

Predella journal of visual arts, n°38, 2015 - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone (coordinatore), Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

This paper represents the first biography of Giovanni Urbani, from the beginning of his career at the ICR, where he met Cesare Brandi, to his appointment as a director in 1973. Then Urbani quitted this institution in 1983. Some turning points of his career, such as his activity as a contemporary art critic during between midth Fifties to midth Sixties, his meeting and cooperation with the ICR director Pasquale Rotondi, are here for the first time discussed.

Premessa

Prima di avventurarci dentro una breve biografia di Giovanni Urbani, vale a dire di chi sempre più appare la maggior intelligenza dedicata a restauro, conservazione e tutela nel Novecento, credo vada anticipato un breve chiarimento circa una vicenda apparentemente inspiegabile. L'aver il Ministero dei beni culturali, prima delegittimato, poi fatto morire l'Istituto centrale del restauro [d'ora innanzi: Icr] che con Urbani (e con Brandi) s'incarnava. Dove la risposta è nell'essere stato l'Icr fin da subito una delle non molte eccellenze che l'Italia poteva vantare nel mondo, perciò preda dell'invidia e del rancore dell'onnipotente, onnipresente e troppo spesso incompetente amministrazione pubblica italiana, la stessa che lo ha ridotto al nulla progettuale che oggi è, perfino arrivando a cambiargli di nome – da Icr a un involontariamente comico Istituto superiore ecc., reso nell'acronimo Iscr –, impavida, quell'amministrazione, del giudizio storico che prima o poi qualcuno darà, non tanto e non solo sulle sue immense inadempienze, ma sui disastrosi effetti da queste creati sul patrimonio storico e artistico più importante dell'Occidente. Ciò detto – ma non per questo mancando di sottolineare il totale silenzio dell'Università circa questa incredibile, ma vera, vicenda –, così lo stesso Urbani ha raccontato a largo giro la storia dell'Icr in un'intervista del 1994:

L'Icr nacque nel 1939 nel deserto. Se non ci fosse stato il potente gerarca fascista e ministro dell'Educazione nazionale [oggi Pubblica Istruzione] Giuseppe Bottai che aveva prima promosso, poi preso a cuore il progetto, la burocrazia ministeriale ne avrebbe certamente

impedito la costituzione. D'altronde Brandi [primo e storico direttore dell'Icr] era un personaggio che non si faceva amare perché, se sul piano umano era una persona straordinaria, nei rapporti formali teneva le distanze. Anche per questo il Ministero era ostile all'Icr. Le Soprintendenze, che sono l'ossatura del Ministero, non ne parliamo. L'idea di un ente superiore da cui ricevere direttive appariva loro un sopruso.

1939-1945. Gli anni della istituzione al restauro

Giovanni Urbani nasce a Roma il 6 ottobre del 1925. Dopo gli studi condotti al Liceo Classico Regina Elena, nel 1943 si iscrive alla Facoltà di Lettere dell'Università di Roma, ma anche, nel 1945, viene ammesso a frequentare la scuola di formazione per restauratori annessa all'Istituto Centrale del Restauro (Icr). Un interesse per il restauro del tutto precoce, ma soprattutto inconsueto, sul cui formarsi possono aver pesato, sia la novità dell'essere (allora) l'Icr una istituzione unica al mondo con quella finalità, sia la eco, soprattutto romana, del fervore di idee, intelligenze e speranze che aveva circondato la redazione delle nuove leggi di tutela del patrimonio artistico, volute nel 1939 da Bottai, eco che poteva aver fatto credere a alcuni giovani della borghesia romana quel che non sarà, cioè che uno dei principali compiti del futuro ceto dirigente italiano sarebbe stato la difesa del patrimonio artistico, con essa, l'identità storica, civile e morale della nazione. Ciò che spiegherebbe perché tra gli iscritti al primo corso per la formazione dei restauratori dell'Icr ci fossero fin dall'inizio anche alcuni studenti che venivano dal "generone" romano, come, con Urbani, lo era Paolo Mora, che sarà il più importante restauratore italiano del Novecento.

Decisivo a sollecitare l'interesse di Urbani per il restauro è con ogni certezza l'incontro nel 1939 con Augusto Cecconi Principi, discendente d'una storica bottega romana di pittori-restauratori, inoltre zio d'un suo compagno di ginnasio. Quel che rende probabilissimo, se non certo, che sia stato lo stesso Cecconi, che nel 1943 verrà temporaneamente assunto all'Icr, a parlare a Urbani dell'esistenza di quella allora sconosciuta istituzione, sollecitando il suo interesse a frequentarne la scuola. Comunque sia, un Icr, quello in cui entra Urbani nel 1945, dove «i restauratori erano pochissimi e, devo dire, molto scadenti», come egli stesso dirà nel 1994. Affermazione certo risoluta, ancor più pensando che due di loro venivano allora ritenuti i più importanti restauratori italiani e sono oggi figure storiche. Augusto Vermehren, «il restauratore di Berenson» (così mi disse una volta Urbani), che stava nel "Consiglio tecnico" dell'Icr, e Mauro Pelliccioli, «il restauratore di Longhi» (notissimo il legame tra il primo e lo storico dell'arte albese), nell'organigramma dell'Icr fin dalla sua creazione e che nel 1942 lavora ai primi restauri di Assisi

dell'Icr (lo ricorda Giuliano Briganti in suo racconto d'un avventuroso viaggio a Assisi condotto in piena guerra), ma figura per la quale Urbani non ebbe alcuna stima, tanto da affermare:

Stupisce che un personaggio come Pellicoli fosse tenuto da Longhi in palmo di mano. Chi volesse scrivere una storia del restauro in Italia dovrebbe fare i conti con questa realtà, cioè che ancora negli anni '40 e '50, i maggiori storici dell'arte avevano delle idee sul restauro assolutamente inesistenti dal punto di vista tecnico, per cui si portavano dietro dei personaggi, seppure carismatici, di nessuna competenza.

All'Icr Urbani incontra Cesare Brandi, che non solo ha diciannove anni più di lui, ma anche è chi l'Icr aveva contribuito a fondare nel 1939, per divenirne nel 1941 il direttore. Un incontro subito felice, visto l'immediato formarsi d'una reciproca stima e simpatia, restando da allora la lezione teorica Brandi bordone di Urbani nel suo lungo percorso nelle materie di restauro, conservazione e tutela. Ciò pur chiedendo Urbani, partire dagli anni '60 del Novecento, una storicizzazione di quella lezione per poter così aprire il restauro al decisivo tema del rapporto tra conservazione del patrimonio artistico e ambiente. Un cambio di obiettivo motivato dal radicale mutamento socio-economico avvenuto in Italia nel secondo dopoguerra, la rapidissima industrializzazione del Paese nota come "boom economico", con il conseguente abbandono del territorio, soprattutto montano e alto e medio collinare, da parte d'un enorme numero di contadini che scende a valle per andare a lavorare nelle industrie che si stanno aprendo, numerosissime, nelle pianure: vere e proprie migrazioni bibliche quella dal Meridione a Milano e a Torino. Abbandono del territorio la cui immediata conseguenza è il formarsi in Italia d'una inedita questione ambientale che per la prima volta colpisce il patrimonio artistico nella sua totalità e non più nelle sole singole opere. Da qui la necessità di prendere atto di come la «tecnica moderna» (Heidegger) sia la principale forza formativa del nostro tempo, quindi chiedere a lei le soluzioni scientifiche per salvaguardare e custodire il patrimonio artistico nella sua totalità, visto che le scienze sempre ragionano per insiemi e mai per casi singoli.

1947-1957. Tra la storia dell'arte del passato e l'arte d'oggi.

Nel novembre del 1947 Urbani si laurea in Lettere con una tesi su Domenico Veneziano, pittore grandissimo, ma allora praticato solo da pochi felici, tesi che discute con Pietro Toesca, lo storico dell'arte torinese allora membro del consiglio scientifico dell'Icr, a conferma del legame strettissimo subito da lui creato

con quella istituzione, lo stesso che durerà per tutta la sua vita. Un forte e vero interesse per la storia dell'arte che continua nel tempo, ma sempre riferendo Urbani il proprio lavoro critico a maestri dai più ritenuti minori e da lui invece visti come altissimi, inoltre ampliando il proprio interesse a uno dei punti fondanti la *Teoria* di Brandi, l'esame della materia delle opere d'arte in rapporto alle tecniche di esecuzione originali. Nel 1951 scrive il catalogo della prima mostra tenuta in Italia (alla Galleria dell'Obelisco di Irene Brin e Gaspero del Corso) di uno dei più enigmatici e bizzarri e preziosi pittori dell'intera storia dell'arte, Monsù Desiderio, francese della Lorena, attivo tra Roma e Napoli nei primi vent'anni del Seicento e figura in quel momento pressoché ignota, tanto che sotto quel nome veniva di norma radunata l'attività di tre diversi artisti. L'anno dopo collabora al volume di Lionello Venturi *Studi radiografici sul Caravaggio*, portando un contributo fondamentale per dimostrare l'uso del disegno da parte di Caravaggio, così revocando in dubbio l'attardato romanticismo della tesi per cui il Merisi non usava nella propria pittura quel fondamentale strumento di lavoro, quindi dipingesse tutto all'impronta. Mentre nel 1957 pubblica una breve e raffinata monografia sul Beato Angelico, di nuovo un artista meraviglioso, ma allora di nicchia perché ritenuto da molti "pittore di santini".

In questi stessi anni Urbani comincia anche a interrogarsi su quale sia «il senso del passato nel mondo d'oggi», una domanda che gli sarà viatico per l'intera sua parabola culturale e di cui cerca in prima istanza una risposta nell'arte contemporanea, cercando di capire se questa abbia conservato la qualità di «verità in essere» dell'arte del passato. Infatti, se così fosse, il problema conservativo si esaurirebbe nella continuità della produzione artistica, come storicamente è sempre stato. Mentre nel caso opposto, se l'arte d'oggi (quest'ultima, locuzione preferita da Urbani a quella di "arte contemporanea" vedendone la labilità cronologica) fosse solo un inutile e incoerente cascame estetistico della prima, quindi non più arte, ma mera narcisistica e inutile decorazione, se così fosse, la conservazione dell'arte del passato diverrebbe insuperabile responsabilità destinale di noi uomini del nostro tempo.

È a partire da questo domandarsi che nel 1956 egli accetta il ruolo di critico militante dell'arte contemporanea nel settimanale «Il Punto», diretto da Vittorio Calef e voluto (come il quotidiano «Il Giorno» e il mensile «Il Gatto Selvatico») da Enrico Mattei. Un settimanale oggi dimenticato, ma su cui in quegli anni scrivevano molti importanti intellettuali. Da Antonio Cederna, che fu per anni suo fraterno amico di Urbani, a Pier Paolo Pasolini, Giorgio Caproni, J. Rodolfo Wilcock, Pietro Citati, Maria Bellonci (che vi teneva il suo *Piccolo diario*), Elémire Zolla o Giorgio Bassani, fino allo stesso Cesare Brandi, che con ogni probabilità favorì l'accesso

a quel foglio, altra ragione del rispetto e dell'amicizia sempre dal restauratore romano per lui mantenuti. Collaborazione a «Il Punto» in cui il giovane Urbani subito assume una posizione sull'arte contemporanea che molto deve al suo incontro, avvenuto già agli inizi degli anni '50, con il pensiero di Martin Heidegger, filosofo allora da pochissimi letto in Italia, interpretando Urbani la lezione del pensatore tedesco in modo del tutto originale, ad esempio lontanissima dalla riduzione all'esistenzialismo che allora quasi solo se ne faceva. Né si tratta di studi secondari se Giorgio Agamben ha definito Urbani:

Non tanto – o non semplicemente – una straordinaria mente filosofica, per molti versi in anticipo sulla cultura filosofica italiana di quegli anni e un critico d'arte sotto ogni aspetto eccezionale, quanto piuttosto e innanzitutto un uomo deciso a guardare lucidamente al tempo – oscuro com'è forse ogni tempo per chi ha deciso di esserne intransigentemente contemporaneo – in cui gli era toccato vivere.

Una lettura di formazione, Heidegger, a cui val la pena aggiungere Hegel, anch'esso suo termine di riferimento come ricorda Raffaele La Capria [*qui in appendice si legge l'intero testo, nda*]:

Anche Hegel era un pallino di Giovanni. Spesso me ne citava a memoria passi dell'Estetica per tentare di tacitarmi nelle nostre divertite tenzoni su arte e letteratura [...]. Era una sfida tra noi, una sfida affettuosa e sorridente in cui lui faceva la parte di Don Chisciotte, io di Sancho Panza.

Ed è dal lungo riflettere di Urbani su questi pensatori che nascono le sue tangenze con il pensiero con Edgar Wind, storico della cultura da lui molto attentamente letto, del quale forse qui conviene riprendere un passo delle *Reith Lectures* tenute alla Bbc nel 1960 e tre anni dopo rese in un volume che prende il bel titolo, *Art and anarchy*, dalla prima di loro. Lezioni in cui Wind s'interroga sul rapporto tra arte del passato e arte d'oggi chiamando anche lui in causa Hegel e giungendo a conclusioni nella sostanza simili a quelle di Urbani:

Di conseguenza Hegel tirò le somme, così come le vedeva lui. Era arrivato un momento nella storia del mondo, a partire dal quale l'arte avrebbe perso lo stretto legame che in passato aveva avuto con le energie centrali dell'uomo; si sarebbe trasferita al margine, e lì avrebbe formato un ampio e splendidamente variegato orizzonte. Il centro sarebbe rimasto alla scienza; cioè a un inarrestabile spirito di ricerca razionale [...]. Egli spiegò che in un'era dominata dalla scienza la gente non avrebbe smesso di dipingere né di fare statue, né di scrivere poesie, né di comporre musica [...]. Ma non bisognava ingannarsi, scrisse: «Per quanto splendide le effigi degli dei greci ci possano sembrare, qualunque sia la dignità e la perfezione che possiamo trovare nelle immagini di Dio Padre, di Cristo e della Vergine

Maria, tutto ciò è inutile, le ginocchia non le pieghiamo più» [...]. Dovrebbe essere chiaro, dunque, che pur spostata al margine l'arte non perde la sua qualità d'arte; perde soltanto il suo legame diretto con la nostra esistenza: diventa una splendida superfluità.

Questo a chiarire che mai la radicale e puntualmente motivata critica all'arte contemporanea di Urbani va fraintesa con un'arcaistica opposizione al nuovo del nostro tempo, perché invece originata dal suo profetico antivedere la cancellazione dell'arte del passato da parte di un'arte, quella d'oggi, che non solo è arduo ritenere tale, ma che, anche grazie alla tecnica moderna, viene prodotta in un numero illimitato e progressivo di nuovi esemplari uguali in tutto il mondo. Profezia il cui inveramento si mostra oggi con sempre maggior virulenza, basti il rapporto tra centro e periferia nell'architettura delle nostre città, riproponendo un'altra volta le ragioni del suo già detto, costante interrogarsi su quale sia il senso dell'arte del passato nel mondo d'oggi e confermandolo in tal modo rigorosissimo e attentissimo conservatore dell'arte storica, quale prima di tutto è stato. Esempio in questo senso la sua recensione, nel dicembre del 1956, a una del tutto minore mostra di artisti esquimesi contemporanei. Un testo brevissimo, da Urbani reso precoce riflessione sul problema della cancellazione di ultramillennarie culture originarie a favore d'una mai vista arte contemporanea banalmente uguale in tutto il mondo:

Gli esquimesi del Canada. Alla fine di un breve testo esplicativo che introduce alla mostra, l'autore, un funzionario di non so quale organismo di governo preposto alle cose dell'arte esquimese, si augura fermamente che il nome di qualcuno degli espositori permanga fra quelli che hanno oggi lusinghiero accesso in musei e gallerie di New York, Londra e Parigi. Siccome si tratta, come è ben specificato nel catalogo, di favorire quasi la maggior risorsa della poverissima economia locale, facciamo nostro l'augurio: con infinita tristezza. E non perché una simile consacrazione possa ormai rovinare qualcosa, ma per il trionfo che decreta, ingiusto e deprecabile, a un altro di quei massacri perpetrati dalla nostra civiltà sulle culture cosiddette primitive, qui come in Amazzonia o in Australia.

1957. *L'International Seminar di Harvard*

Nel 1957 Urbani, trentaduenne, è invitato a partecipare al settimo *International Seminar* di Harvard diretto da Henry Kissinger, che «incanta con i suoi modi», come ha scritto Raffaele La Capria che frequenta con lui quell'identico e prestigioso consesso internazionale. Da quel momento si cementa tra loro l'amicizia d'una vita [vd. in appendice il dialogo con La Capria, *nda*].

1958. Rauschenberg e il Festival dei due mondi di Spoleto

Nel 1958 è il *fine arts director* della mostra *Prima selezione di giovani artisti Italiani e Americani* che si tiene nell'ambito dell'edizione inaugurale del *Festival dei due mondi* di Spoleto. Nella stessa logica delle radicali critiche all'arte contemporanea che fa su «Il Punto», rifiuta (d'accordo con Brandi, allora fortemente avverso all'arte contemporanea, come dal 1960 non sarà più, divenendone invece un fautore? e con Menotti, padre di quel Festival e certamente non musicista rivoluzionario?) di esporre un'opera inviata da un non ancora celebre Robert Rauschenberg. Un pannello di legno su cui l'artista americano aveva incollato a caso una coperta sporca e un lenzuolo strappato, entrambi infine schizzati di colore al seguito, diciamo così, stilistico del *dripping* di Pollock. Quel *Bed* oggi ritenuto opera fondativa della Pop Art, la cui esclusione dalla mostra spoletina tuttavia non destò allora scandalo alcuno. Né molto aiuta a revocare in dubbio quel giudizio di Urbani – lo osservo per inciso – la retrospettiva di Rauschenberg organizzata a Londra in questi giorni (febbraio 2017) dalla Tate Modern e dal MoMA, in cui si racconta come lo sbarco in Europa di "Informale" e "Pop Art" americani sia stato voluto dalla Cia per esercitare gli Usa, vincitori della seconda guerra mondiale, una egemonia culturale sul nostro continente.

1960. La parte del caso nell'arte d'oggi

Nel 1960 Urbani tiene alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma una conferenza in cui porta a forma compiuta la sua lunga meditazione sulle ragioni della completa autonomia formale dell'astrattismo. Ragioni chiare già nel titolo della conferenza, nei fatti un giudizio: *La parte del caso nell'arte d'oggi*. Il caso non è tuttavia, per Urbani, esito dell'inconscio, come lo fu per il surrealismo, «le hasard, divinité plus obscure que les autres» del *Manifesto* di Breton. Per lui «il caso» irrompe nella produzione artistica d'oggi in forma di evento destinale, inevitabile conseguenza del modo di oggettivare il reale indotto dalla principale forza formativa del nostro tempo, la tecnica moderna, quel che conduce l'arte astratta a «sfondare "il muro del visibile"» e a assemblare, inevitabilmente a caso, ciò che di là da quel muro trova; ed è un ragionare in diretto rapporto col pensiero di Heidegger, di cui infatti egli chiama esplicitamente in causa la conferenza tenuta a Monaco nel 1953 su *La questione della tecnica*, citandone anche per esteso una frase (ed è evidente come dentro a questo ragionare di Urbani la tecnica sia anche premessa della conservazione dell'arte del passato):

A cancellare le apparenze del mondo dalla pittura [d'oggi] non sono state la teoria della relatività o quella dei *quanta*, ma ciò che ha reso possibili anche queste scoperte scientifiche: ossia, semplicemente, il modo che ognuno di noi ha di porsi di fronte al reale. Questo modo, che è anche detto della rappresentazione oggettivante, può essere sintetizzato nella formula più elementare del nostro sapere: il mondo è composto di oggetti, e questi oggetti fanno parte della realtà in quanto possiamo rappresentarci in maniera oggettiva, coi loro requisiti propri di peso misura forma colore eccetera, e non perché li vediamo. Rappresentare in maniera oggettiva gli oggetti, significa darsene una spiegazione (Heidegger). Pensare la realtà oggettivamente, cioè *al di là* delle semplici apparenze con cui ci si mostra, è di fatto l'unico modo in cui ci è oggi possibile concepire la realtà. Oggi; e perciò oggi l'artista fa della pittura astratta: perché, come chiunque altro, è preso nella rete dell'oggettività, e l'oggettività ci fa ineluttabilmente sfondare il "muro del visibile", cioè ci mette al cospetto delle proprietà effettive degli oggetti, ma non degli oggetti in quanto cose: cose presenti, semplicemente offerte alla vista.

Se poi si può di nuovo ricordare come, in quegli anni, il pensiero di Heidegger fosse semiconosciuto in Italia, quindi la singolarità come la modernità dell'orizzonte di pensiero di Urbani già all'altezza della fine degli anni '50 del Novecento, tanto che così racconta di nuovo Agamben [*si legge qui in appendice, nda*]:

Comunque sia, Heidegger divenne il "nostro" autore, una sorta di talismano esoterico la cui amara esclusività era garantita dal fatto che quasi nessuno nella cultura romana (e, forse, italiana) di allora era in grado di dividerlo con noi...

se poi questo può essere di nuovo sottolineato, un ragionare di Urbani seguendo il pensiero del filosofo tedesco con cui egli opera una radicale critica all'estetica; e forse conviene ricordare che è proprio sul terreno dell'estetica che Urbani rovescherà in dubbio «la moderna teoria del restauro», ovviamente quella di Brandi. Si chiede Urbani: «[Ma una volta passato] il muro del visibile [dove troverà il pittore astratto] gli elementi esatti ovvero i modelli tangibili a cui riferirsi per la trasfigurazione di codesta realtà oggettiva?». Li troverà, si risponde, nell'estetica, cioè nel modo in cui il pensiero, dall'Illuminismo in poi, ha oggettivato l'arte. E tuttavia, proprio perché pensiero oggettivante, l'estetica ha progressivamente dimenticato il carattere di «evento di verità» proprio dell'opera d'arte, perdendo così la capacità di cogliere «dietro agli oggetti, l'essenza delle cose»; e comprendere i limiti dell'approccio estetico, ovvero oggettivante, è dato imprescindibile per poter affrontare su basi razionali la questione dell'essenza dell'arte. Da qui il suo insistere sul punto:

Quando parliamo dell'estetica, ovvero del pensiero che oggettiva l'arte, non intendiamo

naturalmente solo l'estetica dei filosofi ma anche, se non soprattutto, il modo oggettivo in cui l'umanità d'oggi si rappresenta l'arte. Questo modo non è stato sempre lo stesso. I Greci, ad esempio, pensavano così poco oggettivamente l'arte, che erano costretti a chiamarla *téchne*, cioè con una parola la cui traduzione letterale sarebbe "produzione", e che allora aveva un significato certamente più nobile, ma quasi altrettanto generico di quello attuale. Oggi, invece, siamo riuniti in questa sala [quella della Galleria Nazionale d'Arte Moderna dove stava tenendo la conferenza], e in questa sala celebriamo un rito che avrebbe fatto trasecolare i saggi della Grecia antica. Parliamo in maniera astratta, ma non per questo meno oggettiva, dell'arte. E più ne parliamo astrattamente, più la oggettiviamo. Ce la rappresentiamo in termini di valore, di forma, di qualità. E questi attributi astratti, ma che pure le sono pertinenti, ci servono a collocarla nel nostro mondo reale, assieme agli oggetti di cui, come oggetti, sappiamo tutto o quasi tutto, ma che ignoriamo nel loro essere di semplici cose.

1962. Spoleto e L'estetica del catenaccio

Altra conferma che il concentrato ragionare di Urbani sull'arte d'oggi abbia sempre al fondo il destino dell'arte del passato è la recensione di una delle più fortunate mostre d'arte contemporanea del Novecento italiano, *Sculture nella Città*, organizzata nel 1962 a Spoleto da Giovanni Carandente. Mostra in cui una cinquantina di artisti (tra loro, nomi grandissimi come Manzù, Calder, Moore, Marino o Arp) sono chiamati a esporre le loro opere dentro una città, Spoleto, ancora intatta nel proprio aspetto storico. *L'estetica del catenaccio* il titolo inequivoco dato da Urbani alla recensione che, pur riconoscendo «l'organizzazione della esposizione perfetta e su scala ciclopica e con un allestimento raffinatissimo», vede la mostra come primo passo per una futura riduzione di strade, piazze e giardini delle città storiche a quinta scenica delle opere d'arte d'oggi: si badi bene, opere d'arte che per lui non sono tali. Tesi riassunta nel suo dire «che se un catenaccio arrugginito messo a mo' di statua contro un muro medievale fa un effetto gradevole, ciò significa che per la nostra sensibilità estetica muro medievale e catenaccio arrugginito sono la stessa cosa». Né cade Urbani nella trappola – la stessa in cui, in quel momento tutti caddero, peraltro continuando a caderci anche oggi – di vedere in quella contaminazione la continuità tra arte d'oggi e arte del passato, con la prima che salva la seconda. Continuità che Urbani nega perentoriamente col così concludere la recensione:

Siamo dunque a un bivio: o sopportiamo la stupida bellezza del catenaccio, o rinunciamo a salvare storia, arte e natura. Chi sente la vergogna di essere trascinato a pensare un simile dilemma, capirà perché non si può che detestare la ben riuscita mostra di Spoleto.

1964. *La chiusura dell'impegno nell'arte contemporanea*

Nel 1964 interrompe la sua collaborazione a «Il Punto», con essa la partita con l'arte d'oggi. Lo fa pubblicando un articolo significativamente intitolato *Per un'archeologia del presente*, dove "archeologia" viene usata prima che Foucault ne facesse un termine tecnico del suo pensiero. Inappellabile la chiusa di quel testo, che è poi un breve saggio filosofico, come nei fatti sono tutti i testi di Urbani:

Resta quello che si diceva da principio: la possibilità che questa finta storia così rapida e zelante nel seguire passo passo il suo finto percorso, arrivi all'ultima tappa e riesca a vedersi come sicuramente apparirà un giorno: un'immensa pagina grigia, una lunghissima parentesi in cui lo strepito e il furore dei suoi mille finti eventi si ricompongono nella compattezza sorda e indifferenziata d'uno strato archeologico. Questo strato che è il presente; umano e vero solo se si riuscirà a "scavarlo", se si riuscirà cioè a fare terra delle sue illusioni e a dissepellirne gli stupidi idoli come povere suppellettili da cui, caduto il mito, resti con la polvere e indistruttibile come essa, la traccia di ciò che realmente siamo.

E qui va chiarito che la posizione presa da Urbani non è una distruttiva chiusura all'arte contemporanea, ma la presa d'atto di come nel nostro tempo la creatività dell'uomo si sia spostata dal fare artistico alla scienza e alla tecnica. Ed è allora sulla base di queste due materie che oggi si dovrà esercitare la creatività necessaria alla conservazione del nostro patrimonio artistico. Un dire presente in molti suoi testi, ma con più chiarezza in saggio del 1981:

In altri tempi, quando l'esperienza dell'attività creativa pervadeva quasi ogni aspetto della vita della collettività, e perciò prendeva forma non solo nel grande monumento artistico, ma nell'intero organismo della città, la conservazione del prodotto creativo poteva attuarsi come un processo vitale: con la sostituzione spontanea di nuovi prodotti creativi a quelli consunti dal tempo o comunque usciti dall'uso.

La conservazione che noi possiamo attuare non può purtroppo far conto su questa capacità di autorigenerazione, cioè non può esplicarsi con la creazione di nuove opere d'arte, ma solo col mantenimento a tempo indeterminato di quelle esistenti. Siamo con ogni evidenza nell'ovvio. Ma dovrebbe essere altrettanto ovvio che così ci assegniamo un compito a rigore ineseguibile o comunque a termine, dato che è legge indefettibile della termodinamica che nulla possa conservarsi immutato a tempo indeterminato. La scelta è allora tra due diversi processi di mutamento: quello che è comunque nella forza delle cose, e che prima o poi dovrà necessariamente concludersi con la scomparsa di ciò che avremmo voluto conservare; ovvero un mutamento che sia il prodotto di una conservazione finalmente efficace, cioè capace di ripetere l'esperienza creativa del passato, non in termini di fare artistico che ci sono definitivamente preclusi, ma in termini d'immaginazione scientifica e d'innovazione tecnica.

1961-1973 L'Icr di Rotondi e Urbani

Nel 1961, Brandi lascia la direzione dell'Icr, pur se non per sua volontà, assumendo la cattedra di storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università di Palermo. A succedergli è Pasquale Rotondi, storico dell'arte romano con meriti enormi per la salvaguardia del nostro patrimonio artistico. Soprintendente a Urbino negli anni subito precedenti la seconda guerra mondiale, già nel giugno del 1940 inizia in assoluto segreto a ricoverare nella Rocca di Sassocorvaro una cospicua parte del patrimonio artistico mobile italiano, in specie quello della costa adriatica (ma non solo), per proteggerlo dalle possibili razzie degli eserciti d'occupazione, un'operazione che funzionò perfettamente, come solo molti anni dopo gli sarà riconosciuto. Nel 1948 la sua nomina di soprintendente a Genova, dove si occupa con intelligenza, prudenza e competenza del non semplice problema della ricostruzione della città, devastata dai bombardamenti cui era stata lungamente sottoposta nel corso della seconda guerra mondiale. Ed è da Genova che Rotondi arriva nel 1961 all'Icr per affrontare un altro difficilissimo compito: raccogliere il tanto impegnativo quanto straordinario lascito culturale di Brandi. Compito che egli svolge con grande rispetto e misura verso quello stesso lascito, ma anche con indipendenza e capacità innovativa; e va forse sottolineato come Rotondi sia oggi ingiustamente poco ricordato nel suo essere stato figura di decisiva importanza anche nella storia del moderno restauro.

Nel frattempo Urbani ha salito tutti i possibili gradini d'una carriera sempre e solo condotta dentro l'Icr, ciò che spiega l'unicità della sua figura, in Italia e non solo, per perspicuità e sicurezza di giudizio dei problemi inerenti restauro, conservazione e tutela. Allievo dei corsi (1945), salariato (1946), restauratore (1949), funzionario storico dell'arte (1954), vicedirettore (1960); ed è come tale che nel 1961 Rotondi lo incontra all'Icr. Subito tra i due si instaura un rapporto di franca amicizia e stima, con un Urbani sempre più convinto della necessità d'una radicale innovazione in senso tecnico-scientifico di quella istituzione così gloriosa nel mondo, pur mantenendo come indiscutibile premessa a quell'impresa la grande stagione fondativa del restauro critico e estetico di Brandi.

«Non c'è disciplina che possa porsi in condizione di crescere se non revocandosi in dubbio ad ogni stadio di sviluppo», scrive nel 1967 Urbani. Ed è su questa piana verità che già nel 1963 Rotondi e lui avevano inaugurato una stagione di stabili collaborazioni con il Cnr e altri istituti scientifici, Università e laboratori dell'industria per condurre con loro una lunga serie di importanti e pionieristici lavori di ricerca che portano. Il tutto nel nome del «senso del lavoro in comune» che sempre motivava Urbani e Rotondi; né la valutazione è moralistica, bensì

d'efficienza. Da qui l'aperta commozione del restauratore romano ai funerali di Rotondi, tenuti in una chiara mattina del gennaio 1989, l'onore che egli rendeva a chi gli era stato come un fratello maggiore, uno dei pochissimi (se non il solo) veri e solidali compagni di strada delle istituzioni nel suo tentativo di riforma, ammodernamento e innovazione, non tanto e non solo dell'Icr, ma delle politiche di tutela nel Paese. Riforma, ammodernamento e innovazione dell'azione di tutela che nessuno ha voluto si realizzasse, come amaramente confermano oggi Norcia, Castelluccio o Preci e, prima di loro, mille altre simili vicende.

Iniziativa di grande importanza intrapresa da Rotondi e Urbani è anche quella che riguarda l'immenso complesso del San Michele alla Lungara, a Roma, che nel 1969 i due convinsero l'allora Ministro del Tesoro Emilio Colombo a far acquistare dallo Stato con l'idea di farne sede d'un grande centro internazionale dedicato al restauro. Un acquisto compiuto anche l'appoggio di Harold Plenderleith, il chimico scozzese che fu il primo direttore dell'International centre for the study of preservation and restoration of cultural property (dal 1978: Iccrom), l'organizzazione intergovernativa fondata nel 1959 sotto gli auspici dell'Unesco e finalizzata all'attività di formazione, ricerca, divulgazione e promozione nel settore del patrimonio materiale e immateriale dei beni culturali. Iccrom che già nel 1968 aveva iniziato a collaborare con lo stesso Icr attraverso accordi ufficiali, a ennesima conferma dell'indiscusso riconoscimento internazionale (allora) della primogenitura dell'Italia nel campo di restauro, conservazione e tutela. Un grande progetto, quello sotteso all'acquisto del San Michele, cui tuttavia non si dà seguito, né un progetto solo culturale, ma anche strategico nel facilitare l'instaurazione di rapporti politici anche di altra natura con paesi terzi, ad esempio commerciali: l'ennesima occasione perduta dalla politica italiana se si pensa che nel 1971 l'Iccrom già aveva cinquantacinque "Stati Membri", mentre oggi (2017) sono 135.

1966. L'alluvione di Firenze e i limoni di Procacci

Il 4 novembre del 1966 l'Arno esonda e sommerge il centro storico di Firenze. Una tragedia che dimostra come il rapidissimo passaggio dell'Italia da un arcaico sistema produttivo a carattere eminentemente rurale a una moderna e ricca economia industriale abbia creato nel Paese un'inedita e grave questione ambientale. L'esondazione dell'Arno viene infatti originata anche (se non soprattutto) dall'abbandono delle coltivazioni agricole a monte di Firenze, in conseguenza il rapido venir meno del costante controllo di alvei e rive di torrenti e fossi, come della cura del sottobosco o della prevenzione di piccole frane e quant'altro, cioè

dell'ordinaria opera di manutenzione del territorio nei secoli gratuitamente condotta dai contadini perché parte stessa del loro lavoro. Ma la tragedia di Firenze rende anche chiaro che calamità del genere possono ormai verificarsi con facilità in tutta la nuova Italia industriale e che i danni di origine ambientale non investono più le singole opere, ma il patrimonio artistico nel suo insieme, quello indissolubile dall'ambiente in cui è andato stratificandosi nei millenni. In questo caso, il patrimonio artistico di Firenze, con i suoi palazzi, le sue chiese, le sue piazze, le sue strade e tutto quanto si trova dentro quei palazzi, chiese, piazze e strade, ossia ne è parte integrante, quindi affreschi, tavole, tele, sculture, altari, colonne, capitelli, vetrate, pareti, facciate, portali, eccetera.

Né per questo il mondo della tutela si rende conto che si doveva rapidamente abbandonare la nozione di patrimonio artistico come somma di singole opere su cui intervenire con il trastullo dei restauri estetici condotti artisticamente caso per caso, interventi dove quel che più vale, per soprintendenti e professori (che i primi formano, mai dimenticarlo), è il nulla dell'intonazione (calda? fredda?) delle tinte neutre, come dell'abilità nell'esecuzione del tratteggio o della selezione cromatica per reintegrare una lacuna, ovvero ancora la qualità d'una pulitura condotta con il solvente che è continuamente di nuova generazione, quel che dice il penultimo peggiore dell'ultimo e che perciò ha prodotto danni che, appunto, l'ultimo non fa; e i danni delle puliture – lo aggiungo di passaggio – sono sempre irreversibili. Si tratta invece di risolvere l'infinitamente più arduo quesito di come salvaguardare il patrimonio artistico nel suo insieme e nel rapporto di quell'insieme con l'ambiente. Quesito mai affrontato (allora e oggi) come prova la cultura del restauro che l'Icr trova arrivando a Firenze subito dopo l'alluvione.

Davanti al problema di come intervenire su centinaia di gloriosi dipinti su tavola delle chiese e dei conventi della città toscana imbibiti dall'acqua mista a fango e nafta dell'alluvione i restauratori, accorsi a Firenze da ogni parte dell'Italia come avvoltoi, propongono la soluzione artigianale del "trasporto", cioè la rimozione della pellicola pittorica dal supporto ligneo originale e il suo trasferimento su un nuovo supporto indeformabile, ad esempio in resina poliesteri. Una soluzione barbara, perché comunque fortemente dannosa per la materia costitutiva le opere, ancor più a fronte di tavole completamente impregnate di acqua. Così l'Icr prescrive che prima di decidere un qualsiasi intervento di restauro le tavole siano collocate in un locale dove il supporto ligneo possa subire un lento e programmato processo di deumidificazione, riducendo così al minimo la velocità del ritiro del legno in fase di asciugamento, con essa, i pericoli di sollevamenti e cadute della pellicola pittorica. Un locale da trovare subito e non facile da individuare per le prerogative che deve avere: collocazione al piano terra e con una superficie

molto vasta, perché i dipinti vanno collocati in posizione orizzontale. Locale che, dopo molte affannose ricerche viene identificato nella leopoldina "Limonaia" del giardino di Boboli, l'enorme spazio coperto costruito alla fine del Settecento per ricoverarvi le piante di agrumi durante l'inverno, ma che solo dopo molti ripensamenti viene concesso all'Icr, come ha scritto Pasquale Rotondi nel suo diario di quei giorni:

[A fronte di quella ecatombe, mi trovo a dover superare molte] difficoltà, sollevate perfino nell'ambito delle Soprintendenze competenti. Incontro Procacci [allora soprintendente di Firenze]. Qualche perplessità egli la dimostra [dicendosi anche] molto preoccupato per la sorte dei limoni.

Sia come sia, l'intervento sulle tavole alluvionate di Firenze diviene la prima (ma per molti versi anche l'unica e l'ultima) applicazione della scienza conservativa nella storia del restauro. Non più il restauro estetico caso per caso della singola opera, bensì la soluzione di problemi comuni per il tramite d'una altrettanto comune azione di conservazione preventiva e programmata, che è poi l'unico modo per poter intervenire in modo efficace su un insieme di opere. Una vicenda così raccontata da Giorgio Torraca, testimone diretto [*si veda il dialogo qui pubblicato, nda*]:

Fu deciso di allestire un ambiente dove il legno delle tavole potesse subire un lento e controllato processo di deumidificazione. Di questa soluzione del problema s'occupò Urbani arruolando come supporto all'operazione Gino Parolini, allora Ordinario di Fisica Tecnica della Facoltà di Ingegneria di Roma. Dopo aver esaminato varie soluzioni, fu scelto come luogo dove far stazionare le tavole la grandissima "Limonaia" del Giardino di Boboli. Le piante di limone vennero trasferite nel cortile di Palazzo Pitti, protette da teli di plastica, mentre il professor Parolini progettò il sistema di condizionamento che, su decisione di Giorgio Bassani [allora presidente di Italia Nostra e grande amico di Brandi e Urbani], fu pagato da Italia Nostra dando fondo a tutte le sue riserve monetarie. E penso che proprio in quel momento così difficile, mentre cercava con i mezzi disponibili di controllare la situazione man mano che i quadri arrivavano e l'impianto di condizionamento veniva realizzato, sia apparsa evidente a Urbani l'importanza dei fattori ambientali nella conservazione e di un'azione volta a prevenire il danno piuttosto che a curarlo.

1967. Il restauro e la storia dell'arte

Il 21 giugno del 1967 Urbani presenta al convegno internazionale organizzato a Venezia dal Comité International d'Histoire de l'Art (Ciha) un saggio dal titolo //

restauro e la storia dell'arte. Si tratta di un testo di ardua lettura, come sono al solito gli scritti di Urbani nel dare la loro cospicua parte di pensiero come bagaglio culturale dovuto al ruolo che si riveste: nel caso, quando si sia soprintendente o professore, per restare poi costantemente deluso. Non per questo, però, *Il restauro e la storia dell'arte* è saggio meno che chiaro nell'esposizione degli argomenti, fino a poter essere considerato una brevissima "teoria del restauro". E proprio per questa sua centralità nel percorso culturale di Urbani e del restauro italiano del Novecento val la pena di brevemente esaminarlo in dettaglio.

Si comincia dalla sede in cui viene letto, un consesso internazionale di storici dell'arte, luogo perciò non certamente scelto a caso. Né di minor importanza è la data d'uscita del saggio, il 1967. Siamo quattro anni dopo il 1963 della pubblicazione della versione finale della *Teoria*, peraltro collazione di testi scritti da Brandi in più stazioni dal 1948 al 1956 [vd. qui in appendice il colloquio con Joselita Raspi Serra, *nda*]. Siamo inoltre tre anni dopo il 1964 di *Per un'archeologia del presente*, il saggio con cui Urbani ha chiuso per sempre la sua esperienza di critico dell'arte contemporanea. E siamo infine un anno dopo, tanto dall'alluvione di Firenze, come dalla conclusione dei lavori della Commissione Franceschini (1964-66), la commissione governativa che "lancia" in Italia la nozione di bene culturale, da allora entrata nel comune lessico della tutela, e che in qualche modo riprende la questione della conservazione del patrimonio artistico della Nazione che aveva iniziato a affrontare Bottai col corpo di leggi sulla tutela del 1939, non potendo però continuare a lavorare su questo tema per la sciagurata entrata in guerra del Paese, come nemmeno molto di diverso aveva potuto fare l'Italia repubblicana subito dopo il 1945, dovendo per prima cosa occuparsi del lungo e complesso passaggio del Paese al dopoguerra.

Né di minor rilievo, circa l'importanza attribuita da Urbani a questo suo saggio, è il sottolineare in apertura del testo presentato a Venezia che, in quella occasione, egli ne può leggere solo la prima parte, perché avrebbe altrimenti superato il tempo concesso ai vari relatori. Una notazione, questa, solo apparentemente speciosa. Infatti il carattere di glossa, se non di integrazione, alle correnti teorie del restauro che il saggio ha, assai più si comprende nel testo intero. Tanto che Urbani riprende in altri suoi successivi interventi ampi passi di quella seconda parte mai letta, fino a pubblicare la versione intera del saggio in un'occasione di nuovo certamente non scelta a caso: la raccolta degli scritti in onore di Cesare Brandi uscita nel 1980. Un insistere di Urbani su *Il restauro e la storia dell'arte* certamente originato dal non essere mutato nulla nel mondo della tutela nei 13 anni che separano il 1967 di Venezia dagli scritti in onore di Brandi, ma con ogni probabilità anche dovuto alla speranza che in quel consesso di figure tutte vicine al grande

teorico del restauro quel suo testo sarebbe stato oggetto di discussione. Speranza caduta al solito nel nulla.

Fondamento del saggio del 1967 (di cui in seguito parafraso alcuni passi) è porre in evidenza le ragioni della debolezza acquisita nel tempo dai caposaldi critici e estetici crociani su cui nel 1939 era stato fondato l'Icr: «lo, più che Brandi, ero legato alla cerchia di Croce [...]. Tutti crociani allora, s'intende», scriverà anni dopo Argan. Una debolezza constatata da Urbani nel quasi quarto di secolo di esperienza condotta all'interno dell'Icr, quindi all'interno della massima autorità internazionale (allora) di settore. Una esperienza sia manuale, di restauratore, sia teorica, di direttori dei lavori storico dell'arte, che gli ha consentito di osservare *in re* due dati fondamentali circa gli interventi di restauro. Uno, gli effetti conservativi quasi sempre infausti, quando non i danni, provocati nella materia costitutiva le opere dai restauri con finalità estetica – su tutti quelli prodotti dalle puliture –, gli stessi che, nell'inevitabile manomissione cui sempre conduce un diretto intervento sulla materia delle opere d'arte, sempre le riconsegnano a un futuro di maggior rapidità di degrado; da qui i continui e ogni volta sempre più inutili e dannosi restauri condotti dalle soprintendenze su opere già restaurate. L'altro dato, la completa aleatorietà della missione principale dei restauri critico-estetici, riportare alla lezione autentica dell'opera su cui s'interviene.

Restando a quest'ultima parte del problema, se l'enorme fioritura di studi di storia dell'arte (come è peraltro per tutte le branche del sapere, altro segno del dominio della tecnica sul nostro tempo) ci porta a essere tutti d'accordo che il problema del restauro sia peculiarmente critico, proprio a partire da questa certezza preliminare si è ogni volta anche colti dallo scrupolo, anch'esso peraltro squisitamente critico, che i nostri interventi impongano alla restituzione critico-estetica delle opere una soluzione totalmente consegnata alla metafisica del soggetto. E qui giova riprendere il saggio del 1960 su *La parte del caso nell'arte d'oggi* dove Urbani sosteneva all'incirca la stessa cosa, pur se per la produzione artistica; ciò a ribadire che quando non si abbia una meditata conoscenza della parte saggistica del suo lavoro, inevitabilmente non si capisce quanto da lui scritto su restauro, conservazione e tutela. Ad esempio, laddove in chiusura del saggio del 1960 afferma che:

il caso non compare solo in pittura [bensì] ovunque vacillino le nostre rappresentazioni oggettive del reale [così da dover restare] sconcertati dall'estensione del territorio in cui, più o meno scopertamente, gioca incontrastata la casualità...

Così che, affermando questo, Urbani nei fatti apre al caso anche il tema del restauro critico; quello che, nel perseguire la riscoperta della lezione autentica

dell'opera, non può che restare all'effettivo stato di conservazione dell'opera, cioè a quanto sopravvive dell'originaria struttura materiale dell'opera. Infatti, cosa più del restauro estetico conduce, come già l'arte d'oggi, a «sfondare il muro del visibile», cioè a sfondare, con la pulitura, l'immagine dell'opera così come arrivata a noi. Ma quel che si trova «al di là del muro del visibile», sciogliendo vernici alterate, ridipinture e quant'altro, non è più l'opera come opera, ma l'opera come oggetto d'una indagine scientifica, quindi quasi sempre frammentata da lacune di profondità in forma di "buchi", "strappi" e quant'altro, oltre che da cadute della pellicola pittorica, colori alterati e qualunque altra "autentica" forma d'irreversibile modificazione della materia originale avvenuta, in forma di danno, nel tempo.

Perciò ci si trova di fronte a un manufatto che, perché ridotto alla sua nuda struttura fisica, finisce per corrispondere al gusto dell'oggettualità spinta di tanta arte d'oggi, quasi divenendo esso stesso una speciale opera d'arte contemporanea, e comunque un'opera che in quella forma non è mai esistita. Ma ancora. Se il moderno restauro scientifico oggettiva le opere e perciò le restituisce in stretto rapporto con il gusto dell'arte d'oggi, in quale momento il restauro le farà cadere dalla loro oggettività per farle tornare sulla terra, rendendole così di nuovo «cose tra le cose»? Come per l'arte d'oggi, affidandosi al caso.

Infatti del tutto soggettive, perciò inevitabilmente governate dal caso, sono – e restano, al di là di ogni teoria – le decisioni critiche e estetiche nel procedere del moderno restauro scientifico. Se pulire più o meno l'opera, addirittura ritenendo legittimo (accade) farlo in modo "differenziato", cioè dove più, nei chiari, dove meno, nelle zone scure. E ancora, venendo alla reintegrazione, sempre soggettiva sarà la scelta di quali siano, in un viso, un manto, un paesaggio e così via, le lacune "interpretabili" in base alla speciale metalogica che l'immagine possiede e il contesto dell'immagine consente", come prescrive Brandi. Dopodiché, reintegrabili come: a tratteggio? con pennellate incrociate? con un *pointillisme*? E quali sono invece le lacune "non interpretabili", perciò da trattare con una "tinta neutra" (calda? fredda? chiara? scura?), o con un "abbassamento di tono" (caldo? freddo? chiaro? scuro?), ovvero lasciando in vista come tale la sottostante materia del supporto originale, intonaco, pietra, tela, legno (stuccata? non stuccata? inscurita? schiarita? al naturale?) e così via sempre decidendo in modo del tutto soggettivo e casuale.

Tutto ciò dimostra che i modi con cui il restauro critico pretende di ristabilire in via scientifica l'autenticità d'un testo figurativo sono solo una mascheratura ideologica di interventi che fanno ricadere il problema di quella stessa autenticità sotto il dominio della critica come momento d'una individuale (e crociana) ricreazione artistica delle opere, ricreazione inevitabilmente condotta «nel gusto

dell'arte d'oggi». Da qui il comune spirito che aleggia su molte opere restaurate e su molti testi figurativi dell'arte contemporanea. Addirittura in alcuni casi consentendo l'ipotesi che talvolta siano stati i risultati estetici delle prime a aver influenzato (e a influenzare) i secondi. Ma da qui anche la domanda, pesante come un macigno, che Urbani pone agli attori della tutela, soprintendenti, professori, restauratori e esperti scientifici all'interno de *Il restauro e la storia dell'arte*, senza che in quasi mezzo secolo mai vi sia stata risposta:

Il nostro conservare e restaurare, se dipendenti da questa ideologia, manterrebbero allora il carattere d'una produzione artigianale o al meglio artistica, che si servirebbe di scienza e tecnica unicamente per attardarsi ancora nella dimensione medievale della *recta ratio factibilium*, cioè nella dimensione di quell'unità tra arte scienza e tecnica che nel mondo moderno non ha più corso. E allora, potremmo ancora pretendere di non star restaurando come si è sempre restaurato: cioè alterando o manomettendo?

Una domanda decisiva che si amplia a un altro tema decisivo. La completa labilità dei giudizi critici e estetici sui restauri:

È stato giustamente notato che un quadro può essere restaurato bene in cento modi diversi: o per meglio dire, in tanti modi quanti sono i restauratori capaci di restaurare bene un quadro. Non c'è dunque restauro ben fatto di cui non si possa dire che avrebbe potuto essere fatto diversamente, e altrettanto bene. La storia dell'arte e la critica non possono rifiutarsi all'evidenza che se ai loro giudizi sul restauro è concesso un margine di approssimazione così ampio, questo significa che si tratta di giudizi rivolti quanto meno al superfluo e all'approssimativo, non al necessario e all'esatto. Occorre dunque che la nostra volontà di conservare non si disperda in una miriade di azioni surrogabili una all'altra e tutte sottratte alla possibilità d'un controllo rigoroso. I pochi mezzi a disposizione devono servire a rifondare per intero la pratica del restauro.

«Rifondare per intero la pratica del restauro» è quindi il programma del saggio di Urbani *Il restauro e la storia dell'arte*. Quel che si può fare solo accettando come dato di piana verità che, nel mondo d'oggi, qualunque cosa, perfino il patrimonio artistico, diviene una fonte di energia che va a soddisfare un nostro bisogno vitale. Quel che è determinato dalla principale forza formatrice della civiltà in cui viviamo. La forza della Scienza e della Tecnica. Ed è chiarissima la diretta derivazione da Heidegger di questo punto di vista di Urbani.

Assegnate a divenire oggetti d'una nostra esperienza spirituale, le cose come sono – le opere d'arte del passato, i prodotti culturali, gli aspetti incontaminati della natura – si ritirano, per così dire, dalla nostra realtà più immediata e vengono messe in riserva sotto la figura del patrimonio, che così risulta strettamente aderente a quella che ci fa apparire l'intera realtà

come un insieme scientificamente calcolabile di fonti di energia, ciascuna tecnicamente astretta al soddisfacimento d'un nostro bisogno vitale. Ne risulta con tutta evidenza che a determinare l'arte del passato come patrimonio artistico non sono gli studi di storia dell'arte, ma l'intera forza formatrice della civiltà in cui viviamo: la forza della Scienza e della Tecnica. Bisogna tuttavia guardarsi dal credere che, con questo, Scienza e Tecnica siano realmente volte all'arte del passato come a uno qualunque dei settori di loro competenza. Non è ancora giunto il momento, per la storia dell'arte, di passare la mano ai cervelli elettronici e ai motori per restauro. L'arte del passato è divenuta patrimonio artistico in quanto fa parte della realtà e, in quanto ne fa parte, deve per forza dividerne la dimensione tecnico-scientifica, che è l'unica pertinente alla realtà.

Inizia così il cammino di Urbani verso la modernizzazione dell'azione di tutela, chiamando la storia dell'arte a un'assunzione di responsabilità circa il cuore del problema. Il suo sempre più grave ritardo culturale su restauro e conservazione. Un appello che cerca di ricomporre il problema posto al tema conservativo dagli studi storici, cioè la frammentazione in singoli restauri, quindi in azioni che colgono risultati estetici sempre e comunque revocabili in dubbio, spostandolo invece sul tema della totalità. Che non solo è quello su cui ragionano per proprio conto scienza e tecnica, ma è anche quello i cui effetti su storia dell'arte, città, paesaggio, eccetera, toccano gli interessi della società, cioè il piano in cui davvero si decide il destino del nostro patrimonio storico e artistico. Un cammino in cui nessuno lo seguirà:

La storia dell'arte, che è appunto conoscenza dell'arte nella totalità della sua storia, sa che nessuna delle sue acquisizioni particolari ha valore se non sul piano dell'insieme; e perciò non può non sapere che il perseguimento dell'autenticità nelle singole opere resta un'impresa marginale e aleatoria, se non porta alla determinazione d'un criterio che abbia effetto sull'insieme, che cioè sia valido per la totalità delle opere d'arte. Pensare che questo effetto si potrebbe forse ottenere restaurando, nei modi d'oggi, una ad una tutte le opere esistenti, significa non solo porsi davanti ad una impresa imperseguibile perché smisurata, ma anche impostare il problema esattamente all'inverso di come andrebbe impostato: perché non è con un'infinità di risultati marginali e aleatori come quelli attuali, che si può comporre un insieme essenziale, certo e necessario. D'altra parte, è solo sul piano dell'insieme e della totalità che la scienza può venirci incontro: perché quello è il piano su cui essa si muove già per suo conto. A meno di non credere che la scienza serva a far meglio i ritocchi, e non a mettere i dipinti nelle condizioni per cui abbiano sempre meno bisogno di ritocchi.

Non si dimentichi infine che affrontare il problema conservativo sul piano dell'insieme, delle totalità delle opere esistenti, significa affrontarlo sul piano della società, dove il destino dell'arte del passato si decide in concreto. A meno anche qui di non credere che sia un caso se nell'epoca dei restauri ben fatti è l'insieme dei monumenti del passato a decadere sempre più velocemente allo stato di rudere.

Né di minore interesse è la ripresa che Urbani farà nel 1981 di questo stesso ragionamento, vedendo nel lasciare entro una visione attardatamente umanistica il tema conservativo, perché confinato in un piano ideale, la ragione del disinteresse per questo tema della società e di nuovo ribadendo la centralità su tutto del domandarsi quale sia il senso del passato nel mondo d'oggi:

Se le cose, come credo, stanno così, la nostra protesta per lo stato in cui versa il patrimonio storico-artistico è quanto meno sempre tardiva, perché avrebbe dovuto essere preceduta, e da molto tempo, dalla consapevolezza, o meglio dallo scandalo che la condizione prima della sopravvivenza di questo patrimonio stia nel puro e semplice riconoscimento del suo valore ideale, non accompagnato da nessuna azione intesa a integrare questo valore nei nostri modi di vita.

Questa contraddizione è destinata a non sciogliersi fintanto che sul passato non sapremo portare che il nostro sentimento estetico o i nostri interessi di studiosi, lasciando in sospeso il problema essenziale: quale sia *il senso della presenza del passato nel mondo d'oggi*.

1973. Prima relazione sulla situazione ambientale in Italia e la fondazione di una ecologia culturale

Il 29 giugno del 1973 viene presentata a Urbino la *Prima relazione sulla situazione ambientale del paese*, un vasto lavoro internazionale di ricerca voluto dall'Eni e realizzato dalla Tecneco, una società appositamente creata in quegli anni dalla stessa Eni per occuparsi di ambiente e ecologia, prima relazione di cui Urbani è il «coordinatore della parte riguardante il patrimonio artistico», ponendo lì per la prima volta in campo il tema del patrimonio artistico in rapporto ai rischi ambientali. Dunque un lavoro di ricerca, la *Prima relazione*, di enorme portata per la crescita culturale e civile del Paese, ma che, pur se in partenza "prima", rimane anche l'ultima perché stroncata nello stesso momento in cui se ne presentano i risultati a Urbino dall'allora partito comunista (Pci), in quegli anni intento a compiere il passo finale, tramite le neonate Regioni, della lunga marcia verso il potere, e che quindi voleva a tutti i costi fossero appunto le Regioni a occuparsi dell'ambiente, non lo Stato centrale, tanto meno l'industria privata, se tale può dirsi un'Eni allora per molti versi ancora quella di Mattei, quindi ancora uno dei fondamentali punti di riferimento delle politiche non solo economiche, ma anche sociali e culturali in Italia. Invia perciò il Pci a Urbino un suo altissimo dirigente, Giovanni Berlinguer, che fa un intervento (riportato dall'Unità del 30 giugno) con cui avverte la politica che «se l'Eni vuole diventare "agenzia ambientale dello Stato", incontrerà dalle forze politiche e culturali, dai poteri regionali, dall'interno stesso dell'amministrazione pubblica una insormontabile opposizione». Una pubblica minaccia a tutti gli

effetti, che nel 2008 farà scrivere a Marcello Colitti, testimone diretto della vicenda perché allora altissimo dirigente dell'Eni:

A Urbino bastarono i dieci minuti dell'intervento di Giovanni Berlinguer per fare naufragare tutto [...]. Il convegno segnò infatti l'atto di morte del tentativo dell'Eni di conquistare un ruolo istituzionale nel settore dell'ecologia. Un grande lavoro e un'équipe di qualità risultarono sprecati. La relazione ecologica del Paese non fu più rifatta e la Tecneco, la società appositamente creata dall'Eni entro l'ambito della "Snam Progetti" e della quale Franco Briatico doveva dopo qualche tempo diventare presidente, fallì prima di nascere. Da allora, al discorso ecologico italiano è mancato per anni un elemento fondamentale: un centro di rilevazione e di elaborazione che abbia i mezzi per operare e la capacità tecnica e imprenditoriale, oltre alla credibilità verso il pubblico.

Ed è stato un altro appuntamento mancato dal Paese che da allora (con buona pace di Berlinguer e del Pci) mai ha avuto una vera politica ambientale. Quel che ha creato danni immensi all'Italia e agli italiani, vista l'aggressione al territorio che da allora è proseguita in modo sempre più capillare e sciagurato, con costi altissimi in vite umane e con incalcolabili danni materiali collettivi, mentre se si fosse in quel momento posto in essere il lavoro dell'Eni, l'Italia oggi sarebbe un paese diverso e certamente migliore, specie per le giovani generazioni. Basti in questo senso quanto aveva scritto Urbani nel 1971, due anni prima la *Prima relazione*, ponendo il tema dell'ambiente in rapporto alle attività di conservazione:

L'ecologia [...] è la scienza che studia ogni essere vivente nelle sue funzioni di relazione con l'insieme degli altri esseri viventi e con l'ambiente fisico. Riguardo all'essere vivente che è l'uomo, questo significa che l'ecologia o si limita a considerare l'uomo come un animale qualsiasi, come un essere vivente tra gli altri; ovvero, e se è una scienza non può fare altrimenti, considera l'uomo per quello che esso è *realmente*, cioè come l'unico essere vivente che per sopravvivere ha bisogno di crearsi una cultura [...].

Ecco dunque cosa c'entra l'arte con la natura, ed ecco perché nel dibattito sulla conservazione della natura bisogna che sia ben chiaro che ciò che si intende preservare non è solo un certo equilibrio di leggi biologiche o di composti chimici, ma la possibilità per l'uomo di considerarsi una parte armonica, e non, come è stato detto, un cancro del mondo.

Per capire queste semplici cose, noi italiani dovremmo essere in una posizione privilegiata, perché da noi la natura è quasi ovunque e quasi in ogni suo aspetto intimamente unita all'arte, alla storia dell'uomo come produttore di cose che partecipano, ma con "più verità", alla perfezione della natura.

Un ragionare che Urbani precisa nella direzione della fondazione di una "ecologia culturale" dieci anni dopo, sempre ponendo il patrimonio artistico in rapporto con l'ambiente:

Eppure, da cosa dipende se da parte di tutti, compresi gli archeologi e gli storici dell'arte, è avvertita in maniera sempre più pressante l'esigenza di assicurare la "conservazione materiale" dell'arte del passato?

Non possiamo pensare che si tratti d'un imperativo categorico, senza rapporto a ciò che l'arte del passato rappresenta nella nostra concezione della storia dell'uomo. Diciamo piuttosto che nella nostra concezione della storia dell'uomo, in un'epoca in cui l'uomo comincia ad avvertire la terribile novità storica dell'esaurimento del proprio ambiente di vita, certi valori che, come appunto l'arte del passato, testimoniano della possibilità che il fare umano sia integrativo e non distruttivo della bellezza del mondo, cominciano ad assumere, accanto a quella cognita di oggetti di studio o di godimento estetico, la nuova dimensione di componenti ambientali antropiche, altrettanto necessarie, per il benessere della specie, dell'equilibrio ecologico tra le componenti ambientali naturali.

Se le cose, come credo, stanno così, allora è ben comprensibile che, anche se non ha rilevanza sul piano della comprensione storica e del godimento estetico, il cattivo stato dei nostri monumenti susciti in noi la stessa apprensione e volontà di recupero che sentiamo di fronte alla natura devastata.

1973. Problemi di conservazione

Il 15 febbraio 1973 viene presentato ai Lincei il volume *Problemi di Conservazione*, pubblicato dall'Icr sotto l'egida del ministro per il coordinamento della Ricerca scientifica e Tecnologica, Pier Luigi Romita, a riprova di come, in quel momento, l'ago della bilancia della futura azione di tutela del Paese sembrasse pendere verso il progetto d'innovazione di Rotondi e Urbani. Un volume ideato e coordinato da Urbani con il pieno appoggio e la stretta collaborazione di Rotondi, e testo fondativo dell'attuale "scienza della conservazione" [cfr. in appendice il dialogo con Giorgio Torraca, *nda*], in cui è raccolto dentro uno schema generale costituito da un gruppo di articoli scritti da specialisti di varie materie un importante lavoro di ricerca sui materiali costitutivi e di restauro delle opere d'arte. Un lavoro di ricerca alla cui redazione partecipano laboratori industriali, Università, e quant'altri centri di ricerca; ad esempio, nei laboratori della Snam Progetti nascono le moderne foderature a freddo e a bassa pressione [vd. qui in appendice il dialogo con Walter Conti e Enzo Tassinari, *nda*]. Ed è inutile dire come un simile volume fosse esempio d'una visione strettamente tecnico-scientifica della conservazione materiale del patrimonio artistico anche nella stesura dei contributi, colmi di tabelle e di formule, quindi lontanissimo dalla cultura post-umanistica delle soprintendenze e delle cattedre universitarie di storia dell'arte antica, moderna e contemporanea e dell'architettura. Quel che lo condannò a rimanere intonso nelle biblioteche delle soprintendenze italiane, come in quelle degli istituti universitari, tantome-

no avendo seguito nell'azione ministeriale di tutela, a partire dal fondamentale assunto di partenza di quel lavoro, revocare in dubbio le tradizionali tecniche di restauro:

A fronte del costante progresso del restauro nelle operazioni cosiddette di recupero (pulitura dei dipinti, reintegrazione delle lacune ecc.), non si possono contare che scarse innovazioni, e di dubbia efficacia, nelle tecniche di consolidamento e di stabilizzazione dei materiali, ancorate da decenni a una tradizione artigianale per la quale il fine conservativo può dirsi raggiunto ogni volta che si riesce a simulare sulla cosa antica gli attributi sensibili della cosa nuova.

Un passo che si legge nella *Introduzione* al volume rispetto al quale ci si potrebbe chiedere, per fare un solo esempio, se l'indurimento della pellicola pittorica degli affreschi ottenuto imbibendone la pellicola pittorica di idrossido di bario (un'azione che cambia in modo irreversibile lo stato chimico-fisico degli intonaci, ma nonostante questo d'uso consueto ancora oggi, 44 anni dopo quello scritto di Urbani), non sia una delle «tecniche di consolidamento e di stabilizzazione dei materiali, ancorate da decenni a una tradizione artigianale per la quale il fine conservativo può dirsi raggiunto ogni volta che si riesce a simulare sulla cosa antica gli attributi sensibili della cosa nuova».

1975. La creazione del Ministero dei beni culturali e la delegittimazione dell'Icr

Nel dicembre del 1974 viene costituito il Ministero dei beni culturali (d.l. 617) fortemente voluto da Spadolini, giornalista fiorentino entrato in politica dopo che, due anni prima, nel 1972, era stato licenziato dalla direzione del Corriere della Sera: una vicenda raccontata da Giulia Maria Crespi, allora proprietaria del quotidiano, nella sua recente autobiografia (2016). Urbani già prima del 1974 aveva perciò iniziato a premere su di lui per cercare di fargli capire che un nuovo Ministero poteva divenire il fulcro d'un grande progetto internazionale per la salvaguardia dei patrimoni storici e artistici che tutti i paesi del mondo hanno. Un progetto con l'Italia capofila, per il quale l'Icr si stava preparando da tempo attraverso la realizzazione di contributi tecnico-scientifici e organizzativi di respiro internazionale: su tutti, nel 1973, il già visto lavoro interno alla *Prima relazione nazionale sull'ambiente o l'altro* raccolto in *Problemi di conservazione*.

La risposta di Spadolini fu ogni volta un fumoso «vedremo, diremo, faremo, intanto professore la mi lasci costì un appunto», divenendo invece vera e concreta e fredda azione di guerra nel suo primo atto di governo dopo l'insediamento al

Ministero il 29 gennaio 1975 (l. 5). Il 1° marzo di quell'anno, quindi esattamente 30 giorni dopo il suo arrivo al Collegio Romano, egli emana la sua prima legge (44/75), con cui dà seguito a una decisione evidentemente concordata da tempo con i soprintendenti fiorentini di allora, ad esempio Procacci, Baldini e Paolucci. Una legge con cui, come nulla fosse, promuove allo stesso ruolo di istituto centrale del restauro dell'Icr l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, cioè l'obsoleto laboratorio messo in piedi dai Medici alla fine del Cinquecento per produrre intarsi in pietre, non certo dei restauri. Un atto di governo fiorentino, cioè più da uomo di campanile che da uomo di Stato, preso senza dir nulla a Urbani, così da farlo trovare di fronte al fatto compiuto [cfr. *il dialogo con Francesco Sacco in appendice, nda*].

Dove quel che non appare chiaro è se l'assurda decisione di promuovere a istituto centrale un laboratorio privo di ogni esperienza nel campo del restauro sia stata presa da Spadolini (su ovvia pressione dei suoi consiglieri) nella convinzione che tutti possano parlare di restauro, conservazione e tutela nel nome del detto crociano «l'arte è qualcosa che tutti sanno che cosa sia», un paradosso che Urbani spesso ripeteva per spiegare come mai la tutela in Italia fosse rimasta a uno stadio d'irredimibile diletterismo [*la citazione completa nelle parole di Urbani più avanti, nda*]; ovvero, l'abbia presa con l'intenzione di delegittimare (sempre seguendo i suoi consiglieri fiorentini) il grande lavoro di ricerca intrapreso da Brandi fin dal 1941, e così azzerare le proposte di Urbani per una innovazione dell'azione di tutela nel senso della conservazione del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente, ovvero ancora abbia voluto unire in una sola e arrogante azione tutti questi errori. Comunque sia, un atto pubblico che dimostra il ministro fiorentino del tutto impreparato a assumere la responsabilità di custodire e salvaguardare il più importante, cospicuo e territorialmente diffuso patrimonio artistico dell'Occidente, e atto pubblico che è perciò facile giudicare (non a caso) con le stesse identiche parole usate da Marcello Colitti a commento del fallimento della *Prima relazione nazionale sull'ambiente* voluto due anni prima, nel 1973, dal Pci. Parole che abbiamo già letto, ma che vale la pena riscrivere adattandole a questa nuova e incresciosa vicenda:

[Dal 1975 della delegittimazione dell'Icr compiuta da Spadolini], al discorso italiano sulla tutela è mancato, e continua ancora oggi a mancare, un elemento fondamentale: un centro di rilevazione e di elaborazione che abbia i mezzi per operare e la capacità tecnica e imprenditoriale, oltre alla credibilità verso il pubblico.

1973-76. Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria

Nel dicembre del 1973, Franco Briatico, presidente della Tecneco, e Giovanni Urbani, direttore dell'Icr, presentano al Ministro Franco Maria Malfatti un «progetto preliminare di “Piano pilota di conservazione programmata” [in Umbria, che] va considerato come lo strumento principale per ottenere a breve termine consistenti effetti di sviluppo nel settore della tutela». Sono passati pochi mesi dall'uscita di *Problemi di conservazione* e dalla presentazione della *Prima relazione nazionale sull'ambiente*, lavori di ricerca di cui, nei fatti, quel Piano è diretto esito sia sul piano tecnico-scientifico che organizzativo. E siamo sempre dentro progetti di lunga durata e di respiro internazionale che, quando realizzati, avrebbero reso l'Italia insuperabile punto di riferimento nel mondo per chiunque si fosse avvicinato a problemi che interessavano in generale l'ambiente e, più in particolare, la conservazione di un patrimonio storico e artistico di natura territoriale. Progetti, quelli dell'Icr, preceduti da una lunga e meticolosa preparazione, tanto da poterne vedere il primissimo inizio con l'alluvione di Firenze del 1966 come ha scritto Giorgio Torraca [*il testo nel dialogo qui in appendice, nda*].

Ratio del Piano umbro era definire in prima battuta l'entità e la distribuzione, sia del patrimonio artistico umbro, sia dei vari fattori ambientali di deterioramento a cui quello era presumibilmente sottoposto. Dopodiché si passava a individuare il metodo più corretto e meno dispendioso per condurre una “verifica sul campo” con cui geo-riferire i secondi al primo. E dall'esito di questa verifica sarebbero seguite le scelte da operare entro un certo numero di variabili, che si erano comunque previste e definite, riguardo alle dimensioni, all'organizzazione e ai metodi di lavoro che avrebbe adottato una struttura con cui attuare la conservazione preventiva del patrimonio artistico in esame. L'intento finale era ovviamente, una volta realizzato il Piano in quella regione, derivarne le linee guida di un piano nazionale.

Malfatti, uomo politico con ottimi rapporti internazionali, nel 1970 era stato presidente della Commissione Europea, e figura storicamente legata all'Eni, non solo fa proprio il “Piano pilota”, ma anche dà il proprio patrocinio per affidare alla Fondazione Agnelli un progetto, di nuovo ideato da Urbani, che dell'avvocato Agnelli era buon conoscente, per l'aggiornamento del personale dell'Amministrazione dei beni culturali. Due disegni di riforma dell'azione di tutela, il Piano e la ricerca affidata alla Fondazione Agnelli, che però trovano la compatta e radicale opposizione da parte di soprintendenti e professori, non si sa più incapaci di comprendere la portata innovativa e l'utilità tecnica e civile per l'azione di tutela di quei progetti o perché consapevoli che la loro attuazione li avrebbe costretti

a lasciare le pigre e talvolta ricche rendite di posizione ottenute nelle province in cui si erano incistati. Opposizione a una qualsiasi forma di modernizzazione del settore dei beni culturali cui Spadolini, nel frattempo divenuto ministro, subito si adegua, accantonando sine die la presentazione del Piano umbro e a cui, inevitabilmente, si adegua anche la Fondazione Agnelli, che abbandona a sé stesso il progetto d'aggiornamento del personale addetto alle attività di tutela già allora in uno stato avanzato di realizzazione e di cui resta un cospicuo numero di contributi su temi in molti casi ancora oggi sostanzialmente inaffrontati: per citarne solo alcuni, *Linee di una gestione razionale del patrimonio artistico-culturale* di Guido Turoni, *Aspetti economici di una politica di tutela e valorizzazione del patrimonio dei beni culturali in Italia* di Gianni Scaiola, *Il ruolo dei giovani e della scuola nella difesa e nello sviluppo del patrimonio artistico e culturale* di Giuliano Ugolini, o *L'attività economica privata e il patrimonio artistico-culturale* di Giorgio Rota.

Resiste invece l'Eni. Così che la messa da parte del lavoro di Urbani dura solo il tempo della permanenza di Spadolini nel Governo Moro IV. Nel successivo governo Moro V il nuovo ministro Mario Pedini riprende infatti in mano il Piano e lo presenta pubblicamente il 12 maggio 1976 a Roma. Con l'occasione, ne consegna copia all'Assessore alla cultura della Regione dell'Umbria, Roberto Abbondanza, chiedendogli che la Regione s'esprima nel merito, visto che senza il suo assenso il Piano diverrebbe irrealizzabile. Si apre da quel momento un dibattito sul Piano, tuttavia, limitato ai soli addetti ai lavori per lo scarsissimo interesse sollevato dal progetto di Urbani in causa della sua già detta repulsa da parte di soprintendenti e professori, da qui la felicità della politica di potersi sottrarre un'altra volta dalle responsabilità connesse al governo delle cose e da qui anche il fulmineo adeguarsi di giornalisti, associazioni culturali, sindacati e quant'altri a quella posizione, dicendola "tecnica" e non, come era, il segno del gravissimo ritardo culturale del settore. Ed è dall'incapacità di un'intera comunità di politica, soprintendenti, professori, giornalisti, sindacati e quant'altri a orientarsi dentro una qualsiasi innovazione dell'azione di tutela, che le motivazioni della contrarietà a quelle innovazioni sono sempre rigorosamente prive d'un qualsiasi contenuto tecnico di specie, per rifugiarsi invece nei dilettanteschi lidi delle facili astrazioni ideologiche e demagogiche. Quel che vale ancora oggi, non essendo nei fatti cambiato nulla da allora nelle politiche di tutela e anzi essendo i loro effetti peggiorati perché sempre più inadeguati a un mondo che invece, sempre da allora, mezzo secolo fa, è molto cambiato anche grazie a cinquant'anni di mancate prevenzioni dai rischi ambientali, di sempre più libera aggressione all'ambiente e al paesaggio, di mancata catalogazione del patrimonio, di mancata formazione di addetti alla tutela, di scempio urbanistico, di restauri estetici inutili e perciò stesso dannosi e così via continuando a non capire, quindi a omettere e abbandonare a se stesso.

Chi più di tutti si espone in questo senso è Mario Torelli, professore di etruscologia a Perugia che, fidando nella generale convinzione che «l'arte tutti sanno che cosa sia», si sente autorizzato a assumere il ruolo di esperto, non solo di Porsenna, ma anche dei problemi di tutela. Sulle solite pagine de «L'Unità» (22 settembre 1976), azzerà perciò – vittoriosamente, visto il livello morale e culturale del contesto in cui si muove – il Piano di Urbani con parole improntate al più cocciuto statalismo, ma prima ancora completamente ignare dell'immensa complessità politecnica delle cose di cui parla:

Il progetto [di *Piano pilota*], che si è rivelato nei due volumi ciclostilati che lo compongono [in realtà quattro volumi a stampa, il *Piano* e tre allegati, di cui uno, cartografico, antesignano dei Gis] di bassissimo livello culturale e largamente disinformato, è un preciso attentato alle proposte avanzate dalle forze di sinistra, e in particolare dal nostro partito [comunista italiano], per una più democratica gestione dei beni culturali [...]. In sostanza [si] affida a forze tecnocratiche [la Tecneco] – sia pur connesse con il capitale pubblico [l'Eni] – la gestione della tutela: l'operazione rappresenta una manovra grossolana, priva di qualunque fondatezza culturale, per consegnare intere fette dello spazio operativo pubblico a gruppi privati nel nome di una rozza ideologia manageriale.

Il dibattito si chiude il 6 novembre del 1976, quando in una riunione plenaria tenuta a Perugia, la Regione Umbria dichiara, per voce dell'assessore regionale alla cultura, Roberto Abbondanza, di non volere in alcun modo far proprio il Piano di Urbani ritenendolo un attacco all'autonomia delle Regioni. Ma anche Abbondanza rintuzza l'aver detto Urbani, nella introduzione al Piano, che all'origine delle polemiche ci fosse un ritardo culturale. Lo fa assumendo una posizione che attesta la tranquilla sicurezza di chi si sente libero da quel ritardo culturale perché si muove, lui, e prima di lui la Regione, in un fare che risolve i propri problemi «entro le competenze dei Sovrintendenti e dei Direttori degli Uffici statali dei Beni Culturali, aperti al rappresentante della Regione». In altri termini, Abbondanza non riesce a capire come si possa accusare di ritardo culturale chi, per l'azione di tutela, sta seguendo la strada indicata dallo Stato (l.1089/39), anche sentendo i suoi istituti centrali (Icr). La sua è quindi una protesta d'innocenza di chi non ha ragioni per accettare un diverso modo di condurre l'azione organizzativa in senso tecnico scientifico, formativo, eccetera, della tutela. Da qui il tono comunque civile e pacato del suo intervento:

La proposta del Ministero della Pubblica Istruzione di affidare un incarico alla Tecneco in questo campo [dei beni culturali], secondo il parere della Giunta regionale, costituisce un preciso attacco all'autonomia e alle competenze regionali che dovrebbero operare di concerto con il Ministero dei Beni Culturali.

È probabilmente tenendo conto di questo antefatto che leggiamo nel Piano pilota, quale

ci è stato consegnato, un accenno al ritardo culturale, non ultima ragione, tra l'altro, delle reazioni, incomprensioni ed ostilità con cui è stata accolta questa iniziativa di studio. Non direi proprio che si trattasse di ritardo culturale, in quanto proprio in Umbria ci si muove, per quanto riguarda l'amministrazione del patrimonio culturale, sulla linea che la migliore cultura italiana aveva indicato fin dalla commissione Franceschini, che è quella cioè di un reale decentramento della gestione in collegamento con una visione articolata dei rapporti con le grandi istituzioni scientifiche, che necessariamente debbono agire su scala nazionale. Alludo in particolare all'Istituto Centrale del Restauro.

In chiusura del dibattito Urbani risponde a Abbondanza e ai molti intervenuti che hanno in pratica tutti formulato giudizi fortemente negativi verso il Piano, fondandoli sulle solite ragioni tra burocratiche, ideologiche e demagogiche, dandosi invece malati taluni amici di Urbani per non doversi schierare contro i più. Una risposta pronunciata con parole equilibrate e generose, ma non per questo meno amare, rese tali dalla consapevolezza che la mancata attuazione del Piano sancita a Perugia segnerà il fallimento per sempre della speranza di poter dare il via a una un'azione di tutela in grado di conservare il patrimonio artistico e storico del Paese in ciò che lo rende unico al mondo, il suo essere una totalità indistricabile dall'ambiente in cui è andato infinitamente sedimentandosi nei millenni. È la morte, quella che si sancisce a Perugia, ma prima di ogni cosa voluta da soprintendenti, professori e politica tutta, di un'azione di tutela finalmente fondata sull'innovazione scientifica e l'immaginazione tecnica, quelle che erano il punto apicale del lungo e assiduo lavoro condotto nei decenni dall'Icr. Il lavoro prima di Brandi e di Rotondi, poi di tutti quelli che con Urbani hanno collaborato, in Italia e non solo, all'elaborazione del Piano umbro; e mi piace qui ricordare il fisico-tecnico Marcello Paribeni, scienziato stimatissimo da Urbani che col suo lavoro introdusse nel campo conservativo il tema della termodinamica.

Una risposta ai convenuti a Perugia pronunciata da Urbani in un intervento a voce di cui ci resta solo la trascrizione resa da una dattilografa della Regione in un italiano spesso impreciso e sintatticamente sconnesso, che qui ho in molti punti reso in una forma più corretta, anche parafrasandone il testo in un paio di punti [*il testo nella versione originale dell'intero dibattito si legge qui in appendice, ndt*]:

Credo di dovervi ringraziare di questa vostra partecipazione così numerosa e appassionata, con la preghiera di ascoltarmi un momento. Quando io, fin dalle prime polemiche nate intorno a questo *Piano*, le stesse da molti di voi accese anche oggi, sento parlare di centralismo, di prevaricazione e quant'altro, beh, gettiamo la maschera. Voi sapete che cosa può essere un Istituto centrale del restauro? E' una nocciolina chiusa in sé stessa, senza nessun potere, senza nessuna proiezione all'esterno. Una nocciolina che, per merito di chi mi ha preceduto, Cesare Brandi, come per merito di tutte le persone che hanno pensato al punto più alto del problema della conservazione, ha maturato una sua cultura nel tempo.

Purtroppo le polemiche che si sono state attestano per prima cosa il grave ritardo culturale che abbiamo nell'affrontare il tema della conservazione del nostro patrimonio artistico. Un ritardo non tanto e non solo della Regione Umbria, ma del Paese, e questo lo dico anche all'Università che è evidentemente non priva di responsabilità nel formarsi di questa situazione. Dopodiché, è vero che nel *Piano* ci può essere anche una certa ingenuità da vecchio progetto speciale, ma è colpa nostra se siamo arrivati in ritardo? No, anche perché noi siamo arrivati primi nel nostro piccolo settore, quello della conservazione del patrimonio artistico, voi sapete quanto trascurato e umiliato.

In ogni caso, congedandomi da voi, vorrei che di questo foste sicuri. Che la nostra esperienza trentennale di lavoro, poco o molto valga, ha significato prendere atto dell'incapacità, da parte d'un certo tipo di mentalità tradizionale della possibilità di risolvere il problema della conservazione dei beni culturali, della sua incapacità d'avvistare questa possibilità come possibilità tecnica, di vedere nella manutenzione un fatto essenziale, di comprendere che nessuna conservazione è possibile se non ci si pone sul piano della globalità.

Le singole operazioni di manutenzione sono molto utili perché intervengono al momento giusto, ancor più perché condotte da restauratori, quindi partono da una conoscenza interna dei materiali. Ma tecnicamente non sono operazioni trascendentali per cui c'è bisogno del grande chirurgo. In fondo, si tratta di spolverare delle cose o poco più. Mentre la manutenzione diventa fondamentale nel momento in cui questo problema viene proiettato su una globalità. Nel nostro caso, non più di tenere in ordine una stanza di un museo, ma una regione intera, cioè l'Umbria, che conserva sul proprio territorio una parte molto cospicua del patrimonio nazionale dei beni culturali.

Capire questo ha rappresentato una forte maturazione rispetto al problema conservativo. Maturazione culturale che ci è molto costata perché come storici dell'arte, archeologi e architetti eravamo da sempre abituati a limitare il nostro giudizio nel decidere se, dopo il restauro, una cosa è bella oppure è brutta. Poi abbiamo capito che non era questo il problema, ma un altro: come porre la nostra azione di fronte a uno stato di dissesto generale sul quale il nostro dire bello o brutto un restauro non aveva più alcuna incidenza. Perciò dovevamo uscire da quella nostra specializzazione e dovevamo entrare in un'altra specializzazione, nella quale sta entrando l'intera società civile ed ogni disciplina scientifica degna di questo nome. Entrare non più nella dimensione, in cui ci siamo sempre mossi, di come riparare con un restauro un danno che si è prodotto in un dipinto o in una scultura. Bensì in quella di prevedere ciò che può accadere in tempi lunghi a quel dipinto o a quella scultura. Nessuna disciplina scientifica è oggi tale se non si pone il problema della previsione; per noi prevedere il comportamento dei materiali nel tempo. Quindi ci siamo posti su questo piano, dove previsione ha significato naturalmente "prevenzione".

Il problema della previsione poteva essere posto in astratto, non abbiamo fatto altro tutta la vita che parlare in astratto. Invece, abbiamo cercato di fare uno sforzo di concretezza, forse con uno stile naïf, con uno stile da progetto speciale. Ma è stato un bene esserci confrontati con questo diverso modo di far cultura, confrontarci con tutte le difficoltà d'un progetto concreto. Le difficoltà di far tornare un discorso, le difficoltà di far quadrare i conti logici, le difficoltà di prendere contatti esterni con Università e Centri di ricerca. Gli stessi che ci si accusa di non aver presi. E qui voglio dire che invece di quei contatti ne abbiamo presi tanti. E Dio solo sa le difficoltà di presentarsi ad un Istituto di Geologia e dire: noi ci occupiamo di monumenti; o di fare lo stesso con i laboratori di ricerca dell'industria privata per la quale bisogna veramente essere folli a pensare che essa voglia mettere le mani sui beni culturali e appropriarsi di questo settore. Tutto quello che è accaduto in tal senso, è stato di incontrare singole persone mature e consapevoli dell'importanza del problema e

che il più delle volte, anzi sempre, assumevano l'iniziativa in proprio, derogando agli organi della società e agli interessi del gruppo che rappresentavano.

[Il problema della "previsione/prevenzione" poteva essere posto in astratto, come sempre ci si è mossi nel settore della tutela, a partire dal "restauro preventivo" di Brandi, locuzione avanzata solo "in sede teorica", quindi locuzione indicata al solito (e crociantemente) come un'azione ideale. Mentre col Piano umbro il problema del restauro preventivo noi lo abbiamo posto nel concreto della materia. Lo abbiamo fatto producendo un grande lavoro di ricerca condotto da un rilevante numero di tecnici scelti tra i più competenti del settore. Un lavoro di ricerca durato anni e alla cui redazione abbiamo anche chiamato i laboratori di ricerca dell'industria privata, cosa che molto ci è stata rimproverata, dicendo che così si apriva alla privatizzazione del nostro patrimonio artistico. Ma chiunque abbia frequentato il mondo industriale sa come sia folle che chi fa un mestiere del genere possa voler impadronirsi del nostro patrimonio artistico, con tutti gli immensi problemi che questo si porta dietro. Da qui l'assurdità e il dilettantismo delle critiche che ci sono state rivolte agitando ideologicamente e demagogicamente questo dilettantesco spettro].

Questa è la storia del nostro progetto. E vi ringrazio per avermi ascoltato. Ma lasciatemi aggiungere un'ultima cosa. Che ne sarà di questo *Piano* a cui in tanti e per lungo tempo abbiamo lavorato? Sia chiaro che, per quello che riguarda l'Icr esso ha un solo senso: è un bilancio culturale di ciò in cui noi crediamo oggi, ma è anche qualche cosa di più. Diciamo che è anche un programma delle nostre linee di ricerca, un programma che ha una portata abbastanza lunga, diciamo qualche decina di anni. Quindi, per quel che riguarda noi, cioè l'Icr, ma anche tutti gli attori del *Piano*, il nostro dovere l'abbiamo fatto: ci siamo posti il problema al punto più avanzato a cui si potesse portare istruendo una prassi di ricerca aperta a un lavoro futuro *[quindi alle giovani generazioni per prime]*.

Dopodiché ci si può chiedere perché il *Piano* l'abbiamo fatto in questo modo. Lo abbiamo fatto così per un desiderio di concretezza, per vedere cosa sarebbe successo nel momento in cui qualcuno in Italia produceva una proposta concreta per risolvere un problema concreto, pensando che proprio per questo la nostra proposta sarebbe stata accettata. Ma non ci siamo mai illusi in tal senso. Anzi dirò di più. Saremmo imbarazzati se la proposta venisse effettivamente accolta. Non crediamo infatti di avere le spalle abbastanza larghe per poter portare avanti un progetto di questo genere. Tanto che quando si impostò il *Piano* in termini regionali, nessuno fino a quel momento lo aveva pensato in quella prospettiva. E' stata una maturazione naturale. L'essersi resi conto che la conservazione programmata, non si può fare dal centro, ma che il problema si risolve sul territorio, quindi localmente. Il che significa che il *Piano* umbro non è uno schema universale, ma nazionale e territoriale. Che è poi tutto quello che si può pensare oggi sul problema della tutela del patrimonio artistico nel suo insieme. Grazie.

1976-1984. Il "restauro preventivo postulato da Brandi in sede teorica". L'azione di tutela come crociano fatto ideale. La necessità di storicizzare la teoria estetica del restauro

Nella introduzione al *Piano* dell'Umbria Urbani rende di flagrante evidenza la distanza tra il suo pensiero e quello di Brandi nel merito di restauro, conservazione e tutela. L'evidenza segnata dal suo riconoscere allo storico dell'arte senese il

merito d'aver coniato nel 1956 la nozione di "restauro preventivo", subito dopo però chiarendo, ma «solo in sede teorica». Una precisazione prodotta in una sede non casuale, appunto il *Piano umbro*, cioè il vasto e politecnico lavoro di ricerca con cui Urbani ha dimostrato l'enorme sforzo necessario a dare concreto, razionale e coerente corpo di azione tecnica a quella stessa nozione. Ciò che evidenzia la distanza siderale tra le due formulazioni anche rispetto a una misura "quantitativa". Da una parte una locuzione di due parole, "restauro preventivo", dall'altra il complicatissimo lavoro di équipe, durato anni, con cui nel *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria* sono stati definiti in dettaglio i modi tecnici e organizzativi della conservazione preventiva e programmata, in sintesi, del "restauro preventivo":

Il problema è però che in ogni caso, anche con la migliore delle tecniche, il restauro rimane pur sempre un intervento *post-factum*, cioè capace tutt'al più di riparare un danno, ma non certo d'impedire che si produca, né tanto meno di prevenirlo. Perché questo sia possibile occorre che prenda corpo di azione tecnica quel rovesciamento del restauro tradizionale finora postulato solo in sede teorica (Brandi) come "restauro preventivo". Una simile tecnica, alla quale qui diamo il nome di conservazione programmata, è di necessità rivolta prima che verso i singoli beni, verso l'ambiente che li contiene e dal quale provengono tutte le possibili cause del loro deterioramento. E suo obiettivo è pertanto il controllo di tali cause, per rallentare quanto più possibile la velocità dei processi di deterioramento, intervenendo, in pari tempo e se necessario, con trattamenti manutentivi appropriati ai vari tipi di materiali.

Una critica al restauro preventivo come azione ideale ripresa da Urbani nel 1978 e di nuovo in una sede con ogni certezza non scelta a caso, la rivista «Il Comune democratico». Chiarissima era stata, due anni prima, la repulsa del *Piano pilota* da parte della politica, come di soprintendenti e professori. Ma Urbani sa bene che il *Piano umbro* ha una natura eminentemente territoriale, quindi pensa che, proprio nelle pieghe del tema del decentramento usato dal Pci per affossare le sue proposte, ci possa essere chi sia in grado di ragionare sull'evidenza delle cose e perciò quelle sue proposte recepisca, ponendole al di là degli steccati ideologici. In particolare le possa far sue chi vive nelle zone più remote del territorio italiano, quelle ormai (ancor più oggi) presidiate solo dai Comuni, col poter constatare tutti i giorni i loro sindaci l'avanzare costante del problema conservativo, non solo rispetto alle cose, ma allo spopolamento. In sintesi, far fede che nelle molte migliaia di comuni italiani in via d'abbandono, specie quelli montani e di media e alta collina, ci sia chi possa raccogliere questo ennesimo messaggio nella bottiglia da lui lanciato nel grande mare del ritardo culturale del Paese circa il rapporto tra ambiente e patrimonio artistico. Né val la pena qui citare, rispetto

alla sordità a questa ennesima chiamata fatta da Urbani, quel che è successo e sta succedendo oggi tra Amatrice, Visso, Ussita e vicini.

Quel che spiega perché il testo per «Il Comune democratico» si ponga nei fatti come silloge sia delle questioni aperte circa la conservazione in rapporto all'ambiente, sia delle loro soluzioni. Soluzioni che consistono nel dare per acquisite le attività tanto di formazione, come di ricerca scientifico-tecnica svolte dall'Icr al massimo livello nel mondo intero nei quasi quarant'anni della sua esistenza, spostando quelle competenze sul territorio in accordo con gli Enti locali, a cominciare dai Comuni. Nelle sue parole: «Il decentramento del modello è dunque la cosa da fare; il suo necessario aggiustamento alla situazione decentrata è il come ciò vada fatto». Da qui anche il ribadire che il *vulnus* alla base (e ancora oggi) della vicenda di degrado e di decadenza del nostro patrimonio artistico si debba all'averne da sempre fatto, soprintendenti e professori, un problema ideale, «l'arte è ciò che tutti sanno cosa sia», deducendone che anche la sua conservazione «tutti sanno cosa sia». Che poi è quanto l'improvvisata e ideologica opposizione al Piano umbro aveva dimostrato in re:

Il Piano pilota è stato elaborato nella convinzione che se si vuole dare una soluzione concreta al problema della conservazione, e più in generale all'intero problema della tutela dei beni culturali, ci si deve arrendere all'evidenza che nessuna soluzione è possibile fintanto che non si individuano con la massima precisione i termini reali in cui il problema stesso si pone, rinunciando una volta per tutte a credere che siccome si tratta, come diceva Croce non a caso dell'arte, di qualcosa che «tutti sanno che cosa sia», la sua comprensione non sia affare d'intelletto pratico, ma di estetica e magari di filosofia del diritto.

Dopo decenni di restauro orientato su obiettivi estetici e quindi, per definizione, capace solo di risultati occasionali e non normativi, oggi la situazione è che, nel cattivo stato della generalità delle cose da conservare, si dispone di tecniche nella maggioranza prive d'efficacia, se non controproducenti al fine specifico, di poche decine di buoni restauratori per tutto il territorio nazionale, e di un corpo di direttivi (architetti, archeologi e storici dell'arte) largamente inconsapevoli di questo stato di cose, verso il quale, oltre tutto, cominciano ora a volgersi le aspettative totalmente disinformate di un numero via via crescente di giovani in fuga dagli studi superiori.

Un testo, questo appena visto, che conferma una volta di più come uno dei fondamenti del lavoro teorico di Urbani sul tema della tutela è dare per acquisita la lezione critica e estetica della *Teoria* di Brandi, per poterla storicizzare e così innovare verso la conservazione programmata e preventiva in rapporto all'ambiente [i principi di Urbani sulla tutela si leggono i due documenti qui in Appendice: la sua bozza di legge e il colloquio su restauro, conservazione e tutela, *nda*]. Un chiedere sempre carsicamente presente negli scritti di Urbani intorno al restauro, ma con

più chiarezza in un testo del 1984 in cui produce una breve e inequivoca sintesi della "teoria estetica del restauro", inevitabilmente quella di Brandi come prova senza ombra alcuna di dubbio l'averne reso in parafrasi un passo:

Esposta in forma molto sintetica, la teoria estetica del restauro consiste nell'assumere che lo stato di conservazione delle opere d'arte sia da valutare in rapporto non all'integrità o meno della loro costituzione materiale, ma a quella dell'originario "messaggio" artistico in esse contenuto. Questo significa che un'opera materialmente integra, ma per una ragione o per l'altra modificata nel suo aspetto originario da interventi successivi, sarà da considerarsi in cattivo stato di conservazione; mentre l'opposto varrà per un'opera indenne sotto l'aspetto suddetto, anche se frammentaria o addirittura in stato di rudere. Talché spesso dal restauro ci si attende che produca effetti d'invecchiamento o di destrutturazione, anziché di rimessa a nuovo o finitura.

Il punto dolente di questa teoria, e ancora più della pratica restaurativa che ne consegue, e che, a stare ad essa, diviene definitivamente imperseguibile l'obiettivo della conservazione materiale, perché è un palese controsenso mirare a tale obiettivo mettendo a nudo anziché ricoprendo, frammentando anziché ricomponendo.

Per la teoria estetica del restauro, la conservazione materiale dell'opera d'arte resta dunque una pura petizione di principio, una specie di imperativo morale a giustificazione del quale può essere prodotto solo l'argomento che se la materialità dell'opera non sussistesse, non sussisterebbe nemmeno il messaggio estetico in essa contenuto, e che è la sola cosa che importa conservare. [Brandi, *Teoria*, ed. 1963, p. 33: «Il che significa che fino a quando questa ricreazione o riconoscimento (nella coscienza individuale) non avviene, l'opera d'arte è opera d'arte solo potenzialmente, o, come noi abbiamo scritto [in Carmine], non esiste che in quanto sussiste, in quanto cioè (...) è un pezzo di pergamena, di marmo, di tela»].

Sembra abbastanza evidente che, a questo punto, a non voler lasciare il fine conservativo nell'inferno delle buone intenzioni, occorre, se possibile, un deciso passaggio di marcia dai giri troppo larghi del pensiero estetico a quelli più serrati del pensiero scientifico. Non si tratta naturalmente di invalidare la teoria estetica, ma di addentrarsi nelle implicazioni scientifiche che essa stessa apre e su cui sorvola.

1983. La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico

Nel maggio del 1983 viene inaugurata a Roma, al San Michele, la mostra *La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico* allestita con la consueta eleganza dall'architetto Francesco Sacco. E' l'ultima stazione del grande progetto d'innovazione tecnico-scientifica e organizzativa nelle materie che riguardano restauro, conservazione e tutela formulato da Urbani nei suoi trent'otto anni di lavoro dentro l'Icr, quelli passati dal 1945 fino, appunto, al 1983. Una mole di lavoro enorme rispetto agli standard correnti nell'Amministrazione pubblica, ancor

più osservando come sempre si tratti di progetti d'indiscutibile qualità scientifica e d'assoluta utilità civile e sociale per la crescita del Paese [vd. *il dialogo con Francesco Sacco qui in appendice, nda*].

Un pionieristico lavoro di ricerca nato al seguito del progetto "Geodinamica" formulato dal Cnr in più riprese, a partire dal 1979, «di cui il meno che si può dire è che si pone tra le pochissime ad attestare la capacità del Paese di essere all'altezza di un tipo di sfide, caratteristiche del nostro tempo, non fronteggiabili se non da un'intera comunità scientifica», commenta Urbani nella *Introduzione* al catalogo della mostra [*lo stesso qui ripubblicato per intero, nda*]; e siamo sempre alla sua ferma convinzione che solo con un ordinato e coeso lavoro comune tra molte e distinte competenze si possa affrontare la durissima sfida della conservazione del patrimonio artistico italiano nella direzione della prevenzione dai rischi ambientali, peraltro l'unica che abbia un vero senso. In ogni caso, prima preoccupazione di Urbani è circoscrivere, misurandoli, i termini del problema, così da produrre un calcolo ragionevole, pur se approssimativo, di costi e benefici d'un piano d'adeguamento antisismico del patrimonio monumentale italiano. Anche in questo caso Urbani si trova però a lavorare nella solita situazione d'enorme ritardo culturale del Ministero. Nel caso l'assenza d'un catalogo del patrimonio artistico; infatti «a quasi un secolo dalle prime norme di tutela [*allude alla "legge Rosadi" n. 364 del 1907, nda*], siamo ancora a contare le cose da tutelare sulle "Guide" del Touring Club», come il restauratore romano rileva nella già citata introduzione a quel lavoro.

Né da allora molto è cambiato – apro un inciso – se nell'ultima edizione, nel 2007, di quelle "Guide", nella loro seconda di copertina si legge: «L'Istituto centrale per il restauro del Ministero dei beni culturali e ambientali ha attribuito alla collana del Touring club italiano la valenza di repertorio dei beni culturali esposti in Italia per la conoscenza unica sulla consistenza, qualità e localizzazione del patrimonio storico-artistico del nostro Paese». Una aperta quando incredibile dichiarazione d'abdicazione dello Stato rispetto al catalogo la cui redazione è iniziata nel 1975 e che 42 anni dopo (l'oggi del 2017), è ancora lontanissimo dal vedere la conclusione, nonostante i ricchi finanziamenti di cui è stato oggetto negli anni. Né meno incredibile è che il Ministero faccia come se questo radicale problema non esistesse, continuando da sempre a credere di poter tutelare un patrimonio di cui non conosce di quanti numeri sia costituito, dove fisicamente insista, in che condizioni conservative si trovi e a quali diverse tipologie e a quale regime giuridico i beni che lo costituiscono appartengano.

Decide perciò Urbani di dotarsi comunque d'un calcolo minimamente attendibile del numero dei monumenti presenti sul territorio, valutandolo nell'1% del

totale delle unità abitative dei 2.802 Comuni presi in considerazione, perché «indicati come sismici dal *Piano* finalizzato Geodinamica». Su quella base, stima «in poco più di 9.000 i monumenti [da adeguare], pari a circa 27 milioni di mc, ossia a una spesa complessiva di adeguamento antisismico sui 2.700 miliardi di lire ai costi d'oggi [il 1983]». Nulla rispetto all'immensa quantità di danaro spesa per risarcire i danni, per non parlare delle vittime provocate dalla mancata prevenzione dal rischio sismico che nessuno, nei 34 anni che separano il 1983 dall'oggi (2017), ha voluto porre in atto; bastino, per fare solo alcuni nomi, San Giuliano, con i poveri morti bambini, Colfiorito, Assisi, l'Aquila, Modena e, da ultimo, l'immensa tragedia di Visso, Accumoli, Montereale e quant'altri [cfr in appendice l'articolo di Giuliano Briganti sulla mancata prevenzione dai terremoti, *nda*].

Se poi morti e danni causati da quelle calamità forse non si potevano evitare, ma certamente con un lavoro di prevenzione si poteva molto diminuire di numero i primi e di gravità l'entità dei secondi, restando al piano tecnico di grande interesse è l'apertura di credito che Urbani fa nella mostra alle tecniche storiche di consolidamento "visibile" di cui ripropone la ratio, tuttavia adeguandola a nuovi materiali moderni [una loro descrizione nel dialogo con Francesco Sacco in appendice, *nda*]:

Non poche tra le moderne tecniche invisibili di consolidamento [iniezioni di cemento, perni in acciaio, ecc.] sono da considerarsi irreversibili, cioè non più separabili dall'organismo strutturale senza la distruzione di questo. Inoltre per talune di esse, non si dispone di metodi per controllarne nel tempo lo stato di efficienza, mentre è certo che si possono avere effetti negativi sulla conservazione dei materiali originari

Ciò non è, o lo è molto meno, per le tecniche di consolidamento storico il cui maggior inconveniente è di presentarsi "a vista", cioè come aggiunte o protesi estranee ai valori architettonici originari. Ma quando un inconveniente è tale solo per il giudizio estetico, rientra nella creatività dell'uomo di poterlo trasformare nel suo contrario: valga per tutti l'esempio del consolidamento del Colosseo operato dallo Stern [allude allo sperone di contenimento in mattoni posto in opera negli anelli più esterni del monumento dopo il terremoto del 1806].

Ma il dibattito che deve aprirsi su questo tema non è tra "antichi e moderni", quanto piuttosto con quali soluzioni tecniche la protezione dal rischio sismico può essere assicurata al meglio e più a lungo, per il maggior numero di monumenti e col minor costo economico.

Un tema, la superiorità dei consolidamenti visibili (in genere quelli storici, quindi speroni, catene, archi di contenimento, eccetera), su quelli invisibili (perni in acciaio a scomparsa, iniezioni di cemento, eccetera), gli stessi oggi di quasi esclusivo uso anche in ossequio alla moderna teoria del restauro tra estetica e storicismo, ripreso tre anni dopo da Urbani in suo saggio dal titolo inequivocabile, //

consolidamento come operazione "visibile"; né vale la pena aggiungere che anche questa indicazione data da Urbani cade nel nulla più assoluto, con le conseguenze che tutti sappiamo sugli edifici monumentali o più semplicemente storici, ossia costruiti oggi, che subiscano un terremoto. Ma così Urbani:

Nel restauro dell'edilizia storica, il consolidamento è troppo spesso inteso come un intervento il cui obiettivo ideale starebbe nel restituire un massimo di sicurezza all'assetto statico, con la minore possibile, o meglio con nessuna incidenza sulle caratteristiche estetiche del fabbricato, e in particolare su quelle relative allo stato di usura o d'invecchiamento dei suoi materiali costitutivi [...].

È francamente paradossale che soluzioni del genere [un reticolo più o meno fitto di barre metalliche del tutto invisibili dall'esterno, iniezioni di cemento, ecc.], di fatto operate alla cieca, o quanto meno senza nessuna possibilità di verificare sperimentalmente la rispondenza dei risultati ottenuti ai calcoli progettuali, trovino la loro maggiore giustificazione nel "rispetto" portato ai segni di senescenza e degrado mostrati a vista dall'insieme dell'edificio.

Con questo non si vuole certo asserire che i sistemi di consolidamento derivati dalla tecnica del cemento armato o delle costruzioni metalliche siano da mettere al bando in ogni caso. E problema è piuttosto di ridurre al minimo indispensabile gli interventi in palese contrasto con la logica delle strutture originarie, e gravemente lesive dell'integrità delle stesse. Ciò che appare possibile ogni volta che la diagnosi preventiva sia stata condotta con adeguata finezza analitica, e purché non ci si faccia condizionare oltre misura dal precetto della "invisibilità" nella scelta delle soluzioni d'intervento coerenti alle indicazioni diagnostiche. È perciò il caso di ricordare che nella tradizione del consolidamento, oltre alle ordinarie opere di risarcimento e bonifica già menzionate, e tutte rientranti nella pratica indispensabile della manutenzione, esistono soluzioni "visibili" (come le catene di contenimento degli archi, le fasciature metalliche di colonne e pilastri, i muri di controscarpa o di sostruzione e innumerevoli altre) di comprovata efficacia e di nessuno o minimo disturbo estetico. Ciò che non deve suonare come un invito a retrocedere dal proprio tempo, ma piuttosto a immaginare creativamente le innovazioni e le varianti originali apportabili a quelle antiche soluzioni con le conoscenze e i materiali d'oggi.

Ciò premesso, il *Piano* per la prevenzione dei danni provocati dai terremoti viene pensato da Urbani come una mostra didattica per le soprintendenze, ritenendo che, nel loro essere ex lege gli istituti decentrati di tutela dello Stato, dovrebbero vedere come un dovere il farsi primo motore della promozione nel territorio italiano di dibattiti su un così problema di così decisiva importanza sul piano conservativo conservativo, ma prima ancora su quello della salute pubblica. Dibattiti da tenere nel territorio in loro giurisdizione e a cui chiamare, prima che la cittadinanza, le Università locali, i responsabili dei problemi ambientali della Regione, i direttori degli Uffici tecnici dei Comuni del territorio, gli Ordini professionali di ingegneri, architetti, geologi e così via.

Risultato? Che solo due delle 65 soprintendenze allora attive in Italia richiesero la mostra. Una sostanziale incompetenza all'azione di tutela loro assegnata dallo Stato, di cui è palmaria prova un aneddoto che devo a un collega. Quando in quello stesso 1983 una giovane ispettrice andò dal suo soprintendente per dirgli dell'importanza della mostra, quindi dell'opportunità civile, prima che tecnica, di richiederne l'invio da parte dell'Icr, la risposta del soprintendente fu di toccarsi, fare le corna e, urlando formule scaramantiche, buttarla fuori dall'ufficio. Dove quel soprintendente è stato (con Torelli, *ça va sans dire*) per decenni membro del Consiglio superiore dei beni culturali, mentre adesso (sempre con Torelli) è tra i grandi sostenitori dell'articolo 9 della Costituzione. Testo a cui tutti riconosciamo l'altissima forza morale, civile e culturale, ma al cui appello mai i suoi sostenitori accompagnano dettagliate indicazioni su come concretamente dargli corpo di azione tecnica, così svuotandolo del suo originario rigore e riducendolo a formula apotropaica, nei fatti non diversa dal toccarsi; a meno non credano, e sarebbe peggio, che la tutela attuata da sempre, e ancora oggi, dalle soprintendenze, cioè quella condotta in assenza di un catalogo, senza un Icr a cui riferirsi, ovvero producendo restauri con finalità non conservative, ma estetiche, e applicando vincoli solo in negativo, sia la migliore possibile.

Una vicenda, la giovane ispettrice apostrofata dal suo soprintendente per aver tentato di fargli fare il proprio dovere d'istituto, che impietosamente attesta una volta di più il generale livello culturale del settore. Così che nello stesso momento dell'inaugurazione della *Mostra*, avvenuta a Roma nel maggio del 1983, Urbani si dimette dalla direzione dell'Icr con sette anni di anticipo rispetto alla naturale scadenza del suo mandato. Del tutto superata era ormai ogni soglia di sopportazione per la violenta, stupida e maligna contrarietà di Ministero e colleghi soprintendenti e professori, e perfino del personale interno all'Icr [*ne parla Giorgio Torraca nel dialogo qui in appendice, nda*], alle sue richieste di innovazione del settore. Infatti scarsissime sono le reazioni che seguono a questa sua risoluta decisione, credo ancora oggi unica nel panorama della pubblica amministrazione. Non resta però sordo Cesare Brandi, che senza fortuna alcuna tenta in mille modi di scongiurarla, sottolineandogli come le sue dimissioni avrebbero finalmente consentito alla burocrazia ministeriale di distruggere l'Icr da loro messo in piedi con tanta fatica e in decenni di lavoro; quel che è poi puntualmente avvenuto facendo divenire quella istituzione gloriosissima il vegetale che oggi è [*vd. il dialogo con Francesco Sacco in appendice, nda*]. La decisione era però irrevocabile, così che Brandi nulla d'altro può fare se non così scrivere sulle pagine del «Corriere della Sera» in un articolo che anche racconta della mostra sui terremoti, vista la coincidenza delle due cose, ma che prima ancora involontariamente descrive la radice della gravissima crisi

morale e culturale in cui oggi versa il nostro Paese [*il testo di Brandi si legge per intero qui in appendice, nda*]:

Io non so immaginare quale sarà l'afflusso di pubblico a questa mostra. A giudicare dall'inaugurazione, pubblico ce n'era, e molto, ma stranamente mancavano proprio i destinatari primi di questa mostra, il ministro, il direttore generale dei Beni Architettonici, i soprintendenti: insomma, con una discrezione che nessuno può apprezzare, le autorità erano assenti. Non c'è dubbio che questo è stato un risultato, a documentare l'ostruzionismo che sotto sotto riceve l'Istituto Centrale del Restauro nell'ambito dell'amministrazione, che pur se ne dovrebbe vantare, come del suo principale merito nella conservazione del patrimonio artistico. Donde la decisione, dolorosa per tutti, presa dal direttore dell'Istituto, dottor Giovanni Urbani, di andarsene in pensione non appena raggiunti i fatidici 40 anni di servizio: e cioè a 58 anni!

La gravità di questa decisione non può sfuggire a nessuno, data la competenza indubbia e internazionalmente riconosciuta di Giovanni Urbani, l'amore tenace portato all'Istituto, che ha seguito fin dal suo sorgere e finalmente ha diretto in modo ineccepibile. Come se l'Italia abbondasse di simili tecnici! Come se fossero, posti come questi, dei semplici servizi di routine, a cui può essere preposto qualsiasi impiegato di un certo grado [...].

La sua competenza, la sua indipendenza politica lo dovevano porre, e proprio in tempo di ferree localizzazioni, come insostituibile. Ingenuo che sono: proprio queste qualità lo hanno caratterizzato e ne hanno facilitato l'esodo: come si sa, a nemico che fugge, ponti d'oro. A me, ormai a età avanzata, dopo aver creato nel 1939 l'Istituto, questo esodo immotivato di un funzionario ottimo, di un tecnico esemplare, di un cittadino senza macchia (e senza P2) sembra purtroppo il simbolo del grado di deterioramento a cui è giunto il tempo nostro.

1987. Prima redazione di una bozza di revisione della legge di tutela 1089/39 e il tradimento di Italia Nostra

Verso la fine degli anni '70 del secolo scorso, da più parti (Parlamento, Università, Associazioni, eccetera) si dà corso alla scrittura d'una nuova legge di tutela, la cui promulgazione veniva promessa entro il 1979 senza però che ciò avvenga. La questione continua però a essere agitata da più parti. Anche da Italia Nostra, che nella metà degli anni '80 chiede a Urbani, in quel momento membro del suo consiglio direttivo, di scriverne una bozza. L'invito è dal restauratore romano preso molto sul serio, sia perché da sempre convinto della completa inutilità e anzi dannosità raggiunta dalla l. 1089/39 ancora in quel momento in vigore, quindi quasi mezzo secolo dopo, sia perché ritiene che una nuova politica di tutela possa darsi solo quanto sostenuta da una nuova legge di tutela; e per l'attuazione d'una nuova politica di tutela egli ha da anni pronti, e definiti in dettaglio, i piani per la

conservazione del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente. Quindi vede la possibilità che quelle sue proposte – “vecchie”, ma attualissime, tanto da esserlo ancora oggi – possano trovare nuova linfa quando sostenute da Italia Nostra entro una nuova legge di tutela.

Dopo quasi un anno di lavoro, in cui lo aiuta soprattutto l'architetto Giancarlo Mainini, ne esce un documento avrebbe dovuto essere discusso in appositi seminari con la partecipazione di vari esperti della materia [*il testo qui nella Appendice, nda*]. Italia Nostra, è però ormai sideralmente lontana da quella originaria di Umberto Zanotti Bianco e di Giorgio Bassani, quindi i loro successori non sono in grado di capire il lavoro fatto da Urbani, in particolare il radicale allontanarsi della sua bozza di legge dallo statalismo dirigistico fascista della (allora) vigente legge di tutela 1089/39. Così che, senza dir nulla a Urbani, Italia Nostra fa completamente riscrivere il documento da un socio che di mestiere fa il giudice, «l'arte tutti sanno cosa sia», il quale lo stravolge completamente il testo di Urbani, scrivendo una sostanziale ripresa della legge del 1939; credo però, come già Abbondanza, in completa innocenza, non avendo egli, con ogni probabilità, la minima idea che potesse esistere un modo di fare tutela diverso da quello codificato nell'Italia fascista del 1939 dalla l. 1089, convinzione peraltro generale, visto che la 1089 resterà in vigore fino al Testo unico del 1999 (dlg 490), ma che ancora sopravvive in alcune parti del nuovo codice del 2004.

Bozza di legge di tutela che invece Urbani ritiene invece esempio di innovazione del problema sia sul piano tecnico-scientifico e organizzativo, sia su quello d'una liberalizzazione prudente e efficace del ruolo dello stato nella gestione e valorizzazione del patrimonio, che perciò dispone sia inserita tra i suoi scritti – quelli che m'incaricherà di pubblicare dopo la sua morte – scrivendone lui stesso a mano la premessa in terza persona, in previsione della sua pubblicazione da parte mia, e indicando nel tradimento del suo lavoro le ragioni delle sue dimissioni da Italia Nostra:

Prima redazione di una bozza di revisione della legge di tutela 1089/39 alla cui stesura Italia Nostra aveva incaricato di provvedere Giovanni Urbani. Nelle intenzioni di Italia Nostra, il documento avrebbe dovuto essere discusso in appositi seminari con la partecipazione di vari esperti della materia. Dopo la sua stesura il documento originale venne però completamente modificato e in quella nuova forma fu presentato al primo di quei seminari (marzo 1987). Ciò indusse Urbani a ritirarsi dall'iniziativa e a dare le dimissioni da Italia Nostra.

Dimissioni date con una lettera spedita il 29 aprile del 1987, in cui racconta di un'ennesima persecuzione da lui subita. Nel caso, dal segretario dell'associazione, Antonio Jannello, che credo però, come già Abbondanza e il giurista, fosse an-

che lui innocente nella sua contrarietà a Urbani perché privo di ogni idea di cosa dovesse essere una moderna, razionale e coerente azione di tutela, quindi anche lui ritenendo come unica possibile tutela quella disposta nella centralistica e punitiva legge del 1939 che dava il patrimonio artistico italiano conservato di per sé nel nome dello stato etico fascista di Gentile, anche se meno giustificabile negli espedienti che usò per vilmente evitare un incontro franco e diretto con Urbani:

Gentile Dottor Fazio [allora presidente di Italia Nostra, nda]

con molto rincrescimento mi vedo costretto a rassegnare le dimissioni dal Consiglio direttivo di "Italia Nostra".

A questa decisione, che andavo maturando da tempo per il sempre più marcato allineamento dell'Associazione a gruppi di pressione e movimenti d'opinione che non condivido, e che non hanno nulla a che fare con le sue originarie e specifiche ragioni d'essere [*Urbani allude alla originaria Italia Nostra di Umberto Zanotti Bianco e del suo caro amico Giorgio Bassani, nda*], mi induce da ultimo il comportamento dell'Arch. Jannello nell'occasione dei lavori preparatori del seminario sulle riforme della legge di tutela.

Come Ella ben sa, questo seminario avrebbe dovuto tenersi sulla base di un documento programmatico, regolarmente approvato dal Consiglio direttivo, che indicava nella riforma della legge di tutela – da attuarsi secondo principi esplicitati con ogni chiarezza – la condizione prima, necessaria e inderogabile per il successivo riassetto del Ministero B.C.A. L'Arch. Jannello, senza avere mai espresso parere contrario durante il lunghissimo tempo in cui si discusse e si decise collegialmente per questa linea, ha preso a discostarsene e, anzi, a sovvertirla totalmente nel corso delle riunioni tenute con esperti esterni all'Associazione, facendo ricorso ad ogni sorta di espedienti perché le riunioni stesse si svolgessero nel più confuso dei modi (rinvio all'ultimo momento degli appuntamenti concordati; squilibrio negli inviti a favore di chi, come bibliotecari e archivisti, non possono essere che marginalmente interessati al tema della riforma della legge; omessa convocazione del sottoscritto a una riunione che dovrebbe tenersi a giorni, ecc.). Tutto questo perché l'Arch. Jannello sembra convinto che la legge 1089 del '39 sia la migliore possibile, e che quindi la soluzione del problema passi solo attraverso alcuni aggiustamenti marginali del ministero spadoliniano. Non sentendomi affatto sicuro che il Consiglio direttivo, pur avendo formalmente aderito a una opinione del tutto opposta, tragga nell'occasione le conclusioni che da tempo avrebbe dovuto trarre da siffatte caratteristiche comportamentali dell'Arch. Jannello, non mi resta che pregarLa di portare a conoscenza del Consiglio stesso le ragioni delle mie dimissioni.

Con immutata stima e coi migliori saluti,

Suo

Giovanni Urbani

1991. Materiali e strutture

Nel 1990 Urbani inizia a lavorare al suo ultimo contributo portato al tema

conservativo. Fonda infatti una rivista dal titolo inequivocabilmente e significativamente riferito alla sola costituzione delle opere d'arte, «Materiali e Strutture». Della ratio comunque sempre costruttiva di questa "ultima speranza" di spostare il dibattito dal restauro estetico al tema conservativo, dice tutto la brevissima introduzione al primo numero della rivista, pronto nel dicembre del 1990, ma pubblicato nel gennaio successivo, quindi con la data 1991. Un testo che è una discreta e elegante "chiamata alle armi" di restauratori, scienziati e storici dell'arte, tutti invitati a trovare nella nuova rivista «l'occasione per riconoscere il senso del lavoro comune. Il punto di convergenza dei rispettivi sforzi di ricerca». Né quasi val la pena aggiungere come anche questo ennesimo tentativo di portare l'azione di tutela verso un'azione moderna, razionale e efficace sia finito nel nulla.

È noto che questo Paese non ha molti titoli da vantare nel campo, del resto dovunque piuttosto ristretto, della letteratura tecnica sul restauro, in particolare di quella periodica. A rendere però questa lacuna più vistosa da noi che altrove sta il fatto, questo sì fin troppo vantato, che non temiamo paragoni quanto a numero e qualità dei concreti lavori di restauro.

A volersi spiegare questo increscioso scompenso tra fatti e scritti, c'è da richiamarsi a una situazione anche questa non solo italiana, e cioè al fatto che un po' dappertutto – ma specie dove, come da noi, è più marcato il distacco tra le «due culture» -, non si sa più bene a chi spettava l'ultima parola sull'argomento: se agli storici dell'arte in senso lato, o agli scienziati, o ai restauratori.

È ovvio che tra costoro non possa non esserci una precisa divisione dei compiti, ma non giova a nessuno che questa si traduca nella pura e semplice separatezza (e relativa incommunicabilità) delle diverse competenze, quale risulta dal modo ormai di prammatica in cui queste si giustappongono, senza consequenzialità alcuna, nel tipo più usuale di contributo a stampa: la relazione di restauro.

Crediamo dunque che l'impegno da prendere con questa rivista stia nel far sì che ognuna delle suddette parti in causa vi trovi l'occasione per riconoscere il senso del lavoro comune. Il punto di convergenza dei rispettivi sforzi di ricerca. Perché la ragione ultima di ogni disciplina particolare sta nel rispondere alla ragione di tutti.

1994. La scomparsa di Urbani.

Giovanni Urbani muore a Roma il pomeriggio dell'8 giugno del 1994 al seguito di alcuni grossolani errori commessi da un chirurgo incapace sul suo corpo già in pessime condizioni. Era nella metà del suo sessantottesimo anno di vita. pochissimi gli amici che assistono a quest'ultima vittoria su di lui dell'incompetenza e dell'arroganza. Tra loro, Raffaele La Capria, Duddù, che lo piange più di tutti al funerale che si tiene la mattina di due giorni dopo, il 10 giugno, nella chiesa di San

Giacomo in Augusta, al Corso, usando Duddù come bordone della sua orazione funebre una invocazione vitale e diretta: «Ti ricordi Giovanni come ci siamo divertiti insieme?». A quei funerali lo Stato è in ogni sua forma assente, mancando così anche quest'ultima occasione per riappacificarsi con chi gli aveva semplicemente chiesto di funzionare.

Bibliografia di riferimento

- G. Agamben, *L'uomo senza contenuto* (1970), Macerata, 2005⁵
- D. Bigi, *L'Istituto centrale del restauro: dalla teoria alla pratica, dall'artigianato alla scienza. Intervista a Giovanni Urbani*, in «Arte e critica», 4, 1994, pp. 3-6
- C. Brandi, *La fine dell'avanguardia*, in «L'Immagine», 14-15, 1949, pp. 361-433
- C. Brandi, *Teoria del Restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, con una bibliografia generale dell'autore*, Roma, 1963
- C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma, 1994
- M. Cordaro, *Il «senso del lavoro comune» in Giovanni Urbani* (1994), in *Idem, Scritti scelti (1969-1999)*, Roma, 2000, pp. 98-100 [«Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli fondata da Giulio Carlo Argan», 8, 2000]
- N. Fruscione, *Il "computer" salverà l'arte nell'Umbria. Consegnato all'Assessorato il piano della Tecneco*, in «Il Giorno», 13 maggio 1976, p. 9
- M. Gendel, *Ci sarebbe un Piano pilota, ma...* [tit. redaz.], in «BolaffiArte», 77, 1978, pp. 9-11
- M. Heidegger, *Sentieri interrotti* (1950), Firenze, 1968.
- M. Heidegger, *La questione della tecnica* (1953), in *Idem, Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, 1976, pp. 5-27
- R. La Capria, *L'estro quotidiano*, Milano, 2005
- R. La Capria, *America 1957, A sentimental journey*, Roma, 2009
- R. La Capria, *Un amore al tempo della Dolce Vita*, Roma, 2009
- C. Melocchi, *Restauri buoni e restauri cattivi, ecc.*, in «Gazzetta Antiquaria», 5-6, 1989, pp. 68-70
- Prima relazione sulla situazione ambientale del paese*, a cura della Tecneco, 4 voll., 13 allegg., Milano, 1974
- P. Rotondi, Firenze 1966. *Appunti di diario sull'alluvione*, prefazione di S. Giannella, Lugano, 2013
- R. Thom, *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli* (1972), traduzione di A. Pedrini, Torino, 1980

- G. Torraca, *Uno sguardo sul restauro dagli anni Cinquanta a oggi*, in «Il Ponte», 10, 2011, pp. 92-116 [rist. in *Atti della Giornata di studi in onore di Giorgio Torraca*, Città del Vaticano, 3 dicembre 2012]
- G. Urbani, *Patrimonio dei beni culturali*, in *Prima relazione sulla situazione ambientale del paese*, a c. della Tecneco, 4 voll., 13 allegg., Milano, 1974, vol. II, pp. 401-446
- G. Urbani, *Introduzione*, in *Problemi di conservazione*, a cura di Idem, Ministero della pubblica istruzione & Istituto centrale del restauro, Bologna 1973, pp. 37-48 [rist. come *Problemi di conservazione*, in Idem, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano, 2000, pp. 25-29]
- G. Urbani, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano, 2000
- G. Urbani, *Per un'archeologia del presente. Raccolta di scritti vari*, Milano, 2007
- E. Wind, *Arte e anarchia* (1963), trad. di R. Wilcock, Milano, 1966
- B. Zanardi, *Conservazione, restauro e tutela*, Milano, 1999
- B. Zanardi, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi due teorie a confronto*, Milano, 2009
- B. Zanardi, *Giovanni Urbani e la fondazione delle moderne foderature. Una conversazione con Walter Conti e Enzo Tassinari*, in «Bollettino Icr» 24-25, 2012, pp. 104-111