



REGIONE DEL VENETO



ISTITUTO
VENETO
PER I BENI
CULTURALI

ISTITUTO VENETO PER I BENI CULTURALI

CORSO PER TECNICO DEL RESTAURO
DI BENI CULTURALI

CORSO CODICE 463-0003-654-2024
DDR 1181 del 16/09/2024

LE SCULTURE DI ANTHONY CARO ALLA FONDAZIONE GUGGENHEIM: TRA CONSERVAZIONE, MATERIALI E VICENDE ISTITUZIONALI

Giorgia Rizzo

Relatore:
Prof. Chiara Tomaini

Correlatore:
Prof. Alessandro Ervas

ANNO FORMATIVO 2024/2025

LE SCULTURE DI ANTHONY CARO ALLA FONDAZIONE GUGGENHEIM:
TRA CONSERVAZIONE, MATERIALI E VICENDE ISTITUZIONALI

Giorgia Rizzo

Indice

Introduzione	
CAPITOLO 1 - Tra <i>Hinge</i> e <i>Lal</i>	7
Premessa.....	7
I – L'artista: Anthony Caro	7
II.I – Il primo caso: <i>Hinge</i>	9
II.II – I materiali	10
II.III – Lo stato di fatto antecedente al restauro.....	11
III.I – Il secondo caso: <i>Lal</i>	12
III.II – I materiali.....	14
III.III – Lo stato di fatto antecedente al restauro.....	14
CAPITOLO 2 - La Collezione Peggy Guggenheim	16
Premessa.....	16
I – Le origini di Peggy Guggenheim	16
II – L'approdo al mondo dell'arte	17
III – La svolta newyorkese con <i>Art of This Century</i>	19
IV – Il ritorno in Europa e la fondazione della Collezione Guggenheim a Venezia.....	20
V – La Collezione veneziana.....	21
VI – La Fondazione Guggenheim nel mondo.....	22
VII – Il Dipartimento di Conservazione di Venezia	23

CAPITOLO 3 - Gli interventi.....	28
Premessa.....	29
I.I – Il progetto di restauro per l'opera <i>Hinge</i>	29
I.II – L'imprevisto.....	31
II – Il progetto di restauro per l'opera <i>Lal</i>	33
III – Considerazioni.....	35
CAPITOLO IV - Gli attori e le complessità legislative per il bene del Patrimonio.....	37
Premessa.....	37
I.I – Il caso italiano: la Soprintendenza per la gestione dei beni culturali.....	38
I.II Il caso italiano: l'intervento e il ruolo del privato.....	39
II.I - Il pubblico nel sistema britannico.....	41
II.II - Il ruolo del privato nel contesto britannico.....	42
V – Considerazioni e parallelismi tra il sistema italiano e quello anglosassone.....	44
Conclusioni.....	49
Ringraziamenti.....	53
Bibliografia.....	55
Sitografia.....	56

Indice delle immagini.....58

Introduzione

Nel lavoro sviluppato si è cercato di delineare un quadro della situazione, assolutamente indicativo e non esaustivo, circa le complessità che possono emergere nel momento in cui ci si occupa di beni culturali.

Più specificatamente, il tema protagonista di questa tesi mira a fornire degli approfondimenti sotto diversi punti di vista, da quello conservativo a quello legislativo, dei problemi che sorgono quando si opera nell'ambito della cura del patrimonio e, quando per occuparsene, vengono interpellati diversi attori.

Come linee guida per spaziare tra i diversi temi, sono state prese in analisi due opere d'arte contemporanea eseguite dall'artista Anthony Caro, *Hinge* e *Lal*, oggi appartenenti alla Collezione Guggenheim di Venezia.

La scelta di approfondire tale questione è emersa principalmente per due motivazioni. Come primo aspetto, l'interesse per tutto ciò che riguarda la tutela e la conservazione del patrimonio è stato sicuramente qualcosa che, durante il mio percorso di studi, ha avuto modo di affascinarmi e di far nutrire in me una grande passione a riguardo. La seconda motivazione, invece, è senza dubbio connessa all'esperienza di tirocinio presso la Collezione Peggy Guggenheim che ho intrapreso durante la mia formazione per tecnico del restauro presso l'Istituto Veneto per i Beni Culturali. Grazie a tale esperienza, ho potuto entrare più in contatto con la realtà museale e il contesto contemporaneo, ma, soprattutto, ho avuto la possibilità di conoscere e veder lavorare esperti e professionisti del restauro.

La tesi si struttura in quattro capitoli, ciascuno dei quali tratta degli aspetti specifici che, nell'insieme, forniscono una panoramica generale.

Il primo capitolo si focalizza sulle opere prese in considerazione per tutto lo scritto, eseguendo un approfondimento circa l'artista e la sua visione, il significato singolo delle due opere protagoniste e i materiali che ne costituiscono la struttura, in vista della trattazione del loro intervento di restauro.

A seguire, nel secondo capitolo si è posta l'attenzione sul contesto dal quale derivano le opere *Hinge* e *Lal*, ossia la Collezione Peggy Guggenheim. In particolare, dopo un breve excursus sulla storia della magnate e della collezione veneziana, viene descritto più nello specifico il programma di conservazione ideato per tutti i manufatti presenti, siano essi tele, sculture o installazioni. Infatti, sin dalle origini del museo veneziano, è stata posta una grande attenzione sulla questione della manutenzione preventiva e conservativa delle opere, con il fine di arginare il più possibile l'inevitabile degradazione dei materiali e, al contempo, garantire la possibilità alle generazioni future di fruire dell'intero patrimonio lasciatoci da Guggenheim.

Nel terzo capitolo, poi, viene affrontato l'ambito del restauro. Nel 2024 sono stati commissionati per le due sculture esposte nel giardino esterno degli interventi di restauro di natura prettamente manutentiva da parte dell'*Anthony Caro Center*, fondazione privata dell'artista con sede a Londra. Dopo aver approfondito ciascun progetto, ai quali ho potuto in parte partecipare grazie alla

disponibilità dei restauratori Alessandro Ervas e Luciano Pensabene Boemi, si è posto in primo piano un problema sorto nel corso dell'esecuzione dei lavori. A interventi già iniziati nell'opera *Hinge*, delle inaspettate questioni storico-artistiche hanno comportato l'immediata sospensione dei lavori. Tale imprevisto è stato colto come occasione per trattare, nel quarto e ultimo capitolo, le varie complessità legislative che subentrano nel momento in cui più soggetti di diversa natura, pubblica e privata, vengono chiamati in causa. Sempre nello stesso capitolo, poi, sono state espone delle riflessioni circa le differenti legislazioni di beni culturali in ambiente italiano e in quello anglosassone, sottolineandone criticità e punti di forza di ciascuno.

Per concludere, l'obiettivo che si pone questa tesi è quello di fornire una visione globale di quanto possa essere complesso e articolato intervenire su manufatti che costituiscono un bene culturale di importanza collettiva. Tanto dal punto di vista conservativo, quanto da quello legislativo, al di là dei materiali, della datazione dell'opera, dell'intento artistico e della natura giuridica dei soggetti interpellati, dover lavorare con il patrimonio implica la necessità di adottare un approccio flessibile, attento e aperto a costanti imprevisti, in quanto il fine da raggiungere è, di fatto, una questione di rilevanza culturale e collettiva.

CAPITOLO 1

Tra *Hinge* e *Lal*

Premessa

Il tema protagonista della seguente tesi vuole approfondire, sotto diversi punti di vista, la complessità del restauro di opere contemporanee tra i contesti italiano e anglosassone. Per affrontare ciò, verranno presi in analisi due interventi eseguiti su due sculture dell'artista britannico Anthony Caro, *Hinge* (1966) e *Lal* (1966), entrambe appartenenti alla Collezione Guggenheim di Venezia ed esposte nel giardino esterno.

Con questo obiettivo, si ritiene opportuno affrontare brevemente informazioni utili ad ottenere una panoramica il più completa possibile circa la questione. Nel seguente capitolo, verranno approfondite prima di tutto la carriera e la visione artistica di Anthony Caro, successivamente saranno prese in analisi le singole opere in questione, con il fine di descriverne i significati artistici e stilistici, i materiali costituenti e le problematiche strutturali ed estetiche che hanno portato alla necessità di elaborare un intervento di restauro.

I – L'artista: Anthony Caro

Anthony Caro (New Malden, 1924 – Londra, 2013) è stato tra i principali artisti che hanno contribuito allo sviluppo della scultura astratta del Secondo dopoguerra. Con una carriera che durò più di sessant'anni, l'artista ricevette innumerevoli riconoscimenti nel campo dell'arte contemporanea internazionale¹ e, ancora oggi, gode di una grande fama postuma.

Dopo aver studiato ingegneria a Cambridge tra il 1942 e il 1944, Caro seguì i suoi interessi artistici e iniziò a dedicarsi alla scultura, intraprendendo un percorso formativo presso la *Royal Academy* di Londra. Il suo primo approccio artistico seguì le tendenze figurativo-formalistiche ancora in voga all'epoca. Di notevole impatto per l'elaborazione del suo primo stile, inoltre, fu senza dubbio l'artista Henry Moore, uno dei pilastri della



Foto 1

¹Tra gli importanti riconoscimenti: premio per la scultura alla Biennale dei giovani a Parigi, 1959; premio "David Bright" alla Biennale di Venezia, 1966; premio per la scultura alla Biennale di San Paolo del Brasile, 1969. Per altre informazioni circa i riconoscimenti ad Anthony Caro, cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/anthony-caro_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anthony-caro_(Enciclopedia-Italiana)/).

scultura contemporanea per il quale Caro lavorò come assistente².

Dopo un viaggio in America, dove ebbe modo di incontrare artisti come David Smith e Kenneth Noland, e durante il quale conobbe il critico d'arte Clement Greenberg, Anthony Caro formulò ben presto un linguaggio profondamente indipendente da quello degli esordi³. Iniziò a realizzare sculture astratte in metallo saldato e imbullonato, dipinte a tinte uniformi e poggiate direttamente a terra, private del basamento con l'obiettivo di eliminare quella barriera che fino ad allora separò l'opera scultorea dallo spettatore, che allontanò l'arte dalla realtà. Caro si lasciò ispirare da alcuni aspetti della scultura in metallo tradizionale, ben esemplificata dalle opere di Alexander Calder⁴; sviluppò nuovi stimoli esplorando le potenzialità dei materiali industriali preesistenti, caricando questi di nuovi significati.



Foto 2

Il talento di Caro ebbe modo di assicurarsi l'attenzione del pubblico internazionale in occasione della prima esposizione personale negli Stati Uniti, dopo la quale il *New York Times* descrisse Caro come: "l'artista più compiuto, impareggiabile tra quelli della sua generazione"⁵.

Un'ulteriore svolta stilistica avvenne a partire dagli anni Ottanta, quando Caro ampliò l'esplorazione del suo linguaggio, reintroducendo il figurativo che abbandonò agli inizi della carriera. Combinando l'astrattismo con allusioni ad elementi rappresentativi, l'artista sperimentò utilizzando anche materiali differenti dai suoi abituali, come bronzo, legno, ceramica e carta. Le sue opere divennero installazioni complesse di larga scala, composte da differenti parti e spesso realizzate per spazi pubblici e commissioni architettoniche⁶.

Con i suoi lavori, Caro aprì a nuove possibilità formali e di contenuto nella scultura. Le sue opere sono arricchite di significati ideali, sono assemblaggi rivoluzionari, saldati e colorati in modo vivace.

Fino al 2013, anno di morte dell'artista, sono state organizzate centinaia di mostre a lui dedicate in tutto il mondo; molte delle sue opere sono tutt'ora parte di collezioni private e pubbliche di paesi lontanissimi tra loro.

²Cfr. <https://www.anthonycaro.org/about>.

³*Anthony Caro*. W. Rubin, Museum of Modern Art, New York-Londra, 1975, pp. 29-32.

⁴Per approfondire l'artista e le sue opere, consultare il sito ufficiale: <https://calder.org/>.

⁵Cfr. <https://www.anthonycaro.org/about>.

⁶*Ibidem*.

II.1 – Il primo caso: *Hinge*

Appartenente al nucleo di opere della Collezione Schulhof, la scultura *Hinge* è entrata a far parte della Fondazione Guggenheim nel 2012, a seguito della donazione voluta dai coniugi Hannelore B. e Rudolph B. Schulhof.

Hinge, tradotto in italiano come *Cardine*, è una scultura in acciaio e alluminio dipinti, le cui dimensioni sono 265 cm di lunghezza, 175 cm di altezza e 99 cm di profondità. Databile 1966, la scultura rientra tra quelle opere che Caro realizzò durante la fase di maturazione del suo linguaggio astratto⁷.

Dal punto di vista strutturale, l'opera si poggia su due lunghe aste, una rettilinea e la seconda incurvata, poste direttamente al suolo. Due pali ancorati allo pseudo-basamento tramite saldatura, sembrano tenere ad incastro una rete metallica; quest'ultima, in realtà, è anch'essa fissata tramite saldatura ai due pali che la sorreggono.

A completamento, l'intero corpus della scultura è dipinta con una vernice rosso acceso.

In quest'opera salta bene all'occhio uno degli aspetti caratteristici dello stile scultoreo di Caro, cioè la predilezione per l'orientamento orizzontale del manufatto. Con una lunghezza che supera i 250 cm, *Hinge* tende a diffondersi orizzontalmente nello spazio, quasi abbracciando il suolo⁸. In questo modo l'opera vuole evocare il paesaggio o, più precisamente, il paesaggio urbano, considerato l'utilizzo di materiali moderni industriali. Ciò che avviene nelle sculture di Caro, inoltre, è l'eliminazione delle allusioni a forme organico-naturali, con l'obiettivo di separare il più possibile i lavori da significati e riferimenti al reale. Questo approccio consente di dotare di autonomia le singole parti costituenti dell'opera ma, allo stesso tempo, conferisce loro un rapporto di reciproca dipendenza⁹. Come accade in *Hinge*, infatti, lo spettatore può perfettamente isolare i singoli componenti, separando i pali dalla rete metallica e dallo stesso basamento; contemporaneamente, però, risulta ben evidente come la stabilità delle singole parti sia garantita esclusivamente grazie all'interrelazione tra queste.

La tinta rosso acceso di *Hinge* è indice di un altro aspetto centrale nei lavori di Caro. Per liberare l'opera dal senso di peso gravitazionale dato dal tipo di materiale, l'artista scelse di dipingere le sue sculture per mascherare il materiale metallico costitutivo. Inoltre, per conferire unità ed evitare la dispersione delle singole parti assemblate, la maggior parte delle opere di Caro sono monocromatiche. L'obiettivo artistico mirava a creare manufatti completamente anonimi, senza associazioni possibili e riferimenti altri. Questa caratteristica permette di allontanare la produzione di Caro da quella di derivazione surrealista degli *objet trouvé*¹⁰.

⁷Per le informazioni tecniche, cfr. <https://www.guggenheim-venice.it/arte/opere/hinge/>.

⁸Anthony Caro. W. Rubin, Museum of Modern Art, New York-Londra, 1975, p.30.

⁹Ibidem, p.38.

¹⁰Per una breve e chiara panoramica circa il Surrealismo e la nascita degli *objet trouvé*, cfr. *Surrealismo*. G. Serafini per *Art Dossier*, n.318, Giunti Editore, Firenze-Milano, febbraio 2015.



Come si può vedere in *Hinge*, le varie parti costitutive rivendicano un allontanamento dal loro essere specifici oggetti, sottolineando come l'opera sia una semplice unità costruita¹¹.

Nonostante le dimensioni dell'opera in questione, e sebbene questa sia collocata nel giardino esterno della Collezione Guggenheim di Venezia, l'intenzione artistica di Caro rigettava l'idea di arte ambientale¹². L'artista non voleva porre i suoi lavori come ampie opere articolate con lo spazio circostante, intente a permettere al fruitore di entrarci in diretto contatto. Caro si limitava a ricreare pure esperienze ottiche; egli stesso definì "non-pubblica" la sua arte¹³, proprio per rimarcare il fatto che la sua arte non prevedeva la creazione di manufatti monumentali pubblici, ma semplicemente esperienze¹⁴.

II.II – I materiali

Per realizzare il manufatto in questione, il quale si compone di due pali, una rete inarcata e due aste come basamento, l'artista si è avvalso di ferro commerciale lavorato Fe365, ora noto come S235JR. Ogni dicitura della sigla del materiale, stabilita in seguito all'applicazione delle attuali norme UNI EN 10027-1, indica le caratteristiche che contraddistinguono tale tipologia di acciaio. In particolare, *S* indica gli acciai destinati alle carpenterie metalliche, ossia quelli realizzati attraverso specifiche lavorazioni con macchinari da taglio, piegatura e assemblaggio tramite saldatura e lavorazione meccanica. La cifra *235* indica la tensione di snervamento dell'acciaio, cioè il punto di stress massimo che un materiale può raggiungere senza che questo subisca deformazioni di tipo plastico. Infine, la sigla *JR* descrive la resilienza dell'acciaio in questione, quindi l'energia necessaria per provocare una rottura a colpo unico del materiale¹⁵.

¹¹Anthony Caro.W. Rubin, Museum of Modern Art, New York-Londra, 1975, p.53.

¹²Per un'interessante approfondimento sull'arte ambientale, la sua storia e le modalità di conservazione di questa, cfr. *L'esperienza dell'arte pubblica e ambientale tra storia e conservazione*. Atti del Convegno di Poggibonsi e San Gimignano, del 2016. A cura di A. Cadetti, C. Marchese, F. Pace, Edifir, Firenze, 2020.

¹³An Interview with Anthony Caro. P. Tuchman in *Artforum*, New York, 1972, p.57.

¹⁴Anthony Caro.W. Rubin, Museum of Modern Art, New York-Londra, 1975, p. 83.

¹⁵Cfr. <https://gasparisrl.it/acciaio-s235jr/>.

Considerato ciò, *Hinge* si compone di acciaio non legato, le cui caratteristiche sono saldabilità, formabilità e piegamento e, inoltre, si dimostra idoneo alla zincatura a caldo¹⁶ (processo attraverso il quale viene applicato un rivestimento di zinco con funzione di protezione dalla corrosione).

Per quanto riguarda la verniciatura rossa, probabilmente l'artista si è avvalso di un prodotto industriale commerciale, distribuito da un'azienda inglese e attualmente fuori produzione. Si presume che la tecnica di applicazione della vernice sia stata a spruzzo, considerata l'omogeneità della resa superficiale.

II.III – Lo stato di fatto antecedente al restauro

Complessivamente il manufatto si presentava con una superficie pittorica degradata in modo molto discreto e localizzato, con alcune sfogliature a causa della incoerenza tra lo strato metallico di supporto e le diverse ridipinture eseguite negli anni.

In alcuni punti, inoltre, il materiale costitutivo dimostrava evidenti tracce di ruggine, sintomo della perdita delle capacità protettive della pittura. Questo degrado si dimostrava più critico nei punti dove il ristagno delle acque meteoriche e della condensa era agevolato dalla conformazione strutturale della scultura.

Tra le criticità principali che si evidenziavano in *Hinge*, e che hanno stabilito la necessità di elaborare un intervento di restauro, si notava lo stato piuttosto arrugginito di uno dei due tubi metallici costituenti il manufatto. Il palo si presentava compromesso dall'avanzare della corrosione del metallo e ciò, oltre ad arrecare un danno estetico, andava a compromettere anche le capacità strutturali e di resistenza del palo, elemento fondamentale per la stabilità generale della scultura. Un secondo aspetto che ha determinato l'avvio dell'intervento restaurativo di *Hinge*, è stata la traccia di sfondamento subito dalla rete metallica. Come spiegato dal conservatore della Collezione Peggy Guggenheim, Luciano Pensabene, è emerso che una parte della rete metallica della scultura subì un imbarcamento a causa della caduta di un visitatore su di questa. Ciò fu causa di inevitabile danno strutturale.

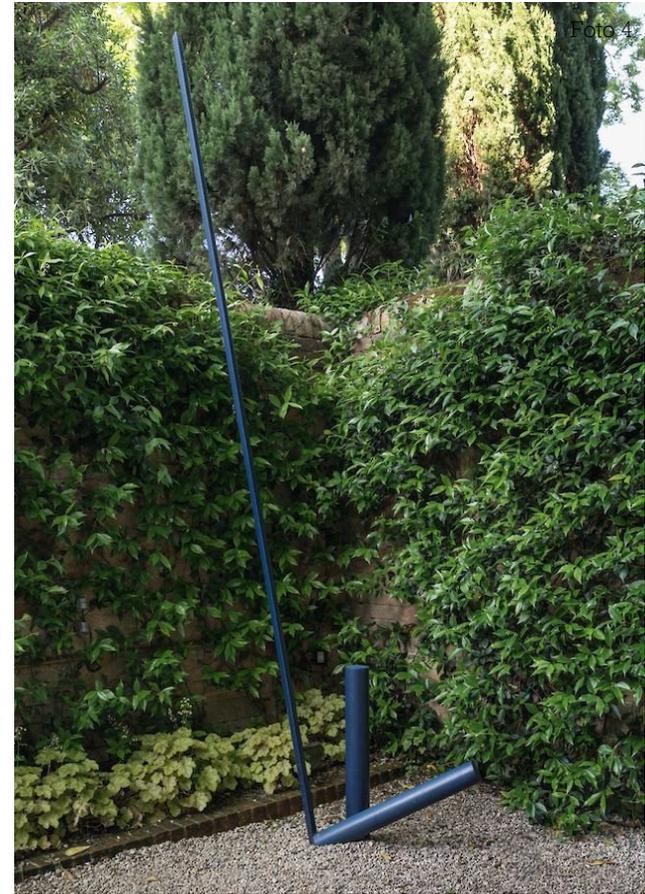
¹⁶Per indagare le proprietà tecniche del materiale S235JR, consultare la scheda tecnica scaricabile dal sito <https://www.interacciai.it/prodotti/altri-acciai/s235jr/>.

III.I – Il secondo caso: *Lal*

Facente parte del nucleo di opere donate dai coniugi Schulhof, anche la scultura *Lal* è parte della Collezione Guggenheim di Venezia a partire dal 2012.

Databile 1966, l'opera si articola secondo una struttura composta di tre parti: due tubi cilindrici di alluminio di dimensioni ridotte, posti uno verticalmente e l'altro leggermente obliquo, affiancati da una lunga asta metallica quadrangolare, anch'essa leggermente inclinata. La struttura complessiva misura 304 cm di altezza, 120 cm di larghezza e 16,5 cm di profondità. Il materiale che compone *Lal* è acciaio, rifinito con una pittura industriale commerciale di colore blu elettrico¹⁷.

Analogamente alla scultura *Hinge*, anche *Lal* è il risultato dell'interrelazione tra singole parti, le quali conferiscono l'una all'altra stabilità ed equilibrio. Tale peculiarità nell'operato di Caro si sviluppò soprattutto a partire dagli anni Sessanta, in particolar modo a seguito del suo viaggio negli Stati Uniti e dell'incontro con il critico e storico dell'arte Clement Greenberg¹⁸. Quest'ultimo persuase il giovane artista a "cambiare le abitudini" del suo fare arte per aprirsi ai nuovi approcci, in particolare alla saldatura¹⁹. Tornato in Inghilterra, dopo aver conosciuto e studiato dal vivo opere di artisti come Smith, Motherwell, Frankenthaler e altri, Anthony Caro cambiò radicalmente processo artistico: dal modellare le sue opere, l'artista cominciò a realizzare composizioni basate sulla saldatura di elementi diversi. In relazione a questo fatto, si spiega il motivo per il quale le opere di Caro realizzate dalla metà degli anni Sessanta in poi si compongono di parti completamente indipendenti assemblate tra loro. Queste non sono combinate per costituire un unico corpo nuovo, ma sono combinate tra loro per coesistere e relazionarsi, preservando le loro autonomie strutturali.



¹⁷Per approfondire, cfr. <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/lal/>.

¹⁸Un'interessante lettura per approfondire la figura di Clement Greenberg e la sua visione dell'arte, consultare il catalogo della mostra tenutasi nel luglio 2001 presso il Portland Art Museum di Portland: *Clement Greenberg: a critics collection*. K. Wilkin; Portland Art Museum & Princeton University Press; Portland – Princeton, 2001.

¹⁹*Polychrome in the Sixties: David Smith and Anthony Caro*. S. Hamill in *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, a cura di R. Peabody, The J. P. Getty Museum, Los Angeles, 2011, pp-95-96.

Come anticipato nella descrizione dell'opera *Hinge*, anche *Lal* dimostra l'importanza dell'uso del colore nell'arte di Caro. Come scrisse il critico Greenberg, l'applicazione del colore nell'operato dell'artista è sintomo della sua ricerca di leggerezza. Esso è impiegato con il fine di privare le superfici metalliche sottostanti dalla loro connotazione tattile, così da renderle prevalentemente ottiche²⁰.



In realtà, nelle opere dello scultore il colore non costituisce solamente una parte dell'esperienza ottica, ma esso assume un ruolo chiave anche nella determinazione dell'opera d'arte stessa: ne definisce le forme e le apparenze, senza mai determinarne riferimenti o allusioni al reale. Ciò che rende interessante e contraddistingue *Lal* da altre realizzazioni coeve, in particolar modo comparandola all'opera precedentemente descritta, è la sua verticalità strutturale. Come prima spiegato, l'artista Caro predilesse la realizzazione di opere sviluppate orizzontalmente nello spazio, in modo da evidenziare la connessione tra l'ambiente e lo spazio fisico occupato dall'opera stessa. L'espansione orizzontale dei suoi lavori, inoltre, ben si allineava con l'approccio artistico di Caro basato sull'improvvisazione. L'artista, infatti, arrivava alla configurazione delle sue sculture senza affidarsi a riflessioni, progetti o schizzi preparatori precedenti. Come descrive l'esperto d'arte William Rubin, egli letteralmente spingeva, spostava e gettava a terra diversi elementi, lasciandoli combinare tra loro, così da ottenere configurazioni casuali possibili²¹.

Tale approccio artistico basato sulla casualità della giustapposizione degli elementi, mette immediatamente in discussione una spontanea conformazione verticale dell'opera, in quanto, per questioni gravitazionali, gli elementi tenderebbero a cadere e ad adagiarsi al suolo orizzontalmente accatastandosi l'uno sopra l'altro²².

Assunto ciò, la conformazione verticale che contraddistingue *Lal* svela, in realtà, un altro aspetto dell'artista, ossia una predisposizione alla sperimentazione. Rifacendosi ad un commento dello storico James Mellow pubblicato in un articolo del *New York Times* del 1971, Anthony

²⁰Ibidem, p.95.

²¹Anthony Caro. W. Rubin, Museum of Modern Art, New York-Londra, 1975, p.48.

²²Ibidem.

Caro lavorò continuamente investigando sfide formali e possibilità compositive, escludendo progressivamente quelle composizioni formali per le quali “non conveniva ripetere lo sforzo”²³.

III.II – I materiali

Come tutte le composizioni realizzate da Anthony Caro nel 1966, e infatti utilizzato anche per l'opera *Hinge*, il materiale impiegato per il corpo di *Lal* è ferro commerciale lavorato Fe365, attualmente in commercio con la dicitura S235JR. Per approfondire le caratteristiche di tale materiale, rimando al paragrafo 3.2 del seguente capitolo. Per quanto riguarda la colorazione blu elettrica dell'opera, grazie ad un confronto con una paletta di tinte prodotte dall'azienda americana *Scherwin Williams*²⁴, si presume che l'artista abbia utilizzato la vernice *brillant blue* RAL²⁵. Si ipotizza, inoltre, che anche in questo lavoro la tecnica di stesura della vernice sia stata a spruzzo.

III.III – Lo stato di fatto antecedente al restauro

L'opera *Lal* non presentava forme di degrado notevoli precedentemente al restauro, né dal punto di vista strutturale, né da quello estetico-formale. Si manifestava esclusivamente un invecchiamento generalizzato della vernice. La decisione di procedere con un intervento di restauro, infatti, si ricollegata alla semplice applicazione dell'iter conservativo di prevenzione e manutenzione per i manufatti in esterno.

Sebbene non ci siano specifiche documentazioni di interventi o restauri precedenti, è confermato il fatto che l'opera subì sicuramente almeno un rimaneggiamento, con rimozione e ristesura della vernice, negli anni '80, quando *Lal* apparteneva ancora al nucleo di opere della Collezione Schulhof. Ciò si desume dal fatto che le prassi conservative applicate alla collezione dei due coniugi

²³*How Caro welds metal and influences sculpture*, New York Times, 18 luglio 1971.

²⁴Per approfondire, cfr. https://corporate.sherwin-williams.com/us/en/our-company.html?_gl=1*1be5x0a*_gcl_au*MzMwMjkwMDIyLjE3NDcxNTMzNTI.*_ga*OTM1NTU1NDcyLjE3NDcxNTMzNTg.*_ga_BFTFS1H2E0*czE3NDcxNTMzNTcKbzEkZzEkdDE3NDcxNTMzNzYkajQxJGwwJGgw.

²⁵RAL (Reichs-Ausschuß für Lieferbedingungen) è un termine tecnico impiegato attualmente per indicare un colore appartenente alla scala di colori normalizzata per la realizzazione e l'impiego di vernici e rivestimenti. I codici identificativi per ciascun colore si compongono di quattro cifre: la prima indica la gradazione di colore principale, mentre le successive cifre indicano eventuali sfumature e intensità (per esempio, il codice del colore blu è 5xxx; il blu più violaceo è 5001, mentre il blu notte perlato è 5026).

Il sistema di colori RAL è stato istituito durante la Repubblica di Weimar e introdotto ufficialmente a livello europeo nel 1927. Per approfondire, cfr.

<https://www.tiger-coatings.com/it-it/tiger-group/tiger-blog/colori-ral-spiegati#:~:text=Questi%20codici%20sono%20composti%20da,cifre%20vengono%20scelte%20in%20sequenza.>

nordeuropei prevedevano, ogni certo numero di anni, un intervento di rimozione e riapplicazione del colore sulle opere metalliche verniciate. Questo permise, e permette ancora oggi, di preservare l'integrità del materiale metallico e arginare il fenomeno della corrosione.

Considerato ciò, è interessante evidenziare il fatto che ci sia una consapevolezza che la verniciatura finale non è più l'originale da decenni, e questo permette di intervenire, nel rispetto dei materiali e delle metodologie, in modo prettamente tecnico, piuttosto che secondo un approccio "etico", di tradizione tendenzialmente italiana, fondata sul rigido rispetto dell'originale artistico²⁶.

Data la complessità dell'arte contemporanea, che sfugge dalla concezione di quella tradizionale, e che spesso si costruisce attorno alla mutazione, all'impiego di materiali industriali imprevedibili e alla noncuranza per il futuro, risulta subito evidente l'impossibilità di applicare teorie di restauro e conservazione legate a quelle consuete di riferimento. Come osserva il sociologo Pasquale Alferj circa il tempo nell'opera d'arte contemporanea: "L'arte contemporanea rappresenta il momento di rottura con la tradizione: non è più l'opera ad essere collocata nel tempo, ma è il tempo che entra a far parte dell'opera". Con ciò, continua lo studioso: "L'intervento del restauratore, in questo caso, è una lotta contro il tempo interno ai materiali[...]. L'opera può essere addirittura distrutta proprio per salvarne, nel ricordo, l'identità"²⁷.

²⁶In relazione a questo, si pensi, per esempio, alla famosa teoria brandiana (cfr. *Teoria del restauro*. C. Brandi, Einaudi, Torino, 1963), o all'importante approccio metodologico elaborato da Giovanni Urbani (cfr. *Il restauro: Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*. B. Zanardi, Skira, Milano, 2009).

²⁷*Il tempo nell'opera; capolavori a rischio*. P. Alferj, in *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*. Atti del Convegno Internazionale 5 ottobre - 30 novembre 1996 presso Fondazione Venezia (Venezia). U. Allemandi, Torino, 2005, p. 193.

CAPITOLO 2

La Collezione Peggy Guggenheim

Premessa

A seguito dell'approfondimento del capitolo precedente circa le opere, i materiali e l'artista, si ritiene interessante trattare brevemente il contesto nel quale oggi si trovano le opere interpellate per lo sviluppo della seguente tesi. Di seguito, quindi, verranno esposte diverse considerazioni sulla storia della Collezione Guggenheim di Venezia e il suo funzionamento, nonché un approfondimento sulla questione conservativa, gestita con grande riguardo all'interno del museo.

Foto 6



I – Le origini di Peggy Guggenheim

Peggy Guggenheim è stata senza dubbio una delle donne più influenti e determinanti nella storia dell'arte mondiale del XX secolo.

La storia della Collezione Guggenheim di Venezia, essendo oggi collocata in quella che è stata la dimora della collezionista stessa, è il risultato dell'eclettica e stimolante vita vissuta da Peggy Guggenheim.

Nata nella New York di fine '800, Peggy, al secolo Marguerite Guggenheim, crebbe in un ambiente privilegiato a livello economico e culturale. Sebbene entrambe le famiglie d'origine, i Guggenheim da parte del padre e i Seligman da parte della madre, fossero migranti originarie dall'Europa, in pochi anni si ritrovarono ad essere tra le famiglie più influenti a livello economico in tutto il Nuovo Continente e non solo. Inseguendo il sogno americano e la leggenda del *self made man* in voga all'epoca, da semplici venditori ambulanti, i Guggenheim si arricchirono al punto di avere il controllo del 75% della

produzione mondiale di rame, argento e piombo durante il periodo della Prima Guerra Mondiale¹.

La fortuna economica di Peggy Guggenheim, sebbene nella tragicità della faccenda, derivò dalla scomparsa del padre Benjamin, deceduto nel famoso affondamento della nave Titanic nel 1912. Non ancora maggiorenne, Peggy Guggenheim, insieme alla madre, si ritrovò detentrica di notevoli ricchezze. Nonostante ciò, poiché il padre aveva abbandonato gli affari di famiglia agli albori del successo, le risorse economiche ereditate da Peggy Guggenheim non furono mai sconfinite e paragonabili a quelle del resto della famiglia. Tra le memorie che la collezionista scrisse quando iniziò ad intraprendere la sua carriera nell'arte si legge: "Da parte mia, studiavo il modo di ridurre le mie spese personali, al fine di ottenere denaro a sufficienza per il progetto... In quel periodo non possedevo abbastanza denaro"².

II – L'approdo al mondo dell'arte

Peggy Guggenheim iniziò a sviluppare un sensibile interesse al mondo dell'arte grazie, soprattutto, alla frequentazione degli ambienti intellettuali tra i più stimolanti dell'epoca. In primo luogo, furono determinanti la sua stabilizzazione in Europa a partire dagli anni Venti, in particolare a Parigi e in Inghilterra, e il matrimonio con l'artista eclettico Laurence Vail. Durante quegli anni, Peggy Guggenheim entrò in stretti rapporti con personalità come Marcel Duchamp, Samuel Beckett e Nelly van Doesburg, i quali furono fonti centrali nello sviluppo della sua carriera.

Sulla spinta di questi stimoli, Peggy Guggenheim maturò l'idea di dedicare la sua carriera alla diffusione dell'arte contemporanea, ritenuta "una cosa vivente"³. Nel 1938 elaborò l'apertura di una galleria d'arte moderna, *Guggenheim Jeune Gallery*. Attornata da intellettuali e amanti d'arte e con la supervisione di Marcel Duchamp e Nelly van Doesburg, venne redatta una lista degli artisti ritenuti più influenti e rappresentativi e che, secondo tali esperti, dovevano essere esposti e conosciuti. Durante la breve vita della galleria *Guggenheim June*, vennero organizzate esposizioni di giovani artisti destinati a diventare capitali figure nel mondo dell'arte: Vasily Kandinsky, Constantin Brancusi, Antoine Pevsner, Yves Tanguy, Jean



Foto 7

¹Per informazioni sulla famiglia Guggenheim, cfr. *Mistress of Modernism; The Life of Peggy Guggenheim*. Mary V. Dearborn, Houghton Mifflin, Boston, 2004.

²*Una vita per l'arte: Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*. Peggy Guggenheim, Rizzoli Editori, Milano, 1982, pp. 207-208 (edizione italiana di: *Out of this Century: Confession of an Art Addict*, Universe Books, New York, 1979).

³Cfr. *Collezione Peggy Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2009, pp. 10-12.

Cocteau sono solo alcuni dei nomi che ebbero l'occasione di esporre nella galleria.

In quegli anni, gli stessi dell'imminente Seconda guerra mondiale, Peggy Guggenheim iniziò la sua sfrenata passione per il collezionismo. La prima opera che acquistò per puro piacere personale fu *Testa e conchiglia* di Jean Arp (1933): una piccola scultura in ottone lucidato che tutt'ora è parte della Collezione Guggenheim. Come si legge tra i suoi scritti, Peggy Guggenheim acquistò opere seguendo il motto di "comprare un'opera al giorno"⁴. In questo modo, la sua collezione si implementava con opere di artisti quali Picasso, Braque, Dalì, Mondrian e altri capisaldi dell'arte moderna.

Gli affari della Galleria, però, non decollavano e, anzi spesso, Peggy Guggenheim fu costretta ad acquistare anonimamente opere in mostra⁵. In relazione a ciò, a poco più di un anno dall'apertura di *Guggenheim Jeune Gallery*, visto l'insuccesso economico, Peggy Guggenheim decise di chiudere il progetto ed elaborare l'apertura di un vero e proprio museo di arte contemporanea, il primo a Londra. Coinvolse in questa decisione Herbert Read, ex direttore del *Burlington Magazine*, nonché intellettuale e grande amante dell'arte. Nella biografia di quest'ultimo, Read descrisse il gesto della Guggenheim come "un deciso colpo di testa"⁶; ciò è molto esplicativo del carattere fermo e della vocazione imprenditoriale della collezionista.

⁴Cfr. *Collezione Peggy Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2009.

⁵Ibidem, p. 11.

⁶*The Last Modern: A Life of Herbert Read*. James King, Weidenfeld and Nicolson, Londra, 1990, p. 198.

III – La svolta newyorkese con *Art of This Century*

Costretta a tornare nella sua nativa terra americana a causa della degenerazione della guerra in Europa, Peggy Guggenheim ebbe modo di sviluppare più nel concreto il suo sogno: aprire il primo museo d'arte contemporanea, il primo che fosse in grado di



Foto 8

rappresentare pienamente quel tempo. Fu così che nel 1942 venne aperta a New York la prima galleria-museo, *Art of This Century*. Su progetto dell'architetto Friederick Kiesel, *Art of This Century* era uno spazio che univa l'arte all'ambiente circostante, eliminando qualsiasi argine tra spettatore e opera. Questo luogo costituì un punto di svolta centrale per lo sviluppo dell'arte contemporanea successiva a quegli anni⁷. Per la prima volta in assoluto, i grandi capolavori delle Avanguardie europee, Cubismo, Astrattismo e Surrealismo in cima, vennero esposti oltreoceano a disposizione del vivace ambiente culturale americano che stava nascendo. Fu così che artisti come Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko, William Bazotes e molti altri arrivarono ad elaborare l'Espressionismo Astratto: il movimento artistico che fu tra i più influenti nella seconda metà del Novecento. Peggy Guggenheim, su consultazione dell'intellettuale ed esperto Howard Putzel, si fece promotrice di questi artisti americani emergenti, organizzando anche esposizioni temporanee presso la galleria-museo. Il risultato fu la creazione di un ambiente di grande impatto, considerato un pezzo di storia, dove il progresso artistico europeo veniva affiancato dalle fresche proposte americane⁸.

⁷Collezione Peggy Guggenheim. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2009, pp. 13-16.

⁸Per approfondire la storia di Art of This Century, cfr. *Peggy Guggenheim and Friederick Kiesel: The Story of Art of This Century*, a cura di S. Davidson e P. Rylands, catalogo della mostra presso la Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2004.

IV – Il ritorno in Europa e la fondazione della Collezione Guggenheim a Venezia

Al cessare del Secondo conflitto mondiale, dopo l'enorme successo della galleria aperta a New York, Peggy Guggenheim tornò in Europa come una celebrità. Le venne chiesto di esporre la sua collezione al Padiglione della Grecia della Biennale di Venezia del 1948, inutilizzato a causa della guerra civile che stava affliggendo il paese. In quell'occasione, venne reso possibile a chiunque la fruizione diretta delle principali avanguardie europee dei primi decenni del Novecento e i neonati movimenti artistici americani, nonché capolavori assoluti ed emblema di quello stesso secolo⁹.

L'amore per la città lagunare, maturato già in passato durante i suoi viaggi per l'Europa, portò Peggy Guggenheim a stabilizzarsi in modo definitivo a Venezia. Nel 1949 acquistò il palazzo Ca' Venier dei Leoni, il quale divenne la dimora non solo della collezionista, ma anche della sua stessa collezione. Ancora oggi il Palazzo incompiuto¹⁰ è sede del museo veneziano Guggenheim.

Continuando ad arricchire la collezione e supportando artisti locali come fece per tutta la carriera, a partire dal 1951, con una modalità del tutto rivoluzionaria, Peggy Guggenheim decise di aprire ogni estate le porte di casa sua al pubblico. Fu così che l'ambizione di aprire un museo di arte contemporanea, sviluppata fin dal principio della sua passione, venne a completa realizzazione a Venezia¹¹.

Considerate l'importanza e la ricchezza della collezione che venne a formarsi, accompagnate dalla vocazione imprenditoriale ereditata dal nonno¹², Peggy Guggenheim iniziò a preoccuparsi di trovare un modo per garantire il futuro alla sua collezione e al museo. Fu in quest'ottica che, nel 1969, decise di donare il Palazzo e la collezione alla Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York,



⁹Cfr. *Collezione Peggy Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2009, pp. 16-18.

¹⁰Per approfondire la curiosa storia del Palazzo Venier dei Leoni, cfr. *Il palazzo incompiuto. Vita, arte e amori di tre celebri donne a Venezia*. Judith Mackrell, (tradotto da) Anna Lovisolo, EDT, Torino, 2018.

¹¹Cfr. *Collezione Peggy Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2009, p. 18.

¹²Ibidem, p. 10.

organizzazione fondata dallo zio, la quale godeva (e gode tutt'ora) di enorme rilevanza a livello culturale ed economico¹³. L'unica clausola che impose Peggy Guggenheim fu quella che la collezione rimanesse per sempre a Venezia e che restasse accessibile al pubblico. Solo in seguito alla morte della donna, nel 1979, la Fondazione assunse in via definitiva la direzione e la responsabilità della collezione.

V – La Collezione veneziana

La Collezione Peggy Guggenheim ad oggi annovera una quantità di capolavori pari ai più prestigiosi musei d'arte contemporanea al mondo¹⁴. A Palazzo Venier dei Leoni è possibile vedere opere rappresentative dei maggiori movimenti artistici della prima metà del Novecento, la vitalità dell'*Abstract Expressionism* e correnti artistiche più di nicchia.

A partire dal 2012, inoltre, a seguito della donazione di un nucleo di opere appartenenti ai coniugi Schulhof, appassionati collezionisti d'arte che furono grandi amici e ammiratori di Peggy Guggenheim¹⁵, si sono aggiunte alla Collezione circa ottanta opere di artisti appartenenti alla seconda metà del XX secolo. Tra queste spiccano i lavori di artisti come Afro, Capogrossi, Andy Warhol, William de Koonig e, tra gli altri, Anthony Caro, nonché l'artista le cui opere sono state prese in esame in questa tesi per approfondire diverse tematiche.

“Il coraggio e l'intuizione, la generosità e l'umiltà, il denaro e il tempo, una forte consapevolezza del significato storico: sono questi i fattori dovuti sia alle circostanze esterne sia alle doti naturali che hanno fatto di Peggy Guggenheim un'eccezionale mecenate dell'arte del Ventesimo secolo [...]. Mecenate non è semplicemente un collezionista che raccoglie opere d'arte per il proprio piacere, o un filantropo che aiuta gli artisti o fonda un museo pubblico, ma una persona che sente di avere una responsabilità verso l'arte e gli artisti¹⁶”. Con queste parole, Alfred Barr Junior, storico dell'arte, nonché stretto amico di Peggy Guggenheim, riuscì a descrivere forse nel migliore dei modi la figura di questa grande donna, la personalità intima e la grandiosa opera che fece Peggy Guggenheim e della quale oggi siamo tutti eredi.

¹³Per approfondire la storia della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York, cfr. *The Solomon R. Guggenheim Museum*. Guggenheim Museum, New York, 1993.

¹⁴Cfr. *Collezione Peggy Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2009, p. 6.

¹⁵per approfondire la Collezione Schulhof, cfr. Hannelore B. And Rudolph B. Schulhof collection. Philip Rylands, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2016.

¹⁶Introduzione di Alfred H. Barr Junior a: *Una vita per l'arte: Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*. Peggy Guggenheim, Rizzoli Editori, Milano, 1982, p. 5, (edizione italiana di: *Out of this Century: Confession of an Art Addict*, Universe Books, New York, 1979).

VI – La Fondazione Guggenheim nel mondo

Fondata dallo zio di Peggy Guggenheim nel 1937, la Fondazione Solomon R. Guggenheim si è posta sin dai suoi esordi come promotrice dell'arte moderna e contemporanea. Ospitata a partire dagli anni Quaranta nell'emblematico edificio newyorkese progettato da Frank Lloyd Wright¹⁷, la Fondazione promuove l'apprezzamento dell'arte attraverso l'esposizione della propria collezione, l'organizzazione di mostre temporanee, la proposta di programmi educativi ed iniziative culturali, l'attività di ricerca e la pubblicazione di testi di interesse storico-artistico e scientifico¹⁸.



Ad oggi, la Fondazione Solomon R. Guggenheim coinvolge un pubblico globale grazie alle diverse sedi ospitate nei vari continenti. Oltre all'inclusione della PGC a seguito della morte della collezionista negli anni Ottanta, sono stati inaugurati da parte della Fondazione altri due spazi museali: uno con sede a Bilbao, in Spagna, aperto nel 1997¹⁹, e un secondo ad Abu Dhabi, negli Emirati Arabi Uniti, la cui apertura è prevista nei prossimi anni²⁰.

Con l'obiettivo di assicurare al pubblico e alle generazioni future la possibilità di fruire, studiare e godere dell'intero patrimonio della Fondazione Solomon R. Guggenheim, in ciascuna sede sono stati nominati degli esperti, i quali si occupano delle varie attività generali di conservazione preventiva e degli interventi mirati, dedicandosi ampiamente anche alla ricerca scientifica²¹.

¹⁷Un interessante racconto critico circa l'ultimo edificio progettato da Frank Lloyd Wright, si può ascoltare attraverso il podcast *99% Invisible*, registrato in collaborazione con la Fondazione Solomon R. Guggenheim in occasione del sessantesimo compleanno del museo nell'agosto del 2020. Consultabile alla pagina: <https://www.guggenheim.org/audio/track/building-guide-it>.

¹⁸Per approfondire il programma di presentazione della Fondazione, consultare il sito: <https://www.guggenheim.org/about-us/history>.

¹⁹Per approfondire la sede Guggenheim di Bilbao, visitare il sito ufficiale: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en>.

²⁰Per approfondire la sede Guggenheim Abu Dhabi, consultare la pagina: <https://www.guggenheim.org/about-us/architecture#abu-dhabi>.

²¹Cfr.: <https://www.guggenheim.org/conservation>.

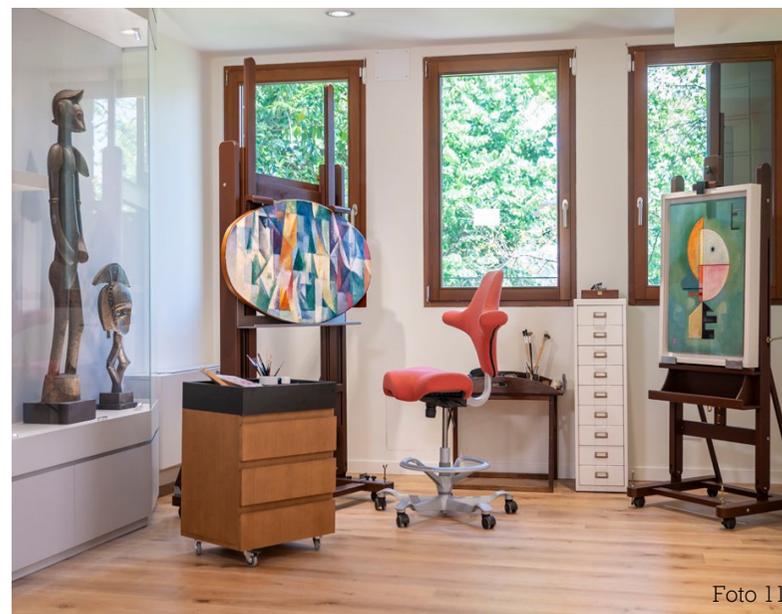
Considerata la complessità dei *media* artistici contemporanei, tanto dal punto di vista dei materiali, quanto da quello dell'obsolescenza, i singoli dipartimenti di conservazione si ritrovano frequentemente a dover affrontare sfide conservative²². Ad oggi, infatti, all'interno della collezione, oltre alle opere "più tradizionali" appartenenti al nucleo di fondazione della raccolta, sono incluse complesse installazioni, opere che utilizzano *media* digitali e opere *site-specific* in continua evoluzione. Giacché la politica adottata dai dipartimenti di conservazione è mirata a garantire il mantenimento delle opere nel lungo termine, risulta evidente come siano necessarie continue ricerche scientifiche sui materiali e sulle tecniche d'esecuzione. Lavorando a stretto contatto con studiosi di diversi ambiti, esperti in specifiche tecnologie e materiali, e spesso lavorando con gli artisti stessi, i laboratori implementano di continuo nuovi metodi di conservazione adatti anche ad opere complesse non tradizionali²³.

VII – Il Dipartimento di Conservazione di Venezia

Il dipartimento di conservazione della PGC di Venezia coincide con quello della sede newyorkese; in relazione a ciò, le esigenze e le scelte operative intraprese, derivano sempre da un confronto reciproco tra gli specialisti del dipartimento americano e quello italiano, attualmente guidato dal restauratore Luciano Pensabene Buemi. Inoltre, essendo la Collezione sottoposta a vincolo della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Venezia, per qualsiasi scelta ed intervento proposto, il dipartimento veneziano deve sempre rifarsi a considerazioni e approvazioni anche di ordine ministeriale.

In aggiunta, i conservatori della PGC collaborano con istituti di ricerca di rilevanza nazionale, primi tra tutti l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (OPD), il Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) e l'Istituto di Scienze e Tecnologie Molecolari (ISTM) del centro Smaart di Perugia.

Parimenti, sul piano internazionale, il dipartimento veneziano partecipa attivamente alla ricerca e allo sviluppo di metodi innovativi e



²²L'opera d'arte contemporanea è tendenzialmente legata a meccanismi imprevedibili, materiali industriali e media in costante cambiamento; considerato questo, è evidente l'inapplicabilità dei criteri conservativi di riferimento per intervenire su opere eseguite con media tradizionali. L'arte contemporanea spesso gioca con la noncuranza per il futuro, muta per natura, esiste nell'accadimento e accetta la sua scomparsa. Nonostante ciò, però, poiché anche questa è documento della creatività umana, il criterio da seguire nel trattare le opere contemporanee non può che mirare alla custodia e alla protezione dell'integrità dell'opera stessa. Per approfondire la questione, cfr *Conservare e creare: l'artista, l'opera, il tempo*. S. Brunetti, in *Il sistema degli artisti. Collezione, conservazione, cura e didattica nella pratica artistica contemporanea*, a cura di S. Brunetti, A. Tolve, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019.

²³Cfr.: <https://www.guggenheim.org/conservation>.

scientificamente avanzati, cooperando ai progetti europei NANORESTART²⁴ e APACHE²⁵ e lavorando con l'infrastruttura di ricerca IPERION CH²⁶.

La prima attività di conservazione preventiva attuata alla Collezione può essere considerata quella eseguita da Peggy Guggenheim stessa quando ancora in vita. Trattandosi all'epoca di una casa privata, non dotata di un sistema di climatizzazione che potesse consentire il controllo della temperatura e dell'umidità relativa, le opere più delicate ed esposte nelle stanze con tassi di umidità considerevoli venivano rimosse e depositate temporaneamente in magazzino nei mesi più freddi²⁷. Con l'apertura del museo a partire dagli anni Ottanta, si provvide immediatamente a migliorare le condizioni dell'edificio: venne impostato un impianto di climatizzazione controllato, si progettò un'illuminazione museale ottimale, vennero applicati dei filtri UV alle finestre e si programmò un piano di manutenzione continuo.

L'occasione di impostare un piano conservativo complessivo, quindi, si presentò proprio durante il riordino della collezione iniziato in seguito alla morte della collezionista. Voluto dall'allora direttore della Collezione Guggenheim di Venezia, Philip Rylands, con l'obiettivo di ottenere un'indagine uniforme, venne chiamato l'esperto restauratore Sergio Angelucci, accompagnato dall'allora giovane Luciano Pensabene Buemi. Gli studiosi elaborarono una scheda di riferimento per ciascuna opera, nella quale, oltre ai dati storico-artistici fondamentali, vennero approfondite informazioni circa l'identificazione e le condizioni espositive dell'opera, i suoi materiali costitutivi, la tecnica di esecuzione, i danni presenti in superficie e/o in profondità, l'evoluzione conservativa e le eventuali documentazioni di interventi precedenti. Il risultato portò alla creazione di quello che può considerarsi un primo catalogo generale delle opere in collezione, pubblicato nel 1985²⁸.

I problemi maggiori che si dovettero affrontare ad apertura del museo si riscontrarono principalmente nelle opere esposte nel giardino esterno. Considerati la salinità atmosferica dell'ambiente veneziano, gli alti valori di umidità relativa per la maggior parte dell'anno e l'elevato tasso di inquinamento dovuto all'entroterra industrializzato, le sculture in esterno furono costantemente sottoposte a fattori di degrado considerevoli, che spesso determinarono l'erosione dei materiali lapidei, corrosione dei metalli e alterazione cromatica e sfogliatura delle vernici.

²⁴Per approfondire il progetto NANORESTART, cfr.: <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/conservazione/scienze-della-conservazione/nanorestart/>.

²⁵Per approfondire il progetto APACHE, cfr.: <https://www.apacheproject.eu/>.

²⁶Per approfondire il progetto: https://www.instm.it/iperion_ch_una_infrastruttura_di_ricerca_europea_per_i_beni_culturali.aspx.

²⁷Intervento di Luciano Pensabene Buemi riportato in *La conservazione programmata e preventiva: un approccio in continua evoluzione*. Atti del convegno internazionale, Parigi, giugno 2023. A cura di A. Crespi, D. Beatrice, A. Beretta, p.40.

²⁸*La conservazione delle sculture del giardino della Collezione Peggy Guggenheim: trent'anni di ricerca, manutenzione, restauro*, S. Lanutti in *La conservazione delle sculture nei giardini della Collezione Peggy Guggenheim: un processo in continua evoluzione*. Marzo 2021, p.261-262.

In aggiunta a questo, i conservatori intervennero anche con la consapevolezza che solo alcune opere mantenevano le qualità estetiche originali, mentre altre erano esito di modificazioni dettate da gusti estetici del mercato artistico, mode collezionistiche o interventi di restauro precedenti²⁹.

Curatori e conservatori della Collezione, quindi, dovettero considerare i fattori appena citati e adottare un approccio critico, con il fine di poter elaborare una lettura coerente e più autentica possibile della volontà dell'artista.

Per ciascun manufatto vennero messe a punto procedure mirate, basandosi sui specifici problemi conservativi in relazione al singolo potenziale estetico. I metodi di intervento furono guidati dalle indicazioni messe a punto all'epoca dall'Istituto Superiore Centrale del Restauro di Roma (ISCR), che prevedevano pulitura, lavaggio, stabilizzazione e consolidamento³⁰. In particolare, a conclusione dell'intervento, si scelse di applicare un doppio strato di protettivi su ciascuna opera del giardino: un primo strato di resina acrilica con inibitore di corrosione (Incralac³¹), ed un secondo strato di cera contenente lo stesso inibitore di corrosione (Soter³²).

Il programma stilato venne accompagnato anche da una serie di interventi manutentivi programmati, messi in pratica già dal 1984 e attuati ancora oggi con alcuni aggiornamenti. Il primo intervento consiste nella spolveratura quotidiana con eventuale eliminazione di guano e particolato presente mediante acqua distillata. Il secondo intervento, con cadenza annuale, prevede: il lavaggio con acqua distillata e detergente neutro seguito da risciacquo e asciugatura a leggera aria compressa; un controllo empirico dello stato della cera protettiva in superficie testandone il grado di idrorepellenza; l'eventuale stesura di una nuova mano di prodotto nelle zone in

²⁹Per quanto riguarda la scultura del Novecento, con la rapida introduzione di numerosi materiali e tecniche innovative, le possibilità artistiche si ampliarono notevolmente. Con ciò, ogni artista arrivò a formulare un proprio linguaggio personale non solo nella forma, ma anche nell'utilizzo dei materiali e nei trattamenti delle superfici: dall'aspetto opaco a quello lucido, da patine scure a quelle chiare, dalla resa scabrosa delle superfici ad una resa lavorata. Purtroppo, però, la fortuna del collezionismo di opere specchianti, ha spesso determinato la rimozione di patine o la lucidatura o levigatura delle superfici, oltrepassando completamente l'intento artistico originale. Cfr. *La conservazione delle sculture del giardino della Collezione Guggenheim: problematiche e nuovi apporti teorici e metodologici*. L. Pensabene Buemi in *La conservazione delle sculture del giardino della Collezione Guggenheim: un processo in continua evoluzione*, marzo 2021, pp. 258-259.

³⁰Il metodo di intervento da applicare alle sculture in esterno impostato all'epoca dall'ICR si contraddistingueva per le seguenti fasi: pulitura mirata ad eliminare dalla superficie i depositi estranei o i prodotti di corrosione dannosi; lavaggio per rimuovere i sali solubili; stabilizzazione con trattamenti di inibizione della corrosione; consolidamento per compattare la patina e chiudere eventuali fessurazioni e mancanze; protezione per interporre una barriera tra la superficie del manufatto e le aggressioni causate da agenti esterni dell'ambiente. Cfr. *La conservazione delle sculture del giardino della Collezione Guggenheim: trent'anni di ricerca, manutenzione, restauro*, S. Lanutti, in *La conservazione delle sculture del giardino della Collezione Guggenheim: un processo in continua evoluzione*. Marzo 2021, pp.261-263.

³¹La resina acrilica Incralac è un formulato elaborato da un'associazione internazionale che si occupa di protezione del rame dalla corrosione. Utilizzata insieme alla cera, è in grado di aumentare la sua efficienza. Per approfondire, cfr. http://sicar.beniculturali.it:8080/group_resources/380/uploads/2019_09_8_16_37_33.pdf.

³²La cera Soter è una miscela di cere sintetiche microcristalline formulata specificatamente per bronzi d'arte dall'esperto del settore Massimo Leoni. Questa miscela si contraddistingue per la buona durata e per la semplicità di applicazione. Essa è utilizzabile perfettamente con la resina acrilica, poiché la opacizza, la protegge dai raggi UV e ne aumenta l'idrorepellenza. Per approfondire, cfr. https://www.sinopiarestauro.it/db_update/allegati/schede_tecniche_t/1335009.pdf.

cui il protettivo risulta compromesso. Infine, il terzo intervento programmato prevede l'eliminazione e la riapplicazione dei protettivi, in modo tale da impedire un accumulo di prodotti che potrebbe portare ad ottundere il manufatto. Questa operazione inizialmente veniva eseguita con cadenza biennale, ma ad oggi, grazie all'introduzione del metodo a misurazione della resistenza di polarizzazione³³, il rinnovo dei protettivi viene effettuato generalmente ogni tre o quattro anni.



Foto 12 - B

Questo piano di conservazione per le sculture in esterno della PGC può considerarsi, sin dalla sua elaborazione, un raro caso di programma manutentivo funzionante in Italia, se non l'unico³⁴.

Per quanto riguarda la cura delle opere esposte negli spazi interni, pratiche elaborate sin dall'apertura del museo e attuate ancora oggi, sono quella di coprire i dipinti più sensibili alla luce con un panno durante le ore di chiusura al pubblico³⁵ e quella di spolverare a secco le sculture più esposte.

Un'occasione di studio recente che ha comportato rilevanti cambiamenti al protocollo di manutenzione ordinaria per i dipinti esposti in interno, è stato il progetto interdisciplinare elaborato a partire dall'estate 2023. Con il fine di ottenere un piano più sofisticato, il dipartimento di conservazione, con il supporto del CNR e dell'Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale



Foto 12 - A

³³Il sistema di misura della resistenza di polarizzazione è un metodo già ampiamente utilizzato in ambito industriale, che consente di valutare la velocità di corrosione di strutture metalliche e leghe di rame. Consiste nella valutazione diretta della condizione superficiale del manufatto durante il rinnovo dei protettivi, così da poter ottenere misure a superficie nuda, a superficie con uno strato di protettivo di 2 o più anni e a superficie con nuovo strato appena applicato. Cfr. *La conservazione delle sculture del giardino della Collezione Guggenheim: trent'anni di ricerca, manutenzione, restauro*. S. Lanutti, in *La conservazione delle sculture del giardino della Collezione Guggenheim: un processo in continua evoluzione*, marzo 2021, p. 265.

³⁴*La conservazione delle sculture del giardino della Collezione Guggenheim: trent'anni di ricerca, manutenzione, restauro*, S. Lanutti, in *La conservazione delle sculture del giardino della Collezione Guggenheim: un processo in continua evoluzione*. Marzo 2021, p.266.

³⁵Intervento di Luciano Pensabene Buemi riportato in *La conservazione programmata e preventiva: un approccio in continua evoluzione*. Atti del convegno internazionale, Parigi, giugno 2023. A cura di A. Crespi, D. Beatrice, A. Beretta, p.42.

(ISPC), ha guidato una ricerca con l'obiettivo di redigere un quadro il più completo possibile dell'interazione tra le opere dell'interno museale e l'ambiente circostante, così da poter agire su quest'ultimo e trarre indirettamente beneficio per la collezione³⁶.

Attraverso l'osservazione delle escursioni termiche e dell'umidità nelle sale, ragionando sulle variazioni termo-igrometriche e sull'affluenza dei visitatori si ottenne una prima panoramica dell'ambiente di Ca' Venier dei Leoni. A questi dati, poi, vennero



accompagnate considerazioni ed analisi circa la qualità dell'aria; l'isola veneziana, infatti, come già accennato precedentemente, è ricca di agenti inquinanti a livello gassoso, i VOC (*Volatile Organic Compounds*)³⁷, i quali inevitabilmente possono agire causando notevoli degradi anche nelle opere esposte in interno.

I dati raccolti hanno permesso di progettare delle particolari teche e vetrine espositive in grado di creare un *buffer* tra l'ambiente esterno museale e quello interno nella quale si conserva l'opera. In questo modo, si è riusciti ad limitare l'esposizione delle opere all'ambiente circostante nocivo e, inoltre, si è ottenuta la possibilità di avere maggiore controllo dello stato conservativo della collezione.

Cristiano Riminesi, ricercatore responsabile presso il CNR e l'ISPC, in occasione dell'intervista rilasciata all'Università di Padova dedicata al progetto appena esposto, dichiarò: "L'auspicio è che questo modello operativo possa essere esportato in altre realtà", aggiungendo che la sperimentazione veneziana è stata: "un'occasione per studiare e definire dei protocolli, linee guida o *best practice* per riuscire ad aiutare, così, i conservatori nei musei a superare e gestire le criticità"³⁸.

³⁶Progetto spiegato nell'intervista pubblicata da *Il Bo Live*, Università di Padova, 16/02/2023: <https://ilbolive.unipd.it/it/news/collezione-guggenheim-cnr-piano-conservazione>.

³⁷Per esaminare l'argomento VOC, cfr. *Volatile organic compounds and the conservation of inorganic materials*. A.B. Paterakis, Londra, Archetype Publications, 2016.

³⁸Per l'intera intervista, leggere l'articolo pubblicato da *Il Bo Live*, Università di Padova, 16/02/2023: <https://ilbolive.unipd.it/it/news/collezione-guggenheim-cnr-piano-conservazione>.

CAPITOLO 3

Gli interventi

Premessa

In questo capitolo verranno presi in analisi gli interventi di restauro progettati e realizzati per le opere *Hinge* e *Lal* di Anthony Caro, eseguiti dal restauratore esperto in metalli Alessandro Ervas, in collaborazione e su indicazioni del Dipartimento di Conservazione della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, patrocinato dal restauratore Luciano Pensabene Boemi.

La richiesta dell'intervento di restauro è stata mossa dalla Fondazione Caro, ente privato con sede a Londra¹, la quale ha di fatto diritto e potere di vegliare circa tutte le decisioni sulle opere eseguite dall'artista stesso. Considerato ciò, si possono mettere a confronto la posizione delle fondazioni private dei singoli artisti con quella delle soprintendenze italiane. Entrambi gli enti, infatti, sono legittimati a intervenire e a dire la propria su tutto ciò che è considerato appartenente alla produzione di un'artista specifico (per quanto riguarda le fondazioni) o al patrimonio culturale (per quanto riguarda le soprintendenze italiane).

Le analisi dei due interventi, quindi, mirano a mettere in luce come ciascun caso presupponga l'azione di specifici soggetti e l'interrelazione tra questi; mira, inoltre, a dimostrare come siano molte le variabili che determinano i singoli interventi di restauro.

Una questione rilevante di uno degli interventi che tratterò, e che si lega alla considerazione appena fatta, è il fatto che, a lavori già iniziati, la Fondazione Caro ha deciso di interrompere tutti gli interventi da eseguire sull'opera *Hinge*. Tale scelta è stata fatta sulla base di questioni storico-artistiche emerse nel corso dei lavori, le quali hanno messo in dubbio l'originalità delle forme dell'opera.

In relazione a tutto questo, nel seguente capitolo si procederà analizzando i progetti proposti e l'esecuzione degli interventi che di fatto con stati eseguiti, con la consapevolezza, però, dell'interruzione delle operazioni previste nel caso dell'opera *Hinge*.

Inoltre, in relazione all'impossibilità di concludere il lavoro e considerando i vari soggetti che hanno potere decisionale sulle sorti dell'opera, nel capitolo successivo si è ritenuto necessario eseguire un approfondimento per quanto riguarda la questione legislativa, procedendo con un confronto tra il funzionamento delle fondazioni private e le soprintendenze italiane.

¹Il sito ufficiale è consultabile al seguente link: <https://www.anthonycaro.org/>.

I.I – Il progetto di restauro per l'opera *Hinge*

Come anticipato nel capitolo precedente, la necessità di un intervento di restauro per *Hinge* è stata mossa principalmente dallo stato arrugginito di uno dei due pali portanti della struttura. Tale decisione, poi, è stata colta dalla Fondazione Caro come occasione per programmare anche una sverniciatura e riverniciatura con trattamento antiruggine, con il fine di arginare i fenomeni di degrado dovuti all'inevitabile corrosione del metallo.

Come prima azione, si è proceduto trasportando l'opera in questione dalla Collezione veneziana al laboratorio dell'esperto in metalli Alessandro Ervas, la cui officina ha sede a Preganziol, nell'entroterra trevigiano². Considerate la rigidità e la stabilità strutturale del manufatto, non è stato necessario elaborare particolari precauzioni per assicurare un trasporto sicuro, se non semplici accorgimenti per evitare che l'opera subisse urti durante i viaggi via mare e via terra. Nello specifico, si è utilizzato del polietilene con bolle d'aria, conosciuto comunemente come *pluriball*³, come sistema di imballaggio ammortizzante.

Una volta arrivata in sede la scultura, è iniziata la ricerca di un metodo di sverniciatura che fosse efficiente, rapido e, soprattutto, convenevole al restauratore. L'idea di eseguire una sverniciatura tramite sabbiatrice è stata ben presto accantonata, in quanto questa metodologia richiede uno spazio chiuso apposito, un bardamento particolare e attento delle vie respiratorie del restauratore e, infine, produce una notevole quantità di scarti di difficile smaltimento e di facile dispersione ambientale.



Foto 14

²Per maggiori informazioni, visitare il sito ufficiale https://www.fucinaervas.it/sito_fucina/Benvenuto.html.

³Detto anche *multiball* o *millebolle*, il pluriball è stato inventato da due ingegneri americani alla fine degli anni '50. Come molte invenzioni, la creazione di questo prodotto fu casuale. Considerati gli anni del boom dei materiali moderni e la sperimentazione dell'impiego di questi, i due ingegneri, infatti, stavano cercando di produrre una carta da parati in plastica. Il risultato, però, non riscosse successo, ma i due americani ebbero l'intuizione che il prodotto ottenuto potesse essere un ottimo sistema da imballaggio. Per conoscere la storia, leggere l'approfondimento pubblicato dalla ditta di imballaggi Orsini Group (Roma-Milano) https://www.orsiniimballaggi.com/blogs/news/invenzione-del-pluriball?srsitid=AfmBOoqMKoTDlum49go30Oagd_115ee4zZrn3soWr9nmDcZXQA2wrSpz.

Considerate le questioni sopracitate, il professor Ervas ha elaborato una metodologia innovativa, che si avvale di un macchinario dotato di induttore magnetico⁴. Il principio su cui si basa lo strumento è lo sviluppo di un campo magnetico ad alta frequenza che è in grado di raggiungere e mantenere una temperatura tra i 400 e i 500 gradi. In questo modo, si riscalda il materiale al punto, però, di interferire esclusivamente sulla vernice, la quale reagisce sciogliendosi e sollevandosi. A causa della produzione di fumo generato dal calore, è stato aggiunto un tubo aspiratore comunicate con l'esterno, con il fine di limitare il più possibile la dispersione di gas tossici all'interno del laboratorio. Pertanto, quindi, il materiale metallico di base non ha subito alterazione e il restauratore è stato agevolato nella rimozione della pittura superficiale. Tale fase è stata seguita da una rifinitura svolta meccanicamente a mano tramite una grattugia o spazzolino a setole metalliche. Questa tecnica di sverniciatura, sperimentata da Ervas anche in occasione dell'intervento di restauro di *Hinge*, permette di controllare in modo puntuale l'operazione, consente al restauratore di lavorare in modo comodo e al contempo sicuro e, soprattutto, permette di raccogliere gli scarti a fine operazione in modo molto più semplice e rapido, evitando lo spargimento di polveri e residui tossici nell'ambiente.

Secondo quanto progettato in origine, alla fase di sverniciatura completa dell'opera sarebbe seguita la fase di ripristino strutturale. Considerato lo stato compromesso di uno dei due tubi portanti, arrugginito a causa del naturale decorso del tempo e a causa della posizione del manufatto in ambiente esterno umido⁵, il restauratore Ervas ipotizzò di infilare un tubo metallico di diametro inferiore all'interno dell'originale. In questo modo, quindi, il tubo interno avrebbe funto da anima in grado di conferire maggiore forza al tubo originale degradato, aumentandone la stabilità strutturale generale dell'opera. Insieme a questa operazione, il professore pensò di fissare e stabilizzare il tutto colando una resina sintetica nello scarto formatosi tra il tubo interno e quello esterno. Oltre a compensare il margine di vuoto creatosi tra i due tubi, la resina sintetica (ipoteticamente Paraloid b72 a considerevoli percentuale⁶) avrebbe irrobustito ulteriormente il manufatto. A concludere l'operazione strutturale, si sarebbe eseguito un risarcimento delle lacune necessarie per effettuare l'intervento di colatura, avvalendosi di uno strucco poliesteri bicomponente, ossia uno stucco ideale per metalli.

⁴L'induttanza, o induttore, è un dispositivo in grado di generare campi magnetici in una parte dello spazio. Questo è realizzato tramite un solenoide, cioè un insieme di spirali adiacenti e rivolte nello stesso verso. Il materiale del solenoide dev'essere un conduttore, quindi in grado di essere percorso e trasmettere la corrente elettrica. Per approfondire il funzionamento, si può leggere una chiara spiegazione nel seguente sito:
<https://www.edutecnica.it/elettrotecnica/induttanza/induttanza.htm>.

⁵L'umidità in Laguna è mediamente elevata, raggiungendo percentuali al di sopra del 70% per la maggior parte dei giorni dell'anno. Ciò, ovviamente, si spiega a causa della conformità della città, la quale erge sull'acqua e in una posizione dove la ventilazione è tendenzialmente scarsa. Poiché l'acqua e l'umidità sono tra i principali fattori di degrado dei manufatti artistici, risulta subito palese quanto l'esposizione di un'opera in ambiente esterno lagunare sia determinante per la salute del manufatto. Per approfondire tale tema, trattando in particolar modo le opere metalliche in esterno, cfr. *Meteo e Metalli: conservazione e restauro delle sculture all'aperto*. Atti del Convegno del Restauro di Ferrara 2000. A cura di A. Salvi, Nardini Editore, Firenze, 2007.

⁶Il Paraloid B72 è una resina acrilica (metilacrilato-etilmetacrilato) solida, fornita in piccole scaglie che, a seguito di opportuna solubilizzazione in solventi appropriati (generalmente in acetone), può essere impiegata come consolidante, fissativo o adesivo. Per approfondire, consultare scheda tecnica del prodotto nel sito ufficiale della ditta CTS <https://ctsconservation.com/it/resine-cere-e-gomme/4576-5313-paraloid-b-72-conf-136-kg.html#/1974-peso-1kg>.

A seguito della sverniciatura e del ripristino strutturale, la proposta di restauro prevedeva la stesura di un fondo antiruggine, ossia un agente fosfatante in grado di reagire chimicamente con il substrato metallico producendo un film protettivo di fosfato. Tale processo è mirato a migliorare la resistenza alla corrosione, fornendo una superficie di fondo più adatta alla verniciatura⁷.

Prima di applicare nuovamente la vernice, il restauratore Ervas aveva considerato di intervenire sulle tracce di calamina, ossia concrezioni di ossidi ferrosi, magnesiaci ed ematitici che si generano nel momento in cui il materiale viene lavorato a caldo. Tale prodotto, che si autogenera quando il materiale è sottoposto ad alte temperature, in realtà, va a nuocere la forza del metallo, indebolendolo e rendendolo più sensibile all'umidità e alle infiltrazioni acquose⁸. Inoltre, la rimozione della calamina sarebbe stata presa in considerazione anche per causa estetica, in quanto rende le superfici irregolari.

Per la rimozione della calamina esistono diversi macchinari specifici, i quali, però, essendo principalmente ad uso industriale, non avrebbero garantito la possibilità di intervenire in modo puntuale e delicato, considerata la rilevanza culturale del manufatto in questione. Con ciò, Ervas aveva pensato di avvalersi di microsabbatrice mirata alle aree compromesse.

Una volta rifinita al meglio la superficie, il progetto prevedeva la stesura della vernice finale. Per quanto riguarda la scelta dei prodotti, non sarebbe stato possibile avvalersi della stessa vernice impiegata dall'artista, in quanto il colorificio che distribuiva il materiale è stato chiuso decenni fa. A causa di ciò, Ervas si è confrontato con la Fondazione Caro e si è adoperato per trovare un prodotto che rendesse in modo simile la resa della vernice originale. Alla fine della ricerca, è stata identificata l'azienda americana *Sherwin-Williams*⁹ e si è optato per una vernice rossa semitrasparente a base di alluminio, il quale garantisce una brillantezza tale da riflettere un rosso lucente vicino a quello impiegato dall'artista.

La modalità di applicazione della vernice che era stata pensata era a spruzzo, nel rispetto della tecnica utilizzata in origine da Anthony Caro.

I.II – L'imprevisto

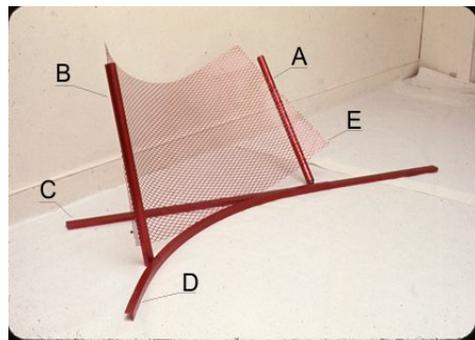
Dopo aver redatto e presentato il progetto di restauro alla Fondazione Caro, il restauratore Ervas ha richiesto maggiori fonti fotografiche per ottenere delle linee guida di riferimento per eseguire un intervento il più possibile coerente. In seguito alla visione

⁷“La fosfatazione è un processo di trattamento superficiale dei metalli che coinvolge la formazione di uno strato di fosfato sulla superficie del materiale. Questo strato di fosfato può fornire numerosi benefici, tra cui una maggiore resistenza alla corrosione, migliore adesione dei rivestimenti e una resistenza ad usura. Il processo di fosfatazione si effettua in impianti a spruzzo, ad immersione o verniciatura a pennello, normalmente integrati da uno sgrassaggio con solvente” da *Trattamenti superficiali sulla lega di magnesio AZ31B per valutare la resistenza dell'interfaccia di compositi a matrice PA6 e PA66*. A.Rigato, tesi di laurea magistrale in Bioingegneria Industriale, Università degli Studi di Padova, 2023/2024, relatore R. Bertolini, p.24.

⁸Per una chiara e semplice spiegazione del processo di formazione della calamina e tutto ciò che concerne questa, cfr. <https://gasparisrl.it/calamina/>.

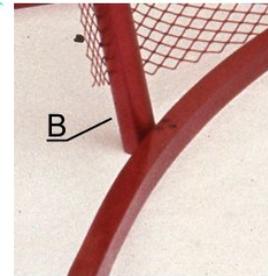
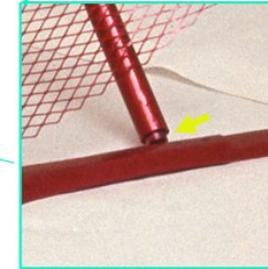
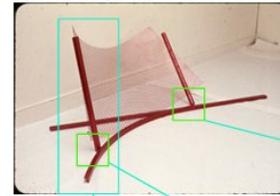
⁹Società fondata nel 1866, oggi la Sherwin-Williams è un colorificio di fama internazionale. Il sito ufficiale di questa grande azienda è consultabile all'indirizzo <https://www.sherwin-williams.com/>.

di tali documenti, collocabili attorno alla seconda metà degli anni Sessanta, si sono notate considerevoli differenze formali rispetto allo stato di fatto attuale del manufatto.



Differenza di inclinazione dell'elemento A visibile tra la foto del 1966 e la situazione attuale, 2025.

The following diagram illustrates the primary discrepancies between the 1966 photograph and the contemporary status 2025.



Schema delle principali differenze rilevabili tra la foto del 1966 e lo stato di fatto, marzo 2025

A comparison of the 1966 photograph with the photograph 2025 reveals a disparity in the inclination of element A.

Segnalato ciò, la Fondazione Caro ha ordinato l'interruzione dei lavori nell'immediato e, inoltre, ha richiesto alla Collezione Guggenheim la possibilità di avere l'opera nei propri laboratori, con il fine di approfondire le indagini storico-artistiche sulle vicissitudini di *Hinge* ed eventualmente eseguire altri interventi.

La Collezione Guggenheim si è ritrovata costretta a dover rifiutare la richiesta fatta dalla Fondazione dell'artista principalmente per questioni burocratiche ed economiche (a causa della disponibilità limitata del budget investito e, inoltre, delle complicazioni derivanti dalla questione Brexit¹⁰). Infatti, essendo *Hinge* parte della Collezione veneziana, tutta la spesa dell'intervento, seppur richiesta ed eseguita nei laboratori inglesi, avrebbe gravato sulle spese della PGC a prescindere.

¹⁰La Brexit ha comportato conseguenze più che rilevanti per qualsiasi tipo di spedizione tra Unione Europea e Regno Unito. Le spedizioni sono diventate soggette a procedure doganali che, oltre a determinare tempistiche molto più allungate, queste gravano molto anche sui costi generali. Per approfondire, si suggerisce di consultare il sito ufficiale dell'Unione Europea https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/relations-united-kingdom/new-normal/consequences-brexit_it.

La Fondazione Caro, di risposta, considerata l'importanza e l'invasività dei lavori previsti dal progetto, ha ordinato preventivamente la sospensione dei lavori con il fine di indagare maggiormente i dubbi storico-artistici emersi in corso d'opera. È stato suggerito, poi, di porre momentaneamente in deposito il manufatto, prorogandone il restauro a quando la situazione complessiva sarà più chiara. A conclusione di questa faccenda, prima di collocare *Hinge* nel deposito museale della PGC a data da destinarsi, il restauratore Ervas ha concordato con i vari soggetti di terminare in modo accurato la sverniciatura e l'applicazione di un fosfatante su tutta l'opera e, infine, ha suggerito di applicare uno strato di resina acrilica di facile rimozione, con il fine di impedire o limitare al minimo la formazione di ruggine durante lo stare in deposito dell'opera.

II – Il progetto di restauro per l'opera *Lal*

Per quanto concerne l'opera *Lal*, non ci sono state cause notevoli che hanno sollecitato un intervento di restauro. Infatti, dal punto di vista del degrado, l'opera non presentava particolari problematiche di tipo strutturale o formale, ma, in termini di estetica, manifestava un invecchiamento generalizzato della pittura. Per questo motivo, l'intervento che è stato eseguito in quest'opera si relaziona più a fini manutentivi e conservativi legati al benessere del manufatto.

Interessante è che nel caso dell'intervento in *Lal*, la Fondazione Caro ha dato completa libertà d'azione alla Collezione Guggenheim e al restauratore Ervas, non definendo specifiche richieste o linee guida da seguire, ma rimanendo a disposizione per eventuali pareri o informazioni utili circa le vicissitudini dell'opera.

Considerato ciò, l'intervento progettato per *Lal* si è basato su una semplice sverniciatura e riverniciatura, mirata ad arginare ed evitare problematiche legate alla formazione di ruggine.

Per l'esecuzione della sverniciatura, il restauratore Ervas si è avvalso della stessa metodologia sperimentata con *Hinge*, ossia una sverniciatura avvenuta tramite induttore magnetico. Successivamente, per rifinire al dettaglio la rimozione delle tracce della vecchia vernice, si è adoperata la tecnica di micro-abrasione in modo puntuale¹¹.



Foto 17

¹¹La sabbatura, o micro-abrasione, è un metodo di trattamento dei materiali, il quale agisce tramite un agente abrasivo propulsato ad aria compressa. Tale metodologia permette di intervenire con alta efficienza su diversi tipi di materiali e manufatti, tra questi, anche il patrimonio culturale. Il trattamento della



A seguito della rifinitura, è stato eseguito un trattamento superficiale del manufatto che prevede la formazione di uno strato di fosfati di metallo dallo spessore di 200 micron (ossia 0.2 millimetri). Per questa operazione, il restauratore Ervas ha deciso di applicare un primo fondo bicomponente seguito da una mano di monocomponente. Il fondo bicomponente, chiamato anche *primer*, si costituisce di una resina e un catalizzatore, i quali vengono miscelati con il fine di attivare una reazione chimica che apporta diversi benefici alla superficie metallica: garantisce un miglioramento dell'adesione della vernice successiva, prevenendo sollevamenti e distacchi; conferisce uniformità e livellamento delle piccole irregolarità superficiali; garantisce protezione anticorrosiva e di resistenza chimica; argina l'invecchiamento e offre resistenza ai solventi. Successivamente alla stesura del fondo bicomponente, si è deciso di applicare una seconda mano di fondo monocomponente, distinguibile dal precedente in quanto si tratta di un prodotto pronto all'uso. In generale, il fondo monocomponente è ideale per piccoli interventi e limitati, poiché le caratteristiche di resistenza e protezione sono nettamente inferiori rispetto ai fondi bicomponenti¹². Nel caso dell'intervento per *Lal*, la ditta americana *Sherwin-Williams*, contattata dal restauratore in quanto la resa dei loro prodotti si avvicina molto a quella dei prodotti impiegati da Anthony Caro, si è proposta di fornire dei fondi pensati ad hoc per la scultura. A seguito, come operazione finale, dopo un confronto con la stessa ditta americana, è stata applicata a spruzzo la vernice RAL 5007,

sabbiatrice aiuta a pulire le superfici dai vari depositi consistenti e, in particolare, nei materiali metallici elimina le tracce di corrosione, ossidazione, macchie o residui coerenti al materiale e di diversa natura. Tale metodologia può essere impiegata anche per preparazione a successivi interventi di restauro, come la verniciatura o l'applicazione di altri trattamenti.

Nel caso di beni culturali, il metodo della sabbiatura dev'essere organizzato facendo attenzione caso per caso, in quanto diversi fattori incidono sulla resa del trattamento. Fondamentali sono la granulometria del materiale abrasivo scelto, la quale si deve relazionare al materiale da trattare (al suo stato di conservazione e alla sua fragilità) e la pressione dell'aria, la quale dev'essere altamente controllata.

Interessanti sono le considerazioni pubblicate dalla ditta DelArs Restauri <https://delars.it/restauro-sabbiatura-beni-culturali/>.

¹²I vari vantaggi e svantaggi dei due differenti tipi di fondo sono elencati chiaramente alla pagina https://www.aerografartitalia.it/it/blog/articoli/differenza-tra-vernice-finale-monocomponente-e-vernice-finale-bicomponente?srsId=AfmBOorq0dXJ66U40M2dsTMDdJ3xnUhevmb6Quf_Dnl1pzPD3zZgOFg.

catalogata con il nome di *brilliant blue*.

Per quanto riguarda il livello di gloss¹³, poiché la Fondazione Caro non ha espresso particolari direttive a riguardo, il restauratore Ervas ha optato per un grado di gloss medio-opaco, con il fine di raggiungere un buon compromesso tra lucidità del materiale e maggiore resistenza¹⁴.

III – Considerazioni

In chiusura a questo capitolo, l'analisi degli interventi di restauro condotti sulle opere *Hinge* e *Lal* di Anthony Caro mette chiaramente in evidenza la complessità e la delicatezza del rapporto tra i diversi soggetti coinvolti nella conservazione delle opere d'arte contemporanea. Da un lato, vi è la presenza di fondazioni private, come la *Caro Foundation*, che detengono un'autorità morale, culturale e in molti casi giuridica sull'opera dell'artista, in virtù della loro missione mirata alla tutela dell'integrità concettuale e materiale della produzione artistica. Dall'altro, esistono soggetti pubblici, come le soprintendenze italiane, incaricate della protezione del patrimonio culturale nazionale, come stabilito dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.lgs. 42/2004)¹⁵, che riconosce valore culturale anche alle opere di arte contemporanea qualora siano ritenute di interesse storico-artistico rilevanti.

Il caso emblematico dell'opera *Hinge* rivela quanto tali competenze possano intrecciarsi e, talvolta, entrare in tensione. La sospensione dell'intervento di restauro per volontà della Fondazione Caro, motivata da nuovi dubbi storico-artistici emersi nel corso delle operazioni, dimostra come la gestione delle opere contemporanee non possa prescindere da un costante confronto interdisciplinare tra restauratori, storici dell'arte, curatori e soggetti istituzionali, e da una solida cornice normativa, capace di far fronte a eventuali conflitti tra diritti di tutela e esigenze conservative. È importante ricordare che, secondo l'art. 29 del già citato

¹³Il gloss è un'unità di misura che determina il livello di opacità delle pitture da completamente asciutte. Il grado di lucidità o di opacità dipende dalla quantità di talco o simili, i quali, presenti all'interno della vernice stessa, sono in grado di rifrangere una specifica quantità di luce e, in questo modo, alterare la percezione delle superfici.

¹⁴Maggiore è il livello di gloss (o lucidità) della superficie, minore è la capacità di resistenza del materiale, in quanto minore è la quantità di talco presente all'interno della vernice. Viceversa, minore è la brillantezza della superficie, maggiore è la resistenza del materiale in quanto quantità di talco presente all'interno della vernice è di considerevoli percentuali.

¹⁵In vigore ufficialmente dal 1 maggio 2004, il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio è consultabile nel portale pubblicato dal sito ufficiale del Consiglio dei Ministri: <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2004-01-22;42!vig=>.

Codice¹⁶, ogni intervento di restauro deve avvenire nel rispetto del principio del “minimo intervento” e della “reversibilità”, ma anche che deve essere eseguito su progetto approvato dalle autorità competenti, nel caso italiano la soprintendenza.

Tuttavia, nel contesto internazionale, specialmente quando le opere appartengono a collezioni museali che dipendono anche da fondazioni private, come nel caso della Collezione Peggy Guggenheim e della *Caro Foundation*, l'equilibrio tra autonomia scientifica e vincoli legali può risultare instabile.

A fronte di queste criticità, emerge con sempre maggiore urgenza l'importanza di promuovere politiche di manutenzione continua e programmata delle opere, soprattutto nel caso delle sculture metalliche collocate in ambienti esterni e soggette a fattori di degrado accelerato. Un'attenta pianificazione manutentiva, svolta con cadenza regolare e sulla base di monitoraggi tecnici costanti, consente di anticipare i fenomeni di degrado, limitando la necessità di interventi invasivi e garantendo la conservazione delle opere nel loro stato più prossimo all'originale. Questo approccio risponde pienamente alle indicazioni delle Linee guida del MiC (Ministero della Cultura) in materia di conservazione preventiva, che incoraggiano il passaggio da un modello reattivo, centrato sul restauro come risposta all'emergenza, a uno proattivo, fondato sulla cura quotidiana e sulla conoscenza approfondita dei materiali e delle tecniche costitutive. L'intervento su *Lal*, portato a termine con successo e senza criticità, dimostra come un clima di fiducia e cooperazione tra fondazione, museo e restauratore possa generare un contesto favorevole per operazioni conservative attente, rispettose e tecnicamente raffinate. In questo senso, la manutenzione programmata non è solo un'esigenza tecnica, ma uno strumento culturale e strategico che rafforza la sostenibilità della conservazione nel lungo termine, proteggendo non solo la materia dell'opera, ma anche la sua identità culturale. È auspicabile, pertanto, che le istituzioni pubbliche e le fondazioni private possano trovare, nel quadro di una normativa chiara e condivisa, strumenti per formalizzare protocolli di intesa e cooperazione, nel rispetto delle competenze reciproche e nell'interesse primario della tutela dell'opera d'arte come bene collettivo.

¹⁶Ibidem.

Tra i commi più rilevanti dell'articolo 29, si ritiene interessante citare i primi 4, i quali possono essere riassunti come segue: la conservazione viene assicurata tramite una programmata e coordinata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro del patrimonio; la prevenzione mira a limitare le situazioni di rischio connesse al bene; la manutenzione implica quelle attività di controllo delle condizioni del bene e del mantenimento della sua integrità; il restauro è l'intervento diretto fine a recuperare il benessere del bene e la trasmissione dei suoi valori culturali.

CAPITOLO IV

Gli attori e le complessità legislative per il bene del Patrimonio

Premessa

Come anticipato precedentemente, si ritiene importante trattare la questione legislativa per evidenziare con maggiore chiarezza le complessità che possono emergere nel momento in cui ci si occupa di tutela, conservazione e valorizzazione di beni culturali di interesse collettivo.

Come si è notato analizzando i progetti di restauro eseguiti per *Hinge* e *Lal*, intervenire per assicurare il bene dei manufatti richiede una stretta collaborazione e comunicazione tra diversi soggetti, pubblici e privati.

Questo capitolo mira a fornire un approfondimento generale dei protagonisti interpellati. Fornisce, inoltre, un parallelismo tra le procedure legislative anglosassoni e quelle italiane, senza dilungarsi in specificità e cavilli giuridici che sorgono di caso in caso.

I.I – Il caso italiano: la Soprintendenza per la gestione dei beni culturali

La normativa di riferimento per tutto ciò che concerne le competenze, il funzionamento e l'organizzazione della Soprintendenza nazionale è inclusa nel Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio D.Lgs. 42/2004¹. Inoltre, la recente riorganizzazione del Ministero della Cultura, che ha ridefinito e suddiviso in specifiche competenze le Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, è stata stabilita dal DPCM 169/2019².

Nel sistema italiano, la Soprintendenza nazionale è l'organo che si occupa della tutela e della valorizzazione del patrimonio culturale del Paese. Nello specifico, è incaricata di identificare i beni che si distinguono per il loro interesse storico, artistico e culturale, cosicché da sottoporli a vincolo e garantire la loro conservazione e fruizione al pubblico. Essa agisce attraverso iniziative e procedimenti tecnico-amministrativi, che regolamentano la catalogazione e schedatura di ogni singolo bene, la valutazione e la progettazione dei lavori di restauro, la gestione dei rapporti con privati possessori di beni culturali e la collaborazione con enti pubblici e privati per la valorizzazione e la promozione del patrimonio.

¹Per un approfondimento chiaro del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, cfr. *Codice dei beni culturali ragionato*. G. Famiglietti, M. Nisticò, N. Pignatelli, Neldritto, Molfetta, 2018.

²È possibile leggere il Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 2 dicembre 2019, n.169 nel sito della Gazzetta Ufficiale dello Stato: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/01/21/20G00006/sg>.

La Soprintendenza interviene affidandosi e coordinando gli enti locali, regioni e comuni, con il Ministero della Cultura, con il fine di garantire una gestione integrata e organizzata del patrimonio.

Considerata la diffusione pressoché capillare lungo tutta la Penisola del patrimonio italiano, che si distingue per essere tra i più ricchi e vari al mondo³, la Soprintendenza nazionale si dispone in diversi uffici periferici, distribuiti per aree funzionali in tutto il Paese⁴.

Nell'ambito del restauro, esistono precise normative che definiscono le procedure e le modalità di intervento su beni culturali, siano essi appartenenti a soggetti pubblici che privati. Più precisamente, l'attività di restauro gode di un'importanza centrale, soprattutto per le finalità morali volte alla trasmissione dei valori culturali del bene. A causa della rilevanza di tale fine, sono state poste una serie di disposizioni dal punto di vista giuridico, così da poter disciplinare nel migliore dei modi la questione.

Nello specifico, sia il bene di proprietà pubblica o sia esso di proprietà privata senza scopo di lucro⁵, sebbene le procedure possano in parte variare a seconda del caso, qualsiasi intervento di restauro richiede rigorosamente l'autorizzazione ufficiale da parte della Soprintendenza di competenza. Questa si esprime in relazione alla valutazione della correttezza scientifica e metodologica del progetto di restauro presentato.

Differenti sono le procedure nel caso di beni culturali appartenenti a soggetti privati, per i quali l'autorizzazione per eventuali interventi di restauro è necessaria esclusivamente nel momento in cui è stata emessa una dichiarazione di interesse culturale del bene⁶.

³Un'interessante lettura critica circa la situazione del patrimonio italiano può essere: *Un patrimonio italiano: beni culturali, paesaggio e cittadini*. G. Volpe, Utet, Novara, 2016.

⁴Per approfondire i vari uffici suddivisi per area, è possibile consultare il sito ufficiale del Ministero della Cultura: <https://dgabap.cultura.gov.it/soprintendenze-abap/>.

⁵Per soggetti privati senza scopo di lucro si intendono enti ecclesiastici, onlus, fondazioni e cooperative, nonché tutti quei soggetti che operano senza avere come obiettivo primo il profitto. In generale, questi soggetti agiscono perseguendo fini di utilità sociale e culturale e i loro eventuali utili vengono impiegati per finanziare le proprie attività.

⁶La dichiarazione di interesse culturale è un procedimento che si applica a beni appartenenti a soggetti privati per accertarne e riconoscerne in modo eccezionale l'interesse culturale. È un atto conosciuto come *procedimento di vincolo*: una volta ottenuta risposta positiva alla dichiarazione, il bene viene sottoposto a vincolo culturale per legge, obbligando il privato proprietario a rispettare specifici doveri e condizioni. La dichiarazione può essere sollecitata dagli enti territoriali previa comunicazione al proprietario detentore del bene, il quale ha il diritto di presentare ricorso entro 30 giorni dalla dichiarazione. Il ricorso, però, comporta solo una provvisoria sospensione degli effetti della dichiarazione di interesse culturale e ne prevede l'applicazione cautelare in attesa di eventuali accertamenti.

Differente è la procedura di verifica di interesse culturale, la quale viene sottoposta esclusivamente a quei beni di appartenenza pubblica o privata senza scopo di lucro. Questa viene solitamente eseguita da organi competenti del Ministero che si occupano di accertarsi della sussistenza dell'interesse culturale del già patrimonio pubblico.

Per approfondire tutto ciò, consultare l'Articolo 10 del Codice dei Beni Culturali (D.Lgs. 42/2004).

Il potere decisionale delle Soprintendenze, quindi, è determinante nella maggior parte dei casi, e rare sono le occasioni in cui questa debba mettere in secondo piano le proprie scelte.

Nei casi di *Hinge* e *Lal*, per esempio, l'intervento di restauro è stato richiesto alla Collezione Guggenheim da parte della Fondazione Caro, nonché ente privato straniero, la cui richiesta, però, è stata obbligatoriamente inoltrata, valutata e approvata anche da parte della Soprintendenza italiana.

Del caso *Hinge*, in particolare, risulta interessante che la volontà della fondazione privata dell'artista abbia scavalcato quella decisionale del proprietario, ossia della collezione veneziana, e, soprattutto, quella della Soprintendenza. Durante l'esecuzione dell'intervento, infatti, la *Caro's Foundation* ha deciso di interrompere i lavori e ha richiesto l'immediata spedizione dell'opera nei laboratori londinesi, con il fine di eseguire accertamenti storico-artistici. Nonostante ciò, però, essendo l'opera in questione parte della Collezione Guggenheim, ed essendo per questo inglobata all'interno del Patrimonio Italiano, la scelta finale di non spedirla in Inghilterra e di porla in deposito è stata proposta come alternativa dalla PGC in accordo con la Soprintendenza.

I.II Il caso italiano: l'intervento e il ruolo del privato

La disciplina circa il privato nell'ambito dei beni culturali è contenuta negli articoli 112 e 115 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.Lgs. 42/2004), i quali dichiarano la possibilità di organizzare fondazioni miste pubblico-private o puramente private volte alla gestione dei beni culturali di proprietà pubblica. Nell'articolo 6, inoltre, si legge: “[...] la Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale⁷”. Da ciò, si desume che la funzione principale relegata agli enti privati da parte della legge è quella della gestione e della valorizzazione del patrimonio pubblico⁸, ossia l'esercizio delle funzioni mirate a promuovere la conoscenza del patrimonio e ad assicurarne le migliori condizioni di utilizzo e fruizione.

L'esercizio della valorizzazione avviene grazie alla costituzione di un partenariato tra il Ministero della Cultura e i soggetti privati, ossia un patto di natura economica, sociale e culturale per il conseguimento di obiettivi comuni⁹. È compito dell'ente pubblico la selezione dei soggetti privati in grado di garantire, in primis dal punto di vista economico, il conseguimento di specifici obiettivi.

Gli enti privati, però, sono interpellati in prima persona anche nel momento in cui si tratta di restauro. Tenendo a mente la centralità della suddetta attività, i soggetti privati svolgono ruoli fondamentali tanto quando sono i proprietari del bene soggetto all'intervento, quanto quando l'ente pubblico si rivolge e si affida a loro per l'esecuzione di campagne di restauro.

⁷E' possibile leggere l'intero articolo 6 del Codice dei Beni Culturali al seguente link: <https://www.brocardi.it/codice-dei-beni-culturali-e-del-paesaggio/parte-prima/art6.html>.

⁸Cfr. <https://www.osservatorio-wealth.it/2020/11/26/le-fondazioni-come-strumento-di-gestione-di-beni-culturali/>.

⁹Definizione presa dall'Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/partenariato/>.

Nel primo caso, in linea con quanto è accaduto per gli interventi di *Hinge* e *Lal*, come prima già descritto, le decisioni di restauro prese da parte di soggetti privati sono sottoposte ad un preciso iter che coinvolge la Soprintendenza per richiederne l'approvazione ufficiale.

Prima di procedere con la progettazione del restauro, però, è fondamentale considerare il valore culturale, storico e artistico del bene, sia esso con più o meno di 70 anni di vita¹⁰. Infatti, nel momento in cui l'opera in questione è ufficialmente soggetta a vincolo, l'inclusione della Soprintendenza competente è doverosa e obbligatoria per legge, come affermato all'articolo 30 del già citato Codice¹¹.

Restando nell'ambito di privati detentori di beni culturali, inoltre, il Codice prevede anche la possibilità di "interventi conservativi imposti". Con questo si intende la possibilità riconosciuta alle Soprintendenze di imporre al privato l'esecuzione di interventi necessari per assicurare la conservazione del bene culturale, il tutto imputando gli oneri a carico degli stessi soggetti privati¹².

Nel secondo caso, ossia di affidamento a privati da parte del pubblico per l'esecuzione di restauri, il Codice dei Beni Culturali stabilisce che qualsiasi intervento di manutenzione e restauro su beni culturali deve essere eseguito in modo esclusivo da parte di esperti formati in scuole specialistiche competenti istituite ai sensi dell'articolo 9 del decreto legislativo 20 ottobre 1998 n. 368, nonché soggetti pubblici e privati accreditati presso lo Stato¹³.

Come tutte le norme che impongono obblighi, anche quelle che mirano alla tutela del patrimonio culturale prevedono sanzioni penali quando non rispettate. L'articolo 169 del Codice dei Beni Culturali specifica le sanzioni di una serie di condotte ritenute penalmente rilevanti. In particolare, si punisce con l'arresto da sei a dodici mesi o con l'ammenda dai 775€ ai 39.000€ circa, la condotta di chiunque demolisca, rimuova, modifichi, restauri, ovvero esegua operazioni di qualsiasi genere sui beni culturali indicati dall'articolo 10 senza l'ufficiale autorizzazione da parte della Soprintendenza¹⁴.

¹⁰Secondo l'articolo 12 del D.lgs. 42/2004, per i beni culturali con più di 70 anni e di autori non più in vita, potrebbe essere necessaria una verifica dell'interesse culturale. La soglia dei 70 anni implica che il bene in questione sia considerato automaticamente soggetto alle disposizioni sancite dal Codice dei Beni Culturali fino a quando non venga ufficialmente verificata la sussistenza dell'interesse culturale, che ne giustificerebbe la conservazione.

¹¹Nel Codice si legge: «Lo Stato, le regioni, gli altri enti pubblici territoriali nonché ogni altro ente ed istituto pubblico hanno l'obbligo di garantire la sicurezza e la conservazione dei beni culturali di loro appartenenza» [...] «I privati proprietari, possessori o detentori di beni culturali sono tenuti a garantirne la conservazione» [...] «I soggetti indicati al comma 1 e le persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, fissano i beni culturali di loro appartenenza, ad eccezione degli archivi correnti, nel luogo di loro destinazione nel modo indicato dal soprintendente».

¹²Cfr. <https://atpc.altervista.org/la-conservazione-dei-beni-culturali-le-attivita-di-restauro/>.

¹³Per approfondire tutta la questione circa le modalità per ottenere la qualifica di restauratore e tecnico del restauro, è possibile consultare la pagina del Ministero della Cultura: [https://dgeric.cultura.gov.it/professioni/restauratori-di-beni-culturali/#:~:text=Formazione,di%20beni%20culturali%20\(Codice%20DASLQ01\)](https://dgeric.cultura.gov.it/professioni/restauratori-di-beni-culturali/#:~:text=Formazione,di%20beni%20culturali%20(Codice%20DASLQ01)).

¹⁴L'articolo 169 del Codice dei Beni Culturali si titola *Opere illecite* e recita:

1. È punito con l'arresto da sei mesi ad un anno e con l'ammenda da euro 775 a euro 38.734,50:

a) chiunque senza autorizzazione demolisce, rimuove, modifica, restaura ovvero esegue opere di qualunque genere sui beni culturali indicati nell'articolo 10;

II.I - Il pubblico nel sistema britannico

Prima di affrontare il sistema legislativo britannico dei beni culturali, è fondamentale chiarire a grandi linee il funzionamento dell'ordinamento giuridico inglese, il quale si differenzia notevolmente da quello italiano. In generale, nel Regno Unito vige un sistema giuridico basato sul *common law*: al contrario dei sistemi *civil law* (come quello italiano) basati su codici e leggi scritte, il diritto inglese si compone di precedenti, ossia decisioni giuridiche espresse per fattispecie concrete, le quali, in questo modo, contribuiscono a creare un sistema giuridico dinamico, flessibile e adattabile¹⁵.

Nell'ambito della gestione e salvaguardia del patrimonio, nel sistema legislativo inglese esiste una dicotomia pubblico-privato che ha comportato la formazione di un ordine di tutela che si può definire aperto, in quanto prevede l'interazione tra molteplici soggetti e istituti. A questo, in relazione a quanto specificato nell'introduzione, si affianca un sistema di regolamentazione nazionale che solo in parte può essere considerato propriamente legislativo, poiché si compone di atti e provvedimenti amministrativi generali di normazione secondaria¹⁶.

Alla luce di tutto ciò, nel concreto, si può assumere che il ruolo degli organi statali inglesi in ambito di gestione e tutela del patrimonio è di natura essenzialmente autorizzatoria e ablatoria, al fine di controllare e condizionare l'esercizio delle facoltà delle amministrazioni pubbliche locali, le quali a loro volta affidano le politiche di gestione e valorizzazione dei beni culturali a enti privati e organizzazioni *no profit*¹⁷.

Per adempiere alle sue funzioni, inoltre, lo Stato si avvale dell'*English Heritage Association*, chiamata originariamente *Historic Buildings and Monuments Commission for England*, un'associazione consigliere legale del Governo promossa dal Dipartimento per la Cultura, Media e Sport (DCMS). Fondata nel 1983, l'*English Heritage Association* opera attraverso una commissione formata da persone competenti nominate direttamente dal Segretario di Stato, con il fine di stabilire le varie strategie di organizzazione e coordinazione della tutela del patrimonio inglese¹⁸.

b) chiunque, senza l'autorizzazione del soprintendente, procede al distacco di affreschi, stemmi, graffiti, iscrizioni, tabernacoli ed altri ornamenti di edifici, esposti o non alla pubblica vista, anche se non vi sia stata la dichiarazione prevista dall'articolo 13;

c) chiunque esegue, in casi di assoluta urgenza, lavori provvisori indispensabili per evitare danni notevoli ai beni indicati nell'articolo 10, senza darne immediata comunicazione alla soprintendenza ovvero senza inviare, nel più breve tempo, i progetti dei lavori definitivi per l'autorizzazione.

2. La stessa pena prevista dal comma 1 si applica in caso di inosservanza dell'ordine di sospensione dei lavori impartito dal soprintendente ai sensi dell'articolo 28.

¹⁵Per approfondire il funzionamento dell'ordinamento giuridico inglese, cfr. *Nuova Introduzione allo studio del diritto inglese*. G. Criscuoli, M. Serio, Giuffrè Editore, Milano, 2021.

¹⁶*Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile?* S. Pellizzari, in *La globalizzazione dei beni culturali*, a cura di L. Casini, Il Mulino, Bologna, 2010.

¹⁷*Attività di tutela e cura sui beni culturali architettonici nel regno Unito: politiche di incentivazione e ruolo dei soggetti privati*. E. Gilardino, tesi di laurea specialistica in Architettura, relatore P. Gasparoli, Politecnico di Milano, Milano, 2013/2014, p.9.

¹⁸*Ibidem*, p. 63-64.

Anche per quanto riguarda la questione del restauro, si può generalmente confermare che lo Stato inglese si limita a controllare quanto affidato ai privati principalmente attraverso questo stesso organo.

Infine, a partire negli anni '90 un'interessante iniziativa statale di supporto è l'*Heritage Lottery Fund*, la quale mette a disposizione parte dei fondi raccolti attraverso la lotteria nazionale per promuovere diverse attività di salvaguardia del patrimonio storico, artistico e culturale¹⁹. Soprattutto per gli interventi di restauro, infatti, il proprietario del bene culturale può richiedere dei contributi nazionali o a livello locale proprio attraverso il sistema della *national lottery*, cosicché da ammortizzare le spese necessarie per adempiere ad una serie di specifici doveri di tutela e salvaguardia che gli spettano²⁰. Ovviamente, lo stanziamento dei fondi avviene esclusivamente dopo le valutazioni tecnico-scientifiche dell'*Arts Council of England*, un ente pubblico appartenente al Dipartimento della Cultura, Media e Sport.

Considerata la panoramica generale della questione, si può riconoscere che nell'ambito delle funzioni di tutela e restauro dei beni culturali, il rapporto tra pubblico e privato è più sinergico e cooperativo rispetto ad altri ambiti, dove la relazione tra i due è in netta contrapposizione e il ruolo dello Stato è tendenzialmente indiretto e relegato a funzioni limitate di semplice approvazione o disapprovazione²¹.

II.II - Il ruolo del privato nel contesto britannico

Come descritto già nel paragrafo precedente, il ruolo dei soggetti privati nell'ambito della gestione e della cura dei beni culturali è di centrale importanza. Questo deriva in parte anche dal fatto che l'interesse della collettività per la conservazione, la fruizione e la diffusione del patrimonio, nel Regno Unito ha trovato espressione mediante il fenomeno spontaneo dell'associazionismo e della costituzione di fondazioni e organizzazioni private, le cosiddette *charitable trusts*, le quali godono di un ruolo fondamentale nell'ambito del patrimonio culturale. Senza dubbio, a contribuire a ciò, sono stati influenti anche l'importanza del diritto di proprietà nella società inglese e la rilevanza economica che può scaturire la gestione dei beni culturali. Infatti, soprattutto a partire dalla diffusione del consumismo e dell'imprenditorialità degli anni Ottanta, il sistema ha portato a incentivare il ricorso ai privati in qualità di finanziatori ed erogatori delle attività legate al patrimonio²².

¹⁹Ibidem, p.37.

²⁰Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile? S. Pellizzari, p.5.

²¹Ibidem, p. 7.

²²Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile?, S. Pellizzari, p. 2.

In questo modo, le politiche di tutela, gestione e valorizzazione dei beni culturali sono generalmente affidate ai sistemi non governativi sopra citati, i quali hanno un ruolo sussidiario alle istituzioni pubbliche e sono diventati consulenti diretti dello Stato e delle amministrazioni locali²³.

A fronte di questo tipo di organizzazione, però, sono emerse delle criticità che, proprio a causa dell'assenza di una chiara normativa di riferimento, in passato hanno permesso a privati di demolire o esportare beni culturali nell'ottica del profitto personale. Per questo motivo, come già accennato, per far conciliare il diritto alla proprietà privata del singolo con il concetto di *cultural heritage*, il sistema d'Oltre Manica si sostanzia in poteri amministrativi statali e locali di natura autorizzatoria e imposizioni al proprietario, quali lo svolgimento di una corretta manutenzione e cura del bene e l'obbligo di autorizzazione per realizzare qualsiasi tipo di intervento²⁴.

A dimostrare ulteriormente l'importanza delle azioni dei privati in materia di beni culturali, un ruolo fondamentale è quello esercitato dalla *National Trust*: un'organizzazione di beneficenza fondata già nel 1895 con il fine di garantire la conservazione del patrimonio e la sua promozione a beneficio della Nazione²⁵. Fu proprio questo ente il primo a manifestare pressione agli organi governativi per l'emanazione di una legislazione di riferimento in materia di tutela dei beni. Ad oggi l'organizzazione, che opera anche a livello internazionale, costituisce di fatto uno dei principali punti di riferimento che si preoccupa della tutela del patrimonio inglese.

Anche valutando i casi sui quali verte questa tesi, il ragionamento di quanto appena esposto trova nuovamente conferma. Come prima cosa, si vuole sottolineare la notevole diffusione nel contesto anglosassone di fondazioni private incentrate esclusivamente nella promozione e conservazione della produzione di specifici artisti. In particolare, nel sito ufficiale del *Anthony Caro Center*, si legge che l'obiettivo della fondazione è la tutela dell'intera eredità lasciata dall'artista, ovunque le sue opere siano collocate²⁶. Inoltre, come abbiamo trattato analizzando il caso *Hinge*, è evidente il valore decisionale della fondazione privata stessa, la quale, in tale caso, ha prima sollecitato la necessità di interventi di restauro e, successivamente, ne ha determinato la sospensione. Nonostante il riconoscimento dell'autonomia e del ruolo dell'associazione Caro, però, il tutto è avvenuto esclusivamente con la stretta collaborazione e consultazione della Soprintendenza italiana, oltre che del museo Guggenheim.

²³Attività di tutela e cura sui beni culturali architettonici nel regno Unito: politiche di incentivazione e ruolo dei soggetti privati; p.11.

²⁴Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile?, S. Pellizzari, p. 33.

²⁵Dal sito ufficiale del *National Trust* si legge: "As Europe's largest conservation charity, we look after nature, beauty and history for everyone to enjoy. We do it with the help of millions of members, volunteers, staff and donors. Without this, we couldn't care for the miles of coastline, woodlands, countryside and the hundreds of historic buildings, gardens and precious collections we protect". Cfr. <https://www.nationaltrust.org.uk/>.

²⁶Cfr. <https://www.anthonycaro.org/about>.

V – Considerazioni e parallelismi tra il sistema italiano e quello anglosassone

A conclusione dell'approfondimento appena eseguito sui diversi sistemi di tutela del patrimonio culturale, come prima cosa, si evince che nel Regno Unito l'evoluzione della legislazione e della politica di protezione dei beni culturali la si deve all'intervento del privato. Infatti, nell'ambito inglese sono stati i singoli individui e le varie associazioni a prendere per primi coscienza del patrimonio nazionale e dei problemi di tutela che ne derivano da questo, così da sollecitare lo Stato ad emanare normative di regolamentazione a cui far riferimento. Tale sentimento diffuso del privato, però, inizialmente, entrò in conflitto con uno dei pilastri portanti del sistema giuridico inglese, ossia il diritto di proprietà. Interessante è che già alla fine del XIX secolo venne presentata una proposta di legge che prevedeva l'obbligo di notifica ai soggetti pubblici di qualsiasi intervento e iniziativa su beni culturali e, inoltre, introduceva il potere di esproprio a favore dello Stato nel caso in cui il privato fosse inadempiente. Poiché tale iniziativa avrebbe presupposto la ridefinizione globale dei *property rights*, la proposta non venne mai approvata nella sua formulazione originaria, ma ancora oggi è fonte di ispirazione per l'attuale disciplina di tutela del patrimonio²⁷.

Ciò che ne consegue da questa situazione è che nel Regno Unito non esiste una definizione unitaria e dichiarata di *bene e patrimonio culturale* e, la conseguenza di tale fatto, è che non esiste un sistema unico "normalizzato" di tutela, bensì un complesso intreccio tra diversi enti di diversa natura, sia privata che governativa e territoriale.

Questo è all'opposto di quanto accade nell'ambito italiano. Infatti, il senso di prendersi cura dei beni culturali c'è sempre stato in Italia e, di fatto, questo motivo è stato tra i principali che hanno alimentato la volontà di costituire l'unità nazionale del Paese: la ricchezza e la varietà del patrimonio della penisola hanno unito per secoli i vari animi italiani, nonostante le innumerevoli difficoltà e le profonde differenze²⁸.

Da questo sentimento comune ne è derivata un'estensione ampia dell'intervento pubblico nel settore dei beni culturali, tanto dal punto di vista economico, quanto da quello della stringente regolamentazione che disciplina il settore²⁹. Le ragioni che hanno legittimato tale situazione sono di diversa natura. In primo luogo vi è senza dubbio la concezione di natura pubblica della cultura, la quale presuppone la necessità di dover tutelare il patrimonio per garantirlo alle generazioni future. Inoltre, a causa dell'importanza di questi beni per la collettività, in Italia si sostiene che l'ambito dei beni culturali non debba essere in alcun modo regolato dalle leggi del mercato, ma che questo sia gestito e tutelato dall'autorità statale. Infine, un'ulteriore argomentazione verte sul fatto che, secondo

²⁷Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile? S. Pellizzari.

²⁸Degli interessanti approfondimenti posso essere fatti nelle pubblicazioni dello storico dell'arte Tomaso Montanari, nonché rettore dell'Università per Stranieri di Siena, raccolte in: *L'ora d'arte*. T. Montanari, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2019.

²⁹Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile?, S. Pellizzari,

quanto sancito dalla Costituzione, allo Stato è affidata la gestione della formazione ed educazione culturale del Paese³⁰. È evidente quanto tutto ciò sia in palese contrasto con il sistema inglese, nel quale il privato gode di ampio respiro.

In Italia, ciò che spicca tra le difficoltà del sistema, è che il livello della spesa pubblica investito per la sopravvivenza del patrimonio è spesso insufficiente. Come già fatto notare precedentemente, il patrimonio culturale italiano include un'ampia varietà di beni, dagli archivi, alle raccolte museali, ai parchi e alle ville, agli scavi archeologici, a tutto ciò a cui possa essere attribuito un valore significativo dal punto di vista storico-culturale. Un'oggettiva elevata presenza di beni di grande valore e una legislazione tendente a dare una definizione molto ampia di *bene culturale*³¹, producono livelli di tutela e valorizzazione da parte dello Stato che spesso non sono sufficienti. Sebbene sia la stessa Costituzione italiana, attraverso gli articoli 117 e 118³², a conferire allo Stato la competenza esclusiva per la tutela, le cose stanno pian piano cambiando. I privati stanno assumendo un ruolo sempre più rilevante, soprattutto erogando o investendo i propri fondi, spesso attraverso le sponsorizzazioni, con lo scopo di promuovere l'immagine e il nome di chi eroga il contributo. Tra le altre, in Italia stanno emergendo le fondazioni artistico-culturali, frequentemente sotto forma di alleanza pubblico-privata, le quali operano nel settore del *non-profit*. Infine, anche le fondazioni bancarie sono tra i soggetti più attivi negli investimenti sulla cultura³³.

Secondo gli esperti, ciò che andrebbe perseguito è di evitare che si crei un policentrismo di poteri non comunicanti tra loro. Come spesso emerso anche nel corso di questa tesi, è evidente come siano sempre fondamentali la comunicazione e la coordinazione dei lavori tra Stato, enti locali e privati per ottenere maggiore efficacia e buoni risultati circa la tutela del nostro patrimonio. Spesso, però, ciò è impedito dall'eccessiva burocratizzazione che affligge il Paese in ogni settore, la quale disincentiva gli interventi e limita l'efficace sinergia tra pubblico e privato³⁴.

Una riflessione finale, ma di estrema rilevanza, può essere sviluppata a partire dalle posizioni teoriche espresse da Salvatore Settis in merito al rapporto tra patrimonio culturale ed economia. Secondo Settis, il patrimonio culturale non può e non deve essere trattato

³⁰Gli articoli della Costituzione italiana che trattano di cultura e istruzione sono principalmente l'articolo 9 e l'articolo 33, oltre all'articolo 34 che riguarda specificamente l'istruzione. L'articolo 9 promuove lo sviluppo della cultura e la tutela del patrimonio storico, artistico e paesaggistico nazionale. L'articolo 33 sancisce la libertà dell'arte e della scienza, nonché la libertà di insegnamento, e disciplina l'organizzazione del sistema scolastico. Infine, l'articolo 34 stabilisce il diritto all'istruzione, garantendo l'obbligatorietà e la gratuità dell'istruzione inferiore e il diritto allo studio per i capaci e meritevoli, anche se privi di mezzi.

³¹La definizione di bene culturale è data nell'articolo 2 del Codice dei Beni Culturali. In particolare, al comma 2 dell'articolo 2 si legge: "Sono beni culturali le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà".

³²Gli articoli 117 e 118 della Costituzione definiscono le diverse competenze che spettano a Stato e Regioni, anche in materia di tutela e valorizzazione dei beni culturali. L'articolo 117 stabilisce che la tutela dei beni culturali è materia di legislazione esclusiva dello Stato, mentre la valorizzazione è materia di legislazione concorrente, cioè condivisa tra Stato e Regioni. L'articolo 118, poi, disciplina le funzioni amministrative, stabilendo che queste sono attribuite ai Comuni, ma possono essere conferite ad altri enti (Province, Città metropolitane, Regioni e Stato) per assicurarne l'esercizio unitario.

³³ *Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile?* S. Pellizzari, p. 6.

³⁴ *Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile?* S. Pellizzari, pp. 10-11.

come una merce, né essere sottoposto integralmente alle logiche del profitto. In numerosi suoi scritti, tra cui *"Italia S.p.A. – L'assalto al patrimonio culturale"*³⁵ e *"Se Venezia muore"*³⁶, egli denuncia la progressiva privatizzazione della cultura e l'intaccamento della sua funzione civica, trasformando la cultura in un "capitale" da sfruttare a fini economici immediati. Settis insiste sul fatto che la tutela del patrimonio non sia soltanto una responsabilità tecnica o amministrativa, ma un vero e proprio dovere costituzionale e civile. A suo avviso, il progressivo distacco dello Stato dal ruolo di garante della tutela, in favore di una crescente delega ai privati, rischia di generare un modello di "governance patrimoniale" in cui prevalgono interessi privati rispetto a quelli collettivi, con conseguenze spesso irreversibili sull'integrità e sull'identità culturale dei luoghi.

Il caso di Venezia rappresenta un perfetto esempio, e al contempo allarmante, per analizzare la concreta deviazione di tali principi. La città lagunare, che è iscritta dal 1987 nella lista del Patrimonio mondiale dell'UNESCO, è da tempo al centro di un profondo conflitto tra esigenze di conservazione e spinte speculative. Il sovraccarico turistico, la riduzione demografica dei residenti e l'erosione della vita cittadina sono elementi che appartengono a un modello di sviluppo insostenibile e che stanno determinando la trasformazione della città in una "vetrina globale". Paradossalmente, però, è proprio in questo contesto di progressivo disimpegno pubblico che si è assistito a un crescente protagonismo di soggetti privati, in particolare fondazioni estere, nel finanziamento e nella gestione di interventi di restauro e valorizzazione del patrimonio veneziano. Fondazioni americane, svizzere, francesi e di altri paesi, spesso animate da finalità filantropiche, hanno investito in modo significativo nel recupero di monumenti, chiese, musei e infrastrutture culturali della città. Iniziative come *Save Venice Inc.*³⁷, *The Venice in Peril Fund*³⁸, o *The Giorgio Cini Foundation*³⁹ testimoniano una crescente attrattività del patrimonio veneziano per i capitali culturali stranieri.

Se da un lato questo apporto di risorse rappresenta una risposta concreta al problema del sottofinanziamento pubblico della conservazione, dall'altro apre questioni critiche di natura amministrativa ed etico-culturale. Innanzitutto, la prevalenza di soggetti esteri nel finanziamento dei restauri apre interrogativi circa la capacità dello Stato e degli enti locali di orientare le politiche di tutela secondo criteri pienamente coerenti con l'interesse pubblico. In secondo luogo, la presenza di attori non italiani può comportare un diverso approccio valoriale al concetto stesso di conservazione, che rischia di privilegiare gli aspetti più estetici o "turisticamente spendibili" del patrimonio, a scapito di un disegno organico e partecipato di tutela. In questa prospettiva, il pensiero di Settis non è da interpretare come un totale rifiuto del contributo del privato, che egli stesso riconosce talvolta necessario, bensì come un richiamo forte alla necessità di mantenere una visione strategica e pubblica della gestione del patrimonio, capace di coniugare il pluralismo dei soggetti con l'obiettivo comune. La lezione che Venezia ci offre, e che Settis pone in luce, è che il patrimonio culturale, per essere

³⁵*Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*. S. Settis, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2007.

³⁶*Se Venezia muore*. S. Settis, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014.

³⁷Per approfondire l'iniziativa *Save Venice*, consultare il sito ufficiale: <https://www.savevenice.org/about>.

³⁸Per approfondire la fondazione *Venice in Peril Found*, consultare <https://www.veniceinperil.org/who-we-are/>.

³⁹La Fondazione Cini, pur essendo italiana, gode di relazioni internazionali fortissime. Per approfondire, consultare <https://www.cini.it/chi-siamo/>.

davvero tale, non può essere affidato esclusivamente alla benevolenza del mecenatismo internazionale, ma deve essere inserito in un quadro istituzionale trasparente, democratico e partecipato, in cui la funzione culturale prevalga nettamente su quella commerciale.

La principale incertezza che risulta dal sistema inglese, invece, è connessa alla nozione ariosa di *bene culturale*, la quale si inserisce in un contesto normativo frammentario e caratterizzato da una legislazione poco chiara, non univoca né esaustiva. Questo è sintomo del sistema giuridico inglese basato sul *common law*, il quale garantisce senza dubbio grande flessibilità e adattabilità in base alle situazioni, ma ciò può contribuire a incertezze legislative e ad una mancata coerenza della disciplina⁴⁰.

Nei primi anni 2000, tale scenario ha indotto lo stesso Parlamento inglese a proporre una riforma organica del sistema: l'*Heritage Protection Bill*, disegno di legge che mirava a unificare i differenti regimi di protezione dei beni culturali, in particolare quelli relativi ai *listed buildings*⁴¹, ai *scheduled monuments*⁴² e ai *conservation areas*⁴³, sotto un unico quadro normativo.

L'obiettivo era quello di modernizzare il sistema rendendolo più comprensibile, trasparente e accessibile anche per i cittadini e i soggetti non statali coinvolti nella tutela del patrimonio. Tuttavia, il progetto non è mai stato adottato definitivamente, complice l'inerzia politica e l'opposizione di alcuni enti locali e attori economici. Nonostante ciò, le proposte contenute nella *Heritage Protection Bill* hanno influenzato profondamente la successiva evoluzione del settore, contribuendo a una maggiore sensibilizzazione nei confronti del patrimonio e all'adozione di politiche più collaborative. In effetti, uno dei tratti peculiari del sistema inglese risiede proprio nella capacità di costruire una *governance* multilivello e inclusiva del patrimonio culturale, grazie alla forte tradizione partecipativa e alla fiducia nei processi decisionali decentrati.

La mancanza di una definizione rigida e codificata di bene culturale, ben lontano dall'essere un limite assoluto, ha consentito di adattare gli strumenti normativi ai diversi contesti storici, sociali e territoriali. Un esempio emblematico è rappresentato dalla gestione dei *National Trust properties*. Il *National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty*, fondato nel 1895, è un ente privato di diritto pubblico che svolge un ruolo centrale nella conservazione di siti storici, paesaggi e dimore storiche. Grazie a una legislazione permissiva e al supporto della società civile, il National Trust ha potuto acquisire, restaurare e gestire migliaia di siti culturali in modo efficace, basandosi su modelli di partecipazione e autofinanziamento.

Un altro caso significativo è quello del sistema di *Heritage Partnership Agreements* (HPAs), introdotto formalmente nel *Enterprise and Regulatory Reform Act 2013*. Questi accordi permettono una cooperazione diretta e formalizzata tra autorità locali, proprietari privati e organismi di tutela (come *Historic England*), al fine di pianificare interventi di manutenzione, conservazione e valorizzazione del patrimonio. Tali strumenti, che nascono proprio grazie alla flessibilità del diritto inglese, si sono rivelati particolarmente utili nei

⁴⁰Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile?, S. Pellizzari, p. 21.

⁴¹Per *listed buildings* si intendono tutti quegli edifici catalogati dal Dipartimento della Cultura, Media e Sport per il loro interesse storico, artistico e culturale.

⁴²Gli *scheduled monuments* includono una selezione di siti archeologici di importanza nazionale, riconosciuti dal Segretario di Stato con il fine di tutelarne la protezione e conservazione.

⁴³Con *conservation areas* si intendono quelle aree (come parchi, città, borghi, ma anche aree industriali dismesse) che detengono particolari interessi storico-artistici e culturali e, per questo, riconosciuti dallo Stato come degni di tutela.

casi di grandi complessi monumentali o in presenza di esigenze di adattamento funzionale. Il caso della *adaptive reuse* (riuso adattivo) degli edifici storici dismessi, per esempio, illustra l'efficacia del sistema inglese. Numerosi casi, come il *Tate Modern*⁴⁴ a Londra (realizzato riadattando la Bankside Power Station) o lo *Albert Dock*⁴⁵ a Liverpool (oggi sito UNESCO), dimostrano come una normativa non eccessivamente vincolante ma ben gestita da enti esperti possa favorire soluzioni innovative, sostenibili e rispettose del valore culturale del bene.

In sintesi, sebbene il sistema normativo britannico sia caratterizzato da un'impostazione flessibile e non codificata, ciò ha favorito nel tempo una maggiore responsabilizzazione degli attori coinvolti e una *governance* più dinamica. La fiducia nelle competenze locali, il coinvolgimento diretto della società civile, la cultura della pianificazione negoziata e la capacità di attrarre investimenti privati rappresentano i principali punti di forza di questo modello, che, pur molto diverso da quello italiano, offre spunti importanti in termini di efficienza, partecipazione e sostenibilità a lungo termine.

In definitiva, il confronto tra i modelli italiano e inglese di gestione del patrimonio culturale evidenzia due approcci strutturalmente differenti, frutto di tradizioni giuridiche, politiche e culturali distanti. Il primo si fonda su una forte centralità dello Stato e su un impianto normativo dettagliato, volto a garantire la massima tutela in nome dell'interesse collettivo. Il secondo privilegia invece la flessibilità operativa e il decentramento decisionale, favorendo l'efficienza attraverso il dialogo tra soggetti pubblici e privati. Entrambi i sistemi presentano elementi di valore e, al contempo, criticità strutturali: se da un lato l'Italia eccelle nella definizione e nella protezione del patrimonio, dall'altro fatica a valorizzarlo in maniera efficace e sostenibile; al contrario, il Regno Unito si distingue per la capacità di attivare dinamiche collaborative e gestionali virtuose, ma con il rischio di indebolire la dimensione pubblica della tutela. Alla luce di ciò, risulta evidente come nessun modello possa essere assunto come paradigma esclusivo. L'auspicio è che si possa tendere verso una sintesi equilibrata, in cui la solidità normativa e l'interesse pubblico si coniughino con forme di gestione innovative, partecipate e sostenibili nel lungo periodo.

⁴⁴Per un veloce excursus circa la storia dell'edificio e la nascita del Tate Modern Museum, cfr. <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-of-tate-modern>.

⁴⁵Per approfondire la storia e la trasformazione dell'Albert Dock in ciò che costituisce oggi, cfr. <https://albertdock.com/history/>.

Conclusioni

Le riflessioni maturate nel corso di questa tesi, vertendo attorno agli interventi di restauro delle due opere *Hinge* e *Lal* dell'artista Anthony Caro, hanno cercato di investigare diversi temi di differenti discipline, le quali aprono a loro volta a una varietà di interrogativi.

Al fine di ottenere un quadro completo della situazione, è stato necessario consultare pubblicazioni e riflessioni di esperti specializzati in diversi campi: sono stati citati storici e critici dell'arte, restauratori, chimici, filosofi, collezionisti, economisti, istituzioni museali ed enti privati. Questo a dimostrazione di quanto sia necessario un rapporto sinergico e collaborativo nel momento in cui ci si occupa del patrimonio culturale sotto qualsiasi punto di vista, da quello della conservazione a quello della valorizzazione.

Malgrado ci sia una diffusa necessità di teorizzare un modello d'approccio a cui far riferimento, e nonostante le numerose opinioni contrastanti, la maggior parte delle osservazioni che emergono tra i diversi studiosi del campo non mirano ad un modello assoluto da seguire, né tanto meno al totale abbandono al caotico metodo del "caso per caso". Ciò che emerge analizzando diverse considerazioni, come afferma il restauratore Antonio Rava, è la necessità di formulare un approccio critico che sia in grado di valutare il singolo caso e che si affidi, al contempo, a delle linee guida generali¹. La metodologia che si ritiene più ideale per assicurare il meglio ai beni culturali, quindi, è quella che si sviluppa e si adatta di pari passo alla riflessione e ai cambiamenti circa il patrimonio e la società stessa.

Questa osservazione, come affrontato nel terzo capitolo descrittivo degli interventi sulle opere, ben si adatta alle considerazioni tratte a seguito del restauro eseguito per l'opera *Lal*. La realizzazione dell'intervento portato a termine senza alcuna difficoltà dimostra come la cooperazione e la comunicazione tra enti museali, fondazioni private e restauratori siano l'approccio ideale per creare un contesto favorevole ed efficace, attento dal punto di vista conservativo e tecnicamente ed eticamente rispettoso del patrimonio.

Sebbene le difficoltà emerse in corso d'opera, che hanno comportato l'interruzione dei lavori di restauro, anche il caso *Hinge* può stimolare un'interessante riflessione riguardo questo tema. Le indagini storico-artistiche del nostro patrimonio sono in costante aggiornamento e rimessa in discussione; questo è un fattore più che rilevante da tenere in considerazione nel momento in cui si progetta un intervento di restauro. Infatti, per salvaguardare a priori il bene, tra i requisiti fondamentali del restauro, in qualsiasi contesto e di qualsiasi materiale esso tratti, ci sono il criterio del minimo intervento, l'utilizzo di materiali compatibili con quelli originali e, soprattutto, la reversibilità di qualsiasi azione eseguita sul manufatto.

Grazie alla comunicazione e al confronto tra le diverse parti, i restauratori, la fondazione privata e l'ente museale Guggenheim, si è riusciti ad agire nel modo migliore per assicurare il benessere dell'opera in questione. I soggetti, infatti, hanno concordato

¹*Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. O. Chiantore, A. Rava, Mondadori Electa, Milano, 2005, pp.53-54.

l'immediata sospensione del restauro e la collocazione provvisoria di *Hinge* in deposito, in un ambiente controllato e sicuro per tutelarne la conservazione e arginare l'evoluzione del suo degrado fino al momento dell'effettivo intervento.

Infine, a confermare nuovamente come l'approccio ideale per la trattazione dei beni culturali sia quello di un'azione combinata e comunicativa, è curioso quanto analizzato nel quarto capitolo. Seppure i due sistemi approfonditi, quello italiano e quello anglosassone, siano profondamente differenti e affidati a legislazioni e approcci radicalmente all'opposto, entrambi i modelli sembrano allinearsi nel riconoscere che il metodo più efficiente per trattare il patrimonio culturale sia quello che equilibri l'interesse pubblico con un riferimento normativo e con una forma di gestione partecipata, sempre aggiornata e comunicativa.

D'altronde, il nostro patrimonio culturale è al servizio della comunità e della formazione della coscienza collettiva e, per questo motivo, la conservazione e il restauro delle opere, di qualsiasi natura esse si costituiscano, devono basarsi sulla natura della loro importanza storico-culturale.

Citando le parole dello storico dell'arte Salvatore Settis: "Tutela e gestione non si possono separare: sono due momenti intimamente connessi di un processo unico. Sia la tutela che la gestione germogliano infatti dalla conoscenza del patrimonio, hanno senso solo se alimentate e ispirate da un momento unificante strettamente indispensabile: la ricerca conoscitiva sui beni da tutelare e gestire. È questa conoscenza che permette e guida la conservazione, l'amministrazione e la fruizione del nostro patrimonio"².

²*Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*. S. Settis, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2007.

Desidero ringraziare la mia relatrice, Chiara Tomaini, anzitutto per avermi suggerito di intraprendere l'esperienza di tirocinio presso la Collezione Guggenheim e, inoltre, la ringrazio per avermi sostenuta nella realizzazione di questo lavoro.

Ringrazio il restauratore Alessandro Ervas, per avermi resa partecipe ai progetti di restauro delle opere protagoniste della tesi.

Infine, un grazie è dedicato ai miei colleghi, i quali hanno contribuito a rendere questi tre anni di corso un'esperienza indelebile.

Bibliografia

- ❖ *Anthony Caro*. W. Rubin, Museum of Modern Art, New York-Londra, 1975.
- ❖ *Attività di tutela e cura sui beni culturali architettonici nel regno Unito: politiche di incentivazione e ruolo dei soggetti privati*. E. Gilardino, tesi di laurea specialistica in Architettura, relatore P. Gasparoli, Politecnico di Milano, Milano, 2013/2014.
- ❖ *Clement Greenberg: a critics collection*. K. Wilkin; Portland Art Museum & Princeton University Press; Portland – Princeton, 2001.
- ❖ *Codice dei beni culturali ragionato*. G. Famiglietti, M. Nisticò, N. Pignatelli, Neldritto, Molfetta, 2018.
- ❖ *Collezione Peggy Guggenheim*. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2009.
- ❖ *Conservare e creare: l'artista, l'opera, il tempo*. S. Brunetti, in *Il sistema degli artisti. Collezione, conservazione, cura e didattica nella pratica artistica contemporanea*, a cura di S. Brunetti, A. Tolve, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2019.
- ❖ *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*. O. Chiantore, A. Rava, Mondadori Electa, Milano, 2005.
- ❖ *Hannelore B. And Rudolph B. Schulhof collection*. Philip Rylands, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2016.
- ❖ *Il palazzo incompiuto. Vita, arte e amori di tre celebri donne a Venezia*. Judith Mackrell, (tradotto da) Anna Lovisolo, EDT, Torino, 2018.
- ❖ *Il restauro: Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*. B. Zanardi, Skira, Milano, 2009.
- ❖ *Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile?* S. Pellizzari, in *La globalizzazione dei beni culturali*, a cura di L. Casini, Il Mulino, Bologna, 2010.
- ❖ *Il tempo nell'opera; capolavori a rischio*. P. Alferj, in *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*. Atti del Convegno Internazionale 5 ottobre - 30 novembre 1996 presso Fondazione Venezia (Venezia). U. Allemandi, Torino, 2005.
- ❖ *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*. S. Settis, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2007.
- ❖ *L'ora d'arte*. T. Montanari, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2019.
- ❖ *Meteo e Metalli: conservazione e restauro delle sculture all'aperto*. Atti del Convegno del Restauro di Ferrara 2000. A cura di A. Salvi, Nardini Editore, Firenze, 2007.
- ❖ *Mistress of Modernism; The Life of Peggy Guggenheim*. Mary V. Dearborn, Houghton Mifflin, Boston, 2004.
- ❖ *Nuova Introduzione allo studio del diritto inglese*. G. Criscuoli, M. Serio, Giuffrè Editore, Milano, 2021.
- ❖ *Peggy Guggenheim and Friederick Kieser: The Story of Art of This Century*, a cura di S. Davidson e P. Rylands, catalogo della mostra presso la Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2004.
- ❖ *Polychrome in the Sixties: David Smith and Anthony Caro*. S. Hamill in *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, a cura di R. Peabody, The J. P. Getty Museum, Los Angeles, 2011.
- ❖ *Se Venezia muore*. S. Settis, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014.

- ❖ *Teoria del restauro*. C. Brandi, Einaudi, Torino, 1963.
- ❖ *The Last Modern: A Life of Herbert Read*. James King, Weidenfeld and Nicolson, Londra, 1990.
- ❖ *The Solomon R. Guggenheim Museum*. Guggenheim Museum, New York, 1993.
- ❖ *Trattamenti superficiali sulla lega di magnesio AZ31B per valutare la resistenza dell'interfaccia di compositi a matrice PA6 e PA66*. A. Rigato, tesi di laurea magistrale in Bioingegneria Industriale, relatore R. Bertolini, Università degli Studi di Padova, 2023/2024.
- ❖ Un'interessante lettura critica circa la situazione del patrimonio italiano può essere: *Un patrimonio italiano: beni culturali, paesaggio e cittadini*. G. Volpe, Utet, Novara, 2016.
- ❖ *Una vita per l'arte: Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*. Peggy Guggenheim, Rizzoli Editori, Milano, 1982, (edizione italiana di: *Out of this Century: Confession of an Art Addict*, Universe Books, New York, 1979).
- ❖ *Volatile organic compounds and the conservation of inorganic materials*. A.B. Paterakis, Archetype Publications, Londra, 2016.

Sitografia

- ❖ https://www.aerografartitalia.it/it/blog/articoli/differenza-tra-vernice-finale-monocomponente-e-vernice-finale-bicomponente?srsltid=AfmBOorq0dXJ66U40M2dsTMDdJ3xnUhevmb6Quf_DnllpzPD3zZgOFg
- ❖ <https://albertdock.com/history/>
- ❖ <https://www.anthonycaro.org/about>
- ❖ <https://www.apacheproject.eu/>
- ❖ <https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5a7c7684e5274a5255bced18/7349.pdf>
- ❖ <https://calder.org/>
- ❖ <https://www.cini.it/chi-siamo/>
- ❖ https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/relations-united-kingdom/new-normal/consequences-brexit_it
- ❖ https://corporate.sherwin-williams.com/us/en/our-company.html?_gl=1*1be5x0a*_gcl_au*MzMwMjkwMDIyLjE3NDcxNTMzNTI.*_ga*OTM1NTU1NDcyLjE3NDcxNTMzNTg.*_ga_BFTFS1H2E0*czE3NDcxNTMzNTcjbzEkZzEkdDE3NDcxNTMzNzYkajQxJGwwJGgw
- ❖ <https://ctsconservation.com/it/resine-cere-e-gomme/4576-5313-paraloid-b-72-conf-136-kg.html#/1974-peso-1kg>
- ❖ <https://delars.it/restauro-sabbiatura-beni-culturali/>
- ❖ <https://dgabap.cultura.gov.it/soprintendenze-abap/>
- ❖ [https://dgeric.cultura.gov.it/professioni/restauratori-di-beni-culturali/#:~:text=Formazione,di%20beni%20culturali%20\(Codice%20DASLQ01\)](https://dgeric.cultura.gov.it/professioni/restauratori-di-beni-culturali/#:~:text=Formazione,di%20beni%20culturali%20(Codice%20DASLQ01))

- ❖ <https://www.edutecnica.it/elettrotecnica/induttanza/induttanza.htm>
- ❖ https://www.fucinaervas.it/sito_fucina/Benvenuto.html
- ❖ <https://gasparisrl.it/acciaio-s235jr/>
- ❖ <https://gasparisrl.it/calamina/>
- ❖ <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/01/21/20G00006/sg>
- ❖ <https://www.guggenheim.org/about-us/history>
- ❖ <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/lal/>
- ❖ <https://www.guggenheim.org/audio/track/building-guide-it>
- ❖ <https://www.guggenheim.org/conservation>
- ❖ <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/conservazione/>
- ❖ <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/conservazione/scienze-della-conservazione/nanorestart/>
- ❖ https://www.instm.it/iperion_ch_una_infrastruttura_di_ricerca_europea_per_i_beni_culturali.aspx
- ❖ <https://www.interacciai.it/prodotti/altri-acciai/s235jr/>
- ❖ <https://latpc.altervista.org/la-conservazione-dei-beni-culturali-le-attivita-di-restauro/>
- ❖ <https://www.nationaltrust.org.uk/>
- ❖ <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2004-01-22;42!vig=>
- ❖ https://www.orsiniimballaggi.com/blogs/news/invenzione-del-pluriball?srsId=AfmBOoqMKoTDlum49go30Oagd_115ee4zZrn3soWr9nmDcZXQA2wrSpz
- ❖ <https://www.savevenice.org/about>
- ❖ <https://www.sherwin-williams.com/>
- ❖ <https://www.soprintendenzapdve.beniculturali.it/>
- ❖ <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-of-tate-modern>
- ❖ <https://www.tiger-coatings.com/it-it/tiger-group/tiger-blog/colori-ral-spiegati#:~:text=Questi%20codici%20sono%20composti%20da,cifre%20vengono%20scelte%20in%20sequenza.>
- ❖ [https://www.treccani.it/enciclopedia/anthony-caro_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anthony-caro_(Enciclopedia-Italiana)/)
- ❖ <https://www.treccani.it/vocabolario/partenariato/>
- ❖ <https://www.veniceinperil.org/who-we-are/>

Indice delle immagini

Foto 1:.....	7
Un giovane Anthony Caro ritratto mentre iniziò a progettare <i>Table Pieces</i> , una serie di lavori in piccola scala composti per stare in bilico in tavole e mensole. questi lavori si distinguono dalle sue produzioni maggiori, le quali si pongono direttamente a contatto con il suolo. In questi lavori, invece, Caro puntava a far espandere i lavori oltre il loro supporto, inglobando lo spazio dell'osservatore per creare interazioni con l'opera. [Fonte: Bernard Jacobson Gallery]	
Foto 2.....	8
Anthony Caro verso la fine della sua carriera, fotografato accanto ad una delle sue prime opere. [Foto di Mike Bruce, pubblicata da Gagosian Gallery]	
Foto 3.....	10
<i>Hinge</i> , Anthony Caro, acciaio e alluminio dipinti, 1966. [Fonte: Barford Sculptures Ltd, Peggy Guggenheim Collection]	
Foto 4.....	12
<i>Lal</i> , Anthony Caro, acciaio e alluminio dipinti, 1966. [Fonte: Barford Sculptures Ltd, Peggy Guggenheim Collection]	
Foto 5.....	13
Anthony Caro ritratto mentre sistema una sua opera, 1967. [Foto di Jorge Lewinski, presa da Bridgeman Images]	
Foto 6.....	16
Giovane Peggy Guggenheim fotografata da Rogi André a Parigi, 1940. [Fonte: Peggy Guggenheim Collection]	

Foto 7	17
<i>Tête et coquille</i> , Jean (Hans) Arp, ottone lucidato, 1933.	
[Fonte: Jean Arp SIAE 2022, Peggy Guggenheim Collection]	
Foto 8	19
Peggy Guggenheim e un gruppo di artisti in esilio a New York, ritratti da Hermann Landshoff, 1942.	
[Fonte: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Landshoff, Monaco]	
Foto 9	20
Peggy Guggenheim durante l'allestimento del Padiglione Greco della XXIV Biennale di Venezia, 1948.	
[Fonte: Foto Archivio CameraphotoEpoche, donazione Cassa di Risparmio di Venezia, 2005]	
Foto 10	21
Peggy Guggenheim e lo zio Solomon (a destra) accolgono il Presidente Luigi Einaudi all'inaugurazione della XXIV Biennale di Venezia, 1948.	
[Fonte: Peggy Guggenheim Collection]	
Foto 11	23
Laboratorio di Conservazione e Restauro della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia.	
[Fonte: Peggy Guggenheim Collection]	
Foto 12 A – B	26
Esecuzione degli interventi di manutenzione ordinaria eseguiti durante la mia esperienza di tirocinio presso la Collezione Guggenheim di Venezia.	
[Foto di Mireya Tejerina, 2024]	
Foto 13	27
L'esperto conservatore Siro De Boni mentre controlla lo stato di fatto di un De Chirico, occupandosi della rimozione della teca di protezione.	
[Foto di Giorgia Rizzo, 2024]	

Foto 14.....	28
Il restauratore Alessandro Ervas mentre esegue la sverniciatura utilizzando il macchinario da lui sperimentato durante il restauro di <i>Hinge</i> .	
[Foto di Giorgia Rizzo, 2025]	
Foto 15.....	32
Documentazione che mette a confronto le fonti datate 1966 circa l'opera <i>Hinge</i> con fotografie recenti.	
[Documento di proprietà del restauratore Alessandro Ervas]	
Foto 16.....	32
Documentazione che mette a confronto le fonti datate 1966 circa l'opera <i>Hinge</i> con fotografie recenti.	
[Documento di proprietà del restauratore Alessandro Ervas]	
Foto 17.....	33
Stato di fatto dell'opera <i>Lal</i> precedentemente al restauro.	
[Foto di Wojciech Dittwald, 2023]	
Foto 18.....	34
Confronto della verniciatura <i>Lal</i> con la vernice Brilliant Blue RAL 5007.	