



Nino Sulfaro

L'ARCHITETTURA COME OPERA APERTA

Il tema dell'uso nel progetto di conservazione



ArchistoR
EXTRA



Archistor EXTRA

www.archistor.unirc.it

L'architettura come opera aperta. Il tema dell'uso nel progetto di conservazione - Archistor EXTRA 2 (2018)

International Scientific Committee

Maria Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares (Universidad Nacional de Educación a Distancia de España), Monica Butzek (Kunsthistorisches Institut in Florenz), Jean-François Cabestan (Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne), Alicia Cámara Muñoz (Universidad Nacional de Educación a Distancia de España), David Friedman (Massachusetts Institute of Technology), Alexandre Gady (Université Paris-IV-Sorbonne, Centre André Chastel), Jörg Garms (Universität Wien), Miles Glenninning (Scottish Centre for Conservation Studies, University of Edinburgh), Christopher Johns (Vanderbilt University, Nashville), Mark Wilson Jones (University of Bath), Loughlin Kealy (University College Dublin), Paulo Lourenço (Department of Civil Engineering, University of Minho), David Marshall (University of Melbourne), Werner Oechslin (ETH, Zurich, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln), José Luis Sancho (Dirección de Conservación de Bienes Histórico-Artísticos, Palacio Real, Madrid), Dmitrij O. Švidkovskij (Moscow Architectural Institute, MARCHI).

Editorial Board

Tommaso Manfredi (direttore responsabile), Giuseppina Scamardi (direttore tecnico), Francesca Martorano, Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua

Journal manager

Giuseppina Scamardi

Layout editor

Nino Sulfaro

Editor

Giuseppina Scamardi

Graphic layout

Nino Sulfaro

In copertina: rielaborazione in stile Magritte di N. Sulfaro

Published by Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria
Laboratorio CROSS - Storia dell'architettura e restauro

La rivista è ospitata presso il Servizio Autonomo per l'Informatica di Ateneo

ISSN 2384-8898

ISBN 978-88-85479-02-9



Università degli Studi *Mediterranea*
di Reggio Calabria



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 2.0 Generic License

L'ARCHITETTURA COME OPERA APERTA

Il tema dell'uso nel progetto di conservazione

Nino Sulfaro

Annunziata Maria Oteri, <i>Presentazione</i>	4
<i>Premessa</i>	8
<i>istruzioni per l'USO</i>	14
<i>L'uso tra restauro e progetto</i>	17
<i>Il passato non è più quello di una volta</i>	25
<i>Uso: la parola e le cose</i>	39
<i>disUSO</i>	54
<i>Il monumento è morto. Viva il monumento!</i>	57
<i>Il fine giustifica il mezzo</i>	67
<i>La fruizione dell'immagine</i>	75
<i>riUSO</i>	85
<i>Il tempo come artefice: l'uso come trasformazione</i>	89
<i>L'apertura all'interpretazione: l'uso come semiosi</i>	101
<i>Architetture narrate</i>	113
<i>abUSO</i>	152
<i>Limiti e confini dell'uso</i>	155
<i>Alla ricerca della compatibilità</i>	163
<i>L'architettura aperta: verso la gestione del mutamento</i>	173



Presentation

Annunziata Maria Oteri

Reuse of historical buildings is a controversial topic as it involves transformations of, and possible changes to, historical buildings, which are often considered immutable.

What happens if, instead, one considers a historical building as an “open work”?

As such, a project of conservation, which frequently includes re-use of the building, therefore becomes a process to manage potential unavoidable transformations?

This question is the starting point of the research here presented on the topic *L'architettura come “opera aperta”. Il tema dell'uso nel progetto di conservazione.*

The main idea of the author, who elaborated this study during his PhD Course, is that it is possible to manage the potential transformations which a project of reuse could involve, using semiotics to understand, explain and preserve all the values (stratifications and traces over time) that it holds.

It is an original point of view – which however is not without risks – that considers the project of reuse and conservation as a great opportunity to understand and protect the richness and complexity of historical buildings and also to connect the past (the historical building itself) and the future (the new function of it).

Presentazione

Annunziata Maria Oteri

Il restauro d'architettura, in genere, ha manifestato un'insofferenza per la contaminazione dei valori riconosciuti a monumenti ed edilizia storica con la sfera dell'utile. È forse questa la ragione per cui, nell'ambito della disciplina, raramente il tema dell'uso, o del ri-uso, è stato argomento di trattazione autonoma. Semmai, il problema è stato posto in termini di legittimità del riuso, nel senso del rispetto dei valori formali o funzionali dell'opera, consolidando un atteggiamento imbarazzato o addirittura di difesa (dagli attacchi della modernità, naturalmente) tutte le volte che si parla di nuove funzioni per le architetture storiche.

Ciò contrasta con il fatto che l'uso, o il ri-uso, di là da ogni problema di teorizzazione, è un tema da sempre praticato in architettura, seppure con atteggiamenti anche profondamente differenti secondo le epoche.

Riusare un edificio storico significa mantenerlo in vita, ma significa anche inserirsi nella sua esistenza con nuovi, possibili cambiamenti. Se, come solitamente avviene, si guarda alle architetture storiche come a custodi di valori immutabili, il cambiamento comporta sempre un trauma e il riuso è visto addirittura come un atto che va contro il restauro, qualora per restauro si intenda un'azione finalizzata a mantenere, per lo meno in apparenza, lo *status quo* su cui si interviene.

Cosa accade, invece, se all'architettura storica si guarda come a un'opera "aperta" («non un mondo ordinato e univoco, ma una rosa di significati, un 'campo di possibilità'») e al progetto di

restauro – che include il riuso come fase finale di un processo complesso – si affida il compito di interpretare/governare i cambiamenti che tali oggetti, non più immutabili ma ricchi di segni e valori che si stratificano nel tempo, necessariamente coinvolgono? Insomma, cosa accade quando al restauro si riconosce finalmente l'unico statuto legittimo, quello di una disciplina di progetto?

Il lavoro di ricerca di Nino Sulfaro, organizzato intorno a differenti coniugazioni del tema dell'USO (disUSO, riUSO e abUSO), prova a rispondere a questi interrogativi partendo dall'idea che, per garantire la permanenza di tutti i valori che l'oggetto conserva – dunque per mantenere vivo e intelligibile il rapporto tra l'edificio (il passato) e la nuova funzione (il presente/futuro) – il processo di trasformazione che il restauro è chiamato a governare debba avvalersi, in tutte le sue fasi, dall'indagine alla elaborazione dell'idea progettuale, degli strumenti della semiotica. Si tratta di applicare un modello conoscitivo-interpretativo in cui l'edificio è investigato come un testo letterario del passato interpretato nel presente. D'altra parte, se – come rileva Edmund Wilson citato da Sulfaro nel testo – è possibile paragonare, ad esempio, l'Ulisse di James Joyce a una struttura urbana complessa, variamente interpretabile secondo come la si percorre e la si vive, è forse anche possibile il processo contrario: avvalersi degli strumenti della semiotica per interpretare, esplicitare, conservare nel progetto di riuso segni e stratificazioni di un edificio storico, che poi è l'obiettivo ultimo di un progetto di conservazione che, pur negli inevitabili mutamenti, di quei segni e di quelle stratificazioni mira a massimizzarne la permanenza. In quest'ottica, e con tutti i rischi evidenti che ciò comporta, il riuso non ha solo una finalità pratica; esso diventa anche occasione di conoscenza dei valori spaziali, figurativi e testimoniali dell'architettura su cui interviene. Uno strumento, insomma – le cui "istruzioni per l'uso" sono di fatto declinate nello stesso statuto disciplinare del restauro inteso come governo del mutamento – che garantisca un giusto equilibrio tra le tendenze "oggettivizzanti" del restaurare e quelle "soggettivizzanti" e autoreferenziali del progetto d'architettura.

A differenza che in letteratura, tuttavia, in campo architettonico o comunque figurativo il rischio, in questi casi, è di sovrapporre o confondere realtà dell'oggetto e sua rappresentazione/interpretazione; una eventualità che spesso finisce col tradursi in interventi per nulla attenti alla complessità di segni e storie che l'architettura storica custodisce, e che di frequente propongono anacronistici e preoccupanti ritorni al passato. Ciò peraltro è aggravato, come opportunamente si rileva nel testo che segue, da quella indeterminatezza semantica che da sempre caratterizza il restauro e che genera non poche ambiguità fra le parole che compongono il vocabolario della disciplina e il reale significato che gli si attribuisce. Senza addentrarci in un tema che richiederebbe ben altro spazio di approfondimento, peraltro ben indagato nel testo che segue, basti semplicemente ricordare la sostanziale differenza

che esiste tra i termini “recupero” e “riuso”, impiegati spesso e inopportuno come sinonimi, con tutto ciò che ne consegue in relazione agli esiti finali del processo di riuso.

La questione del riuso, poi, come è noto, si complica ulteriormente in ragione dei diversi ambiti coinvolti. Riutilizzare l'architettura del passato, ma, più in generale, le risorse esistenti, significa coinvolgere la politica, l'economia, la sociologia – solo per citarne alcuni – con obiettivi che raramente collimano con quelli propriamente culturali che attengono il restauro. A complicare ulteriormente le cose contribuisce anche una concezione dell'uso, consolidatasi nel tempo, come fatto inevitabilmente trasformativo, come modifica dell'architettura e non come modificazione dei modi di fruizione (che spesso non comporta alcun mutamento o solo minime trasformazioni), come in realtà è assai spesso possibile.

Qual è dunque il ruolo della semiotica in tale complicato intreccio di temi e questioni?

Dando per scontato il superamento di una visione dell'architettura come opera conclusa da fruire come puro oggetto di contemplazione e considerando invece che essa possa configurarsi quale “opera aperta”, «la semiotica – scrive Nino Sulfaro – può “servire” a dare profondità al progetto di conservazione restituendo spessore ai risultati e al metodo con cui si ottengono e, in ultima analisi, a rendere tutto ciò comunicabile e dunque trasmissibile ad altri» (p. 121). Significa, in estrema sintesi, mantenere un collegamento, necessario e vitale, tra il progetto (dunque i suoi esiti) e la contemporaneità, tra oggetto e soggetto, senza obliterare il prodigioso valore testimoniale dell'opera stessa. D'altra parte, a ben riflettere, il progetto di riuso altro non dovrebbe essere se non una relazione, metodologicamente fondata, tra oggetto (l'edificio) e soggetto (i fruitori); relazione tanto più efficace quanto più incide sul soggetto, cioè sui comportamenti, senza alterare l'oggetto. Non a caso e opportunamente, nel testo che segue si specifica la differenza tra uso e funzione, spesso ed erroneamente utilizzati come sinonimi. La funzione è dell'oggetto; l'uso attiene invece alla sfera di chi quell'oggetto utilizza. Riusare significa dunque modificare i comportamenti, non gli oggetti. Il riuso denota pertanto il variare del modo d'impiego di un bene, che non necessariamente comporta radicali trasformazioni del bene stesso o provvedimenti adeguativi delle sue caratteristiche fisiche. Si tratta piuttosto, di minimizzare le distruzioni e progettare le eventuali, necessarie aggiunte nel rispetto di quei segni che un approccio semiotico in fase di indagine/progetto svela. Il significato del riuso è dunque da ricercare nel rapporto esistente tra l'edificio e chi lo usa o, meglio, lo ri-usa. È dunque, come tutto ciò che attiene alla sfera del restauro, un atto che agisce sul passato ma che è rivolto al futuro.

L'ARCHITETTURA COME OPERA APERTA

Il tema dell'uso nel progetto di conservazione



Nino Sulfaro

ArchistoR EXTRA



Premise

Although the use of old buildings has been always considered a guarantee of continuation in itself, we should underline that, in Italy, re-use has generally been considered as a secondary issue of the architectural restoration discipline.

In the field of historical architecture, if intended as a depository of finished and immutable values, the re-use has always been seen as a necessary but also traumatic operation, as it causes inevitable sacrifices in terms of materials and aesthetics. Consequently, in the field of restoration, this approach inhibited a wider reflection about the relationship between transformation – intended as the transmission of old architecture to the contemporary age –, and preservation – intended as a guarantee of the permanence of its tangible and intangible values.

But what happens if we look at architecture as an “open work”, therefore changeable in the semantic field, and at the conservation project as the place to manage these changes?

The present work, a re-elaborated version of the PhD thesis of the author, is an attempt to answer this question, through some reflections on the theme of the use of historical architecture and the role that the use may assume within a conservation project.

www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 2 (2018)

ISSN 2384-8898

ISSN 978-88-85479-02-9



Premessa

L'utilizzo di un'architettura attraverso l'inserimento di una nuova funzione o il mantenimento di quella originaria, generalmente, è considerato una garanzia di vita del manufatto stesso, indispensabile per preservarlo dall'inevitabile degrado dovuto all'incuria, dalla sua dismissione o, in definitiva, dalla sua perdita. Tuttavia, è pur vero che, all'interno del territorio disciplinare del restauro, il tema dell'uso¹ sia stato considerato, quasi sempre, un'operazione secondaria rispetto alle specifiche finalità della tutela. Anche perché, spesso, si è guardato alla questione della nuova funzione da assegnare – o, più semplicemente, all'adeguamento di quella originaria – come a un'operazione sì necessaria, ma ampiamente traumatica.

Le ragioni della marginalità del tema dell'uso all'interno del dibattito sono profonde e complesse: basti pensare alla distanza talvolta creata tra la cultura del restauro e ambiti ritenuti più 'utilitaristici' o 'compositivi', spesso considerati appannaggi di operatori legati ad altre discipline; più in generale, le visioni di volta in volta 'estetizzanti' o 'storicizzanti' dell'architettura antica, hanno relegato l'uso degli edifici a questione, se non del tutto ininfluyente ai fini del restauro, trascurabile o addirittura autonoma: per lo più il riuso è stata considerato un 'mezzo' per raggiungere il 'fine' della conservazione.

1. Seppure 'riuso' sia, da sempre, il termine più usato per indicare il campo delle operazioni volte a insediare nuove attività in un edificio, si è preferito utilizzare il termine più generale 'uso', investigato nelle sue varie declinazioni: disuso, riuso e abuso; vedi infra.

Tale marginalità, d'altra parte, è facilmente documentabile attraverso la disamina della produzione bibliografica nel vasto ambito del restauro d'architettura: è significativo che nessun riferimento al tema dell'uso sia presente nelle prime pubblicazioni volte a compendiare la storia delle teorie del restauro nel secondo dopoguerra; altrettanto sintomatico è che esista un'unica pubblicazione incentrata su riflessioni di ordine teorico sul tema – *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, a cura di Nullo Pirazzoli – risalente ormai a quasi trent'anni fa.

In particolare, la mancanza di attenzione del restauro verso le implicazioni dell'uso dell'architettura storica ha inibito una riflessione complessiva sul rapporto fra trasformazione dell'esistente, intesa come 're-immissione dell'edificio nella contemporaneità' e istanze volte a preservare i significati di cui quell'architettura è portatrice. Nel caso in cui la funzione originaria di un edificio muti, infatti, le modifiche necessarie, o considerate tali, si stratificano su di esso, divenendo la testimonianza materiale della sua evoluzione. La variazione d'uso di un'architettura non può essere considerata, quindi, come una mera imposizione di una nuova attività interna all'edificio, ma come un'operazione volta, da un lato a compenetrare nuove funzioni con gli spazi, la materia e le forme che sono già date e, dall'altro, a un accrescimento della portata semantica del manufatto.

Cosa accade, quindi, se all'architettura si guarda come a un' "opera aperta", dunque semanticamente mutevole, e si affida al progetto di conservazione il compito di governare tali mutamenti?

Il presente lavoro, esito della rielaborazione di un percorso di ricerca avviato alcuni anni or sono dall'autore nell'ambito del suo Dottorato di ricerca², tenta di rispondere a questa domanda, attraverso alcune riflessioni sull'uso delle architettura del passato e sul ruolo che tale tema può assumere all'intero del progetto di conservazione.

L'architettura, specie quella del passato, è sempre stata concepita come un prodotto dell'attività umana che sfida il trascorrere del tempo e i cambiamenti della realtà che la circonda. Negli ultimi decenni la cultura contemporanea, invece, ha introdotto una concezione della realtà nella quale il mutamento continuo è una condizione propria dell'esistenza di oggetti ed esseri umani: le cose non 'sono', ma 'divengono'. Questo assunto spinge a considerare anche l'architettura come un insieme di relazioni formatesi nel corso del tempo, in funzione dei cambiamenti socio-culturali delle diverse società³. Conseguentemente, anche le finalità dell'intervento sull'esistente dovrebbero

2. Dottorato di Ricerca in *Ingegneria edile: progetto del recupero - Curriculum ICAR 19 - Restauro*, Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Scienze per l'Ingegneria e l'Architettura, Ciclo XXIII 2008-2011; coordinatore M. Manganaro; tutor A.M. Oteri; co-tutor F. Todesco.

3. D'altra parte, va rilevato che anche l'eventuale 'continuità d'uso' non differisca dal fenomeno di 'riuso' di un edificio:

abbandonare una concezione unitaria dell'oggetto architettonico, orientando il proprio statuto disciplinare verso un'organizzazione di tipo processuale, dove far convergere metodi, conoscenze e capacità tecnologiche in vista di un continuo scambio interdisciplinare.

L'interdisciplinarietà è, del resto, un aspetto saliente del tema dell'uso dell'architettura, poiché esso investe questioni legate a coinvolge istanze del progetto diverse e spesso conflittuali. Il lavoro, è stato quindi sviluppato con l'obiettivo di risalire alla natura di tali conflittualità, anche attraverso metodi di lettura e analisi mutuati dall'analisi semiotica, con l'obiettivo di comprendere i fenomeni di interazione tra architettura, utenti e progettisti e fornire delle chiavi interpretative in un'ottica allargata, cioè non legate agli approcci ontologici propri della disciplina del restauro architettonico.

La ricerca è articolata in quattro parti: nella prima – *Istruzioni per l'USO* – vengono delineati principi, metodi e prospettive dalle quali l'autore ha guardato al tema nelle sue varie declinazioni, – *disUSO*, *riUSO* e *abUSO* – che, nelle successive sezioni, si configurano come spunti di riflessione intimamente interconnessi.

La materia d'interesse all'origine del restauro è costituita, nella maggior parte dei casi da edifici instato di abbandono: ruderi archeologici e edifici che hanno perso la loro funzione originaria, e per i quali si pone, per la prima volta, la questione della loro permanenza. Il *disUSO* dell'architettura, quindi, diviene paradossalmente l'angolazione più adatta per guardare al tema dell'uso nel corso dell'evoluzione della disciplina. Quest'ultima, nel corso degli ultimi decenni, ha maturato l'idea di architettura del passato come palinsesto di 'segni' accumulati nel corso del tempo, rappresenta un collegamento virtuale a un contesto culturale ormai assente e attraverso il quale si origina la complessa dialettica fra passato e presente. La questione del "segno" è diventata, allora, uno spunto per verificare la possibilità di servirsi dell'analisi semiotica come modello conoscitivo-interpretativo, in cui l'architettura del passato viene organizzata come un testo, un racconto letto dal punto di vista del presente e, quindi come un'opera aperta'. Nell'ambito della parte del lavoro denominata *riUSO*, questa capacità "metanarrativa" dell'architettura, non è trattata, tuttavia, come uno strumento di progetto. Essa, nei suoi vari livelli di analisi, diviene uno strumento "investigativo", un mezzo per interrogarsi sulla lettura stessa, sui suoi confini e sul modo di indirizzare le metodologie d'intervento sul costruito.

Ma quali sono i pericoli di una 'apertura interpretativa'? Considerare un'architettura come un'opera aperta, sempre e comunque interpretabile, può sfociare, infatti, nel rischio di sconfinare nel territorio

essa può compiersi solo in termini ideali, poiché una funzione, per esempio quella abitativa, difficilmente rimane identica a se stessa nel tempo: mutano le esigenze, le culture, gli stili di vita e, in definitiva, cambiano le persone che la vivono.

dell'*abUSO*, nell'incomprensione del manufatto da parte degli utenti, o nell'autoreferenzialità del progetto. Il campo d'indagini aperto ha riguardato, in conclusione, il tentativo di delineare un approccio atto a tradurre le riflessioni fornite dall'analisi semiotica, in criteri utili a evidenziare le criticità dell'intervento e orientare il processo di trasformazione in una prospettiva, ovviamente, conservativa.



Un'opera d'arte, 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. Ogni fruizione è così una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale.

U. Eco, *Opera aperta* [1962], Bompiani, Milano 2006, p.31.

L'ARCHITETTURA COME OPERA APERTA

Il tema dell'uso nel progetto di conservazione



Nino Sulfaro

instructions for USE

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

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

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

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



istruzioni per l'USO





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

ZANDER 1964

L'uso tra restauro e progetto

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

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

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

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

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

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

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

3. CURUNI 2006, p. 87.

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

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

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

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

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

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

8. CARBONARA 1997, p. 52.

9. SETTIS 1984, pp. 408-409.

10. SETTIS 1984, pp. 375-486.

11. PANE 2008, p. 67.

12. *Ivi*, p. 13.

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

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

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

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

14. SETTIS 1984, p. 486.

15. MELUCCO VACCARO 1989, p. 9.

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

17. VARAGNOLI 2002, p. 4.

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

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

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

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

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

19. CARBONARA 1997, p. 293.

20. VARAGNOLI 2002, p. 5.

21. TAFURI 1991, pp. 23-26.

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

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

24. PESENTI 2001, p. 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

29. BROOKER, STONE 2007, p. 26.

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

31. DOGLIONI 2008, p. 26.

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

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

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

33. VARAGNOLI 2002, p. 4.

34. PESENTI 2001, p. 50.

Il passato non è più quello di una volta

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

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

35. BELLINI 1990, p. 41.

36. TRECCANI 1998, pp. 9-13.

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

37. SCARROCCHIA 2003, p. 176.

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

39. BELLINI 1990, pp. 34-35.

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

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

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

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

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

41. SCARROCCHIA 2006, pp. 208-209.

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

43. SCARROCCHIA 2006, p. 211.

44. BARTHES 1966, p. 11.

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

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

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

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

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

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

47. Si veda BENJAMIN [1955] 2000.

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

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



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

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

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

50. Eco 1972 p. 293.

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

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

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

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

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

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

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

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

53. *Ivi*, p. 166.

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

55. ARGAN 1964, p. 129.





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

DEZZI BARDESCHI 2004, p. 248.

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

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

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

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

57. DE MATTEIS 2009, p. 22.

58. Si veda QUATTROCCHI 1993.

59. Si veda FANTONE 2000.

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

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

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

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

61. KUBLER 1989, p. 23.

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

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

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

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

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

65. SCARROCCHIA 2006, p. 271.

66. BAUMAN 2006, p. VII

67. *Ivi*, p. XV.

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

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

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

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

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

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

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

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

73. BLOCH 1969, p. 41.

74. *Ibidem*.

75. DEZZI BARDESCHI 2004, p. 252.

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

76. *Ibidem*.

77. *Ibidem*.

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

CARROLL [1865] 1978.



Uso: la parola e le cose

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

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

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

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

79. Si veda FOUCAULT [1966] 1998.

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

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

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

81. Musso 2003, p. 13

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

83. GIOVANNONI 1936, pp. 127-130.

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

85. MUSSO 1998, p. 69.



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

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



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

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

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

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

86. *Ivi*, p. 71.

87. Musso 2003, p. 14.

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

89. DE IOANNA 2002, p. 19.

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



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

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

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

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

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

92. MUSSO 2003, p. 16.

93. DE MATTEIS 2009, p. 21.

94. CARBONARA 1997, p. 10.

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

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

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

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

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

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

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

99. Musso 2003, p. 14.

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

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

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

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

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

100. CARBONARA 1997, p. 40.

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

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

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

104. *Ibidem*.

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

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

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

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

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

105. Si veda FORTY 2009.

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

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

Bibliografia: istruzioni per l'USO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'ARCHITETTURA COME OPERA APERTA

Il tema dell'uso nel progetto di conservazione



Nino Sulfaro

ArchistoR EXTRA



disUSE

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

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

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

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

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

www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 2 (2018)

ISSN 2384-8898

ISSN 978-88-85479-02-9



disUSO





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

RIEGL 1903

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

Il monumento è morto. Viva il monumento!

La nascita del restauro quale “atto di cultura” moderno, è associato generalmente all’interesse verso edifici in stato di abbandono, ruderi archeologici ed edifici che hanno comunque perso la loro funzionalità, per i quali si pone per la prima volta la questione della loro “permanenza”, non più condizionata da ragioni “utilitaristiche”¹. Se in passato l’intervento sull’esistente era visto come un atto implicante tanto l’adattamento quanto la trasformazione, il moderno restauro introduce la possibilità di operare con il solo fine della tutela. Questo obiettivo, naturalmente, va ben oltre la possibilità di assegnare un utilizzo all’architettura; questo aspetto è anzi del tutto tralasciato: all’approccio archeologico-filologico, si affianca, infatti, una posizione estetico-contemplativa di matrice romantica, in cui il fascino attribuito alla rovina fa da elemento unificatore in tutta Europa. Il tema dell’uso dell’architettura del passato, quindi, entra all’interno del dibattito disciplinare attraverso il suo “opposto”, il “disuso”: del resto la condizione di abbandono può essere considerata indirettamente come uno dei “presupposti” dell’intervento sugli edifici del passato in ogni epoca². In

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

2. CASIELLO 1996, p. 14.

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

È indicativo, infatti, che già dall'Ottocento si cominci ad associare il rudere d'architettura con la morte. Tale associazione può essere attribuita all'ultima generazione dei *voyagers* che, in qualche modo, collaborano ad affrancare lo studio del passato dalla contemporaneità per confinarlo nel mondo protetto ma isolato, dell'archeologia³. Il giovane architetto tedesco Friedrich Maxmilian Hessemer, per esempio, parla degli antichi monumenti siciliani come “un paesaggio desolato, abitato dai fantasmi di una civiltà perduta per sempre”. Anche Eugene Emmanuelle Viollet-le-Duc, scrivendo alla moglie da Selinunte, descrive il senso di desolazione che quelle rovine gli procurano. Complice un interesse sempre crescente per l'architettura medievale, i ruderi dell'antichità, vanno confinati, secondo l'architetto francese, nel passato più remoto del restauro archeologico, che ha il compito di indagarli e spiegarli a chi li osserva. Sono i resti dell'architettura medievale, piuttosto, a dover essere trasferiti nel presente, «che sia esso reale o, come quasi sempre accade nel secolo dello storicismo, fortemente idealizzato»⁴. A questa visione, si affianca quella che considera l'analogia tra edifici ed esseri umani e che sostiene che l'architetto

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

Il tema della 'vita e della morte' degli edifici storici, paradossalmente, accomuna Viollet a Ruskin: nella sua opera più famosa, “*The seven lamps of architecture*”, l'intellettuale inglese, com'è noto, riferendosi a una qualsiasi architettura, sostiene infatti che «alla fine dovrà giungere la sua ora; ma che venga dichiaratamente ed apertamente; e che nessun sostituto disonorante e falso la privi dell'ufficio funebre del ricordo»⁶. Il tentativo di garantire il prolungamento della vita di un'architettura sostenuto da Viollet, ovviamente, è cosa diversa dallo sforzo di assicurare la sopravvivenza proposta da Ruskin, e com'è stato rilevato da eugenio Vassallo, tale differenza può rilevarsi anche nei diversi atteggiamenti che caratterizzano il ruolo della medicina ed il senso della more nell'Ottocento⁷. Ruskin, d'altra

3. OTERI 2009, p. 58.

4. *Ibidem*.

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

6. DI STEFANO 1983.

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

parte, definisce l'architettura come «l'arte di disporre ed adornare gli edifici, innalzati dall'uomo per qualsivoglia scopo in modo che la loro semplice vista possa contribuire alla sanità, alla forza, al godimento dello spirito»⁸, da cui emerge l'idea che l'arte del costruire sia inevitabilmente legata alla sua utilità funzionale. Tuttavia, accanto a tale enunciato, vi è la consapevolezza della complessità dei valori presenti nell'architettura che portano Ruskin a non andare oltre la necessità del restauro; egli ravvisa anzi, com'è noto, l'opportunità di negarlo attraverso un'opposizione critica che, esprimendo valutazioni connesse al ciclo vitale dell'edificio dotato di significato storico, sociale e trascendentale, sovrasta qualsiasi considerazione e opportunità di intervento e tanto meno di utilizzazione. In "The lamp of memory", Ruskin parla della vita della costruzione, individuando tre momenti fondamentali: quello progettuale, quello della funzione d'uso, quello della conservazione⁹. Il progettista, lungi dal considerare il proprio intervento semplicemente come momento iniziale, deve immaginare le vicende che segneranno la vita dell'edificio; ma nel negare la possibilità di una "seconda vita" dell'edificio, Ruskin implicitamente nega l'opportunità di eventuali nuovi usi nel momento della conservazione. Il pensiero di Ruskin prima e quello di William Morris in seguito, hanno avuto, tuttavia, il merito di aver dato un respiro più ampio alle questioni legate al restauro architettonico, connettendolo alla realtà, all'ambiente naturale, a quello antropologico e all'eredità storico-artistica¹⁰.

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

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

8. DI STEFANO 1983.

9. *Ibidem*.

10. Si veda LA REGINA 1995.

11. Si veda SETTE 2007.

nuovo; i secondi, pur dovendo durare, devono anche “servire” e può quindi essere giusto svilupparli o accrescerli per la loro moderna funzione¹².

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

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

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

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

12. *Ibidem*.

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

14. Si veda DEZZI BARDESCHI 2004.

funzione concreta e per i quali è previsto il mantenimento allo stato di rudere oppure, l'anastilosi basata su concrete conoscenze. Il "restauro architettonico", invece, doveva essere rivolto ad edifici privi di "patina" e che conservassero ancora una concreta funzione, quindi, nella fattispecie, adatto alle costruzioni rinascimentali, sentite da Boito più vicine al proprio tempo¹⁵.

Le ragioni della distinzione adottata da Giovannoni, tuttavia, possono essere rintracciate anche all'interno del contesto culturale degli inizi del Novecento in Italia ed, in particolare, negli anni del regime fascista. All'interno del dibattito sull'architettura, il Movimento Moderno tendeva a sminuire il ruolo della riflessione sui valori contemporanei delle antichità¹⁶. D'altra parte, il glorioso passato di Roma, sia in senso materiale che spirituale, veniva costantemente interpretato dal regime come segno della futura gloria italiana, utilizzando le antichità classiche come «araldo dell'alto destino e dell'espansione imperialistica»¹⁷. Non mancano, quindi, alcuni cenni di insofferenza verso il dogma dell'intangibilità dell'antico, come nel caso delle vicende del concorso per il Palazzo Littorio a Roma, per cui Giuseppe Pagano suggeriva provocatoriamente l'idea di:

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

- Dilla a Giovannoni se vuoi vederlo svenuto¹⁸.

Un primo segno di cedimento della scientificità del metodo giovannoniano si rileva al Convegno dei Sovrintendenti svoltosi a Roma nel 1938, in cui vennero emanate le "Istruzioni per il restauro dei monumenti": queste, se da una parte ricalcavano i concetti espressi dalla Carta del 1932, dall'altra ne modificarono alcuni aspetti, fra i quali, appunto, la differenziazione teorica fra monumenti vivi e monumenti morti, perché ritenuta storicamente ingiustificata¹⁹.

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

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

16. La Carta di Atene del 1931 dichiara «(...) tra le testimonianze del passato, bisogna saper riconoscere e discriminare quelle che sono ancora ben vitali. Non tutto quello che è passato ha perciò lo stesso diritto all'eternità.», in AA. VV., *La conservation des monuments d'art et d'histoire*, Atti della Conferenza di Atene (1931), punto 66, in CASIELLO 1990, pp. 237-238.

17. FALASCA ZAMPONI 2003, p. 149.

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

19. PEROGALLI 1954, pp. 101-102.

originali. L'arte e la scienza del restauro dei monumenti implicano per Annoni il rispetto per l'antico, ma al contempo devono occuparsi anche dello "avvaloramento" e dell'uso, affinché questi edifici partecipino dell'evoluzione della città moderna²⁰. Questi edifici, infatti, derivano la loro importanza dalla storia, o dall'arte, o da entrambe, quindi non devono essere "mummificati", cioè conservati come "cose morte". L'architetto milanese rileva, attraverso la propria esperienza e soprattutto alla luce delle tendenze urbanistiche del periodo, che gli edifici antichi non costituiscono «un intralcio al moderno sviluppo delle città ma anzi lo fomentano creando centri artistici, culturali, di riposo e di rispetto, a verde e a fiori nel centro delle città stesse»²¹. Propone, così, di utilizzare il termine più ampio di "avvaloramento", invece che quello sino ad allora usato di "restauro".²²

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

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

20. ANNONI 1946, pp. 17-18.

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

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

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

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

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

La medesima determinazione è rintracciabile nel pensiero di Alfredo Barbacci quando, vent’anni più tardi, osserva: «Sarebbe sommamente desiderabile, per la storia e per l’arte, che gli edifici monumentali potessero conservare, attraverso i secoli, la forma e le funzioni originarie»; ammettendo, tuttavia, che «continuamente la vita si rinnova e muta le sue esigenze; onde, non essendo sempre possibile od opportuno costruire nuovi e più rispondenti edifici, spesso ci si contenta di modificare gli antichi, adattandoli alle nuove necessità»²⁶. Barbacci pone l’accento sulla manomissione degli edifici soprattutto in relazione al fine di aumentarne la rendita economica: l’autore parla di “modificazioni utilitarie” sorrette da una “mentalità bottegaia”, che non tiene conto di come un edificio che non abbia più una funzione materiale, sia per questo “privilegiato”, producendo indirettamente valori immateriali²⁷. Barbacci ritiene che la trasformazione di chiese e conventi costituisca un grave danno

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

24. *Ivi*, p.127.

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

26. BARBACCI 1956, p. 169.

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

al patrimonio artistico nazionale, poiché vengono adibiti a caserme, officine, carceri, magazzini, «cioè ad usi che comportano la dispersione delle opere d'arte contenutevi e dannose manomissioni»²⁸; l'autore osserva, poi, su come i danni dei lavori compiuti per adattare edifici monumentali ai nuovi usi abbia quasi sempre comportato ricostruzioni "in stile" che hanno "falsificato" le caratteristiche degli edifici²⁹. Per tali ragioni, Barbacci, auspica per regolare i lavori da compiersi a "scopo utilitario" sui monumenti, si seguano l'articolo 4 della Carta del 1932 che ammette «utilizzazioni non troppo lontane dalle destinazioni primitive» e l'articolo 11 della Legge 1089, che dice che i monumenti non devono essere adibiti «ad usi non compatibili con il loro carattere storico od artistico, oppure tali da recare pregiudizio alla loro conservazione o integrità»³⁰. Barbacci rileva, quindi, l'importanza delle leggi di tutela nell'aver introdotto il tema della compatibilità d'uso e ne individua la condizione ottimale nell'esonere il monumento «da ogni funzione che non sia quella storico-artistica». Questo genere di utilizzo, come nel caso, per esempio, di un palazzo che diviene pinacoteca o museo, può, infatti, attuarsi senza sensibili alterazioni architettoniche, concorrendo alla manutenzione e al restauro del monumento e può avere, inoltre, una notevole ricaduta economica sul territorio³¹. Un'altra delle novità introdotte da Barbacci, è rintracciabile nell'idea che gli interventi rivolti ad un utilizzo diverso da quello originario, non comportano solo manomissioni di ordine materiale: esamina, infatti, il particolare caso di uso di quegli edifici, per lo più religiosi che, dopo le guerre o altri avvenimenti di eccezionale importanza, vengono occupati da statue, sarcofagi, altari, lapidi ed

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

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

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

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

altro, allo scopo di commemorare avvenimenti e personaggi³². Questi “monumenti commemorativi” rappresentano per l'autore un'incongruenza di ordine storico ed un'incompatibilità “sentimentale”:

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

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

33. *Ivi*, p. 177.



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

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

Il fine giustifica il mezzo

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

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

34. CRESPI 1964.

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

«ogni monumento con prevalente significato di documento, che appartiene a tutte le generazioni che si succedono accanto ad esso ed, ogni volta, riflette situazioni e pensieri, che valgono ad inserirlo nella vita e nella cultura, sicché ogni generazione può sentir suo il monumento in questione e rifarselo adatto alle proprie esigenze spirituali o pratiche, rivelando al monumento una inesauribile carica d'attualità»³⁶. Crespi, osserva come, paradossalmente, un edificio integro, che sia di “puro interesse estetico”, potrebbe considerarsi morto proprio per l'assenza di uno scopo pratico: in questo caso, è la sua perfezione formale, la sua unicità, a renderlo immortale, ed anche qualora venisse ridotto a frammento o addirittura distrutto, ne resterebbe comunque “l'antica esperienza delle generazioni che lo produssero” attraverso i documenti che lo ricordano³⁷.

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

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

36. *Ibidem*.

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

38. BERUCCI 1964.

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*.

sua funzione per cui in lontani tempi fu costruito e di seguito perennemente mantenuto e modificato. Rimangono validi i principi basilari del restauro, ma solo come tecnica del nostro intervento il quale non ha movente scientifico, ma scopo di eliminazione di cause di inefficienza (...) Questa diversità del movente del lavoro si traduce in una diversità nell'impostazione e nella soluzione progettuale». Una chiesa, che secondo Berucci risponde pienamente al concetto di "monumento vivo"⁴¹, necessita di interventi, come la sostituzione o introduzione di nuovi elementi, che devono essere considerati "ineluttabili" al fine di garantire l'efficienza della sua funzione⁴². Il miglior restauro, secondo l'autore, è, allora, quello che riesce a migliorare la rispondenza dell'edificio alla sua funzione e, «poiché l'arte è realtà spirituale, pur se espressa attraverso la materia, come tutto al mondo, il miglior restauro delle forme è il mantenere la funzione spirituale che è la loro ragion d'essere»⁴³.

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

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

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

43. *Ibidem*.

internazionale del restauro⁴⁴. I due autori, in riferimento al punto 4 della Carta del 1932, nel quale si prescriveva l'opportunità di ammettere utilizzazioni non troppo lontane dalle primitive per gli edifici da considerare "viventi", osservano: «Mentre è certamente legittima l'intenzione di evitare che il pratico adattamento di un antico edificio risulti dannoso alla compagine dell'edificio stesso, il modo con cui tale intenzione viene qui formulata può dirsi del tutto errato. Sta di fatto che utilizzazioni molto diverse da quelle originarie possono risultare assai più rispettose dell'integrità dell'opera che non il ripetersi della destinazione iniziale. È ovvio infatti che – salvo assai rare eccezioni – un palazzo del Rinascimento non possa essere destinato a servire da abitazione se non in seguito a quelle manomissioni più o meno gravi che le esigenze della vita moderna rendono inevitabili. È noto, invece, che la destinazione a museo, a centro culturale o rappresentativo può essere realizzata con assai minore sacrificio»⁴⁵. Secondo Pane e Gazzola la distinzione tra "monumenti vivi e morti" è quindi superata, poiché essa è fondata su dati approssimativi ed empirici: «Se si vuole alludere ad un monumento "vivo", in quanto utilizzabile, sappiamo bene che non pochi ruderi sono più vivi ed utilizzabili di molti monumento integri»⁴⁶.

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

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

44. GAZZOLA 1964.

45. *Ibidem*.

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

47. BOSCARINO 1987, pp. 27-28.

48. *Ibidem*.

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

Un contributo fondamentale, in tale direzione, viene fornito dalla Carta della Conservazione Integrata elaborata ad Amsterdam nel 1975⁵⁰. Per essa, lo sforzo di conservazione deve essere misurato non solo sulla base del valore culturale degli edifici, ma pure del loro valore di utilizzo; la “conservazione integrata” deve essere, quindi, il risultato dell'uso congiunto della tecnica del restauro e della ricerca di funzioni appropriate⁵¹. Il restauro diventa, quindi, uno strumento tecnico e la tutela un mezzo giuridico-amministrativo, della più generale azione di conservazione, che deve essere condotta in uno spirito di giustizia sociale e non deve essere accompagnato dall'esodo degli abitanti dal «cuore degradato delle città antiche». La Carta, infatti, partiva, dal presupposto che «la conservazione del patrimonio architettonico dipende ampiamente dalla sua integrazione nell'ambiente di vita dei cittadini e dalla sua considerazione nei piani territoriali ed urbanistici». Tale politica, viene demandata agli enti locali, che devono elaborare delle valutazioni di carattere multidisciplinare sui tessuti insediativi, per poi attribuire agli edifici funzioni che rispondano, rispettandone il carattere, alle condizioni di vita attuali, garantendone così la sopravvivenza⁵². Le strutture degli insediamenti storici favoriscono, infatti, l'equilibrio armonico della società e, oltre a costituire un patrimonio e quindi una risorsa economica, esse hanno «un valore educativo determinante: servono alla formazione degli uomini»⁵³. Si riconosce per la prima volta, nell'ambito

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'uso ed il non uso del monumento invece di essere messi in relazione agli effetti negativi sull'oggetto o di essere legati a generiche considerazioni sul senso dell'abbandono e di rovina, vengono visti quindi da Riegl in relazione ai fenomeni prodotti sulla materialità del monumento. In un certo senso, quindi, Riegl aveva già anticipato – e forse risolto – la distinzione di Cloquet e Giovannoni, sostenendo che il conflitto tra “valore d'uso” e “valore dell'antico” si restringe in quanto le “opere dell'antichità e dell'alto medioevo (...) da molto tempo sono sottratte all'utilità pratica”; per opere più recenti, invece, sarà possibile effettuare la manutenzione senza intaccare il “valore dell'antico”, al fine di garantire la circolazione e la fruizione umana, auspicata anche da questo valore⁵⁸.

56. SCARROCCIA 2003, p. 195.

57. *Ivi*, p.195.

58. *Ibidem*.



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

Eco [1968] 2008, p.229.

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

La fruizione dell'immagine

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

59. FRODL 2003, p. 412.

60. TRECCANI 2000, p. 18.

su un “rudere” ed uno effettuato su un organismo che possiede ancora una forma compiuta ed una maggiore suscettibilità all’uso pratico. Generalmente, infatti, il “restauro archeologico” è sempre stato investito di un’accezione “esclusiva”, volta a collocarlo in una sorta di “area protetta” in cui l’opera del restauratore «ha incontrato un effettivo contrasto solo nell’età del manufatto e nei modi di vita che esso esprime»⁶¹. Questa condizione sembra dunque generata dall’età dell’oggetto, dalla sua alterità, dall’essere “modello intangibile”: peculiarità che respingono ogni forma d’uso variamente modificativo che non sia la semplice “contemplazione” del manufatto⁶². Così, troviamo ancora la distinzione tra monumenti vivi e monumenti morti, modernamente riformulata, per esempio, nella “Dichiarazione di Sant’Antonio” del Comitato ICOMOS nazionale per le Americhe (1996), in cui si distinguono i siti dinamici (in evoluzione d’uso) da quelli statici (abbandonati – siti archeologici)⁶³. Tuttavia, come ha osservato Gian Paolo Treccani, «è da ritenere che tra questi due campi d’azione del restauro, quello dell’archeologia (esonendolo finalmente dall’opera di ripristino) e quello dell’architettura, non sussista di fatto alcuno scarto, a meno che non si congegni sull’impropria scissione tra uso e contemplazione, tra architettura, appunto e archeologia»⁶⁴.

Una moderna forma di distinzione tra architettura “vive” e “morte”, può essere individuata, quindi, anche nel malcelato scarto tra “uso” e “contemplazione”, cioè tra interazione materiale e fruizione dell’immagine⁶⁵. Si rileva, inoltre, come nel “sentire comune”, sia molto diffuso il richiamo a “mummificazioni”, “imbalsamazioni” e “rivitalizzazioni”; per non parlare, poi, di certe espressioni giornalistiche, che parlano di “ritorno all’antico splendore”, di “lifting dei monumenti” e di “maquillage

61. *Ibidem*.

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

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

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

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

delle facciate”⁶⁶. Del resto, l’assimilazione medico-restauratore⁶⁷ ha goduto, notoriamente, di una certa fortuna: il monumento degradato è stato assimilato ad un malato che il medico-restauratore deve curare⁶⁸. Ne consegue che, probabilmente, è proprio il ruolo “salvifico” attribuito all’intervento sull’esistente, a rendere attuale una visione del trascorrere del tempo come “malattia”. Ai nostri giorni, infatti, il parallelo tra campo medico e restauro rimanda, inevitabilmente, anche all’idea dell’intervento come operazione di “chirurgia estetica”, da compiere sugli edifici sfigurati dal tempo⁶⁹.

Un tema quello “estetico” che, com’è noto, assume una posizione centrale negli anni in cui il “restauro critico” e la “Teoria” di Cesare Brandi, affermavano il ruolo del riconoscimento del valore dell’opera e la necessità di conservare o ristabilire, nel rispetto di quanto sussista della materia antica, l’unità dell’immagine figurata⁷⁰. Un tema che, inoltre, risulta generalmente eterogeneo a quello dell’utilizzazione dell’architettura, ma che ne ha influenzato, nel bene e nel male, la successiva riflessione. La posizione di Brandi, in questo senso, è perentoria: il tema funzionale, in riferimento allo «speciale prodotto dell’attività umana a cui si dà il nome di opera d’arte» rappresenta solo «un

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

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

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

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

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

lato secondario o concomitante, mai quello primario e fondamentale»⁷¹ che riguarda, invece, in maniera primaria, le nuove architetture e gli oggetti della cosiddetta arte applicata⁷². A differenza della pittura e della scultura, l'architettura, nel suo "processo creativo" non si richiama a un modello esterno, ma a un bisogno pratico; tale peculiarità, tuttavia, invece di configurarsi come un limite della sua teoria estetica, è impiegata da Brandi come un ulteriore tassello da aggiungere alla questione dell'immagine artistica: il "bisogno" può essere ritenuto l'origine di uno schema funzionale, tramite il quale la sostanza conoscitiva è fornita all'immagine. L'architettura può così considerarsi derivata da un processo creativo e divenire opera d'arte: «fra la presunta mancanza di oggetto e la rispondenza ad un bisogno, io sostituisco, per l'architettura, la sua funzionalità e l'impossibilità di essere soltanto funzionale, senza negare sé stessa come architettura e ridursi ad una passiva costruttività», afferma il critico senese. Per Brandi va tenuta in considerazione la «spazialità propria del monumento» non in quanto funzione, ma in quanto prodotto figurativo del processo formativo dell'opera d'arte⁷³. Essa, infatti, fa parte degli elementi che concorrono alla "realità esistenziale" dell'opera d'arte: colore, relazione spaziale, luce e ombra, ideati e usati nella trasposizione dell'oggetto in immagine, come atto sintetico nella coscienza dell'artista. Nel momento in cui l'immagine è stata esternata ed ha preso la forma materiale, l'opera inizia la sua esistenza, indipendentemente dall'artista; essa viene storicizzata nel momento in cui viene riconosciuta dalla coscienza di un individuo nel presente, che la valuta secondo l'istanza storica e l'istanza estetica. Coerentemente, Brandi non ritiene di dover aggiungere a queste istanze quella della "utensilità", perché questa «non potrà essere presa in considerazione a sé, ma in base alla consistenza fisica e alle due istanze fondamentali con cui si struttura l'opera d'arte nella recezione che ne fa la coscienza»⁷⁴.

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

71. *Ibidem*.

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

73. Si veda JOKILEHTO 1999.

74. BRANDI 1977, pp. 36-37.

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

Al di là dell'adeguatezza del principio dell'"unità metodologica" del restauro⁷⁶, che non riconosce eventuali specificità dell'architettura, anche nel metodo in cui essa viene riconosciuta come "opera d'arte", sul piano operativo, è del tutto evidente che, l'immagine "bidimensionale", non necessita un'interazione fisica, – se non l'osservazione – mentre un oggetto inserito nello spazio (è questo il caso ovvio dell'architettura, ma anche della scultura), impone che «la conoscenza soprattutto degli aspetti figurati non può che realizzarsi attraverso l'esperienza, e ciò richiede almeno la percorribilità»⁷⁷.

L'architettura, quindi, «non può essere ridotta a pura contemplazione»⁷⁸: in questo senso, la Teoria di Brandi, è stata accusata di concentrarsi maggiormente sulla conservazione dell'immagine, piuttosto che sull'attenzione verso l'intera struttura, specie per l'architettura⁷⁹. Fra i presupposti discutibili, Amedeo Bellini, «ha rilevato la necessità, per nulla dimostrata, di realizzare la compiuta percezione dell'immagine quando il riconoscimento critico dell'opera d'arte è già avvenuto e quindi, assiomaticamente, non necessita di una immagine diversa da quella storicamente pervenuta»⁸⁰.

Va ricordato, tuttavia, che la "Teoria" nacque in un momento storico in cui la priorità assoluta era assegnata alla definizione di una rigorosa strategia di salvaguardia dell'enorme patrimonio culturale italiano, in primo luogo dipinti e monumenti antichi; né si può dimenticare che Brandi non poteva tenere conto del progresso tecnologico acquisito dal restauro nell'ultimo cinquantennio, né di molti dei radicali mutamenti occorsi nella produzione e nella fruizione dell'arte⁸¹.

75. *Ibidem*.

76. CARBONARA 1997, pp. 11-12.

77. BELLINI 1985, p. 10

78. *Ibidem*.

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

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

81. BARASSI 2008, p. 32.

Da quest'ultimo punto di vista, va rilevato come nella cultura contemporanea, nonostante vi sia un rapido "consumo" di oggetti e idee, immagini e forme vengono recuperate con altrettanta rapidità, e conservate al di là della loro eventuale obsolescenza. L'utente contemporaneo impara a deformare le forme del passato, leggendo i messaggi che non gli appartengono più in chiavi libere o aberranti, e contemporaneamente impara a trovare anche le chiavi esatte⁸². Se i normali processi di abbandono e riscoperta nel passato procedevano secondo una curva sinusoidale, il nostro tempo procede, invece, secondo una spirale continua nella quale ogni riscoperta è accrescimento: la rilettura di un movimento artistico del passato non si basa solo sui codici e le ideologie ritrovate di quel periodo storico, ma anche su codici e prospettive ideologiche specifiche dei nostri giorni che ci permettono di inserire per esempio l'oggetto di antiquariato in altri contesti, di goderlo per quel che significava allora, ma di usarlo anche per le connotazioni che vi attribuiamo in base ai nostri lessici di oggi: come una grande operazione pop, quella che Claude Levi-Strauss definiva come "fissione semantica", una decontestualizzazione del segno che viene reinserito in un contesto nuovo che lo carica di significati diversi⁸³.

In passato i fenomeni di riscoperta filologica delle retoriche e delle ideologie passate, avvenivano attraverso lunghi periodi, consentendo una ristrutturazione globale delle retoriche e delle ideologie del tempo. Nella società contemporanea, invece, la dinamica delle riscoperte si svolge in maniera serrata, non intaccando il sistema culturale di base⁸⁴. Spesso, il fenomeno si configura, anzi, come una tecnica retorica convenzionalizzata, che di fatto rimanda a una stabile ideologia del libero mercato dei valori passati e presenti.

A partire dagli anni Ottanta si è parlato, in questo senso, di condizione "postmoderna", per indicare la crisi della modernità e la diffusione di una diversa concezione del tempo e della storia⁸⁵. Ormai privo di un orientamento verso il futuro e di tensioni ideologiche, il tempo diventa frantumato e chiuso nell'effimero dell'*hic et nunc*; tuttavia, se viene meno la proiezione verso il futuro, si apre la possibilità di un ritorno al passato che, dopo la rottura nei confronti della storia e della tradizione

82. Si veda Eco [1968] 2008.

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

84. Zygmunt Bauman definisce "liquida" una società in cui «le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure»; BAUMAN 2006, p. VII.

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

da parte delle avanguardie di primo Novecento, non può più essere inteso come un confronto, una condivisione o immedesimazione in quei valori, quanto piuttosto una fonte da cui attingere⁸⁶.

La considerazione del passato come un "emporio" da cui attingere frammenti e spezzoni, tutti ugualmente validi, senza offrire più un visione dell'"intero", sottolinea l'attenzione verso tutto ciò che è immagine, muovendosi nella storia in maniera puramente estetica, con un atteggiamento eclettico intessuto di citazioni, un collage di stili che li rende tutti contemporanei⁸⁷. L'arte costruita sulla base di materiali coerenti non ha più legittimità: più adeguato è porre gli uni accanto agli altri i brandelli della vita vissuta. L'argomento s'intreccia, naturalmente, con un argomento ancora attuale: il reimpiego di "oggetti" della produzione umana che occupano lo spazio antropizzato, compreso lo spazio stesso. L'epoca in cui viviamo, infatti, da un lato ci coinvolge in forme di surplus produttivi delle merci con ritmi così eccessivi, da incalzare le nostre concrete capacità di costruire e ordinare i loro stessi spazi di giacenza; al contempo ci affida spazi e oggetti che documentano culture trascorse: nell'esperienza postmoderna, il citazionismo e il pastiche sono considerati, allora, il modo per riprendere l'antico e collocarlo nel presente. Il mezzo televisivo, il computer e l'immagine, oggetti dell'esaltazione estetizzante del postmoderno, sono i simboli di una cultura che ha abolito la profondità spaziale e temporale, riducendosi a un vissuto in cui tutto viene trasformato in immagine⁸⁸.

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

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

88. CHIURAZZI 2002, p. 17.

Nel rapporto con l'edificio del passato, s'impone l'autonomia dell'immagine dell'involucro, che decreta l'indipendenza tra forma e funzione; l'utilizzo di un doppio codice⁸⁹, permette all'immagine di rivolgersi, da una parte, al gusto popolare, attraverso la citazione storica e vernacolare e, dall'altra, agli addetti ai lavori, attraverso l'esplicitazione del metodo compositivo:

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

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

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

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

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

91. HILLMAN 2004, p. 96.

Bibliografia: disUSO

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

- DI STEFANO 1983 - R. DI STEFANO (a cura di), *John Ruskin. Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1983.
- DI STEFANO 1980 - R. DI STEFANO, *Sopra un tentativo (fallito) di rifondazione del restauro architettonico*, in «Restauro» (1980), 51, pp.63-66.
- FALASCA ZAMPONI 2003 - S. FALASCA ZAMPONI, *Lo spettacolo del Fascismo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.
- FRODL 2003 - W. FRODL, *Concetti, valori di monumento e il loro influsso sul restauro*, in SCARROCCHIA 2003, pp. 401-412.
- GAZZOLA, PANE 1964 - P. GAZZOLA, R. PANE, *Proposte per una Carta Internazionale del Restauro*, in "Atti del II Congresso Internazionale del Restauro", Venezia 1964.
- GRASSI 1960 - L. GRASSI, *Storia e cultura dei monumenti*, Società Editrice Libreria, Milano 1960.
- HILLMAN 2004 - J. HILLMAN, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano 2004.
- LA REGINA 1995 - F. LA REGINA, *Come un ferro rovente. Cultura e prassi del restauro architettonico*, CLEAN, Napoli 1995.
- LYOTARD [1979] 1991 - J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna* [1979], Feltrinelli, Milano 1991.
- JOKILEHTO 1999 - J. JOKILEHTO., *A History of Architectural Conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford 1999.
- OTERI 2009 - A.M. OTERI, *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*, Argos, Roma 2009.
- PEROGALLI 1954 - C. PEROGALLI, *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teorie sul restauro in Italia, dal medioevo ad oggi*, Tamburini, Milano 1954 (Ristampa anastatica Guerini Studio 1991).
- PIRAZZOLI 2008 - N. PIRAZZOLI, *Totem e Tabù. Il difficile rapporto degli architetti con le opere del passato*, Alinea, Firenze 2008.
- PIRAZZOLI 2008 - N. PIRAZZOLI, *Passato e postmoderno. Il restauro come metalinguaggio*, Alinea, Firenze 2007.
- PIRAZZOLI 1990 - N. PIRAZZOLI (a cura di), *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, Essegi, Ravenna 1990.
- PIRAZZOLI 1988 - N. PIRAZZOLI, *Le diverse idee di restauro*, Essegi, Ravenna 1988.
- PORTOGHESI 1987 - P. PORTOGHESI, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- PORTOGHESI 1982 - P. PORTOGHESI, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.
- RICCI, FEDELI 2004 - G. RICCI, P. FEDELI, *La chirurgia estetica tra percezione sociale e modelli etico-deontologico*, in «Difesa Sociale - Rivista trimestrale per gli Affari Sociali sui rapporti tra cultura, salute e società», LXXXIII (2004), pp. 115-132.
- RUSSO 2005 - V. RUSSO, *La tutela in Francia tra rivoluzione e secondo impero*, in S. CASIELLO (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 2005.
- SCARROCCHIA 2003 - S. SCARROCCHIA, *Alois Riegl. Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Gedit, Bologna 2003.
- SETTE 2007 - M.P. SETTE (a cura di), *Restauro architettonico a Roma nell'Ottocento. Frammenti da Gaetano Miarelli Mariani*, Bardi editore, Roma 2007.
- STRASSOLDO 2007 - R. STRASSOLDO, *Le carte del restauro. I criteri per gli interventi di recupero dei beni architettonici*, Forum edizioni, Udine 2007.
- TRECCANI 2006 - G.P. TRECCANI, *Meglio curare che prevenire. Per una manutenzione del costruito modulata sul soggetto*, in «ANANKH», 47, 2006, pp. 110-117.

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

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

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»; ZEVÌ [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 Raggianti, 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.

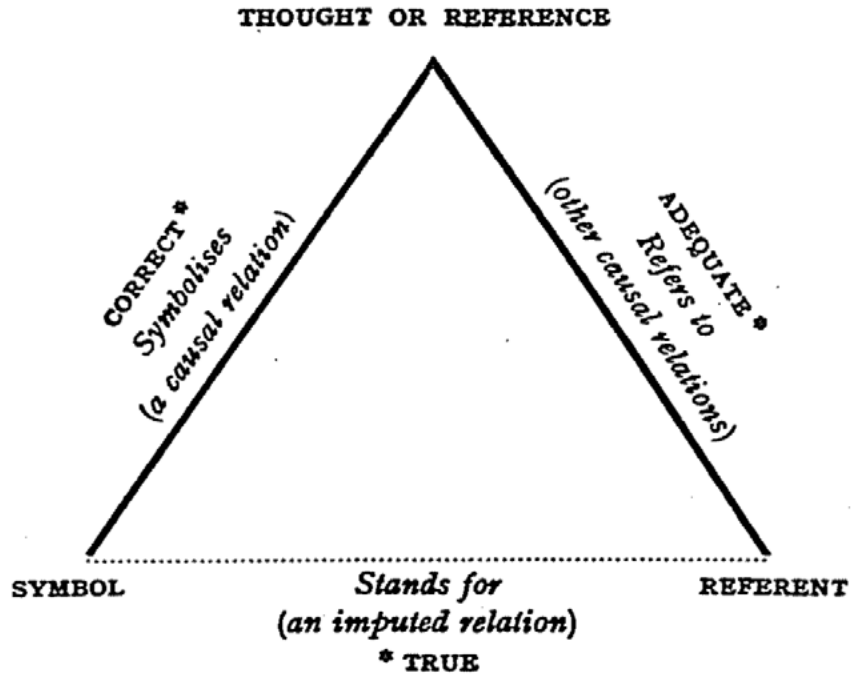


Figura 11. Triangolo semiotico (da C.K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London 1923, p. 11).

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 semiosici 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 semiotici, 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.

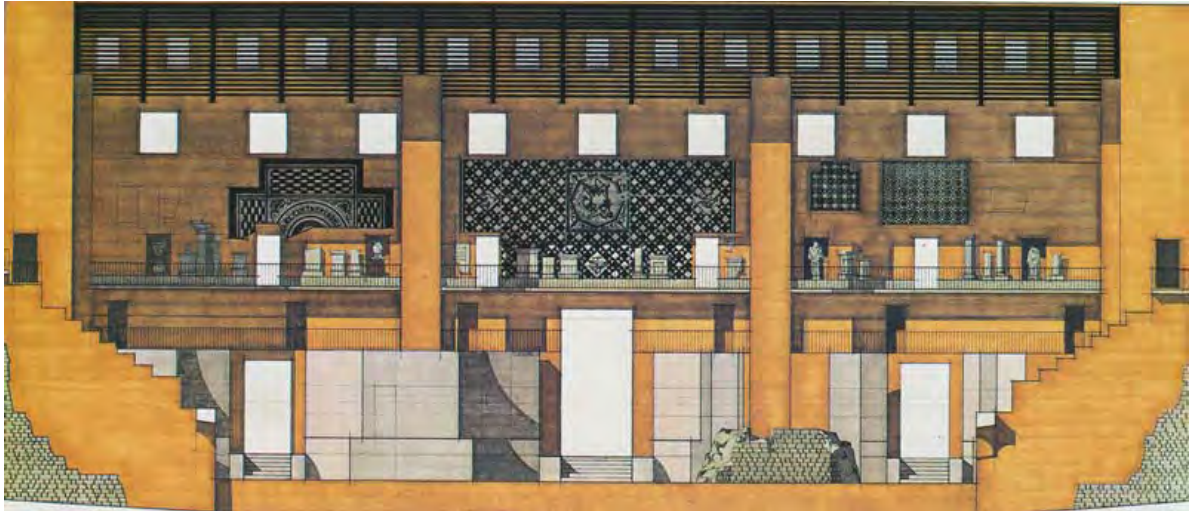


Figure 14-16. Giorgio Grassi, Manuel Portaceli,
*Restauro e riabilitazione del teatro romano di
Sagunto*, Sagunto, Spagna 1993.

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 Dominicanen Bookshop*, Maastricht, Olanda 2007 (foto N. Sulfaro).



renda

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 significativi 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.

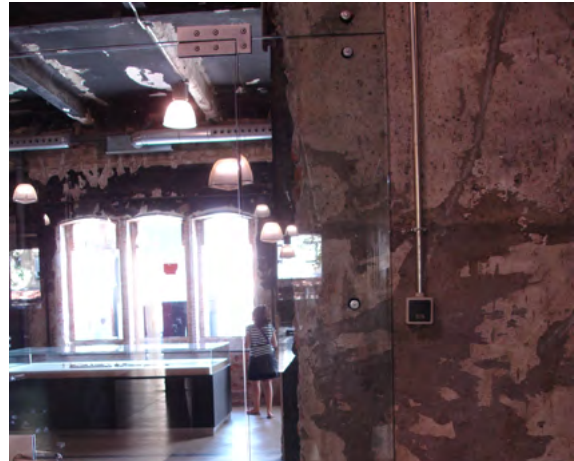


Figure 28-29. Arturo Franco e Fabrice van Teslaar, *Matadero*, Madrid, Spagna 2011 (foto A.M. Oteri).



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.



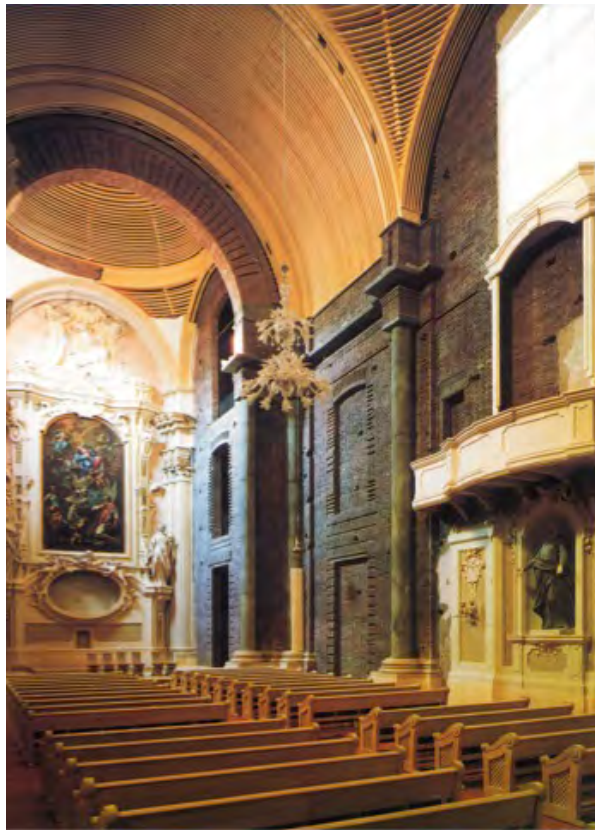


Figure 40-41. L'Oratorio di S. Filippo Neri a Bologna prima e dopo il restauro del 1999 di Pier Luigi Cervellati.

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 impreviste. 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 THORNBERG (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.

L'ARCHITETTURA COME OPERA APERTA

Il tema dell'uso nel progetto di conservazione



Nino Sulfaro

ArchistoR
EXTRA



abUSE

Considering architecture as an 'open work', always and in any case interpretable, can lead to the risk of encroaching into the territory of abuse: in the misunderstanding of the ancient building's meaning by the users, or in the self-referential nature of the project. This part of the work concerns the attempt to outline an approach to translate the reflections provided by semiotic analysis into criteria which are useful for highlighting the critical aspects of an intervention and guiding the transformation process.

In this perspective, the boundaries within which the intervention can be implemented are, on the one hand, the protection of the authenticity of the material, which guarantees the transmission of the good and; on the other hand, the possibility that the architecture can be re-read and re-interpreted through new meanings.

The intervention on pre-existing buildings also requires a balance between the needs of users and those of preservation of the materiality of the building, constituting the central node of the question of the new use.

The main difficulty in defining an instrument which is useful for an assessment of the quality of the use of a historic building is the overall control of transformations and transversal effects on different fronts, as the peculiarities of existing buildings make the use of models based on new design processes essential.

In this part of the work, in conclusion, the author proposes the elaboration of a verification grid in which the different levels of semiotic analysis are compared with the aim of obtaining indications that, although susceptible to interpretation, can guide the conservation processes.

www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 2 (2018)

ISSN 2384-8898

ISSN 978-88-85479-02-9



abUSO





Oggi ci si è resi conto della rapida perdita di senso dei messaggi e della loro capacità di acquistarne di nuovi (appropriati o aberranti, non conta, l'uso legittimerà i vari aspetti di questi cicli, se i cosacchi abbeverano i loro cavalli nelle acquasantiere di San Pietro, indubbiamente si sarà verificata la (...) sostituzione della funzione prima, arricchimento e sostituzione delle funzioni seconde ma per il generale dei cosacchi l'operazione rappresenterà un ottimo processo di risemantizzazione, mentre il sacrestano di San Pietro se ne dorrà, e vedremo a chi dovrà dar ragione la storia).

Eco [1968] 2008, p.216.

Limiti e confini dell'uso

«Uso eccessivo di qualcosa»: è questa la definizione più comune, presente in molti dizionari, del termine “abuso”. Dal latino *ab uti* (usare male), può essere inteso anche come “lontano dall’uso”, quindi nell’accezione di uso incongruo, improprio di un oggetto. La “apertura interpretativa” che è stata delineata, in questo senso, comporta il rischio di sconfinare proprio nel territorio dell’abuso, dell’incomprensione o del fraintendimento del manufatto del passato.

Uno dei “limiti” del metodo di lettura proposto sinora, infatti, potrebbe trovare un’obiezione nel fatto che, poiché l’interpretazione da parte degli utenti si attua comunque, potrebbe non avere importanza il modo nel quale i significati vengono messi “in forma” in un intervento su un’architettura, dal momento che gli interpreti/utenti vi proietteranno comunque i propri sistemi di valori. Come ha osservato Maria Luisa Scalvini:

«se il modello comunicativo “ristretto” trova per l’architettura il proprio invalicabile e riconosciuto limite nell’univocità semantica che postula e che risulta nei fatti verificata, il modello interpretativo, se “allargato”, troverebbe i propri rischi virtuali in una esplicita teorizzazione dell’arbitrarietà»¹.

Lo stesso Umberto Eco, si è reso conto che il rischio di una “deriva interpretativa” può sfociare nel territorio del non-sense: la libertà interpretativa ha senso, quindi, solo in rapporto a “certe regole del

1. SCALVINI 1981, pp. 8-9.

gioco”². Di fronte ad un testo è, infatti, necessario seguire alcune regole, affinché l’interpretazione che ne consegue, soggettiva ed emotiva quanto si vuole, possa essere comunque definita “accettabile”³. Eco pone l’accento su ciò che definisce “isotopia semantica pertinente”, in altre parole, quello che viene comunemente definito contesto. Se, per esempio, si osserva una qualsiasi architettura del passato, si è portati a conferirgli un senso differente da quello che gli attribuiva l’autore, per ovvie diversità socio-culturali e perchè si possiedono molte più nozioni di quelle che possedeva l’autore di quell’opera: l’interpretazione si attua, quindi, sulla base di conoscenze che l’autore non possedeva. Il rischio di questo meccanismo, è che l’interpretazione non sia né oggettiva né soggettiva: essa si configura, piuttosto, come una manipolazione, una deformazione più o meno inconscia dell’opera. Tale rischio si amplia nel momento in cui il territorio della tutela del patrimonio architettonico si confronta con la cultura di massa e, più in generale, con i fenomeni della globalizzazione. Il “Culto” di Riegl aveva già individuato la caratteristica del rapporto “Moderno” con i monumenti, di non essere più un’operazione riservata allo studioso ma esperienza individuale massificata, cioè esperibile da tutte le persone a prescindere dal loro grado d’istruzione⁴. Nel corso del Novecento, la “democratizzazione della cultura”, attuata soprattutto attraverso i mezzi di comunicazione, ha portato, tuttavia, al formarsi di una vera e propria “società dell’informazione”, nella quale “quantità” e “dislocazione” hanno preso il sopravvento sulla “qualità” delle informazioni stesse. Come ha osservato il poeta Carlos Cortès:

«Globalizzazione è quando i francesi scoprono un’altra volta Notre Dame in un film di Walt Disney, come fecero 150 anni fa col romanzo di uno scrittore che aveva un nome da gargoyle, e quando i turisti giapponesi arrivano al monumento più visitato di Parigi e domandano dove viveva Quasimodo e come si chiamano i gargoyle di cui si parla che, in realtà, sono il frutto dell’immaginazione di un architetto del secolo scorso che restaurò Notre Dame più o meno come ebbe voglia»⁵.

In prima istanza, la questione si configura, quindi, come un problema di ordine eminentemente culturale. Secondo alcuni autori la cultura di massa, livellando l’informazione a un grado molto basso e rendendola il più possibile omogenea, traduce qualsiasi forma in un’immagine consumabile obliterandone ogni peculiarità. Quest’orientamento, tuttavia, non coglie l’enorme energia irrazionale

2. Nel 1991, nel saggio I limiti dell’interpretazione, Eco cerca di arginare l’anarchia della lettura soggettiva dei testi ponendo dei “paletti interpretativi”; Si veda Eco 1991.

3. Una di queste è il rispetto per il testo letterale: se un autore scrive “ieri ho mangiato la pizza”, non posso leggere in queste parole il fatto che l’autore non sopporta i cori russi, se non tradendo il testo e trasformando quella che voleva essere una interpretazione in qualcosa di totalmente diverso; *ibidem*.

4. SCARROCCHIA 2006, p. 255

5. CORTÈS 2001.

della cultura di massa che conserva pratiche diversamente non definibili come storiche⁶. Non si può pretendere, infatti, che l'interesse per l'antico si leghi al suo unico e opinabile valore estetico, alla sua "astanza", per usare un termine con il quale Brandi individua il peculiare carattere di un'opera d'arte. Il progetto di conservazione dovrebbe prevedere, piuttosto, nuovi usi per l'esistente, che siano socialmente aperti alla maggioranza, richiamandone l'immaginazione sulle unicità e sull'irripetibilità del suo patrimonio. Uno dei motivi della "resistenza" di fabbriche e ambienti antichi è, infatti, di natura economica⁷, ma non si può trascurare, in molti casi, anche il peso che hanno avuto i processi di interiorizzazione collettiva, cioè i valori simbolici, mitopoietici, religiosi o nazionali attribuiti all'architettura⁸. Si potrebbe rilevare, in un certo senso, come la conservazione del patrimonio architettonico, come atto di cultura⁹, non sia dovuto esclusivamente alla "cultura alta", intesa cioè in senso elitario e specialistico, ma anche ad una cultura intesa in senso antropologico, comprendente cioè i costumi, i riti e i miti delle popolazioni¹⁰.

Com'è noto, lo stretto legame fra passato e cultura popolare si è indebolito, di fatto, solo a partire dall'epoca post-industriale, con l'avvento della massificazione della produzione e, in seguito, anche della cultura. Lo studio di questa trasformazione culturale, nel secolo scorso, è stato guidato da un'ampia sociologia critica, che ha avuto il merito di comprendere l'importanza del fenomeno della diffusione della cultura di massa per le società capitaliste e di averla resa oggetto di studio. Gli studi della Scuola di Francoforte, per esempio, pongono l'attenzione su come l'Industria Culturale si sia posta in netta antitesi con la cultura "vera", analizzando i contenuti dei prodotti culturali. Tuttavia

6. Si veda DE FUSCO [1967] 2007.

7. «Essi sono rimasti dove si adattavano o almeno non intralciavano i traffici dell'homo economicus, o addirittura quando erano situati in zone a lui disagiati o inaccessibili, come le isole o siti sperduti fra le montagne»; *ibidem*.

8. A conferma di ciò è il fatto che la gran parte del patrimonio antico è costituito da fabbriche religiose, dagli edifici che simboleggiavano l'unità comunale e nazionale, da ambienti che ricordavano gli splendori delle arti e delle corporazioni; DE FUSCO [1967] 2007.

9. CARBONARA 1997.

10. La distinzione fra cultura "alta" e bassa" affonda la proprie radici nella storia: nella storia della letteratura, lo stile serio della tragedia e dell'epopea era destinato ai temi "alti" come il governo, le guerre e gli amori; quello comico della commedia ai temi della quotidianità borghese e contadina. È nella seconda metà dell'ottocento, con il consolidarsi del capitalismo mercantile, che la contrapposizione si fa insanabile e la dicotomia alto/basso assume la sua accezione moderna. Dicotomia che, come osserva Huyssen, «became politically charged in decisive ways when new class conflicts erupted in the mid-19th century and the quickening pace of the industrial devolution required new cultural orientations for mass populace»; si veda HUYSSSEN 1986.

tali studi, analizzavano i contenuti dei prodotti culturali, senza prevederne lo studio né delle forme di fruizione, né delle pratiche che si sviluppavano attorno ad essi¹¹.

Nel corso del Novecento, tuttavia, non mancano approcci teorici che mettono in discussione la validità scientifica di questa “separazione della cultura”. Nel 1962, ne “L’Esprit du Temps”, il filosofo e sociologo francese Edgar Morin opera una rivalutazione della cultura di massa, ponendosi su un versante quasi opposto a quello dei francofortesi. Morin, in aperta polemica nei confronti dell’alterigia con cui l’intelligenza si scagliava contro la cultura di massa, non proponeva di esaltarla, ma di ridimensionare il ruolo della cosiddetta “cultura alta”: non manca di sollevare alcune critiche nei confronti dell’industria culturale, ma rileva che essa rimane, comunque, l’unico grande terreno di comunicazione tra classi sociali e culture diverse, l’unico esempio di cultura universale della storia dell’umanità.

Umberto Eco nel 1964, invece, con la sua opera “Apocalittici e Integrati”, riflette sulla cultura di massa in termini positivi, considerando degni di studio per la prima volta anche i fumetti¹². Nella medesima direzione, in un saggio del 1969, intitolato “Cross the border – Close the gap”, uscito provocatoriamente sulla rivista “Playboy”, il critico letterario Leslie Fiedler lancia un proclama contro l’elitarismo della cultura letteraria, imperante nelle università e nelle altre istituzioni americane, pronunciando per la prima volta, e con accezione positiva, il termine postmoderno in riferimento alla nuova atmosfera culturale di quegli anni. Secondo Fiedler la critica doveva

11. Negli anni Sessanta del Novecento, con l’avvento della TV e la conseguente crisi delle tradizionali forme di aggregazione e socializzazione, di trasmissione culturale ed educazione, si erano ridotti notevolmente gli spazi di produzione culturale dal “basso”, e la cultura delle classi subalterne era divenuta quasi per intero cultura di massa. Ciò portava dunque ad una contraddizione: se da un lato nella lettura sociologica di Adorno ed altri studiosi il termine “popolare” contraddistingueva una classe sociale ben definita, si sarebbero dovuti accettare i prodotti dell’Industria Culturale, largamente diffusi tra la masse subalterne; d’altra parte tali prodotti erano considerati espressione di un’ideologia dominante, imposta dall’esterno sul ceto operaio. Il punto che il dibattito di quegli anni non sembra cogliere appieno è che nella società post-industriale, i rapporti di classe si fanno più complessi e non più riconducibili ad una contrapposizione dicotomica. In altre parole, nell’epoca della “comunicazione generalizzata”, ormai non esisteva più una produzione culturale subalterna, autonoma e distinta dai prodotti dell’industria. Così si finì per mettere in contrapposizione il folklore alla cultura di massa: questa era fatta non dal popolo, ma per il popolo ed aveva effetti alienanti e politicamente regressivi; al contrario il folklore era genuino e autentico prodotto delle classi subalterne. Tale “equivoco” ha generato una distinzione tra livelli culturali mai esistita prima della rivoluzione industriale. Un altro malinteso è probabilmente rappresentato dall’accezione che il termine “cultura di massa” ha acquistato nel corso degli anni, trascurando l’originario significato riferito ai nuovi modi nei quali la cultura veniva trasmessa, cioè appunto i mass media; JENKINS 2006, p. 2-24.

12. Eco [1964] 2008, pp. 29-64. Il mondo culturale e accademico riservò una risposta di divertito scetticismo snobistico, indice di come la cultura alta non fosse ancora pronta e attrezzata ad analizzare la validità di nuove espressioni artistico-culturali non elitarie ma massificate.

cessare di sostenere la distinzione fra arte elevata e arte di massa, trasformandola in cultura pop e affrontando scientificamente i generi letterari di intrattenimento¹³. Altri approcci criticano, inoltre, la concettualizzazione della tradizione come elemento cristallizzato e storicamente immutato. Essa era, secondo questi studi, invece un concetto prodotto dalla contemporaneità e che emergeva all'interno di una visione consapevole di modernità¹⁴.

Gli sviluppi culturali nel mondo dell'architettura, secondo alcuni studiosi, sono stati paralleli a quelli seguiti dalla produzione culturale in altri ambiti, e con notevoli reciproche interferenze¹⁵. Nonostante gli edifici e i centri urbani siano connotati da una forte componente materiale, e pur non avendo un reale mercato culturale nel quale circolare, essi sono, infatti, assimilabili agli altri oggetti culturali per almeno due ragioni: possono avere una marcata funzione simbolica e inoltre possono avere un rapporto di interazione molto forte con la condizione esistenziale di chi trascorre e plasma la propria vita all'interno di essi. Va rilevato, tuttavia, che l'ampio dibattito sull'architettura postmoderna, non ha prodotto esiti particolarmente significativi nell'ambito del restauro che, nel frattempo, è rimasto pressoché arroccato sulle sue tradizionali posizioni culturali specialistiche ed elitarie.

Negli ultimi decenni, i processi di trasformazione del costruito, gravitano attorno a questioni "compositive" da un lato e "conservative" dall'altro, considerando molto raramente l'opportunità di includere nella progettazione l'inserimento di attività legate al «bisogno sociale di dare senso alle nostre vite presenti attraverso la creazione di legami con un passato significativo»¹⁶.

Un possibile spunto di riflessione sul quale fare confluire cultura di massa e conservazione al fine di collocare quest'ultima in una dimensione popolare vicina ai reali bisogni sociali, è individuabile nei Cultural Studies effettuati dalla Scuola di Birmingham. Essi spostano l'attenzione dalla produzione al consumo della cultura e, conseguentemente, dall'analisi formale dei contenuti dell'industria culturale, all'analisi delle pratiche sociali che hanno a che fare con la loro fruizione. I prodotti della cultura di massa, secondo tale approccio, sono "popolari" solo in relazione alle modalità del loro consumo da parte dei gruppi sociali.

Seguendo questo orientamento, va rilevato come le architetture del passato siano spesso destinate ad "ospitare" manifestazioni culturali o funzioni spesso molto lontane dalle reali esigenze della società contemporanea. Anzi, le nuove destinazioni d'uso, anche nei casi nei quali sia prevista

13. Si veda CESARANI 1997.

14. HOBBSBAUM 2002, pp. 1-14.

15. HARVEY 1999, p. 327.

16. DEI 2007, p. 87.

un'analisi e una verifica della compatibilità del nuovo uso all'interno del progetto, sono scelte, nella maggioranza dei casi, in modo da non "abusare" del manufatto con utilizzi non considerati "culturali". Tale approccio è certamente da considerarsi positivo, soprattutto in nome dell'assoluto rispetto dell'autenticità materiale dei manufatti. Tuttavia esso trascura l'opportunità di immettere quelle stesse testimonianze del passato oggetto della tutela nel circuito delle attività umane, con il rischio paradossale di relegarle nell'oblio e nell'indifferenza della maggioranza della popolazione.

Va messa in evidenza, quindi, la possibilità di instaurare un nuovo nesso tra l'attuale cultura della tutela e la cultura popolare, avvicinando le istanze della società contemporanea a quelle della conservazione che, con le sue teorie, il suo linguaggio ed i suoi modi operativi, è spesso negata ad una comprensione e ad un interesse diffuso.

Ovviamente, un orientamento di questo tipo può essere "tradito" – com'è spesso avvenuto – attraverso operazioni che hanno "confuso" la valorizzazione con il marketing. D'altra parte, la volontà di arginare i processi di massificazione ha spesso prodotto risultati negativi in termini di divulgazione e di socializzazione della cultura, provocando il disinteresse e la disaffezione della gente comune nei confronti dei beni culturali¹⁷. Avvicinare la "gente" alla cultura della conservazione tramite un uso dei monumenti più affine alle reali esigenze sociali, può innescare, da un lato, una diffusa consapevolezza dell'importanza della tutela; dall'altro, il nuovo utilizzo di un edificio o di un sito, può configurarsi come l'anello di congiunzione tra patrimonio del passato e cultura di massa.

Questo "corollario" si configura problematico, nel momento in cui le istanze conservative di un monumento, devono essere poste in primo piano rispetto all'apporto interpretativo, in modo da garantire, cioè, che la "apertura" non equivalga ad un sacrificio dell'autenticità della materia¹⁸. In quest'ottica i "confini" entro i quali può essere attuato l'intervento sono da un lato la tutela dell'autenticità della materia, che garantisce la trasmissione del bene e, dall'altro lato, la possibilità che il bene sia "riletto" e reinterpretato attraverso nuovi significati. Il problema di fondo è capire «dove si fermi l'intervento progettuale contemporaneo, ovvero quali paletti ponga ad esso la

17. «(...) si è rinunciato a fare i conti con la socializzazione della cultura per privilegiare la sua economicizzazione (...) la valorizzazione non può essere ridotta a operazione astratta in termini di marketing ed economia aziendale, ma deve prevedere-programmare-includere il coinvolgimento del pubblico già in fase progettuale. Non è pensabile valorizzazione al di fuori della fruizione-socializzazione dei beni culturali che si intende promuovere»; SCARROCCIA 2006, p. 264.

18. «Il riconoscimento di questi paradigmi configura un giudizio specificamente conservativo al riparo da qualsiasi competizione con la sovra interpretazione, che, come insegna la semiosi illimitata attivata dai processi di fruizione, nessuno può pensare di arrestare e che, nel campo disciplinare della tutela, comprende il progetto nel contesto storico, ovvero qualsiasi intervento sul costruito per quanto accorto, sapiente, compatibile»; *ivi*, p. 244.

conservazione, poiché ogni intervento ci restituisce una nuova unità come trasformazione»¹⁹.

Si configura, quindi, la necessità di elaborare strumenti atti a intessere un dialogo tra istanze di conservazione ed esigenze progettuali, e capaci di governare il processo di trasformazione dell'architettura sulla base della compatibilità materiale ed immateriale degli interventi.

19. *Ibidem*.



Il passare da una funzione trascorsa ad una attuale può certamente portare ad esiti compromettenti la tutela del bene, ma un'approfondita analisi che porti alla ricerca di un uso compatibile, può permettere la verifica dell'accettabilità dei «modi dell'innovazione con i limiti della permanenza.

DEZZI BARDESCHI 2004

Figura 1. Marco Dezzi Bardeschi, *Palazzo Comunale, progetto di conservazione e arredo dell'accesso al piano terra*, Modena, Italia 2003.

Alla ricerca della compatibilità

Il progetto di conservazione, secondo una definizione di Amedeo Bellini, è stato inteso come

«l'esecuzione d'un progetto d'architettura che si applica ad una preesistenza, compie su di essa tutte le operazioni tecniche idonee a conservarne la consistenza materiale, a ridurre i fattori estrinseci di degrado, per consegnarla alla fruizione come strumento di soddisfazione dei bisogni, con le alterazioni strettamente indispensabili, utilizzando studio preventivo e progetto come strumenti d'incremento della conoscenza»²⁰.

Da questa definizione emerge il carattere progettuale della conservazione, che ha come finalità "conservare la consistenza materiale" dell'architettura, ossia la fisicità degli elementi che la compongono nella loro autenticità²¹. Bellini include, inoltre, altre due finalità del progetto di conservazione che sono, da un lato quello di "ridurre i fattori di degrado", cioè i problemi fisico-chimici della consunzione dei materiali; dall'altro lato quelli della "fruizione". Queste due finalità devono essere raggiunte attraverso "alterazioni strettamente indispensabili", riducendo il più possibile,

20. BELLINI 2005, pp. 21-24.

21. Salvatore Boscarino ha osservato: «Come tutte le esperienze progettuali dell'architettura, anche quella del restauro deve avere un carattere di sintesi. Essa si propone di ricondurre all'unità, appunto progettuale, l'assunzione critica dei dati di partenza che sono storici, linguistici, tecnologici, scientifici e delle necessità della nuova utilizzazione che consente la sua fruizione. La conseguente azione propositiva progettuale-architettonica e quella esecutiva devono avere un unico obiettivo: conservare, usando per l'oggi al fine di tramandare al futuro, una testimonianza fisica del passato, così come ci è pervenuta»; BOSCARINO 1999, pp. 51-52.

cioè, ogni operazione di modifica dell'esistente. Conservazione significa quindi "massimizzare" la permanenza della materia storica autentica e "minimizzare" quanto più possibile gli interventi i quali, devono essere eseguiti facendo riferimento al noto concetto della "compatibilità".

Questo termine ha assunto nel tempo accezioni diverse, concentrate di volta in volta su alcuni dei molteplici aspetti che connotano l'intervento sulla preesistenza²². In prima istanza, va rilevato come esso, generalmente, non appaia in maniera esplicita nella letteratura del passato: per esprimere la necessità di garantire una concordanza fra intervento e preesistenza si preferisce ricorrere a espressioni quali "conformità", "armonia" o "convenienza", derivate dal concetto albertiano di *concinnitas*, orientato a garantire un accordo figurativo tra fasi costruttive di epoche diverse²³.

Alla fine del Settecento, la cultura illuminista incoraggia gli studi sui fenomeni di natura chimica e fisica, che delineano una prima forma del concetto di compatibilità dei materiali²⁴. Quest'orientamento scientifico si diffonde soprattutto nell'Ottocento: tuttavia, esso riveste un'importanza secondaria rispetto agli interessi di natura figurativa e formale dell'intervento sull'antico²⁵.

La relazione fra architettura, uso compatibile e tutela è presente nella Carta del Restauro del 1931, che prescriveva che «la occupazione dei monumenti (...) ne assicura la continuità vitale, purché la moderna destinazione sia tale da rispettare il carattere storico». Altrettanto si proponeva nella Carta del 1972, nella quale l'utilizzazione degli edifici antichi doveva "assicurare la sopravvivenza degli stessi"; concetto che successivamente ripreso dalla Dichiarazione di Amsterdam, introduceva il concetto di conservazione integrata, ovvero la ribadita compatibilità del criterio della «azione congiunta delle tecniche del restauro e delle funzioni appropriate».

Considerazioni che, venti anni prima, avevano trovato esplicito richiamo nella Carta di Venezia, nella quale la conservazione dei monumenti trovava definita espressione nell'articolo 5, essendo sempre «favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società» purché «non alteri la distribuzione e l'aspetto dell'edificio».

22. FIORANI 2003, p. 20.

23. «Leon Battista Alberti definisce infatti la bellezza come "armonia" (*concinnitas*) di tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata su una legge precisa e con una certa coerenza, la definizione dell'intervento sulle preesistenze nella storia passa attraverso la soluzione di problemi di "compatibilità stilistica" e di "congenialità" fra le maniere del fare antico e moderno»; *ivi*, p. 19

24. Si condanna, per esempio, l'impiego di chiodi di ferro per restituire l'aderenza dell'intonaco al supporto murario, in favore delle grappe di rame in grado, invece, di evitare gli inconvenienti derivanti dall'ossidazione del metallo; *ivi*, p. 20.

25. *Ibidem*.

Fin oltre gli anni sessanta del Novecento, il principale interesse della compatibilità del restauro architettonico, si rivolge, quindi, prevalentemente alla questione del rapporto tra antico e nuovo. Tuttavia, è in questo stesso periodo che l'emancipazione della ricerca scientifica finalizzata al restauro, sviluppa il principio di compatibilità basandosi sulla sua connotazione fisico-chimica e meccanica²⁶.

Alla luce di tali sviluppi, nella prassi contemporanea, il termine compatibilità viene utilizzato con un'estrema versatilità, applicandolo ai materiali, ai sistemi di trattamento dei materiali stessi, alle aggiunte, alle destinazioni d'uso, alle localizzazioni: «si va insomma dalla molecola alla città, e oltre»²⁷. Nonostante sia ampiamente condiviso il suo ruolo come fattore determinante dell'intervento conservativo, la compatibilità non è, tuttavia, un concetto, che può essere definito in maniera univoca o definitiva. Esso è, inoltre, inequivocabilmente caratterizzato da una marcata soggettività e va di volta in volta relazionato alle caratteristiche storico-architettoniche dell'edificio, alle particolarità del contesto ambientale, alle tipologie strutturali e ai materiali presenti, oltre che, ovviamente alle esigenze poste dalla destinazione d'uso prescelta. Compatibilità, quindi, significa primariamente identificare, in ogni contesto, i "limiti" oltre i quali l'intervento non è rispettoso della fabbrica ma diventa invadente, eccessivo, non a misura.

Dal punto di vista della compatibilità funzionale, va rilevato come non sia necessariamente la "incongruità" di una destinazione d'uso rispetto alla funzione originaria di un manufatto, a essere nociva dal punto di vista della tutela, ma soprattutto l'uso scorretto o eccessivo del bene stesso, ossia l'abuso, nella sua più ampia accezione²⁸. Salvatore Boscarino, in questo senso, ha osservato:

«Certamente, poiché il progetto di restauro è sempre un progetto architettonico, interessanti e complessi risultano i temi relativi allo "statuto della funzione", che ha o che dovrebbe avere l'edificio, e quindi della riutilizzazione, la quale, dovendosi svolgere dentro esso, può aiutare a prolungare tramite la presenza umana, e quindi l'interesse alla

26. FIORANI 2003, p. 22. Va rilevato come questo principio finisca per essere utilizzato, soprattutto in campo strutturale, «come facile viatico per posizioni di stampo ideologico, spesso rivolte alla condanna dei materiali moderni sulla base della loro minore affinità con la preesistenza rispetto a quanto si riscontra per i materiali tradizionali»; *ivi*, p.23.

27. Di conseguenza, sorge la necessità di aggiungere aggettivi qualificativi: compatibilità fisica, chimica, meccanica, estetica, semantica, funzionale. È necessario, piuttosto, comprendere quale sia il tratto comune a tutte queste forme di compatibilità, per tentare di valutare come utilizzare il concetto di compatibilità per orientare l'intervento sull'esistente; DELLA TORRE 2003, p. 27.

28. «Collocandosi il problema della destinazione d'uso nella sua giusta prospettiva, interna alla disciplina stessa del restauro, non d'un qualsiasi riuso si dovrà parlare ma solo di quello compatibile con le vocazioni che il monumento, indagato con intelligenza storica, saprà rivelare. Non necessariamente dell'uso originale (anche se questo sarà pur sempre preferibile, quando sia possibile conservarlo o riproporlo), ma d'un uso corretto e rispetto della realtà materiale e spirituale del monumento»; CARBONARA 1997, p. 46.

manutenzione, la conservazione nel tempo della struttura fisica e materica, che resta sempre l'obiettivo primario da perseguire. L'utilità ricercata nel tempo e la funzionalità, assegnata sulla base di esigenze compatibili intrinseche alla fabbrica da restaurare, finiscono, quindi, con oltrepassare la semplice operazione di raggiungimento di un risultato pratico; giacché essa mira a conservare la memoria culturale, che è storica e artistica, individuale e collettiva»²⁹.

Ribadendo il ruolo della fruizione come «mezzo attraverso il quale si ottiene l'esperienza e quindi la conoscenza dell'architettura nei suoi valori spaziali, figurativi, come testimonianza di un modo di organizzare una funzione»³⁰, essa non può essere considerata, di per sé, un 'limite' per la conservazione. Tale precisazione impone, innanzitutto, di sgomberare il campo da 'veti ideologici', di cui si è delineata la natura nel precedente paragrafo, e che spesso intervengono nella scelta della destinazione d'uso di un edificio storico, limitando l'inserimento di attività considerate incompatibili a priori.

La questione è, quindi, legata non solo al 'cosa' si insedia in un edificio, ma soprattutto al 'come' una determinata attività vi viene inserita. Si tratta, per esempio, di questioni relative ai materiali, alle tecniche, alle lavorazioni necessarie per ottenere la consistenza materiale dell'edificio: queste scelte, per essere considerate compatibili devono essere concepite per prolungare la vita degli elementi esistenti, e non per sostituirli con altri anche se identici. Si tratta di soluzioni che devono risolvere i dissesti strutturali, il consolidamento delle murature e dei solai, la pulitura delle superfici, le condizioni termo-igrometriche deficitarie degli ambienti, il degrado degli intonaci, quello delle pietre o dei serramenti. Soluzioni che devono essere, appunto, tutte tecnicamente compatibili, cioè non invasive e falsificanti, con impiego di materiale che non sia né strutturalmente sovrabbondante, né invasivo sotto l'aspetto fisico-chimico. Ma si tratta anche dei caratteri relativi alle modifiche dell'impianto distributivo necessarie al nuovo uso, ai sacrifici necessari per inserire gli impianti tecnologici, gli adeguamenti planimetrici imposti dalle numerose normative che si sovrappongono e spesso non permettono di ottenere la conservazione (anti incendio, sismica, norme igienico-sanitarie, etc.). Quest'ultime sono scelte che di frequente impongono trasformazioni a catena e irreversibili, spesso non coordinate tra di loro e contrarie al mantenimento delle caratteristiche spaziali e architettoniche dell'edificio³¹.

29. BOSCARINO 1999, pp. 52-53.

30. BELLINI 1990, p.40.

31. «(...) si dovrà tenere conto delle necessità produttive che comportano gli attuali modelli organizzativi, sia quelli a livello individuale che di gruppo, che sono diversi da quelli del passato. Così, pure, dovendo rispettare le strutture fisiche ed i materiali preesistenti, perché considerati bene culturale, occorre che lo schema distributivo dell'edificio della nuova utilizzazione rispetti pienamente quello pervenuto nell'edificio corrispondente al periodo di massimo splendore. Ma anche

Va poi rilevato, come, nella maggior parte dei casi, la definizione dei possibili usi di un bene architettonico non passi al vaglio di un'analisi preliminare, assegnandone uno a intervento ultimato, spesso in maniera deterministica o addirittura fortuita. Ciò implica il rischio di sottoporre l'edificio a una "capacità di carico" non preventivata connessa al nuovo utilizzo e oltre la quale, spesso, è impossibile mantenere inalterato lo stato di conservazione³². Verificare la compatibilità di un intervento nella fase preliminare si configura, quindi, come un'importante condizione che attiene alla duplice esigenza di scelte operative coerenti con gli aspetti storici e formali, strutturali e materiali del costruito e con la complessità dei problemi emergenti dall'ipotesi di una sua riutilizzazione³³. Tuttavia, la principale difficoltà della definizione di uno strumento utile a una valutazione della compatibilità della variazione d'uso di un edificio, è il controllo complessivo degli effetti trasversali delle soluzioni progettuali sui diversi fronti, poiché le peculiarità delle architetture esistenti rendono inadeguato l'utilizzo di modelli basati sulla definizione oggettiva della qualità di ogni singola opzione.

A partire dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso, il dibattito sulla conservazione si è alimentato anche attraverso alcune problematiche di carattere economico, politico-amministrativo e legislativo, connesse, com'è noto, a un ampliamento dell'interesse verso l'intervento sul costruito

quelli successivi, che non hanno nascosto o deformato irreparabilmente il primo, e le loro conseguenti configurazioni spaziali devono essere rispettate da una proposta di rifunzionalizzazione che si dovrà realizzare con elementi, con segni, con parole del linguaggio architettonico del nostro tempo e non con quelli che formano la peculiare immagine della preesistenza, sulla quale si interviene. La compatibilità funzionale diventa, quindi, la protagonista delle operazioni di restauro, essendo quella formale non più proponibile, giacché risultano superati gli strumenti del passato che andavano dall'orientamento retrospettivo al restauro stilistico, alla cultura dei revivals, etc.»; BOSCARINO 1999, p. 54.

32. È il caso del cosiddetto "rischio antropico" (vandalismo, pressione turistica, etc.), che determina un fattore di degrado per il manufatto dovuto all'interazione degli utenti con l'oggetto, e del "rischio prestazionale": dalle modifiche dell'impianto distributivo necessarie al riuso, alle modifiche tese a garantire la sicurezza degli utenti, dai sacrifici necessari per inserire gli impianti tecnologici, agli adeguamenti planimetrici imposti dalle numerose normative che si sovrappongono (antincendio, igienico-sanitarie, ecc.). Si tratta di scelte che spesso impongono trasformazioni a catena e irreversibili, spesso non coordinate tra di loro e contrarie al mantenimento di un accettabile stato di conservazione.

33. DALLA COSTA 2005, p. 92. «L'interesse per la compatibilità non compete solo alla fase esecutiva della progettazione: già prima dell'intervento le scelte relative al tipo e alla distribuzione delle funzioni, e quale linguaggio figurativo delle eventuali integrazioni contengono in nuce chiare ricadute sulla preesistenza, ad esempio sul piano impiantistico, strutturale, delle finiture; il cattivo orientamento di queste scelte, o addirittura la loro indifferenza verso l'aspetto conservativo possono provocare conseguenze spesso difficoltosamente o niente affatto recuperabili sul piano strettamente materiale»; FIORANI 2003, p.25. «Si veda il caso celebre del Palazzo delle Ragione di Milano, che rimane per molti aspetti il manifesto della conservazione architettonica; la rinuncia a una destinazione preventivamente definita e la scelta infine di usarlo come sala espositiva ha creato il noto problema delle uscite di sicurezza, ma anche il sottaciuto risvolto di un luogo per esposizioni inaccessibile a persone con ridotta capacità motoria, a meno di ricorrere ad ausili esterni»; DELLA TORRE 1998, p. 20.

esistente, esteso al tessuto urbano e territoriale³⁴. Ciò ha avuto ricadute soprattutto di ordine quantitativo che hanno messo in evidenza, tra l'altro, l'assenza di strumenti previsionali utilizzabili in fase di progetto, e di sistemi di controllo e verifica in fase di cantiere.

In questo quadro, la cultura tecnologica e le prime disposizioni normative di tipo "prestazionale"³⁵, sviluppano un nuovo orientamento "qualitativo" dei beni, ponendo l'attenzione sui valori di qualità ambientale e sulla ricerca di controllo economico dell'esecuzione dei lavori³⁶.

Questo approccio è stato tradotto in una metodologia di valutazione del progetto imperniata sui termini di "esigenza", "requisito" e "prestazione"³⁷. L'esigenza è quanto è richiesto dal normale e funzionale svolgimento di un'attività di un utente o di un elemento tecnologico; il requisito è la traduzione di un'esigenza in un insieme di caratteristiche che ne connotano le condizioni di soddisfacimento da parte di un organismo edilizio, o di sue parti, in determinate condizioni d'uso, ambiente o sollecitazione; infine la prestazione è il comportamento che un prodotto o dei suoi componenti in determinate condizioni d'uso³⁸. Questo indirizzo nasce in campi disciplinari diversi da quello dell'architettura e, più precisamente, come normativa tecnica nell'ambito della produzione industriale al fine di garantire la rispondenza di un prodotto, in quanto a prestazioni, alla domanda di qualità da parte degli utenti secondo dati criteri³⁹. La valutazione della qualità si basa dunque sui livelli di prestazione del prodotto in relazione alle richieste ed alle aspettative dell'utenza⁴⁰.

34. Si veda BELGIOIOSO 1988.

35. A titolo esemplificativo, si vedano: Regione Emilia Romagna, Normativa Tecnica Regionale 1979; CER, Normativa tecnica per l'edilizia residenziale della Regione Liguria, quaderno CER n. 6, Milano 1984.

36. Si veda DI BATTISTA 1999.

37. «L'approccio prestazionale ha come presupposto che la qualità di un oggetto edilizio sia misurabile attraverso il riferimento ad un insieme di esigenze da soddisfare, tenendo conto della storicizzazione delle stesse (...). In quest'ottica la qualità di un oggetto non è fatta dipendere da soluzioni tecniche precostituite, ma è determinata nel momento in cui un oggetto soddisfa alle esigenze individuate attraverso le sue prestazioni, cioè il comportamento d'uso»; MONZEGLIO 1990, riportato in ARENGHI 2007, p. 188.

38. Si veda ALAGNA 2000.

39. Nel settore della produzione, infatti, si progettano "compositi compatibili" nelle più ampie condizioni, ma nel campo della conservazione le possibilità sono diverse: i composti problematici sono spesso proprio quello che si deve conservare. «Constatare che il degrado è dovuto ad un difetto intrinseco non sempre autorizza a sostituire l'esistente con qualcosa di più coerente con gli schemi attuali, e quindi appare necessario impostare il problema in termini di controllo e prevenzione, definendo e valutando i parametri che delimitano il 'dominio di compatibilità'»; DELLA TORRE 2003, p. 29.

40. Si veda ARENGHI 2007.

Ovviamente, va sottolineato come il punto di vista della compatibilità in un progetto di conservazione, sia molto diverso da quello impiegato nella progettazione *ex novo*, perché, basandosi sull'analisi dell'esistente, ribalta i tradizionali concetti compositivi: nella progettazione di una nuova architettura, normalmente la funzione viene stabilita in partenza e ogni edificio è progettato e realizzato per corrispondere ad un uso specifico, cioè per ospitare una gamma di attività umane⁴¹. Da quest'ultime dipendono sia la configurazione e l'aggregazione degli spazi, sia le principali prestazioni del sistema tecnologico. Negli edifici esistenti, questi due sistemi offrono una gamma di prestazioni, che dipendono invece dalle funzioni originarie, o dai successivi usi subentrati fino alla loro definizione attuale e che possono ammettere molteplici corrispondenze con i requisiti richiesti da altre attività. Queste maggiori o minori condizioni di corrispondenza possono essere misurate dalla "compatibilità" tra prestazioni offerte e i corrispettivi requisiti necessari a determinate destinazioni. Ciò significherebbe, in concreto, la possibilità di poter utilizzare il parametro "compatibilità" per valutare se e con quali trasformazioni un determinato edificio possa essere utilizzato per ospitare una nuova attività⁴².

Secondo l'approccio delineato, utilizzato nell'ambito del "recupero edilizio e urbano"⁴³, si individuano, generalmente, due elementi di riferimento principali: la configurazione ergonomica di insieme degli spazi d'uso, suggerita dalla destinazione scelta e l'effettivo assetto morfologico interno dell'edificio individuato. La compatibilità, quindi, viene valutata inizialmente attraverso l'individuazione di analogie e corrispondenze di carattere distributivo tra la morfologia spaziale dell'edificio dato e la "categoria" della destinazione d'uso da insediare⁴⁴. Successivamente, dal

41. «L'utilizzazione perseguita deve essere considerata un risultato delle operazioni di restauro e non un dato a priori da assegnare come avviene nella progettazione del nuovo»; BOSCARINO 1999, p. 53

42. Stefano Della Torre ha rilevato, in effetti, come non si possa parlare in senso assoluto di "incompatibilità" di una scelta: nel caso dei materiali, per esempio, sono le condizioni esterne che, al loro variare, fanno emergere la possibilità dei materiali di interagire in modi desiderati o inaccettabili. Si tratta piuttosto di definire un "dominio di compatibilità", al fine di individuare le azioni necessarie per garantire che determinati processi d'interazione non si inneschino. Gli esempi possono essere molteplici, e sono per lo più banali: la differenza del coefficiente di dilatazione termica diviene un fattore di incompatibilità soltanto in presenza di variazioni di temperatura; la cinetica chimica di una reazione può essere controllata, e perfino inibita; la modificazione di un'immagine dovuta all'aggiunta di un elemento può essere gradita (compatibile) o inaccettabile (incompatibile) a seconda dell'atteggiamento dell'osservatore; DELLA TORRE 2003, p. 29

43. Si vedano, tra gli altri, DI BATTISTA 1995 e DE MEDICI 2010.

44. «Una degenza ospedaliera, per esempio, richiede un edificio organizzato sostanzialmente in forma lineare, con uno spazio di distribuzione (il corridoio) a servizio di una serie di ambienti allineati e pressoché uguali (le camere). Questa morfologia, però non è tipica solo dell'ospedale ma anche della scuola, della caserma, dell'ufficio e così via, cioè di tutte quelle attività che si frammentano in moduli ripetitivi uguali, non collegati tra loro direttamente ma tramite un ambiente

punto di vista dell'aspetto prestazionale, vengono prodotti degli "indici numerici", tali da poter mettere in relazione le caratteristiche (teoriche ottimali) richieste dalla destinazione d'uso e quelle corrispondenti (effettive) rilevabili nell'edificio. Giorgio Boaga ha proposto tre indici principali, che evidenziano quali siano i punti critici dell'orientamento adottato. Il primo è quello della "utilizzabilità", che esprime la relazione quantitativa tra spazi di servizio (cioè destinati e attrezzati a passaggi, wc, depositi, etc.) e spazi serviti (cioè ambienti d'uso), propria di ogni destinazione e di ogni morfologia edilizia⁴⁵. Un secondo indice è quello di "frammentazione", che fornisce indicazioni integrative della configurazione ergonomica relazionando all'area coperta la quantità di frontiere esterne ed interne necessarie all'uso ipotizzato. Il terzo indice, è quello della "modificabilità costruttiva", riferita solo all'edificio perché mette in relazione le parti di esso che sono modificabili con quelle che devono essere conservate come sono. Numericamente esso esprime il rapporto tra la superficie totale degli elementi della fabbrica modificabili e quella complessiva di tutti gli elementi di fabbrica componenti l'edificio⁴⁶.

Da quest'ultimo punto di vista, si entra chiaramente in un campo decisionale che si può rilevare del tutto arbitrario, poiché un indice di tal genere, implica un giudizio soggettivo legato alla possibilità di stilare un'eventuale graduatoria di valori (testimoniali, documentali, storici, estetici) da attribuire a ogni singolo elemento.

Nell'ottica conservativa, l'indice andrebbe, casomai, ribaltato, mettendo in evidenza la "non modificabilità" dell'esistente come obiettivo verso cui tendere. Inoltre, va evidenziato come l'approccio delineato abbia come presupposto irrinunciabile che tutti gli aspetti del processo di valutazione siano "misurabili". Nell'approccio prestazionale, la qualità di un oggetto edilizio è, infatti, misurata attraverso il riferimento a un insieme di esigenze da soddisfare e determinata nel momento in cui l'oggetto soddisfa le esigenze individuate attraverso le sue prestazioni, cioè il comportamento d'uso. Diversamente da quanto avviene, per esempio, in campo biomedico, la compatibilità in architettura trova difficoltà nell'individuare parametri predefiniti di riferimento e procedure atte a garantirne totalmente l'efficacia: «non esiste un "marcatore" che si possa stabilire oggettivamente

autonomo comune a tutti. (...) Tutto ciò nel nostro caso, non è da poco perché, non essendo la funzione e la morfologia realtà speculari né bi univocamente corrispondenti, non è necessario disporre di tante diverse morfologie edilizie quante sono le destinazioni d'uso ipotizzabili, e ciò semplifica grandemente il problema dell'abbinamento cercato"; BOAGA 1995, p. 18.

45. Numericamente tale indice esprime «il rapporto tra la superficie totale dei locali di servizio e l'intera superficie necessaria o disponibile»; *ivi*, p. 19.

46. *Ivi*, p. 20

in laboratorio e che sancisca, in termini statisticamente accettabili, la soglia di fattibilità e di riuscita dell'intervento»⁴⁷.

Nella proposta di valutare in termini parametrici la compatibilità dell'uso, complessità analoghe trapelano, del resto, anche trasferendo sull'analisi del singolo manufatto architettonico esperienze e procedure maturate nel campo di altri tipi di valutazione.

L'approccio ambientalista proposto da Simona Chiovaro, per esempio, istituisce un'analogia fra le procedure utilizzate per la Valutazione d'Impatto Ambientale e la verifica della compatibilità dell'uso su di un manufatto architettonico⁴⁸. I punti critici di tale analogia risiedono proprio nell'osservazione per la quale «gli impatti si possono “misurare”, dando la conferma dell'entità della trasformazione indotta dall'azione di progetto che lo provoca; viceversa mitigando gli impatti è possibile riportare entro limiti accettabili il processo di trasformazione indotto dal progetto»⁴⁹. L'autrice stessa, tuttavia, avverte della presenza di alcuni aspetti che, se trasposti nell'ambito disciplinare del restauro, possono mettere in crisi alcuni passaggi di un simile approccio metodologico. Il margine di incertezza dell'azione previsionale degli impatti potenziali può essere diminuito solo sistematizzando i dati desumibili dalla casistica degli interventi di riuso-restauro già realizzati; inoltre, la misurazione degli impatti può essere qualitativa e/o quantitativa, «ma tanto più gli effetti da misurare coinvolgono aspetti appartenenti all'ambito socio-culturale, tanto più essi rientrano nella sfera della soggettività del giudizio individuale»⁵⁰.

47. FIORANI 2003, p. 13. «Partecipa alla difficoltà di parametrizzare la compatibilità l'estrema variabilità e la varietà degli approcci con i quali il problema della compatibilità viene considerato. Troviamo, infatti, riferimenti a essa in relazione alla scelta delle destinazioni d'uso, alle questioni figurative generali, alle caratteristiche strutturali del manufatto, alla selezione dei materiali, per limitarci soltanto agli ambiti di riflessione più maturi»; *ivi*, p. 14.

48. Si veda CHIOVARO 1995.

49. «All'individuazione e misurazione degli impatti deve sempre seguire la fase di stima dell'importanza degli impatti rilevati, mediante la quale sarà possibile selezionare l'alternativa con minor numero di impatti rilevanti. L'impatto quindi costituisce una vera e propria “unità di misura” dell'intervento (...) Ciò che però quantifica l'importanza effettiva di un impatto, di qualsiasi natura esso sia, è l'interazione tra la particolare azione di progetto, che agisce in un certo modo, e la significatività dell'elemento edilizio-architettonico che subisce l'impatto»; *ivi*, pp.68-70.

50. *Ivi*, p. 72.

Il progetto di conservazione si distingue dal tradizionale progetto di restauro non tanto perché lascia una maggiore quantità di materia intatta, quanto perché si fa carico di un prolungato rapporto con l'esistente, di una cura non occasionale: definisce i modi della manutenzione, individua i parametri di controllo, lascia margini di flessibilità funzionale.

DELLA TORRE 1998, p. 19.



Figura 2. Palermo, Chiesa di S. Maria dello Spasimo.

L'architettura aperta: verso la gestione del mutamento

La difficoltà nell'individuare e nel misurare parametri che possano essere confrontati fra loro al fine di stabilire l'effettiva rispondenza al principio perseguito, l'ampiezza e la diversità dei campi di applicazione e la complessità e l'evoluzione nel tempo dei sistemi di riferimento, rappresentano, secondo alcuni studiosi, «problematiche sufficienti per far nascere il sospetto che il concetto di compatibilità, apparentemente così saldo, soffra anch'esso d'un margine d'approssimazione»⁵¹.

D'altra parte, una simile ipotesi, avvalorerebbe l'idea dell'esistenza di un intrinseco "relativismo", proprio alla disciplina del restauro: lo stesso relativismo che ha contrassegnato la posizione operativa del "caso per caso" di Ambrogio Annoni e che ha portato al concetto di "contemperamento" fra istanze diverse, presupposto indispensabile alla determinazione del restauro secondo Cesare Brandi⁵². Va rilevato come, negli ultimi decenni, a questo ipotetico "relativismo" dell'azione progettuale, si sia lentamente sostituita, piuttosto, la consapevolezza della relatività della conoscenza e della necessità, da parte del progettista, di fare un passo indietro, cioè di recedere dalla posizione di autorità decisionale mettendo al centro dell'interesse l'oggetto dell'intervento⁵³.

In questo senso, Gadamer ha osservato che

«chi si mette a interpretare un testo, attua sempre un progetto. Sulla base del più immediato senso che il testo gli esibisce, egli abbozza preliminarmente un significato del tutto. E anche il senso più immediato il testo lo esibisce solo in quanto lo si legge con certe attese determinate. La comprensione di ciò che si dà da comprendere consiste tutta nell'elaborazione di questo progetto preliminare, che ovviamente viene continuamente riveduto in base a ciò che

51. FIORANI 2003, p. 14.

52. *Ibidem*.

53. PESENTI 2001, p. 44.

risulta dall'ulteriore penetrazione del testo. Questa descrizione è, beninteso, uno schema estremamente sommario: bisogna infatti tenere conto che ogni revisione del progetto iniziale comporta la possibilità di abbozzare un nuovo progetto di senso; che progetti contrastanti possono intrecciarsi in una elaborazione che alla fine porta a una più chiara visione dell'unità del significato»⁵⁴.

Chiaramente, quest'orientamento si muove su di un piano prettamente metaforico, confermando la comune attività di ogni interprete o progettista, cioè quella di procedere per successive approssimazioni, in un "fare e disfare" che dà luogo a una nuova ipotesi progettuale⁵⁵. Tuttavia Gadamer aggiunge che l'interpretazione comincia ad attuarsi attraverso pre-concetti che vengono via via sostituiti da altri più adeguati, che possono essere convalidati solo in rapporto all'oggetto: «l'interprete non accede al testo semplicemente rimanendo nella cornice delle pre-supposizioni già presenti in lui, ma piuttosto, nel rapporto col testo, mette alla prova la legittimità, cioè l'origine e la validità, di tali pre-supposizioni»⁵⁶.

Tale metodologia risulta preziosa, in quanto mette "in gioco" il dualismo "soggetto-oggetto" all'interno del processo di comprensione dell'architettura. Infatti, nonostante questo metodo "ermeneutico"⁵⁷, si riveli per il suo carattere artificiale, che prevede la predisposizione di criteri e la costruzione di un sistema, in un modo del tutto analogo alle procedure di valutazione del progetto in ambito tecnologico, esso tiene conto dell'autonoma oggettività del testo da interpretare, della sua tangibilità⁵⁸.

Da questo punto di vista, il progetto di conservazione, nella sua evoluzione teorica più recente, ha prodotto un significativo "ribaltamento" di fronti: in passato il progetto procedeva dal soggetto verso l'oggetto in modo univoco e definitivo; oggi pone al centro del proprio operare il più ampio possibile ventaglio di conoscenze, in un percorso che procede dall'oggetto al soggetto⁵⁹.

54. GADAMER 1983, p. 314.

55. DE FUSCO 2010, p. 102.

56. GADAMER 1983, p. 314.

57. Il metodo ermeneutico consiste in un processo interpretativo applicabile sia a un testo che a un fenomeno più complesso che necessita dell'individuazione delle parti componenti da interpretare; della predisposizione di parametri o chiavi interpretative; della costruzione artificiale di un sistema che sarà tale se ogni parte passa al vaglio delle altre costituenti il tutto di un testo o di un insieme più ampio; *ivi*, p.102.

58. Non è casuale che l'ermeneutica si applichi allo studio di campi con tangibili riscontri pratici, come lo studio del diritto. Pur risolvendosi l'interpretazione dei testi in un processo continuo, sempre modificabile e perfezionabile, la lezione dell'ermeneutica è quella di un rigore intellettuale ed etico; *ivi*, p.103

59. PESENTI 2001, p. 44.

Trasformatosi ormai il concetto di opera d'arte che, da fatto concluso, ha cominciato a essere interpretata come insieme di relazioni che nel corso della storia si sono create in funzione del clima storico-culturale delle diverse società, anche le finalità dell'intervento sull'esistente non si fondano più sulla gerarchizzazione di valori riconosciuti nell'opera e la concezione unitaria dell'oggetto architettonico⁶⁰. Il progetto sull'esistente, così, ha mutato il suo orientamento verso un'organizzazione di tipo processuale dove far convergere metodi, conoscenze e capacità tecnologiche in vista di un continuo scambio interdisciplinare⁶¹.

Questa processualità, viene estrinsecata, a maggior ragione, in un intervento rivolto anche all'inserimento di un nuovo uso, poichè ciò implica un orientamento che "contemperi" istanze conflittuali e metodi interdisciplinari. L'uso di un'architettura, si rivela come un elemento "cardine" tra due aspetti del progetto: da un lato troviamo le esigenze degli utenti, verso i quali un edificio deve fornire una serie di prestazioni in termini di fruibilità; dall'altro le istanze della tutela, le quali restano ovviamente un elemento ineludibile nell'ottica di un progetto che si riconosca in un orientamento conservativo. D'altra parte, la messa in sicurezza di un manufatto, l'eliminazione delle barriere architettoniche o la dotazione impiantistica sono parte integrante della gestione del mutamento e hanno lo scopo di tramandare al futuro al meglio l'oggetto, quanto il consolidamento degli intonaci, la deumidificazione delle murature o la correzione degli stati tensionali. Le due istanze, quindi, non possono essere separate ed il progetto si attua attraverso il confronto tra le previsioni di intervento per la permanenza materiale e per il miglioramento funzionale⁶².

La gestione di tale complessità può essere effettuata tramite un approccio sistemico che implica un esame propedeutico del progetto, non come articolazione di forme e funzioni, ma nella sua sostanza concettuale di processo di trasformazione del contesto⁶³. La sistemica, infatti, s'interessa dello studio del passaggio da "insiemi di elementi" a nuove entità da loro emergenti (i sistemi appunto) e delle caratteristiche dei sistemi stessi, diverse da quelle dei loro elementi costitutivi. In

60. *Ivi*, p. 40.

61. Il D. Lgs. 42/2004 - Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, del resto, ha collocato il restauro all'interno di una condizione processuale, per cui esso deve essere coerente, coordinato e programmato con le attività di studio, prevenzione e manutenzione; in questa prospettiva si veda ARENGHI 2007, p. 194.

62. *Ivi*, p.20.

63. RAMACCIOTTI 2006, p. 4. Il problema sembrerebbe analogo a quello del cosiddetto "circolo ermeneutico": «come risalire dalla parte alla comprensione del tutto, se per capire la parte occorre già una comprensione preliminare (una pre-comprensione) del tutto?»; VATTIMO 1986.

altre parole, la formazione di un sistema fa emergere caratteristiche nuove, che non possono essere previste aprioristicamente sulla base dalle caratteristiche dei componenti che interagiscono⁶⁴.

Il termine “sistema” è, del resto, molto diffuso nel linguaggio edilizio, anche se in quest’ambito, la concezione dell’edificio come sistema e la sua scomposizione in sottosistemi, risponde ad una logica di modellazione meccanica, in cui a ogni componente è assegnato un ruolo ben definito, e il funzionamento della macchina è del tutto prevedibile⁶⁵. Un edificio antico costituisce un sistema tecnologico molto più complesso, proprio per l’imprevedibilità dei suoi comportamenti⁶⁶. In questo senso l’approccio sistemico offre la possibilità di considerare gli oggetti non nella loro stabilità, ma come “processi dinamici”, determinati al variare delle relazioni che intrattengono⁶⁷.

Nell’ambito del progetto di conservazione, considerare gli oggetti come il risultato di un processo creativo concluso conduce, infatti, ad una visione statica; guardare, invece, all’architettura come “opera aperta”, significa, in concreto, poter operare secondo principi che concepiscono il progetto come «una regolamentazione della trasformazione che, nella coscienza dell’unicità di ogni testimonianza e del suo molteplice carattere documentario, massimizza la permanenza, aggiunge il proprio segno, reinterpreta senza distruggere»⁶⁸.

In questo senso, la consapevolezza dell’impossibilità di una definizione statica dell’oggetto conduce alla rinuncia a costituire una “norma”, una “regola” oggettiva, che fornisca tipologie o metodi di

64. DELLA TORRE 2003, p. 29. Paolo Ramacciotti ha rilevato come l’architettura rappresenti un’espressione emblematica della sistemica, in quanto è difficilmente definibile con criteri univoci, essendo al tempo stesso fenomeno collettivo ed individuale, manufatto di servizio e simbolo antropologico, oggetto di mercato ed oggetto estetico, soggetto culturale e soggetto sociale, oltre alle valenze ulteriori inerenti ogni possibile visione disciplinare. «La conseguenza di una simile varietà di significati è la difficoltà oggettiva di costruire una semiotica unificata dell’architettura, basandosi su un numero limitato di processi di significazione tipici, come è invece possibile nel caso di altri media comunicativi, perché con il termine architettura si indica una sovrapposizione di enti (ciascuno dotato di propri statuti)»; RAMACCIOTTI 2006, p. 5.

65. DELLA TORRE 2003, p.30. «La lettura del manufatto come sistema, evidenziando le relazioni tra i suoi elementi, spaziali e tecnologici (UNI 7867 – 4:1979, Edilizia – Terminologia per requisiti e prestazioni. Qualità ambientale e tecnologica nel processo edilizio) e le sue funzioni, consente di verificare i livelli di qualità che l’edificio è in grado di garantire. È a partire da tali livelli che risulta attivabile una valutazione di compatibilità di riuso, verificando, in relazione a nuove destinazioni d’uso da insediare nell’edificio, la possibilità di incremento delle prestazioni già fornite o di rispondenza a nuovi requisiti, nel rispetto dei suoi caratteri di identità culturale»; PINTO 2010, p. 166.

66. «Non a caso la scomposizione dell’edificio in componenti è una delle questioni teoriche più delicate quando si voglia costruire uno strumento per la manutenzione degli edifici storici che ne tradisca le specificità»; DELLA TORRE 2003, p. 30

67. *Ivi*, p. 30.

68. BELLINI 1990, p. 40.

interpretazione e di intervento preconfezionati⁶⁹. Allo stesso tempo, tuttavia, solo una “normazione” dell’iter progettuale può garantire il trasferimento delle linee di indirizzo teorico-metodologico in un piano concretamente attuabile, attraverso una serie di griglie di controllo che permettano di verificare ad ogni passaggio la rispondenza di ogni scelta con le premesse, nel quadro di una conservazione “possibile”, non utopistica⁷⁰. Un modo per esplicitare le ragioni dei molteplici portatori di interesse attorno al restauro, o più semplicemente per organizzare l’elenco delle richieste secondo criteri che tendano all’oggettività, ovvero per considerare le necessità che giungono dall’utenza, ma anche del fabbricato e da chi è preoccupato della sua conservazione, è quello di esprimere tali ragioni, esigenze e proposte attraverso uno schema che ne permetta il confronto. Non necessariamente questo confronto si traduce in un mediocre compromesso: spesso la rassegna ordinata e la consapevolezza delle priorità consente di cogliere delle opportunità altrimenti rubricate tra i vincoli⁷¹.

In questo quadro metodologico, l’analisi multicriteriale può fornire, infatti, la possibilità di formulare giudizi di convenienza delle alternative di progetto, in funzione di più criteri di riferimento, esaminati sia in maniera indipendente che interattiva e facendo emergere le diverse criticità coinvolte⁷².

È apparso utile, quindi, elaborare una griglia di valutazione, che potesse riunire la prospettiva “ingegneristica” della tematica e quella semiotica, con la finalità di ricavare delle indicazioni che, seppur suscettibili di interpretazioni, possano guidare i processi di conservazione.

69. PESENTI 2001, p. 44

70. *Ivi*, p.50.

71. «La difficoltà non è tanto quella di contemperare esigenze diverse, quanto di considerare il loro sovrapporsi come un elemento di intrinseca complessità. Si prenda ad esempio l’istanza, da tutti apparentemente condivisa e promossa, del cosiddetto “minimo intervento”. Parrebbe ovvio ritenere che il minor sacrificio di materia si configuri come la soluzione migliore. Così non è se ciò, ad esempio, costringe a percorsi lunghi e separati, che con un eufemismo si definiscono dedicati, per raggiungere ingressi secondari, se non consente un’adeguata organizzazione dei percorsi anche per gli utenti normodotati. L’ascensore accostato in esterno a un edificio esistente può offrire un vantaggio sul registro della quantità di materia sottratta, ma di contro potrebbe non consentire la migliore percorribilità all’interno di un fabbricato con un’organizzazione planimetrica sofferta, inoltre, lo si voglia o no, è un espediente di forte impatto visivo. Non si può sostenere infatti che vi siano opzioni giuste o sbagliate in sé, ma è necessario incalzare la soluzione possibile comparando differenti elementi e diversi benefici»; DELLA TORRE, PRACCHI 2007, p. 195.

72. L’analisi multicriteri MCDA (*Multi Criteria Decision Aid*) è una procedura di comparazione a criteri multipli che ha come scopo quello di contribuire allo sviluppo di un processo di apprendimento che alimenta lo stesso processo decisionale. Essa non tenta di analizzare diverse discipline in un’unica teoria generale, ma cerca di analizzare gli obiettivi attraverso la strutturazione di un problema complesso; si veda RIZZO 1992. Sull’approccio multicriteriale applicato alla conservazione si veda DELLA TORRE 2007 e DE MEDICI 2010.

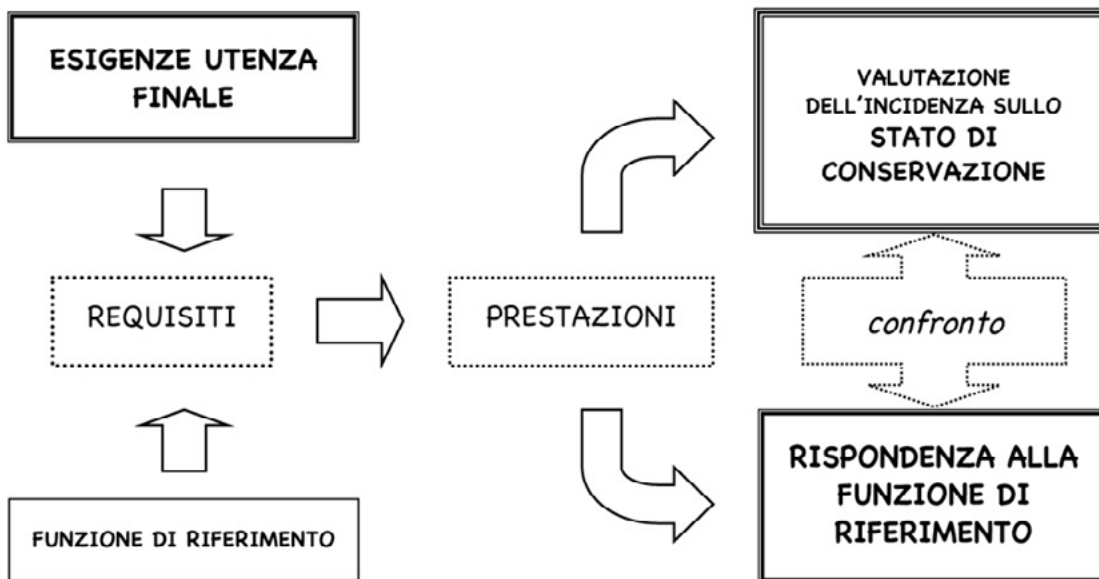


Figura 3. Schematizzazione delle relazioni intercorrenti fra gli elementi del sistema proposto (elaborazione N. Sulfaro).

Individuata una funzione di riferimento, cioè il nuovo utilizzo di cui si vuole valutare la compatibilità con l'edificio oggetto dell'intervento, tre livelli di lettura/analisi – semantico, sintattico e pragmatico⁷³– possono essere messi “a sistema” (fig. 3).

L'adozione di un sistema di questo tipo comporta, ovviamente, la rinuncia a una specializzazione eccessiva delle competenze culturali, al fine di costruire un metodo di valutazione “aperto” il più possibile alle diverse istanze e in grado di soppesare, in termini qualitativi e quantitativi, il confronto tra diverse scelte progettuali.

In questo schema, il livello pragmatico rappresenta le esigenze dell'utenza, mentre gli altri due livelli, possono essere tradotti come la valutazione dell'incidenza di ogni scelta progettuale, connessa alla funzione di riferimento, sullo stato di conservazione del manufatto.

73. Si veda la parte di questo lavoro denominata riUSO.

La griglia può essere costruita attribuendo al livello pragmatico il sistema di classi esigenziali proposto nella Norma UNI 8289-1981, e così definito: “sicurezza”, “benessere”, “fruibilità”, “gestione”, “integrabilità”, “salvaguardia dell’ambiente” e “aspetto”⁷⁴. A tali classi esigenziali possono essere associate delle sottoclassi, che permettono di semplificare il passaggio alla definizione dei requisiti per una determinata funzione e alla conseguente osservazione delle prestazioni offerte. Le classi vengono tradotte in particolari requisiti, che vengono confrontati con le alternative progettuali possibili. Il confronto può essere rappresentato numericamente dal parametro F, il quale descrive la rispondenza delle prestazioni ai requisiti, definendo l’acceptabilità dell’elemento considerato (fig. 4). Il valore F varierà fra i punteggi 0 e 6, a seconda se la rispondenza riscontrata sarà rispettivamente assente, scarsa, adeguata e ampia. Tuttavia, esso non ne descrive, di per sé, il valore qualitativo che, nel caso dell’architettura storica, deve necessariamente scaturire da un’analisi dell’incidenza di un determinato uso con lo stato di conservazione del manufatto. Si è definita, in tal senso, un’ulteriore classe esigenziale espressa utilizzando come parametri il livello semantico e il livello sintattico. Questi parametri non devono essere considerati “corretti” o tantomeno esaustivi della valutazione dello stato di conservazione del manufatto: essi piuttosto rappresentano delle qualificazioni che pongono al centro il manufatto, nella sua singolarità e nei suoi valori documentari⁷⁵. I due parametri descritti sono affiancati, nella griglia di valutazione, a ogni singolo sistema requisito/soluzioni progettuali. Per ogni operazione di disamina di un’alternativa di progetto, viene attribuito un punteggio (0-3) che ne rappresenta il grado di soddisfacimento. La somma dei punteggi attribuiti viene definita dal valore C, numericamente compreso fra 0 e 6, e che costituisce il riferimento di soddisfacimento globale in termini di conservazione.

Il confronto tra il valore C ed il valore F precedentemente assegnato, può fornire delle indicazioni sulle criticità del sistema osservato, offrendo la possibilità di operare delle valutazioni, sia in riferimento allo stato di conservazione, che alle esigenze dell’utenza finale in modo puntuale, a seconda di quanto i valori siano sbilanciati verso una delle due direzioni.

Una possibile valutazione dei risultati potrebbe essere espressa nel modo seguente:

- $F = C = 4$ — valore minimo accettabile
- $C < F < 4$ — valore inaccettabile

74. UNI 8289-1981 “Esigenze dell’utenza finale: classificazione”.

75. Naturalmente i livelli semantico e sintattico, al fine di un confronto più puntuale con le alternative progettuali proposte, possono essere a loro volta scomposti singolarmente in sottoparametri, quali: il grado di riconoscibilità delle trasformazioni, la distinguibilità delle aggiunte, il criterio di minima alterazione, etc.

ESIGENZA UTENZA FINALE (UNI 8289) SICUREZZA	REQUISITI FUNZIONE DI RIFERIMENTO	PRESTAZIONI EDIFICIO RIFUNZIONALIZZATO	RISPONDEZZA F ASSEENTE=0 SCARSA=3 ADEGUATA=6 AMPIA=9	ESIGENZA BENE ARCHITETTONICO STATO DI CONSERVAZIONE (pesi da 0 a 3)		C (pesi da 0 a 9)	
PREVENZIONE INCENDI (D.M. 20 Maggio 1992, n.569)	Presenza di sostanze ed arredi infiammabili			Minima alterazione			
				Reversibilità			
				Compatibilità			
	Impianti elettrici a norma				Minima alterazione		
					Reversibilità		
					Compatibilità		
	Estintori e Impianto idrico antincendio				Minima alterazione		
					Reversibilità		
					Compatibilità		
	Sistemi rilevatori incendi e fughe di gas				Minima alterazione		
					Reversibilità		
					Compatibilità		
	Protezione scariche atmosferiche				Minima alterazione		
					Reversibilità		
					Compatibilità		

Figura 4. Esempificazione della griglia di valutazione, nella quale viene posto come riferimento per il livello pragmatico la classe della "Sicurezza" - sottoclasse "Prevenzione incendi" (elaborazione N. Sulfaro).

Tale confronto può rappresentare, quindi, un riferimento utile nel giudizio complessivo della qualità dell'uso di un edificio, offrendo in maniera mirata, la possibilità di apportare opportuni correttivi, agli indirizzi progettuali intrapresi. Il vantaggio di questo approccio può essere quello di evidenziare le relazioni e le principali interazioni fra i problemi, riconducendo la natura tendenzialmente soggettiva dello strumento, ad una rete di informazioni-decisioni operative⁷⁶.

Il metodo proposto, si configura, infatti, come un semplice dispositivo per esporre la molteplicità dei criteri, rendendo trasparenti e "misurando" le differenze di valutazione, ed esplicitando come diverse priorità, e diversi orientamenti progettuali, conducano a soluzioni differenti. È evidente che le decisioni di priorità non sono perfettamente oggettive, ma esse hanno il senso di provocare consapevolezza. L'obiettivo è, infatti, quello di fornire uno strumento che possa dare indicazioni sui limiti entro cui "fermare" l'intervento progettuale contemporaneo, spesso chiuso in una dimensione fortemente autoreferenziale o legato ad una visione "ingegneristica" che guarda al soddisfacimento delle esigenze dell'utenza come obiettivo primario⁷⁷.

Il progetto di conservazione, in tal senso, non può che configurarsi come "gestione del mutamento", cioè come uno strumento di controllo delle trasformazioni che riesca a soddisfare i requisiti richiesti dalla nuova destinazione d'uso, minimizzando le perdite di potenzialità evocative e testimoniali che risiedono nella materia autentica di un'architettura del passato⁷⁸.

76. Per un maggiore approfondimento in termini applicativi di questa proposta, si veda SULFARO 2010.

77. Del resto, l'assenza di programmi di gestione della trasformazione, o semplicemente di una visione globale delle problematiche coinvolte nell'intervento, rendono ingiustificato la chiusura della conservazione agli apporti di progettisti provenienti da altre aree disciplinari. Si veda, in merito, SCARROCCIA 2006, pp. 243-250.

78. *Ibidem*.

Bibliografia: abUSO

ALAGNA 2000 - A. ALAGNA, *La riqualificazione tecnologica per la qualità ambientale: l'involucro edilizio*, DPCE, Bagheria 2000.

ARENCHI 2007 - A. ARENGHI (a cura di), *Design for all. Progettare senza barriere architettoniche*, Utet, Milano 2007.

BELGIOIOSO et al. 1981 - L.B. BELGIOIOSO, M. DEZZI BARDESCHI, V. DI BATTISTA, B. GABRIELLI, L. PADOVANI, B. SECCHI, *Riuso e riqualificazione edilizia negli anni '80*, a cura di C. Di Biase, Franco Angeli, Milano 1981.

BELLINI 1990 - A. BELLINI, *Architettura, uso e restauro*, in N. PIRAZZOLI (a cura di), *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, Essegi, Ravenna 1990, pp. 17-42.

BOAGA 1995 - G. BOAGA, *Un'ipotesi di metodo per la valutazione della compatibilità*, in DI BATTISTA 1995, pp. 15-29.

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

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

CESARANI 2002 - R. CESARANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Milano 2002.

CHIOVARO 1995 - S. CHIOVARO, *Il tema della compatibilità d'uso: nuovi apporti metodologici*, in «TeMa» 2, 1995, pp. 67-72.

CORTÈS 2001 - C. CORTÈS, *Mundilizacion*, in Id., *Antologia Signos al Infinito*, Càtedra Comunicacion y Lenguaje, Universidad de Costa Rica, 2001, trad. it. in «Ideario de revolucìon humanista» (<http://revolucionyhumanismo.blogspot.com>).

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.

DI BATTISTA 2010 - V. DI BATTISTA, *La gestione del costruito, dal recupero diffuso alla manutenzione preventiva*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Ripensare alla manutenzione*, Atti del Convegno di Studi Scienza e Beni Culturali 1999, Bressanone, 29 giugno - 2 luglio 1999, Edizioni Arcadia Ricerche, Venezia 2010.

ECO 1991 - U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1991.

ECO [1964] 2008 - U. Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa [1964]*, Bompiani, Milano 2008.

DALLA COSTA 2005 - M. DALLA COSTA, *Restauro: questioni di compatibilità*, in M. DALLA COSTA, G. CARBONARA (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 91-106.

DE FUSCO 2010 - R. DE FUSCO, *Architecturminimum. La basi dello storicismo, strutturalismo, semiotica, ermeneutica & altre teorie*, Clean, Napoli 2010.

DE FUSCO [1967] 2008 - R. DE FUSCO, *L'architettura come mass medium [1967]*, Dedalo, Napoli 2007.

DEI 2007 - F. DEI, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Meltemi, Roma 2007.

DELLA TORRE, PRACCHI 2007 - S. DELLA TORRE, V. PRACCHI, *Valutazioni multicriteriali per il progetto di restauro*, in ARENGHI 2007, pp. 195-198.

DELLA TORRE 2003 - S. DELLA TORRE, *Riflessioni sul principio di compatibilità: verso una gestione dell'incompatibilità*, in Atti

- del Convegno “Dalla Reversibilità alla compatibilità”, Conegliano, 13 - 14 giugno 2003, Nardini, Firenze 2003, pp. 27-32.
- DELLA TORRE 1998 - S. DELLA TORRE, *Il progetto di una conservazione senza barriere*, in «TeMa» 1, 1998, pp. 19-27.
- DE MEDICI 2010 - S. DE MEDICI, *Nuovi usi per la tutela e la valorizzazione del patrimonio costruito. La privatizzazione dei beni immobili pubblici*, Franco Angeli, Milano 2010.
- FIORANI 2003 - D. FIORANI, *Dalla ‘Convenienza’ alla ‘Compatibilità del restauro: note di un percorso*, in Atti del Convegno “Dalla Reversibilità alla compatibilità”, Conegliano, 13 - 14 giugno 2003, Nardini, Firenze 2003, pp. 13-26.
- GADAMER 1983 - H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.
- HARVEY [1990] 2002 - D. HARVEY, *La crisi della modernità* [1990], Il Saggiatore, Milano 2002.
- HOBBSAWM, RANGER [1992] 2002 - E.J. HOBBSAWM, T. RANGER, *L'invenzione della tradizione* [1992], Einaudi, Milano 2002.
- HUYSSSEN 1986 - A. HUYSSSEN, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana 1986.
- JENKINS2007 - H. JENKINS, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.
- PESENTI 2001 - S. PESENTI, *Dal progetto di restauro al progetto di conservazione. Note sull'evoluzione del dibattito disciplinare*, in Id. (a cura di), *Il progetto di conservazione: linee metodologiche per le analisi preliminari, l'intervento, il controllo di efficacia. Rapporti di ricerca*, Alinea, Firenze 2001.
- RAMACCIOTTI 2006 - P. RAMACCIOTTI, *Strutture e sistemi del messaggio architettonico*, Liguori, Napoli 2006.
- RIZZO 1992 - F. RIZZO, *Economia del patrimonio architettonico ambientale*, Franco Angeli, Milano 1992.
- SCALVINI 1981 - M.L. SCALVINI, *L'architettura e l'analisi storico-critica: due modelli a confronto*, in BONTÀ J.P., *Architettura: interpretazione e sistemi espressivi*, Dedalo, Napoli 1981, pp. 5-11.
- 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.
- SULFARO 2010 - N. SULFARO, *Verifiche sull'uso dei beni architettonici come strumento di prevenzione. Una proposta di metodo*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Pensare la Prevenzione: Manufatti, Usi, Ambienti*, Atti del Convegno di Studi Scienza e Beni Culturali XXVI.2010, Bressanone, 13-16 luglio 2010, Edizioni Arcadia Ricerche, Venezia 2010, pp. 223-232.
- VATTIMO 1985 - G. VATTIMO, *Progetto e legittimazione*, in «Lotus International» 48/49, 1986, pp. 120-121.

ArcHistoR EXTRA 2 (2018)

ISSN 2384-8898

ISBN 978-88-85479-02-9

www.archistor.unirc.it

Archistor EXTRA 2 (2018)
ISSN 2384-8898
ISBN 978-88-85479-02-9
www.archistor.unirc.it