingiallimento è progressivo all'interno dello spessore del materiale, e parte dalla superficie a contatto con le radiazioni solari.

Questo lavoro è stato possibile grazie all'aiuto dell'artista Gerardo Di Fiore, il quale oltre a dare dei campioni trattati e non (campioni trattati con diversi materiali che lui ha usato nel corso degli anni e che gli hanno dato risultati più o meno soddisfacenti o campioni colorati come si può osservare nelle **figg.131-132**), ha dato indicazioni sulla ditta presso la quale tuttora si rifornisce (Ri.Ma.Flex a via Ferrante Imparato). È stato così acquistato lo stesso prodotto e si è risaliti alla scheda tecnica del materiale (indicata nel paragrafo in **fig.142**)

È stato acquistato così lo stesso materiale e sono stati analizzati con spettroscopia infrarossa FT-IR un campione della ditta e uno dell'artista (spettri in **figg.129-130**), innanzitutto per avere conferma se fosse una schiuma a base di poliestere o polietere e se i campioni fossero della stessa tipologia. Generalmente si possono usare metodi non invasivi come la NIR, fibra ottica FT-IR o la spettroscopia Raman²²⁹ o un'analisi micro-invasiva come la spettroscopia FT-IR per ottenere informazioni circa la composizione e lo stato di conservazione dei PUR. La spettroscopia richiede il prelievo di una piccolissima quantità di campione, dell'ordine di pochi milligrammi²³⁰ che può essere polverizzato o dissolto in una soluzione di idrossido di potassio²³¹.

Dalle analisi si è avuta conferma della natura del materiale, ovvero di una schiuma flessibile a base di polietere, e, del fatto che i due campioni sono sovrapponibili ed

²²⁹ B. FERRIANI, *Esperienze di restauro con l'arte povera* in *Cosa cambia...*, op. cit., p. 206.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Il PUR a base di poliestere è solubile in idrossido di potassio, a differenza di quello a base di polietere.

hanno quindi la stessa composizione. Ciò ha permesso di condurre il piccolo esperimento illustrato in precedenza con risultati validi e confrontabili con il materiale originale. L'artista ricorda di non aver trattato l'opera, ma qualora servisse, sarebbe auspicabile un micro-prelievo dell'opera (previa autorizzazione dell'artista e dell'istituzione museale) per confermare con l'indagine FT-IR la presenza o meno del plastificante. In conclusione, il materiale dell'opera è una schiuma flessibile a base di polietere che mostra una maggiore sensibilità ai fenomeni di foto-ossidazione per effetto dell'interazione con la luce, più che all'idrolisi. E l'utilizzo di Plastivel, sebbene inizialmente non agisca sulle qualità visive del materiale e sembri dare maggiore morbidezza, può nel corso del tempo influire negativamente e progressivamente sulle sue proprietà meccaniche rendendolo più fragile e friabile. Inoltre non protegge dall'ingiallimento.

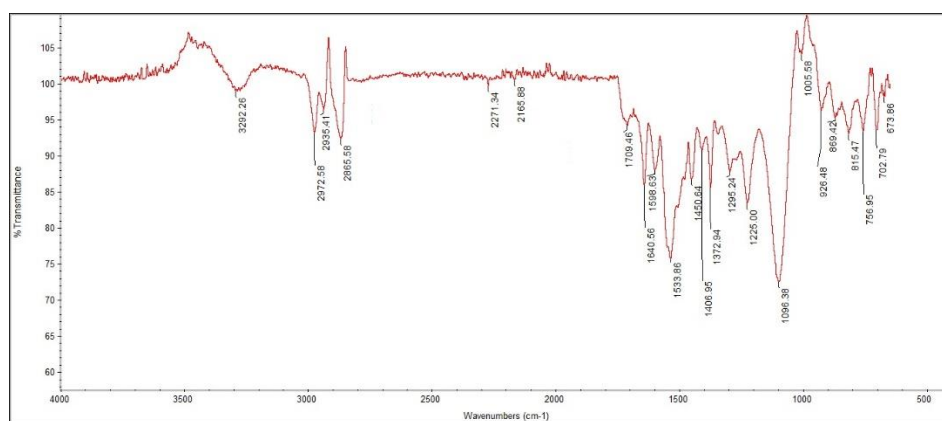


Fig.129 Spettro FT-IR del campione di PUR usato da Gerardo Di Fiore.

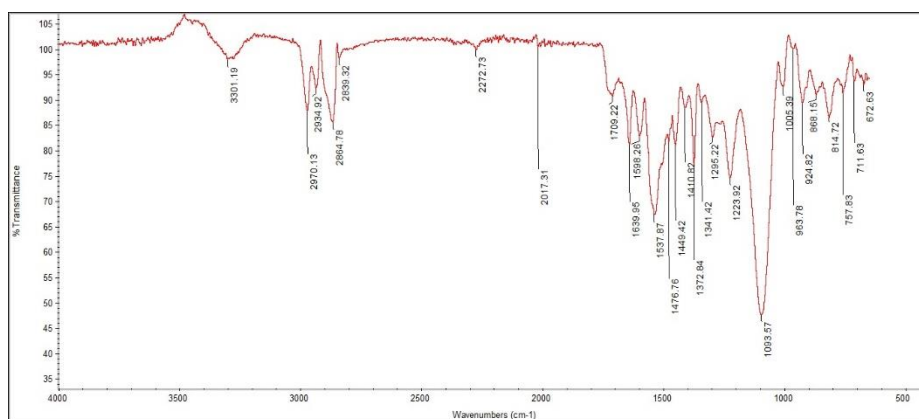


Fig.130 Spettro FT-IR del campione di PUR acquistato presso la ditta.



Fig.131 Campioni forniti dall'artista con i colori Super-Iride. Il poliuretano viene immesso in lavatrice insieme al colorante ed al sale che ne permette il fissaggio.



Fig.132 Campioni di PUR forniti dall'artista trattati rispettivamente con Plastivel (a sinistra) e con Vinavil (a destra). Si può notare la differenza di risultato, sia dal punto di vista cromatico che dalle proprietà meccaniche del materiale.

6.7 Un caso di restauro del PUR flessibile: la *Regina dei Neri* di Piero Gilardi²³²



Fig.133 Dettaglio dell'installazione *Falchi e colombe* di Piero Gilardi.

L'intervento di Luisa Mensi sul restauro dell'opera di Piero Gilardi, in occasione della Conferenza organizzata dal CESMAR7 presso il campus scientifico dell'Università Ca' Foscari a Mestre (VE), riporta un caso di intervento di restauro di un'opera in poliuretano espanso flessibile a base etere che può essere posto in raffronto con il caso studio dell'opera di Gerardo Di Fiore e fornire l'esempio di una delle possibili soluzioni, qualora in futuro subentrino altre condizioni che determinino una scelta differente da quella attuale (ad esempio la volontà dell'artista può mutare).

Nel 1985 nella piazza Ariostea a Ferrara viene messa in scena *Falchi e Colombe* di Piero Gilardi (**fig.133**) del collettivo di grafica e animazione di Torino, una spettacolazione del gioco degli scacchi nello spazio urbano che coinvolge attivamente l'artista ed il pubblico. La *Regina dei Neri* nasce quindi come *pedina* del gioco insieme agli altri 31 elementi dell'installazione, caratterizzata da una enorme scacchiera ad altezza umana e pedine con forme fito-zoomorfe, realizzate in PUR espanso flessibile dipinto e rappresentanti gli alberi della foresta pietrificata. L'opera in realtà è tutto fuorchè un semplice gioco: gli scacchi e il titolo

²³² Tale caso di restauro è stato riportato durante l'VIII Congresso internazionale Colore e Conservazione "Supporto e Immagine" organizzato dal CESMAR7 presso il campus scientifico dell'Università Ca' Foscari a Mestre (VE) il 23-24 novembre 2018. L'intervento è di Luisa Mensi e si intitola *Regina dei Neri di Piero Gilardi. Riflessioni sul consolidamento del poliuretano espanso flessibile*.

alludono più a temi sociali e politici ed in particolare ad un'espressione nata negli Stati Uniti nel 1962 all'epoca della crisi cubana, per indicare la fazione favorevole all'assunzione di posizioni rigide e aggressive (falchi) nei riguardi dei comunisti e quella invece favorevole ad una politica di negoziato, pacifista (colombe), poi entrata nell'uso comune. Gilardi reinventa e riproduce in forma creativa il gioco degli scacchi che è per lui generalmente è la metafora del gioco del potere in cui vince il più furbo e prepotente. Egli afferma che lo spettacolo nasce nel tentativo di rovesciare proprio questa logica di sopraffazione, inscenando una "non-vittoria", un patteggiamento tra le due parti che complica così il finale.

Quest'installazione, così come la maggior parte delle altre opere di Gilardi prevede un coinvolgimento diretto dello spettatore-attore: tutti i pezzi, come *Regina dei Neri* sono stati realizzati per poter essere spostati e abbracciati seguendo le indicazioni dei due giocatori di scacchi e lanciati fuori dal perimetro della scacchiera quando vengono mangiati. L'artista nel 1995 ha donato l'opera all'Ospedale psichiatrico Paolo Pini nell'ambito di un progetto di avvicinamento e di terapia dei malati psichiatrici con l'arte. Nell'atto di donazione l'opera è già definita come scultura in poliuretano espanso e non più come attrezzo teatrale, funzione che ha svolto in precedenza. L'opera è stata realizzata con poliuretano espanso flessibile di tipo etere e sono state eseguite delle lastre di 3 cm di spessore a densità T25 arrotolate e incollate con Bostik 99. Anche il fondo è stato lavorato e dipinto per simulare gli anelli di accrescimento del legno per rendere visibili i pezzi durante gli spostamenti dell'azione teatrale. L'opera è coperta da uno strato di rivestimento costituito da tre strati di lattice pigmentato. Quando Gilardi riprende la produzione dei *Tappeti Natura*, negli anni '80, si rende conto della necessità di sperimentare nuovi materiali poiché metà circa di quelli prodotti negli anni '60 sono andati perduti. Nel corso degli anni '80 assieme ai produttori del poliuretano e dei chimici mette a punto uno strato di rivestimento per i PUR flessibili composto da strati di lattice naturale miscelato con altri dieci prodotti la cui formula è tenuta segreta, tranne che per l'ossido di zinco (buon assorbitore di raggi ultravioletti). La *Regina dei Neri* fa parte dei primi gruppi di opere ad avere questo nuovo rivestimento, ma senza l'aggiunta di ossido di zinco. Sulla superficie l'artista ha applicato a spruzzo uno strato di dispersione acrilica Plextol B500 per ottenere uno effetto satinato. Nel 2005, dopo venti anni dalla sua realizzazione l'opera è stata sottoposta ad un intervento di restauro a causa di cretti

profondi che interessano anche lo strato del supporto e del collasso di tre rami staccatisi dal tronco principale: sono state eseguite delle analisi chimico-fisiche per conoscere la composizione del supporto e dello strato pittorico che confermano quanto già detto dall'artista. L'intervento è consistito nell'introduzione di barre in vetroresina nello spessore dei rami, con iniezione di lattice di gomma, nell'incollaggio delle parti staccate con adesivi poliuretanici (ovvero Akeogard AT35, e AT40), nella pulitura con Desogen (detergente tensioattivo a base di Sali di ammonio quaternari) in acqua demineralizzata al 5%, nell'integrazione dei cretti delle lacune con lattice pigmentato, steso a pennello o con l'areografo e nella protezione finale dell'opera con una resina acrilica data a spruzzo. L'opera è stata poi restituita al MAPP (Museo d'Arte Paolo Pini). Purtroppo a dieci anni di distanza si è reso necessario un ulteriore intervento di restauro per una serie di problematiche non risolte: temperatura alta, presenza radiatori e di finestre vicino al manufatto, spostamento sistematico dell'opera dalla sua posizione centrale ad un angolo della sala in occasione di riunioni, indebolimento del supporto e presenza di residui di tensioattivo della pulitura precedente sulla superficie. Innanzitutto sono state verificate le condizioni ambientali *in situ*, per rilevare la loro influenza effettiva sull'opera: il luogo infatti è atipico, poiché non è un vero e proprio museo, ma è comunque il simbolo più importante del laboratorio di arte e terapia del MAPP e come tale va rispettata quella sede. Nell'ambito del progetto di conservazione preventiva si è pensato di realizzare una base sagomata con delle ruote con bordi dipinti (per non intaccare la visibilità dell'opera) in modo da rendere gli spostamenti più agevoli, sulle finestre sono applicati dei filtri anti-UV, inoltre si è consigliato di abbassare la temperatura dei riscaldamenti e di installare un deumidificatore. Per l'intervento vero e proprio l'opera è stata spostata presso il laboratorio di restauro della scuola di Brera, si è proceduto con la rimozione del particolato atmosferico mediante micro-aspiratore ed è stata eseguita una pulitura superficiale con tamponcini di acqua demineralizzata appena inumiditi. L'opera ha ripreso il suo colore iniziale nero di vite offuscato da un decennio di polveri atmosferiche. Analizzando la scheda del precedente intervento si evince che le azioni svolte hanno rallentato il degrado dell'opera, ma non hanno previsto un intervento di consolidamento strutturale. Attualmente l'opera si presenta più rigida e friabile in alto, in corrispondenza delle parti più bombardate da radiazioni luminose, mentre

più morbida ed elastica nella parte inferiore in corrispondenza della base. Si è deciso di intervenire con un consolidamento dello strato più esterno del PUR espanso in modo da ridare elasticità e morbidezza al materiale. In letteratura sono ormai indicati numerosi prodotti per il consolidamento dei PUR, come diversi progetti per l'applicazione di formulazioni varie, tra cui il progetto pop-art che ha proposto un consolidamento tramite impregnazione di olio di semi di papavero per casi *in extremis* in cui lo sfarinamento della schiuma è in stato avanzato. Per il caso in questione è stato adottato l'Impranil DLV della Bayer ²³³(testato da Thea Van Oosten negli anni '90), in combinazione con un filtro, il Tinuvin B75²³⁴, costituito da tre componenti, uno stabilizzatore al calore, un assorbitore di raggi UV e uno stabilizzatore alla luce, che può essere impiegato in concentrazioni differenti a seconda dei casi. L'opera è stata trattata con iniezioni, adoperando delle variabili nell'applicazione, partendo dall'alto e tamponando leggermente con una digitopressione su tutta la superficie per permettere al consolidante di espandersi uniformemente nel substrato. La consistenza attuale è sicuramente migliorata e in conclusione si può dire che il consolidamento è stato efficace, ma non risolutivo per quelli che sono gli aspetti statici. Le barre in vetroresina non sono più sufficienti per sostenere le parti precedentemente collassate, per cui si è ritenuto necessario approfondire la storia dell'opera in collaborazione con l'artista, con il quale attualmente si ragiona per scegliere un materiale sostitutivo e di supporto più adatto.

²³³ **Impranil DLV** è una dispersione di poliuretano a base di policarbonato-estere-poliestere anionica alifatica, usato come prodotto consolidante per il poliuretano espanso.

²³⁴ **Tinuvin B75** è una miscela sinergica di 20% Irganox 1135, 40% Tinuvin®571 e 40% Tinuvin®765. Agisce come agente stabilizzatore di luce e calore.

6.7 La *Deposizione* di Gerardo Di Fiore



Fig.134 La *Deposizione* di Gerardo Di Fiore nel 2009, prima di essere donata al museo (si notano degli elementi in più della capigliatura che non sono presenti oggi). Foto mostrata dall'artista.

L'opera dell'artista Gerardo Di Fiore (**fig.134**) si presenta come un bassorilievo polimaterico protetto da una teca antipolvere e raffigurante la scena della deposizione. Tale immagine che ritrae i soli personaggi principali sembra essere mutuata dall'iconografia tardo-medievale e rinascimentale: nello schema iconografico si possono riscontrare lievi somiglianze (soprattutto per la posizione ad U rovesciata del corpo e per il braccio disteso di Cristo, o per l'atteggiamento dell'apostolo che lo afferra per il torace) nelle opere di alcuni artisti come Pietro da Rimini e Caravaggio (tabella con **figg.135-141**).



Fig.135 Deposizione di Cristo dalla croce del Maestro di San Francesco (1270 circa, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia).

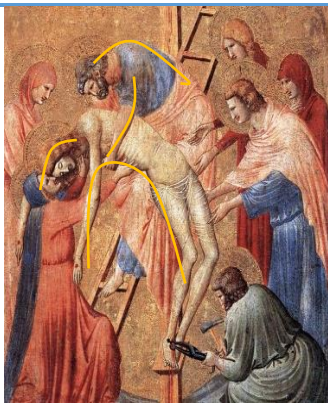


Fig.136 La Deposizione dalla croce di Pietro da Rimini (1320-25, Museo del Louvre, Parigi).



Fig.137 La Deposizione di Cristo di Francesco detto Cabianca (1711, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia).

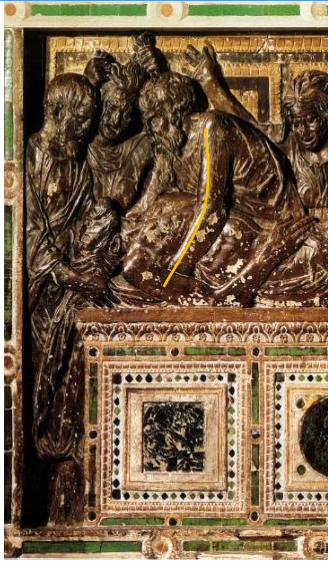


Fig.138 Deposizione di Donatello (1453, Basilica del Santo, Padova)

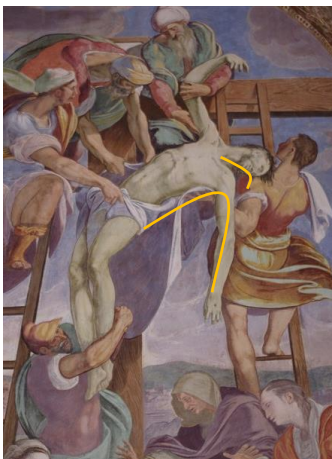


Fig.139 Deposizione di Hendrick van den Broeck (1564, Chiesa di Santa Maria di Mongiovino, Mongiovino di Panicale).



Fig.140 Deposizione dalla Croce di Rogier Van der Weyden (1435, Museo del Prado, Madrid).



Fig.141 Deposizione di Caravaggio (1602-04, Chiesa di Santa Maria di Vallicella, Roma).

Come l'artista stesso ha sottolineato, ciò che davvero assume un significato profondo nell'opera non è l'immagine raffigurata quanto il materiale veicolo che le dà forma: il poliuretano espanso flessibile che nel linguaggio comune viene chiamato gomma-piuma. Purtroppo non è stato possibile effettuare analisi, poiché l'opera di per sé è soggetta alla volontà dell'autore proprietario, che non vuole che venga toccata, ma lasciata al suo degrado progressivo che la trasformerà in un'altra opera d'arte. Il lavoro di ricerca si è limitato alla raccolta delle informazioni riguardanti la tecnica, i materiali, lo stato di conservazione e la stesura di un progetto di conservazione preventiva che accompagni al meglio l'opera nel suo processo di trasformazione. Nelle foto riportate di seguito sono riportati alcuni dettagli e riprese a luce diffusa, trasmessa e radente dell'opera, oltre ad un confronto con il suo stato originario (**fig.143-154**). È stato possibile contattare la ditta rifornitrice, Ri.ma.Flex, e risalire all'azienda madre, Orsa Foam, la quale realizza e ridistribuisce presso le altre aziende materassi e tappezzerie. L'Orsa Foam ha gentilmente inviato una scheda tecnica del prodotto acquistato da Di Fiore (**fig.142**): si tratta di schiuma di poliuretano espanso flessibile a base etere e a celle aperte con densità 30 kg/m^3 (la sigla specifica del prodotto è HCL NIR 30/E).

ORSA foam S.p.A.											
SCHEDA TECNICA/CERTIFICATO DI QUALITÀ											
ModNIR30E.doc			Tipo: NIR 30/E			Colore:					
Condizioni delle prove: U.R.%:					Temperatura ambiente °C:						
N° lotto di produzione:			Data di produzione:			N° blocco/rotolo:					
Caratteristiche Fisiche / Meccaniche <i>Physical / mechanical properties</i> <i>Caracteristiques physico/mechaniques</i> <i>Merkmale</i>		Norme <i>Test method</i> <i>Normes</i> <i>Normen</i> <i>(Metodi ORSA foam derivati dalle norme indicate)</i>	Unità di misura <i>Unit of measurement</i> <i>Unité de mesure</i> <i>Masseinheit</i>	Valori <i>Values</i> <i>Valeur</i> <i>Wert</i>		Tolleranze <i>Tolerance</i> <i>Tolerance</i> <i>Toleranz</i>		Risultati <i>Results</i> <i>Résultat</i> <i>Ergebnis</i>			
1	Densità * <i>Density</i> <i>Densité nette - Netto Rohdichte</i>	UNI EN ISO 845	kg/m³	29.0 (27.5 – 30.5)		± 5%		Alto Centro Fondo			
2	Sforzo in compressione, CV ₄₀ * <i>Compression load deflection 40%</i> <i>Dureté a l'écrasement - Stauchhaerte 40%</i>	UNI EN ISO 3386 - 1	kPa	5.2 (4.4 – 6.0) (4.2 – 6.2)**		± 15% ± 20%**		Alto Centro Fondo			
3	Determinazione della durezza <i>Indentation hardness</i> <i>Dureté par indentation</i> <i>Eindruckharte</i>	UNI EN ISO 2439 Metodo B	N	25% 170 (144 – 196)	40% 220 (187 – 253)	65% 400 (340 – 460)	± 15%		25%	40%	65%
4	Fatica dinamica <i>Dynamic Fatigue</i> <i>Fatigue Dynamique</i> <i>Dauerschwingversuch</i>	UNI 11410	Perdita spessore % Perdita portanza %	- -		MAX. MAX.					
5	Resistenza a trazione <i>Tensile strength</i> <i>Resistance à la rupture</i> <i>Zugfestigkeit</i> Allungamento a rottura <i>Elongation at break</i> <i>Allongement à la rupture</i> <i>Bruchdehnung</i>	UNI EN ISO 1798	kPa %	110 120		MIN. MIN.					
6	Deformazione residua dopo compressione <i>Compression set</i> <i>Compression permanente</i> <i>Druckverformungsrest</i>	UNI EN ISO 1856 Metodo A	%	50%, 22 h, 70°C 6.0		MAX.					
7	Resilienza elastica * <i>Ball rebound</i> <i>Elasticité</i> <i>Rückprallelastizität</i>	UNI EN ISO 8307	%	40		MIN.					
8	Porosità * <i>Cells</i> <i>Cellules</i> <i>Zellenzahl</i>	ESAME VISIVO	n°celle/ cm	17 (15 – 19)		± 2					
9	Traspirabilità <i>Transpirability</i> <i>Traspirabilité</i> <i>Luftdurchlässigkeit</i>										
Data		Esito			Allegati		Compilatore		Resp. Cont. Ilo Qualità		
Sceita		1	2	3	4	P					
Conformità											
Redazione: Resp. Laboratorio			Verifica: RSGQ				Approvazione: Resp. Ricerca e Sviluppo				

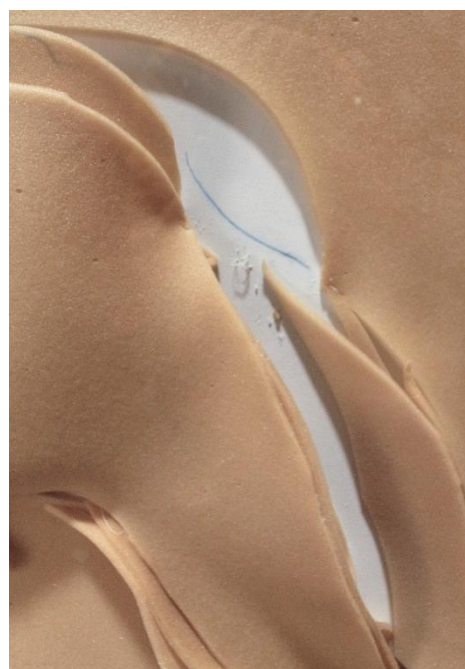
NOTE: * Caratteristiche controllate su tutti i lotti di produzione. ** Specifica rotoli.

NIR30E.doc - Rev. 08 – 31/07/2011 - Il presente modulo annulla e sostituisce le versioni precedenti, esso ha valore di garanzia solo se compilato e firmato.

Fig.142 Scheda tecnica del prodotto.

Tale densità è abbastanza alta per un PUR flessibile e consente quindi al materiale di avere una certa resistenza. In particolare, come precedentemente detto, il poliuretano espanso a base etere ha lo svantaggio di essere molto suscettibile alla foto-ossidazione e poco all'idrolisi. Non è ovviamente immune all'umidità, ma non

particolarmente soggetto ad essa. Il materiale inoltre può essere soggetto anche ad attacco biologico.



Figg.143-146 Alcuni dettagli dell'opera.

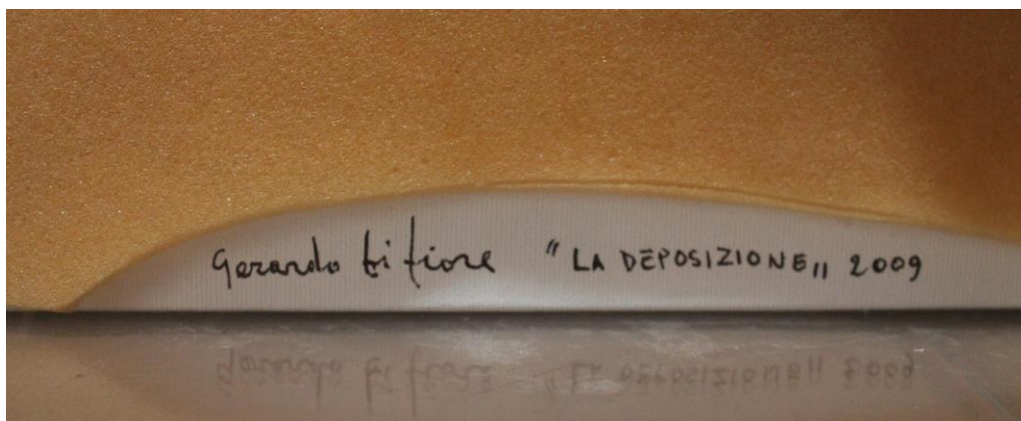


Fig.147 Dettaglio della firma in basso.



Fig.148 Dettaglio dell'opera osservata in sezione.



Fig.149-150 Foto del verso a luce visibile e a luce trasmessa.



Fig.151 Confronto foto a luce visibile e foto a luce radente (stato attuale dell'opera).



Fig.152-153 Confronto tra l'opera nel 2009 e il suo status attuale.

6.10 Progetto di conservazione preventiva



Fig.154 Dettaglio della *Deposizione* di Gerardo Di Fiore.

La conservazione preventiva è quell'insieme di misure miranti alla conservazione, valorizzazione e fruizione dell'opera, compresi tutti gli atti legislativi, gli studi per la sua conoscenza, gli interventi di manutenzione programmata e le ricerche scientifiche volte alla tutela del bene²³⁵. Tale complesso di azioni limitano il più possibile il rischio di degrado e rimandano ad un futuro più lontano la necessità di un intervento di restauro. La conservazione preventiva “deve essere un'attitudine, ancor prima che un modo di agire”²³⁶.

Il D.M. 10 maggio 2001 stabilisce gli atti di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, i quali indicano misure generali di comportamento fortemente consigliate, ma che non impongono un obbligo diretto da parte delle istituzioni museali. Nello specifico, per quanto concerne l'ambito della conservazione e del restauro, ciò non esula dal dovere, soprattutto quanto mai necessario per l'arte contemporanea, di approntare quelle misure di conservazione, gestione e monitoraggio più idonee per la vita delle opere. In particolar modo la questione è ancora più imminente per quei manufatti costituiti da materiali effimeri e poco consueti, di cui si ha spesso nulla o scarsa conoscenza e che possono avere durata limitata nel tempo. Nell'ambito della cura di una collezione è altrettanto importante armonizzare tra loro le esigenze di conservazione, promozione e fruizione. Per tale motivo l'istituzione museale deve munirsi di un adeguato piano di prevenzione nei riguardi di tutti i possibili fattori ambientali, umani e strutturali e situazioni che possano determinare rischi per la conservazione dei manufatti. Tra le misure fortemente consigliate è assolutamente prioritaria la redazione di una scheda conservativa e di una scheda tecnica ambientale che forniscano le informazioni necessarie (materiali, tecnica esecutiva, stato di conservazione, temperatura, umidità relativa, qualità dell'ambiente, ecc.) per determinare rispettivamente i criteri di esposizione, imballaggio e trasporto, il programma di interventi di restauro, e le condizioni climatiche necessarie ai fini di una adeguata conservazione²³⁷. Le schede devono essere redatte da restauratori professionisti ed esperti scientifici. È importante che l'ambiente sia periodicamente

²³⁵ G. PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche*, Udine, Del Bianco Editore, 2002, p.99.

²³⁶ A. RAVA, O. CHIANTORE, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Martellago (VE), Mondadori Electa, 2005, p.187.

²³⁷ D.M. 10 maggio 2001, in materia di “Atti di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo nei musei” (Art. 150, comma 6, del D.Les. n. 112 del 1998).

monitorato, in particolare prestando attenzione a fattori quali umidità relativa, temperatura, luminosità, qualità dell'aria delle aree adibite all'esposizione che possono essere rilevati con l'acquisto di appositi strumenti di misura fissi o mobili o il ricorso a professionisti del settore. Altra premura del conservatore è quella di stilare un rapporto tecnico che metta in risalto l'incidenza delle condizioni ambientali sulle opere e sul loro stato di conservazione e che fornisca i criteri di procedimento utili al perseguimento delle condizioni idonee di esposizione e di manutenzione. In aggiunta a ciò è doveroso fornirsi di strumentazioni che registrino in modo continuativo i parametri ambientali fondamentali in concomitanza di eventi, esposizioni temporanee, giorni con orari prolungati di apertura e altre occasioni che prevedano un'alta affluenza di pubblico. È inoltre compito del museo programmare l'attività di manutenzione, conservazione e restauro in legame a quanto emerso dalle schede di conservazione, affidando la responsabilità degli interventi a restauratori professionisti con adeguate competenze di carattere scientifico e storico-artistico, conformemente a quanto previsto dalla normativa e nel rispetto dei caratteri estetici, tecnici e della valenza storica dei manufatti. Tutte le operazioni devono essere accompagnate da una relazione tecnica e da una significativa documentazione grafica e fotografica. Per quanto concerne la movimentazione, il museo deve assicurarsi che si effettui su mezzi di trasporto opportuni e attrezzarsi di sistemi di imballaggio adeguati, muniti di sonde per controllare in ogni momento le condizioni del manufatto e riportanti le informazioni necessarie sui criteri di movimentazione e di montaggio e smontaggio del sistema. Per quanto riguarda il caso oggetto di studio, sarebbe necessario redarre una scheda conservativa che raccolga tutte le notizie significative sull'opera, realizzare un piano di monitoraggio delle condizioni microclimatiche della sala espositiva, ovvero rilevare i parametri termoigrometrici, ponendo particolare attenzione alle escursioni termoigrometriche giornaliere che possono costituire un serio rischio per l'opera, l'irraggiamento totale giornaliero, la presenza di sostanze inquinanti nell'aria dovute al traffico cittadino e alla presenza del pubblico. Fattori particolarmente preoccupanti per l'opera sono:

- la teca antipolvere che può essere interessata da fenomeni di irraggiamento da parte di fonti luminose naturali e artificiali con conseguente assorbimento di

radiazioni nocive e da cattivo filtraggio dell'aria che possono produrre un effetto serra all'interno del sistema;

- la presenza della finestra vicino all'opera che provoca il continuo bombardamento di radiazioni solari (**fig.155**);

- la presenza di inquinanti prodotti dal traffico dell'area immediatamente contigua al complesso monumentale, dal surriscaldamento dell'ambiente e dall'affluenza di visitatori;

- l'affluenza di pubblico e di orari prolungati di apertura in occasioni di eventi particolari;

- la presenza di impianti di condizionamento dell'aria che possono avere un'influenza sulla qualità dell'aria e sui parametri termoigrometrici.



Fig.155 Dettaglio dell'opera posizionata vicino alla finestra.

Il poliuretano espanso a base etere possiede una particolare sensibilità all'azione della luce, per cui i raggi ultravioletti sono estremamente nocivi per l'opera che già ha subito un'alterazione cromatica significativa, un infragilimento generale della struttura, la creazione di cavità e cretti. Inoltre la distribuzione del calore, sicuramente non omogenea a causa della direzione della luce preponderante su determinate zone, può aver creato (e creerà) dei gradienti di temperatura all'interno

dell'opera che hanno innescato tensioni eterogenee tali da causare deformazioni, spaccature e distacchi del materiale in alcuni punti. La presenza di una macchia scura di colore marroncino nell'angolo in basso a destra fa pensare invece all'assorbimento (anche in tale caso disomogeneo) ed al rilascio ciclico di acqua a causa delle oscillazioni di umidità relativa che hanno causato un rigonfiamento e l'alterazione cromatica di quell'area (**fig.156**).



Fig.156 Macchia bruna in corrispondenza dell'angolo a destra.

Pertanto la questione imminente è conoscere i parametri ambientali. È difficile valutare in modo assoluto e definito gli intervalli e i limiti dei parametri ambientali in legame ad una conservazione ottimale delle opere per la complessità dei materiali e delle tipologie di manufatti. Per questo è prioritario stabilire lo stato di conservazione dell'opera e le condizioni ambientali (qualità dell'aria, illuminazione, andamento della temperatura e dell'umidità) in cui si trova l'opera e trarne una valutazione complessiva stabilendo come interagisce il manufatto con l'ambiente.

Per tale motivo le misure estremamente consigliate sono:

- 1- redazione di una scheda conservativa da parte di un restauratore professionista;
- 2- redazione di una scheda ambientale ad opera di una squadra di professionisti costituita da un chimico, un fisico ed un biologo;

3- redazione di un rapporto tecnico approfondito che prevede anche misure scientifiche di analisi e controllo per stabilire il rapporto dell'opera con l'ambiente:

3.1 - un monitoraggio dell'ambiente in cui è esposta l'opera (rilevamento delle condizioni di temperatura, umidità relativa, qualità dell'aria);

3.2 - misura dell'irraggiamento totale durante la giornata;

3.3 - rilievo della qualità dell'aria;

3.4 - introduzione di un sistema passivo di contenimento degli inquinanti aerodispersi *indoor*.

Per poter effettuare tali operazioni è importante munirsi della strumentazione necessaria, ovvero:

-il *luxmetro*²³⁸, strumento essenziale per la misura dell'illuminamento²³⁹ (sia naturale che artificiale);

- un *termoigrometro*²⁴⁰ da inserire all'interno della teca in plexiglas per misurare i valori di umidità relativa e temperatura e le loro oscillazioni;

- un semplice datalogger²⁴¹ per rilevare la presenza di inquinanti aerodispersi e la pressione dell'aria in ambienti confinati.

Approntare questi semplici accorgimenti può essere utile a redarre un piano di conservazione adeguato che accompagni l'opera in un suo più lento e "naturale" degrado.

I valori di riferimento indicati dalla normativa italiana per i materiali organici conservati nei musei sono:

²³⁸ Il **luxmetro** è uno strumento di misura dell'illuminamento dotato di una parte fissa e una mobile contenente il sensore che reagisce all'energia luminosa trasformandola in energia elettrica rilevata da un galvanometro che la misura in lux. Per l'eventuale acquisto del prodotto è consigliato il sito: <http://www.pce-italia.it/html/dati-tecnici-1/luxmetro-professionale-lx-1335.htm>.

²³⁹ L'**illuminamento** è una grandezza fotometrica ottenuta dal rapporto del flusso luminoso irradiato da una fonte misurato in lumen e la superficie dell'oggetto irradiato. Risulta massimo quanto la fonte è perpendicolare alla superficie dell'oggetto, diversamente da questo caso in cui i raggi colpiscono obliquamente il manufatto, creando dei gradienti di temperatura.

²⁴⁰ Si può acquistare anche un **termoigrometro** digitale. Generalmente lo strumento è composto da un termometro e da un igrometro che servono a rilevare la temperatura e l'umidità relativa/assoluta dell'ambiente. Per l'eventuale acquisto del prodotto è stato consigliato il sito: <https://www.faradsrl.it/prodotti/termoigrometri-extech/>.

²⁴¹ Per l'eventuale acquisto dello strumento è consigliato il sito: http://www.test-italy.com/deltaohm/qualita_aria/misura_qualita_aria.htm.

Biossido di azoto	<2,5 ppb
Biossido di zolfo	<0,4 ppb
Ozono	1 ppb
Particellato	<50 µg/m ³
Temperatura	19-24 °C
Umidità relativa	30-50%
Illuminamento massimo	50 lux
Illuminamento massimo annuo	50.000 lux

È importante che i valori di temperatura e di umidità non solo rientrino all'interno degli intervalli sovraindicati, ma che non ci siano significative oscillazioni di questi durante il normale ciclo giorno-notte. Il materiale rientra per il suo grado di sensibilità alla luce nella categoria 4 dei materiali ad alto rischio, che quindi richiederebbero un trattamento più consono ed un'esposizione alla luce limitata nel tempo alle occasioni strettamente necessarie, ovvero orari limitati di visita, eventi eccezionali o un sistema di illuminazione ben calibrato, che permetta una fruizione efficace a livelli molto bassi di illuminamento o un'accensione temporizzata in occasione di visitatori. L'intensità dell'azione fotochimica è legata direttamente all'irraggiamento accumulatosi nel tempo. Il valore massimo raccomandato, espresso in lux per ora/anno, è pari a 50.000 lux²⁴². La componente UV associata al flusso luminoso dovrebbe non superare i 10 µW/lm. In una giornata estiva normale, l'opera, senza un apparato illuminotecnico adeguato o filtri è continuamente bombardata dai raggi solari che possono esercitare un illuminamento diretto tra i 32.000 e i 130.000 lux che su una superficie complessiva dell'opera pari a 1,802 m² equivalgono ad un intervallo compreso tra i 57.664 e i 234.260 lux.

Per contenere gli effetti nocivi dell'irraggiamento, legati principalmente alle radiazioni infrarosse e ultraviolette, una soluzione semplice ed efficace è l'utilizzo di una pellicola antisolare trasparente per esterni da applicare ai vetri della finestra (così che ne possa trarre giovamento l'intero ambiente e che non si agisca direttamente sulla teca) che funge da schermo alle radiazioni UV, consente una

²⁴² L. CATALDO, M. PARAVENTI, *Il Museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2007, p.167.

notevole riduzione dell'abbaglio solare e del surriscaldamento interno, una luce più diffusa e un confort maggiore dell'intero ambiente²⁴³.

Infine rientrano a dovere in un programma di manutenzione preventiva una spolveratura periodica della teca, l'impiego calibrato dell'impianto di illuminazione artificiale allo stretto necessario e la messa in atto di tutti quei sistemi ed operazioni di tipo passivo che permettano di limitare o eliminare la presenza di agenti inquinanti. L'impianto di condizionamento fisico ambientale quindi dovrebbe necessariamente munirsi di un sistema di filtraggio degli inquinanti gassosi e particellari, sia dell'aria proveniente dall'esterno che di quella interna riciclata.

²⁴³ Per la ricerca di un prodotto performante sono stati consultati due siti in particolare:
<http://www.tecnosolar.it/pellicole-a-controllo-solare.html>, <https://www.pellicole-per-vetri.it/pellicole/pellicole-trasparenti-selettive-anti-uv/>.

CONCLUSIONI

I due casi studio riflettono due situazioni in perfetta antitesi, la prima che richiede metodologie e analisi che, seppur con alcune varianti dal restauro tradizionale, attinge a tutti i criteri del restauro inquadrato nell'ottica di un ripristino dell'integrità dell'opera nella sua duplice valenza estetica e storica, come sottolineato da Cesare Brandi. L'altra invece richiede un approccio differente, una delle diverse possibilità che oggi sono contemplate nel campo del restauro dell'arte contemporanea e che è frutto di un rapporto più "intimo" sia con l'artista che con la materia dell'opera. Ciò ci fa riflettere sul fatto che nel presente più che mai il concetto del "Restauro" si sta trasformando ed allargando ad una varietà di possibilità sempre più vasta che tiene conto di molteplici aspetti, in particolar modo della poetica e della volontà dell'artista, considerata come una scelta inoppugnabile. Ancora della conservazione preventiva come un dovere, prima che una scelta e quindi come una prassi generale che si fonda su una conoscenza più approfondita dell'opera e del suo contesto. Tale concetto va esteso sia alle opere antiche che moderne per far sì che quella condizione dell'intervento minimo sia davvero rispettata in tutta la sua valenza. Questo percorso di ricerca è stato soprattutto di grande ausilio per comprendere quanto sia importante essere consapevoli che non esiste una soluzione oggettiva in nessun caso, ma che esiste un caposaldo fondamentale sulla base del quale fondare tutte le proprie scelte. Ed è questo che mi sento di ripetere e trasmettere a qualsiasi compagno di percorso: il rispetto assoluto e incorruttibile dell'opera d'arte e della poetica di cui si fa veicolo.

APPENDICE I

RILIEVI

TAVOLA I - Rilievo grafico del *recto*

TAVOLA II - Rilievo dello stato di conservazione del *recto*

TAVOLA III - Rilievo dello stato di conservazione del *recto*

TAVOLA IV - Rilievo grafico del *verso*

TAVOLA V - Rilievo dello stato di conservazione del *verso*

90 cm

137 cm



TAVOLA I

G. Borrelli, *Narcisella*,
1975, dipinto ad olio su
tela, 137 x 90 cm,
Napoli, Università degli
Studi di Suor Orsola
Benincasa

Rilievo grafico del
recto

- Disegno
- Listelli in legno
- Firma

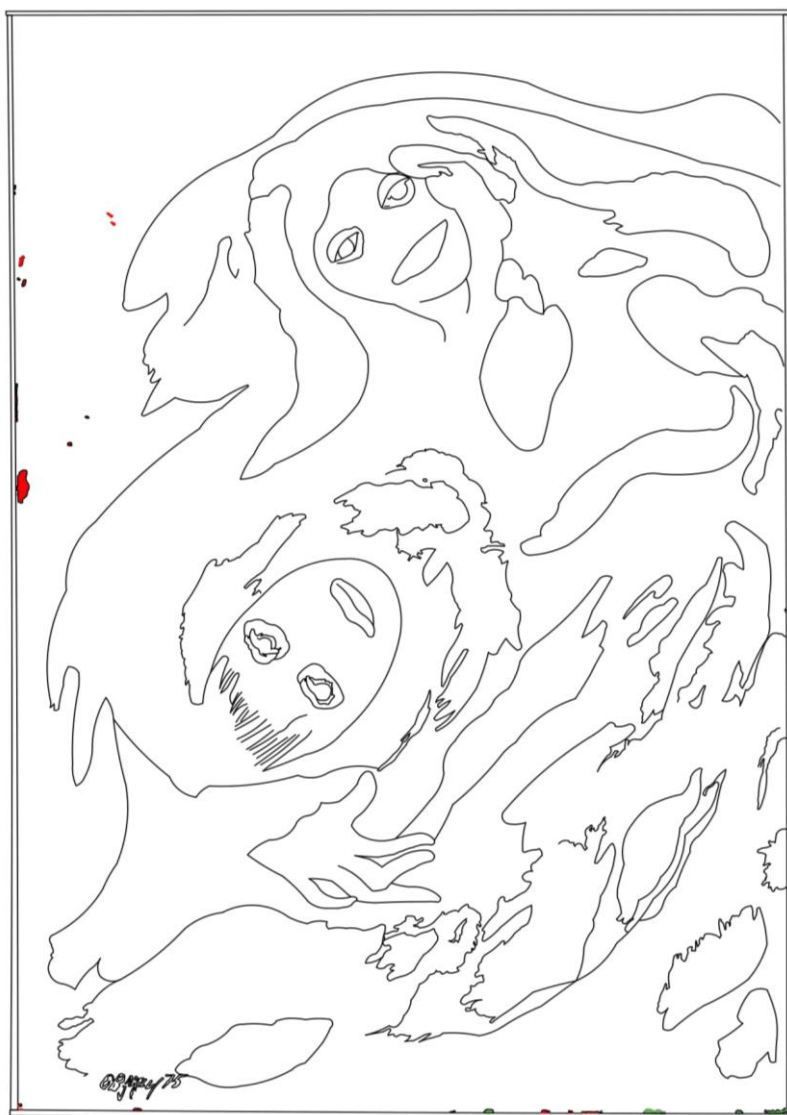


TAVOLA II

G. Borrelli, *Narcisella*, 1975, dipinto ad olio su tela, 137 x 90 cm, Napoli, Università degli Studi di Suor Orsola Benincasa

Stato di conservazione del *recto*

- Disegno
- Lacune preparazione
- Lacune pellicola pittorica

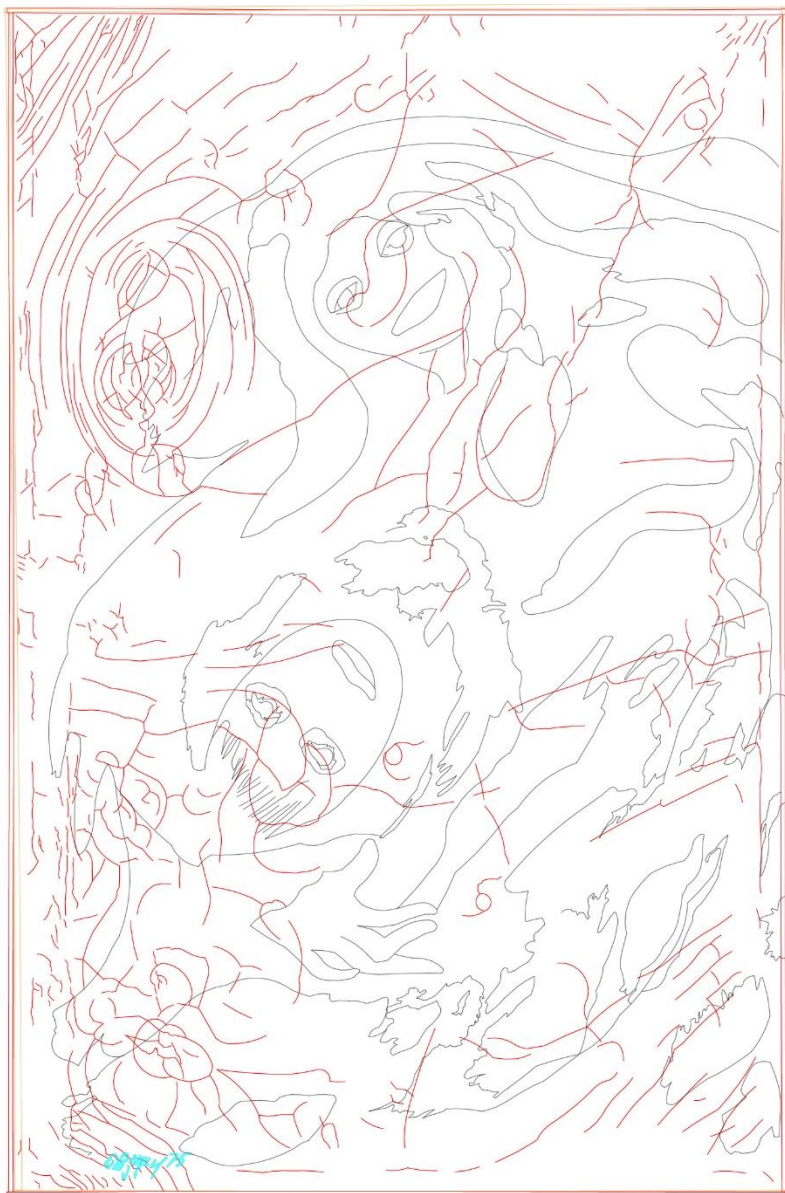


TAVOLA III

G. Borrelli, *Narcisella*,
1975, dipinto ad olio su
tela, 137 x 90 cm, Napoli,
Università degli Studi di
Suor Orsola Benincasa

Stato di conservazione del
recto

— Disegno
 Cretto



TAVOLA IV

G. Borrelli, *Narcisella*,
1975, dipinto ad olio su
tela, 137 x 90 cm, Napoli,
Università degli Studi di
Suor Orsola Benincasa

Rilievo grafico del verso

- Disegno
- Listelli in legno
- Scritta dell'autore con il pennello
- Schizzi di pittura
- Scritta con il pennarello
- Residui di stucco
- Gancio



TAVOLA V

G. Borrelli, *Narcisella*,
1975, dipinto ad olio su
tela, 137 x 90 cm, Napoli,
Università degli Studi di
Suor Orsola Benincasa

Stato di conservazione del
verso

— Disegno

 Cretto

APPENDICE II

SCHEMA TECNICA

DATI DI RIFERIMENTO

NUMERO DI INVENTARIO	Assente
PRECEDENTE INVENTARIAZIONE	Assente
PROVINCIA	Napoli
COMUNE	Napoli
PROVENIENZA	Privata
COLLOCAZIONE	CRIE UNISOB
UBICAZIONE ORIGINARIA	Abitazione privata
OPERA	☐ Opera isolata ☒ Opera appartenente a serie ☐ Composta da unico elemento ☐ Composta da elementi separati e giustapposti ☐ Dipinta sulle due facce ☐ Elemento di opera composta ☐ Frammento ☐ Altro ☐ Dipinto ☐ Anta ☐ Dossale ☐ Pala d'altare ☐ Paliotto ☐ Polittico ☐ Sovraporta ☐ Stendardo ☐ Altro ☐ Con cornice ☐ Senza cornice
FORMATO/MISURE	☐ Centinato ☐ Cuspidato ☐ Ovale ☐ Mistilineo ☐ Quadrato ☒ Rettangolare ☐ Rotondo ☐ Altro Altezza: 137 cm Larghezza: 90 cm Diametro: Spessore: 2 cm Perimetro: 4,54 m Superficie:
SOGGETTO	Narcisella
SECOLO/FRAZIONE	XX secolo
AUTORE	Gennaro Borrelli
TECNICA	☒ Olio ☐ Tempera ☐ Tecnica mista ☐ Altro ☐ Trasporto da tavola
RESTAURI PRECEDENTI	
NOTE	

DOCUMENTAZIONE

Scheda ICCD	
Bibliografia	
Relazioni d'archivio	

Documentazione grafica	
Documentazione fotografica	
Note	

CARATTERISTICHE DI COLLOCAZIONE/ESPOSIZIONE

COLLOCAZIONE	ATTUALE Ambiente: ☒ Su parete contigua ad ambiente chiuso ☐ Su parete contigua all'esterno esposta a _____ ☐ Su struttura indipendente ☐ Al suolo ☐ All'interno di vetrina ☐ All'interno di armadio ☐ All'interno di contenitore Altezza dal piano di calpestio: 1 m PRECEDENTE Periodo: _____ Ambiente: : _____ Luogo: Ufficio Unisob Altro: _____
SISTEMI DI APPOGGIO/ANCORAGGIO	☐ Accatastato ☒ Appeso ☐ Appoggiato ☐ Arrotolato su rullo ☐ Arrotolato su se stesso ☐ Incassato ☐ Ripiegato ☐ Altro ☒ Con "attaccaglie" ☐ Chiodi ☐ Corde ☐ Fili metallici ☐ Incastri fissi ☐ Incastri mobili ☐ Perni ☐ Staffe ☐ Viti ☐ Altro
SISTEMI DI PROTEZIONE/SICUREZZA	☐ Presenti ☒ Assenti ☐ Non rilevabili Tipologia: ☐ Schermatura con vetro ☐ Schermatura con rete metallica ☐ Recinzione ☐ Impianto antifurto localizzato ☒ Impianto antifurto generale ☐ Vetrina ☐ Vetrina climatizzata ☐ Armadio ☐ Contenitore ☐ Altro
RISCHI DA ESPOSIZIONE	☒ Presenti ☐ Assenti ☐ Non evidenti Tipologia: ☐ Tracce di umidità sulla parete ☐ Fonti di calore ☐ Radiazioni luminose dirette ☐ Correnti d'aria ☐ Vibrazioni ☐ Intenso afflusso di pubblico ☒ Mancanza di controllo microclimatico ☐ Altro
NOTE	

DATI TECNICI E STATO DI CONSERVAZIONE

STRUTTURA DI SOSTEGNO

STRUTTURA DI SOSTEGNO	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Originalità: ☒ Originale ☐ Non originale ☐ Originale in parte ☐ Originalità dubbia Tipologia: ☒ Telaio ☐ Telaio con traverse ☐ Altro ☐ Fisso ☒ Mobile ☒ Con sistema di espansione manuale ☐ Con sistema di espansione automatico Formato: ☒ Rettangolare ☐ Quadrato ☐ Ovale ☐ Tondo ☐ Centinato ☐ Cuspidato ☐ Mistilineo ☐ Altro
ELEMENTI STRUTTURALI/MATERIALI COSTITUTIVI	N° elementi: 5 ☒ Regoli ☒ Traverse orizzontali ☐ Traverse verticali ☐ Traverse a croce ☐ Traverse a doppia croce ☐ Archi di curva ☐ Altro Materiali costitutivi: ☒ Legno ☐ Metallo ☐ Materiale sintetico ☐ Altro Sistema di assemblaggio degli elementi: ☒ Unione a tenone e mortasa ☐ Unione a tenone e mortasa "a capitello" ☐ Unione per

	sovrapposizione a metà spessore ☐ Unione a coda di rondine ☐ Unione a battuta ☐ ☐ Avvitata ☐ Inchiodata ☐ Incollata ☐ Imperniata ☐ Saldatura ☐ Altro
SISTEMA DI ESPANSIONE/STRUTTURA DI CONTENIMENTO	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Originalità: ☒ Originale ☐ Non originale ☐ Originale in parte ☐ Originalità dubbia Tipologia: ☒ Sistema a espansione manuale ☒ Con biette ☐ Con tenditori a vite ☐ Con tenditori a molla ☐ Sistema a espansione automatica ☐ Altro Materiali costitutivi: ☒ Legno ☐ Metallo ☐ Materiale sintetico ☐ Altro Efficienza: ☐ Funzionante ☒ Parzialmente funzionante ☐ Non funzionante
MISURE DEGLI ELEMENTI	☒ Adeguate ☐ Non adeguate alle dimensioni del dipinto Lunghezza: 137 cm Larghezza: 90 cm Spessore: 2 cm
ISCRIZIONI/BOLLI	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Originalità: ☒ Originale ☐ Non originale ☐ Originale in parte ☒ Originalità dubbia Tipologia: ☒ Iscrizione diretta ☐ Iscrizione indiretta ☐ Bollo in ceralacca ☐ Altro Tecnica di scrittura/tipo di supporto: ☐ A gessetto ☐ A matita ☐ A pennello ☐ A penna ☐ Incisa ☒ Con inchiostro ☐ Con colori ☐ Con vernice ☐ Su carta ☐ Su metallo ☐ Su materiale sintetico ☐ Altro Localizzazione: ☒ Regolo ☐ Traversa ☐ Asse ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Spessore ☐ Superiore ☒ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Verticale ☐ Orizzontale ☐ Altro Trascrizione: Iscrizione diretta con pennarello nero: 137 x 90 cm
SISTEMA DI SOSPENSIONE/ANCORAGGIO	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Originalità: ☒ Originale ☐ Non originale ☐ Originale in parte ☐ Originalità dubbia Elementi e tecniche di montaggio: ☐ Anelli ☒ "Attaccaglie" ☐ Cardini ☐ Grappe ☐ Mensole ☐ Staffe ☒ Metallo ☐ Legno ☐ Vetro ☐ Materiale sintetico ☐ Avvitati ☐ Incollati ☐ Inchiodati ☐ Murati ☐ Altro N° elementi: <u> 1 </u> Localizzazione: ☒ Regolo ☐ Traversa ☐ Asse ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Spessore ☒ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Verticale ☐ Orizzontale ☐ Altro
DEFORMAZIONI	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Imbarcamento ☐ Svergolamento ☐ Arcuatura ☐ Altro Intensità: ☒ Leggera ☐ Media ☐ Accentuata Localizzazione: ☒ Regolo ☐ Traversa ☐ Asse ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Unione angolare ☐ Intera struttura ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Verticale ☐ Orizzontale ☐ Altro Estensione: ☒ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
SCONNESSURE	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile

	Intensità: ☐ Leggera ☐ Media ☐ Accentuata Localizzazione: ☐ Regolo ☒ Traversa ☐ Asse ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Unione angolare ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Verticale ☐ Orizzontale ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
FESSURAZIONI	Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile N° fessurazioni: _____ ☐ Altro Dimensioni e caratteristiche: ☐ Piccole ☐ Medie ☐ Grandi ☐ Risarcite ☐ Stuccate ☐ Altro Localizzazione: ☐ Regolo ☐ Traversa ☐ Asse ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Unione angolare ☐ Intera struttura ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Verticale ☐ Orizzontale ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
ELEMENTI MANCANTI	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile N° elementi: __10__ Tipologia: ☒ Biette ☐ Tenditori ☐ Traverse ☐ Listelli ☐ Altro Localizzazione: ☐ Unione angolare ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Verticale ☐ Orizzontale ☐ Altro
LACUNE	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile N° elementi: _____ Dimensioni e caratteristiche: ☐ Piccole ☐ Medie ☐ Grandi ☐ Risarcite ☐ Stuccate ☐ Altro Localizzazione: ☐ Regolo ☐ Traversa ☐ Asse ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Unione angolare ☐ Intera struttura ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Verticale ☐ Orizzontale ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
ALTERAZIONI BIOLOGICHE	☐ Presente ☒ Assente ☐ Presenti probabili ☐ Non rilevabile Tipologia: a) Da insetti e/o roditori; b) Da microrganismi a) Morfologia:

	☐Fori di sfarfallamento☐Erosioni superficiali☐Erosioni profonde☐Mancanze☐Camminamenti☐Altro Periodo: ☐Attacco di epoca non definibile☐Attacco pregresso☐Attacco in atto Entità: ☐Lieve☐Media☐Grave Localizzazione: ☐Regolo☐Traversa☐Asse☐Lato☐Angolo☐Unione angolare☐Intera struttura☐Superiore☐Inferiore☐Destra☐Sinistra☐Verticale☐Orizzontale☐Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90% b) Morfologia: ☐Velatura☐Macchia☐Polverosa☐Compatta☐Rilevata☐Altro Colore: ☐Bianco☐Grigio☐Viola☐Verde☐Nero☐Altro Periodo: ☐Attacco di epoca non definibile☐Attacco pregresso☐Attacco in atto Entità: ☐Lieve☐Media☐Grave Localizzazione: ☐Regolo☐Traversa☐Asse☐Lato☐Angolo☐Unione angolare☐Intera struttura☐Superiore☐Inferiore☐Destra☐Sinistra☐Verticale☐Orizzontale☐Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
TRACCE DI UMIDITÀ	☐Presente☒Assente☐Non rilevabile Tipologia: ☐Gore☐Macchie☐Altro Intensità: ☐Leggere☐Medie☐Accentuate Localizzazione: ☐Regolo☐Traversa☐Asse☐Lato☐Angolo☐Unione angolare☐Intera struttura☐Superiore☐Inferiore☐Destra☐Sinistra☐Verticale☐Orizzontale☐Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
TRACCE DI COMBUSTIONE	☐Presente☒Assente☐Non rilevabile Entità: ☐Profonde☐Superficiali Localizzazione: ☐Regolo☐Traversa☐Asse☐Lato☐Angolo☐Unione angolare☐Intera struttura☐Superiore☐Inferiore☐Destra☐Sinistra☐Verticale☐Orizzontale☐Altro Estensione:

	☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
INTERVENTI	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Sostituzione di _____ ☐ Asportazione di _____ ☐ Applicazione di _____ ☐ Stuccatura di _____ ☐ Elementi di rinforzo ☐ Biette ☐ Meccanismi di espansione ☐ Listelli di ampliamento ☐ Modifiche delle dimensioni per ampliamento ☐ Per riduzione ☐ Altro Localizzazione: ☐ Regolo ☐ Traversa ☐ Asse ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Unione angolare ☐ Intera struttura ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Verticale ☐ Orizzontale ☐ Altro
NOTE	

SUPPORTO

SUPPORTO ORIGINALE	☒ Presente ☐ Assente ☐ Fornito di supporto ausiliario
COMPOSIZIONE	N° teli: 1 ☐ Non rilevabile Orientamento dei teli: ☐ Orizzontali ☒ Verticali ☐ Orientamento misto ☐ Altro Tecniche di giunzione dei teli: ☐ Con bordi sovrapposti ☐ Con bordi giustapposti ☐ Uniti mediante cucitura a soprappiglio ☐ Uniti mediante cucitura a impuntura ☐ Uniti mediante incollaggio ☐ Altro
FIBRA	☒ Fibra vegetale ☐ Fibra animale ☐ Fibra sintetica ☒ Analizzata ☐ Non analizzata a) ☒ Lino ☐ Canapa ☐ Cotone ☐ Juta ☐ Seta ☐ Lana ☐ Poliestere ☐ Poliammide ☐ Acrilico ☐ Altro
ARMATURA	☐ Armatura tela ☒ Armatura diagonale ☐ Raso ☐ Spina di pesce ☐ Tovagliato ☐ Altro ☐ Non rilevabile
RIDUZIONE	19x24
ISCRIZIONI/BOLLI	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Originalità: ☒ Originale ☐ Non originale ☐ Originalità dubbia Tipologia: ☒ Iscrizione diretta ☐ Iscrizione indiretta ☐ Bollo in ceralacca ☐ Altro Tecnica di scrittura/tipo di supporto: ☐ A gessetto ☐ A matita ☒ A pennello ☐ A penna ☐ Con inchiostro ☒ Con colori ☐ Con vernice ☐ Su carta ☐ Su materiale sintetico ☐ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☒ In corrispondenza del verso della tela ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Trascrizione: Narcisella 307
ANCORAGGIO	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile per la presenza di _____ Originalità: ☒ Originale ☐ Non originale ☐ Originale in parte ☐ Originalità dubbia Tipologia: ☒ Puntuale ☐ Continuo ☐ Con chiodi forgiati ☒ Con chiodi industriali ☐ Con punti metallici ☐ Con mollette d'acciaio ☐ Mediante incollaggio dei bordi ☐ Mediante incollaggio di tutta la superficie a contatto ☐ Con adesivo di origine animale ☐ Con adesivo di origine vegetale ☐ Con adesivo sintetico ☐ Altro Localizzazione: ☐ Sul recto ☐ Sul verso ☒ Lungo lo spessore ☐ Altro

	Integrità: ☒ Completo ☐ Lacunoso Adesione: ☒ Buona ☐ Mediocre ☐ Cattiva
TENSIONAMENTO	☐ Eccessivo ☒ Buono ☐ Debole ☐ Molto debole
INDEBOLIMENTO DELLE FIBRE	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Intensità: ☐ Leggero ☒ Medio ☐ Accentuato Estensione: ☒ Diffuso ☐ In corrispondenza del perimetro
DEFORMAZIONI	☒ Presente ☐ Assente Tipologia: ☐ Impressione del telaio ☐ Dei regoli ☐ Delle traverse ☒ Ondulazioni ☐ Spanciamenti ☐ Imborsamenti ☐ Grinze ☐ Pieghe ☒ Deformazioni a festone ☒ Altro Intensità: Leggere ☐ Medie ☒ Accentuate Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☒ In corrispondenza di_tutta la superficie____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☒ 70-90% ☐ > 90%
LACUNE	Presente ☒ Assente ☐ Presenti probabili ☐ Non rilevabile N° elementi:___ ☐ Varie ☐ Numerose ☐ Altro Dimensioni e caratteristiche: ☐ Minime ☐ Piccole ☐ Medie ☐ Grandi ☐ Risarcite ☐ Stuccate ☐ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di_____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
LACERAZIONI	☐ Presente ☒ Assente ☐ Presenti probabili ☐ Non rilevabile N° elementi:_____ ☐ Varie ☐ Numerose ☐ Altro Dimensioni e caratteristiche: ☐ Minime ☐ Piccole ☐ Medie ☐ Grandi ☐ Risarcite ☐ Stuccate ☐ Cucite ☐ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza del perimetro ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
ALTERAZIONI BIOLOGICHE	☐ Presente ☒ Assente ☐ Presenti probabili ☐ Non rilevabile Tipologia: a) Da insetti e/o roditori; b) Da microrganismi a) Morfologia: ☐ Fori di sfarfallamento ☐ Erosioni superficiali ☐ Erosioni profonde ☐ Mancanze ☐ Camminamenti ☐ Altro Periodo:

	☐ Attacco di epoca non definibile ☐ Attacco pregresso ☐ Attacco in atto Entità: ☐ Lieve ☐ Media ☐ Grave Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90% b) Morfologia: ☐ Velatura ☐ Macchia ☐ Polverosa ☐ Compatta ☐ Rilevata ☐ Altro Colore: Bianco ☐ Grigio ☐ Viola ☐ Verde ☐ Nero ☐ Altro Periodo: ☐ Attacco di epoca non definibile ☐ Attacco pregresso ☐ Attacco in atto Entità: ☐ Lieve ☐ Media ☐ Grave Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
TRACCE DI UMIDITÀ	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Gore ☐ Macchie ☐ Altro Intensità: ☐ Leggere ☐ Medie ☐ Accentuate Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
TRACCE DI COMBUSTIONE	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Entità: ☐ Profonde ☐ Superficiali Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
INTERVENTI	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile a) Applicazione di supporto ausiliario b) Risarcimento di lacerazioni e lacune N° e tipologia: _____ ☐ Toppe ☐ Inserti ☐ Stuccature ☐ Cuciture ☐ Altro Materiali costitutivi: ☐ Tessuto ☐ Carta ☐ Cuoio ☐ Pergamena ☐ Filo di _____ ☐ Adesivo di origine vegetale ☐ Adesivo di origine animale ☐ Adesivo sintetico ☐ Altro Localizzazione:

	☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro c) Modifica delle dimensioni ☐ Di lieve entità ☐ Di grave entità Tipologia: ☐ Riduzione ☐ Ampliamento ☐ Per resecazione ☐ Per ripiegamento ☐ Per applicazione di fasce perimetrali ☐ Per applicazione di supporto ausiliario ☐ Altro Materiali costitutivi delle parti aggiunte: ☐ Tessuto ☐ Carta ☐ Cuio ☐ Pergamena ☐ Adesivo di origine vegetale ☐ Adesivo di origine animale ☐ Adesivo sintetico ☐ Altro Localizzazione: ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Altro d) Altro
NOTE	

SUPPORTO AUSILIARIO

SUPPORTO AUSILIARIO	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Caratteristiche: ☐ Singolo ☐ Doppio ☐ Più di due
COMPOSIZIONE	N° teli: _____ ☐ Non rilevabile Orientamento dei teli: ☐ Orizzontali ☐ Verticali ☐ Orientamento misto ☐ Altro Tecniche di giunzione dei teli: ☐ Con bordi sovrapposti ☐ Con bordi giustapposti ☐ Uniti mediante cucitura a soprappiglio ☐ Uniti mediante cucitura a impuntura ☐ Uniti mediante incollaggio ☐ Altro Dimensioni dei teli in cm (compresi di bordi sul telaio):
FIBRA	☐ Fibra vegetale ☐ Fibra animale ☐ Fibra sintetica ☐ Analizzata ☐ Non analizzata a) ☐ Lino ☐ Canapa ☐ Cotone ☐ Juta ☐ Seta ☐ Lana ☐ Poliestere ☐ Poliammide ☐ Acrilico ☐ Altro
ARMATURA	☐ Armatura tela ☐ Armatura diagonale ☐ Raso ☐ Spina di pesce ☐ Tovagliato ☐ Altro ☐ Non rilevabile
RIDUZIONE	
ISCRIZIONI/ BOLLI	☐ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Originalità: ☐ Originale ☐ Non originale ☐ Originalità dubbia Tipologia: ☐ Iscrizione diretta ☐ Iscrizione indiretta ☐ Bollo in ceralacca ☐ Altro Tecnica di scrittura/tipo di supporto: ☐ A gessetto ☐ A matita ☐ A pennello ☐ A penna ☐ Con inchiostro ☐ Con colori ☐ Con vernice ☐ Su carta ☐ Su materiale sintetico ☐ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Trascrizione:
ANCORAGGIO	☐ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Originalità: ☐ Originale ☐ Non originale ☐ Originale in parte ☐ Originalità dubbia

	Elementi e tecniche di montaggio: ☐ Anelli ☐ "Attaccaglie" ☐ Cardini ☐ Grappe ☐ Mensole ☐ Staffe ☐ Metallo ☐ Legno ☐ Vetro ☐ Materiale sintetico ☐ Avvitati ☐ Incollati ☐ Inchiodati ☐ Murati ☐ Altro N° elementi: _____ Localizzazione: ☐ Regolo ☐ Traversa ☐ Asse ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Spessore ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Verticale ☐ Orizzontale ☐ Altro
INDEBOLIMENTO DELLE FIBRE	☐ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Intensità: ☐ Leggero ☐ Medio ☐ Accentuato Estensione: ☐ Diffuso ☐ In corrispondenza di
ADESIONE AL SUPPORTO	Adesivo utilizzato: ☐ Di origine animale ☐ Di origine vegetale ☐ Di origine vegetale e animale (colla pasta) ☐ Adesivo sintetico Qualità dell'adesione: ☐ Buona ☐ Mediocre ☐ Cattiva Tipologia di eventuali distacchi: ☐ Rigonfiamenti ☐ Grinze ☐ Corrugamenti ☐ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro
ALTERAZIONI BIOLOGICHE	☐ Presente ☐ Assente ☐ Presenti probabili ☐ Non rilevabile Tipologia: a) Da insetti e/o roditori; b) Da microrganismi a) Morfologia: ☐ Fori di sfarfallamento ☐ Erosioni superficiali ☐ Erosioni profonde ☐ Mancanze ☐ Camminamenti ☐ Altro Periodo: ☐ Attacco di epoca non definibile ☐ Attacco pregresso ☐ Attacco in atto Entità: ☐ Lieve ☐ Media ☐ Grave Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90% b) Morfologia: ☐ Velatura ☐ Macchia ☐ Polverosa ☐ Compatta ☐ Rilevata ☐ Altro Colore: ☐ Bianco ☐ Grigio ☐ Viola ☐ Verde ☐ Nero ☐ Altro

	Periodo: ☐ Attacco di epoca non definibile ☐ Attacco pregresso ☐ Attacco in atto Entità: ☐ Lieve ☐ Media ☐ Grave Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
TRACCE DI UMIDITÀ	☐ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Gore ☐ Macchie ☐ Altro Intensità: ☐ Leggere ☐ Medie ☐ Accentuate Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
INTERVENTI	☐ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile a) Risarcimento di lacerazioni e lacune N° e tipologia: _____ ☐ Toppe ☐ Inserti ☐ Stuccature ☐ Cuciture ☐ Altro Materiali costitutivi: ☐ Tessuto ☐ Carta ☐ Cuoio ☐ Pergamena ☐ Filo di _____ ☐ Adesivo di origine vegetale ☐ Adesivo di origine animale ☐ Adesivo sintetico ☐ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro b) Altro
NOTE	

STRATI PREPARATORI

STRATI PREPARATORI	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile
MATERIALI COSTITUTIVI	☒ Gesso ☒ Colla ☐ Olio ☒ Pigmenti ☐ Fibre ☒ Altro ☐ Non rilevabile ☐ Materiali analizzati ☐ Non analizzati
COLORE	☒ Chiaro ☐ Scuro ☐ Non rilevabile
IMPRONTA DI ARMATURA	☐ Presente ☐ Assente ☒ Non rilevabile
CRETATURA	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Essiccamento ☒ Da movimenti del supporto ☐ Da eventi traumatici ☒ Altro

	Andamento: ☒Concentrico☐Parallelo☒Reticolare☒Altro Intensità: ☐Leggera☐Media☒Accentuata Localizzazione: ☐Quarto☐Lato☐Angolo☒In corrispondenza dell'intera superficie ☐Superiore☐Inferiore☐Destra☐Sinistra☐Al centro☐Altro
DIFETTI DI COESIONE	☒Presente☐Assente☐Non rilevabile Intensità: ☐Leggera☐Media☒Accentuata Localizzazione: ☐Quarto☐Lato☐Angolo☒In corrispondenza di: diffusi sulla superficie ☐Superiore☐Inferiore☐Destra☐Sinistra☐Al centro☐Altro Estensione: ☐ < 10%☐ 10-30%☐ 30-50%☐ 50-70%☒ 70-90%☐ > 90%
DIFETTI DI ADESIONE	☒Presente☐Assente☐Non rilevabile N° elementi: : _____ ☒Varie☐Numerose☐Altro Dimensioni e caratteristiche: ☒Piccole☐Medie☐Grandi Intensità: ☒Leggera☐Media☐Accentuata Localizzazione: ☐Quarto☐Lato☐Angolo☐In corrispondenza di _____ ☐Superiore☐Inferiore☐Destra☐Sinistra☐Al centro☐Altro Estensione: ☒ < 10%☐ 10-30%☐ 30-50%☐ 50-70%☐ 70-90%☐ > 90%
LACUNE	☒Presente☐Assente☐Presenti probabili☐Non rilevabile N° elementi: _____ ☒Varie☐Numerose☐Altro Dimensioni e caratteristiche: ☒Minime☐Piccole☐Medie☐Grandi☐Risarcite☐Stuccate☐Altro Localizzazione: ☐Quarto☒Lato☒Angolo☐In corrispondenza di _____ ☒Superiore☒Inferiore☒Destra☒Sinistra☐Al centro☐Altro Estensione: ☒ < 10%☐ 10-30%☐ 30-50%☐ 50-70%☐ 70-90%☐ > 90%
TRACCE DI UMIDITÀ	☐Presente☒Assente☐Non rilevabile Tipologia: ☐Gore☐Macchie☐Altro Intensità: ☐Leggere☐Medie☐Accentuate Localizzazione: ☐Quarto☐Lato☐Angolo☐In corrispondenza di _____ ☐Superiore☐Inferiore☐Destra☐Sinistra☐Al centro☐Altro Estensione:

	☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
TRACCE DI COMBUSTIONE	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Entità: ☐ Profonde ☐ Superficiali Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
INTERVENTI	Assenti
NOTE	

STRATI PITTORICI

STRATI PITTORICI	☒ Presenti su tutta la superficie ☐ Presenti solo su una parte
MATERIALI COSTITUTIVI/ TECNICHE	a) Pellicola Pittorica: ☒ Materiali analizzati ☐ Non analizzati ☒ Olio ☐ Tempera ☐ Guazzo ☐ Pastello ☐ Tecnica mista ☐ Con pigmenti ☐ Con lacche ☐ Altro ☒ Pennellata fluida ☒ Stesura a corpo ☒ Stesura con forte rilievo Localizzazione: ☐ In corrispondenza di _____ ☒ figure ☐ Paesaggi ☒ Fondi ☐ Architetture ☐ Altro b) Decorazioni con metalli: ☐ Foglia/Lamina ☐ Polvere ☐ Oro ☐ Argento ☐ Stagno ☐ Porporina ☐ Altro ☐ A bolo ☐ A mordente ☐ A conchiglia ☐ Altro ☐ Meccata ☐ Sgraffita ☐ Altro ☐ Materiali analizzati ☐ Non analizzati Localizzazione: ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Fondi ☐ Aureole ☐ Vesti ☐ Elementi architettonici ☐ Altro c) Disegno preparatorio: ☐ Con sostanza liquida ☐ Con sostanza solida ☐ A incisione ☐ A spolvero ☐ Altro Localizzazione: ☐ In corrispondenza di _____ ☐ figure ☐ Paesaggi ☐ Elementi decorativi ☐ Architetture ☐ Altro

ISCRIZIONI/ BOLLI	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Originalità: ☒ Originale ☐ Non originale ☐ Originalità dubbia Tipologia: ☒ Iscrizione diretta ☐ Iscrizione indiretta ☐ Bollo in ceralacca ☐ Altro Tecnica di scrittura/tipo di supporto: ☐ A gessetto ☐ A matita ☒ A pennello ☐ A penna ☐ Con inchiostro ☐ Con colori ☐ Con vernice ☐ Su carta ☐ Su materiale sintetico ☐ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☒ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☒ Inferiore ☐ Destra ☒ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Trascrizione: G. Borrelli '75
CRETTATURA	☒ Presente ☐ Assente ☐ Coincidente con quella degli strati preparatori ☐ Non rilevabile Tipologia: ☒ Essiccamento ☒ Da movimenti del supporto ☐ Da eventi traumatici ☒ Altro Andamento: ☒ Concentrico ☒ Parallelo ☒ Reticolare ☒ Altro Intensità: ☐ Leggera ☐ Media ☒ Accentuata Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☒ In corrispondenza dell'intera la superficie ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro
ALTERAZIONI	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Alterazioni cromatiche ☐ Corrugamenti ☐ Scivolamenti ☐ Aumento della trasparenza ☐ Ossidazione dei metalli ☐ Altro Intensità: ☐ Leggera ☐ Media ☐ Accentuata Localizzazione: In corrispondenza di _____
DIFETTI DI COESIONE	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Intensità: ☐ Leggera ☐ Media ☐ Accentuata Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ Diffusa ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: Diffusa ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
DIFETTI DI ADESIONE	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile N° elementi : _____ ☒ Varie ☐ Numerose ☐ Altro Dimensioni e caratteristiche: ☒ Piccole ☒ Medie ☒ Grandi Intensità:

	☐ Leggera ☐ Media ☒ Accentuata Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☒ Diffusa ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☒ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
ABRASIONI	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Intensità: ☐ Leggere ☐ Medie ☐ Accentuate Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
LACUNE	☒ Presente ☐ Assente ☐ Presenti probabili ☐ Non rilevabile N° elementi: _____ ☒ Varie ☐ Numerose ☐ Altro Dimensioni e caratteristiche: ☒ Minime ☒ Piccole ☐ Medie ☐ Grandi ☐ Risarcite ☐ Stuccate ☐ Altro Localizzazione: ☒ Quarto ☒ Lato ☒ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☒ Superiore ☒ Inferiore ☒ Destra ☒ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☒ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
TRACCE DI UMIDITÀ	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Gore ☐ Macchie ☐ Altro Intensità: ☐ Leggere ☐ Medie ☐ Accentuate Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
TRACCE DI COMBUSTIONE	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Entità: ☐ Profonde ☐ Superficiali Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____ ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
VANDALISMI	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Graffi ☐ Disegni ☐ Iscrizioni ☐ Graffiti ☐ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza di _____

	☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
VERNICI/ PROTETTIVI	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Originalità: ☒ Originale ☐ Non originale ☐ Originalità dubbia Tipologia: ☒ Vernice ☐ Vernice pigmentata ☐ Altro ☒ Con superficie lucida ☐ Con superficie opaca ☐ Altro Stesura: ☐ Stesura omogenea ☒ Stesura disomogenea
ALTERAZIONI VERNICI	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Ingiallimento ☐ Imbrunimento ☐ Opalescenza ☐ Sbiancamento ☐ Crettatura ☐ Altro Intensità: ☐ Leggere ☐ Medie ☐ Accentuate Localizzazione: ☐ Su tutta la superficie ☐ In corrispondenza di _____ Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☐ 70-90% ☐ > 90%
DEPOSITI SUPERFICIALI	☒ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Sostanze e tipologia: ☒ Polvere ☐ Deiezioni di animali ☐ Cera ☐ Colore ☐ Vernice ☐ Altro ☐ Schizzi ☐ Gocce ☐ Scolature ☐ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☒ In corrispondenza di: polvere diffusa su tutta la superficie ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Estensione: ☐ < 10% ☐ 10-30% ☐ 30-50% ☐ 50-70% ☒ 70-90% ☐ > 90%
INTERVENTI	☐ Presente ☒ Assente ☐ Non rilevabile Tipologia: ☐ Velinatura ☐ Consolidamento ☐ Ritocco ☐ Ridipintura ☐ Rifacimento ☒ Altro Localizzazione: ☐ Quarto ☐ Lato ☐ Angolo ☐ In corrispondenza del braccio teso Francescano a sinistra, sul panneggio della Madonna ☐ Superiore ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro
NOTE	

CORNICE	☐ Presente ☒ Assente Originalità: ☐ Coeva al dipinto ☐ Non coeva al dipinto ☐ Epoca non accertata Materiali e tecniche: ☐ In legno ☐ In stucco ☐ Cartapesta ☐ Altro ☐ Modanata ☐ Intagliata ☐ Intarsiata ☐ Con decorazioni applicate in _____ ☐ Altro ☐ Dorata ☐ Argentata ☐ A bolo ☐ A mordente ☐ A conchiglia ☐ Dipinta ☐ Meccata ☐ Altro Misure in cm:
ISCRIZIONI/BOLLI	☐ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile ☐ Sul recto ☐ Sul verso Originalità: ☐ Originale ☐ Non originale ☐ Originalità dubbia Tipologia: ☐ Iscrizione diretta ☐ Iscrizione indiretta ☐ Bollo in ceralacca ☐ Altro Tecnica di scrittura/tipo di supporto: ☐ A gessetto ☐ A matita ☐ A pennello ☐ A penna ☐ Con inchiostro ☐ Con colori ☐ Con vernice ☐ Su carta ☐ Su materiale sintetico ☐ Altro Localizzazione: ☐ Regolo ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Trascrizione:
SISTEMA DI RACCORDO CORNICE-DIPINTO	☐ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Elementi e tecniche di montaggio: ☐ Chiodi ☐ Staffe ☐ Perni ☐ Incastri mobili ☐ Avvitati ☐ Inchiodati ☐ Ribattuti ☐ Incollati ☐ Incassati ☐ Altro N° elementi _____ Localizzazione: ☐ Cornice ☐ Telaio ☐ Regolo ☐ Traversa ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Al centro ☐ Altro Idoneità del sistema: ☐ Idoneo ☐ Non idoneo
SISTEMA DI SOSPENSIONE/ANCORAGGIO	☐ Presente ☐ Assente ☐ Non rilevabile Elementi e tecniche di montaggio: ☐ Anelli ☐ "Attaccaglie" ☐ Grappe ☐ Mensole ☐ Staffe ☐ Cardini ☐ Metallo ☐ Legno ☐ Vetro ☐ Materiali sintetici ☐ Avvitati ☐ Inchiodati ☐ Incollati ☐ Murati ☐ Altro N° elementi _____ Localizzazione: ☐ Sul recto ☐ Sul verso ☐ Sullo spessore ☐ Regolo ☐ Inferiore ☐ Destra ☐ Sinistra ☐ Superiore ☐ Altro
STATO DI CONSERVAZIONE	☐ Buono ☐ Mediocre ☐ Cattivo Descrizione sintetica delle tipologie di danni:
NOTE	

APPENDICE III

COMPUTO METRICO-ESTIMATIVO

Il computo metrico-estimativo, è un documento che stabilisce una corretta stima dei costi e si articola nella elencazione dei lavori che verranno effettuati dal restauratore, caratterizzati da precise misure e costi con l'indicazione delle quantità dei materiali e del prezzo unitario²⁴⁴.

È un documento essenziale da inserire nella redazione del progetto definitivo e del progetto esecutivo dei lavori di restauro²⁴⁵. Per la sua compilazione sono stati consultati due prezziari: il Prezzario DEI 2008 ed il Prezzario per la conservazione ed il restauro delle opere e dei beni culturali e paesaggistici della regione Campania del 2006. Ad ogni articolo del prezzario corrisponde un codice, una descrizione, un'unità di misura ed un prezzo.

²⁴⁴ *La progettazione nel restauro*, Dispense di Esame del Laboratorio IV a cura di G. Fatigati a. a. 2015-2016.

²⁴⁵ Decreto Legislativo 12 aprile 2006, n. 163, Codice dei contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture in attuazione delle direttive 2004/17/CE e 2004/18/CE.

Computo metrico

Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale €	Totale €
A.00.700	ANALISI CHIMICHE				
A.00.700a	Analisi stratigrafica su sezione lucida, con fornitura di documentazione fotografica in luce alogena e luce UV	1	Cad	128	128
A.00.704a	Spettrofotometria infrarossa (FT-IR)	4	Cad	115	460
	Totale categoria 1		€		588

Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale €	Totale €
A.00.600	ANALISI NON DISTRUTTIVE				
A.00.600.a	Ripresa macro e luce radente su negativo o diapositiva 6x7 o 35mm, con stampa 20x25 o 20x30	5	Cad	46	230
A.00.602	Ripresa della fluorescenza ad ultravioletti	2	Cad	111	222
A.00.607.a	Indagine della fluorescenza a raggi X (XRF) per ciascun punto di analisi (minimo 10 punti)	16	Cad	46	736
	Totale categoria 2		€		1188

Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale	Totale
--------	-------------	----------	------	----------	--------

				€	€
A.00.500	ANALISI MULTISPETTRALI				
A.00.501.a	Ripresa macrofotografica di dettaglio	5	Cad	46	230
A.00.503.a	Ripresa fotografica in Infrarosso bianco/nero eseguita con emulsione fotografica sensibile al vicino infrarosso sino ad un massimo di 900 nm e sorgente di radiazione avente uno spettro di emissione continuo ricco di radiazioni a onda lunga; deve essere eseguita con una procedura standardizzata di acquisizione sulla base della taratura in laboratorio (mantenendo costante assetto, emulsione, sistema di filtraggio e sorgente di radiazione le cui caratteristiche devono essere menzionate nella relazione). Si fornisce una relazione tecnica, stampa in B/N e, nel caso di più riprese, di un fotomosaico in B/N; inoltre analisi ed elaborazione in forma digitale, al fine di fornire la distribuzione spaziale delle disomogeneità di riflettanza nell'infrarosso, e mappa tematica di correlazione per dislocare spazialmente le informazioni acquisite	5	Cad	46	230
	Totale categoria 3		€		460

Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale €	Totale €
CAP05OC	INTERVENTI CONOSCITIVI E DI DOCUMENTAZIONE				
055002	Esecuzione di saggi relativi alle diverse fasi dell'intervento, per l'applicazione di materiali e metodologie diverse, inclusi gli oneri per la comparazione con i dati emersi dalle indagini diagnostiche e dalle indagini storico-archivistiche. Stimata su base oraria del restauratore esclusi gli oneri relativi alle opere provvisorie necessarie	4	H	35	145
055003	Assistenza e coordinamento del restauratore all'esecuzione del rilievo del manufatto e alla restituzione grafica definitiva della mappatura di cantiere stimata su base oraria del restauratore	4	h	35	145
055004	Assistenza e coordinamento del restauratore all'esecuzione della documentazione fotografica, stimata su base oraria del restauratore	2	H	35	70
055005	Assistenza e coordinamento del restauratore all'esecuzione di indagini diagnostiche e conoscitive, stimata su base oraria del restauratore	3	H	35	105
	Totale categoria 4		€		465

Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale €	Totale €
CAP05OC	OPERAZIONI DI PULITURA DEL SUPPORTO (VERSO) E RIMOZIONE DI MATERIALI NON IDONEI O NON FUNZIONALI				
055053	Rimozione di depositi inoerenti, come polveri, particellato atmosferico, con pennellesse e piccoli aspiratori	1,233	Mq	9,9	12,2
CAP05OC	OPERAZIONI DI PULITURA DEGLI STRATI SUPERFICIALI				
055075	Rimozione meccanica di depositi superficiali incoerenti, come polveri, particellato atmosferico, etc., con pennellesse	1,233	mq	5,9	7,3
055083	Rimozione chimica e/o chimico-fisica di sostanze sovrarmesse di varia natura quali polveri grasse, fumi, protettivi, fissativi e ravvivanti, stuccature debordanti sulla pellicola pittorica, ridipinture mediante applicazione di solventi organici e/o soluzioni basiche; inclusi gli oneri relativi alla rimozione di residui particolarmente compatti e aderenti				
055083a	Polveri grasse, sporcizia, fumi in strati sottili, o poco induriti, a tamponcino e pennello con miscele di soluzioni di solventi	1,233	Mq	254,57	313,88
MT3008	Acqua demineralizzata	1	Cad	0,52	0,52
	Totale categoria 5		€		333,9

Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale €	Totale €
CAP05OC	Risanamento delle deformazioni e/o destressamento del supporto mediante applicazione di umidità pressione e calore, con o senza tensionamento, inclusi gli oneri relativi alla eventuale intelaiatura idonea al tensionamento provvisorio:				
055051	Deformazioni generalizzate, con tensionamento:				
055051d	Con tensionamento, umidità e trattamento termico	1,233	Mq	389,18	479,86
	Totale categoria 6		€		479,86
Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale €	Totale €
CAP05OC	INTERVENTI SU TELAIO O ALTRE STRUTTURE DI SOSTEGNO				
055030	Montaggio del dipinto su telaio ligneo o metallico ad espansione mediante inchiodatura o altro sistema di ancoraggio perimetrale, esclusi gli oneri relativi alla fornitura del telaio	4,54	M	19,08	86,62
055032	Progettazione, costruzione e messa in opera di supporti e strutture di sostegno speciali	4,54	M	30	136,2
	Totale categoria 7		€		222,82
Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale €	Totale €
CAP05OC	OPERAZIONI DI CONSOLIDAMENTO DAL VERSO				

	Ristabilimento della coesione e dell'adesione dei materiali costitutivi dal verso mediante applicazione generalizzata di prodotto consolidante o adesivo normalmente propedeutica alle operazioni di foderatura, ma eseguibile anche autonomamente; inclusi gli oneri relativi alla preparazione del prodotto ed esclusi quelli relativi alle operazioni di pulitura del retro e di rimozione di materiali non idonei applicati in precedenti interventi e ad altre operazioni preliminari				
NP01	Con consolidante sintetico e tavola termica e/o a bassa pressione	1,233	Mq	423,62	522,32
	Totale categoria 8		€		522,32
Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale	Totale
				(€)	(€)
CAP05OC	OPERAZIONI DI CONSOLIDAMENTO DAL RECTO				
055038	Ristabilimento della coesione e dell'adesione dei materiali costitutivi dal recto mediante applicazione diffusa in una o più zone oppure generalizzata di prodotto consolidante o adesivo, a pennello, per iniezione e per nebulizzazione, con successivo trattamento della superficie di applicazione. Operazione da effettuare in presenza di diffusi				

	fenomeni di perdita di adesione e coesione dei materiali costitutivi, inclusi gli oneri relativi alla preparazione del prodotto e alla rimozione degli eccessi dello stesso trattamento effettuato ed esclusi quelli relativi ad eventuali velature, puliture o altre operazioni preliminari				
055038b	Con adesivo o consolidante sintetico e pesi localizzati o termocauterio	1,233	mq	263,19	324,51
NP02	Adesivo sintetico a base acrilica	20	G	0,94	18,8
	Totale categoria 9		€		343,31
Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale €	Totale €
CAP05OC	INTERVENTO DI FODERATURA				
CAP05OC	Foderatura con adesivi sintetici per sigillatura a caldo in dipinti sui quali è necessario evitare l'uso dell'acqua; inclusi gli oneri relativi alla preparazione della tela da rifodero, considerando una superficie minima di applicazione pari 0,25 mq				
055065	Foderatura con una tela nei casi in cui il supporto non garantisca la buona conservazione del dipinto: inclusi gli oneri relativi al trattamento della tela da rifodero	1,233	Mq	147,68	182,09
MT3181b	Tessuto sintetico in poliestere	2,88	Mq	4,16	11,98
MT3012	Adesivo sintetico per sigillatura a caldo	2	kg	16,61	33,22

NP03	Telaio ad espansione manuale in metallo		mq	120,6	123,96
	Totale categoria 10			€	351,25
Codice	Descrizione	Quantità	U.M.	Parziale €	Totale €
CAP05OC	OPERAZIONI DI PROTEZIONE SUPERFICIALE E PRESENTAZIONE ESTETICA				
CAP05OC	Stuccatura delle lacune delle lacune degli strati pittorici mediante applicazione a spatola e rasatura con bisturi e carte abrasive; inclusi gli oneri relativi alla rimozione di stuccature effettuate in precedenti interventi di restauro, all'applicazione di inserti di tela ed alle verniciature				
055088	Lacune di piccole dimensioni, inferiori a 0,25 dmq, distribuite sulla superficie:				
055088a	Superficie interessata dal fenomeno entro il 15%	0,1	Mq	268,27	26,82
CAP05OC	Reintegrazione mimetica delle lacune degli strati pittorici, mediante applicazione per stesure successive di colori, ad acquerello o a vernice, con finalità di ricostituzione del tessuto cromatico; esclusi gli oneri relativi alla stuccatura e rasatura delle lacune all'applicazione di inserti di tela, alle verniciature				
055090	Per abrasioni e lacune di piccole dimensioni distribuite sulla				

	superficie pittorica entro il 15% del totale				
055090a	Con colori ad acquerello	0,1	Mq	527,67	52,76
055090b	Con colori a vernice	0,1	Mq	596,57	59,65
	Totale categoria 11		€		139,23

<u>RIEPILOGO CATEGORIE</u>		<u>IMPONIBILE</u>
Analisi chimiche Analisi non distruttive Analisi multispettrali Interventi conoscitivi e di documentazione Operazioni di pulitura Operazioni di risanamento delle deformazioni Operazioni di consolidamento dal verso Operazioni di consolidamento dal recto Intervento di foderatura Interventi su telaio o altre strutture di sostegno Operazioni di protezione superficiale ed estetica		5.093,69
ALIQUOTA IVA	22%	1.120,61
<u>TOTALE</u>	CON IVA	6.214,30

APPENDICE IV

SCHEDA TECNICA DELL'OPERA LA *DEPOSIZIONE* DI GERARDO DI FIORE

Informazioni generali

<u>Autore</u>	Gerardo Di Fiore
<u>Titolo dell'opera</u>	La Deposizione
<u>Formato e misure</u>	106 x 170 x 3 cm
<u>Datazione dell'opera</u>	2009
<u>Tecnica</u>	bassorilievo in gommapiuma acroma e colorata su tela (tecnica mista)
<u>Locazione</u>	Museo di Arte Religiosa Contemporanea presso il complesso monumentale di Santa Maria La Nova
<u>Modalità di rilevamento dati</u>	osservazione a luce visibile mediante l'ausilio di visori, scansione tridimensionale con scanner portatile Artec Eva (sono da concordare altre metodologie di indagine)

Materiale

<u>Tipologia di elemento</u>	Bassorilievo polimaterico
<u>Materiale costitutivo</u>	gommapiuma, tela misto cotone e sintetico, filo di cotone e colla.
<u>Descrizione dell'elemento costitutivo</u>	si tratta di un bassorilievo in gommapiuma fissata mediante colla e filo di cotone bianco ad una tela fungente da supporto; la scena raffigura la deposizione secondo

	l'iconografia tradizionale con Giuseppe d'Arimatea che sorregge il corpo di Cristo. La superficie della gommapiuma è in prevalenza lasciata quindi nel suo colore naturale. In alcune parti sono presenti dei tocchi di colore per definire i dettagli, come il celeste per gli occhi e rosso chiaro per le gote della Vergine e per le bocche di entrambi i personaggi con matita Faber Castell blu-rossa; invece alcuni pezzi di gomma piuma, lavorati e sagomati con taglierino, sono stati colorati con pennarello nero e adesi con colla Pattex universale per definire i dettagli della barba e della corona di spine del Gesù, altri tinti con anilina blu scuro per definire degli elementi vegetali. Le misure del bassorilievo sono di 170 x 106 x 3 cm. La tela sottostante è una tela misto cotone poliestere con preparazione industriale (acquistata presso il negozio di belle arti Giosi) e presenta solo in alcuni punti dei segni tracciati con il colore (matita bicolore della Faber Castell) per segnare la collocazione delle figure.
<u>Tecnologia di fabbricazione del materiale</u>	Poliuretano espanso flessibile ottenuto tramite processo di stampaggio per iniezione ed estrusione

Tecnica

<u>Sistema di ancoraggio:</u>	a) Bassorilievo fissato al supporto in tela per mezzo di cotone e colla Pattex; b) Tela fissata per mezzo di un sistema di ancoraggio puntuale con punti metallici applicati ai bordi esterni del telaio; c) il sistema di ancoraggio dell'intero supporto, inserito per ragioni di protezione in una teca in plexiglas, è ottenuto tramite due attaccaglie applicate sul retro in corrispondenza dell'asse superiore del telaio e perni metallici fissati alla parete.
<u>Adesivo</u>	Colla Pattex Multi Attaccatutto, adesivo acetovinilico trasparente (tubetto da 20 ml)
<u>Ganci o perni</u>	Due perni a 90° in acciaio inox e a sezione tonda con fissaggio al muro
<u>Finitura superficiale</u>	È assente una finitura superficiale con protettivo o vernici, ma in alcuni punti sono presenti delle aggiunte di colla

	e tocchi di colore per rifinire dei dettagli delle figure e della scena (queste informazioni sono da approfondire, può darsi che l'artista abbia usato un protettivo per la gommapiuma ai fini di una migliore conservazione, data la destinazione museale, ma su tale questione non si è ancora pronunciato).
<u>Iscrizioni</u>	È presente un'iscrizione con nome, titolo e data dell'opera sul fronte del supporto in corrispondenza del bordo inferiore. Si tratta di un'iscrizione diretta a penna nera ("Gerardo Di Fiore La Deposizione 2009"). Anche sul retro in corrispondenza del margine inferiore del telaio è presente un'iscrizione a pennarello nero con titolo e anno di realizzazione dell'opera.
<u>Patina artificiale (metallo)</u>	Assente
<u>Combustione</u>	Assente

Stato di conservazione

<u>Abrasioni</u>	Assente
<u>Alterazioni di tipo biologico da colonizzazione</u>	Assenti
<u>Alterazioni di tipo biologico da microrganismi</u>	Assenti

<u>Alterazioni di tipo biologico da insetti</u>	Assenti
<u>Alterazione cromatica</u>	Presente su tutta la superficie del bassorilievo un forte ingiallimento ed, inoltre, una macchia di limitata estensione e di colore giallo-bruno in corrispondenza dell'angolo in basso a destra.
<u>Ancoraggio</u>	L'ancoraggio è ancora in discreto stato, sebbene alcune cuciture siano saltate (quelle in corrispondenza della gamba destra del Cristo, del braccio sinistro della vergine, e, nel margine destro in basso ove la colla non ha più retto).
<u>Alveolizzazione (ceramica e vetro)</u>	Assente
<u>Arricchimento superficiale (metallo)</u>	Assente
<u>Arrugginimento (metallo)</u>	Assente
<u>Concrezione</u>	Assente
<u>Corrosione</u>	Presenza una leggera corrosione in alcuni punti per azione della luce che ha provocato la formazione di numerosi pori e in alcuni punti assottigliamento dello strato di gomma. presenza una leggera corrosione in alcuni punti per azione della luce che ha provocato la formazione di numerosi pori e in alcuni punti assottigliamento dello strato di gomma.
<u>Crettatura</u>	Assente
<u>Danni agli strati di qualificazione superficiale</u>	La superficie ha perso il suo colore, ciò mina le qualità visive

	originarie fornite dal bianco candido che, secondo l'intenzione dell'artista, dovrebbe ricordare il marmo usato nella scultura greca. Essa risulta ingiallita, indurita e infragilita a causa di reazioni di foto-ossidazione per la presenza della luce, del calore e dell'ossigeno, oltre a presentare numerosi pori di piccola estensione. La presenza della teca in plexiglas contiene in parte il danno dovuto agli agenti atmosferici. la superficie ha perso il suo colore, ciò mina le qualità visive originarie fornite dal bianco candido che, secondo l'intenzione dell'artista, dovrebbe ricordare il marmo usato nella scultura greca. Essa risulta ingiallita, indurita e infragilita a causa di reazioni di foto-ossidazione per la presenza della luce, del calore e dell'ossigeno, oltre a presentare numerosi pori di piccola estensione. La presenza della teca in plexiglas contiene in parte il danno dovuto agli agenti atmosferici.
<u>Danni arrecati da animali superiori</u>	Assenti
<u>Deformazione</u>	Riscontro di ondulazioni e sollevamenti (precedentemente non presenti) dello strato in gommapiuma ai margini inferiore, superiore e laterale destro del bassorilievo e in corrispondenza del braccio della

	Vergine, delle gambe, del braccio, della mano e del piede sinistro del Cristo. riscontro di ondulazioni e sollevamenti (precedentemente non presenti) dello strato in gommapiuma ai margini inferiore, superiore e laterale destro del bassorilievo e in corrispondenza del braccio della Vergine, delle gambe, del braccio, della mano e del piede sinistro del Cristo.
<u>Degrado della finitura superficiale</u>	Assente
<u>Deposito superficiale</u>	Presenza moderata di particellato atmosferico.
<u>Disgregazione (materiali lapidei naturali ed artificiali)</u>	Assente
<u>Distacco</u>	In alcuni punti si riscontrano scuciture e scollature della gommapiuma, come nel margine destro in basso, in corrispondenza del collo, dell'anca, della gamba sinistra, del braccio e della mano del Cristo, di alcuni elementi vegetali in alto a destra e in basso a sinistra.
<u>Efflorescenza</u>	Assente
<u>Erosione (materiali lapidei naturali ed artificiali)</u>	Assente
<u>Fratturazione o fessurazione</u>	Assente
<u>Incrostazioni</u>	Assenti
<u>Infragilimento strutturale</u>	Presente, il danno provocato dalla luce e dal calore non è solo

	superficiale ma ha intaccato la struttura della gomma piuma indurendola e indebolendola. Il supporto in tela invece sembra essere ancora in ottimo stato, sebbene si registra in alcune zone soprattutto in basso) una moderata presenza di deposito superficiale incoerente
<u>Iridescenza (ceramica)</u>	Assente
<u>Lacerazioni e tagli (tessuto)</u>	Assenti
<u>Lacune</u>	Assenti
<u>Macchie</u>	Presente una macchia bruno-giallognola in basso a destra.
<u>Macchie di umidità</u>	Assenti
<u>Rigonfiamento</u>	Assente
<u>Sconnessure (legno):</u>	Assenti
<u>Tracce di combustione</u>	Assenti

Interventi precedenti

Sono assenti interventi precedenti.

STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera ha appena dieci anni di vita, ma sono già riscontrabili danni legati in parte alla sua collocazione: essa è posizionata in una delle sale del primo piano del museo, vicino ad una finestra. Il calore e i raggi ultravioletti hanno reagito con il materiale innescando delle alterazioni chimiche che hanno provocato ingiallimento e

indebolimento strutturale della gomma piuma. Le parti colorate sembrano aver subito minori danni, ma l'azione della luce e dell'ossigeno (sebbene quest'ultima sia parzialmente limitata dalla presenza della teca) anche in questo caso ha sicuramente indebolito la loro struttura. L'opera ad occhio nudo presenta un evidente annerimento nell'angolo inferiore a destra che fa ipotizzare un rigonfiamento ed una successiva alterazione cromatica legata all'assorbimento di umidità. Le escursioni termiche quotidiane possono aver causato nel tempo problemi legati all'assorbimento e rilascio ciclico di umidità che in un materiale spugnoso comporta comunque un problema. Si auspica che in futuro sia possibile eseguire delle analisi F-TIR e al microscopio che illuminino più approfonditamente sulla tipologia di degrado. Il materiale per la sua deperibilità necessita di una protezione dai raggi ultravioletti (ad esempio mediante l'applicazione di filtri anti-UV sui vetri della finestra e all'interno della teca), auspicabilmente di una ricollocazione in un ambiente del museo più adeguato alla sua conservazione, di costante controllo e manutenzione, per far sì che il suo degrado, sebbene voluto dall'autore, sia contenuto nell'arco di un tempo accettabile per una sua opportuna fruizione e non accelerato dalla presenza di fattori esterni indesiderati.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio in particolar modo la mia relatrice Annadele Aprile e la professoressa Patrizia Somma per il loro sostegno e la loro disponibilità, nonché tutti i professori che mi hanno aiutato e hanno dato un prezioso contributo al mio lavoro di ricerca.

Ringrazio il gentilissimo direttore del Museo A.R.C.A. Giuseppe Reale e la consulente scientifica per l'arte contemporanea Diana Di Girolamo per la disponibilità e la fiducia dimostratami durante questo percorso.

Ringrazio immensamente il professore Giangiotto Borrelli per la grande disponibilità dimostratami e per avermi dato la possibilità di parlare con suo padre.

Ringrazio i miei genitori, senza i quali non avrei mai potuto intraprendere questo splendido percorso. Ringrazio in particolar modo mia madre, la sua forza e la sua dignità mi sono state e mi saranno d'esempio per tutta la vita.

Ringrazio i miei colleghi nonché cari amici e compagni di percorso Sara, Mariaconsiglia, Chiara, Fabiana, Martina ed Ermenegildo.

Ringrazio in particolar modo la mia cara amica e collega Sara, con la quale ho condiviso tutte le preoccupazioni e i momenti di gioia di questo percorso e che è stata il sole delle mie giornate.

Ringrazio Enrico per avermi aiutato e sostenuto nelle mie ricerche con tutto l'amore possibile senza chiedermi nulla in cambio e con la passione che contraddistingue gli animi nobili.

Ringrazio inoltre le mie colleghe ed amiche Vanessa, Elisa, Laura, Emma, con le quali ho condiviso parte del mio percorso di studi.

Ringrazio le mie amiche Angelica, Martina, Giovanna, Arianna, Monica, Mariarosaria, carissime compagne di studi e di vita per il loro sostegno e la loro presenza.

BIBLIOGRAFIA

1970

MARIO PRISCO (a cura di), *Gennaro Borrelli: dipinti e disegni*, Roma, Galleria della Trinità, 1970.

1971

ZENO BIROLI (a cura di) *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Milano, Feltrinelli, 1971.

1982

AA.VV., *Immaginario riflesso*, catalogo della mostra (Salerno, Museo Provinciale, 18 settembre-10 ottobre), Ed. Direzione Musei Provinciali del salernitano, Salerno, 1982.

1984

MAURO MATTEINI, ARCANGELO MOLES, *Scienza e restauro, metodi d'indagine*, Firenze, Nardini Editore, 1984.

MARCELLO VENTUROLI (a cura di), *Storia di un pittore: dipinti, disegni e grafica di Gennaro Borrelli*, Napoli, Fratelli Iorio, 1984.

1988

MARIANO APA, *Gennaro Borrelli: le iconografie calde*, Napoli, Lo Spazio, 1988.

1991

HEINZ ALTHOFER, *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Nardini, Firenze, 1991.

AA.VV., *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, catalogo della mostra, Elio de Rosa Editore, Napoli, 1991.

1992

ALESSANDRO CONTI, *Restauro*, Milano, Jaca Book, 1992.

1993

GIOVANNI MONTAGNA, *I pigmenti, prontuario per l'arte e il restauro*, Firenze, Nardini Editore, 1993.

GIOVANNA SCICOLONE, *Il restauro dei dipinti contemporanei: dalle tecniche di intervento tradizionali alle metodologie innovative*, Firenze, Nardini Editore, 1993.

1996

MASSIMO BIGNARDI (a cura di), *Gerardo Di Fiore: sculture 1980-85. Teggiano, Chiostro della SS. Pietà: 2-24 agosto 1986*, catalogo della mostra (Teggiano, Chiostro della SS. Pietà, 2-24 agosto, 1986), Salerno, 1986.

1997

AA.VV., *Artisti a Napoli*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1997.

1998

AA.VV., *Gennaro Borrelli. Mostra antologica 1958-1998*, catalogo della mostra (Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa di Napoli, 7-30 maggio 1998), Napoli, Paparo Edizioni, maggio 1998.

1999

ALFRED ALDOVRANDI, MARCELLO PICOLLO, *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*, Padova, Il Prato ed., 1999.

2000

AA.VV., *Gerardo Di Fiore: Opere degli anni Novanta*, catalogo della mostra (Como, Chiesa di San Francesco 14-30 gennaio 2000; Giugliano in Campania, marzo 2000), Napoli, Effeerre Edizioni, 2000.

2001

Decreto Ministeriale 10 maggio 2001, in materia di “Atti di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo nei musei” (Art. 150, comma 6, del D.Les. n. 112 del 1998).

2002

CARDINALI MARCO, DE RUGGIERI MARIA BEATRICE, FALCUCCI CLAUDIO, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, 2002.

GIUSEPPINA PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche*, Udine, Del Bianco Editore, 2002.

2003

GUSTAVE ALBERT BERGER, *La foderatura: Metodologia e tecnica*, Firenze, Nardini Editore, 2003.

2004

GIORGIO CAPRIOTTI, ANTONIO IACCARINO IDELSON (a cura di), *Tensionamento dei dipinti su tela. La ricerca del giusto valore di tensione*, Provincia di Viterbo, Nardini Editore, 2004.

GIOVANNA SCICOLONE, *Il restauro dei dipinti contemporanei*, Firenze, Nardini Editore, 2004.

LUCIANO CAMEL (a cura di), *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo mostra, Skira, Milano 2004.

RAJ VISHWA MEHRA, *Foderatura a freddo*, Firenze, Nardini Editore, 2004.

2005

GIULIA CANEVA, *La Biologia Vegetale nei beni culturali*, Vol. II, G. Caneva (a cura di), Firenze, Nardini Editore, 2005.

OSCAR CHIANTORE, ANTONIO RAVA, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano, Mondadori Electa, 2005.

2006

EZIO MARTUSCELLI, *Degradazione naturale delle fibre naturali e dei tessuti antichi, aspetti chimici, molecolari, strutturali e fenomenologici*, Firenze, Paideia Firenze, 2006.

MARINA PUGLIESE, *Tecnica mista, Com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2006.

2007

CATALDO LUCIA, MARTA PARAVENTI, *Il Museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2007.

FRANCESCO POLI (a cura di), *Arte moderna. Dal postimpressionismo all'informale*, Milano, Mondadori Electa, 2007.

MASSIMO BIGNARDI, ADA PATRIZIA FIORILLO (a cura di), *Gerardo Di Fiore. L'inquietudine del classico*, catalogo della mostra (Baronissi dal 15 giugno al 10 luglio 2007), Napoli, Efferre ed., 2007.

2008

ERNST HANS JOSEF GOMBRICH, *La storia dell'arte*, traduzione di Spaziani M.L., Londra, Phaidon Press, 2008.

MASSIMO CERONI, GIULIANA ELIA, *Diagnostica per i beni culturali*, Firenze, Alinea ed., 2008.

THEA VAN OOSTEN, *Pur Facts*,

2010

CESMAR7 (a cura di), *Le fasi finali nel restauro delle opere policrome mobili.*, atti finali del V Congresso Internazionale Colore e conservazione, Trento, 19-20 novembre 2010.

LUIGI ORATA, *Tagli e strappi nei dipinti su tela*, Firenze, Nardini Editore, 2010.

2011

FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Per-corsi di arte contemporanea, dall'Impressionismo ad oggi*, Milano, Skira editore, 2011.

2012

D. DE LUCA, *Reintegrazione delle lacune. Proposta di materiali alternativi*, in *Kermes. La rivista del restauro*, numero 88, dicembre 2012, pp.42-51.

PAOLO CREMONESI, ERMINIO SIGNORINI, *Un approccio alla pulitura dei dipinti mobili*, Padova, Il prato, 2012.

2013

MARIA CRISTINA MUNDICI, ANTONIO RAVA (a cura di) *A.Cosa Cambia, Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, , Torino, Skira, 2013.

GIANCARLO FATIGATI (a cura di), *La progettazione nel restauro*, Dispense di Esame del Laboratorio IV, a.a. 2013-2014.

2015

LUCIANA BERTI, *La Galleria Inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Napoli, FrancoAngeli Edizioni, 2015.

2016

RENATO DE FUSCO, MARIA PETRUSA PICONE MARIA, *Al blu di Prussia, dal Gruppo Sud al MAC: arte a Napoli nel dopoguerra*, PELLEGRINO MARIO (a cura di), Napoli, 2016.

PAOLO CREMONESI, *Introduzione alla pulitura delle Pitture Moderne*, workshop, 2016.

2017

VINCENZO TRIONE. (a cura di), *Atlante dell'Arte contemporanea a Napoli e in Campania 1966-2016*, Napoli, Electa, 2017.

SITOGRAFIA

1972

FILIBERTO MENNA, *Quel leone in più in piazza dei Martiri*, <http://www.fondazionemenna.it/menna-digit/quel-leone-in-piu-in-piazza-dei-martiri-21-6-1972>, 1972.

2005

MARIO FRANCO, *Tutta l'arte era dei pazzi della Galleria Inesistente*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/05/11/tutta-arte-era-dei-pazzi-nella.html>, 2005.

2006

Decreto Legislativo 12 aprile 2006, n. 163, Codice dei contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture in attuazione delle direttive 2004/17/CE e 2004/18/CE.

RENATO DE FUSCO, *Così il "Gruppo Sud" rinnovò la pittura napoletana*, https://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/01/06/news/cosi_il_gruppo_sud_rinnovo_la_pittura_napoletana-130694632/, 2006.

Riflettografia, cos'è la riflettografia,
<http://www.brera.unimi.it/istituto/ARCHEO/Home.html>,
<http://www.brera.unimi.it/istituto/ARCHEO/riflettografia.html>, 2006.

2008

EZIO MARTUSCELLI, *I polimeri nell'arte, i polimeri per l'arte*,
<http://www.eziomartuscelli.net/files/I%20polimeri%20polimeri%20per%20l'arte.pdf>, 2008.

MARIO PAPA, *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*,
<http://www.ebxibart.com/ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>, 2008.

2016

STEFANO TACCONE, *Quando le gallerie sono galere: storia di una galleria inesistente*, <https://operavivamagazine.org/quando-le-gallerie-sono-galere/>, 2016.

PAOLO MOSSETTI, *La Galleria Inesistente di Luciana Berti*,
<https://www.iltascabile.com/recensioni/galleria-luciana-berti/>, 2016.

STEFANO TACCONE, *L'arte, il corpo, l'istituzione: l'A/Social Group dal "Frullone" alla Biennale di Venezia*, <http://www.roots-routes.org/larte-corpo-listituzione-lasocial-group-dal-frullone-alla-biennale-venezia-stefano-taccone/>, 2016.