

LA CARTA DEL RESTAURO DEL CONTEMPORANEO. UNO STRUMENTO UTILE?

Alessia Cadetti

Università degli Studi di Udine, Firenze, alessiacadetti@yahoo.it

ABSTRACT

A Contemporary Art Restoration Charter. A useful tool?

There is an urgent need for renovation in the field of contemporary art restoration that cannot be provided by the 1972 and 1987 Restoration Charters. What is required, however, is not a new Charter, which would risk becoming obsolete within a few years, but a series of commonly shared guidelines to help manage the heterogeneity of contemporary artwork. Compared to previous centuries, in fact, modern artists have been able to experiment with new chemical products and materials that can deteriorate quickly. This gives rise to several questions, one of which is: can traditional restoration principles still be considered valid? The answer is, yes, in part. For example, some concepts of preventive maintenance, retractability, and minor intervention still seem relevant. Another important issue is the possibility of rebuilding the creative process underlying these new works of art to identify any common aspects. Interviewing the artist and examining any existing archival sources about an artwork's exhibition and ownership history, would be very helpful. Concerning restorations, it would be inadvisable to have artists carry them out themselves, because this would restart the creative process, resulting in entirely new works of art. This paper will highlight these and other issues and provide some useful suggestions to help guide us through this new artistic landscape in an attempt to preserve the different types of cultural heritage for future generations.

Parole chiave/Key-words: Restoration Charter, Contemporary Art, Art Restoration, Artist Interview, Cultural Heritage.

TESTO

Il restauro del contemporaneo pone delle problematiche nuove rispetto a quelle che la pratica conservativa tradizionale ci ha abituato ad affrontare, questo perché gli artisti dalla fine dell'Ottocento, e in maniera sistematica nel Novecento, con il

proliferare dei prodotti creati dall'industria chimica, hanno avuto a disposizione una serie di materiali mai testati prima in ambito artistico che hanno offerto loro la possibilità di sperimentare supporti, medium e oggetti di assemblaggio completamente nuovi. Alle sostanze tradizionali si aggiungono quelle di sintesi polimerica come le plastiche, le resine e le gomme, ma anche prodotti di origine organica come burro, grasso, cioccolato ed elementi prelevati direttamente dalla natura. Spesso si ricorre anche all'uso di medium come la luce e il suono, fino ad arrivare all'artista che diventa egli stesso opera d'arte, esibendo il suo corpo durante le azioni performanti. Tutto questo porta a interrogarsi su quale sia la natura dell'arte contemporanea, quali siano gli aspetti di un'opera che meritino di essere preservati, e come sia più giusto interpretare l'intenzione dell'artista, spesso alla ricerca di una cesura col passato, estremizzata fino a una creazione che si concretizza solo nel progetto o con la funzione peritura e transitoria dei suoi materiali.

Riprendendo le tre grandi categorie che Heinz Althöfer¹ identifica nel suo testo sul restauro dell'arte contemporanea, i manufatti afferenti a questa tipologia possono essere suddivisi, rispetto alle problematiche conservative, principalmente in tre gruppi: le opere realizzate con materiali e tecniche tradizionali, le opere create attraverso l'assemblaggio di materiali innovativi e più instabili, e che per tale ragione possono manifestare problemi tecnici inediti, e le opere che richiedono preliminarmente una disamina ideologica e dove l'elemento materiale può essere assente, come per l'arte concettuale o le performance, delle quali spesso resta soltanto una traccia documentaria.

Le tipologie sopra descritte pongono in evidenza alcune delle casistiche che il restauratore di arte contemporanea si trova quotidianamente ad affrontare, chiarendo come i principali problemi risiedano soprattutto nelle difficoltà concettuali che caratterizzano ogni singolo intervento. Questa constatazione porta quindi a interrogarsi se la teoria del restauro accreditatasi nel nostro paese attraverso una tradizione secolare, e confluita nel corso del Novecento nelle varie Carte del Restauro, possa essere ancora sufficiente per far fronte alle nuove sfide che comportano gli interventi di restauro del contemporaneo. Il primo documento che attraverso i suoi allegati enuncia nel dettaglio, oltre ai principi per la conservazione dei monumenti, le pratiche che interessano l'esecuzione di restauri pittorici e scultorei è la *Carta del Restauro* del 1972. Il testo, fortemente voluto da Cesare Brandi, rispecchia i lineamenti teorici formulati dallo storico dell'arte nella sua *Teoria del Restauro*, e ha rivestito una particolare importanza per i conservatori italiani perché fu recepito come Circolare Ministeriale all'interno del Ministero della Pubblica Istruzione; soltanto nel 1975 fu infatti istituito quello per i Beni Culturali e Ambientali. La Carta era nata con l'intenzione di suggerire una serie di raccomandazioni che i restauratori avrebbero dovuto seguire durante i loro interventi, ma ben presto il documento ha cominciato a mostrare la sua obsolescenza, a causa dei limiti intrinseci di interpretazione tecnica e terminologica

che hanno portato a volte operatori poco avveduti a servirsene come un manuale, eseguendo operazioni fin troppo invasive. Restano comunque valide molte delle indicazioni che però non devono essere semplicemente applicate alla stregua di prescrizioni sottratte da un ricettario, ma come buone pratiche, da eseguirsi solo a seguito di adeguate valutazioni critiche e in base allo stato di conservazione delle opere da restaurare. Nel 1987, un gruppo di ricerca del C.N.R. (Consiglio Nazionale delle Ricerche) ha redatto la *Carta della Conservazione e del Restauro degli Oggetti d'Arte e di Cultura* con l'intento di creare un documento che rinnovasse, integrasse e sostanzialmente sostituisse il testo del 1972. Anche a questa Carta fanno da appendice alcuni allegati che, oltre a contenere una serie di raccomandazioni per la tutela dei centri storici e dei beni di interesse architettonico, antico, librario e archivistico, hanno al loro interno anche delle indicazioni per l'esecuzione di interventi di conservazione e restauro su opere a carattere plastico, pittorico, grafico e d'arte applicata. La Carta non è mai diventata Circolare Ministeriale ma, pur rimanendo abbastanza nebulosa nella definizione dei significati dei termini di uso frequente, come conservazione, prevenzione, salvaguardia, restauro e manutenzione, ha aggiornato il testo precedente con l'indicazione di una serie di analisi chimico-fisiche e di ricognizioni da compiersi per valutare lo stato di conservazione dell'oggetto e delle condizioni ambientali nel quale si trova ed è stato custodito.

Come già osservato, con il passare del tempo questa tipologia di documenti ha mostrato la necessità di un aggiornamento logico continuativo, dovuto al normale progresso della scienza e della tecnica; inoltre, in un campo così variegato come quello del restauro del contemporaneo, questa tipologia di strumento sarebbe difficilmente in grado di rappresentare esaustivamente la complessità del panorama esistente. Appare quindi necessario un ripensamento concettuale e, più che una nuova Carta del Restauro, emerge la necessità di individuare almeno delle linee guida comunemente condivisibili per le molteplici casistiche che caratterizzano queste produzioni artistiche². Uno degli interrogativi dal quale iniziare a riflettere è chiedersi quali siano i principi della pratica del restauro tradizionale che possono essere ancora considerati validi e che cosa invece debba mutare considerevolmente; nel tentativo di mettere a fuoco alcuni di questi temi, possiamo notare un aspetto assolutamente innovativo rispetto alla tradizione, cioè l'importanza di ricostruire il processo creativo che ha portato alla nascita dell'opera d'arte. La conoscenza dell'intenzione dell'artista è infatti una caratteristica imprescindibile ed è la condizione preliminare a qualsiasi intervento di conservazione sulle opere d'arte contemporanee. L'intervista con l'artista, così come quella con i suoi collaboratori, è ormai una prassi ampiamente adottata, e una straordinaria attività di registrazione è portata avanti dall'INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) che dal 1993 è attiva su scala internazionale nella diffusione e condivisione di queste informazioni³. L'intervista può offrirci molte notizie ma è comunque uno strumento dal quale non devono essere tratte certezze assolute; le

indicazioni vanno infatti interpretate criticamente con l'ausilio di altre fonti, come testi teorici, manifesti programmatici, considerazioni critiche e scritti di carattere privato. Inoltre, nel corso del tempo anche le opinioni degli artisti possono subire variazioni, modificandosi a seconda delle diverse fasi di maturazione del percorso artistico. Ogni affermazione dovrà quindi essere letta nel quadro generale della poetica dell'autore e messa in relazione alle vicissitudini del momento in cui è stata concepita l'opera; anche la raccolta del materiale bibliografico e archivistico della vicenda espositiva e collezionistica giocherà un ruolo decisivo per la conoscenza del lavoro artistico⁴. Solo una volta venuti in possesso di questi dati, e attraverso un'analisi diretta dell'oggetto d'arte, si potrà dare corso a un corretto intervento di conservazione. Questa scrupolosa raccolta di fonti testimonia inoltre come per il contemporaneo sia sempre più necessario un progetto di conservazione integrato dalla collaborazione di più specialisti; oltre allo storico dell'arte e al conservatore, un ruolo essenziale sarà quello assolto dagli scienziati che, con il sussidio delle discipline scientifiche, contribuiranno alla conoscenza del bene culturale e alla lotta contro il degrado dei suoi materiali.

Un altro tema fortemente dibattuto tra gli esperti del contemporaneo riguarda la possibilità di far restaurare l'opera direttamente dall'artista che l'ha eseguita. L'operazione, secondo buona parte della critica e anche a nostro avviso, risulta sconsigliabile poiché riaprirebbe il processo creativo del manufatto, determinando una trasformazione dell'oggetto in qualcosa di nuovo. L'opera andrebbe incontro a una nuova datazione, dilatando il suo parametro temporale dal momento di origine fino al tempo dell'esecuzione del restauro. Il lavoro nuovamente oggetto della sfera di intervento dell'artista necessiterebbe quindi di una ridefinizione storico-artistica, problematica che comporterebbe per l'opera anche importanti ricadute a livello economico, poiché subirebbe una svalutazione di mercato innescata dall'alterazione della sua istanza storica. Nel caso di un intervento conservativo, resterà comunque imprescindibile da parte del restauratore interpellare l'artista, la fondazione o l'archivio che ne curino la memoria, per evitare che operazioni o manomissioni reputate incompatibili con i diritti economici e morali possano causare il disconoscimento dell'opera e una sanzione economica all'operatore responsabile. Per queste motivazioni appare quindi sempre più importante ottenere dall'artista ancora in vita tutte le informazioni possibili in merito alla conservazione dei propri lavori, dei materiali, delle tecniche utilizzate, e delle scelte da attuare in caso di sostituzione di parti usurate e non più in produzione. Dobbiamo comunque prendere in considerazione anche l'idea che l'autore, una volta licenziata l'opera, non può più governarne il destino e soprattutto comprendere che se l'oggetto entra a far parte delle collezioni di un museo si troverà assoggettato alle regole di quel sistema, a partire dalle misure di conservazione preventiva che cercheranno di allungarne la durata nel tempo. Queste sono questioni che interessano in modo particolare le opere di Arte Povera, di Arte Programmata e di Arte Concettuale, per le quali, anche se l'artista si è

espresso in merito alla possibilità di sostituire completamente i materiali usurati, è chiaro che l'immagine assunta dall'opera una volta reinstallata cambierà notevolmente. Spesso molti autori hanno scelto un determinato prodotto per il suo valore estetico o simbolico, ma, a causa dell'evoluzione tecnologica, potrebbe non essere più possibile riproporre queste soluzioni. Un esempio può essere rappresentato da alcuni lavori di Pino Pascali come *Cornice di fieno* (1967), composta con balle di fieno di forma rettangolare, o *Banchi da setola* (1968), realizzata con degli scovoli per la polvere. Il formato di questi oggetti, un tempo di uso comune, sta uscendo dalla produzione industriale e quindi molto presto si verificherà il problema di non poter più esporre questi lavori nel rispetto del loro aspetto originale. Questo sarà il destino che accomunerà anche numerose opere di Arte Programmata, per le quali le componenti tecnologiche andranno presto incontro allo stesso tipo di obsolescenza. Laddove i materiali originali non saranno più reperibili, ci si dovrà muovere quindi per approssimazione all'originale, documentando e spiegando le ragioni di ogni scelta intrapresa, conservando e immagazzinando tutto quello che avremo raccolto, anche se con molta probabilità difficilmente riusciremo a rispettare l'originale istanza estetica. Un caso analogo è rappresentato dall'Arte Concettuale nella quale molti artisti considerano il proprio lavoro espressivamente compiuto solo con l'ideazione del progetto, senza che la realizzazione materiale venga considerata importante. Nel momento in cui si decidesse di rifare i *Wall Drawings* con figure isometriche realizzati da Sol LeWitt negli anni Ottanta, dipinti con inchiostri a china che ormai sono usciti di produzione, ci troveremo, pur seguendo alla lettera il progetto descrittivo, ad ottenere comunque un effetto cromatico estremamente diverso. Questi lavori inoltre erano eseguiti da assistenti su progetto dell'artista, ma questo non giustificava la totale assenza dell'autore anche dopo il momento creativo; sappiamo infatti che LeWitt era molto esigente riguardo al risultato cromatico delle proprie opere, e che al termine di ogni esecuzione visionava personalmente il risultato. Se oggi si decidesse di ricreare una di queste pitture, non sarebbe possibile raggiungere un risultato tonale simile, e questo comporterebbe comunque un'incongruenza con l'intenzione originale dell'artista⁵.

Questi sono solo alcuni tra i molteplici esempi che si potrebbero fare, ma che ci permettono di comprendere come anche per il restauro del contemporaneo sia sempre più opportuno programmare un progetto di conservazione preventiva in grado di procrastinare il più a lungo possibile tali problematiche. Quando si parla di conservazione preventiva si fa riferimento all'insieme di pratiche da seguire per controllare tutti quei fattori che interagiscono con la vita dell'opera d'arte, dai grandi temi come il microclima sino alle modalità di movimentazione dell'oggetto, accorgimenti che, una volta messi in pratica, saranno in grado di allontanare il degrado del bene culturale. Queste ultime considerazioni ci portano a tornare sull'interrogativo di quali principi della teoria del restauro tradizionale possano considerarsi validi anche per le opere contemporanee, e i concetti di conservazione

preventiva e di ritrattabilità⁶ sembrano ancora molto pertinenti. Anche per i lavori artistici contemporanei saranno da prevedersi degli interventi con materiali che, più che reversibili, possano permettere la ritrattabilità delle superfici, garantendo la possibilità di future operazioni conservative. Anche il minimo intervento⁷ è sicuramente un principio da ritenere ancora valido, il limitare l'invasività delle azioni conservative deve essere in linea di massima la strada da seguire per non correre il rischio di "snaturalizzare" l'opera, pur se prodotta industrialmente o non realizzata direttamente dall'artista. I concetti di originalità e autenticità che la caducità dei materiali del contemporaneo porta a mettere in discussione non esimono infatti dalla consapevolezza che uno stravolgimento eccessivo delle componenti originali potrebbe portare ad un oggetto "altro", lontano da quello originale. Sarà comunque importante distinguere tra opere ideate dall'artista, ma non da lui realizzate, per le quali potranno essere attuate la riproduzione e la sostituzione di elementi seriali di origine industriale, da lavori creati personalmente dall'autore, dove sia riscontrabile la sua pennellata o la sgocciolatura del colore, delle azioni originali e irripetibili che, come nel restauro tradizionale, suggeriranno integrazioni della materia riconoscibili. Le superfici autografe dell'artista ci portano ad affrontare un aspetto molto complesso come quello della scelta della modalità con la quale eseguire le integrazioni cromatiche, un'opportunità che andrà sempre valutata caso per caso. Per quanto riguarda le opere appartenenti a collezioni private o per quelle ancora presenti sul mercato, la prassi più accreditata contempla l'uso di tecniche mimetiche al posto di soluzioni riconoscibili; mentre, nel caso di opere entrate a far parte di collezioni museali, sta prendendo campo la possibilità di eseguire integrazioni cromatiche differenziate, come nel caso dell'opera di Pascali *La Gravida* (1964), facente parte della collezione del MACRO (Museo d'Arte Contemporanea di Roma) e restaurata dall'Istituto Superiore Centrale del Restauro⁸.

Per quanto concerne infine il rispetto dell'istanza storica e del concetto di patina, appare estremamente difficile per buona parte della critica specializzata avvalorare l'idea di mantenere le tracce del passaggio nel tempo per le opere contemporanee, causando così la perdita di un valore che nel corso dei secoli ha distinto l'attitudine dei conservatori italiani dagli approcci più invasivi delle altre nazioni europee. L'azione di restauro, come affermava Cesare Brandi, sarà sempre da collocarsi nel presente, e molto discutibile rimane la prassi di riportare l'oggetto d'arte all'aspetto che aveva nel momento della sua creazione senza tener conto delle modifiche dovute alla trasformazione del tempo e di tutte le mediazioni che condizionano la percezione dell'opera. L'impegno etico della trasmissione del bene culturale alle generazioni future, scopo primario di ogni intervento di restauro, deve restare comunque determinante anche per quei casi in cui la ricerca della caducità è diventata parte integrante del messaggio artistico. Sarà quindi opportuno per il conservatore di una collezione documentare la dissoluzione dell'opera, in modo che questa possa servire come testimonianza per le generazioni future, pur

salvaguardando il diritto alla scomparsa del bene. Sarà infatti necessario eseguire una registrazione costante di ogni operazione di trasformazione intrapresa.

Dopo aver evidenziato i limiti intrinseci di un documento come la Carta del Restauro, abbiamo tentato di classificare alcune categorie comuni tra i principi da accreditare come punti di ipotetiche linee guida da dover seguire in occasione del restauro di un'opera d'arte contemporanea. Abbiamo quindi posto in evidenza alcuni elementi che potremo riassumere in:

- Registrare l'intenzione dell'artista;
- Instaurare un colloquio con l'artista vivente (anche se, come detto sopra, appare sconsigliabile far eseguire all'autore il restauro della propria opera);
- Dare importanza alle pratiche di conservazione preventiva;
- Mantenere la ritrattabilità dei materiali;
- Seguire il principio del minimo intervento;
- Eseguire delle integrazioni cromatiche da valutarsi in base alla casistica;
- Garantire la conservazione dell'opera o della sua documentazione per le generazioni future.

Nelle riflessioni che dovrebbero precedere le scelte conservative sui lavori di arte contemporanea dovrebbero essere tenuti presenti i principi sopra elencati, pur nel rispetto della logica del "caso per caso". Nel sostenere l'impossibilità di definire una Carta del Restauro del contemporaneo, non dovremmo tentare di impartire delle prescrizioni, ma ragionare sulle problematiche relative e condividerne le esperienze tracciando dei punti imprescindibili in occasione di un restauro. L'evidenza della mancanza di orientamenti comuni riscontrati fino a questo momento tra i vari attori chiamati in campo, come l'artista, il curatore, il gallerista e il proprietario che hanno attribuito sempre valori diversi all'opera, ha impedito di avere una regola unica alla quale fare riferimento. Per questa ragione appare sempre più opportuna la proposta di identificare una serie di elementi che rendano meno disomogenei questo tipo di interventi, ponendo in secondo piano il regime di proprietà dell'oggetto che spesso ha pregiudicato un diverso destino per le opere. Resta comunque determinante anche per il contemporaneo l'impegno etico della trasmissione dei manufatti artistici alle generazioni future, affinché possano contribuire a costituire l'identità storica della comunità che li ha prodotti.

Riferimenti bibliografici:

Brandi, C., *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, (Edizione suc., Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1977).

Althöfer H., *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, 1991.

Righi L. (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, Firenze, Nardini, 1992.

Angelucci S. (a cura di), *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro. Contributi al colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*, Firenze, Nardini, 1994.

- Bonsanti G., *Non il restauro dell'arte contemporanea ma il restauro contemporaneo dell'arte*, in «Il Giornale dell'Arte», n. 128, dicembre, 1994, p. 71.
- De Bonis D., *Restauro dell'arte contemporanea. Il dibattito in Italia*, in «Kermes», n. 38, aprile-giugno 2000, pp. 63-67.
- Tiozzo V., *Riflessioni sul restauro dell'Arte Contemporanea*, in «Progetto Restauro», n. 20, 2001, pp. 40-45.
- Chiantore O., Rava A., *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, Electa, 2005.
- Ciatti M., *Per un'attuale teoria del restauro: alcune riflessioni sul progetto di conservazione*, in «OPD restauro», n. 17, Firenze, Centro Di, 2005, pp. 71-82.
- Di Martino E. (a cura di), *Arte Contemporanea. Conservazione e Restauro*, Torino, Umberto Allemandi, 2005.
- Hummelen I., Sillé D., (a cura di), *Modern Art: Who Cares: an Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art and The Netherlands Institute for Cultural Heritage*, London, Archetype Publications Ltd., 2005.
- Pugliese M., *Tecnica Mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- Bordini S. (a cura di), *Arte Contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti sperimentazioni*, Roma, Carocci Editore, 2007.
- Rinaldi S. (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi Editore, 2008.
- Ferriani B., Pugliese M., *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Milano, Electa, 2009.
- Del Vescovo P., *A proposito del restauro del contemporaneo: alcune riflessioni a partire dalla teoria di Cesare Brandi*, in Strollo R. (a cura di), *Disegno e restauro: conoscenza analisi intervento per il patrimonio architettonico e artistico*, Roma, Editrice Aracne, 2010.
- Iazurlo P., Valentini F. (a cura di), *Conservazione dell'Arte contemporanea, Temi e problemi un'esperienza didattica*, Padova, Il Prato, 2010.
- Mundici M. C., Rava A. (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira Editore, 2013.
- Montalbano L., Patti M. (a cura di), *Il futuro del contemporaneo – I cantieri del Master in Conservazione e Restauro di opere d'arte contemporanee dell'Opificio delle Pietre Dure*, Firenze, Edifir, 2013.
- Rava A. (a cura di), *Restaurare l'Arte Contemporanea?*, Speciale di «Kermes», n. 98, Anno XXVIII, Torino, Lexis, aprile-giugno 2015.

Note:

¹ In Althöfer H., *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Firenze, Nardini, Firenze, 1991.

² Rif. in Bonsanti G., *Il restauro del design fra creatività e ripetibilità*, in Cassese G. (a cura di), *Il futuro del contemporaneo. Conservazione e restauro del design*, Roma, Gangemi Editore, 2016, pp. 68-73 e in Bonsanti G., *Verso alcune linee-guida del restauro dell'arte contemporanea*, in Montalbano L., Patti M. (a cura di), *Il futuro del contemporaneo – I cantieri del Master in Conservazione e Restauro di opere d'arte contemporanee dell'Opificio delle Pietre Dure*, Firenze, Edifir, 2013, pp.13-16, e in Bonsanti G., *Proposte per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*, in Mundici M. C., Rava A. (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira Editore, 2013, pp. 123-131.

³ Tra i progetti INCAA legati alla documentazione attraverso le interviste si possono ricordare “Artist Interview Project” della sezione nordamericana e il volume *The Artist Interview. Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice* a cura di L. Beerkens et al., Heÿningen, 2012.

⁴ Rilevante appare inoltre il contributo che storici dell'arte e restauratori potrebbero apportare all'interno degli studi d'artista, sia per la raccolta e l'ordinamento dei dati inerenti le opere, che per l'annotazione dei materiali e delle tecniche impiegati, offrendo l'opportunità di salvare informazioni preziose.

⁵ Rif. in Cadetti A., Casarano S., Fornari C., Marchese C., Musa L., Todaro C., *Sol LeWitt, Wall Drawing 445; Wall Drawing 494. Intervista ad Andrea Marescalchi*, in *Il futuro del contemporaneo*, Montalbano L., Patti M., (a cura di), Firenze, Edifir, 2013, pp. 145-150.

⁶ Per il concetto di ritrattabilità riferimenti in Bonsanti G., *Per una nuova definizione di “restauro”*, in «Kermes», n. 62, 2005, pp. 67-71.

⁷ Rif. in Ciatti M., *Per un'attuale teoria del restauro: alcune riflessioni sul progetto di conservazione*, in «OPD restauro», n. 17, Firenze, Centro Di, 2005, pp. 71-82.

⁸ Rif. in De Cesare G., *L'ISCR: approccio di metodo nel restauro delle opere di arte contemporanea – casi studio*, in Mundici M. C., Rava A. (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira Editore, 2013, pp. 253-257.