

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E LA VALORIZZAZIONE DEI BENI
STORICI E ARTISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA

*Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione,
storicizzazione, conservazione e musealizzazione - XIX CICLO*

**La conservazione delle opere cinetico-visuali di arte
contemporanea**

(L-ART/03)

Coordinatore: Prof. Elisabetta Cristallini

Tutor: Dott. Lydia Beerkens

Tutor: Dott. Reinhard Bek

Dottorando: Paolo
Martore

a Sergio Angelucci

Indice

Introduzione

pag. 6

1. – PROLOGO: L'OPERA MOBILE

1.1. – <i>Nello spazio e nel tempo. Temi e sviluppi</i>	10
1.1.1. – Origine di una definizione	12
1.1.2. – I precedenti nella storia	16
1.1.3. – Il Gruppo T	23
1.1.4. – Jean Tinguely	30

2. – IL DISPOSITIVO TECNOLOGICO

2.1. – <i>Tecnologia, dispositivo, funzionamento</i>	35
2.1.1. – Il livello tecnologico	38
2.1.2. – La funzione dell'opera	44
2.1.3. – Tipologie e declinazioni dell'opera cinetico-visuale	53

3. – PROBLEMATICHE CONSERVATIVE

3.1. – <i>Il quadro teorico</i>	59
3.1.1. – Autenticità materiale e identità culturale	61
3.1.2. – Appunti per una teoria	73
3.1.3. – Progetto e autografia	85
3.1.4. – L'intenzione dell'artista	90
3.1.5. – Analisi del modello decisionale	100
3.2. – <i>Verso una metodologia conservativa delle opere cinetico-visuali</i>	105
3.2.1. – Il miglioramento tecnologico	108
3.2.2. – La documentazione dell'opera cinetico-visuale	116
3.3. – <i>Casi paradigmatici</i>	119
3.3.1. – Gli oggetti	121
<i>Gismo; Oggetto con riflessione automatica luminosa; Schema luminoso variabile 2; Strutturazione pulsante; Lux n. 9</i>	
3.3.2. – Gli ambienti	131
1) ricostruzione ex novo: Spazio+linee luce+spettatori	
2) presentazione di versioni alternative: Ambiente per un test di estetica sperimentale	
3) restauro: Camera distorta abitabile	
4) presentazione di opera musealizzate: Camera stroboscopica 3	

<i>Congedo</i>	144
----------------	-----

BIBLIOGRAFIA

Generale	146
Cataloghi	
Mostre collettive	157
Monografie	158
Web	161

APPENDICE

Tavole immagini e schede tecniche	
-----------------------------------	--

Introduzione

La facile constatazione dell'intreccio in pieno divenire tra estetica e tecnologia, quanto cioè l'arte arriva a sovraesporre il proprio apparato tecnico e quanto la dimensione tecnologica contribuisca a riconfigurare le categorie dell'estetico inizia solo ultimamente a rivelarsi in tutta la sua pervasività e ricchezza. Il virtuale, il digitale, il cibernetico palesano una realtà che è al tempo stesso frutto e innesco di un *outillage* intellettuale in mutazione.

Per non mettere agli occhi del conservatore una lente inadatta a vedere la strada lungo cui si muove, bisogna ottimizzare la prospettiva: occorre cioè sgombrare il campo da qualsiasi presunzione di arte come categoria generale e dispiegare invece una molteplicità discontinua di pratiche singole, tra loro differenti, e radicate in una specifica *tecno-logica*. E questo non per reintrodurre una precettistica dei *generi* di cui fare elenco e storia; va precisato anzi che non si deve confondere l'esigenza di chiarire termini e definizioni con la volontà di redazioni classificatorie, quantitativamente gratificanti ma povere di interesse e di utilità ai fini di questa trattazione. Serve, invece, a dar conto di fenomeni altrimenti sfuggenti, attraverso una metodologia di indagine, una analitica, che consideri intimamente connesse e dipendenti tecniche e forme, e che non resti incagliata in periodizzazioni trovate fuori di un *livello tecnologico*; l'osservazione delle dinamiche d'ordine tecnologico depone a favore di una plausibile e controllabile obbiettività e contro la vaghezza irrimediabile dei giudizi di valore e delle interpretazioni;

in quanto al fenomeno estetico ultimo, inteso come un vissuto della coscienza riferito all'«opera d'arte», nulla esiste di più incerto e aleatorio, e di meno oggettivamente percorribile: dal punto di vista storico il valore estetico è funzione del giudizio, è ogni volta da esso generato e dunque varia per l'azione determinante che i fattori di ordine socio-economico-ambientale svolgono sui giudizi di gusto; in quanto all'*estetico* come di una certa qualità costante e incontrovertibile dell'esperienza, di esso nulla si può dire con certezza e va lasciato interamente alla metafisica e ai suoi soggettivi rimuginamenti (Costa 1999; p. 40)

Il dibattito sulla Conservazione ha finora registrato sul fronte dell'arte contemporanea più d'uno scacco: aporie e problemi di metodo che verosimilmente vanno imputate al venir meno sul piano speculativo della tenuta degli strumenti teorici, forgiati su fenomeni artistici e concezioni estetiche ancora molto preoccupate dal ritrovamento di un *significato*, dell'*espressività* soggettiva dell'autore e non investite dalla consapevolezza dell'«era della tecnica». D'altra parte, se ora si corre ai ripari, approntando studi finalmente specifici su poetiche contemporanee in massimo grado (Videoarte, Computer Art, Net Art ecc.), se si arriva ad autonomizzare il settore votato alla comprensione e alla difesa di forme artistiche di eminenza tecnologica, pure si sconta la difficoltà di raccordare quanto già prodotto dalla riflessione con ciò che emerge sul campo. Cioè, contro l'evidenza palmare e concorde di una qualità *altra* del contemporaneo, si mantengono approcci che, a dispetto delle loro pretese di aggiornamento e apertura, restano ben al di qua dell'ostacolo; così è già legione il numero di prontuari, di utili *guidelines* e di risolutivi questionari, che recuperano nel metodo (e nel merito) ciò che respingono nelle dichiarazioni di principio. Non solo. La duttilità dell'approccio «caso per caso» si corrompe troppo facilmente in una forma di alienazione degli ambiti di intervento: una deriva di particolarismi, in cui il singolo caso frantuma, sbriciola ogni possibilità di teorizzazione, per affermare una metodologia frazionata in tante parti quante sono le tipologie d'opera riscontrate; e fatalmente si trovano sempre pletore di *tipi*, perchè innumerevoli sono i *significati* (e come potrebbe essere altrimenti?) e perchè moltitudine sono gli autori, ognuno col suo bagaglio di *intenzioni*.

Spunto e punto di partenza della trattazione è una idea che Sergio Angelucci lancia in coda all'introduzione di *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, in cui si ferma brevemente a soppesare i concetti di *identità* dell'opera e *autenticità* della materia, «distinzione piena di possibili sviluppi teorici e tecnici» (Angelucci 1994; p. 16).

Quale ambito preferenziale, si sceglie di condurre l'indagine su fenomeni artistici, in larga parte (ma non *in toto*) ascritti o collegabili dalla storiografia all'*Arte cinetica*, attraverso esponenti emblematici e su quei lavori che, grazie

alle loro caratteristiche di polimatericità, movimento, effetti luminoso-sonori ed infine di *interattività*, *performatività* e *automazione* risultano *tecnologicamente* significativi e quindi inespugnabili dai modelli di decrittazione che sorvolano o attraversano distrattamente la *dimensione tecnologica*. Le opere cinetico-visuali, capaci di tematizzare esteticamente il tempo, in effetti introducono ad una nuova condizione antropologica segnata dalla crisi dell'identità e dall'estensione della cultura dell'ibridazione a tutte le forme dell'attività umana. Per cogliere il senso di questa produzione non importa molto riferirsi agli autori o alle tematiche, quanto ai *dispositivi* e alle loro caratteristiche funzionali. La presente ricerca, infatti, è volta ad indagare se e come la *funzionalità* dell'oggetto, espressione di un *livello tecnologico* determinato, contribuisca a (ri)modulare il concetto di *autenticità* dell'opera d'arte e quali ricadute di questo processo coinvolgano la sua *identità*. Attraverso lo studio di tale costrutto teorico si passano al vaglio le questioni operative poste alla Conservazione, prima fra tutte la *sostituzione*, quale risposta istintiva all'*obsolescenza*, che apre sempre all'opzione di un *miglioramento tecnologico* e che aspetta di patteggiare un compromesso per il rispetto della natura estetica e storica dell'oggetto/fatto artistico.

La soluzione dei tanti punti di domanda disseminati a bella posta lungo lo svolgimento della trattazione, specie nelle sue sezioni di carattere critico, paradossalmente, non rientra negli obbiettivi del lavoro. Si è ritenuto prioritario concentrare gli sforzi sul disegnare una traiettoria che decostruendo e ri-sistematizzando i termini che connotano il discorso conservativo, lo sfrondasse dal pernicioso corredo di fraintendimenti, vaghezze e stereotipi che ne frenano l'andare fin dall'inizio della sua storia. Perciò, l'analisi può apparire sbilanciata sulla *pars destruens* e l'approccio avere carattere *ibrido*, almeno rispetto ad una certa sistemazione dei saperi. Ma del resto la Conservazione è discorso *ibrido* in partenza, in cui più saperi si congiungono e trasformano in una logica nuova e diversa; essa seppure sorge in un orizzonte antropologico e culturale determinabile non è *strumento* di alcuna estetica e per affermare una propria autonomia, deve ancora scrollarsi di dosso molta zavorra.

Ringraziamenti

In ordine sparso, si vuole esprimere gratitudine per il prezioso aiuto di tutti coloro che hanno, in un modo o nell'altro, partecipato alla stesura di questo lavoro: Reinhard Bek ed il Museum Tinguely di Basel, Lydia Beerkens, Ulrich Lang, Simone Vermaat, Lucilla Meloni, Mariastella Margozi, Franco Veltri e il gabinetto di restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Federico Lardera, Marzia Mercuri e Filippo Talarico, Pierluigi Basso, Laura Gioeni, Alan Dorin.

1. – PROLOGO: L'OPERA MOBILE

1.1 - *Nello spazio e nel tempo. Temi e sviluppi*

La ricostruzione di un sostrato storico, di un tracciato genealogico è propedeutica allo svolgimento del discorso conservativo e non serve cioè per restituire un catalogo esaustivo di opere e autori ascrivibili all'arte cinetico-visuale; anzi restano fuori o vengono appena accennati molti personaggi o avvenimenti pertinenti e di considerevole portata. Piuttosto, si vuole inquadrare anche sommariamente il problema nella sua traiettoria storica, sottolineando la proliferazione di manifestazioni ed il vasto corollario di insorgenze, adesioni, ribellioni e ritorni. Sicché si scoraggia fin d'ora dall'attesa di indicatori per una definizione univoca e persistente di classe: nella convinzione che nessuna classificazione è veramente possibile e che nessuna utilità pratica viene da essa procurata (cfr. Costa 1999). Si crede infatti nella fluttuazione dell'idea di *genere* attraverso il tempo e nella impossibilità di staccarlo dalle dinamiche della sua ricezione; parimenti si ritengono altrettanto indesiderabili le omologazioni indotte da qualsiasi perimetrazione categoriale, sia che punti a ridurre ad un'unica categoria, come pure ad una esteticità diffusa, caotica liberalizzazione multimediale. La riattivazione di un *genere* in un contesto diverso da quello della prima apparizione, lo rimotiva e dunque lo cambia sostanzialmente; inoltre, troppo spesso ad un'opera possono ascriversi più generi nello stesso momento e altrettanto di frequente si identifica l'opera con le intenzioni del suo autore o con gli effetti di ricezione. Ciò non vuol dire abbracciare supinamente un relativismo assoluto, ma riservarsi altro fondamento di oggettività, su cui ci si soffermerà oltre nella trattazione.

Le opere cinetico-visuali, solitamente viste come problematizzazione estetica della quarta dimensione,¹ il tempo, tramite la realizzazione di un movimento, invero, attuano il più delle volte una complessa produzione di effetti (sonori, cinetici, ottici), che va ben oltre il solo dinamismo. Solo per tracciare due estremi: il carattere performativo dell'opera cinetico-visuale è paragonabile al corpo danzante di una ballerina, «un lavoro nel quale il “prodotto” coincide e si esaurisce nella “attività” necessaria per produrlo. Questa attività-prodotto, del tutto “inutile” [...], non esisterà più subito dopo e svanirà assieme al tempo in cui si è prodotta o che l'ha contenuta» (Costa 2005; p. 74). Allo stesso tempo può darsi anche, specie nelle opere ambientali, un valore architettonico del lavoro, come di una cattedrale realizzata nel corso di secoli alla cui edificazione hanno collaborato numerosi architetti e maestranze anche ignote; «in essa l'“estetizzazione” non ha potuto prescindere dalla “utilità” [o *funzionalità*] che si rinviene e giustifica in ogni particolare» (p. 74). Per sua indole, quindi, l'oggetto cinetico-visuale scardina ed irride le ripartizioni e le periodizzazioni; come conciliare infatti in un *genere* oggetti semoventi, installazioni e ambienti, lavori *automatizzati*, autodistruttivi, *performativi* ed *interattivi*? La stessa definizione di *Arte cinetica* anche per i repertori, rimane di ardua circoscrizione:

très diverses, elles en ont commun de tenter d'intégrer et de visualiser l'espace et le temps dans l'art. [...] Moderne par sa tentative d'échapper à la spécificité artistique en liant problèmes plastiques, scientifiques et technologiques, mais aussi par sa recherche d'une participation du public, par son sens du spectacle et sa volonté de se intégrer à une certaine réalité sociale, le Cinétisme déborde ou, du moins, tente de déborder le cadre de l'esthétique pure (Breuille 1991; p. 167)

Allora, nessuna storia dell'*Arte cinetica*, piuttosto un prologo finalizzato a richiamare l'attenzione sull'eccedenza dell'opera cinetico-visuale, rispetto ai *generi* e sulla sua vocazione a trascendere coordinate storiche e stilistiche.

¹ E' di questo avviso ad esempio Bruno Munari, nella prefazione all'edizione italiana de *L'arte cinetica* di Popper.

1.1.1 - Origine di una definizione

E' possibile affermare che l'unione dei termini «cinetico» (dal verbo greco κινέω «muovere») e «arte» non ricorre nella letteratura o nella filosofia antica. E' piuttosto la ripresa di radici greche nel linguaggio scientifico dell'inizio del XIX secolo a preparare e favorirne la comparsa. Nel 1860, «cinetico» viene usato (in francese ed in inglese) per descrivere fenomeni concernenti il movimento in fisica e in chimica (Popper 1967); il termine è legato soprattutto alla descrizione del comportamento dei gas; e in meccanica differisce da «cinematico» e da «dinamico». Verso il 1890 si precisa l'utilizzazione di questi termini. Le esperienze di Eadweard Muybridge e di Etienne Jules Marey portano alla produzione di apparecchi in grado di riprendere sedici fotogrammi al secondo e consentono la realizzazione del *kinetoscopio*, compiuta da Thomas Alva Edison nel 1892, un apparecchio per visualizzare delle immagini fotografiche in rapida successione (*moving picture*). Infine, nel 1895, i fratelli Lumière presentano il loro apparecchio «cinematografico» che permette a tutta una sala di spettatori di assistere ad una proiezione; a questa nuova tecnica, che diviene in breve un'arte, si lega principalmente l'introduzione della parola «*kinein*» nella terminologia estetica.

Naum Gabo e Antoine Pevsner impiegano l'espressione «ritmi cinetici» nel loro *Realisticheskii Manifest* del 1920;² il termine trova così applicazione per la prima volta nel campo delle arti plastiche, acquistando da subito una connotazione tecnica, riferendosi a fenomeni fisici precisi, poiché in quello stesso anno Gabo si serve di un'asta d'acciaio messa in movimento da un motore e l'espone con il nome di *Scultura cinetica* (Popper 1967; p. 125). Il pensiero di Gabo viene recuperato e sviluppato da László Moholy-Nagy e Alfred Kemeny nel 1922 nel manifesto dal titolo *Sistema di forze dinamico-costruttive*,³ si riferiscono ai

² «Nous affirmons dans l'arte plastique un nouvel élément: les RYTHMES CINÉTIQUES comme formes essentielles de nos perceptions du temps réel»; Gabo, Pevsner, *Manifeste réaliste*, (cit. in cat. 1986; p. 363).

³ Cfr. L. Moholy-Nagy, A. Kemeny, *Dynamisch-konstruktives Kraft-system*, "Der Sturm", Berlino dicembre 1922.

fenomeni riguardanti il movimento, facendo però uso del termine «dinamico»; anche altri artisti, come Fernand Léger, Oscar Schlemmer e Frederick Kiesler designano i fenomeni legati al movimento nelle arti plastiche con l'aggettivo «dinamico».

Verso il 1932 compare la locuzione *mobile*, introdotta, probabilmente da Marcel Duchamp, a proposito delle opere esposte da Alexander Calder. Una grande spinta in avanti nella ricerca è data da Bruno Munari: questi redige nel 1938 il *Manifesto del Macchinismo*⁴ e costruisce nello stesso anno una «macchina che produce arte», ma già nel 1935 realizza oggetti cinetici a struttura variabile, animati da piccoli motori d'orologeria. Queste esperienze lo portano alla elaborazione di una «arte programmata», studio rigoroso sulle possibilità combinatorie di materiali, forme e formule matematiche, a cui si aggiunge un'interpretazione della teoria della *Gestalt*; soprattutto è il primo autore ad affrontare la questione della produzione seriale.

Zdenek Pesánek (1896-1965), artista cecoslovacco, pubblica nel 1941 un testo dal titolo *Kinetismus* e chiama le proprie ricerche plastiche «cinetiche». Intorno al 1954 il termine «cinetico» inizia ad comprendere espressioni artistiche sempre più dissimili. Nella primavera del 1955 si tiene la mostra *Le Mouvement* promossa da Jean Tinguely in collaborazione con Pontus Hulten ed il cineasta americano Robert Breer presso gli spazi di Denise René; l'esposizione si suddivide in tre sezioni: una storica con le sculture mobili di Alexander Calder e opere di Marcel Duchamp, una con dipinti su vetro a doppio spessore di Victor Vasarely e una terza con le opere di quattro giovani, Yaacov Agam, Pol Bury, Jesús Raphaël Soto e Tinguely. Nel catalogo compaiono un articolo di Roger Bordier sull'opera «trasformabile» ed il cinema, una prima stesura del *Manifeste Jaune* di Vasarely ed una cronologia della storia dell'arte cinetica di Hulten; Viktor Vasarely e Hulten, parlano espressamente delle «arti cinetiche» e di

⁴ «Gli artisti devono intettersarsi delle macchine, abbandonare i romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio; devono cominciare a conoscere l'anatomia meccanica, il linguaggio meccanico, capire la natura delle macchine, distrarle facendole funzionare in modo irregolare, creare opere d'arte con le stesse macchine, con i loro stessi mezzi.

Non più colori a olio ma fiamma ossidrica, reagenti chimici, cromature, ruggine, colorazioni anodiche, alterazioni termiche. [...] La macchina deve diventare un'opera d'arte!»; B. Munari, *Manifesto del Macchinismo*, cit. in cat. Tinguely 2004; p. 97.

«plastica cinetica».⁵ con «cinetica» si comincia segnalare anche le ricerche più propriamente visuali; nello stesso 1955 una esposizione dal titolo *Vision in Motion – Motion in Vision*, in esplicito riferimento al testo di Moholy-Nagy del 1947, riunisce Roth, Macke, Piene, Tinguely, Spoerri, Bury, Klein e altri. Agam adotta l'espressione «arte cinetica» per la ricerca plastica, intrapresa fin dal 1952. La definizione si estende ad indicare anche opere ed esperienze che comportano, come avviene in Alexander Skrjabin, Thomas Wilfred, Vladimir Baranoff-Rossiné e nei membri della Bauhaus, proiezioni di luce e di forme in movimento, vicine all'estetica del cinematografo.

A partire dal 1960, data di pubblicazione di *Movens* di Franz Mon prima cronologia ragionata per l'*Arte cinetica*, l'espressione entra definitivamente nel vocabolario degli storici e dei critici d'arte. Si utilizza per descrivere tutte le opere a due o tre dimensioni che effettuano un movimento reale, includendo ogni tipo di macchine, di *mobiles* e proiezioni, controllate o incontrollate; si utilizza anche per individuare opere in movimento virtuale, ossia opere in cui l'occhio dello spettatore è guidato in modo evidente. In effetti, come nota già Popper (1967; p. 126), il termine si allarga a ricoprire una vasta gamma di opere: da quelle che vertono sulla dinamica dei fenomeni ottici, fino a quelle che esigono una partecipazione attiva dello spettatore, sia mediante il suo spostamento (attorno o dentro l'opera), sia mediante la ricreazione delle proposizioni plastiche (lo spettatore è tenuto a comporre oppure a ricomporre un'opera), sia mediante la presenza congiunta di tali proprietà. L'universo dell'arte cinetico-visuale a partire dagli anni Sessanta ingloba una numero sempre crescente di congegni: elettrici, elettromeccanici, elettronici, termici, idraulici e magnetici, spesso in combinazione con lampade ad arco, faretti, proiettori, lampade ai vapori di sodio o mercurio o tubi al neon o fluoerescenti, di vario colore e sagoma ecc. In breve, *Arte cinetica* viene a designare un insieme di opere molto eterogenee tra di loro, un complesso di esperienze estetiche spesso radicalmente diverse nelle loro manifestazioni, per le quali tale assegnazione non è sempre univoca, pacifica e risolutiva: infatti, ad ogni verifica resta molto elastico il confine tra opere

⁵ Cfr. cat. 1955.

innovative che includono la liberazione di un movimento contestualmente alla produzione di effetti, realizzando spesso una interattività;

Kinetic: Work which is given movement in order to produce a changing whole. This movement, accompanied by play of lights or not, generates a change in the appearance of the elements. It is produced in a relatively complex fashion by spectator intervention, with the assistance of clockwork mechanisms, electric engines or simple air currents (Bozo, Beaudry 1978; p. 539)

1.1.2 - I precedenti nella storia

Sono numerosi i modelli che, dall'antichità ai giorni attuali, si possono considerare come antecedenti; realizzazioni in cui l'uomo tende ad esprimere il desiderio di rappresentazione non solo del moto, ma più in generale di una operatività automatizzata. In particolare, già nelle statuette articolate (sculture antropomorfe in terracotta a carattere votivo) dell'antico Egitto⁶ si riscontra la volontà di conferire movimento. Si ricordano le dimostrazioni di fisica di Erone d'Alessandria (I-II secolo d.C.),⁷ che si serve di procedimenti e tecniche come lo spostamento d'acqua, i tubi, i piatti giranti, il fuoco alternativamente acceso e spento, l'aria compressa. Presso i bizantini e, soprattutto, presso gli arabi, sono già in uso automi nei giochi libatori: alcuni di questi apparecchi servono per le abluzioni, altri, messi dinanzi ai convitati durante i pasti, hanno lo scopo di distrarli, talvolta anche a spese di uno di essi (Chapuis, Gélis; 1928, I vol., pp. 29-68).

Dall'invenzione araba delle clessidre ad acqua deriva l'idea di associare il meccanismo per la misurazione del tempo alla rappresentazione del movimento; la fabbricazione di *jaquemarts* (I vol., pp. 113-175), che battendo le ore sulle campane, dalla fine del XIV secolo, hanno dato luogo a spettacoli come sfilate di scene religiose e profane. In Italia un esempio notevole di questo tipo è il Maurizio di Orvieto.⁸ Fra gli automi celebri si ricordano la testa di bronzo parlante di Alberto il grande e il gallo di legno, che batte le ali ed emette suoni, della cattedrale di Strasburgo (metà XIV secolo) (I vol., pp. 120-121). La letteratura del XVII secolo fa talvolta allusione a certe «macchine per fontane» (si vedano gli esempi da Salomone di Caus per l'Hortus Palatino di Heidelberg).

⁶ In generale, per un panorama esaustivo sull'argomento delle sculture con facoltà di movimento nell'antichità si rimanda al monumentale lavoro di Chapuis, Gélis 1928; nello specifico per la plastica egizia si veda "Premières figures articulées – Automates primitifs", I vol., pp. 3-27.

⁷ Cfr. B. Baldi, *Di Herone Alessandrino. Degli automati, ovvero macchine se moventi*, Venezia 1589.

⁸ Opera di Matteo da Ugolino da Bologna, eseguita nel 1351, posta in Orvieto sulla torre detta appunto «dell'Orologio».

Altre opere in movimento hanno origini lontane nei balocchi meccanici e nelle marionette, soprattutto nell'Estremo Oriente.

Nel XVI secolo si trovano in Francia quadri trasformabili; la composizione, dipinta su di un disco mobile, può girare a piacimento dello spettatore; i primi quadri animati compaiono all'epoca di Luigi XIV: lo scenario è dipinto davvero sulla tela, mentre i personaggi sono ritagliati e animati. Lo spettacolo è concepito come una sfilata. I meccanismi musicali, forniti di un gioco di organi, esistono fin dal XIV e XV secolo e raggiungono la piena fioritura nel XVI e nel XVII secolo.

I celebri automi del XVIII secolo vogliono imitare la vita e assumono forma animale o umana. Jacques de Vaucanson (1709-1782) costruisce un'anitra (*canard digérant*) in grado di compiere parecchie funzioni naturali (II vol., pp. 149-152); fra gli androidi di questo autore citiamo soltanto i Suonatori di *galoubet* (flauto traverso) e di tamburino. Friedrich von Knaus (1724-1789) costruisce in Austria nel 1760 lo scrivano, oggi al Gewerbemuseum di Vienna. Celeberrimi sono anche gli androidi lo *Scrivano*, il *Disegnatore* e la *Musicista* (suonatori di una specie di organo con registro di flauti), conservati al Musée de la Ville di Neuchâtel: questi androidi sono stati costruiti nel 1774 dalla famiglia Jacquet-Droz e Leschot

possessori in grado supremo della ingenua arte meccanica comparata e derivata dalla scienza del moto, cioè dalla forza rispettiva, di impulsione e resistenza, di vibrazione ed oscillazione, prodotte dall'elaterio variamente combinato per mezzo di suste, molle e ruote dentate, hanno con ciò coartato tali macchine, ad agire per quel solo tratto di colpo, di pressione, espansione, tempo e genere di movimento, che ogni suo artefice dietro nelle cimentate, pria assunte poi forse rigettate, indi di nuovo adottate o riformate combinazioni, loro ha prescritto; di maniera che, il proprio risultato apparisce, come appare, effetto e prodotto di umana mente sagace, non di inanimato, immobile e di per sé inerte ordigno⁹

La *Suonatrice di timpani*, del 1785, oggi al Conservatorio delle arti e dei mestieri di Parigi, costruita da Kinzing; lo scrivano disegnatore dell'Istituto Franklin di Filadelfia, fu iniziato dai Jacquet-Droz e finito da Maillardet a Londra. Le statue e statuette dell'antichità hanno dato luogo a tre categorie ben distinte:

⁹ Commento di Paolo Ricchini, spettatore della mostra itinerante degli automi dei Droz in Italia nel 1832 (citato in Portoghesi 1966; p. 5).

i balocchi meccanici, le marionette e gli automi. Queste curiosità, non prive di un valore estetico, sono molto apprezzate nel XVIII secolo nelle corti e nelle famiglie nobili. A tutto questo occorre aggiungere i tanti spettacoli popolari da fiera, i prodigi ottici delle fantasmagorie e i «trasparenti», soprattutto i Proverbi di Carmontelle. Nel XIX secolo i quadri meccanici à *musique* subentrano ai quadri animati e si vedono sempre più balocchi meccanici a molla. Per non tralasciare gli *articles de Paris*, scatole per i gioielli con uccelli che cantano, organi a cilindri e orologi di ogni genere che trasmettono un linguaggio semiartistico e semiartigianale con una tecnica senza pretese.

In ogni modo, è con l'avvento delle avanguardie che si attua il passaggio epocale, nella produzione artistica, dalla tecnica, intesa quale prolungamento del corpo, alla tecnologia, come estroflessione separata di sue funzioni. L'atteggiamento di futuristi, raggisti, costruttivisti nei confronti della tecnologia in epoca moderna si traduce, verso il 1910, in quella che si definisce «estetica della macchina». Intorno al 1912 Larionov, Balla, Archipenko e Duchamp, in modi e con finalità diverse, cercano di introdurre il movimento reale, sia mediante manipolazione, sia con l'ausilio di motori elettrici, nelle loro opere. L'11 aprile 1912 Umberto Boccioni dà alle stampe il *Manifesto della Scultura futurista*. Dopo aver dichiarato decaduto il principio della mimesi naturalistica e sostenendo l'esigenza della sensibilità moderna di trovare un nuovo stile della forma scultorea così come era già avvenuto in pittura con la futurista compenetrazione di piani proposta con forza dal *Manifesto tecnico della pittura futurista* dell'11 aprile 1910, l'artista scrive:

In scultura come in pittura non si può rinnovare se non cercando LO STILE DEL MOVIMENTO, cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico. E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sé gli elementi architettonici dell'AMBIENTE SCULTORIO in cui vive il soggetto. Naturalmente noi daremo una scultura D'AMBIENTE (Boccioni 1972; p. 27)

Nelle conclusioni del suo manifesto-proclama Boccioni delinea una sorta di decalogo, ormai molto noto, per il quale indica la via del rinnovamento radicale della scultura, che deve volgersi alla

ricostruzione astratta dei piani e dei volumi che determinano le forme, non il loro valore figurativo. [...] Quindi percependo i corpi e le loro parti come ZONE PLASTICHE, avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc. (pp. 20-30)

Boccioni giunge poi ad ammettere al dominio artistico materiali inconsueti: anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. ecc. (p. 30)

e ad affermare

che solo una modernissima scelta di soggetti potrà portare alla scoperta di nuove IDEE PLASTICHE. [...]. Che non vi può essere rinnovamento se non attraverso la SCULTURA D'AMBIENTE, perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi potrà MODELLARE L'ATMOSFERA che circonda le cose. La cosa che si crea non è che il ponte tra L'INFINITO PLASTICO ESTERIORE e L'INFINITO PLASTICO INTERIORE, quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatia e urti di avversione (p. 30)

In Balla lo studio del movimento come problema pittorico è accompagnato da tentativi di integrare il movimento reale: il *Ritratto della Marchesa Casati*, e in particolare uno spettacolo teatrale, rispettivamente del 1915 e 1918, viaggiano in questo solco.

Alexander Archipenko riferisce di essersi applicato a questo genere di ricerche fin dal 1912 a Parigi, quando costruisce *Medrano I*, un giocoliere di legno, vetro e fil di ferro, che viene esposto a Bruxelles nel 1913; *Medrano II*, scultura del 1914, in legno, metallo e vetro, è una soluzione analoga. Nel 1922, a Berlino, e poi nel 1924, a New York, inventa la cosiddetta *Archipentura*, un congegno per creare l'illusione del movimento di un soggetto pittorico, simile al rallentatore del cinematografo¹⁰. Archipenko sottolinea come l'importanza della sua idea sia lo spostamento dell'attenzione dal soggetto alla manifestazione del mutamento.

¹⁰ Disegnata, costruita e brevettata (nel 1928) negli Stati Uniti da lui, è una sorta di cassa, in cui ogni lato presenta delle strisce metalliche, sovrapposte come una veneziana. Porzioni di tela dipinta appaiono successivamente davanti allo spettatore, grazie ad un motore elettrico; si ottiene l'effetto di in vero movimento.

Successivamente, Archipenko torna ad interessarsi al movimento, come testimoniano le quattro visioni di *Revolving Figure*, del 1956, in legno, madreperla, fòrmica e metallo.

Nella direzione del tutto peculiare che gli appartiene, Marcel Duchamp nel corso degli anni Venti, mette a punto alcuni congegni che si muovono: le Lastre di vetro rotative, cui fanno seguito nel 1925 le Rotative semisfere e nel 1935 i Dischi visuali. Le Lastre di vetro rotative, o apparecchio rotativo di precisione, sono mosse da un motore elettrico che imprime loro un movimento di rotazione, tradotto visivamente nel turbinio spiraleico di cerchi. La Rotativa semisfera ha una costruzione analoga: il suo centro è una spirale emisferica girante. I *Dischi visuali*, o *Rotorilievi*, sono composizioni astratte che, mediante il movimento rotatorio del fonografo, danno l'illusione di avere tre dimensioni; furono esposti al concorso Lépine del 1935. Le ricerche plastiche di Duchamp vanno di pari passo con il suo interesse e le sue realizzazioni cinematografiche. Indubbiamente le ricerche di Duchamp, malgrado il loro carattere provocatore ed intermittente, occupano un posto importante nell'integrazione cosciente del movimento reale in ambito artistico.

Anche Tatlin aveva fatto dei mobili all'inizio delle sue ricerche cinetiche, ma il suo progetto di *Monumento della Terza Internazionale* (eseguito tra il 1919 ed il 1920 in legno e metallo) comporta movimenti multipli. E' con il *Volume virtuale* (1920) di Gabo che si assiste probabilmente alla realizzazione cosciente del movimento reale in un oggetto artistico plastico contemporaneo; l'artista formula la sua riflessione nel *Manifesto realista*, firmato assieme al fratello Pevsner: «In luogo dei tempi statici nelle arti plastiche [...] noi annunciamo che un nuovo elemento, i ritmi cinetici, costituirà a base di una percezione del tempo reale» (cfr. cat. 1986). Il *Volume virtuale*, detto anche *Scultura cinetica* o *Modello cinetico*, consisteva in uno stelo di acciaio, connesso alla base ad un motore elettrico e posto in vibrazione ritmica: un intervallo di vibrazione fungeva da tema. Per quanto interessante, il tentativo rimane isolato, perché Gabo trovava ingombrante la presenza del motore; tuttavia, il Modello cinetico del 1920 è seguito da un disegno di *Costruzione cinetica*, del 1922, da un modello per il

Monumento all'Istituto di Fisica e Matematica, in vetro e bronzo, e da altri progetti, tutti imperniati sull'idea di movimento.

Le idee di Gabo sulla scultura cinetica vengono riprese e sviluppate in un'altra direzione da László Moholy-Nagy, che nel 1922 con Alfred Kemeny scrive il *Manifesto sul sistema di forme dinamico-costruttive*. Per i due il Costruttivismo significa attivazione dello spazio per mezzo di un sistema dinamico-costruttivo delle forze, cioè una costruzione di quelle forze, le une all'interno delle altre, realmente in tensione nello spazio fisico. Moholy-Nagy e Kemeny pensano ad una partecipazione attiva dello spettatore con l'applicazione del sistema delle forze costruttive e dinamiche, il *Lichtrequisit* (*Macchina luminosa* o *Modulatore di luce*)¹¹ di Moholy-Nagy, esposta all'Esposizione Internazionale della Costruzione di Parigi. Il *Lichtrequisit* è un dispositivo, mosso con l'ausilio di un motore, in grado di emettere un fascio di luce multicolore in continuo cambiamento; ultimata dopo varie modifiche nel 1930, viene impiegata nella lavorazione del film dello stesso Moholy-Nagy *Light-display, black, white and grey*. La creazione di uno spazio attivo, mobile e immaginario, legato ad un uso della tecnica in grado di coniugare movimento, luce e colore e di stimolare le facoltà psicoprecettive dello spettatore è già presente nelle parole di El Lissitzkij sui *Corpi di rotazione immaginari*:

In questi pochi esempi applico solo il moto rotatorio. Ma ce ne sono anche altri tipi (oscillatorio, ecc.) utilizzabili. Non poniamo qui il problema di configurare il moto da solo. Il moto è qui introdotto come una componente del complesso generale degli elementi che devono costruire il nuovo corpo. Gli effetti infinitamente molteplici realizzabili attraverso la costruzione dello spazio 'immaginario', già ora in piccola parte ci stanno davanti agli occhi. C'è da valorizzare tutta una serie di caratteristiche della nostra facoltà visiva. Gli effetti stereoscopici suscitati dal moto quando attraversa mezzi colorati. Le impressioni cromatiche che nascono dalla sovrapposizione di fasci di raggi colorati, dalla polarizzazione, ecc. La trasformazione di fenomeni acustici in fenomeni ottici. E' già

¹¹ Si tratta di una scultura con superfici riflettenti, posta su di una base circolare in costante movimento. La costruzione, divisa in tre parti, tutte trasparenti, perforate ed in movimento indipendente, è mossa da un motore ed è munita di centoquaranta lampadine elettriche di diverso colore. Il circuito elettrico ha un programma di accensione di circa due minuti. Sybil Moholy-Nagy la descrive come una combinazione di cromo, vetro, fil di ferro e verghe di metallo, legno e plexiglas; cfr. Moholy-Nagy 1950.

prevedibile che molto di questo lavoro artistico dovrà essere preso in prestito per l'uso quotidiano.

Per noi invece è particolarmente importante il fatto che questa costruzione artistica porti con sé la distruzione del vecchio concetto artistico di monumentalità¹²

In tutti i casi, il lavoro dell'avanguardia è «preoccupazione antropologica» (Costa 1999; p. 27), tentativo di rispondere ad una mutata situazione dell'uomo nel mondo «non più legata alla persistenza del soggetto» ed invece «fortemente orientata nella direzione dell'esteriorità, dominata dagli oggetti-segni, fluttuante in un universo di indifferenze tra autenticità e simulazione, fortemente incline alla formalizzazione e predisposta al dominio della ragione calcolante, simbioticamente legata alla tecnologia» (p. 27). E agendo dall'interno, rivelano attraverso le sperimentazioni sulla specificità di ogni *medium* l'essenza di una nuova fase della tecnica; palesano le riconfigurazioni in atto nell'immaginario ed elaborano adeguati «modelli di comportamento epistemici ed esistenziali» (p. 27). In sintesi, l'avanguardia si concentra sui *dispositivi*, sulla estetizzazione dei significanti, ridimensionando il soggetto estetico. Da questo terreno, prendono l'abbrivio negli anni a cavallo tra Cinquanta e Sessanta i *dispositivi* che sviluppano la programmazione matematica, la stimolazione percettiva e l'integrazione nell'ambiente. Ma è bene ricordare dei tanti autori che su queste coordinate hanno innestato una ricerca che supera ampiamente gli anni Sessanta, ad esempio, Nam June Paik, che costruisce *Robot K-456* (1963-64) viene presentato nel 1964 alla seconda edizione del *New York Festival of the Avant-Garde*, primo di una lunga serie¹³ è a misura d'uomo, può muoversi, parlare, citando frasi di Kennedy, Churchill o Hitler, e perfino ingoiare razioni di fagioli bianchi. E ancora Bruce Nauman, di cui si citano *False Silence* (ambiente 1975/2000),¹⁴ *Carousel* (installazione 1988).¹⁵

¹² E. Lissitskij, *Corpi di rotazione immaginari* (cit. in Lissitskij-Küppers 1992; p. 347).

¹³ Cfr. cat Paik 1996; pp. 48-59. La serie dei Robot ha conosciuto degli sviluppi negli anni Novanta (*Niels Bohr Robot*, 1996; *Karen Blixen Robot*, 1996; *Hamlet Robot*, 1996)

¹⁴ «Wallboard, audio tape player, speakers, corridor: 2011,7x38; triangular rooms: 335,3x548,6 and 274,3x670,6, Solomon Guggenheim Museum, New York, Panza Collection - 1991; 91.3837». Cfr. cat. Nauman 2004; pp. 134-135.

¹⁵ Acciaio, alluminio (ma sembra comprendere anche filo metallico, schiuma poliuretanica e un motore elettrico), h. cm. 213,4 e diam. 550,5, Collezione Haags Gemeentemuseum, The Hague, The Netherlands.

1.1.3 – Il Gruppo T

«Ecco arrivare la grande Cultura della comunicazione tattile, sotto il segno dello spazio tecno-lumino-cinetico e del teatro totale spaziodinamico!» (Baudrillard 1976; p. 84).

Prendendo le mosse dalle esperienze e dalle idee delle avanguardie storiche, la stagione della cosiddetta arte cinetica in Italia a cavallo tra anni Cinquanta e anni Sessanta, fa leva sui sentimenti, condivisi da molti autori, di rigetto della poetica informale e di fede nella razionalità della progettazione. In Italia, a traino dei risultati scaturiti nel panorama europeo (dalla mostra *Le mouvement* a Parigi nel 1955, alla formazione l'*Equipo 57*, nel 1957, e del tedesco *Gruppo Zero*, nel 1958), le forze sparse degli artisti interessati all'arte cinetica si coagulano nel 1959 con la fondazione del *Gruppo T* a Milano e del *Gruppo N* a Padova (nella ricerca di *équipe* si riconosce il portato dell'avanguardia storica). Si rintraccia l'avvio di una fervida stagione di ricerca a partire da *Miriorama 1*, mostra d'esordio del *Gruppo T* alla galleria Pater di Milano nel 1960. E' la prima di una serie di quattordici mostre che si tengono tra il 1960 ed il 1964 in diverse sedi, tutte sotto la denominazione *Miriorama* più un numero progressivo, nelle quali vengono presentati lavori sperimentali, frutto di ricerche svolte, o almeno intese, collettivamente, oltre a riproduzioni di opere di artisti con i quali il gruppo dichiara affinità.

Fin dai primi esiti, l'indagine del gruppo si concentra sulla rappresentazione della variazione di elementi quale colore, forma, volume, superficie, nel tentativo di oltrepassare i mezzi tradizionali del fare artistico. Infatti, la «T» del nome allude al tempo, quale fattore centrale della concezione artistica. L'assunzione della variazione dell'immagine nella sequenza temporale, che annulla l'idea di forma come segno chiuso, stabile, finito, privilegia, nella dialettica di programmazione e caso, una struttura provvisoria, in continuo mutamento. L'attitudine dell'opera a manifestarsi attraverso la messa in luce delle sue qualità formali, visuali,

percettive, cinetiche, fa sì che essa si faccia prassi nella coincidenza temporale che unisce il fruitore al suo compimento.

Il rapporto degli artisti italiani a partire dagli anni Cinquanta con le avanguardie storiche, individuato nella progettualità, nella metodologia, nella dialettica che lega l'opera al sociale, appare proprio nella volontà di porre lo spettatore al centro del quadro. La prima mostra del Gruppo T, di fatto, è concepita come un unico grande ambiente: il gruppo presenta quattro oggetti sul tema della variazione controllata di un fenomeno; una fonte di calore fa sciogliere una plastica attraverso numerose mutamenti della sua forma; sempre a contatto con il calore una piastra di rame modifica il colore della sua superficie; su del ghiaccio sintetico collocato in un tubo si esercita un'aspirazione da una delle estremità allo scopo di controllarne la dispersione. Quest'ultimo esperimento è stato suggerito proprio da uno scritto di Boccioni. Pittura in fumo, combustioni di superfici, ossidazioni decorative: la dimensione ludica di stampo dadaista che pervade l'esposizione, tradisce i referenti culturali degli autori; l'ambiente fenomenizza lo spazio dell'opera, che si fa praticabile, ma già i lavori cinetici e programmati vertono sulla relazione fisica e virtuale, tra spazio e tempo. Ma la vera sorpresa dell'happening della prima uscita pubblica del Gruppo T è data dal gonfiarsi e dallo sgonfiarsi di grandi palloni trasparenti attaccati ad aspirapolveri, il *Grande oggetto pneumatico (Ambiente a volumi variabili)*, una trovata geniale degna delle migliori intuizioni futuriste. Nasce il primo ambiente del gruppo: il motore determina la variazione volumetrica della materia in un «tempo x» nel quale la materia stessa si espande conquistando uno spazio comunque definibile. Si legge nella dichiarazione che accompagna la mostra:

Ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l'aspetto diverso del darsi dello SPAZIO-TEMPO o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi fra SPAZIO e TEMPO.

Consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di 'fenomeni che noi percepiamo nella 'variazione da quando una realtà intesa in questi termini ha preso il posto, nella coscienza dell'uomo (o solamente nella sua intuizione) di una realtà fissa e immutabile, noi ravvisiamo nelle arti una tendenza ad esprimere la realtà nei suoi termini di divenire. Quindi consideriamo l'opera' come una realtà fatta con gli stessi elementi che

costituiscono quella 'realtà che ci circonda' è necessario che l'opera sia in continua variazione. Con questo noi non rifiutiamo la validità di mezzi quale colore, forma, luce, ecc., ma li ridimensioniamo immettendoli nell'opera nella situazione vera in cui li riconosciamo nella realtà, cioè in continua variazione che è l'effetto del loro relazionarsi reciproco¹⁶

La dichiarazione congiunta di Anceschi, Boriani, Colombo e De Vecchi traduce, secondo una sensibilità che appartiene ad una avanguardia più moderna in termini cronologici, le intuizioni di Boccioni; d'altra parte i componenti del Gruppo T non negano, piuttosto vantano una continuità con gli stimoli futuristi. Le due conquiste della plastica futurista, ossia l'uso di materiali diversi e inconsueti, e lo sviluppo ambientale dell'opera, diventano i pilastri su cui il Gruppo T costruisce i propri assunti teorici, anche se indubbiamente tale volontà tecnologicistica tende a razionalizzare fermenti e pulsioni che hanno origine nel nucleo magmatico dell'informale, considerato come nuovo caos primordiale non più necessariamente incontrollabile. Le *Tavole di possibilità liquide* di Anceschi ne sono un esempio e anche gli *URMNT* di De Vecchi, così come forti suggestioni surrealiste hanno le *Superfici magnetiche* di Boriani. Non è un caso, poi, che tra gli artisti invitati a presenziare con opere e documenti in alcune prime mostre del gruppo, oltre ai futuristi, che vi vengono inseriti quali genitori naturali e ai loro epigoni quali Bruno Munari, figuri l'italo-argentino Lucio Fontana, che nel 1961 presenta tra l'altro in catalogo la storica mostra del Gruppo T, *Miriorama 10*, alla Galleria La Salita di Roma, con un testo che poco si discosta nella sostanza da quello di Boccioni:

La pittura e la scultura non rispondono più alla sensibilità dell'uomo d'oggi. La sua sensibilità viene conformandosi continuamente sulle emergenze create dalle manifestazioni della civiltà che si rinnova. La scienza, la nozione del rapido, del mutevole determinano nell'uomo un modo più intenso di percepire il flusso del tempo. Questo modo nuovo di concepire la realtà non trova più nella pittura e nella scultura i mezzi atti a darne l'espressione più concreta e diretta. Si impone, per una necessità di comunicazione totale, di arrivare a un'arte basata sull'unità del tempo e dello spazio. Viste alla luce di queste premesse le opere dei componenti del Gruppo T si riconoscono come il risultato di ricerche tendenti ad usare il tempo come mezzo plastico assieme allo spazio. È questa la

¹⁶ Dichiarazione di poetica del Gruppo T; cit. in Meloni 2004; p. 62.

caratteristica comune alle tavole di possibilità liquide di Giovanni Anceschi, alle superfici magnetiche di Davide Boriani, alle superfici pulsanti di Gianni Colombo, alle superfici in vibrazione di Gabriele de Vecchi, alle strutture lineari variabili di Grazia Varisco. Queste opere, che escono dalle categorie usuali e sono realizzate con materiali e mezzi offerti dalle scoperte della stessa società attuale, propongono un'arte che nella variazione è continuamente immersa nel presente, un'arte che rifiuta la pretesa e usurata assolutezza dell'immagine per evidenziarne la relatività, che abbandona l'evocazione per la concretezza, che distrugge la forma e la ritrova nel movimento organico. La macchina è riconosciuta come mezzo atto a dare la sequenza di immagini ed esclusivamente come mezzo; usata per una necessità positiva di indagine e di comunicazione; non per esaltarla ingenuamente e nemmeno per farne oggetto di ironia negativa. Gli artisti del Gruppo T non vogliono restare ai margini di un mondo che è necessario affrontare e riconoscere nella sua validità¹⁷

Invero, dal *Manifesto* boccioniano del 1912 al 1959, anno di costituzione del gruppo e di delineazione della sua poetica, intercorre oltre un quarantennio, in cui alle prime avanguardie, Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, si sono sovrapposte, generate dai loro stessi geni, l'astrazione e l'informale, ricerche espressive estreme dettate dalla necessità di sconfinare, negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, in universi del sentire altri, di rendere non più solo sensazioni e impressioni ma di stimolare l'esplorazione polisensoriale della realtà. Già nel *Primo Manifesto dello Spazialismo*, redatto da Fontana nel 1947 insieme a Joppolo, Kaiserlian e Milena Milani, la motivazione modernista in senso scientifico della ricerca spaziale si esprimeva con l'asserzione:

ci rifiutiamo di pensare che scienza ed arte siano due fatti distinti, che cioè i gesti compiuti da una delle due attività possano non appartenere anche all'altra. Gli artisti anticipano gesti scientifici, i gesti scientifici provocano sempre gesti artistici

Un anno dopo, nel *Secondo Manifesto dello Spazialismo* (Fontana, Joppolo, Kaiserlian, Dova, Tullier), con piglio di indubbia ascendenza futurista, è scritto: vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Una espressione di arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio, nell'eternità. A tal fine, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo: forme artificiali, arcobaleni di meraviglia, scritte luminose

¹⁷ Cfr. cat 2006; p. 16.

Infine, nel *Manifesto Tecnico dello Spazialismo*, che dichiara la necessità contemporanea di «superazione della pittura, della scultura, della poesia», Fontana (questa volta solo; il *Manifesto* è presentato al *Primo Convegno Internazionale delle Proporzioni*, Triennale di Milano, 1951) traccia una filosofia dell'arte moderna che passa per alcune conquiste fondamentali quali la nozione di tempo, di movimento e di spazio. Il *Manifesto* è, significativamente, sottotitolato «Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte», formula che introduce nell'arte contemporanea l'uso di materiali nuovi e nuovi mezzi tecnici.

L'esistenza, la natura, la materia sono una perfetta unità e si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il movimento, la proprietà di evoluzione e di sviluppo è la condizione base della materia; questa esiste ormai in movimento e non in altra forma, il suo sviluppo è eterno, il colore ed il suono sono i fenomeni attraverso il cui sviluppo simultaneo s'integra la nuova arte

E ancora:

Concepiamo la sintesi con una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio. Sono le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. [...] Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi. Movimento, colore, tempo e spazio i concetti della nuova arte

Nella poetica del Gruppo T, che porta alle estreme conseguenze i postulati fontaniani, movimento e tempo sono alla base dell'esperienza estetica, mentre il colore si dà per luce e lo spazio si conquista non con un atto di volontà, come in Fontana, bensì si costruisce attraverso la progettualità in forma ambientale. Spazio e ambiente non sono la stessa cosa; lo spazio è dentro e fuori la materia, è qualcosa che ha a che fare con l'infinito, l'ambiente al contrario circoscrive e controlla l'esperienza che l'uomo pone in essere attraverso la diversità dei sensi, al di fuori di sé. È per questo che le ricerche nel campo dell'interazione movimento-luce condotte dal Gruppo T si indirizzano già sul finire degli anni Cinquanta verso una concezione ambientale.

Se nell'immediato secondo dopoguerra l'*Ambiente spaziale nero* (1949) e l'*Ambiente spaziale al neon* (1951) di Lucio Fontana, la mostra *La presentation du Vide* (1958) organizzata da Yves Klein si pongono come momenti

paradigmatici della poetica ambientale, nel corso degli anni Sessanta si definisce meglio la connessione tra ambiente e fattore tempo, scandito dall'esperienza della sensazione luminosa legata a quella del movimento.

La perdita di orientamento è una delle tematiche maggiormente trattate dai componenti del Gruppo: nell'*Ambiente a shock luminosi* di Giovanni Anceschi (1964) è, infatti, il fattore luce a innescare un nuovo processo percettivo, quello del disorientamento dovuto al pulsare forte della fonte luminosa in un ambiente percorribile completamente bianco. Tuttavia, mentre nell'*Ambiente per un test di estetica sperimentale* (1965) di Anceschi e Davide Boriani la variazione luminosa si accompagna a quella cromatica in maniera scientificamente programmata e conduce a sistematizzare i suoi effetti, nella *Camera stroboscopica* (1967) di Boriani la presenza degli specchi e di un pavimento a bande fosforescenti rosse e verdi, unita alla pulsazione viepiù intensa delle sorgenti luminose colorate, determina non solo disorientamento, ma perdita della percezione ambientale e, potenzialmente, della coscienza. Tutti i sensi vengono sollecitati in questa esperienza estetica che può considerarsi emanazione della «tavola sintetica» futurista assunta a dimensione ambientale e dirottata ad un livello sensoriale più complesso e raffinato.

La luce concentrata che scandaglia lo spazio suggerendo dimensioni diverse dal reale è invece il tema degli ambienti di Boriani (*Spazio+linee+luce+spettatori*, 1964), di Grazia Varisco (*Dilatazione spazio-temporale di un percorso*, 1969) e di Gabriele De Vecchi (*Strutturazione a parametri virtuali*, 1969). Le sorgenti luminose inserite nelle tre installazioni assumono la connotazione ora di sorpresa (Boriani), ora di meditazione sul tempo di percorrenza di un fascio di luce su una struttura spaziale imprevedibile (Varisco), ora di percezione alterata nella coscienza in virtù della ambigua strutturazione geometrica virtuale del campo ambientale (De Vecchi).

Nel rapporto tra lo svolgersi e il divenire dell'opera (programmata) e la variazione/evoluzione delle percezioni nello spettatore-fruitori-attore risiede la vera rivoluzione dell'esperienza estetica del Gruppo T e di tutte le altre poetiche ghestaltiche contemporanee. Lo *Spazio elastico* (1967) di Gianni Colombo,

vincitore di un premio alla Biennale di Venezia del 1968, è caratterizzato da variazioni dimensionali continue realizzate dal movimento degli elastici dipinti con vernice fosforescente e illuminati dalla luce di Wood. L'attenzione dello spettatore non riesce a focalizzarsi solo su un punto ma è costretta a lasciarsi andare al ritmo metamorfico e geometrico dell'intero spazio. Infine, l'anamorfosi tridimensionale della *Camera distorta abitabile* (1970) di Boriani e De Vecchi, realizzata per l'esposizione *Vitalità del negativo* a Roma e ricostruita nel 2005 in occasione della mostra *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva* (cfr. cat. 2006), che tra l'altro ripropone in forma statica il principio della deformazione della griglia ortogonale dello *Spazio elastico* di Colombo, trasporta l'ambiguità della percezione dello spazio all'ambiente quotidiano del vivere, a una scena da set cinematografico, in cui solo la reale presenza dei fruitori occupanti suggerisce un'abitabilità finzionale, una percezione visiva sconsigliata dall'esperienza corporea.

1.1.4 – Jean Tinguely

Nella logica complessiva della presente trattazione Jean Tinguely (Friburgo 1925 – Berna 1991) è interessante innanzitutto per le caratteristiche artistiche e tecniche della sua attività; in più, per la relativa abbondanza di letteratura che lo riguarda: sia studi generalisti sulla conservazione, in cui diviene l'alfiere dell'arte cinetica, sia contributi specifici che esaminano nel dettaglio alcuni suoi lavori.

Infatti, il suo procedimento, animato dalla critica nei confronti della macchina e da una suggestione da essa esercitata, impegna il movimento come metamorfosi e trascendenza della macchina stessa: la contrapposizione tra carattere utilitaristico della macchina e la sua totale inutilità dopo l'uso raccoglie gran parte della poetica dell'artista svizzero. Tinguely assume volentieri atteggiamenti ironici e provocatori, al fine di dar maggior risalto al paradosso di questa condizione latente in oggetti quali sono le macchine. Il paradosso è programmatico nel lavoro di Tinguely: il 14 marzo del 1959 sorvola Düsseldorf per lanciare 150.000 volantini contenenti il suo manifesto *Für Static (Per la Statica)*:

Tutto si muove. L'immobilità non esiste. Non lasciatevi dominare da antiquati concetti di tempo. Dimenticate le ore, i secondi, i minuti. Non fate resistenza alla metamorfosi. Vivete nel tempo. Siate statici. Siate statici con il movimento presente. Resistete alla paura angosciata che vi porta a fermare il movimento, a pietrificare gli istanti e ad uccidere ciò che è vivo. Smettetela di insistere su "valori" che si autodistruggono. Siate liberi, vivete! Smettetela di "dipingere" il tempo. Smettetela di costruire cattedrali e piramidi destinate a cadere in rovina. Respirate profondamente. Vivete nel presente: vivete nel tempo e secondo il tempo, per una meravigliosa e assoluta realtà¹⁸

Parimenti, la conferenza sul tema *Arti, Macchine e Movimento*,¹⁹ tenuta all'Institute of Contemporary Arts di Londra il 12 novembre del 1959, diviene un

¹⁸ Tinguely, *Für Static* (cit. in Hulten 1987; p. 56).

¹⁹ Per il testo della conferenza cfr. Hulten 1987; p. 67.

vero e proprio *happening*,²⁰ incentrato sull'esaltazione del movimento e, più in generale, della transitorietà dei fatti umani:

Obviously, we all realize that we are not everlasting. Our fear of death has inspired the creation of beautiful works of art. And this was a fine thing, too. We would so much like to own, think or be something static, eternal and permanent. However, our only eternal possession will be change.

To attempt to hold fast an instant is doubtful.

To bind an emotion is unthinkable.

To petrify love is impossible.

It is beautiful to be transitory²¹

Già a partire dal 1948 l'artista presenta un'opera dotata con un motore fissato al soffitto che, imprimendole un moto rotatorio, recupera l'effetto di volume virtuale proposto da Gabo e Tatlin.

I rilievi «metameccanici», punto di partenza e procedimento abituale, si basano sull'idea della linea e della rotazione; le prime costruzioni mobili si sviluppano dalle sculture in filo di ferro e vengono attivate tramite una piccola manovella dallo spettatore. A fine maggio del 1954, Tinguely tiene una mostra nel reparto libri della Galleria Arnaud²² di Parigi, nella quale espone degli *automates*, quadri mobili con forme geometriche bianche su supporto nero, che obbediscono ad un meccanismo interno, nascosto: è la serie dei *Méta-Malevič*; in dicembre, Tinguely espone a Milano allo Studio d'architettura b24²³ un gruppo di opere analoghe, realizzate in Italia durante un soggiorno nel quale ha modo di stringere amicizia con Bruno Munari.

Hulten racconta dell'iniziale imbarazzo dovuto alla mancanza di una terminologia per descrivere i lavori in modo soddisfacente:

Sin dalla prima mostra si era posto il problema di come definire le macchine. Nessuno dei nomi suggeriti era veramente soddisfacente, né *Automates* (automi), né *Sculptures mécaniques* (sculture meccaniche), o *Mobiles* (mobili), quest'ultimo poi si associava troppo all'opera di Alexander Calder. Proposi di chiamarle *Méta-mécaniques* (meta-

²⁰ Cfr. Lettera di Terry Hamilton, in Hulten 1987; p. 66.

²¹ Tinguely, *Static, static, static!*, cit. in Hulten 1987; p. 67.

²² *Automates, sculptures et reliefs mécaniques de Tinguely*, Parigi, Galleria Arnaud, 2 maggio - 9 giugno 1954; replicata, con l'aggiunta di alcune opere, tra ottobre e novembre dello stesso anno.

²³ *Automates, sculptures et reliefs mécaniques de Tinguely*, Milano, Studio d'architettura b24, 4 - 31 dicembre 1954.

meccaniche), per analogia con *métaphysique* (metafisica) e durante una delle mie visite quotidiane alla Bibliothèque Nationale ho verificato, consultando il *Grand Dictionnaire Larousse*, che “méta” significava sia “con” che “dopo”; perfetto! L’associazione di idee con termini quali “metafora” e “metamorfosi” mi sembra essere molto appropriata (Hulten 1987; p. 27)

Tali costruzioni si arricchiscono presto di elementi sonori; per Tinguely, infatti, cresce l’interesse per la corrispondenza tra i movimenti della macchina e i suoni che ne scaturiscono. A queste opere «metameccaniche», «metamatiche» e «metameccaniche sonore», si aggiungono realizzazioni sempre più voluminose, dove l’accostamento di frammenti di macchine esprime lo stesso spirito di ironia, di sorpresa e di animazione. I movimenti delle opere progressivamente più complessi, mettono sempre in luce un elemento che provoca la sorpresa, definito dall’artista come l’utilizzazione funzionale del caso.

Momento di svolta, non solo per l’evoluzione artistica di Tinguely, è la già menzionata mostra *Le Mouvement*, dove l’artista presenta due «macchine per dipingere», che oltre a disegnare producono una *musique concrète*. Si tratta di *méta-mécaniques* dotati di sagome geometriche di colore bianco, applicate su di una scatola nera e di un disco di circa centocinquanta centimetri di diametro su cui è fissato un foglio di carta. Quando la macchina è in funzione, un braccio con un morsetto che stringe, ad esempio, un gessetto si muove sul disco in rotazione costante, dopo poco appare un disegno; si intravede il tentativo di prolungare indefinitamente il momento della creazione attiva dell’opera, conferendole la capacità di produrre autonomamente oggetti d’arte. Il perfezionamento di questo idea arriva con i *Méta-matics*, presentati nell’estate del 1959²⁴ e più in particolare con *Méta-matic n 17*, grande opera con motore a benzina destinata al cortile lastricato del Musée d’Art Moderne per la Biennale di Parigi,²⁵ in grado di spostarsi e disegnare con rapidità su un rotolo scorrevole. I disegni vengono tagliati uno alla volta lungo l’eteso rotolo di carta da forbici meccaniche e soffiati sugli astanti da un ventilatore; i gas di scarico emessi dal motore sono raccolti da

²⁴ *Méta-matics de Tinguely*, Parigi, Galerie Iris Clert, 1 – 31 luglio 1959

²⁵ *Première manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, Parigi, Musée d’Art Moderne, 2 – 25 ottobre 1959.

un pallone che si gonfia lentamente per poi svuotarsi all'aperto, mentre l'odore acre dello scappamento è camuffato dal rilascio di profumo al mughetto.

L'aspetto sonoro si evolve rapidamente fin dai rilievi costruiti per il Salon des Réalités Nouvelles di Parigi²⁶ e, poi, per Stoccolma²⁷. In questi lavori il suono, cacofonico, scaturisce da tegami, barattoli per conserve, imbuti, bicchieri da vino ed altre cianfrusaglie che vengono percosse ad intervalli regolari da piccoli martelli. Tinguely torna a più riprese sull'opera cinetico-sonora: nel 1958 per *Mes étoiles. Concert pour sept peintures*,²⁸ mostra di sette lavori, non tutti recenti, che offrono una grande varietà di suoni percussivi; gli oggetti vengono azionati dagli spettatori tramite degli interruttori posti su di un pannello di controllo.

In seguito all'esperienza americana, il soggiorno a New York nel 1960 nel quale si collocano creazione e distruzione del celeberrimo *Homage to New York*,²⁹ Tinguely apprende l'uso della saldatura elettrica come espediente tecnico e, colpito probabilmente dalla scoperta dei lavori di Richard Stankiewicz, acuisce il proprio gusto per il materiale di recupero. D'altra parte, negli Stati Uniti, Robert Rauschenberg fin dalla metà degli anni Cinquanta, nel pieno della sua ricerca sui *Combine*,³⁰ si interessa alla questione tecnologica, incorporando via via nel lavoro meccanismi per effetti luminosi, sonori, cinetici e d'interazione. *Untitled* (1954) comprende un apparato luminoso elettrico funzionante, *Broadcast* (1959) reca degli apparecchi radio appesi dietro la tela, *Pantomime* (1961) presenta due ventole oscillanti, *Dylaby* (*Dynamisch Labyrinth*, 1962) è una installazione percorribile ed interattiva. E' precisamente con *Money Thrower for Tinguely's H.T.N.Y.* (1960, l'acronimo sta appunto per *Homage to New York*) che

²⁶ X Salon des Réalités Nouvelles, Parigi, Musée des Beaux-Arts de la Ville, 8 luglio – 7 agosto 1955.

²⁷ *Méta-mécaniques*, Stoccolma, Galleria Samlaren, 8 – 22 ottobre 1955.

²⁸ *Mes étoiles. Concert pour sept peintures de Tinguely*, Parigi, Galerie Iris Clert, 9 – 16 giugno 1958.

²⁹ Una foto dell'opera illustra la voce «autodesconstructive art» in Lucie-Smith 1984; p.24.

³⁰ «Today his technology-based pieces are relatively little known, primarily as a result of the complexities of displaying and properly maintaining them. While technologically advanced at the time they were created, some require parts and mechanisms that have become outmoded. Committed to maintaining these works, Rauschenberg is currently involved in bringing their mechanisms into the technological present» (Davidson 1991; p. 290).

l'artista inizia una fruttuosa collaborazione con l'ingegnere Billy Klüver che culmina nell'istituzione dell'EAT (*Experiments in Art and Technology*) nel 1966.

2 – Il dispositivo tecnologico

2.1. – *Tecnologia, dispositivo, funzionamento*

Frank Popper individua tra le «fonti», espressione di uno *Zeitgeist* da cui gli artisti attingono e nel quale soprattutto hanno «limitato e precisato la loro scelta plastica» (1967; p. 122), dell'Arte *cinetica* un insieme «remoto e permanente» che

si può definire «tecnologico»: vi si possono includere invenzioni tecniche mobili di ogni genere. Sono da considerare tra tali fonti i rapporti che intercorrono direttamente tra arte e scienza (o piuttosto tecnica) e l'osservazione dei progressi tecnici e tecnologici che hanno avuto ripercussioni sull'arte; gli esempi più stupefacenti e più costanti sono stati la ruota (e l'automobile) la barca (e la nave), l'orologio, l'apparecchio fotografico e la macchina da presa. Ci avviciniamo qui al dominio del semiartistico, del seminturale o del semitecnologico. Si tratta spesso di fonti citate dagli stessi artisti, e le loro realizzazioni spesso vi si accostano molto: gli spettacoli pirotecnici, le fontane, le fontane a fumée, gli automi e gli androidi (p. 123)

Allora si scorge una dialettica dei domini, il «semiartistico» e il «semitecnologico», ed una traiettoria diacronica («remota e permanente») di tale dialettica. Per comprendere meglio le connessioni tra arte e scienza («o piuttosto tecnica»), bisogna procedere ad alcune considerazioni preliminari. In assoluto, occorre spodestare il fantasma dell'uomo dal centro dell'opera. Occorre sovvertire la concezione per la quale l'*intenzionalità* artistica, che si chiami *visione* o *progettualità*, preesiste indipendente e dispotica da un piano tecnologico e subordina alle proprie finalità il reperimento e l'adozione di un *medium*. Infatti, spesso si vorrebbe ogni sintesi di materiali e procedure tecnico-operative successiva alla formazione di una *immagine* e strumentale alla sua estrinsecazione. Occorre, infine, abbattere il simulacro dell'io interpretante, collocato a posteriori dall'ossevatore nell'opera per conformarla ai propri orizzonti.

Altrimenti, la Conservazione nel momento in cui, cosciente o meno, si adagia su tale prospettiva e vi si modella, cade puntualmente in crisi: il disconoscimento dell'autonomia della tecnica e più precisamente della sua logica interna (della sua *tecno-logica*), della sua capacità di reimpostare il campo percettivo ad essa pertinente, è una trappola che cattura e lega trasversalmente più indirizzi di indagine, anche se per molti altri versi tra loro divergenti e pure se attenti alla dimensione fisica dell'opera; la tecnica resta infatti intropi casi superficialmente strumentale, ogni autonomia e oggettiva processualità si dissolve di fronte a un «espressivismo soggettivo che liquida la possibilità di un approccio scientifico ai fenomeni artistici» (Costa 1999; p. 36). Come già nota e argomenta Mario Costa, commentando il pensiero di John Dewey (1999; p. 36), serve radicalizzare e rovesciare la prospettiva secondo alcuni criteri fondamentali:

- 1) i materiali e le tecniche penetrano nella «visione» e ne condizionano l'apparizione e le forme;
- 2) fra *tecno-logiche* (logica dei materiali e logica delle tecniche) e *forme* esiste un rapporto diretto, nel senso di una dipendenza delle seconde dalle prime;
- 3) ogni «visione» si iscrive in un ordine necessario, di tipo logico-matematico, legato ai materiali e alle tecniche di produzione;
- 4) l'universo formale di un dato tempo e luogo è quello che risulta dal complesso delle *tecno-logiche* del periodo e del luogo considerati, e da null'altro (si tratta cioè di riconoscere, con Wölfflin, la capacità delle *tecniche* di generare delle forme e contro di lui ma con Kubler, di dissolvere la nozione di *stile* e di collocare al suo posto quella di *sequenza formale*);
- 5) ogni innovazione tecnologica dà luogo a una nuova *sequenza formale*;
- 6) la *sequenza formale* è quella che si svolge temporalmente quando una data *tecno-logica* resta immutata;
- 7) le vicende delle stesse *tecno-logiche* si svolgono secondo un ordine necessario ed è possibile perciò parlare, oltre che di sequenze formali, anche, e prima ancora, di sequenze *tecno-logiche*;
- 8) il momento dell'accesso, prima nella sequenza *tecno-logica* e poi nella sequenza formale, segna la qualità e il valore del singolo artista o della singola civiltà (pp. 40-41).

Le arti vanno allora indagate nel dispiegamento temporale dei *dispositivi tecno-logici*, colti nella molteplicità e discontinuità delle pratiche cui danno luogo, dacché «le pratiche artistiche manifestano, sempre e comunque, dei limiti e una specificità dipendenti dai dispositivi che le mettono in opera e le attivano; questi

operano un primo, drastico ridimensionamento della pretesa libertà assoluta del soggetto estetico» (p. 58).

Nella trattazione si propongono quindi una serie di termini chiave, che rimandano l'uno all'altro e tessono anche verticalmente il piano del discorso: la *tecnica* che è prassi esecutiva ma anche *dimensione tecnologica*; il *dispositivo* che è sintesi di *medium* (nodo materia/tecnica) e pratiche di attivazione di senso ma anche apparecchiatura funzionale; la *funzionalità*, ufficio di un dispositivo ed insieme risposta prestazionale ad esigenze specifiche.

2.1.1. – Il livello tecnologico

«La nozione di stile è qualificata dalla materia e dalle tecniche [...] ogni stile nella storia è sotto l'impero d'una tecnica che prende il sopravvento sulle altre e dà a cotesto stile una tonalità» (Focillon 1934; p. 17). Non si tratta qui di definire gli oggetti d'arte secondo la loro *funzione* o secondo una scansione per *generi*, ma piuttosto di discutere del processo per cui l'uomo entra in rapporto con essi e della sistematicità dei comportamenti e delle relazioni umane che ne risulta nella Conservazione. Seguendo Jean Baudrillard (1968), lo studio di questo sistema di oggetti, cioè del sistema dei *significati* che instaurano,³¹ presuppone un livello strutturale che travalica la mera descrizione funzionale: il *livello tecnologico*. Il livello tecnologico è una astrazione, che costituisce, aldilà di ogni paradosso, la realtà più concreta dell'oggetto, dal momento che il processo della tecnologia è lo stesso dell'evoluzione strutturale oggettiva. «A rigore, il fondamento tecnologico dell'oggetto è *essenziale*, mentre il fondamento psicologico e sociologico dei bisogni e dei comportamenti è *inessenziale*» (1968; p. 7), perchè contingente. A partire dalla coerenza del modello tecnico si può soppesare la produzione e la fruizione (oltreché il possesso ed il consumo) degli oggetti. La tecnologia racconta una storia rigorosa degli oggetti, in cui gli antagonismi funzionali si risolvono dialetticamente all'interno di strutture più ampie; ogni transizione da un sistema all'altro meglio integrato, ogni mutazione all'interno di un sistema già strutturato, ogni sintesi di diverse funzioni genera un *senso*, una pertinenza oggettiva che sovrasta gli individui che la rendono operativa.

Mario Costa (cfr. 1999 e 2005) opera una distinzione tra le epoche della tecnica, che individuano altrettanti fasi della produzione artistica tra loro profondamente diverse; la produzione artistica di un certo periodo, proprio come avviene per le epoche della tecnica, pur se sopravvive al di là del suo tempo,

³¹ Ma Costa nega qualsiasi *chance* di sistematizzazione agli oggetti, ai prodotti, per interdire la formazione di *generi* (cfr. 2005; p. 73). Inoltre si dichiara apertamente pronto ad abbandonare qualsiasi *teoria della «cosa»* da Heidegger a Baudrillard quando la neo-tecnologia opera dissolvendo la cultura (p. 46).

viene fortemente perturbata da quella del periodo successivo, dunque non è più la stessa ed esige nuovi elementi di giudizio;³² detto altrimenti, l'introduzione di nuove tecnologie impone la riconfigurazione di «mappature cognitive»,³³ la cui integrazione con le precedenti non è né automatica né scontata, ma richiede specifici modi di apprendimento e familiarizzazione. Le realtà artistiche così rilevate comportano inevitabilmente una conversione della prestazione ricettiva, si sperimenta, cioè, l'impossibilità di isolare e distinguere ciò che viene conosciuto, dalle condizioni tecnologiche del conoscere; e come ogni lettura retrospettiva, anche questa prospettiva tende ad essere selettiva e persino tendenziosa. L'artistico diviene allora il campo di addestramento ai nuovi sistemi di rappresentazione ed organizzazione del mondo tecnologicamente mutato (cfr. anche Carboni, Montani 2005).

Gran parte della riflessione estetica novecentesca ha sofferto di un'idea arretrata di *livello tecnologico*, quando pure ne ha avuta una; Costa (2005) mette in guardia dal riciclarsi molesto dello stesso giudizio, unitario ed omogeneo, su differenti prodotti artistici, che appartengono a differenti età tecniche; avvisa che l'estensione dei parametri estetici può verificarsi impropriamente tanto da un'epoca artistica ad un'altra, quanto all'interno di una stessa, nel qual caso è errore l'applicare considerazioni fatte a partire da un prodotto artistico determinato ad altri, indiscriminatamente. Puntualizza che si possono contrabbandare criteri inadeguati anche per la stessa «tipologia di prodotto» (pp. 70-71). Inoltre, per Costa lo statuto dell'oggetto, dell'artista e del fruitore cambiano ad ogni procedura di *estetizzazione*, fatto che autorizzerebbe, anzi imporrebbe la proliferazione di tante estetiche per quanti sono i prodotti (p. 73). Con tutti i rischi di una deriva relativista che annulla nella moltiplicazione infinita delle estetizzazioni la loro ragione d'essere, interessa qui trattenere l'idea del piano tecnologico che, evolvendo dinamicamente, contribuisce a

³² Per «esempio, la pittura di dopo la fotografia non è più quella di prima della fotografia, la fotografia di prima del digitale non è più quella digitale – e dunque non si può continuare a parlare della “pittura” o della “fotografia” come se ci si trovasse sempre di fronte alle stesse cose» (Costa 2005; p. 33).

³³ Si fa riferimento al concetto di *Brainframes* di Derrick de Kerckhove, attraverso la lettura che ne viene data in Carboni, Montani 2005 (pp.67-68).

definire le pratiche di produzione, circolazione e fruizione delle opere. Del resto, Lo sviluppo della tecnica non è lineare, continuo o privo di salti; molte innovazioni non provocano una evoluzione immediata ed esistono sequenze abortive, ritardate o stentate.

Nel tentativo di rimediare a tale vizio, di ottimizzare la prospettiva, Costa ripercorre Marx, traendone alcuni spunti: la necessità di una storia della tecnica, vista come autonoma, cioè dotata di principi e forze evolutive indipendenti dalla volontà umana; l'idea della progressiva marginalizzazione dell'uomo connessa allo sviluppo tecnologico; la netta distinzione tra *strumento* e *macchina* (p. 35).³⁴ La distinzione teorizzata da Costa vede tre epoche della tecnica: *tecnica*, *tecnologica* e *neo-tecnologica*. In questo quadro, mentre gli oggetti *tecnici* sono indissolubilmente legati al bisogno, connessi alla corporeità dell'uomo e da essa attivati; non si «ibridano», per dirla con McLuhan, tra loro, anche quando si servono reciprocamente; forma e funzione corrispondono. Le *arti tecnologiche* crescono in base alla mediazione imprescindibile della *macchina* (non più semplice *strumento*) che *traduce* l'esperienza (p. 47). Gli oggetti *tecnologici* sorgono allora stabilendo rapporti reciproci, procedono per ibridazione e marginalizzano progressivamente l'uomo; essi traducono la cultura e disertano a piacimento la corrispondenza tra forma e funzione.³⁵ Le *neo-tecnologie* sono tendenzialmente dei «blocchi », che crescono autonomi su sè stessi, dissolvono in loro la cultura e relegano l'uomo a fattore del tutto marginale.

La tecnologia memorizza il mondo e lo restituisce immediatamente nei termini di una «fisiologia della memoria», che non è rispecchiamento ma co-appartenenza di mondo e tecnologia. Le arti pre-moderne, *tecniche*, sarebbero estranee a questo processo simultaneo di memoria/traduzione (pp. 76-77). L'utilizzazione dell'energia chimica ed elettro-magnetica realizzata dalla fotografia, dal cinema, dal fonografo ecc. modifica profondamente il senso dell'operare artistico e lo statuto teorico dell'arte e dell'artista. Le immagini, le parole, il movimento, i suoni vengono tecnologicamente memorizzati e riattivati.

³⁴ «La “macchina” non è altro che uno “strumento” che si è autonomizzato dall'agire umano e che funziona per proprio conto meccanicamente» (Costa 2005; p. 35).

³⁵ E' la dinamica del «familiarismo tecnologico»; cfr Costa, 2005; p. 44.

Ora, anche Massimo Carboni addita il rovesciamento dei rapporti di forza tra arte e tecnica: «Brunelleschi o Dürer, Michelangiolo o Borromini [...] misero a frutto il massimo delle risorse fornite dalle tecnologie della loro epoca. Ma lo fecero in un contesto in cui era l'arte il modello delle tecniche, e non viceversa» (Carboni, Montani 2005; p. 105). Attualmente invece la tecnica, già processo marginale al servizio dell'arte, è «orizzonte autocentrato e insuperabile del sistema» e decide dell'autonomia del dominio artistico, come del resto di ogni altro dominio. Certo, l'operare artistico non si offre semplicemente come campo al dispiegamento della tecnica, o come sua «licenza poetica», ma la qualifica in qualche modo. Allora, continuando a seguire Carboni, della dimensione tecnologica è possibile dire che è mutamento epocale che ridisegna le coordinate percettive e le dinamiche di simbolizzazione; ciononostante «si pretende spesso che le tecnologie [...] continuino a rivestire per l'artista una funzione di un materiale espressivo qualunque, come il marmo, il colore o la grafite» (p. 106), di apparato funzionale, ancillare, a scopi prestabiliti.

Il *livello tecnologico*, autonomamente, persegue il suo sviluppo, è comunque in transizione: ora passa da una fase *hard*, meccanica, analogica, fatta di oggetti rigidi e durevoli, ad una *soft*, elettronica, digitale, di flussi mobili e reversibili; a questo trapasso epocale va aggiunta la nebula di avvicendamenti che hanno avuto e hanno tuttora luogo su scale più ridotte. Ciò non ha efficacia solo sulla produzione artistica presente e avvenire, ma agisce retrospettivamente sul già prodotto, che diviene obsoleto e l'*obsolescenza tecnologica*, prima di essere indisponibilità pratica di componenti di ricambio per l'oggetto, è ridiscussione dello statuto dell'opera.

Nondimeno, se pure è stata fin qui rimarcata la possibilità di una autonomizzazione della dimensione tecnologica rispetto soprattutto all'estetico, la realtà psicologica e sociologica degli oggetti costituisce, in aggiunta alla loro materialità (e medialità) sensibile, un corpo di costrizioni tale da perturbare e modificare di continuo la coerenza del sistema tecnologico, sistema di per sé poroso ed in evoluzione. Questa perturbazione è il meccanismo per cui la

razionalità degli oggetti viene alle prese con l'irrazionalità dei bisogni, e per cui tale contraddizione fa sorgere un sistema di *significati* miranti a risolverla.

Ogni oggetto tecnico è affiliato a uno o più elementi strutturali, che d'altra parte fuggono continuamente dalla strutturalità tecnica verso significati secondi, e dal sistema tecnologico all'interno di un sistema culturale (Baudrillard 1968; p. 11)

La tecnologia, infatti, non forma un sistema stabile: la sua rivoluzione permanente, dettata dall'implicazione del sistema nel tempo medesimo degli oggetti pratici, e lo stretto legame alle condizioni sociali (e dunque al sistema globale di produzione e consumo) non consentono di giungere mai ad una descrizione esaustiva dell'oggetto, se non nella misura in cui lo si consideri come risultante dell'interferenza continua di un sistema di pratiche su un sistema di tecniche. Quindi non è la serie di strutture coerenti della tecnica di per sé sufficiente a render conto del reale, ma vanno constatate e ribadite le forti modalità di incidenza reciproca tra pratiche e tecniche. Per Baudrillard sono le pratiche a porre continuamente ostacoli alle tecniche e la *tecnica* riesce ad essere oggettiva solo quando è socializzata, ripresa dalla *tecnologia*, mentre nell'ambito del quotidiano, invece, offre il fianco alla destrutturazione dell'oggetto; anche, nella coerenza del suo montaggio, infatti,

la struttura è sempre fragile di fronte allo spirito. [...] Gli elementi strutturalmente gerarchici possono disfarsi ogni istante ed equivalersi in un sistema paradigmatico in cui il soggetto si è declinato. L'oggetto è discontinuo a priori, e facilmente sconnesso dal pensiero (Baudrillard 1968; p. 133)

Posto quindi che ogni prodotto tecnico resta indissolubile dal sistema intermediale che contribuisce a designare, «indistinguibile dall'insieme di esperienze percettive che ha permesso e continua a permettere, inseparabile dall'universo sociosimbolico che ineluttabilmente porta con sé» (Carboni, Montani 2005; p. 106); è possibile, allora, precisare con Costa i due assi incrociati che organizzano l'indagine nella presente trattazione :

1) quello che muove dal dispositivo della messa in opera e che lo analizza in tutti i modi possibili, evidenziandone le componenti, i modi del funzionamento, le trasformazioni, le relazioni interne, le contaminazioni, le ibridazioni, i campi di perturbazione, e così via; tutto questo, e altro ancora, può costituire l'oggetto di investigazioni oggettive e scientifiche

che, si badi, non restano, come si potrebbe credere, esterne al fenomeno estetico in senso proprio ma, al contrario, lo penetrano e lo lasciano intendere;

2) ogni esposizione a un dispositivo ci coinvolge e attiva in un certo modo, e le modalità del coinvolgimento possono ugualmente essere indagate in modo scientifico e oggettivo: il tipo di sensibile costituito dal dispositivo, la sensorialità alla quale esso si riferisce, il tipo di prestazione che esso richiede, il rapporto che induce tra percezione e concetto... sono alcuni dei vettori che possono essere oggettivamente seguiti e indagati, non come accessori o preliminari del fenomeno estetico ma come costituenti della sua essenza (Costa 1999; p. 40)

Finalmente forti del fatto che «a livello tecnologico, non esistono contraddizioni: esistono sensi» (Baudrillard 1968; p. 14).

2.1.2. – La funzione dell'opera

«In arte il fine non santifica i mezzi: ma i mezzi possono santificare il fine» (Nietzsche 1879; 2, 136, p. 266). Le arti quindi si rivelano essere l'*estetizzazione* di una tecnica, dalla quale «non è ovviamente separabile la materia, ora anche immateriale» (Costa 2005; p. 73), e posto, d'altro canto, che ogni tecnica estetizzata genera un prodotto d'arte, allora si può approntare con Costa una nozione di *dispositivo*:

- 1) le vicende e le configurazioni dell'immaginario sono profondamente radicate nei relativi stati della tecnica e da questi strettamente dipendenti. Ogni «visione» artistica si iscrive in un ordine necessario legato alla logica intrinseca ai materiali e alle tecniche. La storia delle arti è innanzitutto e sostanzialmente storia dei media, del manifestarsi delle loro specifiche possibilità di resa, delle loro multiformi capacità di ibridazione, del loro reciproco influenzarsi e reagire, del loro trionfo o della loro decadenza;
- 2) ogni nuova tecnica trasforma in vario modo le preesistenti tecniche similari, le pone in una nuova situazione, le forza a modificarsi e, nel caso, a decadere;
- 3) ogni nuova tecnica dà luogo a un nuovo processo formale, apre cioè una serie di possibilità che gli artisti sono chiamati a esplorare, percorrere ed esaurire; la qualità e il senso di un artista sono ampiamente preconditionati dal momento tecnologico nel quale opera (Costa 1999; p. 42)

La tecnica ha da subito, simultaneamente un doppio ruolo, è bifronte: produzione della vita materiale e soddisfazione estetica, doppia funzione, o coincidenza inquieta di forma e funzione, la prima attrezzatura per la sopravvivenza è anche il primo ornamento. «Come lo strumento s'è foggiato sulla forma della mano, così, viceversa, la mano s'è foggata sulla forma dello strumento».³⁶ Ogni *strumento* o protesi, qualsiasi costruito artificiale che prolunghi ed amplifichi le possibilità del corpo umano, ogni esteriorizzazione del corpo che diventa estroflessione, trasferimento in un oggetto dotato di una propria autonomia operativa, è *macchina*. L'idea di *funzione*, o meglio di *funzionamento* si innesta immediatamente sulla nozione di *macchina*: la

³⁶ Oswald Spengler, *L'uomo e la macchina. Contributo ad una filosofia della vita*, 1931; citato in Costa (2005; p. 36), dove l'idea di coappartenenza di mano e strumento viene riallacciata all'*Elogio della mano* di Focillon.

macchina che funziona o non funziona. Il sistema di rappresentazione impostato sulla macchina sviluppa non solo il livello tecnologico, ma anche quello biologico e quindi in definitiva l'idea di morte nella sua connotazione scientifica. Nel pensiero evoluzionista, che professa uno sviluppo lineare del funzionamento per cui alla vita della macchina segue fatalmente la sua morte, il soggetto ha bisogno, per la sua identità, di un mito della propria fine, così come ha bisogno d'un mito d'origine (illusione metafisica del soggetto). La macchina allora implica un proprio regime di funzionamento, che è generazione di vita laddove si ha ritegno ad ammettere la possibilità di una vita vera, è opera dell'uomo in cui nulla è racchiuso d'umano (è il *quasi* umano, mostruosità del Golem); infatti l'apparecchio non funzionante è per traslato una creatura morta. Occulto o meno, un meccanismo deve provvedere a far funzionare il congegno. Uno *strumento inutile* è una contraddizione in termini e all'idea di *strumento* si sposa il convincimento che esso debba servire a qualcosa; il se, il quando ed il come esso torna utile non intaccano in nulla la sua utilizzabilità. Ma «se la mano si presta all'utensile, se ha bisogno di questo prolungamento di se stessa nella materia, l'utensile è ciò che la mano lo fa. Utensile non è meccanica» (Focillon 1934; p. 63); e dunque «smettiamo di considerare isolatamente forma, materia, utensile e mano e mettiamoci al punto d'incontro, al luogo geometrico della loro attività» (p. 63); allora si ritrova la saldatura che compone quel che del resto è sempre stato unito: ecco emergere il *dispositivo*. Il *dispositivo* è nozione più ampia di quella di *medium* (inteso come materia/tecnica). Infatti, il fenomeno artistico non è subordinato unicamente al *medium*; ogni oggetto d'arte è variamente (pre)condizionato dalla *tecno-logica*, e dipende dal sistema sociale in cui circola, cioè da una inesauribile contrattazione di senso. Il *dispositivo*, per il dizionario «congegno che provvede a determinate funzioni», è sintesi funzionale di materiale e procedimento tecnico-operativo, ed elemento determinante in una *pratica*:

Ogni singola tecnica è storicamente determinata e solidale con le sue omologhe appartenenti allo stesso sistema morfologico e al medesimo contesto temporale: è indistinguibile dall'insieme di esperienze percettive che ha permesso e continua a

permettere, inseparabile dall'universo sociosimbolico che ineluttabilmente porta con sé (Carboni, Montani 2005; p. 106)

La tecnica non è «nè l'automatismo del “mestiere”, nè la curiosità e le ricette d'una “cucina”» (Focillon 1934; p. 58); Focillon sottolinea come ancora la tecnica per molti osservatori illuminati rimanga *strumento* per la vestizione/veicolazione del fondo (del contenuto) e come, d'altronde, questa idea stimoli il nascere di altri fraintendimenti:

Interpretando la tecnica come una grammatica, che, senza dubbio, ha vissuto e vive ancora, ma le cui regole hanno assunto una specie di fissità provvisoria, di valore unanimamente riconosciuto, si identificano le regole della lingua comune con la tecnica dello scrittore, la pratica del mestiere con la tecnica dell'artista. L'altro errore consiste nel rinviare nella regione indeterminata dei principi ogni mossa creatrice sovrapposta a questa grammatica, al modo come l'antica medicina spiegava i fenomeni biologici con l'azione del principio vitale (p. 59)

Ora, seppure le materie non sono interscambiabili, le tecniche si penetrano a vicenda, si ibridano, e sulle loro frontiere l'interferenza tende a creare nuove materie. «E' dunque necessario far intervenire l'immensa varietà delle tecniche nella genealogia dell'opera d'arte, e mostrare che il principio di ogni tecnica non è inerzia ma azione» (p. 26).

Le forme tecniche, apparentemente rivolte alla soluzione di problemi pratici (oggettivi) attraverso le qualità (oggettive) di nuovi materiali, realizzano una forma del inedita dello spazio, una spazialità «inerente alla funzione cui quelle forme adempiono in quanto cose od oggetti della realtà» (Argan 1951; p. 25), fatti nuovi che si sovrappongono alla consueta nozione.

C'è dunque una interazione continua fra le possibilità offerte dai materiali e l'adattamento di questi all'uso, fra l'adattamento all'uso e l'invenzione formale. Su questo nucleo si innestano allora le varie direzioni interpretative. Per il fatto di una corrispondenza ad un bisogno, e, in un certo senso, di modellarsi su questo, può esserne indotto che la funzione crea la forma. [...] Allo schema elaborato dalla coscienza per soddisfare ad un dato bisogno infinite conformazioni tettoniche possono investirsi. L'odierna concezione del *design* come progettazione infinita ne è una riprova in campo affine. L'aforisma della funzione che crea la forma non è allora che proiezione del determinismo positivista sulla libera attività della coscienza, e conduce ad una interpretazione semantica, [...] in quanto che la forma ripeterà la sua validità dalla chiarezza con cui rispecchierà la funzione (Brandi 1967; pp. 41-42)

Diversamente dall'idea che lo statuo primario dell'oggetto (tecnico) sia uno statuto pragmatico, al quale un successivo valore sociale del segno conferirebbe una sovradeterminazione, ciò che è fondamentale è il *valore di scambio del segno*, mentre il *valore d'uso* spesso ne rappresenta unicamente una garanzia pratica (e persino mera razionalizzazione). Mediante la loro evidenza concreta, i bisogni e le funzioni, in fondo, descrivono un livello astratto, un discorso manifesto degli oggetti, nei cui confronti il discorso sociale, in larga misura inconscio, appare come fondante. Allora una effettiva teoria degli oggetti tecnici va agganciata ad una teoria delle prestazione sociale e della produzione di segni, oltre che su una teoria degli bisogni. L'opera, prima della cittadinanza concessa dal circuito istituzionale, invero una datità fisica, ancorchè minimale, il cui misconoscimento dà luogo, segretamente, ad una gran varietà di comportamenti culturali ambigui. In altri termini, la questione rischia di dividersi tra dimensione oggettuale (produzione di effetti) ed effetti stessi (portatori di senso); e, sebbene queste due esigenza siano logicamente scisse, la pratica del vissuto le mescola in modo inestricabile,. A seconda che la lampadina, ad esempio, venga recepita come corpo luminoso o come mezzo di espressione artistica, la condizione di oggetto (segno) si contrappone alla funzione oggettiva (razionale e pratica). Questa distinzione ricalca quella tra valore di scambio e valore d'uso. E, mentre il segno si trova confermato dallo scambio, circola comunque e si conosce prima del *significato*, l'*arte tecnologica* si articola in linguaggio, dove questo

non ha niente a che fare con l'arbitrarietà del segno, col codice, non coincide con la grammatica, la sintassi e la retorica del linguaggio parlato, e non ha tutto questo per modello, ma, coincide, nel caso ad esempio dell'ambito [cinetico-]visuale, col modo in cui l'anatomia e la fisiologia di un medium o di un dispositivo si attivano per generare i loro prodotti (Costa 2005; p. 62)³⁷

Siffatto linguaggio sarebbe unicamente *tecnologico*, perchè non invero una *strumentalità*, come nell'era delle *tecniche*; né una *aseità*, come nell'epoca delle *neo-tecnologie*.

³⁷ Costa lavora qui sulla relazione genetica tra *età tecnologica* e linguistica.

La materialità degli oggetti non si confronta più direttamente con la materialità dei bisogni:³⁸ si osserva un'elisione di questi due sistemi incoerenti, primari e antagonisti, che deriva dall'inserzione, tra i due, di un sistema astratto di segni manipolabili: la *funzionalità*. La relazione simbolica sparisce contemporaneamente: attraverso il segno si rende leggibile una natura domata, elaborata, astratta, una natura salvata dal tempo e dall'angoscia, che si commuta continuamente in cultura grazie al segno, una natura sistematizzata: una *naturalità*, o, se si preferisce, una *culturalità* (Baudrillard 1968; p. 95).³⁹ Eppure le opere d'arte sembrano essere oggetti che, nella loro unicità, contraddicono le esigenze di calcolo funzionale per rispondere ad un bisogno diverso: testimonianza, ricordo, nostalgia, evasione ecc. Dato che «la funzionalità dell'oggetto moderno diventa storicità dell'oggetto antico» (p. 14),⁴⁰ l'oggetto *marginale* non ha una incidenza pratica, esiste solo in quanto *significa* e la sua *significazione* è veicolazione dei segni, degli indici culturali. L'oggetto artistico resta sempre «eccentrico»; ma la «falsità e l'eccentricità valgono nella *misura in cui l'oggetto si dà per autentico in un sistema i cui criteri non sono l'autenticità della ragione, ma il rapporto calcolato e l'astrazione del segno*» (pp. 96-97). Dal che si evince che la dimensione temporale dell'oggetto artistico trascende il presente in virtù dell'*autenticità* (l'essere fondato su sè stesso), proprietà che porta all'elisione del tempo. Mentre gli oggetti funzionali sembrerebbero sprovvisti di tale caratteristica, essi, infatti, per Baudrillard sono oggetti che

esistono solo nell'attualità, all'indicativo, nella forma dell'imperativo pratico, che si esauriscono nell'uso immediato senza essere esistiti in precedenza e che, anche se riescono, più o meno bene, ad assicurare l'ambiente nello spazio, non lo assicurano tuttavia nel tempo. L'oggetto funzionale è efficiente, l'oggetto antico è compiuto (1968; p. 98)

³⁸ Fatto che, per Costa, segna la frattura del "periodo tecnologico" da quello "tecnico" (cfr. Costa 2005; p. 41).

³⁹ Dove per *storicità* si intende il «rifiuto della storia dietro l'esaltazione dei suoi segni».

⁴⁰ Anche se Baudrillard sussiste una differenza tra l'oggetto antico e l'opera d'arte, che richiede una «lettura razionale»; egli pone gli oggetti unici, barocchi, folkloristici, esotici e antichi come equivalenti nel senso dell'eccentricità al «sistema».

A rigore, l'esigenza di *autenticità*,⁴¹ che si esprime in una ossessione di sicurezza: quella dell'origine dell'opera, della data, dell'autore, della firma, deve riscattare la *funzionalità* dal suo rapporto con il transitorio: «l'oggetto funzionale è assenza di essere. [...] Ricco di funzionalità e povero di significanza, si riferisce all'attualità e si dissolve nella quotidianità» (p. 104).⁴² Ciononostante il funzionale si intreccia all'estetico (che dovrebbe omettere la funzione per esaltare la bellezza del meccanismo puro) e l'arte attua quella esplorazione dei limiti della dimensione tecnologica che Baudrillard vede attraverso il riproporsi delle stesse ossessioni del soggetto⁴³ al fondo degli oggetti tecnici come pure «nelle macchine di Picabia, nei meccanismi di Tinguely, nei semplici ingranaggi di un orologio fuori uso, o in tutti gli oggetti di cui abbiamo dimenticato l'uso passato, mantenendone soltanto la fascinazione estrema e muta del loro meccanismo» (p. 147). Qualsiasi elemento, qualsiasi segno, può accedere ad una metamorfosi: il meccanismo, apparentemente vincolato ad una stringente limitazione funzionale, rinasce senza posa con aspetti imprevisi «il mostro, sempre incatenato ad una definizione architettonica e ornamentale, rinasce senza posa con aspetti inediti, come illuderci e illudersi della sua prigionia» (Focillon 1934; p. 11); ecco la diserzione, la *liaison* inquieta tra forma e funzione.

Comincia così a profilarsi la nozione di *funzionalità* nella sua pertinenza al campo conservativo, nei confronti del quale intrattiene da troppo tempo un rapporto tormentato:

anche se fra le opere d'arte se ne trovano che posseggono strutturalmente uno scopo funzionale, come le architetture e in genere gli oggetti della cosiddetta arte applicata, risulterà chiaramente che il ristabilimento della *funzionalità*, se pure rientra nell'intervento di restauro, non ne rappresenta in definitiva che un lato secondario o concomitante, mai quello primario o fondamentale che ha riguardo all'opera d'arte in quanto opera d'arte (Brandt 1963; pp. 1-2)

e ancora:

⁴¹ «La ricerca dell'*autenticità* (essere-fondato-su-se-stesso) è più esattamente la ricerca di un *alibi* (essere-altrove)»; (p. 100).

⁴² «L'uomo non si sente a suo agio nell'ambiente funzionale, ha bisogno di una scheggia di legno della Vera Croce che santifichi la chiesa, di un talismano, di un pezzetto di realtà assoluta, calata, incastrata nel reale per giustificarlo»; (p. 102).

⁴³ «Se gli oggetti in generale hanno una sola funzione precisa, hanno peraltro una funzionalità "mentale" illimitata: tutti i fantasmi possono esservi accolti» (p. 152).

Si avrà dunque un restauro relativo a manufatti industriale e un restauro relativo all'opera d'arte: ma se il primo finirà per porsi come sinonimo di risarcimento o di restituzione in pristino, il secondo ne differirà qualitativamente, in quanto che il primo consisterà nel ristabilimento della *funzionalità* del prodotto, mentre per il secondo, seppure tale ristabilimento rientrerà in certi casi, come per le architetture, negli scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l'opera d'arte in quanto tale (Brandi 1983; *sub voce*)

All'interno della classe degli oggetti di produzione umana, delineata in contrapposizione agli oggetti naturali, la classe degli oggetti artistici si dovrebbe definire per il fatto di esigere di venir percepita secondo una *intenzione* propriamente (e puramente) estetica, cioè nella *forma* e non nella sua *funzione*. Ma la percezione estetica «pura» dell'opera d'arte in quanto tale è in debito perenne con i processi di eplicitazione e sistematizzazione dei principi di legittimità che accompagnano la definizione di dominio artistico;

la linea di demarcazione tra il mondo degli oggetti tecnici ed il mondo degli oggetti estetici dipende dall'«intenzione» del produttore di questi oggetti? In effetti, questa «intenzione» è a sua volta il prodotto delle norme e delle convenzioni sociali che concorrono a definire la frontiera sempre indefinita e storicamente mutevole tra i semplici oggetti tecnici e gli oggetti d'arte (Bourdieu 1979; p. 25)

Ed è facile aggiungere che tali convenzioni sono esse stesse a valle di altre, precedenti contrattazioni. Si registra allora in Brandi una corrispondenza della riflessione ad uno stadio determinato (e superato) del modo di produzione artistico che, in questo caso, sostiene il primato della forma sulla funzione (del modo di rappresentare sull'oggetto della rappresentazione) e che esige una disposizione che l'arte antecedente pure non richiedeva che in forma condizionata. D'altro canto, l'addurre una kantiana finalità senza scopo che distingue lo strumento tecnico dagli oggetti d'arte si esprimerebbe nel *distanziamento metaoperativo*, un fare riflessivo e creativo che fonda la tecnologia umana e che si esibisce a sé stesso nel momento artistico. L'opera sarebbe detentrica di un «plusvalore [...] nei confronti degli altri prodotti dell'attività umana» (Bonsanti 1997; p. 109) che reclama una specificità di considerazione che tuttavia è immediato scorporo e declassamento (subordinazione gerarchica) degli aspetti funzionali dell'oggetto: in pratica,

l'oggetto, candidato all'artistico, attenderebbe la liberazione dalle sue qualità oggettive e peculiari con la promessa di una promozione di statuto.

Allora la Conservazione, o meglio la sua ragione d'essere, deve scongiurare l'eventualità di rimanere incagliata in un problema circolare di definizioni estetiche e tipologiche: se, ad esempio, sulla scorta dell'impiego di un *monitor* in un'opera, partono andirivieni classificatori tra arte cinetica, videoarte, arte programmata, cinema sperimentale e Net-Art ecc. è prova che è in corso una lettura ambigua e superficiale del supporto innovativo, tecnologicamente complesso, colto imperfettamente per un suo estraniarsi dalla *tradizione* (occidentale? Accademica ottocentesca? Pre-industriale? Pre-impressionista? pre-Avanguardie? Non concettuale?). E' il caso dei tanti *Non-traditional Media*,⁴⁴ termine del resto necessariamente onnicomprensivo e dunque neutralizzante. Se la *medialità*, il nodo tecnica/materia, assume un ruolo determinante per l'individuazione delle forme artistiche, tuttavia è rischioso erigere precetti teorici sul disconoscimento dell'arte che non soddisfa un atteso tasso tecnologico, senza carpire la dimensione che la stessa tecnologia dischiude a monte; sarebbe quantomeno ingenuo travisamento delle stesse premesse classificatorie da cui muove. Eppure accade che il *medium* «aggiornato» sia immediata vidimazione e automatica classificazione dell'opera, che una volta *tipizzata* è pronta per essere conservata secondo date congrue modalità. In controluce, si nota la sovrapposizione reciproca continua e (quel che è grave) misconosciuta dei concetti di materia e tecnica dell'opera.

Un esempio dell'estensione della *dimensione tecnologica* e dell'importanza della *funzionalità* è già nel restauro del *Giraldillo* di Siviglia (Angelucci 2006). Il *Giraldillo* deve la propria ragione d'essere associata ad una *funzione*: la scultura infatti è indicatore di venti;⁴⁵ con ciò, l'adempimento ad una necessità pratica, non oblitera il valore artistico dell'opera, non dissecca il portato simbolico, tutt'altro, la qualificazione artistica dell'oggetto, il suo modellato ad esempio,

⁴⁴ Al quale si apparentano pericolosamente anche le nozioni di *Variable* e *New Media*.

⁴⁵ «La nostra scultura non ha qualità estetiche tali da considerarsi "umiliata" dalla *funzione* di indicatore dei venti e richiedere quindi una valorizzazione, essa è nata per questa *funzione*»; (Angelucci 2006; p. 290).

sottolinea la destinazione d'uso; «nessun singolo dettaglio creativo e costitutivo del *Giraldillo* è tale da far aggio sugli altri e da richiedere una considerazione particolare» (p. 290). Allora l'opera è meraviglioso esempio di *techné* (arte/tecnica), il cui valore non è soltanto estetico nè soltanto tecnico, e per la quale «separare la forma dalla funzione sarebbe un errore» (p. 291). Nel restauro diviene capitale l'importanza del congegno meccanico di rotazione della scultura; mentre si esperisce la continuità tra piano tecnologico e artistico e si impatta sulla difficoltà di scindere l'immagine dalla materia,⁴⁶ si ha chiaro che il mantenimento della *funzione* mette in gioco qualcosa di più di un attributo secondario, qualcosa che, legandosi strettamente alla materia come alla forma, decide della sua *identità* e della sua *autenticità*.

⁴⁶ «Il confine tra materia ed immagine si fa sempre più angusto ed il legame tra immagine e materia sempre più stretto. IN effetti si tratta di un legame inscindibile per vari motivi» (p. 291).

2.1.3. – Tipologie e declinazioni dell'opera cinetico-visuale

Il compendio storico ha reso manifesta la proliferazione di oggetti ed eventi che vengono, in tutto o in parte, etichettati come arte cinetico-visuale; in un tale panorama multiforme e complesso occorre patteggiare un criterio d'ordine che permetta di maneggiare una trabordante congerie di fatti artistici, senza il pericolo imminente di vederli sfuggire di mano. La periodizzazione cronologica è una delle razionalizzazioni possibili, ma non per forza la più corretta o la più utile; la dimensione tecnologica restringe e qualifica l'ambito di ricerca, tuttavia l'obiettivo della trattazione non è rintracciare le ragioni storiche e culturali di una o più *macchine*, ma semmai l'esame delle strategie conservative che le interessano. Dunque, cosa è che caratterizza prodotti umani con una vocazione estetica tra loro anche molto dissimili e li pone come candidati alla Conservazione, come si riconoscono?

Per tentare una circostanziazione dell'oggetto d'analisi, paradossalmente, si desiste subito dal provvedere ad un repertorio tipologico delle forme di *movimento* (reale o virtuale) rilevabili nelle arti plastiche, un simile catalogo è stato già redatto con dovizia e ricchezza di informazioni da Popper. Tuttavia, lo si riporta di seguito, per rimarcare come Popper, ansioso di trovare dappertutto nella storia e nel mondo arte in movimento, sposti la lente dal cinetico allo studio dei complessi per la produzione di effetti; egli propone infatti una classificazione dove il criterio selettivo, seppure ancora viziato dal richiamo all'intenzione degli artisti, si adegua ai «procedimenti»:

Studieremo dunque il problema da una quarta prospettiva, esaminando i procedimenti utilizzati dagli artisti per raffigurare, rappresentare e suggerire il movimento nelle arti plastiche. La nozione generale di *procedimento* è sufficientemente generale per permettere di trattare degli aspetti tecnici, semantici e plastici del movimento, ed è sufficientemente particolare da consentire di fare distinzione tra differenti modi in cui gli artisti hanno considerato il problema (Popper 1967; pp. 285-286)

Così, si ha:

Raffigurazione del movimento

1. Posa accademica presa da modello

2. Agitazione dei personaggi
3. Semplice raffigurazione
4. Raffigurazione di vari momenti successivi nella stessa opera («svolgimento» = *enactment*)
5. Raffigurazione simbolica
6. Raffigurazione di scene successive
7. Il movimento denotato da segni esteriori
8. Raffigurazione dell'instabilità di personaggi o di oggetti

Rappresentazione del movimento

9. Il momento prerogativo scelto. Ricostruzione di un prima e di un dopo
10. Numerosi momenti successivi nello stesso personaggio o oggetto (o numerosi personaggi od oggetti sincronizzati in atteggiamenti o posizioni differenti)

Suggestioni formali

11. Contrasti fra i dati sensibili:
 - a. «valori» (luminosità)
 - b. colori
 - c. forme
 - d. grafismi
 - e. volumi
 - f. trasparenza
 - g. trama
12. Contrasti nella composizione
 - a. taglio con l'arabesco
 - b. cambiamento di grandezza
 - c. cambiamento degli assi (e spostamento in rapporto alla diagonale)
 - d. cambiamento di posizioni
 - e. disposizione «dinamoplastica»
 - f. squilibrio dei volumi

Suggestioni percettive precise

13. «Tendenze» = *striving forces* (lo spettatore completa il movimento)
 - a. ambiguità della struttura
 - b. scintillazione dei colori
14. Itinerario percettivo (*viewing*)
15. Tracciato del gesto che fa l'azione («*action painting*»)
16. Movimento «virtuale» e inganno visivo

Procedimenti fotografici

17. L'istantanea (il movimento immobile)
18. Sovrimpressione e sovrapposizione (e giustapposizione)

19. Taglio fotografico
20. Visione stroboscopica (decomposizione e giustapposizione)

Procedimenti «filmici»

21. Procedimenti cinematici (decomposizione e ricomposizione)
22. Animazione filmimca di un quadro
23. Cinepittura
24. Tecnica del disegno animato

Il movimento espresso mediante il movimento stesso

25. Movimento meccanico semplice
26. Movimenti elettromeccanici, elettronici, termici, idraulici e magnetici
27. Mobiles (sospensioni, «instabilità»)
28. Proiezioni, riflessioni, rifrazioni della luce (variazioni dei colori e delle forme proiettati)

Procedimenti vari

29. Animazione dell'opera tramite lo spettatore (partecipazione attiva)
 30. Il movimento mediante accrescimento o deterioramento del materiale
 31. La ripetizione di elementi formali (ordine permutazionale)
- (pp. 286-287)

Seguendo la ripartizione operata da Popper, si osserva la deflagrazione della nozione di *genere* ed anche il faticoso lavoro di inseguimento e descrizione dell'opera, che si risolve però in compilazione di scarso ausilio alla Conservazione. Comunque, prendendo la classificazione del «Movimento espresso mediante il movimento stesso», si possono fare due notazioni: in primo luogo, come il fatto di provocare vere e proprie modificazioni spaziali protratte nel tempo apra ad una categoria peculiare, sostanzialmente diversa dalle opere in cui la quarta dimensione è indicata solo in quanto simbolo o illusione. Inoltre, Popper introduce con precauzione la suddivisione ulteriore di tali opere in «prevedibili» e «imprevedibili» (p. 154). Per effettuare questa distinzione lo studioso si pone dalla parte dello spettatore, di chi deduce dall'opera un «sentimento di prevedibilità» (forse il riconoscimento di uno schema di funzionamento). Assumono importanza le «forze», che causano il movimento degli oggetti. Così la maggior parte delle opere poste in movimento meccanicamente controllato (e dirette sia immediatamente dall'uomo, sia a partire da un motore fabbricato dall'uomo) rientrano nella prima suddivisione,

mentre le opere agitate da forze naturali (senza intervento obbligatorio e prevedibile dell'uomo) appartengono alla seconda. Tuttavia, quelle il cui movimento è prevedibile contengono un gran numero di macchine, mentre le altre, imprevedibili, sono rese mobili, in genere dal vento, dal calore e da altri elementi naturali.

Questo ragionare sulle forze di attivazione è il tramite verso un'altra proposta classificatoria. Secondo Alan Dorin (1999) l'*Arte cinetica*, che lungo la storia umana copre un vasto spettro di realizzazioni dalle fontane e dai giochi d'acqua alle simulazioni virtuali al computer, è l'organizzazione di processi fisici (*Physical Processes*); ad ogni processo si accompagna una percezione, cioè ogni processo è mutazione esperita da un soggetto dall'interno di un personale quadro di referenze, limitato dalle capacità e dalle disposizioni del singolo individuo. E prima ancora, la percezione di un processo non può che avvenire entro una temporalità: è il tempo che consente l'esperienza. L'analisi degli svolgimenti temporali è praticabile per categorie (*Taxonomy of Process*) che ne rappresentano le proprietà:

- frequenza (*Pulse*): ossia il battito, la scansione ritmica degli eventi («a rhythmic procession of events»)
- flusso (*Stream*): la continuità, mobilità perenne la cui temporalità è valutabile solo in presenza di un marcatore di frequenza («the spacing between events comprising a Pulse may be reduced to create what is perceived as a continuous, uniform *Stream*»); due singole posizioni nel *continuum* differiscono anche se sono indistinguibili, questo perchè la percezione umana ha dei limiti che le impediscono di cogliere variazioni e sviluppi troppo ampi o troppo ristretti («concepts such as milliseconds and millennia are out of direct human experience»)
- crescita e decrescita (*Increase and Decrease*): la variazione parametrica che può essere continua e temporale
- complessità (*Complex*): la variazione senza reiterazione, sia essa per sequenze ordinate e prevedibili o casuali ed imprevedibili («the change of the clouds patterns in the sky over Jupiter is a Complex process»)

Queste sono indici dei cambiamenti osservabili in un sistema; per loro tramite Dorin prospetta la comprensione dei nessi che legano i processi fisici e qualunque forma d'arte a svolgimento temporale (*Time-based Art*).

In conclusione, come apporto originale si vuole qui, tanto per complicare ulteriormente il panorama, isolare dei fattori emergenti dal drenaggio del cosmo degli stili e delle forme, alcuni modi di esistenza che non inaugurano nessun genere, ma attorno ai quali sembra ad un tempo articolarsi la fisiologia dell'*arte tecnologica* e giocare gran parte della contrattazione di *identità* e *autenticità* dell'opera:

Interattività

Essa è «il primo dischiudersi di una generale coscienza umano-macchinica che è ancora di là da venire» (Costa 2005; p. 104); è proprio quel tanto di processuale ed interattivo, irriducibile alla sola dimensione retinica che mete in scacco il retaggio estetico occidentale che professa la priorità sensoriale dello sguardo. La *tecno-scienza* riconfigura dall'interno l'estetica, la distacca dal *significato* (cfr. Costa 1999), o meglio le glielo estirpa, e riordina il rapporto di questa con gli altri domini. L'interazione è anche rapporto multimediale: tramite dispositivi, interfacce gestiscono i passaggi da una situazione linguistica ad un'altra; l'interattività è componente precipua del dispositivo tecnologico.

Performatività

La tecnologia distrugge la forma per accedere ad un *evento*.⁴⁷ Per Genette dal punto di vista del suo rapporto col tempo, un oggetto materiale, e dunque l'opera che gli è immanente, si caratterizza per una *durata di persistenza* (1994; p. 67).⁴⁸ Certo le opere di performance

si offrono alla ricezione nel tempo in maniera molto differente: un evento non "dura" davanti ai nostri occhi come un oggetto immobile e stabilmente identico a sé, esso si *svolge*, con o senza movimento visibile (un semplice cambiamento di colore o d'illuminazione si presenta come un evento senza spostamento), in un lasso di tempo più o meno lungo, nel senso che i suoi momenti costitutivi si succedono da un inizio ad una fine, e che assistere a questo svolgimento consiste nel seguirlo da quell'inizio a quella fine (p. 67)

⁴⁷ Che nell fase *neo-tecnologica* si precisa ulteriormente come *flusso* (cfr. Costa 2005; p. 51).

⁴⁸ Persistenza che si lega alla *identità numerica* dell'oggetto.

Proprio a questo riguardo Genette considera la natura complessa delle opere mobili di Calder e Tinguely, «il cui statuto comporta una parte di processo, ripetitivo o casuale» (Genette, 1994; p. 68).⁴⁹ In generale, le performance cui danno luogo gli oggetti cinetico-visuali si prestano ad *iterazione*; e l'iterazione performativa costringe Genette a trovare una stazione intermedia tra *autografia* e *allografia* (pp. 73-77). Possono darsi comunque eccezioni come il celeberrimo *Homage a New York* di Tinguely; comunque *Gismo* si esibisce ad ogni attivazione con un numero imprecisabile di trascurabili varianti; se anche si riuscissero a cogliere le differenze, ciò, in linea di principio, non impedirebbe al mondo dell'arte di trattare con pertinenza una nozione sintetica.

Automazione

E' facile riconoscere nell'alimentazione elettrica, nella elettricità⁵⁰ un comun denominatore degli oggetti cinetico-visuali. In effetti, rispetto alla realizzazione di opere mobili e sonore lungo la storia dell'arte, l'elettricità apporta due innovazioni radicali: il movimento infinito e regolare e l'affrancamento dalla traccia di intervento umano. Il processo astrattivo verso l'automazione punta a porre al minimo il gesto umano (marginalizzazione) e complica il *funzionamento*, subordinandolo all'energia elettrica. Il grado di perfezione di una macchina è proporzionale al suo grado di automatismo, ma per automatizzare un oggetto occorre «stereotiparlo nella sua funzione» (Baudrillard 1968; p. 143), condizione che sintomaticamente mette in crisi il livello tecnologico: «finché un oggetto non è automatizzato, è suscettibile di modifica, di superamento in un insieme funzionale più ampio» (p. 143). L'automatismo è allora chiusura e ridondanza, il cui effetto è la vulnerabilità degli oggetti, la loro esposizione ad una *obsolescenza*: un minimo sovrappiù di automatismo declassa intere categorie di oggetti. L'automazione marginalizza l'uomo (l'oggetto funziona da solo) e allo stesso tempo è «personalizzazione sognata a livello dell'oggetto» (p. 145).

⁴⁹ Genette suggerisce che la localizzazione, seppur momentanea, della performance ha un'incidenza sull'identità dell'opera, per ragioni dovute alle modalità che il sito impone alla ricezione («ogni spazio di performance ha le sue proprietà percettive: visive, acustiche, prossemiche e altre») e sul piano simbolico: la presentazione de *La Vittoria* di Tinguely in piazza del Duomo a Milano nel 1970 non equivarrebbe alla sua eventuale esecuzione, ad esempio, in un museo di Londra oggi. Quindi l'opera attiva una dinamica di sistema.

⁵⁰ Sul tema cfr. Dufrene 2000 e Lassalle 2000.

3 – PROBLEMATICHE CONSERVATIVE

3.1 – *Il quadro teorico*

L'opportunità di tentare nella trattazione un *excursus* attraverso lo scenario teorico entro cui vanno a comporsi le strategie della Conservazione, scaturisce dalla constatazione che ogni lavoro sull'argomento presume, accenna o reclama un momento speculativo, che in qualche modo però elude sempre, prestando la tenuta logica delle argomentazioni ad immancabili contraccolpi. Allora, nel quadro che preme tratteggiare e in ossequio alle ambizioni della sua attendibilità, non sembra saggio procedere nell'analisi rimandando l'enucleazione ed il vaglio di alcuni concetti basilari, anche assumendosi il rischio di parzialità ed omissioni imputabili ai limiti di competenza e alle finalità di questo lavoro.

Grazie alla radicale ridiscussione inaugurata dalle avanguardie storiche, l'idea di opera d'arte ha svelato una serie di ambiguità nei caratteri a lei assegnati dall'estetica classica, tuttora vive e attive anche se non immediatamente riconoscibili; le correnti di pensiero che sostengono la prassi conservativa si confrontano ad ogni passo con questa dote di contraddizioni: la visione dell'opera come prodotto storico ma atemporale; come artefatto materiale ma di senso ideale, come sintesi di questi aspetti o stato tensivo indotto dalle loro differenze. Se invece è credibile che il predominio del *significato* sia tramontato a favore del *significante* (tecnologico), che sia evanescente qualsiasi *analogon* sartriano e che si dia esatta coincidenza di oggetto estetico e prodotto fisico, allora urge impegnarsi a che i conservatori non facciano fare ai nuovi media il lavoro di quelli vecchi.

Si intende in primo luogo considerare la correlazione tensiva tra *statuto*, *autenticità* e *identità* dell'opera e la relazione esperienziale con il soggetto, al fine di scongiurare lo sbilanciamento dell'indagine; infatti, prospera tuttora

l'approccio ermeneutico, interpretativo, anche se in una pluralità delle direttrici di ricerca (cfr. Corrado 2005 e Carboni 2006). Qui si vuole invece allargare il respiro della questione, presupponendo non solo il discorso sull'oggetto (l'opera), ma anche quello sul soggetto (il fruitore) la rete di relazioni che si attiva tra questi ed il contesto in cui si innestano; così come si cerca di guardare allo stesso tempo al versante produttivo ed a quello ricettivo. E in questo panorama, diventa allora tassativo esplicitare di quale di questi termini si sta parlando, altrimenti i discorsi difetteranno di specificità e pertinenza.⁵¹ Da qui la digressione solo apparentemente ridondante sulla *intenzionalità*, in quanto polo sempre troppo forte nell'economie di pensiero dei conservatori del contemporaneo.

Se non è obbiettivo di questa trattazione entrare nel merito delle diverse teorie estetiche, pure qualsiasi manovra di smarcamento o rinvio da simili spinosi attraversamenti guasta alle fondamenta ogni possibile osservazione su problemi pratici che riguardano oggetti e fatti artistici, «poichè la valutazione dei risultati è questione di giudizio estetico» (Genette 1994; p. 248). Contro il rischio di una semplificazione degli obiettivi, il sentiero qui intrapreso viaggia pretendendosi affrancato sia da posizioni che idealizzano l'autonomia dell'arte (universalizzazione dei significati, stabilizzazione del valore artistico, determinazione di categorie estetiche e canonizzazione⁵² degli statuti), sia dalla affermazione di una totale implicazione dell'opera nelle relazioni economiche e sociali di un'epoca, di un contesto sociale, di un sistema, che la trascende. In ultimo, si discute senza avanzare soluzioni definitive, nessun fronte fermo, nessuna interpretazione statica, bensì contrattazione costantemente rilanciata.⁵³

⁵¹ Punto nient'affatto specioso, che per Mario Costa (2005; p. 71) ha ampiamente inquinato secoli di riflessione estetica.

⁵² «Gli storici o i critici nascondono la propria idiosincratica compilazione inesplicativa di autori e di opere, che testimonia solo del loro gusto, sotto le fattezze di un Canone che decide, come organismo autonomo, quale opera ascrivere all'arte o derubricare» (Basso 2002; p.292).

⁵³ Anche se, per dirla con parole di Carboni, «si negozia sempre in nome di qualcosa che rimane non negoziabile» (Carboni, Montani 2005; p. 107).

3.1.1. –Autenticità materiale e identità culturale

Nella sua ricognizione teorica della disciplina, Salvador Muñoz Viñas (2005) tenta con cautela di demarcare il dominio della Conservazione; si avvale, tra l'altro, di un esempio sottilmente provocatorio, il *Mustang paradox*: tramite l'aereo da combattimento *Mustang* si illustra come il carattere precipuo dell'attività conservativa emerga nel cambio delle attenzioni di cui vengono fatti oggetto attualmente gli esemplari, rispetto al periodo della Seconda Guerra Mondiale:

The 'Mustang paradox' proves that the same activity can qualify either as conservation or maintenance/repairing/servicing even if it is performed upon very same object (Muñoz Viñas 2005; pp. 28-29)

A ben vedere, il fatto che la stessa azione possa qualificarsi ora come manutenzione del valore d'uso e ora come conservazione d'oggetto d'arte, dimostra il protrarsi sottotraccia del patteggiamento di senso delle pratiche ed i rischi cui tale processo è costitutivamente esposto: la riduzione dei concetti fondanti della Conservazione alle procedure operative per cui risultano manifesti. In realtà, il paradosso di Muñoz Viñas, rilancia una riflessione formulata da Giorgio Bonsanti,⁵⁴ ad *incipit* di un articolo nel quale si discute la possibilità di operare serenamente *distinguo* tra oggetto artistico e non:

Il processo di riconoscimento dell'opera d'arte: l'oggetto considerato o è opera d'arte o non lo è, sul quale Brandi non si concentra in sede di scritti sul restauro, è davvero così automatico, tanto da consentire di mettere immediatamente in funzione il suo valore discriminante; risulta davvero così elementare da attuare? (Bonsanti 1997; p. 110)

Ad onor del vero, Brandi stesso non sembra persuaso della possibilità di operare distinzioni: per cui l'opera, «pur eccettuandosi da tutti gli altri prodotti dell'attività umana, conserva sempre la caratteristica [...] di essere un prodotto dell'attività umana» (Brandi 1983; p. 323). Per il momento quindi, si può rigettare la netta contrapposizione tra «oggetto artistico» e «prodotto fisico»:

⁵⁴ «Se una sedia si rompe, viene riparata. Se la sedia è del Brustolon, viene restaurata» (Bonsanti 1997; p. 109). Per Muñoz Viñas è il *Brustolon paradox* (2005; p. 27).

l'«oggetto estetico», ammesso che esista, si genera dall'atto stesso che pone in essere il «prodotto fisico» e resta indistinguibilmente radicato a quest'ultimo: senza il «prodotto fisico» l'«oggetto estetico» non esiste (Costa 1999; p. 108)

e suggerire che se preme rintracciare una *essenza* dell'oggetto, questa va cercata nella dimensione *tecno-logica* del dispositivo,

e poichè il «prodotto fisico» è il risultato di operazioni tecnico-materiali, queste ultime non entrano nell'«oggetto estetico» come suoi momenti estrinseci e innessari ma valgono come costituenti imprescindibili della sua stessa *essenza* (p. 108)

D'altra parte, l'eccezione dell'opera dalla classe degli oggetti comuni è, nella visione di Brandi, atto arbitrario della coscienza del soggetto che valuta, riconosce e attribuisce uno *status*. Tuttavia le valutazioni, pur senza negare in assoluto una qualche oggettività all'opera (della quale parla il *livello tecnologico*), sono sempre relative alle regole e ai criteri interni di un certo contesto culturale, che permettono loro di esistere ed esprimersi; e, oltre che funzione delle variabili di percezione soggettive, la valutazione risponde anche al posizionarsi strategico dei singoli individui all'interno dei gruppi sociali, alla loro adesione o contrapposizione a specifici criteri o giochi linguistici.

Innanzitutto, bisogna risalire alle modalità con cui viene elaborata culturalmente la declinazione dell'opera d'arte nella varietà delle sue manifestazioni. Concentrarsi sui regimi di manifestazione dell'opera mette a nudo le connessioni che corrono tra *statuto* e *identità* e l'esistenza di un versante intrinseco all'opera, che concerne l'assetto e l'articolazione delle sue manifestazioni in funzione della pratica che la istanzia, e di un versante estrinseco relativo allo statuto sociolettale che viene attribuito a tale manifestazione, spesso plurima. Si intravede allora una connessione tra temi apparentemente lontani: l'attribuzione di statuto come sanzione di *autenticità* e l'autentificazione che rende pertinenti o meno dei modi di manifestazione dell'opera, a seconda della forma artistica cui afferisce. Genette definisce il modo di esistenza dell'opera come la sua «invariante extrafunzionale» (Genette 1994; pp. 9-10),⁵⁵ cioè l'essenza dell'opera al di là della attribuzione di *intenzionalità*. In pratica, i modi di esistenza delle opere accendono questioni

⁵⁵ Si noti che per lo studioso francese *oggetto estetico* significa «oggetto in situazione tale da produrre un effetto estetico», mentre *funzione* sta per «effetto intenzionale» (p. 6).

rilevanti circa l'*identità culturale* dell'oggetto artistico; per esempio, se l'identità di un'opera programmata risiede nel suo progetto oppure nella sua esecuzione, o nell'insieme delle sue esecuzioni. Di più, si vuole qui toccare le nozioni di *identità* e *autenticità* non tanto per fornirne definizione, per le quali si rimanda alla letteratura a ciò espressamente dedicata, quanto perché, vista la vocazione dell'arte contemporanea ad interrogare tali concetti, si sente desiderio di contrastare certa dilagante facilità con cui vengono puntualmente tirate in ballo. Dal momento che agiscono sempre quali assi del ragionamento nell'elaborazione di piani di Conservazione, occorre stabilire dei parametri, porre anche problematicamente cosa si intenda con autenticità e identità. Una iniziale, a prima vista ovvia, considerazione è che, benché vincolate l'una all'altra, le due sono qualità (provvisoriamente) distinguibili.

Autenticità - Per Walter Benjamin «l'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica» (Benjamin 1936; p. 23). Essa attira e mobilita i valori di *unicità* e *originalità*; se ne separa, ma se ne serve per affermarsi e vacilla laddove l'unicità dell'originale latita.⁵⁶ Benjamin descrive l'*aura* come rapporto di legittimazione dell'autorità dell'opera tramite l'autenticità; in questo l'etimo lo sostiene: αὐθεντικός, «che consiste in potere assoluto» (da αὐθεντέω, domino assolutamente). Eppure, malgrado l'incostabile revisione del valore culturale-rituale dell'*hic et nunc*, malgrado la riproducibilità tecnica abbia innegabilmente scombinato assetti e certezze, dell'autenticità ancora non si ha liquidazione.⁵⁷ Il precipitato della lezione di

⁵⁶ Cfr. S. Catucci, "Autenticità", in G. Carchia, P. D'Angelo, 1999; *sub voce*.

⁵⁷ Sono note le motivazioni ideologiche del testo di Benjamin; la posta in gioco non è veramente l'analisi del concetto di autenticità, quanto l'individuazione del punto sensibile dove attaccare un sistema di pensiero per sbarazzarsi della sua azione opprimente, sistema che giustifica sé stesso proclamandosi detentore della verità delle cose, della loro autenticità, appunto. L'annuncio della perdita dell'*aura* resta più un augurio che una scoperta. Di più: «la *riproducibilità* non è una sorta di iper-categoria estetica del tecnologico [...], ma una componente della produzione estetica tecnologica il cui senso varia a seconda dei prodotti e che può anche mancare del tutto» (Costa 1999; p. 8). Quanto all'idea che la riproducibilità sia dissolutiva dell'autenticità, dice Argan: «Il tipo, lo *standard* è in funzione della riproduzione meccanica in serie. Benché possa parere un paradosso, lo *standard* è una garanzia del rispetto dell'autenticità dell'ideazione [...] lo *standard* elimina perciò la mediazione dell'oggetto [...], e determina il contatto diretto del pubblico col

Benjamin è soprattutto, e contro ogni ingenuo richiamo al carattere sorprendente e salvifico della riproducibilità (che risparmierebbe l'arte «dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale»),⁵⁸ in una stringente relazione tra definizione dell'opera e il livello tecnologico. Ora, l'autenticità collega la nozione di originalità a quella di storicità; essa presupporrebbe che l'opera avesse caratteri definiti e persistenti nel tempo, sia nei suoi aspetti materiali che nella sua configurazione sintattica, semiotica.

Autentico significa storicamente originale. Provare che un oggetto è originale significa considerarlo come *un segno delle sue proprie origini* (Eco 1990; p. 184)

Ma l'originale non è affatto una evidenza; genericamente si individua per la presenza di marche autografiche (la firma), per certificazione documentale (extratestuale) o per una autenticazione abduktiva (cfr. Basso 2002; p. 180). In ogni caso, una volta stabilito, l'originale diviene in sé stesso significante, in ragione dell'*aura*, del suo essere traccia cogente del passato. Nelson Goodman, pur pensando l'opera come individuata dalla sua identità semiotica,⁵⁹ non ha mancato di sottolineare che l'autenticità non è solo questione di statuto performativamente attribuito, di valore di mercato o di selezione dei tratti caratterizzanti (rispetto alle eventuali copie); in effetti, vi è una «significanza estetica dell'autenticità» (Goodman 1968; p. 97), ossia legata al fatto che una data opera è ritenuta un originale. E' possibile cogliere l'autenticità dell'opera come funzione della storia della sua istanziazione, sia dei modi di esistenza, eletti per statuto a rappresentarla. I due piani sono distinti e imbricati al contempo; nel primo caso, l'autenticità è legame di radicamento storico-culturale da ricostruire filologicamente. Nel secondo, è valore composto e contrattato discorsivamente a livello sociale e secondo le diverse pratiche artistiche. Che è ancora cosa altra dal supporre e ricercare un fantomatico «stato originario» dell'oggetto artistico, stadio metafisico che, attualizzando l'intenzioni dell'autore,

valore o la "qualità" della forma» (Argan 1951; p. 57). Infine, lo sviluppo del cinema, il più «potente degli agenti», ha certamente cambiato molte cose ma non ha distrutto il «valore tradizionale dell'eredità culturale», semmai l'ha trasformato.

⁵⁸ E' la via *negativa* dell'estetica tedesca di cui parla Costa (1999).

⁵⁹ E' sintomatico che Goodman abbia formulato la distinzione tra arti «autografiche» e «allografiche» all'interno di un capitolo intitolato *Arte e autenticità*. Cfr. Goodman 1968; pp. 89-107.

incarna l'esatto significato, verso cui riportare anche a forza l'oggetto stesso. Non solo, incardinare l'autenticità alla fedeltà dell'opera nei confronti delle intenzioni dell'artista,⁶⁰ equivale a scavalcare l'opera stessa per lanciarsi alla ricerca, non di una condizione storicamente e fisicamente determinabile, ma di un'ombra metafisica.

Sul piano della dibattito strettamente conservativo, la relazione presentata dalla Association Française des Conservateurs-Restaurateurs de Peintures (AA.VV. 1996) muove dal confronto con i risultati del *Document de Nara*,⁶¹ e, desunta l'annidarsi dell'autenticità nell'*intégrité materiale* (*intégrité de la matière originale*), dicono anche come la nozione di autentico si definisca solo se stagliata sullo sfondo di un sistema culturale precisato.⁶² Così, rilevano come la continuità del lavoro artigianale (*continuité du travail artisanal*), colta attraverso la fedeltà alle tecniche, ai procedimenti esecutivi, ai valori d'uso, possa essere segno di autenticità, almeno quanto la materia. In sintesi: «l'authenticité dépend donc de critères propres à chaque culture, et si ce terme a un sens, ce n'est pas toujours une qualité intrinsèque à l'objet mais la garantie du respect des procédés traditionnels (p. 24)».

D'altra parte, la cultura occidentale convive fin dalle sue origini con lo sforzo di profilare una idea di autenticità, processo che si osserva per momenti, non tutti improntati ad un feticismo intrasigente:⁶³ è il caso raccontato da Plutarco nella *Vita di Teseo* (XXIII) in cui gli ateniesi conservano l'imbarcazione dell'eroe, sacra reliquia, per la quale provvedono di volta in volta a sostituire o rifare le sue parti, scatenando le prime controversie filosofiche sull'autenticità/identità del monumento. Dunque, cresce l'aspirazione a complicare l'idea di autenticità a

⁶⁰ «What is essential to determining origins and authenticity of the work? The authenticity of *Deadpan* depends on fidelity to the artist's aesthetic intent for the installation». L'affermazione è di Mitchell Hearn Bishop e riguarda un lavoro del 1997 di Steve McQueen (Hearn Bishop 2001; p. 181), ma è sintomatica di un *habitus* mentale quasi incontrastato.

⁶¹ Cfr. Larsen 1995.

⁶² «Le respect dû à ces cultures exige que chaque œuvre soit considérée et jugée par rapport aux critères qui caractérisent le contexte culturel auquel elle appartient» (p. 23).

⁶³ Cfr. Jokilehto 2006.

che incorpori «qualità dinamiche»;⁶⁴ si va verso il conferimento di importanza ad «attributi come la tradizione e la funzione», in quanto indici di valori per altra via insondabili. Il contesto schiude una vastità temporale (*temporal context*)⁶⁵ che inevitabilmente è subito anche dimensione sociale, antropologica. Anche per Oscar Chiantore e Antonio Rava «l'autenticità di alcune creazioni contemporanee non è da riconoscere per forza nella materia che le concretizza» (Chiantore, Rava 2005; p. 49);⁶⁶ ma si ammette il peso metodologico di «conoscere le informazioni sul valore artistico attribuito loro dai fruitori e dalla critica, recuperando qualche impressione dall'ambiente e dall'emozione di quando furono realizzate» (p. 49).

Identità - Ora, l'opera fonda il suo statuto artistico sull'autenticità storica, che contribuisce a definire esplicitamente la sua identità culturale.

Lo statuto confida nell'autenticità di un'opera; la sua identità, invece, è costante rielaborazione e ricontrattazione della sua autenticità (Basso 2002; p. 26)

E dando per assunto che anche l'identità è declinabile secondo i domini di afferenza, è bene chiarire che si cerca di caratterizzarla nella dimensione culturale. In questa ottica, secondo un modello di analisi di estrazione semiotica,⁶⁷ l'*identità* (la relazione che un ente intrattiene esclusivamente con sé stesso) può vedersi scissa in due poli: *identità specifica* (*semiotica* per altri versi), ossia l'insieme dei tratti peculiari e pertinenti che una descrizione deve enumerare per essere esaustiva, ed *identità numerica* (o individuale), cioè il

⁶⁴ Per una breve ma sintomatica attestazione circa la portata della conferenza di Nara si rimanda a Herb Stovel, ««Nara» rivisitato: l'impatto del documento di Nara sulla comprensione e l'uso del concetto di autenticità» (in Cristinelli, Foramiti 2000; pp. 35-43).

⁶⁵ «A universal feature of these environments is their continuity in time and the importance of the authenticity of their *temporal context* for the communicative aspect of every message included in that context. In such circumstances it would be difficult to give the usual priority to the "initial" or "primary" message. What is more, the "incidental" or "secondary" message which has emerged from history may in fact be essential one within the whole complex of layers inasmuch as it may represent the vital link in the evolution of the environment.»; T. Kreteev, "Cultural Diversity and the Concept of Authenticity" (in Larsen 1995; p. 344).

⁶⁶ Il passo costa ai due studiosi una contorsione argomentativa non da poco, data la loro insistenza sul restauro come valutazione della «struttura formale dell'opera d'arte sia nella materia costitutiva che nell'intenzionalità che la sorregge» (p. 48).

⁶⁷ A tal riguardo vedi Louis Prieto, *Le mythe de l'original*, 1988; trad. it. «Il mito dell'originale: l'originale come oggetto d'arte e come oggetto di collezione», in id., *Saggi di semiotica II. Sull'arte e sull'oggetto*, Pratiche, Parma 1991; o ancora Genette 1994 e Basso 2002.

numero di individui che istanziano *ab origine* l'opera. L'*identità culturale* di un'opera non si riduce né alla sua identità numerica, visto che l'individuo che la identifica attualmente potrebbe non essere l'esemplare autentico, né all'identità specifica, in quanto spesso, per esempio, l'opera può ritenersi corrotta in misure largamente variabili. Mentre l'autenticità dell'opera rimane sempre questionabile, perché attaccabile sotto diversi aspetti; l'identità culturale si dà persino nell'assenza di individui che manifestino l'opera (distrutta o dispersa); essa emerge, anche se non vi si riduce, all'intersezione tra identità numerica specifica e storica. Inoltre, semioticamente, l'identità è un costrutto paradigmatico, predicabile dell'oggetto quanto del soggetto; le si possono attribuire due afferenze: la prima come base, sede corporea dell'iscrizione a sé di una costituzione, di una competenza e di certi vissuti di significazione locali (*identità inescambiabile*); la seconda pertinente al piano di comunicazione, che si radica nel darsi della base come espressione (*identità affacciata o istituzionale*), che interessa l'ambito della contrattazione, con sé e con gli altri, del senso. La storicità dell'identità si dà all'interno di una prospettiva narrativa che mette in scena i valori, selezionando quelli che devono essere preservati e quelli che possono essere sacrificati. I valori di volta in volta elaborati possono non essere affatto solidali, ma contraddittori, polemici e irrisolti (cfr. Basso 2002).

Genette rileva una *surplus* dell'opera rispetto alla propria *immanenza*, una modalità di trascendenza che chiama *plurale* (1994; p. 245); una dimensione cioè in cui il fatto artistico è oggetto di una ricezione e di una *relazione estetica* e «assume a seconda delle circostanze e dei contesti, andamenti e significati diversi» (1994; p. 245). La pluralità operale è di due ordini: fisico, peculiare al regime *autografico*, e funzionale. Gli oggetti fisici di immanenza, cui si riconosce una *durata di persistenza*, si identificano grazie all'identità numerica («il quadro che trovo appeso questa mattina nel mio salotto è – probabilmente – lo stesso che vi avevo lasciato ieri sera») e identità specifica («un certo numero di caratteristiche, peculiarità o condivise, che una descrizione deve enumerare per essere esaustiva»). L'identità numerica è ritenuta immutabile salvo distruzione

completa («ma nessuna distruzione è totale, e il mucchio di cenere in cui quel quadro può trasformarsi rimarrà *quel* quadro – e non un altro – divenuto cenere»), ma l'identità specifica di un oggetto di immanenza seguita a modificarsi nel tempo, sia in maniera progressiva (patina, usura, alterazioni varie), sia in maniera più brutale ed istantanea (mutilazione vandalica, crollo). Ma i tratti costitutivi dell'identità si impigliano nel processo di trasformazione dei costituenti fisici dell'oggetto. Gli oggetti fisici «unici» non sono tali dal punto di vista dell'identità numerica; qualitativamente, lo sono soltanto nell'immutabilità puramente teorica dell'istante; invece nella durata della loro persistenza, sono temporalmente plurali, per effetto di incessanti mutazioni più o meno sensibili. L'identità specifica non smette mai di mutare, spontaneamente o in seguito ad intervento esterno.

I tratti che definiscono l'identità di un oggetto non sono però solamente proprietà interne, ma anche di relazione: ad un contesto, ad un ambiente, ad un luogo. Invero, Genette ne fa pure una questione di ubicazione e collocazione e, anche se vede cambiare il senso dell'opera al variare del contesto,⁶⁸ traslascia di menzionare l'importanza delle pratiche socio-antropologiche nell'investimento di senso o nella costituzione di significati a determinati luoghi o spazi; mentre invero, l'identificazione di un fatto artistico costituisce simultaneamente una delle poste in gioco e delle modalità delle pratiche collettive ed individuali; le collettività, come gli individui che vi si rifanno, pensano all'identità e alla relazione, simbolizzano gli elementi per la costituzione di una identità condivisa (da un gruppo), particolare (da un individuo rispetto ad altri), singola (dall'individuo o del gruppo di individui in quanti dissimili da tutti gli altri). Comunque Genette distingue la pertinenza di un oggetto ad un contesto in «simbolica» («si fatica ad immaginare la torre *Eiffel* altrove che a Parigi») ed «estetica»⁶⁹ (difficile filtrare dall'identità del santuario di Delfi lo scenario naturale in cui è ubicato). Inoltre la vita delle opere è «scandita da cesure

⁶⁸ «Ognuno di questi trasferimenti distrugge un significato e ne impone un altro»; Genette, 1994; p. 249.

⁶⁹ «Ammezzo che questa distinzione abbia senso» (Genette 1994; p. 249). «Non si è attesa l'età contemporanea per scoprire l'importanza della *site specificity*» (p. 249).

simboliche che accompagnano i sussulti della Storia», non per dirette e sostanziali alterazioni fisiche all'oggetto, quanto per i trasferimenti di sede che la possono coinvolgere e che ne ridisegnano il senso. Anche qui, Genette si concentra sullo spostamento fisico dell'opera ed evita di accedere ad altri piani di indagine. D'altronde, dacché l'ambiente stesso è suscettibile di modificazioni, un cambio di luogo si può verificare anche in assenza di spostamento dell'opera.

Inevitabili nel tempo e nello spazio perchè legati al loro carattere materiale ed esteso, questi incessanti cambiamenti d'identità (specifici) ci impongono pertanto una constatazione che può essere formulata in questa maniera: *quelle opere uniche sono plurali*. Non più di quanto ci si possa bagnare due volte nello stesso fiume, non si guarda due volte lo stesso quadro, non si entra due volte nella stessa cattedrale: l'opera autografica, che definisce istante per istante, per il suo pubblico, lo stato presente del suo oggetto d'immanenza [...], cambia sempre identità specifica, insieme a esso, mentre l'identità numerica dell'oggetto, per definizione, si mantiene stabile e costante (1994; p. 251)

Acquisita teoricamente l'immanenza successiva di varie opere in uno stesso oggetto, Genette giunge a scandagliare il versante ricettivo; parla infatti di «pluralità attenzionale, o ricezionale, delle opere», ossia del fatto che, indipendentemente dalle trasformazioni fisiche, un'opera «non produce mai due volte esattamente lo stesso effetto, o – che è lo stesso – non assume mai lo stesso senso». Si arriva allora «relazione estetica» e Genette è scettico riguardo alle possibilità di cogliere la salienza artistica di un'opera in base alle sue caratteristiche intrinseche, poiché non vede l'artisticità come statuto definitivamente cristallizzato. Per Genette l'opera è costruita da una modalità di fruizione che è nel contempo attenzionale e apprezzativa,⁷⁰ modalità che trasceglie e mobilita le proprietà testuali dell'opera, leggendole come esemplificazioni.

Ora, come detto, è possibile riconoscere all'originale dell'opera autografica un sovrappiù di senso, ossia un portato semantico legato all'essere traccia sensibile della sua istanziazione, in grado di allacciare il presente della fruizione con il passato della produzione. Connessione che, però, non è trasparenza o accesso

⁷⁰ Per "attenzionale" Genette intende una focalizzazione sugli aspetti sensibili (il carattere "aspettuale") e formali dell'oggetto estetico, a fini di apprezzamento. Sui limiti della visione *relazionale* di Genette cfr Basso 2002; pp. 105-110.

diretto al passato, ma sfondo di coimplicazione e cogenza. E' altrettanto possibile sostenere l'eccedenza dell'esperienza estetica dell'originale autografico rispetto all'esperienza della sua testualità (identità specifica). Tale eccedenza di senso di fronte all'originale si complica della conoscenza che di quell'opera, magari attraverso riproduzioni di vario genere, si è fatta in precedenza: in altri termini, il confronto dello spettatore con l'originale è funzione di una disposizione, categorizzazione e valorizzazione culturale di un'esperienza che mette in prospettiva la pertinenza di una traccia testimoniale (ad esempio «la mano del pittore»). E nel corso della sua esistenza la lettura dell'opera può essere ricontrattata più volte, dando luogo ad una sedimentazione di interpretazioni che non si obliterano a vicenda sovrapponendosi, ma si sommano e si fondono, riconfigurando una fisionomia artistica. In tal senso, esiste una convergenza di opinioni:

transformation does not only involve the ageing and changing of the material but especially takes place in the mind of the beholders. As to this last type of transformation, Brandi noted in his *Teoria del restauro* that the object is constantly reborn in the minds of those who see it and that it is undergoing a multitude of transformations in the process (van de Wetering 1999; p. 248)

Beninteso, con questa puntualizzazione non si intende tornare sull'argomento, variamente battuto dai convenuti al Getty Center nel 1999, della imprevedibilità delle prospettive future sull'arte attuale (Corzo 1999); che, potendosi inscrivere nel più vasto problema della relatività storica dei processi interpretativi, non appare questione esclusiva o distintiva della contemporaneità ed esula dai confini di questa trattazione.

Quali possibilità, quali convenienze allora nella copia, nella riproduzione o nella *emulazione*? La perfezione nelle riproduzioni permette uno svincolamento della fruizione dall'esemplare originale? In tal senso, il caso, per alcuni versi forzato e provocatorio, del Partenone ricostruito a Nashville secondo rigorosa filologia,⁷¹ è un utile esempio di un quesito nodale: una copia perfetta (cioè in tutto aderente al progetto originale) non coglie meglio l'identità artistica di

⁷¹ Cfr. Eco 1990; pp.173-174. Riportato anche in Basso 2002; pp. 185-187.

quanto non faccia l'originale (il reperto archeologico in questo caso) largamente degradato e di difficile lettura?

[...] restauri si porrebbero allora come sottrazione di questa apprensione dell'autenticità attraverso la patina? Sarebbe un evidente paradosso, visto che piuttosto il restauro consente spesso il riemergere intensivo di un'autenticità prima inespressa, perché corrosa. Nessuno torna a rivedere un quadro dopo vent'anni per apprezzare la sedimentazione della patina, ma perché banalmente hanno appena terminato un restauro (Basso 2002; p. 187-188)

Come suggerisce Pierluigi Basso, anche l'idea di patina di Cesare Brandi sembra indicare uno spessore sensibile che consente una avere esperienza (forse solo suggestiva, ma non inefficace) di un dato cognitivo: il sapere/credere che si tratta dell'originale (2002; p. 187).

A questo punto giova convocare la distinzione in regimi⁷², *autografico* e *allografico*, per osservare come solo l'opera allografica affidi al rispetto della notazione la verifica della propria identità, aspirando (illusoriamente, cfr. p. 192) a sganciarsi dalla storicità delle sue istanziazioni. Ma se un linguaggio notazionale dà vita a una persistenza dell'iscrizione, la rilevanza dei segni del tempo sulla materia dell'opera rinvia all'autografia; lo scarto nel regime autografico si ha proprio nella constatazione del legame stringente tra il «testo» (identità semiotica) dell'opera e la «mano dell'artista», connessione tra opera e storicità, «significanza della sua autenticità». Quindi, una riproduzione può facilmente restituire l'identità dell'opera (autografica) sul piano sintattico, ma tradire la sua fedeltà semantica. Nella traccia autenticata del gesto dell'autore vi è ciò che rende l'opera irriducibile alla sua identità semiotica (o configurazione sintattica).

Meglio puntualizzare subito che la coerenza della traccia produttiva dell'opera autografica non comporta affatto una reintroduzione dell'*intenzionalità* dell'autore come fattore discriminante. Piuttosto, il rischio, insito nel legare l'identità dell'opera alla sua esecuzione originaria, consiste nel varo di un culto feticista per l'esemplare storicamente autentico, tassativamente incontaminabile da interventi postumi.

⁷² Per un approfondimento sul tema si rimanda a Genette 1994.

La significanza dell'autenticità supera quella della restituzione all'opera della sua identità specifica originaria, anche perché una tale restituzione non sembra potersi mai emancipare del tutto dalla griglia assiologica del presente, il quale tende a ridurre a sé, al proprio gusto, il passato (Basso 2002; p. 210)

Da qui l'intransigenza di certi atteggiamenti anti-restaurativi, che sono disposti a sacrificare la funzione estetica dell'opera, compromessa magari da sostanziose perdite dell'identità specifica originaria, per preservare la purezza dell'autenticità. Per contro, i restauri conservativi e reintegrativi, purché filologicamente provati, parrebbero porsi in favore della riattivazione della funzionalità (non solo estetica) dell'opera. La reintegrazione o la ricostruzione possono storicizzarsi e divenire consustanziali al valore dell'opera; così come, per inverso, la frammentazione o la lacunosità possono legittimarsi, attraverso il riconoscimento di una efficienza dell'identità specifica, ancorché incompleta rispetto allo stato originale di un'opera.

3.1.2 – Appunti per una teoria

La discussione di questioni che interessano opere d'arte contemporanea solleva sempre controversie, a volte anche oziose. Nella pratica, troppo spesso gli addetti ai lavori, siano essi storici dell'arte, restauratori o conservatori, finiscono per richiamarsi ad una logica del «buon senso», che è inesorabilmente di arduo rinvenimento, incline ad assumere in genere i contorni che le dettano le possibilità economiche e le attitudini soggettive. Se, come si ripete da Althöfer a Rava, i codici di etica della Conservazione dell'arte tradizionale mal si conciliano con la materia e, soprattutto, con lo spirito dell'arte contemporanea, ciò dovrebbe indurre alla verifica delle definizioni finora adottate; aleggia sempre il rischio di fare affidamento su nozioni, alla resa dei conti, puramente nominalistiche o convenzionalistiche. Si tratterebbe di appurare se le definizioni generali dell'arte approntate dalle estetiche risultino abbastanza comprensive da applicarsi alle nuove realtà emerse nell'ambito delle poetiche recenti.

Già la stessa demarcazione di campo, «contemporaneo», è sovente questionabile ed imprecisata, di certo mai univoca ed universalmente accettata; essa pare alludere, nell'ambito dei dibattiti sulla Conservazione, ad opere realizzate con materiali e tecniche eterodossi rispetto alla «tradizione», in concomitanza di una moltiplicazione vastissima di formule espressive e di una diffrazione pressoché infinita di *significati*.⁷³ Insomma, implicitamente la storia dell'arte diviene storia della tecnologia e si fa ricostruzione degli effetti di una «irruzione». D'altro canto, resta irrisolta anche la nozione di «tradizionale», a meno di non accreditarne una accezione aperta che rinvii genericamente a quei fenomeni artistici incardinati ad una storiografia consistente e di ampia

⁷³ «Nel contemporaneo la materia e la tecnica di esecuzione dell'opera sono molto più della semplice istanza fisica assumendo, a seconda dei casi, il ruolo di immagine stessa, quello di simulacro o simbolo della libertà espressiva piuttosto che quello della pura incidentalità dell'aspetto realizzativo rispetto a quello ideativo» (Pugliese 1999; p. 146). Chiantore e Rava, più di recente, esordiscono dicendo: «Una delle caratteristiche principali dell'arte contemporanea è la molteplicità delle sue forme e manifestazioni, il che significa, tra le altre cose, che le sue tecniche e i suoi materiali espressivi sono veramente innumerevoli, oltre ogni elenco o repertorio di qualunque tradizione artistica» (Chiantore, Rava 2005; p. 18).

condivisione.⁷⁴ Forse questo avviene perché è il contemporaneo (o il moderno, secondo le ambiguità che legano i due termini) che riscrive di continuo, unilateralmente, sé stesso e la sua tradizione, la quale però continua a sfuggiregli, esorbitando dalla cornice rassicurante di qualsiasi specchietto retrovisore: «la tradizione non è un semplice antecedente della modernità ma un suo contrappunto mobile e decronologizzato» (Carboni, Montani 2005; p. 112). Del resto, è noto l'etimo comune di «tradizione» (secondo il dizionario «il complesso delle memorie, notizie e testimonianze trasmesse da una generazione all'altra») e «tradire» («venir meno ad un impegno solennemente assunto») dal latino *tradĕre*, cioè *consegnare*. Allora forse la *tradizione* è *tradimento* continuo; l'accezione di trasmissione di verità inviolabili attiene già all'uso del termine nel lessico religioso occidentale (cfr. Jokiletho 2006). Il senso dell'opera viene *tradito* da una generazione all'altra.

[Le] modificazioni delle sue funzioni d'uso, la possibilità di nuove diverse interpretazioni, l'inserimento in contesti diversi dall'originario e quanti altri fattori derivano dall'evolversi nel corso dei secoli delle condizioni strutturali e culturali della società, possono aver determinato mutamenti sensibili, a volte sostanziali, a volte addirittura dei tradimenti del senso originario dell'opera (Cordaro 1994b; p. 12)

Molti contributi di settore, pagano dazio per avere dato all'arte contemporanea un corpo omogeneo ed uniforme, che si distacca recisamente, ma in un punto irrecuperabile, da quella antica e di cui si può parlare senza fissare gradi intermedi o differenze interne, salvo poi stabilire in corso d'opera una serie di opinabili eccezioni.

With regard to 'traditional' art, the meaning of the object in a material sense is generally unambiguous. [...] With regard to 'non-traditional' objects of modern and contemporary art, the relationship between material and meaning is usually ambiguous (Hummelen *et al.* 1999; p. 164)

Non a torto, la prima (e ultima) misura di contenimento della germinazione esponenziale dei *medium* è il censimento; la costituzione di un articolato *database*, costantemente aggiornato e largamente accessibile *online*, in cui si

⁷⁴ Poco oltre, gli stessi notano che «le esigenze di conservazione delle opere d'arte contemporanea derivano da problematiche di materiali e di tecniche che non erano presenti prima – prima di quando? prima del 1950? o forse si potrebbe considerare il secondo decennio del Novecento come punto di svolta?» (Chiantore, Rava; 2005; p. 19).

convogliano e razionalizzano una mole di informazioni su materie e tecniche, corredate da interviste agli autori, in modo da agevolare la comprensione del rapporto mezzo/fine, è da tempo il progetto in cima alle priorità nell'agenda dall'INCCA,⁷⁵ frutto dello sforzo congiunto dei principali attori della Conservazione in occidente. Tuttavia, l'osservazione della moltiplicazione delle tecniche, dei materiali e delle finalità espressive viene ancora calata in una prospettiva che attende al *riconoscimento* delle incognite, alla loro riconduzione in parametri prefissati; ogni oggetto o fatto imprevisto necessita di interpretazione, non per essere veramente *conosciuto*, bensì per essere *riconosciuto*, per divenire cioè elemento di un discorso, di una diagnostica dai termini già rubricati e il cui enunciato sia messo in condizione di non turbare i sonni dei guardiani dell'ortodossia culturale. Quale che sia la strada da cui si proviene, ci si scontra molto presto con un atteggiamento che, oltre la diagnosi dei problemi, non pone mai, o quasi, le coordinate metodologiche entro cui intende muoversi; o, se lo fa, lo dà per implicito ed evita problematizzazioni.

In Italia il primo, e unico, riferimento teorico valido è la dottrina di Cesare Brandi. Ma, quand'anche non venga fraintesa o brandita pretestuosamente, seppure la si risparmi da una applicazione acritica e pedestre, pare comunque insufficiente a soddisfare un numero crescente di interrogativi. In effetti, se ancora oggi il lavoro di Brandi rimane il tentativo più organico e sistematico di disciplinare l'azione conservativa, tuttavia sarebbe ingiusto negli stessi confronti dell'acume intellettuale del senese negare l'utilità di provvedere ad una revisione, che parta dalle stesse premesse estetiche e di concetto di opera d'arte da cui muove.

Eccettuato il restauro dell'opera d'arte da quello degli altri prodotti umani, Brandi deve tracciare i confini del concetto di opera d'arte, affinché si possa modulare adeguatamente su di essa l'intervento. Al riguardo, si osserva al ritornare assiduo nel pensiero di Brandi è il sistema di opposizioni distintive: «solo opponendosi un elemento all'altro o ad altri, l'elemento stesso prende consistenza, si piazza per così dire» (Brandi, 1967; p. 28); occorre quindi

⁷⁵ Cfr. www.incca.org

individuare il discontinuo in cui scomporre il *continuum*, così che dal segmento risorga il sintagma. Il pensiero brandiano è sempre organizzato, strutturato, sulle opposizioni distintive, le «dicotomie» e le «bipolarità», che hanno luogo nella coscienza assoluta: astanza e semiosi, immagine e segno, immagine e materia, aspetto e struttura, istanza storica e istanza estetica ecc.⁷⁶ Di tutte le opposizioni, la «traccia», differenza dell'esistente dal nulla, è la prima, *alfa* di un codice binario che è già disposizione gerarchica (così come la presenza, l'«astanza», viaggia con la significazione ma la precede sempre). E' proprio dall'opposizione distintiva di immagine⁷⁷ e materia, che postula la seconda quale veicolo della prima, che partono gli equivoci che vogliono la teoria brandiana inadatta a sostenere l'intervento per alcune classi di opere, per motivi volta per volta rintracciati empiricamente in caratteristiche materiali, tecnico-esecutive, cronologiche o tipologiche. Mentre, già altrove si obietta:

che cosa si potrebbe restaurare o conservare se non la materia, visto che l'opera d'arte, in quanto *immagine*, o *εἶδος*, è, con le parole di Brandi, conformata 'nell'immutabile dell'eternità', 'chiusa e perfetta, sottratta al divenire'? (Gioeni 2002; p. 112)

Questa dualità o bipolarità, che lo voglia o meno, sdogana la reintroduzione clandestina di un principio di separazione tra vita e morte: la materia (il corpo) viene oggettivata, scissa e posta come residuo, a tutto vantaggio dell'immagine (lo spirito). E' solo in funzione di questa frattura immaginaria, che la materia trova una realtà, quale luogo deputato da subito al sacrificio esigibile in nome della sussistenza dell'immagine. Eppure materia ed immagine sorgono simultaneamente dalla stessa astrazione, da un sistema di pensiero che punta a differire, lungo la traiettoria lineare (che va da un mito dell'origine ad uno della fine) della storia, la morte, ossia l'equivalente della trasformazione irrevocabile, *irreversibile*. In altro luogo, prima che qui, si accosta questa impostazione con il

⁷⁶ Brandi descrive come «geniale intuizione» l'articolazione in opposizioni binarie teorizzata da Wölfflin ne *I concetti fondamentali della storia dell'arte*, un principio immanente di organizzazione con cui indagare la ragione figurativa, «il primo e più coerente tentativo [...] di raggiungere l'opera attraverso la sua struttura» (Brandi 1967; pp. 34-35).

⁷⁷ «[...] ciò che chiamiamo immagine è uno schema inferenziale di riconoscimento, [...] non una pittura che starebbe davanti alla mente. [...] L'immagine è il risultato da sempre in cammino, da sempre cominciato, dell'interiorizzazione della relazione simbolica. L'immagine, cioè, è il punto di partenza del costituirsi stesso dell'interiorità psichica. Non il "prodotto" dell'interiorità psichica», Carlo Sini, *Immagine e conoscenza*, 1996 (cit. in Gioeni 2002; p. 93).

portato di un «*habitus* mentale di vocazione giudaico-cristiana» (Fancelli 2006; p. 364). In realtà l'opera resta indissolubile e irriducibile, tetragona a disgiunzioni anche provvisorie.

Le vecchie antinomie spirito/materia, materia/forma, ci ossessionano ancora con tanta forza quanto quella dell'antico dualismo della forma e del fondo [...] chiunque voglia comprendere qualsivoglia aspetto della vita delle forme deve cominciare col liberarsene (Focillon 1934; p. 51)

La selezione della materia avverrebbe per *intuizione* di certe proprietà colte empiricamente nella materia stessa; dove per *intuizione* si intende il «servirsi di quelle proprietà acquisite dalla esperienza come di un mezzo per rivestire lo schema» concettuale (Brandi 1967; p. 43); ma vale anche l'opposto: è la materia, anzi il *dispositivo*, che si offre, prospettando delle possibilità, salvataggio dalla prateria sconfinata:

le pratiche artistiche manifestano, sempre e comunque, dei limiti e una specificità dipendenti dai dispositivi che le mettono in opera e le attivano; questi operano un primo, drastico ridimensionamento della pretesa libertà assoluta del soggetto estetico (Costa 1999; p. 58)

E, naturalmente, l'assumere la distinzione/opposizione come punto di partenza del discorso, trascina con sé (nell'ambiguità) i ragionamenti conseguenti: così, nell'esempio dei concetti, la «struttura» può variare per consentire la salvaguardia dell'«aspetto», che si sa non essere solo la superficie esterna, ma di cui non si rintracciano chiaramente i limiti.⁷⁸ L'indicare la *materia* dell'opera d'arte come dimensione dell'intervento cozza con l'impalpabilità degli esatti confini della materia stessa, del resto implicitamente violati già da Brandi stesso nel momento in cui convoca a partecipare dell'opera anche il sito, la luce, l'atmosfera in cui è immersa; elementi per i quali, come segnala Paolo Fancelli (2006), risulta complicato parlare di una datità fisica. Come detto in precedenza, questi penetrano a fondo nell'*identità* dell'opera e la legano a doppia mandata «non solo alle previste (ma non circostanziatamente definibili) interferenze con la spazialità del vivere quotidiano, ma ad aree di sovrapposizioni e condensamenti fra più spazialità figurative» (2006; p. 366). Si ribasce ora il peso e la relatività

⁷⁸ Per un esempio di come in campo contemporaneo le nozioni brandiane di *struttura* e *aspetto* fatichino a trovare compiuta applicazione cfr. Barassi 2004.

delle pratiche di elezione di un'opera umana ad opera d'arte; lo statuto artistico è regolativo, non attestativo, e rimanda ad una pratica di attribuzione di valore degli oggetti in vista della loro circolazione nel sociale; cioè lo *status* è una convenzione che regola la semantizzazione dell'opera, la organizza categorialmente, proponendola come candidata all'apprezzamento e prescrivendone le modalità di fruizione; tuttavia, non può vedersi come ragione unica e fondante dell'artisticità degli oggetti culturali. Quanto la questione della materialità dell'opera in Brandi sia cruciale ed irrisolta lo testimonia anche Paolo D'Angelo (2006), che ammette, forse contro voglia, una contraddizione nascosta nel pensiero brandiano.⁷⁹ Da altre prospettive, certo più empiriche, si colgono le aporie degli assunti brandiani, ma ugualmente, la volontà di sottrarre l'opera al pericolo di atti irreparabili figli di interpretazioni soggettive, si torna a confermare l'ossessione visuale, retinica, già di tanta parte del pensiero estetico occidentale,⁸⁰ Brandi incluso (che dalla preminenza, anzi esclusività, che accorda alla datità ottica - semmai coadiuvata da quella fonica - calcola la *riconoscibilità*): «however, limiting intervention to what is needed for material survival will in practice often mean considerable changes to a work's external appearance» (van Wegen 1999; p. 205).⁸¹ Van Wegen insiste sull'idea di apparenza esteriore (*external appearance*) originale, al recupero della quale occorre votarsi per garantire l'*intenzione* dell'autore (pp. 205-209). Mentre l'*identità materiale* dell'opera d'arte (ma probabilmente intende l'autenticità), seguendo Brandi, è valore da preservare in vista della trasmissione dell'opera al futuro; essa però, in quanto luogo dell'intervento, è esposta ai rischi derivanti da

⁷⁹ E nel fare questo, non si discosta molto dalla posizione, da lui stesso rilevata e analizzata, di Massimo Carboni.

⁸⁰ «Il dominio della visualità ci appare naturale e indiscutibile perchè l'occhio ci sembra fondamentale per la sopravvivenza, ma è nato dal libro, dalla prospettiva nel Rinascimento, prima del Rinascimento, e si è rafforzato e sviluppato con la stampa» (de Kerchove, 1994; p. 55).

⁸¹ Mentre disegna un quadro generico ma plausibile delle modalità con cui si definiscono le strategie conservative nel settore contemporaneo, van Wegen frena la propria critica al momento di vagliarne a fondo le ragioni. Cioè, pur mostrando i punti deboli dei *codes of ethics*, della teoria (inclusa la dottrina brandiana, la cui conoscenza è fatto tutt'altro che scontato nel dibattito sull'arte contemporanea oltre i confini italiani), lo studioso olandese non si spinge a discuterli davvero sul piano speculativo, ma si limita a constatarne la problematicità. Così facendo, solleva più dubbi di quanti ne fughi, come quando invoca concetti come il *Kunstwollen* o asserisce: «...we actually ignore the fact that as well as a material authenticity, there is a conceptual authenticity which is chiefly determined by the work's external appearance» (p. 205).

interpretazioni contingenti. Ansioso di arginare il ruolo di despota corruttibile della materia, van Wegen crede che l'arte contemporanea abbia un aspetto teatrale (*theatrical aspect*) che la contraddistingue dall'arte tradizionale,⁸² ma che il fatto di non avere un referente scritto, una denotazione, le impedisce di confondersi con la *pièce* di teatro, identificabile con la sua performance piuttosto che con il suo testo. Sul punto ritorna (senza approfondirlo) Ernst van de Wetering, che vede nei conservatori storicamente vicini all'autore la tendenza a lavorare sul ripristino della dimensione teatrale propria dell'oggetto artistico contemporaneo:

In that situation, the conservator-restorer deals primarily with the visual impact of the work according to the artist's real or presumed wishes. He or she participates in a performance that is rather theatrical than museal in the traditional sense (van de Wetering 1999; p. 248)

Da notare come il conservatore si qualifichi per essere il garante della corrispondenza dell'aspetto visivo dell'opera con l'intenzione, vera o presunta, dell'artista. Detta dimensione teatrale, che attiene alla presentazione dell'oggetto e che ne attualizza la «forza esistenziale» (*existential power*), sembra assumere nella dialettica degli olandesi i compiti dell'istanza estetica brandiana.⁸³ In definitiva, l'unica referencia reperibile per l'arte (contemporanea) continua essere l'oggetto materiale.⁸⁴ Ma per evitare che il rispetto dell'autenticità materiale entri in conflitto con la trasmissione dell'apparenza esteriore originale, semplicemente le due istanze devono viaggiare separate; cosicché nella prassi, mentre si consolida l'oggetto materiale, si possano presentare al pubblico copie fedeli alla visione genuina dell'autore, che

⁸² Ancora un richiamo a questo generoso ed indefinito serbatoio detto «arte tradizionale», di cui si stenta soprattutto a rintracciare un vero tratto caratterizzante, diverso dall'essere l'antecedente rispetto a quello di cui si parla sul momento.

⁸³ Non a caso subito giustapponibile ad una istanza storica: «Thus in the field of contemporary art the conservator-restorer is torn between two forces: the existential power of the work as a statement in the present and his or her awareness that the object at some point, probably very soon, will be absorbed into the stream of time, becoming an historical object as well and deserving the utmost care as a source about its original appearance, own meaning and function for future generations» (van de Wetering 1999; p. 248).

⁸⁴ Ed ecco che si ritorna a Brandi: «The material object is the only actual reference. Brandi's rationale that the original material identity of an art work must remain at all times the most important source for continuously changing interpretations therefore remains fully valid» (van Wegen 1999; pp. 208-209). E ancora: «conservation of the original material has the highest priority, in whatever condition it has survived» (p. 247).

sopportino il peso dell'interpretazione contingente (cfr. van Wegen 1999; p. 209). Siamo in prossimità dell'idea, oggi di grande *appeal*, di *emulazione*. La richiesta di recupero della forma-immagine originaria, stride con la clausola, posta da Brandi stesso, per evitare il compimento di un falso storico e/o artistico.

Per inciso: il coro di voci che scoprono o additano la vocazione dell'arte contemporanea ad una dimensione teatrale,⁸⁵ sembrano non tener conto delle trasformazioni radicali che anche il teatro ha conosciuto nel corso del Novecento, che incidono a fondo proprio sulla *rappresentazione* dello spazio-tempo, spingendolo verso l'*accadimento*, l'*evento*. L'*evento* e la *transitività* sono molto di quanto resta oggi dopo l'usura dovuta alle tecnologie della comunicazione, delle specie del tempo già isolate e considerate dalla filosofia. Diviene allora urgente riflettere sulla nozione di temporalità dell'opera; e al riguardo è nota la scansione fatta da Brandi in durata/intervallo/attimo, rispetto alla quale si possono avanzare due osservazioni. La prima va contro la possibilità di operare frazionamenti cronologici: ciò che ha una storia è coinvolto nel divenire e ciò che ha una storia, può ugualmente fare della storia. Per storia si intende un tessuto di eventi ed effetti che si snodano ed intrecciano in maniera tale da rendere ardua la comprensione di una continuità persistente-mutante dell'identità. In altre parole

quando un artista, alla sua morte o per dedicarsi ad un'altra opera, abbandona un manoscritto, un quadro, una scultura, non lo correda sempre di un certificato di completezza o incompletezza che assicuri la posterità del suo statuto intenzionale – non si conosce affatto, per esempio, in che modo Picasso, da questo punto di vista, considerasse *Les Demoiselles d'Avignon* (Genette 1994; p. 210)

Nondimeno, in secondo luogo, la temporalità brandiana apre ad una teoria della ricezione e costituisce probabilmente la parte più ricca di spunti della Conservazione.⁸⁶ In effetti, l'aggancio ad una teoria della ricezione/fruizione è un modo per infrangere la circolarità del gioco definizionale dell'artistico. L'estetica della ricezione appronta una teoria dell'esperienza che si radica a fondo negli

⁸⁵ Si vedano, come esempi, Ippolito 2001 e van de Wetering 1999.

⁸⁶ L'utilità della *Rezeptionsaesthetik* per il dispiegamento della *storicità* dell'opera con riferimento alle idee di Brandi è colta in D'Angelo 2006; p. 324.

orizzonti storici. Data, infatti, per il soggetto una condizione di «attesa»,⁸⁷ rimando ad una contestualizzazione storica e ad una rete intertestuale, l'esperienza della fruizione locale del testo estetico promuove una significanza; tale risposta si muove in ogni caso su un piano di contingenza, dacché comporta la trasformazione della competenza soggettiva, salvaguarda la dinamizzazione dell'esperienza, per cui l'oggetto non smette di «riapparire» (inesauribilità semantica costitutiva)⁸⁸ e l'opera non è mai «oggetto che si possieda esaustivamente» (Carboni 2006). La ricezione iterativa di un'opera innesca sempre una risemantizzazione; è lungo questa strada che si incontra quella «coappartenenza originaria e contestuale di interpretante e oggetto interpretato all'interno della tradizione storica» che Carboni rileva in Brandi (2006; p. 331). Inesorabilmente ci si riaffaccia sull'identità dell'opera, che in questa prospettiva diviene l'integrale degli effetti, delle ricezioni, che essa suscita e ha suscitato in quanto terreno di comunicazione tra autore e pubblico. Certo, il dilagare delle ricezioni dell'opera fa dell'identità stratificata punto indefinitamente sfocato e, più in generale, si fa difficile oggettivare l'orizzonte di attesa, compito che una descrizione storico-sociologica delle mentalità e dei contesti ricettivi può affrontare ma probabilmente non risolvere. Inoltre, va puntualizzata la natura comunicativa dell'esperienza, dacché non può darsi come mero passaggio meccanico di informazioni, ma diviene piuttosto trasformazione globale della competenza affettiva e cognitiva del ricevente (*katharsis*). Malgrado queste complicazioni di metodo, si vede come il momento produttivo sia stabilmente prolungato ed imbricato in quello ricettivo, che lungi dall'essere situazione di passività, svolge il senso dell'opera; non è quindi l'arruolamento a co-autore cui ammicca l'*opera aperta* di Eco.

Al giudizio estetico, in quanto apprezzamento critico, pertiene sia una socializzazione delle modalità e delle pratiche valutative, sia una soppesazione locale della condivisibilità dei valori individualmente riconosciuti, sia infine

⁸⁷ Si fa riferimento a Jauss 1988.

⁸⁸ Senza negare l'esistenza di costrizioni testuali che arginano la riformulazione dell'opera, sembra difficile pensarle come rigidi congegni dall'efficacia permanente, simultanea ed universale.

un'espressione della valutazione formulata secondo categorie estetiche attestate culturalmente (Basso 2002); pertanto ogni giudizio ha alle spalle uno sfondo culturale che lo motiva. Il *riconoscimento*, quando non sia *attribuzione*, è prensione di ordine cognitivo o attestazione esperienziale? La nozione di riconoscimento come «atto con cui la coscienza intenziona la presenza» (Brandi 1974; p. 70)⁸⁹ può non tener conto della mediazione sociale e della preformazione culturale che informa il riconoscimento del valore nell'esperienza dell'oggetto? L'opera, intesa nel suo valore formale, ha una autonomia di senso, che trascende la significazione, e che non va confusa, identificata piattamente con quanto di essa è predicabile; per quante molteplici, diverse e contrastanti letture ed interpretazioni la investano tutte partecipano della sua identità ma non la generano.

Lungi dal pensare che la forma sia la veste fortuita del fondo, diremo che sono le diverse accezioni di quest'ultimo ad essere incerte e mutevoli. Di mano in mano che si sfanno e si obliterano i vecchi sensi, s'aggiungono alla forma i sensi nuovi. La rete di ornamenti in cui vengono ad impigliarsi via via gli dèi e gli eroi successivi della Mesopotamia, cambia il nome senza cambiar di figura (Focillon 1934; p. 7)

Tra l'altro, una delle concause addotte per le difficoltà della conservazione del contemporaneo è la famigerata mancanza di distanza cronologica.⁹⁰ Posto che se l'osservatore coevo non è in grado di stabilire con certezza i tratti salienti ed i modi di ricezione delle generazioni avvenire, ciononostante la coincidenza o la prossimità dell'ambito storico, ed esistenziale, dello spettatore con quello dell'opera è posizione privilegiata per l'apprezzamento o la ricostruzione filologica, resta ambiguo da quale stadio nella sedimentazione delle implementazioni e delle letture l'opera possa dichiararsi «distante». D'altra parte, se l'ostacolo fosse questo, l'intervallo che separa il conservatore attuale da opere concepite e (spesso) realizzate negli anni Sessanta del XX secolo dovrebbe garantire uno iato temporale apprezzabile e sufficiente.

⁸⁹ Precisamente, Brandi sta parlando della *presenza*, manifestarsi della realtà alla coscienza, momento nel quale questa trova (o istituisce?) la differenza tra astanza e flagranza.

⁹⁰ Ad esempio, van Wegen (1999; p. 203) parla di «lack of historical distance» come di una delle tre ragioni fondamentali di differenza della Conservazione del contemporaneo.

Quindi, punto largamente condiviso dalla critica (van Wegen 1999, Chiantore, Rava 2005) è la grande difformità di rapporto *medium* e *significato* dell'opera in ambito contemporaneo:

A major consequence of the changing role material and technique play in the meaning of the work is that [...] there must be a constant check on what role the material or the affected part plays in the meaning of the work (van Wegen 1999; p. 204)

Nel momento in cui l'intervento interessa la materia, che si vuole latrice di significati, si lamenta la mancanza di un quadro di referenze semantiche affidabile. Ma il *significato* (quel profumo ambrato, per Nietzsche, diffuso e volatile) è dato sul quale Brandi stesso ha lavorato in profondità, tentandone con tenacia un ridimensionamento in chiave antisemiotica, passando se non per l'autonomizzazione dell'artistico, quantomeno attraverso la precedenza dell'«astanza»⁹¹ sulla semiosi e la negazione del carattere linguistico e comunicazionale dell'arte (cfr. Brandi 1974). Oltretutto, è ingenuo credere alla significazione come mediazione concettuale non filtrata dal linguaggio o, peggio, prensione del mondo di tipo analogico; la significazione è imbricata in maniera irrisolvibile nei linguaggi e dunque nella semiotizzazione culturale del mondo. D'altro canto, la consapevolezza di non poter accedere ad alcun *significato* univoco ed originario si riverbera nelle tesi di Salvador Muñoz Viñas, che parla di reti di significati (*Webs of meaning*),⁹² avvalorando il peso delle variabili immesse dal ricevente, sia esso individuo o gruppo sociale, e riconoscendo un incessante lavoro di risemantizzazioni e rimotivazioni, anche radicali, cui sono sottoposti gli oggetti/fatti artistici.⁹³ Infine, il *significato*, cui si spesso sitraguarda per orientare ed ottimizzare l'intervento, si articola e specifica secondo diverse dimensioni (cognitiva, pragmatica, passionale ecc.) certamente interrelate e mai

⁹¹ Nozione che Costa segnala inservibile alle arti *tecnologiche* e *neo-tecnologiche* (2005; pp. 77-79), perchè formulata su uno statuto dell'immagine pre-moderno (109), relativo all'era *tecnica*.

⁹² «Objects produce what has been called 'webs of meaning', which are impossible to untangle in a precise way, since they vary from individual to individual because some objects convey different meanings for different people» (Muñoz Viñas 2005, p. 49). Lo studioso distingue *Social meanings* (*Hi-cult meanings*, *Group-identification meanings*, *Ideological meanings*) e *Sentimental meanings* (pp. 46-55).

⁹³ Al riguardo si cita ancora van de Wetering (1999; p. 247): «At first sight conservation-restoration ethics seems to be a cultural, and thus temporal phenomenon. This may imply that is only valid to a limited extent; that is relative by nature. There is, however, a deeper significance in conservation-restoration ethics as enshrined in existing codes. This makes one wonder whether these codes do not in fact formulate truth instead of temporary conventions».

singularmente determinate. Esso si costituisce nel cogliere l'identità dell'oggetto da parte del soggetto,⁹⁴ e forse è per questo che il tentativo di estrarlo dall'oggettività dell'opera risulta sempre ingenuo, quando non fallimentare.

⁹⁴ Che la ribatte sulla propria identità, aprendo processi di distanziamento (reiezione) o di adesione (simbolizzazione).

3.1.3. – Progetto e autografia

Teoricamente, la dimensione *tecno-logica* contiene il progetto, incorpora una fase progettuale; qualsiasi ipotesi di *dispositivo* si radica in un livello tecnologico:

poiché il progetto rimane un'ipotesi astratta, o un'utopia, se non venga compiuto tenendo conto delle possibilità concrete, economiche e tecnologiche, della realizzazione, l'artista progettista deve progettare in funzione dell'apparato tecnologico esistente. [...] Trasposta dall'esecuzione raffinata alla progettazione rigorosa, l'attività artistica si qualifica come metodologia progettuale (Argan 1984; p. 95)

Nelle parole di Argan si annida una delle questioni ricorrenti nell'apprezzamento degli oggetti cinetico-visuali: la valutazione del lavoro di ideazione, che spesso si smembra ed innalza rispetto alla produzione materiale, considerata seriale, meccanizzata, programmata e quindi, implicitamente, generativa di un oggetto sostituibile, ricostruibile, riproponibile sotto altre spoglie. Dice Davide Boriani:

Per realizzare “macchine a funzionamento estetico” non servivano più tele e pennelli, era necessario sperimentare metodi, tecniche, materiali adeguati.

Un'opera cinetica non nasce di getto, ma passa attraverso diverse fasi: ideazione, progettazione, realizzazione del prototipo, verifiche del “funzionamento” sia tecnico che comunicativo, e successive modifiche. Veniva così a cadere qualunque riferimento al segno personale d'artista, al “colpo di pollice”, al feticismo del pezzo unico.

Le opere cinetiche potevano anche essere prodotte in serie; variando nel tempo, ognuna avrebbe comunque mostrato un'immagine diversa.

In questo il lavoro dell'artista cinetico veniva ad assumere aspetti comuni a quello del designer⁹⁵

Per quanto concerne l'*Arte cinetica*, storicamente collocata a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta, le ragioni si ricavano nella critica anti-consumista, forza aggregatrice, che fa del lavoro creativo avvenimento collettivo e condiviso; tensione propulsiva che tuttavia collassa nel giro di pochi anni proprio sull'*autorialità*, prepotentemente rifluita nei termini dalla rivendicazione di paternità dell'idea, del progetto appunto, più ancora che dell'opera. Più in generale, l'*autorialità* (da non confondere con l'*intenzionalità*) toglie l'uomo

⁹⁵ Cfr intervista a Davide Boriani in cat. 2006; p. 23.

dall'imbarazzo amletico tra l'essere progettista o progettato. Se l'operatività artistica, cioè, si lasciasse integralmente abitare dalle modalità tecnologiche, si assoggetterebbe al suo stesso strumento, «finirebbe per smarrire la sua capacità di verticalizzazione, la sua preziosa e finora inesorcizzata alterità» (Carboni, Montani 2005; p. 106). L'autorialità riemerge allora energicamente come antidoto, reazione istintiva a questo processo, proprio là dove si voleva darne ridimensionamento o preferibilmente liquidazione. «Ogni fruitore pensa che all'albero importasse il frutto; ma a quello importa il seme» (Nietzsche 1879, 406, p. 322). Certo, seguendo Lévi-Strauss (1962), l'opera si rivela simultaneamente in una progettazione concettuale, «struttura» di conoscenze ed ipotesi sulla datità del mondo, e in un risultato, «evento» sperimentale (esecuzione materiale), posto sul piano della contigenza, che si declina nella traccia della sua esecuzione storica, della sua relatività ad un contesto e nella sua destinazione locale (cfr. Lévi-Strauss 1962).

Così avviene che, mentre gli autori professano la loro estraneità all'idea di pezzo unico, la critica accolga e sostenga tale pensiero e si disponga a sorvolare sull'individuazione rigorosa dell'opera: la letteratura relativa al Gruppo T prescinde quasi sempre dall'analisi filologica sull'opera, giacché essa è vista come estrinsecazione occasionale di una progettualità, vero dato artistico da sviscerare e apprezzare. Si parla di «prototipi», marginalizzando la valutazione dell'immanenza fisica.

Già Enzo Mari nel 1965⁹⁶ riflette sulla difficoltà di riprodurre in serie degli oggetti d'arte cinetici per l'eterogeneità dei materiali, dei meccanismi, per la complessità delle strutture; egli nota come la loro divulgazione non sia possibile attraverso i tradizionali sistemi della fotografia, che non permette la lettura tridimensionale (e dinamica), e nemmeno della ripresa cinematografica, che non consente l'intervento dello spettatore ritenuto indispensabile. Mari ne deriva che debba essere l'artista in prima persona a curare la riproduzione delle proprie opere, ma denuncia il pericolo insito nella rivisitazione dell'autore, sempre incline a modificare il progetto originale, contravvenendo così ai principi della

⁹⁶ Cfr. Margozi 1996; pp. 14-13.

programmazione. In ogni caso, l'artista dedito alla produzione sottrarrebbe tempo alla ricerca; d'altra parte, l'affidamento dell'esecuzione ad altri metterebbe a rischio la corretta applicazione delle soluzioni tecniche e formali, senza contare l'incidenza sui costi di produzione. Conscio della necessità di inserire le opere nei canali di divulgazione, come le mostre, le collezioni, i musei e di controllarne il funzionamento e la conservazione, non sempre facile a causa della fragilità dei materiali impiegati, Mari, tuttavia, teme (a ragione) che l'esecuzione diretta dell'artista degli esemplari e delle copie reintroduca la mistificazione del segno autoriale. Con la lucidità che gli è caratteristica, Mari avanza anche delle soluzioni.⁹⁷ Bruno Munari, promotore di *Arte programmata*, sempre attento alle applicazioni della ricerca artistica in campo industriale, pur se con occhio inguaribilmente ottimista, è perfettamente conscio della posta in gioco e della portata dei problemi implicati:

La produzione presuppone un originale "pezzo unico" irriproducibile in quanto tale, al quale le tecniche della riproduzione cercano di avvicinarsi il più possibile. La riproduzione è quindi sempre inferiore all'originale e ha funzione soprattutto di documentazione. La produzione invece si vale delle tecniche oggi a disposizione dell'artista e produce direttamente l'oggetto, senza che ne esista un originale, in un certo numero di esemplari (non copie) uguali oppure variabili, secondo il metodo di produzione, di progettazione, di programmazione ecc. (Munari 1971; pp. 84-85)

Interessante come Umberto Eco, che all'inizio degli anni Sessanta muove dal Gruppo T per osservare la vocazione dell'opera all'esercizio della valorizzazione da parte del fruitore (*opera aperta*), non manchi di sottolineare negli anni successivi la riduzione della rilevanza e della fruibilità dell'opera al puro coglimento della poetica soggiacente, ossia della riflessione sull'arte da parte dell'artista. In effetti, le teorie e le poetiche che hanno tentato l'affrancamento dell'arte dall'aspetto sensibile, per riduzione concettuale delle opere in grado di palesarne la convenzionalità preformatrice di statuto ed implementazione, sono per paradosso imputabili di dirottare l'arte verso la riflessione filosofica su sé stessa. Per il conservatore la dote indesiderabile di queste speculazioni è la seduzione concettuale, lo scivolare di soppiatto nella riduzione dell'opera

⁹⁷ Quanto questa riflessione di Mari sia acuta e gravida di conseguenze nella vicenda storica dell'arte cinetico-visuale, soprattutto italiana, viene sottolineato in Margozzi 1996; p. 13.

laddove si recuperi un progetto, o ancora meglio una progettualità, e si fatichi per un qualsiasi motivo a circoscrivere una oggettualità. In ogni modo, per Eco, la poetica non si risolve in un discorso filosofico tra gli altri, bensì mantiene la prerogativa di una visione sintetica del mondo attraverso una forma.

L'opera è qualcosa di più della propria poetica, enunciabile anche per altre vie, nella misura in cui il contatto con la materia fisica, in cui la poetica si concreta, aggiunge qualcosa alla nostra comprensione e al nostro godimento (Eco 1968)

Non vi è un'opera fintantoché non si dà una testualizzazione (per esempio, nel caso delle arti allografiche, un testo notazionale). La relazione estetica non si può che misurare con una istanziazione concreta dell'opera, pena la restringimento a idealità progettuale. L'opera infatti, al di là del suo essere dotata di un oggetto di immanenza materiale o ideale, non si riduce alle sue manifestazioni testuali, ma le trascende, sia perché pesa l'interpretazione ermeneutica (la ricostruzione di un piano storico-produttivo-intenzionale); sia perché conta la manipolazione attiva condotta dal soggetto sulle proprietà dell'oggetto nel corso della fruizione, che costituisce di fatto l'opera stessa.

Tuttavia, non si ha produzione industriale serializzata di *Superficie magnetica* di Boriani (ma si potrebbe ugualmente parlare dei lavori di Anceschi, di Varisco ecc.); e i pur numerosi esemplari rimangono opere autografe, ognuno con delle varianti e delle specifiche (dimensionali, meccaniche, cromatiche ecc.). La «mano dell'artista» non è mai semplicisticamente la denotazione anatomica, l'equivalente biologico dell'intenzione autoriale, nemmeno quando l'opera sia effettivamente ed esclusivamente il prodotto dell'azione manuale. E, d'altro canto, terzi coadiuvanti nella realizzazione o l'esecuzione meccanizzata di alcune o tutte le parti dell'opera, ancora non evacua la nozione di «mano dell'artista». L'esistenza acclarata di un progetto, di una documentazione e delle specifiche indicazioni tecniche, per quanto precise e dettagliate possano essere, ancora non depongono automaticamente a sanzione di irrevocabile autenticità. Ciò non inficia l'ovvia convenienza di poter raccogliere e disporre di una quantità di informazioni sull'opera pertinenti e, nel caso, autografe. Fatto sta che la razionalità dei fini e dei mezzi nel progetto tecnico è in ultimo nient'affatto dimostrabile.

Sintomaticamente, l'unica infrazione all'indifferenza generalizzata degli studiosi per l'individuazione delle opere del Gruppo T si trova in *Opere cinevisuali. Restauri recenti*, frutto di un confronto finalmente diretto con le singole opere, le loro tecnologie, i loro problemi di funzionamento e le esigenze di catalogazione, allestimento e documentazione di una istituzione museale.

3.1.4 – L'intenzione dell'artista

Nella letteratura relativa alla Conservazione d'arte contemporanea tutti i contributi, dai più sensibili al rigore metodologico ai meno attenti alla giustificazione teoretica, finiscono prima o poi per porre l'accento sull'*intenzione* dell'artista, evocandola come metro di giudizio ultimo del progetto conservativo. Il problema dell'*intenzionalità* nell'arte⁹⁸ si disperde in intricati rivoli, dacché la nozione si porta dietro una discussa elaborazione filosofica; ampio infatti lo spettro delle accezioni e tutte suscettibili di convergenza sincretistica. Si assiste continuamente al riemergere dell'*intenzionalità* dell'autore come tratto definitorio o, quanto meno, sintomatico dell'artistico e quindi determinante ai fini della costituzione di identità e senso dell'opera. Infatti, con il ricorso all'*intenzionalità* si risolvono alcuni problemi come la legittimità delle molteplici versioni di un'opera, l'integralità di un lavoro che si dà frammentario o ancora la possibilità di distinguere tra gli «indiscernibili». E' nella pratica della critica d'arte che si trova la maggiore valorizzazione dell'intenzione dell'autore; i manifesti, le dichiarazioni, così come le interviste e i questionari fatti compilare agli autori divengono il cardine attorno al quale ricostruire saldamente il *significato* dell'opera, mezzo insindacabile per dirimere e decidere tra letture controverse o in sovrannumero.

Appoggiandosi all'analisi svolta da Richard Kuhns in *Criticism and the Problem of Intention* (1960) che conta ben undici varianti di significato per il termine «intenzione» (*intent*), Steven Dykstra (1996) individua le principali modulazioni di senso del termine e ne interroga i risvolti per la Conservazione. Dykstra innanzitutto commenta gli esiti di una prima distinzione operata da Khuns di intento come «scopo», secondo le differenti sfumature che può assumere:

⁹⁸ Per una panoramica sul tema si rimanda, tra gli altri, a Baxandall 1985 e Basso 2002.

- Moventi biografici (*Biographical Motives*): gli aspetti della vicenda personale e la carriera dell'autore vengono proiettati sull'opera, che ne diviene incarnazione

- Obbiettivi e risultati (*Aims vs. Outcomes*): l'ideazione, scissa e giustapposta alla fase realizzativa, invita alla valutazione di quanto in un *medium* prescelto porta a compimento; in tal modo si incoraggia la compensazione di ogni forma di alterazione che allontani l'opera da uno stato di impeccabilità

- Espressione mediale (*Expression in Media*): si ammette di una concezione creativa l'allentamento nel rapporto tra la ricerca di un certo effetto e la sua precisa espressione nel *medium*, le cui caratteristiche possono influenzare lo sviluppo e la piena realizzazione dell'idea. L'intento rimane estraibile dall'«interferenza» causata dall'alterazione e sta al conservatore valutare il grado ottimale al quale la condizione del *medium* attesta l'idea.

- Creatività inerente (*Inherent Creative Spirit*): l'intenzione è una disposizione individuale per cui l'adozione di un materiale rende artisticamente rilevanti tutte le sue caratteristiche fisiche. E' una prospettiva che interessa in particolare il contemporaneo, perchè consente uno sguardo tollerante verso la sperimentazione; le strategie derivanti privilegiano la prevenzione ed in caso di intervento richiedono la partecipazione dell'artista. (p. 205)

L'utilizzo dell'*intenzionalità* come prescrizione dei confini dell'opera conduce ad una filologia speculativa, indifferente rispetto al modo in cui l'opera viene culturalmente vissuta, specie in assenza di documentazione. L'artista non può essere ritenuto depositario del senso (unico) dell'opera; le sue intenzioni possono essere facilmente disattese dalla collettività dei fruitori (come nel caso di riduzioni di un'opera volute dall'artista e poi reintegrate, di versioni abiurate a cui viene conferita dignità di pubblicazione, di bozzetti eletti ad opera autonoma ecc.).

Il richiamo all'intenzionalità diviene spesso a) una scorciatoia nella trattazione dell'identità culturale di un'opera, b) una legittimazione della riduzione di un'opera d'arte a

enunciazione di poetica 'trasmessa' direttamente al pubblico (sulla base di una ingenua concezione della comunicazione), c) un modo per evacuare il problema della significazione dell'opera, d) un modo per riproporre in maniera idealistica e nient'affatto critica la nozione di *autore* (Basso 2002; p. 213)

Ancor prima, da un punto di vista teorico non sembra importante risalire all'intenzione dell'autore in quanto si dovrebbe presupporre una sua coscientizzazione di tutti i rapporti tra la sua opera e il contesto artistico, o fare di tale coscientizzazione (di dubbia ricostruzione) il parametro di tutte le caratterizzazioni interpretative. E' preferibile, per contro, che nell'autonomizzazione del dominio artistico si assista ad una emancipazione progressiva dell'identità culturale di un'opera dall'intenzione di senso implicita o esplicita dell'autore. L'unica intenzione ascrivibile all'autore è il proponimento di fare quell'opera e non un'altra, fatto che giustifica la sua rivendicazione di paternità sull'oggetto culturale in termini di identità storica e non di identità semantica. Ridurre l'*identità* degli oggetti all'*intenzionalità* che li preforma, significa dimenticare le reti culturali e le pratiche attive in cui sono inseriti e che allestiscono un mobile, strategico quadro di riferimento. La prospettiva intenzionalista coglie il senso come frutto unilaterale di una elaborazione mentale del soggetto; ma tra soggetto e testo (opera) si pongono continue rifrazioni, sperimentazioni, contrattazioni di senso. Nell'intreccio insolubile di natura e storia, di linguaggio e cognizione, l'intenzionalità non solo sbilancia l'indagine, ma non si offre nemmeno come elemento caratterizzante del dominio artistico. Qualsiasi *progettualità* artistica sorge in vista di un effetto, ma la complessità della ricezione, nel suo plesso indistricabile di fisiologia e di cultura, di disposizione locale del soggetto e di quadri istituzionalizzati dei diversi contesti, impedisce l'insediamento di una scienza per la ricostruzione rigorosa dell'efficacia. D'altro canto, l'artista non è nelle condizioni (né vi è tenuto) di avere di una teoria dell'efficacia, nemmeno riguardo al proprio operare, ma detiene unicamente una serie di materiali, strumenti e procedure (il *dispositivo*) che impiega *ad hoc*. Ciò che resta con certezza dell'artista nell'opera è la traccia del suo fare, il segno della sua tecnica e delle sue scelte rispetto ad un campo di possibilità, campo che, per il fruitore, è parametro utile alla valutazione e

all'apprezzamento in misura proporzionale alla sua competenza. Se la fruizione passa anche per l'interpretazione dell'*intenzionalità*, essa non si ferma a questo livello; giacchè l'opera d'arte non è solo oggetto disponibile alla fruizione ma agente interattivo in essa.

Nell'estratto dalla sua dissertazione dedicata alla preservazione dell'intento dell'artista, Stephen Umpleby (2003) attacca con il campionario dei mali del contemporaneo,⁹⁹ per i quali l'intervista o il questionario compilato dall'autore sono i veri strumenti utili, la bussola per qualsiasi decisione.¹⁰⁰ Fissare l'intenzione originaria (che dunque può non essere l'unica?) dell'autore corrisponde ad accedere per direttissima al significato (incapsulato) nell'opera, che decide di tutti i suoi «effetti» (*effects*), siano essi spirituali, psicologici o sociali, come pure formali, «ottici e visivi» (*optical and visual*). Il fatto che quantità e qualità delle informazioni deducibili per via di intervista o questionario siano variabili dipendenti dal grado di autorità (*authority*), cioè dal sapere e volere analizzare il proprio lavoro, che viene preliminarmente accordata all'artista (p. 17), non inficia in alcun modo per Umpleby la validità dell'intenzione ricostruita, quale guida primaria nella progettazione dell'intervento di Conservazione, anche quando si ravvisa nel lavoro artistico una irrazionalità o una non consequenzialità di base. Di più; Umpleby constata pure una eccedenza dell'opera dai confini ri-disegnati a partire dall'intenzione autoriale, ma solo per darne sbrigativa ed ingiustificata evacuazione:

The artist's intent may also, of course, be confused with the overall effect that an artwork creates on its own, separate from the artist. This form of intent may more usefully be referred to as aesthetic intent rather than the artistic intent of the artist (p. 17)

⁹⁹ «One of the fundamental principles in art conservation may be seen to be respect for this, we must show artist's intent. If, as conservators, we wish to do this, we must show artists' work in the way in which it was created or conceived. Although art in traditional media is still being created, modern and contemporary art can be extremely complex in its use of materials, working practices and meanings. It can manifest itself in a variety of forms, including kinetic objects, plastics, monochromes, installations, video art, mixed-media assemblages and art that is ephemeral – even disposable and repeatable» (Umpleby 2003; p. 16). Nei contributi di studiosi giovani o di recente conversione alla causa della conservazione del contemporaneo, certe abusive argomentazioni assomigliano molto alle litanie dell'adepto durante il rito di iniziazione.

¹⁰⁰ «The artist's intent should be the benchmark against which all proposed conservation treatments are measured» (p. 17).

Ovviamente, gli artisti sono una fonte imprescindibile di informazioni; le informazioni di prima mano sulle tecniche d'esecuzione e i materiali costitutivi dei loro lavori così come le loro opinioni sulla Conservazione dovrebbero essere, quando possibile, sempre e comunque oggetto di meticolosa e puntuale registrazione. E su questo punto si assiste all'avanzamento di un largo e ben munito fronte di ricerca, che tocca tutti i principali luoghi del contemporaneo su scala internazionale (Tate, Guggenheim, MoMA, Reina Sofia, Centre Pompidou, Stedelijk Museum e diversi altri). Tuttavia, artista e opera d'arte non sono interscambiabili:

l'opera non è la curva o la traccia dell'arte in quanto attività, ma è la stessa arte: non la indica, la genera. La più ricca raccolta di commenti e di memorie da parte degli artisti più penetrati dal loro soggetto, dai più abili a dipingere con le parole, non potrebbe sostituire la più tenue delle opere d'arte (Focillon 1934; p. 5)

La disinvoltura, a volte noncuranza e a volte partito preso, con cui gli artisti confessano o proclamano l'irrelevanza dei mezzi di fronte all'urgenza espressiva o alle finalità progettuali, possiede solo nella prospettiva dell'autore una immunità da ritegni teorico-filosofici, «per la buona ragione che li supera *operando*» (Carboni, Montani 2005; p. 106). In nessun modo l'ottica dell'autore può ridarsi *tout court* dalla parte del conservatore. Michele Cordaro, nel momento in cui traspone le proprie convinzioni di ortodossia brandiana nel campo della cinematografia, passando per il parallelo con l'*Arco trionfale* di Albrecht Dürer («opera d'arte modificata nella sua funzionalità e nel suo aspetto a seconda delle circostanze in cui veniva riprodotta», 1994; p. 14), si avvede di una eccedenza persistente nella costituzione semantica dell'opera, che schiva l'intenzione autoriale:

ci può essere qualcosa che non è documentatamente riferibile alla volontà ordinatrice del regista o di chiunque altro si voglia considerare l'autore del film, ma che può comunque anche legittimamente essere accettato e in quanto tale rispettato anche nella sua diversità rispetto all'originale (p. 16)

Raccogliere l'*intenzionalità* non è sempre possibile, ma soprattutto non è necessariamente pertinente: pensare che un'opera veicoli dei significati compatti spinge a credere nella falsa possibilità della loro trasposizione verbale e discorsiva, della loro trascrizione e traduzione. Del resto, nulla, se non un luogo

comune, conferisce all'autore il ruolo di miglior interprete di sé stesso, parte che molti artisti sono i primi a non voler recitare. A misura del proprio personale coinvolgimento, sovente i curatori fanno coincidere l'identità dell'opera (a volte scambiata per *integrità* dell'oggetto) con la visione dell'artista. Sul piano delle competenze professionali, la forzata preminenza di valore dell'intenzionalità autoriale si configura spesso come delega o, piuttosto, storno di responsabilità, etica in primo luogo, ma anche economica e giuridica. «Elevating the artist as an authority on various questions of preservation is putting the problem and responsibility for a solution where it does not belong» (van Wegen 1999, p. 206).

Se non altro nelle dichiarazioni di principio è certamente più diffusa la consapevolezza di un limite alla responsabilità dell'autore per la Conservazione. In realtà, in caso di artisti viventi, molto spesso per mantenere o restaurare un'opera si insiste a chiamare l'artista o gli si rispedisce il pezzo; persuasi, se non della certezza di affidare l'intervento alle migliori mani, almeno della convenienza economica che deriva dallo sfruttare l'interesse degli autori a confermare la propria presenza in musei ed esposizioni. Non solo, si consulta l'artista con la convinzione che nessuno meglio di lui/lei conosca la propria opera, senza pensare che produzione e conservazione viaggiano su binari separati. In caso di artisti defunti si interpellano altre persone: assistenti ma anche parenti o amici, ritenute comunemente, a torto o a ragione, eredi dei significati reali e dei segreti tecnici, oltretutto delle *royalties*¹⁰¹ Eppure non sono infrequenti gli esempi che sconfessano la fiducia cieca riposta nella parola dell'autore: «when [Tate] asked [Beuys] about Felt Suit's care, he announced, 'I don't give a damn. You can't nail it to the wall. You can also hang it on a hanger, ad libitum! But you can also wear it or throw it into a chest'» (Bracker, Barker

¹⁰¹ «Although these people are often experts on certain aspects of the origin of the work (the partner in a emotional sense; the assistant technically or intuitively), it does not imply in any that they identify with the artist, and even less so that they are interchangeable with the artist as he or she was at the particular moment in the past when the work was made. They are therefore not necessarily the best qualified to interpret the specific expressiveness of the work and the materials used. Thus, to declare such people as authorities when solving conservation problems is again misplacing the responsibility» (van Wegen 1999; pp. 206-207).

2005; p. 1009).¹⁰² La situazione si complica quando gli stessi addetti ai lavori hanno idee contraddittorie:

Di fatto però l'artista vivente viene visto quasi come un problema: se da un lato favorisce la conoscenza dei dati tecnici dell'opera, dall'altro gli si attribuisce l'inaffidabilità a reintervenire secondo criteri filologici sulle sue stesse opere. Salvo poi considerare originali opere uscite dallo studio dopo la morte dell'artista sulle quali egli stesso potrebbe essere intervenuto più volte, creando una paradossale scissione tra le opere musealizzate alle quali viene imposta una «storicità bloccata» e quelle di proprietà dell'artista o dei collezionisti che a lui hanno preferito affidare gli interventi conservativi (Pugliese 1999; p. 149)

Il ruolo di fonte primaria sui dati tecnici dell'opera non è di per sé in contrasto con l'inaffidabilità all'intervento filologico da parte dell'autore. Una eventuale incompletezza o la rivisitazione protratta dell'autore sul proprio lavoro (ma davvero esiste, dal punto di vista dell'autore, un limite alle rivisitazioni sulla sua opera?) non intaccano l'originalità dell'opera; e comunque la valutazione dello statuto è questione separata e indipendente dall'opportunità del coinvolgimento dell'autore nell'intervento. Inoltre, è misterioso come il museo possa «bloccare» la storicità (la stessa musealizzazione è costruzione di storicità); certo è innegabile la ridefinizione di statuto che investe l'opera entrando in un museo (che si riverbera indirettamente sugli altri lavori dello stesso artista) e le conseguenze, positive e negative, connesse a tale fatto. Certo, per l'attività di tutela e conoscenza di cui dovrebbe farsi garante, è fortemente auspicabile che l'istituzione museale prenda le distanze dalle intemperanze del collezionismo privato e dalle aberrazioni dei circuiti commerciali. Infine, qualsiasi rassegna di interviste palesa che gli «artisti stessi hanno manifestato in proposito opinioni contrastanti» (Pugliese 1999; p. 150); e non potrebbe essere altrimenti.

l'ambizione demiurgica dell'artista, capace di applicare ad un oggetto qualsiasi l'intenzione pura di una ricerca artistica fine a se stessa, richiama l'infinita disponibilità dell'esteta capace di applicare l'intenzione propriamente estetica a qualsiasi oggetto, sia stato o no prodotto secondo una intenzione artistica (Bourdieu 1979; p. 26)

¹⁰² Da notare come Joseph Beuys sia inesorabilmente chiamato in causa da chiunque discuta dell'intenzione d'artista e/o della transitorietà dell'opera d'arte contemporanea. Qui non si fa eccezione.

Ancora. Carol Stringari riporta il caso controverso di un lavoro di Mario Merz, *Città irreale 1989* (Stringari 1999), la quale concepita per una esibizione temporanea al Guggenheim di New York viene acquistata dallo stesso museo. Tuttavia, l'installazione include un elemento, un neon, opera autonoma di proprietà di un collezionista privato che ne rientra in possesso al termine della mostra; il Guggenheim si trova allora in imbarazzo: naturalmente si interpella l'artista, che vede però nella questione una rigidità accademica a lui estranea e suggerisce di ignorare la defezione ed accettare il lavoro nella sua (mutata) attuale configurazione. Malgrado ciò, sono gli stessi curatori/conservatori a stimare il neon caratteristica essenziale dell'opera («it was an integral part of the installation – which was titled after this element»; p. 276), a sentire l'incompletezza del lavoro («the fact that the museum acquired a work which is incomplete needs to be documented and defined»; p. 277); loro, e non l'artista, avvertono l'urgenza di far corrispondere a qualsiasi modifica una appropriata e dettagliata documentazione e, soprattutto, aspirano a trovare una legittimazione in un'ottica di conservazione e valorizzazione. Tutto questo non impedisce alla Stringari di ribadire a più riprese nel corso dell'articolo l'importanza centrale dell'opinione dell'autore, anzi, il conoscere «the intent of the piece», magnifica commistione di intenzione dell'artista e significato dell'opera, è il prerequisito assoluto (Stringari 1999; p. 279).

Esiste un atteggiamento intermedio, più conciliante rispetto a quello che rimette *in toto* l'opera al suo creatore, che si esprime nel domandare all'artista stesso la posizione che egli pensa giusto assumere di fronte alla Conservazione, ritenendolo non già il responsabile e l'esecutore dell'intervento ma «il miglior consulente e il più esigente committente» per il medesimo (Chiantore, Rava 2005; p. 45). E' tattica che punta principalmente ad assicurare potere decisionale al restauratore (l'operatore tecnico più ancora che il curatore delle collezioni o lo storico dell'arte), il quale, dialogando direttamente con l'autore, può acquisire dettagli tecnici e, soprattutto, porre

domande del tipo: l'opera è stata pensata per essere trasmessa al futuro nella forma fisica in cui è stata realizzata? Oppure, l'artista può accettare le modifiche del tempo, le

variazioni di colore e di aspetto senza che per questo l'opera perda in forza espressiva?
(Chiantore, Rava 2005; p. 48)

Allora si precipita di nuovo nell'incondizionata preminenza dell'*intenzionalità* autoriale, con l'unica differenza di aver eletto un interlocutore preferenziale, deputato a convertire il progetto artistico in programma conservativo.¹⁰³

Nel suo saggio, Steven Dykstra (1996) vede impernata nella topica dell'intenzione artistica l'evoluzione del dibattito conservativo a partire dalla *Cleaning Controversy* della National Gallery di Londra, cioè dall'affermazione di autonomia di quell'ala «scientifica» (*technologically driven approach*), erede del Positivismo ottocentesco, che vuole superare l'intuizionismo e l'arbitrio interpretativo della critica d'arte attraverso il ricorso incondizionato ai metodi chimico-fisici. Ma se d'altronde la tecnologia fornisce il mezzo, irreprensibile nella sua oggettività di risultati, preme ancora trovare un fine che orienti e giustifichi l'intera operazione: il rispetto dell'intenzione autoriale assolve tale compito.¹⁰⁴ Negli stessi anni, in campo filosofico si delinea una corrente di pensiero, formulata in *The Intentional Fallacy* da Wimsatt e Beardsley nel 1946,¹⁰⁵ che ritiene le intenzioni dell'autore non disponibili nè desiderabili come metro di valutazione; è la accensione delle polveri tra intenzionalismo e anti-intenzionalismo. Opportunamente, Dykstra, porta alla luce la relazione gravida di conseguenze dell'*intenzionalità* con le vicende materiali dell'opera:

Regardless of artist's clarity of purpose, all his or her material determinations are subject to physical damage, decline, and decay. Artistic achievements are not and cannot be fixed forever in the final physical result of artists' creative work. [...] Changes in materials begin in the first instant of their use (Dykstra 1996; p. 199)

L'opera, luogo fisico di manifestazione delle intenzioni artistiche, sperimenta la situazione paradossale dell'inevitabile alterazione dei materiali di contro alla immutabilità (del tutto fittizia, perché altrettanto soggetta a cambiamenti) dei propositi («in a psychological arena where they do not decompose or

¹⁰³ Seppure i due studiosi non diano per scontata l'unità di vedute tra artista e restauratore (p. 53), quest'ultimo è proposto sempre come primo mediatore, «supportato dallo storico», tra le istanze autoriali e le costrizioni del materiale.

¹⁰⁴ «This technologically driven program for following the artist's intentions was supposed to represent an objective, noninterpretative approach to restoration» (Dykstra 1996; p. 201).

¹⁰⁵ Citato in Dykstra 1996.

degenerate»); in ogni modo, si osserva uno sfaldamento fatale nei lacci tra intenzioni e materiali.

Pensare l'intenzione come dato a monte dell'opera, che deve trovare una giusta incarnazione, cosicché il giudizio sull'opera verta sugli obiettivi autoriali più o meno raggiunti, è posizione teorica che tende non solo a ripristinare una fallace monosemia (estranea anche ad altri domini culturali), ma anche a concepire i significati come «cognitivamente disgiunti dai linguaggi che ne garantiscono l'espressione» (cfr. Basso 2002, p. 224). «Ridurre l'identità degli oggetti all'intenzionalità che li preforma, significa dimenticare le reti culturali e le pratiche attive in cui sono inseriti e che allestiscono un mobile, strategico quadro di riferimento» (p. 225).

Infine; «l'autore deve chiuder la bocca, quando la apre la sua opera» (Nietzsche 1879; 2, 140, p. 267).

3.1.5. – Analisi del modello decisionale

L'evoluzione artistica ha messo i responsabili della Conservazione nei musei in posizione di compiere scelte che, in ogni caso, contemplano una ritrattazione continua (non necessariamente radicale, nè tantomeno negativa) degli equilibri raggiunti e codificati dalle letture storiche dell'opera, e quindi anche la possibilità che all'azione (o alla sua rinuncia) corrisponda una perdita di informazioni. Il museo, scrigno delle testimonianze culturali di una società, convenzionalmente concepito a beneficio delle generazioni presenti e future, deve confrontarsi con la precarietà fisica e l'impermanenza del prodotto d'arte. Se l'intervento su di un'opera d'arte traduce una interpretazione storicamente determinata, le scelte che questo intervento comporta finiscono per dar risalto ad alcuni aspetti dell'opera a discapito di altri. Non sembra potersi dare una soluzione univoca, universale e definitiva. Di più, il museo d'arte è «disposizione estetica» fatta istituzione, luogo della giustapposizione di oggetti che, subordinati in origine a finalità del tutto diverse o addirittura incompatibili, crocefisso e feticcio, finiscono per imporre tacitamente un'attenzione per la forma piuttosto che per la funzione, per la tecnica piuttosto che per il contenuto, insomma ridiscutono il suo apprezzamento (cfr. Bourdieu 1979).

Nel 1987 un modello descrittivo per i processi decisionali relativi alla Conservazione (*Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*) viene presentato dal gruppo di lavoro di Teoria e Storia del Restauro dell'ICOM-CC e successivamente ripreso da Ijsbrand Hummelen ed altri nell'ambito del progetto *Conservation of Modern Art* che pubblica i propri risultati nel 1999 (Hummelen et al.; 1999).¹⁰⁶ Il modello illustra come qualsiasi risultato debba essere inevitabilmente un compromesso, dove ad ogni guadagno corrisponde una perdita; esso soprattutto ha il pregio di complicare il quadro degli elementi utili alla definizione di una strategia eticamente sostenibile e di sollecitare il coinvolgimento paritario delle varie parti in gioco

¹⁰⁶ Cfr. anche van Wegen 1999; pp. 201-209, in cui si procede ad una valutazione dello stesso modello decisionale.

(artisti, storici, curatori, conservatori e restauratori) di cui invita a raccogliere e conciliare le visioni, prevedibilmente contrastanti, senza mai stabilirne in anticipo una preferenziale.

In prima istanza, si solleva l'eccezione della Conservazione del contemporaneo dal tradizionale, si parla dei «'non-traditional' objects of modern and contemporary art» e della difficoltà di estrarre il significato dalla materia dell'opera; si arriva ad affermare che la materia partecipa tanto più del significato quanto meno è tradizionale.¹⁰⁷ Si separano e giustappongono le «caratteristiche materiali» (*material characteristics*) ed il «significato» (*meaning*); e si fissa l'obiettivo di chiarire la loro dialettica specialmente in due punti: se e come lo stato di conservazione influenza il significato («whether condition and meaning can be united»), e se e come l'intervento condiziona il significato («whether intervention and meaning can be united»). Allora l'iniziale schema approntato da van de Wetering¹⁰⁸ si amplia a due fuochi consecutivi di inchiesta che sviluppano una raccolta preliminare di informazioni: il primo (A) è valutazione della «discrepanza» tra condizioni fisiche e significato, l'altro (B) analisi di costi e benefici delle opzioni di intervento.¹⁰⁹ Per arrivare quindi a formulare un metodo di lavoro che porti a scelte debitamente ponderate, il modello segna delle fasi, ognuna accompagnata dal suo corollario di istruzioni:

- raccolta dati preliminare (*Data registration*)
 - ricognizione conservativa (*Condition*)
 - determinazione del significato (*Meaning*)
- (A) verifica delle incongruenze (*Discrepancy*)
 - discussione (*Checklist for determing discrepancy*)
- opzioni conservative (*Conservation options*)
- (B) bilancio costi/benefici (*Consideration*)

¹⁰⁷ «The less traditional the material used is, the more it contributes to the meaning of the work»; (Hummelen et al. 1999; p. 165).

¹⁰⁸ Nel primitivo modello si davano *Authenticity, Historicity, Function, Aesthetic and Perception Aspects, Restoration Ethical Norms, Legal Preconditions, Economical and Technical Feasibility* (Cfr. van Wegen, 1999).

¹⁰⁹ «One in which the central issue is whether in the present case there is a discrepancy between physical condition and meaning; and a circle in which certain conservation options and their consequences are considered»; (Hummelen et al, 1999; 166)

- discussione (*Checklist for weighing conservation options*)
- ipotesi strategica (*Proposed treatment*)

Sia *Discrepancy* che *Consideration* sono espressione unitaria della discussione di una serie di interrogativi (*Checklist*) sui tanti fattori concorrenti alla formulazione di un giudizio, resa graficamente dalla figura geometrica del cerchio all'interno del quale affluiscono un numero di vettori. Il *significato* ricorre in tutte le domande basilari (*central questions*) e rimane costantemente il termine di raffronto per ogni discussione; ma, seppur privilegiando il nucleo ermeneutico intenzionalità-materia/tecnica, si propone quantomeno una nozione allargata di *meaning* («layered and certainly not unambiguous») che accredita peso e spessore a fattori quali il contesto (la critica, i movimenti, lo stile), il luogo (la nazionalità, la collezione), l'evento, ma anche il sostrato ideologico (politico, filosofico e religioso). Tuttavia, è da notare come da tutte le notizie utili alla determinazione del significato, si ritorni in ultimo sempre a dare rilevanza a quelle inerenti materia e tecnica,¹¹⁰ riprova del magnetismo del *dispositivo*. Nelle istruzioni, si chiede, tra l'altro, l'esame dell'apparenza percettibile (*perceptible appearance*) che, va sottolineato, non si presume essere obbligatoriamente visiva, ma anche e simultaneamente acustica, cinetica o plurima.

Con discrepanza (*discrepancy*) si dovrebbe intendere la tenuta di senso nel rapporto tra le condizioni fisiche (misurate) ed il significato (attribuito) dell'oggetto artistico; questo coefficiente serve a chiedersi se l'alterazione, sia essa dovuta ad invecchiamento, danno o degrado, è tale da legittimare l'intervento.¹¹¹ Questo non può essere deciso a monte dell'indagine; non è un processo univoco e lineare, dal momento che vi incidono numerosi ed eterogenei fattori, alcuni dei quali si annunciano solo indirettamente e in un secondo

¹¹⁰ «The gathering of data that could influence the meaning of the work – with an emphasis on the use of material and working method – is thus one of the first activities to be undertaken in the conservation of modern art» (Hummelen et al. 1999; p. 167).

¹¹¹ «Whether there is a discrepancy between condition and meaning of the work can be determined by answering the following question: *Does the meaning of the work change as a result of ageing, damage or decay it has sustained such that intervention must be considered?*» (p. 168).

momento. Si giunge così alla riduzione a schema¹¹² delle variabili in gioco nella verifica della *Discrepancy* (discussione A):

- opinione dell'artista (*Artist's opinion*)
- fattori estetici ed artistici (*Aesthetic and artistic factors*)
- autenticità (*Authenticity*)
- storicità (*Historicity*)
- funzionalità (*Functionality*)

Ogni fattore è equipaggiato di interrogativi per la sua enucleazione. A questo punto il conservatore dovrebbe poter prospettare un ventaglio di opzioni di intervento, da soppesare (*Consideration*) attraverso il setaccio di una seconda messe di domande (discussione B) che riguardano:

- opinione dell'artista (*Artist's opinion*)
- fattori estetici ed artistici (*Aesthetic and artistic factors*)
- autenticità (*Authenticity*)
- storicità (*Historicity*)
- funzionalità (*Functionality*)
- aspetti legali (*Legal aspects*)
- possibilità tecniche (*Technical limitations and possibilities*)
- possibilità economiche (*Financial limitations and possibilities*)
- grado di importanza relativa (*Relative importance*)

A conclusione di questo processo dovrebbe finalmente situarsi il progetto conservativo.

Riassunta la sua struttura, detto dei lati positivi che contiene, il modello presenta però una ridondanza che nasconde falle di ambiguità e contraddizione; molti dei quesiti ricorrono uguali per più fattori, dei quali manca una nozione anche generica, e la distinzione, ad esempio, tra l'*autenticità* e la *storicità* rimane incerta. In generale si ha la sensazione di girare in tondo per vie tortuose che riportano al punto di partenza: il *significato*. Quanto all'*autenticità*, si torna a chiedere il controllo dell'«apparenza percettibile» e di quella «originale» (per cui si evince una differenza tra i due concetti), della storia di produzione (la tecnica, la «mano dell'artista», l'impiego di materiali prelaborati). Più nello specifico, si vuole conoscere se si diano componenti all'occorrenza sacrificabili o sostituibili e se

¹¹² Anche questo reso graficamente con il cerchio e le frecce vettoriali.

sussistano argomenti a favore o contro la ricostruzione (*re-making*) totale o parziale di un'opera. La *storicità*, invece, si risolve nel giudicare se i segni dell'invecchiamento (*traces of ageing*) sono integrabili nel *significato*; infine, si domanda se una eventuale *funzionalità* alterata intacchi il senso complessivo. Ciò detto il modello olandese non assurge a vera sistemazione teorica; tuttavia è sicuramente felice discorso conservativo per la sua non scontata apertura e attitudine a legare i saperi.

3.2 – Verso una metodologia conservativa delle opere cinetico-visuali

Finora nella letteratura conservativa, l'arte cinetica è uno degli esempi più utilizzati per rappresentare lo scarto che intercorre tra i fenomeni artistici contemporanei e quelli «tradizionali», ossia incardinati ad una storiografia riconosciuta e ad un quadro convenzionale di referenze semantiche. Scorrendo i lavori di ordinamento generale, già Heinz Althöfer spartisce la riflessione sul contemporaneo in «cinque settori principali», tra cui quello formato dalle «opere azionate a motore»,¹¹³ peraltro non si ha effettivo chiarimento sui contorni di tale etichetta. Michele Cordaro fa delle opere azionate a motore classe innovativa con peculiari proprietà comunicative di intenzioni artistiche.¹¹⁴ In *Modern Art: Who Cares?* trova ampio risalto il lavoro di Jean Tinguely, principalmente attraverso il resoconto dell'intervento su *Gismo* (Beerkens 1999; Pardey 1999), a cui si agganciano dei contributi propedeutici ad una discussione più generale sulla «conservazione degli oggetti cinetici» (Aben 1999; Ketnath 1999) di cui i principali punti sono:

- prevenzione del deterioramento durante l'esposizione (*Prevention of wear and tear during exhibition*)
- prevenzione del danno da movimentazione (*Prevention of damage from packing*)
- documentazione (*Documenting sound and motion*)
- etica di intervento (*Principles for restoration*)

Più recentemente anche Oscar Chiantore e Antonio Rava (2005) dedicano una porzione del loro volume a Tinguely, dove in sostanza vengono ripresentati i risultati delle esperienze olandesi e si conferma una visione dell'*Arte cinetica*

¹¹³ Come ricorda lo stesso Althöfer, la ripartizione (1 - opere eseguite con tecniche tradizionali o a queste assimilabili, 2 - quadri monocromi, 3 - materiali instabili e combinazioni di materiali, 4 - opere deperibili e arte transitoria, 5 - opere azionate a motore) è figlia dei lavori del convegno internazionale tenutosi nel 1971 a Düsseldorf (Althöfer 1991; pp. 47-48).

¹¹⁴ «Un'altra serie di opere in grado di comunicare, nella realtà contemporanea, intenzioni d'arte è ancora quella che si avvale di particolari meccanismi, ad esempio le opere azionate a motore di alcune tendenze dell'arte cinetica, intesa in senso proprio e non come suggeritrice di movimenti virtuali o solamente derivanti da schemi percettivi programmati» (Cordaro 1994; p. 73).

come sintomo del contemporaneo; posizione ribadita da Marina Pugliese che inserisce il «movimento» nel novero delle tecniche del contemporaneo (Pugliese 2006; p. 96).

In tutti i casi si oscilla tra valutazione del supporto tecnico e attenzione alla produzione di effetti. Palesemente, l'effetto (cinetico, luminoso, sonoro) non rimane nell'oggetto ma svanisce quando il sistema (meccanico, elettrico o elettronico) è spento o difettoso. Un allestimento avventato o un intervento di restauro inappropriato possono alterare o distorcere la resa di effetti; allora la questione verte principalmente su quando e se occorra accettare l'oggetto come malfunzionante o inerte, una volta modificate o perdute le sue capacità. Molti specialisti ritengono preferibile impiegare parti non originali, piuttosto che perdere completamente il movimento, che viene considerato importante quanto, se non più, dell'*autenticità* materiale. Le parti divenute inservibili all'interno del meccanismo andrebbero riparate oppure sostituire, se non più funzionanti o pericolose per l'integrità dell'opera. Nella pratica, sostituire un motore è più difficile che ripararlo, vista la bassa probabilità di rispettare una *compatibilità*. L'eliminazione di una imperfezione può, tra l'altro, avviare a cascata altri problemi: la macchina potrebbe essersi assestata sul proprio difetto e il rimedio al disordine iniziale generare imprevisti e più gravi sintomi addizionali. Inoltre, la maggioranza degli apparecchi che partecipano alla costituzione materiale degli oggetti cinetico-visuali sono creazioni artigianali o semi-artigianali, che impiegano congegni di produzione industriale, ma li manipolano e li ricombinano, adattandoli alle particolari esigenze di ritmo, potenza, velocità, suono, ingombro e così via. Così accade che la modifica o l'assemblaggio di macchine e apparecchi a fini artistici alteri l'efficienza o comprometta la durata degli apparecchi stessi. Quindi, le imperfezioni nella produzione di effetti possono non essere necessariamente dovute a problemi occorsi posteriormente l'esecuzione dell'oggetto; capita non di rado, infatti, che l'opera sia licenziata dall'artista in condizioni precarie dal principio: Reinhard Bek (2001; p. 46), ad esempio, vede come costitutivi i difetti strutturali e meccanici delle opere di Tinguely, perchè

tipici della sua logica esecutiva.¹¹⁵ Trovare una via di uscita da queste angustie richiede un'analisi meticolosa, al di là della quale si pone tuttavia la questione della legittimità dell'eliminazione di tali difetti e dell'eventuale ripristino degli effetti originari. In ogni modo, i problemi particolari posti in essere dall'arte cinetico-visuale e variamente menzionati nei contributi trovano adeguato compendio in un articolo di Ulrich Lang:

Can a kinetic artwork, if it does not work? Is it therefore legitimate or even a necessity to keep a kinetic work going at all cost, or do limits exist, set by the properties of materials used? May I or must I exchange parts of wear and tear? If I do so, where does 'retouching' end and 'replacement' start? How far does the preservation of the mechanical workings of the artwork preside over the pictorial form? Is there a difference between the pure impetus (like invisible mechanical parts) and the work portrayed (visibile parts)? Which parts are fundamental to the work's portrayal? (LANG, 2002: 168)

In questo passo si ritrovano, in ordine sparso e non sempre compiutamente espressi, tutti i principali interrogativi che ricorrono nel dibattito sulla Conservazione dell'arte cinetico-visuale, almeno nei modi in cui è stata formulata fin ora: l'importanza del funzionamento e le conseguenze del rispetto delle sue funzionalità; la questione di legittimità di eventuali sostituzioni; il problema di distinguere l'operazione di ritocco da quella di rimpiazzo; il dubbio di natura statutaria sulla gerarchia tra immagine e dimensione tecnologica dell'opera; la ricerca di un criterio per il rilevamento dei tratti pertinenti l'individuazione dell'opera. E' altresì evidente che questo tipo di domande tagliano trasversalmente i *generi* e le periodizzazioni e gravitano tutte in un'orbita *tecnologica*.

¹¹⁵ «Wear and tear is built into the works, so to speak. [...] Mechanical failure is bound to occur, and in a way it is part of the work itself. All the same, we have to maintain the machines in their authentic, original state – and, as far as possible, in running order» (Bek 2001; p. 46).

3.2.1 – Il miglioramento tecnologico

Le particolarità tecniche di questo tipo di opere è tale che si asseconda senza rimostranze la tentazione di istituire una vera e propria famiglia o *genere* artistico, all'interno della quale la possibilità di cambiare una o più componenti diventa, dal punto di vista conservativo, qualità peculiare che, addirittura, contribuisce a delimitarne i contorni, cioè, come per Muñoz Viñas, le procedure qualificano le pratiche cui afferiscono e gli oggetti che investono.¹¹⁶ La contemplazione dell'aspetto tecnico e tecnologico suggestiona l'identificazione dell'opera: è *Arte cinetica* perchè si impone la *sostituzione* del motore o di una delle sue parti. In sostanza, dietro questi tentativi empirici di ordine, il *dispositivo* esercita la sua azione catalizzatrice senza mai venire allo scoperto. Da ciò la scelta di focalizzare in questa sede l'attenzione sulla *sostituzione*, non perchè questa sia l'unica procedura conservativa richiesta e applicabile alle opere cinevisuali, quanto piuttosto perchè illustra un tratto saliente, saldatura e varco tra il territorio della riflessione e la prassi. La sostituzione è, nei casi di opere non più operative, la principale preoccupazione degli autori dei contributi critici sul tema del cinetico-visuale; ovvero il ripristino delle *funzionalità* motorie, luminose e sonore, che passa attraverso la riparazione e, più spesso, il rimpiazzo degli elementi che generano tali funzionalità si fa imperativo. Se Althöfer (1991; p. 48) caldeggia la costituzione di un «magazzino di pezzi di ricambio» per le «opere azionate a motore», comprensibilmente, questo deriva dal fatto che molte componenti dell'opera subiscono nel corso dell'espletamento delle loro funzioni precipue un degrado che le porta, anche nel giro di poco tempo, alla dissoluzione fisica. Posto allora che per l'arte cinetico-visuale è l'espletamento delle capacità (ottiche, sonore, di movimento ecc.) in vista della realizzazione di un effetto che attualizza l'opera, garantire la *funzionalità* dell'oggetto (motorini elettrici o a combustione, lampade ad incandescenza o a fluorescenza, registratori a nastro o computer ecc.) può esigere il cambio periodico di elementi soggetti ad usura e

¹¹⁶ Solo per fare un esempio cfr. Felici 1999.

deterioramento. Rimane comunque da appurare secondo quale percorso si giunga a decidere della fattibilità di una *sostituzione*, sia essa minima o estesa, di componenti che seppure in continuità formale, cambiano a volte radicalmente la natura dell'opera. Nella pratica è molto facile che si inneschi un circolo vizioso per cui il rispetto dell'*identità* dell'opera che passa per la garanzia della sua *funzionalità*, possa comportare la *sostituzione* totale o parziale, graduale o radicale,¹¹⁷ di elementi costitutivi, fino al punto da incrinare l'*autenticità* e ridiscutere l'*identità*.

Il problema maggiore nell'intervento di restauro si è posto quando si è trattato di scegliere tra conservare i materiali originari rinunciando al movimento o all'effetto luminoso oppure sostituire le parti usurate e ripristinare la funzione dei meccanismi (Cisternino 1996; p. 26)

Questo stato di cose fa sì che nei musei le attività di salvaguardia delle opere cinetico-visuali procedano spesso per interventi provvisori, che, nella migliore delle ipotesi, rimandano la soluzione del problema. Di solito, nei casi in cui sia vivente, si consulta l'artista o si ci si affida alla mano sua o dei suoi vicari. E anche senza convocare Brandi per configurare in anacronismo una simile operazione, è chiaro come per l'autore una tale evenienza è il più delle volte irresistibile occasione per correggere o centrare meglio la propria idea, libero comunque di agire senza scrupoli filologici; egli può, anche indirettamente, promuovere, avallare o sollecitare la revisione/rimpiazzo delle apparecchiature che compongono l'originale storico dell'opera con altri aggiornati o più performanti. Così, laddove ritegni etici o ostacoli logistici impediscano la delega di responsabilità delle operazioni, si tampona.

Si è adottata una metodologia di intervento che prevede di apportare sostituzioni di materiali solo quando esse siano decisive per il funzionamento visivo e acustico delle opere [...] cercando, per quanto possibile, di salvare i materiali originali (Cisternino 1996: 26)

Generalmente gli artisti, fatte salve poche eccezioni, non si sono preoccupati di lasciare indicazioni utili in tal senso; presumibilmente per scarsa

¹¹⁷ Sarebbe interessante studiare come si differenzia nei risultati, nell'oggetto, tra gli esiti di una sostituzione progressiva ma graduale e diluita nel tempo (la nave di Teseo) e quelli di una ricostruzione integrale e simultanea.

considerazione delle vicende posteriori all'esecuzione e alla presentazione del lavoro. Solo recentemente ed in risposta alle sollecitazioni crescenti di musei e gallerie interessati al collezionismo e alla valorizzazione di lavori a marcato contenuto cinetico-visuale, gli autori hanno maturato l'attitudine ad allegare informazioni all'opera. Comunque, la posizione dell'autore, che qui si vuole esente da responsabilità conservative, è in genere ambivalente; alla domanda su cosa fare nell'ipotesi di disfunzionamento di un elemento, un proiettore, di una sua opera Gianni Colombo risponde:

Allora non me lo chiedevo. Non so, se adesso possibilità di tipo più evoluto, elettronico – per esempio – se farei la stessa cosa. Non la farei, farei altre cose.

La soluzione, sia pure rudimentale, ingenua, che potevo usare allora funzionava perchè in quel momento mi portava a compiere una esperienza che, coi mezzi che avevo a disposizione, potevo immaginare al di là del prevedibile di quei mezzi.

La ricostruzione di quell'effetto, di quella condizione con mezzi più aggiornati, più tecnologicamente evoluti, non mi porterebbe a ricostruire la stessa operazione. D'altra però parte questi apparecchi sono rimasti, e in questo caso, ma solo in questo caso, si possono in qualche modo riattivare dato che il proiettore in sé non comunicava per la sua presenza, ma la comunicazione è l'immagine proiettata (Colombo 1992; p. 161)

L'autore se da un lato riconosce chiaramente la sua dipendenza da una *tecno-logica*, che gli mette a fornisce dei mezzi di cui sperimentare i limiti, dall'altra tiene *a posteriori* a preservare l'effetto (e quindi l'idea), staccandolo dai suoi supporti tecnici. Così anche Bill Viola dichiara: «As tools of artistic craft, the individual components of media technology are more like musical instruments than implements» (Viola 1999; p. 89). Del resto, si comprende come la priorità dell'autore sia il raggiungimento di un determinato effetto, di una espressione, e che, in un ambito di totale sperimentazione tecnica il mantenimento dell'efficienza nel tempo sia tema eluso o relegato in secondo piano.

Ma la *sostituzione*, operazione che l'arte cinevisuale sovraesponde, è a valle di un nodo teorico da cui scaturisce e con cui si confronta: il *miglioramento tecnologico*, cioè l'eventualità di introdurre elementi nuovi o di modificare quelli presenti, in conseguenza di problemi di disponibilità dei materiali o per una precisa scelta strategica; dove l'indisponibilità (il «fuori listino») è *obsolescenza tecnologica*. Sergio Angelucci (1992; p. 176) si chiede apertamente se «è

leggittimo nel corso del restauro migliorare tecnologicamente l'opera su cui si interviene?»; egli intravede la portata della questione e l'insufficienza degli strumenti per gestirla:

Brandi nella sua *Teoria del restauro* non affronta questo problema, per considerare il quale bisognerà, a mio avviso, indagare quale peso assume, nel significato generale dell'opera, la sua qualità tecnologica (Angelucci 1992; p. 176)

Angelucci percepisce il radicarsi dell'opera in una dimensione *tecnologica*, il suo darsi in *dispositivo*; di cui *obsolescenza* e *miglioramento* sono momenti fisiologici. D'altra parte, l'incontro con lo spessore del *livello tecnologico* è sempre davvero inevitabile per il conservatore o il restauratore chiamato a lavorare sull'opera cinetico-visuale; concreto ben oltre qualsiasi congettura di intenzione/significato.

Si è inoltre ritenuto quasi sempre essenziale non modificare l'aspetto delle opere, anche nella struttura interna, e soprattutto non apportare miglioramenti tecnologici che ne avrebbero alterato il significato concettuale (Cisternino 1996; p. 26)

Nicolas Imbert dal confronto con *Méta-Malévitch* di Tinguely (1954, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) e *Counter Rotation 953* di Franck Malina (1965, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) decide per la precedenza della «integrità funzionale» sull'«integrità materiale» (Imbert 2000; p. 34), binomio in cui riaffiora la perpetua contrattazione in atto tra *identità* e *autenticità* dell'opera. In astratto, non è mai possibile decretare la prevalenza dell'*autenticità* sulla *funzionalità* o l'inverso, dal momento che questi termini non si contrappongono veramente. La caratterizzazione tecnologica e merceologica degli oggetti d'arte accede di diritto al novero dei valori che compongono l'identità degli stessi; anche quando l'autore elegge a *medium* prodotti industriali, elementi prefabbricati o apparecchiature di recupero o meno, non sussiste motivo per sentenziare l'irrilevanza o la subordinazione dei materiali in nome del recupero dell'aspetto estetico «originale», nemmeno sulla scorta di una analogia di forma, funzioni e prestazioni:

In 1992, when preparing an exhibition, the artist [Pistoletto] asked me if I could procure such a bulb [una lampadina al vapore di mercurio per l'opera *Lampada al mercurio*, 1965] to replace the original one, as he was afraid that it might break after being in operation for almost twenty-five years. In the meantime, however, the technology had gone out of

production for ecological reasons. We did find a similar lamp instead, same colour temperature, but a different technology: that of natrium vapour. Of course Pistoletto refused this surrogate, as the technology did not respond to his semiotic of materials (Scheidemann 1999; p. 244)

Non è in alcun modo l'origine industriale del materiale che ne decreta la sostituibilità *a priori*

«The technology and craftsmanship of my work is part of the art»,¹¹⁸ rivendica polemico Donald Judd; e, in vero, agli addetti ai lavori più sensibili non fa difetto una consapevolezza del problema: Caroline D'assay e Hélène Norloff redigono un decalogo dei limiti della deontologia classica all'interno del quale isolano, sotto la specie delle cause adducibili alla natura e allo statuto dell'opera, un movente tecnologico: «L'oeuvre utilise les possibilités de la technologie contemporaine en l'incluant dans son fonctionnement ou sa définition» (D'assay, Norloff 1995; p. 148). Ciò che collega l'intervento su un lavoro di Gunther Uecker (cfr. Angelucci 1992) e quello del *Giraldillo*, muove sulla constatazione del peso della tecnologia, di cui la *funzionalità* è disvelamento. Nei termini in cui viene espressa, la riconduzione al bipolo brandiano di materia/aspetto non chiarisce affatto le ragioni dell'intervento ma anzi sembra avallare il sillogismo di «aspetto» come visione esterna dell'oggetto e «struttura» come visione interna;¹¹⁹ essa è, inconsapevolmente, data a posteriori, quale sanzione di legalità teorica agli esiti di una perspicace intuizione, scaturita invero dall'intendere lo stato di conservazione dell'oggetto artistico, nella varietà delle sue materie, non come valore assoluto ma «in relazione alla funzione che esse hanno nella formazione del messaggio e quindi del mantenimento dell'integrità dell'opera» (Angelucci 2006; p. 292).

Tra i recenti sviluppi della ricerca anglosassone, Jon Ippolito (2001) ed i fautori della nozione ombrello di *Variable Media*, promuovono delle opzioni di intervento (*Strategies for Slippage*) volte proprio a fronteggiare l'obsolescenza;

¹¹⁸ D. Judd, *Una stanza per Panza*, citato in Scheidemann 1999; p. 245.

¹¹⁹ «Come facilmente si comprende, operando questa distinzione, nell'intervento di restauro ci sarà una possibilità di azione maggiore sulla materia struttura che sulla materia aspetto; si potrà, quando lo stato di conservazione lo impone, [...] svuotare in parte una colonna mantenendone l'esterno (l'aspetto), per renderle, mediante l'inserimento all'interno di un perno (la struttura), la perduta capacità di essere portante» (Angelucci 2006; p. 291).

nate dall'esperienza con materiali audiovisivi e digitali, la loro l'efficacia si ritiene ottimisticamente estendibile a tutti i *Nontraditional media*.¹²⁰ Tra queste, si comprendono l'immagazzinamento (*Storage*), incetta preventiva di rimpiazzi per gli elementi a rischio, che presenta l'inconveniente di richiedere depositi capienti;¹²¹ la migrazione (*Migration*), l'emulazione (*Emulation*) e la reinterpretazione (*Reinterpretation*). A proposito della emulazione:

Emulation means not storing digital files on disk or physical artifacts in the warehouse, but creating a visual facsimile of them. It looks the same, feels the same, experientially is the same, but it's a totally different medium (Ippolito 2001)

Si prospetta quindi la creazione di una *replica* (copia con valore di autenticità) visivamente indistinguibile, che riproduca in un differente *medium* lo stesso aspetto e lo stesso effetto dell'originale. Al di là dell'ambiguità dei concetti proposti, in cui la similitudine puramente visiva, «the original look» (Depocas 2003; p. 125), è l'unica coordinata da seguire, si riconfeziona sulla scorta di un pragmatismo entusiasta l'idea convenzionale della copia, adattandola al discorso tecnico attuale, di cui evidentemente si percepisce solo la connotazione superficiale (il visibile). Inoltre, la fiducia candidamente riposta nelle sostenibilità dell'intervento induce a coltivare delle illusioni sulla portata dei suoi stessi risultati:

Equally playful is the futuristic hypothesis that molecularly exact reproductions could substitute for artists' deteriorated originals. There is a note of ironic humor in the realization that the next generation of conservators would meet the deferred problems again when faced with conservation of the replica (Dykstra 1996; p. 200)

E' così la migrazione procede all'aggiornamento delle apparecchiature tecniche e dei supporti, «upgrading equipment and source material» (Depocas 2003; p. 126), assegnandosi l'azzardo di cambiare l'«apparenza» dei componenti dell'opera ad ogni avanzamento di grado, ad ogni evoluzione tecnica «as when cathode-ray tubes give way to flat screens» (p. 127). Anche volendo addurre una

¹²⁰ «We recognized the project's potential as a model for approaching the issue of preserving nontraditional media artworks» (J. Gagnon, in Depocas *et al.* 2003; p. 5). E come non associare il *Nontraditional* a *Non-T* (dispreziativo per gli alieni, *Non T-errestri*) dei romanzi di Philip K. Dick?

¹²¹ E di conoscere in anticipo cosa si renderà necessario.

metastabilità dell'oggetto,¹²² si attende comunque una valida controprova all'idea che le «materie dell'arte non sono intercambiabili, vale a dire che la forma, passando da una materia ad un'altra, subisce una metamorfosi» (Focillon 1934; p. 56); che in qualche modo ancora: «le materie comportano un certo destino o, se si vuole, una certa vocazione formale» (p. 52). Invece, in *Variable Media* la tecnologia è il supporto di una «apparenza», materiale invisibile per un oggetto estetico, visibile. Peraltro, è proprio l'indifferenza per l'analogia formale che contraddistingue la reinterpretazione (*Reinterpretation*); reinterpretare è riservarsi la possibilità radicale di operare sostituzioni con il massimo arbitrio, ma osservando la «funzione sociale e metaforica»:

In some cases, however, there is no clear industry standard to upgrade to; when hardware is replaced by a different apparatus with the same social or metaphoric function (a teletype becomes a cell phone), or when a performance is recast in a completely different time period and setting (Hamlet in a chat room), we say the artwork has been reinterpreted. This strategy takes the greatest liberties with the original, but also represents the most flexible approach to cultural as well as technical obsolescence (Ippolito 2003; p. 52)

o, se si preferisce:

To reinterpret a Dan Flavin light installation would mean to ask what contemporary medium would have the metaphoric value of fluorescent light in the 1960s (Depocas 2003; p. 128)

In altri termini, il riscatto del restauro creativo; o al limite del *remake*, nel senso che gli attribuisce Genette di «fare di nuovo, in maniera nuova sullo stesso motivo, tematico o formale, e senza copiare un'opera anteriore» (1994; p. 186); per questo l'unico pericolo sentito è la mancata legittimazione dell'autore (cfr. Depocas 2004; p. 128). In sostanza, si è in presenza di quella «esteriorità, dominata dagli oggetti-segni, fluttuante in un universo di indifferenze tra autenticità e simulazione» (Costa 1999; p. 27) innescata dall'irruzione tecnologica prima e rilanciata da quella neo-tecnologica in seguito.¹²³ Eppure il riferimento costante all'apparenza, al *look*, all'estetizzazione di una apparato

¹²² Continua variazione dipendente dallo stato delle scienze e delle tecnologie contemporanee, caratteristica degli oggetti *tecnologici*; cfr. Costa 2005; p. 43

¹²³ E senza che questo muova in loro il bisogno di una ricognizione teorica del campo in cui si vedono in gioco, anzi: «the Variable Media Initiative didn't emerge from some art history dissertation or philosopher's musings» (Ippolito 2001).

tecnico, ripristina una dialettica visibile/invisibile e reinsedia un referente, un significato, una ontologia: i conservatori fanno fare ai nuovi media il lavoro dei vecchi (cfr. Costa 2005).

3.2.2. – La documentazione dell'opera cinetico-visuale

La descrizione dell'opera nel suo stato ottimale di funzionamento è prerequisite fondamentale per tutto il complesso di operazioni che ne stabiliscono la conoscenza, la conservazione e la valorizzazione. Ciò attiene evidentemente alla necessità basilare di individuazione ed identificazione dell'oggetto/evento; e ciononostante una raccolta di informazioni soddisfacente in ordine alle procedure di catalogazione non è intuitiva e, soprattutto, richiede il perfezionamento delle pratiche di catalogazione e degli attuali strumenti. Determinare un valido strumento di documentazione per una distinta classe di beni vuol dire innanzitutto approntare un modello di rappresentazione che consenta di esprimerne correttamente la natura tramite l'acquisizione e la razionalizzazione di dati pertinenti e dettagliate, in vista delle necessità gestionali. Si rende così opportuna l'adozione di mezzi innovativi (ad esempio la raccolta dei progetti e delle specifiche tecniche, la ripresa audiovisiva, l'archiviazione digitale) e lo studio delle loro possibilità di applicazione e sviluppo nelle prassi di documentazione, catalogazione e classificazione.

I richiami in letteratura concordano sull'opportunità di disporre di un bagaglio articolato di esatte testimonianze del movimento stesso dell'oggetto cinetico-visuale e più in generale di tutti i suoi effetti (cfr. Imbert 2000; Lang 2002; Studer 2005, che propone un metodo di misurazione digitale; e Stringari 1999 per quanto attiene alle opere installative).¹²⁴ La fase di raccolta dati del modello decisionale proposto ad Amsterdam si sofferma nelle istruzioni sulla necessità di disporre di «visual material of the original condition and/or intermediate condition, registration of motion, sound, installation» (Hummelen *et al.* 1999; pp. 166-167); e per quanto banale possa apparire una simile richiesta, salvo recentissime esperienze, nella maggioranza dei casi si è agito e si continua ad agire su ricostruzioni parziali e controverse. In primo luogo, ci si affida ai ricordi personali (degli addetti ai lavori, dei familiari dell'autore, degli spettatori

¹²⁴ Più generale, per una ricognizione sul tema si rimanda a www.incca.org

dell'epoca); in alcuni casi, soprattutto per le opere non più funzionanti o ferme da tempo, prevalgono i ragionamenti induttivi. Spesso sono d'ausilio resoconti scritti (ad esempio schede di catalogo), a volte forniti dall'artista stesso. Per le opere più note si può contare solitamente su materiale fotografico; e solo in minima parte si dispone di referenze audiovisive.

When documenting moving elements the human capacity for recalling motion is always subjective, characterised by moods and feelings. [...] It is not enough to simply document such objects in photographs and writing, which is common practice. [...] The moving image and sound should be recorded (Lang 2002; pp. 170-172)

Gli ostacoli sono dati dalla variabilità del livello di completezza e qualità dell'informazione che il materiale documentario può offrire e, soprattutto, dal grado di oggettività, che rimarrebbe traguardo ideale, giacché ogni forma di documentazione resta atto interpretativo, esposta agli anacronismi.

Resta aperta, ma lontana dalle finalità di questo lavoro, la disamina dei problemi di gestione e conservazione degli archivi documentari. In effetti anche i più ferventi sostenitori di una metodologia estesa di documentazione conoscono il rischio di replicare il problema conservativo ad un altro livello (cfr. Real 2001).

In questo ambito, la messa a punto in Italia di uno strumento di catalogazione quale la cosiddetta scheda OAC (Oggetto d'Arte Contemporanea),¹²⁵ che rivede la preesistente OA con l'ampliamento della sezione MTC (Materia e Tecnica), dimostra quanto sia divenuto cruciale ritrarre la fisionomia tecnologica dell'opera, per non perderne l'identità. E vale notare come tale potenziamento non precorra ma inseguia con affanno l'avanzamento della produzione artistica.

Viene giustamente più volte sottolineata l'importanza di avere delle precise indicazioni, delle specifiche da parte degli autori sulle caratteristiche tecniche e le modalità operative ed installative dei lavori. Ciò di cui non si ha chiarezza è la forma che tale congerie di informazioni debba assumere; cioè se sia possibile addivenire ad una standardizzazione dei modelli documentari, superando

a) la difficoltà di elaborare in astratto (cioè senza conoscere autore, opera, galleria/museo, conservatore) uno strumento sufficientemente selettivo e

¹²⁵ Cfr. *Opera di arte contemporanea. Scheda OAC 2004*; in www.iccd.beniculturali.it/download/OAC.pdf; in cui si dice del «funzionamento» dell'opera (p. 7) come di uno dei fattori capaci di mettere in scacco le convenzionali pratiche di gestione museale.

puntuale nel recepire gli elementi pertinenti e caratterizzanti; tutte le variabili che convergono sulla elaborazione di un modello documentario comportano significative differenze. L'artista ha una sua idea di informazione utile da trasmettere che non necessariamente è soddisfacente o adeguata alle necessità di gestione:

McQueen had felt that he had "locked down" the specifications for the piece and made it very clear exactly what was to be done. In the course of our discussions, he realized that more could be done. While the specifications for McQueen's installation are really quite simple, it was surprising how much could go wrong given that the artist wanted a high degree of fidelity (Hearns Bishop 2001; p. 182)

le istituzioni coinvolte nella conservazione dell'oggetto possono avere diverse capacità di immagazzinamento o allestimento; senza contare le non rare difficoltà di comunicazione: ciò che è perfettamente chiaro e semplice in un paese non lo è automaticamente in un altro, nemmeno se parlano la stessa lingua.¹²⁶

b) la completezza della documentazione stessa, che deve obbligatoriamente raccogliere e organizzare in maniera organica e funzionale una numero virtualmente illimitato di testimonianze in differenti formati medial. Sebbene la documentazione non possa mai veramente soppiantare l'esperienza diretta dell'opera, essa può comunque giocare il ruolo di supplente per ciò che non esiste più, in grado, cioè, di restituire almeno un simulacro del fatto artistico.

¹²⁶ Hearns Bishop (2001; p. 181) racconta dei problemi di conversione del sistema di misurazione metrico decimale incontrati dal MoMA di San Francisco al momento di registrare un'opera proveniente da una galleria inglese.

3.3 – Casi paradigmatici

Così come dalle opere è partita questa trattazione, ad essa si fa ritorno con alcuni esempi che chiariscano, in qualche misura, la portata della ricognizione teorica; ad alcuni corrisponde una letteratura specifica di cui si tenta una critica, per altri si avanzano delle osservazioni in virtù dell'esperienza diretta della loro conservazione in ambito museale.

Naturalmente, come spesso nell'arte contemporanea, il primo problema è classificatorio: in questa sezione si adoperano le denominazioni di *oggetto* e *ambiente*, con riferimento alle pratiche museali. Con *oggetto* si indicano quelle opere la cui determinazione fisica, anche quando si dia in più di un elemento, trova allestimento senza obbligo di montaggio/smontaggio, è mobile anche se imponente, anche se di tipo installativo. Con *ambiente* si intende invece ogni lavoro che organizzi una situazione spaziale (praticabile, abitabile, percorribile ecc.), imponendo operazioni di montaggio/smontaggio; in effetti, la dimensione ambientale delle opere trasferisce ad un livello ibrido, prossimo all'architettura, l'orizzonte del ragionamento conservativo.

A cavallo delle precedenti categorie si situa l'*installazione*. Le installazioni, come *Lux n. 9* di Schoeffer, sono un altro dei temi portanti del dibattito sul contemporaneo; classe senza veri confini, le installazioni rappresentano uno dei termini più ambigui del lessico tecnico attuale; mezzo a disposizione di molte poetiche e di diverse tendenze allargano la sfera di pertinenza dell'opera alla situazione spaziale in cui trovano collocazione, in senso sia sincronico che diacronico, e, indipendentemente dalle misure, possono assumere consunzionalità e dialettica con l'ambiente, ma anche coincidere con eventi performativi o *happening*, portandosi ad un grado minimo di consistenza fisica.¹²⁷ Spesso l'opera è immanente a più oggetti, che possono avere carattere

¹²⁷ In tal senso la definizione di Richard Kostelanetz (1993; p. 304) di *installazione* come «art made for a particular space», non necessariamente votato all'arte e dove non necessariamente l'opera è destinata a durare, appare riduttiva. Edward Lucie-Smith (1984; pp. 118-119) puntualizza che le installazioni possono essere «constructions or ensembles of objects and

cinetico, relazionale, effimero, virtuale ecc. e conseguentemente, presentano gli stessi problemi: attestazione di progettualità, eterogeneità di componenti, obsolescenza. William Real sottolinea la vocazione performativa delle opere installative (*Technology-Based Installation Art*) e indica le «self-destructing exploding sculptures» di Tinguely come antesignani dei lavori di Gary Hill e Bill Viola (Real 2001; p. 215); mentre Carol Stringari evidenzia la multiformità degli apporti: «installation art is a hybrid art form that may include architecture, various media, performance and technology» (Stringari 1999; p. 272). Certo, per dirla con Costa, le installazioni tematizzano innanzitutto e anche loro malgrado, la preponderanza dei *dispositivi* e dei *significanti* tecnologici.

effects which engage with and dominate their surroundings»; mentre per William Real (2001; p. 226) *installation art* comprende «site-specific works, generally within interior spaces, that may also include sound, moving images, or other media components, as well as architecture, performance, and other form of technology». Secondo Marina Pugliese (2006; p. 103) «tecnicamente le installazioni derivano dal collage e dall'assemblaggio, ma hanno dimensioni ambientali e presuppongono sia l'utilizzo di materiali e media diversi, messi in relazione con una precisa disposizione, sia il coinvolgimento fisico dello spettatore nello spazio attivato».

3.3.1 – Gli oggetti

A) Jean Tinguely, *Gismo*

Tra il 1961 e il 1974 tredici sculture vengono acquistate dallo Stedelijk Museum di Amsterdam; queste sono state ordinate in quattro categorie: opere da muro, da tavolo, da terra e d'acqua (cfr. Aben 1999). Le macchine da tavolo e da muro sono costruzioni delicate fatte di materiali frangibili; le sculture d'acqua da terra sono costituite di ponderosi materiali di recupero, sono monumentali e forti nei loro movimenti. Come conseguenza della tecnica e dei materiali usati, esse tuttavia non sono meno vulnerabili degli oggetti da muro o da tavolo: Tinguely ha costruito questi oggetti principalmente modificando e assemblando materiali di scarto; mentre i loro movimenti sono generati da motori elettrici. Dal momento che le macchine sono esposte come oggetti semoventi, l'usura dei motori e delle parti in movimento (*wear and tear*) è la ragione principale del loro deterioramento.

Gismo (assemblage, cm. 200x560x170)¹²⁸ è un lavoro di Tinguely concepito nel 1960 e acquistato dallo Stedelijk Museum nel 1974, delle cui vicende conservative Lydia Beerkens, Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé danno accurata narrazione in *Reconstruction of a Moving Life* (Beerkens 1999). A partire dal 1971 è stato esibito più volte; e, basandosi su testimonianze fotografiche, si pensa che l'artista abbia apportato graduali modifiche all'opera quando ancora in suo possesso tra il 1960 ed il 1974, secondo la sua consuetudine di rivedere dei lavori specie in prossimità delle mostre (p. 27). Mentre, dal momento del suo acquisto da parte del museo olandese, fino al 1980 il suo aspetto è rimasto pressoché invariato. In seguito al danno verificatosi nel 1980 durante un improvvido manovramento nei depositi,¹²⁹ il direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam si rivolge all'artista per un aiuto, mossa dettata anche dalla

¹²⁸ Cfr. Joosten 1984; pp. 85, 300 n. 807. Tra i materiali di assemblaggio si riportano: «scrap iron, welded, pulley-like wheels and hammer-like elements knocking drum-like objects: pots, pans, helmet, etc., built-in motorized transmission system of belts and cranks».

¹²⁹ Secondo quanto si desume dalle fonti bibliografiche, *Gismo* doveva essere collassato sulla propria stessa struttura, disarticolandosi e scomponendosi (cfr. Beerkens 1999; fig. 5, p. 27).

impossibilità all'intervento dichiarata dal dipartimento di conservazione delle sculture.¹³⁰ La prima risposta è una lettera con un schizzo per la ricostruzione dell'opera, splendido paradigma della progettualità visionaria di Tinguely (fig. 6 p. 27), che però evidentemente non giova all'inerzia dei restauratori dello Stedelijk. Infatti, l'artista e un suo assistente provvedono direttamente a ricomporre in fretta l'opera presso il museo olandese,¹³¹ al fine di renderla trasportabile e presentabile per la mostra *Westkunst* a Colonia nel 1981. A Colonia la macchina subisce una riparazione supplementare che ne consente l'accensione.¹³²

L'imponenza di *Gismo* (alto più di due metri e lungo quasi sei) è causa della sua fragilità e vulnerabilità. Oltretutto la struttura è costituita da materiali di recupero, soprattutto rottami di ferro: il tronco è un letto di metallo (o il telaio di una porta) combinato con la carcassa di una macchina. Su questo improbabile *chassis* sono stati saldati una serie di barre metalliche, compreso un triciclo e una bicicletta da bambino ed una collezione variopinta di trentuno ruote, quasi tutte in grado di girare. Al tronco principale si fissano anche numerose cianfrusaglie. L'intero complesso sembra reggersi su tre ruote, in realtà la macchina poggia su gambe metalliche posizionate dietro ogni ruota. *Gismo* reca i segni inequivocabili del progressivo apprendimento di Tinguely, tra tentativi ed errori, della tecnica di saldatura ad arco. Tinguely, nel corso delle esposizioni cui l'opera ha partecipato, soleva drammatizzare l'evento cinetico disponendo luci che disegnassero su muri *silhouette* teatrali, in un gioco di rimandi tra i moti della macchina e delle sue ombre (p. 27).

Nel 1996 l'opera rientra in un progetto pilota *Conservation of Modern Art* (cfr. Hummelen, Sillé 1999); si forma un doppio gruppo di lavoro: un collettivo di indagine storico-critica (*theoretical working group*) e un gruppo esecutivo (*practical working group*), entrambi miranti alla formazione di un piano di intervento. Nella fase preliminare dell'indagine, il primo ha l'obiettivo di

¹³⁰ «Kees Aben saw no way to restoring the work» (Beerkens 1999; p. 27).

¹³¹ «Kees Aben noted: "Because of the shortage of time, Tinguely limited himself to reconstructing the piece. The machine is out of order. The cogs and the axles are still unaligned. Drive shafts are broken, the rubber has perished» (Beerkens 1999; p. 27).

¹³² Resta ignoto chi conduce l'intervento di Colonia e quali nel dettaglio le operazioni effettuate (cfr. Beerkens 1999; p. 27).

raccogliere il maggior numero di informazioni storiche possibile; mentre il *team* esecutivo analizza le effettive condizioni dell'oggetto e la natura dei singoli materiali in modo da avere una visione esaustiva degli aspetti tecnici originali e delle prime riparazioni subite dall'opera (cfr. pp. 29-31).

L'opera non è in grado di funzionare oltre trenta secondi: le cinghie scivolano via dalle ruote e provocano lo stallo della macchina; i percussori non martellano secondo la giusta frequenza o non picchiano affatto; infine, una tonalità marrone (ossidazione?) vela i colori originali dei componenti. A causa del danno del 1980 il tronco è deformato e molte delle assi e delle ruote fuori allineamento, ragione per la quale le cinghie continuano a sfuggire dalle ruote. Altro dato che il doppio gruppo di lavoro rileva è la scomparsa di alcune cinghie di trasmissione e l'inversione di direzione di altre; fatto che, combinato alla deformazione di assi e ruote, è causa di ulteriori alterazioni e danni strutturali, oltre a determinare cambi considerevoli nel ritmo e nella qualità dei suoni (i cigolii e gli scricchiolii degli assi, il battito dei percussori sull'orchestra pentole da cucina). La percussione costante delle «scatole sonore» negli stessi punti ne ha deciso la deformazione e compromesso il suono; per contrastare il fenomeno in passato alcune pentole e latte sono state girate. Ma anche la lubrificazione manutentiva dei cuscinetti a sfera e delle giunture a bulloni (*screw-bearings*) è controversa perchè intacca la produzione di effetti sonori dell'opera; e ciò in effetti riporta ad un problema che caratterizza larga parte della produzione dell'artista svizzero.¹³³ I vari, spesso cangianti, colori originali sono gradualmente scomparsi, in favore di una generale tinta marrone dovuta all'ossidazione, di cui quantomeno si è accertata l'inattività. Tuttavia, molte delle cinghie originali, fatte di gomma e tela, sono state sostituite da plastiche verdi.

In coerenza con il *modello decisionale*, tramite la comparazione delle condizioni materiali e delle informazioni storiche, si vuole stimare la *Discrepancy*, ossia fino a che punto *Gismo* rispecchi le *intenzioni dell'autore*; e questo al fine di sviluppare delle linee guide di un progetto conservativo. Suoni e movimenti originali, tuttavia, possono essere solo ipotizzati in base alle testimonianze

¹³³ A riguardo si veda quanto scrive Reinhard Bek (2001; pp. 46-47).

fotografiche, giacché la prima documentazione audiovisiva dell'opera risale al 1984 (p. 28), quando la macchina vanta già oltre venti anni di vita. Comunque, si giunge alla definizione dell'«espressività» (*expressiveness*)¹³⁴ dell'opera e si stabilisce che *Gismo* senza movimento/suono è cosa morta: «*Gismo* has to move, otherwise it does not 'live'» (p. 29). Ora, al di là della strisciante frizione di senso nel presupposto che vuole il movimento/suono irrecuperabile dalla documentazione ma l'archivio fotografico sufficiente a restituire l'«apparenza originale» (p. 30), l'incognita (la contraddizione) che si pone al gruppo di lavoro è: al recupero di quale *apparenza* deve puntare l'intervento?¹³⁵ Si opta, invero senza troppe spiegazioni, per riferirsi alle condizioni dell'oggetto nel 1974, anno dell'acquisizione da parte del museo. In sostanza, dopo aver cercato a lungo di fissare un parametro nell'intento artistico, si ritiene implicitamente più attendibile risolvere l'autenticità dell'opera nella storia della sua implementazione e delle pratiche ricettive, che hanno condotto al patteggiamento di uno *status*, contrattazione tuttora in corso e di cui l'intervento è momento attestativo.

B) Manfredo Massironi, *Oggetto con riflessione automatica luminosa*

L'opera di Manfredo Massironi dal titolo *Oggetto con riflessione automatica luminosa* (1966, cm. 120x120x60, legno, specchi, lampade, elettromotore)¹³⁶ è un esempio chiarificatore del tipo di problemi che interessano le opere cinevisuali ed illustra altrettanto bene come si svolga la prassi di manutenzione in un ambito museale che non adotta specifiche strategie di conservazione *ad hoc*.

¹³⁴ Nei termini suggestivi quanto vaghi di: «a sprightly impression; a nimble play of lines, wheels and belts; sounds; an improvised and immediate, personal character» (Beerens 1999; p. 29).

¹³⁵ «The theoretical working group had stated that the machine's movement and sounds had to be maintained along with its appearance. But in what condition? Its authentic state from 1960? When one reduces *Gismo* to specific life phases, it is apparent that it was given a new look prior to 1974 and the most drastic changes were probably carried out by the artist himself. Conservation ethics disallow major interventions to return the work to its original form. Besides, this would be impossible: *Gismo* has simply reached a certain age» (p. 30)

¹³⁶ Cfr. Margozi 1996; scheda op. 13.

L'*Oggetto con riflessione automatica luminosa* viene costruito dalla Philips su progetto di Massironi, in occasione della mostra che si tiene nel 1966 ad Eindhoven.¹³⁷ Sebbene la mostra abbia tra le sue motivazioni principali la dimostrazione del collegamento possibile tra arte (programmata) e produzione seriale,¹³⁸ tuttavia, anche tenendo conto delle tecnologia dell'epoca, l'*Oggetto* di Massironi appare più un prototipo semiartigianale che un apparecchio industriale. In condizioni ottimali, l'opera si presenta come un voluminoso monitor, costituito da una scatola lignea e da uno schermo, fatto da due lastre specchianti una davanti l'altra, che basculano su di un'asse verticale, lasciando trasparire le resistenze incandescenti di uno stuolo di quarantanove lampadine alloggiare all'interno, su di un pannello al quale sono incollati degli specchi. Ne risulta una proiezione ipnotica di filamenti bluastri in fluttuazione.

L'accordo con la ditta olandese prevedeva l'acquisto a fine mostra dell'opera per una cifra corrispondente alla metà dei costi di realizzazione sostenuti; l'artista, impossibilitato a confermare l'acquisto, propone l'affare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma,¹³⁹ che, pur con qualche ritardo, accetta e prende possesso del lavoro (cfr. Margozi 1996; scheda op. 13).

Molto presto si manifestano problemi di funzionamento che si annunciano come congeniti. Il circuito elettrico dei corpi luminosi («come quello delle luci dell'albero di Natale») è tale che il guasto di una delle lampade è in grado di inibire l'accensione delle restanti; l'eventualità della fulminazione delle lampadine è tutt'altro che remota, anzi, ricorre ogni qual volta l'opera è mossa, allestita ed esposta, come accade in occasione, ad esempio dell'ultima risistemazione della Sala delle opere cinevisuali alla Galleria Nazionale.¹⁴⁰ Dal momento che «le lampadine utilizzate presentano la particolarità di avere un solo filo orizzontale che collega i due poli, con un vattaggio inusuale, e che

¹³⁷Cfr. cat. 1966.

¹³⁸ «La caratteristica dell'esposizione olandese risiedeva nel fatto che gli artisti invitati inviavano solo il progetto dell'opera, che poi veniva materialmente realizzata da società produttrici di materiali elettrici» (Margozi 1996; p. 21).

¹³⁹ Nella relativa corrispondenza l'opera viene indicata col titolo «Oggetto con movimento automatico», cfr. Lettera del Soprintendente Palma Bucarelli del 21 marzo 1970, in Archivio GNAM, pos. 3-8, 1967, n. 25.

¹⁴⁰ Situazione pressochè identica a quella riportata da Margozi (1996; scheda op. 13).

permettono attraverso gli schermi una luminescenza a filamento» (scheda op. 13), con tempismo il Soprintendente dell'epoca lamenta la difficoltà di reperire ricambi e sollecita l'autore ad indicare un fornitore, oltre, più genericamente, a rimediare ai difetti del meccanismo. In seguito, l'opera non subisce revisioni, mentre il gabinetto di restauro della Galleria si dota di una scorta di lampadine idonee al ricambio; non diversamente da quanto viene fatto, ad esempio, dalla Tate per i lavori di Dan Flavin (il cosiddetto *Storage*),¹⁴¹ anche se con diversa risonanza. In conclusione, l'oggetto resta fragile e, senza l'elaborazione di uno specifico programma di conservazione, si procrastina il momento in cui l'opera cesserà di funzionare, ritardando il suo rientro definitivo nei depositi più che estendendo la sua permanenza in esposizione.

C) Grazia Varisco, *Schema luminoso variabile n. 2*

Schema luminoso variabile n. 2 (1962-1965, cm 50,5 x 50,5 x 7, plexiglas colorato, plastica adesiva circolina al neon, elettromotore, legno)¹⁴² di Grazia Varisco presenta la sovrapposizione di due schermi colorati a strisce nere; lo schermo esterno, quadrato in plexiglas azzurro, ha sagomato nel centro un cerchio solcato da strisce di carta adesiva nera; dietro un secondo plexiglas circolare, anch'esso reticolato, ruota azionato da un motore elettrico, fissato sul fondo della scatola lignea. Una lampada circolare al neon illumina dall'interno i due schermi, anch'essa ancorata al piano di fondo della struttura, si produce in tal modo l'incrocio dei reticoli e la creazione di un effetto calendoscopico di immagini mutevoli. La scoperta del surriscaldamento prodotto all'interno della scatola dai meccanismi, ha persuaso i restauratori della necessità di apportare delle modifiche, che pure avrebbero preferito evitare:

Si è fatta un'eccezione per l'opera di Grazia Varisco «Schema luminoso variabile»: è stato sistemato un piccolissimo ventilatore nella scatola che contiene il reattore della luce al

¹⁴¹ «Derek Pullen, head of sculpture conservation at Tate in London, says that “from time to time the bulbs in Dan Flavin’s works do need to be replaced. The museum replaced these with lamps recommended by the Flavin Estate which specifies which ones should be used. Tate keeps a supply of these bulbs to use when necessary”» (Harris 2005).

¹⁴² Cfr. Margozi 1996; scheda op. 22.

neon e il motore, che entrambi sprigionano tanto calore da aver già precedentemente danneggiato l'opera; il ventilatore ha lo scopo di abbassare la temperatura interna (Cisternino 1996; p. 26)

Un simile provvedimento va oltre l'alterazione della composizione fisica dell'oggetto: non è il semplice, ancorché importante, rimpiazzo di elementi soggetti ad inevitabile usura. Piuttosto rivede il progetto stesso dell'opera inserendosi nella dimensione tecnologica per apportarvi migliorie. E' una intromissione da apprezzare se si considerano l'innalzamento dei suoi livelli assoluti di performance e quindi l'estensione delle prospettive di vita ed il perfezionamento funzionale dell'oggetto. Sotto questa luce, l'operazione coglie un successo e osserva *stricto sensu* le direttive brandiane. Quello che resta sconosciuto ed in mancanza del quale risulta arduo valutare (ed accettare) l'intervento, è se ci sia stata al momento del suo allestimento, o subito dopo, un misurazione delle sue capacità di funzionamento in base alle caratteristiche tecniche; sono ignoti i regimi di attivazione dell'opera prima del suo danneggiamento e se mai sia stata calcolata la tolleranza del meccanismo alle sollecitazioni conseguenti il suo funzionamento. Ci si chiede, in altre parole, se, conoscendo la natura scadente dei materiali delle opere cinetiche degli anni Sessanta e Settanta, l'innalzamento pericoloso della temperatura all'interno dell'apparecchio fosse dato da tempi di attivazione prolungati oltre limiti che pure potevano essere previsti. Il più intuitivo, ma non il più semplice, dei provvedimenti contro l'usura (*wear and tear*) delle componenti tecniche di un opera cinetico-visuale è la messa a regime dei tempi di accensione e spegnimento. Al riguardo, si porta ad esempio la limitazione imposta alle opere nel Museum Tinguely, che contiene lo stress da turni operativi interminabili o troppo frequenti, con l'unico contestabile neo dell'omologazione formale di tutti gli interruttori (grandi bottoni rossi).

Certo, va rimarcato come ogni operazione vada riferita al momento e alle circostanze che la vedono accadere, le quali non sempre, ed è questo il caso, consentono un dispiegamento ponderato e adeguato di tempi e mezzi. Tuttavia, se in questo caso appare accettabile la sostituzione periodica della lampada al neon, che anzi andrebbe iscritta e razionalizzata nell'ambito una *routine*, meno

comprensibile è la modifica della conformazione strutturale del apparecchio. Preoccuparsi di manipolare l'oggetto per metterlo in condizioni di funzionare meglio più tempo possibile è accordare tacitamente rilevanza primaria agli effetti ottico-cinetici, risultato di una tecnologia storicamente determinata, smentendo l'accessorietà della funzione rispetto all'esteticità; ma l'identità dell'oggetto tecnologico chiama dei margini prestazionali. Senza contare che assimilare l'effetto cinetico-visuale, cioè movimento e suono, all'immagine, per ricondurre entro le colonne d'Ercole della *Teoria* brandiana i termini della questione, urta contro la palese eterogeneità dei concetti. Si incappa ancora nell'impossibilità di limitare la coestensività del concetto di *materia* all'interno dell'*immagine*.

D) Gianni Colombo, *Strutturazione pulsante*

Strutturazione pulsante (1959, cm 135,5 x 127 x 30, polistirolo espanso in blocchetti dipinti con idropittura bianca, animazione elettromagnetica, legno)¹⁴³ di Gianni Colombo. Si tratta di un pannello costituito di novanta elementi rettangolari di polistirolo dipinto di bianco all'interno di una cornice a cassetta nera. Animati elettricamente dallo spettatore tramite un interruttore a pulsante, i blocchetti si muovono indipendentemente l'uno dall'altro, rompendo l'uniformità della superficie secondo una sequenza non prevedibile. La compattezza della superficie viene scomposta dall'attivazione dei blocchetti innescata direttamente dallo spettatore, che sperimenta la perturbazione del proprio equilibrio percettivo.

L'opera, realizzata su un progetto del 1956, fa parte della produzione dell'artista indirizzata alla serialità con materiali industriali lavorati meccanicamente. Esiste letteratura che riferisce degli interventi già subiti dall'opera in passato (Cisternino 1994 e Margozi 1996; scheda op. 16), i quali fondamentalmente consistono nel ripristino della funzione cinetica:

Il movimento era bloccato nella parte alta degli elementi di spinta che dal retro si erano incastrati nei rettangoli di cellophane messi a protezione dei mattoncini di polistirolo,

¹⁴³ Cfr. Margozi 1996; scheda op. 16. La Galleria Nazionale custodisce, al momento nei depositi, un secondo esemplare di maggiori dimensioni di *Strutturazione pulsante*.

consumati e addirittura sfondati, che avevano bloccato il movimento provocando il surriscaldamento dei motori (Margozzi 1996; scheda op. 16)

Sul rapporto con il *dispositivo*, è Colombo stesso a dire del fascino per la sperimentazione di nuovi mezzi e dell'attitudine particolare che lo porta ad esaltare la specificità tecno-storica del polistirolo espanso: «nel '59 era una materia abbastanza rara, non si vedeva come ora frequentemente: negli imballaggi o nelle pattumiere. [...] Il polistirolo che trovo oggi non solo è più nuovo, ma ha anche un metodo di fabbricazione diverso e messo a fianco agli altri si differenzia» (Colombo 1992; p. 162). Mentre, all'opposto, per le lastre di plexiglas delle *Strutturazioni ritmiche*, sempre di proprietà della GNAM,¹⁴⁴ da tempo tormentate da deformazioni e *craquelure*, propone senza indugi la sostituzione, giacché il loro mantenimento è solo «un malinteso rigore filologico» (Colombo 1992; p. 162). Ora, anziché strumentalizzare l'opinione dell'autore, bisogna additarne la contraddizione (per il conservatore) interna: se si può comprendere una certa affezione di Colombo al vedersi protagonista dello sdoganamento artistico di un materiale di recente invenzione, il polistirolo appunto, tuttavia, ciò non osta a che il restauratore odierno provveda in entrambi i casi al rimpiazzo di elementi di origine industriale deteriorati.

E) Nicolas Schöffer, *Lux n. 9*

Lux n. 9 (1959, cm. 195x145, acciaio inossidabile, proiettori, schermo in legno, acciaio e plexiglas, piattaforma girevole in legno)¹⁴⁵ è un'installazione composita, costituita da un oggetto plastico fatto di sagome geometriche, *assemblage* di parti in acciaio forato su di un telaio anch'esso metallico, collocato su di una pedana girevole. Tre proiettori illuminano da dietro la struttura, con luci filtrate da gelatine colorate ruotanti, gettando ombre sovrapposte e cangianti sopra uno schermo di plexiglas opalino bianco, disposto dal lato opposto. Contemporaneamente un commento sonoro, proveniente da un registratore negato alla vista, accompagna il movimento e i giochi luminosi.

¹⁴⁴ Cfr. Margozzi 1996; schede op. 17, 18 e 19.

¹⁴⁵ Cfr. Margozzi 1996; scheda op. 35.

Lux n. 9, parte di una serie omonima, è stata acquistata per cinque milioni di lire dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1968 e posto nella sala LXVII, nell'ordinamento Bucarelli (cfr. Margozi, 1996; pp. 17 e 22).

Degli interventi cui è stata sottoposta l'opera si conoscono il rimontaggio e la pulitura degli elementi metallici che formano la struttura geometrica centrale; mentre benché vengano notati i problemi inerenti le componenti elettriche e luminose, non si danno informazioni circa la loro soluzione (scheda op. 35). Al momento della riproposizione dell'installazione nel nuovo allestimento della sala dedicata alle opere cinevisuali nel 2006, si è riscontrata l'inefficienza di alcuni dei corpi luminosi, con tutta probabilità compromessa dal fulminamento delle lampadine; inoltre, l'opera risulta priva del commento sonoro a causa dello smarrimento del nastro magnetico sul quale è registrato. A questo si può aggiungere il cattivo stato di conservazione dei cavi elettrici, che seppure funzionanti, non sembrano offrire garanzia di durata, oltretutto sicurezza.

Per la Conservazione, la prima evidenza comune alle diverse forme di installazioni è l'aspetto iterativo della loro presentazione, la disposizione, insita o forzata, ad allestimenti temporanei, periodici; fatto che spinge curatori e conservatori ad assillanti invocazioni di tracce denotative, per analogia ai copioni teatrali, cosicché, svincolata dalla sanzione di autenticità conferita dalla mano dell'autore (*autografia*), l'opera si presti ad un numero infinito di esecuzioni comunque corrette, per quanto arbitrarie possano risultare, in grazia della sua conformità alle prescrizioni (*allografia*). Esse si danno come inclini a realizzare *immanenza plurale*, cioè una serie di occorrenze, che la convenzione culturale accoglie come altre *versioni* della stessa opera, piuttosto che come nuove opere; ma il confine è sottile.

3.3.2 – Gli ambienti

La poetica degli ambienti *immersivi*¹⁴⁶ ed *interattivi* raccoglie ed amplifica tutte le questioni prese in esame fin qui e ne avanza di nuove. Tale filone di indagine ha beneficiato della partecipazione alle diverse fasi di ideazione, organizzazione, allestimento, manutenzione e disallestimento della mostra *Gli ambienti del Gruppo T. Le origine dell'arte interattiva*, presso la Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma tra 2005 e 2006; situazione privilegiata che, proprio perché ha permesso la frequentazione diretta di opere, artisti e pratiche museali, ha aperto una serie d'interrogativi.

Innanzitutto, quanto pesa la distinzione tra opera manifestantesi nei materiali che la costituivano al momento della sua istanziazione storica (nella sua esatta identità numerica, per dirla con Prieto e Genette) e opera ricostruita *ex novo*, secondo il progetto o le disposizioni dell'artista? Nel momento in cui il museo (in quanto ente vincolato al rispetto di un'etica di azione) si fa carico di rappresentare opere ambientali cinetiche ed interattive, quali elementi individuano esattamente l'opera e devono essere oggetto di attenzioni conservative? Quali le parti effimere o sacrificabili, relative solo all'allestimento contingente? La ricostruzione filologica dei documenti/monumenti storico-artistici deve spingersi ad assecondare le intenzioni dell'artista (la cui presenza rischia, a volte, di confondere anziché aiutare il conservatore), finanche oltre gli esiti acquisiti e storicizzati dell'opera stessa?

Occorre immediatamente sottolineare lo sforzo non ordinario (almeno per la consuetudine locale) e complesso, di realizzare una esposizione che si prefigge non solo di mettere in mostra opere ambientali, molte delle quali da tempo prive di una manifestazione fisica, ma anche di acquisirle in collezione permanente.

¹⁴⁶ Con *immersivo* si intende la proprietà di immergere lo spettatore in una realtà sensoriale alternativa: «often used in relation to virtual reality. Immersive virtual reality requires a head-mounted display to block outside views and peripheral devices to track and interpret the participant's behaviour. More generally, immersive indicates a sensory interaction between a viewer and art object, often found in installation art» (Lucie-Smith 1984; p. 117). L'immersività è spesso associabile alle installazioni (pp. 118-119).

Nella selezione dei lavori da esporre ha prevalso la linea della mediazione tra rilevanza storica, volontà degli autori e fattibilità; l'analisi presente non intende addentrarsi nel merito di tali scelte, piuttosto si preferisce riconoscere e commentare le modalità di instaurazione delle opere, riservandosi di tratteggiare all'occorrenza la cornice in cui si sono attuate. L'artista può, a buon diritto, elaborare o ripensare il proprio lavoro durante la fase di realizzazione e allestimento (di installazione);¹⁴⁷ il museo che eventualmente acquista l'opera preparata per una mostra temporanea si riferisce a quella implementazione storicamente fondata, ma cosa acquista effettivamente in un caso simile? ¹⁴⁸ La reinstallazione (riproposizione di un'opera ambientale) presenta tra progettazione, realizzazione e documentazione molte zone d'ombra (*grey areas* per Stringari), cioè: molto spesso quanto previsto non è ciò che viene effettivamente fatto e non tutto quello che è fatto ha puntuale registrazione. Questi considerevoli scarti tra una fase e l'altra sono dovuti in genere alle costrizioni pratiche imposte dalle contingenze e sono sempre gravidi di conseguenze per la Conservazione.

Ecco cosa dice Gianni Colombo molto tempo prima che il Gruppo T avesse l'occasione di ripresentare con imponente dispiegamento di mezzi la propria poetica ambientale:

Ecco, questo credo che per gli ambienti, integrazioni architettoniche, installazioni, sia un problema di fondo, cioè la non conservabilità dell'originalità. Io credo che la ricostruzione sia sempre discutibile proprio perchè nel ricostruire si cambia qualche cosa o in ogni caso si aggiorna qualche cosa, si attualizza o, addirittura, malgrado le buone intenzioni di chi lo fa, può esserci anche un tipo di eccessiva devozione che porta a considerare un progetto, che è rimasto solo nel ricordo o nella documentazione fotografica, aggiornabile usando materiali o tecniche più attuali. Considerando che l'utopia di quei lavori comportava il fatto che l'artista non aveva ancora le possibilità che potrebbero ora esistere nel momento in cui viene ricostruito, è quindi giusto utilizzare e ampliare, rimodernizzare o attualizzare con altre tecniche questo lavoro. Ma un'opera non è una dimostrazione di una proprietà, è una

¹⁴⁷ «Artists often work directly and spontaneously on a work at the time of the installation, allowing it to develop in response to a particular space or letting it evolve during its creation» (Stringari 1999; p. 273).

¹⁴⁸ «If the work is purchased out of an exhibition, it is then frozen in this state – defined as an historical moment. [...] What, exactly, is being purchased when a museum acquires an installation?» (Stringari 1999; p. 273).

operazione sul linguaggio. E quando noi ricostruiamo e usiamo altre soluzioni, anche le più aggiornate, avremo sì una affermazione migliore della sua dimostratività, ma non avremo tutta quella parte di elementi che confluivano nell'operazione linguistica e quindi di soluzioni dirette che l'autore aveva posto, e diventerebbe effettivamente qualche cosa che gli è completamente estraneo (Colombo 1992; pp. 159-160)

Sono sul tavolo tutti i nodi: reinstallazione, funzione di progetto e documentazione, miglioramento tecnologico inteso come aggiornamento, licenza creativa dell'artista di contro all'identità dell'opera, rispetto ad un livello linguistico e, soprattutto, tecnologico.

Nell'esame di un lavoro nei fatti unitario, si adotta qui arbitrariamente un criterio di ripartizione che verte sul momento (storico) dell'implementazione dell'opera; ecco la distinzione di quattro casi:

- 1 – ricostruzione *ex novo*
- 2 – presentazione di versioni alternative
- 3 – restauro
- 4 – presentazione di opere già musealizzate

La ragione di questa divisione riposa sul proposito di convocare di volta in volta le nozioni di autenticità e identità e attraverso di esse promuovere una verifica dello statuto dei documenti/monumenti.

1 – ricostruzione *ex novo*

Trattandosi di opere ambientali, i cicli di montaggio e smontaggio sono condizione imprescindibile per la loro gestione. A volte questo presupposto serve da suffragio ad una deontologia disinvolta che incoraggia, anche in modo colposo, la riconduzione dell'opera ambientale entro la macroclasse delle installazioni (temporanee), di cui si intuisce e si sfrutta l'ambiguità del regime di esistenza, costantemente in spola tra autografico e allografico.¹⁴⁹ Lungo questa

¹⁴⁹ «E' chiaro che la lettura allografica e autografica di un'opera dipende fortemente dai contesti e dalle pratiche [...], nonché dalla competenza del soggetto fruitore» (Basso 2002; p. 197). Ancora prima, Genette (1994), interessato alla comprensione di come l'esecuzione partecipa

strada si arriva ad ammettere la presentazione di un'opera eseguita, ad esempio, nel 2005 come datata al 1965; e, dietro l'incongruenza della datazione, si cela immancabilmente la ben più ingombrante mistificazione dell'identità.

L'esecuzione/ricostruzione cui si fa ora riferimento corrisponde alla realizzazione di un nuovo oggetto (d'immanenza) materiale, che può seguire una traccia denotativa dell'artista (progetto e indicazioni verbali) o un'ipotesi filologica. Eppure, quando l'attestazione dell'identità dell'opera passa esclusivamente per l'aderenza a progetti, specifiche tecniche e indicazioni dell'autore si naviga in regime allografico. Tanto varrebbe, allora, farne aperta dichiarazione, affermando la precedenza della notazione sulla sua manifestazione attuativa, e disimpegnare così la strategia conservativa dalle complicazioni di una fraintesa autenticità materiale. La ricostruzione dell'opera intratterrebbe con il suo progetto un rapporto analogo a quello della rappresentazione teatrale con il suo *script*; e, senza negare una autonomia di valore artistico, si avvarrebbe di una distinzione statutaria, che la mette al riparo da equivoci.

Possiamo osservare come un'esecuzione memorabile possa essere colta sia come opera autografica, sia – attraverso la sua riduzione alle proprietà non contingenti – come esecuzione di un certo spartito, sia come membro delle esecuzioni attestate di un'opera allografica. E' nostro parere che queste tre prospettive si diano spesso contemporaneamente nella fruizione di un'esecuzione, dato che costituiscono assi di caratterizzazione locale dell'identità culturale di un'opera (Basso 2002; p. 197)

Da ultimo, vale la pena rubricare i moventi responsabili delle variazioni apportate nel caso di ricostruzioni integrali:

a – l'irreperibilità di dispositivi tecnici per cessata produzione da parte delle industrie fornitrici (*obsolescenza*).

b - l'impiego di materiali e congegni di recente concezione, ritenuti più idonei al compimento dell'intenzione autoriale (*miglioramento*).

c – l'allestimento in condizioni spaziali, architettoniche, differenti da quelle della messa in opera storica, cui, del resto, si fa riferimento per l'identificazione.

all'identità dell'opera allografica, rileva una vasta gamma di fenomeni al confine tra allografico e autografico (performance, improvvisazioni *jazz*, arazzi).

Davide Boriani, *Spazio + linee luce + spettatori*

Presentato a Parigi al Palais du Louvre nel 1964 per la mostra *Nouvelle Tendence*, sposa a questa data il suo concepimento.¹⁵⁰ Primo esempio di ambiente interattivo a firma di un artista del Gruppo T, sfrutta gli spostamenti dello spettatore al suo interno, raccolti da un reticolo di sensori a fotocellula, per attivare dinamicamente l'emissione di fasci di luce da parte di gruppi di proiettori (per un numero totale di trentadue) disposti sia a parete che nel cielo dell'ambiente.

L'esame anche sommario della documentazione tecnica svela la natura assolutamente attuale della tecnologia impiegata non solo nei proiettori¹⁵¹ ma anche nei sensori, nell'impianto elettrico e nei rivestimenti (in *forex*).¹⁵² Più in generale, è l'intera struttura architettonico-funzionale ad essere ripensata ed aggiornata: una équipe (architetto e operai specializzati) lavora al conseguimento tecnico di un obiettivo artistico designato dall'autore. Da questi si accetta anche che le prescrizioni, orali o scritte, non siano necessariamente dettagliate a livello esecutivo; semmai, le indicazioni autoriali (ancorché minime) devono trasmettere i dati pertinenti e distintivi dell'opera.

Infatti, non è nella delega alla realizzazione o, più latamente, nella collaborazione che si ravvede una anomalia o un ostacolo all'apprezzamento dell'opera. Piuttosto, è l'impossibilità per il critico di equiparare questo tipo di operazione con il ristabilimento di un lavoro concepito ed eseguito nel 1964, con materiali e tecnologia del 1964 e sul quale si è sedimentata una storia.

¹⁵⁰ Una successiva versione è stata esposta ad *Arte Programmata e Cinetica 1953/63. L'ultima avanguardia*, presso il Palazzo Reale di Milano nel 1984.

¹⁵¹ Proiettori Minisagoma 300w - 220V con ottica e diaframma. Fornito da Evolight srl (Mantova); cfr. Scheda d'inventario, in Appendice.

¹⁵² Marchio che indica genericamente lastre di spessore variabile da 0,2 a 1 cm. in PVC semiespanso a cellule chiuse.

2 – presentazione di versioni alternative

Giovanni Anceschi, Davide Boriani, *Ambiente per un test di estetica sperimentale*

L'*Ambiente per un test di estetica sperimentale* (1965)¹⁵³, si basa sulla registrazione del tempo di permanenza dello spettatore all'interno di una stanza dal pavimento e dalle pareti in multistrato completamente rivestite di *forex* bianco, per annullare la percezione dello spazio fisico, mentre assiste ad una delle dodici sequenze di luce-colore, programmate secondo una rotazione attivata dal visitatore stesso al momento del suo ingresso.¹⁵⁴ La finalità dichiarata dagli autori è arrivare, attraverso i dati statistici raccolti, al computo di un coefficiente indicativo del «rapporto tra complessità del messaggio visivo e informazione estetica».¹⁵⁵

Ora, è evidente la relazione tra le ragioni dell'opera e lo studio della teoria della percezione in voga a metà degli anni Sessanta; e gli artisti stessi (Anceschi) riconoscono una ingenuità di fondo nel tentativo di trasporre dei costrutti teorici della *Gestalt* nel dominio dell'arte. Ciononostante, l'opera è documento che veicola i segni di una congiuntura storica. Parimenti datati, nel senso di *démodé*, appaiono i dispositivi tecnologici che costituiscono l'opera: le sequenze luce-colore infatti sono ricavate dall'accensione di quattro proiettori posizionati in alto agli angoli della stanza e dotati di filtri con gelatine trasparenti di vario colore (simili ai proiettori di Schöffer); i filtri ruotano con tempi differenti secondo il programma avviato (i dodici programmi sono progressivamente più veloci). Nell'allestimento del 2005, la gestione dei programmi viene affidata ad un computer che regola e registra inizio, fine e durata dei cicli di funzionamento; la macchina, alloggiata in un apposito vano ricavato nell'intercapedine tra parete interna ed involucro esterno dell'ambiente, mostra di sé unicamente, ma con ostentazione, il *monitor*, sul quale campeggia una tabella con i programmi che

¹⁵³ Cfr. cat. 2006, pp. 46-47.

¹⁵⁴ Un sensore magnetico collocato in parete innesca l'avvio del programma.

¹⁵⁵ Cfr. cat. 2006; p. 46.

ne palesa i tempi di attivazione. Il *monitor* si affaccia poco a lato della porta d'ingresso ed è, per l'occhio dello spettatore che si approssima all'austera facciata grigia, elemento d'attrazione misterioso. Non serve portare le testimonianze dei visitatori, lasciate su appositi moduli predisposti dagli artisti ad integrazione delle informazioni numeriche, per notare una frizione di senso (storico) tra le aspettative indotte dallo schermo di computer in facciata e lo spiazzamento della doccia di luci colorate *vintage* all'interno.¹⁵⁶

In realtà, l'ambiente, presentato per la prima volta a Zagabria nel 1965,¹⁵⁷ era munito di un contatore meccanico, che è stato, si ipotizza qui,¹⁵⁸ accantonato per motivi funzionali. Ora, se l'apparecchiatura tecnica non ostenta una valenza formale, scultorea, o concettuale, specie quando non appare nel campo visuale dello spettatore è elemento di servizio più che materiale artistico. Resiste un fraintendimento, che torna ostinatamente ad inquinare anche le situazioni più semplici, che fa della *visibilità* degli elementi una discriminante di valore, confonde cioè ciò che è disponibile all'occhio dello spettatore con ciò che è essenziale e, viceversa, declassa ad accessorio qualsiasi componente celato allo sguardo, mentre «the restoration should not differentiate between visibile and hidden parts, because both are original elements» (Lang, 2002; p. 173). La dichiarazione di Lang, benché sbrigativa, è sufficiente a motivare il rigetto per qualunque capziosa associazione tra l'idea di visibile con quella di essenziale.

¹⁵⁶ Tali questionari, alcuni dei quali spiritosi, altri triviali, sarebbero un buon spunto di studio museologico.

¹⁵⁷ Al Muzei za Umjetnost i obrt in occasione di *Nova Tendencija 3*. L'opera ha trovato riproposizione nel 2005 al Museo d'arte moderna di Strasburgo, per la mostra *L'oeil moteur*, cfr. cat. 2006; p. 46.

¹⁵⁸ Si ignorano le caratteristiche dell'oggetto e se al momento dell'allestimento difettasse in efficienza; si ignora anche chi, tra curatori e artisti abbia infine decretato la rinuncia a favore del computer. Di contro, si conosce la proposta (Lardera), non recepita, di porre comunque in esposizione il pezzo, a corredo, anche separato, dell'opera.

3 – restauro

Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, *Camera distorta abitabile*

La *Camera distorta abitabile* (1970, cm.420x700x210, Galleria Nazionale d'Arte Moderna)¹⁵⁹ è un ambiente completamente arredato (tavolo, due sedie, una credenza, un divano un lampadario, un quadro – *La Venere di Dresda* - ed un mobile TV) che, per rispondere al principio di psicologia transazionale della camera di Ames, è stata deformata lungo una diagonale rispetto ad una quota di 140 cm; perciò il pavimento è in discesa e diverge dal soffitto che sale.¹⁶⁰ Sul pavimento è disegnata una scacchiera grigia e nera che si estende anche su soffitto e pareti con riquadrature a nastro nero su fondo grigio, per accentuare l'effetto di illusione prospettica; in tal modo lo spettatore, entrando, venga a trovarsi nel punto di origine della distorsione, nel “punto di vista” da cui, non cogliendo la deformazione geometrica della stanza, assiste a curiosi effetti di variazione delle proporzioni degli altri individui eventualmente presenti all'interno della *Camera*.

L'opera è stata concepita ed eseguita originariamente per la mostra *Vitalità del negativo*,¹⁶¹ che si è tenuta nel 1970; al termine dell'esposizione è stata lasciata in via informale alla Galleria Nazionale, nei cui depositi ha languito fino al 2005. Pavimento e pareti sono costruiti da pannelli truciolari¹⁶² giunti «a linguetta»,¹⁶³ per il soffitto sono stati utilizzati pannelli di compensato,¹⁶⁴ rinforzati sul retro da un telaio in legno. In truciolare sono anche il mobilio, fatta eccezione per le gambe del tavolo e delle sedie in massello d'abete; alcuni dei piani orizzontali degli arredi sono rivestiti di lamine di fòrmica bianca.

¹⁵⁹ Cfr. cat. 2006; pp. 56-57.

¹⁶⁰ «L'angolo diametralmente opposto a quello non deformato raggiunge l'altezza di 305 cm e [sic] delimitato da due pareti allungate fino a raggiungere, dagli iniziale 420 e 700, i 620 e 925 cm rispettivamente». Cfr. Mercuri, Talarico 2006; p. 1.

¹⁶¹ Cfr. cat. 1970.

¹⁶² Elementi ottenuti per agglomerazione di trucioli di legno con collante a base di resine sintetiche e a pressione.

¹⁶³ «[...] cioè con l'inserimento a secco di una strisciolina di compensato in un solco praticato a metà dello spessore [...]». Cfr. Mercuri, Talarico 2006; p. 2.

¹⁶⁴ Materiale costituito da fogli di legno incollati sotto pressione.

Lo smontaggio, le movimentazioni e la stessa prolungata permanenza in depositi non idonei hanno dato luogo ad una serie di alterazioni e degradi di varia natura ed entità.¹⁶⁵ Nel corso dell'intervento, il

primo problema che si è posto è stato quello di inventariare e misurare la gran quantità di pannelli e pezzi vari in cui la Camera era stata smembrata (Mercuri, Talarico 2006; p. 2)

ricostruita la disposizione originaria, ad ogni pezzo è stata assegnata una sigla alfanumerica. Per alcuni elementi si è deciso di eliminare e rimpiazzare porzioni dei pannelli di legno, perché giudicate irrimediabilmente compromesse (Mercuri, Talarico 2006; p. 3).

Tuttavia si è riusciti a sostituire tutte queste parti recuperando il materiale da altri pannelli che, dal momento che si era deciso di ricostruire la Camera coerentemente al progetto originario, risultavano in soprannumero in quanto delimitavano alcuni corridoi di collegamento tra gli accessi alla Camera e le porte che si aprivano nell'ambiente in cui questa era stata costruita in origine (p. 3)

Anche il divano è stato oggetto di rifacimento; così come *ex novo* è il piano inclinato che sostiene l'intero ambiente (del tutto scomparso).

E' stata anche rifatta *ex novo* una striscia di 200 x 420 cm, con cui sono stati sostituiti degli elementi (comunque perduti o irrecuperabili) che ne interrompevano la continuità in quanto adattamenti a situazioni particolari (scalini da un lato, quindi una passerella sopra livello che terminava in uno scivolo dal profilo divergente rispetto a quello del resto del pavimento) (p. 3)

Queste «situazioni particolari», che corrispondono alla conformazione architettonica dello spazio d'allestimento del 1970, sono responsabili anche della fragilità costituzionale dei pannelli delle pareti, la cui altezza, sproporzionata rispetto allo spessore, li costringe a flettere su sé stessi, vanificando qualsiasi *chance* di sostenimento del soffitto.

La spiegazione a questa loro carenza funzionale sembra che risieda nella constatazione, effettuata sui disegni originali, che la Camera era stata costruita appoggiandone le fragili pareti sulle solide pareti in muratura dell'ambiente utilizzato (pp. 3-4)

¹⁶⁵ «Rigonfiamenti, sporco, attacco di insetti xilofagi e proliferazione di microrganismi (funghi, ecc.) ne sono i risultati più evidenti, insieme allo sfaldamento dei lati appoggiati sui pavimenti umidi e il notevole accumulo di polveri e fuliggine. Le gambe del tavolo e delle sedie erano quasi tutte rotte: una in particolare risultava quasi completamente mangiata dagli insetti, tanto da non esserne più possibile il recupero» (p. 2).

Il rimedio è stato l'irrigidimento della struttura per mezzo di cantinelle di legno di abete, incollate e avvitate sul dorso dei pannelli, a rinforzo ma anche come sistema di collegamento, invece delle linguette, e allineamento (p. 4).

Al restauro dei materiali originali, si è accompagnata la ricostruzione delle rampe d'ingresso e d'uscita che accordandosi con l'involucro esterno della Camera, che nasconde la faccia esterna dei pannelli e si raccorda visivamente con le altre opere in allestimento; il nuovo cammino d'accesso alla Camera ha però smarrito l'esatta posizione del «punto di vista»,¹⁶⁶ testimoniata solo dall'immagine raccolta da un piccolo obbiettivo posto accanto al varco di ingresso e restituita sullo schermo del televisore in bianco e nero in fondo alla stanza. Ne sono scaturite difficoltà nella fruizione ed equivoci nella comprensione dell'opera da parte dello spettatore.

¹⁶⁶ Sul problema, risultano triangolazioni di opinioni tra artisti, curatori ed architetto; ancora subito dopo l'inaugurazione della mostra, ad esempio, gli artisti lamentano la mancanza nella *Camera distorta* di una porta con finestrella quadrata in corrispondenza del "punto di vista".

4 – presentazione di opere già musealizzate

Davide Boriani, *Camera stroboscopica 3*

L'opera è stata acquistata nel 1968 dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ma la sua realizzazione viene fatta risalire al 1967, a ridosso della partecipazione alla *V Biennale Internazionale dei Giovani Artisti* di Parigi, al Musée d'Art Moderne; dopodiché, prima di entrare in Galleria, viene esposto alla Galleria Il Naviglio di Milano e poi adibito a scenografia per uno spettacolo di musica jazz al Teatro San Marco di Milano.¹⁶⁷

Come altri ambienti concepiti dagli artisti del Gruppo T, anche la *Camera stroboscopica* gioca sul disorientamento dello spettatore, sulla sovrastimolazione sensoriale tesa al depistaggio della cognizione. Le superfici interne (pareti, pavimento e soffitto) presentano ampie porzioni rivestite di specchi. La zona periferica del pavimento, spartita in bande rosse e verdi, è dotata di sensori¹⁶⁸ che attivano quattro proiettori a lampada stroboscopica; ogni lampada ha un disco con gelatine trasparenti colorate che, in vorticoso rotazione, filtra la luce per gettare raggi alternativamente verdi e rossi sul pavimento, scatenando un effetto ottico di movimento vertiginoso. Come ulteriore apporto destabilizzante, quattro pannelli a specchio nel centro della *Camera* sono in grado di girare attorno al proprio asse verticale: ora la rotazione è lasciata all'estro del visitatore, che può muoverli con una leggera spinta; inizialmente venivano spostati da un motore, il cui avvio era coordinato alle luci.

Nell'allestimento recente l'ambiente presenta un unico accesso: il visitatore entra ed esce dallo stesso varco; in realtà, la *Camera* ha due porte, che testimoniano di una prima idea di attraversamento dell'opera.¹⁶⁹ Non c'è un vero piano di montaggio/smontaggio della struttura, il cui allestimento viene eseguito da personale interno sulla base dei ricordi individuali e degli appunti presi dalle precedenti occasioni in cui l'opera ha trovato presentazione nelle sale espositive

¹⁶⁷ Cfr. cat. 2006; pp. 48-49.

¹⁶⁸ Innesco a pressione sotto i pannelli del pavimento.

¹⁶⁹ Si ignora il perché di tale modifica, che, comunque, si suppone avallata dall'autore.

della Galleria. I materiali sono effettivamente quelli dell'acquisizione del 1968, e pur essendo di lavorazione seriale, vengono considerati come autentici, rappresentano cioè la testimonianza autografa, con tutti i segni del tempo, a prescindere da un preciso progetto.

Lo *Spazio elastico* (1967, Milano, Archivio Colombo)¹⁷⁰ di Gianni Colombo è un ambiente buio che ospita una griglia tridimensionale di fili elastici fosforescenti; per mezzo di motori elettrici occultati, gli elastici vengono sollecitati ad un movimento di estensione e restringimento che altera l'ortogonalità e la simmetria dello schema. Il mutamento dei moduli della griglia per ritmi lenti ed ipnotici, induce uno sbandamento, quasi subliminale, delle certezze prospettiche dello spettatore. La luce di Wood rende percepibili nell'oscurità solo i fili; e, nell'oblio dello spazio fisico, aleggia il rumore sommesso ma presente dei motori in azione. Realizzato per la prima volta a Graz presso la Neue Galerie am Landesmuseum nel 1967 in occasione della mostra *Trigon '67*, è stato riproposto nel 1968 alla Galleria L'Attico di Roma, a *Documenta IV* di Kassel e alla XXXIV Biennale di Venezia, dove Colombo vince il Premio per la Pittura. Sempre nel 1968 l'ambiente è stato allestito a Torino presso lo Studio di Informazione Estetica in occasione della personale *Spazio elastico*; seguono numerose altre esposizioni, tra le più recenti *Zero. 1958-1968 tra Germania e Italia*, Palazzo delle Papesse di Siena nel 2004.

Il caso dello *Spazio elastico* in realtà si distingue da quello della *Camera stroboscopica*: di proprietà dell'Archivio Colombo, si mantiene per materialmente autentico dell'opera i congegni motorizzati di trazione dei fili: gli unici elementi *invisibili* dell'insieme. In effetti, la natura tecnica dei motori ha ben poco di seriale ed anzi si insedia a pieno titolo in un regime di autografia; così come accade, per rimanere nel novero della mostra *Ambienti del Gruppo T*, agli apparecchi di proiezione dei fasci di luce mobili assemblati da Gabriele De Vecchi per *Strutturazione a parametri virtuali* (1969),¹⁷¹ anch'essi nascosti allo sguardo dello spettatore. Per il resto, nelle varie reinstallazioni dell'ambiente, si è liberamente operata sostituzione tanto degli elastici (facili a rotture) quanto delle

¹⁷⁰ Cfr. cat. 2006; pp. 50-51.

¹⁷¹ Cfr. cat. 2006; pp. 52-53.

lampade di Wood, nonché ricostruzione dell'intera struttura contenitore stessa, ritenendo così di rispettare il progetto originale.

Congedo

In una partita giocata muovendosi costantemente tra le linee, si crede di aver guadagnato almeno un punto, vantaggio per ulteriori indagini. Da una prima stazione, che ha voluto osservare lo strutturarsi dell'accoppiamento di arte e tecnologia, si è scesi nella sfera conservativa per studiare, per prima cosa, come essa possa e debba esercitare stabilmente un'opera di auto-interrogazione sulla propria intima coerenza. Di seguito si è abbozzata una prospettiva che, scansando ordinamenti per generi e tipologie inevitabilmente troppo restrittive, si appoggiasse con fermezza sulla dimensione tecnologica delle opere. D'altra parte, dovrebbe essere emerso il fatto che l'arte cinetico-visuale, caso segnatamente tecnologico ancor prima che contemporaneo, per la Conservazione assume a pieno una salienza solo se colta da questo angolo di visuale, tanto che ora è possibile dichiarare, senza timore di incomprensioni, che con la denominazione *cinetico-visuale* si è indicata soprattutto una fenomenologia del *dispositivo*, piuttosto che un gruppo di opere o di autori.

La tecnologia, proprio mentre li propone come fonte di sicurezza ed equilibrio, provvede anche alla fragilità degli oggetti, alle dinamiche della loro defezione. Ma uomini e tecniche, bisogni ed oggetti si strutturano reciprocamente, asserviti ad una legge di interferenza vicendevole. Allora la Conservazione anziché attendere passivamente incarichi di questa o quella estetica, deve autonomizzarsi e ritornare da pari al tavolo del patteggiamento di senso culturale. Perchè, in ultimo, sempre di una contrattazione si tratta che, ad ogni livello, deve sfuggire semplicistiche estremizzazioni: parafrasando Bonsanti, il bicchiere non è mai solo mezzo pieno o mezzo vuoto, ma sia pieno che vuoto allo stesso tempo.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è quello dell'edizione originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione o alla riedizione segnalati qui in bibliografia. Per quanto riguarda i cataloghi, nel testo si adopera la formula di richiamo cat. – anno per le mostre collettive e cat – soggetto – data per le personali.

GENERALE

- AA. VV., 1996, *Rapport de la recherche: La restauration de l'art contemporain*, Association Française des Conservateurs-Restaurateurs de Peintures (AFCOREP), Paris.
- ABEN, Kees, 1999, "Jean Tinguely's Machine in the Stedelijk Museum", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 372-373).
- ALTHÖFER, Heinz, 1985, *Restaurierung Moderner Malerei*, Callway, München.
- ALTHÖFER, Heinz, 1991, *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, a cura di Maria Cristina Mundici, Nardini, Firenze.
- ALTHÖFER, Heinz, 1991b, "Un interrogativo amaro: fino a che punto riusciremo a salvarla?", «Vernissage», suppl. a «Il Giornale dell'Arte», settembre.
- AMARGER, Antoine, 2001, "La Nageoire de Calder. Une statue monumentale métallique exposée en extérieur", in VOLFOVSKY, Claude (a cura di), *La conservation des métaux*, CNRS, Paris (pp. 253-260).
- ANDALORO, Maria (a cura di), 2006, *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Nardini, Firenze.
- ANKERSMIT, Hubertus A.; TIMMERMANS, Rebecca; WEERDENBURG, Sandra, 2004, "Conservation of a work by Soto: treatment of iron corrosion on paint", in ROY, Ashok; SMITH, Perry (a cura di), *Modern Art, New Museums*, atti del IIC Bilbao Congress 13-17 September 2004, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London (pp. 59-62).
- ANGELUCCI, Sergio, 1984, *Per il restauro di una grande scultura in ferro di Ettore Colla*, relazione di restauro, archivio del Laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
- ANGELUCCI, Sergio, 1992, "Riflessioni sul restauro delle sculture in ferro di autori contemporanei", in RIGHI, Lidia (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, atti del convegno *La conservazione e il restauro oggi*, Ferrara, 26-29 settembre 1991, Nardini, Fiesole (pp. 165-199).

- ANGELUCCI, Sergio (a cura di), 1994, *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, atti del convegno *Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*, Prato, 4-5 novembre 1994, Nardini, Fiesole (pp. 101-116).
- ANGELUCCI, Sergio, 2001, "Un ricordo e un restauro per Cesare Brandi", in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, atti del convegno, Siena, 12-14 novembre 1998, Quaderni del Centro Europeo di Ricerca sulla Conservazione e sul Restauro di Siena, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (pp. 59-64).
- ANGELUCCI, Sergio, 2004, "Materia estructura y materia aspecto. De la teoría a la practica", «PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico», XII, n. 49, Sevilla, luglio (pp. 104-109).
- ANGELUCCI, Sergio, 2006, "Materia come «struttura» e materia come «aspetto». Dalla teoria alla prassi", in ANDALORO, Maria (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, a cura di Maria Andaloro, Nardini, Firenze (pp. 285-293).
- ARGAN, Giulio Carlo, 1951, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Arte e critica d'arte*, Laterza, Roma/Bari.
- BARASSI, Sebastiano, 2004, "La conservazione dell'arte contemporanea", «Nuova Museologia», 11, Milano, dicembre (pp. 2-6).
- BASILE, Giovanni (a cura di), 1995, *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, atti del convegno Museo Laboratorio di arte contemporanea, Università degli studi "La Sapienza", Roma, 5-6 dicembre 1994, supplemento a «Rivista di arte e critica», a. III, n. 6/7, Roma.
- BASTING, Barbara, 2001, "Vom raschen Verfall der zeitgenössischen Kunst. Eine polemische Einführung", «Kunst+Architektur», LII, n. 4, Bern (pp. 6-11).
- BASSO, Pierluigi, 2002, *Il dominio dell'arte*, Meltemi, Roma.
- BASSO, Pierluigi, 2002b, *Le identità. Cittadini nella città storica*, «Equilibri», n. 1, Il Mulino, Bologna.
- BAUDRILLARD, Jean, 1968, *Le système des objets*, Éditions Gallimard, Paris; trad. it., 2003, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano.
- BAUDRILLARD, Jean, 1972, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Éditions Gallimard, Paris; trad. it., 1974, *Per una critica dell'economia politica del segno*, Mazzotta, Milano.
- BAUDRILLARD, Jean, 1997, *Art and Artefact*, a cura di Nicholas Zurbrugg, SAGE, London-Thousand Oaks-New Delhi.
- BAUDRY, Marie-Thérèse (a cura di), 1978, *La sculpture, méthode et vocabulaire*, Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France, Ministère de la Culture, Imprimerie Nationale, Paris.
- BAXANDALL, Michael, 1985, *Patterns of Intention*, Yale University Press, New Haven-London; trad. it., 2000, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino.
- BEERKENS, Lydia et al., 1999, "Reconstruction of a Moving Life", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 22-31).

- BEERKENS, Lydia, 2005, "Biografie eines bewegten lebens. Konservierungsfragen zu Jean Tinguelys Gismo", «Restauro», n. 4, Callwey, München, giugno (pp. 251-255).
- BEK, Reinhard, 2004, "Conserving Junk and Movement: Machines by Jean Tinguely", in in ROY, Ashok; SMITH, Perry (a cura di), *Modern Art, New Museums*, atti del IIC Bilbao Congress 13-17 September 2004, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London (pp. 44-48).
- BEK, Reinhard; MUNDSCHIN, Martha, 2005, "Ein endloses spiel mit losen enden? Das Ballet des pauvres von Jean Tinguely", «Restauro», n. 4, Callwey, München, giugno (pp. 236-242).
- BELLASI, Pietro, 2001, "Le effimere e la fortezza. Ovvero la nostalgia della durata", «Kunst+Architektur», LII, n. 4, Bern (pp. 26-34).
- BRACKER, Alison; BARKER, Rachel, 2005, "Relic or release: defining and documenting the physical and aesthetic death of contemporary works of art", in *14th Triennial Meeting The Hague, 12-16 September 2005: preprints*, II voll., ICOM, London (pp. 1009-1015).
- BELMAN, Michael, 2002, "Three Case Studies of Outdoor Sculpture with Problematic Intent Issues", in GREENE, Virginia; GRIFFIN, Patricia (a cura di), *Objects Specialty Group Postprints – Volume Nine – 2002*, atti del convegno Objects Specialty Group Session, Miami, Florida, 10 giugno 2002, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, Washington (pp. 53-67).
- BENJAMIN, Walter, 1936, *Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- BOCCIONI, Umberto, 1972, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, Feltrinelli, Milano.
- BONSANTI, Giorgio, 1986, "Le contraddizioni (antagoniste e dialettiche) nel restauro d'arte", in *L'impresa del restauro*, materiali delle giornate di studio *Artigianato e Ricerca scientifica nel Restauro d'Arte*, Bologna, marzo 1985, Editoriale Artigianato e Piccola Impresa dell'Emilia – Romagna, Bologna (pp. 27-32).
- BONSANTI, Giorgio, 1997, "Riparare l'arte", «OPD Restauro», n. 9, Firenze (pp. 109-112).
- BOURDIEU, Pierre, 1979, *La distinction*, Minuit, Paris; trad. it., 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna.
- BOZO, Dominique; BEAUDRY, Marie-Thérèse, 1978. *La sculpture: méthode et vocabulaire*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Imprimerie Nationale, Paris.
- BRANDI, Cesare, 1952, *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizioni della Meridiana, Milano.
- BRANDI, Cesare, 1956, *Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura – Elicona III-IV*, Einaudi, Torino.
- BRANDI, Cesare, 1960, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano.
- BRANDI, Cesare, 1966, *Le due vie*, Laterza, Bari.
- BRANDI, Cesare, 1963, *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma; nuova ed. 1977, Einaudi, Torino.
- BRANDI, Cesare, 1967, *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi.

- BRANDI, Cesare, 1974, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino; nuova ed. 1998, a cura di Massimo Carboni, Editori Riuniti, Roma.
- BRANDI, Cesare, 1983, "Restauro", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, De Agostini, Novara (sub voce).
- BREUILLE, Jean-Philippe, 1991, *L'art du XX^e siècle*, Larousse, Paris.
- BUDERER, Hans-Jürgen, 1992, *Kinetische Kunst. Konzeptionen von Bewegung und Raum*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms.
- CALABRESE, Omar, 1985, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano.
- CALDER, Alexander, 1966, *Calder, an Autobiography with Pictures*, Panteon Books, New York; trad. it. 1984, *Alexander Calder: Autobiografia*, Marsilio, Padova.
- CARBONARA, Giovanni, 1997, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli.
- CARBONI, Massimo, 1992, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Editori Riuniti, Roma.
- CARBONI, Massimo, 2002, *L'occhio e la pagina*, Jaca Book, Milano.
- CARBONI, Massimo; MONTANI, Paolo (a cura di), 2005, *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Roma-Bari.
- CARBONI, Massimo, 2006, "Il restauro come ermeneutica *practica*. Brandi e Gadamer", in ANDALORO, Maria (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Nardini, Firenze (pp. 329-333).
- CHAPUIS, Alfred; GELIS, Edouard, 1928, *Le monde des automates*, 2 voll., Paris.
- CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio, 2005, *Conservare l'arte contemporanea*, Electa, Milano.
- CHIRICI, Cesare, 1994, *Critica e restauro: dal secondo Ottocento ai nostri giorni*, Carte Segrete, Roma.
- CISTERNINO, Anna Barbara, 1994, "Il restauro di opere d'arte cinetica 'Strutturazione pulsante' e 'Tre oggetti cinetici' di Gianni Colombo", in ANGELUCCI, Sergio (a cura di), *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, atti del convegno *Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*, Prato, 4-5 novembre 1994, Nardini, Fiesole (pp. 191-195).
- CISTERNINO, Anna Barbara, 1996, "La macchina e il suo funzionamento. Manutenzione e restauro degli oggetti cinevisuali", in MARGOZZI, Mariastella (a cura di), *Opere cinevisuali – Restauri recenti*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2 luglio - 1 dicembre 1996, SACS, Roma (pp. 25-27).
- COLOMBO, Gianni, 1992, "Installazioni e passato remoto", in Righi, Lidia (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, atti del convegno *La conservazione e il restauro oggi*, Ferrara, 26-29 settembre 1991, Nardini, Fiesole (pp. 157-163).
- CONIL LACOSTE, Michel, 1989, *Tinguely, l'énergétique de l'insolence*, 2 voll., La Différence, Paris.
- CORDARO, Michele, 1993, *La scheda conservativa. Alcuni problemi di metodo in Censimento Conservativo dei Beni Artistici e Storici – guida alla compilazione della scheda*. Regione Lazio. Assessorato alla cultura, C.D.R., Roma.
- CORDARO, Michele, 1994, "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea", in ANGELUCCI, Sergio (a cura di), *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, atti del convegno

- Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*, Prato, 4-5 novembre 1994, Nardini, Fiesole (pp. 71-78).
- CORDARO, Michele, 1994b, "Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico", in FARINELLI, Gian Luca; MAZZANTI, Nicola (a cura di), *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, atti del convegno *Verso una teoria del restauro cinematografico*, Bologna, 30 novembre – 1 dicembre 1990, Grafis Edizioni, Bologna (pp. 11-16).
- CORRADO, Gianluca, 2005, "Riflessione ermeneutica sul restauro", «Kermes», n. 60, a. XVIII, Nardini, Firenze ottobre/dicembre (pp. 35-37).
- CORZO, Miguel Angel (a cura di), 1999, *Mortality or Immortality? The Legacy of the 20th Century Art*, The Getty Museum Conservation Institute, Los Angeles.
- COSTA, Mario (a cura di), 1994, *Nuovi media e sperimentazione d'artista*, atti del convegno *ARTMEDIA*, Salerno, Università degli Studi, novembre 1992, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- COSTA, Mario, 1998, *Il sublime tecnologico*, Castelvechi, Roma.
- COSTA, Mario, 1999, *L'estetica dei media. Avanguardia e tecnologia*, Castelvechi, Roma.
- COSTA, Mario, 2005, *Dimenticare l'arte*, Franco Angeli, Milano.
- CRISTALLINI, Elisabetta; 2005, *Kepoi. Giardini d'artista nella Tuscia*, Gangemi, Roma.
- CRISTINELLI, Giuseppe; FORAMITI, Vittorio (a cura di), 2000, *Il restauro fra identità e autenticità*, atti della tavola rotonda *I principi fondativi del restauro architettonico*, Venezia, 31 gennaio - 1 febbraio 1999, Marsilio, Venezia.
- D'ANGELO, Paolo, 2006, "La teoria del restauro e l'estetica di Brandi", in ANDALORO, Maria (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Nardini, Firenze (pp. 315-327).
- DANTO, Arthur C., 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- D'ASSAY, Caroline; NORLOFF, Hélène, 1995, "Difficultés éthiques et pratiques soulevées par la restauration de l'art contemporain", in BYRNE-SUTTON, Quentin et al (a cura di), *La restauration des objets d'art. Aspects juridiques et éthiques*, atti del convegno, Ginevra, 17 ottobre 1994, Schulthess Polygraphischer Verlag, Zürich (pp. 145-153).
- DAVIDSON, Susan, 1991, "Art and Technology", in HOPPS, Walter; e DAVIDSON, Susan (a cura di), *Robert Rauschenberg. A Retrospective*, catalogo della mostra New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 19 settembre 1997 – 7 gennaio 1998, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1997 (p. 290).
- DAVIES, Stephen, 1998, "Authenticity: Conceptual Overview", in KELLY, Michael (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York-Oxford (vol. 1, pp. 162-169).
- DE BONIS, Donatella, 2000, "Restauro dell'arte contemporanea. Il dibattito in Italia", «Kermes», a. XIII, n. 38, Firenze, aprile/giugno (pp. 63-67).

- DE KERCKHOVE, Derrick, 1994, *Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive*, in CAPUCCI, Pierluigi (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna (pp. 45-50, 55-57).
- DE LEEUW, Riet, 1999, "The Precarious Reconstruction of Installations", in I. HUMMELEN; D. SILLÉ, (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 212-221).
- DEPOCAS, Alan et al., 2003, *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, The Solomon R. Guggenheim Foundation and The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, New York-Montreal.
- DEWEY, John, 1934, *Art as Experience*, New York; trad. it., 1995, *Arte come esperienza e altri scritti*, La Nuova Italia Scientifica, Scandicci.
- DEZZI BARDESCHI, Marco, 2004, *Autenticità materiale contro mera analogia formale: due nozioni (e due diverse scelte) in ogni parte del mondo*, in VALTIERI, Simonetta (a cura di), *Della bellezza è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, atti del convegno Restauro e Conservazione. Verso una filosofia pluralistica della conservazione per il XXI secolo, Reggio Calabria 11-12 luglio 2003, Nuova Argos, Roma (pp. 132-145).
- DORFLES, Gillo, 1952, *Discorso tecnico delle arti*, Nistri-Lischi, Pisa.
- DORFLES, Gillo, 1959, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino.
- DORFLES, Gillo, 1961, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano.
- DORFLES, Gillo, 1965, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino.
- DORIN, Alan, 1999, "Classification of Physical Processes for Virtual-Kinetic Art", in DORIN, Alan; MCCORMACK, Jon (a cura di), *Proceedings of First Iteration*, CEMA, Melbourne (pp. 68-79).
- DUFRENE, Thierry, 2000, "Le corps électriques", «Techne. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations», n. 12, Paris (pp. 71-77).
- DYKSTRA, Steven W., 1996, *The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation*, «Journal of the American Institute for Conservation», vol. XXXV, n. 3, Washington (pp. 197-218).
- ECO, Umberto, 1961, "La forma del disordine", in *Almanacco Letterario Bompiani 1962. Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, Bompiani, Milano (pp. 175-188).
- ECO, Umberto, 1962, *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- ECO, Umberto, 1968, *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
- FANCELLI, Paolo, 2006, "La Teoria di Cesare Brandi", in ANDALORO, Maria (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Nardini, Firenze (pp. 361-373).
- FELICI, Roberta, 1999, "Problemi di conservazione e restauro dell'arte contemporanea", «Bollettino dell'arte», a. LXXXIV, n. 109/110, luglio/dicembre.
- FOCILLON, Henri, 1943, *Vie des Formes. Suivi de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it., 1972, *Vita delle forme. Seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino.

- FORMAGGIO, Dino, 1953, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Nuvoletti, Milano.
- GAGNIER, Richard, 1995, "Du possible de la dé-restauration: art contemporain, le droit de l'artiste, le multiple, la reconstruction", in *Conservation Restauration des Biens Culturels. Restauration, Dé-Restauration, Re-Restauration...*, atti del convegno, A.R.A.A.F.U., Paris, 5-7 ottobre 1995, A.R.A.A.F.U., Paris (pp. 23-30).
- GAMBONI, Dario, 1997, *The Destruction of Art*, Reaktion Books, London.
- GENETTE, Gérard, 1994, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris; trad. it., 1999, *L'opera d'arte. Immanenza e trascendenza*, Clueb, Bologna.
- GENETTE, Gérard, 1997, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, Paris; trad. it., 1998, *L'opera d'arte. La relazione estetica*, Clueb, Bologna.
- GIOENI, Laura, 2002, "Genealogia e progetto. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro", «Restauro», n. 162, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- GIRAUDY, Daniele, 1972, *Proposition de documentation sur les techniques des artistes actuels*, ICOM Conseil International des Musées – Comité pour la Conservation, Groupe de travail "Peinture du XX^e siècle", atti del convegno Madrid 2-8 ottobre 1972.
- GOODMAN, Nelson, 1968, *Languages of Art*, Bobbs Merrill, London; trad. it., 1976, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano.
- GRIENER, Pascal, 2001, "La jouissance du Même. Les maîtres anciens comme fétiches modernes", «Kunst+Architektur», LII, n. 4, Bern (pp. 35-41).
- HAHN, Wolfgang, 1972, *Probleme der Restaurierung Zeitgenössischen Kunst*, ICOM Conseil International des Musées – Comité pour la Conservation, Groupe de travail "Peinture du XX^e siècle", atti del convegno Madrid 2 - 8 ottobre 1972.
- HAMMACHER-VAN DER BRANDE, Renilde, 1972, *Les "matières" dans les œuvres d'art du 20^e siècle*, ICOM Conseil International des Musées – Comité pour la Conservation, Groupe de travail "Peinture du XX^e siècle", atti del convegno Madrid 2-8 ottobre 1972.
- HARRIS, Gareth, 2005, "What Happens When Flavin's Light Go Out?", «The Art Newspaper», vol. XIV, n. 158, London, maggio (p. 32).
- HEARNS BISHOP, Mitchell, 2001, "Evolving Exemplary Pluralism: Steve McQueen's *Deadpan* and Eija-Liisa Ahtila's *Anne, Aki and God* – Two Case Studies for Conserving Technology-Based Installation Art", «Journal of the American Institute for Conservation», Vol. XL, n. 3 (pp. 179-191).
- HEIDEGGER, Martin, 1950, *Das Ursprung des Kunstwerkes*, in Id., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main; trad. it., *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., 2000, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (pp. 3-69).
- HEUMAN, Jackie (a cura di), 1995, *From Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture*, Tate Gallery, London.
- HULTEN, Pontus, 1987, *Jean Tinguely: una magia più forte della morte*, Bompiani, Milano.
- HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), 1999, *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam.

- HUMMELEN, Ijsbrand, et al., 1999, "The Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 164-172).
- HUMMELEN, Ijsbrand, 2005, "Conservation strategies for modern and contemporary art. Recent developments in the Netherlands", «Cr», n. 3, Amsterdam (pp. 22-26)
- IMBERT, Nicolas, 2000, "La restauration & la conservation des œuvres animées: problèmes de méthodes illustrées par deux cas pratiques", «Conservation Restauration des biens culturels», n. 16, Paris, dicembre (pp. 33-37).
- IPPOLITO, Jon, et al., 2001, *Preserving the Immaterial. A Conference on Variable Media*, atti del convegno, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 30 marzo 2001, www.three.org/z/varia_root/variable_media_initiative.html.
- IPPOLITO, Jon, 2003, "Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire", in DEPOCAS, Alan et al., *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, The Solomon R. Guggenheim Foundation and The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, New York-Montreal.
- JADE, Mariannick, 2004, "Le patrimoine immatériel. Nouveaux paradigmes, nouveaux enjeux", «La lettre de l'OCIM», n. 93, Dijon, maggio-giugno (pp. 27-37).
- JAUSS, Hans Robert, 1988, *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli.
- JOKELETHO, Jukka, 2006, *Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context*, in *City & Time*, 2, URL: <http://www.ct.ceci-br.org>
- JOOSTEN, Joop M. (a cura di), 1984, "20 Years of Art Collecting. Acquisitions Stedelijk Museum Amsterdam 1963-1984", Stedelijk Museum, Amsterdam.
- KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan, 1999, a cura di, *Performance and Authenticity in the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KETNATH, Artur, 1999, "How to Conserve Motion", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 369-372).
- KLÜVER, Billy; MARTIN, Julie, 1991, "Working with Rauschenberg", in HOPPS, Walter; e DAVIDSON, Susan (a cura di), *Robert Rauschenberg. A Retrospective*, catalogo della mostra New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 19 settembre 1997 - 7 gennaio 1998, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1997 (pp. 310-327).
- KOSTELANETZ, Richard (a cura di), 1993, *Dictionary of the Avant-Gardes*, Schirmer Books, New York (nuova ed. 2000).
- KRAUSS, Rosalind E., 1981, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts; trad. it., 1998, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di Elio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano.

- KRAUSS, Rosalind E., 2005, *Reinventare il medium: cinque saggi sull'arte di oggi*, a cura di Elio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano.
- KULTERMANN, Udo, 1967, *Neue Dimensionen der Plastik*, Wasmuth, Tübingen; trad. it., 1967, *Nuove dimensioni della scultura*, Feltrinelli, Milano.
- KULTERMANN, Udo, 1979, *Storia della scultura nel mondo – I contemporanei*, Mondadori, Milano,.
- LANG, Ulrich, 2002, "Motion as Material – The Kinetic Art of Gerhard v. Graevenitz", in VAN OOSTEN, Thea; SHASHOUA, Yvonne; WAENTIG, Friederike, (a cura di), *Plastics in Art*, atti del convegno ICOM-CC Moderne Materials Working Group, Köln, 2001, Siegl, München (pp. 165-176).
- LARSEN, Knut Einar (a cura di), 1995, *Nara Conference on Authenticity*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Nara, 1-6 novembre 1994, UNESCO/ICCROM/ICOMOS, Trondheim.
- LASSALLE, Hélène, 2000, "Des files conducteurs pour la modernité: l'électricité dans l'art", «Techne. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations», n. 12, Paris (pp. 57-70).
- LAURENSEN, Pip, 2004, "The Management of Display in Time-Based Media Installations", in ROY, Ashok; SMITH, Perry (a cura di), *Modern Art, New Museums*, atti del IIC Bilbao Congress 13-17 September 2004, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London (pp. 49-53).
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1962, *La pensée sauvage*, Plon, Paris; trad. it., 2003, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano.
- LISSITSKIJ-KÜPPERS, Sophie (a cura di), 1992, *El Lissitskij pittore architetto tipografo fotografo*, Editori Riuniti, Roma.
- LORENZEN, Astrid, 1994, "Étude de cas: Méta-mécanique automobile de Tinguely", in BADY, Jean-Pierre (a cura di), *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, atti del convegno, Paris, 10-12 dicembre 1992, La Documentation Française, Paris (pp. 94-96).
- LUCIE-SMITH, Edward, 1984, *Dictionary of Art Terms*, Thames&Hudson, London (nuova ed. 2003).
- LUX, Simonetta, "Glossarietto", in LUX, Simonetta; SCUDERO, Domenico, *Lucia Di Luciano. L'alba elettronica*, Lithos, Roma 2002 (pp. 47-69)
- MALTESE, Corrado, 1966, "Rapporto fra artista e macchina", *D'Ars Agency*, a. VII/VIII, n. 5, Milano.
- MALTESE, Corrado, 1970, *Semiologia del messaggio oggettuale*, Mursia, Milano.
- MANGO, Lorenzo, 1996, *L'aura la forma la tecnica*, Guerini e Associati, Milano.
- MARGOZZI, Mariastella (a cura di), 1996, *Opere cinevisuali – Restauri recenti*, catalogo mostra mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2 luglio - 1 dicembre 1996, SACS, Roma.
- MARTÍNEZ MESEGUER, Jose Luis, 2003, *Nuevos medios/nuevas tecnologías: arte y museo*, in LORENTE, Jesus-Pedro; ALMAZÁN, David (a cura di), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensa Universitarias de Zaragoza, Zaragoza (pp. 79-89).
- MELONI, Lucilla, 2000, *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- MELONI, Lucilla, 2004, *Gli ambienti del Gruppo T. Arte immersiva e interattiva*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

- MERCURI, Marzia; TALARICO, Filippo, 2006, *Il restauro della Camera Distorta Abitabile di Boriani e Devecchi (1970). Relazione finale*, relazione di restauro, Archivio GNAM.
- MICHALSKI, S, 1999, "Conservation Lessons from Other Types of Museums and a Universal Database for Collection Preservation", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 290-295).
- MOHOLY-NAGY, Sybil, 1950, *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*, Harpers&Brothers, New York.
- MONS, Franz (a cura di), 1960, *Movens*, Limes Verlag, Wiesbaden.
- MUNARI, Bruno, 1971, *Codice ovvio*, a cura di Paolo Fossati, Einaudi, Torino.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, 2002, "Contemporary theory of conservation", *Reviews in Conservation*, n. 3, London (pp. 25-34).
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, 2002, "Contemporary theory of conservation", *Reviews in Conservation*, n. 3, London (pp. 25-34).
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, 2005, *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier, Oxford.
- NIETZSCHE, Friedrich W., 1879, *Menschliches, allzumenschliches*; trad. it. 1990, *Umano, troppo umano*, Newton Compton, Roma.
- PAGLIANI, Enzo, 1991, "Anche il contemporaneo diventerà antico, almeno quello che ce la farà", «Vernissage», supplemento a «Il Giornale dell'Arte», settembre.
- PARDEY, Andres, 1999, "The Jean Tinguely Museum: Caring for Machine Sculptures", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 259-262).
- PARDEY, Andres, 2001, "Zum Umgang mit Jean Tinguely Maschinen-Skulpturen im Museum", «NIKE Bulletin», XIV, n. 3, Bern, ottobre (pp. 4-8).
- PARYSON, Luigi, 1954, *Eстетica. Teoria della formatività*, Edizioni di Filosofia, Torino.
- PENNY, Nicholas, 1993, *The Materials of Sculpture*, Yale University, New Haven/London.
- PERNIOLA, Mario, 1994, *Il Sex Appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.
- PERNIOLA, Mario, 2000, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino.
- PETTI, Enrico, 2002, *Arte contemporanea e conservazione: riflessioni teoriche*, tesi discussa alla Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni Storico-Artistici, Università della Tuscia, Viterbo, A. A. 2001-2002.
- POIRIER, Mattieu, 2005, "Die erhaltung kinetischer kunst. Wie kann das bewegliche kunstwerk fortbestehen?", «Restauro», n. 4, Callwey, München, giugno (pp. 296-303).
- PORTOGHESI, Paolo, 1966, *Mito e storia degli automi*, «Ulisse», n. 26, Roma.
- POPPER, Frank, 1967, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Gauthier-Villars, Paris; trad. it., 1970, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino.
- POPPER, Frank, 1993, *Art of the Eletronic Age*, Thames&Hudson, London.

- PUGLIESE, Marina, 1999, "Le tecniche e i materiali dell'arte contemporanea", in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, a. CCCXCVII, s. IX, vol. XII, fasc. 2, Roma (pp. 141-313).
- PUGLIESE, Marina, 2006, *Tecnica mista .Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano.
- RAVA, Antonio, 2003, "Fragile contemporaneo", «Il Giornale del Restauro. Rapporto 2002-2003», suppl. a «Il Giornale dell'Arte», n. 219, (Torino), marzo (p. 4).
- REAL, William A., 2001, "Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art", «Journal of the American Institute for Conservation», Vol. XL, n. 3, Washington (pp. 211-231).
- RIGHI, Lidia (a cura di), 1992, *Conservare l'arte contemporanea*, Nardini, Fiesole.
- RINALDI, Simona, 2004, *Colore e pittura: teorie cromatiche e tecniche pittoriche dall'Impressionismo all'Astrattismo*, Aracne, Roma.
- ROLDÁN, José Carlos, 2001, "La difusión de la obra contemporánea como factor de riesgo. Movilidad y Conservación", «PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico», VIII, n. 35, Sevilla, giugno (pp. 134-141).
- SCHEIDEMANN, Christian, 1999, "Men at Work: the Significance of Material in the Collaboration between Artist and Fabricator in the 1960s and 1970s", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 242-246).
- SCHINZEL, Hiltrud, 1999, "Mixed Media, Mixed Functions, Mixed Positions", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 313-319).
- SCHINZEL, Hiltrud, 2004, *Touching Vision. Essays on restoration theory and the perception of art*, VUB Brussels University Press, Brussels.
- SCRIVANO, Fabrizio, 2001, "La scultura dopo la scultura", in Russo, Luigi (a cura di), *La nuova estetica italiana*, atti del seminario *La nuova estetica italiana*, Centro Internazionale Studi di Estetica, 27-28 ottobre 2001, Grand Hôtel & des Palmes, Palermo, supplemento a "Aesthetica Preprint", Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.
- SEDANO, Pilar, 2001, "La conservación del arte contemporáneo", «PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico», VIII, n. 35, Sevilla, giugno (pp. 128-133).
- SILLÉ, Dionne; ZIJLMANS, Marjan, 1999, "The Playful World of Jean Tinguely: an Interview with Ad Petersen", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 33-41).
- STEBLER, Willy, 2001, "Grenzen der Konservierung und Restaurierung von Gegenwartskunst", «Kunst+Architektur», LII, n. 4, Bern (pp. 12-20).

- STRINGARI, Carol, 1999, "Installations and Problems of Preservation", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 272-281).
- STUDER, Peter, 2005, "Restaurierung, rekonstruktion und recht. Sechs beispiele kinetischer, maschineller und konzeptioneller kunst", «Restauro», n. 4, Callwey, München, giugno (pp. 256-262).
- TAIUTI, Lorenzo, 2005, *Multimedia. L'incrocio dei linguaggi comunicativi*, Meltemi, Roma.
- UMPLEBY, Stephen, 2003, "Determining the Artist's Intent in Order to Be Able to Conserve Modern and Contemporary Art", «SSCR Journal», XIV, n. 1, Edinburgh, marzo (pp. 16-17).
- VAN DAMME, Claire (a cura di), 1992, *Conservatie en Restauratie van Moderne en Actuele Kunst. Een interdisciplinair gebeuren*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent.
- VAN DE VALL, Renée, 1999, "Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 196-200).
- VAN DE WETERING, Ernst, 1999, "Conservation-Restoration Ethics and the Problem of Modern Art", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 247-249).
- VAN WEGEN, Rik (D. H.), 1999, "Between Fetish and Score: the Position of the Curator of Contemporary Art", in HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam (pp. 201-209).
- VATTIMO, Gianni, 1999, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.
- VERGINE, Lea, 1996, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano.
- VERMAAT, Simone, 2005, "Installationkunst und die problematik ihrer erhaltung", «Restauro», n. 4, Callwey, München, giugno (pp. 244-251).
- VIOLA, Bill, 1999, "Permanent Impermanence", in CORZO, Miguel Angel (a cura di), *Mortality or Immortality? The Legacy of the 20th Century Art*, The Getty Museum Conservation Institute, Los Angeles (pp. 85-94).
- VOLANT, Paula, 1994, "When artist' intent is accidental: artist' acceptance of and experimentation with changes and transformations in materials", in *Modern Problems, conference papers*, The Institute of Paper Conservation, Tate Gallery, London.
- VON GRAEVENITZ, Antje, 2005, "Gedanken zu kinetischer kunst. Kunst als gegenspieler und wie man ihn erhält", «Restauro», n. 4, Callwey, München, giugno (pp. 270-272).
- WIND, Edgar, 1968, *La meccanizzazione dell'arte*, in Id., 1968, *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano.
- WÜLFERT, Stefan, 2001, "Heute noch flüchtig – morgen schon Konserve? Gedanken zue Erhaltung umgebungsbezogener Gegenwartskunst", «Kunst+Architektur», LII, n. 4, Bern (pp. 21-25).

CATALOGHI

Mostre collettive

- 1955, *Le Mouvement*, catalogo mostra Paris, Galerie Denise René, 6 – 30 aprile 1955, testi di Roger Bordier, Pontus Hulten e Victor Vasarely, Paris.
- 1960, *Kinetische Kunst*, catalogo mostra Zürich, Kunstgewerbemuseum, maggio – giugno 1960, Zürich.
- 1962, *Mostra d'arte programmata*, catalogo mostra Milano, negozio Olivetti, maggio 1962, a cura di Bruno Munari, presentazione di Umberto Eco, (s. e.), Milano.
- 1965, *Arte cinetica*, catalogo della mostra Trieste, Palazzo Costanzi, luglio – agosto 1965, Trieste.
- 1965b, *Licht und bewegung. Lumière et mouvement. Luce e movimento. Light and movement. Kinetische kunst*, catalogo della mostra Bern, Kunsthalle, 3 luglio – 5 settembre 1965, Bern.
- 1965c, *The Responsive Eye*, catalogo mostra a cura di William C. Seitz, New York, Museum of Modern Art, 1965, New York.
- 1966, *Kunst Licht Kunst*, catalogo mostra Eindhoven, Stedelijk Van Abbenmuseum 1966, Eindhoven.
- 1967, *Lumière et mouvement*, catalogo della mostra Parigi, Musée d'Art Moderne, maggio – agosto 1967, Parigi.
- 1967b, *Kinetika*, catalogo della mostra Wien, Schweizergarten, Museum des 20. Jahrhunderts, 7 luglio – 15 ottobre 1967, Wien.
- 1967c, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, catalogo mostra New York, Museum of Modern Art, 9 novembre 1967 – 2 gennaio 1968, a cura di Leon Shulman, New York.
- 1967d, *Light and Motion*, catalogo della mostra Worcester, Worcester Art Museum, 9 novembre 1967 – 2 gennaio 1968, a cura di Leon Shulman, Worcester.
- 1970, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*, catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Centro Di, Firenze.
- 1983, *Arte programmata e cinetica. L'ultima avanguardia 1953/1963*, catalogo mostra a cura di Lea Vergine, Milano, Palazzo Reale, 4 novembre 1983 - 27 febbraio 1984, Mazzotta, Milano.
- 1986, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, catalogo della mostra, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 3 luglio – 13 ottobre 1986, Éditions du Centre Pompidou, Paris.
- 2000, *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968*, catalogo mostra a cura di Marco Meneguzzo, Parma, Galleria d'arte Niccoli, 16 dicembre 2000 – 19 marzo 2001 (replicata a Nuoro, Museo Arte Nuoro, 11 maggio – 1 luglio 2001), Galleria d'Arte Niccoli, Parma.
- 2003, *Einbildung. Das Wahrnehmen in der Kunst. Imagination. Perception in Art*, Graz, Kunsthaus, 25 ottobre 2003 – 18 gennaio 2004, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2003.

- 2004, *Bewegliche Teile. Formen des Kinetischen*, catalogo mostra Graz, Kunsthaus, 9 ottobre 2004 – 16 gennaio 2005, Basel, Museum Tinguely, 8 marzo – 26 giugno 2005, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2004.
- 2005, *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Contemporain, 13 maggio – 25 novembre 2005, Éditions des Musées de Strasbourg.
- 2006, *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva*, a cura di M. Margozzi, L. Meloni e F. Lardera, catalogo mostra Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 14 dicembre 2005 – 21 maggio 2006, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- 2006b, *ZERO. Avant-garde internationale des années 1950-1960*, catalogo della mostra Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 8 aprile – 9 luglio 2006; Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 15 settembre 2006 – 15 gennaio 2007, Hatje Cantz, Ostfildern.

Monografie

Alexander CALDER

- 1983, Calder, catalogo mostra a cura di Giovanni Carandente, Torino, Palazzo a Vela, 2 luglio - 25 settembre 1983, Electa, Milano.
- 1996, Calder 1898-1976, catalogo mostra Stockholm, Moderna Museet, 30 marzo - 27 maggio 1996, Moderna Museet, Stockholm.

Gianni COLOMBO

- 1983, Gianni Colombo. Per un nuovo concetto di campo, catalogo mostra a cura di Marco Meneguzzo, Suzzara, Galleria d'Arte Contemporanea, 13 marzo - 17 aprile 1983, Comune di Suzzara, Suzzara.
- 1984, Gianni Colombo, catalogo mostra Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 12 aprile - 28 maggio 1984, testi di Jean Luis Schefer e Marco Meneguzzo, Nava, Milano.
- 1990, Gianni Colombo: spazio curvo 1990, catalogo mostra Galleria L'Isola, Roma, ottobre 1990, testo di Simonetta Lux, L'Isola, Roma.
- 1999, Gianni Colombo. L'artista e il suo mondo, catalogo mostra a cura di Vittorio Fagone e Hiroshi Tashigahar, mostra Sogetsu Art Museum, Tokyo, 2 ottobre - 16 novembre 1999, Reggiani, Milano.
- 1995, I Colombo: Joe Colombo 1930-1971 - Gianni Colombo 1937-1993, catalogo mostra a cura di Vittorio Fagone, mostra Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, 19 febbraio - 14 maggio 1995, Mazzotta, Milano.
- 2006, Gianni Colombo. Il dispositivo dello spazio, catalogo mostra a cura di Marco Scotini, Milano, Rotonda di via Besana, 7 febbraio - 26 marzo 2006, Skira, Milano.

Bruce NAUMAN

1982, Bruce Nauman: Neons, catalogo della mostra a cura di Brenda Richardson, Baltimora, The Baltimore Museum of Art, 19 dicembre 1982 – 13 febbraio 1983, The Baltimore Museum of Art, Baltimora.

2004, Bruce Nauman. Raw Material, catalogo della mostra London, Tate Modern, 12 ottobre 2004 – 28 marzo 2005, Tate, London.

Nam June PAIK

1996, Nam June Paik. Video Sculptures, catalogo mostra Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 7 ottobre – 30 novembre 1996, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

1999, Nam June Paik. Fluxus/Video, catalogo della mostra, Bremen, Kunsthalle, 14 novembre 1999 – 23 gennaio 2000, Kunsthalle, Bremen.

Robert RAUSCHENBERG

1997, Robert Rauschenberg. A Retrospective, catalogo mostra New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 19 settembre 1997 – 7 gennaio 1998, (replicata a Houston, Contemporary Art Museum, The Menil Collection, e Museum of Fine Arts, 13 febbraio – 17 maggio 1998; Cologne, Museum Ludwig, 27 giugno – 11 ottobre 1998; Bilbao, Guggenheim Museum, 20 novembre 1998 – 26 febbraio 1999), a cura di Walter Hopps e Susan Davidson, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

Jesús Rafael SOTO

1997, Jesús Rafael Soto, catalogo mostra Paris, Galerie nationale du Jeu de Pomme, 7 gennaio – 9 marzo 1997, Jeu de Pomme, Paris.

Vassilakis TAKIS

1993, Takis, catalogo mostra Paris, Galerie nationale du Jeu de Pomme, 8 luglio – 17 ottobre 1993, Pully/Lausanne, FAE Musée d'art contemporain, 23 novembre 1993 – 4 aprile 1994, Jeu de Pomme, Paris.

Jean TINGUELY

1965, *2 Kinetic Sculptors – Nicolas Schöffer and Jean Tinguely*, catalogo mostra New York, Jewish Museum, 23 novembre 1965 - 2 gennaio 1966 (replicata a Washington, Gallery of Modern Art,; Minneapolis, Walker Art Center, 7 marzo - 10 aprile 1966, Pittsburgh, Carnegie Institute, 28 aprile - 29 maggio e Seattle, Contemporary Art Council of Seattle Art Museum, 27 giugno - 31 luglio), Jewish Museum, New York.

1967, *Tinguely – Luginbühl*, catalogo mostra a cura di P. F. Althaus; J. Leering; R. W. D. Oxenaar, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 17 luglio - 27 agosto 1967 (replicata a Eindhoven, Stedelijk Van Abbenmuseum, 9 settembre - 15 ottobre, e a Luzern, Kunstmuseum, 28 ottobre - 3 dicembre), Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

1971, *Machines de Tinguely*, catalogo mostra Centre National d'Art Contemporain, Paris, 12 maggio - 5 luglio 1971, a cura di Eric Michaud, CNAC, Paris.

- 1976, *Jean Tinguely – dessins et gravures pour les sculptures*, catalogo mostra a cura Rainer Michel Mason, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Cabinet des estampes, 25 giugno - 3 ottobre, a cura di Charles Goerg e Rainer Michel Mason, Genève.
- 1976b, *Tinguely im Kunstmuseum - Basel*, catalogo mostra Kunstmuseum, Basel, 27 novembre 1976 - 6 marzo 1977, prefazione di Franz Meyer, Kunstmuseum, Basel.
- 1979, *Luginbühl & Tinguely*, catalogo mostra Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, , 13 maggio 1979 - 26 agosto 1979, presentazione di Klaus Gallwitz, Frankfurt am Main, Städtischen Kunstinstitut.
- 1982, *Tinguely*, catalogo mostra Bruxelles, Palais des Beux-Arts, 16 dicembre 1982 - 30 gennaio 1983, Bruxelles.
- 1985, *Jean Tinguely*, catalogo mostra München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 27 settembre 1985 - 6 gennaio 1986, Kastener & Callway, München.
- 2000, *L'esprit de Tinguely*, catalogo mostra a cura di Annelie Lütgens, Gijs Van Tuyl e Gerard Hadders, Wolfsburg, Kunstmuseum, 20 maggio - 3 ottobre 2000 (replicata a Basel, Museum Jean Tinguely, 15 novembre 2000 - 22 aprile 2001), a cura di Gijs Van Tuyl e Annelie Lütgens, Hatje Cantz Verlag, Wolfsburg.
- 2002, *Jean Tinguely »Stillstand gibt es nicht!«*, catalogo mostra a cura di Manfred Fath, Mannheim, Kunsthalle, 6 ottobre 2002 - 19 gennaio 2003 (replicata Emden, Kunsthalle, 8 febbraio - 11 maggio 2003), Prestel, München/Berlin/London/New York.
- 2004, *Tinguely e Munari. Opere in azione*, catalogo mostra a cura di Bruno Corà, Pietro Bellari, Alberto Fiz, Miroslava Hajek, Guido Magagnano, La Spezia, CAMEC, 23 maggio - 3 ottobre 2004, Mazzotta, Milano.

Gunther UECKER

- 1971, *Uecker – Bildobjekt 1957-1970*, catalogo della mostra a cura di Karin Bergqvist Lindegren, Stockholm, Moderna Museet, 16 gennaio - 28 febbraio 1971, Moderna Museet, Stockholm.
- 1976, *Uecker*, catalogo della mostra Stuttgart, Staatsgalerie, 13 marzo - 23 maggio 1976, Staatsgalerie, Stuttgart.
- 1992, *Uecker in Wien*, catalogo della mostra Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Palais Liechtenstein und Museum des 20. Jahrhunderts, 10 luglio - 20 settembre 1992, Cantz, Wien.

Grazia VARISCO

- 2006, *Grazia varisco. Se guardo ascolto lo spazio*, catalogo mostra a cura di Jacqueline Ceresoli, Milano, Rotonda di via Besana, 7 febbraio - 26 marzo 2006, Skira, Milano.

WEB

CAMEO: Conservation & Art Material Encyclopedia Online,

<http://cameo.mfa.org/>

Archivio Gianni Colombo,

<http://www.archiviogiannicolombo.com/>

Kineticus,

www.kineticus.com

Kugelbahn,

www.kugelbahn.ch

INNCA - International Network for the Conservation of Contemporary Art,

www.incca.org

EMG

Electronic Media Group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works,

<http://aic.stanford.edu/sg/emg/>

ICCD

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione,

www.iccd.beniculturali.it

ICN

Institute for Conservation Netherlands,

www.icn.nl

IMAP

Independent Media Arts Preservation,

www.imappreserve.org

Inside-Installations,

www.inside-installations.org

Museo Tinguely,

www.museumtinguely.ch

Nederland Instituut voor Mediakunst. Montevideo/Time Based Art,
www.montevideo.nl

Netzspannung,
<http://netzspannung.org>