

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

Giovanni Urbani e la fondazione delle moderne foderature dei dipinti su tela.

Una conversazione con Walter Conti ed Enzo Tassinari

Incontro Walter Conti e Enzo Tassinari per parlare del lavoro di ricerca sulle foderature dei dipinti su tela, che condussero insieme a Giovanni Urbani¹, tra la fine degli anni '60 e gli inizi del decennio successivo, quindi già prima di quando, nel 1973, Urbani divenne direttore dell'Istituto centrale del restauro (ICR). Il lavoro di ricerca con cui Urbani rifondò le tecniche di foderatura, anche giovandosi dell'intuizione che il settore delle opere d'arte potesse ricevere un decisivo aiuto dalla ricerca industriale. Come fu grazie all'ENI, che mise generosamente a disposizione dell'ICR i laboratori scientifici d'una sua storica società, la Snam Progetti, nel cui del settore tessile lavoravano Conti e Tassinari. Tempi eroici delle loro tarde giovinezze, che i due ricordano con nostalgia e affetto nella bella casa di Conti a San Donato Milanese. Bella perché parte di un quartiere ancora oggi urbanisticamente esemplare, voluto da Enrico Mattei alla fine degli Cinquanta per i dipendenti dell'ENI, alla stregua di quanto già aveva fatto Adriano Olivetti, a Ivrea. Inevitabile diviene in tal modo il confronto tra l'Italia d'oggi e il progetto per l'Italia che era nelle menti di grandi italiani come Mattei, Olivetti o lo stesso Urbani. Creare un paese competente, civile e governato, perciò finalmente meritocratico, equo e moderno, un paese in grado di dare prospettive di lavoro ai giovani, che avrebbe posto tra i propri principali obiettivi di crescita culturale e economica, cioè sociale, il custodire entro la tecnica moder-

na l'indissolubile – soprattutto nel nostro Paese – rapporto tra paesaggio, ambiente e patrimonio culturale. Coniugando in tal modo conservazione e sviluppo. Sotto gli occhi di tutti come quel progetto sia andato miseramente a finire.

Quando avete incontrato per la prima volta Giovanni Urbani?

Fu nel 1969. Urbani chiedeva se fosse possibile trasferire alla conservazione dei dipinti su tela le esperienze condotte dall'ENI nel settore tessile industriale. In altre parole egli si chiedeva, e chiedeva all'ENI, se fosse possibile trasferire a uno stesso campo merceologico, appunto le tele, la capacità organizzativa e l'efficienza della ricerca scientifica nel settore industriale. Una richiesta in quegli anni assolutamente inconsueta e innovativa, che l'ENI volentieri accettò, anche perché, nei fatti, era ancora la grande ENI di Enrico Mattei, sempre aperta alle istanze del mondo esterno. Urbani fu quindi indirizzato ai laboratori di ricerca della Snam-Progetti, storica società dell'ENI con sede a San Donato Milanese, che lavorava anche nel settore tessile. Il professor Marcello De Maldè, allora direttore di quei laboratori, incaricò il dottor Eugenio Rottenbacher, responsabile del Gruppo Fibre, di avviare una collaborazione. A me [Conti], che allora lavoravo allo studio e sviluppo di nuove tipologie di fibre sintetiche e al miglioramento, studio e caratterizzazione dei nuovi processi di produzione, fu affidato il coordinamento delle attività. A me [Tassinari], responsabile del laboratorio di Fisica,

fu invece chiesto di occuparmi della ricerca scientifica stricto sensu.

Che tipo di ricerche avviaste?

Privi com'eravamo di qualsiasi conoscenza nel settore del restauro, tentammo di interpretare sulla base delle nostre esperienze la richiesta di Giovanni, allora per noi ancora il dottor Giovanni Urbani, vice-direttore dell'ICR. Cercammo cioè di capire e rilevare le caratteristiche strutturali e meccaniche dei tessuti di norma usati, sia come supporto delle opere originali, sia per le foderature. Bastò questo per arrivare a dare una valutazione su tutta una serie di problemi fino a quel momento ignoti nel mondo del restauro, anche se di decisiva importanza per la conservazione di un qualsiasi tipo di tela. Antica e moderna, dipinta e non.

Ad esempio?

Il fondamentale parametro strutturale della torsione dei fili. La misurazione del 'creep', cioè la deformazione della tela sotto carico costante; e uno speciale carico costante è l'insieme preparazione-pellicola pittorica. Le modalità del tensionamento delle tele sul telaio originale, ossia quelle del tensionamento delle tele di foderatura sul telaio interinale. Fino alle caratteristiche elastiche dei diversi filati usati per le tele originali e di foderatura, quindi cotone, lino, canapa, eccetera. Lasciammo invece a chi era più esperto di noi altri problemi. Come nel caso della misura della depolimerizzazione della cellulosa delle tele originali e di rifodero, appunto cotone, lino, canapa, eccetera, una ricerca che affidammo alla Stazione sperimentale per la cellulosa di Milano.

Problemi ignoti anche all'ICR?

Del tutto. In quegli anni, le attività dell'ICR erano ancora immerse su una cultura finalizzata alla restituzione critica e estetica del, per così dire, 'prodotto opera d'arte'. Una cultura molto profonda. Ma lontanissima dai problemi tecnico-scientifi-

ci della conservazione. Quindi anche le tecniche di foderatura, seppur condotte al massimo livello d'allora, nei fatti erano ancora quelle storicamente utilizzate su basi empiriche dagli altri normali bravi 'artigiani restauratori'. Tecniche di foderatura empiriche, che tuttavia già qualcuno cercava di migliorare. Ed erano stati soprattutto i restauratori a aver avviato delle ricerche in questo senso. Però in modo sporadico e, appunto, empirico. Cioè senza l'ausilio di appropriate conoscenze tecniche e senza attrezzature di laboratorio per il controllo dei risultati ottenuti. Ad esempio, un ingegnere tedesco, poi naturalizzato americano, che si era trasformato in restauratore, Gustav Berger, tentò in quei tempi d'istituire un rapporto con l'ICR, perché riteneva di poter fornire soluzioni scientifiche innovative nel restauro delle tele. Soprattutto per quanto riguardava gli adesivi.

Che siano i restauratori a aver segnato in questi ultimi decenni la vera crescita culturale del settore non è una certa novità. Anche Berger, del resto, con la messa a punto del suo adesivo Beva 371, ha dato un importante contributo al settore delle foderature. Un altro fu Vishwa Raj Mehra, il restauratore indiano del Central Research Laboratory of Art, Object and Science di Amsterdam, che agli inizi degli anni '70 aveva inventato la 'tavola fredda', rivoluzionando la tecnica di foderatura. Mehra aveva stretti rapporti con Urbani, che gli chiese di fabbricare una tavola fredda (strumento nuovissimo e, allora, sconosciuto in Italia) per l'ICR e di fare il favore di portarla lui stesso dall'Olanda a Roma, perché, in quel modo, poteva insegnarne l'uso ai restauratori dell'ICR. In particolare Rita Cassano e Mara Nimmo. E ricordo ancora come noi allievi andassimo a ammirare, reverenti, «la tavola fredda di Mehra» al piano terra dell'Istituto, dove c'erano i laboratori di ricerca per gli interventi sulle parti strutturali dei manufatti in legno e in metallo, quelli di cui erano *magna pars* due straordinari artigiani, Eugenio Criscuolo e Antonio Bellafemina. Un'ammirazione reverente, quella di noi allievi, per-

ché convinti che lo straordinario lavoro di ricerca messo in piedi da Urbani sarebbe stato il punto di partenza per una nuova stagione della tutela, quella per la quale l'ICR ci stava formando. Lontanissimi, sempre noi allievi, anche solo dal poter immaginare come invece sarebbe andata a finire. Ciò premesso, un fatto è che, siccome nessuno lo ha mai detto, né scritto, nessuno sa che siete stati voi tre, Urbani, Conti e Tassinari, a occuparvi per primi in modo scientifico delle tecniche di foderatura, quindi a inventare le moderne foderature dei dipinti su tela. Mentre tutti invece le credono nate negli USA, grazie a Berger, viceversa arrivato molto dopo di voi. Un altro primato nel settore della ricerca scientifica che il nostro paese si è lasciato sfuggire.

In realtà noi abbiamo seguito poco o nulla quel che è accaduto nel mondo del restauro dei dipinti su tela dopo il 1973. Infatti, verso la fine di quell'anno fu bruscamente interrotta la nostra collaborazione con Giovanni. Possiamo tuttavia dire, lo abbiamo visto con i nostri occhi, che Giovanni tenne allora molto tiepido il rapporto tra Berger e l'ICR. Ritenendo – con ragione – che la ricerca di settore dovesse essere condotta da persone non direttamente coinvolte in termini economici nel restauro. Mentre i professionisti sono per forza soprattutto interessati a 'migliorare la reputazione' dei loro laboratori, sbandierando ai quattro venti le loro scoperte più o meno scientificamente fondate. Dubbi di scientificità motivati anche dal fatto che Berger teneva rigorosamente segreti i componenti dei 'suoi' nuovi materiali per le foderature.

Formule segrete anche per voi tecnici del settore?

Devo dire che, ai tempi m'ero fatto [Tassinari] una mia idea del Beva. Pensai si trattasse d'una miscela di cere sintetiche. E che Beva fosse l'acronimo di 'Berger-Wax'. Infatti, le successive esperienze, pur se da me svolte in tutt'altro campo d'applicazione, mi dimostrarono come le cere per così dire 'tecniche' allora presenti sul mercato italiano non fossero molte, inoltre poco accessibili ai restauratori per i

loro costi molto alti. In America, invece, già da tempo industrie come Shell, Witco e altre ancora, avevano sintetizzato e messo sul mercato una vasta gamma di cere microcristalline. Cere con molti vantaggi per chi ne avesse visto una possibilità d'uso nella foderatura dei dipinti. Il colore bianco neutro. Un punto di fusione e di rammollimento ben definito. Una grande uniformità e purezza. L'assenza di frazioni oleose o basso fondenti. La possibilità di scelta delle caratteristiche più adatte allo scopo, quali durezza, viscosità, eccetera. Non mi stupirei quindi che Berger, per inventare il Beva, fosse ricorso alle cere tecniche di produzione industriale, allora inattuabili dai restauratori italiani. Né mi stupirei che nel Beva fossero state miscelate tra loro due o più di quelle cere.

Più precisamente cosa voleva Urbani da voi?

Diciamo che, in termini generali, Giovanni lavorava per dare fondamento scientifico alla soluzione dei numerosissimi problemi conservativi inerenti il restauro. Problemi fino a quel momento molto sottovalutati rispetto agli altri della restituzione estetica delle opere. Restando però a noi, Giovanni ci chiedeva un aiuto per acquisire una vera conoscenza scientifica delle dinamiche del deterioramento dei materiali usati in origine dagli artisti per i dipinti su tela e di quelli di norma usati per le foderature, in modo da poter mettere a punto nuovi materiali e nuove tecniche d'intervento. L'obiettivo era aumentare il più possibile il tempo perché si rendesse necessario foderare di nuovo una stessa opera. Un obiettivo da raggiungere attraverso la maggior durabilità di quei nuovi materiali e la minor invasività di quelle nuove tecniche: la tavola fredda, ad esempio. Non va infatti dimenticato come nel mondo del restauro di quegli anni, italiano e non solo, il restauro delle tele venisse eseguito usando tele da rifodero tirate a caso sul telaio interinale. Tele che venivano poi fatte aderire alla tela originale con colle di farina di frumento facilissimamente attaccabili da agenti microbiologici. Pressando infine l'insieme tela da rifodero e tela

originale con pesanti ferri da stiro caldi, quando non con ancor più pesanti rulli metallici o di cemento e quant'altro barbaro strumento. La cosiddetta 'stiratura', sempre eseguita a discrezione dell'operatore, cioè più o meno schiacciando a caso la superficie dell'opera, ma comunque sempre schiacciandola.

Da qui, come scriveva Urbani nel 1973, trentaquattro anni fa [nel 2007 del dialogo, oggi, 2012, trentanove, senza che nulla sia nel frattempo cambiato, NdA] nella sua *Introduzione* al volume *Problemi di conservazione*, di cui voi siete stati due colonne, «la necessità, sempre più stringente, di sottoporre a uguale revisione tutti indistintamente i procedimenti oggi in uso. Perché è non meno inammissibile che, ad esempio e tanto per stare nell'ordinaria amministrazione, si seguiti a foderare le tele come si è sempre fatto e solo vagamente sospettando che la foderatura tradizionale comporta gravissimi fenomeni di compressione e di dislocamento dello strato dipinto e di quelli preparatori», cioè i fenomeni provocati, appunto, dalle 'stirature' con ferri da stiro ecc.; aggiungendo Urbani che: «Nel restauro, la casistica delle carenze d'informazione e di metodo simili a questa, si estende a pressoché l'intero campo di attività; e sia chiaro che quello ora citato è certamente il caso meno grave». Ma in che senso le tele da rifodero erano in quegli anni 'tirate a caso sul telaio interinale'?

Diciamo che nessuno s'era fino a quel momento accorto d'un macroscopico dato tecnico. Vale a dire che, quando si tira a mano, con l'ausilio di pinze o morsetti, una tela da rifodero sul telaio interinale, inevitabilmente si produce una tensione incontrollata del filato. In altre parole, lo si tensiona, appunto, 'a caso'. Un difetto tecnico che diviene ancora più grave nei frequentissimi casi di opere rettangolari dove, così procedendo, sempre si produce una più o meno forte differenza di tensione tra i lati della tela. Dipende dalla forza delle braccia di chi tira. Infatti, la dimensione più grande della tela, perciò più pesante, rende più faticoso 'tirare' rispetto al lato piccolo. E queste tensioni diverse all'interno della

struttura trama-ordito della tela di foderatura, inevitabilmente nel tempo si scaricano, producendo dei rilassamenti del filato, che possono peggiorare la stabilità strutturale del dipinto.

Solo questo il problema?

Ovviamente no. Ancora di più attestava l'arretratezza scientifica del settore l'assenza d'una qualsiasi tecnica per misurare in modo oggettivo lo stato di conservazione dei materiali. Tutto era giudicato 'a occhio', cioè da come si presentava esteticamente il dipinto prima e dopo il restauro. Quindi un dipinto su tela foderato schiacciando a sentimento la pellicola pittorica con un ferro da stiro caldo era 'in buono stato di conservazione'. Mentre un dipinto mai foderato, quindi con la pellicola pittorica intatta, tuttavia resa poco leggibile da una vernice inscurita, era in 'cattivo stato di conservazione'.

Per ovviare a questi fraintendimenti, cosa avete fatto?

Nell'estate del 1971 siamo riusciti a far acquistare dall'ICR un dinamometro elettronico Instron. Uno strumento, cioè, che rendesse possibile effettuare prove di trazione, compressione, taglio, verifica dei fenomeni reologici, vale a dire il lentissimo scorrimento dall'alto in basso di quel particolare materiale viscoelastico che è una pellicola pittorica con un legante a olio. Tutto questo, ovviamente con il completo accordo di Giovanni, ma anche con l'accordo dell'allora direttore dell'ICR, Pasquale Rotondi, che grandemente stimava Urbani, molto credendo al suo così innovativo lavoro di ricerca. Andai personalmente [Tassinari] a Roma per l'avvicinamento e la prima istruzione agli operatori. Erano però tempi in cui un dinamometro era uno strumento marziano. Tanto che, quando in fase di collaudo si bruciò un normalissimo fusibile, dovemmo girare tutta la città per trovarne uno adatto, perdendo un intero pomeriggio.

Dinamometro in seguito mai utilizzato. Almeno fino al 1983 in cui Urbani stette all'ICR. Cioè fino all'anno in

cui Urbani si dimise polemicamente dalla carica di direttore dell'ICR per l'assoluto disinteresse mostrato dal Ministero e dai colleghi soprintendenti, ma anche, in quegli anni, da molti all'interno dello stesso ICR, verso quello che ancora oggi è il vero e mai affrontato tema della tutela, soprattutto in Italia. La conservazione preventiva e programmata del patrimonio artistico in rapporto all'ambiente. In ogni caso, le vostre ricerche che esiti ebbero?

Hanno tracciato la strada per una miglior comprensione dei meccanismi di degrado dei dipinti su tela. Degrado dovuto all'ambiente e ai materiali e alle tecniche del restauro tradizionale. Quel che ha consentito di capire in che modo si dovesse intervenire sull'ambiente per prevenire quel degrado, favorendo anche la messa a punto di nuovi materiali e tecniche di intervento. Ricerche, ce ne rendiamo conto, allora pionieristiche, ma che oggi possono parere in qualche modo grossolane.

Scusatemi, ma sono ricerche grossolane solo per voi. Infatti, soprattutto in Italia e con la benedizione delle soprintendenze, ancora oggi la quasi totalità delle foderature vengono eseguite come si diceva prima. Cioè tirando a caso con le pinze e i morsetti le tele da rifoderare su un telaio interinale, poi incollandole con le colle di farina alle tele originali, infine schiacciando a sentimento il tutto con quei ferri da stiro caldi che, nei fatti, sono solo una variante del «ferro da inamidare caldo», prescritto nel 1756 dal canonico Luigi Crespi per le stesse operazioni. In ogni caso, quale fu il ruolo di Urbani in quelle ricerche?

Suo primo e grande merito fu aver promosso, nel 1971, la formazione della Commissione per lo Sviluppo Tecnologico dei Beni Culturali, entro cui le nostre ricerche furono svolte. Altro merito fu aver indirizzato e seguito con grande attenzione e partecipazione non solo il nostro lavoro di ricerca, ma anche quelli degli altri colleghi parallelamente impegnati nei lavori della Commissione, quelli infine confluiti nel volume Problemi di conservazione. Restando però al nostro lavoro di ricerca, Giovanni veniva

spesso a visitarci nei laboratori di San Donato, dove ascoltava in concentrato silenzio le conclusioni scientifiche cui eravamo giunti, riversandole poi in nuove linee di ricerca. Una capacità immaginativa certamente dovuta alla sua particolare predisposizione a dare soluzione concreta ai problemi scientifici e tecnici. Quella che però mai avrebbe avuto senza la diretta esperienza del lavoro manuale di restauratore.

Una vocazione al restauro, quella di Urbani, precocissima. Nel 1939, quattordicenne, già frequentava lo studio del restauratore Cecconi Principi, amico di suo padre Giuseppe, che scriveva romanzi e era anche amico stretto di alcuni importanti artisti, ad esempio Balla. Per questa ragione, lui che aveva studiato al classico, prese la strada per un lavoro allora ritenuto da artigiani. Entrò all'ICR nel 1945 come allievo della scuola di restauro, dove fu direttamente ammesso a frequentare il secondo anno del corso, avendo come compagni di studi, tra gli altri, restauratori divenuti poi celebri, quali Paolo Mora (Laura Mora arrivò all'ICR non so se uno o due anni dopo) e Aldo e Nerina Angelini. Una carriera da allora sempre condotta all'interno dell'ICR, fino a diventarne nel 1973 direttore, per poi andarsene dieci anni dopo, nel 1983, sbattendo la porta per le ragioni appena dette. Ma torniamo a noi. Com'era Urbani nei rapporti personali?

Era uomo di grande generosità e capacità di amicizia. Ad esempio, mai ci mostrò l'attitudine, tipicamente italiana, a appropriarsi del lavoro degli altri. Nel settembre (o ottobre) del 1972, mi chiamò [Tassinari] per andare insieme a Madrid a un convegno ICOM. Finito il convegno mi chiese se volevo seguirlo a visitare alcuni musei spagnoli. Vedemmo così insieme il Prado e i musei di Segovia e Toledo, constatando lo stato miserevole di moltissimi dei dipinti lì conservati, soprattutto quelli su tela. Un dato oggettivo, che ci confermò come il problema che stavamo studiando fosse d'interesse non solo italiano. Mentre nella primavera dell'anno dopo mi offrì [Tassinari] di tenere una relazione sulla caratteriz-

zazione e lo studio delle tele da rifodero in una Lining Conference tenuta a Greenwich. Al termine del meeting, Urbani presentò con me, nella House of the Queen, l'allora appena pubblicato *Problemi di Conservazione*. Il volume dove era stato raccolto, come si è appena detto, il lavoro di ricerca svolto della Commissione per lo Sviluppo Tecnologico dei Beni Culturali. E ne consegnammo copia ai presenti, tra cui i direttori dei principali musei di Londra e l'allora Ministro inglese della cultura.

Problemi di Conservazione aveva però già avuto un'importante presentazione a Roma.

In effetti le presentazioni sono state due. Ma forse si deve prima ritornare alla Commissione per lo Sviluppo Tecnologico dei Beni Culturali, ricordando come avesse lavorato sotto tre diversi Ministri, esponenti di altrettanti e effimeri governi. Camillo Ripamonti, che nel 1971 la promosse; Fiorentino Sullo, che nel 1972 la confermò; Pier Luigi Romita, che ne vide la conclusione nel 1973. Detto questo, una prima e provvisoria presentazione dei nostri lavori fu stampata in una *plaque* consegnata il 28 giugno 1972 al Ministro Sullo.

Mentre la seconda?

La seconda presentazione fu quella ufficiale. Si tenne il pomeriggio del 15 febbraio 1973 alla Farnesina. Alla presenza del ministro Romita e dell'allora presidente della Accademia dei Lincei, Cesare Segre, illustrammo ai presenti i lavori condotti dalla Commissione, non ancora però potendo disporre del volume *Problemi di Conservazione*, per varie ragioni stampato qualche mese dopo. Ad ascoltarci fu un pubblico molto scelto di tecnici, scienziati e intellettuali, che seguirono con grande attenzione i nostri diversi interventi. Ma anche, iniziativa allora pochissimo usuale, in segno di ringraziamento vennero donate a noi ricercatori altrettante cartelle con litografie realizzate per l'occasione da alcuni artisti amici di Giovanni. Tra loro, Mino Maccari, Pierre Alechinsky, Renato Guttuso

e Sergio Vacchi. La cerimonia si chiuse alla sera con un ricevimento nella bellissima casa, al Gianicolo, di Susanna Agnelli, amica di Giovanni. Ciò in tempi in cui la FIAT sembrava interessata a condurre un lavoro di ricerca e sviluppo nel settore dei beni culturali. Per noi scienziati, abituati a vivere nel buio dei laboratori, fu un'esperienza entusiasmante. Quella partecipazione di così alto livello istituzionale ci fece davvero credere che i beni culturali sarebbero divenuti una priorità della politica, quindi che in quel così delicato e importante campo d'interesse del paese si potesse aprire un grande lavoro di ricerca scientifica e innovazione tecnica e organizzativa.

Una convinzione andata invece delusa, fino alla desolante situazione d'oggi.

Giovanni mi disse [Conti] che a partire dall'uscita di *Problemi di conservazione* si mosse una lunga guerra contro di lui da parte di direttori generali del Ministero, colleghi soprintendenti e professori universitari, con accuse di tecnocrazia e altre stupidaggini ideologiche del genere. Guerra che terminò con la sua sconfitta. Cioè con le sue dimissioni anticipate dalla carica di direttore dell'ICR, nel 1983. Sette anni prima la naturale conclusione del suo mandato.

Mentre voi?

Pochissimo tempo dopo la pubblicazione di *Problemi di Conservazione*, accadde un putiferio. La Divisione Fibre dei laboratori Snam Progetti venne trasferita vicino a Matera, precisamente a Pisticci, dove ne fu radicalmente modificata la vocazione. La ricerca di base venne trasformata in ricerca applicata, asservendola completamente a esigenze produttive. Poco dopo il laboratorio venne chiuso e tutti i ricercatori dovettero cercarsi nuove attività. Ivi compreso il professor De Maldè, destinato a altre mansioni. Fu così assurdamente disperso il grande patrimonio di esperienza e competenza del nostro gruppo di lavoro. Io [Tassinari] fondai una

mia azienda. Mentre io [Conti], rimasi all'ENI. E non mi stupirei [Conti] se si trovasse che la ragione di quel putiferio fosse stata, anche, dovuta all'invidia suscitata da quell'esperienza di così alto profilo. 'L'ira degli déi' del Ministero dei beni culturali. Ma forse anche dell'ENI.

Chiusi per sempre i laboratori di ricerca dalla Snam-Progetti?

Sì. Sostituiti dalla Assoreni. Una consociata guidata da un manager esterno e gestita pariteticamente da tutte le società dell'ENI dedicate alla ricerca. Una cogestione difficile, che diede scarsi risultati. Puntò tuttavia l'ENI sull'ambiente, tema che allora aveva iniziato a affacciarsi anche in Italia. Fu creata una nuova società, la Tecneco, acronimo tra tecnica e ecologia. E con la Tecneco, nel 1976, Giovanni fece il secondo passo della sua marcia verso la Conservazione programmata. Il Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria, dove per la prima volta si collegò strutturalmente – e fu Giovanni a farlo – il concetto di conservazione preventiva a quello di rischio ambientale, sismico, idrogeologico, antropico e quant'altro.

Tuttavia tu [Conti] collaborasti anche al 'Piano umbro'. Lavorando in Tecneco?

Partecipai solo alla redazione della prima parte del Piano, quella teorico-programmatica. Non però come dirigente della Tecneco, mai feci parte di quella società, ma solo come esperto scientifico. Né quella mia collaborazione fu molto fruttuosa, perché, com'è noto, il Piano umbro mai venne posto in essere. E fu una perdita secca per il paese. Basti pensare che il Piano è del 1976, trentuno anni fa [al 2007 del dialogo; oggi, 2012, gli anni sono trentasei, senza che nulla nel frattempo sia mutato, NdA]. E basti pensare che l'aver allora attuato un progetto così innovativo avrebbe certamente fatto dell'Italia un punto di riferimento nel mondo intero per il vasto e complesso lavoro di ricerca da condur-

re sul grande tema civile e scientifico della conservazione preventiva e programmata di un patrimonio storico e culturale in rapporto all'ambiente. Tema fondativo del progetto di Urbani, oltre che il punto di partenza del suo pensiero.

Piano pilota dell'Umbria mai posto in essere anche grazie all'opposizione della politica. Ti rammento il violentissimo attacco, disinformato, ideologico e demagogico, che gli fece Mario Torelli, un archeologo dell'Università di Perugia, sulle pagine de "l'Unità". Così un suo passo: «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 – sia pur connesse con il capitale pubblico [l'ENI] – la gestione della tutela: l'operazione rappresenta una manovra grossolana, priva di qualunque fondatezza culturale, per consegnare intere fette dello spazio operativo pubblico a gruppi privati nel nome di una rozza ideologia manageriale». Una palese manifestazione d'ignoranza dei problemi inerenti conservazione, restauro e tutela, che tuttavia è valsa a Torelli la cooptazione nel Consiglio superiore dei beni culturali. Un fatto, l'ultradecennale presenza d'un simile dilettante allo sbaraglio in un consesso che dovrebbe rappresentare il massimo livello tecnico-scientifico dell'Italia nel settore della tutela, che credo da solo spieghi la ragione del sempre più evidente abbandono a se stesso del nostro patrimonio storico e artistico, come della ormai libera aggressione al paesaggio.

Certo che l'applicazione di quel Piano in tutta l'Italia, questa era la sua ratio, avrebbe evitato, o perlomeno ridotto di numero e di gravità, l'ormai costante susseguirsi di disastri ambientali in Italia. I morti, le distruzioni e gli immensi danni economici provocati al paese dai numerosissimi terrem-

ti, inondazioni, frane, smottamenti e quant'altra calamità successa in Italia dopo il 1976. I poveri bambini morti a San Giuliano. Il crollo della basilica di Assisi...

Digliele tu, queste cose, al buon Torelli e al Consiglio superiore dei beni culturali! Magari dicendogli anche che, nel frattempo, la conservazione preventiva e programmata l'ha fatta sua l'Olanda. Diglielo che, grazie a loro, l'Italia ha avuto i morti e i danni da terremoti, inondazioni e quant'altro di cui hai appena detto. Ma anche ha perso un altro *know how* nel campo della ricerca scientifica. Magari spiegandogli che, per Urbani, la tutela coincideva senz'altro con l'interrogarsi sul senso della presenza del passato nel mondo d'oggi. Ma anche era accettare, con Heidegger, l'avvento della tecnica moderna come destino dell'uomo d'oggi. Quindi era l'occasione per elaborare dei progetti di ricerca e sviluppo, mirati a rendere compatibili tra loro la conservazione del mondo storico in rapporto all'ambiente e la crescita economica. Creare, ad esempio, un'occupazione qualificata per i giovani. Ma torniamo invece al tuo [Conti] rapporto con l'ENI. Come prosegue?

Fui promosso a mansioni superiori che coinvolgevano tecniche all'estrema avanguardia nel campo chimico-fisico. Tecniche, che avrebbero potuto essere estremamente utili per lo studio di nuovi materiali di restauro. Ma non mi fu permesso, o forse non ne ebbi la forza, di interessarmi del restauro delle opere d'arte da quel nuovo punto di vista. Tanto che la collaborazione con il Piano umbro fu nei fatti a titolo personale, motivata dalla stima e dall'amicizia che mi legavano a Giovanni. Mi resta però la consolazione, ma anche il rimpianto per quella stagione della mia vita. Sono stato perciò molto felice quando, un paio di decenni dopo quell'avventura meravigliosa e ormai da tempo fuori dall'ENI, alcuni dei miei ex collaboratori di allora si sono occupati del restauro della facciata della basilica vaticana di San Pietro, così come dei materiali lapidei nel cortile Richini della Cà Granda di

Milano. Ciò con molta loro soddisfazione personale e meritati riconoscimenti. Purtroppo però Giovanni non era più tra noi.

NOTE

¹ È questo un testo raccolto nel 2007. Doveva andare negli Atti della Giornata in onore di Giovanni Urbani, tenuta alla Normale di Pisa il 22 giugno 2004, ospiti di Salvatore Settis. Atti per varie ragioni mai stampati.