

PREMESSA ALLA REVISIONE DELLA CARTA DI VENEZIA DEL 1964 PAOLO MARCONI E CLAUDIO D'AMATO

La Carta di Venezia prende le mosse da un saggio ("Proposte per una carta internazionale del restauro", in, *IL MONUMENTO PER L'UOMO - Atti del II Congresso internazionale del restauro*, Padova, 1971) di Pietro Gazzola e Roberto Pane, dei quali il primo fu il Soprintendente che restaurò "à l'identique" il Ponte Pietra e il Ponte Scaligero a Verona negli anni '50, oltre che l'autore della traslazione del Tempio di Abu Simbel in Egitto. Il secondo fu professore di Storia dell'Architettura e di Restauro, polemista, pittore, impegnato nel restauro architettonico e urbano, grande interlocutore con l'Europa e con le Americhe, e furono entrambi presenti al II Congresso internazionale del Restauro tenutosi a Venezia tra il 25 e il 31 maggio del 1964.

Il saggio di Gazzola e Pane voleva consistere - essi scrivevano con simulata modestia - in un mero aggiornamento della Carta del Restauro italiana del 1931 (articolata in 11 punti, frutto a sua volta della Carta del restauro di Atene del 1930), ed era inteso a suggestionare gli altri partecipanti al Congresso, onde portare in seduta plenaria conclusioni unanimesi. In effetti, la stesura definitiva della Carta di Venezia del 1964 differisce di poco dalle Proposte di Gazzola e Pane, con ciò dimostrando che essi avevano dato l'input principale alla redazione finale. Ma questa redazione segna, contraddicendo nettamente la Carta italiana del 1931 ispirata dal grande Giovanni, una svolta radicale nelle consuetudini del restauro, in direzione della CONSERVAZIONE piuttosto che del RIPRISTINO.

Come mai tale mutamento di rotta?

Dalle Proposte di Gazzola e Pane si deduce che essi furono folgorati dall'appena pubblicata, TEORIA DEL RESTAURO - Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, di Cesare Brandi, Roma, 1963, e specie dal capitolo, Principi per il restauro dei monumenti, teoria ispirata principalmente a J. Dewey, in, ART AS EXPERIENCE, New York, 1934.

Ma il quinquennio 1963-1968 fu anche quello della "rivoluzione culturale" giovanile, dall'Oriente cinese all'Occidente statunitense (da Mao Tse-Dong ad Adorno a Marcuse, il cui EROS E CIVILTÀ edito da The Beacon Press, 1955, fu tradotto in Italia da Einaudi il 1963), della quale rivoluzione le manifestazioni europee esplosero violentemente nel '68 con l'occupazione delle Università di Trento e di Parigi, ma serpeggiavano fin dal 1963 tra gli studenti d'Architettura in Italia (la Facoltà di Valle Giulia a Roma era stata occupata nel maggio del 1963), accompagnandosi ad una sopravalutazione del modernismo architettonico suggerita da Bruno Zevi (ansioso di tornare a Roma da Venezia ove insegnava, e si vada al suo: La lotta degli studenti-architetti continua, in "ARCHITETTURA, CRONACHE E STORIA", luglio 1963), e ad una simmetrica e contraria demonizzazione del classicismo. Del quale classicismo gli studenti sfruttavano sarcasticamente la rima col fascismo, alludendo alla generazione di Ballio Morpurgo, di Foschini, di Muzio, di Piacentini, di Spaccarelli: di coloro che avevano detenuto nei decenni precedenti il monopolio della professione in Roma e in Italia. In tale demonizzazione essi coinvolgevano S. Muratori (il costruttore del Palazzo della Democrazia Cristiana a Roma), il quale se ne andò dalla Facoltà di Architettura di Roma tra i loro lazzi (come anche L. Benevolo e L. Vagnetti), lasciando il passo alle new entries rivoluzionarie e moderniste: Libera, Piccinato, Quaroni, Zevi. Tali fermenti probabilmente avevano ispirato a Cesare Brandi (andato in cattedra nel 1963/64, e grande estimatore dei giovani) il tono profetico che distingueva le sue Lezioni del '63, come pure autorizzarono Gazzola e Pane a fare della Teoria di Brandi la leva con la quale rivoluzionare a loro volta la mentalità del restauro architettonico stabilita dalla Carta Italiana del 1931 (e dunque anch'essa automaticamente fascista, come Giovanni e i suoi contemporanei), e così pure la mentalità dei restauratori del mondo presenti a Venezia nel 1964.

Il primo assioma della Teoria brandiana (egli chiamava così i suoi enunciati più perentori) era il seguente: <<si restaura solo la materia dell'opera d'arte>>, dal quale egli faceva discendere il fatto che <<il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, o senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera

d'arte nel tempo>>. Brandi asseriva inoltre che <<Per il restauro dei monumenti valgono gli stessi principi che sono stati posti per il restauro delle opere d'arte, e cioè per le pitture, sia mobili che immobili, gli oggetti d'arte e di storia e così via... Per un monumento... la possibilità di ricostruzione del dato ambientale sarà solo possibile con l'anastilosi del monumento - ove possa smontarsi pietra per pietra - ma nello stesso luogo e non altrove...>> nonché <<l'assoluta illegittimità della scomposizione e ricomposizione in un luogo diverso...>> salvo che nel caso <<della scomposizione e ricomposizione come legata unicamente alla salvaguardia del monumento in quanto non si possa sopperire alla sua salvezza in altro modo...>>. I Principi di Brandi si concludevano con le seguenti, perentorie, asserzioni: <<L'ambiente dovrà essere ricostruito in base ai dati spaziali, non a quelli formali, del monumento scomparso. Così si doveva ricostruire un campanile a San Marco a Venezia, ma non il campanile caduto; così si doveva ricostruire un ponte, a Santa Trinita, ma non il ponte dell'Ammannati. I principi e i quesiti su esposti abbracciano tutta la problematica del restauro monumentale... Per tutto il resto la problematica che la riguarda è comune a quella delle opere d'arte: dalla distinzione di aspetto e struttura, alla conservazione della patina e delle fasi storiche attraverso cui è passato il monumento.>>.

Gazzola, come detto, aveva appena *ripristinato* i Ponti di Verona e si accingeva a traslare il tempio di Abu Simbel in Egitto: gli assiomi di Brandi echeggiati all'unisono con gli slogan dei giovani rivoluzionari evidentemente avevano ingenerato in lui un *senso di colpa* direttamente proporzionale ai "peccati" commessi, e la sua "conversione" alla *conservazione* assunse un valore di *testimonianza* quasi mistico, tale da trascinare con lui tutti i membri del Congresso, ancorché esitanti, in un rito di *purificazione* collettivo. E dunque accettarono le *Proposte* di Gazzola e Pane *intese a promuovere la conservazione piuttosto che il restauro*, anche se esse andavano e vanno, come vedremo nel testo che segue, contro le certezze metodologiche e la pratica del restauro architettonico di quei molti Paesi europei ed orientali ove si pratica ancora il *ripristino dei monumenti* senza alcun *senso di colpa*.

Fin dall'inizio, inoltre, la Carta di Venezia confondeva (forse allo scopo di concentrare nello I.C.R. - *l'Istituto Centrale del Restauro* - l'esercizio della tutela di *tutti* gli oggetti d'arte, dai vasi in ceramica agli ambienti ed ai monumenti urbani, memore dell'autoritarismo stalinista del ministro Bottai, fondatore, con Brandi, dell'I.C.R. nel 1939) i *monuments morts* coi *monuments vivents*, come li chiamano i francesi. E cioè confondeva le *tracce archeologiche* del nostro passato con *gli edifici entro i quali e coi quali gli uomini sviluppano la loro esistenza nei centri storici*, plasmandoli così come essendone plasmati. In un Paese nel quale cittadine come Reims o Mont Saint Michel vengono ricostruite sistematicamente casa per casa, quando necessario, essendo prevalentemente realizzate con strutture lignee deperibili, e desiderando soprattutto non perdere i *lineamenti architettonici della città medievale*, ritenuti emblematici di un passato glorioso e dunque meritevoli di conservazione. La cultura edilizia italiana invece reca rare tracce del suo passato ligneo, ed anzi desidera piuttosto *rievocare i fasti del XIV, XV e XVI secolo, quando le città divennero murarie, da lignee che erano*, grazie alla ricchezza della classe mercantile. E dunque privilegiando gli edifici murari, e su quelli sviluppando una cultura edilizia che puntava semmai sull'*emulazione dei monumenti antichi, confondendoli peraltro con l'edilizia residenziale, la quale è tendenzialmente effimera o almeno soggetta a progressive mutazioni onde sopravvivere*.

La Carta del 1964 inoltre appare viziosa profondamente (come si dettaglierà nei commenti sotto riportati) dall'essere stata formulata in un ambiente culturale - quello italiano - in cui il restauro delle opere d'Arte è stato ed è l'unica *industria fine* nazionale, promossa dal traffico commerciale d'antichità ed opere d'arte creato dal Grand Tour e tuttora attivissimo. Un'industria che, a partire dall'Ottocento, ha annoverato specialmente quegli operatori che erano troppo "artisti" per vivere nell'ambiente asfittico della *fabbrica industriale*, ove sarebbero altrimenti finiti, per condizioni socio-economiche e culturali (cfr, P. Marconi, *IL RECUPERO DELLA BELLEZZA*, Skira, Milano, 2005).

A questo punto, il problema dell'*autenticità*, la quale parte il feticcio principale di Brandi e degli italiani, mostra la sua provenienza dalla mentalità del mondo del commercio artistico ed antiquario, ove l'autenticità viene premiata con un prezzo di vendita maggiore di quello della copia e - viceversa - la *copia/falsificazione* diviene un vero e proprio crimine, comparato alla falsificazione di moneta. *L'autenticità*, dunque, è <<il prodotto ideologico di una società mercantile>>, come dice U. Eco (nel *TRATTATO DI SEMIOTICA*

GENERALE, Milano, 1975), ma come tale ha inquinato il mondo degli storici dell'arte-connoisseurs e degli addetti alla tutela italiani, preoccupati della conservazione dell'autenticità fino ad essere indifferenti al semplice concetto che la conservazione dell'autenticità altro non ottiene se non di esporre gli oggetti architettonici ad una progressiva rovina, cui i materiali di ultima generazione possono porre riparo per pochi decenni, ma non per secoli. Ed illudendo peraltro i medesimi addetti sul fatto che la manutenzione sistematica menzionata all'Art. 4) possa essere una panacea tranquillizzante.

La Carta del 1964 dunque è un documento prodotto in un clima culturale ed economico in cui le duplicazioni di necessità di monumenti e di centri urbani erano inevitabilmente povere e sommarie, e per questo motivo demonizzate dai connoisseurs abituati alle massime finezze del restauro degli oggetti d'arte.

Resta il problema se tali duplicazioni fossero e siano davvero criminali; laddove si può affermare che la loro intenzione è umanamente comprensibile ed approvabile, anzi necessaria, allo scopo di mantenere in piedi opere che testimoniano della cultura dei loro tempi e dei luoghi dove esse stanno in modo ben più tangibile ed universale - percepibile, cioè anche dalle persone prive di specializzazione, o da immigrati giunti impreparati nel nostro mondo - di quanto non siano i testi scritti o altre manifestazioni più elitarie di cultura ed arte.

Oggi, in un mondo che assiste ad un'inevitabile globalizzazione della cultura ed alla migrazione di popoli interi, le opere di architettura ed i centri urbani vanno considerate icone permanenti, tangibili, utilizzate ed utilizzabili, delle culture locali: la loro funzione didattica, comunicativa e dimostrativa dunque è somma, ed il loro restauro, inteso nel modo più completo e corretto del termine - ovvero la loro più efficace duplicazione, in caso di necessità, eseguita beninteso nel modo più colto e raffinato - è divenuto, per i Paesi che si ritengano civili, un obbligo di civiltà.

1964, CARTA DI VENEZIA CONGRESSO INTERNAZIONALE DEGLI ARCHITETTI E DEI TECNICI DEI MONUMENTI

Le opere monumentali dei popoli, recanti un messaggio spirituale del passato, rappresentano, nella vita attuale, la viva testimonianza delle loro tradizioni secolari.

L'umanità, che ogni giorno prende atto dei valori umani, le considera patrimonio comune, riconoscendosi responsabile della loro salvaguardia di fronte alle generazioni future. Essa si sente in dovere di trasmetterle nella loro completa autenticità.

E' essenziale che i principi che presiedono alla conservazione ed al restauro dei monumenti vengano prestabiliti e formulati a livello internazionale, lasciando tuttavia che ogni Paese li applichi, tenendo conto della propria cultura e delle proprie tradizioni.

Definendo per la prima volta questi principi fondamentali, la Carta di Atene del 1931 ha contribuito allo sviluppo di un vasto movimento internazionale, nell'attività dell'ICOM e dell'UNESCO, e nella creazione, ad opera dell'UNESCO stessa, del Centro Internazionale di Studio per la Conservazione ed il Restauro dei Beni Culturali. Sensibilità e spirito critico si sono rivolti su problemi sempre più complessi e variati; è arrivato quindi il momento di riesaminare i principi della Carta, al fine di approfondirli e di ampliarne l'operatività in un documento nuovo. Di conseguenza, il Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici dei Monumenti, riunitosi a Venezia dal 25 al 31 maggio 1964, ha approvato il testo seguente:

A) La completa autenticità delle opere monumentali è un tema che ossessionava i Conservatori romani addetti alla tutela dei monumenti ed a quella delle opere d'arte mobili a partire dai primi decenni dell'Ottocento (di pari passo con la Restaurazione papalina, e si veda il restauro dell'Arco di Tito a Roma), quando il Grand Tour si riattivava e le *opere d'arte mobile*, ma anche le *parti di opere di architettura antica* (quali capitelli, fregi scultorei, metope, colonne, fontane, etc.), costituivano una merce pregiata facilmente esportabile cui l'autenticità garantiva un grande valore aggiunto, e ciò naturalmente incentivava ed accresceva l'industria della falsificazione, cosa impossibile per le *architetture viventi* (le città, i borghi, i palazzi, le case e le chiese tuttora in uso) e per i *siti*.

Occorreva dunque reprimere - tanto sul *piano morale*, equiparandola al *peccato mortale*, che sul *piano penale*, equiparandola ad un *crimine* - l'industria fine della falsificazione di tutte le opere d'arte senza distinzione tra di esse con l'espedito furbesco di assimilare l'architettura alle opere d'arte mobili, ai fini della tutela e del restauro.

Il Congresso di Venezia si riunì pochi mesi dopo l'uscita dell'opera principale di C. Brandi: le lezioni di *TEORIA DEL RESTAURO*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1963, le quali imposero, grazie alla notorietà acquisita dall'Autore fin dal 1939 come Direttore dell'*Istituto Centrale del Restauro (I.C.R.)* ed al suo stile assiomatico, una svolta radicale in direzione della conservazione piuttosto che del restauro, decretando che "per il restauro dei monumenti valgono gli stessi principi che sono stati posti per il restauro delle opere d'arte" (pag. 105), dopo aver decretato che "la ricostruzione, il ripristino, la copia non possono neppure trattarsi in tema di restauro, da cui naturalmente esorbitano" (pag. 59). Ciò in un testo in cui la salvaguardia dell'autenticità era il tema di fondo, in un clima polemico dominato dalle dispute recenti sulla ricostruzione del Ponte a Santa Trinita di Firenze, in cui Cesare Brandi si contrapponeva a Bruno Zevi, a Ragghianti ed a Salmi (che invece lo elogiavano) definendo quel ripristino "un'offesa alla Storia ed un oltraggio all'Estetica".

C. Brandi demonizzava inoltre il ripristino fino ad insegnare di colmare le "lacune" pittoriche con tratteggi ad acquerello "senza integrazioni analogiche, in modo che non possa nascere il dubbio sulla autenticità di una parte qualsiasi dell'opera" (pag. 101), sopravvalutando la durabilità delle architetture per mancanza di sufficiente competenza tecnica. Infatti le opere murarie sono soggette ai sismi, agli incendi, alle intemperie,

alla polluzione, alle ingiurie degli utenti, alle modificazioni d'uso assai più delle opere d'arte mobili protette dalle teche dei Musei. Egli estendeva dunque all'architettura le operazioni ritenute obbligatorie nel campo del restauro delle opere d'arte solo in virtù del fatto che il restauro di queste ultime si rende necessario in tempi ben più lunghi di quelli del restauro architettonico (il quale invece s'impone ogni venti/trenta anni, come avveniva a Roma in occasione dei Giubilei) e dunque non preoccupava i burocrati addetti - per pochi anni - alla tutela, un volta fatto e musealizzato.

Dopo avere tanto sottolineato il valore di autenticità, tuttavia, si afferma contraddittoriamente, due righe più sotto, che *ogni Paese è libero di applicare i principi che presiedono alla conservazione ed al restauro dei monumenti tenendo conto della propria cultura e delle proprie tradizioni*. Probabilmente affiorò allora, ma fu eclissata dai diktat brandiani, la consapevolezza del fatto che molte culture e tradizioni architettoniche che non siano murarie non possano tener conto del principio della conservazione dell'autenticità: in Francia e in tutta Europa, ad esempio, *si sostituivano e si sostituiscono à l'identique* - quando necessario - le costruzioni in legno profane e religiose di tradizione gotica, ed in Giappone vige la consuetudine secolare del ripristino periodico rituale di edifici religiosi (come i Templi scintoisti di Ise Jingu, ricostruiti ogni venti anni).

E' probabile che la sottolineatura dell'impegno alla *conservazione del valore di autenticità* sia stata anche giustificata - nel 1964 - dal fatto che si erano veduti e si vedevano tornare in piedi in Europa interi brani di città ed interi complessi monumentali grazie ad operazioni edilizie - spesso, purtroppo, approssimative e grossolane in quanto povere ed affrettate - che non avevano considerato come loro impegno prevalente la conservazione dell'autenticità dei ruderi, bensì avevano mirato alla restituzione del significato architettonico di edifici e di complessi di edifici rovinati o distrutti, addirittura rifacendoli di sana pianta.

Ma tali restituzioni erano soprattutto "*restauro di necessità*", come scriveva Salvatore Boscarino (*IL RESTAURO DI NECESSITÀ*, Milano, 1992), alludendo alle ricostruzioni richieste soprattutto dai terremoti in Italia - di Messina (1908), del Belice (1968), del Friuli (1976), dell'Irpinia (1980) - in cui gli abitanti e la cultura diffusa esigevano di rivedere in piedi ambienti urbani e monumenti carichi di memoria e di fascino - seppure *imitati* con qualche grossolanità - in assenza di mezzi economici e di scuole apposite, tanto per gli architetti che per le maestranze.

E basti pensare alla ricostruzione post bellica *à l'identique* dell'Abbazia di Montecassino e dei Ponti di Verona, di Bassano e di Firenze, a quella della Stoà di Attalo ad Atene (da Brandi ritenuta un *falso storico ed estetico*), ed alle tante altre iniziative europee di ricostruzione di monumenti e di siti urbani distrutti da eventi naturali (a cominciare dal Campanile di San Marco a Venezia), o dalla seconda guerra mondiale, nonché da guerre o attentati successivi, e si vedano ad esempio la Frauenkirche di Dresda, la Katarina Kircha di Stoccolma, il Portico di San Giorgio in Velabro a Roma, il Borgo e la Cattedrale di Venzone, la Cattedrale di Noto e il Ponte di Mostar.

Imitazioni - emulazioni aborrite per la loro frequente grossolanità e *apparente novità*, più che per il metodo, dalla lobby italiana degli storici dell'Arte, *cultori dell'autenticità* in quanto incoraggiati dal temutissimo Brandi e con lui estimatori inguaribili della *patina*, i quali provenivano e provengono dalle file dei *conoscitori d'arte (connoisseurs) al servizio del mercato antiquario*. Fino a stravolgere addirittura l'accezione comune dei termini di conservazione e restauro, se è vero, come è vero, che <<CONSERVAZIONE = *mantenimento in stato di efficienza, in condizione di essere utilizzato... salvaguardia, protezione*; e RESTAURO = *riferito ad opera d'arte, o anche ad oggetti considerati artistici o di pregio, operazione tecnica intesa a reintegrare i particolari compromessi o deteriorati o ad assicurare la conservazione*>>, dal *Vocabolario* di G. Devoto e G.C. Oli, Milano, 1987.

Definizioni:

Art. 1) La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di una evoluzione

significativa o di un avvenimento storico. Questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale.

B) Tra queste, indubbiamente, sono anche le *abitazioni dei centri urbani* nell'ambito dei centri stessi (ovvero il loro *tessuto edilizio*) le quali peraltro sono soggette - se *viventi* - a frequenti modificazioni del loro tipo e dei loro rivestimenti esterni, dovute anche all'evoluzione dei costumi residenziali, ai successivi inglobamenti in altri tipi ed alla crescita delle famiglie. *E dunque ben difficili da inquadrare nella stessa categoria delle opere d'arte mobili, o dei Monumenti antichi, in quanto monuments vivents.*

Art. 2) La conservazione ed il restauro dei monumenti costituiscono una disciplina che si vale di tutte le scienze e di tutte le tecniche che possano contribuire allo studio ed alla salvaguardia del patrimonio monumentale.

Scopo:

Art. 3) La conservazione ed il restauro dei monumenti mirano a salvaguardare tanto l'opera d'arte che la testimonianza storica.

C) Se si tornasse al Vocabolario italiano citato al punto A), si vedrebbe che il termine *salvaguardia* è riservato alle opere di *conservazione* e non alle opere di *restauro*. Ma è difficile che un restauro architettonico, implicando necessariamente opere di *reintegrazione* - al fine di *salvaguardare* la *statica dei monumenti* - possa *salvaguardare* del tutto l'aspetto patetico della *rovina* (del *rudere*), compresa la sua patina, dal momento che è comunque necessario - per assicurare la migliore coesione delle parti nuove alle antiche, e dunque la statica - intervenire su di esse con moderate operazioni di eliminazione delle parti del tutto *rovinate*, allo scopo di garantire il migliore inserimento delle parti rinnovate nel contesto organico del monumento. Ed è altrettanto difficile che il monumento appena restaurato appaia "*antico*", data la momentanea assenza di patina provocata dalle opere di pulitura e restauro. Ma si abbia pazienza per alcuni anni: la patina si riprodurrà naturalmente, ed i monumenti, le case e i borghi sembreranno *antichi* come lo erano prima del restauro. Come avviene d'altronde nel campo della chirurgia estetica, ove le parti degradate devono essere eliminate per favorire il migliore attecchimento dei tessuti nuovi appena sostituiti. Inoltre è evidente che le opere di restauro architettonico, se riferite ad ambienti abitati - dalla Casa ai Palazzi alle Chiese - debbono implicare sovente, nel corso del restauro, opere di adattamento alle funzioni abitative o liturgiche evolute nei tempi, con conseguenze che la categoria della pura *conservazione* difficilmente potrebbe prendere in considerazione. La storia che testimoniano dunque è una *storia in fieri*: non è la storia immobile delle rovine di epoche tramontate. Anche qui si confondono quindi *monumenti morti* e *monumenti viventi*.

Conservazione:

Art. 4) La conservazione dei monumenti impone innanzi tutto una manutenzione sistematica.

D) Verissimo: la manutenzione sistematica è fondamentale, ma non ci s'illuda che essa sia sufficiente alla *indefinita conservazione delle strutture edilizie*, esposte come dicemmo ad un degrado assai superiore a quello delle opere d'arte mobili: il degrado e l'invecchiamento dei materiali edilizi sono inevitabili, per cause naturali o antropiche, e comunque la manutenzione sistematica è difficile da effettuare, per i suoi costi e per la necessaria specializzazione delle maestranze. La manutenzione, dunque, garantisce il *controllo dello stato di salute* del monumento e delle sue parti, ma non può garantire la *sopravvivenza a lungo termine* dei monumenti, sui quali prima o poi si dovrà intervenire con *operazioni affini a quelle chirurgiche*. A meno di non illudersi - e di illudere il pubblico, ingraziandosi nel contempo le industrie chimiche fiorenti in Italia negli anni '60 - sulla *durata indefinita* delle operazioni di *consolidamento chimico invisibili*, e sul loro effetto comunque positivo, come si cominciò a fare in Italia dal 1939 al 1964, specie ad opera del Sanpaulesi (a Firenze, Napoli e Pavia, anni '39, '40, '61/'62, '64) ed in base al perentorio slogan di G. Dehio:

<<Konservieren, nicht restaurieren! >> (1900), nonché in base alla rivalutazione anacronistica del decadentismo di J. Ruskin e delle suggestioni altrettanto decadentistiche di C. Boito risalenti al 1893.

Art. 5) La conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società: una tale destinazione è augurabile ma non deve alterare la distribuzione e l'aspetto dell'edificio. Gli adattamenti pretesi dall'evoluzione degli usi e dei costumi devono essere contenuti entro questi limiti.

E) Si vada, per il commento, anche al punto C). L'Articolo in questione dice il vero, ma rischia di rendere gli edifici *inutilizzabili*, se si eccedesse nella direzione della conservazione. La progettazione che esso implica sarebbe impossibile, inoltre, se non si basasse su una *specifica didattica dei modi di evoluzione e dei metodi costruttivi dell'edificato storico (dell'anamnesi, dell'anatomia e della fisiologia dell'edificato)*, la quale oggi, tuttavia, è praticata solo in pochissime Facoltà di Architettura – per quanto riguarda la tradizione italiana - e soprattutto nella Facoltà di Roma Tre e di Bari. Didattica che deve prevedere l'insegnamento della *storia delle trasformazioni progressive delle tipologie edilizie* e quello dei *metodi e mezzi delle tecniche edilizie*, laddove la didattica della conservazione altro non prevede che l'attenta osservazione del monumento, ed il ricorso a *mezzi invisibili* per conservarlo nel suo *aspetto attuale*. Manco a dirlo, le trasformazioni delle tipologie edilizie comprendono tra l'altro la sopraelevazione di uno o più piani dell'edificato di primo impianto - col relativo incremento di spessore del corpo di fabbrica in profondità per ospitare nuove scale condominiali e nuovi appartamenti - ovvero la sua aumentata venustà grazie ad ordini architettonici applicati, ovvero la modifica dello "stile" degli archi (da quelli a tutto tondo a quelli archiacuti, o viceversa), ovvero la modifica della distribuzione interna in vista di nuove esigenze abitative, etc.. Esigenze tali da non essere paragonabili alle semplici *sovrapposizioni di strutture* delle quali si parla all'Art. 11), e dunque capaci di richiedere alterazioni notevoli, la *consapevolezza storica* delle quali può sola guidare il progettista verso comportamenti *compatibili con l'assetto attuale*, spesso *impegnandolo in alterazioni distributive e di aspetto* che evitino il massimo pericolo paventato all'inizio di questo Articolo: quello *dell'abbandono definitivo* dell'edificio al suo destino, data la sua *inutilizzabilità*.

Art. 6) La conservazione di un monumento implica quella delle sue condizioni ambientali. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo sarà conservato: verrà inoltre messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione ed utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e colori.

F) Sacrosanta prescrizione, quella della *conservazione degli ambienti tradizionali*, ma difficile da seguire, tuttavia, tanto che gli architetti di sola preparazione "modernista" non vi si attenero e non vi si attengono oggi, come si vedrà anche in seguito, per il prevalere di un'educazione *avanguardistica* nella maggioranza delle Scuole di Architettura italiane, istigata peraltro da questa stessa Carta, *la quale auspica che gli inserti si distinguano dal contesto portando il segno della loro epoca* (si veda il precedente punto E e il successivo punto H).

Questo, dunque, è l'Articolo meno osservato della Carta del 1964, pur eminentemente votata alla conservazione, ed è spesso anzi tradito dalle autorità di tutela italiane (a differenza, ad esempio, di quelle francesi o spagnole o tedesche o inglesi), le quali condividono per opportunismo i modelli "modernisti" degli ultimi decenni.

Si pensi alla recente questione posta dalla sovrastruttura *modernista* costruita sull'*Ara Pacis Augustae* a Roma da R. Mejer negli ultimi anni: è essa in accordo con questo articolo? Si pensi che quel luccicante contenitore non solo impedisce il godimento delle facciate delle Chiese di S. Rocco e di S. Girolamo degli Schiavoni e della Dogana di Ripetta che fino al 1909 si affacciavano sul Fiume, ma cancella ormai definitivamente le fondazioni del Porto di Ripetta, bellissima opera di A. Specchi che concludeva la strada che andava da Piazza di Spagna verso il Tevere. Non sarebbe stato meglio ripristinare il *Porto di Ripetta*, del quale rimangono le fondazioni, disegni, vedute e fotografie, come già pubblicato da diversi anni, ma inutilmente, da molti interlocutori? Si pensi che tuttora la Strada Giulia a Roma - il modello di tutti i rettili prospettici dal XVI secolo ad oggi, sul quale costruiscono Antonio da Sangallo e Borromini e progettò Raffaello - giace come fu ridotta nel 1939 demolendone alcuni isolati che vi si affacciavano: cosa ha suggerito

alle autorità di tutela italiane di lasciarla in tale stato pietoso, se non il massimalismo conservazionista già menzionato, mescolato all'avanguardismo modernista di chi vorrebbe lasciate là traccia del suo operato, il segno della nostra epoca? Cosa suggerisce, tuttora, di conservare la Via dell'Impero a Roma per il suo valore di testimonianza storica, invece di tornare al livello del suolo dei suoi principali monumenti antichi (il suo ambiente tradizionale), inferiore di circa sette metri allo stradone attuale ?

Art. 7) Il monumento non può essere separato dalla storia della quale è testimone, né dall'ambiente dove esso si trova. Lo spostamento di una parte o di tutto il monumento non può quindi essere tollerato che quando la salvaguardia di un monumento lo esiga o quando ciò sia giustificato da cause di notevole interesse nazionale o internazionale.

G) Ci si riferisce evidentemente a "spostamenti" dal loro sito mediante demolizione e ricostruzione in siti diversi di monumenti romani negli anni '20 e '30 del XX secolo, dovuti alle sistemazioni dei Lungotevere e di Piazza Venezia, indubbiamente dettati da necessità urbanistiche impellenti di carattere locale (ma una Capitale come Roma dovrebbe meritare che esse vengano considerate di interesse nazionale), come questo Articolo ammette possa avvenire.

Art. 8) Gli elementi di scultura, pittura o di decorazione che sono parte integrante del monumento non possono essere separati da esso che quando questo sia l'unico modo atto ad assicurare la loro conservazione.

Restauro:

Art. 9) Il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale. Il suo scopo è di conservare e di rivelare i valori formali e storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche. Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e teoriche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca. Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio archeologico e storico del monumento.

Questo articolo, imponendo di *fermarsi dove ha inizio l'ipotesi*, risente del giusto timore che al restauro attendano degli incompetenti, ma risente soprattutto del timore degli addetti alla tutela italiani, in un Paese in cui vige ancora la Legge di tutela del 1939 (la quale *attribuisce allo Stato* la tutela dei monumenti, come voleva il ministro fascista Bottai, il suo estensore) di essere vittime di *falsificazioni a scopo di dolo*, timore tipico dei "conservatori" dei primi decenni dell'Ottocento quali l'Abate Carlo Fea (colui che soprintendeva ai restauri dell'Arco di Tito nei primi anni '20 dell'Ottocento), in un'Italia dedita peraltro al commercio antiquario innescato dal Grand Tour, come già detto al punto A).

Il "*distinguersi dalla progettazione architettonica*" ed il "*recare il segno della nostra epoca*" che seguono in questo Articolo significavano, per l'abate Fea, limitare la lavorazione dei capitelli e delle colonne al loro "abbozzo" ed all'impiego di un altro materiale, ma l'ingresso nella modernità "avanguardistica" degli anni '20 del XX secolo ha significato per gli architetti il ricorso al design "alternativo" con materiali e tecniche diversificate da quelle del contesto e dunque *rigorosamente non tradizionali*, come suggerito peraltro dal Boito alla fine dell'Ottocento: << *far io debbo così che ognuno discerna / essere l'aggiunta un'opera moderna* >>. Seguì pedissequamente da C. Brandi, il quale impose ad esempio il c.d. *rigatino* ai restauratori dell'Istituto Centrale del Restauro, come già detto al punto A), allo scopo di campire le *lacune* dei dipinti con tratteggi policromi ispirati al divisionismo francese, e dunque allo scopo di non "*falsificarli*".

Art. 10) Quando le tecniche tradizionali si rivelino inadeguate, il consolidamento di un monumento può essere assicurato, mediante l'uso di tutti i moderni mezzi di struttura e di conservazione, la cui efficienza sia stata dimostrata da dati scientifici e sia garantita dall'esperienza.

I) Manco a dirlo, questo Articolo, suggerito dalla contemporanea ed avventata mitizzazione della tecnologia, ha indotto da allora i restauratori e gli addetti alla tutela a sopravvalutare le tecnologie e i materiali "di ultima generazione" nel compito di rinforzare le compagini insicure dei monumenti - *pur lasciandoli allo stato apparente di rovina* - spesso illudendosi sulla durabilità ed efficienza degli espedienti adottati. Tipica la sopravvalutazione del cemento armato, troppo lodato negli anni '30 come mezzo di consolidamento, vuoi con strutture interpolate (ad es., i rocchi di colonne in c.a. interpolati tra i rocchi delle colonne marmoree del Partenone, oggetto ormai di una campagna di sostituzioni con marmo vero dopo poco più di cinquant'anni dalla loro realizzazione, dato il loro rapido degrado), vuoi con iniezioni armate avventurose (è difficile controllare la diffusione del cemento liquido iniettato nella massa muraria), vuoi col ricorso a tiranti che rinviano a tempi incogniti l'intervento di restauro propriamente detto, vuoi col ricorso a composti chimici "di ultima generazione" (si torni al punto D), pur sollevando i burocrati addetti alla tutela dalla responsabilità della effettiva *conservazione nel tempo* dei monumenti loro affidati, responsabilità che dura pochi anni, in un regime *statalista*, grazie al *turn over* degli addetti medesimi.

Art. 11) Nel restauro dei monumenti sono da rispettare i contributi che definiscono l'attuale configurazione del monumento, a qualunque epoca appartengano, in quanto l'unità stilistica non è lo scopo del restauro. Quando in un edificio si presentano parecchie strutture sovrapposte, la liberazione di una struttura sottostante non si giustifica che eccezionalmente, e a condizione che gli elementi rimossi siano di moderato interesse, che la composizione architettonica rimessa in luce costituisca una testimonianza di grande valore storico, archeologico o estetico, e che il suo stato di conservazione sia ritenuto sufficiente. Il giudizio sul valore degli elementi in questione e la decisione sulle eliminazioni da eseguirsi non possono dipendere dal solo autore del progetto.

L) Qui torna ad affacciarsi il timore che gli incaricati del progetto non siano all'altezza dell'opera loro affidata, come nell'Art. 9), e che delle decisioni importanti debbano occuparsene altri, in sedi ministeriali o simili, oltre al "solo autore del progetto", supposto culturalmente debole ed incapace. Ma questo è un problema tipicamente italiano, di carattere istituzionale, che lo strumento del Concorso dovrebbe garantire - se ben applicato - ogni volta affidando il progetto ad un professionista o gruppo di professionisti competenti, piuttosto che rimettendo il giudizio sulle eliminazioni delle strutture eventualmente sovrapposte ad organismi statali di tutela che non possono non essere burocratici o politicizzati.

Che *l'unità stilistica*, in opere pluristratificate, *non sia lo scopo del restauro*, è ovvio, anche se l'esigenza resta in piedi all'interno del restauro di ogni struttura *sovrapposta*: il degrado parziale di una sovrapposizione non può non imporre la ricerca dell'*unità stilistica* della sovrapposizione stessa, ed eventualmente la sua *compatibilità estetica e linguistica* col contesto, per evitare l'accumulo progressivo, che altrimenti si avrebbe, di *rovine* poco significanti. E dunque *la fine a medio termine del monumento*.

Tuttavia, si pone il problema della soprelevazione successiva - spesso povera e maldestra - dei tipi abitativi dei centri urbani, cui già si è accennato al punto E): progettare la loro eliminazione, o favorirne l'integrazione nel tipo risultante, in sede di restauro di quei *monuments vivents*?

Si ripete che la *salvaguardia delle strutture sovrapposte* è una preoccupazione soprattutto italiana, dettata da un'insipienza storica molto diffusa tra gli operatori, a causa di istituzioni didattiche - dalle Scuole inferiori alle Università - in cui la *Storia dell'architettura antica e tradizionale* è quasi del tutto bandita (e si torni al punto E), in nome della *modernità avanguardistica* già menzionata, a differenza, ad esempio, della *Ecole de Chaillot*, (la scuola francese degli *Architectes en Chef*): una Scuola post-laurea ove si insegnano il *linguaggio e le tecniche* delle architetture più diffuse in Francia. Scuola obbligatoria per chi voglia intraprendere la carriera del restauratore, per non parlare delle magnifiche *Ecoles des Tailleurs de pierre*, sempre francesi, o delle *Escuelas de cantería* spagnole. La quale Ecole de Chaillot peraltro non dà accesso ad una carriera burocratica e mal pagata alle dipendenze dello Stato, ma ad una carriera liberale che dà luogo all'immissione in un Albo di architetti grazie alla quale i più meritevoli hanno i lavori più impegnativi.

Art. 12) Gli elementi destinati a sostituire le parti mancanti devono integrarsi armoniosamente nell'insieme, distinguendosi tuttavia dalle parti originali, affinché il restauro non falsifichi il monumento, sia nel suo aspetto artistico, sia nel suo aspetto storico.

M) Ancora una volta emerge il "*complesso di colpa della falsificazione*" (cfr. il commento all'Introduzione, punto A), ed all'Art. 9), punto H), come emerge dall'esigenza della distinzione delle aggiunte dalle *parti originali* degli *elementi destinati a sostituire le parti mancanti... affinché il restauro non falsifichi il monumento*. Eppure all'inizio lo stesso Articolo afferma che le sostituzioni *devono integrarsi armoniosamente nell'insieme*: il linguaggio delle sostituzioni dovrebbe essere, dunque, *lo stesso linguaggio del contesto*, come avviene nel mondo della *filologia letteraria*. Ma evidentemente, essendo o considerandosi *moderni* gli architetti (e gli ingegneri) presenti al Congresso veneziano, essi avevano già dimenticato che l'architettura, *essendo destinata alla comunicazione*, non può << *non appoggiarsi a elementi di codici precedenti...in caso contrario l'oggetto d'architettura...diventa opera d'arte: forma ambigua che può essere interpretata alla luce di codici diversi* >> (U. Eco, *LA STRUTTURA ASSENTE*, 1968). E dunque l'*architettura* diventa *design*, nelle loro mani, termine col quale ormai si allude al *linguaggio globale* dell'architettura ed alla sua uscita dal mondo dell'architettura tradizionale al fine di costituirsi come oggetto luccicante tanto più affascinante quanto più inconsueto. Ovvero alla guisa di *un'opera d'arte visuale* moderna, svincolata dal problema dell'assomiglianza al vero, e dunque della *comunicazione iconografica* (le *Storie* di vasariana memoria), oltre che della presentazione di forme concluse. Ma proprio per questo inadatti ad essere utilizzati in contesti nei quali si imponesse *la conservazione delle condizioni ambientali dei monumenti* invocata dall'Art. 6).

In altre parole: il linguaggio dell'architettura moderna-design *non dovrebbe essere impiegato nella progettazione del restauro*, proprio come nelle operazioni filologiche non si dovrebbe far ricorso, per le *interpolazioni*, a lingue diverse da quella del testo oppure all'*esperanto*. A proposito di *esperanto*, già nel 1924 Adolf Loos diceva: << *l'architetto è un muratore che ha studiato il latino, ma gli architetti moderni sembrano piuttosto degli esperantisti* >> e dunque gli *architetti moderni* si diversificano radicalmente dall'altrettanto nobile categoria degli *architetti-restauratori*, i quali non disdegnano affatto l'attributo di *muratore* ma anzi se ne gloriano, e stanno al *ripristino del significato* dei *testi architettonici* come i filologi stanno al *ripristino del significato* dei *testi poetici e letterari* (vedasi anche il commento al successivo Articolo 13, punto N). E dunque devono avere anche una buona *cultura umanistica ed antiquaria* come elemento distintivo della loro preparazione, laddove gli architetti modernisti, come è fin troppo noto ed evidente, ignorano se non disdegnano la cultura antiquaria (si torni alla teca dell'Ara Pacis a Roma), spesso ricorrendo faziosamente - come avveniva negli anni '60 - alla rima tra *classicismo e fascismo*.

Il *complesso di colpa della falsificazione*, d'altronde, nasce - come già detto - nei primi decenni dell'Ottocento, in un mondo in cui "*la quantità si trasforma in qualità*" (Hegel), e *dunque il valore artistico viene garantito dal suo valore venale, e viceversa*. Non a caso, in quegli stessi decenni il mercato antiquario degli oggetti d'arte trasportabili ed esportabili si estese a tutto il mondo, come testimoniato dai Musei di Berlino, Londra, Monaco, New York, Parigi, Pietroburgo etc., coi loro tesori di arte e di architettura africana, etrusca, egiziana, greca, medio orientale, orientale, romana, tardo-romana.

Risvolto culturale - d'altronde - del *colonialismo* allora imperante.

Art. 13) Le aggiunte non possono essere tollerate se non rispettano tutte le parti interessanti dell'edificio, il suo ambiente tradizionale, l'equilibrio della sua composizione ed i rapporti con l'ambiente circostante.

N) Questo Articolo è in contraddizione col precedente Articolo 12), ove si proibisce di *falsificare il monumenta*: qui si ammette infatti (pur usando furbescamente due negazioni) che le *aggiunte possano essere tollerate*, onde non turbare l'equilibrio della composizione e il rapporto con l'ambiente circostante etc., e dunque, *a condizione di conformarsi al linguaggio del testo* (vedi il commento all'Art. 12, punto M).

Ambienti monumentali:

Art. 14) Gli ambienti monumentali devono essere l'oggetto di speciali cure, al fine di salvaguardare la loro integrità ed assicurare il loro mantenimento, la loro utilizzazione e valorizzazione. I lavori di conservazione e di restauro che vi sono eseguiti devono ispirarsi ai principi enunciati negli articoli precedenti.

O) Dal contesto, e dal fatto che questo articolo precede immediatamente quello relativo ai *lavori di scavo*, si evince che per "ambienti monumentali" si allude soprattutto a quelli antichi, come i Fori romani o l'Acropoli di Atene. Si vorrebbero limitare ulteriormente, dunque, le possibili *ricostruzioni* dei monumenti antichi, come già da quasi due secoli a Roma nel caso "esemplare" dell'Arco di Tito (si vada al punto A ed punto H), col rischio tuttavia di consentire senza rimedio alcuno la loro *progressiva rovina*. A questo proposito, ben altro è il comportamento dei Greci moderni nel caso straordinario dell'Acropoli di Atene: il Partenone sta ritrovando buona parte delle sue colonne, infatti, grazie alle cure ed ai rilievi straordinari di Manolis Korrés, interpolando rocchi nuovi scanalati, realizzati collo stesso marmo di quelli antichi, tra i rocchi antichi sopravvissuti e ricostituendo gli architravi marmorei al posto dei rifacimenti in cemento armato - ormai degradati - realizzati cinquanta/ottanta anni fa. Anche il tempietto di Athena Nike è alla sua terza ricomposizione, sostituendo il solaio in cemento armato ormai degradato con un solaio armato con grosse travi in acciaio inossidabile. Inoltre la via Dionisiou Aeropagitou, la quale è stata fino al 2003 uno squallido bypass per il traffico pesante, è stata trasformata, per le Olimpiadi, in un bellissimo viale pedonale, ben diversamente dalla Via dei Fori Imperiali, a Roma, tuttora dedicata al traffico motorizzato in una situazione in cui il visitatore è costretto ad osservare le rovine dall'alto, piuttosto che dal punto di vista di chi costruì quei monumenti, in nome dell'asserzione massimalistica che si debba salvaguardare qualsiasi *stratificazione storica* (si tomi al commento all'Art. 11, punto L). I restauri ateniesi sono avvenuti ed avvengono sotto gli occhi delle Autorità internazionali, le quali evidentemente hanno riflettuto sul massimalismo del *nicht restaurieren* in voga in Italia dall'Ottocento, accettando la via scelta dalle Autorità di tutela greche. E' venuto il momento di prendere atto di ciò, e di passare ad un'altra Carta del Restauro, meno contraddittoria e più adatta allo stato attuale della disciplina.

Scavi:

Art. 15) I lavori di scavo devono essere eseguiti conformemente a norme scientifiche ed alla <<Raccomandazione che definisce i principi internazionali da applicare in materia di scavi archeologici>> adottata dall'UNESCO nel 1956.

Saranno assicurate l'utilizzazione delle rovine e le misure necessarie alla conservazione ed alla stabile protezione delle opere architettoniche e degli oggetti rinvenuti. Verranno inoltre prese tutte le iniziative che possano facilitare la comprensione del monumento messo in luce, senza mai snaturarne i significati.

E' da escludersi <<a priori>> qualsiasi lavori di ricostruzione, mentre è da considerarsi solo l'anastilosi, cioè la ricomposizione di parti esistenti, ma smembrate. Gli elementi d'integrazione dovranno sempre essere riconoscibili e limitati a quel minimo che sarà necessario a garantire la conservazione del monumento e ristabilire la continuità delle sue forme.

P) Inutile dire che l'*anastilosi* sembra qui tollerata *ob torto collo* solo in considerazione dei lavori di restauro delle rovine dell'architettura greca già in atto fin dall'Ottocento (problema ben presente a tutti gli architetti fin dai tempi della Carta d'Atene del 1931 - col termine mutuato non a caso alla lingua greca - per non parlare della ricostruzione della Stoà di Attalo ad Atene negli anni '50) ma pur sempre imponendo il *minimo intervento* e la *riconoscibilità* di esso, alla guisa del restauro dell'Arco di Tito. Ma, se l'anastilosi è *à l'identique* è da considerarsi favorevolmente, nel caso dell'architettura greca in marmo, perché non considerare altrettanto favorevolmente la ricostruzione *à l'identique* di strutture antiche non greche, come quelle romane, in cui invece del marmo si usa *l'opus coementicum* e strutture miste di laterizio, legno e pietra?

Documentazione e pubblicazione:

Art. 16) I lavori di conservazione, di restauro e di scavo saranno sempre accompagnati da una documentazione precisa con relazioni analitiche e critiche, illustrate da disegni e fotografie. Tutte le fasi dei lavori di liberazione, di consolidamento, di ricomposizione e di integrazione, come gli elementi tecnici e formali identificati nel corso dei lavori, vi saranno incluse. Questa documentazione sarà depositata in pubblici archivi e verrà messa a disposizione degli studiosi. La sua pubblicazione è vivamente raccomandata.