

<b>Zeitschrift:</b>	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	37 (1986)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Problemi di restauro nell'arte moderna e contemporanea
<b>Autor:</b>	Cadorin, Paolo
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-393653">https://doi.org/10.5169/seals-393653</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

PAOLO CADORIN

## Problemi di restauro nell'arte moderna e contemporanea

*Al contrario di quanto si sarebbe portati a credere, le opere d'arte moderna e contemporanea sono molto più esposte a subire dei danni e più fragili che le opere d'arte del passato. Numerosi sono i rischi specifici d'incidenti; delle tecniche e dei materiali inusitati pongono dei problemi alle volte insolubili; la nuova visione dell'artista del nostro secolo – causa di tanta originalità nell'espressione materiale – ha influenzato la nostra ottica per la conservazione delle opere d'arte e delle opere del patrimonio culturale in generale.*

Quando si parla di restauro di opere d'arte moderna, capita che venga posta la domanda: «Ma come? delle opere così recenti hanno già bisogno di essere restaurate?» Questo interrogativo abbastanza comprensibile da parte di un pubblico non particolarmente avvisato è posto pure da persone che per il loro interesse per le cose dell'arte dovrebbero avere una visione più aderente del problema.

Il ragionamento appare logico: arte antica cioè vecchia = debole, malata, avariata; arte moderna cioè giovane = forte, sana, in buone condizioni. Senonché, innumerevoli fattori fanno sì che opere d'arte di recente esecuzione siano già bisognose di cure e di riparazioni.

### Pericoli d'incidenti e le loro origini

Per prima cosa non è da dimenticare che, a differenza delle opere dei secoli passati, una grande parte di quelle contemporanee si trovano ancora in possesso dell'artista o presso un gallerista, se non sono temporaneamente a contatto del pubblico in un'esposizione o sottoposte ai rischi di un trasporto.

I pericoli di accidenti di ogni genere sono in questi casi innumerevoli, e non citerò qui le sofferenze dello specialista in conservazione di fronte alla beata noncuranza con cui troppo spesso vengono tratte delle tele nel trasportarle da un locale all'altro, senza parlare di come vengono accatastate senza alcuna protezione tra di loro, o caricate su mezzi di trasporto senza imballaggio sufficiente o semplicemente avvolte in coperte ricche di peli e di polvere.

Infatti, pochi sono gli specialisti del trasporto di opere d'arte competenti e coscienziosi, e rari i galleristi che hanno una preparazione adeguata.

Molti collezionisti invece, coscienti del valore intrinseco delle opere d'arte e spinti dalla loro passione prodigano le più grandi attenzioni agli oggetti che formano la loro raccolta. Ma ve ne sono pure altri, che collezionando per speculazione o per puro snobismo, sia a causa di carenze sentimentali nei confronti dell'opera d'arte, sia per mancanza di una adeguata cultura, sono indifferenti alle condi-

III. 1

1 Danni causati da mancanza di adeguato imballaggio durante un trasporto: la grande tela (1,70 m × 2,00 m) era stata arrotolata senza un supporto sufficientemente rigido all'interno. Durante il trasporto, una cassa cadutale addosso, causò le pieghe parallele ben visibili sulla fotografia.

Cy Twombly: «The Tower incident» 1969.  
Colori a dispersione, a colla ed acrilici su tela.  
170×200 cm.



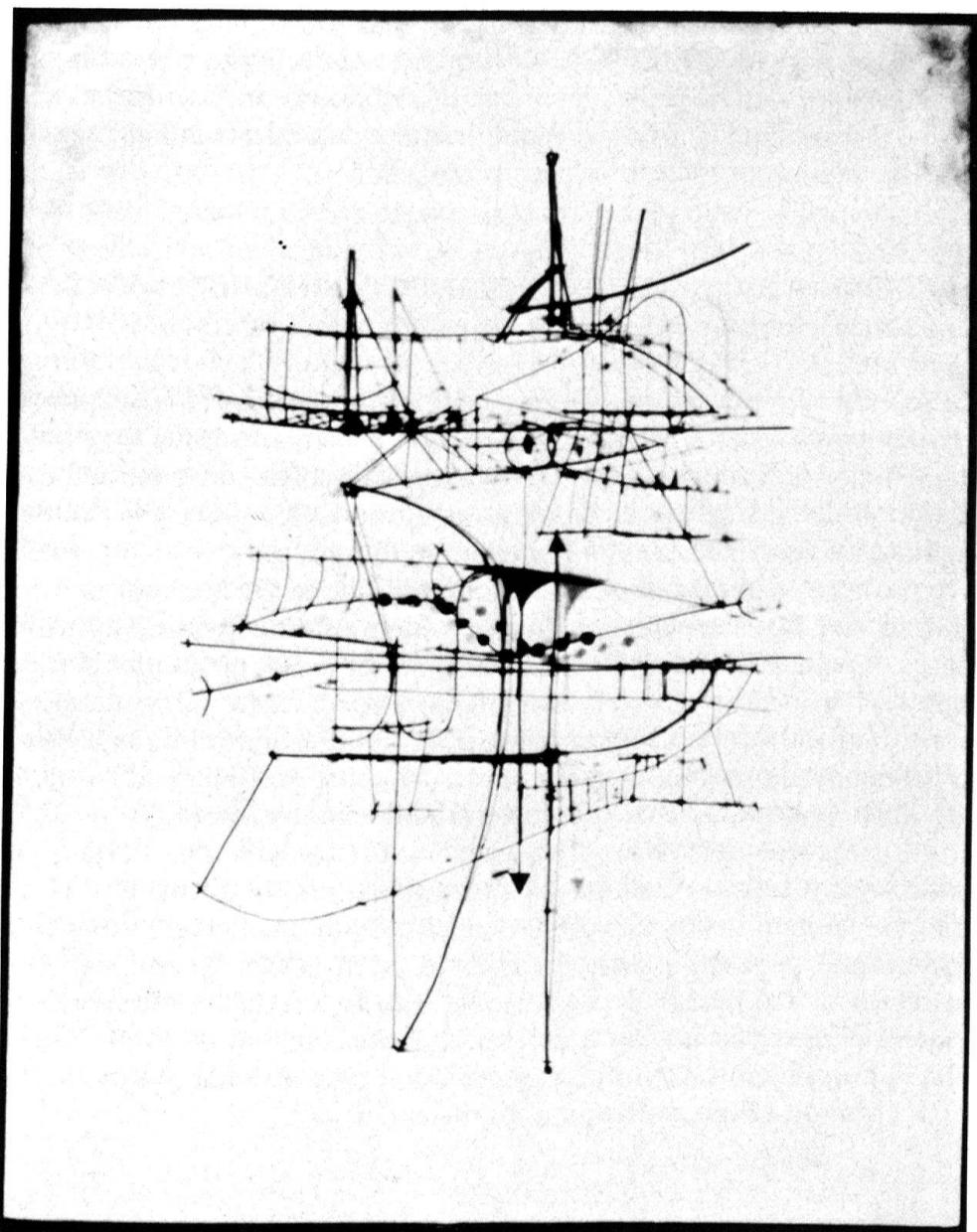
2 Danni causati dal pubblico (vandalismo): spruzzo di materia schiumosa lanciato sulla pittura.

Barnett Newman: «Day before one» 1951.  
Olio su tela.  
335×127,5 cm.  
Dettaglio della parte superiore destra del dipinto.

zioni necessarie alla loro buona conservazione. Essi non si curano minimamente, per esempio, di tutti i pericoli in cui le opere stesse incorrono in occasione di un prestito per un'esposizione. Tanto c'è l'assicurazione «da chiodo a chiodo» che garantisce il rimborso di una possibile perdita finanziaria.

I contemporanei hanno avuto da sempre la tendenza a considerare il prodotto artistico del loro tempo come un bene di consumo, ed il rispetto per la sua integrità viene solo con il tempo e la sacralizzazione conferitale dai riconoscimenti ufficiali o dal prezzo raggiunto. La loro attitudine di fronte ad un'opera nuova è spesso carica di diffidenza e d'incomprensione. L'incertezza in cui si trova lo spettatore di fronte ad un linguaggio che non riesce ancora a decifrare, provoca dei fenomeni di rigetto che si concretizzano in una ostilità che può andare fino al vandalismo. Ma se gesti violenti o semplicemente dispregiativi sono il logico corollario della provocazione contenuta nell'opera d'arte (e molto spesso i movimenti artistici nascono da questi sussulti di «terroismo» giovanile), e come tali prevedibili, la mancanza di distanza temporale induce molti conservatori di museo e storici d'arte, il cui campo d'interesse è polarizzato sul passato, ad una attitudine di incomprensione, di diffidenza o di aperta ostilità, che ritroviamo, a volte con stupore, rileggendo per esempio le critiche d'arte di un passato relativamente recente. Questa attitudine induce ad una mancanza di rispetto per il fatto materiale che costituisce il manufatto artistico, e questo clima di velato disprezzo si ripercuote ancora oggi nel comportamento del personale subalterno, che non considererà l'oggetto d'arte come degno delle stesse attente cure prodigate ad un'opera d'arte del Rinascimento.

Pochi sono i musei che si occupano esclusivamente di arte moderna e contemporanea, e si può constatare come in questi istituti il personale, grazie al diurno contatto con espressioni artistiche attuali,



3 Danni causati da una negligente manipolazione: innumerevoli tracce di dita sporche deturpano l'opera sui bordi, soprattutto nella parte superiore. Le zone chiare tra le macchie sono dovute a tentativi maldestri di pulitura.

Walter Bodmer: «Drahtbild» 1937.

Costruzione in filo di ferro su legno dipinto di bianco. 75×60 cm.

giunga ad una naturale familiarità con un linguaggio che ancora per molti visitatori rimane ermetico. Ne deriva che gli addetti alla custodia, al trasporto, o alla manipolazione delle opere d'arte nell'ambito di questi musei, le considerano e le trattano alla stregua di opere d'arte del passato, cioè con la stessa cura e considerazione.

Non si può dire sempre lo stesso invece per i musei in cui l'arte contemporanea (quella moderna ha già largamente diritto di cittadinanza) è accolta come completamento cronologico oppure come omaggio ad una moda che si è fatta strada negli ultimi decenni. Per il passato i musei infatti, salvo poche eccezioni, accoglievano le opere di autori già affermati, vagliati, riconosciuti e, di regola, già morti mentre l'arte contemporanea aveva campo di esprimersi e di entrare in contatto con il pubblico (oltre alla attività specifica di gallerie d'arte private), a mezzo di quelle istituzioni pubbliche o semi-pubbliche, sostenute dalle amministrazioni locali. L'ingresso dell'arte contemporanea nei musei è un fatto relativamente recente e che poco a

poco è diventato una specie di «must» per conservatori in vena di notorietà. Rari infatti tra loro sono quelli che lo fanno per amore e convinzione, consci della necessità di richiedere al loro personale delle precauzioni particolari nel maneggiamento e nella sorveglianza delle opere d'arte contemporanea.

III.3

### Mutamento profondo delle tecniche e dei materiali messi in uso dall'artista

La grande rivoluzione nel campo delle arti visive che si è iniziata al principio del secolo e che ha trovato nel movimento Dada un punto di partenza e di riferimento, significa per la tecnica ed i materiali tradizionali dell'artista un mutamento profondo. Questi, con il ripudio delle tecniche tradizionali e l'inserzione di materiali eteroclti per lo più poveri o negletti – scorie della attività umana del suo tempo – accede a dei processi di creazione eminentemente personali, attraverso ai quali cerca di esprimere il sentimento profondo che lo ispira. Dando la preferenza a tecniche improvvisate ed a materiali scelti nell'ambito quotidiano, spesso scadenti e deperibili, egli esercita deliberatamente una scelta, in cui la consapevolezza della fragilità della sua opera, non lo arresterà nella sua decisione.

III.4

L'inversione dei valori tradizionali non esclude comunque un certo bizantinismo di alcuni aspetti artistici, in cui gli oggetti frammentari inseriti nell'opera d'arte – testimoni di una società umana di cui l'artista fa parte – sono incastonati quali smalti lucenti e pietre preziose di cui hanno preso il posto. Ma la stretta coabitazione di materiali eteroclti provoca nell'opera delle tensioni contraddittorie che si amplificano drammaticamente con ogni cambiamento climatico, creando crepe, sollevamenti, distacchi, ecc.

4 Danni provocati dalla tecnica usata dall'artista: la eccessiva incollatura della carta ne ha provocato la spaccatura ed il distacco.

Robert Rauschenberg:  
«Pink door» 1959.

Diverse carte, tela cerata, tulle, stoffa con fili metallici, colore acrilico su tela.  
130×63 cm.

Macrofotografia – parte inferiore sinistra.



Innumerevoli inoltre sono le cause atte ad infirmare la solidità di una pittura e tutte, più o meno, si possono riferire all'ignoranza dell'artista sulle relazioni di «causa ed effetto». Molti artisti purtroppo hanno continuato ad accumulare strato su strato il loro colore, senza rendersi conto che inevitabilmente crepe e sollevamenti ne sarebbero stati il risultato. Per di più, la qualità dei colori utilizzati non è più quella che fu in passato: la pittura cosiddetta da cavalletto, ha continuato per secoli ad essere realizzata con tecniche evolute lentamente nel tempo, frutto di lunghe esperienze, miranti a darle una grande durabilità. Non è che nel secolo scorso, con l'industrializzazione della fabbricazione dei materiali, che prende inizio un nuovo genere di pittura. Viene a cessare la necessità della preparazione, lunga e laboriosa dei colori e la obbligatoria presenza di aiuti e garzoni di bottega. L'artista compera le sue tele già tese e preparate e si avvale dei colori ad olio già pronti, forniti in tubi metallici, da cui si estraggono con grande facilità. Ed è grazie a questa innovazione che gli impressionisti potranno piantare il loro cavalletto in mezzo alla natura e sottrarsi così alla schiavitù dell'atelier. Ma il commercio ha le sue leggi: il breve tempo di essicazione gradito dall'artista non coincide con il desiderio del venditore di evitare una prematura essicazione del colore nel tubo. Dovde un abuso di siccativi che si venderà provocando crepe, fenditure e distacchi di colore.

Ci si può ben immaginare le difficoltà di rimediare a delle deteriorazioni causate da tali errori tecnici, o manchevolezze del materiale, quando si pensa che la materia pittorica, per lo più a veicolo oleoso, non è ancora completamente ossidata, cioè risulta ancora facilmente deformabile. A complicare grandemente il problema della fissazione di sollevamenti, scagliature, e simili manifestazioni, è il fatto che la stragrande maggioranza della pittura contemporanea è opaca.

III.5



5 Danni provocati dall'impiego di colori difettosi: l'artista è tradito dal prodotto industriale. Otto Freundlich: «Composizione» 1932. Olio su tela. 161,5×130 cm. Dettaglio.

## Visione nuova dell'artista: l'opacità della materia pittorica

Già alla fine del secolo scorso, un certo numero di artisti (tra cui Gauguin, Vuillard e Bonnard) introducono un elemento poco usato fin'allora in pittura da cavalletto, cioè l'opacità della materia pittorica. È un elemento nuovo nella concezione estetica del tempo, in cui la preparazione di un Salon culminava nel cosiddetto «Vernissage», ultimo tocco necessario prima di aprire le porte al pubblico.

Questa erronea concezione di brillantezza quale attributo naturale e necessario di una pittura, è la grande responsabile della deturpazione di molti dipinti contemporanei, in cui l'originaria, voluta opacità è stata mutata radicalmente da una sciagurata saturazione di vernice.

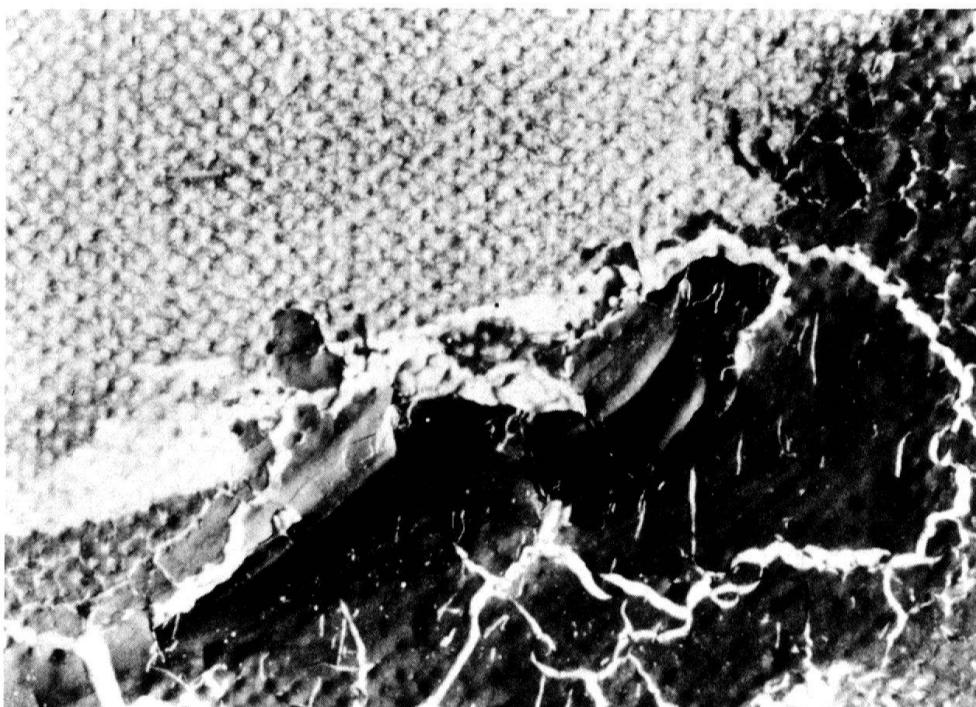
III.6 Già al principio del ventesimo secolo, tutta una schiera di artisti adottano la «matité» come un elemento estetico essenziale della loro pittura: da Matisse a Picasso, da Braque a Hodler, da Augusto Giacometti a Ludwig Kirchner. Varie sono le tecniche e gli espedienti impiegati dagli artisti per ottenere il voluto effetto ottico di opacità; ma alle volte l'abuso di diluenti volatili, quali il petrolio e la benzina, mescolate al colore ad olio per «smagrirlo», è stato la causa dello stato rovinoso dello strato pittorico.

L'opacità è dovuta ad un fenomeno di luce superficiale, causata dalla particolare configurazione della pittura, in cui la porosità e le asperità della pellicola esterna creano una quantità di raggi luminosi che provocano un effetto di velo biancastro. Non appena un liquido traslucido sia apposto sopra una struttura di questo genere, le asperità e cavità saranno riempite ed ugualizzate con il risultato di eliminare l'effetto di opacità, e di saturare il colore, rendendolo più intenso. Ecco che verniciare una pittura opaca equivale a manomettere la sua precipua natura, alterandone i valori cromatici. Qui ri-

6 Danni causati da errori tecnici: l'eccesso di siccattivo a causato forti contrazioni della materia pittorica, con formazione di «craquelure» premature, distacco dell'impasto e perdita di un frammento dello stesso.

Pablo Picasso: «Arlequin assis» 1923.

Olio su tela. 130,5×97 cm.  
Macrofotografia della parte della spalla a destra.



siede il maggior problema di conservazione della pittura contemporanea. La più gran parte dei restauratori ha dimestichezza con opere del passato. Salvo rarissime eccezioni, tutti i dipinti da cavalletto fino alla metà del '800 sono stati verniciati e l'applicazione di una vernice protettiva è il normale corollario di ogni restauro. L'abitudine di passare una mano di vernice sul quadro, l'erronea interpretazione di guadagno estetico, quando grazie all'effetto della vernice i toni si approfondiscono e la terza dimensione riceve un forte impulso, portano il restauratore non abbastanza preparato a commettere gravi errori, talvolta irreparabili. È il caso, per esempio, quando in seguito ad una erronea foderatura a cera-resina, la tela nuda o ricoperta della sola preparazione, saturata dalla penetrazione del collante applicato dal verso a caldo, a causa del mutato indice di rifrazione, cambia di tono insurendosi e falsando gravemente l'aspetto del dipinto.

Soggetta ad analoghe degradazioni è tutta superficie opaca, poichè i collanti necessari alla fissazione delle scaglie, stacchi e simili danni, penetrando nelle cavità della materia porosa, hanno la tendenza ad iscurirne il tono e, equalizzando le asperità della superficie, a provoca-re un fenomeno di lustro. Giungere a riparare uno strato opaco senza mutare l'indice di rifrazione della zona trattata: ecco il problema. Poichè, per equalizzare il tutto e per far sparire le magagne non si può, come per il passato, dare una mano di vernice.

Può infatti capitare che una sola macchia, uno sgraffio, giudicato trascurabile su un'opera del passato, si riveli come un danno irreparabile su un'opera d'arte contemporanea. Le pitture monocrome in particolare, nelle quali la purezza assoluta del colore gioca un ruolo determinante, possono trovarsi gravemente danneggiate dalle sole impronte di dita. Ed ancora più vulnerabili sono tali pitture quando sono eseguite in una tecnica opaca, a causa della porosità della loro

III.7



7 Danni provocati dalla tecnica usata dall'artista: erronea ancoratura dello strato pittorico al supporto. L'artista ha steso uno spesso strato di materia epossidica su un fondo ricoperto di una mano di pittura magra; la natura pulverulenta di questa preparazione ha impedito allo strato epossidico di attaccarsi tenacemente al fondo. Lo stacco di vasti frammenti è stato originato dalle tensioni causate dalle contrazioni del supporto ligneo. L'opacità della superficie rende estremamente problematica la fissazione dei frammenti. Yves Klein: «Le Monochrome» 1961. Resina epossidica su legno compensato. 194×422 cm. Dettaglio.

testura. Alla stessa stregua, un solo sgraffio su una superficie assolutamente uguale e liscia di un'opera, in cui la perfezione dell'esecuzione costituisce un elemento estetico essenziale, può causare un danno gravissimo.

Il concetto di «restauro», nel corso di questo secolo, ha subito una graduale evoluzione, grazie all'insegnamento di Cesare Brandi, creatore dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma. Si è dato maggior peso all'aspetto conservativo, cercando di limitare il restauro integrativo allo stretto necessario. Si è preferito rispettare delle degradazioni, tracce del tempo sull'opera d'arte, che antecedentemente si sarebbero accuratamente ricoperte e nascoste. Ci si è abituati ad accettare una visione estetica in cui determinate imperfezioni accrescono la verità dell'espressione artistica. Ed è indubbiamente uno dei meriti dell'arte contemporanea d'aver fatto comprendere al restauratore a quale punto la condizione fisica dei materiali impiegati per la creazione di un'opera d'arte (stato di faticenza, di desquamazione, di arrugginimento, d'auto-degradazione, ecc.) ne divenga un elemento costitutivo.

#### Zusammenfassung

Im Gegensatz zu dem, was man anzunehmen geneigt wäre, sind moderne und zeitgenössische Kunstwerke sehr viel anfälliger für Schäden und empfindlicher als solche früherer Zeiten. Zahlreich sind die spezifischen Risiken von Unfällen: ungewohnte Techniken und Materialien stellen uns öfters unlösbare Probleme; eine neue Vision des Künstlers unserer Zeit – Ursache der vielfachen Originalität in der materiellen Ausdrucksweise – haben unser Gesichtsfeld für die Erhaltung von Kunstwerken und des Kulturgutes im allgemeinen wesentlich beeinflusst.

#### Résumé

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les œuvres de l'art moderne et contemporain sont beaucoup plus exposées à subir des dommages et plus fragiles que les œuvres de l'art du passé. Nombreux sont les risques d'accidents spécifiques; des techniques et des matériaux inusités posent des problèmes parfois insolubles; la vision nouvelle de l'artiste de notre siècle – cause de tant d'originalité dans l'expression matérielle – a influencé notre optique pour la conservation des œuvres d'art et des œuvres du patrimoine culturel en général.

#### Fonte delle fotografie

1-7: Paolo Cadovin, Basel.

#### Indirizzo dell'autore

Dott. Paolo Cadorin, Restauratore, Picassoplatz 8, 4052 Basel