

LE *ARCHEIDI* DI GIULIO TURCATO PROBLEMATICHE CONSERVATIVE E PROPOSTE DI INTERVENTO

Massimo Bignardi*, Alessia Cadetti**, Mario Amedeo Lazzari***, Curzio Merlo***

* Direttore della Scuola di Specializzazione in beni storico artistici dell’Università degli Studi di Siena, Via Roma, 56, Villa Glicine, 53100 Siena, tel. 0577 233536, e-mail massimo.bignardi@unisi.it

** Specializzata della Scuola in beni storico artistici dell’Università degli Studi di Siena, Via A. Manzoni 3, Barberino di Mugello (FI), 50031, tel. 3384275491, e-mail alessiacadetti@yahoo.it.

*** Docenti della Scuola di Specializzazione in beni storico artistici dell’Università degli Studi di Siena e Responsabili del Laboratorio di Diagnostica applicata ai Beni Culturali Cr. Forma, C.so Matteotti 17, 26100 Cremona, tel. 0372 808999, e-mail laboratorio.diagnostica@crforma.it

ABSTRACT

Le *Archeidi*, gruppo scultoreo composto da cinque elementi realizzati con laminati di ferro a struttura tubolare assemblati artigianalmente, sono alte circa quattro metri e il loro ingombro varia tra gli ottanta e i novanta centimetri. Vennero realizzate da Giulio Turcato nel 1989 per la città di Salerno, in occasione della prima edizione di “Salerno Incontri d’Arte”, parallelamente alla mostra “Giulio Turcato per/Corso”, tenutasi in tre gallerie della città “La Bottegaccia”, “Il Catalogo” e “La Seggiola”. Il gruppo scultoreo era composto da quattro elementi che erano stati scherzosamente definiti dal maestro “aculei” e da un quinto che ricordava le sembianze di un “fiore”. Purtroppo, appena le opere vennero collocate lungo il percorso cittadino, una subì un atto vandalico mentre un’altra venne trafugata. Le cinque sculture furono realizzate, seguendo il progetto dell’artista, nella bottega di un fabbro salernitano e successivamente trattate cromaticamente. Le ragioni principali del degrado delle *Archeidi* sono legate alla collocazione in ambiente esterno e al fatto che l’aspettativa di vita dei materiali utilizzati non garantisce la durabilità del gruppo scultoreo. Quattro strutture, di proprietà del Comune di Salerno, si presentano oggi in un precario stato di conservazione, aggravato dall’umidità dello spazio dove sono conservate. Ad un’osservazione preliminare si riscontra un viraggio completo dei colori e la presenza diffusa di ruggine. Le opere, dopo un accurato intervento di restauro, attendono di trovare una nuova collocazione che risponda alle necessità di una buona conservazione e al tempo stesso alla natura di “opera ambientale” così come ideata dall’artista.



Figura 1. Modellino in legno.



Figura 2. *Archeide*.



Figura 3. *Archeide* attuale.

LA MATERIA TRA PITTURA E SCULTURA: GIULIO TURCATO SCULTORE E LE *ARCHEIDI*

“I miei oggetti le strutture non sono sculture, sono l’estensione dei miei quadri e la rappresentazione o ironica o inventiva di forme dada. Si ho guardato Duchamp come ho guardato Kandinskij Cézanne e Matisse il Museo de

l’homme e il Louvre. Ho anche avuto delle apparizioni in sogno e poiché dipingo dall’età di sedici anni ho preso l’abitudine di esprimere me stesso i miei pensieri nella tela e negli oggetti” [1]. Come ricordato da queste parole l’immaginario di Turcato è riuscito a rendere tridimensionali i suoi impaginati pittorici attraverso straordinarie invenzioni materico-cromatiche che, partendo dagli anni Sessanta, si sono susseguite fino alle ultime strutture degli anni Novanta.

Il rapporto di Giulio Turcato con la terza dimensione nasce dalla sua fascinazione per la materia, dalla sperimentazione pittorica che ha costantemente caratterizzato tutta la sua produzione artistica. La ricerca della forma ha portato l’artista a suggerire sempre una materia nuova nelle sue opere, lontano dall’astrazione puramente geometrica, lungo un percorso di continuo sperimentalismo. Nelle opere realizzate tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta l’artista si svincola completamente dalle suggestioni dei temi di militanza politica, per rivolgere l’attenzione verso una formulazione poetica dell’arte astratta. Sono questi gli anni in cui egli manifesta un interesse sempre maggiore verso i mondi misteriosi e sconosciuti della scienza, scoperte che ritroveremo nel ciclo dei *Giardini di Miciurin*, e negli anni Sessanta nelle *Superfici lunari*. Quest’ultima serie fa emergere una maggiore curiosità per i materiali, che lo porta a selezionare ogni volta, tra le tante possibilità, quella migliore per tradurre in realtà la propria fantasia [2]. A partire dal 1959 l’esperienza polimerica del pittore ha ulteriori sviluppi attraverso la sperimentazione di tecniche dove il colore viene reso ancora più denso e corposo con sostanze resinose, collanti, Vinavil e polveri fluorescenti che esaltano l’intensità del suo segno. Ma è solo dai primi anni Sessanta che la ricerca di Turcato si sposta sull’oggetto. È proprio la superficie della tela, sulla quale l’artista va applicando oggetti di diversa natura, a suggerire nuove soluzioni, permettendo il passaggio dalla sperimentazione bidimensionale alla creazione di oggetti tridimensionali veri e propri, definiti ironicamente “macchinette” ed esposti per la prima volta nel gennaio del 1964 alla Galleria “Il Segno” di Roma. Nasceranno opere come il *Motociclista*, *Ottovolante*, *I° e 2°*, *Con barattolo* e *Sputnik*, assemblaggi di materiali di recupero, con l’inserimento di giocattoli a molla in contenitori di metallo o in cartone, sorretti da un’asta. Nella metà degli anni Sessanta si registra un passaggio verso creazioni sempre più allusive, spiazzanti e ironiche, come nel caso delle due redazioni di *La porta* (1969-1973) [3]. Sul filo della stessa ironia nascono opere come *Il busto di Santa Caterina*, *La cuccagna*, *La Finestra* e *Le spine di Cristo e della Maddalena*, quest’ultima esposta nella sala dedicata all’artista alla Biennale di Venezia del 1972. Nella stessa occasione presenta anche la prima serie delle *Oceaniche*, tele sagomate in forme diverse che suggeriscono l’immagine di scudi o piroghe maori. La prima serie scultorea della *Oceaniche*, viene creata in legno nel 1973 ed esposta nel 1974, del gruppo scultoreo l’artista produrrà numerose versioni [4], con un numero di elementi variabile e in materiali diversi. Al 1973, inoltre, risale anche la prima versione delle *Libertà*. Il gruppo, costituito da tre elementi in legno verniciato, di altezza superiore a cinque metri, viene esposto per la prima volta nel 1974 a Venezia, ogni scultura rappresentava un colore primario e si diversificava dalle altre per le forme che la concludevano. Le *Libertà incatenate* possono considerarsi il prototipo delle numerose versioni che l’artista realizzerà del gruppo, in vari materiali, secondo un numero alterno di elementi e disposte secondo diverse combinazioni [5]. Al 1974 può essere fatta risalire anche la serie di *Oggetti sarcofago*, mentre successivamente verranno realizzate *Proposizione* (1982) e *Superamento* (1985). Quest’ultima struttura fu inizialmente concepita come parte integrante della scenografia di *Moduli in Viola omaggio a Kandinsky*, uno spettacolo che si tenne, in concomitanza con la Biennale, al Teatro Goldoni di Venezia nel 1984, riproposta, opportunamente rivista, l’anno successivo al Teatro Antico di Taormina. Durante lo sviluppo delle scenografie di questi due spettacoli vedono la luce i prototipi per diverse sculture o gruppi scultorei in legno dipinto che in seguito si trasformeranno in opere indipendenti dall’apparato scenografico come: *Le Pacte Signal*, sviluppata in forme monumentali nel 1992, *Meno Tre* (1986), una grande struttura dalle sembianze di un obelisco e *Superamento*, composta da cinque moduli totemici scomponibili. *Enfatico* (1986), che precede la creazione delle *Archeidi*, venne realizzata attraverso la sovrapposizione di grandi piani irregolari che ricordano l’astrattismo geometrico. Rispetto ai primi oggetti nati con un tono più ironico, le ultime sculture si contraddistinguono per l’accrescersi della componente estetica. Lungo questo articolato percorso le *Archeidi*, un gruppo scultoreo composto da cinque elementi in ferro alti circa quattro metri, sono state realizzate dall’artista nel 1989 per la città di Salerno, in occasione della prima edizione di “Salerno Incontri d’Arte” [6]. Le cinque sculture furono create, seguendo il progetto dell’artista, nella bottega di un fabbro salernitano, con la supervisione dell’architetto Sandro Franchellucci, storico collaboratore di Turcato, e poi dipinte. Per il passaggio dal modellino alle dimensioni reali erano state ideate delle matrici sagomate, sulla base delle quali in seguito furono tagliate le lamine in ferro [7].

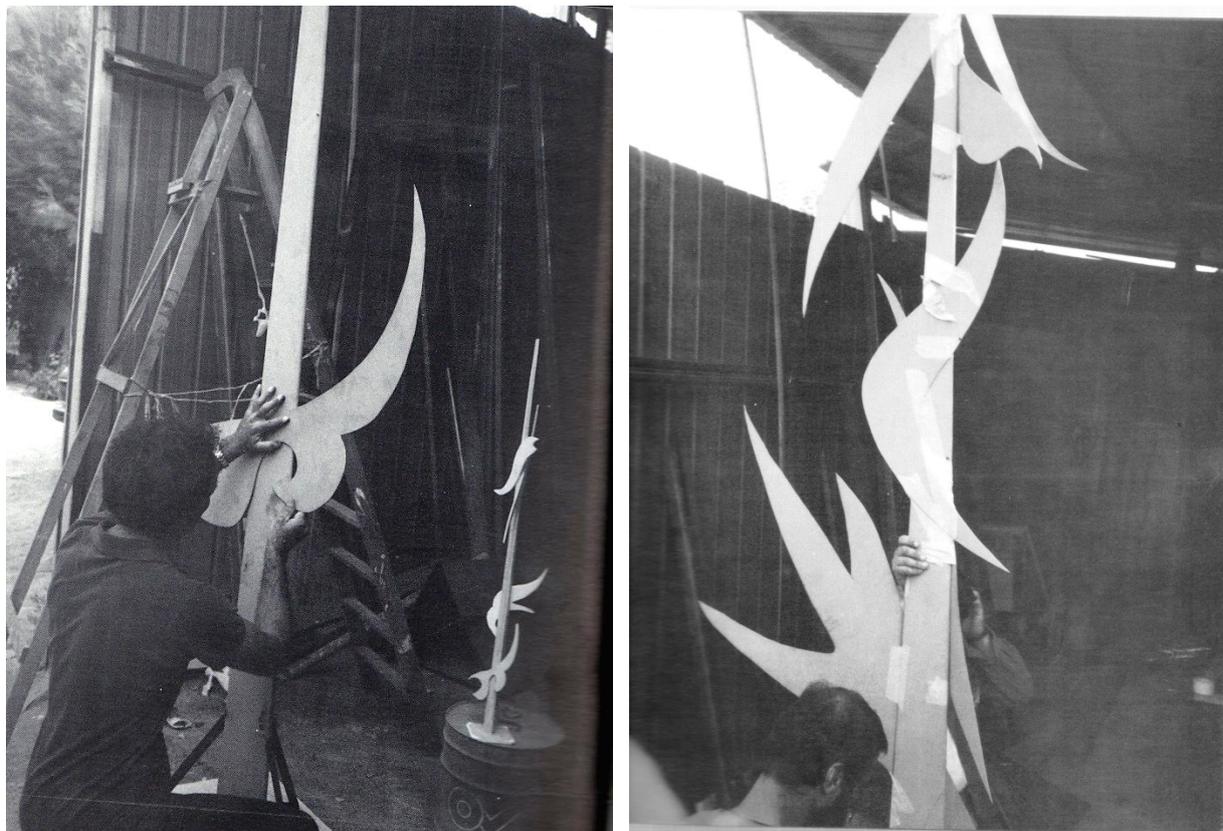


Figure 4 e 5. Fasi di realizzazione delle sculture.

Da un lungo colloquio [8] con Ettore Caruso, direttore dell’Archivio Turcato, e con l’architetto Franchellucci è emerso come l’artista fosse particolarmente attento nel seguire ogni minimo dettaglio in merito alla realizzazione materiale delle proprie sculture. Egli dopo aver progettato concettualmente l’opera si consultava con gli artigiani per trovare le soluzioni che avrebbero facilitato lo sviluppo tridimensionale. “Le forme e i colori non potevano essere progettati che da lui, è sempre stato così. Più la struttura era astratta è più rigorosa era la sua esecuzione. La collocazione e la composizione dell’opera sono fondamentali per la sua lettura, per questo era importante la supervisione dell’artista” [9].

Le fasi seguite dall’architetto Franchellucci riguardavano il passaggio dal modellino all’ingrandimento delle opere scultoree, oltre ad una stretta collaborazione con gli artigiani. Per costruire le *Archeidi* si era ricorsi alla scelta di lamine di ferro e di strutture tubulari di 15x15 cm poi saldate. Dai modellini in legno erano state poi realizzate le sagome in 3D. Diversamente dai modelli, per garantire la stabilità delle sculture, era stata creata una base a forma tronco-piramidale. Quest’ultimo aspetto era sempre stato un elemento di riflessione per l’artista e spesso la base veniva messa in opera direttamente in loco, con variazioni rispetto al progetto originale. L’architetto ha puntualizzato inoltre che Turcato era solito seguire in prima persona gli interventi: “Giulio aveva sempre ricercato il rapporto con la materia, con studi sul colore e sui materiali. Sin dalle “macchinette” aveva sempre giocato con i materiali, mettendo perfino degli oggetti sul quadro; attraverso un filo rosso che dal Sessanta porta ai *Sarcofagi* e alle scenografie dei *Moduli in viola omaggio a Kandinsky*. Giulio usava spesso il legno per le fasi di studio dell’opera e poi passava alla realizzazione nelle grandi dimensioni. Lavorava sia con il ferro che con il legno, ma più frequentemente con quest’ultimo. Egli sceglieva il materiale a seconda del tipo di opera che doveva realizzare. Per Turcato niente è mai stato calcolo ma solo un’ispirazione poetica” [10]. In merito alla collocazione delle *Archeidi* nell’area pedonale del Corso Vittorio Emanuele “L’intervento di Giulio era un intervento scenografico che era stato pensato per vivacizzare la città, far riflettere sull’arte i cittadini in maniera bella, non so se gli sia mai venuta l’idea che quelle sculture potessero rimanere per sempre in quella posizione” [11].

Spostando l’attenzione sugli aspetti e le problematiche della conservazione, Franchellucci aggiunge: “Giulio spesso recuperava materiali di scarto per lavorarci sopra, come nel caso delle gommepiume, questo dimostra come il suo modo di lavorare fosse molto distante dalle preoccupazioni per la conservazione delle proprie opere” [12].

LE ARCHEIDI E I LUOGHI

La collocazione del gruppo scultoreo delle *Archeidi* lungo il percorso cittadino nel 1989 va vista come una logica conclusione di un processo di valorizzazione che l’Amministrazione comunale di Salerno aveva intrapreso per rispondere alla domanda di vivibilità che veniva dai suoi abitanti [13]. Verso la metà degli anni Ottanta il Comune aveva varato un piano di interventi urbani, opere pubbliche progettate a dare un nuovo volto al centro della città. Tra questi progetti c’era la creazione di un’area di maggiore flusso commerciale, ottenuta pedonalizzando il principale corso salernitano. Il Corso Vittorio Emanuele, con altre zone periferiche della parte orientale della città, fu interessato da un intervento di arredo diffuso [14], che, sottraendo la strada al traffico veicolare, restituì alla città uno spazio adatto a poter essere utilizzato anche in chiave artistica. La scelta dei caratteri d’arredo [15] fu elaborata per raggiungere queste finalità.



Figure 6 e 7. La collocazione delle *Archeidi* lungo il percorso cittadino.

L’installazione delle opere di Turcato non doveva rappresentare un progetto isolato ma l’avvio ad una consuetudine, ad una serie di momenti attraverso i quali i nomi prestigiosi del mondo artistico avrebbero proposto i loro interventi, installazioni permanenti, tessendo un dialogo con la comunità [16]. Questo primo tentativo non ebbe successo anche se importante appare l’individuazione della tematica dell’arte quale deterrente immaginativo per creare una dimensione estetica cittadina. Negli anni successivi Salerno è stata oggetto di una completa trasformazione e a partire dal 1994 il programma di rinnovamento cittadino è stato affidato all’architetto catalano Oriol Bohigas, che si è occupato di dare alla città un nuovo respiro europeo. La progettazione urbanistica è stata accompagnata da una serie di concorsi internazionali che hanno richiamato i grandi nomi dell’architettura per la progettazione di nuovi edifici, il restauro di strutture preesistenti e la riqualificazione di siti industriali dismessi.

I MATERIALI UTILIZZATI DALL’ARTISTA E LO STATO DI DEGRADO DEL GRUPPO SCULTOREO

Le *Archeidi* sono state realizzate con laminati di ferro a struttura tubolare assemblati artigianalmente, sono alte circa quattro metri e il loro ingombro varia tra gli ottanta e i novanta centimetri. Le parti che le compongono sono unite da sistemi semplici di viti a brugola in materiale non particolarmente resistente. Dal punto di vista strutturale le opere sono costruite con criteri che non prevedevano un’esposizione prolungata all’aperto. Come emerso dalla conversazione con Franchellucci, Turcato, per assecondare le proprie necessità espressive, faceva

spesso ricorso all’uso di materiali poveri o di recupero e di conseguenza facilmente deperibili. In seguito la superficie delle sculture era stata trattata cromaticamente, stendendo una mano di antiruggine e due strati di smalto da esterni applicato a spruzzo. Il colore rispettava esattamente le tonalità scelte dall’artista. Su alcune opere si può osservare un ritocco pittorico eseguito a pennello, i grumi di colore sono da imputarsi a un eccesso di materiale rilasciato. Questa integrazione con molta probabilità può essere fatta risalire o a un tentativo di miglioramento di una parte non perfettamente riuscita al momento della verniciatura a spruzzo o a un danno subito successivamente. Le quattro sculture si presentano oggi in un precario stato di conservazione, aggravato dall’umidità dello spazio dove sono conservate. A un’osservazione preliminare si riscontra un viraggio completo dei colori e la presenza diffusa di ruggine.



Figure 8 e 9. Lo stato di degrado: corrosione e perforazione della lamina metallica, esfoliazione della pellicola pittorica.

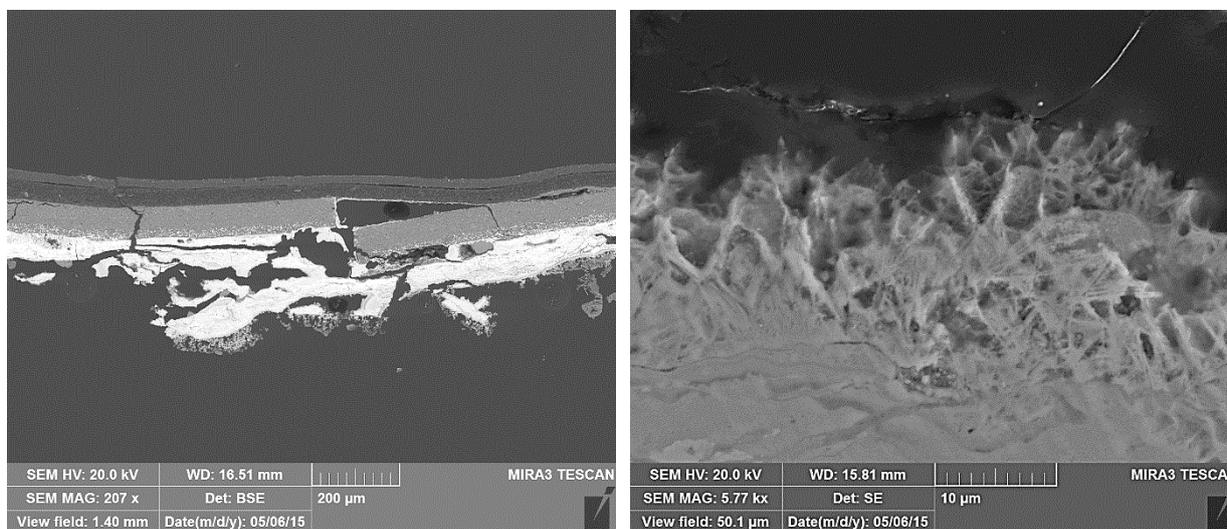


Figura 10. Fratture e distacco della pellicola pittorica (SEM).

Figura 11. Degrado del supporto in ferro, particolare (SEM).

La ruggine si trova principalmente localizzata nei punti di contatto tra l’elemento portante e le parti accessorie, con una particolare intensità sulle basi delle sculture, dove il fenomeno si è manifestato in modo così aggressivo da aver perforato la superficie. La pellicola pittorica presenta in più punti corrugamenti ed esfoliazioni ed è ricoperta da una patina biancastra che interessa tutte le superfici scultoree. La patina superficiale è l’effetto del degrado degli smalti a seguito della loro esposizione agli agenti atmosferici.

I microcampioni prelevati sono stati inizialmente documentati in SMO, con luce visibile e UV, successivamente indagati con spettrometria di Fluorescenza a Raggi X al fine di evidenziare la presenza di elementi chimici cromofori e/o cariche minerali, inglobati in KBr e sezionati per l’analisi FT-IR in microATR dei singoli livelli, inglobati in resina epossidica e sezionati per la documentazione e la microanalisi al SEM [17].

I risultati delle analisi hanno evidenziato la presenza, in tutti i campioni di antiruggine grigio – azzurro (contenente silicati, diossido di titanio e solfato di bario) steso al di sopra del ferro, a seguire uno “stucco” bianco (carbonato di calcio e diossido di titanio) al di sopra del quale sono posizionati più livelli di colore (resine alchidiche).

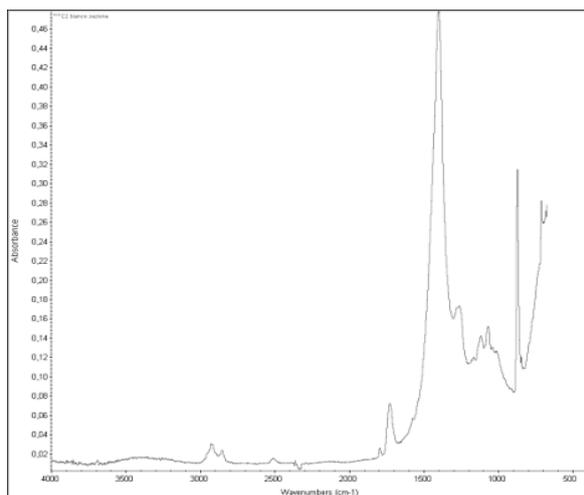


Figura 12. Analisi FT - IR in microATR dello “stucco”.

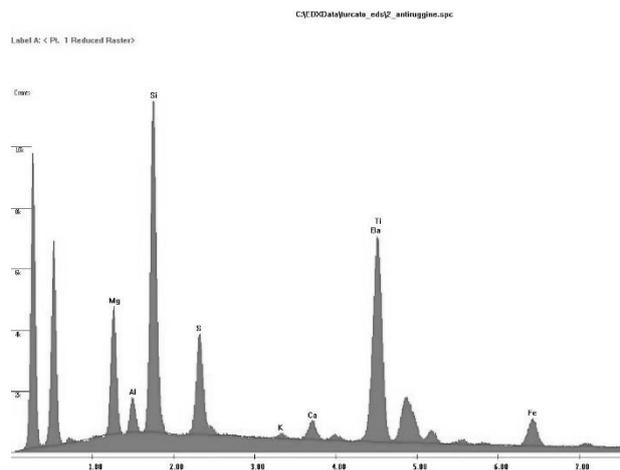


Figura 13. Microanalisi al SEM dell’antiruggine.

LA PROPOSTA DI INTERVENTO CONSERVATIVO E MANUTENTIVO

Considerando lo stato di avanzato degrado delle *Archeidi* si propone di procedere alla rimozione totale della vecchia vernice e al risanamento del ferro sottostante mediante microsabbatura. La rimozione della vecchia vernice è passaggio obbligato perché finalizzata al recupero del supporto: la ruggine, infatti, è un materiale poroso e friabile che tende a staccarsi dalla superficie lasciando le zone sottostanti esposte a ulteriore ossidazione e questo spiega il procedere inesorabile della corrosione del manufatto. Una volta ripulito il metallo si potrà procedere con il ciclo di verniciatura più adatto. Un possibile ausilio nella ricerca della cromia originale, visibile nella documentazione fotografica al microscopio ottico delle sezioni stratigrafiche, potrebbe essere offerto dall’esecuzione di misure colorimetriche dopo avere abraso/solubilizzato la pellicola biancastra superficiale; in alternativa si potrà far riferimento ai parametri cromatici misurati su alcuni modelli in legno ancora disponibili in collezioni private e/o case d’asta. Un quesito si pone, inoltre, in merito alla scelta di riutilizzare smalti alchidici per trattare le superfici o se sia preferibile l’impiego di smalti più stabili qualora si decidesse di esporre le sculture in ambiente esterno. Tra i prodotti applicati per il trattamento delle sculture all’aperto quelli che, al momento, offrono maggiori garanzie sono i poliuretanic alifatici bicomponenti [18], che si caratterizzano per una buona brillantezza, resistenza agli agenti chimici e all’abrasione. Il prodotto industriale più adatto, scelto tra le varie tipologie di smalto attualmente in commercio, andrebbe individuato in relazione alle esigenze di durabilità, flessibilità e lento viraggio cromatico. Determinante sarà infine la definizione di un efficace piano manutentivo in grado di procrastinare il più possibile ulteriori interventi di restauro, anche in relazione alle varie possibilità di ricollocazione.

LE ARCHEIDI VERSO UNA NUOVA COLLOCAZIONE

Per un’adeguata conservazione delle *Archeidi* sarebbe opportuno pensare ad una collocazione in ambiente interno o se questo non fosse possibile in uno spazio semi-aperto come un porticato. Un’attenzione particolare andrà posta nell’evitare luoghi troppo umidi o eccessivamente esposti alle correnti d’aria provenienti dal mare. Queste raccomandazioni porterebbero a escludere ambienti come la rotonda nei pressi della “Cittadella Giudiziaria” di David Chipperfield o lo spazio di futuro interrimento dell’attuale fontana sul fianco del “Grand Hotel Salerno”. Per queste due collocazioni inoltre le sculture, alte solo quattro metri, risulterebbero troppo piccole compromettendo la loro leggibilità. Una valutazione da prendere in considerazione potrebbe essere al riparo del grande porticato che caratterizza la nuova Piazza della Liberà su progetto di Ricardo Bofill. Non bisogna comunque dimenticare che queste opere furono pensate da Turcato come elementi che avrebbero dovuto arricchire il corso cittadino e anche se per una mostra temporanea sono state concepite come *site-specific*. Oggi anche se le sculture non possono più occupare la posizione per la quale sono state ideate sembra comunque opportuno suggerire una loro esposizione nel centro storico. Tra le possibili *locations* potrebbero essere valutate la Piazza Sant’Agostino, all’angolo del Museo della Scuola Medica Salernitana, o la piazza antistante la Chiesa di San Pietro in Vincoli. L’Arco Pinto potrebbe rappresentare una buona posizione di compromesso, anche se un problema potrebbe essere generato dall’ingombro eccessivo delle sculture sullo spazio percorribile. Un’ulteriore possibilità appare infine rappresentata dalla scelta di garantire la giusta conservazione musealizzando il gruppo scultoreo in ambiente protetto e collocando una copia delle opere nello spazio cittadino. Per qualunque disposizione scelta andrà necessariamente predisposta una base adeguata per le sculture, in grado di far fronte ai problemi di sicurezza di un’opera d’arte esposta in un luogo pubblico. L’innovazione tecnica che ha favorito

l’uso del ferro nella scultura è stata la possibilità di poterlo lavorare facilmente, offrendo nuove opportunità che hanno trasformato trafilati e laminati, scarti industriali o residuati di vario genere in opere d’arte, alle quali il gesto dell’artista ha saputo conferire nuovi significati. Se si vuole che delle sculture metalliche resistano all’aperto per lungo tempo, le opere dovranno essere costruite con “sistemi semplici”, in grado di resistere alle aggressioni quotidiane alle quali l’ambiente urbano le sottopone continuamente.

NOTE

[1] Trascrizione del manoscritto riportante le *Riflessioni sul comunismo e l’arte*, seguite da una dichiarazione polemica contro un testo inserito nel catalogo della mostra *Turcato* (Staatgalerie Moderner Kunst München, 1985), Cit. in Carpi De Resmini B., Caruso M. (a cura di), *Giulio Turcato. Stellare*, (catalogo mostra, Roma, Museo MACRO, 6 ottobre 2012 – 17 febbraio 2013), Recanati, Quodlibet, 2013, p. 117.

[2] Per ricreare il paesaggio lunare verrà così scelta la gommapiuma di scarto, usata industrialmente nella realizzare dei materassi, che il pittore saprà trasformare nella superficie vivida del cosmo, resa ancora più surreale dal riflettersi della luce sulle cromie spesso fosforescenti.

[3] Nella prima redazione dell’opera, in legno a tecnica mista, l’artista progetta un vano apribile, giocato sui colori del giallo e del blu, dove sul pavimento e sulla parete interna sono dipinte delle parti intime del corpo maschile e femminile, mentre sulla superficie esterna riprodurrà, in toni violacei, numerose impronte di una mano. Nella seconda versione dell’opera questa allusione alla sessualità verrà mantenuta.

[4] Tra le varie redazioni possono essere ricordati il gruppo scultoreo che si trova a Briosco nella collezione Rossini e le *Oceaniche* acquistate da Raul Gardini nel 1991-92 per la base nautica del Moro di Venezia a San Diego.

[5] Numerose versioni delle *Libertà*, variabili per numero, disposizione e materiali, sono state esposte in occasioni diverse. Nel 1974 un gruppo di undici elementi è presentato a Roma, in occasione della mostra dell’artista al Palazzo delle Esposizioni, nel 1979 vengono esposte nel Museo di Arte Moderna di Bucarest, nel 1981 sul bastione del Castello di San Giusto a Trieste. Nel 1982 sono esposte a Prato, nell’ambito della mostra *Conseguenze Impreviste: intrecci con la cultura*, nel 1984 alla personale dell’artista al PAC di Milano e nel 1989 nella mostra *Il viaggio cosmico di Giulio Turcato* a Pescara. Un gruppo di sette sculture in vetroresina è stato acquistato nel 1986 da Museo Civico d’Arte Contemporanea di Gibellina. Queste opere sono state esposte nel 2009 nella mostra *Sicilia 1968/2008. Lo spirito del tempo*, organizzata presso il Museo d’Arte Contemporanea della Sicilia (RISO) di Palermo. Nella città di Terni si trovano in comodato tre *Libertà* lignee. Esistono versioni di questo tema realizzate anche con la tecnica del *papiers découpés*. Infine un analogo soggetto è stato sviluppato nel mosaico per la fermata di Piazza di Spagna della metropolitana di Roma.

[6] Rassegna curata dall’Associazione Culturale Amalfi Arte, promossa dall’Assessorato alle Finanze e al Patrimonio del Comune in collaborazione con l’Università degli Studi di Salerno.

[7] Appena le opere vennero collocate lungo il percorso cittadino una struttura subì un atto vandalico e un’altra fu trafugata, la notizia viene riportata in due articoli di lunedì 9 ottobre 1989, apparsi sul «Giornale di Napoli» e su «Il Mattino».

[8] Il colloquio ha avuto luogo nel mese di marzo 2015 presso l’Archivio Giulio Turcato a Roma.

[9] Cit. dalla conversazione con Ettore Caruso e Sandro Franchellucci.

[10] Ibidem.

[11] Ibidem.

[12] Ibidem.

[13] Dall’intervista all’allora Sindaco Vincenzo Giordano. Rif. in Schiavone F., *Il Corso diventa Galleria*, «Il Mattino», Anno XCVIII, 16 settembre 1989.

[14] L’intervento pubblico era stato progettato con la collaborazione dell’Architetto Giovanni Carpentieri. I lavori di trasformazione dell’area erano iniziati nell’ottobre del 1987 e avevano interessato la ripavimentazione del Corso e la progettazione degli arredi urbani.

[15] Tra gli elementi d’arredo erano stati previsti: una nuova pavimentazione in porfido, dei lampioni in alluminio, delle coperture per destinazioni d’uso corrente in acciaio zincato e fogli di polycarbonato incolore, delle panchine-fioriera e delle vasche circolari ricoperte di ghisa, dove erano stati posti a dimora dei limoni e delle mimose.

[16] Rif. in Bonuomo M., Scontrino N., *Giulio Turcato per/Corso*, (catalogo mostra, Salerno, Incontri d’Arte, Corso Vittorio Emanuele, Gallerie La Bottegaccia – Il Catalogo – La Seggiola, ottobre-novembre 1989), Salerno, De Luca, 1989.

[17] Le analisi al SEM sono state svolte in collaborazione con la Prof.ssa Maria Pia Riccardi, Dipartimento di Scienze della Terra e dell’Ambiente - Università degli Studi di Pavia.

[18] Una prassi ormai abbastanza accreditata prevede l’utilizzo di un *primer* allo zinco-fosfato, un *primer* epossidico-poliuretano ad alto peso molecolare e una verniciatura finale a poliuretano. Rif. in Beerkens L., Learner T., *Conserving Outdoor Painted Sculpture*, in (Proceedings from the interim meeting of the Modern

Materials and Contemporary Art Working Group of ICOM-CC, Kröller-Müller Museum, Otterlo, The Netherlands, June 4–5, 2013), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2014.

BIBLIOGRAFIA

1. De Marchis G., *Giulio Turcato*, Milano, Giampaolo Prearo Editore, 1971.
2. Caruso V. (a cura di), *Turcato. Opere dal 1954 al 1973*, (catalogo mostra, Spoleto, Palazzo Ancaiani, XVI Festival dei due mondi, giugno - luglio 1973), Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio, 1973.
3. Marchiori G., *Giulio Turcato*, (catalogo mostra, Venezia, Circolo Artistico delle Prigioni Vecchie, agosto – settembre 1974), Venezia, 1974.
4. Mussa I., Dalla Chiesa G. (a cura di), *Giulio Turcato*, (catalogo mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 novembre – 13 dicembre 1974), Roma, Arti Grafiche Tilligraf, 1974.
5. Proietti G. (a cura di), *Turcato/Moduli in viola omaggio a Kandinsky*, (catalogo della Prima rappresentazione mondiale, Venezia, Teatro Goldoni, 5 giugno 1984), Firenze, Centro Di, 1984.
6. Monferini A., *Turcato*, (catalogo mostra, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 25 febbraio - 27 aprile 1986), Roma, De Luca Editore – Arnaldo Mondadori Editore, 1986.
7. Gualdoni F. (a cura di), *Giulio Turcato*, (catalogo mostra, Parma, Galleria Mazzocchi, 1988) Parma, Grafiche Step, 1988.
8. Bonuomo M., Scontrino N., *Giulio Turcato per/Corso*, (catalogo mostra, Salerno, Incontri d'Arte, Corso Vittorio Emanuele, Gallerie La Bottegaccia – Il Catalogo – La Seggiola, ottobre-novembre 1989), Salerno, De Luca, 1989.
9. De Santi F. (a cura di), *Il viaggio Cosmico di Giulio Turcato. Assemblages, gomme-piùme, strutture dal '63 all '86*, (catalogo mostra, Pescara, Succursale FIAT, 21 settembre – 31 ottobre 1989), Milano, Fabbri Editore, 1989.
10. Schiavone F., *Il Corso diventa Galleria*, «Il Mattino», Anno XCVIII, 16 settembre 1989.
11. *Vandali distruggono una scultura*, «Giornale di Napoli», Lunedì 9 ottobre 1989.
12. Volzone O., *Rubata scultura arredo di Turcato di 4 metri*, «Il Mattino», Anno LXCVIII, Lunedì 9 ottobre 1989.
13. A.A.V.V., *Giulio Turcato*, (catalogo mostra, Venezia, Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 13 ottobre – 9 dicembre 1990), Milano, Electa, 1990.
14. Pegoraro S., *Giulio Turcato. La forma del fuoco*, (catalogo mostra, Pescara, Museo d'Arte Moderna “Vittoria Colonna” ed Ex Aurum, 8 dicembre 2007 – 2 marzo 2008), Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2007.
15. Pegoraro S., *Giulio Turcato. Libertà*, (catalogo mostra, Terni, CAOS – Centro Arti Opificio Siri Museo d'Arte Moderna e Contemporanea “Aurelio De Felice”, 17 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011), Milano, Silvana Editoriale, 2010.
16. Rava A., Tozzi L., Margozzi M., *La risoluzione del problema conservativo dell'opera di Turcato “Superficie lunare” del 1965, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma*, in: *Lo Stato dell'Arte 10*, Roma, Firenze, Nardini Editore, 2012.
17. Carpi De Resmini B., Caruso M. (a cura di), *Giulio Turcato. Stellare*, (catalogo mostra, Roma, Museo MACRO, 6 ottobre 2012 – 17 febbraio 2013), Recanati, Quodlibet, 2013.
18. Beerkens L., Learner T., *Conserving Outdoor Painted Sculpture*, in (Proceedings from the interim meeting of the Modern Materials and Contemporary Art Working Group of ICOM-CC, Kröller-Müller Museum, Otterlo, The Netherlands, June 4–5, 2013), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2014.