

SCIENZA E BENI CULTURALI
XXXII. 2016

ERESIA ED ORTODOSSIA NEL RESTAURO
Progetti e realizzazioni

Estratti del 32° convegno di studi
SCIENZA E BENI CULTURALI
Bressanone 28 giugno 1 luglio 2016

Edizioni Arcadia Ricerche
Via delle industrie 25/11
30175 MARGHERA VE
www.arcadiaricerche.eu

ISBN 978-88-95409-20-7
ISSN 2039-9790

IL RESTAURO DEL CONTEMPORANEO TRA POSIZIONI ORTODOSSE ED ETERODOSSE

Laura Baratin¹, Sara Bertozzi¹, Alice Devecchi¹, Benedetta Fazi¹, Elvio Moretti¹

¹ Scuola di Conservazione e Restauro – DiSPeA - Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Piazza della Repubblica, 13 61029 Urbino, laura.baratin@uniurb.it

ABSTRACT

On the basis of some recent reflections by Massimo Carboni upon Memory and Oblivion, the paper aims to provide a theoretical contribution to the present debate about conservation and restoration of contemporary art. Carboni argues that the activities of conservation and restoration should update their paradigm when dealing with contemporary art practices, developing a kind of *ars oblivionis* parallel to the traditional *ars memoriae*. In fact, the remarkable attitude towards transiency and precariousness of the modern and contemporary arts needs an approach in conservation/restoration that embraces even the loss of the material aspect of the artwork in exchange of the persistence of the concept. The attempt to build a theoretical framework is strengthened in the present paper by a selection of case studies in the area of Kinetic and Programmed Art and Art in Nature. In particular, there will be discussed the case of *Superfici in vibrazione* (1959) and *Scultura da prendere a calci* (1961), both by Gabriele Devecchi; and the case of *Arte Sella*, i.e. a park of Art in Nature in the north of Italy. Even if these cases are completely different in time and in premises, they share the importance given to the constant becoming of the material they are built with, being it Time and Movement or Nature itself. And for this reason they challenge the traditional approach to conservation, questioning the meaning of Memory and Oblivion themselves, inviting to reflect upon their complementarity.

Parole chiave/Key-words: Kinetic and Programmed Art, Art in Nature, Memory and Oblivion, Contemporary Art Conservation

*Perché anche l'oblio
è una forma della memoria, il suo luogo sotterraneo,
l'altra faccia segreta della moneta*
J. L. Borges, Elogio dell'ombra

Il presente contributo prende le mosse dalla riflessione teorica ad opera di Massimo Carboni intorno alla necessità di riconoscere all'oblio una dignità almeno pari alla memoria — se non superiore — quando si tratta di tutela e conservazione dell'arte contemporanea.

Nel tentativo di costruire un orizzonte filosofico adatto ad affrontare le pratiche espressive attuali, lo storico dell'arte fa riferimento ad una serie di pensatori — a partire da Baudelaire e Freud, fino a Nietzsche ed Hanna Arendt — che hanno riflettuto sul processo di cambiamento preannunciato dalla modernità, verificatosi con l'attacco del Novecento e tutt'ora in atto. L'intuizione di Baudelaire icasticamente fissata dalle parole «la modernità è il transitorio»¹ rappresenta perfettamente tale processo che trasforma la percezione del tempo da lineare e progressivo a sincronico e immanente.

Specchio fedele della trasformazione è l'arte moderno-contemporanea che del transitorio fa un paradigma, non solo accettando l'azione della contingenza ma spesso alimentandola, assumendola come premessa, inglobando il caso e l'instabilità.

Carboni sostiene la necessità di trarre le dovute conseguenze di questo cambio di paradigma, riconoscendo come contraddittoria e aporetica l'attività di tutela, conservazione e restauro rivolta alla produzione artistica contemporanea, che «immersa nella smemoratezza e nell'immanenza del presente»², indebolisce significativamente l'imperativo categorico brandiano al preservare la memoria.

«L'attività di tutela e restauro dovrebbe, coerentemente con lo spirito stesso dell'arte contemporanea, sviluppare essa stessa – parallelamente all'ars memoriae – una specie di ars oblivionis, un'arte di dimenticare [...] consapevole, organizzata, tecnicamente attrezzata»³, riconoscendo all'opera – o meglio la pratica artistica – un diritto alla scomparsa, all'oblio, alla non-memoria. Tale ripensamento delle basi stesse dell'azione di tutela e conservazione richiede in prima istanza di individuare il sottile confine che divide pratiche ortodosse e consolidate da posizioni eterodosse, quasi eretiche, e in seguito decidere di operare proprio su quella soglia sfumandone i contorni.

¹ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, trad. it. Mondadori, Milano 1996, p. 1285

² M. Carboni, “Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico” in P. Martore (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi di conservazione dell'arte contemporanea*, Castelveccchi, Roma 2014, pag. 15

³ Ivi, pag. 18

Sulla base di queste considerazioni si intende in questa sede prendere in considerazione due opere di Gabriele Devecchi “Superficie in vibrazione” (Fig.1) e “Scultura da prendere a calci” (Fig.2). Le due opere pongono in due modi diversi la medesima questione in merito all’opportunità stessa dell’intervento di restauro e ad alternative proposte di tutela e conservazione.

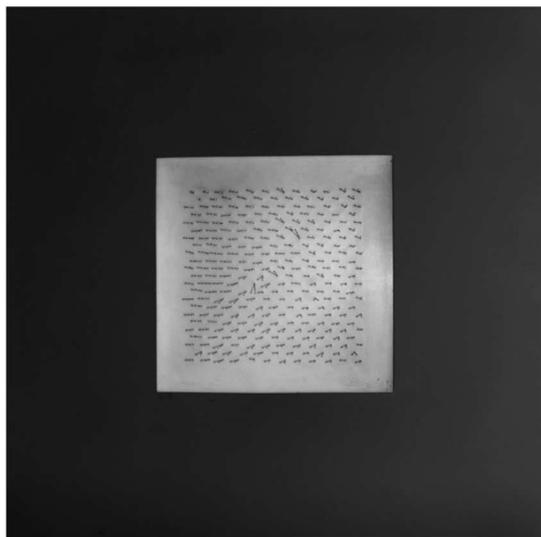


Fig.1 Gabriele Devecchi, “Superficie in vibrazione46_19 black” (1959_2006, motore v220-2 rpm, caoutchouc, spilli, alluminio, metacrilato, 46x47x9 cm)



Fig. 2 Gabriele Devecchi, “Scultura da prendere a calci” (1959, moltoprene, filo elastico, base circolare in metallo)

“SUPERFICI IN VIBRAZIONE”

Si può considerare condivisibile la posizione di Alessandra Barbuto che sostiene la necessità di «varcare concettualmente il confine di opera per giungere a considerarla processo»⁴, valida per una gran parte delle pratiche artistiche contemporanee e senza dubbio in entrambi i casi proposti qui.

“Superficie in vibrazione”, 1959 (Fig. 1), è inquadrabile nell’ampia cornice dell’arte cinetica. L’oggetto consta di un telaio (in legno, alluminio o metacrilato) a cui è ancorato un foglio di gomma in cui sono inseriti, secondo una griglia ortogonale, comuni spilli da sartoria. Le punte degli spilli sono sollecitate da un’elica (un filo di ferro piegato manualmente) il cui movimento è assicurato da un motorino elettrico. L’elasticità della gomma permette agli spilli di ritornare nella posizione iniziale. Il risultato della sollecitazione è una forma in continuo divenire, imprevedibile nella sua configurazione. La luce che accarezza la capocchia degli spilli gioca un ruolo determinante contribuendo ad una percezione instabile dell’artefatto.

E’ corretto parlare in questo caso di Superfici in vibrazione dal momento che a partire dal primo esemplare del 1959 (ad azionamento manuale e non ancora elettrico) l’opera è stata proposta in numerose varianti cambiando materiale e colore del telaio e disposizione degli spilli. L’oggetto è pensato come multiplo e come tale è di volta in volta datato con l’anno di progettazione originaria seguito dall’anno di produzione dell’esemplare in oggetto.⁵

L’opera cinetica pone per sua natura una questione spinosa: il movimento, che costruisce l’identità stessa dell’opera, e che va quindi garantito per assicurarne la fruizione corretta, è nello stesso tempo causa di usura e deterioramento delle sue parti. Per le Superfici in vibrazione si presenta un’aggravante determinata dalla gomma che nel tempo perde irrimediabilmente la sua qualità di resilienza, compromettendo la mobilità degli spilli e quindi il senso stesso dell’opera.

Una tesi di laurea dell’Università degli Studi di Urbino Carlo Bo⁶ ha segnato un importante momento di studio delle Superfici in vibrazione, corredato da analisi dei materiali e delle loro interazioni allo scopo di definire una strategia di conservazione che garantisca la più lunga vita possibile a ciascuno degli esemplari ancora funzionanti coniugata alla possibilità di funzionamento (Fig. 3). Tuttavia si

⁴ A. Barbuto, “*Ars destruens*. Prospettive museologiche e questioni di conservazione del contemporaneo”, in L. Fanti, R. Perna, C. Zambianchi (a cura di), «*Amusante et poétique*». *Studi di storia dell’arte per Enzo Bilardello*, Campisano editore, Roma 2014, pag. 147

⁵ Ad esempio *Superficie in vibrazione*, 1959/2004

⁶ Mariangela Luciani, *Conservazione e Restauro dell’arte cinetico-programmata. Il caso studio delle Superfici in Vibrazione di Gabriele Devecchi*, Prova 2 a.a. 2013-2014 Laurea Magistrale a ciclo unico Classe LMR/02

tratta appunto di accompagnare il manufatto nella sua naturale evoluzione che tende costitutivamente all'estinzione.

Riprendendo le parole di Barbuto si tratta di «far evolvere il concetto stesso di conservazione da un'idea statica a una concezione dinamica: non un ripristino all'insegna del dov'era e com'era, tendendo ad uno status e a un tempo originari, ma un avveduto accompagnamento dell'opera nelle diverse fasi della sua epifania, fino al momento della sua stabilizzazione»⁷, dove essa è possibile.

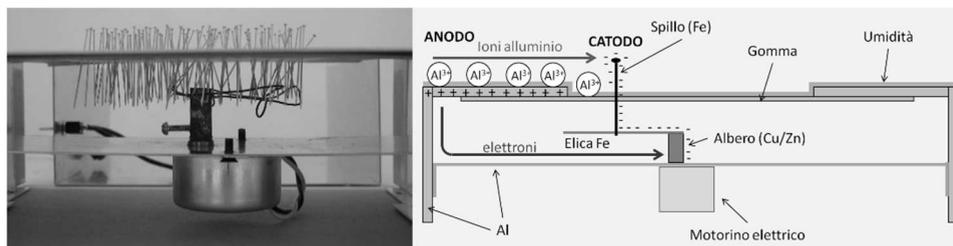


Fig. 3 Interazione dei metalli coinvolti in alto e modello elettrochimico dell'opera *Superficie in Vibrazione* 1959/2008 in basso con gli effetti della corrosione galvanica.

Se riprendiamo la dichiarazione Miriorama 1 firmata dal Gruppo T (Devecchi ne fu un membro) nel 1959, nel cui ambito è stata proposta la prima *Superficie in vibrazione* con motore elettrico, non possiamo che accogliere questa concezione dinamica: «Consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione. [...] Quindi considerando l'opera come una realtà fatta con gli stessi elementi che costituiscono quella realtà che ci circonda è necessario che l'opera stessa sia in continua variazione».

Una *Superficie in vibrazione* – facente parte delle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Roma – che presentava un drammatico degrado, è stata ripristinata dall'autore stesso con la sostituzione della gomma in occasione di una mostra⁸. Ma come dovranno comportarsi i conservatori della GNAM al prossimo inevitabile danneggiamento dell'opera, considerando che Gabriele Devecchi è deceduto nel 2011, senza lasciare indicazioni in merito?

Se ci atteniamo all'ortodossia brandiana del «restauro come momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte come tale», comprendiamo che l'identità dell'opera, di cui va garantita la sopravvivenza, risiede nel progetto più

⁷ A. Barbuto, «*Ars destruens*. Prospettive museologiche e questioni di conservazione del contemporaneo», cit. pag. 147

⁸ *Opere cinevisuali. Restauri recenti*, mostra a cura di Mariastella Margozi, GNAM, Roma 1996

che nell'oggetto⁹. Andrebbe forse riconosciuto a ciascuna Superficie in vibrazione il diritto di invecchiare nel miglior modo possibile, valutando le migliori condizioni (microclimatiche e ambientali) in cui ciò possa avvenire. Quando l'invecchiamento dovesse essere tale da compromettere la funzionalità parrebbe legittimo procedere alla sostituzione dei materiali deperiti, trattandosi di materiali seriali, nonostante la sostituzione periodica dei materiali costituenti l'opera d'arte non sia prevista dalla teoria di Brandi.

Se poi l'identità dei materiali non fosse più garantita – ad esempio se essi non fossero più reperibili sul mercato – parrebbe opportuno avvalersi della sostituzione per analogia. Cioè, se il ripristino testuale di un'opera fosse tecnicamente impossibile per mancanza di elementi di ricambio originali, il restauratore dovrebbe trovare le soluzioni più compatibili per assicurarne la continuità di fruizione.

Infine, pur in dissenso con la teoria classica del restauro, come è stato fatto per altri artefatti cinetici si potrebbe predisporre una versione di replica (autorizzata dall'Archivio Gabriele Devecchi) che garantisca la piena fruizione dell'opera in movimento, tramandandone l'identità. Già nel 1937 Naum Gabo si espresse chiaramente sulla sopravvivenza del progetto sull'idea dell'opera, al di là della sua forma fisica, proponendo anche l'eventualità di ricostruire l'opera deteriorata in un secondo momento con materiali più robusti e anche in scala diversa.

Resta in questo caso di fondamentale importanza la documentazione accurata dell'opera in movimento, come traccia durevole della sua natura cinetica anche in assenza delle condizioni minime di funzionamento.

“SCULTURA DA PRENDERE A CALCI”

La “Scultura da prendere a calci”, 1959/60 (Fig. 2), conserva nella sua struttura gli elementi tradizionali di una scultura. E' un volume apparentemente solido, con un basamento circolare metallico che ne definisce con precisione i confini. Tuttavia il materiale di cui è fatta, così come il nome che porta, contraddicono la qualità scultorea dell'oggetto. Infatti la gomma piuma (moltoprene per la precisione) di cui sono fatti i moduli che la compongono – parallelepipedi tenuti insieme da un elastico che li connette tra loro e al basamento – è morbida e non plasmata. Non c'è abilità plastica nella lavorazione di questa scultura. La fase ‘plastica’ è infatti delegata all'attore che con un gesto ludico, liberatorio, dissacratorio, distruttivo e costruttivo ad un tempo, dà forma – transitoria – all'oggetto. L'azione del corpo – il calcio che, in deroga alle istruzioni, può essere qualsiasi altro gesto trasformatore – è la determinante estetica non solo dell'oggetto artistico ma anche dello spazio

⁹ Gli eredi dell'artista hanno recentemente costituito l'Archivio Gabriele Devecchi, che resta depositario del corpus dei progetti, oltre che di un certo numero di opere.

che si viene a creare intorno. I parametri spaziali che determinano l'ambiente in cui la scultura è collocata sono continuamente messi in discussione dall'esplosione della forma che segue al calcio. Si può dire che ad essere plasmato è piuttosto l'attore che nel gesto del calcio diventa anch'esso elemento transitoriamente scultoreo.

Anche in questo caso l'identità dell'opera è indissolubilmente legata al suo "utilizzo". Come recita il titolo stesso la scultura va presa a calci. Se ciò non avviene l'opera non si dà. Il calcio – ne basta anche uno solo – può tuttavia comportare la deflagrazione del materiale – la gomma piuma – privando il successivo attore dell'esperienza estetica provvista dall'opera.

Esposta alla mostra *Tecnica mista* al Museo del Novecento¹⁰ la "Scultura da prendere a calci" è durata il tempo dell'inaugurazione.

Il caso della *Scultura da prendere a calci* è piuttosto singolare anche perché di essa non esiste la versione originale, di cui non si conosce la vicenda. Gabriele Devecchi usava ripristinare l'opera, personalmente o delegando l'assemblaggio a qualche collaboratore, ogni volta che fosse necessario.

Sulla scorta di questo atteggiamento piuttosto disinvolto – e nella convinzione di rispettarne lo spirito di contestazione ironica ai valori tradizionali del sistema dell'arte – l'Archivio Devecchi ha fornito alle istituzioni museali che ne hanno chiesto il prestito una o più exhibition copy, una replica conforme al progetto dell'artista. La replica deve essere autorizzata dall'Archivio stesso che ne controlla il corretto assemblaggio e un aspetto estetico conforme al progetto originario. L'accordo allegato all'exhibition copy prevede la distruzione dell'opera a fine prestito, qualora essa non fosse già avvenuta per cause "meccaniche" durante il periodo di esposizione.

Una soluzione di questo tipo può apparire contraria ad ogni ortodossia ed anche ad ogni possibilità di sfruttamento commerciale dell'opera. Tuttavia, come ci fa notare Mauro Papa, spesso si tende a ignorare che molte opere d'arte contemporanea «derivano da una precisa scelta ideologica, e il loro valore sta nella negazione della "mistica dei materiali", così come nel tentativo di abbattere l'ideologia del "capolavoro" e di reagire alla feticizzazione dell'arte voluta dal mercato. Di conseguenza gli artisti, proponendo le opere come riproducibili, negano il valore di reliquia alla loro sostanza materiale superstita e ne scoraggiano lo sfruttamento commerciale».¹¹

¹⁰ *Tecnica mista. Com'è fatta l'arte del Novecento*, mostra a cura di Marina Pugliese, Museo del Novecento, Milano 2012

¹¹ Mauro Papa, *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*, pubblicato il 15/06/2007 <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDCategoria=230&IDNotizia=20135>

“ART IN NATURE”

Due casi studio di particolare interesse, legati all’ampia categoria della Land Art, sono stati affrontati in altre due tesi di laurea¹²: il Parco Museo di Sant’Anna del Furlo e Arte Sella si prestano in questo contesto ad una riflessione sulla necessaria dialettica tra posizioni ortodosse ed eterodosse nell’affrontare manufatti artistici realizzati in materiali naturali ed esposti alla tirannia delle condizioni atmosferiche più disparate. La problematica classica dell’equilibrio tra valorizzazione e conservazione si scontra in questi casi con il riconoscimento dei limiti dell’intervento del restauratore e la conseguente ricerca di figure professionali, di discipline e di teorie di supporto, fondamentali per un approccio corretto e onesto all’opera d’arte.

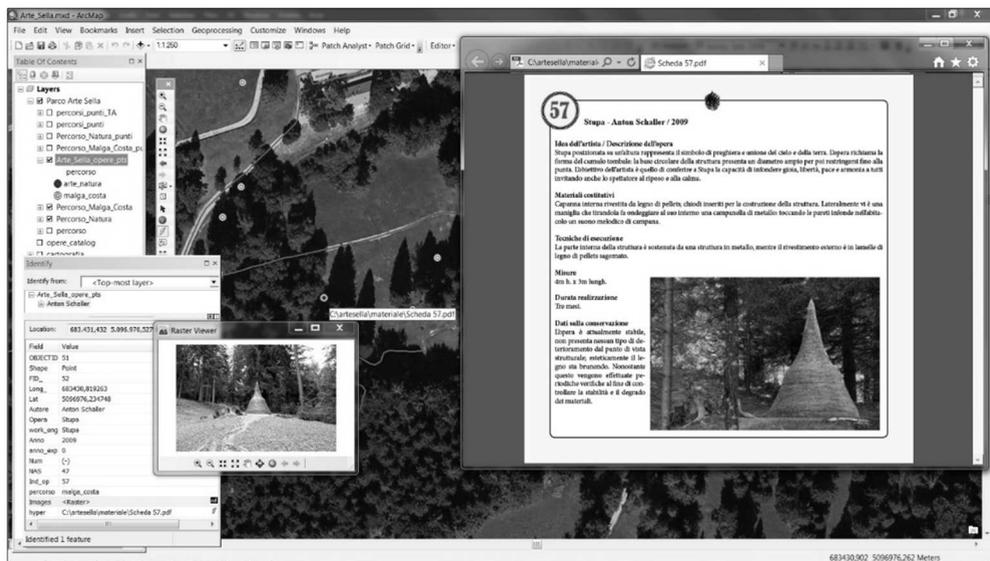


Fig. 4 Parco Arte Sella la conservazione dell’ Art in Nature attraverso strumenti GIS

Le nuove tecnologie e in particolare il GIS in questo contesto forniscono non solo un fondamentale supporto alla conoscenza ed alla fruizione ma diventano nel tempo un vero e proprio strumento di gestione per la conservazione programmata. Infatti uno studio approfondito finalizzato alla conservazione delle opere esposte in

¹² Lorenza Bagnarelli “*Il Parco-museo di Sant’Anna del Furlo: problemi di conservazione e conoscenza delle opere d’arte contemporanea esposte in un ambiente naturale*” Prova 2 a.a. 2011-2012 Laurea Magistrale a ciclo unico Classe LMR/02 e Betty Ferro “*Arte Sella conservazione e gestione di un Parco di “Art in Nature” a Borgo Valsugana*” Prova 2 a.a. 2013-2014 Laurea Magistrale a ciclo unico Classe LMR/02

natura non può prescindere da un inquadramento territoriale e dal contesto ambientale in cui si trovano per poter valutare il rischio dovuto a terremoti, incendi, neve, esondazioni ecc. e mettere in atto le conseguenti strategie di prevenzione, ma deve comprendere anche altro. Ad esempio il GIS coniugando informazione geografica e database relazionali consente di registrare ed organizzare le informazioni sulla evoluzione dell'opera, fino a costituire una vera e propria "carta digitale" o se si vuole "scheda della memoria" di ogni singola opera d'arte (Fig. 4).

CONSIDERAZIONI FINALI

I casi presi in considerazione confermano ancora una volta la problematicità dell'attività di tutela, conservazione e restauro delle pratiche artistiche contemporanee. Il già labile confine tra memoria e oblio sfuma sempre di più di fronte ad artefatti costitutivamente transitori. Per continuare a camminare su tale limite evitando di sconfinare in uno dei due territori occorre forse riconsiderare il senso stesso di ciò che si può considerare memoria. Memoria non è solo la documentazione meticolosa, né la conservazione della materia. «La coscienza eticamente responsabile dell'inevitabile perdita, della caducità, dell'oblio» per dirla con Carboni, apre la possibilità ad «una memoria [...] che non è detto debba necessariamente incarnarsi in oggetti sensibili, in manufatti, ma che dovrebbe trasformarsi in coscienza comune ereditata, in elaborazione culturale e civile stratificata nel tempo e nelle generazioni».¹³

Se memoria e oblio sono due facce della stessa medaglia è indispensabile garantire la sussistenza di entrambe le nozioni, calibrandole in un incessante elaborazione teorica fluida e adattabile all'inesauribile fenomenologia delle espressioni contemporanee.

Pare dunque adeguato citare nuovamente le parole di Massimo Carboni in chiusura di questa breve riflessione.

«Se non si comprende che i grandi temi dell'eredità e della testamentalità responsabilmente gestiti aprono di per sé all'accoglienza dell'eventualità che nessuna soluzione sia possibile e che quindi sia il senso stesso di qualcosa come una "soluzione" che debba cambiare [...] allora non viviamo nel XXI secolo. Viviamo ancora nell'Ottocento senza nemmeno essere passati dal Novecento».¹⁴

Il XX e il XXI secolo con la loro instabilità, attraversati da continue crisi di diversa natura di cui l'arte è interprete più o meno consapevole, hanno distrutto l'idea di un tempo lineare, progressivo, teso al futuro. Un'idea di tempo immanente ci costringe

¹³ M. Carboni, "Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico" in P. Martore (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi di conservazione dell'arte contemporanea*, cit. pag. 23

¹⁴Ivi, cit. pag 26

a fare i conti con il peso pressante del presente. La strategia per affrontare un tale scenario non può che essere quella di trovare una soluzione adeguata per il tempo presente, immaginandola il più possibile flessibile, adattabile, rivisitabile in futuro.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV. Conservare l'arte contemporanea, Nardini, Firenze 1992
- H. ALTHOFER, Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee, Nardini, Firenze 1991
- M. AUGÉ, Le forme dell'oblio, Il Saggiatore, Milano 2000
- A. BARBUTO, "Ars destruens. Prospettive museologiche e questioni di conservazione del contemporaneo", in L. FANTI, R. PERNA, C. ZAMBIANCHI (a cura di), «Amusante et poétique». Studi di storia dell'arte per Enzo Bilardello, Campisano editore, Roma 2014
- C. BAUDELAIRE, "Il pittore della vita moderna", in Opere, trad. it. Mondadori, Milano 1996
- C. BRANDI, Teoria del Restauro, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1963
- T. CAIANIELLO, Verso una metodologia del restauro contemporaneo. Il dibattito europeo, in "Otto Novecento, Rivista di Storia dell'Arte", Edizioni Scientifiche Italiane, 3, 1999
- M. CARBONI, La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti, Jaca Book, Milano 2007
- O. CHIANTORE, A. RAVA, Conservare l'arte contemporanea, Mondadori, Milano 2005
- A.B. CISTERNINO, "Il restauro di opere d'arte cinetica!", in S. ANGELUCCI (a cura di), Arte Contemporanea. Conservazione e restauro, Nardini, Firenze 1994
- P. MARTORE, Conservazione e arte cinetica. Temi per la riflessione, Aracne, Roma 2010
- P. MARTORE (a cura di), Tra memoria e oblio. Percorsi di conservazione dell'arte contemporanea, Castelvechi, Roma 2014
- S. MUÑOZ VIÑAS, Contemporary Theory of Conservation, Elsevier/Butterworth-Heinemann, Oxford 2005
- M. PUGLIESE, Tecnica mista, Mondadori, Milano 2006
- H. WEINRICH, Lete. Arte e critica dell'oblio, Il Mulino, Bologna 1999
- BAGNARELLI L., BARATIN L., BERTOZZI S. e MORETTI E., 2013. Land Art al Parco-Museo Sant'Anna del Furlo, Regione Marche. In: Atti della 14 Conferenza Italiana Utenti ESRI. Roma, Auditorium del Massimo, 17-18 Aprile 2013.
- BARATIN L., BERTOZZI S. e MORETTI E., 2013. Geomatica e Landart. In: Atti 17a Conferenza Nazionale ASITA, 5 – 7 novembre 2013, Riva del Garda.
- BERTOZZI S., 2014. GIS e BENI CULTURALI. In: De Tomassi A, Moretti E. Il Parco Museo Sant'Anna del Furlo. FANO: Aras Edizioni, ISBN/ISSN: 9788898615278

INDICE

Stefano Gizzi Necessità del superamento delle categorie di restauro.	pag.	1
Donatella Fiorani, Stefano Francesco Musso Il restauro fra opposti paradigmi e necessità di cambiamento	"	13
Paola Raffaella David Tra architettura e restauro: riflessioni su "permanenze identitarie" e divenire dell'"architettura nuova".	"	27
Lucina Napoleone Quarant'anni di scelte in assenza di giudizio. I temi estetici tra eresia e ortodossia.	"	35
Stefania Dassi, Alessandra Gallo Orsi La ricostruzione della memoria: eresia o ortodossia?	"	47
Rossella Moioli La maggioranza deviante.	"	59
Emanuele Romeo Ortodossia del passato, eresia del presente? Il valore della <i>Damnatio Memoriae</i> nella conservazione del patrimonio ecclesiastico francese danneggiato dalla rivoluzione.	"	69
Stefania Bossi Tra approccio teorico e pratiche esecutive: autorizzazione ed esecuzione delle attività conservative nel lungo periodo.	"	81
Francesca Albani, Lorenzo de Stefani Eterodossie per la tutela della serialità.	"	93
Cristina Boniotti, Stefano Della Torre Innovative funding and management models for the conservation and valorization of public built cultural heritage.	"	105
Valentina Cinieri, Silvia Salvini Conservazione e sostenibilità: priorità o compromesso? Proposta per un approccio metaprogettuale.	"	115
Davide Del Curto, Andrea Luciani From heritage to environment. Sustainability and resilience in building conservation.	"	127
Rita Vecchiattini Restauro. Visione generale o visione particolare?	"	139

Laura Baratin, Sara Bertozzi, Alice Devecchi, Benedetta Fazi, Elvio Moretti	“	149
Il restauro del contemporaneo tra posizioni ortodosse ed eterodosse.		
Antonio Rava	"	159
Il tempo nell'opera. Questioni sul restauro dell'arte contemporanea.		
Franca Malservisi, Maria Rosaria Vitale	"	171
Restauro e cemento armato. L'avvio della sperimentazione in Francia e in Italia fra ortodossia ed eterodossia.		
Lorenzo Appolonia	"	181
La materia fra l'impiego ortodosso e l'eresia dei risultati, o viceversa.		
Paolo Bensi, Fabio Frezzato	"	193
Diagnostica, tecniche esecutive, restauro delle opere d'arte: nuovi sviluppi di un rapporto complesso.		
Serena Di Gaetano, Nicola Amapane, Daniele Castelli, Fabrizio Crivello, Tommaso Poli, Maria Concetta Capua	"	203
Una statua ritrovata: un esempio per un nuovo metodo di conoscenza.		
Franco Amendolagine, Livio Petriccione	"	215
Nuove tecnologie per la salvezza e l'integrità nel restauro di villa Marcheselli, Malipiero, Barbarich a Zelarino di Venezia.		
Paola Alba, Antonio Iaccarino Idelson	"	225
Protezione o consolidamento? La velinatura tra tradizione ed innovazione.		
Fabrizio Leccisi, Paola Francesca Nisticò, Barbara Liguori, Domenico Caputo	"	237
Il contributo delle nanotecnologie nella protezione dei monumenti da atti vandalici.		
Maria Concetta Capua, Enrica Carbotta, Valeria Moratti	"	245
Cappella di S. Eldrado a Novalesa (TO): riflessione critica e uso di materiali innovativi per la restituzione estetica.		
Gigliola Ausiello, Salvatore D'Agostino	"	255
"Innovazione e Conservazione: nuovi materiali e realtà virtuali.		
Giulia Favaretto, Marco Pretelli, Leila Signorelli	"	267
"Eresia" o assenza di "credo"? Il restauro delle architetture del totalitarismo: l'intervento alla Casa del Balilla di Forlì.		

Sara Di Resta, Giorgio Danesi

«La personalità del restauratore si afferma nella pratica». L'attività veneziana di Ferdinando Forlati tra cosciente misura ed empirismo eretico. " 279

Adalgisa Donatelli

'Ortodossia' teorica ed 'eresia' operativa in alcuni consolidamenti del Ventennio fra Roma e Lazio " 289

Cesare Crova

L'approccio metodologico nel cantiere di S. Antonio a Padova nella rilettura critica dell'attività di Camillo Boito. Attualità di un pensiero, continuità e discontinuità passato-presente, eresia e ortodossia in un cantiere di restauro. " 301

Bruna Di Palma, Felice De Silva

L'appropriatezza tra eresia e ortodossia nel restauro dell'Ex " 312
Complesso Conventuale di Santa Teresa a Piano di Sorrento.

Maria Grazia Ercolino

Tra conservazione e 'restauro partecipato', riflessioni sul grande " 323
Cretto di Burri a Gibellina.

Anna Patera

Un occhio dietro le quinte: il restauro del grande mosaico romano " 335
di Tomis (1967-1970).

Natalia Gurgone, Ermanno Carbonara, Achille Lodovisi, Ascanio D'Andrea

Tracce in luce. La ricomposizione dei decori quattrocenteschi della " 347
rocca di Vignola fra tradizione e innovazione.

Enrica Petrucci

Ricomporre la materia/reintegrare l'immagine: dalla unicità del " 361
reperto alla complessità del contesto urbano.

Daniela Pittaluga

Reintegrazione luminosa di una partitura dipinta. Da Munari ad " 377
oggi: modi di operare *ortodossi* o *eretici* nei confronti del restauro?

Cristian Prati

Il *drammatico* palazzo della Pilotta a Parma. Problemi di " 385
(stra)ordinaria manutenzione: impianti e coperture.

Fabio Aramini, Anna Brunetto, Carla Giovannone,

Antonio Iaccarino Idelson, Valeria Massa, Simona Pannuzi " 395
Restauro delle antiche transenne della Basilica di S. Sabina a Roma: lettura critica degli interventi passati e presenti.

Angela Desideri, Benedetta Roccon, Barbara Zilocchi	
La cattedrale di Fidenza (PR). Riflessioni sugli interventi Ottocenteschi e Novecenteschi alla luce del restauro in corso della facciata e delle torri laterali, delle scelte progettuali e operative per la salvaguardia dell'apparato scultoreo.	407
Giovanna Buda	
Rilettura dei restauri di Italo Gismondi nel teatro Romano di Catania dopo il secondo conflitto mondiale.	419
Roberto Castelluccio, Veronica Vitiello	
Rilettura critica di interventi di restauro di edifici monumentali ricostruiti nel periodo post-bellico. Il caso del palazzo Carafa di Maddaloni.	431
Giovanna Battista, Emanuela Sorbo	
Ortodossia ed eterodossia della ricostruzione. La memoria nei simboli di guerra.	441
Alessia Zampini	
Storie di un frammento di città.	451
Interpretazioni e restauri dell'Arco di Augusto a Rimini.	
Andrea Ugolini; Tessa Matteini	
Trasformando lo sguardo. Il ruolo della vegetazione nella conservazione dei manufatti allo stato di rudere.	461
Deni Gobić-Bravar	
Historical restoration of the Temple of Augustus in Pola. A critical review.	471
Laura Porcu, Nicola Amapane, Cesare Comina, Giuseppe Giraudo, Tiziana Cavaleri, Lea Ghedin	
The re-assembly of a de-restored statue: the difficult balance between fruition and conservation.	481
Francesca Segantin	
Colonie per l'infanzia della riviera ligure: eterodossie su un patrimonio-non patrimonio.	491
Carlo Blasi, Giovanna Cacudi, Antonella Di Marzo, Mauro Matteini	
The Church of Santa Croce in Lecce: critical analysis of the restoration of the facade.	501
Francesco Di Lorenzo	
Tipologia e morfologia. Nuovi approcci nelle ricerche sulla forma urbana: il caso studio di Ascoli Piceno	515
Giuseppe Papillo	
Palazzo Gambirasi a Roma. Un complesso caso integrale di restauro – tra ortodossia ed eresia – esteso alla scenografia Cortoniana urbana di S. Maria della Pace.	525

Simonetta Acacia, Marta Casanova L'intervento del Genio Civile sull'Albergo dei Poveri di Genova.	"	535
Brunella Canonaco, Francesca Bilotta, Federica Castiglione Esigenze del vivere contemporaneo e dicotomie del restauro: nuove proposte per la fruizione e la sicurezza degli ambiti consolidati.	"	547
Valentina Cinieri, Emanuele Zamperini Conservazione e conflitto: riflessioni sull'uso/riuso dell'edilizia storica <i>diffusa</i> .	pag.	557
Vincenzo Borasi Se le giustificazioni dei recuperi edilizi dovessero solo essere di aver solo corretto al meglio difetti di vecchiaia.	"	567
Amanda Piezzo Il restauro dell'affresco di Spinello Aretino nel Palazzo Pubblico di Siena tra <i>ortodossia</i> ed <i>eresia</i> .	"	575
Clara Verzazzo Should we compensate the loss or support it? Points of view of contemporary restoration.	"	587
Chiara Mariotti Il riuso degli edifici fortificati tra eresia e ortodossia. Il caso del castello di Montebello.	"	597
Paola Durante, Ivan Ferrari, Francesco Gabellone, Sofia Giammaruco, Francesco Giuri, Rosa Lorusso Romito, Maurizio Masieri, Davide Melica, Giovanni Quarta, Monica Volinia "La Chiesa di Santo Stefano a Soletto (LE). La ricerca dopo il restauro, tra reale e virtuale.	"	607
Ornella Fiandaca, Giusi Salvo L'area archeologica di Sophiana. Rilettura critica degli interventi eseguiti per ristabilire i capisaldi di un auspicabile progetto di fruizione.	"	617
Paola Fiore Riflessioni in margine al conflitto tra una "eretica" ricostruzione e una impossibile ruderizzazione.	"	629
Federica Gotta La cultura del restauro in ambito archeologico: dalla "ricostruzione" alla "evocazione" dell'immagine, dalla "distinguibilità" alla "compatibilità" dei materiali. Esempi e riflessioni.	"	641
Monica Salvini, Anna Patera, Alessandro Fonti Anastilosi e restauro archeologico. L'inedito cantiere di via della Violella a Chiusi (Siena).	"	653

Alice Vanetti

Back to the origin of the debate between archaeology of buildings “ and restoration: a historical-epistemological analysis of the birth of archaeology of buildings in Italy. 663

Marco Pretelli, Elena Pozzi

Il restauro dell’oratorio di piazza a San Felice sul Panaro attraverso " gli atti approvativi: nuovi paradigmi di ortodossia? 671

Carla Bartolomucci

La dialettica tra eresie e ortodossie nei restauri in Abruzzo, dagli " anni Sessanta all’attuale ‘ricostruzione’ post sismica. 683

Gaia Caliendo

L’esperienza dell’Irpinia post-terremoto (1980): metodologie di " intervento tra restauro, demolizione e ricostruzione. 695

Fabrizio Menestò

Gli effetti del sisma del 1997 su volte laterizie ad una testa di " mattone consolidate con tecniche tradizionali – è sempre 707 indispensabile utilizzare i compositi in FRP per il consolidamento delle volte?

Valeria Pracchi

Efficienza energetica e patrimonio culturale: un contributo alla " discussione alla luce delle nuove linee di indirizzo. 717

Valentina White

Ortodossia ed eresia nella presentazione estetica. " 727

Salvatore Arturo Alberti

Eresia, ortodossia tra resistenza del passato e cultura del progetto: " il caso delle coperture archeologiche. 737

Klaus Ausserhofer

Il restauro dei castelli dell’Alto Adige: interventi tra ortodossia ed " eresia? 747

Serena Pesenti

Storia del restauro, storie del presente " 757