

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

Uno sguardo sul restauro dagli anni Cinquanta a oggi. Una conversazione con Giorgio Torraca

di Bruno Zanardi



fig. 1

Incontro Giorgio Torraca a un passo da Piazza Navona, nella sede della Arcotech, una società per lo studio dei problemi conservativi del patrimonio artistico da lui fondata. Gli chiedo di parlarmi del lavoro di ricerca sotteso al volume *Problemi di conservazione*, pubblicato nel 1973 a cura di Giovanni Urbani. Il primo lavoro di ricerca in materia di conservazione nel mondo intero, divenendo perciò fondativo della moderna scienza della conservazione. La conservazione preventiva e programmata del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente che ancora molto stenta a farsi autonoma disciplina di studi. Ne parlo con Giorgio perché amico storico di Urbani - coetanei, furono ragazzi insieme a Roma - ma soprattutto perché si dovette a Urbani il suo incontro con il mondo del restauro, orientandone in tal modo per

sempre la carriera. Una carriera legata all'Istituto centrale del restauro (Icr) - fu il fidato consigliere scientifico di Urbani, come di Brandi, Rotondi -, ma carriera anche, se non soprattutto, aperta su orizzonti internazionali. Giorgio Torraca⁽¹⁾ è stato uno dei padri dell'International Centre for Conservation, più noto con l'acronimo di Iccrom. Un'emanazione dell'Unesco, che ebbe subito residenza a Roma, in via Cavour, davanti alla sede storica dell'Icr, poi nel San Michele, perché nelle intenzioni di Rotondi e Urbani, che alla fine degli anni Sessanta fecero comprare il San Michele allo Stato, quell'immenso complesso sarebbe dovuto divenire un grande centro internazionale dedicato alla conservazione e al restauro. Un progetto fondato sull'universale riconoscimento - allora - dell'Italia come nazione più avanzata del mondo su quei temi, grazie all'indiscusso prestigio internazionale che allora aveva l'Icr. Un altro sogno di fare grande l'Italia in campo internazionale, lasciato morire nell'indifferenza d'una politica incapace e inetta. Né molto diversamente è andata per il lavoro di ricerca sotteso a *Problemi di conservazione*, cui Giorgio partecipò in prima persona, quindi ne ha una conoscenza interna. Un lavoro rimasto largamente inascoltato, o frainteso. Di tutto questo parliamo. Un lungo colloquio, che ben presto arriva a toccare molti temi storici del restauro e della conservazione. Da qui il titolo *Un breve sguardo sulla storia del restauro dagli anni Cinquanta del Novecento a oggi*, che lo stesso Giorgio ha voluto dare a questa nostra conversazione.

Come nacque il volume Problemi di conservazione?

1La conversazione qui pubblicata è avvenuta nell'estate del 2007. Doveva entrare a far parte della pubblicazione dei contributi della giornata di studi in onore di Giovanni Urbani, tenuta alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 22 giugno 2004 e organizzata da Salvatore Settis, contributi per varie ragioni mai messi a stampa. La si ripropone, sia per il suo valore storico, sia perché, laddove si parli dell'attualità, nulla dal 2007 è mutato all'oggi (2012) nelle politiche di conservazione del patrimonio artistico in Italia. Inoltre, se non soprattutto, perché al centro di quel nostro dialogo fu la figura di Giovanni Urbani, cui Giorgio doveva l'orientamento della sua carriera verso il restauro, Giovanni Urbani che sempre appare il più importante teorico del restauro del Novecento (chi volesse dedicarsi a una più perspicua conoscenza del pensiero di Urbani, può vedere: G. Urbani, *Intorno al restauro*, intr. e a c. di B. Zanardi, Skira, Milano 2000; B. Zanardi, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Skira, Milano 2009; G. Urbani, *Per un'archeologia del presente. Scritti sull'arte d'oggi, il restauro e l'ambiente*, intr. e a c. di B. Zanardi, prem. di G. Agamben, postf. di T. Montanari, Skira, Milano 2012, [n.d.a.].

Credo non si capirebbe bene il mio ruolo nel così innovativo e importante lavoro di ricerca sotteso a *Problemi di conservazione* senza prima parlare di alcuni antefatti. Il primo è l'inizio della mia collaborazione con l'Istituto centrale del restauro, nata nel 1953 grazie a Giovanni Urbani. Istituto centrale del restauro che allora era per tutti "l'Istituto". L'acronimo Icr compare infatti solo in tempi relativamente recenti, al seguito della moda internazionale delle sigle. Con Giovanni però ci eravamo incontrati già diverse volte. Durante la seconda guerra mondiale, ancora quasi adolescenti, avevamo frequentato la casa di Achille Battaglia, antifascista, poi nel Partito d'azione, più tardi, membro eminente del Partito repubblicano, però in seguito perdendoci di vista. Ci siamo ritrovati - lo ricordo ancora con esattezza - il giorno dell'Epifania del 1953 nella tenuta dei Carandini a Torre in Pietra, vicino a Roma. Quando gli ho detto che nel frattempo m'ero laureato in chimica e che lavoravo con una borsa di studio all'Università, a Ingegneria, Giovanni mi ha subito risposto che invece lui era entrato l'Icr, dove avevano problemi con la chimica. In particolare con quella dei solventi da utilizzare nelle puliture. E mi ha chiesto se potevo andare a trovarlo dicendomi anche che l'Icr (allora non lo sapevo) era in piazza San Francesco da Paola, cioè proprio accanto alla Facoltà d'Ingegneria. Lì è nata la mia collaborazione con lui e con l'Istituto. Collaborazione aperta da una frase di Cesare Brandi durante il nostro primo colloquio: "All'Istituto abbiamo ormai fatto il punto sulle tecniche di restauro per i prossimi cinquant'anni".

"L'Istituto" che da poco è stato trasformato in un inedito "Istituto superiore per la Conservazione e il Restauro". A cosa è servito cancellare la sigla "Istituto centrale del restauro", nota nel mondo come tale da settant'anni? Un restyling, come si trattasse della carrozzeria di un'automobile? Perché questa operazione completamente inutile, oltre che storicamente insensata? Forse pensavano, i riformatori, che un atto burocratico li trasformasse in altrettanti Bottai, Santi Romano, Argan, Brandi o Urbani? Ovvero, come taluni hanno detto, dare un nuovo nome al vecchio organo ministeriale Icr era conditio sine qua non per lucrare un più cospicuo stipendio? Torniamo però al 1953 e all'ottimistica, quanto ingenua, affermazione di Brandi, d'aver chiuso la partita tecnica del restauro "per i prossimi cinquant'anni". Questa pretesa può essere spiegata con il fatto che, proprio in quell'anno, egli aveva pubblicato sul «Bollettino» dell'Icr l'ultimo dei quattro

capitoli che componevano quella da lui stesso detta la Teoria del restauro: “Nei nn. 1, 2, 11-12 [del «Bollettino» dell’Icr] sono stati pubblicati rispettivamente i capitoli 1, 4, 2 della Teoria del restauro; quello che ora si pubblica [“Il restauro secondo l’istanza estetica o dell’artisticità”] è il 3 e ultimo”. Capitoli poi confluiti più o meno uguali nell’assai più corposa edizione in volume di quell’opera, uscita dieci anni dopo, nel 1963.

Su quest’ultima cosa non so risponderti. Vero è invece che l’ottimismo sulle tecniche di restauro ha sempre caratterizzato la tradizione dell’Istituto. Dal principio fino ad oggi. Tanto che, un paio d’anni dopo l’incontro con Giovanni, quando ormai ero diventato un frequentatore periodico dei laboratori e delle stanze dei restauratori, Brandi mi propose di partecipare - con Urbani, Licia Vlad Borrelli e Paolo Mora, allora colonne dell’Istituto, - alla redazione di un manuale di restauro diretto da lui. Manuale che doveva essere stampato da Giulio Einaudi.

Manuale mai pubblicato.

Né pubblicato, né scritto. Nonostante avessimo ricevuto dall’editore un anticipo di 100.000 lire a testa. Una cifra per allora non tanto piccola. Io ne ho buttato giù due o tre parti, mentre gli altri non hanno nemmeno cominciato. Direi saggiamente, considerando che all’Einaudi mai hanno chiesto indietro le 100.000 lire. Resta tuttavia il fatto che, negli anni Cinquanta, all’Istituto c’era l’illusione d’aver risolto per sempre i problemi tecnici del restauro. Che quindi si trattasse solo di illustrarne le modalità operative in un manuale.

Non solo d’averne risolto per sempre i problemi tecnici, come se ancora si fosse nell’Ottocento dei manuali di Ulisse Forni e Giovanni Secco Suardo. Ma anche, tornando alla Teoria pubblicata sul «Bollettino» dell’Icr, quelli teorici. Quale fu però l’altro antefatto per la nascita di Problemi di conservazione?

Due catastrofi ambientali. L’alluvione di Firenze il 4 novembre del 1966 e l’eccezionale “acqua alta” di circa due metri, che in quegli stessi giorni sommerse Venezia. Due disastri che non riguardavano più una singola opera d’arte, ma l’intero patrimonio artistico di due città d’arte d’assoluta importanza mondiale come Firenze e Venezia. In quel momento si è capito

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

BOLLETTINO
DELL'ISTITUTO
CENTRALE
DEL RESTAURO

1

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - 1950

fig. 2

che il problema di tutela da affrontare non era più quello risolto con il restauro, cioè il problema critico ed estetico delle puliture e del trattamento delle lacune di un singolo dipinto, bensì fosse divenuto come organizzare la conservazione del patrimonio artistico nel suo insieme. Perché era l'insieme del patrimonio artistico che l'improvvisa mutazione socio-economica e ambientale avuta dall'Italia dopo il 1945 aveva iniziato a mettere in crisi. Con in più l'aggravante dell'inquinamento atmosferico, riconosciuto in Italia come importante fattore di degrado solo negli anni Settanta del ventesimo secolo, quindi con notevole ritardo rispetto alla maggior parte d'Europa.

Tuttavia, nella Colonna Traiana, un monumento che io stesso ho restaurato, pitting, corrosioni, caduta di parti eccetera, sono nei fatti identici a quelli attestati in via positiva dalle tre calcature storiche subite nei secoli dal monumento. Le repliche al vero, in gesso, del monumento realizzate, la prima, all'incirca nella metà del Cinquecento, la seconda, intorno al 1650, la terza, nel 1862. Così da poter ipotizzare che l'innegabile avanzamento del degrado delle pietre all'aperto nell'ultimo secolo, più che all'odierno inquinamento, si debba alla sinergia che si è istituita tra la normale azione dei fattori meteorologici d'alterazione e le inedite disomogeneità prodotte nella materia originale delle opere dall'immissione di materiali di restauro. Soprattutto consolidanti e protettivi superficiali. Ciò a ennesima conferma dei rischi, se non direttamente dei danni, sempre e comunque connessi agli interventi di restauro. Tornando però ai disastri di Firenze e Venezia, possibile che l'incentrarsi del pensiero brandiano su temi critici ed estetici avesse così tanto condizionato il mondo del restauro da rimuoverne il problema conservativo, e con esso, la decisiva importanza dei problemi ambientali?

Non ho studiato così bene la *Teoria del restauro* e la *Carta del restauro* del 1972, anch'essa scritta da Brandi, per avere un'idea precisa di quanto i fattori ambientali di degrado vi fossero presi in considerazione. Ma ho l'impressione che se ne parlasse.

*Non credo, visti il giudizio dato da Urbani sulla Carta del restauro, in un'intervista del 1989 uscita sul «Giornale dell'Arte», poi ripubblicata in un mio volume *Conservazione, restauro e tutela*, uscito da Skira nel 1999. Carta definita da Urbani un documento "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”.

Resta tuttavia un fatto. La mia impressione che in quei documenti i fattori ambientali di degrado non fossero del tutto trascurati. Anche se prevalente era l'attenzione verso le tecniche di intervento, ivi incluse tecniche che oggi non vorremmo più usare, come il distacco dei dipinti murali. Trascurandone invece altre, che oggi consideriamo importanti, quali il trattamento conservativo delle superfici in pietra delle architetture e dei manufatti archeologici. Bisogna però considerare che negli anni tra il 1970 e il 1980 i materiali, le tecniche e le tecnologie per la conservazione hanno avuto un'evoluzione importante. Quindi non è poi tanto strano che i documenti prima di quegli anni trascurino impostazioni di lavoro oggi invece al centro dell'attenzione.

Nonostante quanto dici, Teoria del restauro e Carta del 1972 sono però, ancora oggi (2007, come nel 2012 della pubblicazione di questo testo), vangelo nelle stanze ministeriali, attestando una volta di più il ritardo culturale del settore. Il ritardo dimostrato, circa il tema dell'ambiente, dal semplice fatto che, se domani piovesse come quel 4 novembre del 1966, Firenze andrebbe di nuovo sott'acqua. Una notizia scritta in tutti i giornali in occasione del ventennale di quella tragedia, senza che nessuno - Magistratura, Regione, Ministero dei beni culturali, Ministero dell'ambiente e quant'altri - abbia fatto un frizzo. In ogni caso, anno fatale il 1966. I disastri di Firenze e Venezia vengono infatti preceduti dall'improvviso crollo, il 19 luglio, di un centinaio di condomini e case di speculazione edilizia costruiti abusivamente nella Valle dei Templi di Agrigento. Una vicenda in genere poco ricordata, perché per puro caso non vi furono morti. Inoltre il 1966 è l'anno in cui chiude i lavori la “Commissione Franceschini”, cioè la commissione parlamentare che denunciò la gravissima condizione conservativa in cui giaceva il nostro patrimonio artistico. Ed è anche è l'anno in cui per la prima volta s'interviene - ed è Urbani a farlo - su un gruppo di opere in termini di conservazione preventiva, evitandone il restauro. La “Limonaia di Boboli”.

La storia della Limonaia di Boboli, cioè dell'intervento sui dipinti su tavola delle chiese fiorentine raggiunti dall'acqua dell'alluvione, è piuttosto complessa e i contributi individuali non si distinguono facilmente. Urbani, ad esempio, era contrario alla velatura delle tavole alluvionate con il Paraloid B72.

Il celebre Paraloid?

Sì, lui. Un polimero sintetico. Una resina acrilica selezionata intorno al 1960 come un promettente fissativo per pitture murali, grazie a una ricerca condotta con un altro dei pilastri dell'Istituto, Paolo Mora, presso il laboratorio di prove ambientali della Selenia, la società aereo-spaziale dove allora lavoravo. L'avevamo usato nel restauro condotto dall'Istituto nei dipinti murali etruschi delle tombe di Tarquinia dove aveva dimostrato d'aderire anche su superfici bagnate. Per questa ragione, i restauratori fiorentini che, contro Urbani, insistevano per procedere immediatamente a un trasporto della pellicola pittorica dalle tavole alluvionate su un nuovo supporto, volevano usare il Paraloid per "velare", cioè proteggere con garze e carte, la stessa pellicola pittorica delle tavole alluvionate. Un'ipotesi d'intervento giustificata dal fatto che il legno, in quel momento saturo di acqua, si sarebbe inevitabilmente, e più o meno presto, asciugato, "ritirandosi". Una contrazione che avrebbe certamente causato la caduta di più o meno vaste zone di colore.

Quale parte prese Urbani in tutto ciò?

In un primo momento pensò a un semi-trasporto, cioè a un intervento che eliminasse la parte mediana del legno di supporto. Creando una specie di sandwich. Vale a dire ponendo al centro di due sottili strati esterni originali della tavola - uno, la 'pelle' del *verso*, l'altro, la pellicola pittorica del *recto* - incollati a un pannello di legno lamellare, quindi inerte, con una resina di nuova generazione, da scegliere tra fenolica, vinilica, epossidica eccetera. Un'operazione che fu in effetti più tardi eseguita all'Istituto, ma in via sperimentale e su una sola opera. In ogni caso, l'urto tra le due tesi ("velatura e trasporto" contro "niente velatura e semi-transfer") fortunatamente per i dipinti su tavola non venne composto. E la decisione operativa finì col prendere un'altra direzione.

Quale?

Fu deciso di allestire un ambiente con un impianto di condizionamento che consentisse al supporto ligneo delle tavole di subire un lentissimo e controllato processo di deumidificazione. Quindi un altrettanto lentissimo e

controllato fenomeno di ritiro. Di questa soluzione del problema si occupò Urbani, arruolando come supporto scientifico all'operazione Gino Parolini, allora professore ordinario di fisica tecnica della Facoltà d'Ingegneria di Roma. Dopo aver esaminato varie soluzioni, fu scelto come luogo dove far stazionare le tavole la grandissima Limonaia del giardino di Boboli. Le piante di limone vennero spostate nel cortile di Palazzo Pitti e protette con teli di plastica. Mentre il professor Parolini progettò il sistema di condizionamento, che fu pagato da Italia Nostra, dando fondo a tutte le sue riserve monetarie. Una decisione presa da Giorgio Bassani, allora presidente di Italia Nostra, su sollecitazione di Giovanni, che era suo amico personale.

Una scelta del tutto innovativa, che diede ottimi risultati.

Sì. L'operazione andò benissimo. E penso che mentre si cercava con i pochi mezzi a disposizione di uscire con onore da una situazione drammatica - l'impianto di condizionamento veniva costruito in tempo reale, cioè man mano che le tavole alluvionate arrivavano alla Limonaia, - penso che proprio in quel momento Urbani abbia avuto davanti agli occhi in tutta la sua evidenza la decisiva importanza dei fattori ambientali circa il degrado delle opere d'arte. Quindi la necessità d'affrontare il problema conservativo con un'azione volta a prevenire il danno, piuttosto che a curarlo, con il restauro.

Restauro infatti da Urbani definito "intervento post factum". Fossi in te, però, non sottovaluterei la possibilità che l'impegno di Urbani per la Limonaia di Boboli sia nato da convinzioni che precedevano l'alluvione del 1966. Indotte da anni e anni d'ininterrotta permanenza all'Icr, che gli avevano dimostrato tutte le contraddizioni e i limiti conservativi e critici del restauro estetico. Della "teoria estetica del restauro", come nei suoi scritti Urbani chiama la Teoria del restauro di Brandi, mai nominandola come tale. Le convinzioni che, nel 1967, un anno dopo Firenze e quattro anni dopo la pubblicazione, appunto, della Teoria di Brandi, gli fanno scrivere un saggio in cui, nei fatti, fissa una specie di "punto zero" da cui ripartire nel restauro. Un saggio intitolato Il restauro e la storia dell'arte, in cui afferma come sia solo un'illusione "pretendere di non star restaurando come si è sempre restaurato: cioè alterando o manomettendo", e saggio che si chiude invocando l'affermarsi non più d'una "scienza che serva a far meglio i ritocchi, ma d'una scienza che serva a mettere i dipinti nelle condizioni per cui

abbiano sempre meno bisogno di ritocchi”; e sono entrambe chiamate in causa della Teoria di Brandi e dei molti (di fatto tutti) che, allora come oggi, ritengono di condurre dei restauri “scientifici”, perché eseguiti seguendo la “teoria estetica del restauro”. In altre parole, fossi in te, non sottovaluterei che l’impegno di Urbani per intervenire sulla quasi intera dotazione dei dipinti su tavola delle chiese di Firenze alluvionate solo agendo sull’ambiente, quindi in forma di conservazione preventiva, sia nato anche, se non soprattutto, per salvarle dalle “alterazioni o manomissioni” inevitabilmente connesse a qualsiasi intervento di restauro: massime i trasporti. Quindi usando appunto la scienza, non per far meglio i ritocchi, ma per evitare che quelle tavole subissero dei danni e perciò, dopo, non avessero bisogno di ritocchi.

Su questo non so risponderti. L’ipotesi è però credibile. Anzi, per certi versi, è la stessa cosa che ti ho appena detto. I pensieri che dovettero sollevare in Urbani quelle povere tavole zuppe di acqua.

Né per questo si deve fare di Urbani un mero tecnocrate, intento a lavorare solo sui massimi sistemi tecnico-scientifici e organizzativi del restauro, come in molti hanno detto. Egli fu infatti prima di tutto uomo di pensiero, come ben dimostra la sua produzione saggistica sul decisivo tema di quale senso si vuol dare alla presenza del passato nel mondo d’oggi. prima, i suoi scritti sull’arte contemporanea e sulla critica d’arte, che si pongono come altrettanti, lucidissimi “contes philophiques”. Dopo, i suoi saggi di teoria del restauro. Un meditare, quello di Urbani, che molto dipendeva dal pensiero di Martin Heidegger, della cui opera fu attentissimo cultore già negli anni ’50 del Novecento. Un interesse condiviso con pochissimi altri, allora, in Italia. [Né si può escludere, come ha di recente suggerito Giorgio Agamben, una sua conoscenza diretta delle riflessioni su “la fine della storia” condotte da Alexander Kojève, nei suoi celebri seminari sulla Fenomenologia dello spirito di Hegel, tenuti negli anni ’30 del secolo appena chiuso, n.d.a.]

Urbani aveva un’apertura culturale internazionale basata sulle esperienze di studio condotte fuori d’Italia, in Francia e negli Usa. La sua partecipazione, nel 1957, a uno degli *Harvard International Seminar*, allora diretti da Henry Kissinger, ad esempio. Una cultura internazionale, quella di Giovanni, che allora mancava al mondo italiano del restauro. Quanto poi dici sui suoi studi filosofici mi spiega perchè il suo modo di esprimersi, a voce o scrivendo,

appariva spesso piuttosto oscuro.

Tanto che quelli che lavoravano con lui, io incluso, spesso non lo capivano. Ma per restare all'ambito della conservazione delle opere d'arte, nel mondo anglosassone l'idea che la cosa più importante fosse la buona manutenzione era già ben presente. Non si trattava insomma di concetti nuovi. Né qualcuno di noi, Giovanni per primo, pensava di avere inventato cose straordinarie.

Infatti. Ad esempio, già nel 1730 Giovanni Bottari lancia ingiurie verso chi trascuri la manutenzione delle opere d'arte. Mentre nel 1931 il punto II della Carta di Atene raccomandava di dare la precedenza a una "manutenzione regolare e permanente" rispetto ad ogni altro tipo di intervento. Ma tieni anche conto che il progetto di Urbani non si fermava alla manutenzione. Era infatti un assai più sofisticato e scientificamente fondato progetto di conservazione preventiva del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente. La "conservazione programmata", come lui l'aveva chiamata, di cui la manutenzione era solo un pezzo.

La "conservazione programmata" illustrata per la prima volta nel *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali*. Un progetto di ricerca reso noto nel 1976, ma che Giovanni aveva iniziato a ideare una decina di anni prima e di cui *Problemi di conservazione era stato*, nel 1973, era stato la prima tappa.

Restando alla manutenzione e alla sua ovvietà, verissimo quel che dici. Ma in barba a quella ovvietà, tutti in Italia continuano, come un solo uomo, a restaurare le opere a distanza di pochi anni dal precedente intervento. Riducendo in tal modo ogni problema conservativo a una nuova pulitura e una nuova reintegrazione. Il trionfo del restauro estetico. Quello con cui, restauro estetico dopo restauro estetico, si stanno 'limando' i trapassi chiaroscurali dei dipinti, pian piano cancellandoli. I danni prodotti al patrimonio artistico, non dalla teoria estetica illustre e meritoria di Brandi, ma dalla sua completa incomprensione presso i brandiani. I quali brandiani non si rendono, torno a dire, conto che ogni restauro è un potenziale fattore di danneggiamento di un'opera. E che mai pulitura e reintegrazione sono imposte da problemi conservativi, specie quando si tratti di un'opera già restaurata. E che quindi quei continui nuovi restauri sono il frutto di un gusto d'epoca. Quello che Brandi riteneva d'aver cacciato a calci dalla porta e che loro fanno invece rientrare dalla finestra. Ieri andavano di moda le patine, oggi non più, si

pulisce tutto. Ieri andavano le reintegrazioni sottotono o a tinta neutra, oggi no, si reintegra tutto. Ciò detto, quali furono le altre fasi intermedie del cammino che porta a Problemi di conservazione?

Anche se il tema non è lo stesso, penso che abbia avuto un certo peso, sempre dal punto di vista di una posizione critica nei riguardi del restauro tradizionale, il coordinamento del gruppo internazionale di lavoro sulle foderature dei dipinti nel quadro del *Comitato per la Conservazione* dell'Icom. In quella sede Urbani fu molto attivo nello sviluppo dei metodi di foderatura a freddo e sotto vuoto, che riducono considerevolmente i difetti delle tecniche a caldo. Un lavoro di ricerca iniziato da Urbani già alla fine degli anni '60 in collaborazione con l'Eni, che gli mise a disposizione due tecnici di gran valore, Enzo Tassinari e Walter Conti. Lavoro poi confluito nei contributi pubblicati da Giovanni, Tassinari e Conti in *Problemi di conservazione*. Ma anche un passaggio importante verso il 'non restauro', quindi verso la conservazione preventiva, fu la "scatola di Ferrara".

Un'ennesima occasione perduta, tuttavia, il lavoro di ricerca condotto da Urbani, con Tassinari e Conti. Nessuno, infatti, in Italia volle cimentarsi con quelle nuove tecniche, proseguendo imperterriti, soprintendenti e restauratori, a foderare i dipinti su tela con i ferri da stiro non lontani dai "ferri da inamidare caldi" consigliati per la stessa operazione dall'abate Luigi Crespi nelle sue celebri lettere a Francesco Algarotti del 1756. Con il risultato che tutti oggi credono che ad aver inventato le moderne foderature siano stati gli americani, in particolare Gustav Berger. Come non è assolutamente vero. Ma cos'era la "scatola di Ferrara"?

Nel 1965, quindi un anno prima dell'alluvione di Firenze, l'allora soprintendente a Bologna e Ferrara, Cesare Gnudi, venne a domandare soccorso all'Istituto e a quello che allora era chiamato *The International Centre for Conservation*, in breve *Rome Centre*, e poi, dal 1978, Iccrom. L'Iccrom dove avevo allora appena iniziato a lavorare come "assistente scientifico". Il problema erano le sculture esterne delle cattedrali romaniche emiliane, che avevano iniziato a sfaldarsi a vista d'occhio. Urbani coinvolse nell'impresa anche Marcello Paribeni, professore ordinario di fisica tecnica alla Facoltà di Ingegneria di Roma. Lo studio si concentrò sul protiro della Cattedrale

Ferrara e sulla facciata di San Petronio a Bologna. A questo gruppo di lavoro diedero un notevole contributo anche i restauratori, in particolare Paolo Mora e Ottorino Nonfarmale.

Urbani però mi diceva che l'apertura definitiva dell'Icr al tema delle pietre fu opera di Pasquale Rotondi. Figura di direttore dell'Icr di cui si parla ingiustamente poco, ma invece molto stimata da Urbani, che con lui ebbe un vero e forte rapporto di amicizia.

Urbani aveva un ottimo rapporto con Rotondi, uomo che, per la sua apertura mentale, il suo equilibrio, la sua gentilezza e la sua preparazione di storico dell'arte è stato, a mio parere, un ottimo direttore dell'Istituto. E anche ammirava Paribeni, che gli portava la competenza sui fattori ambientali di deterioramento, cioè sull'importanza delle variazioni di umidità e temperatura nel degrado dei materiali delle opere d'arte. Tornando però alla "scatola", il problema conservativo posto dalle sculture della facciata del Duomo di Ferrara non era per nulla facile da risolvere. E non sapevamo come affrontarlo. Alla fine siamo arrivati a due conclusioni. Una, che i fattori termici ambientali, e non solo l'inquinamento atmosferico, erano stati di decisiva importanza per il degrado delle sculture. L'altra, che non potevamo fidarci di alcun metodo e materiale di restauro in uso in quel momento. A quel punto abbiamo avanzato una proposta d'intervento abbastanza insolita.

Quale?

Visto che, a Ferrara, le sculture del protiro erano molto più danneggiate di quelle ai lati della facciata, perché più direttamente esposte agli sbalzi di temperatura, abbiamo suggerito di isolare termicamente l'intera fascia di bassorilievi mettendole intorno una scatola riempita di palline di polistirolo. Ciò per ripararla dalle rugiade acide e per "tenerla in caldo", cioè evitare gli sbalzi di temperatura e il gelo invernale, in attesa che nuove e più affidabili tecniche di restauro venissero sperimentate. La novità dell'intervento fu che invece di mettere le mani sull'oggetto in pericolo si pensava prima all'ambiente che lo circondava. E bisogna ammirare la lungimiranza di Gnudi che, come Soprintendente di zona, si accollò tutta la responsabilità dell'operazione, accettando una proposta inconsueta e un po' rischiosa. Pensa

che molte persone importanti del settore pensavano che avremmo trovato le sculture polverizzate al momento della riapertura. Ciò nonostante la scatola fu montata e rimase lì per una decina d'anni. Quando è stata aperta si è visto che la situazione era esattamente uguale a quella di dieci anni prima.

Mentre per la pulitura delle pietre?

La maggioranza degli storici considerava la pulitura delle pietre in una luce del tutto negativa. Un pregiudizio giustificato dai metodi in uso in quei tempi. Ma anche dal luogo comune delle patine, dei "segni del tempo" che si sarebbero cancellati. Questo il motivo per cui il restauro delle pietre ebbe una pausa di qualche anno. Pausa che, se ha lasciato aumentare un altro po' i danni d'origine ambientale, ha però consentito di chiarire meglio le relazioni tra ambiente e manufatto da conservare. E trovare così delle più efficaci tecniche di restauro. Alcune già usate da anni per il restauro dei dipinti murali, come la pulitura "a impacco". Altre invece introdotte specificamente per le pietre, come la pulitura con acqua nebulizzata, il consolidamento le stuccature e microstuccature. Alcuni metodi specifici furono invece messi a punto più tardi. Il consolidamento superficiale per micro-iniezioni di malte idrauliche, ad esempio, fu introdotto da una ricerca dell'Iccrom, realizzata da me e Paolo Mora negli anni '80.

Né credo vada dimenticato, come intervento pionieristico sulle pietre, il restauro dell'architrave di Tino da Camaino nel Duomo di Siena, eseguito nel 1966 dall'Icr per mano di Paolo Mora. Forse il primo nella storia del restauro delle pietre all'aperto. Abbandonando però la memorialistica, è a questo punto che si arriva a Problemi di conservazione?

No, c'è un altro precedente ancora. Lo studio sugli effetti dell'inquinamento sul patrimonio artistico condotto da Urbani all'inizio degli anni Settanta per conto dell'Isvet, una società dell'Eni che oggi non c'è più. E credo che il grande progetto di ricerca scientifica e tecnologica applicata al problema della conservazione del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente elaborato più tardi da Urbani sia nato anche da questo lavoro. Lo studio del problema ci ha portato infatti a riassumere, e portare su una scala globale, le esperienze d'innovazione tecnica del restauro condotte negli anni precedenti.

UFFICIO DEL MINISTRO PER IL COORDINAMENTO
DELLA RICERCA SCIENTIFICA E TECNOLOGICA

PROBLEMI DI CONSERVAZIONE

ATTI DELLA COMMISSIONE CONSULTIVA PER LO SVILUPPO
TECNOLOGICO DELLA CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI

*Bozze di stampa presentate alla Conferenza Nazionale per la
« Prima Relazione sulla Situazione Ambientale del Paese »
Urbino, 29 Giugno - 2 Luglio 1973*



EDITRICE COMPOSITORI - BOLOGNA

fig. 3

E a questo punto arriva Problemi di conservazione?

Sì. Arriva come risposta all'idea quasi fissa di Urbani che l'esperienza nella ricerca scientifica e la capacità realizzativa dell'industria potevano essere un aiuto fondamentale per risolvere i problemi della conservazione del patrimonio. Infatti, *Problemi di conservazione* è il risultato di un gruppo di mini-progetti di ricerca sviluppati con la partecipazione di diversi laboratori industriali. Lavori presentati nel volume entro uno schema generale costituito da gruppi di articoli su temi conservativi tra loro omogenei, scritti da altrettanti specialisti.

Problemi di conservazione rese anche evidente la completa impreparazione dell'amministrazione dei beni culturali a spostare il proprio raggio di competenza dal restauro alla conservazione. Basti ricordare che, mentre in quegli anni - gli anni '70, ma anche quelli '80 - tutti si riempivano la bocca con la nozione di "bene culturale", affermando la grande novità metodologica della tutela nel nostro tempo, Urbani scriveva: "Ma per effettive che siano le esigenze di fondo che hanno presieduto all'evoluzione dal concetto di opera d'arte a quello di "bene culturale", è tempo di rendersi conto che, mancato il punto d'incontro con la questione ambientale, alla dilatazione del concetto ha corrisposto solo un vuoto sempre più spinto di contenuti, buono magari per la crescita d'una burocrazia, ma certamente non per quella di una "cultura della conservazione" all'altezza dei problemi tecnico-scientifici posti dalla realtà delle cose".

Direi che *Problemi di conservazione* era soprattutto il manifesto d'una ampia visione del problema della conservazione del patrimonio artistico. Ampia, perché finalmente fondata su basi rigorosamente scientifiche. Senza però perdere di vista come il grande lavoro sotteso al volume fosse stato pensato da Giovanni più come l'avvio di un vasto progetto di ricerca, che come punto di arrivo. Aggiungo inoltre che, per quanto mi riguarda, la mia collaborazione al progetto non fu decisiva. Due capitoli della prima parte. È stato Giovanni a portare avanti l'intero lavoro, con maniacale precisione. Occupandosi anche dei minimi dettagli e utilizzando tutti i suoi personali contatti con l'Università, la dirigenza dell'Eni, e con l'allora ministro per la ricerca scientifica, Matteo Matteotti. In questo modo è riuscito ad attivare una serie di linee di ricerca concepite come delle esplorazioni esterne al ristretto mondo del restauro, destinate, nelle sue intenzioni, ad aprire un largo spettro di collaborazioni per

affrontare nella loro effettiva complessità i problemi della conservazione. Non c'erano però i mezzi finanziari per supportare un programma così ambizioso. Ma soprattutto non c'era nel Ministero e nell'Istituto una struttura capace di dirigerlo.

Insomma Urbani era un "uomo solo al comando"?

Purtroppo sì. *Problemi di conservazione* resta comunque un volume utile, in particolare per i giovani ricercatori, perché ancora oggi (2007), trentaquattro anni dopo la sua pubblicazione, è un buon punto di partenza in molti campi di ricerca.

Dopo di che?

Avendo Urbani tentato di realizzare un meccanismo che, per novità e complessità, scavalcava il livello culturale ministeriale, subito si trovò di fronte all'indifferenza, se non proprio all'ostilità, dell'apparato burocratico. Ciò però non accadde solo per motivi tecnico-amministrativi o, più in generale, culturali. Ci furono probabilmente anche motivazioni personali, caratteriali. Ad esempio molti non perdonavano a Giovanni la familiarità con i livelli più alti della società intellettuale e mondana italiana.

Amico fraterno di Raffaele La Capria, piuttosto che di Ennio Flaiano, Goffredo Parisi o Alberto Arbasino, in rapporti personali con Henry Kissinger come con Max Frisch o Audrey Hepburn, di casa nelle due riviste di riferimento per la scelta società culturale e civile di quegli anni, «Il Punto» e «Il Mondo», nel 1958 fine arts director del primo Festival di Spoleto, dove organizza una nuovissima mostra sui giovani artisti americani, (mostra nuovissima, ma nel fondo scettica su quell'arte, tanto che rifiuta di esporre un'opera di Rauschenberg, The bed, oggi incoronata al MoMa come capolavoro della Pop Art), Giorgio Agamben che nel 1969 gli dedica a stampa il suo libro d'esordio L'uomo senza contenuto...

Ma anche, Giovanni in grado di convincere Susanna Agnelli a festeggiare l'uscita di *Problemi di conservazione* con un grande party nella sua casa romana, sopra Palazzo Corsini, sul pendio del Gianicolo. In più era uomo colto, spiritoso, piuttosto caustico nei giudizi sul prossimo, oltre a essere

alto, dinoccolato, elegantissimo nei suoi abiti, tutti rigorosamente tagliati da Caraceni. Insomma, ce n'era davvero abbastanza per non farsi amare dalla grigia burocrazia ministeriale. Così che, quando nel 1973 diventa direttore dell'Icr, lo stesso anno dell'uscita di *Problemi di conservazione*, quella burocrazia apre una specie di guerra contro di lui. Una guerra condotta soprattutto su miserie amministrative. Perciò persa in partenza da Urbani, uomo lontanissimo da quelle questioni.

*L'opposizione vera fu però di natura politica. Quel che non si volle far passare - Spadolini in primis - fu il suo progetto d'una radicale riforma della struttura organizzativa ministeriale dedicata alle attività di tutela. Dalle direzioni generali, alle soprintendenze. Un progetto, tra l'altro, del tutto concreto, quindi applicabile, volendolo fare, in tempo reale. Insomma una vera minaccia verso i funzionari del Ministero, che si sarebbero trovati a dover affrontare tutto quanto è pertinente a una moderna, razionale e coerente opera di tutela. Una tutela finalmente condotta, non più in base a personali giudizi estetici sui restauri e con strumenti solo negativi, come vincoli, notifiche ecc., bensì riducendo drasticamente il numero dei restauri estetici e facendo di quegli stessi vincoli, notifiche eccetera, degli strumenti sinergici alle esigenze vitali della società. Esigenze di ricerca scientifica, innovazione tecnologica, protezione dell'ambiente e del paesaggio, occupazione qualificata, specie per i giovani, e così via. Insomma l'idea di Urbani era di far uscire per sempre la tutela dal colossale fraintendimento che ancora oggi la domina. Quello per cui, siccome, come diceva Croce, "l'arte tutti sanno cosa sia", tutti possono parlare di tutela, ossia tutti si possono inventarsi "esperti" del settore. Esempio, in questo senso, tre anni dopo la pubblicazione di *Problemi di conservazione*, nel 1976, l'uscita del Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria, che hai già citato. Piano preceduto da un grande lavoro di ricerca scientifica e definito in ogni dettaglio organizzativo, che, nel voler riscuotere il Ministero dal suo enorme (allora e oggi) ritardo culturale, subito raccolse una generale opposizione.*

Ricordo ancora il freddissimo attacco del quotidiano "l'Unità" al Piano umbro. La tesi del giornale, allora organo ufficiale del partito comunista, era che i capitalisti, nel caso Fondazione Agnelli e Eni, con il Piano umbro, quindi con la complicità dell'Icr, ponevano le premesse per appropriarsi dell'intero patrimonio culturale del popolo italiano.

Una tesi grottesca espressa dall'archeologo Mario Torelli, professore universitario di Perugia, che con quell'intervento dimostrava la sua completa ignoranza dei problemi inerenti conservazione, restauro e tutela. L'ignoranza inevitabilmente riversata sui suoi allievi. Perché sia chiaro che il ritardo culturale delle strutture ministeriali di tutela è figlio di un'Università che mai, dico mai, è uscita dalla convinzione di cui dicevo prima, cioè che "siccome l'arte tutti sanno cosa sia", tutti nr possono parlare", quel che appunto fece il buon Torelli, mettendosi a pontificare di cose a lui assolutamente ignote. Detto questo, ti rammento un passo di quell'articolo, esemplare per confusione ideologica, incompetenza e volgarità: "Il progetto [il Piano umbro], che si è rivelato nei due volumi ciclostilati [in realtà tre volumi stampati in offset] che lo compongono di bassissimo livello culturale e largamente disinformato, è un preciso attentato alle proposte avanzate dalle forze di sinistra, e in particolare dal nostro partito [comunista italiano], per una più democratica gestione dei beni culturali [...]. In sostanza [si] affidano a forze tecnocratiche [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". Così il demagogo Torelli, peraltro oggi (2007) membro del Consiglio superiore dei beni culturali. A ribadire quanto appena detto sull'improvvisazione e il dilettantismo che governano il settore della tutela.

Ebbi allora una discussione con Andrea Carandini, in quel momento politicamente vicino al partito comunista. Gli contestai come quell'attacco fosse completamente sbagliato. Gli dissi che il *Piano umbro* era un progetto del tutto innovativo e scientificamente molto ben fondato, mirato a far uscire il paese dalla logica dei restauri per entrare in quella d'una conservazione preventiva del patrimonio culturale, sia attraverso il controllo dei rischi ambientali, sia attraverso l'esercizio d'una manutenzione programmata. Andrea sembrò abbastanza convinto e potrebbe anche essere intervenuto su «l'Unità», almeno a giudicare dal fatto che il giornale da allora smise le polemiche. Resta però il fatto che il *Piano umbro* non ebbe comunque effetti pratici. Non fu mai applicato.

Non ritengo però la mancata attuazione del Piano umbro esito delle biliose esternazioni d'un dilettante allo sbaraglio come Torelli. Come dicevo prima, credo

che i problemi di Urbani siano nati quando, già dalla fine degli anni '60, egli osa toccare con i suoi progetti il tema dell'ambiente. E osa toccarlo non "all'italiana", cioè nel solito modo astratto e demagogico, per cui innocuo, degli ambientalisti tipo Italia Nostra, Legambiente ecc. Bensì lo tocca, prima collocando il problema entro una ben definita griglia filosofica e culturale; cioè sulla base di un pensiero profondamente fondato; poi indicando come soluzione del problema l'attuazione d'una politica di conservazione della totalità del patrimonio artistico nella totalità dell'ambiente; infine, definendo in ogni possibile dettaglio tecnico-scientifico e organizzativo quella politica. Qui sono sorti i suoi problemi. Dall'aver redatto coerenti, razionali e reali progetti di lavoro, quelli di cui il Piano umbro era il frutto maturo. Progetti con i quali diveniva relativamente semplice realizzare in concreto un'armonica convivenza tra la conservazione del patrimonio artistico, l'ambiente, la ricerca scientifica e il nuovo nell'economia che la società civile non può non continuare a realizzare. Da qui la mancata attuazione dei progetti di Urbani.

I lavori di Giovanni un concreto pericolo per l'intero sistema della tutela mi pare però un'esagerazione...

Non credo. Erano infatti un pericolo per i politici che, a fronte del possesso di strumenti di controllo del territorio razionali di facile utilizzazione, si sarebbero visti in difficoltà nel continuare a favorire i soliti programmi di sviluppo economico - suicidi, prima che dementi e criminosi - basati sulla libera aggressione al territorio da parte della speculazione edilizia, cioè di mafia, 'ndrangheta, camorra ecc. Erano un pericolo per i soprintendenti, che si vedevano obbligati a dismettere il facile ruolo dell'onnipotente funzionario che dice solo sì o no (con tutto ciò che ne consegue, nel bene, ma, soprattutto, nel male), per invece assumere il ruolo di chi, in sintonia con privati proprietari, regioni ed enti locali, progetta e organizza delle positive e ben ragionate azioni finalizzate alla conservazione del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente. Erano un pericolo per l'Università, i cui professori si vedevano costretti a un radicale cambiamento degli ormai del tutto inadeguati percorsi formativi degli esperti della tutela (storici dell'arte, archeologi, architetti), promuovendo nuovi corsi di laurea - nelle parole di Urbani - per formare nuovi e diversi esperti "in materia di teoria e pratica delle scelte pubbliche relative a problemi di compatibilità tra sviluppo e conservazione, capaci di far valere, in sede di "valutazione d'impatto ambientale", come in quelle

dei piani territoriali e/o paesistici, le ragioni della storia e della cultura". Erano infine un pericolo per i movimenti e le associazioni impegnate nella conservazione del paesaggio e dell'ambiente, così come per i giornalisti che di quei temi trattano, tutti costretti ad abbandonare il facile dilettantismo ideologico delle loro sterili polemiche, per invece misurarsi con la dura realtà delle competenze tecnico-scientifiche e organizzative necessarie alla soluzione del problema...

Credo tu abbia una concezione tardo-romantica della figura di Urbani. Cioè lo veda un po' troppo come il superuomo in lotta solitaria contro una società sorda e ostile. Anche se è vero che Giovanni aveva qualche carattere di quel superuomo, secondo me la questione era più semplice. Io penso che politici, direttori generali e soprintendenti, anche se non tutti, si limitassero a non capire i progetti di Urbani. Che del resto non faceva particolari sforzi per farsi intendere da loro. Ti racconto un fatto tipico del suo rapporto col potere politico. Nel 1982, l'allora ministro dei Beni culturali Vincenzo Scotti portò Urbani in automobile ad Assisi per valutare insieme a lui i danni causati alla Basilica da un ennesimo, ma non grave, terremoto. Finita la visita, in variazione al programma, Scotti chiese a Urbani di accompagnarlo a Gubbio, anch'essa città terremotata. Lui rifiutò la proposta, perché aveva un impegno a cena a Roma, dove tornò con la lentissima macchina del Ministero, mentre Scotti viaggiava verso Gubbio con un amico su una macchina sportiva. Tipico di Urbani comportarsi esattamente al contrario di come avrebbe fatto un qualunque suo collega, direttore di una istituzione statale, quando gli fosse stata offerta la possibilità d'avere un ministro influente a disposizione per quasi una giornata intera.

Ma era il 1982. Cioè quando Urbani aveva ormai avuto ampia prova dell'insuperabile ostilità verso il suo lavoro da parte della politica. Da qui la sua fuga a Roma. Per evitare l'incubo di un intero giorno passato con chi apparteneva a quella "classe politica manifestamente ignara o incurante dei più recenti progressi dottrinali in materia di teoria e pratica delle decisioni pubbliche. Materia ormai chiaramente assoggettata al principio secondo il quale progresso e sviluppo non dipendono solo dalla dinamica meccanicistica delle forze economiche tradizionali, ma anche, in misura in ultima istanza prevalente, dalla considerazione di ciò che giova all'uomo", come Urbani stesso ha scritto.

Di nuovo ti dico che, in realtà, poco i ministri c'entravano con le difficoltà d'attuazione dei piani di Giovanni, tipo quello dell'Umbria. I ministri dicono e promettono. Ma è l'apparato burocratico che decide. E quell'apparato, lo abbiamo appena detto, era piuttosto ostile alle proposte di Giovanni. In fondo le sue burrascose dimissioni anticipate sono state determinate dal fatto che il suo direttore amministrativo, tale Nicoletti, andava al mare, quando avrebbe dovuto invece stare all'Istituto a lavorare. Urbani scriveva degli appunti ufficiali di protesta al Ministero. Il Ministero li riceveva e incaricava quello stesso direttore amministrativo, potente membro del sindacato, di rispondere ai rilievi del suo superiore, cioè Urbani. Questa era però una questione cretina della quale lui avrebbe dovuto completamente disinteressarsi. Non era un atto d'ostilità personale, come lui l'aveva preso, ma solo il tipico esempio dell'autodifesa organizzata dell'amministrazione pubblica. L'amministrazione pubblica italiana, i cui funzionari sono abituati da sempre ad essere valutati automaticamente "ottimi" dai loro superiori, anche se incompetenti e completamente disinteressati al loro lavoro.

A proposito degli avanzamenti automatici delle carriere pensa al Consiglio superiore dei Beni culturali. Nel quale oggi (2007), oltre al buon Torelli, che già non è poco, siede anche il soprintendente che, come mi raccontava Massimo Ferretti, nel 1983 rispose con corna e gesti scaramantici a una giovane funzionaria che gli chiedeva di ospitare nella sede della soprintendenza l'ultimo e al solito inutile atto pubblico di civiltà della tutela prodotto da Urbani prima di dimettersi anticipatamente dalla direzione dell'Icr. La mostra sulla "Protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico". Evidentemente quel soprintendente pensava che, per scongiurare i terremoti, bisognasse attaccarsi a un corno, oppure pregare Sant'Emidio. Soluzione del problema la cui efficacia è stata dimostrata da tutti i terremoti accaduti in Italia dopo il 1983. I poveri morti bambini di San Giuliano, ad esempio. O ancora, i morti e la perdita di dipinti di fondamentale importanza per la stessa identità della civiltà figurativa dell'Occidente, di Assisi [e ancora il crollo nel 2009 del centro storico dell'Aquila, che da allora giace crinosamente abbandonato a se stesso, n.d.a.]. In ogni caso, è nello scontro con la burocrazia ministeriale che, secondo te, Urbani ha sbagliato?

Senz'altro sì. Non infatti è che i Triches o i Sisinni e gli altri direttori generali, oppure i colleghi soprintendenti avessero idee diverse da quelle di Urbani

su come andassero affrontati i problemi di tutela, conservazione e restauro. Semplicemente non ne avevano.

Idee che invece Urbani aveva molte e chiarissime. Basti questa citazione d'un suo testo del 1978, ventinove anni fa [oggi, 2012, trentaquattro, n.d.a.], di cui già prima avevo citato a braccio il pezzo che riguarda Benedetto Croce: "Se si vuole dare una soluzione concreta al problema della conservazione, e più in generale all'intero problema della tutela dei beni culturali, ci si deve arrendere all'evidenza che nessuna soluzione è possibile fintanto che non si individuano con la massima precisione i termini reali in cui il problema stesso si pone, rinunciando una volta per tutte a credere che siccome l'arte, come diceva Croce, «tutti sanno che cosa sia», la tutela non sia affare d'intelletto pratico, ma di estetica e magari di filosofia del diritto. Dopo decenni di restauro orientato su obiettivi estetici e quindi, per definizione, capace solo di risultati occasionali e non normativi, oggi la situazione è che, nel cattivo stato della generalità delle cose da conservare, si dispone di tecniche nella maggioranza prive d'efficacia, se non controproducenti al fine specifico di poche decine di buoni restauratori per tutto il territorio nazionale, e di un corpo di direttivi (architetti, archeologi e storici dell'arte) largamente inconsapevoli di questo stato di cose".

Appunto. Bastava perciò che Urbani, con un poco di pazienza, spiegasse in modo semplice quelle sue idee a direttori generali e colleghi soprintendenti. Che li convincesse progressivamente. Uscendo qualche volta a cena con loro, facendosi dare del tu, fingendo di divertirsi nell'ascoltare al telefono qualche pettegolezzo ministeriale. Bastava questo e quelli certamente avrebbero preso in considerazione i suoi progetti. Magari pensando alla fine d'averli inventati loro. Io stesso ho sentito dire dall'onnipotente direttore generale Sisinni, incontrando Urbani a una cena: "Io la amo molto professor Urbani, anche se lo so che lei non mi ama". Ed era vero. Sisinni avrebbe desiderato molto l'approvazione di Urbani. Ma lui non faceva nulla per nascondergli la propria antipatia. Sarebbe stato sufficiente aspettare. I direttori generali passano, chi sa le cose no. Invece gli sono saltati i nervi e si è dimesso.

A proposito di Sisinni, una delle ultime volte che ho visto Urbani ridere - alle lacrime - è stato quando gli lessi alcune parti di quel singolare repertorio di gags involontarie che è I miei beni. Il libro in cui Sisinni dichiarò amore eterno ai

beni culturali del nostro Paese, affermandoli, appunto, "miei". Urbani m'aveva telefonato perché incuriosito da una recensione positiva uscita sul «Corriere della Sera» a firma di Carlo Arturo Quintavalla, professore universitario tra i principali promotori di quegli speciali disoccupatifici che sono i Corsi di laurea in Beni culturali; vere e proprie truffe giocate ai danni delle giovani generazioni e del nostro patrimonio artistico messe in piedi agli inizi degli anni '80 del Novecento per poter accedere a nuove cattedre da assegnare, quindi ad altro potere universitario. Ma questo è un altro discorso. Torniamo a Sisinni. Sulla base di quella squallida e servile recensione, Urbani mi chiese se sapevo qualcosa del libro. Risposi che, non solo ne sapevo qualcosa, ma che l'avevo acquistato. E mi misi a scorrerne dei passi. Subito mi fermò e disse: "Non è possibile sia vero quanto legge. Sono scemenze che s'inventa lei. Venga qui con il libro e mi faccia vedere". Abitavamo abbastanza vicini. Lui in via Margutta, io a piazza Fiammetta. Quindi in un quarto d'ora fui a casa sua. Guardò il libro e mi chiese di fargli vedere i passi che gli avevo letto. Li riconobbe veri e si mise a ridere, appunto, alle lacrime. Mi chiese di leggergliene altri. Nuove risate irrefrenabili. Che ben presto si trasformarono in amarezza: "Pensi che questo grottesco concentrato di banalità è l'inesistente pensiero su tutela, conservazione e restauro di chi viene detto da tutti il «direttore generale tecnico». Quale futuro potrà mai avere il patrimonio artistico lasciato in mani come queste? E in quelle di politici, professori universitari, soprintendenti, giornalisti e quant'altri scambiano un dilettante di provincia per un professionista di questo nostro così difficile settore di competenza". Ma lasciamo Sisinni alle colpe che ha verso l'attuale situazione di disastro del patrimonio artistico del Paese, colpe peraltro condivise con gli altri moltissimi Quintavalle della situazione, e torniamo a Problemi di conservazione.

Un tema abbastanza centrale di quel lavoro fu come dare un contenuto esatto alla nozione di "stato di conservazione". Un interesse ovviamente comune a tutti noi che con Urbani lavoravamo. Ma soprattutto un interesse suo. In quegli anni molto insisteva sul fatto che la misura dello stato di conservazione fosse la base di partenza per una scienza della conservazione che volesse dirsi tale.

Infatti Urbani scrive che "restauro e interventi conservativi, in mancanza di una definizione precisa del concetto di stato di conservazione, sono di fatto operati alla cieca". Ma nonostante ciò sia verissimo, da allora a oggi nulla è stato fatto per risarcire questa ennesima défaillance del settore.

Non molto. Però il mio punto di vista sul problema nel frattempo si è abbastanza modificato, complicandosi. Le opere d'arte sono infatti oggetti che viaggiano nel tempo. Quindi il loro stato di conservazione non è una misura statica, ma di carattere dinamico. La velocità con cui l'oggetto si sta trasformando. Noi però possiamo realizzare la misura d'uno stato di conservazione di necessità "dinamico", solo avendo dei punti di riferimento. Punti di riferimento tra l'altro da fissare avendo presente che per un'opera d'arte, come per una montagna, un albero o qualsiasi altra cosa, compresi gli esseri viventi, la velocità del deperimento non è mai costante. Il che rende essenziale conoscere la storia dell'oggetto da conservare, per poterne tracciare una "linea di vita". La successione di piccole e grandi catastrofi, inframmezzate da periodi di lenta evoluzione, che ne hanno caratterizzato l'esistenza. Dopo di ché, dal confronto tra quei dati storici e la condizione attuale, decidere razionalmente la "pesantezza" dell'intervento conservativo da fare. Che dovrebbe essere adeguata alla maggiore o minore velocità di deperimento - sottolineo - al momento dell'intervento stesso. Una struttura in rovina può infatti aver subito gravi danni, cioè "catastrofi", in passato, ma oggi aver raggiunto una condizione di equilibrio, perciò essere in buon stato di conservazione. Al contrario, un edificio che non ha avuto gravi guai in passato può invece avere in corso un degrado strutturale non apprezzabile alla vista, quindi essere in pessimo stato di conservazione.

Per questa ragione, Urbani fece tradurre per Einaudi nel 1980 il saggio fondativo della "teoria delle catastrofi" elaborata dal matematico francese René Thom in relazione ai suoi studi sui modelli matematici dei fenomeni discontinui. Il volume Stabilité structurelle et morphogénèse: essai d'une théorie générale des modèles, uscito nel 1972. Ricordi il traduttore, Antonio Pedrini? Era diventato per noi, allora allievi dell'Icr, una specie di mistero. Arrivò un certo giorno all'Istituto con una Lettera 22 e subito iniziò a battere a macchina senza tregua. Cosa mai poteva scrivere tutto il giorno e da mesi e mesi, in un ufficio davanti a quello di Urbani, quel curioso signore grigio-rossiccio di capelli, piccolo di statura, leggermente claudicante, vestito in una immutabile grisaglia, accanito fumatore, riservatissimo? Inoltre una scrittura complessa, fatta iniziando il foglio, poi togliendolo dalla Lettera 22 e strappandolo, di nuovo rimettendolo, di nuovo strappandolo e così via? Avevamo pensato a un suo sofferto romanzo, scritto chissà

perché all'Icr. Mentre era, come mi disse Urbani anni dopo, la certo assai difficile traduzione del libro di Thom.

Però l'interesse su come collegare i principi teorici di Thom con la conservazione del patrimonio culturale era solo di Urbani. Si trattava infatti di un approccio troppo complesso al problema della conservazione, troppo alto di livello. Completamente fuori dalla portata non solo di ministri, sottosegretari, direttori generali e suoi colleghi soprintendenti, ma anche, per certi versi, di noi professori e esperti scientifici che con lui lavoravamo. Tornando invece a quello che dicevo prima, sono convinto che quando la precedente storia conservativa del manufatto preso in considerazione sia ignota - un caso quasi generale -, l'unico modo per ragionevolmente misurare l'aspetto dinamico dello stato di conservazione è stabilire, oggi, un punto di partenza. Sulla base di quel punto zero, si ripeteranno dopo qualche anno le stesse misure. Confrontandole con le prime, si potrà stabilire la velocità dell'inevitabile deperimento dell'oggetto preso in considerazione. Così procedendo, diventano però di capitale importanza non solo le indagini, ma anche la conservazione dei loro risultati. Il che richiede un'inversione di tendenza. Sia nella qualità delle indagini, sia nella loro archiviazione, visto che oggi le documentazioni dei restauri giacciono per lo più abbandonate a se stesse in qualche polveroso scaffale delle soprintendenze, quando non siano sparite del tutto perchè buttate via.

Non mi risulta però che soprintendenti, esperti scientifici e restauratori abbiano cominciato a fissare dei "punti zero" prima di procedere con un restauro. Credo anzi nemmeno sappiano cosa siano punto zero, velocità dell'evoluzione del deperimento, entropia e quant'altro. Nulla è infatti cambiato rispetto a quanto Urbani scriveva nel 1973, trentaquattro anni fa [oggi, 2012, trentanove, n.d.a.], circa il ruolo svolto dalla ricerca scientifica circa i problemi conservativi nella sua introduzione a Problemi di conservazione: "Il contributo delle scienze sperimentali allo studio e al restauro dei beni culturali è finora soprattutto consistito nell'applicazione dei principali metodi di analisi chimica all'esame di alcuni materiali (pigmenti, vernici, leghe metalliche ecc.) e per quanto riguarda i sussidi strumentali, nell'impiego dei raggi x, di luci speciali e di appropriate tecniche di microscopia per la prospezione di strati interni o di particolarità superficiali non altrimenti osservabili. I risultati di questo tipo di ricerche, orientate chiaramente in senso descrittivo,

hanno un rilievo assai modesto dal punto di vista della chimica e della fisica". Se oggi le cose stanno ancora in gran parte come sottolineava Urbani nel 1973, trentaquattro anni fa, è perchè l'interesse degli storici dell'arte, ma in fondo anche degli archeologi e degli architetti, è principalmente rivolto verso indagini con finalità estetiche, oppure rivolte allo studio delle tecniche di esecuzione originali. Tutte indagini che dal punto di vista della conservazione hanno un'importanza minore. Per questa ragione, nel 1978, quando la Environmental Protection Agency degli Usa mi ha chiesto di fare il discorso introduttivo in un convegno sulla conservazione dei materiali lapidei tenuto a Washington, presso la Smithsonian Institution, a un pubblico piuttosto sorpreso ho spiegato quanto poco avesse contribuito fino a quel momento la scienza al problema della conservazione. Né da allora le cose sono molto cambiate. Nel 1999, «Conservation», la newsletter del Getty Conservation Institute, mi ha domandato di scrivere un pezzo sulla posizione dello scienziato nella conservazione. E in quell'articolo ho espresso tutti i miei dubbi che la "scienza della conservazione" fosse veramente una scienza, dato che i suoi risultati sono piuttosto incontrollabili.

In più quelle analisi "descrittive", quando siano ben fatte, come non di frequente accade, inevitabilmente identificano l'originale assieme a tutto quanto gli è stato messo sopra in secoli di manutenzioni e restauri. I loro risultati rischiano perciò d'essere ogni volta un compendio di merceologia, più che un'esatta descrizione dei materiali usati originariamente per eseguire l'opera. Questo fa sì che, per orizzontarsi in modo sensato entro il complesso tema delle tecniche di esecuzione originali, assai più utili delle indagini chimico-fisiche siano le osservazioni dirette della materia condotte da un occhio esperto. Ancor più, il confronto tra quelle osservazioni e ciò che dice al riguardo la trattatistica tecnica storica.

Il fatto è, che in questi casi, tecnologia e tecnica sono del tutto prevalenti sulla scienza. E che perciò sia in partenza sballata l'idea di affidare le ricerche sulle tecniche di esecuzione originali alla "scienza pura", non alla "scienza dei materiali".

Giunti alla fine di questa lunga conversazione, rispetto all'esperienza di ricerca di Problemi di conservazione, come stanno oggi le cose nell'ambito accademico italiano?

È una ricerca ancora limitata. Il sistema accademico e scientifico italiano è molto chiuso. I progetti spesso non affrontano i problemi reali della conservazione, ma dei dettagli non molto importanti. Un esempio sono i fondi dell'ultimo grande progetto Cnr dedicato ai beni culturali, spesso dispersi in lavori su linee di ricerca poco promettenti. Ciò per una prevalenza eccessiva della scienza pura, appunto la teoria, sulla tecnologia.

Tipo?

Le resine acriliche sono ancora oggi un protettivo affidabile in ambienti interni. Mentre all'esterno hanno una vita di servizio piuttosto breve. La tendenza attuale è di sostituirle con dei siliconi che, nel caso dei marmi, sembrano però essere una soluzione ancora peggiore. I fluopolimeri, ultimi arrivati, invecchiano meglio, ma attirano la polvere. E sul marmo bianco non sembrano perciò utilizzabili. Ebbene, per affrontare questo problema al Cnr sono partiti da zero, come se nel frattempo nulla fosse successo in quel campo. Affidando a un laboratorio universitario il progetto di fabbricare una molecola che potrebbe formare strati protettivi più idrorepellenti e più resistenti all'invecchiamento.

Risultato?

I ricercatori hanno messo del fluoro al posto dell'idrogeno nella molecola di un monomero acrilico, che in teoria è una buona idea. Poi hanno sintetizzato qualche polimero. Con un problema: che per ora non si conosce come quei polimeri funzionino su una pietra in casi reali. Né si sa cosa potrebbe succedere nell'interfaccia tra lo strato protettivo e la pietra, ad esempio, in un ambiente inquinato. E nemmeno si sa se attiri la polvere, che era il difetto dei fluopolimeri commerciali. Se invece la preparazione del polimero fosse stata affidata a un'industria da sempre attiva nel campo della sintesi e commercializzazione di polimeri, oppure si fosse cercato sul mercato se c'erano già molecole promettenti e si fossero concentrati i fondi su prove tecnologiche di funzionalità e resistenza; se tutto ciò fosse accaduto, oggi potremmo avere a disposizione molte più conoscenze e probabilmente un prodotto migliore di quelli attuali. E questa era sostanzialmente l'indicazione metodologica data da

Urbani in *Problemi di conservazione* nel 1973, quando proponeva modelli di ricerca affidati alle industrie specializzate in settori affini ai problemi di cui si interessava. Idee nuove vengono spesso proposte. Ma il modo di sperimentarle nella realtà del lavoro di conservazione secondo me non è quello giusto. Oggi, per esempio, abbiamo davanti a noi la novità delle nano-calci.

Vale a dire?

Le nano-calci sono particelle di calce idrata di dimensioni intorno al milionesimo di millimetro, preparate all'Università di Firenze dal professor Luigi Dei. Sono così piccole da poter entrare in tutti i pori e le minime fessure di un materiale decoeso, affresco, intonaco o pietra, e così consolidarlo. Il problema è valutarne il potere consolidante e gli eventuali limiti d'impiego, cioè capire in quali casi il loro uso sia promettente e in quali no. Sarebbe quindi il caso di investire un po' di mezzi in un progetto di ricerca tecnologica. Ma oggi un progetto così non esiste. Mentre molti restauratori si sono procurate le nano-calci, dato che sono già sul mercato, e le stanno provando, ognuno a modo suo.

Che è uno dei rischi nel restauro. Un nuovo prodotto che diventa di moda.

Il nuovo prodotto di moda, che si usa ovunque, senza avere un'idea delle sue caratteristiche d'impiego e dei suoi risultati in tempi lunghi. La storia del restauro moderno è disseminata di sperimentazioni selvagge di nuovi materiali. Sperimentazioni cui è seguito, quando i limiti o le conseguenze di errate applicazioni abbiano iniziato a comparire, il passaggio a materiali di una moda successiva. Così è avvenuto in passato per silicati, fluosilicati, resine acriliche e altri prodotti. Attenzione però, perché spesso i danni provocati da quei materiali non dipendono dai loro reali pregi e difetti, ma da come vengono usati.

Il che segna un altro fallimento dei compiti istituzionali dell'Icr. Il luogo dove i materiali di restauro dovrebbero venire testati e poi validati per l'intero territorio nazionale.

L'Icr non sembra pensare che il controllo su materiali, tecniche e tecnologie usate in Italia e la creazione di una normativa siano uno dei suoi fondamentali

compiti istituzionali. Anche per ragioni esterne. Ad esempio, i suoi esperti scientifici non possono partecipare alle riunioni dei gruppi di lavoro Uni-Beni Culturali dove di questi problemi si parla, perché non ci sono fondi per le missioni. Inoltre l'Italia, è rimasta il paese dei mille campanili, quindi le mode dei materiali di restauro hanno carattere regionale. Così, molto spesso, una tecnologia molto amata in una regione, proprio per questo motivo viene detestata in un'altra. Senza che l'Icr prenda posizione. Restando però al consolidamento a calce, questo non è una novità. In Inghilterra se ne parlava già nel XIX secolo e nel XX secolo era un metodo molto apprezzato dai restauratori di quel Paese, ma considerato invece inefficace dai chimici di quello stesso Paese. A riprova della conflittualità che storicamente caratterizza l'intero mondo del restauro. Italiano e non.

Qual è la novità delle nano-calci?

La novità non è solo nella piccolissima dimensione delle particelle di calce e nel fatto che sono sospese in solvente, invece che in acqua, ma anche nella maggiore quantità di calce in volume. Un residuo secco tre volte maggiore di quello presente in una soluzione satura di calce in acqua. Il che fa sperare in un'azione consolidante più efficace di quello ottenuto con la tradizionale "acqua di calce". Ma per dire se veramente funziona occorrerebbe una sperimentazione franca e spassionata.

Un materiale alla moda può essere considerato, sempre per restare al consolidamento dei dipinti murali con materiali inorganici, anche l'idrossido di bario. Un materiale usato per il consolidamento delle pietre già nell'Ottocento, poi ripreso a Firenze ai tempi dell'alluvione del 1966. Bario da allora molto usato, in particolare in Toscana, ma materiale avversato da Urbani, perché modifica irreversibilmente la stessa struttura chimico-fisica dell'intonaco affrescato. Ed è una modificazione inaccettabile, in primis in via teorica. Ma anche una tecnica di cui non ho mai ben capito il meccanismo. Diciamo in sintesi che il carbonato d'ammonio è chiamato a risolvere una quasi universale forma di alterazione dei dipinti murali a fresco. La trasformazione in solfato di calcio di parte del carbonato di calcio costitutivo di intonaco e pellicola pittorica a fresco. Il carbonato d'ammonio serve a produrre una reazione chimica che riporta i neoformati cristalli di solfato di calcio in carbonato di calcio, con una riduzione di volume dei primi. Ciò crea un vuoto all'interno

dell'intonaco, quello appunto creato dalla riduzione di volume dei solfati di calcio, risarcita con l'immissione dell'idrossido di bario e la sua successiva trasformazione in carbonato di bario. Molti tuttavia i problemi di questa soluzione, che invece parrebbe perfetta per il consolidamento dei dipinti murali a fresco. Innanzitutto è evidente come sia impossibile valutare esattamente le quantità di solfati presente in partenza in un intonaco, quindi come sia altrettanto impossibile determinare l'esatta quantità di reagente e consolidante da usare: carbonato d'ammonio e idrossido di bario. Il che, nei fatti, significa lavorare alla cieca, ossia in modo empirico. Si passa cioè una mano sull'affresco che, se dopo il trattamento, non 'spolvera' più, l'intervento ha funzionato. Inoltre, un'uguale reazione, perciò una stessa riduzione di volume dei solfati, dovrebbe essere assicurata in tutti i restauri di dipinti a fresco, visto l'uso universale del carbonato di ammonio per pulire quella classe di dipinti. Ma diminuzione di volume che però non si rileva mai nelle relazioni di restauro. Infine, per il risarcimento della decoesione superficiale del colore - senza qui prendere in esame l'uso dei consolidanti organici come il Paraloid B72 - non si ottiene lo stesso risultato con l'utilizzare, al posto dell'idrossido di bario, un altro consolidante inorganico, come il silicato di etile, ossia, adesso, le nano-calci? Sostanze, silicato di etile e nano-calci, infinitamente più semplici da applicare dell'idrossido di bario. E più sicure, perché mai si rischia di produrre sbiancamenti irreversibili sulla pellicola pittorica, rischio che nel bario esiste. Né diviene necessario tenere per una notte intera degli impacchi di carbonato di ammonio sull'intonaco affrescato - quel che io stesso ho visto fare su degli affreschi del Beato Angelico, quindi su opere di capitale importanza per la storia dell'arte dell'Occidente - in modo da aumentarne la porosità. Questo perché, dopo, pellicola pittorica e intonaco possano essere meglio imbibiti con l'idrossido di bario. Un'operazione, l'ultima, condotta senza tener conto che, così agendo: a) si mira a ottenere un consolidamento evidentemente sovradimensionato, nella logica empirica che "nel grande sta il piccolo"; b) inevitabili sono gli effetti secondari sulla pellicola pittorica, perché il carbonato d'ammonio è sostanza che crea complessi con gli ioni metallici presenti in molti pigmenti, come nel carbonato di calcio dell'intonaco; e ciò vale ancor di più quando lo si mantenga per un tempo lunghissimo, le 12 ore di una notte del Beato Angelico, ad esempio, a diretto contatto con il colore; c) si consolidano anche le finiture a secco, l'azzurrite di cieli e manti delle figure, ad esempio, snaturandone l'originaria tecnica di esecuzione; quest'ultima è la ragione per cui Michele Cordaro ritirò l'Icr, che allora dirigeva, dal restauro degli affreschi di Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco

ad Arezzo. Perché si usava il bario anche sulle finiture a secco.

La tua domanda è troppo complessa per rispondere in una conversazione. Spero tu non ne faccia di simili ai tuoi studenti all'Università di Urbino, quando sostengono gli esami. Preferisco evadere verso il problema generale del consolidamento superficiale piuttosto che entrare nei dettagli della faida Bario-Paraloid. Fin dal XIX secolo c'è stata una continua sfida tra i metodi inorganici di consolidamento (silicati, fluosilicati, barite, calce) e quelli organici (olio di lino, paraffina, cere, gomma lacca). Ci sono punti a favore e a sfavore di ognuna di queste categorie di materiali. Io riassumerei la questione così: a) gli inorganici non invecchiano, ma il materiale consolidato resta fragile, e se la fessura da riempire è troppo grande (sopra a 0.03 mm dice George Wheeler, ma io aumenterei un poco), il consolidamento non avviene; b) gli organici invecchiano, possono cambiare colore, divenire difficilmente solubili e perdere l'idrorepellenza, ma migliorano le caratteristiche meccaniche del materiale e possono far riaderire scaglie distaccate. Più in generale, la mia impressione è che ci sono stati successi e insuccessi in entrambi i campi per motivi che andrebbero meglio studiati. Nella storia della conservazione delle pitture murali sono stati sempre usati consolidanti superficiali (fissativi) organici, con rare eccezioni, fino alla seconda guerra mondiale. Poi è cominciata la sperimentazione di metodi inorganici, come quello all'alluminato di sodio dei Musei Vaticani, che non ha dato buoni risultati. Per le pietre, oggi alterniamo materiali inorganici (silicato di etile) con altri parzialmente organici (silani) o totalmente organici (adesivi acrilici e epossidici), secondo il tipo di problema da risolvere. Per i dipinti murali la cosa è più difficile, anche perché la tecnica originale non sempre è chiara. Le ricerche più recenti mostrano che in certe epoche l'uso di finiture con leganti organici della pittura a fresco è più frequente di quanto si pensasse. Anche per la pittura murale romana di Pompei ed Ercolano sono riemersi dubbi che sembravano risolti. E non dimenticare che quelle pitture sono sempre state protette con cera o paraffina, con risultati che a me sembrano buoni. Ma le polemiche in fondo sono utili. A condizione, però, che spingano qualcuno a studiare più a fondo per trovare dati da sparare contro il nemico. Se si sparano solo parole è difficile che migliorino le conoscenze.

Studiare più a fondo quella che tu hai chiamato "la faida Bario-Paraloid", a partire dai dubbi espressi anni fa ad un chimico e un fisico dell'Icr, Giuseppina

Vigliano e Giorgio Accardo, scrivendo in un loro libro: “Va da sé che, sia il trattamento con il carbonato d’ammonio, sia quello con l’idrossido di bario devono essere dosati in funzione della quantità di gesso presente [nell’affresco] e della sua dislocazione nella struttura [dell’intonaco. Perché] se la trasformazione del solfato non è quantitativa, sia per mancata diffusione della soluzione, che per insufficiente concentrazione degli ioni bario, resteranno nella struttura solida dei sali solubili (il solfato d’ammonio che non ha reagito) più dannosi del gesso di partenza”. Ciò detto, i nuovi ricercatori attivi nel settore conservativo come sono?

Diciamo che comincia a esserci un certo numero di figure nate all’interno della conservazione. Non più lo scienziato “mordi e fuggi” che arriva da fuori. La razza ancora ben viva tra i docenti universitari di chi fa tre, quattro analisi di routine, che poi pubblica con gran pomposità. Disgraziatamente, come già per architetti, storici dell’arte e archeologi, anche in questo settore i laureati trovano lavoro con sempre maggiore difficoltà, nonostante siano spesso persone di buona qualità. Il fatto è che, in Italia, non si ottiene un posto di ricercatore se si è i più bravi, ma se si è parente di qualcuno. Con il risultato che spesso sono proprio i migliori ad andare via dal Paese. Ad esempio, una giovane laureata in chimica, poi specializzata in conservazione, sta ora negli Stati Uniti, dove ha vinto il concorso per il ruolo di direttore del laboratorio scientifico dell’Art Institute di Chicago. Laboratorio che lei stessa sta creando con una dotazione di qualche milione di dollari.

Mentre in Italia, non solo non ci sono soldi, ma anche non esistono i laboratori scientifici interni ai musei. Nemmeno agli Uffizi, Brera, l’Accademia di Venezia, Villa Borghese o Capodimonte, cioè in alcuni dei più importanti musei dell’Occidente. Ma poniamo che quei laboratori invece esistessero. Da noi, per divenirne direttore, innanzitutto non devi essere competente, qualifica che in Italia non solo non serve, ma è sgradita. Bensì, come hai appena detto, devi essere parente del potente di turno. Dopodiché, devi avere minimo una sessantina d’anni. In più, per spendere gli stessi milioni di euro per allestire il laboratorio, devi impiegare decenni, dovendo porre in gara al maggior ribasso - la solita, inutile e demagogica gara, visto che la corruzione in Italia continua a galoppare - anche l’acquisto della carta igienica. Detto questo, mi sembra quasi una beffa chiederti quali speranze mantieni per una crescita culturale del settore conservativo nel nostro Paese?

Innanzitutto vorrei esistesse una ricerca più aperta ai giovani scienziati, con maggiori opportunità offerte dopo una specializzazione nel settore. Per i restauratori, le ultime generazioni già sono nell'insieme di un buon livello medio. Ma soprattutto, e finalmente, s'inizia a parlare anche in Italia d'una loro formazione a livello universitario. Però le Università dovrebbero avere un minimo di finanziamento, che permetta la realizzazione di laboratori e cantieri didattici. Altrimenti si continuerà a fare una formazione solo teorica. Alla scuola annessa all'Icr, grande modello di riferimento per tutti, la formazione è stata sempre basata sul lavoro su vere opere d'arte e in grandi cantieri durante l'estate. Infatti so che il corso universitario da te organizzato a Urbino, il primo in Italia, dove anch'io sono venuto a tenere un corso estivo di specializzazione, ha un suo proprio laboratorio e la metà delle ore d'insegnamento viene correttamente dedicata alle attività pratiche, sul modello dell'Icr. Mentre per quel che riguarda i direttori dei lavori di restauro, quindi archeologi, storici dell'arte e architetti, le scuole di specializzazione cominciano invece ad avere un'influenza. Tant'è che sempre più spesso incontro miei ex allievi in giro nelle soprintendenze italiane. Tutte persone che hanno ricevuto lezioni non di sola storia dell'arte, come per decenni è stato, ma anche sui problemi inerenti conservazione e restauro.

Circa invece la tutela?

Credo ci sarà sempre più interesse per la valorizzazione, parola-chiave adesso introdotta nella titolazione del Ministero e dei centri di ricerca del Cnr.

Opera di valorizzazione che, per il Ministero, coincide con i restauri di rivelazione estetica e le mostre. Quindi, se il tuo vaticinio si avvererà, come è molto probabile, il risultato sarà una definitiva rimozione della lezione di Urbani. Continueremo così fino alla fine dei tempi a sentir discutere, non di conservazione preventiva programmata del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente, cioè di quel che davvero serve per una tutela fondata su corrette basi tecnico-scientifiche, ma di mostre organizzate ovunque e comunque e di "patina sì, patina no", "tinta neutra fredda, tinta neutra calda" e così via. I trastulli scambiati dai più come "valorizzazione" e come "scienza del restauro". I trastulli con cui continuano a cimentarsi gli attardati epifenomeni che, ancora oggi, per valorizzazione e restauro si rifanno ai principi critici espressi da Argan al Convegno dei soprintendenti del

1938, e alla Teoria con cui Brandi, a partire dal 1948, ha dato veste estetica a quegli stessi principi. Ciechi, quegli epifenomeni, di fronte a una situazione di abbandono territoriale che rende sempre più evidente come quella valorizzazione e quei restauri siano un pannicello caldo usato per curare un moribondo. Incapaci di capire l'urgenza di storicizzare quei principi, assumerli come dato di fatto e passare a altro. Passare, cioè, lo ridico ancora, alla conservazione programmata e preventiva del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente. Il progetto di Urbani.

Quanto dici, mi pare tuttavia un destino evitabile, anche se il pericolo esiste. Oggi infatti si parla molto di manutenzione programmata. Se ne parla, senza ancora avere ben a capito che si tratta di un lavoro difficile. Un lavoro la cui realizzazione richiede un'organizzazione e dei mezzi operativi ancora lontanissimi, in Italia, da una definizione sufficiente. Esiste inoltre il pericolo che le ragioni della conservazione materiale siano messe da parte per consentire un uso non sempre razionale del patrimonio culturale. Contro questo rischio c'è però il fatto che nella giovane generazione di conservatori, quella da cui usciranno i futuri soprintendenti, comincia a esistere una diffusa consapevolezza dei problemi tecnico-scientifici inerenti la conservazione di opere, monumenti e siti archeologici. Una consapevolezza molto maggiore di quella che c'era nella generazione dei soprintendenti di anni fa, assorbiti inoltre da problemi gestionali da affrontare con risorse economiche, mezzi e uomini a dir poco insufficienti. Ciò detto, mai sarà una professione facile quella di "addetto alla conservazione". Restauratore, architetto, ingegnere, storico dell'arte, archeologo o scienziato. Ma voglio assicurare chi oggi volesse intraprendere questa strada. Io non rimpiango affatto d'averla scelta.

Didascalie

Fig. 1 - Giovanni Urbani e Cesare Brandi in una foto degli anni Ottanta circa.

Fig. 2 - Bollettino dell'Istituto centrale del restauro, Istituto Poligrafico della Stato, Roma 1950, copertina del primo numero.

Fig. 3 - Problemi di conservazione, a cura di Giovanni Urbani, copertina delle bozze di stampa presentate alla "Conferenza Nazionale per la prima Relazione sulla Sitauazione Ambientale del Paese", Urbino, 29 giugno-2 luglio 1973, Compositori, Bologna, 1973.