

prof. Claudio VARAGNOLI

Appunti di teoria e storia del restauro

Aggiornamento 2017

Inserimento del nuovo nell'antico

Franco Minissi

L'impostazione semantica del progetto (la **semiologia** è la scienza dei segni), che porta alla lettura dei segni antichi per fare di essi la base del nuovo progetto, è molto presente nell'architettura degli anni Cinquanta e Sessanta.

Minissi (1919-1996) è dedito, fra gli anni Cinquanta e Settanta, alle sistemazioni museali e alla progettazione di parchi archeologici, opere nelle quali tenta sempre un'accurata lettura didattica del contesto nel quale interviene, asservendo il nuovo intervento alla comprensione dell'edificio antico. In Sicilia, in una valle isolata presso la cittadina di **Piazza Armerina**, sorgono i ruderi di una villa romana tardo-antica dalla pianta molto complessa, scoperta casualmente agli inizi del secolo. Le sue mura, scarse d'altezza, contengono però degli ambienti pavimentati da mosaici colorati di grandissimo valore e considerati uno dei capolavori dell'arte figurativa del III secolo d.C. Dovendo restaurare la villa, si pone soprattutto la necessità di rendere visibili i mosaici. La tecnica utilizzata fino a questo momento è quella dello 'strappo', che consiste nel togliere i mosaici per spostarli in un museo; lo 'strappo' è un meccanismo non molto complesso: nel caso degli affreschi, con l'ausilio di colle molto forti, si arrotola una tela precedentemente applicata al muro, trascinando così l'ultimo strato d'intonaco, in pratica quello che presenta il pigmento pittorico. Nel caso dei mosaici, si può procedere con lo 'strappo a massello', togliendo con delle lame l'ultimo strato d'intonaco dopo aver applicato una tela impregnata di forti colle. Un problema dell'esposizione dei mosaici è quello della frequente insufficienza di spazi nei musei da utilizzare per la loro presentazione; in molti musei, come quello di Tunisi dove si conservano i mosaici di **Cartagine**, la soluzione adottata è quella di appendere ai muri le decorazioni musive, con la logica perdita del valore originario dell'opera, alla quale viene a mancare l'aura, il contesto ambientale. Secondo la nozione brandiana di opera d'arte, il pavimento a mosaico deve essere letto come tale, senza modificarne il riconoscimento. I concetti che Brandi sostiene negli anni Cinquanta sono seguiti, operativamente, da Minissi, il quale coprì i ruderi della villa a protezione dei mosaici, che esposti agli agenti atmosferici si sarebbero deteriorati, essendo formati da tessere posate su di un letto di malta a rischio di sfarinamento, e pertanto soggetto a far crescere, fra una tessera e un'altra, piante capaci con le loro radici di staccare le stesse tessere. Minissi propone dunque di creare delle coperture di ferro e vetro o in plexiglas, in maniera da permettere la lettura dell'impianto architettonico della villa (figg. 1,2,3). Con un intervento moderno,

privo di compiacimenti decorativi, l'architetto permette la lettura dei segni, della geometria dell'edificio antico. Intento di Minissi è di guidare sempre lo spettatore, di fargli percepire correttamente l'opera d'arte. Questa volontà si ricollega dunque al concetto brandiano di riconoscibilità dell'opera d'arte. Nel peristilio, il grande cortile porticato, le colonne sono ricollocate in piedi per anastilosi; al loro interno, Minissi inserisce un montante metallico a sostegno della copertura superiore, a sua volta preceduta da una zona franca in sostituzione della trabeazione. I visitatori possono osservare i mosaici attraverso un sistema di passerelle realizzate con putrelle d'acciaio e un impiantito di legno. Le passerelle, contenute da ringhiere molto semplici, vengono collocate ai lati dei mosaici e sopra i muretti, a questi collegati per mezzo di montanti inseriti nella muratura antica. Un problema degli anni successivi si lega al microclima che si è creato all'interno degli ambienti e che ha poi portato alla realizzazione di sistemi di ventilazione che hanno in parte alterato l'idea originaria del progetto.

Un altro intervento di Minissi è legato alla conservazione delle **mura di Gela**, una città della Sicilia meridionale di fondazione greca (figg. 4,5). Le antiche mura della città vengono scoperte al di sotto di un deposito sabbioso presso la spiaggia; la loro caratteristica peculiare è quella di essere realizzate per la parte inferiore in pietra in apparecchio pseudo-isodomo (vale a dire quasi perfettamente regolare), e per la parte superiore in mattoni di argilla cruda (l'architettura greca non usa quasi mai il mattone cotto, frequente solo nell'architettura romana da Augusto in poi, cioè dalla seconda metà del I secolo a.C. in avanti). Il sistema studiato da Minissi a protezione dei mattoni crudi fa ricorso ad una teca di vetro temperato tagliato in grandi lastre regolari che ripropongono la partizione della muratura inferiore; le lastre di vetro sono poste ad una certa distanza dall'argilla e tenute ferme da borchie di bronzo la cui disposizione viene pensata in maniera da ribadire la regolarità dell'apparecchio. A protezione della cresta del muro, Minissi progetta una tettoia di ferro e plastica, montata a secco e facilmente amovibile. L'impatto visivo del progetto è molto forte, ma risponde allo scopo di proteggere l'opera senza mascherarsi, ripetendo i fondamentali concetti di distinguibilità e reversibilità del restauro.





Figg. 1-2-3 Minissi, sistemazione dei ruderi della villa romana presso Piazza Armerina

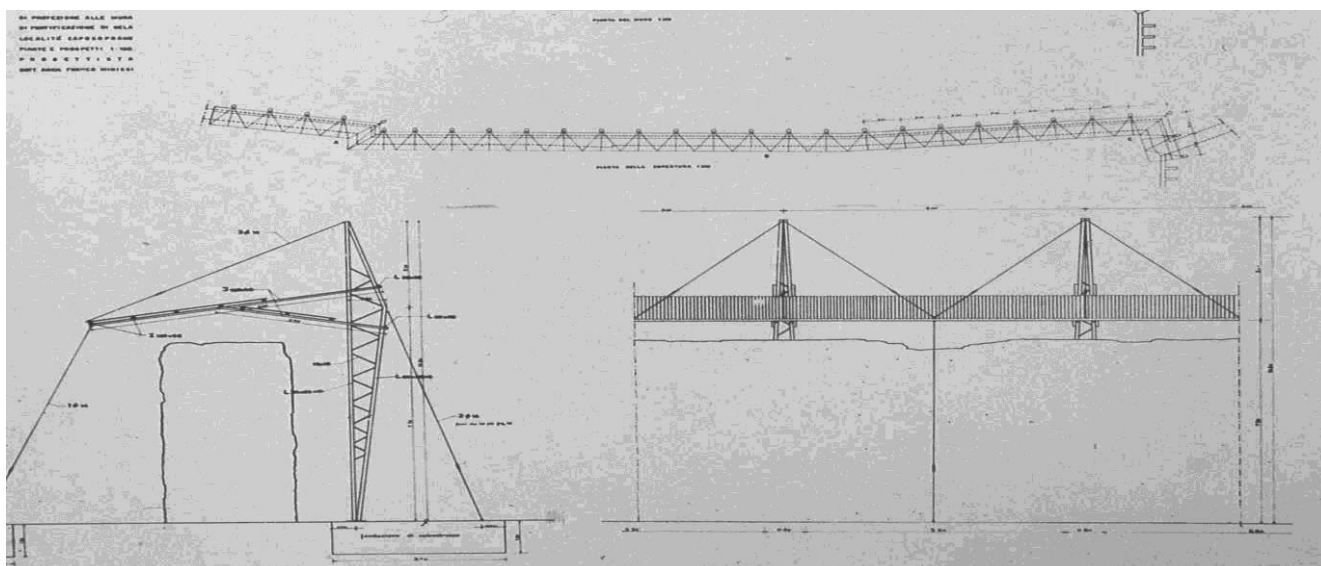


Fig. 4-5 Minissi, conservazione delle mura di Gela

Carlo Scarpa

Gli anni della ricostruzione post bellica vedono anche molti progettisti educati ai principi dell'architettura moderna avvicinarsi ad opere di restauro. Si tratta di una contingenza particolare, poiché i fondatori del Movimento Moderno, come si è detto, si erano tenuti lontano dagli interventi di restauro.

Carlo Scarpa (1906-1978) fu un architetto formato all'Accademia di Belle Arti - solo in seguito gli venne conferita una laurea *honoris causa* – tra i maggiori della cultura italiana del secondo Novecento. E' stato un designer che ha lavorato per molte industrie di arredamento e di design, ma ha curato anche molti progetti di sistemazione di edifici antichi, capaci di indicare nuovi significati nell'architettura preesistente. Non tutti gli interventi si uniformano a necessità conservative: ma sempre Scarpa offre una nuova interpretazione del passato. Con lui, l'architettura contemporanea diventa un mezzo per rileggere le opere del passato, arrivando ad una nuova unità figurativa del tutto originale.

La sua opera più nota dal punto di vista è l'allestimento di un museo all'interno del **Castelvecchio**, cioè la fortificazione medievale che fu usata come residenza da parte dei Della Scala, signori di Verona, durante il XIV secolo. L'edificio ha subito una lunga serie di trasformazioni: la sua funzione difensiva originaria è attestata dalla continuità con la cinta muraria cittadina e dalla presenza di un'alta torre, in corrispondenza del ponte sull'Adige, controllato appunto dal castello medievale. Il corpo residenziale venne pesantemente trasformato in caserma agli inizi del XIX secolo e fu molto restaurato, in senso stilistico, negli anni Venti del Novecento. Dopo ulteriori danni durante la seconda guerra mondiale, la compagine originaria dell'edificio risultò molto alterata. Grazie ad un Soprintendente colto e illuminato, Licisco Magagnato, l'interno viene sistemato come museo tra il 1956 e il 1964 su progetto appunto di Carlo Scarpa.

A seguito di un crollo nella parte meridionale dell'edificio residenziale, furono eseguiti scavi archeologici che rimisero in luce il carattere di palinsesto dell'edificio

Il progetto di Carlo Scarpa inserisce all'interno dell'edificio residenziale un nuovo progetto architettonico che mette in luce le parti di questo palinsesto, rendendo riconoscibili le parti aggiunte, come la copertura di legno, porte e infissi in ferro con un'attenzione particolare all'illuminazione. La nuova struttura utilizza cemento armato, acciaio e rivestimenti in legno. Va notato che l'accesso al museo avviene tramite un corpo scala posto nell'attacco tra il palazzo trecentesco e la torre. In corrispondenza degli scavi, Scarpa crea un percorso con una serie di piani sfalsati che salgono e portano verso il nuovo corpo scala in cemento armato che porta prima all'ingresso del museo e per poi raggiungere la torre. Il percorso diventa un elemento progettuale nuovo, assumendo il ruolo di interfaccia che media tra il passato e il presente, ma con un linguaggio moderno. La breccia aperta nelle mura viene lasciata come tale, dichiarata come discontinuità in cui si inserisce il progetto di restauro. La particolare visione del passato che anima Scarpa prosegue anche nella esposizione museale, che segue criteri di presentazione innovativi, che all'epoca cambiarono radicalmente la concezione statica e contemplativa del museo. Le statue non sono più allineate come nelle vecchie collezioni, né hanno più il piedistallo tipico della presentazione accademico: basta un piano con un

sostegno in sottosquadro in modo tale che la statua sembri avere uno spazio proprio distinto da quello del fruitore; e sono collocate in modo da riguadagnare una presenza capace di rendere dinamico l'ambiente in cui si collocano. Emblematica è la collocazione della trecentesca statua equestre di Cangrande della Scala, artefice della sistemazione definitiva del castello: posta obliquamente su una mensola di cemento armato sovrastante l'ingresso, è collocata al di fuori del museo, quasi una proiezione all'esterno dello spazio interno, ma visibile da una passerella che porta l'osservatore ad apprezzarne da vicino le qualità (figg. 1,2,3,4).

Criteri analoghi segue il grande restauro e allestimento del **Palazzo Abatellis** a Palermo, edificio quattrocentesco di grande valore architettonico sistemato nel 1954 per accogliere la principale collezione d'arte medievale dell'isola. Il palazzo era stato bombardato nel 1943 e l'opera di Scarpa si concentrò nel portico, nella loggia e nel salone centrale, oltre che nella disposizione museale degli oggetti, fra i quali spicca il busto di Eleonora d'Aragona disposto contro un pannello colorato e inquadrato da un arco. Il **Museo Revoltella** a Trieste è ospitato in un edificio ottocentesco acquistato da uno dei più facoltosi imprenditori della città. Scarpa realizzò (progetto 1962) un'aggiunta sul terrazzo, si potrebbe dire una "superfetazione", che riprende le volumetrie dell'edificio preesistente, ma se ne differenzia nettamente grazie all'uso di casseformi che, come in altre opere conferiscono al cemento armato un gioco di linee che rimanda ad opere di F. L. Wright. Anche in questo caso, assume un ruolo fondamentale il percorso, che introduce dall'esterno all'aggiunta moderna, collegando la nuova architettura a quella antica.

Tutte le opere di Scarpa mostrano una grande sensibilità per un dialogo con la preesistenza, che viene letta come un sistema di "segni" all'interno dei quali si colloca l'intervento moderno.

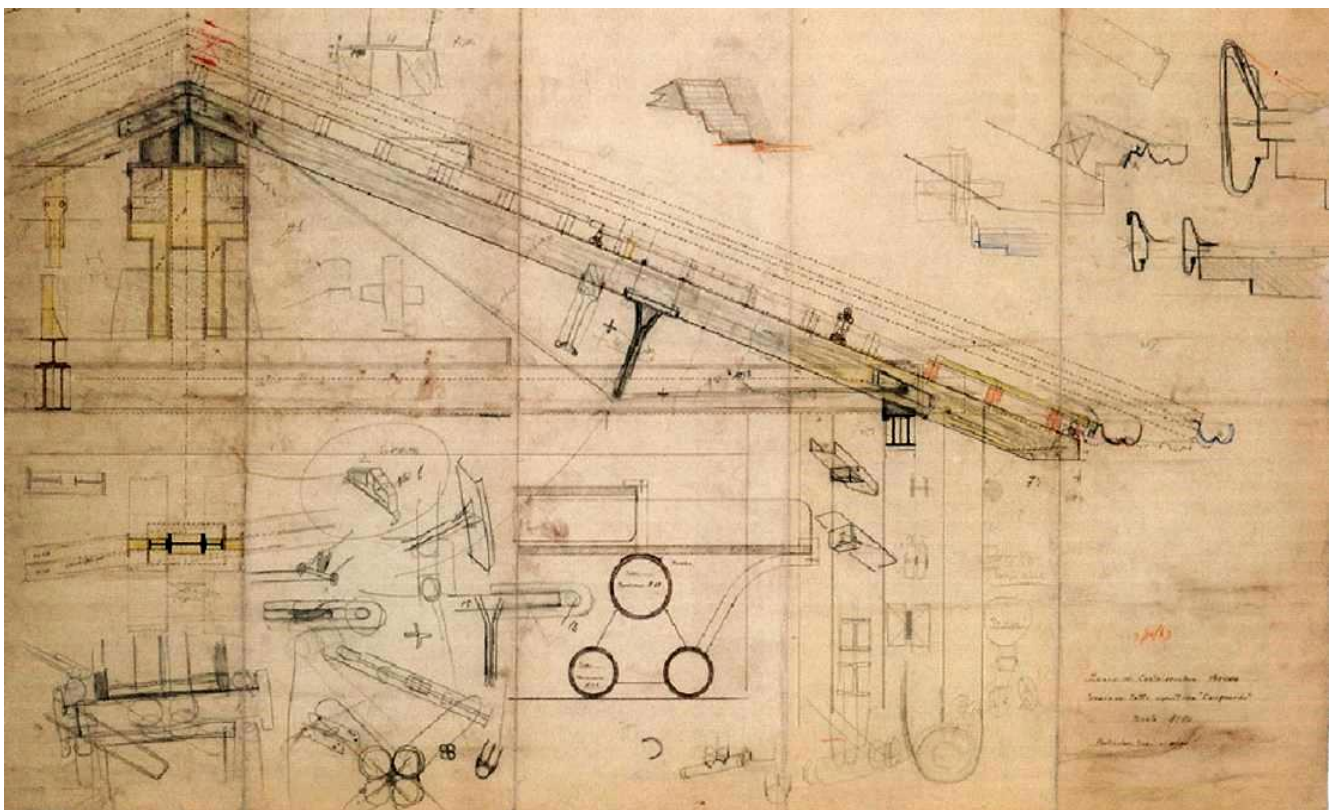
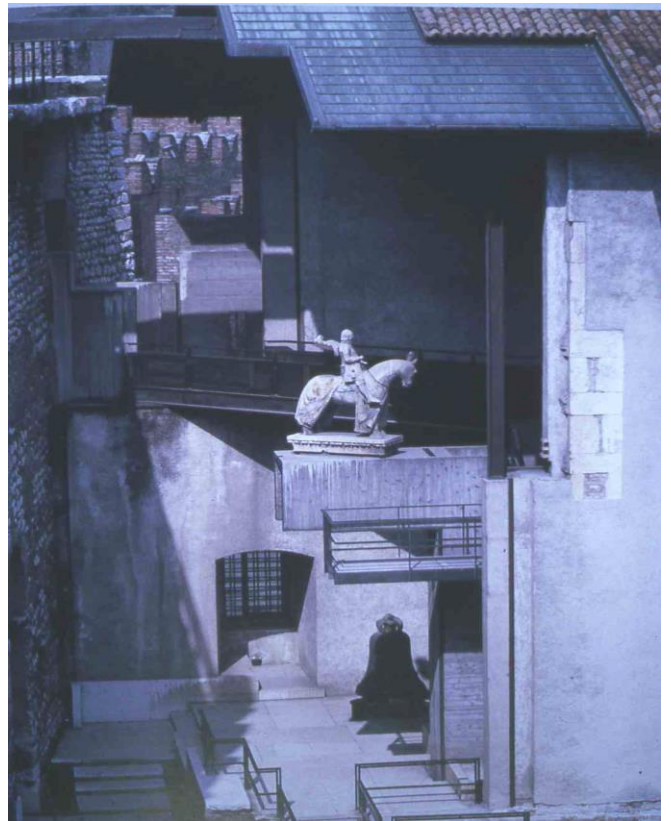
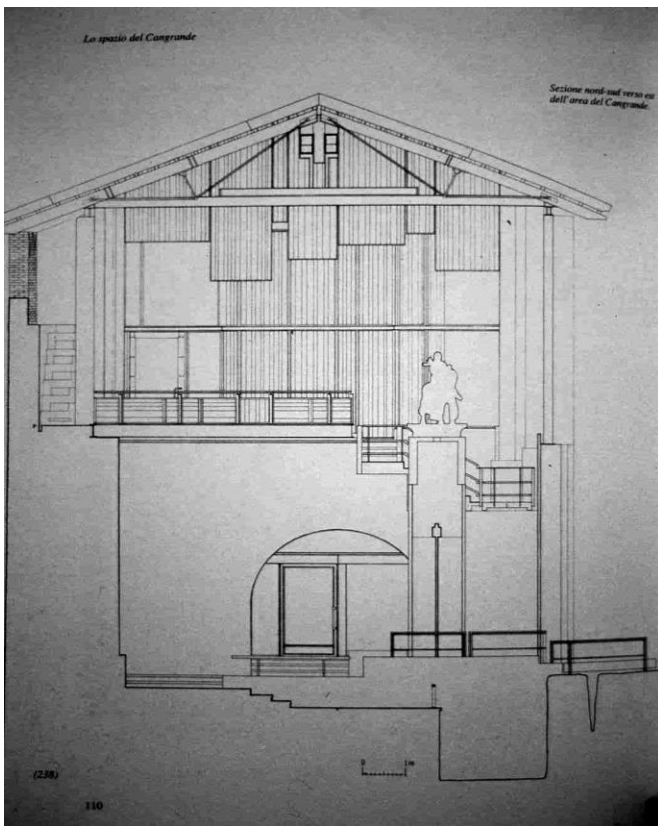
Nella **Fondazione Querini Stampalia** a Venezia (inizio 1949), Scarpa risistema il piano terra e il giardino sul retro dell'edificio, dando grande importanza all'elegante passerella che introduce dal campiello alle sale dell'istituzione. La sistemazione del giardino è concepita come un'esposizione all'aperto, in cui statue antiche e le stesse colonne dell'edificio vengono presentati come reperti museali.

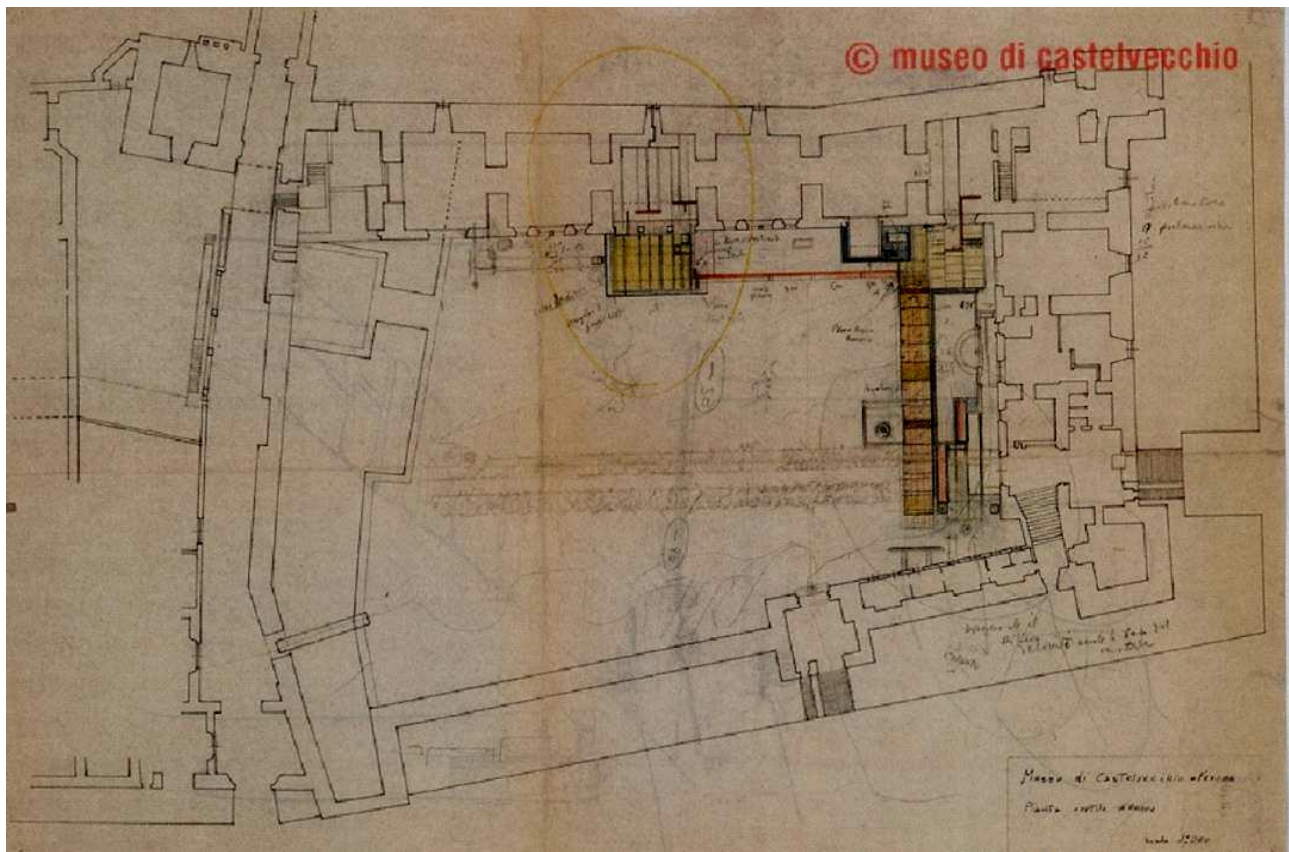
Nel restauro e nella sistemazione di *Ca' Foscari* a Venezia, palazzo nobiliare quattrocentesco lungo il Canal Grande, rilegge, in un primo intervento (1936) il grande salone al piano nobile studiando nuovi infissi che permettono di illuminare l'ambiente: dà quindi pieno valore alla grande polifora gotica della facciata e all'affresco di Mario Sironi, episodio di figuratività tutta moderna. In un secondo intervento, del 1956, rivede il tetto e il corridoio di ingresso all'aula magna, utilizzando legno riciclato impiegato con un gusto linearistico che echeggia, senza imitare, le linee gotiche originarie.

Nella Facoltà di Architettura, inserita nell'ex-convento di San Nicola da Tolentino (XVI-XVIII sec.) negli anni Sessanta, sistema l'ingresso con un progetto (1966) realizzato postumo, che prevede il rimontaggio del portale originario, ma disteso a terra e caricato di nuovi significati e funzioni (ospita uno specchio d'acqua), come nell'uso degli "spolia" medievali.

Altra opera fondamentale è il negozio Olivetti inserito nel contesto antico delle Procuratie Vecchie in piazza San Marco. Scarpa ricerca una dialettica tra la struttura portante originaria e l'inserito del nuovo, apertamente dichiarato con l'uso di ampie vetrate e il carattere scelto per le scritte, e il

trattamento innovativo dei materiali, che sono pur sempre la pietra d'Istria tradizionale e i mosaici tipici dell'architettura veneziana.





Figg. 1,2,3,4_ CARLO SCARPA (1906-1978) RESTAURO DI CASTELVECCHIO A VERONA

Giancarlo De Carlo

Nell'approccio al passato di De Carlo (1919-2005), si rilevano molti spunti validi ancora oggi, soprattutto per riproporre questioni di metodo: nella consapevolezza che De Carlo non possa essere considerato un restauratore o un conservatore - molti dei suoi interventi non sono affatto conservativi, né dal punto di vista dei materiali, né della forma - ma anche con l'intento di cogliere nel suo approccio non specialistico alcune indicazioni che possano aiutarci a superare la contrapposizione fra progetto del nuovo e conservazione dell'antico.

1) Storia come lettura interpretante. Il ruolo del contesto, urbano o territoriale, è sempre visto da De Carlo come un portato della storia. Anche il paesaggio non è il risultato di una natura spontanea, ma della cura sapiente dell'uomo e della sua cultura. Com'è noto, fin dal congresso di Otterlo nel 1959, De Carlo si fece promotore della necessità di tornare al dialogo con la tradizione, sollevando critiche e perplessità nei colleghi di altre nazioni, ancora fedeli alla condanna della storia ereditata dal modello Bauhaus. E' lui, insieme al gruppo Team Ten, che accelera la fine dei CIAM, comunque già in forte declino. Si tratta di una posizione che ha segnato molto profondamente la cultura architettonica di quella stagione e che in qualche modo caratterizza la via italiana al restauro: sono gli anni di Scarpa,

di Minissi, di Albini, seppure con posizioni culturali e metodi operativi anche divergenti; e ancora, sono gli anni in cui Bruno Zevi, giunto dagli Stati Uniti, propaganda il mito dell'architettura organica - altra presenza forte nel corredo genetico di De Carlo - e sta mettendo a frutto il metodo della "critica operativa" che troverà il suo culmine nella mostra su Michelangelo del 1964.

Personaggi e protagonisti diversissimi, che hanno dato vita ad una stagione particolare dell'architettura italiana, in cui storia, progettazione e urbanistica si rivelavano fortemente coese. Al fondo possiamo trovare una costante: l'idea che la lettura che si dà del passato passi indistintamente nei libri di storia come nell'atto progettuale. Una prospettiva quindi che consente di interpretare progettando, ma anche, reciprocamente, di prefigurare uno spazio attraverso l'interpretazione. Le letture di Michelangelo e di Borromini proposte da Zevi vanno considerati veri e propri progetti di architettura, più che letture aderenti ad un testo, nel senso che si mostravano più attente alla proiezione dell'opera nel presente e nel futuro, invece di puntare ad una sua restituzione al contesto di appartenenza.

E' questo il taglio che segna l'approccio di De Carlo alla storia. Già nella presa di posizione di Otterlo c'è una lettura della storia come contesto e dell'opera come organismo: un tessuto di relazioni e di parti tale che ciascuna sia indispensabile alla vita del tutto e che per questo non possa vivere staccata. Una visione non nuova nella scuola italiana di architettura, presente già nel suo fondatore Giovannoni, naturalmente con una declinazione del tutto diversa, ma che De Carlo può aver colto e aggiornato all'interno della tradizione del Movimento Moderno; tradizione della quale egli si sentiva pienamente partecipe e assertore, proprio denunciandone la crisi.

La metafora dell'organismo torna più volte nell'approccio di De Carlo alla storia: la complessità dell'abitato di Colletta di Castelbianco è paragonata alla struttura di un crostaceo, di un animale di cui non si possa staccare una parte a discapito del tutto. In questo intervento, tardo ma significativo di un metodo, De Carlo pensa di risalire al codice genetico dell'edificato per inserirvi funzioni e parti nuove, quindi lavorando dall'interno dell'architettura e confidando nelle possibilità di raccontare e di capire per intero il passato. Una fiducia, questa, che le ultime tendenze storiografiche hanno drasticamente ridotto, nel segno di un indubbio avanzamento scientifico, ma con notevoli contraccolpi sulla cultura progettuale.

Quindi lavorare con la storia e dentro la storia è possibile, come frutto di una capacità interpretante che guida il progetto. L'idea secondo la quale il palazzo Ducale di Urbino viva nella dicotomia tra involucro interno e articolazione interna - ipotesi suggestiva, ma non sottoposta al vaglio rigoroso della filologia - porta De Carlo a leggere nello stesso modo gli episodi architettonici del passato su cui lavora. Il palazzo dei Montefeltro diventa così una metafora dell'architettura e un avallo alle scelte compositive.

Questa capacità interpretante oggi sembra perduta, o per lo meno si è affinata e resa complessa, sfumando nella reticenza o nell'allusione. L'opera di De Carlo resta invece esempio di un rapporto con la storia vista come patrimonio di segni da interpretare e da continuare nel progetto moderno, come se nel passato ci fossero i semi del futuro.

2) Approccio non formalistico. Uno dei tratti distintivi del metodo progettuale di De Carlo è che il rapporto con il passato non si svolge sul filo del formalismo, ma coinvolge altri aspetti, come la destinazione funzionale o la rielaborazione del rapporto fra esterno e interno. Nel progetto per la facoltà di Economia ad Urbino, De Carlo rifiuta la logica del contrappunto di linguaggi fra antico e nuovo - è anche uno dei primi casi in cui compare l'uso di superfici specchianti - per puntare innanzitutto ad una redistribuzione di funzioni, operazione in cui si condensa e si caratterizza il compito del progettista: "Poi forse - e anche per altre vie - verrà l'arte". Trovo questo approccio - all'opposto dei compiacimenti di altissimo livello ma sempre sospetti di narcisismo di un Carlo Scarpa - particolarmente efficace nel caso del restauro e comunque dell'approccio con le opere del passato. E' una posizione che porta molto spesso De Carlo a svolgere "in negativo" il suo rapporto con le architetture del passato, o per parafrasare Michelangelo, "per via di levare". A ben vedere, De Carlo rifiuta molto spesso un faccia a faccia con il passato, che desidera lasciare nella sua configurazione faticosamente acquistata durante i secoli. De Carlo preferisce scavare dentro o sotto l'edificio antico, come già nella facoltà di Legge e ancora di più in quella di Magistero, entrambe ad Urbino, con un procedimento che ricorre praticamente in ogni sua opera, come a Catania. Addirittura a Salisburgo, nel progetto per il museo della città, lo scavo arriverà quasi a delineare un doppio "uterino" dell'architettura di cupole, campanili, guglie, pinnacoli che caratterizza la città austriaca, offrendo nel negativo delle cavità il profilo e la complessità dell'antico agglomerato.

Molto spesso le piante degli edifici preesistenti, spesso conventi o seminari, riutilizzati da De Carlo non rivelano l'inserito moderno se non nella disposizione funzionale degli arredi. Per trovare il gesto creativo, sempre castigato in termini formali al limite del brutalismo, occorre scendere nel sottosuolo, dove si aprono aule, auditorium, depositi, spazi di relazione, addirittura aperti verso il paesaggio come nel sorprendente anfiteatro della facoltà di Magistero.

L'architettura moderna quindi quasi scompare, lasciando il campo a quella del passato, a cui si subordina. E' quanto avviene di norma negli esterni: il confronto con le architetture del passato non conosce quasi mai in De Carlo il clamore della messa in scena. L'involucro esterno, ma meglio il sistema di relazioni istituito nella storia resta intatto, se non per qualche cenno significativo, sempre allusivo all'atto del vedere: sono le prese di luce che compaiono nelle facoltà urbinati a dichiarare la presenza di un sotterraneo; o l'oculo che inquadra i torricini del palazzo Ducale dal teatro del Ghinelli; o gli specchi che duplicano le cadenze architettoniche tardo-cinquecentesche del convento benedettino di Catania. L'apparizione del testo antico riattiva e potenzia il ruolo del progetto moderno, senza alludere a funzioni museali.

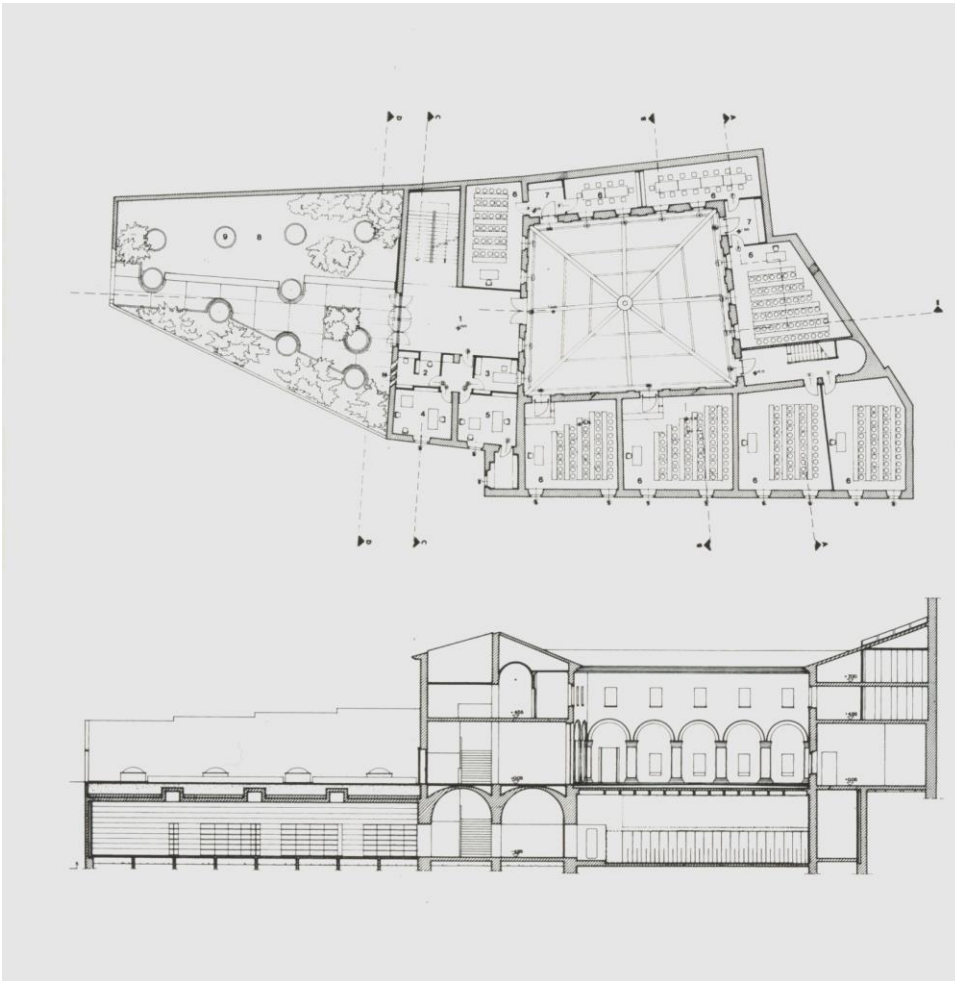
Osservava Peter Blundell Jones, attento indagatore della poetica di De Carlo, che la facoltà di Economia contempla grandi cambiamenti all'interno, ma pochi all'esterno, preferendo il ripristino di antiche bucatore al posto di finestre moderne. A questo stesso obiettivo mirava il progetto dell'orto dell'Abbondanza, ai piedi della facciata dei Torricini nel palazzo dei Montefeltro, tutto teso a scavare l'edificio dall'interno per metterne in scena la complessa stratificazione.

Questo è un punto molto importante dal punto di vista del metodo. L'approccio progettuale operante sul patrimonio del passato deve sottomettersi alla disciplina dell'edificio antico, rinunciando

all'esibizione per mettersi al servizio del vero protagonista, che resta l'edificio antico. Una disciplina che richiede un grande controllo interiore e una consequenzialità di metodo.

3) Storia come stratificazione. Nell'inaugurazione della Facoltà di Lettere dell'Università di Catania, insediata nel restaurato convento di San Nicolò, il preside Giarrizzo, che aveva lungamente sostenuto l'impresa partecipandovi in prima persona, richiamò l'aneddoto di un aristocratico siciliano, proprietario di una casa che la gente del popolo riteneva costruita da un architetto pazzo perché non aveva due parti uguali fra loro: il nobiluomo doveva infatti sempre spiegare che la sua dimora era stata in realtà costruita sull'antica casa dei genitori, realizzata a spese di un antico edificio pubblico, che aveva a sua volta riutilizzato una precedente chiesa. Non si trattava della follia di un architetto, quindi, ma della successione di più stratificazioni che avevano dato vita ad un insieme complesso. E' possibile leggere nell'aneddoto una contrapposizione con il principio, caro ad Aldo Rossi, della permanenza del tipo che resta riconoscibile malgrado e proprio in forza delle tante modifiche e alterazioni a cui è sottoposto. La visione per sommatoria di strati in De Carlo sarebbe quindi opposta alla invariabilità razionalista del tipo in Aldo Rossi. Forse la contrapposizione è eccessiva, ma sta di fatto che De Carlo non solo rispetta la stratificazione degli edifici, come nei tanti conventi nati in realtà da aggiunte e addizioni scaglionate nel tempo, ma concepisce l'intervento moderno come lo strato più recente. Questo porta De Carlo a superare nei fatti la tentazione mimetica e ad assumere spesso, specie nelle ultime opere, un atteggiamento conservativo, come nel caso di Lastra a Signa, il borgo della periferia fiorentina di cui prefigura il recupero.

Ogni inserto moderno è chiaramente una addizione, che può mostrarsi serenamente moderna, o ludicamente rievocativa il testo antico, come in molti episodi del monastero di San Nicolò a Catania o in Colletta di Castelbianco: ma sarà sempre uno strato recente che non altera il passato né pretende di correggerlo o di ricucirne le discontinuità. Valga per tutti l'atteggiamento flessibile tenuto nei confronti della fabbrica stratificata del monastero catanese - un complesso vastissimo più volte interrotto e ripreso, anche per le azioni telluriche, ma mai terminato - dove De Carlo non cade nella trappola della storia incompiuta ed evita di rileggere il progetto originario: si limita quindi a commentare l'esistente con soluzioni che spiazzano il visitatore per l'estrema varietà, fino all'eclettismo, delle soluzioni. Un'opera per molti versi enigmatica, che non riconduce ad unità la preesistenza, né si piega ad ipotesi storiografiche, ma appunto si apre alla complessità dell'esistente. A Catania il progetto non è inteso come risultato finale, ma rappresenta solo un primo gradino, per cambiare a seconda del dialogo che si istituisce con il fruitore. Laddove era possibile, l'antica struttura è stata riparata e molte aggiunte sono concepite in continuità con il linguaggio originale: De Carlo lavora sui vuoti e sulle sconnessioni, tentando di rendere leggibile quello che c'è senza fantasticare su quello che non c'è: obiettivo che resta tra quelli fondamentali del restauro.

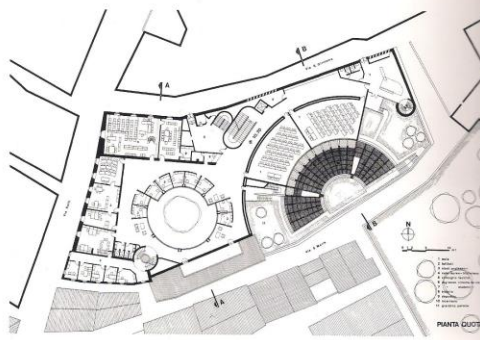




Urbino, Facoltà di Diritto



Facoltà di Magistero: il lucernario
delle grandi aule



Facoltà di Magistero: pianta



Urbino, Facoltà di Magistero

Dalla Carta di Venezia (1964) alla Carta Italiana del “Restauro” (1972)

Con la Carta Italiana del “Restauro” del 1972 viene stabilita un’unità di metodo per tutte le opere d’arte, si cerca, cioè, di fissare dei principi di restauro indipendentemente dal fatto che si tratti di restauro di pittura, scultura o altro (non esiste, quindi, un restauro degli affreschi distinto da quello dei monumenti; hanno differenti spazi e applicazioni, ma il concetto metodologico, l’obiettivo dell’intervento sono i medesimi)

Con la precedente carta di Venezia il monumento è inteso come un largo insieme di oggetti che hanno valore testimoniale di documento per la civiltà umana e quindi si comincia a contemplare anche opere di archeologia industriale come meritevoli di restauro.

La tutela risulta così estesa e ne scaturisce un’idea di restauro distinta dalla salvaguardia; il restauro è qualsiasi intervento volto a mantenere l’efficienza fisica e formale dell’oggetto, facilitandone la lettura (il restauro deve rendere possibile leggere e capire il monumento, quindi deve sostanzialmente restituire l’unità potenziale del monumento)

La salvaguardia a differenza del restauro – che implica un’azione diretta – è un’operazione indiretta che non richiede alcun intervento manuale sull’edificio, ma consiste in tutta quella serie di leggi e provvedimenti amministrativi volti a proteggere il monumento.

La Carta del 72 vieta la ricostruzione in stile, vieta l’eliminazione delle aggiunte e delle patine e consente gli interventi di natura statica (consolidamenti) e le anastilosi a patto che siano documentati; consente poi nuove sistemazioni nelle aree archeologiche con il ricorso ad architetture moderne; quindi con la carta del 72 si vietano le ricostruzioni in stile e si accettano quelle operate secondo un linguaggio moderno.

Un punto fondamentale è la reversibilità degli interventi accompagnata dalla compatibilità dei nuovi materiali che non devono alterare la compagine di quelli originari (formulazione e utilizzo di resine removibili)

La carta del 72 prevede: restauro archeologico, restauro architettonico, restauro di pittura e scultura, restauro a scala urbanistica.

Per quanto riguarda il restauro a scala architettonica la Carta del 72 definisce il progetto di restauro quale insieme composto da una parte analitica molto sviluppata, portata avanti sulla base di ricerche bibliografiche, archivistiche, iconografiche, alle quali si affianca il rilievo metrico e fotografico e lo studio proporzionale dei manufatti.

La carta del 72 prevede poi che non si rimuovano le patine e le coloriture che compongono i vari strati dell’edificio, che non si sostituiscano gli elementi lapidei, accettando in qualche misura la ruderizzazione dell’edificio, che si utilizzino materiali moderni compatibili con gli antichi e reversibili.

Il concetto fondamentale è che si vieta l’uso di qualsiasi procedimento che falsifichi la forma ammettendo invece qualunque cosa atta a conservare la sostanza, la materia. Con la carta del 72 si arriva ad accettare l’architettura moderna all’interno degli interventi di restauro preferendola a qualsiasi intervento in stile.