

L'ARCHITETTURA COME OPERA APERTA

Il tema dell'uso nel progetto di conservazione



Nino Sulfaro

instructions for USE

The reasons for the marginality of the theme of use in the debate on restoration are profound and complex: we can think of the distance sometimes created between the culture of restoration and areas which are considered more 'utilitarian' or which refer to architectural design.

More in general, we think of visions that have "aestheticized" or "historicized" ancient architecture, and which have limited the theme of the re-use of buildings to a negligible or maybe even autonomous question that is however not completely irrelevant for the purposes of restoration, so much so that reuse is considered the 'means' to achieve the 'aim' of conservation. This marginality, on the other hand, is easily documented through the examination of bibliographic production in the field of architectural restoration: it is significant that no reference to the theme of re-use is present in the early publications aimed at summarizing the history of restoration theories elaborated after World War II.

Architecture, especially that of the past, has always been conceived as a product of human activity that challenges the passage of time and the changes that occur around it. In recent decades, contemporary culture has instead introduced a conception of reality in which continuous change is a condition of the existence of objects, structures and human beings: things "are" not but "become". This assumption also encourages us to consider architecture as a set of relationships formed over time, according to the socio-cultural changes of different societies. Consequently, even the aims of interventions on existing structures should abandon a static concept of architecture, orienting a disciplinary status towards a process, whereby one can converge methods, knowledge and technological skills in view of a continuous interdisciplinary exchange.

Moreover, in this part of the work, the author tries to clarify the term 'use', from several points of view, given that the territory of terminological disquisitions is traditionally very popular in restoration, even though it has never really produced useful results. According to the author, focusing research on the declinations of the term 'use', is more relevant. For this reason the structure of the present work is organized in three main sections, disUSE, reUSE and abUSE, which could more directly represent the implications and problems connected to the theme of USE.



istruzioni per l'USO





(...) propenderei per credere che la tematica del restauro in questo cinquantennio ha trovato terreno propizio per svilupparsi in serra, forse più di quanto il clima naturale avrebbe concesso. E così la bella pianta è pervenuta a una fioritura e a una fruttificazione precoce, ma sta per avvicinarsi a un'immatura vecchiaia.

ZANDER 1964

L'uso tra restauro e progetto

“Dentro” il restauro, “Nel” restauro, “Sul” restauro, “Oltre” il restauro, “Intorno” al restauro¹: la bibliografia sul restauro architettonico è disseminata di preposizioni che, allo studioso più malizioso, potrebbero sembrare una sorta di elastico, da tendere o allentare, per poterlo fare indossare a teorie di 'taglia' diversa. Altri, invece, potrebbero avere l'impressione – e questa forse è la sensazione forse più diffusa – che i confini disciplinari del restauro abbiano spesso costituito un ostacolo che, di volta in volta, si sia dovuto decidere se scavalcare o aggirare, oppure scegliere di rimanere da uno dei due lati dello steccato.

Negli anni Sessanta del Novecento, Giuseppe Zander, gettando lo sguardo “al di là” del restauro architettonico, individuava fra le molteplici cause dei “limiti” della disciplina, il «soffocamento, per tacitazione, di problemi che invece esistono e non possono negarsi, e che riguardano le esigenze dei monumenti vivi» ma che venivano, invece, costantemente elusi da chi è «investito di responsabilità decisive»². L'autore individuava una “zona d'ombra” all'interno della disciplina, causata proprio

1. Si vedano, a titolo esemplificativo, DOGLIONI 2008, PIRAZZOLI 2008a, URBANI 2000, BOSCARINO 1999, MASTROPIETRO 1996.

2. ZANDER 1964, p. 756; l'autore denunciava anche: la “scarsa duttilità” del restauro ad adeguarsi ad esigenze mutevoli e molteplici; l'altrettanto scarsa divulgazione dei problemi con la conseguente impossibilità del formarsi di un'opinione tra le persone colte non specializzate; l'attività essenzialmente di divieto delle Soprintendenze; infine, la difficoltà a reperire tecnici specializzati.

dall'esclusione del tema dell'utilizzazione dei monumenti dagli argomenti di dibattito. Secondo Zander, infatti, considerare il monumento come un edificio ancora "vivo" e utile, comportava l'esigenza di soddisfare le necessità funzionali delle destinazioni d'uso: i problemi che si presentano, quindi, non sono più soltanto quelli considerati dalle "dottrine" del restauro³.

È innegabile che la questione dell'uso degli edifici storici, abbia avuto una posizione piuttosto marginale nelle teorie del restauro, recenti e passate: generalmente è stata considerata, al più, un "mezzo" per il fine della conservazione⁴. In ogni caso, la scelta di una destinazione d'uso è stata collocata sempre "oltre" i confini disciplinari, tanto da far passare comunemente l'espressione 'dopo il restauro c'è il riuso'. A questo stato di cose consegue che, nella maggior parte dei casi, l'attività da "inserire" nell'edificio, venga scelta a intervento di restauro ultimato⁵.

Nel tentativo di verificare la "disciplinarietà" del tema dell'uso all'interno del "territorio" del restauro, appare rilevante riportare la posizione di Alessandra Melucco Vaccaro, la quale ha assertedo che «il fenomeno del riuso non è confinabile in un'epoca o in un periodo, ma non è altro che uno degli aspetti intrinseci della manomissione, quindi del restauro in sé»⁶. Tuttavia, va rilevato come nell'antichità questi fenomeni erano, in verità, sinonimo di pratiche molto diverse tra loro, sorrette da intenti legati a condizioni proprie di ciascun periodo storico⁷. Accanto alle questioni pratiche, implicanti un concetto di appropriazione e di riutilizzazione più che di conservazione – che rendevano in molti casi i monumenti delle vere e proprie 'cave' di materiale – nel mondo tardo

3. CURUNI 2006, p. 87.

4. È interessante rilevare come non si faccia alcun riferimento al tema dell'uso nelle prime pubblicazioni volte a compendiare la storia delle teorie del restauro; si vedano, a titolo esemplificativo, CESCHI 1957 e GRASSI 1960. Per la questione dell'uso come "mezzo" si veda CARBONARA 1997 pp. 371-383; per una più ampia trattazione del tema all'interno delle teorie del restauro si veda la parte di questo lavoro denominata *disUSO*.

5. La condizione per la quale il progetto di riuso sia posto 'dopo' l'intervento conservativo è, peraltro, facilmente riscontrabile sia in campo professionale (concorsi, incarichi e appalti), che in ambito accademico, dove spesso la questione dell'uso è affrontata solo al termine dei corsi di Restauro architettonico.

6. MELUCCO VACCARO 1989, p. 9. Una posizione simile, del resto, era già stata sostenuta da Guglielmo De Angelis d'Ossat, il quale aveva osservato che «(...) nel millenario percorso storico dell'architettura non si può considerare il restauro dei monumenti come un prodotto, anzi un sottoprodotto culturale tipico della civiltà moderna. Il fenomeno deve essere invece ricondotto nell'ambito continuo degli interventi architettonici su edifici esistenti che si sono realizzati in ogni età»; DE ANGELIS D'OSSAT 1978, p. 54.

7. Sulle pratiche di spoliazione e riuso nell'antichità e nel corso dei secoli si vedano, tra gli altri, SETTIS 1984, DE LACHENAL 1995, ROMEO 2007. In questo lavoro, per brevità, sono delineati solo quegli aspetti ritenuti utili alla definizione del ruolo del tema dell'uso nell'ambito della disciplina del restauro.

antico e soprattutto in quello proto-cristiano e medievale vi era, per esempio, un atteggiamento che proponeva coscientemente gli oggetti del passato secondo un nuovo nesso logico-formale o perfino secondo il loro nesso originale, attentamente interpretato e restituito⁸. A questo raffinato atteggiamento di risemantizzazione dei frammenti, non corrispondeva, però, una reale pratica di riutilizzo di edifici preesistenti con funzioni diverse da quelle originarie. Raramente, infatti, il modello antico è recepito nella sua forma e nel suo significato originario; nella maggior parte è invece tradotto in una nuova *interpretatio*, intesa come riassorbimento dell'oggetto in un nuovo ambito di valori⁹. L'edificio veniva trasformato radicalmente, diventando 'qualcos'altro', in una maniera che oggi potremmo definire fisiologica: così come i templi romani sorgono spesso su precedenti manufatti di età greca, molte basiliche paleocristiane nascono dalla trasformazione dei templi romani. Nel Medioevo subentrano, inoltre, altri fattori: sulla spinta della crescita demografica e delle conseguenti esigenze socio-economiche, si inizia a costruire sulle mura e sugli anfiteatri romani; contestualmente le città sfruttano 'politicalmente' le antichità dissepolti, per dimostrare la propria grandezza passata.

Data l'assenza di una percezione critica del tempo, l'antichità era una "tradizione vivente" cui si sentiva di appartenere. L'uomo medievale, per esempio, inconsapevole della propria distanza storica dal passato, non percepiva l'antico come un cosmo a sé stante e si poneva, di conseguenza, in continuità con il mondo classico. Questo senso di continuità s'innestava in una concezione del tempo percepito in funzione del moto circolare delle stagioni, dei mesi e degli anni, o dai governi, e dalle guerre e dalla «segmentata sequenza delle ore segnata da rare clessidre, che serve a spezzare il tempo ma in tratti che non si dispongono l'uno dopo l'altro»¹⁰. È innegabile che nel Rinascimento la questione del rapporto con il passato si faccia più complessa; tuttavia essa suscitava intenti diversi e spesso opposti: dal rimpianto per la sua perdita, all'accurato rilievo dei suoi elementi, fino alla sua cancellazione indifferente per far posto a nuove architetture¹¹. La mancanza di una visione storica del passato, rendeva sostanzialmente arbitrario il rapporto uomo-opera d'arte, e quando gli architetti si accostavano all'edificio per adattarlo alle nuove esigenze, «è sempre il monumento che deve entrare nella visione dell'architetto e mai viceversa»¹². Ne derivava

8. CARBONARA 1997, p. 52.

9. SETTIS 1984, pp. 408-409.

10. SETTIS 1984, pp. 375-486.

11. PANE 2008, p. 67.

12. *Ivi*, p. 13.

che l'intervento condotto sull'antico è ancora una volta improntato sulla "continuità", ritenendo l'opera suscettibile di nuove interpretazioni, e concependo l'intervento come «architettura sulle preesistenze»¹³.

Solo dopo aver percepito il senso di distanza dal presente, verosimilmente nel periodo illuminista, che l'uomo inizia ad organizzare la conoscenza del passato, intesa quale «messa a fuoco dell'antichità, giocata sempre in funzione del presente»¹⁴; ed è il passaggio da *auttoritas* a *vetustas*, che segna, secondo la Melucco Vaccaro, l'avvenuta acquisizione della distanza critica, a costituire uno spartiacque tra le pratiche di intervento sull'esistente e il restauro modernamente inteso¹⁵. La nuova coscienza storica fa sentire, lentamente ma in maniera sempre più marcata ed irreversibile, il distacco critico del presente dal passato, portando, alla fine dell'Ottocento, alla nascita del restauro inteso come "atto di cultura" e svincolato dalla sola esigenza pratica di mantenere in buono stato o di adattare a nuovi usi i vecchi edifici e rivolto a tramandare memorie e valori spirituali¹⁶.

L'esclusione del tema dell'uso dalle tematiche disciplinari e, più in generale, il difficile rapporto del restauro con il "progetto", potrebbero risiedere, allora, proprio nel postulato secondo cui il restauro è "atto di cultura" rivolto a difendere il patrimonio dalle trasformazioni provocate dall'incedere della modernità. Del resto, alcune fasi salienti della storia del restauro, come il dibattito sulla ricostruzione post-bellica o gli anni dello sviluppo industriale, rivelano chiaramente la sua natura di baluardo nei confronti dell'irruzione della contemporaneità, portatrice di istanze di rinnovamento estetico e culturale¹⁷. Inoltre, è rilevante notare che, ancora prima dello sguardo "al di là del restauro" di Zander, autori come Roberto Papini, Ambrogio Annoni, Agnoldomenico Pica e Carlo Perogalli, avessero già dato segni di insofferenza verso una concezione del restauro come atto depurato da responsabilità creative, che aveva, di fatto, provocato una lacerazione con il progetto¹⁸. L'esigenza di porre rimedio ai danni provocati dalla seconda guerra mondiale, evidenziò, infatti, l'inapplicabilità dei criteri scientifici e filologici, dando vita ad un profondo ripensamento della disciplina, secondo il quale il

13. DE ANGELIS D'OSSAT 1978, pp. 51-68.

14. SETTIS 1984, p. 486.

15. MELUCCO VACCARO 1989, p. 9.

16. «Il moderno concetto di restauro vede, tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX, la sua nascita ed una rapida maturazione;(...) passato e presente, finora uniti nella continuità del fare, divergono ponendosi come due momenti contrapposti»; CARBONARA 1997, p. 73.

17. VARAGNOLI 2002, p. 4.

18. PIRAZZOLI 2008b, pp. 107-108; CARBONARA 1997, pp. 285-287.

restauro, lungi dall'essere una semplice operazione empirica, doveva trovare il suo fondamento in un'apertura alla riflessione estetica. Renato Bonelli, in particolare, individuò nel "processo critico" e nel "atto creativo", due diversi impulsi legati da un rapporto dialettico: il restauratore, giovandosi di una «libera scelta creatrice», contrappone all'atteggiamento di rispetto verso l'opera, l'impulso di assumersi l'iniziativa e la responsabilità di un vero e proprio "gesto" artistico su di essa, finalizzato ad accrescerne il valore¹⁹. Anche Cesare Brandi, avvertendo l'urgenza di risolvere questo dissidio, cercò di attribuire al restauro una dimensione appartenente alla contemporaneità, aprendo alle istanze della creatività moderna finalizzate a ristabilire la "unità potenziale" dell'opera d'arte.²⁰

Nel corso degli anni la frattura non si andò colmando: anzi la separazione tra restauro e progetto andò accentuandosi, giungendo alla radicale posizione di Manfredo Tafuri che, nel 1991, dalle pagine di «Casabella», ne sanciva l'incurabilità²¹.

Lo stesso Tafuri, tuttavia, rilevava che nessuna delle istanze o delle problematiche connesse all'intervento sull'esistente potesse essere considerata in maniera indipendente, ma andassero vagliate nelle loro relazioni e discusse – per usare una sua nota espressione – sul "tavolo delle trattative"²².

In tale contesto, il concetto di "conservazione", sviluppato sin dalla fine degli anni Settanta dello scorso secolo, in alternativa a quello di restauro, inizialmente strumentalizzato come rifiuto o incapacità di operare, ha effettivamente maturato nel tempo una maggiore propensione verso questo tema. La necessità di definire mezzi appropriati per il conseguimento dei propri fini e di tradurli in strumenti di controllo degli esiti operativi ha, di fatto, orientato la disciplina verso un riesame della struttura del progetto.²³ La tendenza è, infatti, quella di trovare una chiave "normativa" dell'iter progettuale, capace di garantire il trasferimento delle linee di indirizzo teorico-metodologico sul piano operativo, attraverso griglie di controllo che permettano di verificare ad ogni passaggio la rispondenza di ogni scelta con le premesse²⁴. Se il restauro, com'è stato detto, consiste in un "atto di cultura", potremmo quindi attribuire al concetto di "conservazione" il significato di "atto di cultura contemporanea": esso deve riconoscersi in un'operazione determinata a risolvere le esigenze della

19. CARBONARA 1997, p. 293.

20. VARAGNOLI 2002, p. 5.

21. TAFURI 1991, pp. 23-26.

22. *Ibidem*; sull'argomento si veda anche PEDRETTI 1997.

23. PESENTI 2001, pp. 48-49; sul concetto di conservazione e sulle differenze con il restauro si vedano, tra gli altri, PEDRETTI 1997 e BELLINI 1985.

24. PESENTI 2001, p. 50.

funzionalità mosse dalla società contemporanea, in maniera congruente alla permanenza del bene. Tuttavia esso non può porsi solo come finalizzazione pratica dell'architettura, nonostante questo sia un aspetto essenziale per la sussistenza stessa di gran parte degli edifici e condizione della loro conservazione.

Oggi, sebbene ormai da più parti sia condivisa l'idea di attribuire all'intervento sull'esistente il carattere di 'processo' all'interno del quale fare confluire esigenze e competenze di diversa natura, si rileva ancora il permanere di un difficile rapporto tra «l'approccio oggettivante del restauro e la soggettività della progettazione»²⁵. Tale rapporto si manifesta, quasi regolarmente con la rivendicazione, esplicita o implicita, di una parte degli operatori, di una libertà compositiva che non venga limitata dall'antico²⁶; l'atteggiamento opposto dalla disciplina del restauro a questa pretesa, si è configurato spesso come accoglimento di una creatività per così dire subordinata, relativamente ad eventuali aggiunte, tale che il nuovo non alteri la percezione dell'antico²⁷.

Andando, poi, 'al di fuori' dell'esperienza italiana, il tema dell'uso – specie negli ultimi decenni – è stato oggetto invece di particolare interesse, specie nell'ambito di progetti che hanno avuto quale obiettivo primario ricadute strategiche in termini di valorizzazione – anche economica – del patrimonio architettonico in disuso. Attorno a termini quali *adaptive reuse*, *remodelling* e *retrofitting*, si è costruita una vera e propria disciplina, supportata da una consistente letteratura basata sui numerosi progetti di trasformazione dell'esistente, destando tuttavia qualche perplessità legate agli innegabili sacrifici di valori materiali e immateriali che essi generalmente comportano²⁸.

25. VARAGNOLI 2002, p. 4. Per il tema del progetto di conservazione come processo si veda PESENTI 2001, p. 40.

26. DAL CO 2011, p. 2. Qualche anno fa, in un editoriale della rivista "Casabella", Francesco Dal Co sosteneva che: «(...) oggi nel mondo la maggior parte degli incarichi professionali, su cui gli architetti possono contare, sono finalizzati al recupero di costruzioni esistenti. Un dato, questo, su cui è necessario riflettere in maniera non estemporanea poiché indice di un mutamento culturale non effimero e di una conseguente trasformazione dei caratteri della pratica professionale di cui è opportuno tenere conto»; *ibidem*. E poi, in polemica con gli "specialisti del restauro", colpevoli secondo Dal Co - parafrasando Max Weber – ancora oggi di "feticismo storico" – si interrogava: «Non è compito dell'architetto interrogare incessantemente il passato senza assumerlo come il "definitivo e il caratterizzato" e così facendo ricondurlo alla vita, perché anche ciò che il tempo conserva è parte irrinunciabile della "ritmica della vita"?»; *ibidem*.

27. «(...) le due culture divaricate e pericolosamente distinte che lacerano il progetto contemporaneo sono quelle contrapposte della conservazione dell'esistente (cioè dal prodotto di culture diverse dall'attuale) e quella della produzione contemporanea. (...) Le due facce di una medaglia non andrebbero divise, non dovrebbero darsi l'una senza l'altra, ma in realtà i protagonisti, i riferimenti culturali, gli interessi e la formazione delle due culture sono molto diversi tra loro ed in rotta di ulteriore allontanamento»; DE MATTEIS 2009, p. 11.

28. Si vedano, tra gli altri, BROKER, STONE 2007 e PLEVOETS, VAN CLEEMPOEL 2011.

Fuori dall'Italia, insomma, sembrerebbe esistere una quasi assoluta coincidenza tra intervento sull'esistente

In particolare, secondo la definizione del 2004 di Broker e Stone, nell'ambito dell'*adaptive reuse*: «the function is the most obvious change, but other alterations may be made to the building itself such as the circulation route, the orientation, the relationships between spaces; additions may be built and other areas may be demolished»²⁹. D'altra parte, il contesto disciplinare e metodologico nel quale si inquadrano queste pratiche è principalmente legato all'interior design, alla scala dell'edificio, e alla rigenerazione urbana e alla pianificazione sostenibile ad una scala più ampia. Il rapporto che l'*adaptive reuse* ha con l'ambito del restauro, almeno dal punto di vista metodologico, è – per così dire – diversificato: si pone in antitesi, specie quando il restauro è visto come un costoso processo di ritorno all'origine dell'edificio; oppure, al contrario, ne adotta principi e obiettivi. In questo senso, va sottolineato come, l'*adaptive reuse* si diffonda soprattutto in alcuni paesi – specie Stati Uniti e Australia – non tanto per la mancanza di una tradizione di tutela del patrimonio architettonico, quanto come alternativa – sollecitata da questioni prima di tutto economiche – alla diffusa pratica di demolizione e sostituzione, soprattutto di edifici industriali o produttivi, considerati obsoleti. Quali che siano gli intenti o le premesse metodologiche di questa tipologia d'interventi, ciò che maggiormente suscita perplessità è che, quasi sempre, sia l'edificio a doversi adattare alla nuova funzione e molto raramente viceversa.

Tale legittimo scetticismo evidenzia, tuttavia, come la questione dell'uso del patrimonio architettonico necessiti di un approfondimento metodologico: all'invocata necessità di scelte progettuali 'compatibili' con le istanze di conservazione dell'architettura, di fatto, non corrispondono, né sul piano teorico, né su quello pratico, sufficienti proposte che possano indirizzare il progetto sull'esistente³⁰. In questo senso, di frequente appare evidente il mancato riconoscimento del carattere fondamentale progettuale dell'intervento sul manufatto storico, per il suo carattere di scelta fra possibili configurazioni, frutto della ricerca storiografica, della scelta dei parametri che si pongono a suo fondamento oltre che dei materiali che si utilizzano³¹. A questo stato di cose ha di

29. BROOKER, STONE 2007, p. 26.

30. Un positivo esperimento di possibili intersezioni tra *adaptive reuse* e progetto di conservazione è stato sviluppato nel Workshop V - EAAE Thematic Network on Conservation, tenutosi in Belgio dal 13 al 16 ottobre 2015, presso le università di Liegi e Hasselt, sul tema *CONSERVATION/ADAPTATION: Keeping Alive the Spirit of the Place. Adaptive Reuse of Heritage with 'Symbolic Value'*; si veda FIORANI, KEALY, MUSSO 2017.

31. DOGLIONI 2008, p. 26.

certo contribuito talora la distanza della cultura della conservazione da temi ritenuti più “utilitaristici”, considerati appannaggio di operatori legati all’ambito della composizione architettonica o della tecnologia dell’architettura; in altri casi la visione “estetizzante” o “storicizzante” dell’architettura stessa, ha relegato la funzione dell’edificio a questione marginale – se non ininfluente – ai fini del restauro³².

Conseguentemente a questa mancata identificazione, viene meno il ruolo che l’intervento di restauro dovrebbe assumere nell’operazione di “attualizzare” l’architettura del passato, rendendola partecipe del “divenire” della realtà. La scelta della destinazione d’uso si pone, in questa prospettiva, come “snodo” del rapporto tra conservazione e progetto: quest’ultimo può emanciparsi dai limiti della propria autoreferenzialità³³, attraverso il confronto con le istanze della tutela, dovendo verificare tutti i “sotto-livelli” di progettualità connessi – impiantistico, relativo alla sicurezza, formale, etc. – rispetto agli obiettivi della conservazione³⁴.

32. Sul complesso rapporto tra restauro e progetto, in particolare, si vedano: DI RESTA 2016, DE VITA 2015, PIRAZZOLI 2008 e VARAGNOLI 2002.

33. VARAGNOLI 2002, p. 4.

34. PESENTI 2001, p. 50.

Il passato non è più quello di una volta

L'uso non può porsi solo come finalizzazione pratica dell'architettura: nella generalità dei casi, esso è anche il mezzo attraverso il quale si ottiene l'esperienza - e quindi la conoscenza - dell'architettura nei suoi valori spaziali, figurativi e testimoniali³⁵. Amedeo Bellini ha rilevato, infatti, come sia proprio l'uso materiale a configurarsi come mezzo «fondamentale per porsi in relazione con l'architettura in termini esistenziali». L'interazione fisica con un manufatto si pone come elemento necessario alla stessa tangibilità dell'architettura, che esiste solo se “appartiene”, cioè se è fruita dall'uomo: «ogni ostacolo che si frappone tra l'uomo e l'arte, che in qualche modo ne impedisce la fruizione o ne limita il campo di relazione, (...), è negazione dell'arte stessa e dei principi che presiedono una corretta pratica di salvaguardia»³⁶.

L'uso dell'architettura impone, quindi, una riflessione sul tema dell'esperienza e rapporto tra uomo e monumento, tra utente e architettura. Alois Riegl nel suo *Moderne Denkmalkultus*, già nel 1903, affermava che «il senso e il significato del monumento non spettano alla opere in virtù della loro destinazione originale, ma siamo piuttosto noi, i soggetti moderni, che li attribuiamo ad

35. BELLINI 1990, p. 41.

36. TRECCANI 1998, pp. 9-13.

esse»³⁷. Il “sistema” di Riegl, basato sulla conflittualità dei valori intrinseci al monumento, avrebbe potuto segnare una svolta nella strada della tutela, in alternativa a quella segnata nell’Ottocento legata al concetto di patrimonio come tesoro e rispondente ad un’esigenza di accumulazione e di possesso³⁸. La cultura idealistica e neoidealistica dominante, polarizzando buona parte delle teorie del restauro sugli aspetti formali e sul valore d’immagine colto nel momento in cui l’autore ha considerato l’opera veramente finita, ha invece conferito all’architettura del passato il ruolo di puro supporto materiale, portatore di un valore destinato a una sopravvivenza declinante per l’azione naturale del tempo e degli agenti esterni³⁹. Nel corso del Novecento si assiste allora, a una sorta di confinamento culturale degli aspetti legati all’uso dei beni architettonici. Il funzionalismo legato al Movimento Moderno tendeva a escludere dal dibattito la riflessione sui valori contemporanei dell’architettura del passato e, contemporaneamente, anche all’interno della nascente disciplina del restauro, il diffuso atteggiamento teso alla restituzione dell’edificio antico alla sua forma e al suo uso originario, determinavano un altero disinteresse verso un tema legato, non solo per etimo, alla sfera dell’utile o, al più, producevano discutibili distinzioni tra “monumenti vivi e morti”⁴⁰. L’intuizione di Riegl metteva, invece, in primo piano il valore della responsabilità e della fruizione sociale di un’eredità il cui possesso è per sempre perduto e di cui si può favorire soltanto una nuova esperienza. In particolare, lo studio della relazione dell’opera con l’osservatore costituisce il primo tentativo di impostare la visione dell’oggetto artistico come complesso comunicativo che coinvolge “emittente” e “ricettore”. “Il ritratto di gruppo olandese” può essere considerato, in tal senso, una pietra miliare nella storia dell’estetica della ricezione, in quanto si configura come un sistema di relazioni operatore-fruitori, avente implicazioni strategiche per la conservazione dell’architettura. La “cooperazione interpretativa” di Riegl, svincola la tutela da un indirizzo metodologico decontestualizzato dalla dimensione sociale, orientandola verso la valutazione delle condizioni generali per le quali un’opera diventa “monumento”. Secondo lo storico austriaco, la relazione unitaria soggetto-oggetto possiede, infatti, una natura storica e comporta la ridefinizione continua dei criteri di valutazione: l’opera vive

37. SCARROCCHIA 2003, p. 176.

38. SCARROCCHIA 2006, p. 210; in particolare, sulla ricezione delle teorie di Riegl nel dibattito sul restauro, si vedano pp. 91-181.

39. BELLINI 1990, pp. 34-35.

40. La “Carta di Atene” del 1931 dichiara «(...) tra le testimonianze del passato, bisogna saper riconoscere e discriminare quelle che sono ancora ben vitali. Non tutto quello che è passato ha perciò lo stesso diritto all’eternità»; CASIELLO 1990, pp. 237-238. Per un maggiore approfondimento su tali orientamenti si veda la sezione dis-USO di questo lavoro.

in una dimensione artificiale, che si realizza attraverso l'azione del destinatario, la cui azione mobilita qualcosa che va molto oltre la semplice osservazione e che consiste nella «formazione della nostra identità attraverso processi di percezione e identificazione»⁴¹. Il monumento quindi è «bensì fatto per durare, ma non come presenza piena di ciò di cui porta il ricordo»⁴²; il monumento ha più il carattere del residuo:

«ciò che si perde sul piano dell'essenza, che è il piano della virtualità dell'arte, si riscatta nel culto dei monumenti, perché l'essenza di questo culto non rimanda a ciò che si salva delle opere e della loro virtualità, che è anche la loro essenza, ma a ciò che si perde di essere e della loro virtualità passata, che non rappresenta più la loro essenza, bensì la loro deperibilità»⁴³.

Nella medesima direzione, nel corso del Novecento, le ricerche portate avanti dalla semiotica del testo cominciarono a concepire la “lettura” come un processo complesso: non più semplice ricezione dei significati racchiusi in un'opera letteraria ma assimilazione dinamica, alla quale il soggetto/lettore fornisce un apporto costruttivo tutt'altro che trascurabile⁴⁴. In questo senso, Roland Barthes, per esempio, sostiene che lo *scrivere* è una sorta d'interrogazione del mondo, la cui risposta è data da ciascuno di noi, che vi apporta la sua storia, il suo linguaggio e la sua libertà, ma dato che questi tre elementi mutano all'infinito, la risposta del mondo allo scrittore è infinita. Un testo non può essere, quindi, circoscritto all'epoca della sua produzione, poiché vive nel tempo più esteso della sua fruizione in tutte le fasi storiche in cui viene analizzato, studiato e interpretato.

Tale assunto rappresentava un profondo ripensamento del rapporto fra fruitore e opera: se tradizionalmente un oggetto artistico veniva considerato concluso in sé stesso nella sua “indivisibile unità” e reso perfetto dall'intenzionalità dell'atto creativo, sotto questa nuova prospettiva esso poteva essere inteso come “opera aperta” e rientrare, sotto forma di interpretazione, nel processo di costruzione di un'ulteriore opera. L'interpretazione del processo per cui un'opera diventa monumento, del resto, è un fatto concettuale, di rilevanza culturale e teorica, con implicazioni per nulla scontate sul piano della conservazione⁴⁵. Questo processo, inoltre, presentava una sua

41. SCARROCCIA 2006, pp. 208-209.

42. Inoltre, separando sull'opera il messaggio prodotto dall'autore dalla sua concretizzazione, operata dall'attività produttiva del ricettore, Riegl giunge alla conclusione che l'opera d'arte si colloca tra l'uno e l'altra in un punto di convergenza che non può essere definito con precisione conferendo all'opera stessa il carattere di virtualità; SCARROCCIA 2006, pp. 210-211.

43. SCARROCCIA 2006, p. 211.

44. BARTHES 1966, p. 11.

45. Dal punto di vista cronologico il momento di frattura fra l'estetica classica e quella moderna, si colloca nella prima

manifestazione materiale: “le impronte del fluire del tempo” come condizione dell’essere in relazione con le cose trasformate dal tempo⁴⁶. Per Riegl il tempo produce i monumenti, ma questo produrre non è un processo storico naturale, ma quanto di più artificiale sia mai stato pensato nella storia fino all’avvento delle “riproducibilità tecnica” dell’opera d’arte⁴⁷.

Uno dei primi tentativi di applicare l’impostazione ‘semiotica’ alla produzione artistica è effettuato da Max Bense. Per il filosofo tedesco l’atto creativo ha un carattere “sperimentale”, in quanto procede per avvicinamenti continui fino al raggiungimento del momento in cui l’artista dichiara concluso il proprio lavoro. Da questo discende una visione necessariamente incompleta della natura dell’opera d’arte che, proprio in virtù di questo carattere approssimativo, si presenta inevitabilmente come “torso” o “frammento”⁴⁸; in secondo luogo Bense individua un momento di “percezione estetica” che segue quello della creazione e che prelude a quello del “giudizio”. L’incompletezza dell’opera, la sua ineluttabile frammentarietà, intaccano la tradizionale fiducia nell’oggetto artistico inteso come microcosmo perfettamente organizzato e in sé concluso su cui si poggiava buona parte dell’impalcatura dell’estetica classica. La critica estetica di Bense si disinteressa, infatti, delle modalità con cui l’oggetto estetico perviene a realizzazione e non assegna nessuna importanza al grado di perfezione raggiunto dall’opera analizzata; essa procede, piuttosto alla verifica del funzionamento della componente “segnica” dell’opera d’arte: prendendo le mosse dagli studi di semiotica di Charles Morris, l’universo espressivo dell’arte viene interpretato come universo “segnico” al quale viene attribuita la dimensione comunicativa di “stare per qualcos’altro”⁴⁹.

Secondo la prospettiva semiotica, la cultura e tutte le attività produttive umane vengono filtrate dalle teorie e dai metodi del linguaggio, che finiscono per occupare il posto centrale nella riflessione

metà dell’Ottocento: emblema di questa cesura è la “Estetica” (*Vorlesungen über die Ästhetik*) di Georg W. F. Hegel, che sancisce il principio per cui la realtà estetica non è il risultato di una conoscenza determinata ma di un’interpretazione fondata su “presupposti ontologici”; PAPI 2000, pp. 27-40. Lo stesso Brandi aveva dimostrato come in ogni epoca il concetto di restauro sia legato all’idea che la stessa epoca ha dell’arte, individuando una stretta relazione tra restauro ed estetica da tradurre attraverso la formulazione di principi filosofici; CARBONARA 1997, p. 411.

46. «La percezione sociale di queste tracce come fonte di sentimenti irrinunciabili rappresenta la forma inedita del rapporto con il passato nella società democratica di massa»; SCARROCCIA 2006, p. 212.

47. Si veda BENJAMIN [1955] 2000.

48. BENSE [1965] 1969, p. 144.

49. Secondo la definizione del semiologo e filosofo statunitense Charles Morris, tutti i processi in cui qualcosa funziona come segno sono detti semiosi. È segno qualsiasi cosa che assumiamo come sostituto del significante di qualcos’altro. Questo “qualcos’altro” è ovviamente assente al momento in cui il segno, nei fatti si produce. In questa sua funzione “sostitutiva” il segno viene considerato sotto i due seguenti profili: come elemento del processo di comunicazione e come elemento del rapporto di significazione; si veda ECO [1968] 2008, pp. 197-200.



Figura 1. *L'avventura*, regia di Michelangelo Antonioni, 1960.

culturale. In questo contesto, Umberto Eco, evidenziava come, in quegli anni, l'opera d'arte stesse diventando, da Joyce alla musica seriale, dalla pittura informale ai film di Antonioni, un'opera aperta e ambigua, che non tende più a suggerire un mondo di valori ordinato ed univoco, ma una rosa di significati, un 'campo di possibilità', e per ottenere questo richiede sempre più un intervento attivo, una scelta operativa da parte del lettore o spettatore⁵⁰.

L'idea di "opera aperta" fu proposta nel contributo dal titolo "Il problema dell'opera aperta", presentato al XII Congresso Internazionale di Filosofia nel 1958. L'arte, «come fatto comunicativo e di dialogo interpersonale», si fonda su una «dialettica di 'definitezza' e 'apertura'» nel senso che da una

50. Eco 1972 p. 293.

parte l'artista «pone capo ad un oggetto compiuto e definito, secondo un'intenzione ben precisa», dall'altra parte l'oggetto artistico «viene fruito da una pluralità di fruitori ciascuno dei quali porterà nell'atto di fruizione le proprie caratteristiche psicologiche e fisiologiche, la propria formazione ambientale e culturale»⁵¹.

Negli anni successivi, sulle riviste «Il Menabò» e «Incontri musicali», Italo Calvino e lo stesso Eco animarono il dibattito sul tema e, nel 1962, viene pubblicata la prima edizione di "Opera aperta", che rifletteva sull'orientamento della cultura di quegli anni «verso quei processi in cui, invece di una sequenza univoca e necessaria di eventi, si stabilisce come un campo la probabilità, un'ambiguità di situazione, tale da stimolare scelte operative o interpretazioni volta a volta diverse»⁵².

Ciò non significa, tuttavia, che l'opera si dissolva nella pluralità delle fruizioni, «perché l'autore stabilisce pur sempre un orientamento di base: alla definitezza di un 'oggetto' viene sostituita la più ampia definitezza di un 'campo' di possibilità interpretative»⁵³. Eco cita, per esempio, un brano di Edmund Wilson che paragona l'Ulisse di James Joyce a una struttura urbana:

«pensate questo libro come una città, o alla sua struttura rigorosa, al suo reticolo di strade e di edifici, e in cui, però, si può entrare da varie direzioni, percorrerla come si desidera, fissare e memorizzare i volti, gli angoli di strada, i fenomeni che ci capita di vedere, come vogliamo, secondo una scelta personale, secondo una decisione di cui siamo responsabili, anche se l'architetto e l'urbanista ci hanno dato il primo spunto»⁵⁴.

Venivano individuate, quindi, le principali caratteristiche dell'opera d'arte moderna: la sua "apertura interpretativa", la sua stratificazione in diversi e contemporanei livelli simbolici, la sua possibilità di "multi-lettura". Anche Giulio Carlo Argan individuava, negli stessi anni, la caratteristica dell'arte moderna di essere "traccia": un appunto che aspetta e sollecita la presenza e la diretta partecipazione del fruitore⁵⁵.

L'importanza attribuita al "momento interpretativo" non riguarda, tuttavia, solo l'arte contemporanea: lo stato della poetica di una determinata epoca non è relativo soltanto alla sua produzione artistica, ma anche alla lettura di quella del passato; così ci si mette in dialogo con le opere delle epoche precedenti che in questo modo divengono a loro volta aperte, aperte ai cambiamenti dei loro significati, aperte a nuovi modi di essere eseguite e recepite. Lo stesso Eco osservava come

51. Riportato in Eco [1962] 2006, pp. 163-170.

52. Eco [1962] 2006, p. 161.

53. *Ivi*, p. 166.

54. *Ivi*, pp. 42-45.

55. ARGAN 1964, p. 129.





Considerare il tempo come artefice, come generoso pittore o secondo architetto, significa attribuire ad ogni architettura costruita il carattere di opera aperta.

DEZZI BARDESCHI 2004, p. 248.

Nella pagina precedente, figura 2. Antoni Gaudí, *Sagrada Família*, Barcelona (dal 1883); in questa pagina, figura 3. Giovanni Bullian, *Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano*, Roma 1981-2000.

anche le opere del passato potessero essere considerate “aperte” a diversi approcci di lettura e a lettori di diverso interesse, ciascuno dei quali vi legge la sua opera, costruendo così i tanti sensi dell’opera stessa. L’unica differenza, da questo punto di vista, tra opere del passato e opere moderne, è che queste ultime sono “aperte” con maggior consapevolezza e spesso in maniera programmatica⁵⁶. È evidente che questa dinamica si rispecchia anche nell’architettura, nel momento in cui il progettista è chiamato a progettare un’opera *ex novo*, oppure rapportarsi con oggetti esistenti⁵⁷. Antonio Gaudì assegna, per esempio, alla *Sagrada Família*, opera intenzionalmente incompiuta, l’essere tappa di un processo artistico e psicologico in continuo divenire, sempre in corso d’opera e perciò eternamente incompleta (fig. 2). L’architetto spagnolo, anziché procedere per strati orizzontali dalla pianta generale delle fondazioni verso l’alto, ha invece proceduto per settori compiuti nella verticale, cosicché ciò che vediamo oggi è perfettamente finito, seppure parziale e mancante dell’inserimento entro una struttura generale. Così qui il non-finito appare un artificio per esprimere una poetica di “apertura”: più il discorso è incompiuto e indefinito, più spinge l’interlocutore a completarlo e a interpretarlo⁵⁸. Le Terme di Diocleziano rappresentano, invece, un caso emblematico di “apertura” di un’architettura preesistente: dall’intervento minimalista di Michelangelo che trasforma il *tepidarium* in chiesa di Santa Maria degli Angeli, alle successive trasformazioni barocche, passando per l’insediamento dei “Granari Pontifici”, del planetario nell’Aula Ottagonale, l’inserimento della Facoltà di Lettere, fino al recente intervento di a cura di Giovanni Bulian (fig. 3), uno straordinario palinsesto di “interpretazioni”⁵⁹.

Il tentativo di impostare la conoscenza storica degli oggetti della produzione artistica secondo una visione “interpretativa”, è individuabile nel pensiero di George Kubler, che negli anni Settanta dello scorso secolo, propone una storia dell’arte basata sulla “trasmissione del messaggio storico”⁶⁰.

56. La modernità del fenomeno era peraltro rimarcata da Calvino, che individuava il passaggio da una condizione di “chiusura” ad una di “apertura” nella differenza tra la letteratura medievale «che tendeva a opere che esprimessero l’integrazione dello scibile umano in un ordine e una deforma di stabile compattezza per l’applicazione di un pensiero sistematico e unitario» e quella moderna che nasce «dal confluire e scontrarsi di una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili di espressione»; I. CALVINO, *Lezioni americane*, p. 127, riportato in MONACO 2004, pp. 130-131.

57. DE MATTEIS 2009, p. 22.

58. Si veda QUATTROCCHI 1993.

59. Si veda FANTONE 2000.

60. KUBLER 1989, pp. 22-23. Sull’argomento si veda anche PIRAZZOLI 2007, pp. 13-33. È da rilevare, inoltre, come Giovanni Carbonara attribuisca alla posizione di Kubler una valenza “anti-brandiana”, indicandola come «espressiva dell’atteggiamento di chi riconosce in tutta l’attività umana il carattere di “opera d’arte” implicando, di fatto, in campo conservativo, l’eliminazione delle due istanze e la loro riduzione ad una posizione sulla quale si fonda, per certi aspetti, la

Secondo Kubler, il tempo, come la mente, non è conoscibile in quanto tale, ma solo indirettamente, attraverso quanto in esso avviene⁶¹; la conoscenza, allora, deve consistere di un processo nel quale sono presenti un “trasmettitore”, un “segnale” ed un “ricevitore”. Poiché, nel corso normale di una trasmissione storica, il ricevitore di un segnale “autogeno”, ne diverrà a sua volta trasmettitore, il segnale subirà successive deformazioni e aggiunte, per cui esso non potrà mai essere completo o esatto. Secondo Kubler, tuttavia, le condizioni di trasmissione non sono «tanto difettose da rendere impossibile la conoscenza storica» e, inoltre, quando la prima versione del messaggio «diviene obsoleta al punto da essere inintelligibile, essa viene riformulata in termini moderni e continua ad assolvere in questa veste gli stessi vecchi compiti interpretativi»⁶². Inoltre, nel considerare un’opera di pittura, di architettura o di scultura i segnali “aggiunti” sono quelli che maggiormente attirano l’attenzione della gente a scapito dei segnali “autogeni”. Il valore dell’opera non può essere ricavato né dai soli segnali aggiunti, né dai soli segnali propri: «i segnali propri da soli non provano altro che l’esistenza; i segnali aggiunti a sé stanti provano soltanto la presenza di un significato. Ma è terribile pensare a un’esistenza senza significato, così come un significato senza esistenza è cosa futile»⁶³.

Nella società contemporanea, l’imporsi del ruolo della comunicazione al centro di ogni attività umana, in questo senso, ha certamente accentuato le dinamiche conoscitive descritte da Kubler. Inoltre, è la stessa attuale concezione della conoscenza, a porre in primo piano il tema dell’esperienza come interpretazione e, quindi, la questione del rapporto tra soggetto e oggetto: la diffusione di Internet e dei *Social Media* che ne è conseguita, hanno introdotto, per esempio, un modello di fruizione nel quale l’utente ha la possibilità di trasformarsi da consumatore a partecipante, da utilizzatore passivo ad autore attivo⁶⁴. Ciò ha comportato un’alterazione della percezione del tempo e del senso di territorialità e d’identità dei luoghi e, conseguentemente, anche il rapporto della società con il patrimonio del passato ha risentito di un’evidente mutazione. «La freccia del tempo ha

visione del restauro come “pura conservazione”»; CARBONARA 1997, p. 413.

61. KUBLER 1989, p. 23.

62. *Ivi*, pp. 33-34.

63. *Ivi*, pp. 37-39.

64. La rivoluzione più significativa introdotta sembra essere proprio l’elevata possibilità di interattività tra soggetto e oggetto: *locative media*, *collaborative mapping* e *mobile gaming*, sono alcuni esempi di come le tecnologie sociali riarticolarono le modalità di interazione con i luoghi in cui viviamo e che condividiamo con gli altri. Le tecnologie “sociali” consentono, infatti, di “catturare” e trasmettere le nostre esperienze attraverso immagini e suoni, “mapparle” ed interpretarle con delle parole chiave, per poi condividerle, moltiplicandole in una intricata rete di piattaforme e servizi digitali. Le esperienze personali diventano così globali e partecipate, facendo emergere interpretazioni aperte e significati collettivi.

cambiato direzione e sembra anche un pò spuntata, perché il tempo non c'è più, tutto svolgendosi *on-line*» ha osservato Sandro Scarrocchia⁶⁵. Si tratta della cosiddetta “vita liquida” individuata da Zygmunt Bauman, una società in cui «le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure» e che non è in grado di «conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo»⁶⁶. In questo contesto, la percezione del tempo consiste nella dimensione dell'utilizzo consumistico di oggetti e relazioni umane: «L'eternità è ovviamente messa al bando. L'eternità, ma non l'infinito: finché dura, infatti, il presente può essere esteso oltre ogni limite, [...] non si sente la mancanza dell'eternità: anzi la sua perdita può persino passare inosservata»⁶⁷. La “coscienza critica” del passato tende, quindi, ad azzerarsi: in questa prospettiva, tra passato e presente può non esserci più nessuna distinzione, poiché entrambi sembrano galleggiare nello stesso orizzonte ermeneutico. La “liquidità” della società si scontra con la “solidità” dell'intervento sull'esistente che tende tradizionalmente ad appoggiarsi a una visione del tempo dettata dalla “distanza critica” acquisita come elemento fondante della nascita del restauro. Il progetto di conservazione, in quanto “atto di cultura contemporanea” può, allora, affrontare la questione superando una concezione del passato come entità immutabile, in favore di visione di un presente “dialettico”, consapevole della propria continua trasformazione all'interno dell'orizzonte storico⁶⁸.

Da questo punto di vista, occorre rammentare come il filosofo francese Henri Bergson, all'inizio del Novecento, avesse teorizzato, in contrapposizione al “tempo della fisica”, l'esistenza del “tempo della coscienza”, costituito da momenti «che non sono esterni gli uni agli altri», ma che si fondono l'uno con l'altro in un processo continuo di crescita. Ciascun momento, infatti, unendosi alla “durata” fino ad ora già trascorsa, dà origine a qualcosa che prima non esisteva ed è eterogeneo rispetto al passato; nella “durata” non ci possono essere due momenti uguali, se non altro perché ciascuno di essi si fonde alla durata già trascorsa, che, a causa del trascorrere stesso del tempo, è differente per ciascun momento. La durata interna alla coscienza è, dunque, costituita da momenti che sono l'uno

65. SCARROCCHIA 2006, p. 271.

66. BAUMAN 2006, p. VII

67. *Ivi*, p. XV.

68. DE MATTEIS 2009, p. 31. L'autore, tuttavia, non esclude la possibilità di considerare l'intervento contemporaneo come momento disgiunto dagli eventi che hanno prodotto un'architettura: «Concepire l'atto progettuale come dotato di natura discreta, facilmente distinguibile, contrapposibile alla serie di altri analoghi succedutesi nel tempo o – al contrario – immaginarlo dotato di una natura continua, appena distinguibile dagli altri infiniti stati di quasi-equilibrio nella filogenesi dello sviluppo antropico»; *ivi*, p. 12.

all'altro eterogenei, ma non sono reciprocamente separati. Questa “conservazione totale” è nello stesso tempo una “creazione totale”, poiché in essa ogni momento, pur essendo il risultato di tutti i momenti precedenti, è assolutamente nuovo rispetto ad essi: «per un essere cosciente, esistere significa mutare, mutare significa maturarsi, maturarsi significa creare indefinitamente se stesso»⁶⁹.

Una visione della storia orientata in questa direzione – anche se l’influenza del pensiero di Bergson su di essa non è accertata in maniera diretta⁷⁰ – è rintracciabile negli studi prodotti dal movimento delle *Annales nel corso del Novecento*⁷¹. La “rivoluzione” prodotta da March Bloch e Lucien Febvre, proponeva una visione della storiografia dai contorni meno definiti, nella quale il passato fosse incessantemente rivisitabile e “aperto” a nuove e ulteriori interpretazioni⁷². Essa proponeva una nuova concezione del rapporto tra l’uomo e il tempo: la storia non è più la scienza del passato, ma il suo soggetto è l’uomo, «che è il modo grammaticale della relatività»⁷³. La storia è «la scienza degli uomini nel tempo e essa ha incessantemente bisogno di unire lo studio dei morti a quello dei viventi» e si pone l’obiettivo di «comprendere il presente mediante il passato e comprendere il passato mediante il presente»⁷⁴.

Secondo questa prospettiva, l’architettura si conferma come “opera aperta” «a quel tanto di vita e di linguaggio» che auspicava John Ruskin⁷⁵: un’opera senza fine, che si dilata all’infinito nelle successive interpretazioni che ne vengono date nel tempo, «ovverosia che resta naturalmente

69. BERGSON [1907] 1971; per Bergson il tempo spazializzato della fisica trova la sua immagine in una collana di perle, tutte uguali e distinte fra di loro, differenti solo quantitativamente, mentre l’immagine del tempo della durata è il gomito di filo (o la valanga), che continuamente muta e cresce su se stesso, con momenti diversi anche qualitativamente. Inoltre il tempo della fisica e dell’osservazione scientifica è reversibile, poiché un esperimento può essere ripetuto ed osservato un numero indefinito di volte, mentre il tempo della psiche è fatto di momenti irripetibili.

70. Sul tema dell’influenza del pensiero di Bergson sugli studi delle *Annales* si veda CASTELLI GATTINARA 2000.

71. Il movimento prese le sue mosse nel 1930, anno di uscita del primo numero della rivista «*Annales d’histoire économique et sociale*», diretta dagli storici francesi Marc Bloch e Lucien Febvre; BURKE 2002, p. VII.

72. Il cambio di prospettive delle *Annales* risiedeva, inoltre, nell’interdisciplinarietà, che abbattava i muri della specializzazione di settore o di periodo: la buona storia non deve avere confini di spazio e di tempo, deve essere globale e onnivora, contaminandosi con le altre scienze umane, dall’antropologia alla sociologia, dalla geografia all’etnologia. Si proponeva, quindi, un allargamento della nozione stessa di storia, con una democratizzazione dei temi e la proposta di questioni nuove e insolite per la tradizione storiografica, attraverso cui riflettere i sentimenti collettivi della società; BURKE 200, pp. VIII-IX.

73. BLOCH 1969, p. 41.

74. *Ibidem*.

75. DEZZI BARDESCHI 2004, p. 252.

aperta all'uso che ne viene fatto nel tempo»⁷⁶. Ma perché una fabbrica possa continuare a essere "interpretata", è comunque necessario che essa permanga come presenza fisica, che cioè continui ad esistere come referente e come termine *ad quem*, del nostro effettivo, concreto riscontro materiale: «a differenza di qualunque opera musicale o di un testo scritto è proprio l'uso che ne facciamo a misurare la qualità dei modi di ricezione di un'architettura nel presente»⁷⁷.

76. *Ibidem*.

77. *Ibidem*.

*“Quando io adopero una parola”, disse Tappo Tombo, in tono piuttosto sdegnoso, “significa esattamente quello che ho scelto di fargli significare...né più né meno”.
“la questione è”, disse Alice, “se lei può fare in modo che le parole significhino le cose più disparate”*

CARROLL [1865] 1978.



Uso: la parola e le cose

Secondo Umberto Eco, il dibattito sull'apertura interpretativa dell'arte degli anni Sessanta del secolo scorso, costituiva

«la reazione dell'arte e degli artisti di fronte alla provocazione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente; la reazione, quindi, della sensibilità contemporanea in risposta alle suggestioni della matematica, della biologia, della fisica, della psicologia, della logica e del nuovo orizzonte epistemologico che queste scienze hanno aperto»⁷⁸.

E proprio sul fronte epistemologico, di quegli stessi anni, è rilevante l'inchiesta 'archeologica' del sapere, dal titolo "Le parole e le cose", presentata da Michel Foucault⁷⁹, nella quale veniva osservato dal filosofo francese come la legge della 'rassomiglianza' – che aveva regolato il campo dell'analisi della conoscenza sin dall'antichità, in una continua correlazione di similitudini tra la scrittura e gli oggetti – nella società moderna stesse lasciando il posto a una teoria della 'rappresentazione'.

78. «Questi lavori non tentavano di dare delle definizioni teoretiche valide per la comprensione dei fenomeni estetici in generale, né esprimevano un giudizio storico definitivo sulla situazione culturale da cui prendevano le mosse: essi costituivano «soltanto l'analisi descrittiva di taluni fenomeni di particolare interesse e attualità, un suggerimento delle ragioni che li giustificano e una cauta anticipazione sulle prospettive che aprono»; ECO [1962] 2006, p. 2.

79. Si veda FOUCAULT [1966] 1998.

Secondo Foucault non sussiste più alcuna somiglianza tra le parole e le cose: la realtà è, piuttosto, coperta da un sistema di segni e rappresentata secondo uno schema prefigurato di ordini e relazioni. (figg. 4-5).

Foucault muoveva la sua riflessione dalla tendenziale divaricazione tra “visibile” ed “enunciabile” suggerita dall’opera di Diego Velasquez *Las meninas*⁸⁰ (fig. 6). Tale divaricazione pone certamente dei dubbi inquietanti nell’elaborazione di una ricerca nella quale, com’è ovvio, è richiesta un’esposizione delle tematiche principalmente attraverso il canale discorsivo. La questione poi si fa delicata, a maggior ragione, dovendosi occupare di “parole” e “cose”, che appartengono ad una disciplina come quella del “restauro”, che storicamente ha evidenziato «le insidie insite nei modi e nelle forme espressive usualmente utilizzate in quest’ambito culturale e operativo»⁸¹. Da almeno due secoli, infatti, la disciplina del restauro ha spesso sviluppato il proprio dibattito interno, attorno al territorio delle disquisizioni terminologiche. Dal *Dictionnaire di Viollet-le-Duc*⁸², passando per le classificazioni di Gustavo Giovannoni⁸³, fino alla contrapposizione dei termini “conservazione” e “restauro”, la ricerca di una convincente attribuzione di significato ai termini ricorrenti nella disciplina, ha generato non di rado opposte fazioni e, soprattutto, periodici riepiloghi nei quali fare il punto sui principali orientamenti della disciplina⁸⁴. Come ha osservato Stefano F. Musso, «le parole, le espressioni e le formule “tecniche” che utilizziamo per concepire, descrivere e illustrare un progetto di intervento su un edificio antico, a maggior ragione se definito di “restauro”, nascondono spesso curiose e sintomatiche peculiarità»⁸⁵. Il termine “restauro”, già da solo, a partire da «qualsivoglia presupposto teorico o tecnico lo si utilizzi, mostra così un sempre più pericolosa ambiguità, ovvero una astrante indeterminatezza semantica», manifestando l’incapacità o l’insufficienza di indicare un significato

80. L’opera di Velasquez, tra l’altro, venne utilizzata nel 1967 come locandina del cortometraggio di Pier Paolo Pasolini *Che cosa sono le nuvole?*, con l’intento di sfatare la visione classica secondo la quale lo “spettatore” ha una posizione privilegiata dalla quale controllare oggetti e significati; si vedano MELEGARI 2005 e ORLANDINI 2009. Sul rapporto tra rappresentazione e comunicazione si veda FOUCAULT [1973] 1988.

81. Musso 2003, p. 13

82. Si rammenti la nota osservazione di Viollet-le-Duc: «La parola e la cosa sono moderne. Restaurare un edificio non è conservarlo o rifarlo, è ripristinarlo in uno stato di completezza che non può essere mai esistito in un dato tempo.», Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l’architecture Francaise*, 1854-68, voce RESTAURATION, in CRIPPA 1984, p. 247.

83. GIOVANNONI 1936, pp. 127-130.

84. Data la vastità di riferimenti bibliografici sulla questione delle definizioni di restauro, solo a titolo esemplificativo, si vedano: TORSELLO 1988, PEDRETTI 1997, TORSELLO 2005.

85. Musso 1998, p. 69.



Dall'alto, figura 4. Renè Magritte, *La Trahison des images*, 1928-1929; figura 5. Renè Magritte, *La Clef des songes*, 1930.

Nella pagina successiva, figura 6. Diego Velasquez, *Las meninas*, 1656.



chiaro e universalmente condivisibile⁸⁶. Prima della sua formalizzazione teorica, avvenuta tra il XVIII ed il XIX secolo per ammissione di molti studiosi, il termine “restauro”, del resto, era «intercambiabile con più specifici termini tecnici o con espressione genericamente descrittive di operazioni comuni»⁸⁷. E nulla di diverso sembra accadere anche oggi, osserva ancora Musso, «soprattutto quando le esigenze imposte dal tipo di documento che stiamo redigendo, o dalla sede in cui stiamo parlando, sembrano quasi obbligarci a utilizzare il termine restauro come estrema sintesi di molte operazioni e intenzioni»⁸⁸. Naturalmente, ogni parola porta con sé un qualche grado d'irriducibile ambiguità e non è pensabile, del resto, una corrispondenza fra l'universo linguistico e il mondo reale: se immaginassimo una corrispondenza del genere, essa darebbe luogo ad «una sorta di linguaggio perfetto in grado di eliminare tutte le equivocità che abitano le nostre pratiche comunicative»⁸⁹.

L'intento di creare una lingua rigorosamente depurata da ogni possibilità di fraintendimento è, del resto, una questione molto sentita già nel Settecento, tanto che Jonathan Swift nei “Viaggi di Gulliver”, immagina un particolare espediente utilizzato sull'Isola di Laputa dai sapienti della “Accademia di Lagado” (fig. 7):

«Dal momento che le parole non sono altro che i nomi delle cose, sarebbe assai più comodo che ognuno porti con sé le cose di cui intende parlare in ogni sua faccenda (...). Molte persone savie ed istruite hanno adottato questo nuovo modo di espressione per mezzo delle cose e quando devono parlare si portano sulla schiena dei pesi enormi, a meno che non si facciano aiutare da servitori molto robusti. (...) l'invenzione offre un vantaggio incalcolabile. Questo linguaggio è, infatti, universale (...). Gli ambasciatori possono in tal modo trattare con principi e ministri stranieri anche ignorandone completamente la lingua»⁹⁰.

Queste brevi riflessioni basterebbero per accantonare l'intento di analizzare la realtà attraverso i nomi assegnati a oggetti ed azioni: il significato di un termine è sempre un'entità astratta, un prodotto culturale. In altre parole, una qualsiasi espressione non parla mai direttamente di questo o quell'oggetto, ma veicola sempre un contenuto culturale. Inoltre, la dirompente relatività del mondo contemporaneo e la rapidità con cui il linguaggio si trasforma e si riadatta trasferendosi da un contesto culturale all'altro, complicano ulteriormente la possibilità di creare un sistema di riferimento univoco per ogni campo del sapere. Questo è probabilmente uno dei motivi per i quali il rapporto

86. *Ivi*, p. 71.

87. Musso 2003, p. 14.

88. *Ibidem*. Sull'ambiguità della terminologia si veda anche OTERI 2004, pp. 368-377.

89. DE IOANNA 2002, p. 19.

90. Tratto da SWIFT J., *I viaggi di Gulliver* [1726], riportato in DE IOANNA 2002, p. 19.



Figura 7. Gulliver visiting the academy of Lagado, from an 1850s French edition of Gulliver's Travels. Caption: "Je passai dans une autre chambre, l'odeur en était repoussant".

fra architettura e linguaggio verbale non è mai stato affrontato approfonditamente, anche se, come osservato da Tom Markus, «il linguaggio è il centro della realizzazione, dell'uso e della comprensione degli edifici»⁹¹.

D'altra parte, la questione della relazione che s'istituisce fra un'espressione linguistica e ciò che essa designa, riveste un ruolo cruciale anche perché attiene all'uso che ne facciamo. I termini utilizzati in un progetto di restauro, siano essi espressi in un discorso narrativo di carattere critico o in relazioni tecniche ordinate e logicamente strutturate, non dovrebbero, infatti, tradire o nascondere la vera natura delle scelte tecniche⁹². Nella pratica contemporanea questi termini sono molteplici: restauro, recupero, ampliamento, ristrutturazione, riconversione, rifunzionalizzazione, e l'elenco potrebbe estendersi ad includere altre procedure più o meno codificate. Ciò che accomuna questi termini è chiaramente l'azione diretta su un oggetto architettonico esistente; ciò che invece li distingue è la posizione che l'autore assume rispetto a tale preesistenza⁹³. Tuttavia, questa posizione non è enunciata così chiaramente, tanto che «si assiste a una indebita semplificazione dei problemi e dell'approccio all'opera (ridotta al solo involucro esterno, a superficie e colore, a mera struttura statica, a semplice aggregato di materiali) perdendone di vista l'unità e l'organicità. Altrimenti si tende ad assolutizzare una delle due istanze brandiane, radicalizzando il dibattito»⁹⁴.

Il tema dell'uso dell'architettura, coinvolgendo contestualmente esigenze sociali, economiche, politiche e culturali, sembra problematizzare, in questo senso, la relazione “parola/cosa” ulteriormente: le sue «pseudo-teorie, come quelle cosiddette della “riappropriazione dei beni culturali”, del “riuso”, del “riutilizzo” e del “recupero” a fini più o meno sociali, confondono ancor più il panorama»⁹⁵. Alla “parola” uso corrisponde, quindi, un universo di “cose”, connesse a orientamenti metodologici anche molto diversi tra loro. Molto spesso, infatti, il significato dei termini adoperati in riferimento al tema dell'uso, è frutto di un processo di accumulazione, nel corso del quale nuovi significati e sfumature si aggiungono alle parole, senza necessariamente rimuovere quelli precedenti. Si pensi, per esempio, al contesto fortemente ideologizzato in cui si origina il termine

91. «In particolare, l'architettura, come tutte le pratiche artistiche, è stata influenzata dal vecchio presupposto del pensiero occidentale che le esperienze mediate dai sensi siano fondamentalmente incompatibili con quelle mediate attraverso il linguaggio: vedere qualcosa non ha nessuna relazione con il parlarne.»; FORTY 2004, p. 11.

92. MUSSO 2003, p. 16.

93. DE MATTEIS 2009, p. 21.

94. CARBONARA 1997, p. 10.

95. *Ivi*, pp. 10-11.

“recupero”. Henri Lefebvre, negli anni Settanta del Novecento, immaginava un nuovo tipo di pratica spaziale, che prendeva ispirazione a ciò che era accaduto alle prime basiliche romane, inizialmente utilizzate come luoghi della pratica del culto dai primi cristiani e che col tempo divennero modello per le chiese: in quel caso un atto di “appropriazione” precedeva la forma che, con il passare del tempo, si associò allo scopo⁹⁶. Il medesimo processo poteva essere realizzato, secondo Lefebvre, attraverso la rivendicazione della “libertà d’uso”, per mezzo di una nuova consapevolezza, da parte degli utenti, della flessibilità e della multifunzionalità dello spazio⁹⁷.

A questa idea, si associò presto proprio il concetto di “recupero”, sostenuto da forti connotazioni ideologiche, progressiste e rivoluzionarie, sulla scia della “riappropriazione dei beni culturali”; esso, tuttavia, si è successivamente trasformato nel suo esatto opposto: «un docile strumento tanto del gergo burocratico-politico quanto di quello professionalistico e imprenditoriale-speculativo di recente convertitosi al restauro, come grimaldello per forzare l’intervento nel cuore delle città antiche»⁹⁸. Infatti, bisogna ribadire che, nell’attuale contesto, la differenza tra “recupero” ed intervento di conservazione restauro” sia radicale: il primo indica l’intervento sulle preesistenze per trarle da una condizione di abbandono o sottoutilizzo al fine di riattivare una risorsa economica; un intervento volto alla “conservazione” è, invece, legato indissolubilmente a questioni sostanzialmente culturali alle quali devono subordinarsi tutte le altre considerazioni (sociali, economiche, etc.).

Il “riuso”, come atto di variazione d’utilizzo di un’architettura, si pone, teoricamente, in maniera neutrale rispetto ai due termini⁹⁹. Il termine, anche se è utilizzato diffusamente per indicare un qualsiasi intervento volto alla variazione d’uso, non disvela, di per sé, un’univoca intenzione

96. Lefebvre osservava che «il funzionalismo pone l’accento sulla funzione al punto tale che, poiché ogni funzione ha un luogo specificatamente assegnato all’interno dello spazio, la possibilità della multifunzionalità è eliminata»; FORTY 2004, pp. 144-151.

97. Fu nella città e nello spazio urbano che si sviluppò una strategia particolare chiamata *detournement*, che consisteva nell’appropriazione e nell’uso improprio di edifici e spazi già adibiti a determinati usi. «L’immissione nel dibattito degli anni ‘70 di interessi politici e quelli più generalmente socio-economici, risultava da altre locuzioni usuali come la cosiddetta “riappropriazione” o “appropriazione dei beni culturali”, considerati simboli delle classi dominanti e alla conseguente interpretazione degli stessi quali oggetti e temi funzionali alla lotta di classe. Un fossile oggi, nel dibattito, ma che ha contato a suo tempo con convinti assertori»; CARBONARA 1997, pp. 37-38.

98. La nozione di recupero, perduta ogni connotazione ideologica, progressista e rivoluzionaria originale (dal latino *recupero* - *recipio* - *recapio*, riacquistare, riconquistare, riprendersi) è diventato un docile strumento del linguaggio burocratico politico; Ivi, pp. 16 e 39.

99. Musso 2003, p. 14.

progettuale, né lascia intravedere quale reale legame abbia con l'azione di tutela: saranno le modalità con cui l'intervento viene attuato a fare la differenza¹⁰⁰.

È da rilevare come il fenomeno della "riutilizzazione" di un edificio possa consistere, generalmente di fenomeni anche notevolmente diversi¹⁰¹. Per una più chiara comprensione del fenomeno, occorre, innanzitutto, evidenziare la differenza – non del tutto scontata – tra "uso" e "funzione".

I due termini vengono, infatti, impiegati spesso come sinonimi: sono ricorrenti le formule "destinazione d'uso residenziale dell'edificio" oppure "edificio da destinare a funzione socio-culturale; e anche nei casi in cui indichino una "reiterazione", la corrispondenza del significato sembra rimanere invariata: "ri-uso" o "ri-funzionalizzazione". Altrettanto spesso si riscontrano espressioni come "funzione d'uso" o "uso funzionale": qualora i due termini fossero sinonimi, come descritto nel primo caso, il loro impiego congiunto apparirebbe ridondante, se non altro dal punto di vista grammaticale.

Il termine "funzione" (dal latino *fungi* = adempiere) viene definito come "l'attività che una persona svolge"¹⁰² oppure come un "attività svolta abitualmente o temporaneamente in vista di un determinato fine, per lo più considerata nel complesso di un sistema sociale, burocratico, ecc"¹⁰³; alcune fonti poi lo descrivono come "l'operazione propria della cosa, nel senso che è ciò che la cosa fa meglio delle altre cose" o la considerano come "operazione diretta a un fine o capace di realizzare un fine", ovvero dichiarano che "la funzione è il fine e l'atto è la funzione".

Il termine "uso" deriva, invece, dal latino *uti* che significa servirsi, procacciarsi vantaggio e quindi "adoperare", che riflette il termine *utis* (aiuto, soccorso)¹⁰⁴. Nella sua accezione più diffusa, è quindi riferito all'usare, l'adoperare qualcosa; e al modo di usare quel qualcosa, o allo scopo per cui si usa. Apparentemente, quindi, i due termini coincidono nella misura in cui sottendono la generale idea di "utilità". Se intendiamo, invece, una "funzione" come il risultato di un'azione di un'entità su un'altra, bisogna rilevare come questo termine nell'ambito dell'architettura, fino al XX secolo, corrisponda soprattutto alla tettonica di un edificio; solo in seguito il significato si va ampliando, a comprendere l'azione degli edifici sulle persone o sul materiale sociale. "Funzione" diventa, così, "l'insieme dei

100. CARBONARA 1997, p. 40.

101. Pierre Pinon ha proposto una schematizzazione delle dinamiche più diffuse, basandosi sul fattore tempo, e distinguendo "riutilizzazione", "riconversione" e "riappropriazione"; PINON 1999.

102. Definizione tratta da: "Il Devoto-Olii. Vocabolario della lingua italiana", Le Monnier, Firenze 2010.

103. Definizione tratta da: "Vocabolario della lingua italiana Treccani", Hoepli, Milano 2009.

104. *Ibidem*.

compiti affidati ad un edificio o ad una sua parte” e diventa una discriminante all’interno stesso dell’architettura, perché separa la grande massa del costruito in diverse categorie¹⁰⁵.

Alla luce di questo ragionamento, si potrebbe affermare che “funzione” è un concetto intrinseco all’oggetto, mentre “uso” è intrinseco all’atto compiuto da chi interagisce con quell’oggetto: un paio di forbici servono per tagliare (funzione), ma possono essere utilizzate come arma (uso); allo stesso modo una scuola serve per l’istruzione collettiva (funzione), ma può essere impiegata per svolgere le operazioni elettorali (uso). Tuttavia, procedere in questa direzione, porterebbe a definire l’uso sempre come qualcosa d’improprio rispetto all’oggetto. Pur mantenendo la distinzione proposta, si può allora considerare l’uso come l’atto dell’interazione con un determinato oggetto che può coincidere o no con la sua funzione. Possiedo un libro: posso leggerlo oppure impiegarlo come “vassoio”; vado al supermercato: posso fare la spesa oppure, d’estate, passeggiare tra i reparti usufruendo dell’aria condizionata.

Alla luce di questo ragionamento, quindi, si può affermare che “funzione” e “uso” coincidano all’atto della creazione di un’architettura; solo in seguito, fattori esterni, come la perdita di utilità o l’obsolescenza di quella funzione, possono determinare il divergere dei due termini: un edificio, quindi, “nasce” con una data funzione, ma poi può essere utilizzato per altri scopi.

Un edificio, per esempio può essere utilizzato con una precisa funzione del suo concepimento fino al momento in cui viene abbandonato; l’abbandono può avvenire per obsolescenza della funzione, inefficienza degli standard qualitativi, mutate condizioni del contesto territoriale e sociale in cui si trova e può protrarsi per un periodo più o meno prolungato, rappresentando, generalmente, una grave causa di degrado. Dopo tale fase di disuso, lo stesso edificio può essere sottoposto ad un intervento di adeguamento che ne alza il livello qualitativo dei requisiti, oppure può essere destinato ad un uso diverso dalla funzione originaria. Inoltre, l’edificio potrebbe essere concepito con una determinata funzione, per essere utilizzato con uno scopo diverso sin dall’inizio, senza una fase di disuso intermedia.

Questi due semplici casi, evidenziano la possibilità di tradurre il fenomeno secondo alcune declinazioni costanti: l’“uso”, che può coincidere o meno con la funzione originaria, il “disuso” ed il “riuso”. Si è visto, infatti, come un edificio possa essere utilizzato dal momento del suo concepimento con una precisa funzione, fino al momento in cui viene abbandonato, o essere utilizzato contestualmente con uno scopo diverso. Esso presuppone, in ogni caso, una successiva disponibilità, rappresentata dalla fase di “disuso”, al fine di essere “convertito” coscientemente ad

105. Si veda FORTY 2009.

una altro scopo attraverso un'operazione di "riuso". A queste tre condizioni, si aggiunge quella dello "abuso", intimamente connesso alla valutazione della qualità degli interventi mirati al "riuso". Non è raro, infatti, che l'intervento, anche se mosso da intenti culturali, come nei casi in cui si ponga in un'ottica di "valorizzazione" o di "riqualificazione", possa innescare fenomeni che "tradiscano" le istanze della conservazione¹⁰⁶.

106. «Valorizzare un edificio o un sito storico, non significa conferire valore a qualcosa che non lo ha, o aumentare quello che ha già; come riqualificazione non può significare soltanto attribuire qualità ad una cosa che non ne ha più. Si tratta, piuttosto, di mettere gli "oggetti" culturali nella condizione di svolgere la funzione per la quale sono stati concepiti e generati: quella di comunicare e trasmettere cultura, alla luce del rapporto che sussiste tra opera d'arte e teoria della comunicazione. Ovvero trasmettere conoscenze e valori in un particolare contesto e con particolari modalità»; BELLINI 1985.

Bibliografia: istruzioni per l'USO

ARGAN 1964 - G.C. ARGAN, *Architettura e arte non figurativa*, in Id., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1964.

BARTHES 1966 - R. BARTHES, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.

BAUMAN 2006 - Z. BAUMAN, *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari 2006.

BELLINI 1990 - A. BELLINI, *Architettura, uso e restauro*, in N. PIRAZZOLI, *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, Essegi, Ravenna 1990.

BELLINI 1985 - A. BELLINI, *Tecniche della conservazione*, Franco Angeli, Milano 1985.

BENJAMIN 1955 - W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa [1955]*, Einaudi, Torino 2000.

BENSE 1969 - M. BENSE, *Estetica*, Bompiani, Milano 1969.

BERGSON 1971 - H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice [1907]*, in Id., *Le opere*, trad. it. di P. Serini, Utet, Torino 1971.

BISCONTIN, DRIUSSI 1998 - G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Progettare i restauri. Orientamenti e Metodi - Indagini e Materiali*, Atti del Convegno di Studi Scienza e Beni Culturali XIV 1998, Bressanone 30 giugno - 3 luglio 1998, Edizioni Arcadia Ricerche, Venezia 1998.

BLOCH 1969 - M. BLOCH, *Apologia della storia o mestiere dello storico*, Einaudi, Torino 1969.

BOSCARINO 1999 - S. BOSCARINO, *Sul restauro architettonico. Saggi e note*, a cura di A. Cangelosi e R. Prescia, Franco Angeli, Milano 1999.

BROOKER, STONE 2007 - G. BROOKER, S. STONE, *Form & Structure: The organisation of the interior space*, AVA Publishing, Uk/Switzerland 2007.

BURKE 2002 - P. BURKE, *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle Annales (1929-1989)*, Laterza, Roma-Bari 2002.

CARBONARA 1997 - G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.

CARMASSI 1998 - M. CARMASSI, G. CARMASSI, *Del restauro. Quattordici case*, Electa, Milano 1998.

CARROLL [1865] 1978 - L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie - Attraverso lo specchio [1865]*, trad. it. di M. D'Amico, Mondadori, Milano 1978.

CASIELLO 1990 - S. CASIELLO (a cura di), *Restauro. Criteri, metodi, esperienze*, Napoli 1990.

CASTELLI GATTINARA 2000 - E. CASTELLI GATTINARA, *Bergson e gli storici agli albori delle Annales*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica» - Rivista del Dipartimento di Storia moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", vol. I, 2000, pp. 47-74.

CESCHI 1957 - C. CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Firenze 1957.

CRIPPA 1984 - M.A. CRIPPA (a cura di), *L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milano 1984.

CURUNI 2006 - M. CURUNI, *Giuseppe Zander, storico, architetto e restauratore*, Tesi di dottorato di ricerca in Conservazione dei beni architettonici - XVI ciclo, coordinatori G. Carbonara e S. Casiello, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2006.

DAL CO 2011 - F. DAL CO, *Guardare il mondo 'sub specie architettonica'*, in «Casabella» LXXV (2011), 798, pp. 2-3.

- DE ANGELIS D'OSSAT 1978 - G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Restauro: architettura sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo*, in «Palladio», XXVII (1978), 3, pp. 51-57.
- DE IOANNA 2002 - M. DE IOANNA, *Elementi di semiotica*, Ellissi, Napoli 2002.
- DE LACHENAL - L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Longanesi, Milano 1995.
- DELEUZE 2000 - G. DELEUZE, *Tecnofilosofia. Per una nuova antropologia filosofica*, Mimesis, Milano 2000.
- DE MATTEI 2009 - F. DE MATTEIS, *Architettura in trasformazione. Problemi critici del progetto sull'esistente*, Franco Angeli, Milano 2009.
- DE VITA 2015 - M. DE VITA, *Architetture nel tempo: dialoghi della materia, nel restauro*, Firenze University press, Firenze 2015.
- DEVOTO, OLI 2006 - G. DEVOTO, G. OLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Mondadori, Milano 2006.
- DEZZI BARDESCHI 2004 - M. DEZZI BARDESCHI, *Restauro: due punti e da capo*, a cura di L. Gioeni, Franco Angeli, Milano 2004.
- DI RESTA 2016 - S. DI RESTA, *Le «forme» della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi, Roma 2016.
- DOGLIONI 2008 - F. DOGLIONI, *Nel restauro. Progetti per le architetture del passato*, Marsilio, Venezia 2008.
- Eco [1962] 2006 - U. Eco, *Opera aperta* [1962], Bompiani, Milano 2006.
- Eco [1968] 2008 - U. Eco, *La struttura assente* [1968], Bompiani, Milano 2008.
- Eco 1972 - U. Eco, (a cura di), *Estetica e teoria dell'informazione*, Bompiani, Milano 1972.
- FANTONE 2000 - C.R. FANTONE, *Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano*, in «Costruire in Laterizio», 78, 2000, pp. 10-19.
- FORTY 2004 - A. FORTY, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004.
- FOUCAULT [1966] 1998, M. FOUCAULT, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane* [1966], trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1998.
- FOUCAULT [1973] 1988 Foucault M., *Questo non è una pipa* [1973], trad. it. di R. Rossi, SE, Milano 1988.
- GIOVANNONI 1936 - G. GIOVANNONI, voce *Restauro dei monumenti*, in «Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1936, vol. XXIX, pp. 127-130.
- GRASSI 1960 - L. GRASSI, *Storia e cultura dei monumenti*, Società Editrice Libreria 1960.
- KUBLER [1972] 1989 - G. KUBLER, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose* [1972], trad. it. di G. Casatello, Einaudi, Torino 1989.
- MANZELLE 1998 - M. MANZELLE, *Uso-abuso-disuso-riuso. Il progetto di utilizzazione nel restauro tra esigenze funzionali e rispetto delle preesistenze*, in BISCONTIN, DRIUSSI 1998, pp. 149-157.
- MASTROPIETRO 1996 - M. MASTROPIETRO, *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra Immagine, Milano 1996.
- MATTOZZI 2009 - A. MATTOZZI, *Conclusioni: aperture*, in «EC - Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», III (2009) 3/4.
- MELEGARI 2005 - D. MELEGARI, *Il Mormorio e la Carne: un confronto tra Merleau-Ponty e Foucault su visibile, linguaggio e storia in «Mnemosyne»* - Rivista digitale del Dottorato in Memoria culturale e tradizione europea dell'Università degli Studi di Pisa (2005), 1 (<http://mnemosyne.humnet.unipi.it>).

- MELUCCO VACCARO 1989 - A. MELUCCO VACCARO, *Archeologia e restauro*, Viella, Milano 1989.
- MONACO 2004 - A. MONACO, *Architettura aperta. Verso il progetto in trasformazione*, Edizioni Kappa, Roma 2004.
- MUSSO 1998 - S.F. MUSSO, *Parole, forme e oggetti del progetto di restauro*, in BISCONTIN, DRIUSSI 1998, pp. 89-78.
- MUSSO 2003 - S.F. MUSSO, *Il progetto di restauro: parole, forme e oggetti*, in B.P. TORSSELLO, S.F. MUSSO *Tecniche di restauro architettonico*, Utet, Torino 2003, Tomo I, pp. 12-18.
- ORLANDINI 2009 - L. ORLANDINI, *Che cosa sono le nuvole?*, in «Rapporto Confidenziale. Rivista digitale di cultura cinematografica», (2009), 15 (<http://www.rapportoconfidenziale.org>).
- OTERI 2004 - A.M. OTERI, *Ambiguità terminologiche nel restauro*, in S. VALTIERI (a cura di), *Della bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle altitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, Nuova Argos, Reggio Calabria 2004.
- PANE 2008 - A. PANE, *L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento*, in S. CASIELLO (a cura di), *Verso una storia del restauro: dall'età classica al primo Ottocento*, Alinea, Firenze 2008.
- PAPI 2000 - F. PAPI, *Filosofia e architettura. Kant, Hegel, Valéry, Heidegger, Derrida*, Ibis, Como-Pavia 2000.
- PEDRETTI 1997 - B. PEDRETTI (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Bruno Mondadori, Milano 1997.
- PESENTI 2001 - S. PESENTI, *Dal progetto di restauro al progetto di conservazione. Note sull'evoluzione del dibattito disciplinare*, in Id. (a cura di), *Il progetto di conservazione: linee metodologiche per le analisi preliminari, l'intervento, il controllo di efficacia. Rapporti di ricerca*, Alinea, Firenze 2001.
- PINON 1999 - P. PINON, *Le riutilizzazioni architettoniche nella storia*, in «Area» (1999), 45.
- PIRAZZOLI 2008a - N. PIRAZZOLI, *Oltre il restauro: architettura per la conservazione*, in F. LABELLI, S. MARINI (a cura di) *L'architettura e le sue declinazioni*, Iper testo edizioni, Verona 2008.
- PIRAZZOLI 2008b - N. PIRAZZOLI, *Totem e tabù: il difficile rapporto degli architetti con le opere del passato*, Alinea, Firenze 2008.
- PIRAZZOLI 2007 - N. PIRAZZOLI, *Passato e postmoderno. Il restauro come metalinguaggio*, Alinea, Firenze 2007.
- PLEVOETS, VAN CLEEMPOEL 2011 - B. PLEVOETS, K. VAN CLEEMPOEL, *Adaptive Reuse as a Strategy towards Conservation of Cultural Heritage: a Literature Review*, in C. BREBBIA, L. BINDA (a cura di), *Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XII*, WITpress, Chianciano Terme 2011, pp. 155-164.
- QUATTROCCHI 1993 - L. QUATTROCCHI, *Gaudi*, Giunti, Firenze 1993.
- ROMEO 2007 - E. ROMEO, *Instaurare, reficere, renovare. Tutela, conservazione, restauro e riuso prima delle codificazioni ottocentesche*, Celid, Torino 2007.
- SCARROCCHIA 2003 - S. SCARROCCHIA (a cura di), *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Gedit Edizioni, Bologna 2003.
- SCARROCCHIA 2006 - S. SCARROCCHIA, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl. Vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006.
- SETTIS 1984 - S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in Id. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1984.
- TAFURI 1991 - M. TAFURI, *Storia, conservazione, restauro*, in «Casabella», LV (1991), 580, pp. 23-26.

TORSELLO 1988 - B.P. TORSELLO, *La materia del restauro*, Marsilio, Venezia 1988.

TORSELLO 2005 - B.P. TORSELLO (a cura di), *Che cos'è il restauro? - Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2005.

TRECCANI 1998 - G.P. TRECCANI, *Barriere architettoniche e tutela del costruito*, in «TeMa», 1, 1998, pp. 9-13.

VARAGNOLI 2002 - C. VARAGNOLI, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, in «L'industria delle costruzioni» XXXVI (2002), 368, pp. 4-15.

URBANI 2000 - G. URBANI, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Skira, Milano 2000.

ZANDER 1964 - G. ZANDER, *Al di là del restauro architettonico. Costatazioni e proposte*, in *Il monumento per l'Uomo*, "Atti del II Congresso Internazionale del restauro (Venezia 25-31 maggio 1964)", Marsilio, Venezia s.d., pp. 756 -763.