

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

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

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

## **La genesi della *Teoria del restauro*. Un dialogo di Joselita Raspi Serra con Bruno Zanardi\***

*In this short interview Joseplita Raspi Serra tells the history of Cesare Brandi's Teoria del Restauro, one of the pillar of the philosophy of restoration, since its birth as a series of essays published on the «Bollettino dell'ICR» during the Forties and Fifties. She takes the occasion to describe the activity and daily life of ICR during the Fifties, including the first steps made by Giovanni Urbani in this institution and his relationship with those years director Cesare Brandi.*

Incontro Joselita Raspi Serra nel Laboratorio di restauro dell'Università di Urbino. Di passaggio in città, gentilmente si è fermata per questo nostro colloquio, ma anche perché incuriosita di vedere una delle poche Università che in Italia formano restauratori. L'incontro soddisfa una mia vecchia curiosità. Chi mai fosse la persona che aveva condiviso con Giovanni Urbani e Licia Vlad Borrelli l'onore d'essere citata da Brandi nella copertina della *Teoria del Restauro* stampata nel 1963 per le Edizioni di Storia e Letteratura di don De Luca. Chi fosse la persona che subito dopo aveva abbandonato il restauro per l'Università per dedicarsi a studi condotti in mezzo mondo e in particolare incentrati, in un primo momento, sulla storia dell'arte medievale, dopo, sulla fortuna dell'antico: Paestum e, da qualche anno, Winckelmann, di cui sta editando, con Maria Fancelli, l'immenso corpo di lettere: italiane e non. Mi trovo davanti una signora minuta e elegante, che sembra aver fatto del senso della misura una speciale fede. Ed è anche per questa ragione che i suoi racconti si presentano colmi di fatti "normali". Quelli che con il passare del tempo si dimenticano, spesso trasformandosi in miti e leggende.

BRUNO ZANARDI – Professoressa Raspi Serra, lei ha direttamente partecipato alla pubblicazione della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi. Mi racconta come andò?

JOSELINA RASPI SERRA – Innanzitutto credo occorra un chiarimento. Al contrario di Giovanni Urbani e di Licia Vlad Borrelli, citati con me da Brandi in copertina dell'edizione del 1963 della *Teoria del restauro*, io non svolgevo il ruolo di funzionaria dell'Istituto centrale del restauro. Ero una giovanissima laureata in storia dell'arte

che si stava specializzando con il professor De Francovich e che si era avvicinata al restauro perché molto colpita dalla mostra organizzata dall'Icr nella primavera del 1958 per illustrare parte del grande lavoro che da anni lo stesso Icr stava conducendo sulla *Maestà* di Duccio. L'assoluta perfezione dell'intervento condotto su quell'immenso capolavoro m'aveva infatti posto di fronte a due evidenze: una, la decisiva importanza del restauro come fattore di conoscenza critica di un'opera d'arte; l'altra, la totale impreparazione d'un laureato in storia dell'arte a giudicare un restauro, io per prima. Fu insomma una folgorazione. Con tuttavia un problema. Avevo visto la mostra all'ultimo giorno e all'ultima ora di apertura, cioè troppo in fretta.

B.Z. – Quindi?

J.R.S. – L'unico modo che avevo per studiare il restauro della *Maestà* di Duccio, e tentare in quel modo di risarcire il mio vuoto di conoscenze in quel campo, era chiedere a Brandi l'immenso favore di permettermi di rivedere l'opera con la calma necessaria. Non solo però non conoscevo Brandi, ma non lo avevo nemmeno mai visto. Con l'incoscienza di chi è molto giovane decisi allora di telefonargli. Lo chiamai da una cabina telefonica, facendo come una specie di violenza su me stessa, una trasgressione inaudita alla mia timidezza e all'educazione familiare assai severa che avevo ricevuto. Ero terrorizzata. Speravo di non trovarlo, che cadesse la linea, in un terremoto, un fulmine, un nubifragio. Nulla di questo accadde. Lui rispose con grande cortesia – Brandi era un uomo naturalmente gentile – e mi invitò a andarlo trovare all'Istituto, dove mi ricevette con molta semplicità subito aderendo a quanto gli chiedevo. E dal giorno dopo potei frequentare l'Icr quotidianamente. Il che mi diede la possibilità di poter seguire passo passo l'esecuzione di tutti gli interventi di restauro che lo stesso Icr aveva allora in opera, a partire da quello della *Maestà* ancora da completare nel lato anteriore.

B.Z. – Dopo di che?

J.R.S. – Brandi fu talmente convinto dalla mia assiduità e dedizione che passati tre o quattro mesi dall'inizio dell'insperata permanenza all'Icr, era ancora il 1958, mi chiese se volevo collaborare con lui alla riedizione del suo *Catalogo della Regia Pinacoteca di Siena*, pubblicato nel 1933. Ovviamente accettai con reverenza l'onore d'una proposta del tutto inaspettata: dove la mia parte – intendiamoci – doveva essere soprattutto redazionale, quindi rivolta all'aggiornamento della bibliografia delle schede dei dipinti in funzione di una discussione, condotta ovviamente da

Brandi, delle nuove e diverse loro attribuzioni nel frattempo avanzate da altri studiosi. Mesi dopo però Brandi decise di rinunciare a quel suo progetto. Ed era tale il rapporto di confidenza che si era istituito tra noi, ognuno al suo grado, che osai dirgli d'essere perfettamente d'accordo con quella sua decisione perché un testo non si deve mai modificare successivamente al suo primo impianto. Regola a cui sono rimasta sempre fedele.

B.Z. – Quando e come iniziò invece la sua partecipazione all'impegno didattico di Brandi sui temi del restauro?

J.R.S. – Fu quasi nello stesso momento in cui mi chiese di occuparmi del catalogo senese. Da poco era stato dato un nuovo assetto alla Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Roma e a Brandi era stato affidato il corso di Teoria e Storia del Restauro. Come già anni prima, cioè quando nel 1948 aveva tenuto una celebre prolusione, poi stampata nel 1950 in apertura del primo numero del «Bollettino» dell'Icr con il titolo *Il fondamento teorico del restauro*. Mi chiese se volevo fargli da assistente. Anche in quel caso accettai la proposta con grandissimo entusiasmo. Dettato dal privilegio di poter condurre un'esperienza così rara e importante.

B.Z. – Visto che lei stessa lo ha citato, mi lasci osservare come non si dica mai che *Il fondamento teorico del restauro* era anche il capitolo d'apertura d'una prima *Teoria del Restauro* in quattro capitoli pubblicati da Brandi tra il 1950 e il 1953 sul «Bollettino» dell'Icr. Quindi si può dire che esistono due Teorie del restauro. Quella appena detta e quella ufficiale uscita nel 1963 a cui anche lei collaborò.

J.R.S. – Comunque quei quattro capitoli entrano nella *Teoria del restauro* del 1963. Che si compone anche di testi derivati da altri suoi scritti teorici, ossia di articoli già pubblicati sul solito «Bollettino» dell'Icr e in altre sedi, oltre che di testi scritti per le lezioni della Specializzazione, in parte le stesse che aveva tenuto per lunghi anni all'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. Quindi la Teoria del restauro del 1963 assume un carattere molto diverso da quella sua prima versione per il maggior ampliamento dato a quanto scritto in precedenza, e per l'apporto di nuovi testi. In conseguenza, di nuove problematiche ed esperienze.

B.Z. – Per quale ragione Brandi volle raccogliere nel volume del 1963 testi di così varia provenienza, in più messi a stampa anche a molta distanza di tempo l'uno dall'altro?

J.R.S. – L'idea di pubblicare la *Teoria* non venne da Brandi. Fu monsignor Giuseppe De Luca a chiedergli di riunire i suoi molti scritti sul restauro in un volume ovviamente stampato dalle Edizioni di Storia e Letteratura di cui don De Luca stesso era il fondatore. E anche in quel caso Brandi mi chiese se volevo aiutarlo nella redazione del volume. Ho ancora davanti agli occhi quando, nel maggio del 1961, Brandi e io andammo a Palazzo Lancellotti, sede della casa editrice, per concordare la veste del libro. La prima idea fu di stamparlo in forma d'una raccolta di dispense, tuttavia rese in una versione tipograficamente raffinata perciò attraente anche agli occhi d'un semplice lettore colto. In un secondo momento Brandi, che nel 1961 aveva abbandonato la direzione dell'Icr per la carriera universitaria, vide nella proposta di don De Luca anche la possibilità di mettere a stampa in quel volume i titoli bibliografici che già aveva presentato per il concorso a cattedra di storia dell'arte a cui era in procinto di partecipare. E quella fu la versione finale del volume. Ritardi di vario genere ne fecero però slittare l'uscita al 1963. Tra loro, purtroppo, la morte di monsignor De Luca nel marzo del 1962.

B.Z. – Da qui la dedica della *Teoria del restauro* a don De Luca, «che questo libro volle, né poté vedere». E da qui anche la ragione per cui Brandi dedica un libro assolutamente specialistico a un prelado con molti meriti intellettuali, ma che mai s'interessò professionalmente alla critica d'arte.

J.R.S. – Non dimentichi però che Brandi di don De Luca era amico. Né sottovaluti l'ampiezza degli interessi culturali di questa singolare figura di sacerdote, fin dagli anni '20 del Novecento personaggio di riferimento nel mondo della cultura e della politica romana e vaticana. Uomo che aveva avuto rapporti con personaggi come Benedetto Croce, Henri Bremond o il Giovan Battista Montini non ancora Paolo VI, piuttosto che con Alcide De Gasperi e Palmiro Togliatti. Tanto da venir visitato nel letto di morte da Giovanni XXIII. Un fatto, un papa che esce dal Vaticano per rendere omaggio a un semplice sacerdote, già oggi eccezionale, ma allora inaudito.

B.Z. – Quale parte ebbe lei nella messa a stampa del volume?

J.R.S. – Ebbi un compito redazionale che svolsi in tre distinti momenti. Per prima cosa sistemai le non molte modificazioni operate da Brandi nei vari capitoli della *Teoria e dell'Appendice* già resi a stampa in altre sedi e negli altri ancora in forma di dattiloscritto; e fu un lavoro abbastanza semplice perché già ne avevo condotto una revisione per le lezioni alla Scuola di Specializzazione. Dopo di ché raccolsi la

sua bibliografia generale. In quel caso il compito fu piuttosto complesso perché mi trovai a dover mettere ordine in una produzione a stampa che iniziava addirittura nel 1928, quindi inevitabilmente assai cospicua e spesso comparsa in sedi minori e minorissime; in più dovendo fare il tutto con la fretta della scadenza del suo concorso universitario. L'ultimo momento fu invece eminentemente redazionale: correggere le bozze, reperire le foto delle illustrazioni del volume e scriverne le didascalie. Per me fu soprattutto un'esperienza di metodo, a iniziare dall'importanza che Brandi dava all'assoluta precisione di contenuti e forma. Un'esperienza che risulterà fondamentale per la mia formazione e che completava quella che già avevo condotto per la tesi della specializzazione discussa con Geza de Francovich, che nel 1961 venne premiata, mi piace ricordarlo, dal Centro Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo.

B.Z. – Quale fu invece il ruolo di Giovanni Urbani e Licia Vlad Borrelli?

J.R.S. – Di fatto nessuno. Brandi mi chiese di aggiungere i nomi di Urbani e della Vlad Borrelli in copertina, anche se in nulla avevano partecipato alla realizzazione del volume, come essi stessi allora riconobbero. Io, che più o meno avevo una decina d'anni meno loro e, in fondo, ero arrivata a essere vicina a Brandi in un modo certamente più informale di Urbani e della Borrelli, convenni che andava bene così. E così fu.

B.Z. – La feriale genesi della *Teoria del restauro* da lei narrata mi consente di chiederle un parere su alcuni miei personali dubbi circa l'atteggiamento di Brandi verso quel testo. Provo a elencargliene alcuni. A riprova della sicurezza assunta da Brandi già agli inizi degli anni '50 sulla materia del restauro, nel 1953 lo stesso Brandi dice a Giorgio Torraca – è quest'ultimo a ricordarlo – che il suo Icr «aveva risolto i problemi del restauro per i prossimi cinquant'anni». Ma per quale ragione, mi chiedo, Brandi non aveva già allora riunito in un libretto i quattro capitoli della sua *Teoria* 1948-53: ad esempio un numero monografico del «Bollettino» dell'Icr, con funzione di guida operativa per le Soprintendenze? Non sarà che lui per primo non era del tutto convinto della completa fondatezza della sua *Teoria*?

J.R.S. – Innanzitutto non vedo quale necessità potesse avere Brandi di pubblicare in un esiguo libretto una serie di articoli che già avevano trovato giusta sede nel «Bollettino» dell'Icr, rivista allora considerata molto importante, anche internazionalmente. Detto questo, le chiedo: quali critiche poteva mai temere uno studioso della caratura di Brandi alla sua *Teoria*?

B.Z. – Un facile rilievo poteva essere la crescita frammentaria e disorganica del testo. Tanto da parere forse non casuale che per alcuni capitoli Brandi ometta (in entrambe le edizioni della *Teoria*) di specificare che si tratta di scritti già comparsi in altri anni in sedi tra loro diverse. Inoltre gli si poteva chiedere ragione dell'assai ridotto uso del termine «filologia» che egli fa, pur essendo la *Teoria del restauro* per molti, se non per tutti, sinonimo di luogo maieutico dell'applicazione della filologia agli interventi di restauro; tanto che i suoi epifenomeni sempre invocano nei loro restauri la "filologia brandiana". Perché Brandi è invece così parco nell'uso in scritto di quel termine? Forse perché negli anni della genesi della *Teoria*, dal 1948 al 1963, erano ancora vivi e operanti in Italia grandi e veri filologi – cioè filologi testuali – come Giorgio Pasquali, Sebastiano Timpanaro o il più giovane Gianfranco Contini? Figure che ben sapevano come la filologia sia scienza eminentemente storica e non estetica, quindi scienza che in nulla si applica a una teoria, appunto, eminentemente estetica qual è quella di Brandi?

J.R.S. – Francamente non so risponderle. Mai ho sentito Brandi parlare di questi problemi. Credo invece che Brandi intendesse la pubblicazione della *Teoria* come la conclusione della sua attività per e nell'Istituto.

B.Z. – Non è però solo la *Teoria* a dichiarare terminata la stagione di Brandi all'Icr. Un altro fatto fu la conclusione del restauro della *Maestà* di Duccio: un restauro durato quasi dieci anni, che si pone come la «perfetta», per usare la sua stessa parola di prima, realizzazione pratica dei principi critici e estetici della *Teoria*. Tanto che se per qualche malaugurata iniziativa pubblicitaria si dovesse oggi di nuovo restaurare la *Maestà* – quel che è di recente successo alla *Deposizione Baglioni* di Raffaello, della quale uno sponsor ha preteso un nuovo restauro dopo quello, di nuovo perfetto, eseguito dall'Icr una ventina d'anni prima, il che ha condotto a eseguire un intervento completamente inutile, perciò comunque sconsiderato – credo a nessuno verrebbe in mente di farlo in un modo diverso da allora: sempre restando al punto di vista critico e estetico.

J.R.S. – Vero è che la conclusione del restauro della *Maestà* di Duccio, iniziato nel 1953, coincide con il 1960 in cui venne messa in cantiere la versione a stampa delle dispense che costituiscono la *Teoria del restauro*. Altrettanto vero è però che Brandi non chiude da quel momento con il restauro, che anzi resta per lui interesse vivissimo. Solo prende più peso nella sua vita la peraltro mai dismessa attività di storico e di critico d'arte. Ma anche quando era all'Icr Brandi aveva continuato a pubblicare – e anzi fu la sua principale attività di autore – volumi e saggi di cri-

tica e di storia dell'arte. Oltre a una lunga serie di meravigliosi libri di viaggio che disegnano talmente bene i luoghi e gli ambienti di cui si parla da esserne ancora oggi preziosi *baedeker*. Tanto che, a mio parere, saranno soprattutto questi i libri di Brandi che resteranno in una futura storia della cultura italiana del Novecento. Insieme ai suoi scritti di storia dell'arte. Non credo invece che avranno la stessa pregnanza i suoi saggi d'estetica, già oggi a noi molto lontani. Ciò che non vale per la *Teoria del restauro*, un testo che mantiene fascino e peso storico soprattutto nel suo aiutare a pensare i problemi critici e estetici connessi al restauro. Senza però pretendere di farne un *vademecum* operativo anche per l'oggi.

B.Z. – Questo andrebbe detto agli appena detti epifenomeni brandiani che continuano a rendere quella *Teoria* una specie di dogmatico calepino del restauro, rendendo così un pessimo servizio sia a Brandi, sia alle opere d'arte che capitano nelle loro mani. Un pessimo servizio dimostrato, ad esempio, da due recenti restauri della Vela di Cimabue crollata a terra per il terremoto di Umbria e Marche del 1997 e della parete di destra della Cappella Ovetari affrescata dal giovane Mantegna e distrutta da un bombardamento nel 1944. Restauri che hanno preteso di poter restituire gli originali perduti in un informe sciame di frustoli di colore privo d'un qualsiasi senso storico, critico, estetico. Se quel che si voleva evitare era "un falso", falsa, o quanto meno "nuova opera non più di Cimabue", è oggi la Vela rispetto a quella vista da tutti noi ancora gloriosamente in situ. E falsa è anche la Capella Ovetari, ulteriormente banalizzata da una proiezione fotografica in bianco e nero dell'originale perduto usata come "sfondo dei frammenti". Una soluzione estetica che, se voleva avere un intento didattico, si rende solo penoso e irritante confronto con l'immensa arte di Mantegna. Il tutto, tra l'altro, lasciando a terra dentro delle casse altre migliaia e migliaia di frammenti: sia a Assisi, che a Padova.

J.R.S. – Ma perché, secondo lei, si possono eseguire interventi del genere?

B.Z. – Per il forte ritardo culturale di un settore costituito quasi interamente dai soliti epifenomeni brandiani. Nessuno di loro sembra essersi reso conto che l'unico modo per far sopravvivere una *Teoria* scritta mezzo secolo fa è storicizzarla. E che, fino a quando questo non accadrà, la cultura del restauro resterà nel *cul de sac* estetizzante in cui oggi si trova, lasciando peraltro libera a se stessa la sempre più capillare devastazione ambientale e urbanistica sotto gli occhi di tutti. Se ne era invece reso conto già trent'anni fa Urbani quando aveva indicato con ogni possibile precisione gli ambiti culturali e organizzativi entro cui effettuare il necessario superamento del pensiero di Brandi, pensiero giustamente da lui mai rinnegato,

bensì, appunto, storicizzato. Il restauro del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente. Il tema che rende il magistero di Urbani ancora oggi attualissimo, pur se nei fatti da tutti ignorato: in particolare dalle politiche ministeriali di conservazione, restauro e tutela. Ma che ruolo aveva Giovanni Urbani nell'Icr di Brandi?

J.R.S. – Per quello che allora potei vedere, Urbani era la spina dorsale dell'Istituto. Brandi e Licia Borrelli Vlad avevano infatti quasi un compito di ambasciatori dell'Icr. Il primo, oltre che per la sua fama, per la sua posizione di direttore di un'istituzione allora internazionalmente prestigiosissima. La seconda, archeologa, per i suoi frequentissimi viaggi per consulenze e direzioni di restauri di opere e di complessi di opere d'arte antica prevalentemente collocati all'estero. Urbani era invece colui che seguiva i restauri in corso all'Icr, sempre discutendone con i restauratori, in particolare con Paolo Mora; e lo faceva con enorme meticolosità e dedizione, tanto che mai lo ricordo assente dal lavoro anche un solo giorno.

B.Z. – Infatti, per tutti i diciassette anni della prima serie del «Bollettino dell'Istituto centrale del restauro», quelli che vanno dal 1950 al 1967, Urbani scrive in pratica solo "Schede di restauro".

J.R.S. – Abbastanza paradossalmente però Urbani sembrava come estraneo all'immagine pubblica dell'Istituto. Forse per il suo carattere riservato o forse perché già allora molto concentrato su come ancorare il restauro a soluzioni tecnico-scientifiche. Non è però che Urbani non avesse interesse per gli studi storico-artistici o ancor più non possedesse senso critico e estetico. Ancora oggi bellissimo appare il suo piccolo libro sul Beato Angelico del 1957, così come difficilmente si poteva trovare un uomo altrettanto votato al pensiero speculativo e così elegante di intelligenza e modi. Probabilmente quell'atteggiamento gli veniva dal rendersi conto del continuo trasformarsi nel tempo delle soluzioni estetiche date al problema della restituzione con restauro delle opere d'arte, quindi della loro sostanziale labilità teorica. E ciò penso gli desse una visione del restauro indipendente dalla *Teoria* di Brandi.

B.Z. – Vale a dire?

J.R.S. – Le faccio un esempio. Se per Brandi il tratteggio era una soluzione estetica in rapporto a un testo figurativo lacunoso, per Urbani era invece una soluzione tecnica per uscire da quel problema. Insomma, la visione che Urbani aveva del restauro era volutamente solo tecnica. E questo non poteva passare inosservato

a Brandi. Inoltre c'era un problema caratteriale. Spesso Urbani esprimeva giudizi sarcastici su quanto accadeva: un sarcasmo volterriano di cui faceva uso come peraltro molti altri in quei tempi. Gli aforismi o, più semplicemente, le battute di Mino Maccari o di Ennio Flaiano, per citare solo due nomi, facevano in un momento il giro di Roma. Vivevamo in una piccola società, come dire, di "borghesi bohèmiens" votata al crudele e fascinioso gioco dell'intelligenza. Un mondo molto elegante e divertente, di cui oggi non esiste nemmeno più la polvere.

B.Z. – Forse occorre però chiarire e sottolineare la posizione comunque di grande rispetto e affetto di Urbani per Brandi. A parte che più volte l'ho sentito io stesso attribuire a Brandi una capacità di lettura interna delle opere d'arte perfino superiore a quella di Roberto Longhi, le perplessità di Urbani erano nei confronti d'una *Teoria* soprattutto incentrata su temi estetici. Perplessità che gli venivano dalla sua assidua meditazione del pensiero filosofico tedesco che lo portava a vedere l'opera d'arte non come una brandiana folgorazione estetica nella coscienza individuale, ma come un'heideggeriana apertura di verità. Pur riconoscendo Urbani che, nel momento in cui un oggetto si doveva restaurare, per la sua restituzione estetica i principi teorici di Brandi andavano benissimo.

J.R.S. – Diciamo che questa perplessità di Urbani si capiva. Almeno io l'avevo capita. Del resto Urbani non aveva la fisionomia dello storico dell'arte. Non ne aveva proprio lo spirito, il modo, il frasario. E questo lo dico a suo vantaggio, non a suo svantaggio. Il suo era un linguaggio, come dire, su due versanti. Un versante filosofico e critico molto spiccato. Un altro versante tutto concentrato sulle potenzialità tecnico-scientifiche del restauro e sui problemi organizzativi della tutela: questi ultimi, i temi su cui poi completamente fisserà la sua così fortemente innovativa quanto incompresa direzione dell'Icr. Ma mi lasci ribadire quel che Urbani diceva sulla capacità di lettura delle opere d'arte di Brandi: un'attitudine altissima e solo di Brandi a trasferire la materia e il colore di dipinti, sculture e architetture in materia e colore letterari.

B.Z. – Anche sull'arte contemporanea Urbani la pensava diversamente da Brandi. Da *Segno e Immagine* in poi, aperto Brandi a tutte le novità più estreme, sempre fedele invece Urbani agli assunti da lui esposti nella sua conferenza del 1960 inequivocabilmente intitolata *La parte del caso nell'arte d'oggi*.

J.R.S. – Certamente i rischi d'errore in una valutazione critica dell'arte contemporanea oggi sono più evidenti. E anche per averlo detto allora, per quella sua in-

telligenza così fuori dagli schemi Urbani mi faceva molta soggezione. Lo vedevo nelle case in cui in quegli anni si riuniva il mondo della cultura romano, ospitando volta a volta i molti artisti, attori, uomini di teatro, scrittori che allora arrivavano a Roma da tutto il mondo. Molto a casa di Kiki Brandolini a Piazza di Spagna, sua compagna nella vita: bellissima lei, bellissimo lui. Io ero invitata tramite mio marito, il pittore Piero Raspi. Urbani, che in quegli anni molto scriveva su «Il Punto», ma anche qualche volta su «Il Mondo», due riviste oggi non più pubblicate, ma allora molto lette (sulla prima scrisse anche di mio marito), era invece protagonista fisso di quelle serate. Lì Urbani era un altro uomo rispetto a quello ermetico e silenzioso che conoscevo all'Icr. Spiritoso, vivace e con un grande uso di mondo. Un uomo di grande cultura e fascino, perciò ricercatissimo.

B.Z. – Da allora non vi siete più incontrati?

J.R.S. – Lo rividi per caso una ventina e più anni dopo quei momenti. Com'è tipico a Roma, non ci si vede per moltissimo tempo, poi ci s'incontra banalmente per strada. Mi trovai davanti una persona affatto diversa. Anch'io del resto ero molto cambiata. Avevo ormai superato l'impacciata timidezza con cui avevo vissuto l'intera mia giovinezza e ero anche lontana dai tempi dell'Icr dove indubbiamente il fare distaccato di Urbani mi bloccava. Dire che sia stato un incontro amichevole è limitativo. Urbani fu infatti più che gentile. Affettuoso direi. Del resto, in quel momento, lui già se n'era andato dall'Istituto e io ero presa dai miei progetti, sicura delle mie scelte. Eravamo perciò liberi da ogni convenzione psicologica o di relazione. Due amici. E anche questo piccolo fatto credo dia il senso della complessità e della profondità della sua persona, della sua verità umana. Quella che, nei fatti, nessuno ha finora riconosciuto nel suo altissimo valore.

(febbraio 2009)

\* in B. Zanardi, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano, 2009, pp. 203-210