

Silvana Bonfili
Maria Grazia Castellano

L'intervento di restauro su *Maternità* di Pino Pascali

■ VICENDE DELL'OPERA

Maternità, denominata anche *La gravida* o *Alma Mater*, fa parte del ciclo di sei opere conosciute come 'pezzi di donna' o 'idoli anatomici' realizzate da Pino Pascali (Bari 1935 - Roma 1968) tra il 1964 e 1965. *Torso di negra al bagno*, *Labbra rosse*, ora tra le collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, *Omaggio a Billie Holiday* della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, *Seni* della collezione Calvesi e *Monte di Venere*, sono opere realizzate su tela tensionata e dipinta con smalto e vinavil, rese tridimensionali attraverso l'uso di centine di legno e l'ausilio di palloncini di gomma. Particolari anatomici femminili messi a fuoco, ingranditi ed esasperati con ironia e sensualità, così da dissacrare quei simboli da sempre rappresentativi del sex-appeal femminile¹.

Uno sguardo ironico verso l'antichità classica e la scultura primitiva africana, vedi anche la serie dei ruderi realizzati da Pascali negli stessi anni, analogamente alle contemporanee tendenze della pop-art americana, sono le componenti che convergono in *Maternità*. Una sperimentazione geniale e libera della tecnica, anche se influenzata dagli artisti contemporanei Burri, Tacchi, Castellani, Manzoni, contribuisce in quest'opera al raggiungimento di un risultato assolutamente originale dal forte impatto comunicativo e provocatorio.

Maternità viene eseguita nel 1964 e presentata da Pino Pascali alla V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio tenutasi nel 1965 al Palazzo delle Esposizioni². L'artista è invitato a partecipare alla Rassegna con tre opere. La Commissione, composta

da Capogrossi, Fazzini, Gatt e Morosini, decide di inserire nella sezione ad inviti molti giovani artisti dell'area romana quali Kounellis, Tacchi, Mambor, Patella, «per sollecitare» come viene riportato sul verbale della commissione «le nuove energie artistiche rappresentate dai giovani». *Ruderi sul prato o Appia Antica*, *Bocca Rossa* e *Maternità*, sono le opere realizzate nel 1964 che Pascali invia alla Rassegna. Durante l'allestimento *Maternità* viene gravemente danneggiata così che l'artista espone soltanto *Bocca rossa* – nella sala dedicata al *Neo-Dada* e alla *Pop-Art* – insieme alle opere di Mambor, Previtera e Lombardo.

L'opera, ormai irriconoscibile, viene allora disconosciuta da Pascali e mai più ritirata, nonostante il regolamento della Rassegna prevedesse il ritiro delle opere entro un mese dalla scadenza dell'iniziativa. Nel 1966, da documenti d'archivio della Rassegna stessa, l'opera risulta ancora a Palazzo delle Esposizioni. Nello stesso periodo alcune opere della collezione della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma sono presenti nel Palazzo per una mostra e tra queste, in seguito trasportate a Palazzo Braschi allora sede della Galleria, viene inserita *Maternità*.

Nel 1997 la collaborazione tra Istituto Centrale per il Restauro e Galleria Comunale D'Arte Moderna e Contemporanea si rivela occasione per alcuni interventi di restauro su opere contemporanee, e finalmente viene offerta l'opportunità per il recupero di quest'opera di notevole importanza, identificata da chi scrive e rinvenuta nei depositi della Galleria.

(S.B.)



Fig. 1
L'opera prima del restauro.

■ LO STATO DI CONSERVAZIONE

L'opera, a causa dell'incidente verificatosi durante l'allestimento della sua prima esposizione, aveva subito la rottura del palloncino ed uno schiacciamento della tela, assumendo così l'aspetto di un panneggio accentuato e rigido con profonde cretture e piccole lacune di strati pittorici. La nuova forma che l'opera aveva acquisito era totalmente estranea a quella che l'artista le aveva dato, e per questo motivo era stata dichiarata distrutta (fig. 1).

In aggiunta ai danni già illustrati vi era un taglio a 'L' adiacente all'angolo in basso a sinistra, difetti d'adesione del colore lungo i margini e l'ossidazione dei punti metallici che assicuravano i bordi della tela al pannello di supporto, con un conseguente dan-

neggiamento del tessuto in quelle zone. Era inoltre presente un consistente deposito di polvere, più denso sulle parti aggettanti, e la successiva formazione di lieviti, che non avevano intaccato la struttura compatta e levigata del colore³.

■ LA TECNICA D'ESECUZIONE

L'opera è tecnicamente una pittura tridimensionale, di formato rettangolare (120x55 cm), e rappresenta, come altre di questa serie, un torso di donna. Dallo scollo e dal giro maniche della semplice veste bianca e lucida spuntano il collo, il mento e le braccia di un incarnato roseo ed opaco. La donna è senza mani e senza testa, il ventre doveva essere gonfio per la gravidanza, modellato da un palloncino inserito sul retro.

L'opera è stata costruita partendo da una tela di cotone grezzo, bagnata e tensionata su un pannello di truciolato su cui era ancorata con punte metalliche. L'artista ha sfruttato il ritiro della tela di cotone al primo lavaggio che, durante il processo d'asciugatura, si è modellata sul palloncino sottostante. È ipotizzabile che Pascali non abbia eseguito questa prima fase di lavorazione da solo, ma si sia servito dell'aiuto di qualcuno. Sul retro è tracciato a matita una sorta di disegno preparatorio, mentre in alto a sinistra, sempre a matita, è scritto il nome dell'artista (Pascali Giuseppe), il suo numero di telefono, la data (18.2.64), il titolo dell'opera (*Maternità*) e il prezzo (15.000 lire). Nella metà inferiore del pannello, leggermente al disotto del centro, vi è un foro eseguito a mano (del diametro di 7,5 cm) attraverso il quale l'artista aveva inserito il palloncino, gonfiandolo poi con la bocca.

In una foto d'epoca⁴ prima del danno sono visibili le impronte lasciate sulla tela dagli spicchi del palloncino; questo particolare conferma che esso è stato gonfiato durante il tensionamento della tela bagnata e suggerisce che si trattava di un pallone a spicchi, come quelli con cui giocano i bambini sulla spiaggia.

Su un fondo preparatorio bianco opaco sono

stati eseguiti prima le braccia e il collo, con una stesura pittorica omogenea e sottile di colore roseo; per finire è stata eseguita a smalto la veste bianca lucida sulla quale, specialmente nella zona della pancia, sono evidenti colature di smalto formatesi durante la lavorazione. Le analisi hanno evidenziato la presenza di leganti di sintesi in miscela con una prevalenza per la finitura a smalto di resine alchidiche, e per l'incarnato e lo strato preparatorio di acetato di polivinile (PVAC: vinavil). Per quanto riguarda i pigmenti, sono stati individuati il bianco di piombo (biacca), il rosso di piombo (minio) e il rosso cinabro (in tracce). Nell'incarnato oltre al rosso e al bianco è presente un pigmento bruno (la terra d'ombra) e un giallo (l'ocra gialla).

■ LE MOTIVAZIONI DEL RESTAURO

Il restauro dell'opera⁵ si presentava particolarmente problematico. Poche foto su pubblicazioni d'epoca ne documentavano l'aspetto originario⁶; inoltre in aggiunta alla difficoltà tecnica di riplasmare il materiale, ci si poneva l'interrogativo teorico sulla legittimità di ricostituire la forma perduta.

Michele Cordaro, allora Direttore dell'Istituto, che aveva seguito con molto interesse l'intervento sin dall'inizio, pensava che un restauro esclusivamente conservativo in questo caso non avrebbe avuto alcun senso, perché non sembrava ormai più un'opera di Pascali, ma un oggetto intenzionalmente ispirato ad uno studio di pannello, totalmente estraneo all'intento dell'artista.

Un secondo interrogativo era se reinserire o meno il palloncino come supporto della tela. Le opinioni degli esperti consultati⁷ si sono divise; chi riteneva, e tra questi Cordaro, che sarebbe stato meglio utilizzare un supporto meno effimero per non rischiare una nuova rottura - anche in considerazione della non visibilità dell'oggetto - e chi pensava che si dovesse riutilizzare lo stesso oggetto adottato dall'artista che, impiegando un materiale 'ironico' e 'povero', aveva marcato di una specifica intenzionalità la sua scelta.

A tale quesito, tuttavia, è stato il materiale stesso a dare una risposta. Dopo un primo recupero della pancia, ottenuto tenendo l'opera capovolta grazie alla forza di gravità e ad un lento e progressivo rilassamento ad umido della tela dipinta, ci si è resi conto che la forma sarebbe stata definita completamente solo dall'inserimento del pallone. Essa, infatti, dipende sia dalla posizione di questo, determinata dal foro rotondo presente sul pannello rigido utilizzato come supporto, sia dalla spinta tesa ma flessibile data dal pallone stesso alla tela quando è gonfiato, in modo graduale e controllato.

■ L'INTERVENTO

La superficie è stata pulita⁸, e lungo le cretture e i margini del taglio a 'L' è stato effettuato il consolidamento con adesivi sintetici⁹.

In un primo tempo sono stati velinati con carta giapponese solo i cretti, le lacune ed il taglio¹⁰; dopo aver rimosso le graffette che agganciavano la tela nella zona limitrofa, il taglio è stato suturato dal retro¹¹ e, una volta rimossa la velinatura che lo fermava, è stato stirato con il termocauterio.

La tela è stata quindi smontata dal pannello di truciolo e, dopo averne rinforzato e allungato i bordi, è stata rimontata su un telaio d'alluminio bordato in legno delle stesse dimensioni del pannello.

Per avere completo accesso al retro durante l'intervento sono stati previsti alcuni elementi del telaio smontabili: due barre di rinforzo centrali in alluminio, e una tavoletta di legno con un foro identico a quello del pannello originale e nella stessa posizione. La tavoletta avrebbe garantito l'inserimento alla stessa altezza e la spinta in avanti data al palloncino durante la sua ricollocazione¹².

I bordi della tela sono stati foderati con adesivo BEVA film, applicato su tessuto poliestere monofilo; la tela è stata montata sui bordi del telaio con chiodi a spillo, ad una distanza molto ravvicinata per ottenere un solido ancoraggio.

Sul retro del telaio, in corrispondenza di fori pre-

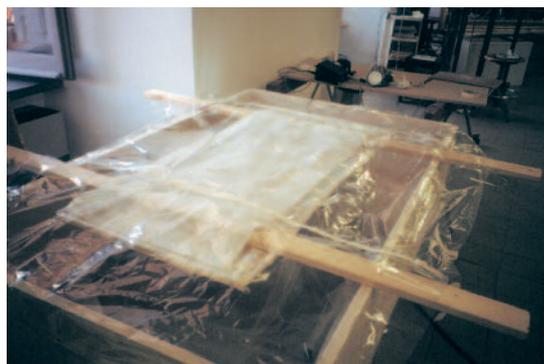


Fig. 2
L'opera durante il trattamento di umidificazione a solvente.



Fig. 3
L'opera durante lo spianamento delle pieghe.

disposti nella struttura metallica, sono state poi avvitate due assi di legno che hanno consentito la sospensione dell'opera capovolta su una cassa di legno più larga dell'opera stessa e sufficientemente profonda.

Sono stati quindi eseguiti diversi trattamenti di umidificazione indiretta: un foglio di tessuto-non tessuto, precedentemente impregnato con una miscela di solvente ed acqua, era appuntato sulle barre di legno lungo l'estensione del telaio e adagiato su fili di corda che lo sostenevano perché non toccasse la tela; un foglio di melinex sigillava la cassa che conteneva l'intera struttura perché divenisse una camera umida (fig. 2).

La miscela umidificante doveva flessibilizzare il materiale costitutivo particolarmente irrigidito: l'acqua il tessuto, ed il solvente la pellicola di smalto. Il solvente più adatto in questi casi è il diacetonalcol che, per la sua lenta evaporazione ed elevata ritenzione nella pellicola pittorica, si comporta come un plasticizzante volatile restituendo appunto plasticità al materiale pittorico irrigidito. Grazie alla posizione e al peso dei materiali, la gravità ha facilitato durante i cicli di umidificazione il recupero di memoria della tela, materiale plastico e ricettivo, e quindi della forma originale della pancia. Il primo trattamento di plasticizzazione ha riguardato solo lo smalto, tra i due il materiale più indurito e più difficile da spianare; inizialmente è stato applicato perciò solo il solvente, e la durata dell'applicazione è stata di una ventina di ore, da un giorno all'altro.

Il trattamento è stato talmente efficace che si è rivelato persino troppo forte, provocando dei piccoli sollevamenti a bolla dello strato di smalto, che sono stati però immediatamente fatti riaderire consolidandoli¹³. Per precauzione, dopo la formazione di questi sollevamenti, tutta la superficie pittorica è stata velinata con carta giapponese¹⁴. Precedentemente, infatti, erano state protette solo le parti cretate e lacunose nel timore di rendere meno elastica e meno ricettiva allo spianamento la struttura pittorica.

Il trattamento di umidificazione è stato ripetuto miscelando questa volta il diacetonalcol con acqua distillata al 50%.

Qualche giorno dopo il trattamento l'opera veniva sollevata per lavorare allo spianamento delle pieghe. Dal davanti queste venivano stirate con il termocauterio (fig. 3), mentre sul retro erano utilizzati come sostegno dei cuscinetti morbidi¹⁵. Lo spianamento è stato molto graduale: sono state distese prima le pieghe più laterali e meno indurite e lentamente, con ulteriori umidificazioni, anche quelle più rigide della zona centrale. Sulle pieghe più dure la miscela plasticizzante è stata applicata anche a contatto, attraverso un foglio di tessuto-non tessuto laminato di goretex, utilizzato per farne passare solo i vapori e rendere meno aggressivo il procedimento.

I trattamenti di umidificazione e spianamento



della tela sono stati ripetuti fino a quando il materiale ha recuperato la memoria della forma acquisita originariamente (fig. 4). A questo punto era possibile reinserire il palloncino. Tale elemento effimero non era sostituibile nella fase di definizione della forma per la spinta tesa ma flessibile ed elastica che esercita, imprimendo alla tela un tensionamento graduale e controllato.

Poiché durante l'intervento non era stato trovato il pallone originale, per stabilire quale fosse il tipo più adatto sono stati visionati i retri delle altre opere di Pascali che contenevano un analogo sistema: *Torso di negra* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma e *Seni* della collezione Calvesi. È stato possibile stabilire che si trattava di camere d'aria di plastica sottile colorata, con tappo di gomma, sebbene i palloncini utilizzati per queste



opere fossero più piccoli. Inoltre, in una vecchia foto dell'opera precedente al danneggiamento¹⁶, erano visibili sulla pancia i segni impressi da un pallone a spicchi. Per stabilirne le dimensioni sono stati gonfiati e misurati i diametri di palloncini di dimensioni vicine a quelle della sede della pancia, ormai ricostituita. È stata anche considerata la spinta e la conseguente deformazione che il pallone avrebbe ricevuto, mentre era gonfiato, dallo schiacciamento della tavoletta di legno forata¹⁷.

È stato quindi scelto un palloncino di 61 cm di diametro¹⁸ acquistato in un negozio di giocattoli¹⁹.

Dopo aver avvitato al telaio d'alluminio con i bordi di legno gli elementi inizialmente non inseriti per avere un completo accesso al retro dell'opera (le barre di sostegno centrali in alluminio e la tavoletta di legno forata), l'opera è stata sottoposta ad un ultimo trattamento di umidificazione con la solita tecnica e con la solita miscela. Il giorno successivo, rimossa la copertura di melinex che la manteneva umida all'interno della cassa, dopo aver inserito un foglio di melinex a contatto diretto con la tela satura d'acqua e solvente - per evitare che si danneggiasse il pallone di plastica - il palloncino è stato gonfiato con una mini pompa, gradualmente, verificando spesso dal davanti la tensione che stava imprimendo alla tela dipinta (fig. 5).

Dopo qualche giorno sono state rimosse le assi di legno che consentivano di appoggiare l'opera alla cassa ed è stato avvitato sul telaio il supporto originale di truciolato, a copertura e non

Fig. 4

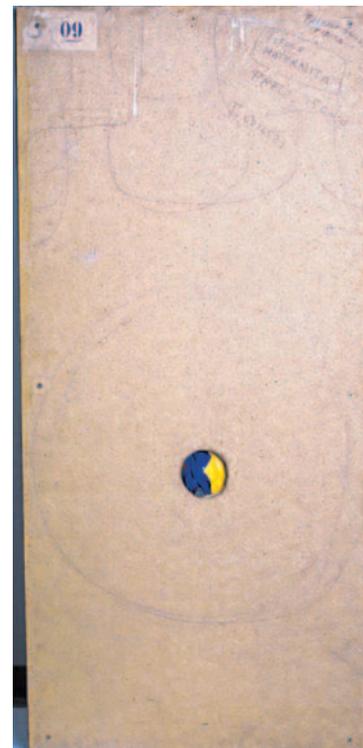
L'opera dopo lo spianamento.

Fig. 5

L'opera durante l'operazione di gonfiaggio del palloncino.

Fig. 6

Il retro dopo il restauro.



**Fig. 7**

L'opera prima della reintegrazione pittorica.

Fig. 8

L'opera dopo il restauro.



più con funzione di sostegno (fig. 6).

Rimossa la carta giapponese²⁰, applicata per proteggere la superficie pittorica durante l'intervento, i bordi sono stati ricoperti con una fettuccia di cotone per coprire la chiodatura di restauro²¹.

Le lacune della pellicola pittorica sono state stuccate con uno stucco elastico, a base di gesso e caolino stemperati in adesivo acrilico²² (fig. 7). È stata quindi eseguita la reintegrazione pittorica con pigmenti stemperati in Paraloid B72²³; la lacuna più grande è stata reintegrata a tratteggio su una base ad acquerello.

A causa di una diversa e prolungata esposizione alla luce dovuta alle piegature, parti della veste bian-

ca apparivano, dopo lo spianamento, irreversibilmente ingiallite. Per attenuarne l'alterazione sono state ritoccate a velatura. È stata poi eseguita a pennello la verniciatura solo sui ritocchi che risultavano opachi²⁴ (fig. 8).

(M.G.C.)

■ APPENDICE 1

STUDIO DEI MATERIALI COSTITUTIVI

I campioni prelevati e descritti in tabella 1 sono stati studiati allo scopo di mettere in evidenza le caratteristiche composizionali dell'opera. Le problematiche prese in considerazione hanno riguardato l'identificazione del legante ed il riconoscimento dei pigmenti.

La strumentazione impiegata per lo studio dei campioni prelevati o in frammenti o in polvere è stata lo stereo microscopio Zeiss e l'ottico-mineralogico Leika DM. È stata inoltre eseguita l'analisi delle sostanze organiche mediante microscopio infrarosso con strumento Nikplan 10 PC della Nicolet con scan = 128 e res = 4 cm⁻¹.

TABELLA 1**ELENCO DEI PRELIEVI, LORO DESCRIZIONE E FINALITÀ DELLE ANALISI CUI SONO STATI SOTTOPOSTI**

N° PRELIEVO	LOCALIZZAZIONE DEL PUNTO DI CAMPIONAMENTO	DESCRIZIONE PRELIEVO E TIPO DI ANALISI EFFETTUATA	FINALITÀ DELL'ANALISI
1	Angolo inf. destro	Frammenti di pellicola pittorica di colore bianco Analisi FTIR e mineralogica per l'identificazione dei pigmenti-Analisi stratigrafica	Individuare la natura del legante e dei pigmenti
2a	Bordo sinistro in corrispondenza del braccio	Frammenti di pellicola pittorica di colore rosso Analisi FTIR e mineralogica per l'identificazione dei pigmenti	Individuare la natura del legante e dei pigmenti
2b	Come 2a	Frammenti di pellicola pittorica con pigmenti rosso, giallo, bianco Analisi FTIR e mineralogica per l'identificazione dei pigmenti	Individuare la natura del legante e dei pigmenti
3	Bordo destro, in corrispondenza del braccio	Frammenti di pellicola pittorica con pigmenti rosso, giallo, bianco Analisi FTIR e mineralogica per l'identificazione dei pigmenti	Individuare la natura del legante e dei pigmenti

RISULTATI ANALITICI**Campioni n. 1 (fig. 9) e n. 3**

Pigmenti: biacca, minio, cinabro in tracce, calcite micritica (bianco S. Giovanni).

Leganti (figg. 12-13): miscela di PVAC e resine alchidiche (in tracce nello strato di preparazione): Ident. FTIR: 2961, 2932-2936, 2878, 2865, 2859, 1799, 1735, 1733, 1649, 1746, 1465, 1440, 1375, 1262, 1230, 1148, 1128, 947, 910, 879, 1073 cm⁻¹.

Stratigrafia

- strato bianco di preparazione che ingloba numerose bolle e presenta alcune microfrazture riempite dal pigmento rosso aranciato, spessore medio 170 µm;
- strato pittorico di colore rosso di spessore esiguo che ha riempito le microfrazture di ritiro dello strato sottostante; spessore medio 15 µm;
- strato pittorico bianco di spessore esiguo medio 10 µm;
- soluzione di continuità di 1-2 µm;
- finitura di colore bianco molto compatto con qualche microfrazione perpendicolare alla superficie, spessore medio 100 µm.

Campione n. 2a (rosso)

Pigmenti: biacca, minio, cinabro in tracce, terra d'ombra, ocre gialla.

Leganti (figg. 10 e 11): miscela di PVAC e resine alchidiche (più abbondanti che nel campione n. 1): Ident. FTIR: 2961, 2932-2936, 2878, 2865, 2859, 1799, 1735, 1733, 1649, 1746, 1465, 1440, 1375, 1262, 1230, 1148, 1128, 947, 910, 879, 1073 cm⁻¹.

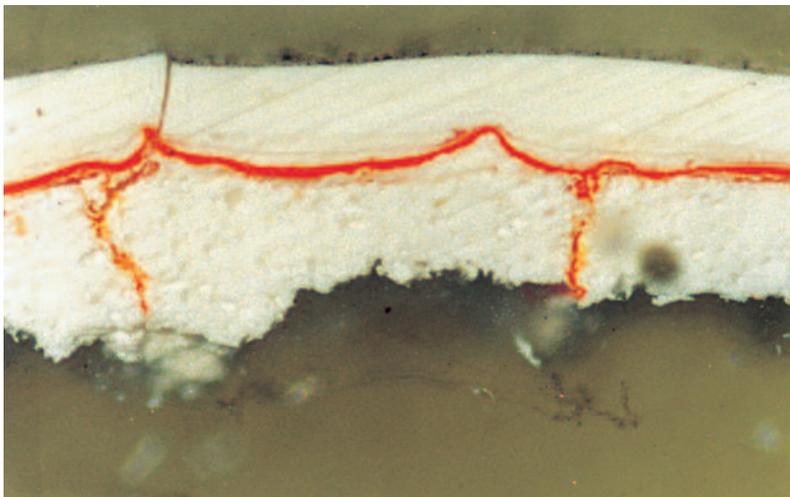


Fig. 9
Sezione stratigrafica di un frammento prelevato dall'opera (campione 1, ob. 10x, luce riflessa, ingrandimento 140x).

Conclusioni

Le indagini eseguite hanno evidenziato l'impiego di leganti di sintesi in miscela – PVAC (acetato di polivinile) e resine alchidiche – distribuiti, la cui concentrazione è a favore del primo per gli strati più interni e del secondo per la finitura. Per ciò che concerne i pigmenti oltre alla biacca sono stati rilevati minio e tracce di cinabro, terra d'ombra e ocra gialla.

(Ulderico Santamaria)

Fig. 10

Analisi FTIR dei campioni nn. 1, 2, 3 in confronto con uno standard di PVAC+ALC.

Fig. 11

Analisi FTIR dei campioni nn. 1, 2, 3 in confronto con uno standard di PVAC+ALC.

APPENDICE 2

RILIEVO STEREOFOTOGRAMMETRICO PRIMA DEL RESTAURO E SIMULAZIONE GRAFICA PER IL RIPRISTINO DELLA FORMA

Per caratterizzare le condizioni dimensionali dell'opera, prima e durante il restauro, e le modifiche volumetriche dell'intervento di ripristino, si è adottata la metodologia del rilievo stereofotogrammetrico. Questa tecnica, di derivazione cartografica, permette di effettuare una precisa mappatura 3D della

superficie. A tale scopo vengono acquisite, a mezzo di apposite apparecchiature, immagini stereoscopiche dell'opera e di una serie di punti di riferimento, dei quali vengono determinate le coordinate. Il materiale acquisito viene successivamente analizzato e rappresentato, a mezzo di apparecchiature computerizzate che restituiscono, in modalità grafico-numerica, la forma e le dimensioni dell'oggetto. I modelli stereoscopici possono essere anche riutilizzati per la sola osservazione tridimensionale.

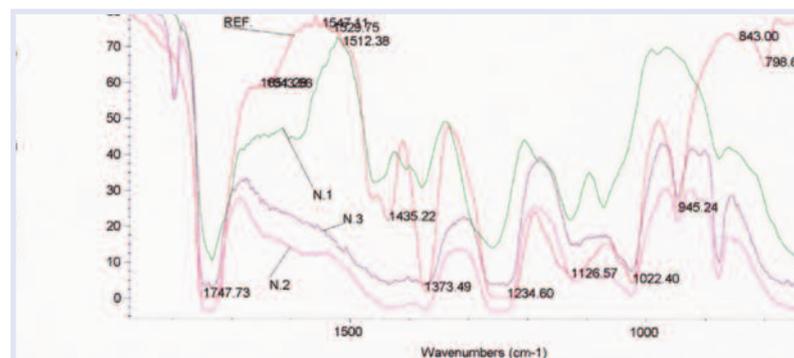
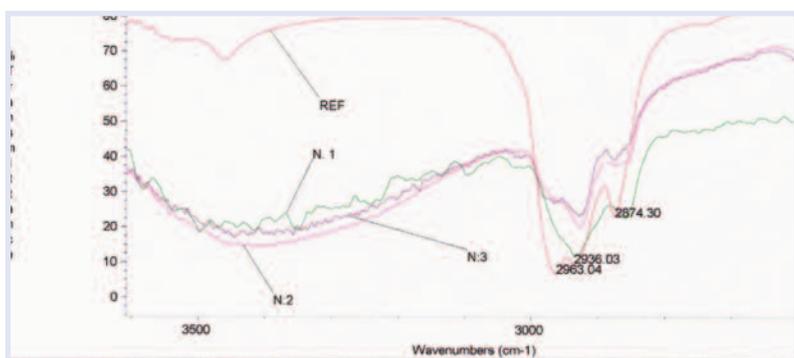
I dati del rilievo preliminare sono stati inoltre elaborati per estrapolare informazioni relative all'assetto originario della tela ed alle dimensioni del palloncino che fungeva da supporto (fig. 12).

La condizione preliminare dell'opera è stata rappresentata sotto forma di terreno digitale (DTM), che ne descrive la superficie proiettando su di essa una rete costituita da maglie quadre di 20 mm di lato. Si è partiti dalla considerazione che la tela, sia pure nelle condizioni in cui è pervenuta (dopo una compressione subita dall'esterno), ha mantenuto invariata l'estensione complessiva della sua superficie rispetto alla forma assunta all'atto della stesura originale da parte dell'artista.

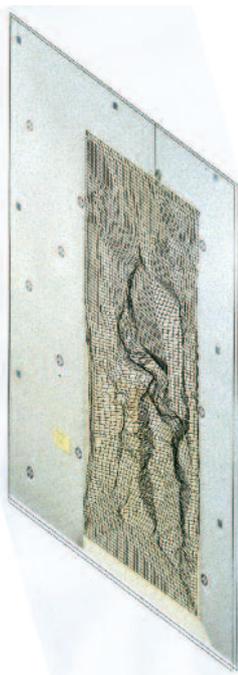
Sono stati misurati i profili delle sezioni trasversali della tela, campionati a varie quote, ogni 5 cm. La lunghezza complessiva di ogni profilo è stata sviluppata in forma curva e ricomposta alla rispettiva quota, per simulare la forma assunta dalla tela, espansa e tensionata dal palloncino interno.

Viene riportata, a titolo esemplificativo, una elaborazione del profilo visto in sezione centrale, per simulare graficamente la conformazione assunta dal palloncino interno, una volta espanso (fig. 13).

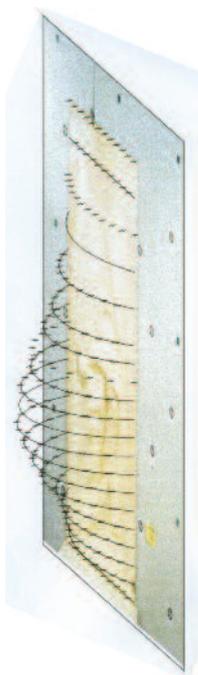
(Fabio Aramini)



12



13



Si ringraziano le restauratrici del laboratorio dipinti su tela dell'ICR (Francesca Capanna, M. Enrica Giralico, Anna Maria Marcone, Carla Zaccheo) e gli allievi del 50° corso della scuola di restauro per la partecipazione calorosa con cui hanno seguito questo intervento; in particolare Antonella Amoruso, Andrea Carini, Valentina Gerosa e Sabrina Oliva che hanno partecipato al restauro.

Si ringraziano inoltre per la consulenza e la disponibilità Maurizio Calvesi, Simonetta Lux, Enrico Crispolti, Silvia Bordini, Augusta Monferini e Vishwa Raj Mehra. Le foto delle figure 8 e 10 sono di R. Lucignani.

NOTE

¹ Su Pino Pascali si veda: C. VIVALDI, *Pascali*, Catalogo della mostra, Galleria *La Tartaruga*, Roma 1965; S. PINTO, *Pino Pascali - Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1965 ad oggi*, "D'Arts", 1969, Maggio-Febbraio; A. D'ELIA, *Pino Pascali*, Bari 1983; M. CALVESI, *Pascali's eros*, Catalogo mostra, Otterloo 1991.

² Catalogo della *V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*, Roma 1965.

³ Analisi eseguita da Maria Pia Nugari del Laboratorio di Biologia dell'ICR.

⁴ A. D'ELIA, *op. cit.*, p. 124.

⁵ L'intervento di restauro è stato diretto per l'ICR da Giuseppe Basile.

⁶ S. PINTO, *op. cit.*, pag. 16; A. D'ELIA, *op. cit.*.

⁷ Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Simonetta Lux e Silvia Bordini. Le opinioni di Alberto Boatto, Fabio Sargentini ed Eliseo Mattiacci sono state raccolte dagli allievi Antonella Amoruso e Andrea Carini durante le interviste fatte in occasione della tesi di diploma sulle tecniche di Pino Pascali discussa presso l'ICR nel 1999.

⁸ Con acqua distillata e desogen, 0,05%.

⁹ BEVA 371 al 20% in benzina 80-100. Per la riadesione delle scaglie di smalto sollevate è stato impiegato Plextol B500 al 50% in acqua.

¹⁰ Carta da 35 g/mq applicata con BEVA 371 al 20% in benzina 80-100.

¹¹ Con un nastro adesivo di tessuto-non tessuto (micropore 3M), rinforzato con poi con adesivo diluito (BEVA 371 al 10% in benzina 80-100).

¹² Per garantire una maggiore stabilità dimensionale del legno, durante i trattamenti di umidificazione il bordo del telaio e la tavoletta sono stati trattati con un protettivo (Paraloid B72 al 20% in diluente nitro).

¹³ Sono stati spianati con termocauterio dopo aver iniettato localmente per due volte, attraverso il retro, BEVA 371 al 10% in benzina 80-100. In questo caso è stato adoperato l'adesivo Lascaux che penetra meglio ed ha un maggior potere adesivo dell'O.F. quando è usato come consolidante.

¹⁴ Carta da 35 g/mq applicata con BEVA 371 al 20% in benzina 80-100.

¹⁵ Di feltro di poliestere e cotone idrofilo, avvolti in melinex siliconato.

¹⁶ A. D'ELIA, *op. cit.*, p. 124.

¹⁷ In questa fase sostituiva l'originario pannello di truciolato.

¹⁸ Beach Ball - Aqua Splash Ltd Hon Kong - distribuito in Italia da Kelton Original - Colnate (MI) - ASTM F 963.

¹⁹ Questi palloni sono ancora in commercio, ed un'eventuale nuova sostituzione sarà ancora possibile e resa più semplice dal nuovo sistema di montaggio del pannello rigido.

²⁰ Con benzina 80-100 e isottano.

²¹ Questo tipo di finitura dei bordi è stato utilizzato da Pascali nelle sculture di tela. La fettuccia di cotone, precedentemente apprettata con Plextol B 500, è stata incollata con 360 HV e 498 HV Lascaux (1:1).

²² 360 HV Lascaux.

²³ Al 10% in xilolo.

²⁴ Con vernice Conserv-Art della Winsor & Newton.

Fig. 12

Restituzione fotogrammetrica dell'opera prima del restauro.

Fig. 13

Ipotesi ricostruttiva della forma ottenuta con una rielaborazione dei dati fotogrammetrici.