

# L'ARCHITETTURA COME OPERA APERTA

Il tema dell'uso nel progetto di conservazione



Nino Sulfaro

# ArchistoR EXTRA



## disUSE

This section of the work is an attempt to understand the theoretical feedback of the theme of use within the main restoration theories during the 20th century.

The subject of interest at the origin of restoration as a discipline, dealt, in most cases, with abandoned buildings, archaeological ruins and, more in general, with buildings that had lost their former function and for which, for the first time, the reason of their permanence was only for cultural reasons. While until that moment, intervention on a pre-existing building implicated transformations and adaptation to new uses, the birth of the discipline of restoration introduced the possibility to conserve an artefact without a utilitarian aim and, consequently, without assigning a new use.

From John Ruskin and Eugene Emmanuelle Viollet-le-Duc's first theorizations, to Gustavo Giovannoni's contraposition between "dead monuments and live monuments", up to Cesare Brandi's Theory according to which function represents only a secondary aspect of a work of art, the author shows how the theme of use is almost irrelevant for the evolution of restoration discipline.

An initial turning point is probably attributable to the 1975 Amsterdam Charter, which for the first time, through the concept of "integrated conservation", combines the restoration technique with the search for appropriate functions. However, it remains more a declaration of intent, linked rather to an attempt to frame the question of conservation in a socio-political context.

According to the author, however, the real evolution of the theme of the use must be traced back in time, when, at the beginning of the 20th century, Alois Riegl with his *Moderne Denkmalkultus*, explained the conflicting values which are intrinsic to a monument, including the "use value" and the "age value".

[www.archistor.unirc.it](http://www.archistor.unirc.it)

ArchistoR EXTRA 2 (2018)

ISSN 2384-8898

ISSN 978-88-85479-02-9



**disUSO**





*(...) anche il sostenitore più radicale del valore dell'antico troverà di disturbo, più che di stimolo, la vista dei resti dell'incendio di una casa distrutta da un fulmine, anche se le rovine potrebbero richiamare l'attenzione sull'antica origine dell'edificio.*

RIEGL 1903

Figura 1. Messina, Chiesa di S. Francesco dopo il sisma del 1908.

# Il monumento è morto. Viva il monumento!

---

La nascita del restauro quale “atto di cultura” moderno, è associato generalmente all’interesse verso edifici in stato di abbandono, ruderi archeologici ed edifici che hanno comunque perso la loro funzionalità, per i quali si pone per la prima volta la questione della loro “permanenza”, non più condizionata da ragioni “utilitaristiche”<sup>1</sup>. Se in passato l’intervento sull’esistente era visto come un atto implicante tanto l’adattamento quanto la trasformazione, il moderno restauro introduce la possibilità di operare con il solo fine della tutela. Questo obiettivo, naturalmente, va ben oltre la possibilità di assegnare un utilizzo all’architettura; questo aspetto è anzi del tutto tralasciato: all’approccio archeologico-filologico, si affianca, infatti, una posizione estetico-contemplativa di matrice romantica, in cui il fascino attribuito alla rovina fa da elemento unificatore in tutta Europa. Il tema dell’uso dell’architettura del passato, quindi, entra all’interno del dibattito disciplinare attraverso il suo “opposto”, il “disuso”: del resto la condizione di abbandono può essere considerata indirettamente come uno dei “presupposti” dell’intervento sugli edifici del passato in ogni epoca<sup>2</sup>. In

1. Gian Paolo Treccani ha osservato che «nell’esercizio della ricomposizione “esatta” dei ruderi, quelli della romanità classica in primo luogo, il restauro architettonico, convergendo sull’archeologia, ha guadagnato i primi e forse cruciali passi verso la formulazione del proprio specifico ambito operativo»; TRECCANI 2000, p. 11.

2. CASIELLO 1996, p. 14.

questo senso, John Ruskin, in polemica con i principi del restauro stilistico in Francia, osservava come il principio che vigeva, consistesse nel «trascurare gli edifici per procedere poi al loro restauro».

È indicativo, infatti, che già dall'Ottocento si cominci ad associare il rudere d'architettura con la morte. Tale associazione può essere attribuita all'ultima generazione dei *voyagers* che, in qualche modo, collaborano ad affrancare lo studio del passato dalla contemporaneità per confinarlo nel mondo protetto ma isolato, dell'archeologia<sup>3</sup>. Il giovane architetto tedesco Friedrich Maxmilian Hessemer, per esempio, parla degli antichi monumenti siciliani come “un paesaggio desolato, abitato dai fantasmi di una civiltà perduta per sempre”. Anche Eugene Emmanuelle Viollet-le-Duc, scrivendo alla moglie da Selinunte, descrive il senso di desolazione che quelle rovine gli procurano. Complice un interesse sempre crescente per l'architettura medievale, i ruderi dell'antichità, vanno confinati, secondo l'architetto francese, nel passato più remoto del restauro archeologico, che ha il compito di indagarli e spiegarli a chi li osserva. Sono i resti dell'architettura medievale, piuttosto, a dover essere trasferiti nel presente, «che sia esso reale o, come quasi sempre accade nel secolo dello storicismo, fortemente idealizzato»<sup>4</sup>. A questa visione, si affianca quella che considera l'analogia tra edifici ed esseri umani e che sostiene che l'architetto

«deve agire come il chirurgo accorto ed esperto, che tocca un organo solo dopo aver acquisito una completa conoscenza della sua funzione ed aver previsto le conseguenze immediate o future dell'operazione. Se agisce affidandosi al caso, è meglio che si astenga. È meglio lasciar morire il malato piuttosto che ucciderlo»<sup>5</sup>.

Il tema della 'vita e della morte' degli edifici storici, paradossalmente, accomuna Viollet a Ruskin: nella sua opera più famosa, “*The seven lamps of architecture*”, l'intellettuale inglese, com'è noto, riferendosi a una qualsiasi architettura, sostiene infatti che «alla fine dovrà giungere la sua ora; ma che venga dichiaratamente ed apertamente; e che nessun sostituto disonorante e falso la privi dell'ufficio funebre del ricordo»<sup>6</sup>. Il tentativo di garantire il prolungamento della vita di un'architettura sostenuto da Viollet, ovviamente, è cosa diversa dallo sforzo di assicurare la sopravvivenza proposta da Ruskin, e com'è stato rilevato da eugenio Vassallo, tale differenza può rilevarsi anche nei diversi atteggiamenti che caratterizzano il ruolo della medicina ed il senso della more nell'Ottocento<sup>7</sup>. Ruskin, d'altra

3. OTERI 2009, p. 58.

4. *Ibidem*.

5. Viollet-le-Duc, *Restauration*, p.267, in VASSALLO 1995, p.80.

6. DI STEFANO 1983.

7. VASSALLO 1995, p. 81. Anche negli scritti di Camillo Boito è ricorrente il parallelo tra chirurgo e restauratore «che con l'attenta mano opera, e salva la vita, e ridà salute», BOITO 1884, pp. 20-21. Del resto l'assimilazione medico-restauratore

parte, definisce l'architettura come «l'arte di disporre ed adornare gli edifici, innalzati dall'uomo per qualsivoglia scopo in modo che la loro semplice vista possa contribuire alla sanità, alla forza, al godimento dello spirito»<sup>8</sup>, da cui emerge l'idea che l'arte del costruire sia inevitabilmente legata alla sua utilità funzionale. Tuttavia, accanto a tale enunciato, vi è la consapevolezza della complessità dei valori presenti nell'architettura che portano Ruskin a non andare oltre la necessità del restauro; egli ravvisa anzi, com'è noto, l'opportunità di negarlo attraverso un'opposizione critica che, esprimendo valutazioni connesse al ciclo vitale dell'edificio dotato di significato storico, sociale e trascendentale, sovrasta qualsiasi considerazione e opportunità di intervento e tanto meno di utilizzazione. In "The lamp of memory", Ruskin parla della vita della costruzione, individuando tre momenti fondamentali: quello progettuale, quello della funzione d'uso, quello della conservazione<sup>9</sup>. Il progettista, lungi dal considerare il proprio intervento semplicemente come momento iniziale, deve immaginare le vicende che segneranno la vita dell'edificio; ma nel negare la possibilità di una "seconda vita" dell'edificio, Ruskin implicitamente nega l'opportunità di eventuali nuovi usi nel momento della conservazione. Il pensiero di Ruskin prima e quello di William Morris in seguito, hanno avuto, tuttavia, il merito di aver dato un respiro più ampio alle questioni legate al restauro architettonico, connettendolo alla realtà, all'ambiente naturale, a quello antropologico e all'eredità storico-artistica<sup>10</sup>.

In particolare la visione "etica e sociale" dell'architettura come spazio connesso alle più diverse esigenze dell'uomo, costituisce forse il primo nodo conflittuale della disciplina del restauro, portando, alla fine dell'Ottocento, Louis Cloquet a produrre la nota distinzione fra "monumenti morti" e "monumenti vivi"<sup>11</sup>. Il restauratore belga nel suo libro "*La restauration*" distingue i monumenti in due categorie: "monumenti morti" appartenenti cioè al passato, sopravvivenuti solo come ricordi di epoche estinte o come documenti d'arte, ma che non saranno mai restituiti al loro uso originale; "monumenti vivi" in cui l'uso domina sui diritti dell'archeologia e dell'estetica e il punto di vista archeologico e pittoresco passa in secondo piano, nonostante il loro valore. I "resti" dei primi sono preziosi, da conservare come reliquie il più a lungo possibile ma non possono essere riportati a

ha goduto nel corso dell'evoluzione della disciplina del restauro di una certa fortuna; si veda, al riguardo, TRECCANI 2006, pp. 110-117.

8. DI STEFANO 1983.

9. *Ibidem*.

10. Si veda LA REGINA 1995.

11. Si veda SETTE 2007.

nuovo; i secondi, pur dovendo durare, devono anche “servire” e può quindi essere giusto svilupparli o accrescerli per la loro moderna funzione<sup>12</sup>.

Gustavo Giovannoni si appropria della medesima distinzione: «lontani i primi dall’arte e civiltà moderne, rispondenti i secondi a un concetto e a una destinazione che ancora sussiste. Sono tra i primi i monumenti dell’antichità, per i quali è ordinariamente da escludersi una pratica utilizzazione e una trasformazione dallo stato di rudero con essenziali opere aggiunte. Tra i secondi si hanno palazzi e chiese, per i quali può praticamente, e spesso anche idealmente, apparire opportuno il riportarli a una funzione concreta non troppo diversa dalla primitiva, sicché il problema del ripristino, pur circondato di ogni garanzia, torna a presentarsi»<sup>13</sup>.

Al di là di ogni considerazione di carattere metodologico, la diffusione del pensiero di Giovannoni, che permarrà in buona parte del dibattito sul restauro fino agli anni Sessanta del Novecento, rappresenta, per certi versi, il differente approccio dell’intervento sull’esistente prima e dopo l’introduzione del restauro come disciplina autonoma. Come ha rilevato Marco Dezzi Bardeschi, la distinzione “giovannoniana” è riuscita a confinare «(...) in uno spettrale cimitero degli archetipi icastici e senza vita, i grandi resti e i mitici frantumi dell’antichità, definitivamente usciti dalla grande e vocante famiglia delle architetture in funzione, le quali, per un’intrinseca, costitutiva legge biologica, continuano a vivere»<sup>14</sup>.

Le determinazioni di Giovannoni, assimilate nella Carta Italiana del Restauro del 1932, rispondevano all’esigenza di sottrarre i monumenti alle trasformazioni che da sempre avevano interessato buona parte delle antichità classiche, scongiurando quindi le manomissioni legate ad eventuali interventi di riutilizzazione. In questo senso, si potrebbe guardare alla distinzione tra “vivi” e “morti”, come ad una sorta di compromesso pratico: dichiarandone il decesso, si salva un monumento da una vita “altra”, che ne farebbe irrimediabilmente perdere quelle caratteristiche e quei valori per i quali la disciplina del restauro stessa si è fondata.

È evidente, peraltro, che tale visione fosse legata ad un giudizio di valore basato sulla distanza storica: più antico è il monumento, minore è la suscettibilità all’utilizzo. Del resto già Camillo Boito sul finire dell’Ottocento, offrendo diverse indicazioni per il concreto operare sugli edifici antichi, aveva indicato come “restauro archeologico”, l’intervento rivolto ad edifici che non hanno più una

12. *Ibidem*.

13. Si veda la voce *Restauro dei monumenti* in “Enciclopedia Italiana di Scienze”, Lettere ed Arti, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936, vol. XXIX, pp. 127-130.

14. Si veda DEZZI BARDESCHI 2004.

funzione concreta e per i quali è previsto il mantenimento allo stato di rudere oppure, l'anastilosi basata su concrete conoscenze. Il "restauro architettonico", invece, doveva essere rivolto ad edifici privi di "patina" e che conservassero ancora una concreta funzione, quindi, nella fattispecie, adatto alle costruzioni rinascimentali, sentite da Boito più vicine al proprio tempo<sup>15</sup>.

Le ragioni della distinzione adottata da Giovannoni, tuttavia, possono essere rintracciate anche all'interno del contesto culturale degli inizi del Novecento in Italia ed, in particolare, negli anni del regime fascista. All'interno del dibattito sull'architettura, il Movimento Moderno tendeva a sminuire il ruolo della riflessione sui valori contemporanei delle antichità<sup>16</sup>. D'altra parte, il glorioso passato di Roma, sia in senso materiale che spirituale, veniva costantemente interpretato dal regime come segno della futura gloria italiana, utilizzando le antichità classiche come «araldo dell'alto destino e dell'espansione imperialistica»<sup>17</sup>. Non mancano, quindi, alcuni cenni di insofferenza verso il dogma dell'intangibilità dell'antico, come nel caso delle vicende del concorso per il Palazzo Littorio a Roma, per cui Giuseppe Pagano suggeriva provocatoriamente l'idea di:

*- Mettere un bel tetto al Colosseo e portare tutto là dentro. Ma questo è quasi assurdo. Eppure ti giuro che l'idea mi piacerebbe.*

*- Dilla a Giovannoni se vuoi vederlo svenuto<sup>18</sup>.*

Un primo segno di cedimento della scientificità del metodo giovannoniano si rileva al Convegno dei Sovrintendenti svoltosi a Roma nel 1938, in cui vennero emanate le "Istruzioni per il restauro dei monumenti": queste, se da una parte ricalcavano i concetti espressi dalla Carta del 1932, dall'altra ne modificarono alcuni aspetti, fra i quali, appunto, la differenziazione teorica fra monumenti vivi e monumenti morti, perché ritenuta storicamente ingiustificata<sup>19</sup>.

È soprattutto Ambrogio Annoni che, riconoscendo un ineliminabile aspetto creativo nell'intervento sull'edificio antico, introduce nella distinzione tra edifici "vivi" e "morti" degli aspetti del tutto

15. Il secondo tipo di restauro proposto da Boito è quello "pittorico", atto a mantenere il carattere pittoresco degli edifici (come ad esempio il loro aspetto decadente, la loro 'patina'). Questo tipo di restauro è indicato per gli edifici medievali, per i quali sono possibili anche reintegrazioni e aggiunte, purché di essi non si alteri il valore pittoresco; in BOITO 1893.

16. 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.», in AA. VV., *La conservation des monuments d'art et d'histoire*, Atti della Conferenza di Atene (1931), punto 66, in CASIELLO 1990, pp. 237-238.

17. FALASCA ZAMPONI 2003, p. 149.

18. PAGANO 1934, in DE SETA 1990, pp. 18-21; sul concorso per il Palazzo Littorio si veda anche ABBATE 2004 pp. 65-69.

19. PEROGALLI 1954, pp. 101-102.



originali. L'arte e la scienza del restauro dei monumenti implicano per Annoni il rispetto per l'antico, ma al contempo devono occuparsi anche dello "avvaloramento" e dell'uso, affinché questi edifici partecipino dell'evoluzione della città moderna<sup>20</sup>. Questi edifici, infatti, derivano la loro importanza dalla storia, o dall'arte, o da entrambe, quindi non devono essere "mummificati", cioè conservati come "cose morte". L'architetto milanese rileva, attraverso la propria esperienza e soprattutto alla luce delle tendenze urbanistiche del periodo, che gli edifici antichi non costituiscono «un intralcio al moderno sviluppo delle città ma anzi lo fomentano creando centri artistici, culturali, di riposo e di rispetto, a verde e a fiori nel centro delle città stesse»<sup>21</sup>. Propone, così, di utilizzare il termine più ampio di "avvaloramento", invece che quello sino ad allora usato di "restauro".<sup>22</sup>

L'aspetto "creativo" dell'intervento sull'antico, è riconosciuto anche da Agnoldomenico Pica, il quale formula un giudizio nettamente negativo sul "restauro scientifico" diffuso da Giovannoni e Gino Chierici in quegli anni. Ad esso Pica riconosce il merito di aver messo in risalto le problematiche strutturali dell'intervento e di aver superato il pregiudizio sull'uso di nuovi materiali e mezzi; tuttavia ne evidenzia alcuni limiti, sottolineando come esso rappresenti, tutto sommato, solo «la tesi destinata a fare i danni minori, come quella che spingendo allo scrupolo il rispetto del monumento e l'anonimato del restauratore tende a mantenersi entro un ambito veramente tecnico e pare avere ambizioni strettamente scientifiche». Ma proprio questo rispetto radicale, questo non voler «contaminare il monumento con rifacimenti e con eterogenei contatti», secondo Pica, finisce per «il trasporlo in una sorta di atmosfera di limbo che non è veramente sua e non è veramente nostra». L'autore denuncia, quindi, i limiti della distinzione fra monumenti vivi e morti, rilevando come

«il monumento finisce per essere guardato e salvato e rimesso in sesto più come una preziosa scheda per specialisti, nella quel tutto è leggibile e chiaro, che come cosa viva. Pare insomma che l'edificio antico, il monumento, l'opera d'arte, non debbano rientrare nella vita con una funzione preminente, non già riscaldare la fantasia, non rivivere e diventare una cosa nostra, di tutti, nella compagine della città nuova, ma di essere squadrati e appuntati con disinfettanti spilli per le effimere consultazioni di questi famosi studi, solo per essere fotografati, rilevati, commentati e consegnati

20. ANNONI 1946, pp. 17-18.

21. Annoni riprende un motto del rinascimento: CIVIUM – VSVI – DECORI – URBIS, interpretandolo così: «le nostre opere di architettura e di edilizia devono essere per uso, cioè per comodità dei cittadini, e insieme per decoro della città. Così, soltanto così, l'architettura, l'arte edile, risponde alla aspirazione del tempo presente: apportatrice di benessere, confortatrice della vita»; «(...) Molte realizzazioni più o meno recenti ne forniscono significativi esempi: le sistemazioni archeologiche di Roma, la sistemazione attorno al Castello Sforzesco, che è il quartiere più elegante e di più largo respiro di Milano; ed ancora a Torino, Genova, Ravenna, Ferrara, Napoli; ed in altre città». ANNONI 1946, pp. 76-77.

22. Amedeo Bellini ha osservato come Annoni distingua, così, il "restauro" dall'atto del "restaurare"; BELLINI 1991, in PEROGALLI [1954] 1991, p. VIII.

le mille volte nelle più o meno leggibili pagine delle “memorie”, degli “atti”, dei “contributi”, delle storie dell’arte, specimen preziosissimi custoditi entro gelose bacheche, nell’ideal museo dell’alta archeologia e dell’alta critica. Ancora una volta fuori dalla vita»<sup>23</sup>.

Carlo Perogalli ha considerato i concetti espressi da Pica una svolta nel pensiero sul restauro architettonico, prefigurando la fine della missione del restauratore prettamente scienziato e l’inizio di un’epoca in cui il restauratore ritorna ad essere, prima che uomo di scienza, uomo d’arte: «l’architetto moderno non sarà più costretto all’inattuale sdoppiamento, in cui il creatore bisticcia col restauratore, ma sarà nuovamente, come fu fino ad un secolo fa un’unica personalità, eminentemente creatrice»<sup>24</sup>.

Tornando a Giovannoni, in riferimento a i monumenti “vivi”, è invece indicata la possibilità di utilizzo di tutto il resto del costruito storico, raccomandando, però, che per essi «siano ammesse solo utilizzazioni non lontane dalle destinazioni primitive, tali da non recare negli adattamenti necessari alterazioni essenziali all’edificio»<sup>25</sup>.

La medesima determinazione è rintracciabile nel pensiero di Alfredo Barbacci quando, vent’anni più tardi, osserva: «Sarebbe sommamente desiderabile, per la storia e per l’arte, che gli edifici monumentali potessero conservare, attraverso i secoli, la forma e le funzioni originarie»; ammettendo, tuttavia, che «continuamente la vita si rinnova e muta le sue esigenze; onde, non essendo sempre possibile od opportuno costruire nuovi e più rispondenti edifici, spesso ci si contenta di modificare gli antichi, adattandoli alle nuove necessità»<sup>26</sup>. Barbacci pone l’accento sulla manomissione degli edifici soprattutto in relazione al fine di aumentarne la rendita economica: l’autore parla di “modificazioni utilitarie” sorrette da una “mentalità bottegaia”, che non tiene conto di come un edificio che non abbia più una funzione materiale, sia per questo “privilegiato”, producendo indirettamente valori immateriali<sup>27</sup>. Barbacci ritiene che la trasformazione di chiese e conventi costituisca un grave danno

23. PEROGALLI [1954] 1991, pp.122-123; Pica auspica inoltre la concezione del monumento «non già come devitalizzato pezzo da museo, ma come cosa del tutto viva, del tutto partecipe della vita attuale, e quindi dotata di proprie particolari funzioni, che possono mutare e rendere il monumento passibile di trasformazioni e, con le dovute cautele, di adattamenti ai bisogni nuovi; *ibidem*.

24. *Ivi*, p.127.

25. GIOVANNONI 1936, pp.1 27-130.

26. BARBACCI 1956, p. 169.

27. «Dopo la caduta dell’Impero Romano molti templi vengono riutilizzati quali chiese, più o meno trasformandoli; mausolei vengono trasformati in castelli, edifici pubblici di vario genere in abitazioni. Anche i monumenti più illustri vengono manomessi; così che nel Colosseo, nel Teatro di Marcello, nell’Arena di Verona, le arcate terrene vengono occupate da botteghe ed alloggi. Pochi sono i monumenti dell’antichità giunti a noi senza avere subito manomissioni utilitarie»; *ivi*, p. 70.

al patrimonio artistico nazionale, poiché vengono adibiti a caserme, officine, carceri, magazzini, «cioè ad usi che comportano la dispersione delle opere d'arte contenutevi e dannose manomissioni»<sup>28</sup>; l'autore osserva, poi, su come i danni dei lavori compiuti per adattare edifici monumentali ai nuovi usi abbia quasi sempre comportato ricostruzioni "in stile" che hanno "falsificato" le caratteristiche degli edifici<sup>29</sup>. Per tali ragioni, Barbacci, auspica per regolare i lavori da compiersi a "scopo utilitario" sui monumenti, si seguano l'articolo 4 della Carta del 1932 che ammette «utilizzazioni non troppo lontane dalle destinazioni primitive» e l'articolo 11 della Legge 1089, che dice che i monumenti non devono essere adibiti «ad usi non compatibili con il loro carattere storico od artistico, oppure tali da recare pregiudizio alla loro conservazione o integrità»<sup>30</sup>. Barbacci rileva, quindi, l'importanza delle leggi di tutela nell'aver introdotto il tema della compatibilità d'uso e ne individua la condizione ottimale nell'esonere il monumento «da ogni funzione che non sia quella storico-artistica». Questo genere di utilizzo, come nel caso, per esempio, di un palazzo che diviene pinacoteca o museo, può, infatti, attuarsi senza sensibili alterazioni architettoniche, concorrendo alla manutenzione e al restauro del monumento e può avere, inoltre, una notevole ricaduta economica sul territorio<sup>31</sup>. Un'altra delle novità introdotte da Barbacci, è rintracciabile nell'idea che gli interventi rivolti ad un utilizzo diverso da quello originario, non comportano solo manomissioni di ordine materiale: esamina, infatti, il particolare caso di uso di quegli edifici, per lo più religiosi che, dopo le guerre o altri avvenimenti di eccezionale importanza, vengono occupati da statue, sarcofagi, altari, lapidi ed

28. «Prescindendo dell'interesse storico-artistico degli edifici, i nuovi occupanti non si peritano di murare portici e logge, aprire nuove porte e finestre, suddividere aule capitolari e refettori, imbiancare pareti dipinte, allo scopo di soddisfare le loro pratiche necessità». Inoltre l'autore pone l'accento su come «la decadenza delle famiglie patrizie conduce spesso alla decadenza delle dimore di campagna, come di certi ordini monastici all'abbandono di molti dei loro istituti extraurbani. Così castelli, ville, monasteri vengono venduti, abbandonati, adibiti a fattorie»; *ivi*, pp. 171-172.

29. «Così abbiamo moltissimi edifici – case, palazzi, castelli, torri. Ecc. – danneggiati entro e fuori da falsificazioni, quali porte, finestre, infissi, decorazioni parietali e simili, disegnati nello stile del monumento. »; *ivi*, pp. 172-173.

30. «Condannabili sono quindi l'adattamento di una chiesa ad autorimessa, di una cripta a cantina, di un castello ad opificio, di una porta civica a supporto di fili elettrici, di una torre ad appoggio di cartelli pubblicitari. Ed è pure condannabile l'uso di adibire edifici monumentali a deposito di materie infiammabili, oppure quello di installarvi macchine che, con le vibrazioni, possano pregiudicarne la stabilità»; *ivi*, pp. 173-174.

31. Barbacci osserva come vadano evitate «quelle utilizzazioni che, pure risultando affini alle antiche, pure non imponendo dannose trasformazioni, comportano pericoli per il monumento che ne è oggetto. (...)Talvolta si assegna una funzione pratica a monumenti altrettanto insigni, procurando però che sia decorosa e non dannosa, come vogliono la legge e le norme citate. È il caso dei monumenti classici usati per spettacoli d'alto livello artistico (Arena di Verona, il teatro di Taormina, Siracusa, Ostia, la Basilica di Massenzio e le Terme di Caracalla). Per altri ci si accontenta di una limitata o economicamente poco redditizia utilizzazione: musei, pinacoteche, biblioteche, archivi, etc.»; *ivi*, pp. 175-176.

altro, allo scopo di commemorare avvenimenti e personaggi<sup>32</sup>. Questi “monumenti commemorativi” rappresentano per l'autore un'incongruenza di ordine storico ed un'incompatibilità “sentimentale”:

«Come è possibile che il chiostro romanico, che ci parla, con linguaggio medioevale, dei monaci che l'hanno voluto, degli artefici che l'hanno costruito, dei fatti storici, religiosi, leggendari che vi si connettono, possa mutare linguaggio e sentimento per parlarci della guerra recente? Queste mescolanze, queste sovrapposizioni o trasformazioni sono innaturali, sono una violentazione della storia e del sentimento: sarebbe come pretendere, ci si perdoni l'atroce paragone, che un'antica statua di S. Petronio, mutata l'epigrafe, rappresenti il generale Cadorna! Se ne conclude che non è opportuno, di regola, utilizzare i monumenti del passato per scopi, anche nobilissimi, come quelli citati, ma estranei ad essi. È assai preferibile creare opere nuove, che l'avvenimento moderno, naturalmente narrino»<sup>33</sup>.

32. «Ad esempio, dopo la Prima Guerra Mondiale, il chiostro romanico di S. Stefano di Bologna viene interamente occupato dal Lapidario dei Caduti; a Firenze la cripta di S. Croce e a Siena quella di S. Domenico, vengono occupate dai sarcofagi dei Caduti della rivoluzione fascista»; *ivi*, p.176.

33. *Ivi*, p. 177.



*Il tempo guarirà tutto. Ma che succede se il tempo stesso è una malattia?*

Tratto da "Il cielo sopra Berlino", regia di Wim Wenders (1987).

## Il fine giustifica il mezzo

---

Nostante l'esigenza di porre rimedio ai danni bellici avesse dimostrato, nel dopoguerra, l'inapplicabilità della maggior parte dei criteri scientifico-filologici del restauro, la distinzione tra monumenti "vivi e morti", continuava ad essere un argomento non del tutto superato. Ne sono prova le relazioni al II Congresso Internazionale del Restauro tenuto nel 1964 a Venezia di Luigi Crespi e Mario Berucci, che si soffermano, seppur in maniera critica, sull'argomento.

Crespi osserva che un eventuale distinzione tra un edificio definito "vivo", perché ancora utilizzabile, e "morto", perché ridotto a rudere e non «frequentato per qualche scopo dagli uomini», non ha di per sé un'implicazione pratica, ma concerne, piuttosto, i contenuti «storici e morali, preminenti sul patrimonio formale e sulla capacità d'uso, e che rappresentano la vera vitalità dell'organismo e la sua attualità in ogni tempo»<sup>34</sup>. Ma proprio per tale ragione l'autore nega la possibilità di definire "morto" un qualunque monumento, sostenendo che se fosse possibile individuarne uno «(...) rimarrebbe già nel termine, notevole, e sarebbe principio di molti significati, e fonte di molte suggestioni: per cui finirebbe all'istante d'essere morto. E se invece tanto spento e povero fosse, che neppure un ricordo semplice potesse in sé contenere, non sarebbe più "monumento"»<sup>35</sup>. Il monumento "vivo" è, quindi,

34. CRESPI 1964.

35. Crespi illustra il suo ragionamento attraverso l'esempio degli scavi di Pompei e dell'area dei Fori romani, spiegando come possano essere considerati due siti archeologici "vivi": il primo lo è per la suggestione psicologica che reca al

«ogni monumento con prevalente significato di documento, che appartiene a tutte le generazioni che si succedono accanto ad esso ed, ogni volta, riflette situazioni e pensieri, che valgono ad inserirlo nella vita e nella cultura, sicché ogni generazione può sentir suo il monumento in questione e rifarselo adatto alle proprie esigenze spirituali o pratiche, rivelando al monumento una inesauribile carica d'attualità»<sup>36</sup>. Crespi, osserva come, paradossalmente, un edificio integro, che sia di “puro interesse estetico”, potrebbe considerarsi morto proprio per l'assenza di uno scopo pratico: in questo caso, è la sua perfezione formale, la sua unicità, a renderlo immortale, ed anche qualora venisse ridotto a frammento o addirittura distrutto, ne resterebbe comunque “l'antica esperienza delle generazioni che lo produssero” attraverso i documenti che lo ricordano<sup>37</sup>.

Decisamente più articolata – ed in qualche misura anche più ambigua – è la relazione di Mario Berucci, che si sofferma, al contrario, sul “monumento vivo”: secondo l'autore non si interviene su di un edificio “vivo” «per fare il restauro», ma piuttosto «perché quel monumento che è tuttora adibito a quell'uso per cui è stato costruito, si trova in procinto di perdere la sua agibilità»<sup>38</sup>. Il restauro, invece, è generalmente attuato «sempre in funzione delle strutture da restaurare, con lo scopo di studiarle, di mantenerle o di valorizzarle, senza preoccuparsi della loro destinazione»<sup>39</sup>. Al limite, aggiunge, Berucci, «per ragioni economiche, ci si trova a dover cercare un uso dell'edificio restaurato, onde ricavarne le spese di manutenzione, oppure, per un edificio già adoperato e fonte di reddito, ad adoperarci affinché tale reddito e tale impiego permangano, onde assicurare la buona conservazione»<sup>40</sup>. Berucci, quindi, sembra sottindere l'idea che il restauro, nella sua accezione in senso stretto, debba riguardare esclusivamente i monumenti “morti”; in un edificio “vivo”, infatti, la prassi dell'intervento è invertita, poiché la destinazione d'uso non è un “mezzo” per la sua conservazione, ma il fine stesso dell'intervento: «si cerca di conservarlo allo scopo di mantenerlo efficiente per quella

visitatore, che lo rende un “messaggio umano” oltre che un “documento di scienza”; il secondo per il valore simbolico esercitato delle rovine, che sono state certamente determinanti, «col concorso di altri ruderi vecchi e nuovi, per azioni di portata internazionale, estranee senz'altro ai valori estetici», al progresso della cultura contemporanea; *ibidem*.

36. *Ibidem*.

37. Crespi, nonostante la sostanziale negazione della distinzione fra monumenti vivi e morti, finisce per cedere alla tentazione di un'altra categorizzazione: «Vediamo alla fine come ogni monumento, finché resta nel nostro mondo per la sua fisica durata, o che sia già in noi spiritualmente acquisito, non trova troppe ragioni per una definizione di categoria: si potrebbe perciò distinguere più propriamente, in monumenti d'uso, e monumenti di pura documentazione»; *ibidem*.

38. BERUCCI 1964.

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*.

sua funzione per cui in lontani tempi fu costruito e di seguito perennemente mantenuto e modificato. Rimangono validi i principi basilari del restauro, ma solo come tecnica del nostro intervento il quale non ha movente scientifico, ma scopo di eliminazione di cause di inefficienza (...) Questa diversità del movente del lavoro si traduce in una diversità nell'impostazione e nella soluzione progettuale». Una chiesa, che secondo Berucci risponde pienamente al concetto di "monumento vivo"<sup>41</sup>, necessita di interventi, come la sostituzione o introduzione di nuovi elementi, che devono essere considerati "ineluttabili" al fine di garantire l'efficienza della sua funzione<sup>42</sup>. Il miglior restauro, secondo l'autore, è, allora, quello che riesce a migliorare la rispondenza dell'edificio alla sua funzione e, «poiché l'arte è realtà spirituale, pur se espressa attraverso la materia, come tutto al mondo, il miglior restauro delle forme è il mantenere la funzione spirituale che è la loro ragion d'essere»<sup>43</sup>.

Seppur a tratti contraddittorio, il punto di vista di Berucci, insieme a quello di Crespi, manifesta la necessità di liberarsi di alcuni "preconcetti" che hanno in qualche misura imbrigliato la prassi dell'intervento sino ad allora. In questa direzione si pone, infatti, la relazione introduttiva al Convegno di Venezia, redatta da Piero Gazzola e Roberto Pane, che invocano la necessità di una nuova carta

41. «Un monumento vivo come una chiesa, diversamente da quei monumenti il cui uso originario ora non è più ammissibile, come un castello medievale o un edificio termale romano, se fosse ripristinato, non ci parlerebbe più, mentre un altro monumento di tempi passati e diversi da noi, ripristinato riesce ugualmente a trasmettere l'ambiente della sua epoca». Questo accade, secondo Berucci, perché nel secondo caso ambiente e monumento sono entrambi appartenenti ad un "tempo che fu" di cui nella nostra immaginazione riviviamo solo il ricordo: «il valore spirituale per cui fu disposto l'edificio è ancora vitale, ed abbiamo bisogno di ritrovarlo in un monumento ugualmente vivo: non cerchiamo una "scena" in cui collocare i fantasmi dei ricordi, ma cerchiamo un "ambiente" per il nostro atto di vita, quello stesso che era nei lontani secoli e che permane, nel lungo svolgersi del tempo»; *ibidem*.

42. Questa tipologia d'interventi sarebbero, invece, da escludersi per edifici in disuso e comunque molto gravosi nel caso di dover cambiarne la funzione originaria. Dimostratane l'ineluttabilità, la questione legata a tali interventi, si riduce, quindi, al solo livello formale del carattere stilistico che il nuovo elemento deve possedere: «pur richiedendo che con cura si distinguano le parti aggiunte dalle autentiche, domanda ai soli valori funzionale ed estetico i criteri di giudizio della migliore soluzione». Nel caso di opere di restauro necessarie all'eliminazione di dissesti statici «bisogna ripristinare, liberare le aggiunte ed aggiungere quanto meno possibile, per esigenze d'uso». Per gli edifici parzialmente in rovina, Berucci osserva che il criterio "di non aggiungere nulla" è una soluzione romantica: un monumento «che ha vissuto sino ad ora e che porta di questa vita ricordi e testimonianze» e che pur non essendo più agibile, ha mantenuto molte parti, ha ancora un "contenuto spirituale vivo" e va quindi ricostruito. L'autore inoltre avverte: «Aggiungere forme nuove è falsare il monumento, perché una tale operazione ridurrebbe la comprensione scientifica del monumento». In ogni caso, ogni opera architettonica, sia «per i suoi elementi di funzionalità rispondenti al lato pratico e fisico», sia «per i suoi elementi spaziali ed estetici rispondenti al lato psichico dell'operazione» è condizionata dalla sua destinazione: «committente ed architetto non la hanno costruita perché noi posteri la studiassimo, ma perché rispondesse al suo ufficio»; *ibidem*.

43. *Ibidem*.



internazionale del restauro<sup>44</sup>. I due autori, in riferimento al punto 4 della Carta del 1932, nel quale si prescriveva l'opportunità di ammettere utilizzazioni non troppo lontane dalle primitive per gli edifici da considerare "viventi", osservano: «Mentre è certamente legittima l'intenzione di evitare che il pratico adattamento di un antico edificio risulti dannoso alla compagine dell'edificio stesso, il modo con cui tale intenzione viene qui formulata può dirsi del tutto errato. Sta di fatto che utilizzazioni molto diverse da quelle originarie possono risultare assai più rispettose dell'integrità dell'opera che non il ripetersi della destinazione iniziale. È ovvio infatti che – salvo assai rare eccezioni – un palazzo del Rinascimento non possa essere destinato a servire da abitazione se non in seguito a quelle manomissioni più o meno gravi che le esigenze della vita moderna rendono inevitabili. È noto, invece, che la destinazione a museo, a centro culturale o rappresentativo può essere realizzata con assai minore sacrificio»<sup>45</sup>. Secondo Pane e Gazzola la distinzione tra "monumenti vivi e morti" è quindi superata, poiché essa è fondata su dati approssimativi ed empirici: «Se si vuole alludere ad un monumento "vivo", in quanto utilizzabile, sappiamo bene che non pochi ruderi sono più vivi ed utilizzabili di molti monumento integri»<sup>46</sup>.

Sulla scorta di tali considerazioni, la Carta di Venezia, redatta a seguito del convegno, esprime un esplicito richiamo a questo tema, nell'articolo 5, favorendo l'utilizzazione dei monumenti «in funzioni utili alla società» purché essa «non alteri la distribuzione e l'aspetto dell'edificio». All'articolo 13, riguardante l'operazione delle "aggiunte", precisa, inoltre, «che queste non possono essere tollerate»; nel caso siano assolutamente indispensabili, devono rispettare tutte le parti interessanti l'edificio, il suo equilibrio ed i rapporti con l'ambiente circostante»<sup>47</sup>. Indicazioni che, restano sostanzialmente invariate nella Carta Italiana del Restauro del 1972 che, allo scopo di assicurare la sopravvivenza dei monumenti, prevede la possibilità di nuove utilizzazioni degli antichi edifici monumentali, compatibilmente agli interessi storico-artistici: «I lavori di adattamento dovranno essere limitati al minimo, conservando scrupolosamente le forme esterne ed evitando sensibili alterazioni all'individualità tipologica, all'organismo costruttivo ed alla sequenza dei percorsi interni»<sup>48</sup>.

Si configura, così, l'idea che assegnare una funzione pratica ad un edificio del passato possa essere

44. GAZZOLA 1964.

45. *Ibidem*.

46. *Ibidem*. Pane e Gazzola propongono, piuttosto, che, per monumenti «che conservano la loro integrità di spazi interni», siano previste funzioni tali da non compromettere la loro configurazione formale; *ibidem*.

47. BOSCARINO 1987, pp. 27-28.

48. *Ibidem*.

un “mezzo” con il quale perseguire il fine della sua conservazione. Nasce, infatti, la consapevolezza che l'assenza di utilizzo possa essere causa di degrado – seppur in misura minore – quanto l'immissione di una destinazione d'uso incongrua: «Nella convinzione di quanta poca efficacia abbia, quindi, il restauro delle sole pietre in assenza del ristabilimento di un'adeguata funzione, ogni intervento che da questa voglia partire si presenta già meritevole di attenzione»<sup>49</sup>.

Un contributo fondamentale, in tale direzione, viene fornito dalla Carta della Conservazione Integrata elaborata ad Amsterdam nel 1975<sup>50</sup>. Per essa, lo sforzo di conservazione deve essere misurato non solo sulla base del valore culturale degli edifici, ma pure del loro valore di utilizzo; la “conservazione integrata” deve essere, quindi, il risultato dell'uso congiunto della tecnica del restauro e della ricerca di funzioni appropriate<sup>51</sup>. Il restauro diventa, quindi, uno strumento tecnico e la tutela un mezzo giuridico-amministrativo, della più generale azione di conservazione, che deve essere condotta in uno spirito di giustizia sociale e non deve essere accompagnato dall'esodo degli abitanti dal «cuore degradato delle città antiche». La Carta, infatti, partiva, dal presupposto che «la conservazione del patrimonio architettonico dipende ampiamente dalla sua integrazione nell'ambiente di vita dei cittadini e dalla sua considerazione nei piani territoriali ed urbanistici». Tale politica, viene demandata agli enti locali, che devono elaborare delle valutazioni di carattere multidisciplinare sui tessuti insediativi, per poi attribuire agli edifici funzioni che rispondano, rispettandone il carattere, alle condizioni di vita attuali, garantendone così la sopravvivenza<sup>52</sup>. Le strutture degli insediamenti storici favoriscono, infatti, l'equilibrio armonico della società e, oltre a costituire un patrimonio e quindi una risorsa economica, esse hanno «un valore educativo determinante: servono alla formazione degli uomini»<sup>53</sup>. Si riconosce per la prima volta, nell'ambito

49. CARBONARA 1997, p. 374. «la causa prima della rovina è costituita proprio dalla perdita di funzione e non da agenti di altro tipo, i quali, sisma compreso, proprio dall'abbandono traggono maggiore efficacia distruttiva»; *ivi*, pp. 374-375.

50. L'espressione “conservazione integrata” compare nella Carta Europea del Patrimonio architettonico, adottata del Comitato del Consiglio dei Ministri di Europa il 26 settembre 1975, e viene richiamata nella Dichiarazione finale del Congresso sul Patrimonio architettonico europeo di Amsterdam dell'ottobre 1975; *ibidem*.

51. I giudizi sulla Carta di Amsterdam non sono tutti concordi. Per esempio, Salvatore Boscarino ha osservato che essa «veniva calata in una definizione particolarmente imprecisa, frutto probabilmente delle impostazioni “sessantottesche” dell'epoca»; BOSCARINO 1999, p. 50. Renato De Fusco l'ha definita «il più grosso minestrone di piccole ed ingenue idee (quasi tutte rimaste ingiudicate) che sono faticosamente emerse in questo dopoguerra fra tanto strombazzare di incontri e congressi locali ed internazionali»; DE FUSCO 1980, p. 12. Per Roberto Di Stefano, invece, la carta ha rappresentato una valida acquisizione del dibattito sul restauro; DI STEFANO 1980, pp. 63-66.

52. Sull'evoluzione delle Carte del Restauro si veda STRASSOLDO 2007.

53. BOSCARINO 1987, pp. 34-35. «ho l'impressione» – ha osservato De Fusco – «che di fronte alla incapacità di risolvere

del restauro, l'utilizzazione del patrimonio economico come esplicita fonte di economia, auspicando una vera e propria politica di conservazione mirata all'integrazione del patrimonio architettonico nella vita sociale.

La conservazione per Di Stefano è una "azione" che, una volta chiarito essere rivolta ad un fine che è l'utilizzazione, si esercita su un oggetto il quale, potendo essere utilizzato, possiede utilità, quindi è un bene. Tali oggetti, essendo nello specifico Beni Culturali, attribuiscono all'azione di conservazione, oltre che il carattere economico, una finalità culturale ed umanistica.<sup>54</sup>

Lo stesso Di Stefano, tuttavia, ha osservato che uno dei pericoli di questa strada è «che si tenda a renderle appropriate soltanto all'inserimento dell'economicità nel bene culturale, con il grave rischio della perdita dei caratteri peculiari del bene stesso»<sup>55</sup>.

La conflittualità fra le istanze della contemporaneità e quelle del monumento, com'è noto, è stata tagliata già agli inizi del Novecento da Alois Riegl. Nel suo *Der Moderne Denkmalkultus*, l'austriaco, individua le radici dei "valori contemporanei" nel soddisfacimento dei bisogni intellettuali e naturali. Fra di essi, il "valore d'uso" (*Gebrauchswert*) o valore funzionale, dipende dall'adattabilità del manufatto all'uso pratico, che può essere quello originario o altro equivalente; per questo l'opera deve essere tenuta in vita e in efficienza: «(...) un edificio antico che ancora oggi viene utilizzato, deve

il più modesto problema di restauro si sia adottata la politica di spostare le questioni ad una scala sempre maggiore, dalla plastica minore al monumento, da questo all'ambiente, dal centro storico alla città, dall'urbano all'intero paesaggio nazionale, tutto basandosi, come il fucile modello 91, mi pare, sulle poche ed ottocentesche idee dell'ottimo Camillo Boito, qua e là aggiornate, con un pizzico di sociologismo se non di demagogia»; DE FUSCO 1980, p. 181.

54. «Essa promuove, attraverso il restauro e/o la tutela, una valorizzazione risultante in termini di plus-valore, il quale, essendo definito come l'incremento del valore di mercato dei beni su cui si interviene, deve essere per i Beni Culturali, proprio per la loro connotazione comunitaria, esclusivamente sociale. (...) Non è più attività atta a conservare nel tempo il valore di mercato del singolo bene, bensì diventa attività produttiva, per cui, risultando capace di fornire al patrimonio un plusvalore sociale (poiché produce un maggiore valore), può dirsi di "valorizzazione" (Di Stefano-Forte). Da ciò si deduce che il concetto di conservazione-valorizzazione è strettamente correlato a quello di Bene Culturale e segue la sua continua estensione. (...) Con l'aumentare del patrimonio da tutelare, osserva il Di Stefano, " non basta più che la conservazione sia attiva (cioè esercitata con impegno e partecipazione dai pubblici poteri), ma occorre che sia anche perfettamente integrata nella vita della collettività; vale a dire che l'azione di conservazione non può essere una qualsiasi delle attività che svolge il sistema associato, ma, per la sua importanza e dimensione, deve costituire l'anima primaria e vitale della società stessa"». BOSCARINO 1987, pp. 32-33.

55. BOSCARINO 1987, p. 35. Negli anni Sessanta, in una fase in cui si evidenzia un passaggio di interessi dall'architettura all'urbanistica, si riporta l'attenzione al rapporto tra antico e nuovo nei centri storici. Ma nel decennio successivo, la "questione dei centri storici" diventa "recupero del patrimonio edilizio esistente": sotto la spinta di problemi sociali non risolti si riscopre il patrimonio costruito come risorsa insediativa. Nei primi anni Settanta, così, l'ipotesi del riuso, appare come la più idonea allora nel dare una risposta al "problema casa". Sull'argomento si veda BELGIOIOSO 1981.

essere conservato in una condizione tale che possa alloggiare uomini senza metterne in pericolo la vita e la salute. (...) Dunque in generale si potrebbe dire che per natura il valore d'uso sia del tutto indifferente al trattamento subito da un monumento finché non venga intaccata la sua esistenza, ma che però assolutamente non possa fare alcuna concessione al valore dell'antico. (...) Non c'è bisogno di provare che esistono monumenti laici ed ecclesiastici che ancora oggi sono idonei per l'uso pratico e sono effettivamente usati. Il sottrarli a questo uso ne implicherebbe nella maggior parte dei casi la sostituzione»<sup>56</sup>. Nella "griglia di valori" concepita da Riegl, quindi, il "valore d'uso" contrasta con il "valore dell'antico" nel momento in cui diviene impossibile l'utilizzazione del monumento. Riegl afferma che, per abbandonare i monumenti al loro destino naturale, come richiesto dal "valore dell'antico" e per non contrastare con il "valore d'uso", sarebbe necessario disporre di opere sostitutive di funzione equivalente per tutti i monumenti in questione; ma questa soluzione risulta impraticabile sia per motivi strettamente economici, sia per l'influenza dello stesso "valore dell'antico", per il quale non è indifferente che un edificio venga o non venga usato dall'uomo. Il "valore d'uso" è sicuramente in contrasto con il "valore dell'antico", ma è ineluttabilmente destinato a prevalere, quando il degrado di un edificio comporti l'eliminazione di un monumento in ragione dei bisogni materiali umani. Tutto ciò che è in uso ancora oggi, osserva poi Riegl, agli occhi della stragrande maggioranza vuole apparire recente e pieno di forza, nel suo stato originale, tendendo a negare le tracce dell'antico, del degrado e del "venir meno delle forze"<sup>57</sup>.

L'uso ed il non uso del monumento invece di essere messi in relazione agli effetti negativi sull'oggetto o di essere legati a generiche considerazioni sul senso dell'abbandono e di rovina, vengono visti quindi da Riegl in relazione ai fenomeni prodotti sulla materialità del monumento. In un certo senso, quindi, Riegl aveva già anticipato – e forse risolto – la distinzione di Cloquet e Giovannoni, sostenendo che il conflitto tra "valore d'uso" e "valore dell'antico" si restringe in quanto le "opere dell'antichità e dell'alto medioevo (...) da molto tempo sono sottratte all'utilità pratica"; per opere più recenti, invece, sarà possibile effettuare la manutenzione senza intaccare il "valore dell'antico", al fine di garantire la circolazione e la fruizione umana, auspicata anche da questo valore<sup>58</sup>.

56. SCARROCCIA 2003, p. 195.

57. *Ivi*, p.195.

58. *Ibidem*.



*Eppure chi guarda con occhio interrogativo l'architettura, è colto dalla sensazione che essa sia qualcosa in più di un fatto di comunicazione di massa.*

Eco [1968] 2008, p.229.

Figura 2. René Magritte, *La Poitrine*, 1961

## La fruizione dell'immagine

---

Generalmente, quanto più alto è il valore d'uso di un monumento, tanto più probabile e facile è – anche dal punto di vista finanziario – poterlo conservare. Il valore d'uso è, per esempio, alto per una chiesa o una moschea, che ancora oggi servono all'esercizio del culto; è minimo invece, naturalmente per un muro di una fortificazione medioevale. Nella società contemporanea, tuttavia, il valore d'uso aumenta per alcune categorie di monumenti: nell'epoca del turismo di massa, infatti, anche i monumenti considerati "morti" hanno assunto un'altra specie di valore d'uso, che è diventato un fattore di crescita economica in molti paesi. A volte, la conservazione viene, così, subordinata agli interessi del turismo stesso. La cosa «diventa preoccupante dal momento che i lavori di restauro vengono effettuati conformemente al gusto della media del pubblico di turisti e non in base al vero significato del monumento, non in base al suo vero valore, ma nel senso dell'attrazione»<sup>59</sup>. Il valore d'uso di un monumento dipende, quindi, in gran misura da come esso "funziona", cioè da come risponde alle esigenze moderne. È innegabile, in questo senso, che «la sottile linea che distingue il restauro archeologico da quello architettonico»<sup>60</sup>, abbia continuato ad alimentare l'idea di una sostanziale divergenza di metodi e di finalità, per esempio, tra un intervento

59. FRODL 2003, p. 412.

60. TRECCANI 2000, p. 18.

su un “rudere” ed uno effettuato su un organismo che possiede ancora una forma compiuta ed una maggiore suscettibilità all’uso pratico. Generalmente, infatti, il “restauro archeologico” è sempre stato investito di un’accezione “esclusiva”, volta a collocarlo in una sorta di “area protetta” in cui l’opera del restauratore «ha incontrato un effettivo contrasto solo nell’età del manufatto e nei modi di vita che esso esprime»<sup>61</sup>. Questa condizione sembra dunque generata dall’età dell’oggetto, dalla sua alterità, dall’essere “modello intangibile”: peculiarità che respingono ogni forma d’uso variamente modificativo che non sia la semplice “contemplazione” del manufatto<sup>62</sup>. Così, troviamo ancora la distinzione tra monumenti vivi e monumenti morti, modernamente riformulata, per esempio, nella “Dichiarazione di Sant’Antonio” del Comitato ICOMOS nazionale per le Americhe (1996), in cui si distinguono i siti dinamici (in evoluzione d’uso) da quelli statici (abbandonati – siti archeologici)<sup>63</sup>. Tuttavia, come ha osservato Gian Paolo Treccani, «è da ritenere che tra questi due campi d’azione del restauro, quello dell’archeologia (esonendolo finalmente dall’opera di ripristino) e quello dell’architettura, non sussista di fatto alcuno scarto, a meno che non si congegni sull’impropria scissione tra uso e contemplazione, tra architettura, appunto e archeologia»<sup>64</sup>.

Una moderna forma di distinzione tra architettura “vive” e “morte”, può essere individuata, quindi, anche nel malcelato scarto tra “uso” e “contemplazione”, cioè tra interazione materiale e fruizione dell’immagine<sup>65</sup>. Si rileva, inoltre, come nel “sentire comune”, sia molto diffuso il richiamo a “mummificazioni”, “imbalsamazioni” e “rivitalizzazioni”; per non parlare, poi, di certe espressioni giornalistiche, che parlano di “ritorno all’antico splendore”, di “lifting dei monumenti” e di “maquillage

61. *Ibidem*.

62. Si rileva, inoltre, come la distinzione permanga anche sottoforma di differenti significati attribuiti, ora al “restauro”, ora alla “conservazione”: «(...) la conservazione si addice agli scheletri, ai ruderi, a tutto ciò che è relitto di un’età passata, e per nostra scelta culturale e psicologica desideriamo salvaguardare identico a se stesso. Il restauro invece si dedica a mantenere in vita gli organismi edilizi ancora viventi, con la filosofia di mantenerli il più possibile in grado di adempiere il compito per il quale furono costruiti, o un compito simile purché compatibile con le caratteristiche originarie, in una città che muta anch’essa lentamente (e per parti) di funzione e di significato poiché deve ospitare nella sua mutevolezza una società civile in evoluzione»; MARCONI 1999 p. 7.

63. DEZZI BARDESCHI C. 2008, p. 17.

64. TRECCANI 2000, p. 22. Ne consegue che sia del tutto equivalente fruire di un’architettura o di un rudere, «quale esperienza di visita e di relazione con l’antico (tale, del resto, è la finalità di un parco archeologico), o farne uso per altri fini, solitamente definiti “meno nobili”»; *ivi*. p.23.

65. «Gran parte dell’impulso originario del restauro risiede nel desiderio di tornare a contemplare l’opera nella sua vera e completa forma; ciò corrisponde all’intento di renderla nuovamente valida e attuale, quale parte viva e integrante del mondo moderno, conservandola però nella sua piena autenticità, anche fisica»; CARBONARA 1997, p. 274.

delle facciate”<sup>66</sup>. Del resto, l’assimilazione medico-restauratore<sup>67</sup> ha goduto, notoriamente, di una certa fortuna: il monumento degradato è stato assimilato ad un malato che il medico-restauratore deve curare<sup>68</sup>. Ne consegue che, probabilmente, è proprio il ruolo “salvifico” attribuito all’intervento sull’esistente, a rendere attuale una visione del trascorrere del tempo come “malattia”. Ai nostri giorni, infatti, il parallelo tra campo medico e restauro rimanda, inevitabilmente, anche all’idea dell’intervento come operazione di “chirurgia estetica”, da compiere sugli edifici sfigurati dal tempo<sup>69</sup>.

Un tema quello “estetico” che, com’è noto, assume una posizione centrale negli anni in cui il “restauro critico” e la “Teoria” di Cesare Brandi, affermavano il ruolo del riconoscimento del valore dell’opera e la necessità di conservare o ristabilire, nel rispetto di quanto sussista della materia antica, l’unità dell’immagine figurata<sup>70</sup>. Un tema che, inoltre, risulta generalmente eterogeneo a quello dell’utilizzazione dell’architettura, ma che ne ha influenzato, nel bene e nel male, la successiva riflessione. La posizione di Brandi, in questo senso, è perentoria: il tema funzionale, in riferimento allo «speciale prodotto dell’attività umana a cui si dà il nome di opera d’arte» rappresenta solo «un

66. «(...) non siamo aiutati dalle stampa e dalle televisioni. E nello stesso tempo, a quei settori di opinione cui mi riferivo, così come più in generale a tutti coloro che superficialmente e casualmente seguono le notizie sul restauro che appaiono nei vari mezzi di divulgazione, dobbiamo insistere a trasmettere che il restauro non è un’operazione cosmetica, che fa bella un’opera d’arte per esaltare chi vi ha lavorato; quanto un atto critico e scientifico che si pone al suo servizio per crearle le migliori condizioni di esistenza nel momento attuale»; brano tratto dall’articolo di Giorgio Bonsanti dal titolo “Una moratoria per il restauro?”, presente del depliant del “Salone del Restauro di Ferrara 2008”.

67. «(L’architetto) deve agire come il chirurgo, abile e sperimentato che non tocca un organo senza avere previsto le conseguenze immediate e future della sua operazione. Se si agisce a caso val meglio non far niente. Meglio lasciar morire il malato che ucciderlo»; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française*, Paris 1869, T.III, in PIRAZZOLI, 2008 p.18. Sul tema del parallelo tra medicina e restauro si vedano CARBONARA 1997 p. 19. e TRECCANI 1996 e 2006.

68. Non sono mancati alcuni distinguo: se la conservazione è paragonata alla medicina preventiva e più generalmente clinica, «il restauro, suo malgrado, dev’essere posto a confronto con la chirurgia, che può risultare più o meno invasiva, più o meno delicata a seconda dei perfezionamenti tecnici ed operativi sviluppati, ma che resta pur sempre dolorosamente chirurgia, adatta a risolvere mali altrimenti incurabili. (...) Non a caso i criteri del minimo intervento e, diversamente, della compatibilità e della potenziale reversibilità dell’intervento stesso sono propri tanto del campo restaurativo quanto di quello chirurgico»; CARBONARA 1997, pp. 23-24.

69. «L’allungamento della vita ha portato anche al desiderio di conservare un’ottima prestanza fisica, abbandonando l’idea della morte o forse solo esorcizzandola. Il corpo diventa quindi un elemento da difendere, da tutelare e da conservare»; RICCI 2004, p. 121.

70. CARBONARA 1997, p. 272. «Dopo secoli di manualità» - afferma Cesare Brandi - è nel collegamento con l’estetica che il restauro trova la sua stabilità: ivi p.280. Sull’attualità della questione dell’immagine nel restauro architettonico si veda l’articolo di Marco Dezzi Bardeschi dal titolo “Adoratori di immagini”, pubblicato nel 1995 sulla rivista “ANAKH”, ora in DEZZI BARDESCHI 2004, pp. 486-488.



lato secondario o concomitante, mai quello primario e fondamentale»<sup>71</sup> che riguarda, invece, in maniera primaria, le nuove architetture e gli oggetti della cosiddetta arte applicata<sup>72</sup>. A differenza della pittura e della scultura, l'architettura, nel suo "processo creativo" non si richiama a un modello esterno, ma a un bisogno pratico; tale peculiarità, tuttavia, invece di configurarsi come un limite della sua teoria estetica, è impiegata da Brandi come un ulteriore tassello da aggiungere alla questione dell'immagine artistica: il "bisogno" può essere ritenuto l'origine di uno schema funzionale, tramite il quale la sostanza conoscitiva è fornita all'immagine. L'architettura può così considerarsi derivata da un processo creativo e divenire opera d'arte: «fra la presunta mancanza di oggetto e la rispondenza ad un bisogno, io sostituisco, per l'architettura, la sua funzionalità e l'impossibilità di essere soltanto funzionale, senza negare sé stessa come architettura e ridursi ad una passiva costruttività», afferma il critico senese. Per Brandi va tenuta in considerazione la «spazialità propria del monumento» non in quanto funzione, ma in quanto prodotto figurativo del processo formativo dell'opera d'arte<sup>73</sup>. Essa, infatti, fa parte degli elementi che concorrono alla "realità esistenziale" dell'opera d'arte: colore, relazione spaziale, luce e ombra, ideati e usati nella trasposizione dell'oggetto in immagine, come atto sintetico nella coscienza dell'artista. Nel momento in cui l'immagine è stata esternata ed ha preso la forma materiale, l'opera inizia la sua esistenza, indipendentemente dall'artista; essa viene storicizzata nel momento in cui viene riconosciuta dalla coscienza di un individuo nel presente, che la valuta secondo l'istanza storica e l'istanza estetica. Coerentemente, Brandi non ritiene di dover aggiungere a queste istanze quella della "utensilità", perché questa «non potrà essere presa in considerazione a sé, ma in base alla consistenza fisica e alle due istanze fondamentali con cui si struttura l'opera d'arte nella recezione che ne fa la coscienza»<sup>74</sup>.

Ribadendo che il restauro «è quanto serve all'epifania di un'immagine», Brandi considera l'immagine come manifestazione dell'intrinseca valenza storica ed artistica di un'opera d'arte, di cui

71. *Ibidem*.

72. Brandi evidenzia la differenza tra il processo creativo relativo all'arte e quello mirato ad obiettivi pratici particolari nella progettazione e produzione di utensili o strumenti. Il processo di produzione di uno strumento o un oggetto, come una sedia o un tappeto, sarà dettato da requisiti funzionali, piuttosto che risultare da un processo creativo autonomo. Un tappeto o un vaso sono oggetti disegnati per uno scopo particolare pratico e i loro elementi figurativi acquistano, quindi, una funzione decorativa piuttosto che di arte "pura". D'altra parte vi sono casi in cui un oggetto, come un tappeto persiano, sebbene fatto per un preciso scopo, possa essere considerato opera d'arte. Esso allora dovrà essere considerato nella sua dimensione artistica e non più in quella funzionale; JOKILEHTO 2001.

73. Si veda JOKILEHTO 1999.

74. BRANDI 1977, pp. 36-37.

la materia è il vettore che ne consente il riconoscimento. Qualora l'opera d'arte sia "frantumata" o materialmente divisa, allora, «si dovrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti contiene, proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora superstita in essi»<sup>75</sup>.

Al di là dell'adeguatezza del principio dell'"unità metodologica" del restauro<sup>76</sup>, che non riconosce eventuali specificità dell'architettura, anche nel metodo in cui essa viene riconosciuta come "opera d'arte", sul piano operativo, è del tutto evidente che, l'immagine "bidimensionale", non necessita un'interazione fisica, – se non l'osservazione – mentre un oggetto inserito nello spazio (è questo il caso ovvio dell'architettura, ma anche della scultura), impone che «la conoscenza soprattutto degli aspetti figurati non può che realizzarsi attraverso l'esperienza, e ciò richiede almeno la percorribilità»<sup>77</sup>.

L'architettura, quindi, «non può essere ridotta a pura contemplazione»<sup>78</sup>: in questo senso, la Teoria di Brandi, è stata accusata di concentrarsi maggiormente sulla conservazione dell'immagine, piuttosto che sull'attenzione verso l'intera struttura, specie per l'architettura<sup>79</sup>. Fra i presupposti discutibili, Amedeo Bellini, «ha rilevato la necessità, per nulla dimostrata, di realizzare la compiuta percezione dell'immagine quando il riconoscimento critico dell'opera d'arte è già avvenuto e quindi, assiomaticamente, non necessita di una immagine diversa da quella storicamente pervenuta»<sup>80</sup>.

Va ricordato, tuttavia, che la "Teoria" nacque in un momento storico in cui la priorità assoluta era assegnata alla definizione di una rigorosa strategia di salvaguardia dell'enorme patrimonio culturale italiano, in primo luogo dipinti e monumenti antichi; né si può dimenticare che Brandi non poteva tenere conto del progresso tecnologico acquisito dal restauro nell'ultimo cinquantennio, né di molti dei radicali mutamenti occorsi nella produzione e nella fruizione dell'arte<sup>81</sup>.

75. *Ibidem*.

76. CARBONARA 1997, pp. 11-12.

77. BELLINI 1985, p. 10

78. *Ibidem*.

79. Riserve sono state espresse, per esempio, da Cesare Chirici, Alessandro Conti e Nullo Pirazzoli, che hanno identificato una debolezza di fondo della "Teoria" nell'eterogeneità delle sue fonti filosofiche. Per Conti in particolare, queste incongruenze hanno spinto Brandi a creare forzate contrapposizioni dialettiche, come quella tra istanza storica ed estetica, che espongono il restauratore al rischio di uno scompensamento nella fase interpretativa dell'opera, e di conseguenza in quella operativa; BARASSI 2008, p.30. Per un approfondimento si vedano CHIRICI 1994, CONTI 1992 e PIRAZZOLI 1988.

80. BELLINI 1985. L'autore rileva anche l'assolutezza del giudizio critico e la prevalenza dell'aspetto estetico della questione a scapito dell'essere dell'opera dato storicamente determinato nella sua vita arricchitosi di significati nel tempo l'identità, o quanto meno l'equivalenza, della ricostruzione e dell'originale; *ibidem*.

81. BARASSI 2008, p. 32.

Da quest'ultimo punto di vista, va rilevato come nella cultura contemporanea, nonostante vi sia un rapido "consumo" di oggetti e idee, immagini e forme vengono recuperate con altrettanta rapidità, e conservate al di là della loro eventuale obsolescenza. L'utente contemporaneo impara a deformare le forme del passato, leggendo i messaggi che non gli appartengono più in chiavi libere o aberranti, e contemporaneamente impara a trovare anche le chiavi esatte<sup>82</sup>. Se i normali processi di abbandono e riscoperta nel passato procedevano secondo una curva sinusoidale, il nostro tempo procede, invece, secondo una spirale continua nella quale ogni riscoperta è accrescimento: la rilettura di un movimento artistico del passato non si basa solo sui codici e le ideologie ritrovate di quel periodo storico, ma anche su codici e prospettive ideologiche specifiche dei nostri giorni che ci permettono di inserire per esempio l'oggetto di antiquariato in altri contesti, di goderlo per quel che significava allora, ma di usarlo anche per le connotazioni che vi attribuiamo in base ai nostri lessici di oggi: come una grande operazione pop, quella che Claude Levi-Strauss definiva come "fissione semantica", una decontestualizzazione del segno che viene reinserito in un contesto nuovo che lo carica di significati diversi<sup>83</sup>.

In passato i fenomeni di riscoperta filologica delle retoriche e delle ideologie passate, avvenivano attraverso lunghi periodi, consentendo una ristrutturazione globale delle retoriche e delle ideologie del tempo. Nella società contemporanea, invece, la dinamica delle riscoperte si svolge in maniera serrata, non intaccando il sistema culturale di base<sup>84</sup>. Spesso, il fenomeno si configura, anzi, come una tecnica retorica convenzionalizzata, che di fatto rimanda a una stabile ideologia del libero mercato dei valori passati e presenti.

A partire dagli anni Ottanta si è parlato, in questo senso, di condizione "postmoderna", per indicare la crisi della modernità e la diffusione di una diversa concezione del tempo e della storia<sup>85</sup>. Ormai privo di un orientamento verso il futuro e di tensioni ideologiche, il tempo diventa frantumato e chiuso nell'effimero dell'*hic et nunc*; tuttavia, se viene meno la proiezione verso il futuro, si apre la possibilità di un ritorno al passato che, dopo la rottura nei confronti della storia e della tradizione

82. Si veda Eco [1968] 2008.

83. Roy Lichtenstein, per esempio, carica l'immagine del fumetto di nuovi significati ma ci induce anche a recuperare i significati, le denotazioni e le connotazioni che funzionano per il lettore naif dell'albo a fumetti; *ibidem*.

84. Zygmunt Bauman definisce "liquida" 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»; BAUMAN 2006, p. VII.

85. Il termine "postmoderno" è usato già dalla fine degli anni Sessanta del Novecento in ambito architettonico e sociologico; si veda CHIURAZZI 2002.

da parte delle avanguardie di primo Novecento, non può più essere inteso come un confronto, una condivisione o immedesimazione in quei valori, quanto piuttosto una fonte da cui attingere<sup>86</sup>.

La considerazione del passato come un "emporio" da cui attingere frammenti e spezzoni, tutti ugualmente validi, senza offrire più un visione dell'"intero", sottolinea l'attenzione verso tutto ciò che è immagine, muovendosi nella storia in maniera puramente estetica, con un atteggiamento eclettico intessuto di citazioni, un collage di stili che li rende tutti contemporanei<sup>87</sup>. L'arte costruita sulla base di materiali coerenti non ha più legittimità: più adeguato è porre gli uni accanto agli altri i brandelli della vita vissuta. L'argomento s'intreccia, naturalmente, con un argomento ancora attuale: il reimpiego di "oggetti" della produzione umana che occupano lo spazio antropizzato, compreso lo spazio stesso. L'epoca in cui viviamo, infatti, da un lato ci coinvolge in forme di surplus produttivi delle merci con ritmi così eccessivi, da incalzare le nostre concrete capacità di costruire e ordinare i loro stessi spazi di giacenza; al contempo ci affida spazi e oggetti che documentano culture trascorse: nell'esperienza postmoderna, il citazionismo e il pastiche sono considerati, allora, il modo per riprendere l'antico e collocarlo nel presente. Il mezzo televisivo, il computer e l'immagine, oggetti dell'esaltazione estetizzante del postmoderno, sono i simboli di una cultura che ha abolito la profondità spaziale e temporale, riducendosi a un vissuto in cui tutto viene trasformato in immagine<sup>88</sup>.

86. Con la crisi del Movimento Moderno si esaurisce anche la "ideologia del contrasto" lanciata da Ignacio Solá Morales. In questo contesto, l'influenza dell'architettura pop americana (Robert Venturi), la rilettura dell'esperienza del passato (Aldo Rossi e Paolo Portoghesi che, tra l'altro, dà il via alla prima Biennale di Architettura a Venezia con il titolo "La presenza del passato"), la critica alla città del Movimento Moderno (Leon Krier), contribuiscono alla nascita di quel fenomeno di vasta portata che va sotto il nome di postmodern. Questa concezione si riflette anche in campo linguistico: il linguaggio moderno rivolto alla sperimentazione, è sostituito da un linguaggio "decostruito" e frammentato che porta a una babele di lingue che porta al sabotaggio del significato e all'affermazione del significante. Caratteristiche del linguaggio postmoderno sono infatti l'eclettismo, il citazionismo e l'esaltazione di tutti gli aspetti formali ed esteriori della lingua. Come scrive Lyotard «la funzione narrativa si disperde in una nebulosa di elementi linguistici narrativi, ma anche denotativi, percettivi, descrittivi» LYOTARD [1979] 1991, p. 5.

87. «E poiché la modernità coincide nella cultura architettonica occidentale con il progressivo rigoroso distacco da tutto ciò che è tradizionale, va rilevato che, in campo architettonico, postmodernità vuol dire esplicita, consapevole abolizione della diga attentamente costruita attorno alla lingua pura elaborata in vitro in base allo statuto razionalista e ripresa di contatto con l'universo di discorso dell'architettura, con l'intera serie storica delle sue esperienze passate, senza più distinzione di prima o dopo rispetto alla linea di demarcazione della prima rivoluzione industriale»; PORTOGHESI 1982, pp. 10-11.

88. CHIURAZZI 2002, p. 17.

Nel rapporto con l'edificio del passato, s'impone l'autonomia dell'immagine dell'involucro, che decreta l'indipendenza tra forma e funzione; l'utilizzo di un doppio codice<sup>89</sup>, permette all'immagine di rivolgersi, da una parte, al gusto popolare, attraverso la citazione storica e vernacolare e, dall'altra, agli addetti ai lavori, attraverso l'esplicitazione del metodo compositivo:

«contro il dogmatico inibito distacco dalle forme della storia che hanno precluso all'architettura moderna il principale strumento di comprensione popolare, il riferimento cioè alla memoria collettiva, le nuove tendenze sostengono la necessità della contaminazione tra memorie storiche e tradizione del nuovo e soprattutto la «ricontestualizzazione» dell'architettura, l'istituzione cioè di un rapporto preciso, di natura dialogica, tra i nuovi edifici e l'ambiente in cui sorgono, sia esso l'ambiente della periferia o quello dei centri storici»<sup>90</sup>.

È, quindi, l'idea di "memoria" a configurarsi come principale elemento di rottura con le precedenti concezioni. Dalla concezione psicoanalitica che pone il mondo dei ricordi all'interno del cervello, si passa ad una memoria "inscritta nel mondo":

«così, per esempio, il restauro di Ortigia è un recupero della memoria, la cura di un'amnesia. (...) Lo si può percepire quando si torna nel proprio paese o nella città natale, o nella strada dove si abitava da bambini. Quando si torna dopo molto tempo, si avverte il peso e il riaffiorare dei ricordi e, con essi, una certa gioia che proviene dal luogo. Di solito pensiamo che tutto questo provenga dalla nostra mente, che provenga dal cervello, perché così ci è stato insegnato. Invece è il luogo che parla di sé»<sup>91</sup>.

89. Il *double coding* è un termine coniato da Charles Jencks: «l'edificio o l'opera postmoderna si rivolgono ad un pubblico di minoranza o di *élite* per mezzo di codici "alti", e, tramite l'uso di codici popolari, ad un pubblico di massa»; CHIURAZZI 2002, p. 171.

90. PORTOGHESI 1987, pp. 59-60. Sull'argomento si veda, tra gli altri, PIRAZZOLI 2007.

91. HILLMAN 2004, p. 96.

## Bibliografia: disUSO

- ABBATE 2004 - D.M.T. ABBATE, *Il concorso di I grado per il Palazzo del Littorio nell'area dei Fori di Roma*, in D. D'ANGELO, S. MORETTI (a cura di), *Storia del restauro archeologico. Appunti*, Alinea, Firenze 2004.
- ANNONI 1946 - A. ANNONI, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Edizioni Artistiche Framar, Milano 1946.
- BARASSI 2008 - S. BARASSI, *Cesare Brandi e la conservazione dell'arte contemporanea*, in «Nuova Museologia - Giornale ufficiale dell'Associazione Italiana Studi Museologici»,(2008), 18, pp. 30-33.
- BARBACCI 1956 - A. BARBACCI, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato, Roma 1956.
- BAUMAN 2006 - Z. BAUMAN, *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- BELGIOIOSO 1988 - L.B. BELGIOIOSO (a cura di), *Riuso e riqualificazione edilizia negli anni '80*, Franco Angeli, Milano, 1988.
- BERUCCI 1964 - M. BERUCCI, *Il monumento vivo*, in "Atti del II Congresso Internazionale del Restauro", Venezia 1964.
- BOSCARINO 1999 - S. BOSCARINO, *Sul restauro architettonico: saggi e note*, a cura di A. Cangelosi e R.Prescia, Franco Angeli, Milano 1999.
- BOSCARINO 1987 - S. BOSCARINO, *Sul restauro dei monumenti*, Franco Angeli, Milano 1987.
- BRANDI 1977 - C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977.
- CARBONARA 2006 - G. CARBONARA, *Brandi ed il restauro architettonico oggi*, in M. ANDALORO (a cura di), *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Viterbo, 12-15 novembre 2003), Firenze 2006.
- CARBONARA 1997 - G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.
- CASIELLO 1990 - S. CASIELLO (a cura di), *Restauro. Criteri, metodi, esperienze*, Electa, Napoli 1990.
- CASIELLO 2005 - S. CASIELLO, *La cultura del restauro fra Ottocento e Novecento*, in S. CASIELLO (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori, Marsilio*, Venezia 2005.
- CESCHI 1957 - C. CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Firenze 1957.
- CHIRICI 1994 - C. CHIRICI, *Critica e restauro: dal secondo Ottocento ai nostri giorni*, Carte Segrete, Roma 1994.
- CHIURAZZI 2002 - G. CHIURAZZI, *Il postmoderno*, Mondadori, Milano 2002.
- CONTI 1992 - A. CONTI, *Restauro*, Jaca Book, Milano 1992.
- CRESPI 1964 - L. CRESPI, *Monumenti vivi o morti*, in "Atti del II Congresso Internazionale del Restauro", Venezia 1964.
- DE FUSCO 1980 - R. DE FUSCO, *Il restauro architettonico: ricchi apparati e povere idee*, in «Op. Cit», 49, 1980, pp. 5-16.
- DE FUSCO 1968 - R. DE FUSCO, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Etas, Milano 1968.
- DE SETA 1990 - C. DE SETA (a cura di), *Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Bari 1990.
- DEZZI BARDESCHI C. 2008 - C. DEZZI BARDESCHI, *Archeologia e conservazione. Teorie, metodologie e pratiche di cantiere*, Milano 2008.
- DEZZI BARDESCHI 2004 - M. DEZZI BARDESCHI, *Restauro: due punti e da capo*, Franco Angeli, Milano 2004.
- DI STEFANO 1996 - R. DI STEFANO, *Monumenti e valori*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996.

DI STEFANO 1983 - R. DI STEFANO (a cura di), *John Ruskin. Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1983.

DI STEFANO 1980 - R. DI STEFANO, *Sopra un tentativo (fallito) di rifondazione del restauro architettonico*, in «Restauro» (1980), 51, pp.63-66.

FALASCA ZAMPONI 2003 - S. FALASCA ZAMPONI, *Lo spettacolo del Fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

FRODL 2003 - W. FRODL, *Concetti, valori di monumento e il loro influsso sul restauro*, in SCARROCCHIA 2003, pp. 401-412.

GAZZOLA, PANE 1964 - P. GAZZOLA, R. PANE, *Proposte per una Carta Internazionale del Restauro*, in "Atti del II Congresso Internazionale del Restauro", Venezia 1964.

GRASSI 1960 - L. GRASSI, *Storia e cultura dei monumenti*, Società Editrice Libreria, Milano 1960.

HILLMAN 2004 - J. HILLMAN, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano 2004.

LA REGINA 1995 - F. LA REGINA, *Come un ferro rovente. Cultura e prassi del restauro architettonico*, CLEAN, Napoli 1995.

LYOTARD [1979] 1991 - J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna* [1979], Feltrinelli, Milano 1991.

JOKILEHTO 1999 - J. JOKILEHTO., *A History of Architectural Conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford 1999.

OTERI 2009 - A.M. OTERI, *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*, Argos, Roma 2009.

PEROGALLI 1954 - C. PEROGALLI, *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teorie sul restauro in Italia, dal medioevo ad oggi*, Tamburini, Milano 1954 (Ristampa anastatica Guerini Studio 1991).

PIRAZZOLI 2008 - N. PIRAZZOLI, *Totem e Tabù. Il difficile rapporto degli architetti con le opere del passato*, Alinea, Firenze 2008.

PIRAZZOLI 2008 - N. PIRAZZOLI, *Passato e postmoderno. Il restauro come metalinguaggio*, Alinea, Firenze 2007.

PIRAZZOLI 1990 - N. PIRAZZOLI (a cura di), *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, Essegi, Ravenna 1990.

PIRAZZOLI 1988 - N. PIRAZZOLI, *Le diverse idee di restauro*, Essegi, Ravenna 1988.

PORTOGHESI 1987 - P. PORTOGHESI, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1987.

PORTOGHESI 1982 - P. PORTOGHESI, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.

RICCI, FEDELI 2004 - G. RICCI, P. FEDELI, *La chirurgia estetica tra percezione sociale e modelli etico-deontologico*, in «Difesa Sociale - Rivista trimestrale per gli Affari Sociali sui rapporti tra cultura, salute e società», LXXXIII (2004), pp. 115-132.

RUSSO 2005 - V. RUSSO, *La tutela in Francia tra rivoluzione e secondo impero*, in S. CASIELLO (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 2005.

SCARROCCHIA 2003 - S. SCARROCCHIA, *Alois Riegl. Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Gedit, Bologna 2003.

SETTE 2007 - M.P. SETTE (a cura di), *Restauro architettonico a Roma nell'Ottocento. Frammenti da Gaetano Miarelli Mariani*, Bardi editore, Roma 2007.

STRASSOLDO 2007 - R. STRASSOLDO, *Le carte del restauro. I criteri per gli interventi di recupero dei beni architettonici*, Forum edizioni, Udine 2007.

TRECCANI 2006 - G.P. TRECCANI, *Meglio curare che prevenire. Per una manutenzione del costruito modulata sul soggetto*, in «ANANKH», 47, 2006, pp. 110-117.

TRECCANI 2000 - G.P. TRECCANI, (a cura di), *Archeologie, restauro, conservazione. Mentalità e pratiche dell'archeologia nell'intervento sul costruito*, Unicopli, Milano 2000.

TRECCANI 1996 - G.P. TRECCANI, *In principio era la cura. Medico e restauratore: un paragone da restaurare*, in «TeMa», 3-4, 1996, pp. 133-138.