

L'ARCHITETTURA COME OPERA APERTA

Il tema dell'uso nel progetto di conservazione



Nino Sulfaro

ArchistoR
EXTRA



reUSE

The experience of architecture of the past is a complex phenomenon, in which not only the perceptive potential of the user concurs, but also his ability to read and understand the signs stratified on the material. According to the definition of Charles Morris, processes in which something functions as a sign are called "semiosis". One element we assume as a substitute for the meaning of something else is a "sign". In this 'substitutive' function, the sign is considered under the two following profiles: as an element of the communication process and as an element of the relationship of signification.

In this part of the work, this assumption is used to understand the complex relationship between user, architecture and author of a restoration intervention.

In particular, the author initially refers to the theories of the "aesthetics of reception" developed by Alois Riegl at the beginning of the 20th through the so-called "interpretative cooperation": if we distinguish a text as an aspect of the work given to us by the author and its realization, made by the productive activity of the receiver, we reach the definition that the work of art is placed between one and the other, and more exactly at the point of convergence between text and receiver. Obviously, this point cannot be precisely and universally defined and so the work of art is characterized by its virtual nature.

At the same time, buildings of the past, being a palimpsest of 'signs' accumulated over time, represent a virtual connection to a cultural context which is now absent and through which the complex dialectic between past and present originates. The question of the 'sign' becomes a starting point to verify the possibility of using semiotic analysis as a cognitive-interpretative model, in which the architecture of the past is organized as a text, a story read from the point of view of the present.

As part of reuse, this 'metanarrative' of architecture is not, however, configured only as a project tool. In its various levels of analysis, it becomes an 'investigative' tool, a means of questioning itself on the reading itself, on its boundaries, but also on the way to orient the conservative intervention.

www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 2 (2018)

ISSN 2384-8898

ISSN 978-88-85479-02-9



riUSO



Una civiltà viene raggiunta soltanto nel tempo lungo, nella lunga durata, afferrando il filo di una matassa che non finisce più di svolgersi; è, in fondo, tutto ciò che un gruppo di uomini ha conservato e trasmesso di generazione in generazione come il proprio bene più prezioso, attraverso una storia tumultuosa e spesso tempestosa. [...] Questa storia di lungo respiro, questa telestoria, questa navigazione d'alto mare, condotta al largo dell'oceano del tempo e non lungo le coste come un prudente cabotaggio, questo procedimento storiografico qualunque sia la definizione o l'immagine attribuitagli, ha i suoi pregi e i suoi inconvenienti. I vantaggi sono che essa obbliga a pensare, a spiegarsi in termini inconsueti, a servirsi della spiegazione storica per comprendere il proprio tempo; gli inconvenienti o i pericoli, che può cadere nelle generalizzazioni più facili di una filosofia della storia, o in una storia più immaginata che capita e documentata.

BRAUDEL 1966, pp. 52-54.



Figura 1. Cefalù (Pa). Particolare del centro storico (foto N. Sulfaro).

Il tempo come artefice: l'uso come trasformazione

Nel secondo dopoguerra, la crisi del metodo scientifico e il riconoscimento delle implicazioni “creative” dell’intervento di restauro, hanno aperto la strada a riflessioni intorno alla questione del rapporto antico/nuovo e all’opportunità di “costruire sul costruito”¹. In questa fase di ricostruzione, gli architetti si trovavano a dover scegliere se conservare allo stato di rudere i lacerti urbani che la guerra aveva provocato, oppure ricostruirli in stile secondo la logica del “com’era e dov’era”, accogliendo – secondo l’istanza psicologica proprio in quegli anni teorizzata da Roberto Pane – la volontà di cancellare l’evento luttuoso che aveva provocato quelle distruzioni; oppure intervenire conservando le parti superstiti e aggiungendo un segno contemporaneo che consentisse di adeguare quelle aree alle nuove esigenze della città².

Questi temi, nel corso degli anni, hanno finito per dimostrare, di fatto, l’ineludibilità del carattere trasformativo dell’intervento, generando l’ipotesi di una relazione antitetica tra “trasformazione” intesa come “progetto”, e “conservazione” nell’accezione di “vincolo” al progetto stesso³.

1. Si veda FERLENGA 2007.

2. Si veda, tra gli altri, FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007. In questa sede non si entra nel merito del complesso dibattito sul rapporto antico/nuovo, che dal secondo dopoguerra ha impegnato teorici e operatori del restauro, per il quale si rimanda alla ricchissima bibliografia. Il tema è qui citato in relazione alla crescente consapevolezza, a partire da quegli anni e a prescindere dagli eventi bellici, della inevitabilità della trasformazione dell’esistente.

3. Pierluigi Grandinetti ha osservato che «Se il progetto di architettura è connaturato alla categoria della “trasformazione”,

Al di là del rapporto tra i termini “conservazione” e “trasformazione”⁴, spesso strumentalizzati al fine di individuare due posizioni disciplinari contrapposte, è da rilevare come negli ultimi decenni, anche grazie a contributi “esterni” al territorio disciplinare, si sia lentamente preso coscienza del mutamento continuo come condizione propria dell’esistenza di oggetti ed esseri umani: le cose non “sono”, ma “divengono”. In questo senso, gli orientamenti “conservativi” presenti nel dibattito disciplinare dalla metà degli anni Settanta hanno introdotto una visione dell’architettura esistente come testimonianza di cultura materiale, assegnando un importante ruolo alla “plurisignificanza” del documento storico/architettonico⁵. Affrancatosi dalla relatività del giudizio estetico, il nuovo indirizzo ha mirato alla trasmissibilità dell’autenticità e della stratificazione dei segni impressi su un manufatto, ponendo come principio ontologico la “materia”, la quale si modifica e accresce nel tempo e che si fa tramite dei significati stessi dell’architettura⁶. Conservazione e trasformazione si pongono, secondo questa visione, come elementi del medesimo processo⁷, e richiedono di essere “governati” da un intervento consapevole del mutamento come unica certezza della nostra esperienza⁸.

Nella maggior parte dei casi, è l’utilizzo a generare questo processo di trasformazione dei manufatti che coinvolge. Nel caso in cui la funzione per cui un oggetto è stato creato muta, le modifiche considerate

quando esso interviene su un edificio esistente, lo assume come una forma in divenire, aperte e quindi trasformabile. Se il progetto facesse propri tutti gli elementi dell’esistente, confermandoli nella loro interezza, il progetto finirebbe per negare se stesso. La conservazione tende invece a mantenere la forma materiale tale quale, per consentire la permanenza nel tempo. Questa dualità esiste ed è inutile negarla o rimuoverla. La dualità viene superata attraverso il progetto, e la conservazione diviene una linea di indirizzo, una estensione continua. Anche il riuso di un edificio storico introduce una frattura, una discontinuità nella vita dell’edificio stesso. È come se, attraverso il riuso e immissione di forme e materiale che esso comporta, l’edificio iniziasse una nuova vita»; GRANDINETTI 2007, p. 294.

4. Sull’argomento si veda KEALY 2011.

5. «La negazione della possibilità del rifacimento di cui si riconosce il carattere riduttivo e sommario, un rifiuto sostanziale del progetto, conduce anche all’accettazione della trasformazione come dato ineliminabile della nostra realtà. Non si tratta di contrapporre “essere” e “divenire” ma piuttosto accettare che il nostro modo di essere è un divenire. Più correttamente ciò che è noto come “conservazione”, termine che nasce all’interno di un contesto disciplinare come contrapposizione e restauro dovrebbe essere definito come un governo del mutamento che tende a massimizzare la permanenza; BELLINI 2007, p. 43.

6. *Ibidem*.

7. William Morris, nel 1881, diceva che possiamo definirla come l’insieme delle modificazioni attuate sulla superficie terrestre in vista di una necessità umana, eccettuato il puro deserto; BENEVOLO 1992.

8. «This means that we cannot continue opposing transformation to conservation (or the reverse) as if they were the good and the evil, the cultural and the high or the pragmatic and the trivial, the right and the wrong. They are part of the same process: a continuous “process of transitions” between different statuses»; Musso 2011, p. 34.

necessarie si sommano su di esso, producendo stratificazioni che divengono la testimonianza della sua evoluzione, «ovvero della sua vitalità»⁹. La variazione di utilizzo di un edificio non può essere considerata, quindi, come una semplice imposizione di un nuovo uso all'esistente, ma comporta il compenetrare nuove funzioni con gli spazi, la materia e le forme che sono già date. Va rilevato che anche la "continuità d'uso" di un edificio, può configurarsi solo in termini ideali, poiché una funzione, per esempio quella abitativa, difficilmente rimane identica a se stessa nel corso del tempo: mutano le esigenze, le culture, gli stili di vita e, in definitiva, cambiano le persone che la vivono¹⁰. Una forma di continuità, quindi, è semmai inscritta in un lento processo di «sedimentazione, di modifica, di adattamento, di metamorfosi, di trasformazione» che accompagna e adegua lo spazio e la materia di cui è costituito un manufatto¹¹.

La modificazione attuata sulla "lunga durata"¹², comporta il doversi confrontare con manufatti non definibili una volta per tutte, ma da considerare come palinsesti di stratificazioni che includono, per esempio, interventi manutentivi, alterazioni distributive e innovazioni tecnologiche¹³; ed

9. VASSALLO 2007, p. 23.

10. «Ci si può domandare se sia veramente l'architetto l'unico soggetto abilitato a dare forma all'ambiente di vita dell'uomo o se non possano sussistere altre figure, tra cui quella dello stesso fruitore dell'architettura, come soggetti più indicati a conformare l'ambiente di vita collettivo. A tale riguardo Giancarlo De Carlo ha elaborato negli anni '70 una strategia di progetto che prevede la "partecipazione" degli utenti nello stesso processo della conformazione dell'architettura, sperimentandone un'applicazione pratica nel complesso residenziale del Villaggio Matteotti a Terni»; MONACO 2004, p. 113. Anche Paolo Portoghesi riferisce come una serie di architetti «ha guardato con interesse le trasformazioni operate sulle proprie case da proprietari ed inquilini, fenomeni cioè dove era possibile individuare un rapporto attivo e concreto tra i fruitori dell'architettura e i prodotti architettonici a contatto dei quali convivono la loro esperienza quotidiana»; PORTOGHESI 1980, pp. 59-60

11. FANCELLI 1998, pp. 166-167. Il mutare delle esigenze funzionali, della committenza, delle disponibilità finanziarie, del gusto, del linguaggio stesso in fieri pertinenti all'architettura sono tutti fenomeni che producono quei cambiamenti che, introducendosi nel corpo vivo delle opere, sono sovente parte significativa, addirittura essenza di queste; *ivi*, p. 167.

12. Federico De Matteis ha individuato tre principali modi attraverso i quali l'architettura si pone in relazione al fattore tempo: «Il cambiamento, che consente all'osservatore di constatarne le mutazioni, per quanto lente possano manifestarsi; e la permanenza, che non ha origine dall'inerzia, ma dalla dilatazione della trasformazione stessa nel tempo, oltre la soglia della cognizione del singolo individuo. A questi due principali modi, si associa un terzo tempo, interiore all'osservatore che sfugge alla misurazione e alla descrizione. Questi tre stati ontologici si intersecano sulla materia fisica dell'architettura, sulla quale l'uomo interviene modificandola, imponendole mutamenti che perseguono molteplici finalità: sia che si tratti di sottrarla agli effetti del tempo, restituendola ad uno stato cronologicamente anteriore rispetto al momento dell'intervento, sia nel caso in cui se ne riappropri attribuendole nuovi significati e usi»; DE MATTEIS 2009, pp.15-17.

13. Fancelli, tuttavia, rileva come «vi possono essere anche alterazioni lesive dei valori dell'impianto, esclusivamente speculative e superfetative ed, oltretutto, prive di valore di per sé. Nel qual caso da specificare e giustificare appieno volta per volta, esse vanno espunte, magari lasciandone chiara traccia sul corpo vivo della fabbrica, così da appagare l'eventuale curiosità documentaria a futura memoria», FANCELLI 1998, p.167.

anche nel caso in cui si effettui un intervento in “discontinuità” rispetto alla funzione originaria, un’architettura del passato raramente si presenta “incontaminata”, essendo già il risultato di precedenti modificazioni¹⁴.

Per questo motivo Rafael Moneo ha osservato che l’architettura va «oltre l’istante in cui si compie la sua costruzione, e dunque può essere contemplata sotto le luci mutevoli della storia senza che la sua identità si perda con il trascorrere del tempo. I principi disciplinari stabiliti dall’architetto nel costruire l’opera si conservano nel corso della storia, e se risultano sufficientemente solidi, l’edificio può subire trasformazioni, cambiamenti e alterazioni senza cessare di essere nella sostanza ciò che era, cioè rispettando quelle che erano le sue origini»¹⁵. Giovanni Michelucci aveva sostanzialmente anticipato il pensiero di Moneo, osservando come il vero banco di prova di un’architettura stia proprio nella sua capacità di tollerare cambiamenti di utilizzo anche radicali: «se un’architettura è creata per migliorare e agevolare i rapporti interpersonali fra gli uomini che la usano, la chiesa può diventare mercato o banca, il convento fabbrica o scuola»¹⁶. Questa sorta di “duttilità” degli edifici è rilevata anche da Leonardo Benevolo, che osserva come una delle prerogative dell’architettura sia proprio quella «di non essere legata univocamente alla precisa funzione originaria ma di contenere sempre un margine, più o meno vasto, per altre utilizzazioni. Si direbbe che l’architetto, progettando un edificio, gli infonda una carica vitale più ampia di quel che occorre per le immediate necessità. Ciò comporta una corrispondente possibilità di trasformazioni d’ordine formale, che l’edificio sopporta senza perdere la sua individualità e il suo carattere»¹⁷. Anche Giancarlo De Carlo ha evidenziato, in questo senso, come alcune fabbriche nel corso dei secoli siano riuscite ad adeguarsi a nuove funzioni, spesso molto diverse da quelle originarie, indicando questa vitalità degli edifici con il termine “riverberazione”, sottolineando, però, come debba essere l’architettura ad «adattarsi agli uomini e non il contrario»¹⁸ (fig. 2).

14. Valeriano Pastor ha rilevato come ogni opera sia frutto di trasformazioni, siano esse dovute ad architetti, siano esse dovute «all’uso del vivere e alla progettualità che è interna al vivere quotidiano»; PASTOR 1990, pp. 53-66. Inoltre, anche nel caso in cui un manufatto sia rimasto inalterato nel tempo verrebbe a trovarsi, comunque, in una condizione di trasformazione dell’universo culturale che lo ha originato, manifestandosi, anche in questo caso, per la sua natura di frammento; DE MATTEIS 2009.

15. MONEO 1999, pp. 131-132.

16. DEZZI BARDESCHI 2004, p. 248.

17. Si veda BENEVOLO 1957.

18. Lo scopo dell’intervento per De Carlo diventa quello di reintrodurre il manufatto «nel circuito delle attività contemporanee, dove abbia un ruolo pari alla qualità che gli è stata riconosciuta e che ha suggerito di investire energie



Da sinistra, figura 2. G. De Carlo, *Recupero del complesso dei Benedettini*, Catania 1986-2004; figura 3. G. Grassi, *Restauro dell'Almudín a Xativa come museo municipale*, Valencia, Spagna 1983.

Giorgio Grassi, per esempio, ha fatto ricorso al tema della “virtualità” dell’architettura del passato, soprattutto se sotto forma di rovina o di frammento, sostenendo che possa essere l’edificio stesso a suggerire la strada della propria trasformazione: il manufatto antico reca una sorta d’incompiutezza e una disponibilità a essere «di nuovo architettura»¹⁹ (fig. 3). Eduardo Souto de Moura nel 1997, a proposito del progetto di riconversione in *pousada* del convento di *Santa Maria do Bouro* (figg. 4-6), ha dichiarato di non aver voluto compiere un “restauro”, ma di avere realizzato un hotel con le pietre dell’edificio preesistente: le sposta, le demolisce, le copia, finché a un certo punto gli sembra di entrare nella storia dell’edificio²⁰. Il progettista aspira a scrivere una nuova storia, costruire una nuova architettura, lasciando traccia di sé: le preesistenze, con le loro storie e le loro rovine, diventano così una giustificazione al linguaggio del nuovo progetto, che le utilizza come contesto/pretesto per una nuova suadente immagine.

È chiaro che un simile orientamento non può che risultare incongruo in un’ottica ‘conservativa’ che miri alla trasmissibilità dell’oggetto-documento nella sua autenticità. Al di là dell’apporto autoreferenziale del progettista, va rilevato che il disequilibrio tra conservazione e trasformazione, viene spesso innescato da una visione del cambio di destinazione d’uso di un’architettura come adattamento di una forma a una funzione diversa da quella originaria, partendo, cioè, dall’oggetto che deve essere trasformato, e non dall’uso che a questo si deve adattare. Ovviamente, nella maggior parte dei casi, quest’orientamento non può che comportare grandi sacrifici di materia autentica, poiché subordina la permanenza dei valori testimoniali alle esigenze imposte dalla trasformazione funzionale. Generalmente la conformazione di un’architettura non è mai così rigida e costrittiva da imporre esclusivamente l’espletamento della funzione per la quale era stata progettata²¹; tuttavia non tutte le architetture del passato si prestano facilmente a ogni tipo di adattamento. Il tema è connesso, chiaramente, a quello della “flessibilità”, considerata la proprietà maggiormente

creative e risorse economiche per recuperarlo»; si veda DE CARLO 1966. Tuttavia, l’affermazione che l’architettura, cui non si riconosce la qualità di arte figurativa, debba sopravvivere soltanto se in grado di “funzionare” ha conseguenze ben diverse sull’architettura che non sul centro storico; BELLINI 2007, pp. 35-36.

19. L’impostazione teorica di Grassi parte tuttavia dal discutibile presupposto che l’edificio frammentato sia privato dal suo essere architettura e sia ridotto ad oggetto naturale; si veda CRESPI 2004.

20. COLLOVÀ 1999, pp. 27-33.

21. Questa “ridondanza spaziale” può essere trovata anche in edifici antichi come, ad esempio, alcuni palazzi barocchi nei quali le stanze non venivano dedicate ad un uso specifico. Di fatto, tutti i moderni tentativi di creare flessibilità attraverso mezzi tecnici sono caratterizzati dall’atto di concepirli come una proprietà dell’edificio, valutandone l’attitudine trasformarsi in qualcos’altro, generando il proprio stato futuro da quello presente; FORTY 2004, pp. 239-240.



Figure 4-6. Edoardo Souto De Moura, *Posadas Santa Maria Do Bouro*, Braga, Portugallo1989.

“misurabile” nelle fasi d’indagine su edificio passibili di variazione d’uso. La flessibilità, infatti, tende a esprimere l’attitudine di un manufatto a trasformarsi in qualcos’altro, generando il proprio stato futuro da quello presente ed indica la facilità di operare modificazioni nella configurazione spaziale: è «un indicatore di adattabilità, che misura la condizione della fruibilità di un edificio esistente»²².

Al pari della flessibilità, le caratteristiche dell’attributo della “fruibilità”, sono state ampiamente analizzate nella cultura architettonica contemporanea, in riferimento a modelli tipologici che fissano rapporti quantitativi tra dimensioni degli spazi e necessità delle funzioni da insediare, costituendo un elemento di verifica per la progettazione. In questo caso la fruibilità è definita solo dalle esigenze dell’utenza e può avere un senso nella progettazione *ex novo* di edifici. Sovente, quest’approccio ha portato invece ad assumere l’intervento sull’esistente come adeguamento assoluto alle esigenze del “tipo”, attraverso l’eliminazione di tutto ciò che, pur essendo materialmente di interesse storico, è “incompatibile” con una supposta identificazione originaria, alla quale rimediare con il ripristino della funzione. L’analisi tipologica, di per sé, studia l’organizzazione spaziale e distributiva della fabbrica, i rapporti tra spazi esterni ed interni e la rispondenza alle esigenze funzionali; ma, soprattutto, mette in evidenza le modalità con le quali i modelli di architettura si sono «modificati, imitati, rifiutati, piegati a diverse esigenze, per definire come una cultura collettiva si sia manifestata ed espressa o abbia reagito ai modelli dominanti»²³. Negli esiti del cosiddetto “restauro tipologico”, tuttavia, la realtà nella sua molteplicità di aspetti, è ricondotta spesso a uno schema omologante che, in fase applicativa, ha assunto la stratificazione materiale dell’architettura come un insieme di dati storici da selezionare e ripristinare attraverso parametri di valutazione soggettivi²⁴.

Paradossalmente, il medesimo criterio selettivo, si è prodotto, in qualche caso, attraverso gli strumenti dell’analisi stratigrafica, che hanno “giustificato” il sacrificio di consistenti parti, giudicate estranee all’organismo originale, oppure prive di particolari caratterizzazioni²⁵. La lettura della materia stratificata, effettuata attraverso le cosiddette “planimetrie di fase o di periodo”, consente, invece, il riconoscere del susseguirsi dei modi d’uso di un manufatto, della sua fruizione, fornendo elementi essenziali per stabilire una connessione fra processi di degrado, fatti costruttivi e modalità

22. Si veda DI BATTISTA 1995.

23. BELLINI 1990, p. 33.

24. *Ivi*, p.33-34.

25. TRECCANI 1997, pp. 197-201. L’autore ha osservato come chi si è occupato di analisi stratigrafica per il progetto di restauro, quasi mai ha affrontato il problema in questa prospettiva: anzi, si è addirittura teorizzata la necessità di sdoppiare i tempi del progetto e di pensare alle forme del riuso solo dopo avere acquisito nuovi dati con l’attività di scavo; *ibidem*.

della stratificazione (fasi di abbandono, modificazioni d'uso con relativi adattamenti strutturali e tecnologici ecc.).²⁶ Ciò permette di leggere il manufatto nella sua consistenza attuale, come somma di differenti usi ed elaborare il progetto finalizzato al nuovo utilizzo come una nuova fase costruttiva, frutto, come quelle che le hanno preceduta, del contesto culturale da cui è nata. L'utilizzazione di un'opera architettonica produce, infatti, una serie di cambiamenti di diversa natura che rispondono a necessità contingenti, quotidiane e, per questa ragione, più insidiose in un'ottica strettamente disciplinare²⁷. Da questo punto di vista, l'impostazione economica del problema dei centri storici, negli anni Settanta del Novecento ha avuto il merito di rendere consapevole la disciplina del restauro della necessità di misurarsi concretamente con i problemi d'uso e i temi della vita quotidiana, anche «in rapporto alle finalità sociali dell'architettura»²⁸. In questo senso, riveste una particolare importanza, il tema dello "adeguamento funzionale", legato principalmente alla necessità di legare l'intervento sull'esistente alle normative vigenti in materia di impianti e di sicurezza, nonché di consentire l'installazione di reti tecnologiche al fine di garantirne la fruibilità. Alla voce *Restauration* del suo *Dictionnaire* (1867), Viollet-le-Duc, già specificava che, «poiché tutti gli edifici di cui si intraprende il restauro hanno una destinazione, sono destinati ad un servizio, non si può trascurare questo aspetto di utilità per chiudersi interamente nella parte del restauratore di antiche disposizioni fuori uso»²⁹; e ancora precisa che si devono valutare con attenzione i bisogni connessi alla destinazione prescelta chiedendo ad essa, ove occorra, degli adattamenti³⁰.

26. TRECCANI 1996, pp. 64-67.

27. MONACO 2004, p.112.

28. «L'eccessiva terziarizzazione del centro con l'emarginazione dei ceti economicamente più deboli, la necessità di recuperare l'esistente sul piano funzionale sia migliorando le condizioni igieniche e statiche, quando necessario, inserire impianti, sia per adeguare la composizione degli alloggi alle mutate condizioni della struttura familiare. In generale, quindi, combattere la diminuzione dell'offerta residenziale nel centro, ma anche evitare restauri che, pur senza mutare la destinazione d'uso, pongano le unità abitative su una diversa fascia di mercato, con un restauro che appare essere null'altro che una diversa seconda forma di speculazione. In definitiva scelte politiche prioritarie per un uso dell'edificato funzionale alla soddisfazione di bisogni diffusi. Una posizione che tende a mantenere all'antico, accezione che qui comprende il preesistente nella sua maggiore ampiezza, una corrispondenza tra forma e uso, quanto meno tra strutture di relazione spaziale e funzione»; BELLINI 2007, p.42

29. CRIPPA 1982, pp. 247-271.

30. Una simile affermazione, sembrerebbe potersi ascrivere ad un orientamento che guarda alla funzione come elemento da adattare all'edificio e non viceversa. Tuttavia nell'enunciato di Viollet il concetto di compatibilità è aderente al richiamo all'architetto-artista, al quale si richiede ancora una volta di "mettersi al posto dell'architetto primitivo" per risolvere i bisogni posti dalle destinazioni d'uso cui adibire le architetture da restaurare; *ibidem*. Viollet però avverte che è necessario trovare una funzione che "rispetti" l'edificio e alla quale è possibile assicurare una disposizione duratura. Del

Il progetto sull'esistente deve quindi consentire un adeguamento impiantistico e un miglioramento del *comfort* al fine di una più agevole e sicura fruizione del bene, garantendo quest'ultimo da un lato, i fruitori dall'altro. Tuttavia, la presenza di un quadro tecnico-normativo redatto con riferimento agli edifici di nuova costruzione, contenente prescrizioni ed indicazioni di tipo numerico, rende più complesso l'adeguamento funzionale del patrimonio architettonico, dando vita a interventi di "adattamento" degli edifici stessi. Le peculiarità degli edifici esistenti, fanno rilevare molto spesso l'inadeguatezza dell'uso di modelli normativi basati sulla definizione qualitativa. La legislazione tecnica presenta, infatti, prevalenti caratteri di tipo descrittivo-prescrittivo, esplicitando le diverse proposizioni esigenziali mediante l'imposizione di variabili numeriche per parametri fisici e geometrici diversi, senza alcuna indicazione delle motivazioni per le quali il limite è stabilito e dell'eventuale diversa modalità attraverso cui è possibile soddisfare il requisito richiesto.

L'inserimento o l'integrazione della componente impiantistica su edifici esistenti pone, inoltre, questioni di tipo "architettonico", ma anche di adeguamento normativo dei dispositivi impiantistici, chiamati a soddisfare nuove esigenze dal punto di vista termico e sanitario o ad aggiungere nuove funzioni elettriche, elettroniche e di sicurezza³¹. Nell'effettuare l'adeguamento di un edificio storico, il progettista ha, infatti, il compito

«di concepire una soluzione che contemperi la salvaguardia dei messaggi testimoniali in esso racchiusi, la conservazione della materia della fabbrica perché unica ed irripetibile, l'adeguamento alle attuali esigenze prestazionali sia per una piena e sicura fruibilità del bene da parte di tutti, sia per una preservazione del bene stesso»³².

Il tema dell'accessibilità, in questo senso, ha rappresentato negli ultimi decenni un motivo di dibattito sul quale sono convergono, contestualmente, aspetti etici, estetici e pragmatici. È innegabile, che rendere accessibile un manufatto a utenti con disabilità, comporti un elevatissimo grado di modificazione, poiché, nella maggior parte dei casi, interessa l'aspetto distributivo e implica voluminose "aggiunte", toccando, quindi, due nodi considerati "centrali" nell'ambito della tutela.

resto l'interesse dell'architetto francese per il gotico muove anche dalle relazioni fra il fenomeno costruttivo e gli aspetti politici e sociali di quel periodo, cioè dalle "cause" di quello stile, tanto da essere considerato da Pierre Francastel negli anni '60 come il "pioniere del funzionalismo"; si veda DE FUSCO 1968.

31. Le dotazioni impiantistiche attualmente devono rispettare le disposizioni di cui al Decreto del Ministero dello Sviluppo Economico 22 gennaio 2008, n. 37. Negli ultimi decenni la ricerca, invece, si è indirizzata verso la comprensione del funzionamento in termini tecnologici del manufatto storico, attribuendo rilievo anche alla conservazione degli impianti esistenti. Sul tema degli impianti nel progetto di conservazione si veda DALL'O 2003.

32. ARENGHI 1998, pp. 52-60.

D'altra parte, come ha osservato Amedeo Bellini:

«il conservare è uno scopo che si confronta con tutti gli altri che si perseguono nella vita e che esso non può prevaricare sulle istanze vitali che lo generano. Non sarà lecito in definitiva determinare condizioni di malessere per una istanza conservativa od imporre condizioni abitative che non appaiono consone con le esigenze vitali considerate accettabili nel nostro tempo, tanto meno se non soddisfano le esigenze igieniche, un adeguato livello nella dotazione di impianti e di accesso ai servizi che il territorio offre alle persone»³³.

L'incidenza dell'uso su un manufatto sembrerebbe, quindi, strettamente connessa alle operazioni di aggiunta o sottrazione, spesso coordinate, o alla rivisitazione dei percorsi e all'utilizzo degli spazi³⁴. In questo senso, è interessante notare la differenza di atteggiamento verso i segni lasciati dal tempo, e quelli lasciati dall'uomo su una fabbrica, in rapporto all'uso e ai processi naturali di trasformazione della materia. Mentre l'alterazione provocata dall'uomo è generalmente sottoposta a giudizio, positivo o negativo, il segno del tempo è tradizionalmente inteso come documento dell'antichità, della storicità naturale, della vita³⁵. Tale atteggiamento dimostra come la questione dell'uso sia considerata, di fatto, un impedimento alla trasmissibilità del documento in maniera integrale. Va sottolineato, piuttosto, come la conoscenza delle testimonianze del passato e delle condizioni che hanno determinato il presente, risieda in una condizione di integrazione tra l'uso pratico e gli aspetti culturali:

«abitare un'architettura, percorrerla, svolgervi alcune attività, è una delle funzioni economiche dell'architettura, ma non l'unica; la conoscenza (a cui i processi che stanno alla base dell'intervento conservativo contribuiscono in modo determinante e che dovrebbero generalizzarsi per pervenire alla manutenzione) realizza già uno degli scopi che determinano la volontà di conservazione»³⁶.

33. BELLINI 1997, p. 18.

34. PRACCHI 2007, p. 205.

35. BELLINI 1990, pp. 28-29.

36. *Ivi*, p.40.



Quando pronuncio la parola «ombrello», lei nella sua mente vede l'oggetto. Vede una sorta di bastone con alla sommità dei raggi pieghevoli di metallo facenti da telaio a un tessuto impermeabile che, una volta aperto, proteggerà la sua persona dalla pioggia. Quest'ultimo dettaglio è importante: un ombrello non è solo una cosa, ma è una cosa che svolge una funzione...in altri termini, esprime la volontà dell'uomo. Se ci riflette un poco, ogni oggetto è analogo all'ombrello in quanto svolge una funzione. Una matita serve per scrivere, una scarpa per essere calzata, un'auto per esser guidata. Ora la mia domanda è questa. Cosa succede quando una cosa non svolge più una funzione? È sempre quella cosa, oppure diventa qualcos'altro? Se lei lacera la tela dell'ombrello, quest'ultimo è ancora un ombrello?

AUSTER 1998, pp. 82-83.

L'apertura all'interpretazione: l'uso come semiosi

L'architettura del passato, nel suo essere "palinsesto" di stratificazioni accumulate nel corso del tempo, si presenta sotto forma di "frammento" o di "residuo"³⁷. Il monumento assume 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, inedita pratica sociale almeno nella forma teorizzata da Riegl. Perché l'essenza (Das Wesen) 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 esse e della loro virtualità passata, che non rappresenta più la loro essenza, bensì la loro deperibilità».

La frammentarietà diventa la caratteristica principale dell'antico: ogni traccia rappresenta un collegamento virtuale a un contesto culturale ormai assente ed è attraverso essa che si origina la complessa dialettica fra passato e presente. Secondo Alois Riegl «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»³⁸: il tempo, quindi, produce i monumenti, tuttavia questa produzione non è un processo storico naturale, ma quanto di più artificiale sia mai stato pensato nella storia fino all'avvento, per dirla con Benjamin, della "riproducibilità tecnica dell'opera

37. SCARROCCIA 2006, p. 211.

38. *Ivi*, p. 212.

d'arte". La peculiarità dell'intervento sull'esistente si enuncia, in tal senso, attraverso un processo nel quale il progettista interpreta "le impronte del fluire del tempo", facendole divenire materiale di progetto³⁹. Questa "artificialità" è, peraltro, rintracciabile nella "Teoria" di Cesare Brandi, nella misura in cui l'atto creativo è rivolto ad «assorbire e trasfondere» l'opera preesistente in una nuova figurazione⁴⁰. Brandi autorizza l'intervento moderno per permettere la lettura del frammento originario: il restauro è, quindi, un'interpretazione, non una verità assoluta e consiste nel presentare ciò che si può vedere nel modo migliore possibile. Nel momento del restauro, se l'opera si trova allo stato di "frammento", bisogna ricomporne la "unità potenziale", attraverso l'integrazione delle parti mancanti. Sul piano della fruizione nell'esperienza formulata da Brandi, è la "pienezza" che appaga, quella completezza cui il ristabilimento dell'unità potenziale anela⁴¹. In questo senso, è interessante riportare una riflessione di Maura Manzelle, che propone la possibilità di intendere il "disuso" stesso come "lacuna" dell'architettura: considerando "funzione" e "fruitori" come «parti componenti dell'architettura», l'autrice si interroga sull'opportunità di valutare la loro assenza in modo analogo a quanto avviene per le parti materialmente mancanti⁴². È certamente un argomento suggestivo che sposta inevitabilmente il centro della riflessione verso il rapporto tra soggetto e oggetto, tra utente ed architettura⁴³.

Da questo punto di vista, gli studi di Alois Riegl, hanno contribuito in maniera determinante, ponendo per la prima volta l'accento sull'importanza della responsabilità della fruizione sociale dei monumenti, «il cui possesso è per sempre perduto e di cui si può favorire soltanto una nuova esperienza»⁴⁴. L'architettura è, secondo l'austriaco, «un'arte utilitaria e il suo scopo utilitario consistette in realtà in ogni tempo nella formazione di spazi limitati, all'interno dei quali si offriva agli uomini la possibilità di liberi movimenti»; il suo compito è quindi «la creazione di uno spazio come

39. Si veda DE MATTEIS 2009.

40. Si veda BRANDI 1977.

41. SCARROCCIA 2003, p. 98. Diversamente, per Alois Riegl, «è la mancanza, ciò che manca inesorabilmente nella pienezza dell'esperienza estetica contemporanea e che noi possiamo riscoprire in ogni opera della mano dell'uomo del passato, nell'esperienza di questa che sempre si rinnova e che mai è uguale a se stessa». Secondo Sandro Scarrocchia, in questo senso, la "conservazione" tende ad occuparsi dell'esperienza, della garanzia della sua possibilità; il restauro mira al possesso dell'opera, alla capitalizzazione del passato; *ibidem*.

42. MANZELLE 1997, pp. 33-40.

43. Si veda *infra*, alla parte di questo lavoro denominata *disUSO*.

44. SCARROCCIA 2006, p. 91.

tale e la creazione dei contorni di esso»⁴⁵. Sulla stessa linea di Riegl, Heinrich Wölfflin ha affermato che «l'architettura è espressione di un tempo, in quanto essa riproduce l'essere fisico dell'uomo, la sua maniera di comportarsi e di muoversi, il suo comportamento leggero e disinvolto, oppure grave e serio, il suo umore eccitato e calmo; in una parola, in quanto essa rivela nei rapporti monumentali del corpo, il senso vitale di un'epoca»⁴⁶. In architettura prevale, quindi, la dimensione della "profondità", lungo la quale si sviluppa il movimento della fruizione dello spazio; tuttavia essa «non può fare riferimento esclusivamente all'uomo come essere corporeo (...) ma procede necessariamente secondo la caratteristica costitutiva dell'intelletto (...) E come risultato produrrà la legge dell'esistenza dello spazio, per la quale l'uomo e il mondo sono fatti l'uno per l'altro, e proprio in ciò si trova il valore oggettivo e quello soggettivo della sua creazione»⁴⁷. In questo senso, la storica dell'arte Nicco Fasola Giusta, ha osservato che il principio della funzionalità come ragion d'essere di ogni edificio, trova conferma nella "dinamicità" stessa della fruizione: «questo andare dall'interno all'esterno implica (...) che la bellezza non avrebbe potuto sorgere senza un sistema di fini umani, risolve la connessione con l'utilità che presenta l'esperienza e che mise altri teorici in vie senza uscite»⁴⁸.

Negli ultimi decenni, del resto, è stato più volte sottolineato come l'architettura non possa essere ridotta a "pura contemplazione" e come l'uso materiale, inteso come "percorribilità"⁴⁹, si configuri come principale mezzo attraverso il quale si ottiene l'esperienza e la conoscenza dell'architettura nei suoi valori spaziali, figurativi e testimoniali, per porsi, in definitiva, in relazione con essa in termini esistenziali. L'uso rappresenta, quindi, la condizione che istituisce qualsiasi rapporto dell'uomo con l'architettura⁵⁰ e si pone come elemento necessario alla stessa tangibilità dell'architettura, che esiste solo se "appartiene", cioè se è fruita: «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»⁵¹. Questo senso di "appartenenza",

45. RIEGL [1901] 1953, p. 23.

46. DE FUSCO 2010, p. 43.

47. *Ivi*, p. 47.

48. *Ibidem*. Va ricordato come questa sia presente anche nel pensiero di Bruno Zevi: «la cosa importante è stabilire che tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura»; ZEVİ [1948] 1997, pp. 27-28.

49. «Pur ammettendo che il valore testimoniale di un'architettura possa essere mantenuto a prescindere dall'uso, è evidente che la conoscenza anche solo dei suoi aspetti figurativi non può realizzarsi che attraverso l'esperienza pratica, il che richiede almeno la percorribilità»; BELLINI 1985, pp. 10-13.

50. BELLINI 1990, pp. 34-35.

51. TRECCANI 1998, p.13.

non può che risiedere nell'interazione materiale tra oggetto e soggetto e nell'interpretazione da parte di quest'ultimo dell'opera preesistente nel suo essere "traccia": un appunto che aspetta e sollecita la presenza e la diretta partecipazione del fruitore. Il restauro allora, come ha affermato Paolo Torsello, può avere come obiettivo «la tutela delle possibilità d'interpretare l'opera in quanto fonte di cultura, in modo che sia conservata e attualizzata come origine permanente d'interrogazione e di trasformazione dei linguaggi che da essa apprendiamo»⁵².

Secondo quest'orientamento, tuttavia, anche il semplice "contemplare" può risultare un'operazione non necessariamente "pura". Essa, infatti, può implicare una partecipazione del soggetto in maniera attiva: ogni godimento estetico è fondato sull'empatia e «nulla di ciò che percepiamo agisce su noi puramente per se stesso, ma tutto agisce insieme, come risonanza dell'affine che è in noi»⁵³. Adolf von Hildebrand ha teorizzato, in questa direzione, una distinzione tra "visione vicina" e "visione lontana" di un manufatto. Nella seconda, per l'ampiezza che assume l'angolo visuale, l'osservatore percepisce un'immagine unitaria e totale, nella quale prevalgono due dimensioni principali e gli aspetti volumetrici dell'architettura si formano come proiezioni su un piano ideale bidimensionale. Nella "visione vicina" l'immagine, a causa dei continui adattamenti dell'occhio, viene osservata mediante una successione di movimenti oculari, ottenendo, secondo Hildebrand, una percezione "tattile" dell'architettura. Essa, quindi, produce una ricezione "passiva" nell'osservatore, a differenza di quella "lontana" che stimola una percezione "attiva"⁵⁴. Nell'ambito della medesima prospettiva "purovisibilista", è lo stesso Riegl ad approfondire la questione del contributo "attivo" dell'osservatore⁵⁵. "Il Ritratto di gruppo olandese" (1902) è, in questo senso, l'opera di Riegl che

52. TORSELLO 2005, p. 55.

53. DE FUSCO 2010, p. 31. In questo senso, collegandosi a un assunto kantiano per cui le sensazioni entrano nello spirito solo quando questo riesce a dar loro una forma, la teoria del "purovisibilismo", ha guardato all'arte non come ad una riproduzione della realtà, ma come una realtà autonoma. Lo studio delle arti viene effettuato indipendentemente da ciò che rappresentavano, dai loro soggetti storici, letterari e simbolici, guardando, quindi, pittura, scultura e architettura nei loro aspetti puramente visivi. L'arte non elabora forme preesistenti alla propria attività e indipendenti da essa: «il principio e il fine della sua attività è la creazione di forme che solo per lei raggiungono l'esistenza. Come osservato da Carlo Raggiante, questo concetto determina che il linguaggio visivo sia visto sotto forma non più di conoscenza, ma di autoconoscenza: «l'espressione visiva si presenta e quasi già si dimostra, è un linguaggio umano totale, con la stessa flessibilità e le stesse interne distinzioni che si riconoscono nella lingua verbale»; *ivi*, pp. 34-36.

54. *Ivi*, p. 37.

55. Il tema del coinvolgimento costruttivo del fruitore, può essere attribuito anche alle tecniche di rappresentazione delle "Carceri" di Piranesi, fondate proprio sull'incapacità da parte dello spettatore a riuscire a ricondurre l'immagine ad un ordine (fig. 8); come scrive Manfredo Tafuri, la disintegrazione della coerenza tra le strutture «induce lo spettatore



Figura 8. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'invenzione*, Tav. VI (1761).



Figura 9. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *I sindaci dei drappieri* (1662), Rijksmuseum, Amsterdam.

rivoluziona maggiormente l'approccio con l'opera d'arte in termini ermeneutici. Lo storico dell'arte austriaco analizza il quadro "I Sindaci dei drappieri" (1662) di Rembrandt Harmenszoon van Rijn (fig. 9), nel quale i personaggi rappresentati guardano verso l'osservatore, cioè l'esterno, che si configura come unità esterna del quadro, ad eccezione dell'oratore che si configura, invece, come unità interna dell'opera⁵⁶. Questa resa dell'orientamento dell'attenzione rafforza il carattere psicologico del quadro: il paradigma interpretativo del ritratto è, infatti, l'attenzione, che mette in relazione soggetto rappresentato e destinatario⁵⁷. Riegl introduce la relazione "soggetto-oggetto" come un elemento unitario e mutevole, implicante la ridefinizione continua dei criteri di valutazione: l'opera d'arte vive, 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»⁵⁸. Distinguendo l'aspetto di un'opera così com'è consegna dall'autore, dalla sua concretizzazione generata dall'attività produttiva dell'osservatore, Riegl giunge alla definizione che l'opera d'arte si colloca al punto di convergenza tra l'uno e l'altra. Ma una tale convergenza non può essere definita con precisione per cui l'opera d'arte si caratterizza per la sua natura virtuale.

L'unità soggetto-oggetto, inoltre, riveste delle implicazioni strategiche per la conservazione, poiché quest'ultima può tenere conto delle condizioni generali per le quali un'opera diventa monumento. Per Riegl, infatti, "il valore artistico" di un monumento si valuta per quanto esso «viene incontro alle pretese del moderno *Kunstwollen*, pretese che, ovviamente, hanno trovato ancora meno una formulazione chiara e a rigore non potranno mai trovarla, perché cambiano sempre da soggetto a soggetto e di momento in momento»⁵⁹. Sandro Scarrocchia ha osservato come il tema

a ricomporre faticosamente la distorsioni spaziali, e riconnettere insieme i frammenti di un puzzle che si rivela alla fine insolubile». Osservando attentamente lo spazio delle carceri e cercando di percorrerlo ci si trova molto spesso a non trovare la connessione tra gli elementi e i piani di proiezione risultano schiacciati. La metamorfosi continua degli spazi, come la violenza esercitata dalla prospettiva, tendono a «far apparire reali, successioni inesistenti di strutture», tutte le regole dello spazio euclideo vengono scardinate e gli oggetti si presentano come frammenti di se stessi tendendo ad una «ermetica frantumazione dell'ordito architettonico». Piranesi mette faccia a faccia lo spettatore con la realtà dei limiti della percezione unitaria dello spazio, ponendola come punto di partenza del suo discorso, per poi dimostrarne l'impossibilità insita in sé stessa, ponendosi come una grande anticipazione dell'arte di avanguardia; TAFURI 1987, p. 26.

56. SCARROCCHIA 2006, pp. 87-88.

57. *Ivi*, p. 208.

58. *Ivi*, pp. 209-211.

59. *Ivi*, p. 211.

del “divenire” sia baricentrico in tutta la riflessione di Riegl, e dimostra come la “cooperazione interpretativa” sviluppata nell’analisi della ritrattistica di gruppo olandese, si saldi alla “teoria dei valori” sviluppata ne “Il culto moderno dei monumenti” (1903), contribuendo a definire la figura del conservatore come «archivista del tempo»⁶⁰. Egli custodisce il destino delle opere, garantendo le tracce del «divenire mondo di tutte le opere della mano dell’uomo sopravvissute al ricambio generazionale e alla distruzione delle diverse forme sociali che si sono avvicendate e infine il registro dei tempi, ovvero il rendiconto delle differenti dimensioni dell’esperienza della temporalità che esse solidificano»⁶¹. Questa definizione segna il tramonto dell’illusione della durata eterna dei paradigmi della conservazione: essa ha bisogno del suo continuo ripensarsi, non come campo stabile della perdita dei significati, né come impossibile recupero archeologico del passato, «ma come sostegno della sopravvivenza e della potenzialità comunicativa delle opere che ci sono pervenute». Il senso dell’architettura del passato non spetta alle opere in virtù della loro destinazione originale, ma sono i soggetti moderni che l’attribuiscono ad esse⁶².

Se da un lato l’opera d’arte, oggetto ieratico per definizione, viene considerata conclusa in se stessa, resa perfetta dall’intenzionalità dell’atto creativo, è innegabile che qualsiasi oggetto può essere inteso come aperto e rientrare – eventualmente sotto forma di interpretazione - nel processo che porta alla costituzione di una nuova opera. La “cooperazione interpretativa” di Riegl, fra l’opera dell’autore e quella del fruitore, fra realtà e possibilità, è in sostanza il principio di valore ricavabile dalla poetica dell’“opera aperta”: essa si configura come una dichiarazione delle potenzialità di creare un nuovo sistema linguistico in ogni processo di lettura-fruizione e della possibilità di legare l’opera alla realtà contemporanea senza obliterarne il valore testimoniale.

È evidente che questa dinamica si rispecchia anche nell’architettura, nel momento in cui il progettista è chiamato a rapportarsi con oggetti esistenti⁶³. Secondo la definizione di “opera aperta” di Umberto Eco, anche un’architettura, quindi, «forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, con la possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata»⁶⁴. In questo senso, Roland Barthes parla di “disponibilità dell’opera” a essere interpretata: «lo scrivere è una sorta

60. *Ivi*, p. 219.

61. *Ivi*, p. 220.

62. *Ivi*, p. 212.

63. DE MATTEIS 2009, p. 22.

64. Eco [1962] 2006, p. 31.

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 poiché storia linguaggio e libertà cambiano all'infinito, la risposta del mondo allo scrittore è infinita»⁶⁵.

Tale orientamento muoveva dai risultati raggiunti, nel corso del Novecento, dagli studi di semiotica del testo, che concepivano 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 trascurabile⁶⁶. Un testo letterario non può essere circoscritto all'epoca della sua produzione, ma vive in un tempo più esteso, che è quello della sua fruizione in tutte le fasi storiche in cui viene analizzata, studiata, interpretata. Allo stesso modo, l'esperienza di un'architettura del passato è un processo complesso, nel quale concorrono oltre che le potenzialità percettive del fruitore, anche le sue capacità di lettura e comprensione dei segni stratificati sulla materia.

L'uso, quindi, nella sua duplice veste di "interazione materiale" e "interpretazione" dello spazio e dei segni impressi sulla materia, si configura come un processo complesso. L'edificio antico diventa il risultato di un processo d'interpretazione al quale concorrono non soltanto le sue caratteristiche "oggettive" e intrinseche, ma anche gli apporti creativi e costruttivi di coloro che lo "usano": l'architettura del passato, essendo aperta all'uso che ne viene fatto nel tempo, diviene un testo che può dilatarsi in successive ed infinite interpretazioni.

Roland Barthes ha osservato «che dal momento in cui vi è società, ogni uso si converte in segno di quell'uso»: secondo tale impostazione⁶⁷, un segno è caratterizzato sulla base di un codice e tutti i

65. BARTHES 1966, p. 11.

66. La semiotica tenta di studiare il funzionamento dei sistemi e dei processi di significazione dal punto di vista della conoscenza. Il primo ad occuparsene in maniera sistematica è Charles S. Peirce, che la definisce un'azione che consiste nella cooperazione di tre soggetti: il segno, il suo oggetto ed il suo interpretante. Successivamente Charles Morris ne amplia la definizione, considerandola come la base per comprendere le forme principali dell'attività umana che, infatti, sono mediate dai segni. Successivamente, si è imposta la tendenza a considerare la semiotica in stretta relazione con i processi di comunicazione e non come una vera disciplina, ma come un campo di studio. In questo senso, Roman Jakobson, ha descritto in processo di comunicazione attraverso sei fattori: mittente, messaggio, destinatario, contesto, codice linguistico, canale fisico.

67. Il riferimento è al cosiddetto "strutturalismo", un fenomeno che si manifesta soprattutto negli anni Sessanta del Novecento e che segna l'adozione di concetti della linguistica strutturale in tutta una serie di discipline, dalla storia (F. Braudel), all'antropologia (C. Lévi-Strauss), al marxismo (L. Althusser), alla psicoanalisi (J. Lacan), alla storia e critica delle istituzioni culturali (M. Foucault), alla critica letteraria (R. Barthes).

processi in cui qualcosa funzione come segno sono detti “semiosi”⁶⁸. Il segno⁶⁹, in questa direzione, rappresenta il luogo di incontro del significante e del significato, associati da una correlazione basata su una convenzione socialmente riconosciuta. Usare un cucchiaio per portarsi il cibo alla bocca è l’espletamento di una funzione attraverso l’impiego di un manufatto che la consente e la promuove: ma già dire che il manufatto “promuove” la funzione, indica che esso assolve anche una funzione comunicativa, esso comunica la funzione da espletare. In termini comunicativi, per esempio, il principio che la forma segue la funzione, significa che la forma dell’oggetto non solo deve rendere possibile la funzione, ma deve denotarla in modo così chiaro da renderla desiderabile oltre che agevole, e da indirizzare ai movimenti più adatti onde espletarla. Secondo questa impostazione, quindi, l’utente, interpreta un’architettura, attraverso un codice noto⁷⁰: la semiotica “interpretativa” proposta da Umberto Eco, si fonda proprio su tale atto d’interpretazione e pertanto comporta, come nell’intuizione di Riegler, la cooperazione del destinatario, il quale deve trarre dal testo anche quello che “non dice”, ma presuppone, promette o implica.

L’uso di un’architettura, in quest’ottica, diviene così una semiosi illimitata: una sequenza infinita di interpretazioni di segni mediante altri segni, nel corso dell’interazione materiale con un manufatto. Va sottolineata, in tal senso, la distinzione fra “semiosi”, cioè il termine con cui si indicano i processi semiosi, ed il termine semiotica: la semiosi infatti è un fenomeno dove e per cui qualcosa funzione

68. In altri termini, per esempio, nella situazione culturale in cui viviamo esiste una struttura architettonica definibile come «parallelepipedi sovrapposti in modo che le loro basi non coincidano, ma attraverso il cui slittamento progressivo in direzione costante si configurino superfici praticabili a livelli successivamente e progressivamente sempre più elevati rispetto al piano di partenza». Questa struttura denota il significato “scala come possibilità di salire” sulla base di un codice che posso elaborare e riconoscere anche se in teoria nessuno salisse più. Questa impostazione semiologica riconosce quindi nel segno architettonico la presenza di un significante il cui significato è la funzione che esso rende possibile. L’oggetto d’uso è il significante di quel significato esattamente e convenzionalmente denotato che è la sua funzione. In altri termini l’oggetto d’uso denota la funzione convenzionalmente, secondo codici; Eco [1968] 2008.

69. Per Aristotele, “segno” è ciò che manifesta se stesso ai sensi e qualcos’altro, oltre se stesso, alla mente, dunque qualcosa che rappresenta qualcos’altro ed ha significato. Per Peirce esso è tutto quello che, sulla base di una convenzione sociale accettata, può essere inteso come qualcosa che sta al posto di qualcos’altro. Morris estende il concetto a ogni cosa che è interpretata come segno di qualcos’altro. Insomma, caratteristica del segno è che richiede un destinatario umano a garanzia oltre che di comunicazione, di significazione mediante l’interpretazione. Roland Barthes, infine, ritiene che tutti gli aspetti della vita sociale e della cultura siano “segni”.

70. Così come ogni opera d’arte si presenta come nuova perché presenta articolazioni di elementi che non corrispondono a codici precedenti, ma comunica questo nuovo codice, implicito in se stessa, proprio configurandolo sulla base dei codici precedenti, evocati e negati, allo stesso modo un oggetto che intende promuovere una nuova funzione potrà contenere in se stesso, nella sua forma, le indicazioni per decodificare la funzione inedita, solo a patto che si appoggi a elementi di codici precedenti; Eco [1968] 2008.

come segno; diversamente la semiotica è un discorso teorico che ha per oggetto i fenomeni di semiosi. L'uso di un'architettura si configura quindi come un processo semiosico articolato in tre componenti: un segno materialmente inteso, un oggetto a cui il segno rinvia ed un interpretante.

Considerare il “segno” sotto il profilo della comunicazione, significa, quindi, attribuirgli il ruolo di fondamento di ogni possibile esperienza: le cose hanno un senso e, più che suggerire, impongono una qualche lettura e una qualche interpretazione⁷¹.

71. La semiotica si occupa di tutti i fenomeni di comunicazione e significazione e di qualsiasi cosa che possa essere assunta come “segno” il quale, secondo una condivisa definizione, rappresenta qualsiasi cosa che assumiamo come sostituto del significante di qualcos'altro; si veda DE IOANNA 2002.

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 10. Carlo Scarpa,
*Restauro e allestimento museale
di Castelvecchio, Verona,
Italia 1958-1974.*

Architetture narrate

Analisi semiotica e edifici storici

L'architettura è uno spazio 'vissuto' e 'attraversato' dagli uomini: non si presenta solo come oggetto "in sé" in senso contemplativo o comunicativo, ma anche come "luogo da usare". Renato Bonelli ha criticato, in questo senso, la possibilità di considerare l'essenza dell'arte come "comunicazione", attribuendole uno statuto di semanticità che essa non ha; la semantizzazione che vi si riscontra è, secondo Bonelli, soltanto volontaria, estrinseca, né l'arte può ridursi a essa⁷². Com'è noto, tuttavia, il termine "monumento" deriva dal termine latino *monere* che a sua volta deriva dal greco *mnemeion*, ricordo: il monumento deve commemorare qualcosa o qualcuno e, per farlo, deve "comunicare"⁷³.

La semiotica dell'architettura, secondo la definizione di Umberto Eco⁷⁴, analizza i manufatti come fatti di comunicazione, o meglio come fenomeni culturali interpretabili come atti comunicativi⁷⁵.

72. Per Bonelli l'architettura può definirsi arte se è "sentimento e immagine", altrimenti si riduce a sola tettonica; CARBONARA 1997, p. 412.

73. In questo senso, Paul Valéry ha denunciato la necessità che i monumenti "cantino", «è necessario che essi generino un vocabolario»: la "memoria storica", secondo l'intellettuale francese, non va considerata come «un fondo immobile in grado di comunicare comunque», ma "rinarrata" continuamente, declinando linguaggi diversi e parlando a tutti; VALÉRY [1931] 1994.

74. Eco [1968] 2008, pp. 191-246.

75. RAMACCIOTTI 2006, p. 1.

Questo tipo di analisi è generalmente rivolto a definire la grammatica di un particolare sistema di segni: implica il dover delineare i tratti pertinenti del sistema di cui ci si occupa, dopo essersi posti il problema del chiarimento dei criteri e dei punti di vista per cui si riconosce l'identità di un oggetto e lo si iscrive in un sistema di classificazione⁷⁶.

Chiaramente classificare un sistema di segni linguistici attraverso un'organizzazione ben definita di regole grammaticali, è cosa ben diversa che definire un sistema di segni non verbali nel quale non sono sempre presenti regole esplicite. Nel campo dell'architettura, infatti, la comprensione non avviene necessariamente istituendo corrispondenze fra "significanti" e "significati", né si può affermare che l'esplicitazione di senso è sorretta da un codice univoco. Secondo la prospettiva della "semiotica interpretativa" di Eco, si dovrebbe individuare il "codice" di oggetto architettonico, decodificarne i segni e porre l'attenzione sulle procedure interpretative che l'oggetto richiede di eseguire al destinatario⁷⁷. Il cosiddetto "triangolo semiotico" nel quale si schematizza il rapporto tra mittente, messaggio e destinatario, se applicato indiscriminatamente, di fatto, semplifica i processi di significazione, dando vita, paradossalmente a forme di significazione "chiuse". In realtà, la relazione tra segno e significato si dimostra straordinariamente dinamica, dipendendo da cause esterne e da convenzioni imposte dalla storia e dalla società. In essa, inoltre, il ruolo del destinatario, ossia dell'interprete, è fondamentale, come sono determinanti anche i processi di interiorizzazione, individuali e collettivi (fig. 11).

È poi da rilevare che, nel caso specifico dell'architettura del passato, i processi di significazione sono profondamente connessi a quelli di stratificazione e accumulazione dei segni sulla materia: ciò implica, inevitabilmente, una trasformazione continua del messaggio e una certa ambiguità del ruolo del mittente, che non è più l'autore originario dell'opera, ma finisce per essere, il manufatto stesso, nella sua complessa configurazione attuale. Se a questo processo si aggiunge l'apporto del progettista che, eventualmente, manifesta la sua personale interpretazione dell'opera attraverso l'intervento, risulta evidente l'inapplicabilità di un'analisi tradizionalmente basata su geometrie concettuali ben definite.

76. «Una tale semiotica è da intendersi strumento per l'ermeneutica dell'architettura, quindi come scienza dell'interpretazione al servizio della critica al progetto, fondata sull'assunto che, alla base delle manifestazioni esperibili nella realtà, come processo, vi sia un qualche genere di struttura e quindi esista un sistema – ordine di relazioni d'interdipendenza che determina una totalità coerente di fenomeni»; *ivi*, pp. 1-2.

77. Sull'argomento si veda Eco [1968] 2008, pp. 381-411.

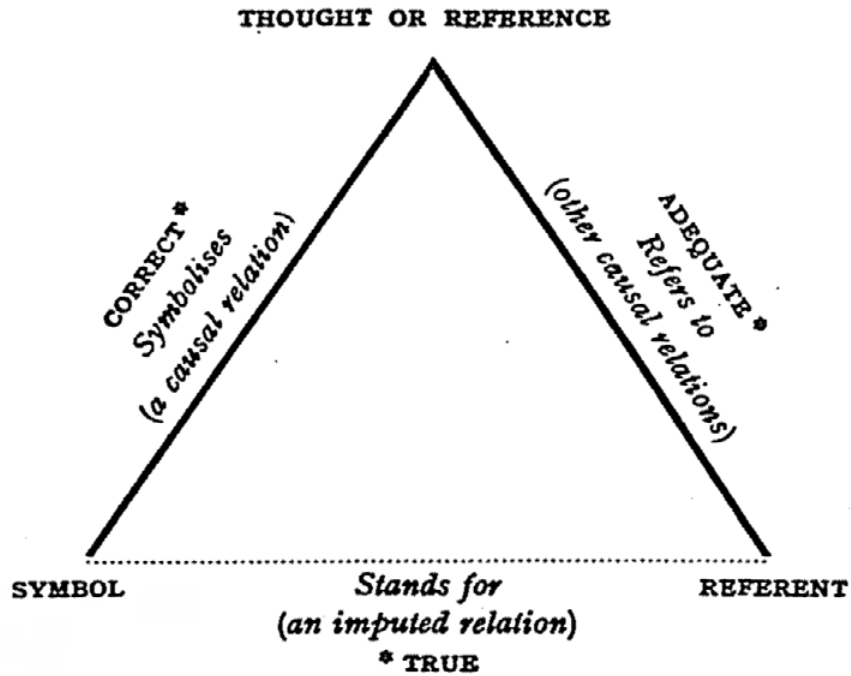


Figura 11. Triangolo semiotico (da C.K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London 1923, p. 11).

Le teorie semiotiche che si sono sviluppate negli ultimi quarant'anni, dalla teoria dell'informazione all'analisi della comunicazione, hanno, infatti, dovuto subire le critiche di chi, come i teorici "decostruzionisti" della post-modernità, ha usato alcune delle riflessioni del primo Eco stesso per scardinare l'edificio, il quale non poteva essere visto come "testo" univoco, ma esistevano solo le sue infinite interpretazioni, che mutavano ogni volta che veniva letto, o proferito. Così la semiotica è stata accusata con i suoi stessi mezzi di non riuscire a cogliere la complessità delle costruzioni di senso, di irrigidirle in un sistema statico di opposizioni e di non prevedere al suo interno il cambiamento⁷⁸.

L'impostazione strutturalista della semiotica dell'architettura, a forza di cercare "grammatiche" e "codici linguistici", ha finito per limitarsi a una scomposizione delle forme espressive in elementi minimi senza interessarsi dei processi trasformativi degli elementi stessi⁷⁹.

Va rilevato, tuttavia, come gli studi di semiotica abbiano portato avanti un percorso di ricerca parallelo a quello interpretativo: la cosiddetta "semiotica generativa", che propone un insieme di strumenti concettuali che hanno impiego diretto nell'analisi di testi (esplicitazione del loro senso, motivazione dell'assegnazione di senso)⁸⁰. In sintesi, da una parte c'è una semiotica che s'interroga sul funzionamento generale dei processi interpretativi, dall'altra si è partiti dalla linguistica e dall'analisi dei testi per elaborare ed astrarre degli strumenti metodologici adeguati e utili alla comprensione di processi semiosi specifici.

Questi due percorsi, negli ultimi decenni, hanno prodotto approcci diversi per interrogarsi sugli oggetti d'uso, tuttavia, sia la semiotica "interpretativa", sia quella "generativa" si sono allontanate dall'idea dell'oggetto-segno degli anni Sessanta, spostandosi verso l'interpretazione degli oggetti considerati come testi all'interno di una dimensione narrativa. La prospettiva che si è aperta ha guardato al modo in cui la materia del mondo diviene una sostanza di significato⁸¹: piuttosto che interrogarsi su come fanno le opere architettoniche a significare, ci si è posti il problema del loro ruolo nel sistema della cultura.

Juri Lotman ha osservato che: «lo spazio architettonico è semiotico. Ma lo spazio semiotico

78. CERVELLI 2005, p. 5.

79. *Ivi*, p. 6.

80. «Dopo una stagione di relativo interesse, le questioni della testualità interna del progetto sembrano in effetti derubricate, perché implicano metodi diversi (visibilità dell'immagine, autorità della storia, funzione dello stile, processi tecnici, metodi progettuali), mentre maggior interesse è rivolto alla percezione strutturante del soggetto ed alla contrattualizzazione attoriale dello spazio architettonico, sulla scorta di categorie narratologiche derivate da Greimas»; RAMACCIOTTI 2006 p. 3.

81. CERVELLI 2005, p. 8

non può essere omogeneo: l'eterogeneità struttural-funzionale è l'essenza della sua natura. Da ciò deriva che lo spazio architettonico è sempre un insieme. Un insieme è un intero organico nel quale unità varie e autosufficienti intervengono come elementi di un'unità di ordine più elevato; restando intere diventano parti, restando diverse diventano simili⁸². Le architetture contribuiscono, quindi, alla definizione della memoria culturale, "giocando su tutti i propri passati"⁸³: motivi e memorie dei materiali – fisici e culturali – vengono selezionati e riattivati per costruire rime plastiche e semantiche, per produrre una struttura spaziale di identità condivisa. Si tratta, dunque, di processi semiosi, nei quali fatti chimici e fisici, materiali e forme geometriche divengono materia segnica⁸⁴, significazione sociale, in quanto portano, creano e inscrivono nella materia e attraverso di essa valori sociali. Attraverso questa forma complessa di "invarianza nella variazione", presente e passato vengono fatti convivere e l'architettura dimostra di essere un meccanismo che si oppone al tempo, accumulando memoria e prospettando un modello di futuro. Ogni testo architettonico si presenta, dunque, come una "proposta del sensibile", come un modo di disporre e articolare la "carne del mondo" al fine di prospettare un ritmo sincronico e diacronico a cui ci si può più o meno accordare⁸⁵.

Generalmente, gli avvenimenti passati si selezionano e s'interpretano, nella misura in cui se ne conserva il ricordo nella conoscenza collettiva: il passato viene allora organizzato come un testo, un racconto letto dal punto di vista del presente. Nullo Pirazzoli, ha evidenziato come il restauro possa essere considerato un "metalinguaggio", ossia un "racconto" architettonico prodotto sull'architettura stessa. Così, per esempio, come l'illuminismo e l'idealismo possono essere visti come narrazioni atte a "legittimare la storia, così il restauro filologico - scientifico (da Boito a Giovannoni fino alle frange del ripristino) e il restauro critico, possono essere considerati due i due "metaracconti" principali della storia del restauro⁸⁶.

In questo senso, nell'intervento su di un'architettura esistente, la "narratività" è stata spesso utilizzata, come uno strumento di progetto con il quale "raccontare" una storia⁸⁷. Questo indirizzo,

82. LOTMAN 1987, p. 48.

83. DE CERTEAU 1980, riportato in CERVELLI 2005, p. 9.

84. *Ivi*, pp. 11-12

85. *Ibidem*.

86. PIRAZZOLI 2005, pp. 186-195.

87. Bernard Tschumi si è chiesto se sia possibile definire qualcosa come "narrazione architettonica". Una narrazione presuppone non solo una sequenza, anche un linguaggio. Com'è noto il linguaggio dell'architettura è una questione controversa. Se la narrazione dell'architettura corrisponde a quella letteraria, «può lo spazio intersecarsi dando luogo ad un discorso?» TSCHUMI 2005 p. 110. Sul "racconto architettonico", come dispiegarsi di "innumerevoli storie", si veda CALVI

perseguito, per esempio, da Carlo Scarpa nell'intervento di restauro e allestimento museale di Castelvecchio a Verona (figg. 11-13), è ottenuto accentuando il contrasto spaziale tra il "testo" del progetto e il "contesto" cui è destinato, attraverso l'invenzione di una «metafora capace di sintetizzare e vivificare gli elementi della intrigue»⁸⁸. L'intervento rischia, in questo senso – dove non vi sia Scarpa a progettare⁸⁹ - di divenire una sorta di "messa in scena" dell'antico, nella quale l'architettura recita un copione finalizzato a rendere partecipi gli utenti di un unico punto di vista⁹⁰. È il caso, per esempio, del controverso intervento di Giorgio Grassi a Sagunto, nel quale l'autore attua una restituzione delle rovine archeologiche filtrata da un'interpretazione filologica del teatro romano (fig. 14-16)⁹¹.

È da rilevare, tuttavia, come la società "postmoderna", secondo Jean-François Lyotard, abbia messo in crisi la possibilità di rappresentare la storia attraverso grandi "meta narrazioni"⁹². Nella concezione contemporanea della conoscenza, il testo è divenuto, infatti, un tessuto di rinvii e ripetizioni, senza che vi sia la possibilità di pervenire a un significato trascendentale. Anzi, l'eliminazione del significato trascendentale, l'assenza cioè di un «fuori testo», è il momento istitutivo della testualità contemporanea, nella quale non è mai possibile pervenire a un'origine o a un referente che arrestino la catena dei rinvii. Questa concezione decostruzionista del testo si applica, in maniera particolarmente pregnante, alla situazione contemporanea della multimedialità, della cultura on-line e dell'ipertestualità, dove non è più possibile stabilire un "centro" egemone, ma tutto è il risultato di una serie d'innesti, contaminazioni, sovrapposizioni e intrecci multipli, e si estende fino a coprire la nozione stessa di storia: anch'essa non è altro che una rete di rinvii, in cui non è possibile rintracciare alcuna unità né linearità»⁹³.

Da questa prospettiva, la visione del manufatto antico come "narrazione", può essere prevista in un'ottica di "lettura-conoscenza", e non di "scrittura-progetto": l'architettura esistente rappresenta una fitta trama di rinvii di cui il progettista deve garantire la permanenza. Tale lettura può avvalersi

1991, pp. 79-80

88. RODEGHIERO 2003, p. 45.

89. Si rammentano, a riguardo, le ormai celebri parole di Tafuri: «Scarpa riusciva, anche massacrando un monumento, a darci un'opera di alta validità, Questo avveniva per grazia di Dio, e non tutti hanno la grazia»; PEDRETTI 1997, p. 98

90. Un esempio tipico di questa potenzialità metalinguistica è il museo: manufatti, oggetti e forme ricostruiscono un universo culturale organico e composito e lo spazio del museo mette in scena, metonimicamente, una mimesi dello spazio culturale; CERVELLI 2005, pp. 8-9.

91. VARAGNOLI 2002, pp. 4-5.

92. CHIURAZZI 2002, pp. 38-39.

93. *Ibidem*.

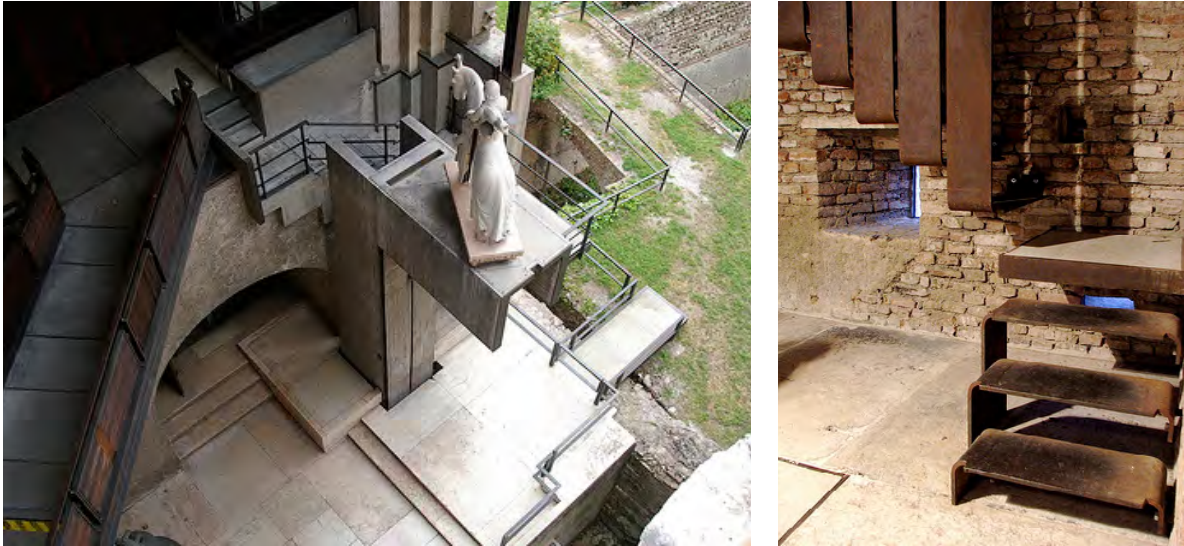


Figure 12-13. Carlo Scarpa, *Restauro e allestimento museale di Castelvecchio*, Verona, Italia 1958-1974.

degli strumenti dell'analisi del testo e del linguaggio, ovvero di un'articolazione tridimensionale attraverso cui la semiosi si concretizza: la semantica, la sintattica e la pragmatica⁹⁴. Tuttavia, come ha osservato Paolo Fabbri, «non si tratta di assimilare architettura e linguaggio, si tratta di trovare una base comune a partire dalla quale confrontare, e poter indicare la loro differenza a prescindere dalla sostanza dell'espressione fisicamente usata»⁹⁵. La tematica segnica dell'architettura è sì, in un primo momento, formata dagli elementi costitutivi dell'opera, che possono essere studiati in relazione alle proprietà di cui sono portatori, ma, immediatamente, perdono questo carattere meccanico per

94. L'aspetto semantico è inteso a spiegare i significati che un sistema di segni veicola; quello sintattico descrive il rapporto di reciproca combinazione che lega e rende efficaci i segni di un particolare sistema; quello pragmatico spiega il rapporto che si istituisce fra i segni di un sistema e chi ne fa uso. Questa tripartizione risale a Charles Morris, che nei primi decenni del Novecento, ha provato a dare ordine all'emergente dottrina semiotica dividendola appunto nelle tre branche e assegnando a ciascuna di esse specifici ambiti di approfondimento; DE IOANNA 2002, pp. 29-36.

95. FABBRI 2003, p. 113. Lo stesso Max Bense, il primo a impostare negli anni Sessanta una visione "strutturalista" dell'opera d'arte, "preleva" dalla semiotica, non tanto l'aspetto tecnico-analitico, quanto l'architettura concettuale a cui essa perviene successivamente; CARONARA 1997, pp. 412-413.

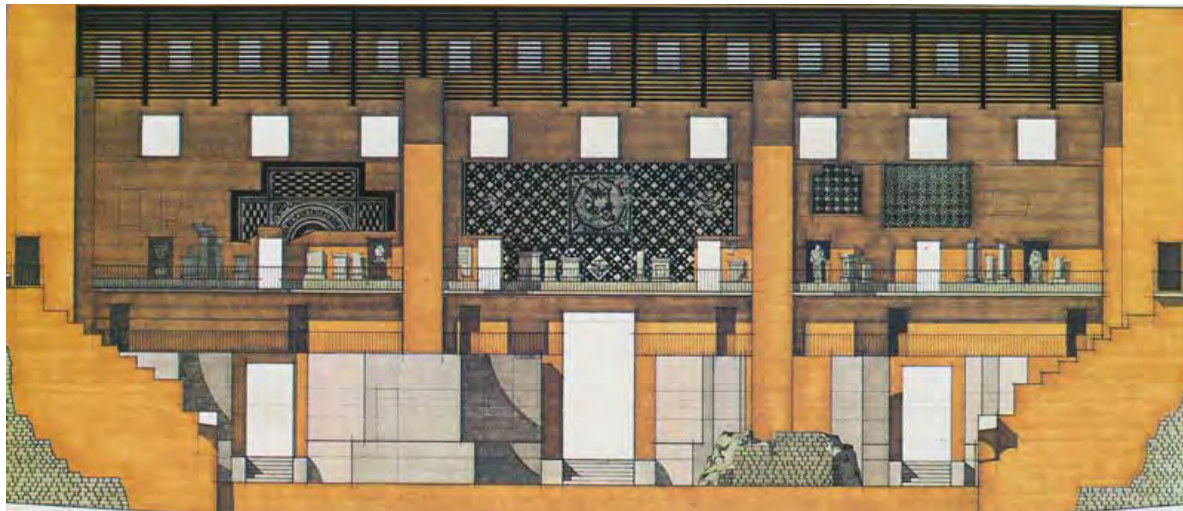


Figure 14-16. Giorgio Grassi, Manuel Portaceli,
*Restauro e riabilitazione del teatro romano di
Sagunto*, Sagunto, Spagna 1993.

rivestirsi di un significato più gnoseologico che, nell'ambito del restauro costituisce il primo passo verso la restituzione dello "spirito" e non della "lettera" dell'opera⁹⁶.

Del resto, pensare alla semiotica come uno strumento investigativo sarebbe quantomeno riduttivo: essa diviene un mezzo per interrogarsi sulla lettura stessa, sui suoi confini, ma anche sul modo di indirizzare le metodologie di intervento sul costruito⁹⁷. In altri termini, la semiotica può "servire" a dare profondità al progetto di conservazione, restituendo spessore ai risultati e al metodo con cui si ottengono e, in ultima analisi, per rendere tutto ciò comunicabile e dunque trasmissibile ad altri⁹⁸. Algirdas Julien Greimas ha riassunto lo scopo della semiotica in poche semplici parole: «mettere il senso in condizione di significare»⁹⁹. "Senso" diventa, allora, la parola chiave non solo perché ha a che vedere con un "significato" ma anche e soprattutto per la direzionalità che implica, un movimento che porta dritto alla contemporaneità. La costante prospettiva diacronica impiegata in campo stratigrafico, rappresenta – in maniera più o meno implicita - una semiotica particolarmente attenta alla trasformazione, alle modalità della presa in carico da parte di una comunità di elementi significanti e alla loro continua costruzione, modifica e ricostruzione. Un atto progettuale in grado di assimilare le informazioni raccolte attraverso l'analisi stratigrafica può, quindi, offrire l'opportunità di arricchire di nuovi valori e significati il manufatto, risolvendo le nuove esigenze di fruizione attraverso la comprensione dei modi d'uso e di vita del passato degli spazi¹⁰⁰.

96. *Ibidem*.

97. Bisogna sottolineare, che la semiotica, in quanto procedimento analitico è essa stessa semiosi, cioè un discorso che come qualunque altro, si produce a mezzo di segni e in quegli stessi segni consiste. A queste condizioni la semiotica è un'attività "metasemiosica", cioè un'attività che ha come oggetto occorrenze, tipi e campioni di semiosi effettiva. Ciò evidenzia una grande affinità con il campo del restauro e della conservazione, che per lo stesso principio può essere visto come "metarchitettura". Vediamo bene come si tratta di uno spostamento sulla capacità poetica del linguaggio architettonico. Come nella poesia, esso sarebbe capace essere autoriflessivo: la finta finestra segnalerebbe un elemento del testo che non parla di qualcos'altro e non permette nulla "di esterno" al testo, ma che si ripiega sul testo stesso, parlando di esso. Si tratta, cioè, di un elemento dello spazio che parla dello spazio. Così come la piazza che, nota sempre Eco, svolge una funzione metalinguistica sul suo contesto, avendo la funzione, attraverso un vuoto fra i pieni, di mostrare e connettere le facciate degli edifici; CERVELLI 2005, pp. 6-7.

98. MANGANO 2005, pp. 10-11.

99. *Ibidem*.

100. In alcuni casi questa digressione nei trascorsi dell'edificio porta a certificare l'impraticabilità di alcune ipotesi di riuso, evidentemente incompatibili. In altri casi è invece divenuta l'occasione per conferire un segno architettonico forte al progetto»; DE GROSSI 2000, pp. 248-284.

*Gli edifici sono come essere umani (...).
Cambiano, dalla freschezza della gioventù alla
maturità – a volte raggiungono la bellezza in
tarda età.*

EXNER 1997, p.42.



Figura 17. J. e I. Exner, *Restauro del castello di Koldinghus*, Danimarca 1997.

Livello semantico: il fascino degli ex

In analisi semiotica, la 'semantica' studia i significati veicolati dai segni: questi vengono interpretati sulla base di significati codificati che un dato contesto culturale attribuisce a un significante¹⁰¹. Secondo questa impostazione, quindi, si riconosce nel segno architettonico la presenza di un significante, il cui significato è la funzione che esso rende possibile: un edificio di culto, per esempio, costituisce, nella sua matericità, il significante del significato religioso che rappresenta; in altri termini l'edificio denota la sua funzione convenzionalmente, attraverso un codice.

D'altra parte, un'architettura, oltre a denotare una funzione, può anche comunicare una certa ideologia associata a quella funzione: un edificio può denotare la sua funzione abitativa; tuttavia, se esso è, per esempio, un castello, la struttura comunicativa si estende a tutte le sue connotazioni simboliche. Sia le funzioni "connotate", che quelle "denotate", nel corso della storia, sono generalmente soggette a perdite, recuperi e sostituzioni di vario genere. Questi fenomeni – peraltro molto comuni nella vita di tutti gli oggetti – assumono particolare rilevanza nel campo dell'architettura, poichè il cambio di utilizzo di un edificio può consistere nell'oscillazione tra la funzione connotata e quella denotata o, in ogni caso, incidere nella percezione dei significati originari dell'opera. L'oscillazione si basa su un fenomeno indicato da Eco come «consumo delle forme e obsolescenza dei valori estetici»: è chiaro che, in un'epoca in cui gli eventi si succedono vertiginosamente e dove il progresso tecnologico, la mobilità sociale, il diffondersi delle comunicazioni concorrono a mutare i codici con maggiore frequenza e profondità, questo fenomeno si avverta maggiormente¹⁰². Naturalmente i valori estetici non sono gli unici a intervenire nei processi di trasformazione del significato di un'architettura: fattori economici, ideologici o religiosi, condizionano i modi di percepire e di riutilizzare gli spazi esistenti. È interessante rilevare l'esistere o meno di un legame funzionale tra il vecchio e il nuovo utilizzo: qualunque sia il lasso cronologico che intercorre tra i due momenti, può esservi una "filiazione

101. «In altri termini, nella situazione culturale in cui viviamo esiste una struttura architettonica definibile come "parallelepipedi sovrapposti in modo che le loro basi non coincidano, ma attraverso il cui slittamento progressivo in direzione costante si configurino superfici praticabili a livelli successivamente e progressivamente sempre più elevati rispetto al piano di partenza". Questa struttura denota il significato "scala come possibilità di salire" sulla base di un codice che posso elaborare e riconoscere anche se in teoria nessuno salisse più»; Eco [1968] 2008, p. 228.

102. Umberto Eco ha proposto una casistica nella quale può essere esemplificato il fenomeno di oscillazione descritto: Caso 1: A) Si perde il senso della funzione prima; B) Rimangono le funzioni seconde. Caso 2: A) Rimane la funzione prima; B) Si perdono le funzioni seconde. Caso 3: A) Si perde la funzione prima; B) Si perdono le funzioni seconde; C) Si sostituiscono le funzioni seconde con sottocodici di arricchimento. Caso 4: A) La funzione prima diventa funzione seconda. Caso 5: A) Le funzioni prime sono vaghe sin dall'inizio; B) Le funzioni seconde sono imprecise e deformabili; *ivi*, pp. 229-231.

simbolica”, quando per esempio un tempio pagano è trasformato in una chiesa; allo stesso modo, la stessa chiesa può essere trasformata successivamente in stalla, in vista di una sconsecrazione volontaria.

È da rilevare come questo processo, sia concepito quasi sempre come l’adattamento di una forma a contenuti diversi da quelli originali, partendo cioè dall’oggetto che deve essere trasformato, e non dall’uso che a questo si deve adattare, comportando spesso grandi sacrifici di materia autentica. In altri termini, la prassi più diffusa concepisce l’uso dell’architettura come trasformazione della realtà materica della fabbrica e non come modificazione dei modi di fruizione senza mutamento, come in realtà spesso è possibile.¹⁰³

Palazzi gentilizi trasformati in spazi per uffici, caserme riadattate ad abitazioni, stazioni ferroviarie dedicate alla cultura, edifici industriali che ospitano aule universitarie: il riuso viene effettuato in maniera più o meno efficace adattando “contenitori” a nuovi “contenuti”. Non sono poi pochi i casi in cui la necessità di conservare le facciate degli edifici, per non creare “disarmonie” all’interno di un ambiente urbano ha portato una totale spaccatura fra gli ambiti interni ed esterni di singoli manufatti, dei quali vengono conservati solo i prospetti al fine di simulare l’autenticità di quanto autentico non è (fig. 18). Del resto, quello del “contenitore architettonico” è un tema molto diffuso nella prassi progettuale, poiché lo “svuotamento” dell’edificio, ovviamente, consente una maggiore libertà compositiva¹⁰⁴. Un esempio nel quale questo approccio viene esplorato in maniera radicale, è *The House in the Ruins* in Germania, nel quale il gruppo FNP Architekten con un divertente gioco intellettuale, inserisce all’interno dei muri perimetrali di una porcilaia di fine Settecento, una “casa-scatoletta” di legno¹⁰⁵ (figg. 19-20). Questa poetica del “guscio”¹⁰⁶, negli ultimi anni, ha riguardato soprattutto edifici di culto, trasformati in centri culturali, librerie, locali per la ristorazione, o persino abitazioni (figg. 21-23). In questo senso, *St Maur’s Church*, a Rush, in Irlanda, trasformata in biblioteca

103. BELLINI 1990, p. 27. È interessante riportare, in questo senso, l’idea di “architettura di sopravvivenza” proposta da Yona Friedman: essa, a differenza dell’architettura classica che mira a cambiare il mondo per renderlo favorevole all’uomo, cerca di limitare le trasformazioni, conservando solo quelle necessarie a migliorare e rendere abitabili gli ecosistemi esistenti. In altre parole, l’architettura classica trasforma le cose per adeguarle all’uso umano, mentre l’architettura di sopravvivenza prova a modificare il modo in cui l’uomo si serve delle cose; FRIEDMAN 2009.

104. Com’è noto, si tratta di un approccio che si rivolge soprattutto a edifici spesso notevoli per l’archeologia industriale o per la storia delle tecniche costruttive, ma che nel passato ha coinvolto anche edifici illustri, come il palazzo Grassi a Venezia, con esiti purtroppo che non rientrano nella logica della conservazione; VARAGNOLI 2002, p.6

105. OTERI 2009, p. 103.

106. VARAGNOLI 2002, p.7.



Figurea 18. Bucharest Novotel City Center, Bucharest. (foto N. Sulfaro).

dallo studio McCullough-Mulvin, presenta al suo interno degli spazi totalmente svincolati dalla forma esterna e dall'assetto distributivo originario dell'edificio, il quale perde ogni sua connotazione (figg. 24-25)¹⁰⁷. Capovolgendo i termini della questione, rinnegando cioè l'idea dell'edificio come "contenitore" – il nuovo utilizzo può, invece, configurarsi come "contenuto" adattabile alla forma e alla materia¹⁰⁸. Del resto l'uso non conforme a quello originario, non esclude la conoscenza dei valori espressi dall'opera, purché la nuova destinazione d'uso non cancelli la percepibilità di ciò che

107. Si visiti <<http://www.mcculloughmulvin.com>>

108. La flessibilità potrebbe indicare, in questo senso, il grado di adattabilità che una determinata attività dell'uomo possiede nei confronti dei riferimenti spaziali e tecnologici di un determinato edificio.



Figure 19-20. FNP Architekten, *The House in the Ruins*, Pfalz, Germania 2006.

è stato nel tempo: si tratta di una stratificazione non materiale che sovrappone all'uso originario, i cui modi si sono comunque modificati, quello attuale¹⁰⁹. José Ignacio Linazasoro, in questo senso, nel *Cultural Centre of the Piarist in Lavapiés* a Madrid, riesce a garantire la permanenza della percezione dello spazio e dell'antica funzione, nonostante un intervento dal forte carattere compositivo (fig. 26-27)¹¹⁰. Esiste quindi una molteplicità di usi, variabili nel tempo, sia in senso pratico che in senso ideale, storicamente leggibili e attuabili attraverso la sensibilità contemporanea con un atto di riflessione che non può restituire certamente ciò che un tempo è stato, ma che può dare un senso al modo attuale di percepire il passato. *Ex* chiese, *ex* mattatoi ed *ex* edifici industriali, s'inseriscono nella realtà contemporanea attraverso le nuove attività svolte al loro interno, suggerendo a chi ne fruisce, scenari e immagini appartenenti a contesti sociali e culturali del passato. Si può riconoscere, allora, che in un'architettura del passato la "forma" non coincida con il "contenuto", ma è proprio

109. BELLINI 1990, p. 41.

110. UGOLINI 2010, p. 61.



Figure 21-22. *The Church*,
St Mary's Church of Ireland,
Dublin, Irlanda 2003 (foto N.
Sulfaro).

Nella pagina successiva, figura
21. Merks+Girod, *Selexyz
Domenicanen Bookshop*,
Maastricht, Olanda 2007 (foto
N. Sulfaro).



questo sfasamento a rendere l'opera "monumento": il "fruitore", attraverso un'interazione fisica, attua un'interpretazione dei segni impressi sulla materia, accedendo alle chiavi di lettura celate dentro l'opera¹¹¹. Da questo punto di vista, è interessante segnalare il *Matadero* di Madrid, macello comunale edificato all'inizio del XX secolo, convertito nel 2011 dagli architetti Arturo Franco e Fabrice van Teslaar in un centro di cultura multidisciplinare (figg. 28-29). In un intervento molto semplice ma, allo stesso tempo, molto "leggibile", i due progettisti conservano le tracce del tempo, come nel caso delle brecce nei muri e delle tubazioni e dei residui dello strato isolante in sughero che testimoniano l'utilizzo precedente come cella frigorifera. Un intento analogo, rivolto a mettere in luce attraverso il progetto il senso della trasformazione, è perseguito nell'intervento di riuso del Balmoral Water Reservoir a Brisbane, dove lo studio Riddel Architecture, converte in abitazione una delle grandi cisterne d'acqua dismesse, molto diffuse nella città australiana. La torre cilindrica risalente agli anni quaranta del novecento è mantenuta nelle sue caratteristiche spaziali e costruttive, evocando il senso della trasformazione nella profonda disattinenza tra i due usi (figg. 30-32). Con un'operazione di segno opposto rispetto ai due esempi descritti, nell'Ottocento, parte del complesso conventuale de *La Cartuja*, a Siviglia, è stato adibito a manifattura di ceramica, di cui oggi permangono i forni e le ciminere, pur essendo stato ulteriormente trasformato nel Centro Andaluso di Arte Contemporanea nel 1992 (figg. 33-34). Un esito particolarmente significativo dal punto di vista della permanenza dei significati stratificati sull'opera riveste, infine, il progetto di Marco Dezzi Bardeschi per il Palazzo Comunale di Modena nel 2003 (fig. 35). L'intervento sull'ambiente di accesso al piano terra si configura, infatti, come «una vetrina che attraverso i suoi frammenti attiva una narrazione»¹¹² e che restituisce la storia della fabbrica, dalla funzione più antica come bottega, alle più recenti come macelleria o negozio di abbigliamento¹¹³.

Il progetto di conservazione dovrebbe riuscire a governare la "oscillazione" delle funzioni: Il modello di lettura/analisi proposto a livello semantico, si configura, quindi, come uno strumento che tenga conto del grado di permanenza dei segni lasciati da esse sulla materia, ossia dei loro significati evocativi. Si tratta, cioè, di gestire il processo di accumulazione delle stratificazioni avvenute sull'edificio, in maniera tale da orientare il fruitore lungo una gamma di possibilità interpretative, attraverso interventi che rendano minimo il grado di alterazione formale e che garantiscano la permanenza dei significati e delle loro relazioni con il contesto culturale del manufatto.

111. SCARROCCIA 2006, pp. 225-226.

112. OTERI 2009, p. 109.

113. *Ibidem*.



Figure 24-25. FNP Architekten, *The House in the Ruins*, Pfalz, Germania 2006.



Figure 26-27. Linazasoro Architecture, *Cultural Centre of the Piarist in Lavapiés*, Madrid 2004.

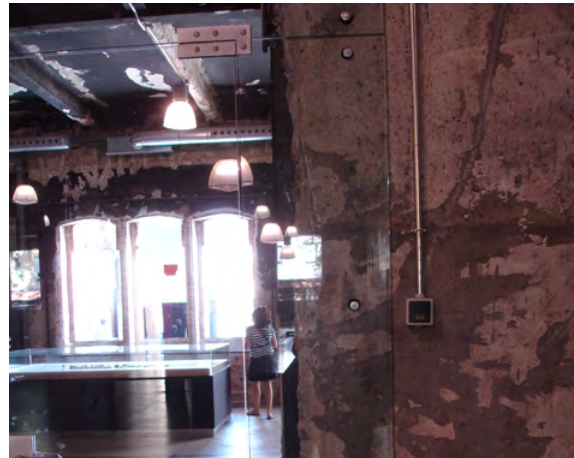


Figure 28-29. Arturo Franco e Fabrice van Teslaar, *Matadero*, Madrid, Spagna 2011 (foto A.M. Oteri).



Figure 30-32. Riddel Architecture, *Balmoral Water Reservoir*, Brisbane, Australia 2010.



Dall'alto, figure 33-34. *Centro Andalúz de Arte Contemporáneo*, Complesso Conventuale de *La Cartuja*, Siviglia, Spagna 1992 (foto A.M. Oteri).

Livello sintattico: la lingua salvata

Il rapporto tra progetto e preesistenza è materialmente correlato al linguaggio utilizzato nelle operazioni di “aggiunta” necessarie all’intervento di ri-uso e, conseguentemente, alla dialettica che si instaura tra il progettista e l’edificio. La modificazione che si produce mediante l’addizione di nuove parti all’interno di un’architettura comporta, infatti, un processo trasformativo che stabilisce, una relazione con il manufatto, che può essere di mutua integrazione o di dialettica contrapposizione, ma che comporta, in ogni caso, un’interpretazione della sua conformazione sintattica¹¹⁴.

Una visione fluida del trascorrere storico e una visione tendenzialmente sincronica dell’avvicinarsi degli eventi, possono spiegare, in parte, il differente modo di rapportare preesistenza e “progetto del nuovo”: immaginare la scena delle proprie azioni come idealmente inscritta in un orizzonte infinito oppure, al contrario, avvertire la finitezza dei termini in cui si agisce, per estesi che siano, possono dare origine ad esiti progettuali differenti o forse anche opposti. In entrambi i casi, tuttavia, l’atto progettuale può essere immaginato come dotato di natura discreta, facilmente distinguibile, contrapponibile alla serie di altri analoghi succedutesi nel tempo o, al contrario, dotato di una natura continua, appena distinguibile dagli altri¹¹⁵. La problematicità del progetto sull’esistente riguarda quindi l’ineludibilità di inserirsi nella sommatoria di linguaggi che derivano dalla sovrapposizione di un “parlato” su di un altro “parlato”.

Il linguaggio verbale è dotato di una capacità “metalinguistico-riflessiva”, cioè della capacità per cui ci si può servire di “parole per parlare di parole”: per spiegarle o per chiederne spiegazione, per renderne più chiaro il senso in un determinato contesto e, al tempo stesso, per parlare di qualsiasi altro sistema di segni. Tale capacità non appartiene, generalmente, ai sistemi di segni non verbali, che non possono essere usati per parlare di se stessi, delle loro proprietà e dei loro criteri di appartenenza. Il progetto sull’esistente possiede, invece, la capacità di essere architettura sull’architettura¹¹⁶: le stratificazioni, sia che appartengano al passato che al presente di un nuovo intervento, si configurano

114. MONACO 2004, p. 78.

115. *Ivi*, p.12.

116. Claudio Varagnoli ha osservato come la ricerca di un rapporto linguistico fra architettura del passato e quella contemporanea, negli ultimi anni, sia in flessione: «Risulta infatti meno praticata la progettazione che si esprime figurativamente su un altro atto figurativo; era quanto indicava negli anni Sessanta l’approccio semiologico con Roland Barthes, secondo il quale il critico deve operare su un testo preesistente facendo nascere opere da altre opere. Cadute le interpretazioni linguistiche dell’architettura, sono rari i casi in cui alla decodificazione del testo antico corrisponde una rivisitazione secondo i codici architettonici contemporanei»; VARAGNOLI 2002, p. 9. Tuttavia, si rileva come il tema, in realtà, si sia invece ampliato verso una molteplicità di esperienze, tentativi e metodologie spesso molto diverse tra loro.

come “segni” che vanno ricollegati e ricomposti in un linguaggio che non è fatto soltanto di “parole”, ma di regole di combinazione, grammatica e sintassi¹¹⁷.

Nell’analisi semiotica, la sintassi riguarda il segno nelle sue relazioni con altri segni in base al principio per cui alle relazioni e alle trasformazioni corrispondono, a livello narrativo, “enunciati di stato”, congiuntivi e disgiuntivi, ed “enunciati di fare”, che rendono conto del passaggio da uno stato all’altro¹¹⁸. Dal punto di vista dell’intervento sull’architettura esistente, può, quindi, spiegare le relazioni che intercorrono tra i vari linguaggi presenti sulla materia. Assunto ormai il concetto della “distinguibilità” dell’intervento, si fa ricorso a diversi “enunciati” attraverso i quali effettuare l’accostamento di nuove forme alla preesistenza: rottura, contrasto, dissonanza, dialettica, assonanza¹¹⁹.

La necessità di sovrapporre un linguaggio a uno o a un insieme di linguaggi, impone, infatti, la scelta di coinvolgersi nel senso complessivo del discorso avviato, o tentare il disimpegno da tutto ciò che non riguarda direttamente la propria azione. La via dialettica della contrapposizione, per esempio, può produrre un impatto forte, tanto da rendere difficile la sopravvivenza della materia data. L’innesto forzato di morfologie estranee o la brusca variazione delle caratteristiche ambientali di un edificio esistente possono produrre certamente risultati discutibili: un atteggiamento che, in qualche caso, può sortire l’effetto di una sorta di riproposizione della pratica dadaista dei “cadaveri squisiti”, provocato da una discontinuità di linguaggio tale da creare una sensazione di disorientamento nella fruizione dell’oggetto architettonico¹²⁰. È il caso, per esempio, del progetto di riuso di una stalla in Germania, operato dallo Studio Artec Architekten (fig. 36), nel quale l’intento principale è quello di « far prevalere l’immagine dell’edificio rispetto al valore documentale della

117. «Conoscere il vocabolario di una lingua straniera non ci permette affatto di parlarla. Perché si riesca a farsi capire è fondamentale dare al messaggio la giusta forma, non solo posizionando i termini nel punto corretto della frase ma anche declinandoli opportunamente. Tradurre termine per termine da una lingua all’altra priva il messaggio di qualunque senso. Come i linguisti sanno bene la lingua è nelle regole di composizione, in quelle strutture nelle quali ciò che chiamiamo segno trova posto»; MANGANO 2005, p. 7.

118. DE IOANNA 2002, pp. 29-30.

119. «Dalla tradizione del restauro viene il dogma della distinguibilità delle aggiunte ottenuta per contrasto, Una vecchia storia, che affonda le radici nell’esigenza ottocentesca di non falsificare, quindi di rendere leggibile la differenza tra parti antiche e parti di integrazione formale o di aggiunta funzionale, per poi evolvere nella teorizzazione della esplicita diversità, filtrata nell’educazione degli architetti del dopoguerra anche attraverso una lettura forzata di Boito. Largamente scontata, si spera, l’indicazione di non ingannare contemporanei e posteri, per cui sarà utile che rimanga possibile, per uno sguardo attento, riconoscere le varie parti stratificate e ricondurle all’atto architettonico che le ha deposte, appare oggi alquanto datata l’idea che soltanto un contrasto radicale possa esprimere la diversa poetica dell’esistente e dell’aggiunta»; DELLA TORRE 1998, p. 25.

120. TODARO 2009, p. 9.



Da sinistra, figura 36. Studio Artec Architekten, *Progetto di riuso di una stalla*, Raasford, Germania 2001; figura 37. Andrea Bruno, *Progetto di riuso dei ruderi del Castello di Lichtenberg*, Alsazia 1997.

preesistenza»¹²¹. Sulla responsabilità del progettista gravano, infatti, non solo l'esito del proprio "eloquio", ma soprattutto il senso complessivo della narrazione che ne deriva¹²². In altri casi, la poetica del "contrasto", può diventare l'occasione per evidenziare una rottura traumatica con il contesto. In questo senso, l'esperienza condotta da Andrea Bruno per la trasformazione della fortezza cinquecentesca di Lichtenberg in centro culturale (fig. 37), propone una contrapposizione tra l'autenticità della preesistenza e la contemporaneità del grande corpo aggettante che irrompe tra le rovine¹²³. Neanche la strada dell'analogia, enunciata da un noto saggio di Ignacio Solà Morales¹²⁴, ha risolto effettivamente il problema dell'alternativa al "contrasto", poiché ha dato vita ad «un panorama di soluzioni molto variegato, fra esperimenti isolati, tentativi, ipotesi, tale da rendere ardua l'individuazione di strategie consapevoli e decisamente orientate»¹²⁵. Nella maggior parte

121. OTERI 2009, p. 99.

122. DE MATTEIS 2009, p. 28.

123. OTERI 2009, p. 101.

124. SOLÀ MORALES 1985, pp. 37-44.

125. VARAGNOLI 2002, p. 6.

dei casi, l'intervento si manifesta sintatticamente più per il carattere di "dialogo" che il progettista tende ad intessere tra la preesistenza e il proprio intervento. È il caso del Centro Coreografico di Montpellier (1998), insediato in un convento nel centro della città dagli architetti Florence Lipsky e Pascal Rollet, nel quale l'integrazione di *brise soleil* in lamelle di legno è modulata sulle cadenze ritmiche del cortile seicentesco¹²⁶ (fig. 38). Un intento analogo, seppur diverso negli esiti, può essere rintracciato nell'esperienza di riconversione a polo per servizi turistici dell'ex mercato comunale di Siracusa, eseguita da Emanuele Fidone (fig. 39). Il progettista crea una parete divisoria fra la corte e l'area antistante, intessendo un dialogo con il contesto attraverso effetti chiaroscurali, scorci e rapporti pieni-vuoti¹²⁷. L'intervento è effettuato cercando di non ricreare superfici «dall'apparenza nuova, lasciando invece inalterata la consunzione del tempo»¹²⁸.

Molto del fascino dell'antico risiede nel suo carattere di frammentarietà: ciascun frammento rappresenta un rimando a un contesto di riferimento, ad un'epoca determinata o a un significato assente. Attraverso il frammento, il passato viene inscenato nell'orizzonte dell'osservatore, consentendogli di varcare la soglia della temporalità presente¹²⁹: dal punto di vista semiotico, l'attenzione si sposta "a monte" del segno¹³⁰, ma soprattutto cade il confine, per così dire, intrinsecamente ontologico di questo. In questo senso, risulta evidente, che al di là della sintassi utilizzata per l'inserimento del "nuovo", sia soprattutto la permanenza della stratificazione l'unica garanzia per abbattere il confine ontologico del segno. Del resto, il modo di procedere dell'archeologia, in qualche misura, segue un modello testuale: lo statuto dei singoli elementi rinvenuti e il loro senso si determina a partire dall'orizzonte nel quale vengono inquadrati e, successivamente, secondo un movimento opposto, tale orizzonte trova la sua definizione dal modo in cui gli elementi che ne entrano a far parte dimostrano di essere coerenti all'interno di quel sistema¹³¹. Nell'intervento sull'architettura, può quindi determinarsi una "poetica della

126. *Ivi*, p. 9.

127. *Ivi*, p. 10.

128. UGOLINI 2010, p. 63.

129. «La fascinazione romantica per le rovine trovava la sua radice proprio nella capacità demiurgica dell'immagine, in grado di trasportare il soggetto avanti e indietro nel tempo»; DE MATTEIS 2009, p. 18.

130. «D'altronde, spesso è impossibile capire il significato di una parola senza guardare cosa la precede e cosa la segue. Se dico "testa" posso riferirmi a tante cose diverse, al capo naturalmente che sta attaccato al collo, ma anche l'inizio o la fine di un ponte sono una "testa" eppure non hanno nulla a che vedere con un cranio. Basta aprire il dizionario per capire che le parole, i segni, sono in realtà nebulose di senso più o meno vaste ma sempre invariabilmente indeterminate»; MANGANO 2005, pp. 7-8.

131. *Ivi*, p.8.

A sinistra, figura 38. Slipsky+Rollet Architects,
Centre Coreographique National de Montpellier
Languedoc-Roussillon, Montpellier 1996.
in basso, figura 39. Emanuele Fidone, *Recupero*
dell'ex mercato di Ortigia, Siracusa, 1997-2000.



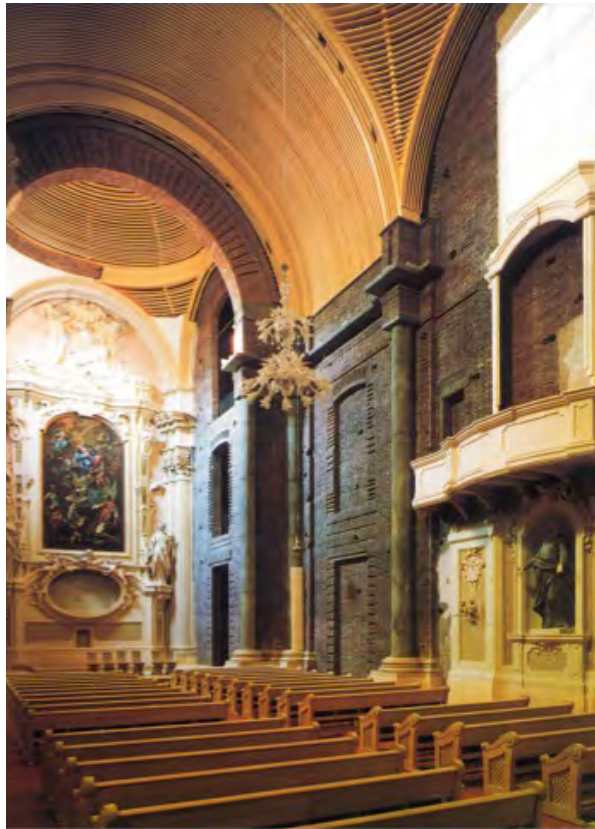


Figure 40-41. L'Oratorio di S. Filippo Neri a Bologna prima e dopo il restauro del 1999 di Pier Luigi Cervellati.

stratificazione”, nella quale l’intervento contemporaneo si configura consapevolmente come ulteriore “fase”, accettando e inglobando anche i segni del tempo negativi. È il caso, del riuscito intervento di Pier Luigi Cervellati nell’Oratorio di S. Filippo Neri a Bologna (figg. 40-41), nel quale la finalità di “ricucire” la lacerazione causata da una bomba, viene risolta conservando le tracce dell’evento e del restauro che era seguito. Il risultato è un palinsesto di interventi nel quale convivono le strutture in cemento armato realizzate da Alfredo Barbacci nel dopoguerra (cui restano affissi i manifesti dell’epoca), le decorazioni rococò sopravvissute ai bombardamenti, insieme alla cupola e alle volte di legno lamellare ideate da Cervellati per ridisegnare l’originario schema geometrico della copertura¹³².

Seppure nella medesima ottica della stratificazione, esiti molto diversi sono ottenuti dall’intervento di Annunziata Maria Oteri, Fabio Todesco, Bruno Mussari e Guido Bisceglia sulle rovine della chiesa della SS. Annunziata a Belcastro (fig. 42). L’edificio, seriamente danneggiato dal sisma del 1783 ed in seguito riutilizzato soltanto nella zona absidale, si configura come luogo simbolo di distruzione e permanenza: con un intervento improntato sulla leggerezza ma, allo stesso tempo, sulla forte distinguibilità delle poche aggiunte necessarie, i progettisti conservano la rovina dando vita ad uno spazio che diventa metafora della trasformazione attuata dal tempo.

Una poetica – quella vista attraverso questi due ultimi esempi – fatta di scomposizioni, di frammenti, di forme che rimandano ad un senso di incompiutezza e, allo stesso tempo, all’inesorabile capacità di accumulo di materia e significati operata dal tempo sugli edifici. Opera del tempo che, in qualche misura, viene “simulata” dal progetto, come nel caso del riuso della stazione ferroviaria progettata da Aldo Rossi per l’ampliamento dello scalo San Cristoforo a Milano. Lo Studio Albori ne propone una visione che sembra essere frutto di una casuale stratificazione di volumi, spazi e usi: come nella lenta e complessa trasformazione di un edificio dal passato antichissimo (figg. 43-44).

La dimensione “sintattica” dell’intervento di conservazione, alla luce del percorso di lettura proposto, può essere declinata, in sintesi, secondo obiettivi progettuali in grado di rendere leggibili le trasformazioni avvenute sulla materia dell’architettura e, al tempo stesso, riconoscibili le aggiunte necessarie al progetto. Il criterio del “minimo intervento” o della “minima alterazione” può ritenersi un valido indice cui fare tendere il vaglio delle alternative progettuali, in modo tale che l’organismo architettonico esistente subisca il minimo sacrificio di materia autentica, consentendo il rispetto della singolarità della preesistenza e della sua evoluzione nel corso del tempo¹³³.

132. OTERI 2009, p.53 e VARAGNOLI 2002, p.12.

133. Anche il criterio della “reversibilità”, nonostante sia un concetto controverso nel campo della conservazione, può essere considerata “un termine verso cui tendere”. Il pregio delle soluzioni che si basano sulla “reversibilità” consiste nella



Figura 42. G. Bisceglia, B. Mussari, A.M. Oteri,
F. Todesco, *Restauro della chiesa della SS.
Annunziata*, Belcastro (CZ), Italia 2010
(foto N. Sulfaro).



Figura 43. Studio Albori, *Progetto di riuso della stazione ferroviaria progettata da Aldo Rossi e Gianni Brughieri come ampliamento dello scalo San Cristoforo a Milano, 2008.*



Figura 44. “Le Naumachie” di Taormina (ME) in un’incisione di Jacques Houel di fine Settecento e nella loro attuale configurazione (elaborazione N. Sulfaro).

Livello pragmatico: usi e utenti

Nell'analisi semiotica, generalmente, il livello pragmatico spiega il rapporto che s'istituisce fra un sistema di segni e chi ne fa uso. Nell'ambito dell'architettura del passato, questo processo non può che riguardare, quindi, la fruizione, intesa nella sua duplice valenza di interazione fisica e processo esperitivo. Essa si pone come elemento necessario alla stessa tangibilità dell'architettura, che esiste solo se "appartiene"¹³⁴, cioè se è fruita dall'uomo, quindi la dimensione pragmatica rimanda, in prima istanza, a questioni legate ad operazioni che riescano a garantire, migliorare e ampliare il rapporto tra utente e manufatto.

Da questo punto di vista, l'accessibilità è un tema che, negli ultimi anni, ha prodotto interessanti sviluppi sia di tipo tecnico, sia teorico. Si è pervenuti ad una "filosofia" che cerca di ampliare il più possibile il numero di persone che possono usufruire di un edificio, considerando gli utenti con disabilità o con problemi sensoriali, non come categoria a parte, "ma come parte di un tutto", includendo la questione dell'accessibilità come un elemento con il quale orientare il progetto di conservazione già dalla fase preliminare¹³⁵. In Italia, infatti, l'evoluzione del percorso normativo, nel caso in cui le opere di adeguamento costituiscano «pregiudizio per i valori storici ed estetici del bene tutelato», ha previsto la possibilità di soddisfare i requisiti di accessibilità attraverso «opere provvisoriale ovvero, in subordine, con attrezzature d'ausilio e apparecchiature mobili non stabilmente ancorate alle strutture edilizie»¹³⁶. La "deroga", in tal modo, ha ampliato la possibilità del progettista di rispondere al problema, introducendo il ricorso a opere provvisoriale, consentendo nei casi migliori l'accostamento di manufatti leggeri, reversibili e quindi removibili, strutturalmente e funzionalmente disgiunti dal manufatto. Tuttavia, quest'approccio ha dato l'avvio a una serie di interventi realizzati con materiali impropri, di scarsa durabilità, modesta qualità progettuale e a volte addirittura dannosi, a causa della incompatibilità tra il manufatto e materiali facilmente deperibili

facile rimozione dei componenti, qualora dovessero risultare, dopo qualche tempo, non più idonei alle modificate esigenze, alle nuove normative o qualora si dovessero presentare soluzioni tecnologiche più avanzate. Per questo motivo Stefano Della Torre guarda alla reversibilità come "adattabilità"; DELLA TORRE 1998, p. 24. La reversibilità comporta, per esempio, il rifiuto della consueta esecuzione di "tracce murarie", la ricerca di cavedi o condotti già esistenti o la preferenza per gli impianti a vista. Il parametro della "compatibilità chimico-fisica" dei materiali "aggiunti" dal progetto è considerato, in questa sede, come un dato acquisito da una prassi d'intervento che si riconosca nell'indirizzo conservativo.

134. TRECCANI 1998, pp. 9-13.

135. PICONE 2004, p. 10. Per una più ampia trattazione del tema del design for all si veda ARENGHI 2007.

136. D.P.R.503/96 art.19, comma 3.

e «espunti dal più generale progetto di restauro»¹³⁷. Si dovrebbe essere consci, invece, di come gli interventi atti a superare le barriere architettoniche siano profondamente legati al concetto di aggiunta di nuova e/o perdita di antica materia della fabbrica¹³⁸. La liceità di un nuovo inserimento passa attraverso considerazioni sull'irripetibilità materiale dell'edificio antico e quindi ogni modifica materica, aggiunta o perdita, deve essere leggibile come testimonianza di un atto riconducibile all'epoca in cui è avvenuto¹³⁹. Quest'orientamento ha assunto, in molti casi, il ruolo di un vero e proprio "principio ispiratore" della prassi progettuale. È il caso, per esempio, dell'intervento degli architetti Riccardo D'Aquino e Luigi Franciosini ai Mercati di Traiano, nel quale gli elementi che "facilitano" il cammino attraverso il monumento – rampe e ringhiere – utilizzano materiali come legno e ferro trattato e sono disegnati in modo da garantire il minimo impatto visivo e unificare in un percorso continuo parti finora considerate marginali o comunque trascurate (figg. 45-46). Anche il successivo intervento sulla stessa area a cura dello studio Labics, si è posto il medesimo obiettivo di garantire la fruibilità totale dell'area archeologica, e la possibilità di comprendere il monumento nella sua struttura morfologica originaria e nelle trasformazioni successive, attraverso un serrato confronto fra inserti e materia data (figg. 47-48).

Da questo punto di vista, va rilevato come l'intervento influisca sulle successive interpretazioni di un'architettura, manifestandosi come "scelta di un possibile"¹⁴⁰. Tuttavia, scelte autoreferenziali o implicanti grandi sacrifici di materia autentica, possono generare una comprensione dell'opera limitata al campo interpretativo imposto dal progettista. Anche la selezione di punti di osservazione preferenziali o l'organizzazione di un percorso fruitivo, possono incidere in maniera profonda sulla comprensione di una fabbrica o di un sito. Francesco Venezia, per esempio, nel suo intervento a Gibellina effettuò un anastilosi della facciata del Palazzo Di Lorenzo (fig. 49), rimontandola in una sorta di recinto che obbliga il visitatore ad un percorso preciso, che «diviene evocativo di un'intera vicenda

137. PICONE 2004, p.18.

138. ARENGHI 2003, p.5.

139. «Occorre inoltre considerare che il principale valore che noi assegniamo a molti edifici e siti storici risiede nella loro capacità di testimoniare i cambiamenti della società che li ha prodotti. Anche le modificazioni che questo patrimonio ha subito nei secoli possono rivelare molto sui cambiamenti sociali e politici, oltre che sul modo in cui queste società si rapportano al loro patrimonio di memoria. In questo quadro anche le opere di miglioramento dell'accessibilità di un bene storico diventeranno parte della storia delle sue trasformazioni, di un'altra fase di accrescimento per tenere in uso l'edificio, e testimonieranno in particolare alle generazioni future, del cambio di atteggiamento della società contemporanea nei confronti delle persone diversamente abili»; PICONE 2004, pp. 21-22.

140. DOGLIONI 2008, pp. 25-26.



Figure 45-46. Luigi Franciosini, Riccardo D'Aquino, *Progetto di spazi espositivi e percorsi pedonali ai Mercati di Traiano*, Roma, Italia 1998-2004.



Figure 47-48. Studio Labics, *Intervento sulle Tabernae dei Mercati di Traiano*, Roma, Italia 2006.



Da sinistra, figura 49. Francesco Venezia, *Palazzo Di Lorenzo*, Gibellina, Italia 1997; figura 50. Günther Domenig, *Carinthian Regional Exhibition*, Hüttenberg, Austria 1995.

urbana e collettiva»¹⁴¹. Un altro esempio, è la ferriera ottocentesca in Carinzia riutilizzata come museo secondo un progetto di Günther Domenig, dove il percorso assume la forza preponderante di una grande passerella in ferro che attraversa tutto il rudere (fig. 50)¹⁴².

Il rapporto tra architettura e utente e, in particolare, la capacità di coinvolgimento di quest'ultimo in un'esperienza "amplificata" è, in molti casi, ottenuta attraverso l'effimero di installazioni d'arte o di eventi temporanei (figg. 51-53). In questo modo le tracce del passato riescono a convivere ed interagire con i segni della contemporaneità, generando visioni insolite ed associazioni mentali imprevedute. La videoarte, la *performing art* e la produzione di eventi ed allestimenti, testimoniano un desiderio di comunicazione del patrimonio culturale alternativa a quella tradizionale, peraltro sempre più lontana dalle possibilità emotive del pubblico non specializzato: «Sembra di poter cogliere in questo clima intellettuale una possibilità di far nuovamente convergere sull'architettura le esperienze comunicative del nostro tempo»¹⁴³. Chi progetta l'effimero può guidare, infatti, l'utente attraverso un'esperienza della preesistenza architettonica "alternativa", evidenziando aspetti

141. VARAGNOLI 2002, p. 14.

142. *Ivi*, p. 7.

143. MONTI 2003, p. 58.



Figura 51. Michelangelo Pistoletto, *Il DNA del terzo paradiso*, installazione presso il Parco Archeologico di Scolacium, Roccelletta di Borgia (CZ) 2010.



Da sinistra, figura 52. Alfredo Pirri, *Installazione presso la Tenuta dell'Accademia dello Scompiglio*, Capannori (Lucca), 2009; figura 53. Alfredo Pirri, *Ultimi passi*, installazione presso il Foro archeologico di Cesare, Roma 2007.

dell'opera precedentemente non visibili, o addirittura nascosti. La premessa della temporaneità, inoltre, tende a dissolvere molti dei vincoli normativi che spesso limitano l'intervento progettuale, e contribuisce, in alcuni casi, alla riduzione delle considerazioni di carattere etico che generalmente investono la cultura architettonica. Gli allestimenti temporanei sono, così, in grado di sondare la reazione di un oggetto architettonico sottoposto a determinate trasformazioni, quasi si trattasse di esperimenti scientifici a carattere non invasivo.

La "non invasività" è un aspetto che contraddistingue l'impiego delle nuove tecnologie *Web Based*, per la loro capacità di adattarsi all'ambiente in cui sono collocate in maniera del tutto "trasparente". Esse, inoltre, hanno aperto la strada a un nuovo modello di fruizione, nel quale l'utente ha la possibilità di trasformarsi da consumatore a partecipante, da utilizzatore passivo ad autore attivo¹⁴⁴. Quest'approccio, ormai presente in buona parte delle sfere dell'agire sociale, tramite la capillare diffusione delle reti di comunicazione, l'affermazione dei *Social Network* e la diffusione di dispositivi tecnologici di consumo (*smartphone, tablet, etc.*), si trova, tuttavia, ancora in uno stato embrionale nel campo del patrimonio culturale e riguarda soprattutto iniziative legate al marketing territoriale e alla fruizione museale. L'assimilazione di questa "tecnofilosofia", infatti, comporta innegabilmente un radicale ripensamento dei tradizionali modi di fruizione e suscita delle perplessità, poiché favorisce inevitabilmente la collocazione dei manufatti del passato all'interno del mercato del consumo di massa¹⁴⁵. Ciò mette in crisi la concezione della tutela intesa come "antidoto" ai processi di omologazione e mercificazione tipici della globalizzazione: la percezione del passato e la "territorialità" del patrimonio sono messe a rischio, in quanto tempo e spazio sono molto più ampi e veloci rispetto solo a pochi anni fa.

144. Si vedano GIACCARDI 2010 e FRANCH 2001.

145. Si veda DELEUZE 2000.

Bibliografia: riUSO

- ARENCHI 2007 - A. ARENGHI (a cura di), *Design for all. Progettare senza barriere architettoniche*, Utet, Milano 2007.
- ARENCHI 2003 - A. ARENGHI, *Interventi su edifici storici e vincolati*, Corso "Progetto per l'accessibilità", Bergamo 23 marzo 2003.
- ARENCHI 1998 - A. ARENGHI, *Gli apparecchi elevatori*, in «TeMa», 1, 1998, pp. 52-60.
- AUSTER 1998 - P. AUSTER, *Trilogia di New York*, Torino, Einaudi 1998.
- BARTHES 1966 - R. BARTHES, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.
- BELLINI 2007 - A. BELLINI, "Antico-nuovo": uno sguardo al futuro, in FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007, pp. 29-44.
- BELLINI 1997 - A. BELLINI, *Dal restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*, in «ANAGKH», 19, 1997, pp. 17-21.
- BELLINI 1990 - A. BELLINI, *Architettura, uso e restauro*, in PIRAZZOLI 1990, pp. 17-42.
- BELLINI 1985 - A. BELLINI (a cura di), *Tecniche della conservazione*, Franco Angeli, Milano 1985.
- BENEVOLO 1957 - L. BENEVOLO, *La conservazione dei centri storici e del paesaggio*, in «Ulisse», 27, 1957, pp. 1445-1453.
- BENEVOLO 1992 - L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- BRAUDEL 1966 - F. BRAUDEL, *Il mondo attuale*, Torino 1966.
- BROGIOLO 1993 - G.P. BROGIOLO, *Appunti su analisi stratigrafica e restauro*, in UMBOLDI M. (a cura di), *Carta archeologica della Lombardia*, III, Como, la città murata e la convalle, Panini, Modena, 1993.
- CALVI 1998 - E. CALVI, *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*, Guerini Studio, Torino, 1998.
- CARBONARA 1997 - G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.
- CERVELLI, SEDDA 2005 - P. CERVELLI, F. SEDDA, *Forme architettoniche e forme di vita*, in «E/C - Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici o-line», 2005 (www.ec-aiss.it).
- CHIURAZZI 2002 - G. CHIURAZZI, *Il postmoderno*, Mondadori, Milano 2002.
- COLLOVÀ 1999 - R. COLLOVÀ, *Bouro, una storia continua*, in E. SOUTO DE MOURA, *Temi di progetti*, Skira, Milano 1999, pp. 22-33.
- CRESPI, DEGO 2004 - G. CRESPI, N. DEGO (a cura di), *Giorgio Grassi. Opere e progetti*, Electa, Milano 2004.
- DALL'O G., *Gli impianti nell'architettura e nel restauro*, Utet, Milano 2003.
- DE CARLO 1966 - G. DE CARLO, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova 1966.
- DE IOANNA 2002 - M. DE IOANNA, *Elementi di semiotica*, Ellissi, Napoli 2002.
- DELLA TORRE 1998 - S. DELLA TORRE, *Il progetto di una conservazione senza barriere*, in «TeMa», 1, 1998, pp. 19-27.
- DELEUZE 2000 - G. DELEUZE, *Tecnofilosofia. Per una nuova antropologia filosofica*, Mimesis, Milano 2000.
- DE MATTEIS 2009 - F. DE MATTEIS, *Architettura in trasformazione. Problemi critici del progetto sull'esistente*, Franco Angeli, Milano 2009.
- DEZZI BARDESCHI 2004 - M. DEZZI BARDESCHI, *Restauro: due punti e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, Franco Angeli, Milano 2004.
- DI BATTISTA, FONTANA, PINTO 1995 - V. DI BATTISTA, C. FONTANA, M.R. PINTO, *Flessibilità e riuso*, Alinea, Firenze 1995.

- DOGLIONI 2008 - F. DOGLIONI, *Nel restauro. Progetti per le architetture del passato*, Venezia 2008.
- ECO 1990 - U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.
- ECO [1968] 2008 - U. ECO, *La struttura assente* [1968], Bompiani, Milano 2008.
- ECO [1962] 2006 - U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [1962], Bompiani, Milano 2006.
- EXNER 1997 - J. e I. EXNER, *Il castello di kolding in Danimarca: conservazione e innovazione nell'intervento di Inger e Johannes Exner (1972-1991)*, in «ANAFKH» (1997), 22, pp. 42-69.
- FABBRI 2003 - P. FABBRI, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari-Roma 2003.
- FANCELLI 1998 - P. FANCELLI, *Il restauro dei monumenti*, Nardini, Fiesole (Fi) 1998.
- FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007 - A. FERLENGA, E. VASSALLO, F. SCHELLINO (a cura di), *Antico e Nuovo. Architettura e architetture*, Atti del Convegno Venezia 31 marzo - 3 aprile 2004, Il Poligrafo, Venezia 2007.
- FRANCH 2001 - E. FRANCH, *Musei e comunicazione. Il caso Guggenheim di Bilbao*, trad. it. di Uberti M., in "Nuova Museologia", 5, 2001, pp. 7-8.
- FRANCOVICH 1982 - R. FRANCOVICH, *Restauro architettonico e archeologia stratigrafica*, in PIETRAMELLARA C., MARINO L., *Contributi sul "Restauro archeologico"*, Alinea, Firenze 1982.
- FRIDEMAN 1982 - Y. FRIDEMAN, *L'architettura di sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- FORTY 2004 - A. FORTY *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004.
- GIACCARDI 2010 - E. GIACCARDI, *Patrimonio, tecnologie sociali e sfide della cultura della partecipazione*, in «Tafter Journal. Esperienze e strumenti per cultura e territorio», 28, 2010 (<http://www.tafterjournal.it>).
- GRANDINETTI 2007 - P. GRANDINETTI, *Il tema della differenza*, in FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007, pp. 293-298.
- LYOTARD [1979] 1991 - J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna* [1979], Feltrinelli, Milano 1991.
- LOTMAN [1987] 1998 - J.M. LOTMAN, *L'architettura nel contesto della cultura* [1987], in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 38-50.
- MANGANO 2005 - D. MANGANO, *Semiotica e archeologia. Dialogo con Marcella Frangipane direttore dello scavo di Arslantepe in Turchia*, in «E|C Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», 2, 2005 (www.ec-aiss.it).
- MONACO 2004 - A. MONACO, *Architettura aperta. Verso il progetto in trasformazione*, Kappa, Roma 2004.
- MONEO 1999 - R. MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi & C., Torino 1999.
- MONTI 2003 - G. MONTI, *Precarietà e modificabilità*, in Atti del Convegno *Dalla Reversibilità alla Compatibilità*, (Conegliano 12-13 giugno 2003), Nardini, Firenze 2003, pp. 53-58.
- MUSSO 2011 - S.F. MUSSO, *"Cum-servāre"/"Trāns-formāre". Ideas, concepts, actions and contradictions*, in KEALY L., MUSSO S.F. (edited by), *Conservation/Transformation*, EAAE, Genova 2011, pp. 31-38.
- OCCELLI 2002 - C. OCCELLI, *Il problema della rifunzionalizzazione nell'intervento di restauro*, in AA.Vv., *De Venustate et Firmitate. Scritti per Mario Dalla Costa*, Celid, Torino 2002.
- OTERI 2009 - A.M. OTERI, *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*, Argos, Roma 2009.
- PASTOR 1990 - V. PASTOR *Il progetto di modificazione dell'uso*, in PIRAZZOLI 1990, pp. 53-66.

- PICONE 2004 - R. PICONE, *Conservazione e accessibilità. Il superamento delle barriere architettoniche negli edifici e nei siti storici*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2004.
- PIRAZZOLI 2008 - N. PIRAZZOLI, *Totem e tabù: il difficile rapporto degli architetti con le opere del passato*, Alinea, Firenze 2008.
- PIRAZZOLI 2005 - N. PIRAZZOLI, *Restauro e narrazione*, in M. DALLA COSTA, G. CARBONARA G. (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 186-195.
- PIRAZZOLI 1990 - N. PIRAZZOLI (a cura di), *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, Essegi, Ravenna 1990.
- PORTOGHESI 1980 - P. PORTOGHESI, *Dopo L'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- PRACCHI 2007 - V. PRACCHI, *Aggiungere, sottrarre, rivisitare*, in ARENGHI 2007, pp. 205-223.
- RAMACCIOTTI 2006 - P. RAMACCIOTTI, *Strutture e sistemi del messaggio architettonico*, Liguori, Napoli 2006.
- RIEGL [1901] 1953 - A. RIEGL, *Industria artistica tardo romana [1901]*, Sansoni, Firenze 1953.
- RODEGHIERO 2003 - B. RODEGHIERO, *Carlo Scarpa e il racconto di Castelvecchio*, in J. MUNTANOLA THORNBURG (a cura di), *Arquitectura: proyecto y uso*, Edicions UPC, Barcelona 2003, pp. 45-64.
- 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.
- SOLÀ MORALES 1985 - I. SOLÀ MORALES, *Dal contrasto all'analoga. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus international», 46, 1985, pp. 37-44.
- TAFURI 1987 - M. Tafuri, *The Wicked Architect: G.B. Piranesi, Heterotopia and the Voyage*, in Id., *The Sphere and the Labyrinth*, The MIT Press, Cambridge MA 1987, pp. 25-35.
- TODARO B., *Prefazione. Le due culture del progetto*, in DE MATTEIS 2009, pp.7-14.
- TORSELLO 2005 - B.P. TORSELLO, *Che cos'è il restauro?*, Marsilio, Venezia 2005.
- TRECCANI 1998 - G.P. TRECCANI, *Barriere architettoniche e tutela del costruito*, in «TeMa», 1, 1998, pp. 9-13.
- TRECCANI 1997 - G.P. TRECCANI, *Sull'utilità (e il danno) della stratigrafia archeologica per la conservazione e il riuso del costruito*, in «ANAFKH», (1997), 17, pp. 197-201.
- TRECCANI 1996 - G.P. TRECCANI, *Stratigrafia e conservazione del costruito*, in «TeMa», 2, 1996, pp. 64-67.
- TSCHUMI 2005 - B. TSCHUMI, *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005.
- UGOLINI 2010 - A. UGOLINI, *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze 2010.
- VALERY [1931] 1994 - P. VALERY, *Sguardi sul mondo attuale [1931]*, Adelphi, Milano 1994.
- 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.
- VASSALLO 2007 - E. VASSALLO, *Architettura e architetture*, in FERLENGA, VASSALLO, SCHELLINO 2007, pp. 19-25.