

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

Bruno Zanardi

Il terremoto in Italia. Un dialogo di Bruno Zanardi con Francesco Sacco

In this dialogue with Bruno Zanardi, the architect Francesco Sacco, designer of Urbani's 1983 exhibition dedicated to La protezione del patrimonio monumentale dai terremoti, adds many relevant details on Urbani's activity in the field of preservation of cultural heritage.

Incontro Francesco Sacco nella sua casa di Trastevere dove ha raccolto molte testimonianze del lavoro di architetto da lui svolto all'Istituto centrale del restauro (Icr) dal 1978 al 2009. Inevitabile è ricordare i tempi in cui l'Icr era il crogiolo di idee e di innovazione che ne aveva fatto Giovanni Urbani. Ne parliamo – con Francesco che interpunta il nostro dialogo con irresistibili racconti sugli insetti che da sempre colleziona, essendo anche entomologo d'una certa competenza – ricordando la nostra incrollabile convinzione di allora che uno dei principali compiti davanti al Paese fosse dare corpo di azione tecnica al cuore della lezione di Urbani: la conservazione del patrimonio storico e artistico in rapporto all'ambiente. Lezione del tutto innovativa fondata su un dato di pensiero, quale sia il senso del passato nel mondo d'oggi, fatto coerentemente seguire da piani di lavoro territoriale definiti in dettaglio, sia sul versante organizzativo, sia su quello della ricerca scientifica. Innovazione del tema della tutela duramente e vittoriosamente avversata tanto nelle alte stanze ministeriali, come da soprintendenti e professori universitari (che i soprintendenti formano, mai dimenticarlo), associazioni quali Italia Nostra, sindacati e quant'altri, preferendo tutti loro continuare a imbalsamare le opere entro quel restauro storicistico che poco o nulla ha a che fare con la Storia, e a ritenere il nostro patrimonio artistico una somma di singole opere, non, come invece è, una totalità inseparabile dall'ambiente in cui è andato stratificandosi nei millenni. Quel che ha creato le condizioni dello sfascio, ormai probabilmente irreversibile, del "bel Paese", lo stesso sempre più sotto gli occhi di tutti. Ne parliamo, Francesco e io, ricordando quella straordinaria stagione di speranze, con lui che mi dice, bontà sua: «Gli amici di Urbani molto dovrebbero ringraziarti per quel che hai fatto per lui. Se non ci fossi stato tu a difenderne a oltranza la

memoria – all’inizio completamente da solo e contro tutti, perciò pagandone un prezzo altissimo –, senza di te oggi Urbani sarebbe una figura dimenticata, come peraltro volevano fosse alte stanze ministeriali e la quasi totalità di soprintendenti e professori». Quel che ci porta a ricordare i due fondamentali lavori di ricerca ideati, coordinati e realizzati da Urbani in strettissima collaborazione con i laboratori di ricerca dell’Eni, Cnr, Università e quant’altri: il *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria* (1976) e la mostra su *La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico* (1983). Lavoro, quest’ultimo, sul quale soprattutto fissiamo l’attenzione, sia perché Francesco ci lavorò a stretto contatto con Urbani, sia perché di questi mesi sono le terribili tragedie di Amatrice, Norcia, Visso, Rigopiano e così via. Una conversazione condotta facendo progetti per il passato che, come si sa, è il colmo del pessimismo, alla fine chiedendoci quante vite umane e quanti miliardi di euro il Paese ha perso col non aver dar retta ai Piani di Urbani. Per poi sommessamente concludere: ma chi mai pagherà per tutto questo?

BRUNO ZANARDI – Anche a te Urbani disse che l’idea di realizzare la mostra su *La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico* era nata nel 1980, al seguito del terremoto che nel novembre di quell’anno colpì l’Irpinia distruggendo città e paesi e facendo oltre tremila morti? [cfr. testo di Urbani qui in appendice, *nda*].

FRANCESCO SACCO – Sì, lo disse anche a me. Credo fosse uno dei primi mesi del 1981. Io ero entrato all’Icr circa tre anni prima, subito instaurando con lui un rapporto di cordialità, anche perché era uomo d’un fascino davvero irresistibile: spiritoso, intelligente, disponibile, colto, equilibrato, ma anche a volte inspiegabilmente intrattabile. Forse a ragione, però, vista la vera e propria persecuzione di cui era stato oggetto da quando, diventato nel 1973 direttore dell’Icr, aveva tentato di spostare l’azione di tutela dal corrente restauro tra storicismo e estetica delle singole opere al rapporto tra patrimonio artistico e ambiente, quindi alla conservazione del patrimonio artistico nella sua totalità. Azione di tutela che si può realizzare solo in termini di prevenzione. Una mia collega archeologa di Perugia l’aveva conosciuto qualche mese prima che io arrivassi all’Icr e me lo aveva descritto come “un vero signore”.

B.Z. – Quindi un uomo senza difetti?

F.S. – Certamente ne aveva anche lui, come tutti. Un difetto grande, però, per uno

nel suo ruolo, era che non faceva nulla per mitigare la profonda disistima che aveva per varie figure che allora giravano nel mondo della tutela. Soprattutto quelle che più avevano contribuito a far nascere il nuovo Ministero dei Beni Culturali, da lui visto come all'origine dello sfascio del sistema della tutela. Figure con cui evitava accuratamente di avere rapporti. «Con quelli non ci parlo, non vale la pena», mi diceva.

B.Z. – Spadolini e Argan, ad esempio.

F.S. – In particolare. Con loro anche molti suoi colleghi soprintendenti e professori universitari (che i primi formano, come giova di nuovo ricordare) di cui non serve fare oggi i nomi. Ciò detto, torno ai terremoti per dire che, dopo quello dell'Irpinia, ce ne sono stati moltissimi altri, tanto che spesso si confondono nei ricordi l'uno con l'altro. Accade sempre così, è inutile negarlo: dopo il primo impatto emotivo, le raccolte di fondi, la solidarietà e quant'altro, ce ne dimentichiamo.

B.Z. – Per primo lo Stato. Così che ci sono terremotati che a dieci, venti, trenta anni di distanza dal sisma in cui stati malgrado loro coinvolti ancora vivono dentro prefabbricati che oggi cadono a pezzi. L'Italia è costellata di episodi del genere. Tanto che mi pare d'aver sentito dire che qualcuno ancora abita nelle baracche costruite nella piana del Fucino dopo il terribile terremoto del 1915.

F.S. – Mah! Comunque, se la storia del Fucino fosse vera, significherebbe che quelle baracche furono costruite assai meglio delle "new towns" dell'Aquila, che oggi, a sette anni dal terremoto, già hanno seri problemi di manutenzione. Torniamo però a noi. Se penso a quel periodo della mia vita all'Icr la prima cosa che mi viene in mente è un mondo scomparso. Un mondo con tecnologie che oggi paiono di mille anni fa. La tragedia dell'Irpinia avviene nel 1980? Benissimo. È lo stesso anno in cui l'Ibm produce il primo "personal computer".

B.Z. – Diciamo però che mai Ibm avrebbe costruito il primo personal computer senza il lavoro di ricerca fatto in Italia una decina e più d'anni prima da Adriano Olivetti e da Mario Tchou, lavoro che fu scippato all'Olivetti dagli americani, connivente Fiat, come si è più volte raccontato. Adriano Olivetti, un eroe borghese, come lo è stato in qualche modo anche Urbani.

F.S. – Il problema, vedi, è che tu hai "un eccesso di competenze", sai troppe cose. Quindi torno al profilo basso del personal computer dell'Ibm del 1980, quello

che funzionava col mitico sistema operativo “Dos” di Bill Gates, e aggiungo che in quello stesso 1980 era solo da tre anni che si vedeva in Italia la televisione a colori. Lo dico per sottolineare la novità e la modernità, peraltro ancora oggi, dell’idea di Urbani della conservazione del patrimonio artistico nel suo complesso, nella sua totalità, come dici tu. A partire dai monumenti e dai semplici edifici storici visti come fondamentale tramite per tenere insieme patrimonio artistico, paesaggio e ambiente.

B.Z. – Dato reale anche dal punto strettamente fisico, direi, perché la caratteristica dei nostri centri storici è sempre stata la prossimità, se non la diretta continuità, tra semplici case, palazzi e chiese. Quindi se cade un monumento forzatamente si porta dietro le case contermini e viceversa. Insomma, il fatto vero è che, proteggendo le costruzioni monumentali, se ne proteggono fisicamente anche le opere che in queste sono custodite, ma anche si protegge il loro immediato intorno edilizio, con la significativa probabilità di salvare anche e soprattutto la vita delle persone che lì abitano.

F.S. – Non solo la vita fisica degli abitanti, ma anche il valore identitario di una comunità, quindi il suo tessuto sociale: per dirla con il Leopardi, della Ginestra «l’onesto e retto conversar cittadino», dove tenere unite le comunità è la sola possibilità che hanno gli uomini per poter affrontare la comune lotta contro le calamità naturali

B.Z. – Né dimenticando che il lavoro di Urbani sulla protezione dei terremoti è del 1983. E che, da allora, ci sono stati 35 anni di ulteriore aggressione urbanistica alle città e al paesaggio, di mancata catalogazione, di sempre maggior abbandono delle coltivazioni agricole, specie nelle zone montane e di media e alta collina, di mancata formazione di figure professionali in grado di fare discorsi razionali e coerenti sui temi conservativi, di inconsulta produzione legislativa di Stato e Regioni: e qui mi fermo, ma potrei continuare ancora per molto.

F.S. – Una situazione gravissima, ancor più peggiorata dalla pessima qualità delle nuove, o anche meno recenti, costruzioni, come dalla costante assenza di interventi di manutenzione. Né mai dimenticando che la dissennata cementificazione dei suoli in Italia, la stessa alla base del dissesto idrogeologico del paese, spesso è stata autorizzata ex lege. Mentre l’enorme sviluppo scientifico e tecnologico di questi anni faciliterebbe a dismisura l’attuazione del progetto di salvaguardia dal rischio sismico di Urbani nell’aspetto forse più specifico della ricerca. La definizione dei termini del problema, quindi quali siano le tecniche di

consolidamento più appropriate per intervenire sull'edilizia storica. E per edilizia storica anch'io intendo tanto il patrimonio architettonico cosiddetto "minore", che quello monumentale, cioè le emergenze d'interesse storico-artistico.

B.Z. – Lasciami però tornare un attimo al mondo in cui avete iniziato il lavoro sui terremoti, che hai definito preistorico. Perché, almeno per quanto riguarda la tutela del patrimonio artistico, non è così. Infatti, ancora oggi (febbraio 2017), quando con estrema facilità e in tempi rapidissimi si possono realizzare rilievi informatizzati in partenza e di quasi nessun costo, «siamo ancora a contare le cose da tutelare sulle "Guide" del Touring Club», come lamentava Urbani nel 1983 dentro al catalogo della mostra sui terremoti. Un dato confermato dall'ultima edizione, nel 2007, di quelle "Guide", dove nella 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». Che è un dichiarare la sostanziale abdicazione dello Stato rispetto al catalogo, che infatti è un'impresa che, iniziata nel 1975, è ancora lontanissima dal vedere la fine, pur avendo speso (fonte Corte dei Conti) da quell'anno al 2012 la bellezza di oltre un miliardo di euro.

F.S. – Tuttavia io non sarei così pessimista, perché sono certo che l'Istituto centrale del catalogo e della documentazione (Icccd) sia riuscito in questi anni ad accumulare gran parte delle informazioni che permetterebbero ai "piani" di Urbani, quando proiettati ai giorni nostri, di poter funzionare. Mentre, sono altrettanto certo, qui invece con desolato pessimismo, di come l'attuale e le passate classi dirigenti del paese, e mi riferisco in primis al Ministero dei Beni Culturali di cui l'Icccd è parte essenziale, non abbia la men che minima idea di come questo patrimonio di conoscenze possa essere utilizzato per la conservazione del patrimonio artistico, quindi per il bene del Paese. Lo stesso stato di quiescenza in cui si trova la cosiddetta "Carta del rischio" redatta dall'Icr agli inizi degli anni '90 del secolo scorso e documento chiaramente ispirato a quanto Urbani propose nel 1976 col "Piano pilota" dell'Umbria. Carta che avrebbe potuto servire da supporto al Piano del rischio sismico e di altre ricerche e progetti consimili. Ora, se vai sul sito dell'Icr – dando per buoni, con l'ottimismo della volontà, i dati raccolti nella Carta – leggi che il sistema è a disposizione di tutti. Ma la domanda è: per farci che cosa?

B.Z. – Infatti dei dati di quella Carta come di quelli in possesso dell'Icccd nessuno

sa cosa farsene, perché mai resi funzionali a una politica dei beni culturali, quella la cui attuazione siamo in attesa da decenni che qualcuno faccia: ad esempio (se non è troppo chiedere) un Ministro. Ma credo sia molto interessante quanto Urbani disse a me nel 1988 su quella Carta [cfr. *qui in appendice il mio dialogo con Urbani, nda*]:

BRUNO ZANARDI – E' ormai cosa fatta la legge che finanzia, se non sbaglio, con 30 miliardi, l'operazione "Carta del rischio", chiaramente ispirata a quanto lei stesso propose nel 1976 col *Piano pilota per la conservazione dei beni culturali in Umbria*. Direi anzi che questa legge mira ancora più in alto, dato che si propone di individuare addirittura su tutto il territorio nazionale i vari fattori di deterioramento – inquinamento, sismicità, spopolamento, eccetera –, che mettono a rischio le nostre opere d'arte. Le quali verrebbero finalmente iscritte in un "inventario di massima" da realizzarsi in pochi mesi, contro i decenni che occorrerebbero per il catalogo vero e proprio.

GIOVANNI URBANI – La ringrazio per la evocazione del Piano pilota, fantasma a me carissimo, ma che certamente non abita le alte stanze ministeriali. Vorrei però farle notare che le conclusioni operative di quello studio, che non a caso si presentava come un "Progetto esecutivo di ricerca", erano rinviate alla verifica sul campo delle nostre ipotesi progettuali. Queste consistevano principalmente in una serie di indicazioni circa l'entità e la distribuzione sia del patrimonio umbro, sia dei vari fattori di deterioramento a cui esso era presumibilmente sottoposto. Indicazioni in qualche caso molto dettagliate, ma tutte risultanti da dati noti, perché pubblicati o comunque desumibili da informazioni, censimenti o statistiche normalmente accessibili. Si trattava perciò di individuare il metodo più corretto e meno dispendioso per valutare la pertinenza di tali dati allo stato di fatto. Ciò che facemmo indicando strumenti, modalità, oggetti e luoghi di quella che allora ho chiamato "verifica sul campo". Dall'esito di questa sarebbero quindi dipese le scelte da operare, entro un certo numero di variabili che avevamo comunque definito, riguardo alle dimensioni, all'organizzazione e ai metodi di lavoro di una struttura addetta alla conservazione del patrimonio artistico umbro. L'intento finale era ovviamente, una volta realizzato il piano umbro, di derivarne le linee guida di un piano nazionale. Mi sembra invece che il progetto "Carta del rischio" presuma di poter arrivare a questo stesso risultato sulla base su per giù delle indicazioni di metodo del Piano pilota, partendo invece che dall'Umbria da tre o quattro diverse aree di studio. Con quale vantaggio per l'economia e la fattibilità dell'impresa non saprei proprio dire. Comunque molti auguri.

F.S. – Una stroncatura di quella Carta nel costume di Urbani. Elegante, ma comunque una stroncatura.

B.Z. – Motivatissima, peraltro. Infatti, a conferma della sua inutilità, alte stanze ministeriali, soprintendenti e professori continuano ancora oggi a pretendere di poter tutelare il patrimonio artistico senza sapere di quanti numeri è costituito, dove sia fisicamente collocato, quali ne siano le tipologie e il regime giuridico di

proprietà e in che condizioni conservative si trovi. Il che significa dedicarsi a una impresa più alla portata del Mago Merlino, che di un Ministro, d'un soprintendente o d'un professore. Torniamo però al lavoro di ricerca sui terremoti condotto da Urbani. Un progetto, come lui stesso scrive, nato al seguito del *Progetto finalizzato "Geodinamica"* inaugurato dal Cnr nel 1979, «impresa di ricerca – cito sempre Urbani – 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».

F.S. – Infatti, convinzione radicatissima di Urbani era che un progetto di vasta complessità organizzativa come quello della conservazione materiale del nostro patrimonio artistico potesse avere un destino solo quando si fosse capito che non si trattava più di muoversi tra storicismo ed estetica, come fino a allora era stato, bensì d'individuare i modi con cui affrontare quella che per prima cosa è una "questione politica", portare a uno stato di equilibrio il rapporto tra patrimonio artistico e ambiente. Una questione da affrontare in primis sul piano del pensiero, cioè a partire dall'interrogarsi su quale sia il senso della presenza del passato nel mondo d'oggi. Poi sul piano del governo organizzativo degli ambiti infinitamente politecnici di questo problema, quindi tecnico-scientifici, giuridici, economici, fiscali, infrastrutturali, agricoli, geologici, sociologici e così continuando. Infine sul piano delle competenze necessarie per assumersi la non semplice responsabilità di disporre e coordinare l'attuazione di un progetto così complesso. E sono quelli i piani su cui Urbani ha fondato l'enorme lavoro progettuale prodotto durante i dieci anni della sua direzione dell'Icr. Nel 1983, ad esempio, il progetto sulla protezione dai terremoti c'era ed era inoltre definito in dettaglio, peraltro e come tutti gli altri. È però mancata la volontà politica di attuarlo.

B.Z. – Volontà politica mancata per l'opposizione di alte stanze ministeriali, soprintendenti e professori (che i primi formano, lo ridico) al lavoro di Urbani, vedendolo come un progetto alieno ai loro interessi, che sono sempre stati, alla fine, quelli di occuparsi del nulla, cioè del "bello", accompagnando il tutto con passeggiate per il territorio, pranzi all'osteria, quando non a casa dell'impresario edile o dell'antiquario e così continuando. E la politica, da sempre in Italia priva di progetti per il Paese, si è inevitabilmente (e opportunisticamente) piegata alla situazione, talvolta anche lei andando a far passeggiate con i soprintendenti per il territorio e far pranzi all'osteria, quando non a casa dell'impresario edile o dell'antiquario. Questa la semplice formula con facilmente si spiegano le ragioni dell'immensoritardoculturale in cui sempre più si muove il mondo dei beni culturali. Speriamo che almeno la terribile sberla ricevuta da politica e soprintendenti a

Amatrice, Norcia, Visso, Rigopiano e tutti gli altri centri minori e maggiori investiti dal terremoto in questi mesi, sia salutare. Non resti cioè anch'essa senza risposta come ieri e l'altro ieri Modena, l'Aquila, Assisi, San Giuliano e così via a ritroso. Speriamo insomma che soprintendenti e professori, quindi Mibact e Miur, come Regioni, Enti locali, Ordini professionali e quant'altri finalmente studino, pur se con decenni di ritardo, i lavori di Urbani, a cominciare dall'invito del 1981 [*si legge in un testo qui in appendice, nda*]: «a giudicare se quello dei terremoti non costituisca un'emergenza rispetto alla quale è semplicemente inconcepibile, per dire il meno, che non si avverta l'urgenza di una politica di prevenzione». Quindi raccolgano le sue indicazioni di metodo su la protezione del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente, visto che è da quest'ultimo che vengono tutti i possibili danni al primo. E lasciami anche ricordare che nel "Progetto Geodinamica" da cui Urbani partì, già c'erano cartine geografiche dell'Italia con georiferite le zone a rischio sismico. Cartine che pare aver studiato solo Urbani, visti i crolli e i morti che da allora hanno continuato a verificarsi.

F.S. – Né posso togliermi dalla testa le ragioni per cui Urbani – ne sono stato testimone diretto – era stato costretto a realizzare il lavoro di ricerca sui terremoti, quindi anche la mostra, con le uniche forze dell'Icr.

B.Z. – Cioè?

F.S. – Le critiche che fecero fallire il Piano pilota dell'Umbria. Gridando come sol uomo, alte stanze ministeriali, soprintendenti, professori, che si era affidato, non allo Stato, ma a una società privata appositamente creata dall'Eni nei primi anni '70 del Novecento perché si dedicasse ai temi dell'ecologia e dell'ambiente, la Tecneco, il compito di integrare i contributi di ricerca dell'Icr, fornendo inoltre a quest'ultimo un supporto di carattere metodologico e tecnico-organizzativo. E che ciò era un sacrilegio contro la suprema entità dello "Stato sovrano". Non capendo tutti loro che era la Tecneco a permettere all'Icr di essere «all'altezza di un tipo di sfide, caratteristiche del nostro tempo, non fronteggiabili se non da un'intera comunità scientifica», per ripetere quanto scrive Urbani per i terremoti.

B.Z. – Critiche corporative portate da figure manifestamente inadeguate allo scopo, quindi incapaci di capire che un problema vastamente politecnico come quello della tutela può essere risolto solo, arrendendosi alla piana verità che, nel campo organizzativo e della ricerca, è assai più attendibile chi lavora nell'industria di chi opera nello Stato, visto che solo i primi fanno ricerca a tempo pieno dentro

laboratori attrezzati in modo impeccabile, inoltre dovendo alla fine del lavoro rendere conto del loro operato, mentre all'Università e al Ministero strumentazioni scientifiche e efficienza e competenza dei ricercatori sono spesso un optional. La stessa idea, il lavoro comune, anche alla base della partecipazione di Urbani alla *Prima relazione nazionale sull'ambiente* presentata a Urbino il 29 giugno del 1973. Suo, in quella grande impresa scientifica, il pionieristico saggio, il primo del genere, sulla conservazione del patrimonio artistico in rapporto ambiente.

F.S. – Un lavoro a me assolutamente sconosciuto. E ancora una volta mi sorprendo di fronte all'enorme mole di lavoro prodotta da Urbani come direttore dell'Icr, alla modernità del suo pensiero, alla sua capacità di anticipare i problemi. In sintesi, dell'aver con quel suo lavoro reso onore al compito che lo Stato gli aveva affidato. Una bella differenza con i direttori che sono venuti dopo. Anzi, un abisso.

B.Z. – Un grande lavoro di ricerca, la *Prima relazione* realizzata dall'Eni, fatto fallire dall'allora partito comunista (Pci) che, intento in quegli anni a compiere il passo finale, tramite neonate le Regioni, della lunga marcia verso il potere, voleva a tutti costi fossero le Regioni a occuparsi dell'ambiente, non lo Stato centrale, tanto meno l'industria privata, se tale poteva dirsi l'Eni, in quegli anni ancora in gran parte quella di Mattei circa il suo ruolo sociale nel Paese. Un giudizio, questo, prima che mio di Marcello Colitti, 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 Tecneo, 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.

F.S. – Ripeto. Di questa vicenda non sapevo nulla. Ricordo però che su motivazioni all'incirca uguali la Regione Umbria respinse nel 1976 il "Piano" di Urbani. Detto questo, non parlarmi male di Giovanni Berlinguer che è stato anche un bravissimo entomologo, quello che ha studiato in modo serio gli "Aphaniptera d'Italia", cioè le pulci italiane.

B.Z. – Forse era meglio avesse continuato a interessarsi di pulci e scarafoni. Avrebbe

evitato la figura del funzionario di partito che minaccia una libera intrapresa volta a un interesse che riguarda il bene comune. Quel che Berlinguer ha fatto affermando, come riportato dall'Unità, che «Se essa [Eni continuerà a lavorare sul tema dell'ambiente] incontrerà dalle forze politiche e culturali dai poteri regionali, dall'interno stesso dell'amministrazione pubblica una insormontabile opposizione».

Lo stesso Pci per conto del quale l'etruscologo Mario Torelli stronca, sempre su «l'Unità», il Piano pilota di Urbani, facendolo morire prima che nascesse:

Il "Piano pilota dell'Umbria" si è rivelato di bassissimo livello culturale e largamente disinformato, 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.

Ed è sulla base di queste farneticazioni tra diletterismo, demagogia e purghe staliniste, pronunciate da figure manifestamente ignare dei problemi tecnico-scientifici e organizzativi in campo, che si è impedito al Paese di dotarsi di già pronti e impeccabili piani di lavoro su un tema di decisiva importanza strategica in un Paese, come è il nostro, la cui maggior peculiarità è l'onnipresenza del patrimonio storico e artistico sul territorio. Quel che ha prodotto un grave danno all'Italia e agli italiani visto che quando quei piani fossero stati invece posti in opera, oggi l'Italia sarebbe certamente molto diversa da quella incerta, confusa e impreparata che ci ritroviamo. Un Paese migliore. Specie per le giovani generazioni.

F.S. – Avevo conosciuto Torelli quando, nel 1976, lavoravo a Perugia alla Soprintendenza archeologica dell'Umbria. Allora m'era sembrato ci fosse un serio conflitto tra archeologi sul fatto che migliaia di reperti scavati dalla Soprintendenza archeologica venivano stipati in assoluta segretezza nei magazzini e lì poi abbandonati, senza che alcuno potesse studiarli e pubblicarli: per primi i soprintendenti, a conferma del ruolo proprietario che questi troppo spesso esercitano sul patrimonio loro affidato dallo Stato solo in custodia. Col risultato che quei reperti rimanevano del tutto sconosciuti al mondo scientifico. Insomma, un conflitto di rapporti tra due amministrazioni dello Stato: l'Università e il neonato Ministero dei Beni Culturali, che si era formato dopo la separazione dal Ministero della Pubblica Istruzione. Conflitto a mio avviso irrisolvibile in cui

peraltro, pochi anni dopo, si è trovato coinvolto l'Icr con i corsi di formazione dei restauratori superati per la concorrenza di quelli aperti dall'Università.

B.Z. – Una vicenda che conosco benissimo, avendo io fondato il primo corso di restauro universitario in Italia, quello aperto a Urbino nell'anno accademico 2001/2002. Corso che il Ministero qualche tempo dopo bloccò perché non acceso dai suoi organi istituzionali, a conferma dell'atteggiamento proprietario di cui si è appena detto. Tenendo poi irresponsabilmente ferma la situazione per alcuni anni, mentre in un paese di media civiltà amministrativa una vicenda del genere sarebbe stata chiusa in un mese. Insomma, l'ennesima, squallida vicenda con Icr e Ministero, che si sono messi a combattere con l'Università, senza capire di avere tutti in mano una straordinaria occasione d'innovazione del settore. I primi, trasformando la scuola dell'Icr nel luogo in cui tenere Corsi internazionali di alta formazione per chi voglia, in Italia e nel mondo, intraprendere una carriera nel pubblico su materie quali sono restauro, conservazione, tutela e valorizzazione. Il secondo, nel pensare a una formazione di addetti alla conservazione programmata e preventiva del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente. Col risultato che i Corsi universitari di restauro formano figure con un futuro di più che probabile disoccupazione tra patine, puliture con i solfobatteri, lacune calde e lacune fredde, tratteggi, incroci e altri simili trastulli. E che il Ministero ancora oggi pretende di far valere la forzatura giuridico-burocratica della superiore competenza scientifica di soprintendenti formati in correnti corsi di laurea in archeologia, storia dell'arte e architettura. Ciò nella ratio della l. 1089/39 che dà ai soprintendenti facoltà d'esercitare un potere autocratico secondo una logica forse comprensibile quando nemmeno una decina erano forse le cattedre d'archeologia, storia dell'arte e architettura, ma oggi completamente fuori dalla realtà.

F.S. – Anche perché nel frattempo le cattedre d'archeologia, storia dell'arte e architettura sono divenute alcune centinaia.

B.Z. – E i loro laureati centinaia di migliaia: circa 400.000 solo quelli in architettura. Numero assurdo, ma questo è altro discorso. Più importante mi pare dire che questo esercito di giovani viene sempre più spesso laureato su bassi profili di conoscenze. Io stesso ho visto laureare una signorina che, pur presentando come tesi i restauri storici della Pala di Pesaro di Giovanni Bellini, non sapeva che era su quel meraviglioso capolavoro che Brandi aveva fondato una parte fondamentale della sua *Teoria del restauro*, quella della patina. Ed era evidente che non lo sapeva

lei, come non lo sapevano il relatore e l'intera commissione di tesi. Che infatti non hanno fatto un frizzo laureandola, mi pare, con 108 su 110.

F.S. – Sì, mi sono trovato anch'io in queste incresciose situazioni. Il problema è che, una volta divenute dottori, a figure di questo genere si mettono in mano le opere d'arte, quando non diventano addirittura pezzi importantissimi della pubblica amministrazione.

B.Z. – Pensa, per restare su questo punto, alla Roma monumentale tutta ormai dipinta di bianco-bianco che si vede dai giardini del Quirinale, come da Trinità dei Monti eccetera. Possibile che, per la Soprintendenza – quindi, per la sua posizione autocratica, per tutti i cittadini – l'intera città fosse in antico interamente bianca e quindi facciano dipingere di quel colore tutte le facciate dei palazzi che vanno in restauro? Possibile che non si rendano conto di come ciò, non solo sia contro ogni logica, ma contro i mille dipinti di vedutisti tra Sette e Ottocento che attestano quegli stessi palazzi dipinti, certo anche con tinte chiare, ma più spesso azzurri, gialli, rosa, verdi e così via. Possibile che a nessuno sia venuto in mente che, nella tecnica delle coloriture antiche delle, la prima fase era stendere uno strato bianco, detto "collatura", su cui poi si campiva il colore vero che, grazie al bianco sottostante, restava più brillante e durabile? Dopo di ché, per forza che nelle sezioni stratigrafiche trovi come primo strato il bianco.

F.S. – Un'altra vicenda inaccettabile che ben conosco. Nel 1975 ho frequentato il Corso di perfezionamento in restauro dei monumenti organizzato dall'Iccrom e dalla Facoltà di architettura di Roma, dove questo tema era particolarmente sentito. Tanto che io stesso, seguito da Giovanni Carbonara, allora docente di quella scuola di specializzazione diretta da Guglielmo De Angelis d'Ossat, mi cimentai in una ricerca sulle coloriture del S. Michele, allora pressoché fatiscente con l'esclusione proprio della parte occupata dall'Iccrom. Feci alcuni prelievi degli strati di intonaco dipinto delle facciate, che portai all'Icr per una indagine stratigrafica che eseguì Antonio Giralico. Venne fuori che al di sopra dell'immane "colletta" le facciate venivano prima imbiancate e poi colorate con gamme che variavano dall'ocra alla terra d'ombra e alla bicromia del bianco e del grigio-azzurro. Queste variazioni presumibilmente dovute al gusto dominante delle diverse epoche. Tu dici che tutta Roma è bianca? Bene, passa sul Lungotevere Porto di Ripa Grande e guarda in che condizioni di degrado e abbandono sono intonaci, coloriture e infissi del San Michele, cioè della facciata di quel Ministero che più degli altri dovrebbe rappresentare al meglio l'Italia.

B.Z. – Dove se questa formazione è inadeguata per sapersi districare dentro ai problemi storici, come mi pare ben dimostri l'appena vista "Roma bianca", pensa cosa può essere quando ci si trovi di fronte all'enorme ampliarsi, diversificarsi e complicarsi dei fattori di degrado del patrimonio artistico e del paesaggio che sono andati creandosi in Italia dopo la seconda guerra mondiale.

F.S. – Specie quelli di natura ambientale.

B.Z. – Era infatti in questa direzione che, in accordo con Rettore allora in carica, Giovanni Bogliolo, avevo orientato il Corso di Urbino. Ma il nuovo Rettore ha preferito si riportasse il Corso alla cultura per cui restaurare un'opera d'arte è un affare di puliture e ritocchi, cioè che lo si riportasse nella cultura media di tutti: la sua, come quella di soprintendenti e professori. La cultura in cui oggi quel Corso viaggia, con lui tutti gli altri in Italia.

F.S. – Anche questa vicenda mi sembra confermi il pasticcio che regna nel mondo della tutela, quindi anche in quello della formazione. Ma torno alla stroncatura fatta da Torelli del Piano umbro per dire si commenta da sé. Ancor più oggi, a fronte delle gravissime aggressioni ambientali di cui l'Italia è sempre più vittima impotente. Un attacco, quello dell'etruscologo, che davvero appare ingiustificabile nel suo essere stato affrettato, superficiale e demagogico. E anche osservo la nemesi dell'accusa da lui rivolta a Urbani, di voler «consegnare intere fette dello spazio operativo pubblico a gruppi privati nel nome di una rozza ideologia manageriale», visto che quella stessa «rozza ideologia» (uso per contrappasso le stesse parole di Torelli) è ormai da decenni divenuta verbo corrente nello stesso Pci, ossia Ds, Pd e altro.

B.Z. – Il Pci che negli anni tra '80 e '90 si scopre liberale. Quello del "compagno Montanelli". Lo slogan che ha segnato l'irreversibile tradimento d'un secolo di lotte operaie e sociali.

F.S. – Mentre purtroppo, rimane intatta, e per intero, la questione del titolo V della Costituzione, ossia delle competenze e dei rapporti tra Stato e Regioni circa la tutela del patrimonio artistico, dopo la bocciatura che il referendum del 4 dicembre 2016, ha fatto delle riforme costituzionali. Ma anche lasciami aggiungere che il titolo dell'articolo di Torelli era *Tra affreschi e Carabinieri*, quindi non è dedicato specificatamente al Piano umbro, quello di cui, secondo me, l'archeologo scriveva forse senza averlo mai visto.

B.Z. – *Non credo, ma, fosse vero, la posizione dell'esperto di Porsenna peggiorerebbe, se possibile, ancor più.*

F.S. – In ogni caso, del pensiero e della figura morale e culturale di Giovanni Urbani nelle accuse di Torelli non c'è nemmeno il più pallido riflesso. Basti che il Piano umbro, secondo l'etruscologo, viene «appaltato dal Ministero dei Beni culturali, attraverso l'Istituto Centrale del Restauro alla Tecneco» e svela il disegno contro le proposte del Pci, «per una più democratica gestione dei beni culturali», «dei ministri democristiani del settore appoggiati da larghi settori della potente casta degli alti funzionari amministrativi del ministero». Mentre fu proprio la compatta contrarietà dei soprintendenti a far fallire il Piano, contro il quale si formò un conflitto politico-ideologico di figure non assolutamente in grado di capire cosa quel lavoro significasse per il Paese, prima ancora che per la tutela del patrimonio artistico. Del resto, sull'incapacità in quegli anni – ma anche adesso non molto è cambiato – dello Stato ad assolvere a una funzione progettuale, nel senso della “modernità”, circa il tema della tutela, credo non ci sia molto da controbattere.

B.Z. – Né mi sembra molto di diverso si possa dire per altri settori politici vitali come scuola, università, ricerca scientifica, giustizia, economia, industria, agricoltura, impiego pubblico e così via. Soccorrono in questo senso le parole scritte da Massimo Severo Giannini nel 1988, ma che sembrano di ieri in cui il grande giurista condanna la costante inazione dei Ministeri italiani, che poi è una gravissima forma di azione in negativo [*si leggono in uno dei testi qui in appendice, nda*]:

Che il nostro patrimonio artistico vada in rovina per la mancanza di un'autorità che definisca i contenuti dell'azione è una verità nota a tutti. Chi vieta però al Ministro dei Beni culturali d'indicare quali siano le norme tecniche e organizzative sulla base delle quali svolgere l'attività di catalogazione e di restauro, fissandone in modo obbligatorio modi e tempi? Si ricordi che compito dei Ministri è di applicare la legge e dare le direttive. Lei ha mai visto la direttiva di un Ministro? Siamo assolutamente a zero. E non solo per i Beni culturali, ma per tutti gli altri Ministeri. Insomma, le Amministrazioni pubbliche italiane non funzionano perché non esiste mai un cervello che, sulla base delle norme esistenti, stabilisca in modo tecnicamente rigoroso quello che c'è da fare. Solo che di fronte a un Ministro dei Beni culturali che per primo alza le mani, che cosa si può dire se poi i soprintendenti in molti casi preferiscono non far niente?

F.S. – Esemplare in questo senso il *Manuale per la preparazione agli esami dei concorsi a posti di custode e guardia notturna nel Ministero per i beni culturali e ambientali*, un libretto del 1977, questo sì davvero pubblicato in ciclostile, non

il Piano umbro, come ha detto Torelli. Libretto in ciclostile opera di tali Gerardo Coppola e Aldo Zolfino, con presentazione di Vincenzo De Luca, potente sindacalista attivo nel Ministero nell'area Cisl. Un manuale scritto in un italiano colmo di strafalcioni di sintassi e di grammatica, che nel 1977 circolava – a pagamento! – nelle Soprintendenze e che credo dia, come in nessun altro modo è possibile far meglio, il senso dell'agghiacciante scala di valori culturali in cui viaggiava il "Ministero tecnico" promesso ai cittadini italiani da Spadolini. Però, detto tra noi, è anche un'opera esilarante! Pur se involontariamente!

B.Z. – Innanzitutto lasciami dire che la cultura burocratico-sindacale di quel manuale, gratta gratta, la trovi uguale, nei libri sulla tutela di Spadolini e di Sisinni, quest'ultimo l'onnipotente direttore generale autore di *I miei beni*, un volume la cui imbarazzante tesi era che la sorte dei beni culturali gli stava talmente a cuore da averli fatti suoi: i miei beni. Dopodiché, pensa che nello stesso momento in cui la ditta "Coppola, Zolfino & De Luca" componeva una raccolta di *bêtises* in grado di umiliare gli stessi Bouvard e Pécuchet, Urbani chiama all'Icr un matematico, Antonio Pedrini, un signore d'una certa età, minuto, riservatissimo, leggermente claudicante, accanito fumatore, racchiuso in un'immutabile grisaglia, e gli fa tradurre per Einaudi il libro di René Thom sulla "teoria delle catastrofi", vedendovi la possibilità di prevedere sulla base di modelli matematici i fenomeni naturali discontinui, quali sono anche i terremoti. E qui va forse aggiunto che il grande matematico francese fu uno scienziato con ben chiari interessi filosofici e che perciò anche per questo non poteva non piacere a Urbani. Basti il suo dire, citando Eraclito, che il conflitto è il padre di tutte le cose e che anche le discontinuità naturali sono associabili ai processi conflittuali.

F.S. – Ricordo bene la "teoria delle catastrofi". Anch'io, nel 1982, su indicazione di Urbani, ho letto un volume divulgativo su quella teoria edito da Garzanti. Credo che per lui fosse inammissibile che i suoi collaboratori, nell'affrontare il tema terremoti, non conoscessero l'esistenza di Thom, almeno per sommi capi.

B.Z. – Tu dimmi quale soprintendente archeologo, storico dell'arte o architetto sarebbe oggi (ma anche ieri non scherzavano) in grado di seguire Urbani in quella direzione. Quelli che dipingono di bianco Roma?

F.S. – Comunque la sua fama era arrivata anche a Perugia, quando io stavo lì. Tanto che tra noi giovani funzionari della generazione del '68, per la massima parte simpatizzanti, almeno nel sindacato di riferimento della sinistra, la Cgil, si era messa a circolare voce che Urbani sarebbe diventato il futuro Ministro dei Beni

culturali nel IV Governo Andreotti. E tutti noi, compresi alcuni colleghi, esponenti non secondari del Pci locale, ingenuamente ci speravamo. La nostra critica era una sola: che dovesse essere lo Stato in prima persona a promuovere le fondamentali trasformazioni della società che il '68 annunciava, quindi anche dell'azione di tutela, compreso il Piano umbro di Urbani. Senza renderci conto che la nostra era la solita pretesa ideologica, cioè che fosse l'idealità dei problemi a prevalere sulla loro concretezza, come mai è.

B.Z. – Ed è proprio l'aver confinato il patrimonio storico-culturale in un ruolo metafisico di bene o valore ideale, che lo ha consegnato alla vicenda di decadenza materiale per incuria e abbandono sotto gli occhi di tutti, come spesso mi diceva Urbani. Mentre per quanto riguarda l'atteggiamento di Urbani verso il '68 ti ricordo l'aneddoto di lui che, proprio nel pieno del '68, eredita da uno zio il valore, oggi, d'una ventina di migliaia di euro e decide di usarli tutti per farsi cucire da Caraceni, suo storico sarto, cinque abiti tutti in un colpo. Rispondendo all'amico che gli chiedeva come mai si fosse fatto fare tutti quegli abiti in un sol colpo: «Così, se arrivano i comunisti, mi trovano in ordine». Rispetto invece a quanto dicevi prima circa il voler Urbani evitare le critiche che gli erano state fatte per il Piano umbro?

F.S. – Evitare di dover fare di nuovo i conti con le farneticazioni ideologiche e demagogiche con cui era stata attaccata la redazione del Piano umbro perché, come abbiamo già detto, realizzato facendo ricorso a istituti e laboratori di ricerca esterni all'Icr.

B.Z. – Un delitto di lesa maestà del "Dio Stato", concetto che, se lo gratti un po', sotto ci trovi lo Stato etico fascista.

F.S. – Il che ha significato dover noi tutti lavorare alla mostra sui terremoti in una condizione di completa autarchia. A dover realizzare qualsiasi cosa dentro l'Icr. Con sforzi enormi, visto che allora la grafica andava disegnata tutta a mano e ad inchiostro di china. La tecnologia delle copie era infatti ancora quella cianografica, quindi vincolata alla stessa scala dell'originale perché ancora non esistevano fotocopiatrici di grande formato che permettessero ingrandimenti e riduzioni. L'unica tecnologia d'avanguardia, pensa un po', era quella, artigianalissima, dei retini colorati adesivi e dei caratteri trasferibili. Inoltre, all'Icr, fino al 1981, eravamo solo Maria Antonietta Gorini ed io a disegnare.

B.Z. – *Ma come è nata l'idea di affiancare alla ricerca sui terremoti anche a una mostra?*

F.S. – Qui però il racconto e le considerazioni si fanno articolate. Quindi temo di non aver più tempo per parlarti dei miei insetti, come avrei voluto per alleggerire la materia di cui parliamo, certo complessa e, credo, dolorosa per tutti e due, visto che sul lavoro di Urbani entrambi abbiamo messo un pezzo importante delle nostre vite; e vedere come è andata finire è davvero desolante. Lasciami però almeno dire della mia convinzione che alla misura del meraviglioso (nel senso del destare meraviglia) mondo alieno che sono gli insetti dovremmo sempre ricondurre l'intera storia dell'uomo, anche Brunelleschi, Michelangelo o Caravaggio, Ma adesso vado avanti con il racconto di come fu organizzata la mostra, mangiandomi subito la parola, ma giuro che è l'ultima volta. A proposito di racconti di insetti, sapevi che Nabokov ha passato più tempo a cacciare e studiare farfalle che a scrivere libri? Hai mai letto il suo *Parla, ricordo*, dove dice di questa sua passione che ha fortemente segnato l'intera sua vita?

B.Z. – No, non l'ho letto, né sapevo di questi suoi interessi. Ho letto invece da ragazzo quel grande capolavoro della letteratura del Novecento che è *Lolita*, dove il professor Humbert Humbert, voce narrante del romanzo, è davvero una straordinaria e assai attraente figura di pazzo. Adesso però andiamo davvero ai terremoti.

F.S. – Per comprendere come mai Urbani, per realizzare il Piano per la protezione preventiva degli edifici dai terremoti, non si affidi più soltanto a un lavoro di ricerca specialistico, come era stato per quello confluito nel volume del 1973 *Problemi di conservazione* e per il Piano umbro del 1976, ma a quello affianchi, come principale fattore di divulgazione tecnico scientifica una mostra didattica, bisogna tener presente alcuni fatti.

B.Z. – Ad esempio?

F.S. – Fino al 1980 Urbani non ha personale tecnico interno all'Icr col quale affrontare l'organizzazione di una mostra. Non ha architetti. Sono stato io il primo ad arrivare all'Icr, il 1° giugno 1978; oltretutto a quel tempo non ero nemmeno nel ruolo degli architetti, perché ero stato assunto al Ministero come disegnatore, avendo vinto quel concorso prima di laurearmi. Gli altri, tutti di ruolo, arrivano solo tra 1980 e 1981. Per prima Maria Pia Micheli, poi Pio Baldi. Ed è insieme a

loro, e a Michele Cordaro, allievo di Brandi all'Icr dal 1975, che progettammo la mostra: tutti e quattro citati, ovviamente da Urbani, nel catalogo in ordine alfabetico. Il fatto è che all'interno del Ministero, e soprattutto i soprintendenti dei beni architettonici, volevano che l'attività dell'Icr rimanesse rigorosamente confinata nell'ambito dei manufatti storico-artistici mobili, mentre non volevano assolutamente che si occupasse del restauro architettonico. Un ostracismo che capii quando il Soprintendente ai beni ambientali e architettonici del Lazio, che allora comprendeva anche Roma, l'ing. Giovanni Di Gieso, appreso che io lavoravo con Urbani all'Icr mi disse con tono sorpreso: «E che ci fa Urbani con un architetto!».

B.Z. – Beh, credo che qui si possa ricordare il tentativo fatto dagli architetti, Romeo Ballardini in testa, di espropriare Urbani del suo lavoro su la protezione del patrimonio monumentale dai terremoti, convincendo credo l'allora direttore generale del Ministero Sisinni (altro fabbro dell'attuale disastro del nostro patrimonio artistico, ma comunque con responsabilità molto minori rispetto a quelle decisive di Spadolini e di Argan) a fondare un istituto centrale del restauro architettonico, che poi mai ebbe seguito, per la prematura morte dello stesso Ballardini.

F.S. – Sì, ricordo anch'io la questione di Ballardini, con Urbani arrabbiatissimo perché questi aveva fatta sua una parte del suo lavoro sui terremoti.

B.Z. – Comunque un'idea, la creazione di un Icr dell'architettura che carsicamente esce fuori. A riprova ennesima dell'immenso ritardo culturale del settore. Infatti, un Istituto centrale del restauro architettonico presuppone che la materia del restauro possa essere diversa, in termini teorici, rispetto alla classe delle opere di partenza, dove se ciò fosse vero si dovrebbe creare anche un istituto centrale del restauro delle vetrate, un altro delle miniature, poi degli smalti traslucidi, delle arenarie, dei cuoi, delle cartepeste, dei mattoni e così via col dilettantismo. Quel che osservarono "tra il riso e il pianto" Brandi e Urbani in una delle frequenti visite che il secondo faceva al primo, dopo che questi aveva subito, credo fosse il 1985, l'amputazione della gamba destra e si era perciò ritirato nel palazzetto di famiglia a Vignano di Siena, la campagna dove lo assistevano amorevolmente i suoi due coloni, Lattanzio e Bianca, gran vinaloio il primo e straordinaria cuoca la seconda. Altro segno, quelle visite, della stima e dell'affetto che sempre rilegarono Urbani a Brandi. Visite a cui anch'io partecipavo, perché quasi sempre ero chi accompagnava Urbani con la mia automobile da Roma a Vignano. E fu in una di quelle visite che assistetti alla loro discussione su Ballardini e sugli istituti centrali del restauro di tutto e di niente.

F.S. – Sì, per quanto riguarda il rapporto tra Brandi e Urbani ti posso confermare quanto tu dici sulla loro reciproca stima, testimoniata dal famoso articolo del «Corriere della Sera» in cui Brandi amaramente commentava le dimissioni di Urbani dalla Pubblica amministrazione, e articolo che si conclude «a nemico che fugge, ponti d'oro» [qui pubblicato in appendice, *nda*]. Ma anche ricordo il raccontato che mi fece chi ha assistito alla scena, con Brandi che urlò varie volte ad Urbani: «Giovanni tu non ti devi assolutamente dimettere! Perché dopo vedrai che lo distruggeranno». Sapeva infatti bene Brandi che da sempre la burocrazia ministeriale voleva distruggere l'Istituto del restauro che avevano messo in piedi con tanta fatica e in decenni di lavoro.

B.Z. – E lo sapeva bene anche Urbani, che così racconta in una 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] allora in carica, Giuseppe Bottai [amico personale di Longhi e Argan] che aveva prima promosso, poi preso a cuore il progetto, la burocrazia ministeriale ne avrebbe certamente impedito la costituzione. D'altronde Brandi 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 poi l'ossatura del Ministero, non ne parliamo. L'idea di un ente superiore da cui ricevere direttive appariva loro un sopruso.

F.S. – Appena arrivato all'Icr Urbani mi affidò molti e gravosi incarichi. Quelli che, di fatto, mi introducevano nel mondo che lui stesso stava cercando di rifondare. A partire dall'inizio del 1979, la preparazione delle mostre didattiche di lavori condotti dall'Istituto, mostre che grazie all'arrivo di un architetto si potevano progettare all'interno dell'Icr. Tre fino al 1981: *La Madonna delle anime oranti – Un esempio di deterioramento di scultura all'aperto. Mostra didattica sulla conservazione del marmo* (Roma, 22 gennaio 1979); *Il restauro dell'Efebo di Selinunte. Mostra didattica* (Maggio 1979); *La Sala delle Prospettive, storia e restauro. Mostra didattica* (Roma, Villa La Farnesina, 1 giugno-15 luglio 1981). E poiché parliamo del pensiero e dell'azione di Urbani cercherò soltanto di dirti cosa penso abbiano rappresentato per lui queste tre mostre didattiche, così come lui volle sempre definirle. E lo dico a prescindere da chi materialmente le organizzò e preparò, cui perciò chiedo già adesso scusa.

B.Z. – Benissimo, ma per chiarezza mettiamole in fila. Prima, *La Madonna delle anime oranti*.

F.S. – Credo fosse una specie di test. Per vedere se, con le sue sole forze, l'Icr poteva, non soltanto ideare progetti, ma dargli anche fisicamente corpo. Così come aveva già iniziato a fare col Dimos per il quale, avendo deciso di stamparlo in proprio nel nome della condanna all'autarchia di cui abbiamo poco prima detto, aveva organizzato una minima tipografia offset acquistando macchine e materiali e mettendole a capo Elisabetta Anselmi, una bravissima restauratrice.

B.Z. – Lasciamo però dire che c'era anche un aspetto snobistico nella così castamente modesta veste grafica di quei libri. Stampare in offset nel colmo del trionfo della tanto innaturale quanto volgare carta patinata e delle mille fotografie a colori dell'editoria d'arte in quegli anni in pieno boom. Né estraneo al gusto dell'offset credo siano stati (la butto lì) i testi tecnici dell'industria: ad esempio in questo modo sono stampati i volumi della *Prima relazione nazionale sull'ambiente* dell'Eni. Ricordiamo però cos'erano i Dimos, acronimo da sciogliere in "Dipinti murali, mosaici e stucchi".

F.S. – Erano una serie di piccoli volumi stampati in offset, appunto, con il solito gusto maniacale di Urbani nel coltivare i particolari, ma alla fine sempre ottenendo risultati di straordinaria eleganza. Volumetti che erano di fatto dei manuali tecnici su cui formare chi si sarebbe dovuto occupare di manutenzione delle opere d'arte. Nel caso quella dei dipinti murali, dei mosaici e degli stucchi, prevedendo di poter continuare l'impresa realizzandone altri volumi per tele, tavole, pietre, bronzi e quant'altro materiale costitutivo le opere d'arte. Perché mai Urbani si allontanava dal suo piano di lavoro, conservazione programmata e non restauro, quindi in primis manutenzione, il tutto in rapporto all'ambiente. Volumi, i Dimos, d'impeccabile qualità scientifica e chiarezza espositiva, alla cui redazione lavorò moltissimo Mara Nimmo, grande restauratrice molto stimata da Urbani, il quale teneva così tanto a questa iniziativa da aver creato un'apposita "segreteria tecnica" dell'Icr, con a capo, appunto, Mara, con lei, Elisabetta Anselmi, la stessa che aveva la responsabilità di collegamento con la tipografia offset di cui ho appena detto. Ma qui non va dimenticata una persona che considero centrale e determinante per il funzionamento dell'Icr di quegli anni, ma anche dei successivi. Rosalba Martinelli, la mitica segretaria di Urbani che oltre a svolgere la funzione di capo della segreteria del direttore, con la sua modernissima macchina elettronica, scriveva, tutti i testi del Dimos che poi venivano passati direttamente alla stampa offset. E se ripenso alla figura di Rosalba, "la Signora Martinelli", e al suo ruolo all'interno dell'Icr, mi vien fatto di pensare alla straordinaria grazia umana di Mr. Barney il fantastico e impeccabile direttore d'hotel di *Pretty Woman*.

B.Z. – Ed è un altro scandalo che nessuno dei direttori dell'Icr venuti dopo Urbani abbia sentito il dovere professionale di portare a termine quella impresa di civiltà didattica. Dove la spiegazione più realistica è che si tratti certamente dell'ennesima dimostrazione di sciatteria istituzionale, ma prima ancora dell'incapacità di quei direttori – tutti – di governare la materia conservativa, quindi il loro non poter mettersi a capo di un'impresa editoriale eminentemente tecnica su restauro, conservazione e tutela quale era prima di tutto quella dei Dimos. Non dimentichiamo, in questo senso, che Urbani inizia nel 1945 la carriera all'interno dell'Icr come restauratore e che per alcuni anni lavora come tale su concrete opere d'arte, acquisendo nelle proprie mani una sicurezza nel giudizio tecnico sulla materia delle opere d'arte che nessuno ha mai più avuto dentro le soprintendenze. Altra differenza che i colleghi e i professori non gli perdonavano. Ma torniamo alla mostra sulla *Madonna delle anime oranti*.

F.S. – La mostra aveva al centro il problema della conservazione delle opere in pietra all'aperto, allora uno dei grandi temi del restauro perché da poco s'era cominciato a occuparsene. La preparammo molto in fretta, con Marisa Tabasso per la parte scientifica, Rita Cassano per quella tecnico-conservativa e per il restauro. Aveva Urbani infatti deciso di esporla per la vicinissima "Settimana dei beni culturali" di quell'anno, e credo fosse per lui un'occasione per affermare il ruolo dell'Icr all'interno del Ministero. Non si mette in mostra il solito restauro esteticamente ben fatto d'una tavola o tela che fosse, insomma il solito compitino istituzionale che il Ministero s'aspettava dall'Icr, ma si parla del gravissimo stato di conservazione della gran parte del patrimonio artistico all'aperto, Se ne parla a partire da una piccola statua in marmo di Carrara che non sta in un museo, ma è collocata ed esposta all'aperto, sul timpano del portale di S. Maria dell'Anima, una chiesa nel centro di Roma, quindi inserita inseparabilmente in un ambiente urbano, quello che fa deteriorare il marmo con la stessa aria che noi respiriamo. Quindi una mostra didattica sul tema dell'ambiente, a partire dalla conservazione del marmo e, se posso, dire dell'uomo. Mostra in cui incidentale diveniva che la statua fosse attribuita al Sansovino.

B.Z. – Mai però sottovalutare, circa la conservazione delle sculture all'aperto, la sinergia tra inquinamento e protezioni superficiali. Cere, siliconi, resine acriliche e quant'altro. Tutte sostanze che, col tempo, inevitabilmente si fessurano in qualche loro punto e fanno così entrare sul marmo l'acqua meteorica, di condensa, eccetera, acqua carica di inquinanti che si diffonde sulla superficie del manufatto entrando sotto la protezione e che, in fase di asciugamento, non riesce più uscire

completamente, quel che trasforma l'acqua in energia di vapore, sia facendo saltare la pellicola di protezione sotto cui è andata a finire, sia degradando il marmo. Una dinamica di degrado che ho descritto alla buona, a cui si può ovviare solo se il manufatto di partenza diviene oggetto d'una manutenzione programmata. E siamo sempre lì. Manutenzione, conservazione programmata e così via.

F.S. – Verissimo. Quindi l'ennesima sfida fatta da Urbani. «Una mostra esemplare, in cui il rigore scientifico si accompagna a una straordinaria chiarezza divulgativa», così scriverà Antonio Cederna, vecchio amico di Urbani, sul «Corriere della sera» di martedì 23 gennaio 1979, giorno successivo all'inaugurazione, in una recensione dal titolo *La Madonna che svanisce*. Un titolo che mi piace pensare non alludesse soltanto all'immagine della statua che si dissolve nei fumi dell'aria del centro di Roma, ma all'immagine del manifesto realizzato da Giosetta Fioroni che conservo ancora, forse l'ultimo dei suoi argenti su fondo bianco. Un'opera che rendeva assai bene il senso della perdita dell'immagine della scultura causata certo dal passare del tempo, ma ancor più dall'esposizione all'aperto.

B.Z. – Giosetta Fioroni e Goffredo Parise, suo compagno, entrambi amici da sempre di Urbani. Altra colpa che la smunta burocrazia ministeriale faceva a Urbani, il suo far parte dell'ambiente intellettuale romano, quindi italiano, per appartenenza originaria, cioè per intelligenza, cultura, humor e uso di mondo.

F.S. – Lasciami però ancora dire dell'emozione che provai incontrando Cederna nel mattino d'inverno dell'inaugurazione. Aveva un lungo trench bianco e fui proprio io a consegnargli il manifesto e il piccolo catalogo della Mostra che Urbani mi aveva chiesto di preparargli. Un catalogo di 13 pagine stampato nella tipografia interna: la brevità, altra qualità distintiva di tutti gli scritti di Urbani. Tanto che nella premessa scrive: «*Madonna delle Anime Oranti e manutenzione*. Tutto qui: per salvare i nostri monumenti basta cominciare a farlo, e non smettere mai». Ultima nota: in questo opuscolo la parola "restauro" non compare mai. Solo in copertina, dove inevitabilmente campeggia «Istituto centrale del *restauro*» e nella pagina dei contributi alla realizzazione della Mostra dove si legge: «Il *restauro* della Madonna delle Anime Oranti è affidato al restauratore Sig.na R. Cassano. Chi ha lavorato nell'amministrazione sa bene perché»; dove quel "perché" si spiega con l'inizio in quegli anni dell'aver reso necessario, sindacati e Ministero, per fare anche il minimo avanzamento di carriera, dimostrare di aver lavorato su incarico formale del Dirigente.

B.Z. – Avanzamento di carriera di cui Rita certo non aveva il minimo bisogno, da qui il senso ancora più sarcastico della frase di Urbani verso le logiche burocratico-sindacali. Alle *Anime oranti* segue la mostra sul restauro dell'Efebo di Selinunte.

F.S. – Visto il successo della prima mostra e vista la nostra capacità di elaborare materiali grafici sufficientemente efficaci e gradevoli...

B.Z. – Scusa sai. Capisco l'understatement urbaniano, ma perché non dire che quei materiali non erano "sufficientemente efficaci e gradevoli", bensì bellissimi?

F.S. – Bontà tua. In ogni caso, Urbani cominciò subito a programmare una seconda mostra con al centro la conservazione dei metalli. Nel caso, dedicata al complesso intervento sul piccolo bronzo dell'Efebo di Selinunte. Una mostra che fu pronta in tre mesi, anche perché il restauro, per così dire, estetico era da tempo pressoché completato. A differenza del catalogo della mostra sulla scultura in pietra di Santa Maria dell'Anima, qui la parola restauro compare addirittura nel titolo. Ma è evidente perché. L'Efebo era stato ridotto in antico in pezzi, poi assemblati unendoli tra loro usando anche parti di diversa fattura, tanto che il busto era stato addirittura allungato da un inserto mediano; e infatti Anna Maria Carruba scriverà nel solito, piccolo catalogo, «le varie parti dell'Efebo sono state oggetto dei pareri e delle attribuzioni più discordanti».

B.Z. – Quindi un quadro d'assoluta incertezza nella ricostruzione dell'opera, quello in cui vi muovevate.

F.S. – E proprio in quell'incertezza l'Efebo poteva diventare l'emblema di una cosa scritta da Urbani nel 1967 nel suo saggio *Il restauro e la storia dell'arte*; e cioè:

Un quadro può essere restaurato bene in cento modi diversi: 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 quindi 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.

B.Z. – Frase che è la tomba della pretesa scientificità del restauro estetico di Argan e Brandi. Ma è anche la conferma dell'assoluta verità sottesa all'inizio della voce Restauro scritta nel 1866 da Eugène Viollet-le-Duc nel suo *Dictionnaire raisonné*.

Cioè, all'incirca: «Restaurare una cosa significa restituirla in uno stato in cui può non essere mai esistita».

F.S. – La stessa cosa, sia il passaggio del testo di Urbani, che la frase di Viollet-le-Duc, che si poteva scrivere per l'Efebo. Cioè che le sue parti potevano essere riassemblate «bene in cento modi diversi, per infine comunque restituirlo come non era mai stato». Naturalmente nel nostro caso i modi non erano cento, bensì solo in due o tre, ma sempre individuati con «un ampio margine di approssimazione». Tanto che, a mio avviso, l'Efebo non doveva essere riassemblato in alcun modo, un pensiero anche di Urbani, che infatti, nel metterlo in mostra, trova la soluzione geniale che poi ti dirò. E fu la complessa vicenda conservativa e critica dell'Efebo a farci decidere di non fissare con resine i vari pezzi in cui la scultura era stata ricomposta nel tempo, resine che sarebbero state epossidiche, quindi irreversibili, ossia reversibili al prezzo di manomettere la scultura. Si decise invece di realizzare una struttura meccanica tecnologicamente molto raffinata con cui risolvere questa situazione, peraltro tipica nel campo della statuaria bronzea antica.

B.Z. – Una struttura progettata e messa a punto da Alberto di Maio, un grande restauratore che lavorava nel reparto bronzi dell'Icr, lo stesso guidato con molta intelligenza e capacità da Paola Fiorentino.

F.S. – Già Alberto, che era un genio e che è morto davvero troppo presto. Fu lui a ideare il perfetto sistema di vincoli meccanici interni alla statua, nei fatti a metà tra il marchingegno e un'opera d'arte che poi, per la sua repentina scomparsa, terminò di porre in opera, Mario Micheli. Accanto a Alberto un grande tecnico dei metalli, Eugenio Criscuolo. Una di quelle figure di decisiva importanza nei laboratori di restauro ma ormai nei fatti scomparse dalla scena, lasciando senza punti di riferimento un settore fondamentale del restauro, quello delle lavorazioni più strettamente artigianali. Pensa, restando all'Icr, a falegnami di enorme talento e veri conoscitori del legno come Angelino Pizzi o Antonio Bellafemmina, che in segno di stima mi regalò un suo libro sul legno, per me e pochi altri rilegato in brossura.

B.Z. – Il tutto perché si pensa alla figura del restauratore come "all'artista" che fa solo pulitura e reintegrazione, una figura francamente sempre più ridicola e fuori dalla realtà.

F.S. – In ogni caso, fu Criscuolo a realizzare in acciaio inossidabile la struttura

meccanica interna alla scultura secondo il progetto di Alberto, che riservò a sé la complicata esecuzione dei “ponti” in vetroresina da interporre tra struttura in acciaio e bronzo originale. Dove la singolarità e la novità di quella struttura metallica fu nel suo essere stata pensata e realizzata, a differenza degli allora usuali sistemi di montaggio, per essere in ogni momento reversibile, così da poterla smontare facilmente per scopi di studio o per renderne più agevole il trasporto.

B.Z. – «Bastano una chiave del 13 e un cacciavite», come ancora oggi Criscuolo orgogliosamente dice parlando di quel suo capolavoro tecnico.

F.S. – Così che Urbani poté concludere il brevissimo catalogo della mostra scrivendo: «Si ritiene pertanto che il sistema realizzato per la ricomposizione dell’Efebo abbia valore normativo per la soluzione da darsi a problemi del genere». Il che significava che, con quella mostra, aveva l’Icr trovato la soluzione per risolvere uno dei principali problemi di tutte le sculture in bronzo, assicurarne la tenuta strutturale dal loro interno. Ancora una volta un intervento che non ha come fine principale la restituzione estetica del manufatto, bensì l’innovazione tecnica e l’immaginazione scientifica. Questa l’importanza della lezione uscita dalla mostra sull’Efebo di Selinunte. Dare ai problemi conservativi soluzioni che divengano prassi normalizzata di riferimento. E qui Urbani passa dall’enunciazione alla regola, dal Dimos al Normal.

B.Z. – Normal, che fu il tentativo, nato nel 1977, con cui Cnr e Università tentarono di unificare il lessico del restauro. Quel che un giurista avrebbe definito «voler mettere le braghe al mondo» e infatti tentativo ben presto revocato in dubbio da Urbani subito vedendone l’iper-divisione specialistica e litigiosa tra restauratori, soprintendenti e professori che si sono alla fine incartati facendo fallire l’impresa.

F.S. – Del resto, già con quelle due mostre Urbani rivendicava all’Icr che la normativa nel campo della conservazione, quindi Dimos e Normal, la deve elaborare l’istituzione dello Stato preposta ex lege (1240/39) a quei compiti, in particolare ai commi a e b dell’art. 1: «a) controllare il restauro delle opere di antichità e d’arte e di svolgere ricerche scientifiche dirette a perfezionarne e a unificarne i metodi; b) studiare i mezzi tecnici per la migliore conservazione del patrimonio storico e artistico nazionale». Dimostrando così, Urbani, che lo Stato, se vuole, funziona. Condizione questa essenziale per poter imporre la sua autorità, la sua autorevolezza. Ma lasciami dire ancora un paio di cose importanti su questa mostra.

B.Z. – Prima però fammi dire che quell'articolo di legge credo sia il più disatteso dalla storia del Diritto in Italia. Ciò per le ragioni spiegate da Urbani nell'intervista del 1994 di cui ti ho detto prima. Ma le due cose importantissime?

F.S. – La prima, riguarda l'ologramma delle parti smembrate dell'Efebo presentato in presenza dell'originale rimontato. Una novità assoluta per l'epoca, suggerita al solito da Urbani, che già nel 1973 aveva dedicato all'olografia un capitolo di *Problemi di conservazione*, ologramma realizzato nel laboratorio di fisica dell'Icr da Giorgio Accardo. Così che nella mostra ti affacciavi a una finestrella e vedevi i pezzi dell'Efebo veri, ma veri per davvero, lasciami questo vezzo di parlata romanesca, poi tentavi di toccarli con la mano e afferravi un pugno di mosche. Te lo ricordi l'ologramma della principessa Leila in *Guerre stellari*? Il film era del 1977 e lì l'ologramma naturalmente era un cartone animato. Qui, invece l'ologramma era realtà, un'immagine 3D prodotta in diretta da un laser. Ora devi sapere che gran parte del progetto del mio allestimento della mostra fu dedicata paradossalmente a ciò che non si doveva vedere. Perché dietro quella piccola finestrella, celate al pubblico, si potevano vedere grandi cose, per parafrasare il Conte Monaldo, il padre del Leopardi. Vi stava infatti un vero, anche se piccolo, laboratorio di fisica per generare ologrammi. E resto ancora oggi convinto che per Urbani l'unico modo di esporre la statua era di non ricomporla affatto, cioè presentarla nella forma dell'ologramma. Quindi in pezzi. La seconda cosa importante, è che Urbani, a quella mostra, non invita alcun rappresentante delle istituzioni. Ma invita tutti gli Italiani, cioè il Presidente della Repubblica Sandro Pertini, che venne e con la sua leggendaria simpatia strinse la mano a tutti noi, uno ad uno. Ed invitò i suoi amici. Ad esempio, all'inaugurazione vidi Alberto Arbasino.

B.Z. – Siamo alla terza mostra, aperta nel maggio del 1981. Il restauro della Sala delle prospettive alla Farnesina affrescata nel 1519 dal Peruzzi.

F.S. – Ormai Urbani era convinto della capacità dell'Icr di poter realizzare mostre didattiche contando esclusivamente sulle proprie forze. Cosicché cominciammo a preparare questa mostra in attesa che il restauro degli affreschi fosse ultimato. Restauro che era stato eseguito, lavorandovi per anni, da Aldo Angelini e Nerina Neri, storici restauratori dell'Icr, compagni di Urbani al primo corso per restauratori dell'Icr nel 1945 dove i due s'incontrarono e si sposarono.

B.Z. – Un allestimento complesso, visto che si era in presenza diretta dell'opera messa in mostra, cioè l'affresco del Peruzzi.

F.S. – Infatti, a differenza delle altre due precedenti, qui abbiamo invertito l'assetto dell'allestimento. L'opera restaurata conteneva la mostra invece di costituirne il fulcro interno. Poiché avevo studiato i rapporti dimensionali della Sala e la costruzione delle prospettive, che poi pubblicai sul catalogo, decisi di creare un allestimento che non avesse i soliti pannelli verticali, i quali avrebbero inevitabilmente coperto la vista degli affreschi del Peruzzi, ma una serie di bassi ed esili leggi in legno inclinati, verniciati a tempera grigia e lucidati a cera. Mobili molto speciali realizzati nel laboratorio di falegnameria dell'Icr al cui interno stavano testi, didascalie, fotografie e disegni. Tutti in originale, come Urbani volle e riuscì a ottenere. Una mostra "leggera" il cui progetto piacque molto a tutti, come peraltro anche i due precedenti, e che fu portato a termine sempre in una strettissima e umanamente molto piacevole forma di collaborazione con una persona, Urbani, che consideravo un Maestro anche nel senso di "magister elegantiarum".

B.Z. – Vale a dire?

F.S. – Sul piano, prima del pensiero e dei modi. Poi, restando ai nostri rapporti di collaborazione, nel giudizio che dava sulle cose che facevamo, giudizi mai d'occasione, ma sempre costruttivi e stimolanti. E sto precisando tutte queste cose sull'allestimento e la preparazione dei pannelli didattici di questa terza mostra, non per darmi dei meriti, ma per sottolineare come tutto il processo dell'operazione, dal restauro alla sua presentazione al pubblico, fosse nella sua interezza e complessità frutto del lavoro di persone interne dell'Icr. Compreso il catalogo, curato da Rosalia Varoli Piazza, che a differenza dei precedenti era però un catalogo di mostra vero e proprio, con fotografie e grafici a colori. Un catalogo dove, forse per la prima volta, veniva presentata anche la documentazione grafica del restauro, per mezzo di mappature tematiche affiancate da una legenda. Un metodo di rappresentare i restauri, spesso usato in precedenza dai restauratori sotto forma di appunti grafici di cantiere, che viene sviluppato proprio in quegli anni da Maria Antonietta Gorini e da me; metodo che fu poi da noi presentato e descritto, anche se in forma anonima, nel "Normal - 1/88. Le alterazione dei Materiali Lapidei: Lessico".

B.Z. – Benissimo il tuo "forse" circa la prima volta di quelle documentazioni di restauro. Queste infatti nascono dentro l'Icr degli anni '70, ed è Mara Nimmo a realizzare la prima di loro in margine a un restauro che eseguì nel 1975 d'un trittico del Trecento studiato da Zeri e conservato nei Musei Capitolini. Mara Nimmo,

figura di cui tu stesso hai detto prima della grande stima che Urbani aveva per lei, ma lo stesso poco citata nella più recente storia del restauro, in cui ha invece avuto notevole importanza; a partire dal ruolo di docente nella formazione degli allievi dell'Icr: ad esempio, io stesso non avrei capito molte delle cose che so se non l'avessi incontrata. Ed è da quella relazione di restauro, pubblicata da Mara nel «Bollettino de Musei Capitolini», che si è partiti per realizzare la documentazione del restauro degli affreschi del Cavalier d'Arpino nella Sala degli Orazi e Curiazi in Campidoglio. Documentazione in cui è presente la mappatura di tecniche d'esecuzione, alterazioni della pellicola pittorica, precedenti interventi di restauro, eccetera, che realizzammo Giovanna Martellotti e io (lei, allora vicepresidente, io, presidente della Cbc) che il restauro aveva eseguito, mappatura alla cui stesura collaborò, nell'esecuzione dei grafici, anche Marti Gorini. Relazione poi pubblicata nel catalogo della mostra di quel restauro tenuta nel giugno del 1980. Mentre tre anni dopo feci lo stesso pubblicando, questa volta con Vivian Ruesch e Sabina Vedovello, il restauro, sempre eseguito con la Cbc, della fronte orientale dell'Ara Pacis, qui trattando il tema delle pietre. E in questo caso la documentazione grafica molto dovette ai consigli tuoi e di Marti, come ricorderai.

F.S. – Non conoscevo quel lavoro di Mara per i Musei Capitolini.

B.Z. – Un lavoro che allora lasciò tutti di sasso, A cominciare da Elisa Tittoni Monti, direttrice dei Capitolini, che girava per il Museo facendo vedere quella relazione a chi incontrava, incredula che si potessero tirare fuori tante nuove notizie da un manufatto tramite un restauro. Dietro di lei Sergio Angelucci, grande restauratore di metalli, sempre divertente, molto intelligente e re della “dissimulazione onesta”, raggianti perché vedeva in quel lavoro di pensiero una importantissima affermazione professionale dei restauratori, la prima tappa verso un cammino che li avrebbe visti tra i protagonisti d'un comune progetto per la tutela del nostro patrimonio con soprintendenti e professori. Sbagliandosi, Sergio, e molto, come chi di noi è rimasto su questa terra e ha potuto tristemente constatare.

F.S. – Infatti ho parlato di un metodo usato in precedenza dai restauratori. Tieni presente però che già alla fine del 1978 Marti ed io capimmo come fosse indispensabile una normalizzazione di questa particolare attività grafica, penso addirittura ad alcuni disegni “a fumetto” di Cavalcaselle, e che l'affermarsi del principio per il quale documentare un restauro non dovesse più essere un'operazione discrezionale o accessoria, ma una via obbligata da eseguirsi con regole ben precise, fu in qualche modo determinata dall'azione formativa che

su questo problema iniziammo a fare come insegnanti di disegno nella scuola dell'Icr, in quegli anni famosa ed autorevole perché identificata con la figura stessa di Giovanni Urbani. Ma per concludere sulla Sala delle prospettive, dirò anche che questa mostra credo Urbani l'avesse intesa, con l'affidarla per intero ai suoi funzionari, come il punto dove si chiudeva definitivamente la stagione del primo Icr, per aprirne una nuova. Questa la mia interpretazione della affettuosa dedica a stampa di Urbani «alla Professoressa Nerina Neri Angelini, per il suo quarantesimo anno di servizio presso l'Istituto, che coincide con i quarant'anni di attività dell'Istituto stesso», che vuole rendere merito, sempre a mio parere, a chi quel merito non aveva mai visto riconosciuto all'interno dell'Istituto. Parole che, a rileggerle oggi col senno di poi, sembrano un epitaffio.

B.Z. – E finalmente arriva la mostra sulla protezione dei monumenti dal rischio sismico.

F.S. – Che arriva, come abbiamo già detto all'inizio di questo nostro dialogo, dopo il terremoto che il 22 novembre del 1980 aveva provocato in Irpinia oltre duemila morti e la distruzione di decine di piccoli e grandi paesi. In quel momento Urbani pensa a preparare uno studio sulla protezione preventiva dei monumenti dal rischio sismico e a come presentare al Paese, tramite una mostra, modi e tecniche di quella protezione, quindi come indicarne la concreta fattibilità. Poteva sembrare un'anomalia che l'Icr, nato per il restauro soprattutto delle opere d'arte mobili, si occupasse della protezione dei monumenti. Obiezione sicuramente fondata se confinata alla concezione del restauro estetico. Ma abbiamo già detto più volte come Urbani si muovesse invece sul piano della conservazione.

B.Z. – Del resto già alla fine degli anni '60 egli aveva chiuso la stagione brandiana dell'Icr, quella del luogo che insegnava nel mondo come restaurare le opere restituendole alla recta letio critico-estetica, spostandone l'azione verso la conservazione del patrimonio artistico nella sua totalità, quella minacciata dagli squilibri ambientali, gli stessi di cui l'alluvione di Firenze e, nello stesso giorno, l'acqua alta di Venezia di oltre due metri, erano stati la prima manifestazione matura. E intervenire sul patrimonio artistico nella sua totalità era un progetto lontanissimo da patine, tratteggi, incroci, lacune calde o fredde e quant'altro, cioè dalle teorie e dalle tecniche con cui restaurare esteticamente le singole opere, teorie e tecniche che venivano date da Urbani per assodate – ma anche da Pasquale Rotondi, che fu intelligente e equilibrato direttore dell'Icr nell'interregno, 1961-1973, del passaggio di consegne da Brandi e Urbani – oltre che sostanzialmente

esaurite sul piano, sia del pensiero, che dei loro sostegni tecnico-scientifici, quali foto a luci speciali, sezioni sottili, chimica dei solventi, eccetera.

F.S. – Resta però un fatto che alla fine degli anni '60 Urbani fonda le moderne foderature a bassa pressione e a freddo dei dipinti su tela [cfr. *qui in appendice il dialogo con Enzo Tassinari e Walter Conti, nda*].

B.Z. – Foderature di nuova concezione messe a punto nei laboratori della “Snam progetti” con due ricercatori, Walter Conti e Enzo Tassinari che avevano come fine principale di evitare quel tipo di interventi, sempre fortemente traumatici per l'opera originale, ancor più quando realizzati (come allora era norma e come in molti casi ancora si continua a fare) creando l'adesione della tela originale a quella sostitutiva di supporto con colle di farina di grano, per poi schiacciare la fronte del dipinto con ferri da stiro o rulli d'acciaio caldi, «solo vagamente sospettando che la foderatura tradizionale comporta gravissimi fenomeni di compressione e di dislocamento dello strato dipinto e di quelli preparatori». Parole, queste, scritte da Urbani nel 1973, quindi oltre mezzo secolo fa, peraltro nella consueta indifferenza di soprintendenti e professori, che hanno impavidamente continuato per decenni a far schiacciare i dipinti su tela con gli appena detti ferri da stiro, rulli metallici e così via, cioè con strumenti non dissimili dai «ferri da inamidare riscaldati» del cui uso parla il canonico Crespi in una lettera all'Algarotti del 1756. E l'aver rinunciato anche a questa innovazione è stata l'ennesima occasione perduta. Tanto che quel know-how è stato fatto proprio da Gustav Berger, un ingegnere tedesco naturalizzato americano, lo stesso che oggi tutti credono l'inventore delle moderne foderature Né posso riferire per decenza quel che diceva Urbani dei plagiaristi italiani di quelle foderature, perché ci sono stati anche questi, stigmatizzando in particolare il frenetico autopromuoversi d'una signora molto ambiziosa e bugiardissima, grande amica d'un soprintendente.

F.S. – Non dimenticare, rispetto alle innovazioni che Urbani cercò invano di introdurre nel mondo della tutela, che furono Rotondi e lui, come egli stesso mi raccontò, a convincere l'allora ministro Emilio Colombo a comperare nel 1969 per lo Stato l'immenso complesso del San Michele con l'obiettivo di farne la sede d'un grande centro internazionale dedicato al restauro.

B.Z. – Un acquisto concordato strategicamente con Harold Plenderleith, il chimico scozzese che fu il primo direttore dell'Iccrom. Insomma, un grande progetto internazionale, quello sotteso all'acquisto del San Michele, cui tuttavia non si dà

seguito, non capendo la politica il fine anche strategico di un simile progetto nel suo facilitare l'instaurazione di rapporti con paesi terzi – nel 1971, l'Iccrom già aveva cinquantacinque “Stati Membri”, oggi sono 135 – anche di natura diversa dalla salvaguardia del patrimonio artistico: ad esempio commerciali. Un'altra occasione perduta.

F.S. – Ma restando alla Mostra sui terremoti, il ragionamento di Urbani fu nei fatti ovvio, ma in Italia, si sa, l'ovvio è rivoluzionario. E dovette essere pressappoco questo. Cosa è che danneggia di più, perché lo danneggia nel suo intero, il patrimonio artistico? Il dissesto idrogeologico? L'inquinamento? Lo spopolamento, cui seguono incuria e abbandono? Certamente tutte queste cause, ma una è peggio di tutte queste perché capace d'annientare in un solo colpo monumenti, palazzi, case d'abitazione e, ultime, ma prime, vite umane. I terremoti. E dove è conservata la stragrande maggioranza delle opere d'arte e dove vivono gli uomini? Nei palazzi storici, nelle chiese e nelle case e nei musei. Perciò proteggendo gli edifici dai terremoti, si salvaguarda implicitamente, e per intero, anche tutto il loro contenuto e cioè il patrimonio nel suo complesso, così come le vite degli uomini che lì abitano.

B.Z. – Mentre il suo interesse per i danni tipici, il farvi disegnare molte volte la stessa cosa, il dover far tutto a mano perché non c'erano la grafica col computer, ecc.?

F.S. – Oltre ad essere uno dei progettisti della Mostra, io ero anche responsabile, sempre insieme a Marti Gorini, del progetto grafico e della preparazione dei pannelli perché nel frattempo nel 1982, a seguito della legge sull'occupazione giovanile, era arrivato all'Icr altro personale che ci aiutò a disegnare. Un lavoro che durò circa due anni. Disegni, grafici, modelli, tutti realizzati e esposti in originale, protetti uno ad uno da lastre di Plexiglass. Urbani faceva continuamente riunioni con noi progettisti e con gli esperti esterni che aveva invitato a collaborare al progetto, Cnr in primis, ma anche i suoi amici Antonino Gallo Curcio e Giorgio Croci. Né mancava giorno che non venisse a vedere come procedeva il lavoro, ciò che avevamo ideato e realizzato circa l'apparato illustrativo. Poi, qualche giorno dopo tornava con altre idee, e a volte si doveva iniziare il lavoro d'accapo. Oppure, se alcune cose non gli piacevano o comunque non ne era pienamente convinto, spingeva per provare a farne altre. Tant'è che per la realizzazione delle parti della mostra su cui ero direttamente impegnato, ero divenuto perfino più pignolo e meticoloso di lui. Ricordo un grafico con delle sinusoidi di onde sismiche che

avevo disegnato a mano per piccoli tratti, a china su carta bianca, col solo aiuto di un curvilinee, ma che avevo dovuto rifare cento volte perché mai veniva come volevo io. Fu così che decisi di costruirmi con un cartoncino rigido i profili esatti delle linee curve da tracciare, così da poterle disegnare con un unico tratto continuo e che perciò fossero sufficientemente vicine alla perfezione. Una follia.

B.Z. – Altri “effetti speciali”?

F.S. – Moltissimi. Te ne racconto uno in particolare, perché secondo me è l'equivalente “artistico” del manifesto della Fioroni per la mostra sulla Madonna delle anime oranti di cui ti dicevo prima. Dovevamo rappresentare come si formano, sotto le azioni sismiche, le lesioni nei diversi tipi di murature. Perciò il tema da rappresentare era: “Danni tipici nelle murature causate dai terremoti”. Per prima cosa dovevamo presentare le tipologie dei danni che si formano più di frequente delle murature tradizionali. Per prima cosa dovevamo presentare le tipologie dei danni che si formano più di frequente nelle murature tradizionali. Prima faccio i disegni (a una scala adeguata alle dimensioni del pannello espositivo che era di 1 x 1 m) di piccole porzioni di 5 diverse tipologie di murature e poi vado in falegnameria a farmi costruire dei modelli in legno, perché proprio questi avevamo pensato di esporre in mostra. Gli stessi modelli che, con mia grande soddisfazione, sono ora esposti nella sala d'ingresso della scuola dell'ICR a S. Michele. Sennonché Urbani, malgrado spesso mi ripetesse l'adagio che “il meglio è nemico del bene”, non si accontentava mai. Così che pensò di utilizzare quei modelli come matrici di stampe a rilievo, quel che Rita Cassano ottenne pressandoci sopra della carta di riso giapponese bianchissima. Ma la cosa non finì lì. Le lesioni furono realizzate con dei tagli sulla carta..., come non pensare a Lucio Fontana di fronte a quegli oggetti bellissimi?

B.Z. – Un lavoro che fu certo una palestra di grande importanza sul piano dell'accrescimento professionale, culturale e del gusto.

F.S. – In effetti fu così. La preparazione della Mostra durò a lungo anche per questi continui ripensamenti e sperimentazioni e, ad un certo punto, non se ne vedeva la fine, tanto da dubitare che si sarebbe davvero fatta. Un giorno Urbani constatato che i lavori procedevano a rilento e in modo svogliato si infuriò talmente tanto che ci disse: «Basta! Ditelo chiaramente che questa mostra non la volete fare! E se non lo dite voi, lo dico io: questa mostra non si fa più!». Naturalmente non fu così, ma da quel giorno non ci fu più l'entusiasmo degli inizi, e i nostri rapporti non

furono più così cordiali e amichevoli come erano stati fino allora. Mi permetto di dire amichevoli per il solo fatto che lo dice lui stesso nella dedica che mi fece alla fine della premessa del catalogo della mostra: «Concludo ringraziando Francesco Sacco per l'inestimabile aiuto datomi e... per l'amicizia di tutti questi anni 30.6.83». Ripensando però a quell'episodio, penso che forse non era solo dovuto a uno di quei suoi momenti di intrattabilità di cui parlavo all'inizio, ma che un altro e ben più fondato motivo lo spingesse ad avere in mente di mollare tutto. Come farà, dimettendosi dalla direzione dell'Icr sette anni prima la naturale scadenza del suo mandato e nello stesso momento in cui inaugura la Mostra sul rischio sismico.

B.Z. – Per forza. Mettiti nei panni di chi, dopo avere dedicato la propria vita a servire lo Stato con assoluto zelo, dopo aver considerato le opere d'arte del Paese la propria Patria, dopo aver dato soluzioni al tema della tutela con progetti di tale qualità innovativa da essere ancora oggi attualissimi, tanto che i suoi due Piani, quello per l'Umbria e l'altro per i terremoti, potrebbero essere posti in opera domattina nel mondo intero nello stesso modo in cui sono stati scritti decenni fa, mettiti in quei panni e vediti ripagato dai ministri, colleghi soprintendenti e professori universitari, perfino da Italia Nostra, col più completo e irridente disinteresse per il tuo lavoro, e credo tu capisca tutto. Il dolore e la delusione di dover sopportare un così insensato spreco della propria dedizione, dei suoi studi, della sua serietà. Tutto ciò mentre il patrimonio storico e artistico iniziava a liquefarsi come neve al sole, un fiume oggi ormai inarrestabile, continuando invece i soliti soprintendenti, professori e le varie Italia Nostra a credere che «la scienza serve a far meglio i ritocchi e non a mettere i dipinti nelle condizioni per cui abbiano sempre meno bisogno di ritocchi, ciò che si può fare solo intervenendo sull'ambiente che li contiene». Un'umiliazione insopportabile.

F.S. – Circa l'innovazione, pensa che anche nella Mostra sui terremoti Urbani presentò uno strumento di ricerca del tutto nuovo e d'avanguardia. Un "tavolo vibrante" costruito per simulare il comportamento delle strutture edilizie in caso di terremoto. Dove le strutture edilizie erano state rese in due parallelepipedi in silicone di diversa forma e altezza, fatti oscillare come fossero sotto l'azione delle onde sismiche. Ora però vorrei parlarti d'una questione che mi sembra ancora più importante e riguarda la struttura organizzativa e il processo che Urbani sembra prefigurare per raggiungere gli obiettivi di ricerca inerenti la mostra, gli stessi che trovano la loro sintesi nella pagina di presentazione che veniva data ai visitatori e che io possiedo in originale, pagina ovviamente scritta da Urbani. Una sintesi in cui egli sembra abbandonare il restauro al suo destino, vedendolo come

un intervento che non può in nessun caso restituire all'opera l'integrità perduta, rendendo così manifesto come le operazioni di restauro siano sempre subalterne a quelle conservative.

B.Z. – Infatti è lui stesso a chiarire che il restauro è sempre un avvenimento post factum, che cioè può solo risarcire come riesce dei danni che già si sono verificati, quindi la soluzione del problema è intervenire prima che i danni si formino. E siccome tutti i danni vengono al patrimonio artistico dalle condizioni esterne, spopolamento, inquinamento, terremoti, eccetera, è su questi che si deve intervenire. La conservazione programmata in rapporto all'ambiente.

F.S. – Quello che in quella pagina si vedeva benissimo e che era organizzato in distinti passaggi ordinati e progressivi. Uno, il piano teorico e di ricerca della prevenzione, la "conservazione preventiva". Due, il piano organizzativo, la "conservazione programmata". Tre, il piano politico, portare sul territorio conservazione preventiva e conservazione programmata. Quattro, il piano attuativo o pratico della protezione, attraverso le indicazioni illustrate nei pannelli della mostra. E se nella mostra si parla del patrimonio monumentale, lo stesso vale per qualsiasi altro oggetto della conservazione, semplici case, come opere d'arte. Bisogna inoltre notare che il sottotitolo *Mostra didattica* appare soltanto nel volantino e non nel catalogo, anche se nell'ultimo paragrafo della premessa Urbani ne delinea chiaramente lo scopo didattico.

B.Z. – Mostra didattica sui terremoti che nelle intenzioni di Urbani doveva servire a far sì che soprintendenze si facessero primo motore di dibattiti su questo decisivo problema, tanto di tutela come umano e patrimoniale. Dibattiti da tenere nel territorio in loro giurisdizione e a cui chiamare le Università locali, i responsabili dei problemi ambientali della Regione, i direttori degli Uffici tecnici dei Comuni e delle Curie del territorio, gli Ordini professionali di ingegneri, architetti, geologi e così via. Risultato? Che solo due delle soprintendenze allora attive in Italia la richiesero, dimostrando in tal modo i soprintendenti italiani di non aver capito nulla, ma proprio nulla, del proprio ruolo prima istituzionale, poi tecnico-scientifico circa l'azione di tutela. Una completa incompetenza, sempre però manifestata col burbanzoso cipiglio "io so tutto e se dici il contrario ti denuncio ai carabinieri", di cui è palmare prova un aneddoto che devo a Massimo Ferretti.

F.S. – Aneddoto che è?

B.Z. – Quando una giovane ispettrice andò dal suo soprintendente per dirgli dell'importanza della Mostra, quindi dell'opportunità sul versante dell'impegno civile, prima che su quello tecnico, di richiederne l'invio all'Icr, la risposta del soprintendente fu di toccarsi le palle, fare le corna e, urlando formule scaramantiche, buttarla fuori dall'ufficio. Dove quel soprintendente è stato – con Torelli *ça va sans dire* – per decenni campione indiscusso dei ben-culturalisti, perciò membro eminente del Consiglio superiore. Lo stesso consesso che nel 2008 ha fatto comperare allo Stato italiano per oltre tre milioni di euro come opera di Michelangelo un Crocifisso che non era di Michelangelo e che di euro ne valeva in novantesimo di quelli pagati. Insomma, tutto si tiene.

F.S. – Mentre adesso i due sono tra i grandi sostenitori dell'articolo 9 della Costituzione per il quale la «Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio artistico della Nazione».

B.Z. – Vedendolo come ideologico strumento di tutela in sé compiuto. Testo santo, per carità, l'art. 9, ma che, quando invocato senza subito dopo chiarire con la massima precisione con quali azioni organizzative e tecniche la Repubblica debba provvedere nel concreto a tutelare «il paesaggio e il patrimonio artistico della Nazione», senza far questo quell'articolo viene svilito a mera formula apotropaica non diversa dal fare le corna e toccarsi. Il solito modo per fare della tutela un fatto ideale saltando a piedi pari il durissimo confronto con l'infinitamente politecnica verità della concreta materia conservativa.

F.S. – Quel che i sostenitori dell'articolo 9 evitano accuratamente di dire. Lavoro che solo può essere la conservazione programmata di Urbani, figura che, è vero, immancabilmente citano in occasione d'una qualsiasi calamità naturale. Ma lo fanno e molto mi spiace dirlo, come se l'enorme lavoro di ricerca prodotto da Urbani lo avesse ideato e messo in opera solo per assolvere dei dettami costituzionali, e non per salvare vite umane e tutta la storia di quei luoghi. Dettami che certo lui, come tutti noi, rispettava, ma che sapeva benissimo essere meri desiderata di principio se non veniva dato loro corpo di azione tecnica. Detto questo, temo che le citazioni sempre più frequenti della sua figura siano strumentali, anche perché a pronunciarle sono molti di quelli che allora gli si opposero o fecero finta di niente.

B.Z. – A parte i casi di “arteriosclerosi da l. 1089/39”, che ci sono e sono anche molti, e a parte i non molti che conoscono il lavoro di Urbani e lo citano per quel che

è, gli altri probabilmente lo fanno perché sufficientemente intelligenti per aver capito, alla luce dei fatti, ultimi Amatrice, Ussita, Norcia, eccetera, che la posizione di Urbani sulla questione conservativa fu profetica e insuperabile, ma anche non sufficientemente intelligenti (e onesti) per ammettere d'essersi allora sbagliati a opporsi a quel progetto, quindi tantomeno in grado d'ammettere il gravissimo e irreversibile danno prodotto, così ideologicamente agendo, non tanto e non solo al nostro patrimonio storico e artistico, ma ancor più all'Italia e agli italiani.

F.S. – Credo tu abbia perfettamente ragione, anche se molto mi spiace ammetterlo. Quanto alla Mostra sui terremoti, che fui sempre io a montare, in prima istanza venne presentata dall'Icr nei locali al piano terra dell'ala del "Cortile dei ragazzi" del S. Michele, poi a Bari, a Perugia e a Spoleto, dove facemmo anche, con Pio Baldi, Michele Cordaro e Maria Pia Micheli, delle visite guidate, infine, molto tardi, nel novembre del 1984, a Palermo. E tale fu il costante insuccesso di interesse per la mostra, quindi di visitatori, che della sua ultima chiamata a Palermo non me ne sarei ricordato se non avessi trovato, nel mio catalogo con la dedica di Urbani, un biglietto d'invito per l'inaugurazione.

B.Z. – Io però sapevo che solo due soprintendenze la richiesero.

F.S. – Nei fatti furono solo due, Perugia e Bari, dove c'era un soprintendente ai monumenti, Riccardo Mola, molto stimato da Urbani. A Spoleto credo sia stato Bruno Toscano, amico di Urbani, a insistere con il Comune perché la richiedesse, mentre a farla andare a Palermo mi pare fosse stato Michele Cordaro, vantando le sue origini siciliane. Detto questo, sono convinto che le citazioni sempre più frequenti della figura di Urbani siano del tutto strumentali, fatte per accreditarsi culturalmente, dimostrare di essere sempre stati dalla parte giusta, come non è assolutamente vero.

B.Z. – I molti soprintendenti e professori che oggi parlano di Urbani, ma che nulla hanno fatto per imporne la lezione. Figure che hanno avuto un potere vero per decenni. Soprintendenti e professori che spesso sono stati a lungo dentro al Consiglio superiore dei beni culturali, che hanno avuto dirette responsabilità nella formazione potendo promuovere cattedre su restauro, conservazione e tutela, come non hanno fatto, ossia l'hanno fatto mettendoci dei carneadi rifiutati dal mondo della storia dell'arte, ebbene tutti questi che oggi citano Urbani cosa hanno fatto in quei decenni? Con quali azioni concrete hanno pubblicamente proseguito la lezione di Urbani o ne hanno invocato l'attuazione sui giornali e nei

loro libri o nelle Regioni dove alcuni di loro hanno ricoperto ruoli importanti? Se siamo arrivati dove siamo sarà pure per responsabilità di qualcuno? O la colpa in Italia deve sempre essere del destino cinico e baro?

F.S. – Riprendiamo però il discorso della didattica come impostata da Urbani. Il principale obiettivo è fare dell'Icr un luogo che fosse insieme di ricerca e formativo (Problemi di conservazione, Dimos) e di servizio all'azione di tutela da svolgere nel Paese (Piano umbro, Mostra terremoti, Normal).

B.Z. – Un obiettivo non solo di Urbani, però. Lo condivise con lui Pasquale Rotondi; e fu nei fatti l'unico, tra gli altri direttori dell'Icr a farlo. Rotondi, un grande soprintendente (perché ci sono anche questi, pochissimi, ma ci sono), e forse proprio per questo oggi ingiustamente poco ricordato nonostante gli importantissimi servizi resi alla patria Italia. Dall'aver nascosto durante la seconda guerra mondiale un numero enorme di opere d'arte per impedirne una possibile razzia da parte degli eserciti invasori, all'aver saputo muoversi con leggerezza, ma anche fermezza, nella Genova distrutta dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, fino a raccogliere con grande intelligenza e equilibrio il difficilissimo compito di subentrare, nel 1961, a Brandi nella direzione dell'Icr. Obiettivo perseguito, trovandosi sempre d'accordo, lui e Urbani, nel mai smentire la fondamentale lezione dello storico dell'arte senese sul restauro critico-estetico, ma anche d'accordo nella necessità storicizzarla per così poter aprire l'Icr ai fondamentali temi che allora si stavano solo affacciando nel mondo della tutela. L'immaginazione scientifica e l'innovazione tecnica con cui poter affrontare in modo coerente e razionale la questione ambientale. Ciò alla luce d'una riflessione che Urbani stava da tempo conducendo su due decisivi temi di pensiero inerenti l'azione di tutela. Uno, interrogarsi sul senso della presenza del passato nel mondo d'oggi, l'altro sottolineare, con Heidegger, che la principale forza formatrice del mondo d'oggi è la tecnica moderna.

F.S. – Tu colleghi spesso Urbani a Heidegger...

B.Z. – Veramente non sono io a collegare Urbani a Heidegger, ma è lui che molto lo cita nei suoi scritti assieme a Hegel e a altri pensatori, spesso riprendendo parti intere dei loro testi. Una parte del lavoro di Urbani, i suoi studi filosofici, fondamentale per capire la decisiva base di pensiero del suo approccio al tema conservativo, quella che di fatto nessuno conosce. 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».

F.S. – Certo che Urbani ancora oggi continua a colpirmi. «Straordinaria mente filosofica»! Chi l'avrebbe mai detto! Anche se si intuiva, frequentandolo e ancor più leggendone dopo la sua morte gli scritti, la complessità del suo pensiero, quella che nei colloqui che noi collaboratori avevamo con lui ogni giorno, sempre metteva sotto traccia. Riservatezza? Gentilezza? Understatement? Mah?

B.Z. – Riservatezza, gentilezza e understatement che usava con tutti, visto che anche con me di queste cose non parlava, in ciò fedele al suo muoversi con le persone per compartimenti stagni e stando molto attento a non mescolare tra loro gli amici che in quegli scompartimenti aveva messo. Diversa credo invece fosse la ragione per cui non ne parlava con i colleghi soprintendenti e professori, tanto che perfino Bruno Toscano, storico dell'arte e intellettuale che lo ha spesso frequentato, quando gli chiesi se sapeva qualcosa dell'interesse di Urbani per Heidegger mi diede una risposta nel vero deludente: all'incirca «Non ne so nulla, ma immagino che tenesse per Heidegger perché critico con uno dei filosofi di riferimento di Brandi, Husserl». Non ne parlava con i colleghi soprintendenti e professori probabilmente per non sentirsi opporre le dilettesche banalità storicistiche post crociane da loro invece ritenute la moderna scienza del restauro. Quelle ancora nella logica del celebre convegno romano dei soprintendenti del 1938 capitanato da Argan, lo stesso convegno da cui uscirà il corpo delle leggi di tutela del 1939. La banalizzazione del restauro ridotta a una scienza di puliture e ritocchi, la stessa che ha portato, da una parte, l'attuale e incontenibile invasione di sempre nuovi solventi, dove se l'ultimo è sempre il migliore, se ne deve arguire che il penultimo faceva danni: danni sempre irreversibili, quelli delle puliture, lo ricordo di passaggio; dall'altra parte, la produzione a Firenze di una copia conforme della *Teoria del restauro* di Brandi, dove le novità sono che il degrado è *thanatos*, il restauro è invece *bios*, e che le lacune non si reintegrano, per renderle riconoscibili, non più con tratti verticali di colori all'acquarello (il tratteggio), ma incrociando quelle linee, come ridendo amaramente osservava Urbani; dall'altra parte ancora, le mille e sempre più sofisticate osservazioni a luci speciali nell'infondatissima speranza che siano queste a dirci chi esattamente sia l'autore di un'opera d'arte o a spiegarci i modi della sua creazione. Una scienza dei

miei stivali, che è poi il fraintendimento all'origine dell'immenso ritardo culturale – lo ripeto per l'ennesima volta, a futura memoria – in cui oggi viaggia il mondo di soprintendenti e professori, un ritardo credo ormai irreversibile.

F.S. – Tutto ciò aggravato dall'assenza da sempre d'una qualsiasi politica dei beni culturali.

B.Z. – Nemmeno da parte dell'attuale Ministro Franceschini, che ha puntato tutto sulla valorizzazione e abbandonando a sé stessa l'azione conservativa. Il *vulnus* che con ogni probabilità porterà nei prossimi anni a una tanto casuale quanto radicale antologizzazione del nostro patrimonio artistico. Casuale perché, a parte i capolavori conclamati, peraltro quasi tutti conservati nei musei o nelle chiese e nei palazzi di grande tradizione storica, sul territorio invece sopravviveranno solo le opere amate da qualche vecchio sacerdote titolare della chiesa parrocchiale del tal paese, ossia dal nobile signore la cui famiglia risiede da secoli nel palazzo della tal altra città, dal conoscitore locale che vive nella tal altra ancora zona dell'appennino e così via. Radicale, perché presto si arriverà alla cancellazione definitiva di interi centri storici e migliaia di piccoli paesi, gli stessi già adesso in grandissima parte disabitati e abbandonati. Ricordiamoci che una recente statistica, ha detto che oggi, 2017, dei circa 8100 comuni italiani, 3000 possono essere detti "comuni fantasma" perché del tutto o quasi disabitati, mentre altri 3000 hanno meno di 5000 abitanti. Il che significa che due terzi del territorio italiano sono, sempre oggi, 2017, in parte o in toto lasciati a sé stessi. Un destino segnato, questo che prevedo, aggravato da un gravissimo invecchiamento del clero, la cui età media è di circa settant'anni e che con sempre maggior difficoltà custodisce le oltre 110.000 chiese del Paese, con esse i milioni di manufatti artistici e storici che vi sono conservati. E con un terzo mondo non cristiano che preme, incontenibile, alle porte.

F.S. – Restiamo però all'Urbani dell'Icr, quello che, torno a dire, ho avuto la fortuna e il privilegio di frequentare. Ebbene, quell'Urbani era figura fortemente interessata alle possibilità che la tecnica può offrire nel campo della conservazione. Un restauratore, perché questo credo sia infine il titolo più giusto con cui identificarlo, di intelligenza superiore nel suo sempre inventare soluzioni dei problemi conservativi, trovando quasi sempre criticità anche minime in quanto gli veniva proposto, per poi subito dopo suggerirne la concreta soluzione. Ma anche dimostrandosi sempre disponibile a cambiare opinione quando qualcuno o qualche particolare circostanza gli facevano capire che si era sbagliato. Una

predisposizione alla ricerca della natura delle cose dettata da una specie di imperativo etico e pragmatico allo stesso tempo, ben espresso da una frase che si trova nel solito saggio del 1967 da te già citato *Il restauro e la storia dell'arte*: «Non c'è disciplina che possa porsi in condizione di crescere se non revocandosi in dubbio ad ogni suo stadio di sviluppo».

B.Z. – Racconti di questo Urbani ne hai?

F.S. – Potrei citare mille episodi intorno alla sua estrema curiosità e al suo interesse, sempre entusiastico, per le scienze applicate e per i loro possibili sviluppi pratici nel campo della conservazione. Tutto questo però ponendo paletti ben precisi a chi usciva dal rispetto nel lavoro di équipe che lui perseguiva quasi religiosamente, paletti posti a chi tentava di spostare verso personalismi disciplinari il campo di interesse del lavoro di cui ci si occupava in quel momento.

B.Z. – Una vicenda immediatamente, quanto radicalmente cambiata dopo le sue dimissioni, se le mie informazioni sono esatte.

F.S. – Infatti, i quattro laboratori dell'Icr (chimica, fisica, biologia, prove sui materiali), una volta divenuti privi d'una guida, forte, sicura e soprattutto autorevole, quale era quella di Urbani (tanto che noi più stretti collaboratori, lo chiamavamo: «Il Capo; il Capo ha detto, il Capo vuole» e così via), quei laboratori sono rapidamente divenuti ognuno un piccolo, autonomo e autoreferenziale Icr con pochi amici e mille nemici. E la stessa cosa è accaduta nell'ambito dei tre cosiddetti "Servizi" (storico artistico, archeologico, architettonico). Una frantumazione di competenze che nessuno dei direttori seguiti a Urbani è mai più riuscito a federare, a tenere insieme in vista di un progetto unitario cui tutti collaborare, così da aver infine la gran parte di loro adottato come progetto l'antico *divide et impera*.

B.Z. – Sette piccoli Icr che nei 34 anni passati dal 1983 delle dimissioni di Urbani a oggi, non mi pare abbiano ottenuto grandi risultati scientifici sul piano dell'innovazione e della ricerca. Ma che in compenso hanno condotto restauri insensati, come quello della Vela di Cimabue nella Basilica di Assisi, caduta a terra col terremoto del 1997, crollo causato anche dal non essersi in alcun modo preoccupati, Icr e soprintendenza dell'Umbria, che quel monumento capitale della civiltà figurativa (e non solo) dell'Occidente insiste su una delle zone a maggior rischio sismico d'Italia. Né prendendo il Ministero provvedimento alcuno – ricordo che Assisi ci furono quattro morti – contro chi all'Icr e nella soprintendenza di

ciò non si era preoccupato, anzi promuovendoli a incarichi d'ancora maggiore responsabilità.

F.S. – Sono però tuoi giudizi.

B.Z. – Vela di Cimabue ridotta nel crollo in decine di migliaia di frammenti con profili tra loro incoerenti, lo stesso però pretendendo ideologicamente l'Icr di rimetterli in sito, forse per farsi perdonare dell'imperdonabile omissione dell'indagine sul rischio sismico, quella che se non avrebbe evitato il danno – come credo quasi certo, perché certamente quell'indagine avrebbe disposto la rimozione del tetto in cemento armato messo in opera nel 1956 dal Genio Civile – ne avrebbe certamente diminuito gli effetti. Ottenendo, a fine restauro della Vela, d'aver potuto stabilire – a occhio, quindi nella più totale discrezionalità – dove potevano essere originariamente collocati solo qualche centinaio di quei frammenti, lasciando a terra, dentro a delle casse, gli altri, frammenti che staranno lì per sempre. Dove il risultato di questa operazione assurda è che oggi il glorioso dipinto di Cimabue è ridotto a uno sciame di farfalle che vola su una spiaggia grigiastra, la tinta pretesa neutra di fondo, senza un qualsiasi senso formale, estetico, iconografico e conservativo.

F.S. – Mentre tu cosa avresti fatto?

B.Z. – Una copia. Che mai sarebbe stata un falso, bensì copia autentica di un autografo, quindi in sé originale. Quel che non ha capito, forse per la mancanza di strumenti culturali ad hoc, l'allora direttrice dell'Icr che ha stigmatizzato l'idea della copia dicendo che così si faceva un falso. Per poi addurre a sostegno della sua tesi argomenti tra infanzia e buon senso casalingo. Ad esempio, senza rendersi sapere che se oggi conosciamo abbastanza bene la scultura greca antica è grazie alle copie romane, come già scrissero nel 1722 i due Richardson nel loro *Account*. Ne capendo la nostra che un falso è oggi la Vela di Cimabue, resa dal restauro «come mai è stata», per riprendere Viollet, e comunque in un'immagine del tutto inconfondibile con il san Matteo del grande maestro fiorentino visto da tutti noi per decenni ancora gloriosamente in sito.

F.S. – La figura di cui resta testimonianza, appunto, autentica in mille fotografie originali della Vela.

B.Z. – Né qui mi soffermo a dire che la morte dell'Icr è stata certo provocata dalle

divisioni interne di cui dici, ma anche dalla qualità dei direttori. A partire dalla farsa d'aver portato il tratteggio in Cina, cioè in un paese che sta facendo della ricerca scientifica uno dei suoi principali volani di sviluppo e facendolo dentro a decine di migliaia di Università dove l'accesso è consentito a professori e studenti scelti in base a rigorosissimi principi di meritocrazia. Ebbene in un paese del genere l'Italia va a presentare come esito della sua ricerca scientifica delle righe verticali tracciate con colori all'acquarello, appunto il "tratteggio". Senza inoltre dire che in Cina si sono conservate strabilianti abilità artigianali. Le stesse da noi perdute per sempre anche in grazia del restauro storicistico che nel lasciare le opere come sono arrivate a noi, quindi con lacune, cadute di colore, eccetera, non ha bisogno che chi lo esegue abbia particolari abilità manuali. E infatti tutti restaurano, la figlia del soprintendente, la sorella del deputato, il cugino del parroco e così via in numeri di decine e decine di migliaia, quelli che danno ragione della generale disoccupazione dei restauratori.

F.S. – Ma c'è di peggio. Che rispetto al tuo sacrosanto giudizio sulla vicenda, l'esportazione del tratteggio in Cina è ritenuto dai direttori dell'Icr come il più significativo dei compiti istituzionali da loro svolti. Un fiore all'occhiello, non solo loro, ma anche del Ministero, nel campo del restauro. Questo, senza evidentemente sapere che i cinesi rifanno tutto daccapo, per tradizione, come nella Russia di Brežnev che io visitai nel 1979. E quando ne parlai con Urbani, perché scandalizzato dal fatto che lì rifacevano tutto nuovo, mi disse: «Sacco, si rassegni, perché quello è l'unico modo per salvare davvero i monumenti». Ero da poco entrato all'Icr, e fu per me quella frase una bella dose massiccia di vaccino. Forse sono stato uno dei pochi ad essere vaccinato da lui.

B.Z. – Anch'io mi iscrivo. Anzi, nei lunghi anni della nostra stretta frequentazione posso dire d'essere stato "ultra vaccinato" in quella direzione e non solo. E consentimi di tornare a quanto abbiamo appena detto sui sette Icr, dicendo che dal disastro di tutti contro tutti discendono i libri colmi di errori di fatto pubblicati sui restauri condotti da quei sette Icr di monumenti capitali della civiltà figurativa dell'Occidente, come gli affreschi di Raffaello alla Farnesina o quelli di Giotto agli Scrovegni. Libri che vengono letti, distrattamente in Italia, mentre all'estero chi fa errori su argomenti del genere non è perdonato, riducendo in tal modo sempre più i margini di credibilità scientifica che l'Icr ha avuto per decenni in campo internazionale. Per non parlare del chimico dell'Icr che, dopo aver vinto un concorso per occupare lo stesso ruolo ai Musei Vaticani, per un paio d'anni ha lavorato, al mattino, ai Musei Vaticani, al pomeriggio, all'Icr, approfittando

sia del fatto che i primi sono all'estero, sia dell'assurda riforma del titolo V della Costituzione del 1999. Un'altra tristissima farsa, che spiega perfettamente le ragioni dell'inesistenza d'una ricerca scientifica degna di questo nome nel settore.

F.S. – Sempre cose che dici tu, consentimi.

B.Z. – Forse è vero, ma tu come definisci, non bastasse lo sfratto subito dall'Icr di cui abbiamo già detto, l'essere arrivati perfino a cambiar nome all'Icr? Una burla? Una buffonata? Una tragedia? La storica sigla "Istituto centrale del restauro" trasformata in quella d'un mai visto "Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro" (Iscr), titolazione il cui tono reboante appare ancora più penoso vista l'inesistente qualità della sua produzione scientifica di cui ho appena detto. Pensa cosa avrà detto Urbani nella sua tomba al Verano di questa vicenda. Lui che mai aveva accettato la trasformazione del titolo "Istituto centrale del restauro" in "Istituto centrale per il restauro" voluta da Spadolini, giudicando il "per" di servizio sgrammaticato e ridicolo. Lui che aveva disegnato e perfino pagato di tasca propria la carta intestata dell'Istituto, sia per mantenere la titolazione storica "Istituto centrale del restauro", sia perché trovava esteticamente squallida la burocratica carta intestata ministeriale che gli si voleva imporre.

F.S. – Ricordo d'averlo sentito dire che la cultura di una amministrazione pubblica si giudica anche dalla carta intestata su cui scrive. Uno dei suoi frequenti e sempre divertenti paradossi. Così che Urbani ne aveva fatto fare per l'Icr una tutta sua. La stessa che dopo le sue dimissioni si smise di stampare, introducendo quella ufficiale del Ministero, ma che io rifeci esattamente al computer, in formato digitale, e continuai tranquillamente a usare.

B.Z. – Pensa se poi fosse vero quel che si disse allora, cioè che l'aborto praticato all'Icr col cambiargli nome fosse stato originato per far transitare il vecchio Icr nella prima fascia dell'organigramma del Ministero e così consentire ai suoi direttori l'accesso a una carriera burocratica del massimo livello e a uno stipendio in conseguenza.

F.S. – In effetti questa era la voce che girava all'Icr.

B.Z. – E pensa se mai una così assurda alzata d'ingegno potrebbe accadere in Francia o in Inghilterra? Cambiare di punto in bianco nome alla *École pratique des hautes études* o alla *London School of Economic*! Minimo chi lo propone verrebbe

spedito in manicomio. E pensa se mai potrebbe accadere in una qualsiasi industria privata quando un suo alto dirigente decidesse motu proprio di cambiarle nome o di promuovere a un incarico di altissimo livello gerarchico un dipendente, non per merito, ma perché glielo chiede suo fratello o suo cugino! Lo butterebbero fuori a calci nel sedere.

F.S. – In effetti una vicenda incredibile, pur se vera.

B.Z. – Dove erano i Direttori Generali del Ministero quando accadeva tutto questo? I Sisinni, i Serio, i Proietti? E la Corte dei Conti non vedeva i milioni euro pubblici buttati dalla finestra per stampare libri sbagliati, realizzare restauri assurdi e dare stipendi immeritati a funzionari che l'Icr affossavano? E l'Università cosa faceva? Quando è che i professori hanno sanzionato quei libri, mentre invece ne invitavano con ogni onore gli autori nei loro Istituti? E quando è che hanno fatto un'accurata scelta tra i restauratori con meriti professionali e di ricerca per affidare loro delle cattedre con cui potessero formare delle figure in grado di creare le condizioni per salvare dal disastro sotto gli occhi di tutti il nostro patrimonio artistico? Dov'erano le associazioni degli storici dell'arte quando accadeva tutto questo? E il Consiglio superiore in che modo ha promosso una riforma dell'azione di tutela ponendola in rapporto all'ambiente? Possibile che nessuno si sia reso conto che prima o poi la Storia darà un giudizio sul loro operato e sulle loro responsabilità, specie a fronte della prossima e definitiva liquefazione già oggi in corso del nostro patrimonio artistico?

F.S. – Va bene, ma consentimi una battuta. Poiché ora la Ministra Madia nella riforma della pubblica amministrazione ha istituito il ruolo unico della dirigenza si potrebbe anche tornare indietro.

B.Z. – Sì, ma chi paga i danni fatti all'Italia e agli italiani nei 34 anni che ci separano dalle dimissioni di Urbani, se non nel mezzo secolo passato dal Piano umbro o da *Problemi di Conservazione* o ancora dalla *Prima relazione nazionale sull'ambiente*?

F.S. – In effetti come darti torto. Ed è vero che i direttori dell'Icr succeduti a Urbani potevano fare dell'Istituto tutto quello che volevano, ma non cancellare la storica denominazione Istituto centrale del restauro, quella che connotava una delle tanto rare quanto indiscusse eccellenze italiane nel mondo: e qui si può ricordare un articolo di «Time» uscito agli inizi degli anni '80 in cui era scritto: «Le due cose che funzionano in Italia..., Armani e Urbani», né credo solo giocando sull'assonanza dei cognomi.

B.Z. – Ma prima ancora non lo dovevano fare per senso dello Stato, se non per un obbligo di decenza istituzionale, prima che culturale.

F.S. – Verissimo. Però alla fine sai cosa penso? Che il vero marchio dell'Icr è la figura della *Conservatione* che sta nella *Iconologia* pubblicata da Cesare Ripa nel 1598, la figura messa da Urbani al centro della elegantissima copertina di *Problemi di conservazione* e così didascalizzata dal Ripa:

Donna vestita d'oro, con una ghirlanda d'Ulivo in capo nella mano destra terrà un fascio di miglio e nella sinistra un cerchio d'oro. L'Oro e l'Ulivo significano conservazione, questo perché conserva li corpi dalla corrutione, e quello, perché difficilmente si corrompe. Il Miglio parimenti conserva le Città. Il Cerchio, come quello, che nelle figure no ha principio, né fine, può significare la duraratione delle cose, che per mezzo di una circolare trasmutatione si conservano.

B.Z. – In effetti credo tu abbia ragione.

F.S. – Ma per rispondere alle critiche che fai all'Icr del dopo Urbani, ti dico un'altra volta che molte di loro sono cose che dici tu, da esterno e col senno di poi. Da cittadino impegnato nel sociale e da studioso che può e, forse deve dire dove ci sono stati errori e anomalie. Mentre un cittadino comune sarebbe in grado di dire al massimo che gli impiegati del Ministero tal dei tali sono dei fannulloni.

B.Z. – Invece?

F.S. – Per paradosso, da persona che a lungo ha lavorato all'interno all'Icr e da cittadino "normale", lasciarmi dire il luogo comune che solo chi lavora commette errori, mentre i fannulloni per definizione non sbagliano mai. Lo dico perché sono stato parte attiva in quasi tutte le operazioni dell'Icr che tu tanto critichi, attivo nel mio specifico campo di interesse, che era soprattutto la documentazione del restauro. Ma per me la documentazione è intesa, non in senso tradizionale, che testimonia cioè soltanto le parti di un'opera che il restauro non ci restituirà mai più, ma che invece è base e definizione dei "Progetti di conservazione". E alla luce di quanto ti ho appena detto la vedo diversamente da te. Penso infatti che l'inizio e la fine di tutto sia stata quello di cui parlavo prima. Cioè la diaspora dell'Icr post-urbaniano dove, sparita la guida indiscussa, anche perché indiscutibile, di Urbani, tutti si son messi contro tutti o, nella migliore delle ipotesi, ciascuno pensava per sé e alcuni, va detto, legittimamente. Con ciò creando un numero enorme di conflitti interpersonali. Tanto che per descrivere quell'Icr lì e tutto il successivo,

fino ai giorni nostri, io ho sempre pensato a una metafora algebrica usata nel calcolo combinatorio per trovare le "permutazioni": l'Icr è uguale a, tutti contro tutti moltiplicato enne fattoriale [Icr = (tutti contro tutti) n!]. Dove se enne è il numero dei dipendenti, poniamo ad esempio 150, devi moltiplicare 150 x 149 x 148 x 147... e così via fino all'unità, cioè al numero 1.

B.Z. – Conflitti innescati?

F.S. – Dal fatto che gran parte delle professionalità presenti all'interno dell'Istituto hanno una formazione solo di tipo analitico – a partire dagli storici dell'arte e dai fisici –, perciò tendono a collegare ai fenomeni osservati altrettanti rimedi, senza che queste scelte progettuali, per così dire di riflesso, siano sostenute da diagnosi attente alla complessità dei fenomeni e per giunta senza che questi rimedi indotti dalle loro circoscritte osservazioni possano essere esplicitati per mezzo di un vero e proprio progetto, che solo architetti e ingegneri, per specifica formazione, sanno fare. Dopo di ché, torno un attimo alle critiche che hai fatto all'Icr dicendoti un'altra volta che non entro nel merito delle tue affermazioni su storici, restauratori, architetti, scienziati e burocrati, visto che un certo numero di loro sono – o sono stati, perché alcuni purtroppo non ci sono più – oltre che colleghi, miei amici.

B.Z. – Il fatto è che di queste affermazioni ne potrei fare altre cento. Ad esempio sulla Carta del Rischio, dicendo che nella stroncatura che ne fece Urbani, l'abbiamo vista prima, credo entrasse anche il fatto che la sua redazione fu l'ennesimo tradimento che gli veniva fatto dai funzionari suoi ex collaboratori. La Carta del Rischio è infatti copia conforme del Piano dell'Umbria di Urbani. Ma una delle condizioni poste all'Icr dall'allora direttore generale era che per nessuna ragione lo si chiamasse a partecipare alla sua redazione. Disposizione mirata a rinnegare l'Icr di Urbani a cui quei funzionari felloni prontamente obbedirono con italica viltà e viso di bronzo, ma si potrebbe anche usare un'altra parola. Solo uno di loro ebbe un soprassalto di coscienza e andò da Urbani a spiegargli la situazione ricevendo da lui la più ampia facoltà di ritenersi libero da ogni debiti di onestà e riconoscenza. Né posso terminare senza sottolineare che l'esclusione di Urbani da quell'impresa ebbe come risultato una Carta del rischio "che non serve a nulla.

F.S. – Che dire? Cerco però di continuare a restare fuori dalle tue bordate, peraltro spesso motivatissime come lo è quest'ultima. Ti seguo invece incondizionatamente, oltre che per il cambiamento del nome dell'Icr in Iscr, anche per la vicenda del

Marco Aurelio, su cui in passato ho letto dei tuoi interventi ricavandone che su questa tanto incredibile quanto incresciosa vicenda la pensiamo, con pochi altri, allo stesso modo.

B.Z. – L'esilio del mirabile bronzo originale antico-romano nei Musei Capitolini, mettendo in opera nella piazza del Campidoglio una copia. Un'offesa alla storia, un oltraggio all'estetica e la negazione stessa del restauro quale atto di ricerca scientifica circa l'evoluzione del deperimento dei materiali costitutivi le opere, visto che l'originale in bronzo avrebbe tranquillamente potuto restare all'aperto per secoli con il semplice condurre una manutenzione programmata e scientificamente fondata. Un'operazione, la copia, voluta a tutti i costi da Argan, allora sindaco di Roma, uomo che, con Spadolini, è stato il massimo fabbro dell'attuale situazione di disastro del nostro patrimonio artistico. Quello che presto condurrà, come dicevo prima, a una sua casuale antologizzazione

F.S. – Già prima hai detto che Spadolini e Argan sono stati i principali fabbri dell'attuale disastro del patrimonio artistico. Perché?

B.Z. – Spadolini, per l'aver messo in piedi nel 1975 un Ministero che era – ed è rimasto – «una scatola vuota», come all'atto stesso della sua nascita scrisse un grande giurista, Sabino Cassese. Il provvedimento della sua istituzione non fu infatti frutto del progetto per realizzare una nuova politica di tutela, inevitabilmente quella conservazione in rapporto all'ambiente che, de plano, se non in omaggio all'art. 1 della legge istitutiva dell'Icr, avrebbe dovuto avere al proprio centro appunto l'Icr. L'Icr come luogo di indirizzo e coordinamento d'un lavoro comune da condurre con Regioni, Enti locali, soprintendenze, università, Cnr, laboratori di ricerca industriali, associazioni di settore e quant'altri. Un disegno che però Spadolini fece subito capire a Urbani che mai avrebbe avuto un destino.

F.S. – In che modo?

B.Z. – Nel dicembre 1974, viene istituito il Ministero dei beni culturali fortemente voluto da Spadolini, da poco fatto entrare in politica per risarcirlo del licenziamento in tronco subito dalla direzione del «Corriere della Sera», una vicenda raccontata di recente con molti e sapidi particolari da Giulia Maria Crespi, allora proprietaria dello storico quotidiano, nella sua autobiografia. Urbani già da tempo preme sul giornalista fiorentino, per cercare di fargli capire che la nascita del Ministero può essere l'occasione per farne il fulcro di un grande progetto internazionale per la

salvaguardia dei patrimoni storici e artistici che tutti i paesi del mondo hanno. Un progetto con al centro la conservazione in rapporto all'ambiente di cui l'Italia sarebbe stata capofila con l'Iccrom; e dell'accordo con l'allora suo direttore, Harold Plenderleith, abbiamo già detto. Un progetto per la cui attuazione l'Icr si stava preparando da anni e per il quale già aveva prodotto importanti lavori di ricerca, come quello interno alla *Prima relazione nazionale sull'ambiente* realizzata dall'Eni nel 1973, o l'altro, fondativo d'una «scienza della conservazione», illustrato lo stesso anno nel volume *Problemi di conservazione*.

F.S. – La risposta di Spadolini a Urbani?

B.Z. – La solita dei politici. All'incirca: «Bravo professore, la mi creda. Vedrà che diremo e faremo. Intanto la mi lasci costì un appunto». Fumosa risposta che diviene vera e concreta e fredda azione di guerra nel suo primo atto ufficiale di governo. Trenta giorni dopo il suo insediamento al Collegio Romano, il 29 gennaio 1975, quindi il primo marzo di quello stesso anno, il fiorentino Spadolini emana la sua prima legge di Ministro (n. 44). Una legge fiorentina con cui promuove d'un balzo allo stesso ruolo di istituto centrale del restauro dell'Icr il fiorentino e obsoleto Opificio delle Pietre Dure, un laboratorio artistico messo in piedi dai Medici nel Cinquecento per produrre intarsi in pietre e non certo per fare restauri. E lo fa senza dir nulla a Urbani, in modo da farlo trovare di fronte al fatto compiuto.

F.S. – Ma è impossibile sia andata così.

B.Z. – Possibilissimo, perché fui io stesso a dargli la notizia. In un tanto casuale quanto singolare incrocio di circostanze, un giorno vado a Parma (la città dove abitavo), da Roma (allora ero allievo del primo o del secondo anno dell'Icr). A Parma era da poco arrivato Cordaro, fresco della prima nomina ministeriale di ispettore. A dirigere la soprintendenza di Parma era in quel momento il fiorentino Umberto Baldini. E allora: Baldini aveva appena detto a Cordaro della trasformazione dell'Opificio in Icr, Cordaro me lo riferisce, io il giorno dopo torno a Roma e lo dico a Urbani, che mi guarda esterrefatto chiedendomi se fossi diventato matto. «Mai Zanardi potrebbero fare una cosa simile senza dirmelo». Passano un paio d'ore e mi chiama al telefono interno dell'Icr la signora Martinelli, la bravissima, materna e meravigliosa segretaria di Urbani da te già ricordata, dicendomi: «Il Direttore la vuole vedere». Vado nel suo ufficio dove lui mi accoglie con un: «Tutto vero, Zanardi. Mi hanno fatto una mascalzonata. Ma prima ancora l'hanno fatta all'Istituto e al patrimonio artistico italiano».

F.S. – In effetti quella è stata.

B.Z. – Un atto compiuto da Spadolini ovviamente seguendo quanto volevano i soprintendenti fiorentini del momento, Procacci, Baldini, Paolucci, eccetera, perciò un atto più da uomo di campanile che da uomo di Stato, come prima di tutto dovrebbe essere un Ministro. Inoltre un atto compiuto non capendo, né sapendo, lui nulla del livello culturale del restauro in quella città, lo stesso delle difficoltà avanzate nel 1967 da Procacci a dare all'Icr la "Limonaia" di Boboli per ricoverarvi le tavole alluvionate, preoccupandosi della sorte delle piante di limoni come ha raccontato Rotondi, lo stesso che provocò l'uscita, nel 1971, d'un intero numero monografico (n. 257) di «Paragone» contro i restauri dei monumenti che faceva da decenni la soprintendenza di Firenze, lo stesso delle migliaia di strappi di affreschi eseguiti a Firenze e in Toscana tra gli anni '50 e '60 del Novecento solo per l'infantile quando inutile soddisfazione di trovarne il disegno sottostante, la "sinopia", e per questo strappi di affreschi stigmatizzati nel 1973 per i loro nefasti effetti sulla materia originale da Giorgio Torraca in *Problemi di conservazione*, lo stesso livello culturale infine illustrato da Brandi nel 1973 nella recensione che fece della mostra *Firenze restaura*, cioè la mostra dei restauri realizzati a Firenze dopo l'alluvione [*si legge qui, in appendice, nda*].

F.S. – Inoltre dimostrando Spadolini anche di non rendersi conto (lui e i suoi consiglieri) come fosse dal 1941 che l'Icr di Roma, quello vero, conduceva un fondamentale lavoro di ricerca nel settore, lo stesso in quel momento inesistente all'Opificio.

B.Z. – Ma ancor più dimostrando di non aver capito assolutamente nulla (sempre lui e i soprintendenti fiorentini) di quanto gli aveva raccontato Urbani sul lavoro di ricerca che l'Icr stava conducendo da tempo, con istituti scientifici italiani e non, per una radicale innovazione dell'azione di tutela nel senso della conservazione in rapporto all'ambiente.

F.S. – L'innovazione passata inosservata nella provincia fiorentina, ma non in ambito internazionale, tanto da meritare a Urbani la citazione nell'articolo di «Time» che abbiamo appena menzionato.

B.Z. – Fatto è che Spadolini, con quel provvedimento di legge, non si sa se più insensato o vile, delegittima per sempre l'Icr, aprendo nel suo corpo vivo la ferita mortale che lo porterà nei decenni all'attuale stato vegetativo. Un danno

prodotto, prima che al nostro patrimonio artistico, all'Italia, per il quale valgono non a caso le stesse identiche parole (adattate alla diversa fattispecie) usate da Marcello Colitti a commento della anch'essa irresponsabile cancellazione, voluta due anni prima dal Pci, della *Prima relazione nazionale sull'ambiente*:

[Dal momento della delegittimazione dell'Icr voluta da Spadolini promuovendo d'emblée allo stesso ruolo il decotto Opificio delle Pietre Dure di Firenze] al discorso italiano sulla tutela è mancato, e continua ancora oggi a mancare, un elemento fondamentale: un centro di rilevazione e di elaborazione che avesse i mezzi per operare e la capacità tecnica e imprenditoriale, oltre alla credibilità verso il pubblico.

F.S. – Mentre Cassese come continua la sua critica a Spadolini e al Ministero?

B.Z. – Sottolinea che la creazione del Ministero non segna la nascita d'una nuova politica di tutela, infatti non prevede una riscrittura della legislazione di tutela, premessa questa fondamentale per sostenere una nuova politica di tutela. Bensì consiste in un mero trasferimento nel neonato Ministero degli uffici della vecchia Direzione generale antichità e belle arti che operava in seno al Ministero della Pubblica Istruzione; e conclude: «quindi non si capisce come mai, uffici che nella vecchia sede funzionavano, debbano funzionare perché riuniti in un nuovo Ministero».

F.S. – Invece Urbani cosa ha detto di preciso su Spadolini?

B.Z. – Pronuncia un giudizio molto più pesante di quello di Cassese, perché scritto nel 1988, quindi alla luce dei risultati ottenuti dal Ministero in tredici anni di, diciamo così, lavoro. Ma anche stigmatizza Urbani, sempre in quel giudizio, una terza ragione fondante dell'attuale disastro del nostro patrimonio artistico, l'abuso ideologico e dilettesco della nozione di bene culturale venuta di moda a cavallo degli anni '60 -'70 del Novecento e prontamente e demagogicamente recepita da Spadolini nella titolazione stessa del suo Ministero: "Ministero per i beni culturali"; dove dell'involontariamente comico "per" di servizio già ho detto prima. Ed è un giudizio che ha continuato a valere nel tempo, tanto che molto di diverso si potrebbe dire oggi.

F.S. – Giudizio che fu?

B.Z. – «Se dovessi indicare la ragione principale dei nostri mali, credo proprio che me la prenderei prima di tutto con l'oscura coercizione ideologica per cui

di punto in bianco, una trentina d'anni fa, ci ritrovammo tutti a non parlare più di opere d'arte e testimonianze storiche, ma di beni culturali. Binomio malefico funzionante come un buco nero, capace di inghiottire tutto, e tutto nullificare in vuote forme verbali: beni artistici, storici, archeologici, architettonici, ambientali, archivistici, librari, demoantropologici, linguistici, audiovisivi e chi più ne ha più ne metta. Un enorme scatolone vuoto entro cui avrebbe dovuto trovare posto, secondo l'aulico programma spadoliniano, "tutta l'identità storica e morale della Nazione", salvo poi non aver saputo infiltrarci dentro che l'ultimo o penultimo dei Ministeri» [cfr. *qui in appendice il dialogo con Urbani*].

F.S. – Ancora una volta Urbani aveva ragione. Mentre perché Argan, secondo te, è anche lui fabbro del disastro attuale?

B.Z. – Perché si deve a lui l'assoluta immobilità in cui è stato mantenuto il sistema della tutela fin quando lui è stato vivo, quindi fino al 1992 della sua scomparsa. Immobilità che, in un mondo che nel frattempo andava sulla luna, ha condannato a morte quel sistema. A cominciare dalla difesa a oltranza della legge di tutela n. 1089 del 1939, legge fatta di vincoli solo in negativo e di restauri estetici di rivelazione, fidando nelle magnifiche sorti e progressive degli studi critici. Non ben valutando, Argan, che la storia dell'arte italiana ha fatto i suoi maggiori progressi – senza pensare a Vasari o a Lanzi, da Cavalcaselle a Federico Zeri, passando per Adolfo Venturi, Toesca, o Longhi – quando le opere d'arte erano spesso poco o per nulla leggibili, perché ricoperte da vernici fortemente inscurite o sfigurate da ridipinture.

F.S. – Così da revocare in dubbio l'acclamata funzione conoscitiva dei restauri dei nostri giorni.

B.Z. – Ma anche esemplare del ritardo culturale di Argan circa il tema della tutela, come della sua insuperabile volontà di imporre quel ritardo al mondo della tutela. Ciò di cui è indiscutibile prova la copia marron-cioccolato del Marco Aurelio da lui voluta, da sindaco di Roma, nella piazza del Campidoglio, e poi inaugurata nel 1997 da Rutelli. Copia realizzata sulla base di un ragionamento messo in scritto dallo storico dell'arte torinese nel 1989, che lo dimostrava ancora in quel momento pienamente immerso nella solita temperie dello storicismo crociano della l. 1089 del 1939, oltre che pienamente convinto che trasportare al chiuso ciò che sta all'esterno fosse una soluzione tecnico-scientifica di tutto rispetto del problema della conservazione delle sculture all'aperto: «Sarà una copia meccanica fedele, ma

sobria e neutra, senza simulate dorature e patine finto-antiche: come il tratteggio neutro nella lacuna di un antico affresco». Tanto da non essere impossibile che ci sia stato un baratto tra lui e Spadolini del tipo: «visto che il mio parere è decisivo per far nascere o meno il nuovo Ministero, io ti appoggio in questa impresa, ma tu in cambio, quando sarai ministro, mi darai due cose. Una, quell'Istituto centrale del catalogo e della documentazione (Iccd) di cui già avevamo annunciato la creazione al Convegno dei soprintendenti del 1938, Iccd che organizzerai nello stesso modo a cui avevamo pensato allora, cioè come una raccolta di tante tesi di laurea scritte a mano e con annessa bibliografia, ognuna dedicata ai milioni di opere costitutive il patrimonio artistico della Nazione, che infatti è come l'Iccd aveva iniziato il proprio lavoro nel 1975 così da non doversi troppo stupire del suo attuale fallimento, lo aggiungo di passaggio. La seconda cosa che voglio è che lei impedisca la promulgazione d'una nuova legge di tutela, mantenendo in essere quella del 1939 oggi vigente, la l. 1089». Tutto ciò, fregandosene completamente i due del fatto che l'Italia del 1939 era un paese che semplicemente non c'era più sul piano politico, socio-economico e ambientale, così come fregandosene completamente dell'opposizione alla nascita del Ministero da parte di due grandi giuristi, Massimo Severo Giannini e Sabino Cassese, e dei direttori dell'Icr, Rotondi e Urbani.

F.S. – I quali invece proponevano?

B.Z. – Prima di tutto va detto che tutti loro temevano, facili profeti, quel che è poi puntualmente avvenuto. Cioè che quel Ministero non sarebbe stato "il ministero tecnico" promesso da Spadolini, ma un ministero come tutti gli altri, un asmatico carrozzone burocratico-clientelare. Perciò gli opponevano la creazione d'una agile e piccola "Agenzia" o anche "Amministrazione autonoma" dei beni culturali. Ma ti rispondo più dettaglio con due citazioni da un paio di testi di Giannini [*il primo si legge anche qui in appendice, ndt*]:

Era la tesi della creazione di un'Agenzia – e non di un Ministero – quella che la Commissione Franceschini nel 1966 aveva espresso. Il pregio dell'Agenzia era che le si sarebbe potuto affidare tutta un'attività di carattere non pubblicistico con cui farla agire. In tal modo si sarebbe ottenuta una struttura molto agile. Come un grandissimo ufficio per l'organizzazione e il controllo della tutela, che per l'azione avrebbe potuto utilizzare strumenti di diritto privato, cioè applicare il Codice civile. Questo sarebbe stato il grande vantaggio.

[Il progetto di un'amministrazione autonoma dei beni culturali, subito] incontrò certe specie di tardigradi che abitavano quei palazzi [del Ministero della P.I.], le quali furono terribilmente scandalizzate che si prevedesse un'amministrazione autonoma senza ministro-dittatore

presidente, consiglio d'amministrazione e collegio dei revisori distributore di poltrone e di gettoni ad alti funzionari dello Stato, direttore generale competente a fissare la divisa degli uscieri con eccezione dei fregi del berretto per cui è riservata la competenza del ministro, e rifece il progetto secondo i sacri canoni. Anche in assemblee indette da organismi culturali vari, dominate da archeologi, storici e critici d'arte si tuonò contro l'amministrazione autonoma; per cui l'alleanza tra tardigradi e velocisti incompetenti insabbiò il progetto.

F.S. – Col risultato che una legge pensata per l'arcaica Italia del 1939, quella del re e del duce, è rimasta in vigore per decenni.

B.Z. – È rimasta in vigore, non solo fino alla morte nel 1992 di Argan, ma anche dopo. Tal quale fino al 1999 del Testo Unico, ma nei fatti viva ancora oggi, 78 anni dopo il 1939. Infatti, in molti suoi punti il nuovo Codice del 2004 l'ha fatta propria, pur disponendo anche provvedimenti innovativi. Su tutti aver inserito al proprio interno le leggi per la protezione del paesaggio e, nell'art. 29, aver parlato di conservazione programmata.

F.S. – Un fatto importantissimo, l'ultimo.

B.Z. – Sì ma qui si torna a un frammento della stessa citazione da Giannini che ho appena fatto: «Le Amministrazioni pubbliche italiane non funzionano perché non esiste mai un cervello che, sulla base delle norme esistenti, stabilisca in modo tecnicamente rigoroso quello che c'è da fare».

F.S. – Un genio Giannini.

B.Z. – E qui ti racconto altre due cose. Alla *Giornata in memoria di Giovanni Urbani*, organizzata da Salvatore Settis alla Normale di Pisa nel 2004, accogliendo un mio suggerimento, d'assoluta evidenza fu a tutti l'insuperabilità dell'approccio alla tutela che invano Giovanni Urbani aveva cercato di far passare. L'allora ministro Giuliano Urbani (nessuna parentela, nemmeno lontana, con Giovanni U.), che quella Giornata presiedeva, se ne rese conto e prese pubblicamente l'impegno di creare in tempi brevissimi una Direzione generale per la Conservazione programmata in seno al Ministero, come il giorno dopo riportarono alcuni quotidiani. Rimangiandosi però la pubblica parola il liberale (all'italiana) Giuliano Urbani, cioè subito piegandosi – anche lui “tiene famiglia”, così si disse allora – alla sollevazione dell'alta burocrazia ministeriale e dei soprintendenti rigorosamente contrari, come sempre e ancora oggi, a qualsiasi innovazione del settore nella direzione della competenza e del merito.

F.S. – Secondo racconto?

B.Z. – All'incirca un anno fa, nell'elenco delle cose che i soprintendenti potevano – attenzione: “potevano”, non “dovevano” – fare, il ministro Franceschini, che comunque qualcosa ha mosso nell'immobile stagno dei beni culturali, pur se solo in direzione della valorizzazione e comunque in modo discutibile, ha inserito anche la conservazione programmata. L'ha fatto senza metterla come compito principale dei soprintendenti, da svolgere secondo programmi e tempi definiti in partenza, né incardinandola a una legge, ma comunque l'ha fatto. Ebbene, pur essendo quello di Franceschini un consiglio, più che una disposizione, subito alla sua segreteria sono arrivate telefonate di alcuni tra “tardigradi” e soprintendenti, alcuni furenti perché ritenevano che la tutela già la facevano, e benissimo, con i restauri estetici e vincoli solo in negativo della 1089 del 1939, altri che invece chiedevano cosa la conservazione programmata fosse. Così da poter dire, forse estremizzando un po', ma poi non tanto: uno, che nessun soprintendente sa quali siano gli ambiti tecnico-scientifici e organizzativi in cui si pone la conservazione programmata; due, che nessuno di loro conosce l'esistenza dell'art. 29 del Codice; tre, che quindi nessuno di loro quell'articolo di legge applica soprattutto nel punto in cui si parla di «coerente, coordinata e programmata attività di prevenzione e manutenzione». Dopodiché, vallo a raccontare tu ai terremotati di Amatrice, Norcia, Visso, Ussita eccetera, che se loro sono in quelle condizioni è anche perché il Ministero lavora così!

F.S. – Restando a Spadolini e Argan e alla 1089/39, devo dire che anche con me Urbani ha spesso avanzato critiche non dissimili sia verso quella legge, sia verso i due.

B.Z. – Critiche note, soprattutto avanzate alla 1089 da Urbani, ad esempio queste [*il testo si legge nel mio dialogo con lui qui pubblicato in appendice, ndt*]:

Io penso che la radice di tutti i mali attuali stia proprio nella legge 1089 del 1939. Dico attuali, perché a quell'epoca ci si poteva pure contentare d'una visione così riduttiva del problema della tutela, per cui a porre in salvo le «cose di interesse artistico e storico» basta «notificarle» ovvero «dichiararle» come tali, e non per quel che sono, quante sono e in che stato sono, ma solo quando se ne presenti l'occasione. Provi a rigirare da tutte le parti la legge del '39 [...] e mi dica se riesce a tirarne fuori una indicazione o anche un semplice accenno a altri modi possibili di esercitare la tutela in aggiunta a quello della notifica. Strumento sulla cui efficacia se ne potrebbero dire delle belle, di cui la più bella di tutte è che a oltre mezzo secolo di distanza dalla sua nascita, o meglio seconda o terza rinascita dai tempi del cardinal Pacca, nessuno, e meno di ogni altro il Ministero a questo compito

preposto, è in grado di precisare quali e quante siano le opere notificate.

F.S. – Ma anche ricordo il suo giudizio sulla Carta del restauro del 1972, elaborata dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, di cui in quel momento sono magna pars Argan e Brandi, e sul modo in cui questa ricade sulle soprintendenze [*il testo si legge sempre nel mio dialogo con lui qui pubblicato in appendice, ndt*].

B.Z. – Un giudizio durissimo, forse vedendo in quella Carta una risposta ministeriale alla sua apertura a una riforma in senso organizzativo e tecno-scientifico della tutela:

Lasci stare questa benedetta Carta, che magari, come dichiarazione di intenti storico-critici, ha una sua dignità culturale, ma che quanto a contenuti tecnici se la batte con i precetti di Frate Indovino. Qui si tratta di uscire dal circolo perverso che da un Ministero, non solo sordo, ma ferocemente ostile a ogni istanza di progresso tecnico, conduce a degli organi tecnici periferici, le Soprintendenze, che lo ripagano con una totale mancanza di fiducia e quindi con un impegno limitato a quel tanto che basta per farlo fesso e contento. Aggiunga la dissennata demagogia assistenzialista che ha portato a intasare gli organici delle Soprintendenze con personale il più delle volte privo di qualsiasi qualifica professionale, come è sostanzialmente quello della legge sulla disoccupazione giovanile 285/79, e avrà completato il quadro del disastro.

F.S. – Mentre le critiche direttamente a Spadolini e Argan da Urbani davanti a me, spesso erano dette con modi molto e in lui insoliti. Ad esempio, la serie di insulti che, sempre in mia presenza, rivolse a Spadolini quando si capì, poteva essere il 1980, che il nuovo Ministero stava occupando gran parte degli spazi del San Michele, inizialmente destinati all'Istituto. Una decisione ministeriale che fece svanire per sempre il progetto che l'Icr lasciasse la vecchia sede di San Francesco di Paola per creare proprio al San Michele una cittadella del restauro, come tu hai detto prima. Dove se in quel 1980 fossero stati concessi all'Icr gli spazi promessi, come tutto il "Cortile dei ragazzi" con la sua loggia che, nelle intenzioni di Urbani avrebbe dovuto ospitare la biblioteca dell'Icr, quella il cui nucleo è la biblioteca donata da Adolfo Venturi all'Icr, se ciò fosse accaduto, sarebbe stato un importante segnale di discontinuità con il vecchio Icr. Invece di spazi gliene promisero molti, ma subito pochissimi, rimandando la concessione degli altri a quando sarebbe stato terminato il restauro del San Michele, quindi alle calende greche.

B.Z. – Così che l'Istituto è rimasto smembrato in due sedi.

F.S. – Esattamente. Fino al 2010, quando fu sfrattato, come abbiamo detto prima,

per morosità (sembra che per anni l'Icr si sia dimenticato di adeguare l'indice Istat dell'affitto) dalla sua sede storica, il Palazzo Borgia-Cesarini e il Convento annesso ai Frati minimi di San Francesco da Paola, in cui stava dal 1941, quando venne inaugurato. Pagando in tal modo noi cittadini, per 30 anni e a fondo perduto, l'affitto ai Frati minimi, i costi altissimi del rifacimento almeno un paio di volte di tutti gli impianti tecnici e di quelli d'adeguamento alla nuova normativa sulla sicurezza, con le relative tracce, tutte cose rimaste là. E anche rinnovando ex novo tutti i locali per il personale e per l'installazione di attrezzature scientifiche particolarmente critiche, quali Laboratorio fotografico di sviluppo e stampa. Microscopio elettronico e Bunker radiografico, sempre lavori rimasti a San Francesco da Paola. Una montagna di soldi pubblici buttati dalla finestra che invece potevano essere usati per il restauro dei locali del S. Michele, quando questi fossero stati dati nel 1980 all'Istituto. Ma ora mi sono un po' perso con i ricordi. Torniamo al Marco Aurelio. Cosa dicevi?

B.Z. – La messa in opera della copia del Marco Aurelio voluta da Argan, rinchiudendo l'originale nel museo capitolino e collocandolo, non più sul basamento forse disegnato da Michelangelo ma su un nuovo basamento il cui oggetto lo rende a metà tra trampolino da piscina e monumento della vecchia Unione Sovietica, cioè a metà tra Esther Williams e Stachanov. Un accrocchio reso ancora più insopportabile dall'inevitabile confronto con la semplicità, l'eleganza e la completa pertinenza classicista alla scultura antica del basamento in marmo antico rimasto sulla piazza.

F.S. – Vero il trampolino, ma vero anche che il basamento nella piazza non è tutto di Michelangelo, come potemmo stabilire Angela Maria Ferroni e io sulla base di numerose evidenze materiali, un ritrovamento di cui abbiamo poi dato notizia in un articolo comparso nel volume Icr sul restauro pubblicato dalla Silvana. Un dato oggettivo, evidenziato dall'accurato rilievo che feci insieme a Marti Gorini della lastra basale, prima e subito dopo la rimozione della statua. Rilievo che ha dimostrato che quella lastra di marmo è senz'altro la stessa su cui era poggiata la statua al Laterano, e anche la stessa poi posizionata da Michelangelo sul primo basamento al Campidoglio. E solo successivamente Michelangelo decise di ampliare il basamento con i famosi "membretti", di conseguenza, modificò, con piccole aggiunte, anche la lastra peraltro già ridotta in pezzi.

B.Z. – Ma se la lastra è ancora quella del Laterano, perché allora non trasferire anche questa nei Musei Capitolini?

F.S. – E se si ricovera al chiuso una statua di bronzo esposta all'aperto per problemi conservativi, questa la ragione addotta per giustificare quell'errore madornale, perché allora non ricoverare al chiuso anche la Colonna Traiana e l'Antonina, a mio avviso manufatti ben più deteriorabili? Perché sono troppo grandi? Chi ha voluto a tutti i costi ricoverare al chiuso il Marco Aurelio non sa che i calchi al vero della Traiana sono esposti in vari musei nel mondo, in Italia nello stupendo e, purtroppo, sempre deserto e ora addirittura non visitabile, Museo della civiltà romana? E perché invece di portare tutto al chiuso non considerare l'ipotesi di costruire dei contenitori per i monumenti all'aperto? Pensa a quale sfida entusiasmante può essere per un architetto disegnare quei contenitori, dandosi come orizzonte estetico la città storica. E pensa a quale altra sfida entusiasmante può essere un lavoro di ricerca con cui immaginare delle tecnologie per rendere raggiungibili quei monumenti dal pubblico e con cui condizionarli. Un'altra idea, i contenitori per le opere d'arte all'aperto, pensata da Urbani e troncata in modo netto.

B.Z. – *In che senso?*

F.S. – Dopo che Urbani se ne era andato dall'Icr, e il restauro del Marco Aurelio era stato uno dei lavori cui aveva più tenuto, difendendo a oltranza la sua ricollocazione nella piazza, quindi all'aperto, come era stato per quasi duemila anni e come perciò era sacrosanto continuasse a essere per chiunque avesse un minimo di cultura tra storia e conservazione...

B.Z. – Una posizione difesa, come mi piace ricordare, anche da Corrado Augias, che scrisse su «la Repubblica» memorabili e purtroppo inutili interviste a Urbani su questo tema [*una di loro si legge in appendice, nda*].

F.S. – Ebbene l'Icr – dico l'Icr! – per giustificare il ricovero in museo insinuò che Urbani non conosceva bene le condizioni materiali della statua, insomma il suo stato di conservazione. Una bufala sostenuta in piena restaurazione del potere ministeriale all'Icr per nascondere l'incapacità di Ministero e Icr di programmare il futuro del mondo della tutela, l'incapacità progettuale i cui esiti sono oggi sotto gli occhi di tutti.

B.Z. – Gli stessi che condurranno presto a una rapida e casuale antologizzazione del nostro patrimonio artistico, come ho appena detto.

F.S. – E credo, purtroppo, tu abbia ragione. Futuro che, per il Marco Aurelio, era il completamento del restauro in senso strutturale, quindi studiare una armatura interna coadiuvata forse da qualche ausilio esterno per reggere cavallo e cavaliere. Poi il progetto conservativo della superficie, da realizzare con un protettivo da rinnovare sul posto ogni determinato numero di anni e coadiuvando la cosa, come Urbani aveva immaginato, con un involucro che lo proteggesse quando le condizioni ambientali si aggravassero, per esempio la concentrazione di inquinanti nell'aria o il freddo dell'inverno. Ma nell'Icr, divenuto nel frattempo non più quello di Urbani, ma l'altro di chi era subentrato erano ormai decisi a adottare la soluzione più banale e in fondo stupida, sostituire l'originale con la brutta, malfatta, e imprecisa copia sotto la quale oggi i turisti si fanno fotografare, contenti e ignari. Tant'è che io, da quando l'hanno messa al posto dell'originale, nella piazza del Campidoglio preferisco non passarci più.

B.Z. – Adottare la soluzione ministeriale cui stava dietro, non solo Argan, ma anche Sisinni, come ho detto prima, altro fabbro dell'attuale disastro del nostro patrimonio artistico, anche se con responsabilità molto minori rispetto a quelle, decisive, di Spadolini e di Argan.

F.S. – Questo non lo so. So invece che autorizzando la messa in opera di quella copia, l'Icr si era finalmente liberato dall'ombra di Urbani e poteva dire d'aver risolto definitivamente il problema della conservazione dei grandi bronzi esposti all'aperto. Una soluzione di disarmante nullità tecnica, nel suo semplice trasportare gli originali in museo e al loro posto mettere "pupazzi", come a quel tempo mi veniva di chiamare le copie, a partire da quella, torno a dire, insopportabile del Marco Aurelio. Invano facendo notare Urbani, che con la messa in opera della copia si toglieva a Roma un pezzo bimillenario della sua storia, con inoltre la beffa che, dopo qualche tempo, avremmo avuto dovuto spendere soldi per conservare non già l'originale, ma la sua copia, il "pupazzo".

B.Z. – Consentimi però di dirti stupito nel vederti così giustamente indignato per la copia del Marco Aurelio, ma non per il restauro della Vela di Cimabue, che grida vendetta a Dio e agli uomini.

F.S. – Questa è una vicenda che sarebbe da trattare come capitolo a sé. Dico subito che è stata una scommessa persa. L'aver puntato il restauro sulle magnifiche sorti e progressive della scienza; nel caso, sul riconoscimento automatico in via informatica delle immagini delle centinaia di migliaia di frammenti in cui il dipinto

si era ridotto cadendo a terra per poterle poi ricomporre con un computer.

B.Z. – Scusami, sai. Ma anche un bambino avrebbe capito che quei frammenti non erano solidi regolari di cui erano perciò informatizzabili con facilità recto, verso e altezza, bensì minimi pezzi d'intonaco con mille facce e spessori diversi perché creati casualmente dalla caduta a terra per il crollo. E che quindi si doveva informatizzare per le decine di migliaia di minimi frammenti un numero enorme di punti geometrici, rendendo in tal modo impossibile per qualsiasi memoria di computer riportare infine il tutto a unità.

F.S. – A me, all'inizio, quell'idea non era sembrata affatto peregrina, a patto però che entrasse in gioco un colosso dell'informatica. E nel campo specifico va da sé che avessi in mente Adobe. Ma queste erano mie fantasie, quelle di uno che in ogni caso non poteva decidere nulla. L'Icr però ha passato la cosa prima all'Università di Roma "La Sapienza" e poi al CNR di Bari dove in qualche modo ci avevano fatto credere che la realizzazione dell'impresa, se non era certamente possibile, poteva comunque essere attuabile. Ma in breve si è capito come l'operazione fosse molto più complessa del previsto. Così che, all'atto pratico della ricomposizione, ci si è alla fine ritrovati a collocare i frammenti a occhio, rifugiandosi nei dettami di settant'anni fa della "Teoria" estetica del restauro di Cesare Brandi: unità potenziale, concetto di rudere e così via. Ottenendo alla fine lo sciame di farfalle di cui hai detto tu.

B.Z. – Collocando inoltre un numero piccolissimo di frammenti rispetto a quelli che ci sono.

F.S. – Comunque, alla base di questa vicenda, rimane per me un fatto essenziale. Che l'idea di ricomposizione per via informatica ha innescato, in una fase di emergenza, un processo di registrazione, di classificazione e di collezione dei frammenti, raccolti e fissati in apposite cassette standard, che ha comunque prodotto un protocollo obbligato da adottare per questo tipo di eventi. Gli stessi che, anche perché nessuno ha voluto dar retta al lavoro di Urbani su la protezione dei monumenti dai terremoti, inevitabilmente, accadranno anche in futuro.

B.Z. – Sempre però non potendo ricollocarli con un computer.

F.S. – Questo non è affatto detto. Proprio perché l'esito più significativo del lavoro sui frammenti di Cimabue mi è sembrato, e continua ancora oggi a sembrarmi,

l'aver comunque dato la possibilità a chi intervenga in casi analoghi di non manipolare mai più fisicamente i frammenti raccolti e di lavorare, dopo, alla loro ricomposizione attraverso delle perfette fotografie. Nel caso di Cimabue, le stupende foto realizzate in digitale da Angelo Rubino. E questa mi sembra, anche dal punto di vista conservativo, la miglior cosa si potesse fare. Insomma, l'importanza dell'operazione, sempre restando a Assisi, non è nell'evanescente e, condivido, non riuscito restauro che vediamo oggi nella volta della Basilica superiore, ma nel processo di conservazione dei frammenti, che da qui a mille anni potremo sempre recuperare. Ed è per questo motivo che sono convinto che la sfida tecnologica sottesa a quella tentata, e non riuscita, operazione di ricomposizione per via informatica dei frammenti sarebbe piaciuta anche a Urbani. Gli sarebbe piaciuta come esplorazione del possibile, secondo un ragionare non diverso dai presidi a vista in funzione antisismica da lui prefigurati, come anche dei contenitori per i monumenti all'aperto e così via.

B.Z. – Torniamo ai terremoti. Come lo ha (avete, visto che molto ci hai lavorato anche tu) affrontato Urbani il problema delle tecniche tradizionali di consolidamento a fronte di quelle messe a punto dalla tecnica moderna? Puoi fare alcuni esempi?

F.S. – Urbani è partito da un fatto di cui bisognerebbe sempre tener conto nella prevenzione dei terremoti. Cioè che a dar conto della tenuta strutturale degli edifici è sempre il rapporto tra materiali e strutture. Il che significa che, negli edifici storici (monumentali e non), la causa principale dei danni è il disfacimento nel tempo dei materiali, che perciò non sono più in grado di tenere insieme le strutture. Tra questi, il materiale che nelle murature ha maggior importanza è la malta, generalmente costituita da calce e sabbia, la cui funzione è di rendere solidale il pietrame o i mattoni. Malta che, se è "povera", come si definisce quella a basso contenuto di "legante-calce", ciò che può accadere sia in partenza che, dopo, per altre diverse cause, tende nel tempo a polverizzarsi, quindi a perdere l'originaria capacità di tenuta strutturale. Malta povera che è soprattutto usata, per inevitabile simmetria, negli edifici poveri, molto meno nelle chiese e nei palazzi. Infatti sono soprattutto i primi a cadere in caso di terremoto.

B.Z. – Ma con gli intonaci antico-romani, arrivati a noi duri come il ferro, come la metti?

F.S. – Verissimo. Ad esempio, ancora oggi un calcestruzzo antico-romano non si demolisce con un semplice piccone, ma ci vuole un martello pneumatico,

essendo come un blocco unico di pietra, quasi una breccia. E ti ricordo anche che quel calcestruzzo era usato anche per riempire il nucleo interno di quasi tutte le murature, a mattoni e non, le cosiddette murature "a sacco". Per non parlare poi delle malte confezionate con calce e pozzolana, quest'ultima ceneri e lapilli di origine vulcanica, o con mattoni triturati più o meno finemente, il "coccio pesto". Calce e pozzolana e coccio pesto che, una volta impastati con calce, formano quella che si chiama "malta idraulica", detta così perché fa presa anche sott'acqua; tanto che l'esercito di Traiano, quando tra il 101 e il 106 sottomise la Dacia, fu in grado di costruire un ponte sul Danubio: per i tempi, un miracolo. Questa sapienza tecnica si perde però a partire dal tardo-antico, peggiorando poi progressivamente per tutto l'alto medio evo. Ma dopo il Mille c'è una netta ripresa nella capacità di costruire, che però vale soprattutto per chiese, palazzi e castelli, molto meno per i semplici edifici abitativi.

B.Z. – Da ciò il concentrare Urbani la propria attenzione su "materiali e strutture" delle opere, che è poi il titolo da lui dato alla sua rivista, che inizia a pubblicare nel 1991. Una "ultima speranza", così mi disse lui stesso, di portare il dibattito dal restauro estetico alla conservazione, ma tentativo finito nel nulla. Vero è infatti che la rivista, cessata alla sua morte, è stata poi ripubblicata. Non però incentrandola sui temi strettamente tecnici verso cui l'aveva indirizzata Urbani, facendone una rivista senza alcun articolo di storia dell'arte, ma che solo pubblicava studi di tecnologia dei materiali, storici e di nuova concezione, e sulle tecniche di prevenzione ambientale. Che poi è la *ratio* del Piano umbro come del lavoro su la protezione dai terremoti.

F.S. – Infatti quelle che hai appena detto erano le idee che circolavano durante la preparazione della mostra. Idee all'insegna del "non basta dimostrare che il piano della prevenzione sia fattibile, ma bisogna pure indicare quali sono le tecniche, i materiali e le strutture, con cui quella protezione concretamente si attua". Altro *dictum* urbaniano, non lasciare mai ai semplici pronunciamenti ideali le azioni di tutela. E cioè, semplificando il suo pensiero, se tu dici agli altri che si può andare su un pianeta di Antares, poi c'è il rischio che qualcuno ti chieda, "sì, ma come e con quali mezzi". Dove, se con quali mezzi te lo possono forse dire gli Antonino Gallo Curcio e i Giorgio Croci della situazione – mi fermo alla Mostra e agli ingegneri strutturisti che più ci aiutarono in quel lavoro, appunto Gallo Curcio e Croci –, è invece tuo preciso dovere e responsabilità, cioè dell'Icr, specificare in dettaglio come organizzati quel viaggio.

B.Z. – Una specie di mantra, questo, che Urbani che anche con me ripeteva. Mai fermarsi alle enunciazioni astratte, ma sempre dare anche le coordinate con cui i problemi si risolvono nel concreto.

F.S. – Mantra che il gruppo di lavoro che con lui operava, noi, aveva fatto suo. E meno male. Perché, visto l'assoluto quanto irresponsabile insuccesso decretato alla Mostra da Ministero, soprintendenti, professori, funzionari regionali e comunali, direttori degli uffici beni culturali delle Curie e Ordini professionali, quindi dai cittadini, se non si fosse messo nero su bianco quel lavoro di enorme impegno e così fortemente innovativo, tanto da essere ancora attualissimo, tutto si sarebbe perso. Dopodiché chi le avrebbe più lette, magari tentando anche di porle in opera, le cose così intelligenti e temerarie esposte in quell'occasione da Urbani? Io l'ho sempre detto che lui era un "genio". E non solo per il suo pensiero alto, Hegel e Heidegger, come tu sempre scrivi, ma anche per il suo buon senso o, per meglio dire, per il suo essere sempre dalla parte del ragionevole. Questa cosa mi sembra la sostenga anche Raffaele La Capria nella lunga conversazione con lui che hai pubblicato [*la stessa qui pubblicata in appendice, nda*]. Questo non lo dico per sminuire le tue tesi, ma solo per confermare le mie. Cioè che in molte cose umane l'imbecillità prevale sulla ragionevolezza.

B.Z. – Che è la sintesi delle «leggi fondamentali sulla stupidità umana» elaborate da Carlo Maria Cipolla nel suo divertentissimo, ma anche tragico, pamphlet *Allegro ma non troppo*.

F.S. – Né meno interessante, nello stesso senso, è il libretto di Maurizio Ferraris uscito qualche mese fa per i tipi del Mulino: *L'imbecillità è una cosa seria*.

B.Z. – Casi concreti del prevalere dell'imbecillità nel restauro dei monumenti?

F.S. – Beh, uno l'abbiamo già ampiamente illustrato ed è quello del Marco Aurelio. Mentre nel restauro edilizio attuale, uno di quei casi di serissima imbecillità per le sue conseguenze conservative che comporta è il non voler intonacare gli edifici storici. Non dico quelli che lo hanno perduto del tutto da tempo, ancor più quelli che non lo hanno mai avuto. Ma per gli altri, quelli che ancora normalmente ne conservano brandelli, che invece di essere risarciti e portati a continuità vengono quasi sempre dipinti a nuovo e lasciati in bella mostra a testimoniare l'antichità dell'edificio, seguendo una cultura meschina e un gusto casareccio.

B.Z. – *Il gusto storicistico delle lacune.*

F.S. – Tema, quello degli intonaci, carissimo a Urbani, sia come “superficie continua” che comunque, anche se debolmente, tiene gli edifici, ma prima ancora come “superficie di sacrificio” che le strutture murarie protegge dalle piogge, quindi dal gelo e dal dilavamento e dall’erosione del vento; in sintesi dalle principali cause che accelerano il decadimento della calce nella malta. Non è questa così semplice evidenza il ragionevole buon senso contro la cretinissima estetica del pittoresco?

B.Z. – E siamo ancora a “materiali e strutture”. Ma restando ai restauri pittoreschi, la polemica di Urbani contro di loro, o meglio contro il restauro estetico è nei fatti il filo d’Arianna dei suoi scritti sul restauro, quelli che lui stesso raccolse e che m’incaricò da pubblicare alla sua morte. Gli stessi che ho fatto uscire da Skira con il titolo *Intorno al restauro*. Restauro estetico che poi è il centro della *Teoria elaborata* da Brandi tra il 1948 e il 1953 e pubblicata nel «Bollettino» dell’Icr, della quale mai Urbani, come ho già più volte detto, ma è bene ribadirlo, chiede un’ablazione, ma una storicizzazione, un aggiornamento in senso organizzativo e tecnico-scientifico rispetto ai radicali mutamenti socio-economici avvenuti nel Paese nel secondo dopoguerra, quelli che, aggredendo l’ambiente, mettevano in crisi il patrimonio artistico non più come somma di singole opere su cui intervenire una per una, come fino agli anni ’60 del Novecento era stato, e come ancora oggi, nei fatti, continua a esserlo, bensì nella sua totalità di sistema indistricabile, appunto, dall’ambiente in cui è andato stratificandosi nei millenni.

F.S. – Che è poi ciò che rende di meravigliosa bellezza, unico al mondo direi, il nostro Paese.

B.Z. – Ed è solo accedendo a questo modo di ragionare che si può correttamente interpretare, per fare un solo esempio, questo passo d’uno scritto di Urbani del 1984 che riprende quanto hai appena detto sugli intonaci lasciati in brandelli, e che anche vale per la pellicola pittorica di affreschi, tele e tavole: «Secondo la teoria estetica [ovviamente quella di Brandi], 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 [la stessa adottata ancora oggi dalle soprintendenze], è 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».

F.S. – Infatti è così. Ed è per questa ragione che nel pensiero e nelle azioni di Urbani ho sempre visto un netto superamento di Brandi. Dal “Restauro” alla “Conservazione” il passo non è affatto breve, e l’inflazionata locuzione “restauro conservativo”, è la dimostrazione tangibile di essere rimasti in mezzo al guado di questo superamento incompreso. Del prevalere dell’imbecillità sul buon senso.

B.Z. – Senza poi dire che il tema del patrimonio artistico come totalità, quello che si trova al centro del pensiero di Urbani, porta a due fondamentali conclusioni. Una, che è sempre per totalità o insiemi che la scienza ragiona, mai per casi singoli. L’altra, che dalla prima consegue, è che se si vuol fare della tutela una azione scientifica bisogna rifarsi a tecniche che abbiano effetto, appunto, sulla totalità del patrimonio. Come è la conservazione preventiva e programmata del patrimonio artistico in rapporto all’ambiente e come invece non è il restauro tradizionale col suo operare su singole opere e caso per caso. Ma torniamo alla mostra, cerchiamo di trovare dov’è il buon senso nelle tecniche storiche di costruzione.

F.S. – Questo non è un compito complesso. E’ una ricerca che tutti possono svolgere. Basta infatti fare una passeggiata in uno qualsiasi dei nostri centri storici per capire che in Italia non esiste edificio al quale, con l’intenzione di riparare e prevenire, non sia stato aggiunto nel tempo almeno un organo di consolidamento. L’intero patrimonio edilizio storico del Paese è infatti pieno di speroni, contrafforti, sbatacchi e puntelli in muratura, archi di contenimento, catene metalliche e capo chiavi, cerchiature di pilastri e colonne, tutti di foggia differente nel tempo e nelle varie aree geografiche, ma con la comune caratteristica di essere quasi sempre a vista e, in quanto tali, diventati parti integranti dell’estetica degli edifici, spesso aggiungendo loro bellezza.

B.Z. – Per fare un solo esempio, pensa a “l’in più” di bellezza dato dalle protezioni visibili ai monumenti, pensa agli arconi rampanti trecenteschi che tengono la parete esterna sinistra della Basilica di Santa Chiara, a Assisi. E qui non posso non ricordare Paolo Marconi, che a questi temi ha dedicato una gran parte della sua vita.

F.S. – Ma anche, e soprattutto, pensa all’immagine attuale del Colosseo che presenta la più gigantesca di queste protesi. Lo sperone in mattoni, che Raffaele Stern costruì nel 1807 nella sua parte occidentale a seguito del terremoto del 1805, struttura che ne mantiene in modo intelligente e sicuro l’immagine di nobilissima rovina e contemporaneamente ne conserva la tenuta statica. E mi

chiedo: il terremoto del 1805 ci fosse stato oggi, quindi con il monumento senza lo sperone dello Stern, cosa sarebbe accaduto a chi avesse proposto, appunto oggi, una soluzione simile? Probabilmente l'idea dello sperone gliela avrebbero scartata subito nel nome di consolidamenti "invisibili", con perni e tiranti di acciaio messi dentro ai muri, quindi "nascosti".

B.Z. – Se posso mettermi in mezzo, quel che è accaduto a me per i pericolanti pilastri in mattoni del portico d'ingresso alla Rocca di Vignola. Lì, un ingegnere e un architetto, prima hanno rimosso la struttura in abete del tetto degli anni '20 del Novecento, sostituendola, a mio parere senza alcun bisogno, con una, nuova e immagino costosissima struttura in rovere a "effetto pizzeria". Poi hanno progettato di tenere in piedi i malmessi pilastri che reggevano il tetto con fibre di carbonio, perni e quant'altra novità tecnologica. A quel punto, dopo aver invano tentato di porre in evidenza la più che probabile inutilità della rimozione della vecchia struttura lignea, ho suggerito che, per i pilastri, molto più sicura e esteticamente sensata era l'apposizione di altrettante piccole scarpe di contenimento in mattoni. Qui mi hanno dato retta, forse perché quel lavoro comunque costava, mentre tenere il tetto com'era no, così che oggi quel portico, oltre a essere perfettamente sicuro sul piano strutturale, dal punto di vista estetico sembra essere stato sempre così, tutto in mattoni, pilastri e scarpe. Risultato? Che l'intervento sui pilastri vien detto dall'architetto e dall'ingegnere ideato da loro e che l'anno dopo sono stato rimosso dai lavori di restauro della Rocca.

F.S. – Una storia esemplare la tua, a riprova di quanto dicevo prima a proposito del "restauro conservativo". Formula magica buona per tutti gli usi, creata soltanto per tentare di dare lo stesso peso ai due pensieri teorici di Brandi e di Urbani in partenza invece attestati su ordini di problemi ben diversi: uno il restauro estetico delle singole opere, l'altro la conservazione del patrimonio artistico come totalità. E ti ripeto la mia forte insofferenza ogni volta che sento parlare di "restauro conservativo" perché penso sia l'espressione più rappresentativa della restaurazione di un tran tran pseudo brandiano, perché non quello vero, ma la sua banalizzazione, quello fatto "per sentito dire", avvenuta nell'Icr post-urbaniano. Restaurazione incardinata anche sul significato e sull'impiego da darsi alla ricerca scientifica e tecnologica, avvenuta soprattutto all'interno dei laboratori scientifici dell'Icr immediatamente dopo le dimissioni di Urbani.

B.Z. – Quello che dici mi conferma la completa marginalità della cultura conservativa nel Paese. Quella che si è ottenuta deprivando l'Icr di ogni funzione

di indirizzo nel campo della ricerca, l'icr oggi ridotto a un mero simulacro. Assenza d'una ricerca che si è trasferita all'Università e, da lì, alle soprintendenze per le quali il problema è alla fine sempre e solo se una lacuna va reintegrata con una tinta calda o fredda, oppure a tratteggio o con un incrocio, discutendo di queste tecniche di passamaneria per mesi. Pensa che in questi giorni l'Università di Urbino ha indetto un convegno sull'uso della microscopia elettronica nel campo dei beni culturali, quando il microscopio elettronico l'icr già lo aveva nel 1973, 44 anni fa, usandolo però, non per vedere le eventuali impurezze di un pigmento, ma per avviare una ricerca sui nuovi materiali di restauro. Torniamo però ai nostri consolidamenti.

F.S. – Su questo piano Urbani lavorò su più fronti per cercare di ampliare la gamma delle tecniche di intervento allora disponibili. Fare l'esempio di più interventi tipici, diremmo con lui, da raccomandare, da scegliere con ragionevolezza a seconda dei casi. E quindi, come abbiamo visto, a fronte di presidi antisismici visibili che tengono in piedi da secoli chiese e palazzi, perciò tutti interventi ampiamente collaudati, perché non prenderli in considerazione anche oggi come tecniche di protezione? Una domanda che ci ponevamo durante la preparazione della mostra e a cui Urbani tre anni dopo col suo testo del 1986 *Il consolidamento come operazione visibile* darà esemplare veste teorica, mai però presa in considerazione.

B.Z. – Un testo che esce negli *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, suo grande amico, altro elemento di distanza con la triste burocrazia ministeriale frequentare per medesimezza sociale e culturale degli importanti intellettuali italiani, qui uno storico dell'arte. E un testo in cui tra l'altro Urbani scrive della necessità di ridurre al minimo indispensabile gli interventi in palese contrasto con la logica delle strutture originarie, perciò sempre potenzialmente lesivi dell'integrità strutturale delle stesse. Una affermazione che è chiaro riferimento allo sconsiderato uso del cemento come tecnica di consolidamento degli edifici.

F.S. – Io però non mi scaglierei in modo così generalizzato contro l'uso del cemento come fai tu. È vero, danni enormi ce ne sono stati, ma comunque bisogna vedere caso per caso. E soprattutto se non ti piace una tecnologia devi averne a disposizione un'altra; e se non ce l'hai la devi studiare e trovare qualcuno che la produca, che poi, nel nostro campo, sono le industrie dei materiali per l'edilizia.

B.Z. – Ma per farlo ci vuole anche, se non soprattutto, qualcuno in grado di porre ai laboratori di ricerca dell'industria delle domande pertinenti e che sia poi capace

poi di seguire passo a passo la ricerca, quello che finora solo Urbani ha dimostrato di essere stato in grado di fare. E qui ricordo di nuovo, sia l'ologramma dell'Efebo, da te citato, sia quando con i laboratori della "Snam progetti" inventa le nuove foderature dei dipinti su tela.

F.S. – Infatti, lo dico anch'io in un mio testo sulla documentazione, che per ricevere risposte adeguate, bisogna fare le domande giuste. Quanto al cemento, ancor più che con questo materiale, Urbani ce l'aveva con i sandwich di rete elettrosaldata e cemento che ingabbiano le strutture edilizie tradizionali e di fatto creano un nuovo organismo resistente. Io poi non demonizzerei nemmeno i cordoli messi sotto i tetti. È vero, in molti casi hanno causato danni terribili, aggravando gli affetti del terremoto. Ma il problema credo sia stato averli resi obbligatori per legge, quindi facendo di tutte le erbe un fascio e non vedendo ogni volta come stavano le cose, cioè in relazione ai problemi statici che ogni monumento, o semplice edificio d'abitazione, ha in rapporto al suo stato di conservazione e al tipo di rischio ambientale cui è, o meno, esposto.

B.Z. – Un piccolo aneddoto. Nel 1993, parlando di Assisi con Urbani, gli dissi che, a mio parere, quando ci fosse stato un vero terremoto il tetto e il cordolo in cemento messi in opera nel 1956 dal Genio Civile, peraltro in perfetta buona fede nelle magnifiche sorti e progressive della tecnica, quell'insieme nefasto avrebbero fatto probabilmente cadere la volta della Basilica, come più volte avevo detto ai frati. Lui si fece spiegare meglio, poi concluse: «Forse Zanardi ha ragione, ma a me ormai di porre in evidenza questi problemi non me ne frega più niente. Non solo è un'impresa impossibile, ma si immagina lei se telefono al Ministro, che magari prima era alle Poste, o a Sisinni, l'autore de *I miei beni*, testo immortale nel suo aver dimostrato l'abisso di incompetenza che regna nei beni culturali, per dirgli questa cosa. La risposta sarebbe la stessa che troppe volte mi hanno dato: "Mi lasci un appunto", quello che poi puntualmente buttano nel cestino della carta straccia, senza leggerlo, oppure leggendolo senza capirci nulla. Lasciamo perdere, tanto ormai, mi creda, è andata».

F.S. – Io ci sono stato sulla volta della Basilica superiore ad Assisi subito dopo il suo parziale crollo e, se non ricordo male, una delle cose che mi colpì, dopo il terribile impatto di quella vista, fu che l'appoggio di uno degli arconi per sostenere il tetto della basilica non era l'originale. Infatti il tetto fu rifatto in antico, ma non ricordo in che secolo, né comunque ciò ha importanza.

B.Z. – Tetto tre o quattrocentesco con le travi di legno, però, materiale che pesa un terzo del cemento e ha un modulo elastico ben diverso dal cemento armato dei travi posti in opera nel 1956.

F.S. – Certamente. Ma più importante era che uno di quegli arconi, come stavo per finire di dire, non poggiasse quasi per nulla sul pilastro della campata della crociera, bensì sull'unghia stessa: sì, perché si chiamano "unghie" e non "vele" gli spicchi delle volte a crociera.

B.Z. – Ammetti però che scrivere su un giornale "crollata a terra l'unghia di Cimabue" non suona benissimo.

F.S. – Certo, è una battuta che faccio anch'io con i miei studenti per farli riprendere dal sonno durante la lezione che faccio sulle tipologie delle volte. Ma poi aggiungo che unghia e vela non sono affatto sinonimi, perché appartengono a "strutture" architettoniche ben diverse. Questo cerco di spiegarglielo in una lezione di quattro ore, perché per esperienza diretta, so bene quale sia l'infimo stato della formazione specialistica, soprattutto di restauratori e storici dell'arte, in questa materia. E qui, vedi, che anche nella terminologia torna in campo quello che forse è diventato l'argomento principale del nostro discorso: l'ablazione, come diresti tu, fatale, che l'estetica idealistica fa di strutture e materiali in presenza di un'opera d'arte. Quando è ben evidente che la conservazione di un affresco è la stessa cosa della conservazione di una unità strutturale: struttura architettonica, elemento murario, giornate d'intonaco dipinto, e poi, e soprattutto, dell'ambiente in cui è collocata.

B.Z. – Ciò indipendentemente da chi ne siano stati gli artefici o se gli affreschi siano o meno storicamente importanti.

F.S. – E allora per chiudere la parentesi di quella che può apparire solo una precisazione causidica, si dovrebbe almeno avere la consapevolezza e il coraggio, di non ripetere sempre gli stessi errori che si tramandano di generazione in generazione. Brandi, ad esempio, parla sempre, in modo sbagliato o almeno improprio, della "vela di Cimabue" a Assisi. Ma avrebbe invece dovuto dire "unghia (sottinteso della volta a crociera) di Cimabue". Per non confonderla, chiamandola correttamente – faccio un solo esempio – con la vela centrale dipinta da Bernardino Poccetti della mirabile sequenza delle vele (che sta per "volte a vela") del portico degli Innocenti di Brunelleschi a Firenze.

B.Z. – Ma il crollo della volta, o meglio dell'unghia della crociera?

F.S. – Dopo il crollo, il fuori asse all'imposta dell'arcone sul pilastro si vedeva benissimo. Frutto probabile, ma mi potrei assolutamente sbagliare, d'un banale, ma gravissimo per le conseguenze, errore di misurazione di ca. mezzo metro commesso dalle tanto lodate maestranze antiche, che nel vero non erano sempre così brave. Né per questo nego che anche il tetto in travi di cemento armato e laterizio e il cordolo possano anche loro aver avuto un ruolo importante nel crollo della volta. Comunque sia, nella proposta della mostra dei terremoti, la stessa che ha mosso questo nostro lunghissimo dialogo, nei fatti una specie di piccola storia dell'Icr di Urbani, ma anche, per certi versi, una brevissima storia del più recente restauro in Italia, nella mostra quella proposta era chiara: trovare soluzioni alternative altrettanto efficaci che fossero però compatibili con la materia, la struttura e l'estetica degli organismi architettonici antichi. Di nuovo, esplorare e fare tutto il possibile. Però, oltre ai problemi legati ai rapporti dimensionali tra le membrature architettoniche, alla dislocazione delle aperture, all'effetto "colpo d'ariete" sulle murature delle travi dei solai in legno e ferro etc. etc., che puoi risolvere, diciamo, con interventi "tipici" compatibili, c'è un altro problema dalla soluzione obbligata.

B.Z. – Quale?

F.S. – Ne abbiamo parlato prima. Il disfacimento chimico-fisico delle malte. Da quanto ho potuto vedere credo che i crolli dell'ultimo terremoto di Amatrice e Norcia siano dovuti principalmente a questa causa. E se il solo modo per tenere di nuovo insieme le pietre è quello di restituire alla malta la sua funzione "legante", che fai, non inietti? Certamente sì che lo fai. Ecco allora che il problema non è il cemento ma, nel caso specifico, la scelta della migliore tra le miscele leganti che l'industria dei materiali per l'edilizia ti mette a disposizione. Ma questa scelta, visti i molteplici aspetti da tener conto, non è poi così automatica come si potrebbe pensare. D'altra parte il "Normal Malte" era stato creato proprio per far questo.

B.Z. – Bene, ma torniamo alla compatibilità estetica dei consolidamenti visibili, quella mirabilmente realizzata in antico.

F.S. – Dobbiamo partire dall'inizio della sezione della mostra dal titolo *Strumenti per la protezione* dove venivano illustrati i principali metodi di consolidamento allora noti. In particolare quelli "invisibili", come le iniezioni di miscele leganti,

le spillature in acciaio e le foderature di rete elettrosaldata e cemento, poi gli interventi sui solai e sui tetti. Se ben ricordo questa era la parte più interessante e anche bella della mostra, dove questi interventi "tipici", quelli allora disponibili, erano rappresentati con bellissimi modellini bidimensionali a colori. Vere opere di alto artigianato, realizzate quasi tutte, spero di non sbagliare, da un allora giovane e bravissimo allievo dell'Icr che poi ha avuto una importante carriera di restauratore, Carlo Usai.

B.Z. – Fu per questo motivo che Urbani volle rendere queste tecniche di consolidamento in modo estremamente realistico con i modellini di Carlo Usai?

F.S. – Esattamente. Mentre quando si era allo stadio iniziale di "idea" che deve essere verificata con qualche forma di sperimentazione, allora Urbani si limitava ad enunciarli come "termini del problema". Ma questi termini cosa sono se non l'indice di un progetto da sviluppare e nel caso non si rivelassero validi, da scartare?

B.Z. – In che senso dici tutto questo?

F.S. – Lo dico per far comprendere quale fosse la strategia didattica di Urbani. Far capire immediatamente ai visitatori di che tipo di interventi si stia parlando. Di fronte al modello della messa in opera di una rete elettrosaldata, dove il muro originale in pietra o mattoni scompare per sempre tra due strati di ferro e cemento, come per il sarcofago di Chernobyl, il rigetto è immediato e allora tu, visitatore della mostra, passi subito al pannello successivo, che non ti risolve direttamente il problema con una proposta altrettanto realistica, ma ti indica almeno quale possa essere un'alternativa possibile.

B.Z. – Mentre in fase propositiva?

F.S. – È il passo di cui stavo parlando. Venivano proposte solo le tecniche di consolidamento che possono sostituire i presidi giudicati poco o affatto compatibili. Al penultimo pannello della mostra, si passava infatti a disegni di monumenti esistenti, ridotti quasi a ideogrammi, in cui l'elemento resistente aggiunto era formalmente del tutto integrato nell'insieme del monumento stesso. E bada bene che questo veniva messo in evidenza solo con un artificio: un pannello retroilluminato che, se attivato dal visitatore, rivelava le strutture resistenti aggiunte. Proprio per dire: guardate che in tutte le epoche sono stati inseriti nelle architetture anche elementi di sostegno che hanno funzionato assai

bene. Pensa che io ne ho trovato uno anche a Pompei, ma nei nostri centri storici ce ne sono tantissimi che però risultano, di fatto, invisibili.

B.Z. – Ma voi ne avevate disegnato qualcuno che impiegava materiali d’oggi?

F.S. – La risposta è nell’ultimo pannello, dove Urbani illustrava le proposte conclusive. E cioè che «il dibattito che deve aprirsi su questo tema [le tecniche di protezione dei monumenti] non va posto “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 minore costo economico». Chiaro allora che non ci si riferiva più ad una progettazione di consolidamento strutturale preventivo di routine, dettata da una normativa antisismica di riferimento, ma un progetto entro cui ci si poteva muovere con esiti molto promettenti solo attraverso un vero e proprio percorso progettuale architettonico di qualità e una sua verifica sul campo. Ciò anche a partire da immagini di riferimento di consolidamenti preventivi visibili realizzati in passato, ma con intenti provvisori, e perciò da considerarsi solo come fonte d’ispirazione formale per un progettista d’oggi. In particolare avevano attirato l’attenzione di Urbani, quindi anche nostra, le protezioni dei monumenti realizzate durante la seconda guerra mondiale, protezioni soprattutto dai bombardamenti. E ci erano sembrate interessanti anche alcune opere provvisorie realizzate dalla Soprintendenza subito dopo il terremoto del Friuli del 1976, quindi solo 5-6 anni prima.

B.Z. – Altre tecniche di consolidamento preventivo contro i terremoti?

F.S. – Un tema importante che affrontammo fu quello delle legature. Ora premetto che quanto che sto per dire può sembrare una sciocchezza o una banalità, invece è un’intuizione geniale, l’ennesima, di Urbani. Tutto nasce dagli impianti per lo smaltimento della pioggia da tetti e terrazzi. E cioè il sistema basato su gronde e pluviali. Di gronde e pluviali esterni sui nostri palazzi non ce ne accorgiamo nemmeno, sono elementi lineari, ne conosciamo la funzione e non disturbano affatto la vista del manufatto.

B.Z. – Pensa che cominciano a esserlo anche i pannelli solari sui tetti, che all’inizio ci parevano orrendi. A dimostrazione che tutto ciò che serve ha comunque una sua ragione estetica.

F.S. – Considera pure che il solo fatto di averli messi esternamente, a vista, è già stata di per sé un'azione positiva, perché i pluviali incorporati nelle murature nascono generalmente con la costruzione degli edifici, mentre se invece sono stati inseriti nelle murature successivamente rientrano nella fattispecie di quei dannosissimi interventi sul piano strutturale, che nei capitolati stanno alla voce, "apertura e chiusura di traccia".

B.Z. – Le tracce che, come sempre diceva Gallo Curcio, sono altrettante ferite provocate alle mura e perciò ne indeboliscono la tenuta strutturale, specie nel caso di terremoti. Così che mi chiedo se basta l'intensità degli ultimi terremoti a spiegare l'improvvisa rovina a terra di interi paesi storici, quindi arrivati a noi nei secoli mai prima crollando. In altri termini, quanto hanno pesato tracce, aperture di porte e finestre che non c'erano, consolidamenti in cemento e così via nel verificarsi di quelle tragedie? E se hanno pesato, perché molti di quei lavori sono stati eseguiti con regolari permessi degli Uffici tecnici comunali e realizzati sulla base di progetti firmati da ingegneri e architetti?

F.S. – Interrogativi tutti plausibili. Ora, proprio partendo dalla normale presenza sui nostri edifici delle gronde e soprattutto dei pluviali, presenza accettata da noi tutti senza problemi, Urbani pensò che si potesse riproporre un sistema esteticamente simile, ma con una funzione del tutto diversa: quella di rinforzo e contenimento delle strutture edilizie sottoposte alle spinte orizzontali dei terremoti. Un vero e proprio sistema resistente costituito da una serie di elementi metallici verticali, tubi che funzionerebbero da pilastri, e una serie di cerchiature orizzontali realizzate con cavi d'acciaio allineati e nascosti su cornicioni e marcapiani. Considera allora che a un tubo di acciaio simile per dimensioni ad un pluviale di 100 mm e dello spessore di 5-6 mm potrebbero essere agganciate delle funi di acciaio ad alta resistenza di 2 cm di diametro, e cioè della dimensione di un dito, che hanno un carico di rottura di circa 30 tonnellate. C'è poi da tener presente che questo sistema può essere integrato anche da un incatenamento tradizionale che passa attraverso tutto l'edificio. E naturalmente poi ci sarebbe da risolvere il vero problema. Come queste strutture metalliche vadano legate alle strutture murarie per riuscire a contenere gli sforzi generati da un eventuale sisma, evitando il rischio che non siano loro stesse a danneggiare gli edifici, anziché favorirne la tenuta. Dove l'esempio più banale è tagliare la polenta col filo. Ora, se quei pilastri abbiano la sola funzione strutturale, o possano servire anche da pluviali, o essere utilizzati per altre funzioni, passaggio di cavi d'ogni genere, energia elettrica, fibra, e tubazioni di gas, acqua, etc., ha poco rilievo. Ben

più importante è che questa è una tecnologia disponibile da molto tempo per le nuove costruzioni in acciaio e che potrebbe utilmente essere messa al servizio anche del consolidamento dell'edilizia storica.

B.Z. – Quindi mi stai dicendo che già nel 1983, quindi da 34 anni, Urbani aveva dimostrato l'esistenza d'una tecnologia di sicura utilità e poco costosa, da usare per il consolidamento dell'edilizia: monumentale o semplicemente storica, a quel punto non rileva.

F.S. – Proprio così. Una tecnologia peraltro già usata, quindi già collaudata, nell'architettura contemporanea, ad esempio nel Beaubourg di Renzo Piano, inaugurato nel 1977. E chissà se Urbani, nel proporre questi rimedi antisismici nell'81-82, non avesse in mente proprio le strutture di Piano? Ed era con queste incursioni nella modernità, quindi nell'immaginazione scientifica e nell'innovazione tecnica, che si chiudeva la mostra su *La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico*. Ciò detto, terminerei qui il nostro dialogo, ribadendo un interrogativo che già ci siamo molte volte posti. Quanti lutti, rovine irreparabili, miliardi di euro spesi per riparare danni si sarebbero potuti evitare semplicemente applicando i lavori di Urbani sulla conservazione preventiva in rapporto all'ambiente, in primis i terremoti? Un'altra prova della supremazia dell'imbecillità sull'intelligenza e la ragionevolezza.