

Quale scenario per la rappresentazione dell'arte contemporanea?

What scenario for the representation of contemporary art?

Francesca Gasparetto

Scuola di Conservazione e Restauro, Università di Urbino | francesca.gasparetto@uniurb.it

In un suo testo del 2010, Enrico Crispolti rivendica il rigore metodologico necessario per la ricerca storico-artistica dell'arte più recente. Già il titolo, *Come studiare l'arte contemporanea*, apre a una questione di approccio concreta, a un cambio di paradigma che si è sempre dato per necessario e che torna in molte attività analitiche e critiche che riguardano i prodotti dell'arte del nostro tempo.

Lo studio presentato in questo contributo fa riferimento a questo segmento di opere d'arte, con le quali il mondo del restauro, della conservazione e della rappresentazione per la loro conoscenza si trova spesso a scontrarsi nel tentativo di individuare prassi operative spesso difficili da codificare e da standardizzare, proprio a causa delle autonomie tipiche, rivendicate tra gli altri anche dallo stesso Crispolti.

In particolare, se si fa riferimento all'impiego degli strumenti grafico-rappresentativi utili a studiare, approfondire, conoscere e raccogliere le informazioni riguardo i loro aspetti più tecnici, si apre un dibattito ancora non risolto.

La ricerca indaga le applicazioni del settore disciplinare del Disegno e le testa, le stressa e ne suggerisce un adattamento al contesto contemporaneo. Lasciando da parte l'utilizzo della Rappresentazione ai fini della fruizione più avanzata digitale e senza indagare eventuali ricadute nel campo della valorizzazione degli oggetti artistici, lo studio utilizza il Disegno come uno strumento tecnico e operativo a disposizione del restauratore di opere mobili utile alla progettazione della loro conservazione.

I casi studio presi in esame sono stati discussi con i docenti restauratori e i ricercatori della Scuola di Conservazione e Restauro dell'Università di Urbino, quasi a voler individuare situazioni che hanno riportato effettive difficoltà pratiche e che necessitano di una soluzione – per lo meno descrittiva – delle prassi adottate in fase di intervento.

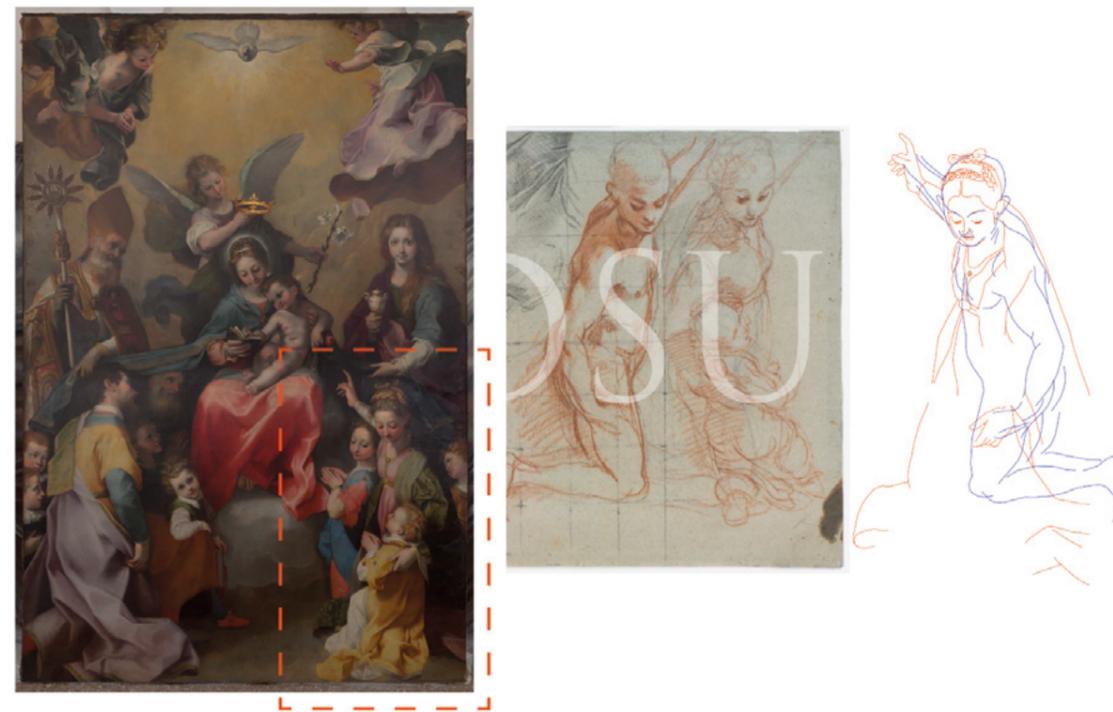
Il contributo si imposta, dunque, su una domanda molto generica, ma necessaria: come rappresentare l'arte contemporanea e perché è importante? Lo fa guardando alla specifica sua applicazione da parte del restauratore o di chi ha un rapporto quotidiano con il Disegno per la conservazione di opere mobili.

IL RUOLO DEL DISEGNO A SUPPORTO DELLO STUDIO DELLE OPERE D'ARTE

Per capire la natura del problema e inquadrare il campo applicativo in cui il Disegno e i suoi strumenti, più o meno innovativi, trovano e hanno trovato nel tempo applicazioni di tipo scientifico, è necessario individuare e descrivere quale sia stato il suo ruolo nell'ambito dello studio delle opere d'arte.

Il primo impiego degli strumenti del Disegno a servizio del patrimonio artistico è di impianto epistemologico, cioè riferito alla lettura dell'opera, a supporto delle ricerche dei critici e degli storici dell'arte: utilizzando un linguaggio improntato sulla dimensione di una comunicazione grafico-visuale e studiando il valore simbolico dell'immagine analizzata e poi schematizzata, si procede all'interpretazione storico-artistica. In questo caso, il Disegno svolge un ruolo di supporto fondamentale, perché proprio attraverso gli schemi grafici prodotti dal disegnatore è possibile procedere con confronti e valutare intuizioni storico-rappresentative.

È il caso del lavoro svolto su Federico Barocci (Baratin et al., 2019), pittore urbinato vissuto a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento, fondatore di un'importante bottega produttiva animata da allievi e seguaci, nei dipinti del quale è possibile individuare impostazioni ricorrenti di figure e di scene, in alcuni casi riprodotte in scala (Ambrosini Massari&Cellini, 2005; Marciari&Verstegen, 2008; De Luca, 2013, Cleri, 2013). Qui, è ben comprensibile il ruolo svolto dal Disegno, nell'analizzare figure e impianto progettuale dei dipinti. Attraverso la restituzione grafica delle figure rappresentate è stato possibile verificare le analogie tra i quadri analizzati per supportare le ipotesi della ricerca storico-artistica [Fig. 01].



01.

Metodo formalistico di indagine che richiede l'uso di schemi comparativi. Federico Barocci, Madonna con Bambino e i Santi Geroncio, Maria Maddalena e donatori. 1590-1595, Pio Sodalizio dei Piceni, Roma.

Un altro esempio descrittivo di questa prassi analitica è l'indagine svolta per l'opera di Van Gogh, *L'Arlesiana* (1890), di cui ne esistono quattro versioni realizzate dall'artista ed esposte in collezioni e musei diversi¹, oltre a un disegno e un dipinto di Gauguin ispirati alla stessa donna². D'altra parte, è nota la storia che i due artisti abbiano lavorato sugli stessi soggetti, reinterpretando personaggi e luoghi della Arles tra il 1888 e il 1890. In questo caso, la realizzazione di schemi grafici comparativi sta supportando la ricerca al fine di capire quale sia l'opera che è stata realizzata per prima e quale sia la natura dell'ispirazione artistica a diretto contatto con il lavoro dell'amico Gauguin [Fig. 02].

Alla luce di queste due sintetiche esperienze, possiamo dire che il Disegno in questi contesti supporta un metodo di indagine formalistico, usato principalmente come aiuto per la lettura dell'opera d'arte grazie all'impiego di schemi necessari per lo studio iconografico comparativo. Un secondo e importante utilizzo riconosciuto è stato nel tempo quello legato alle attività di rilievo e alla conseguente restituzione morfologica e dimensionale degli elementi compositivi e figurativi dell'opera oggetto di studio. Applicazione di strumenti laser scanner, di fotografie HD ecc. hanno permesso di rispondere alle esigenze più tecniche di registrazione e documentazione di ogni parte delle opere (Remondino et al., 2011; Farella et al., 2022).

È possibile vedere il risultato tecnico, ad esempio, per oggetti complessi e funzionanti, come il torchio Piranesi in esposizione presso gli spazi dell'Istituto Centrale per la Patologia degli Archivi e del Libro di Roma, per il quale è stato eseguito un rilievo laser scanner e sono stati elaborati modelli 3D, utili al suo studio e alla sua conservazione. A partire da questi, si è proceduto alla restituzione di rilievi bidimensionali dei vari prospetti e alla realizzazione di un abaco dettagliato degli elementi compositivi [Fig. 03]. In questo caso, la pratica prende evidentemente le mosse da ciò che succede in architettura e per il design (Migliari, 2008; Docci, 2020; Bertocci, 2021), il workflow di lavoro non trascura nessuno step tipico del processo di rilievo dell'oggetto architettonico e forse anche per questo che si è formalizzato facilmente, semplicemente modificando la scala di applicazione.

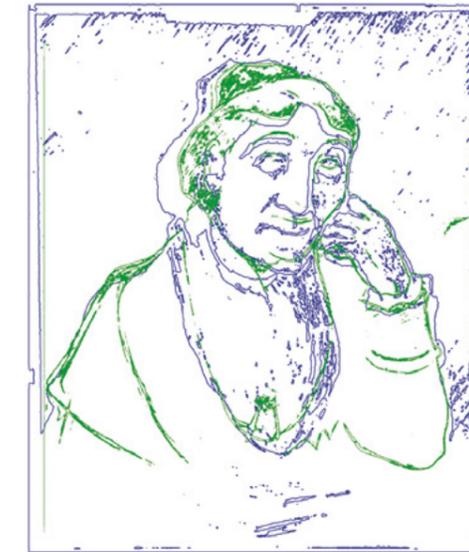
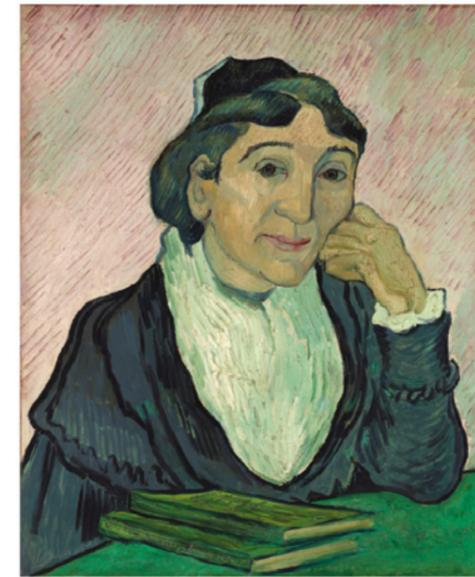
Un'ulteriore applicazione del Disegno nell'ambito delle attività di restauro di opere d'arte mobile è la cosiddetta mappatura dello stato di conservazione, cioè la rappresentazione schematizzata e bidimensionale dello stato di fatto dell'oggetto artistico, che sintetizza la presenza dei diversi degradi che interessano la superficie e la struttura dell'opera (Sacco, 2006; Gasparetto&Baratin, 2021; Gasparetto, 2022).

Sempre di mappatura si parla in caso di analisi e valutazione della morfologia del supporto e, più in generale, della stratigrafia di un'opera. Questo tipo di rappresentazione è stata mutuata dalle applicazioni per lo studio dell'andamento del territorio, che a partire dall'elaborazione di un modello tridimensionale di una superficie e l'utilizzo di strumenti GIS, permette di ottenere una mappa navigabile in grado di indicare le caratteristiche di ogni punto rilevato. Nel caso preso come esempio [Fig. 04], questo tipo di Disegno digitale tridimensionale porta alla rappresentazione dettagliata della struttura del dipinto su tavola di Bosh e mappa chiaramente le sue deformazioni (Bertozzi et al., 2014; Baratin et al., 2016). Questo genere di applicazioni ha un impatto e un utilizzo nell'ambito dell'intervento di restauro perché permette di monitorare la risposta del supporto ligneo durante le varie fasi dell'intervento e fare delle valutazioni riguarda la correttezza del lavoro. In questo caso, gli strumenti del Disegno svolgono un ruolo analitico-scientifico e permettono al restauratore di muoversi correttamente.

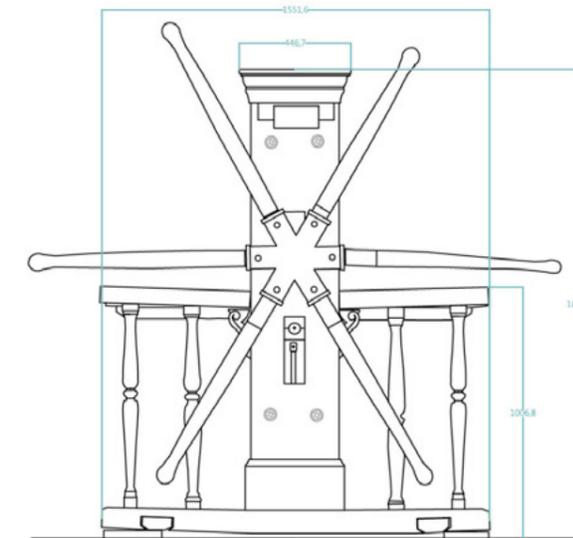
IL LINGUAGGIO DELLE OPERE D'ARTE TRADIZIONALE

Rispetto a quanto detto finora, sembra utile operare una riflessione sulle caratteristiche che i manufatti presi come esempio hanno tra di loro in comune, al fine di individuarne similitudini e ipotizzare una prassi operativa valida per la casistica.

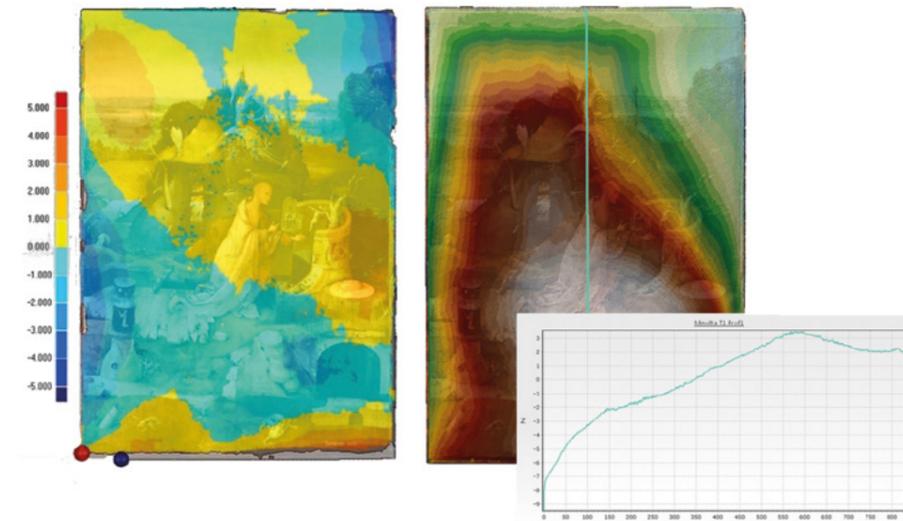
Mettendo a sistema le diverse esperienze, il punto di contatto sembra essere la natura produttiva - per così dire - tradizionale degli oggetti artistici, nonché la loro natura compositiva risultato di un processo progettuale e rigoroso, lo stesso definito da Cennino



02. Metodo formalistico di indagine che richiede l'uso di schemi comparativi. Vincent Van Gogh, *L'Arlesiana*. 1890. Galleria Nazionale Roma.



03. Metodo rappresentativo per la conoscenza funzionale e morfologica dell'oggetto. Torchio Piranesi, ICPAL, Roma.



04. Metodo rappresentativo per la conoscenza funzionale e morfologica dell'oggetto e per la valutazione dello stato conservativo di una situazione strutturale complessa. Jheronimus Bosch, *Trittico degli eremiti*. 1493. Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Cennini. E questo risulta evidente nell'impianto figurativo, così come nella scelta dei materiali di realizzazione e nelle tecniche esecutive.

Di questo modo di operare "a regola d'arte" ne abbiamo prima di tutto riscontro dai testi antichi. Lo stesso Cennini, nel suo manuale *Il libro dell'arte*, dà specifiche indicazioni su come lavorare i supporti o come impostare il disegno preparatorio³. Alla stessa maniera Vasari ne Le Vite parla di compatibilità tra i materiali per la pittura⁴.

Un carattere così rigoroso è ciò che permette a questi manufatti di essere analizzati secondo prassi altrettanto rigorose, attraverso metodi di impostazione riproducibili indipendentemente dal soggetto raffigurato, al di là dei materiali utilizzati e oltre qualsiasi specifica vicenda conservativa.

Dunque, la possibilità di trovarsi di fronte a uno schema semplificabile e replicabile permette allo stesso modo di individuare un approccio analitico funzionante in più casi.

LE TECNICHE ESECUTIVE DELLE OPERE D'ARTE CONTEMPORANEA E LA SFIDA DELLA LORO RAPPRESENTAZIONE

Ma cosa succede quando gli strumenti della rappresentazione non trovano più una concreta applicazione e uno spazio vero e proprio per il loro tradizionale ruolo analitico? Cosa succede se l'opera non è più 'chiusa' secondo modelli realizzativi definiti, ma – come dice Umberto Eco – diventa 'aperta' e si realizza ogni volta che l'interprete che ha di fronte ne carica nuovi apporti emotivi e immaginativi (Eco, 2013, p.41)?

A partire dal secondo Novecento le correnti artistiche cambiano linguaggio, cambiano materiali di produzione ma soprattutto cambiano la loro poetica. La sociologa Heinrich parla di continua richiesta di significazione (Heinrich, 2023) che in generale si muove intorno a queste nuove forme d'arte, quasi a voler sottolineare il processo di creazione di significato necessario. Ma oltre al messaggio da trasmettere, ciò che sostanzialmente appare diverso rispetto all'antico è l'aumentare della codifica della loro complessità produttiva, non più riconducibile a un modello progettuale predefinito come succedeva per le opere del passato. Anche se considerate di minore importanza dagli storici dell'arte di impianto idealista, è l'evoluzione delle tecniche realizzative a diventare da questo punto di osservazione l'elemento fondamentale della nuova arte contemporanea perché direttamente connesse alla realizzazione fisica di idee, intenti, progetti, ricerche (Bordini, 2007). Nell'arte contemporanea cambia radicalmente il processo costitutivo, viene decostruito rispetto agli standardizzati procedimenti tecnici dell'arte tradizionale, quasi come se per la produzione di oggetti artistici contemporanei si facesse riferimento non a prassi, ma alla realizzazione di unicum.

E allora viene da chiedersi se, di fronte a un contesto così mutato, le soluzioni analitiche e operative citate sopra, sono ancora in grado di rappresentare questa nuova complessità così eterogenea.

UN PUNTO DI PARTENZA SPERIMENTALE: IL NOUVEAU REALISME COME PARADIGMA

Per poter provare a rispondere alla domanda, si è pensato di prendere a esempio un artista complesso, moltiplicatore e trasformatore, in grado di sovvertire ogni regola di progetto: Daniel Spoerri e la sua espressione della corrente storica artistica del Nouveau Realisme. In particolare, si è lavorato intorno alla lunga serie dei *Tableaux-pièges* realizzati dall'artista durante un lungo lasso di tempo produttivo.

In molti hanno parlato di alfabeto sentimentale di Spoerri (Solimano, 2010), che mette insieme materiali casuali, li colleziona e poi li blocca in composizioni senza tempo e senza spazio, creando di per sé un linguaggio figurativo formale e una nuova forma di rappresentazione volumetrica della realtà³. Questa particolare produzione artistica apre molti dibattiti, in termini conservativi ma anche in termini analitici. Non esiste più quella progettualità presente in passato, non esiste più una scelta di materiali coerente e una struttura compositiva ricorrente. Anzi, per volontà dello stesso artista, la produzione è guidata dal caso ed è quindi impossibile sistematizzarla⁴.

Facendo riferimento alle applicazioni del Disegno elencate nel secondo paragrafo, il modo di lavorare di Spoerri sembra sottrarre al Disegno il suo ruolo scientifico, narrativo e documentativo tradizionalmente inteso. Per Spoerri l'opera è una forma di documentazione della realtà casuale vissuta dall'artista, una forma di congelamento di un happening irripetibile. L'opera, che lui stesso fatica a definire come opera d'arte, può essere considerata la *maquette* del rivelarsi di un momento inteso dall'artista importante o simbolico.

Ma, quindi, come gestire la documentazione, se è l'opera stessa il risultato di un'attività documentativa?

Per capire se questa confusione di ruoli e se questa sensazione di non funzionalità delle tecniche analitiche rappresentative tradizionali fosse vera, si è provato ad applicare la prassi di cui sopra ad alcuni lavori di Spoerri.

Nel primo caso sono stati presi a esempio tre pezzi realizzati per la serie "Sevilla" del 1991, per il padiglione Svizzera all'Expo 1992, che lui stesso definisce come delle fotografie tridimensionali della realtà, che scatta e blocca per sempre rovesciandole di 90 gradi. Queste opere sono un riferimento al Nouveau Realisme di trent'anni prima, che naturalmente negli anni Novanta non trovava più un vero e proprio spazio evolutivo, ma vengono realizzate con la stessa tecnica del "quadro trappola" degli anni Sessanta, in questo contesto con un nuovo simbolismo per far riflettere sul tempo che passa, sul mondo che consuma e che cancella. Dal momento che queste opere sono a tutti gli effetti riproporzioni di tavoli di cene, pranzi, colazioni realmente avvenuti non hanno un impianto progettuale, bensì sono il semplice fissaggio sul supporto di quelle che lui definisce situazioni di oggetti organizzate dal caso (Gallo, 2007).

In questo contesto di studio, appare improbabile e alquanto ridicolo pensare di adottare gli stessi metri analitici usati per Barocchi o Van Gogh, dal momento che mettendo a confronto gli impianti delle tre realizzazioni è evidente l'assenza di uno schema ripetuto [Fig. 05].



05.

Confronto di importazione progettuale.
Daniel Spoerri. Sevilla Series no. 3 - 12. 1991.

Uguali perplessità operative sorgono provando ad applicare la prassi del disegno documentativo per la conservazione, che viene impiegato oggi regolarmente per descrivere tecniche esecutive o stato conservativo, cioè la tradizionale mappatura colorata.

Provando a procedere con la schematizzazione di uno dei tipici tavoli di Spoerri e volendo catalogare e mappare i materiali impiegati, ne esce un risultato poco funzionale e rappresentativo [Fig. 06]. Tralasciando la difficoltà e la poca scientificità applicata nel restituire la morfologia delle forme e nella scelta delle semplificazioni grafiche attuate, anche da un punto di vista informativo, lo schema appare estremamente ridondante e non rispondente alle effettive necessità documentali, considerando che una foto ad alta definizione potrebbe ridurre lo sforzo e documentare sicuramente meglio le informazioni da sintetizzare [Fig. 07].

QUESTIONI RAPPRESENTATIVE: COSA CAMBIA PER LE OPERE PIÙ CONTEMPORANEE?

Di fronte a questi primi tentativi pratici di documentazione grafica e, soprattutto, supportati dalla poetica di Spoerri che vede questa forma di *assemblage* come una testimonianza postuma di un qualcosa che è avvenuto e quindi realizzata in una forma di effimero (Gallo, 2007), occorre immaginare un nuovo approccio rappresentativo perché il risultato ottenuto non è funzionale e semplicemente perpetua un'attività sistematica non adatta all'oggetto che si sta studiando.

Perché se vero che il Disegno è lo strumento primario che attraverso una sintesi grafica permette un corretto avvicinamento all'opera (Migliari, 2004), in questo specifico caso, occorre valutare le caratteristiche della rappresentazione grafica bidimensionale che si può ottenere e poi aprire una riflessione su quali siano le necessità descrittive di un'opera come quella di Spoerri.

In prima battuta, il ragionamento è ruotato intorno alla dimensione spaziale dell'opera, che d'altra parte interessa la produzione di molti artisti contemporanei, dalle avanguardie agli ambienti degli anni Settanta. Nei *Tableaux* di Spoerri l'opera si modula secondo una dimensione ambientale, e quindi richiede una tecnica di rappresentazione adatta alla terza dimensione, che riconosca dunque i suoi specifici caratteri estetici e informativi appunto tridimensionali (Moles, 1968).

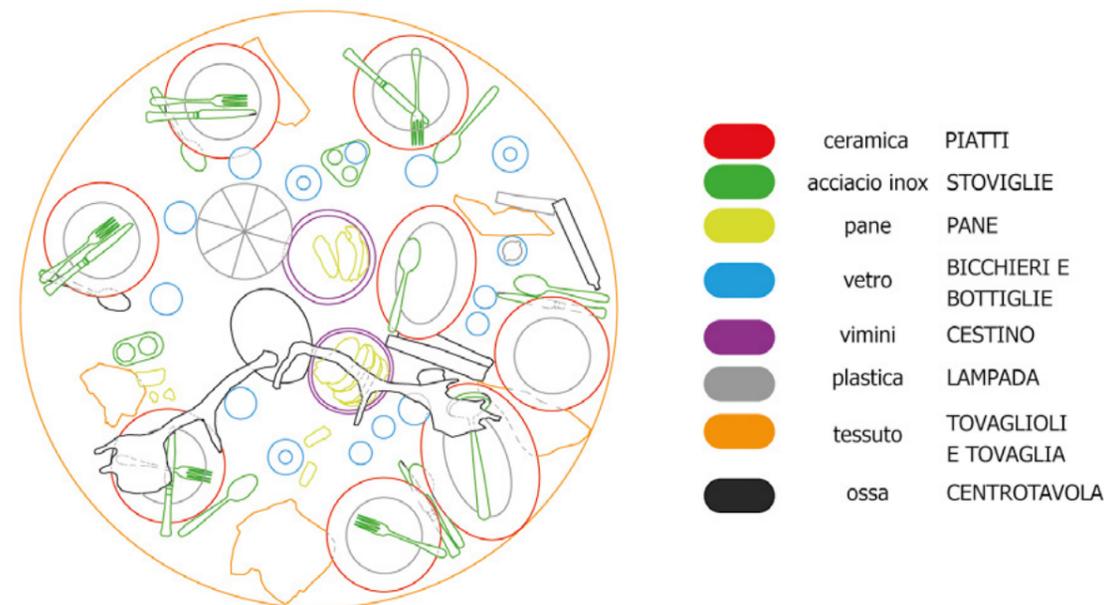
È anche vero però che dal risultato ottenuto da una campagna di rilievo fotogrammetrico svolta su uno dei multipli dell'opera di Piero Manzoni, *Merda d'artista* (1961), non si ottengono maggiori soddisfazioni. Il modello 3D in questo caso riporta le misure in maniera precisa, restituisce un'estetica corretta e permette di localizzare sulla superficie i degradi che interessano il materiale. Ma della scatoletta più provocatrice della storia dell'arte ideata da Manzoni, non sono solo i caratteri merceologici e metrici gli elementi da rappresentare, conservare e preservare nel tempo.

In un saggio del 2011, Alessandra Cirafici definisce la rappresentazione tridimensionale come il mezzo con cui è possibile rendere visibili le infinite proiezioni dello spazio inteso come attributo geometrico. Ma se in questo contesto non sia un elemento geometrico – per quanto complesso – l'elemento da riuscire a rappresentare?

Cercando risposte a questa domanda, Lucio Fontana dà un'indicazione, che può funzionare come faro guida. Nel suo *Manifesto Bianco* datato 1946 esordisce con una frase che apre il mondo alla quarta dimensione.

"[...] Per questo chiediamo a tutti gli uomini di scienza del mondo, i quali sanno che l'arte è una necessità vitale della specie, che orientino una parte delle loro investigazioni verso la scoperta di questa sostanza luminosa e malleabile e di strumenti che producano suoni che permettano lo sviluppo dell'arte tetradimensionale."

Lo spazio di Lucio Fontana non è il normale spazio tridimensionale nel quale si sviluppa ed esiste l'arte antica, ma c'è una quarta dimensione che travolge l'espressività e trasforma lo spazio artistico del contemporaneo in tetradimensionale.



06. Mappatura tradizionale dei materiali di un'opera di Daniel Spoerri.



07. Daniel Spoerri, *Faux Tableau-piège*, 2008.

LE NECESSARIE PROSPETTIVE FUTURE

A conclusione di questa riflessione, si apre una questione teorica e anche applicativa da affrontare che affonda le radici non solo in rappresentazioni non funzionanti, ma trova un importante fondamento anche di tipo filosofico ed estetico. Gillo Dorfles parla di volontà di sfuggire alla ripetitività dell'operazione artistica del contemporaneo e quindi alla difficoltà di registrare il fenomeno artistico così come siamo abituati, con attività e strumenti più o meno meccanici.

In effetti, l'arte più contemporanea a noi, quella più recente, contiene spesso un significato nuovo e alle volte astratto, che va rappresentato perché è tra gli aspetti da conservare. L'arte contemporanea non si ferma al figurativo. Per questo motivo la sua rappresentazione non si può fermare alla terza dimensione, che certo è una realtà geometrica che ci aiuta a rappresentare il mondo intorno a noi, ma non riesce a rappresentare il valore semantico dell'opera.

Facendo eco a ciò che Mario Trimarchi sosteneva per ciò che riguardava il Disegno per il designer contemporaneo, il Disegno oggi e per questo contesto artistico deve trovare un suo nuovo ruolo, non più meramente analitico, come accede per l'arte cosiddetta tradizionale. Bisogna che, di fronte a questo nuovo alfabeto, i professionisti interessati e il mondo della conservazione più nello specifico imparino a sviluppare una nuova sintassi da applicare alla rappresentazione dell'arte contemporanea.

NOTE

- 1] L'opera oggetto di analisi diretta è la versione conservata alla Galleria Nazionale di Roma. Le altre sono custodite al Kröller-Müller Museum di Otterlo, al Museum of Modern Art di São Paulo e presso una collezione privata.
- 2] Il disegno a carboncino su carta *Madame Ginoux* (1888), conservato al Fine Arts Museum di San Francisco e il dipinto ad olio su tela *Caffè di notte ad Arles* (1980), esposto al Pushkin Museum di Mosca.
- 3] Alcune citazioni tratte da *Il libro dell'arte* di Cennino dimostrano quanto detto, cioè l'esistenza di indicazioni specifiche su come lavorare secondo una regola condivisa:
"[...] E questa si è la regola dei gradi predetti, sopra i quali, io con quel poco sapere ch'io ho imparato, dichiarerò di parte in parte." (Cap. IV);
"A che modo cominci a disegnare in tavoletta, e l'ordine suo. Si come detto è, dal disegno t'incominci. Ti conviene avere l'ordine di poter incominciare a disegnare il più veritevile. [...]" (Cap. V);
"Ora veniamo al fatto del lavorare in ancona, o vero in tavola. Prima vuol essere l'ancona lavorata di un legname che si chiama albero o vero piovolare, che sia ben gentile, o taglio, o salingaro [...]" (Cap. CXIII).
- 4] Altri riferimenti al testo di Vasari aiutano a confermare questa posizione:
"Ma per mettere in opera questo lavoro si fa così: quando vogliono cominciare, cioè è ingessato che hanno le tavole o quadri, gli radono, [...], vanno poi macinando i colori con olio di noce o di seme di lino [...], che è la tempera loro, non bisogna altro, quanto a essi, che di stendergli col pennello. Ma conviene far prima una mestica di colori seccativi, [...]"
- 5] Rilettura dell'opera di Daniel Spoerri a partire dalla consultazione dei cataloghi delle mostre presenti in bibliografia.
- 6] Da una definizione di Daniel Spoerri: "Il Quadro-trappola è un frammento ritagliato dalla realtà [...] i resti e il movimento di queste piccole opere teatri sono fissati per sempre così come vengono trovati nel luogo in cui si è svolta l'azione, poi ruotati a 90 gradi ed esposti sulla parete all'altezza degli occhi [...] riflette il nostro confronto costante con l'immobilità definitiva, la morte." Dal catalogo della mostra *Daniel Spoerri dai Tableaux-pièges agli Idoli di Prillwitz* (2010).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Daniel Spoerri. *La catena genetica del mercato delle pulci*. Catalogo della mostra (Milano, Refettorio delle Stelline, 10 novembre 2000 - 5 gennaio 2001), a cura di Galleria del Gruppo Credito Valtellinese "Refettorio delle Stelline", Silvana Editore.
- Daniel Spoerri. *Il peso della magia*. Catalogo della mostra (Torre Fiorenzana, Grono. Grigione, Svizzera. 2004) A cura di Fondazione Museo Moesano.
- Daniel Spoerri. *La messa in scena degli oggetti*. Catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 21 febbraio - 12 aprile 2004), a cura di Sandro Parmiggiani. Skira.
- Ambrosini Massari, A.M.; Cellini, M. (a cura di) (2005). *Nel segno del Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*. Milano. Federico Motta Editore.
- Baratin, L.; Gasparetto, F.; Triolo, P.M. (2019). La "bottega" di Federico Barocci. Gli strumenti digitali per studiare il disegno e l'opera. XVI Congresso dell'Unione Italiana per il Disegno, Perugia 19-21 settembre 2019.
- Baratin L., Bertozzi S., Moretti E., Saccuman R. (2016). *GIS Applications for a New Approach to the Analysis of Panel Paintings*. In M. Ioannides et al. (a cura di). Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation and Protection. Eu-roMed 2016. Lecture Notes in Computer Science, Vol. 10058, pp. 711-723. Cham: Springer.
- Bertocci, S. (2021). *Manuale di rappresentazione per il design*. Firenze, DiDA Press.
- Bertozzi, S., Baratin, L., Moretti, E., Saccuman, R. (2014). *Monitoraggio delle deformazioni del supporto con tecnologie laser e analisi della superficie pittorica con sistemi GIS*. Conference APLAR. Città del Vaticano. Settembre 2014.
- Bordini, S. (a cura di) (2007). *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*. Roma, Carrocci Editore.
- Cennino, C. (1839). *Il libro dell'arte. Trattato della pittura*. Firenze, Felice Le Monnier.
- Ciammaichella, M.; Menchetelli, V. (2022). Disegno e Design. Declinazioni di termini e attuazioni di pratiche. In *disegno*, n.11, pp. 7-13.
- Cirafici, A. (2011). Mappe e dintorni. Geografie della comunicazione. In Salerno R. (a cura di) (2011). *Toerie e tecniche della rappresentazione contemporanea*. Sant'Arcangelo di Romagna. Maggioli Editore. Pp. 129-138.
- Cleri B. (a cura di) (2013). *Barocci in bottega, giornata di studi, 26 Urbino ottobre 2012*. Editoriale Umbra.
- Crispoliti, E. (2010). *Come studiare l'arte contemporanea*. Roma, Donzelli.
- Docci, M.; Maestri, D. (2020). *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*. Roma, Laterza.
- Dorfles, G. (2022). *Estetica dovunque*. Milano, Bompiani.
- Eco, U. (2013). *Opera aperta*. Milano, Bompiani.
- Emiliani, A. (2008). *Federico Barocci*. Ancona, Il lavoro Editoriale-Ars books.
- Farella, E.M.; Morelli, L.; Grilli, E.; Rigon, S.; Remondino, F. (2022). *Handling critical aspects in massive photogrammetric digitization of museum assets*. Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spat. Inf. Sci., XLVI-2/W1-2022, 215-222.
- Gallo, F. (2007). Ambienti e installazioni. In Bordini, S. (a cura di) (2007). *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*. Roma, Carrocci Editore. Pp. 101-116.
- Gasparetto, F.; Baratin, L. (2021). Mappare la conservazione. Analisi di un processo dinamico per il patrimonio storico-artistico. In E.Cicalò, V. Menchetelli, M. Valentino (a cura di) (2021). *Linguaggi grafici. MAPPE*. Publica Alghero. Pp. 1284-1303.
- Gasparetto F. (2022). *Comunicare i processi conservativi. Il metodo documentativo per il restauratore dell'era digitale*. Sassari: Publica Press.
- Heinich, N. (2023). *Il paradigma dell'arte contemporanea. Strutture di una rivoluzione artistica*. Milano, Johan Et Levi.
- Levy T. (2003). Daniel Spoerri. Coincidence as Master. Le Hasard comme maître. Der Zufall als Meister. Il caso come maestro. Edizioni Kerber.
- Marciari, J.; Versteegen, I. (2008). Grande Quanto l'Opera: size and scale in Barocci's Drawings. In *Master Drawings*, Vol. 46, No. 3, Sixteenth-Century Drawings.
- Migliari R. (2004). *"Disegno come Modello"*. Roma, Edizioni Kappa
- Migliari, R. (2008). Rappresentazione come sperimentazione. In *Ikhons*. Analisi grafica e storia della rappresentazione. Pp. 11-28.
- Moles, A.A. (1968). *Information theory and aesthetic perception*. Urbana and London: University of Illinois Press.
- Remondino, F., Rizzi, A., Barazzetti, L., Scaioni, M., Fassi, F., Brumana, R., Pelagotti, A. (2011). Review of geometric and radiometric analyses of paintings. In *Photogramm. Rec.* 26 (136). Pp. 439-461.
- Trimarchi, M. (2022). *L'inutilità del disegno*. In *disegno*, n.11, pp. 23-34.