

OPERE DEL NOVECENTO DALLE COLLEZIONI INTESA SANPAOLO IN RESTAURO AL CCR - CENTRO CONSERVAZIONE E RESTAURO

Aldo Mondino

Torino, 1938 - 2005

Viola in libertà, 1966-1972

olio su tela con interventi a matita grigia
100 x 90 cm

Firmato sul retro del telaio nella metà sinistra dell'asta superiore, autografo in corsivo, a pennarello nero: 'Mondino'.

Sul retro della tela: nella metà superiore a mano in stampatello minuscolo, a pennarello nero, a grandi dimensioni 'Viola in libertà'.

Inventario: A.D-00312A-L/IS



Note storico-artistiche

Viola in libertà trova i propri riferimenti innanzitutto nella serie delle *Cadute* del 1965-66, di cui viene ripreso e sviluppato il motivo iconografico del rettangolo di colore che cade e dello spazio lasciato bianco, e in alcune opere della serie *Falsi collages*, iniziata a partire dal 1966 e sviluppatasi soprattutto nei primi anni Settanta, ad anticipare l'operazione delle *Composizioni Musicali* del 1975-76, in cui Mondino studia con attenzione e ripropone in modo autonomo le tecniche cubiste. Nelle *Cadute* l'artista applicava rettangoli di plexiglas trasparenti alla tela, in modo da non farvi aderire il colore, ma costringendolo a cadere e sovrapporsi a quello sottostante. Nei *Falsi collages*, considerati dall'autore stesso un omaggio a Gris, Braque e Picasso, Mondino indaga la tecnica del collage riproponendola in modo rappresentativo e imitativo, cioè tramite quadrati di colore dipinti sulla tela, ma fintamente incollati con ampie stesure materiche di colore. In un'opera dei *Falsi collages*, *Manifesto*, del 1967, Mondino integra l'imitazione del collage con il motivo della caduta, in una situazione di ambiguità continua tra il livello di realtà e quello di imitazione: un rettangolo disegnato sulla carta è spostato dalla propria sede originaria – traccia di ciò è data dalla sagoma stessa del rettangolo tagliata nella carta – sorretto da una corda con cappio dipinta come arrotolata su un vero tubo di cartone incollato alla carta, e mantenuto in equilibrio da due macchie di colore materico (qui si ritrova anche il motivo delle *Bilance*, 1965-66). In *Viola in libertà* Mondino utilizza

lo stilema del cappio dipinto che sorregge un gruppo di rettangoli di colori, asportati dalla loro posizione originaria – qui la traccia è data dallo spazio bianco e dal tratto a matita, che ricorda però quello lasciato dal rettangolo di plexiglas applicato alla tela nelle *Cadute* – da cui cade verso il basso quello di colore viola: appunto viola in libertà. Il titolo pertanto partecipa alla costruzione di senso dell'opera stessa connettendo e contrapponendo l'immagine del cappio a quello della parola 'libertà', e conseguenzialmente caricando l'immagine della caduta di un valore positivo di liberazione. Inoltre bisogna rilevare come la cima della corda del cappio si ritrovi fissata alle strisce inferiori di colore della composizione, creando un rimando ciclico all'interno del dipinto stesso, che è sia visivo sia concettuale e metalinguistico.

Davide Colombo

Stato di conservazione e intervento di restauro

Il restauro è oggetto di una tesi di ricerca del Corso di laurea magistrale di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali. Al fine di conoscere in maniera approfondita l'opera, il lavoro di ricerca viene sviluppato sia sotto il profilo storico-artistico che tecnico-scientifico.

L'opera presenta complessivamente un cattivo stato di conservazione, sono evidenti gravi problematiche legate alla coesione del film pittorico e alla sua adesione agli strati preparatori. La pellicola pittorica presenta un differente degrado a seconda della cromia, in alcuni casi la cretatura della superficie è di grave entità e ha già causato la perdita di numerose scaglie di colore. L'intervento di restauro ha dunque come principale obiettivo la ricollocazione e la riadesione dei frammenti distaccati e il consolidamento del film pittorico. terminate queste operazioni si deciderà come procedere per quanto concerne la restituzione estetica e la realizzazione di eventuali integrazioni pittoriche.

L'intervento sarà documentato tramite relazioni, tavole fotografiche e rilievi, in cui sarà mappato il degrado e l'intervento di restauro.

Tesi di laurea magistrale in conservazione e restauro dei beni culturali

Studentessa: Federica Puricelli

Tutor restauratore: Bernadette Ventura

Gruppo di tesi: Tiziana Cavaleri, Francesca Comisso, Franca Varallo

Staff del CCR: Sara Abram

Coordinamento Intesa Sanpaolo: Laura Feliciotti

Mino Ceretti

Milano, 1930

Senza titolo, 1968

olio su tela

100 x 100 cm

Firmato in basso a destra, a pennello: "ceretti".

Inventario: A.D-02790A-L/IS



Note storico-artistiche

L'opera si caratterizza per la chiara e pulita struttura di derivazione pop che caratterizza i dipinti di Ceretti di poco precedenti, di forme e figure irregolari e organiche, che ricordano quelle da lui stesso usate negli anni Cinquanta; il che conferisce a quest'opera un effetto di sottile inquietudine.

Di quest'opera colpiscono immediatamente la pulizia e l'ordine formale, dovuti a una stesura piatta e uniforme dei colori, inquadrati da un deciso segno nero, che amplifica la regolarità del formato quadrato del dipinto. Il contrasto tra la macchia scura in alto a sinistra e la forma chiara che occupa gran parte della tela guida l'occhio dell'osservatore verso la figura centrale (forse un frammento di figura umana), che differisce dal resto anche per il trattamento ombreggiato e per le velature del colore. È l'organizzazione del quadro, la sua struttura, a indicare la direzione di lettura, guidando l'occhio dai lati della tela verso il centro. Il contrasto tra le parti si fa qui ancora più drammatico, sottolineando l'inquietudine esistenziale sottesa a buona parte delle opere di Ceretti, che sono "non la proposizione di un pensiero, bensì una catena avvertita di azioni, un trovarsi e un trovare, nel fare, che consente di dirsi il fluire cosciente, i prodromi di un pensiero possibile [...]". È un figurare, dunque, che con la nozione storicizzata e referenziale consueta non ha in comune che il presupposto problematico, interrogativo; e l'ansia di un'unità, di una totalità che si sa ormai perdute, irrecuperabili; perché l'esperienza del mondo vi appare come una fluenza disorientata, cieca, alitante un'imprevedibile e ineffabile complessità. Resta, nella tensione etica prima che spinge Ceretti, la messa in forma e in evidenza di questa contraddizione muta, di questa domanda ansiosa e di disperato disincanto" (F. Gualdoni, *Mino Ceretti*, in *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, cat. mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1997).

Marco Vianello

Stato di conservazione e intervento di restauro

L'opera è danneggiata da graffi e piccole abrasioni e da un piccolo buco in corrispondenza del lato inferiore sinistro. La superficie è offuscata da depositi di polvere coerenti e incoerenti e la planarità è lievemente compromessa. I regoli perimetrali sono danneggiati e lacunosi. L'opera richiede una capacità tecnica di risanamento della grossa lacerazione che percorre verticalmente la parte inferiore sinistra del quadro. L'opera verrà inoltre spianata nelle zone di alterazione e rimontata correttamente su telaio, previo trattamento contro l'attacco degli insetti xilofagi. I listelli perimetrali verranno smontati e montati dopo l'intervento di pulitura. Le fasi di intervento prevedono inoltre la documentazione grafica e fotografica prima, durante e dopo l'intervento di restauro; il piano diagnostico interdisciplinare; il dossier tecnico di documentazione dell'intervento svolto.

Gruppo di lavoro:

Docenti restauratori del Corso di Laurea in Conservazione e Restauro: Antonio Rava, Sandra Vazquez

Studenti del IV anno del Pfp 2

Staff del CCR: Sara Abram, Tiziana Cavaleri

Coordinamento Intesa Sanpaolo: Laura Feliciotti

Alberto Moretti

Carmignano, Prato, 1922 - 2012

Grande Composizione, 1952

colore in polvere e medium acrilico su masonite
200 x 290 cm

Inventario: A.D-73447A-L/IS



Note storico-artistiche

Quest'opera di grandi dimensioni, composta da quattro pannelli di masonite uniti tra di loro, esemplifica in maniera chiara le caratteristiche della pittura di Alberto Moretti negli anni della sua adesione al clima concretista che caratterizza il panorama artistico italiano tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta. In rapporto certamente con gli astrattisti fiorentini (Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi, Mario Nuti), che dal 1947 costituiscono il gruppo "Arte d'oggi", poi "Astrattismo classico", Moretti dal 1946 si volge verso l'astrazione geometrica. Oltre ai contatti con l'ambiente fiorentino, l'artista di Carmignano frequenta la Galleria L'Age d'Or di Roma, fondata dai membri del gruppo Forma e centro d'irradiazione nella capitale del Concretismo, e nel 1949 partecipa alla terza mostra internazionale "Arte d'oggi" a Palazzo Strozzi. Sono presenti in quell'occasione, oltre ai fiorentini, ai romani e ai milanesi del MAC, anche gli artisti francesi gravitanti attorno alla rivista "Art d'Aujourd'hui" e alla Galerie Denise René di Parigi.

La composizione si dipana secondo un ritmo prevalentemente verticale che, seguendo l'andamento delle forme curvilinee e in particolare di quella bianca in basso al centro, si distende da sinistra verso destra. Le forme, geometriche e geometrizzanti, sono giocate su rapporti tonali e contrappunti timbrici, che le portano a dialogare le une con le altre in un dinamico gioco di incastri e di rimandi.

L'interesse, caratteristico di Moretti, per i rapporti geometrici (come la sezione aurea) e tra colore, forma e spazio, conduce in quest'opera ad un risultato di grande equilibrio e ordine pur nell'evidente dinamismo.

Le grandi dimensioni, non così frequenti nell'ambito del Concretismo, possono indurre a pensare ad un potenziale rapporto di quest'opera con uno spazio architettonico. Elemento, questo, perfettamente in linea con l'interesse per la cosiddetta "sintesi delle arti" che proprio dall'inizio degli anni Cinquanta diventa l'orientamento prevalente dell'arte astratto-concreta italiana.

Marco Vianello

Stato di conservazione e intervento di restauro

L'opera è danneggiata da piccole cadute di pellicola pittorica e vecchi ritocchi alterati. Sono evidenti dei ritocchi pittorici a risarcire precedenti cadute che si sono riproposte in altre zone insieme a sollevamenti localizzati della pellicola pittorica indicanti la cattiva adesione alla masonite del supporto. I pannelli sono inchiodati perimetralmente e ciò causa punti di debolezza e sollevamento della pellicola pittorica. L'infragilimento del supporto in masonite rende il perimetro dell'opera particolarmente delicato.

L'opera richiede una capacità tecnica di risanamento della pellicola pittorica distaccata e sollevata e una leggera pulitura attuata con metodo idoneo. Rimozione dei ritocchi e reintegrazione pittorica completeranno l'attuazione dell'intervento di restauro. Le fasi di intervento prevedono inoltre la documentazione grafica e fotografica prima, durante e dopo l'intervento di restauro; il piano diagnostico interdisciplinare; il dossier tecnico di documentazione dell'intervento svolto.

Gruppo di lavoro:

Docenti restauratori del Corso di Laurea in Conservazione e Restauro: Antonio Rava, Sandra Vazquez

Studenti del IV anno del Pfp 2

Staff del CCR: Sara Abram, Tiziana Cavaleri

Coordinamento Intesa Sanpaolo: Laura Feliciotti

Mimmo Rotella

Catanzaro, 1918 - Milano, 2006

Metrica industrializzata, 1970

artypo su tela

96 x 136 cm

Inventario: A.D-04023A-L/IS



Note storico-artistiche

Dopo le prime prove astratto-geometriche, a cui seguono i *collages* e i *décollages* astratti e materici, i *rétro d'affiches* e quindi il periodo "aureo" dei *décollages* figurativi ispirati al mondo del cinema e della pubblicità, nel 1965 Rotella sperimenta una nuova tecnica espressiva, i cui prodotti chiama "artypos", utilizzando prove di stampa tipografica variamente accostate, assemblate e sovrapposte, quindi collocate su di un supporto generalmente cartaceo e visibili come in sovrimpressioni. L'opera in collezione, affine alle ricerche compiute pochi anni prima da Rotella nel campo della Mec Art – la "pittura meccanica" inventata dall'artista stesso e sostenuta dal critico Pierre Restany come equivalente europeo della Pop Art statunitense – fa parte, appunto, della serie degli "artypos".

Questa nuova fase dell'arte di Rotella si prolunga fino ai primi anni Settanta, evidenziando un'attenzione quasi esclusiva al prodotto di consumo commercializzato e pubblicizzato serialmente. Il titolo richiama la doppia presenza del metro da sartoria, visibile in basso a sinistra, e il marchio di un noto prodotto alimentare confezionato con metodo industriale – la mozzarella Locatelli, celebre per le sue presunte qualità di freschezza, garantite dalla scritta circolare leggibile sulla destra – a cui sono accostate liberamente altre sezioni colorate. Alcuni elementi, fra cui il metro che "misura" la freschezza del prodotto in una sorta di citazione ironica dalle tele metafisiche di De Chirico e Carrà, il marchio circolare che richiama ancora una volta la qualità principale del prodotto e infine la margherita bianca, tornano in altri "artypos" dei primi anni Settanta, come una sigla caratteristica riconoscibile e ricorrente. A confronto con gli storici *décollages* dei primi anni Sessanta, l'opera *Metrica industrializzata* rivela un carattere più oggettivo e razionale: l'immagine nitida del prodotto, spogliata di quel fascino particolare che faceva dei più riusciti *décollages* figurativi altrettanti documenti "archeologici" di una società industrializzata e massificata, non è sottoposta alla consueta frammentazione e si distende nella sua facile leggibilità davanti agli occhi dello spettatore, pur nella sovrapposizione di altri elementi. Come spesso accade negli "artypos", anche quest'opera è di formato medio-grande.

Marina Degl'Innocenti

Stato di conservazione e intervento di restauro

L'opera è danneggiata da graffi e piccole abrasioni e da un piccolo buco in corrispondenza del lato inferiore sinistro. La superficie è offuscata da depositi di polvere coerenti e incoerenti e la planarità è lievemente compromessa. I regoli perimetrali sono danneggiati e lacunosi.

L'opera richiede una capacità di risanamento di materiale cartaceo montato su tela e fornisce agli allievi un caso interessante di tensionamento, sutura e reintegrazione pittorica.

Le fasi di intervento prevedono la documentazione grafica e fotografica prima, durante e dopo l'intervento di restauro; il piano diagnostico interdisciplinare; le attività di restauro (pulitura a secco; realizzazione dell'insero di tela, tensionamento, integrazione cromatica); dossier tecnico di documentazione dell'intervento svolto.

Gruppo di lavoro:

Docenti restauratori del Corso di Laurea in Conservazione e Restauro: Antonio Rava, Sandra Vazquez

Studenti del IV anno del Pfp 2

Staff del CCR: Sara Abram, Tiziana Cavaleri

Coordinamento Intesa Sanpaolo: Laura Feliciotti