

Urbanistica e architettura

Da quando si è avvertito che gli sviluppi urbani rispondono a numerose esigenze, distinte e tuttavia coordinate in vista di una soluzione unitaria che a tutte ugualmente e integralmente soddisfi, da quando cioè si è determinato, sia pur vagamente, il concetto di *urbanistica*, si è cominciato a discutere inutilmente, come già per altre attività e discipline, se l'urbanistica fosse arte o scienza. Si spostava così sul piano astratto di un dilemma irresolvibile un problema concreto: la cui conclusiva impostazione era invece quanto mai necessaria ed urgente, poichè nei maggiori centri urbani si succedevano, sotto la spinta delle nuove esigenze dell'abitazione e del traffico, le affrettate rettifiche dei nuclei antichi, gli ampliamenti irrazionali, le soluzioni disordinate e incoerenti. Si accumulavano nelle più nobili città italiane, col favore delle grandi esposizioni dedicate al Progresso, i presuntuosi errori delle estetiche municipali, cui l'ornatismo architettonico dello scorcio del secolo consentiva infine di mascherare, con poca spesa, la casa d'affitto da palazzo patrizio; ed è comprensibile che in quella fase iniziale, sollecitata da tanti motivi di polemica, l'urbanistica apparisse anzitutto come un bisogno d'ordine contro il disordine, o diminuisse il suo programma morale fino a impegnarsi in una questione d'igiene, del resto tutt'altro che inopportuna ed oziosa.

Che il problema urbanistico, dopo anni di lotta e qualche recente vittoria¹⁾, indugi in quella fase iniziale e polemica, e stenti a penetrare nella coscienza generale, è dimostrato dalla diffidenza che accoglie, di solito, ogni seria e rigorosa proposta urbanistica; e più ancora dal fatto che

raramente si riconosce nelle questioni urbanistiche un preciso interesse della cultura moderna e si continua a riferire alla « tradizione » ogni dato culturale o storicistico, attribuendo invece alle esigenze attuali un carattere praticistico e occasionale, conciliabile col primo soltanto nella mortificante limitazione del compromesso. Rinasce, come sempre da simili confusioni mentali, il dualismo arbitrario di teoria e di pratica; nè si considera che la teoria presuppone almeno una riflessione, da cui la pratica generalmente prescinde: e come riflettere, se non sui dati di un'esperienza, necessariamente pratica? Oppure si accetta, in astratto, la bontà della teoria; ma subito si aggiunge che questa, applicabile vantaggiosamente nei centri di nuova fondazione o in quelli privi di caratteri architettonici tradizionali, cessa di esser valida quando i documenti di un'antica tradizione edilizia creino condizioni preliminari e inderogabili agli ulteriori sviluppi o consiglino di risolvere i problemi caso per caso, senza programmi preordinati. E non si considera che l'assenza di un organico principio rende incerto e incontrollabile l'esame dei singoli casi, vieta l'incontro diretto, e non importa se polemico, di pensiero moderno e di tradizione, impedisce la valutazione storica, e dunque attuale, delle esigenze estetiche, ugualmente relative all'arte antica e a quella contemporanea; poichè è chiaro che ogni distinzione *a priori* nell'apprezzamento dei fatti artistici remoti e recenti implica la sfiducia nella validità teoretica dei principî in nome dei quali si giudica e postula pertanto l'inutilità del giudizio o, ch'è lo stesso, l'incompetenza del giudicante.

L'urbanistica, tuttavia, non è una teoria, nel senso che comunemente si attribuisce a questo termine: non formula pro-

¹⁾ Per l'esame dei più recenti piani regolatori, alcuni dei quali esemplari (es.: Sabaudia), v. BOTTONI, *Urbanistica*, Milano, Hoepli, pp. 142 sg.

posizioni astratte, non schematizza i problemi in enunciati normativi, non procede per sillogismi, non si astrae dalla contingenza della realtà e del tempo. L'attuale urbanistica, come sistematico raccogliersi e articolarsi di premesse culturali in ogni tempo correlative all'attività architettonica, si configura invece come un problema di cultura e di metodo, come una condizione mentale necessaria all'avverarsi dell'immagine artistica, in quanto ne misura storicamente la validità e la realtà.

La più convincente conferma del carattere essenzialmente metodologico, cioè critico e storicistico, dell'odierna urbanistica è data dal fatto che i nostri migliori urbanisti si siano applicati, più che a calcoli astratti o a meditazioni sui fatti sociali, a costruirsi un'esperienza storica, ricercando le premesse dei problemi attuali nel processo formativo dei più antichi nuclei urbani e, persino, nella più remota architettura rurale²⁾: e cioè nelle soluzioni trovate senza mediazione teorica, per spontanea e necessaria aderenza a un principio d'ordine, a un'istintiva *Weltanschauung* che ogni contingente occorrenza compone nella dignità morale e nella serietà riflessiva dell'agire umano. Che cosa mai possono offrire, all'esame dell'urbanista moderno, quelle concezioni primitive ed elementari, prive di ogni ambizione decorativa, se non la prova della diretta comunicabilità del piano pratico e di quello ideale, o il documento di una prima definizione umana della vita, o infine l'esempio di una necessità artistica inerente, e non marginale alla coscienza, riconoscimento superiore, quasi divino, del valore del lavoro umano?

Ritrova così, la più recente urbanistica, una giustificazione remota che finalmente la scioglie dal rapporto occasionale e non conclusivo, anzi di mera coincidenza cronologica, con i fenomeni sociali, le for-

mule ideologiche, i miti della civiltà moderna: e la qualifica come esperienza storica, necessaria perchè l'artista prenda coscienza del fine conoscitivo e, quindi, della validità etica del suo agire. Nè altrimenti – a meno di autorizzare le coincidenze estreme di un solipsismo astratto o di ridurre l'arte al risultato di una terapia psicanalitica – può spiegarsi questo anelare dell'artista a identificare con la propria tutta la realtà, a ricondurre ogni problema umano a quel problema interiore che soltanto la forma, come conoscenza unitaria di soggetto ed oggetto, può concretamente e positivamente risolvere.

Si obietterà che all'impostazione di un problema urbanistico concorrono molti dati di carattere innegabilmente extrartistico: igiene del lavoro e dell'abitazione, distribuzione delle masse in ordine alle esigenze della produzione, della vita sociale e politica, della viabilità, dello svago e del riposo; e non si può affermare che tutte queste esigenze, singolarmente qualificate e rese più complesse dalle reciproche interferenze, devano subordinarsi a un'esigenza estetica astratta, senza legittimare quel vacuo estetismo, di cui s'è accennato e che, in via di liquidazione, denuncia con la sua stessa caducità la propria inutilità umana e la propria insufficienza artistica.

Ma se il coordinamento delle esigenze pratiche e di quelle estetiche è, generalmente, sempre possibile – così come *a priori* possibile è la risoluzione dei problemi tecnici della costruzione nei risultati puramente formali dell'architettura –, a maggior ragione quel coordinamento è possibile, anzi necessario, nei confronti delle più recenti correnti architettoniche, che il dato della pratica – sia pure ragionata – assumono come condizione particolare e determinante dell'operare artistico.

Il principio generale della riducibilità di qualsiasi contingenza esteriore alla coerenza interna dell'opera d'arte riceve co-

²⁾ G. PAGANO, *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli, 1936.

sì, dalla sua stessa immediata inerenza a una determinata volontà espressiva, una qualifica di necessità che lo libera dalla casistica astratta e lo implica in una dialettica indistinguibile da quella del processo artistico. È perciò legittimo affermare che questo carattere di necessità — non riflettendosi come limite esteriore dalle esigenze pratiche su quelle artistiche, ma all'inverso dalle seconde sulle prime — non rappresenta un'ostinata aderenza alla cultura positivista o ad un inarticolato empirismo, ma una decisa reazione a quella cultura, che appunto associava l'incondizionante genericità di un pedante conformismo stilistico a un'occasionale e praticistica considerazione della realtà. Può dunque affermarsi che ogni opera architettonica non soltanto risponde a determinate condizioni urbanistiche, ma ne pone di nuove, quasi proiettando nello spazio il principio organico della propria chiarezza formale: ciò che spiega come, in un primo articolarsi dell'idea urbanistica, la città perfetta venisse considerata (Alberti, Filarete) opera d'arte unitaria e compiuta, risultato integrale di una sola volontà espressiva.

È infatti abbastanza noto che non per interna sfiducia nella efficacia espressiva della forma o per disperato nichilismo artistico, ma proprio per l'urgenza di rinnovati interessi figurativi, facilmente individuabili in rapporto agli orientamenti stilistici dell'arte nei primi decenni del Novecento, la nuova architettura ha polemicamente sostituito la diretta considerazione dei fatti pratici e tecnici a una loro tradizionale, precettistica schematizzazione. Nè altrimenti possono definirsi gli ordini architettonici e le proporzioni costanti tra vuoto e pieno, tra arco e colonna, se non come regole per la traduzione di fatti statici e costruttivi in fatti plastici, e cioè figurativi; onde la necessità che l'architettura contemporanea, liberandosi dalla soggezione ai decaduti canoni classicistici, ri-

futasse anche quella tradizionale mediazione tra natura e forma, ed affermasse la necessità di un nuovo rapporto, immediato e impegnativo, tra dati esteriori (pratici o tecnici) e fatti artistici: allo stesso modo, che ogni rinnovamento artistico, da Giotto all'Impressionismo, si annuncia o si giustifica polemicamente con la necessità di un « ritorno alla natura », che in realtà non è se non una constatazione dell'inattualità o della convenzionalità delle forme cui quel rinnovamento si oppone, superandole e sostituendole.

Se poi si obietti, come di fatto frequentemente accade, che la nuova architettura, con il citato principio di *standard* e quelli analoghi di *funzionalità* e *razionalità*, altro non fa che sostituire all'antica una nuova tipologia, è facile rispondere ch'essa ha, come l'antica, la sua giustificazione storica rispetto agli interessi artistici cui si riferisce. La stessa precettistica architettonica classica è stata storicamente legittima, finché la prestabilita iconografia degli ordini corrispondeva, come premessa culturale e senza alcuna rigidità coattiva, a concrete esigenze stilistiche; le quali, a loro volta, incidavano sulla teoria, modificandola con l'esperienza sempre rinnovata dell'arte; soltanto quando il classicismo tradizionale, più volte rielaborato dai teorici del Rinascimento e trasformato attraverso diverse filtrazioni culturali, si tradusse nei sistematici enunciati del Kant e dello Hegel, abbandonando sul terreno artistico la spoglia vuota di un neoclassicismo formalistico e normativo, quell'iconografia architettonica perdette, con il proprio contenuto storico, ogni possibilità d'intervenire attivamente, con un contributo d'esperienza, nel divenire dei fatti artistici. Ciò che da un lato spiega la recente degradazione del classicismo a decoro esteriore o monumentalità spettacolare (onde l'occasionale polemica anticlassica della nuova architettura), mentre dall'altro legittima lo schematismo di

certe attuali premesse teoriche come processo di scrutinio e di selezione, attraverso il quale i dati della realtà empirica si traducono dall'esterno all'interno, e concorrono, con funzione analoga a quella del « motivo » o del « modello » per il pittore, all'articolarsi dell'immagine artistica.

* * *

Dimostrato che l'esigenza estetica non solo può per ipotesi, ma deve per la coerenza stessa del processo artistico conciliarsi con il contenuto pratico dei problemi urbanistici (e nel termine *pratico* si comprendono tutti i dati di cui prima s'è fatto cenno e che, in ultima analisi, costituiscono l'« attualità storica » necessaria all'operare artistico, come a ogni altra attività umana), è necessario risolvere la duplice *valenza* che ogni questione di rettifica o di ampliamento dei centri urbani presenta nei confronti dell'arte antica e di quella contemporanea: duplicità, invero, più apparente che reale, se si rifletta che il compito dell'urbanista non consiste nel conciliare per compromessi l'antico e il moderno in nome di un indefinibile e comunque estrinseco ideale di decoro cittadino, ma nell'individuare il valore dei diversi fatti storici, riconoscendone l'identica leggittimità.

Il problema non muta allorchè, nella ricerca di compromessi sempre deplorabili perchè diretti a livellare e scaratterizzare, si sostituisce al mito borghese del decoro cittadino quello accademico del rispetto della tradizione: poichè la tradizione, accettabile come definizione corsiva delle condizioni di cultura relative a ogni singolo processo artistico, dimette ogni contenuto ideale quando, generalizzata e astrattamente intesa, pretenda di sostituirsi alla storia, come sintesi trascendente di tutta la serie dei fatti artistici, conoscibili soltanto nell'individuazione singola del giudizio. Si determina in tal caso quella

genericità e irresolutezza di pensiero che, non riuscendo al giudizio, s'impegna a dedurre praticamente dal fatto storico la norma estetica o il precetto moralistico, smarrendo contemporaneamente la nozione della qualità e del significato di quei fatti: come appunto accade quando, per l'incapacità di individuare la particolare qualità stilistica di un monumento e di renderla chiaramente leggibile, si ricorre all'evasiva soluzione degli inquadramenti scenografici, delle prospettive approssimate, degli isolamenti pittoreschi. Soluzioni che variamente si graduano dall'incomprensione alla falsificazione (si pensi alla ripresa dei ritmi formali del monumento negli edifici circostanti), ma che non arrivano mai all'impostazione critica dei problemi cui si riferiscono.

La pratica conseguenza di un'individuazione critica dei valori è il restauro: nè occorre ripetere che il restauro, per la necessità stessa di una preliminare riflessione critica, non si limita al consolidamento delle strutture e alla conservazione materiale dell'edificio, ma logicamente si estende alle condizioni ambientali che, direttamente concorrendo all'esatta lettura storica del testo, ne costituiscono parte integrante. E poichè ogni edificio, come s'è detto, realizza determinate condizioni urbanistiche, è compito del restauro qualificarle, affinchè possano costituire un dato di cultura storica per l'impostazione dei problemi successivi.

Ma la definizione della funzione urbanistica della critica non sarebbe completa, anzi risulterebbe contraddittoria e inconcludente, se non si applicasse con rigore altrettanto assoluto alle più attuali espressioni architettoniche; essendo palesemente destituito di ogni validità logica quel giudizio che non riconosca l'esistenza dei fatti artistici se non attraverso una tipologia ricorrente o un confronto, sempre limitativo, con dati fissi assunti come unità di misura.

La partecipazione della riflessione critica alla soluzione dei problemi urbanistici risolve dunque l'opposizione, del resto ingiustificabile, di antico e moderno: poichè l'antico e il moderno non vengono più considerati in rapporto all'autorità delle rispettive premesse, necessariamente diverse, di cultura e di gusto, ma in rapporto alla qualità delle opere e al loro diretto significato storico. Nè il principio della conciliabilità di antico e moderno, attraverso una uguale considerazione storica dei fatti artistici, deve ritenersi compromesso dall'ovvia osservazione che, se le opere non siano ancora realizzate, non possono essere oggetto di giudizio e che, se realizzate, ogni intervento critico è praticamente tardivo ed inutile: poichè la riflessione urbanistica non è mai preliminare all'arte (nel qual caso sarebbe irrilevante a ogni problema estetico), ma implica l'esperienza dell'arte, cioè si suscita nell'artista dall'oggettivarsi dell'immagine artistica e ne costituisce, in certo senso, la riprova. È infatti impossibile disgiungere le proposte urbanistiche di questo o quell'artista dalla qualità stilistica della sua architettura, senza riattivare un assurdo dualismo e proiettare la riflessione urbanistica fuori dell'arte, nella scienza, o addirittura fuori della realtà, nell'utopia.

Il carattere critico della riflessione urbanistica esclude infine la possibilità di riconoscere nell'urbanistica un'attività artistica diretta, e cioè un'illimitata estensione di quella particolare visione di spazio che si traduce figurativamente nell'opera architettonica: ipotesi inaccettabile, poichè implicitamente afferma la necessità che un complesso urbano realizzi nella sua unità una sola, esclusiva visione artistica (Alberti, Filarete) e che, insomma, ogni città sia un'opera d'arte. L'unità o la coerenza di una sistemazione urbana va invece cercata nel metodo delle soluzioni, e cioè nel livello di cultura e di gusto sul quale è possibile risolvere concordemente e sen-

za compromessi i dati di ogni genere – anche apparentemente estranei all'arte – che compongono il problema, indubitabilmente storico, della vita sociale.

* * *

È obbiezione comune che la possibilità di coesistenza di antico e moderno nei limiti di uno stesso tracciato urbano, teoricamente inconfutabile e praticamente confermata da molti esempi, cessa di essere valida quando l'elemento nuovo sia dato dalle più recenti forme architettoniche: si afferma allora che quelle forme risultano da una deliberata polemica contro tutti i valori di una tradizione, nella cui continuità si sarebbe d'un tratto prodotta una profonda frattura, spiegata a sua volta con la forzata intrusione di elementi stranieri e il conseguente disperdersi dei caratteri nazionali dell'architettura.

L'obbiezione si confuta, in linea di principio, con il concetto stesso di tradizione; che, interna all'artista e intimamente partecipe del processo espressivo, non può essere interrotta o deviata se non s'interrompa o devii, fallendo il suo fine, quel processo.

Ma, a voler dar conto storicamente dell'origine della nuova urbanistica, dobbiamo riconoscere ch'essa non è, come da taluni s'insinua, la spoglia inanimata dell'architettura, abbandonata sul greto della pratica utilitaria dall'improvviso e inspiegato ritirarsi della corrente dell'ispirazione. Tutt'al contrario, la nascita della nuova urbanistica coincide con la ripresa, dopo lunga atonia, di concreti interessi figurativi; nè, in questa subitanea urgenza di organizzare una coscienza urbanistica può scorgersi altra volontà polemica che quella dipendente dalla necessaria reazione a una depressione del gusto architettonico, documentata appunto dal disgiungersi degli interessi figurativi (ridotti all'*ornato*)

dagli interessi urbanistici (decaduti a rimedio di accidenze pratiche).

È assurdo accreditare come fenomeni iniziali del nuovo stile gli estremi errori dell'inarticolata cultura architettonica dell'Ottocento; assumere come indice di ripresa l'innaturale scissione di tecnica ed arte (processo analogo a quello che dall'Impressionismo estrae il Divisionismo); accettare una mitica preistoria dell'architettura moderna: riconoscere nella torre Eiffel lo scheletro gigantesco del suo innocuo mammoth o ricostruire, dalle memorie grafiche del palazzo di Cristallo, il suo primo capolavoro. Se, invece, si riconosca che la torre Eiffel e il palazzo di Cristallo - documenti preziosi per la storia della tecnica costruttiva - non sono, artisticamente, che fenomeni tipici di quella depressione del gusto, che in Italia si manifesta, negli stessi anni, con la disordinata evocazione e l'infecundo accoppiamento delle più disparate forme storiche - gotiche, quattrocentesche, barocche -, bisognerà pure rinunciare a far coincidere la frattura nel tronco storico della tradizione con la definitiva scomparsa delle forme tradizionali, e arretrarla fino alla conclusione del ciclo culturale del classicismo, fino al momento, cioè, in cui la tradizione classicistica, uscendo dall'ambiguità della precettistica, si disintegra nei due elementi - storico e teoretico - che la costituivano.

L'urbanistica neoclassica è infatti, ad un tempo, l'ultimo documento della tradizionale, secolare indistinguibilità di problemi stilistici e di problemi ambientali, o urbanistici; e, nello stesso tempo, il primo esempio di una formulazione urbanistica autonoma, poichè il dato stilistico, piuttosto che per la sua condizionante presenza, valeva in astratto come ipotesi di perfezione formale: com'era logico accadesse, in seguito all'avvenuto trasferimento di ogni esperienza artistica dal piano storico a quello teorico.

La stessa intransigenza dei precetti proporzionali (Milizia) spostava la perfezione artistica dalla concretezza del fatto plastico alla giustezza matematica di un rapporto; e introduceva nell'arte il concetto di « correttezza », insofferente di definizione figurativa e applicato, con funzione puramente moderatrice, al dato di una tradizione più recente e già molto lontana dai valori formali del classicismo; la cui forza di suggestione storica si misura infatti, più che dai precetti dei teorici o dall'imitazione degli accademici, dall'evocazione arbitraria e fantastica, prematuramente romantica, di un Piranesi. La sola esperienza stilistica che in qualche modo s'insinuasse tra le maglie delle norme classicistiche si raccordava ancora alla visione settecentesca, che non tollerava limiti dimensionali alla distesa delle superfici coloristicamente sensibili alla luce, e lo stesso costruttivo rapporto di chiaro e di scuro risolveva in superficie, con processo analogo a quello delle ombre colorate nella pittura del Tiepolo. La precettistica neoclassica, priva d'un proprio contenuto formale, si generalizzava così in principî di ordine compositivo, che astraevano dal fatto plastico e costruttivo per trasferire nella coerenza costante di una prospettiva regolare la soluzione di ogni problema di spazio: dell'architettura classica, come relazione chiusa tra la struttura plastica e lo spazio prospettico complementare (nicchia di statua; orizzonte o fondo di quadro) sopravviveva soltanto la condizione ambientale e prospettica, benchè ampliata, per il nuovo gusto del *giardinaggio* (che aveva allora ricevuto, dall'autorità del Kant, la dignità di fatto artistico qualificato³), fino a includere lo spazio di natura ed a livellare sul piano compositivo episodi costruttivi e naturalistici (Vanvitelli, parco della reggia di Caserta; Vala-

³ E. KANT, *La Critica del giudizio*, vers. Gargiulo, Bari, Laterza, 1923, p. 180. La prima edizione de *La Critica del giudizio* è del 1790.

dier, sistemazione del Pincio). Le stesse composizioni stellari, care all'urbanistica neoclassica (es.: quartiere dell'*Étoile* a Parigi) altro non erano che applicazioni, generalizzate all'infinito, dei precetti classicistici, che ponevano la perfezione architettonica nell'edificio a pianta centrale e quella plastica nel tutto tondo levigato della statua: applicazioni generalizzate che, naturalmente, si attuavano a scapito della determinatezza figurativa e della qualità plastica di quegli stessi valori, cui si conferiva l'autorità di « moduli » o paradigmi.

L'urbanistica neoclassica, dunque, non postulava la necessità di un rapporto costruttivo tra edificio e tracciato urbano, ma al contrario stabiliva un livello di cultura e di gusto sul quale l'opera d'arte non era possibile, se non come eccezione; era insomma superamento dell'interesse artistico in un interesse teorico, in tutto parallelo a quello dell'estetica contemporanea. E se già può intravedersi, in questa posizione culturale e intellettualistica, l'anticipazione del principio moderno che una sistemazione urbanistica possa qualificarsi artisticamente nel suo complesso, attraverso la funzione combinata dei suoi elementi, quel presentimento non poteva progredire verso la realtà proprio perchè, per concretarsi, si sarebbe dovuto riattivare quell'interesse formale e costruttivo, che nella premessa urbanistica si era venuto generalizzando e disperdendo.

Facilmente si spiega come all'urbanistica neoclassica reagisse, col sostegno del Purismo, l'architettura della seconda metà dell'Ottocento; nel cui tentativo ingenuo di restituire ai singoli elementi stilistici, col pigmento delle rievocazioni storiche, forza e carattere di stile, è senza dubbio da ravvisarsi l'intenzione di sottrarre i fatti architettonici al livellamento unitario della regola urbanistica; rimedio, invero, assai peggiore del male poichè sempre più distingueva il fatto architettonico dalla relativa giustificazione urbanistica.

A risolvere l'oscillante dualismo occorreva rinnovare il linguaggio figurativo dell'architettura, prescindere dalle relazioni implicite nelle forme tradizionali, riprendere da capo il problema della costruzione in rapporto allo spazio: non più inteso come condizione prospettica costante, ma come condizione immanente ai singoli fatti stilistici, come realtà conosciuta attraverso l'illuminazione poetica e non perciò meno valida e universalmente accettabile, se quell'illuminazione avesse una ragione umana. A comporre la quale, non meraviglia concorressero dall'esterno - più ancora che l'evoluzione della tecnica o il nuovo mito positivistico del Progresso - gli argomenti utilitari, economici e sociali; nella cui presenza, infine, l'artista non avvertiva se non una possibilità di comunicazione tra la propria realtà interiore ed il mondo o, ch'è lo stesso, una conferma, umanamente necessaria, della moralità del proprio agire.

* * *

Quando l'architettura più recente assume come premessa indispensabile del proprio attuarsi la considerazione sistematica dei fatti pratici e tecnici, o accetta come dati preliminari esigenze sociali, igieniche, e comunque extrartistiche, non intende affatto rinunciare al risultato artistico finale, nè - se non per eccesso polemico - pretende spostare sul piano della scienza o dell'empirismo i valori estetici. L'innegabile coincidenza degli orientamenti stilistici dell'architettura e di quelli della pittura e della scultura contemporanee è sufficiente a dimostrare, senza far ricorso alla storia degli svolgimenti formali, che la cultura degli architetti contemporanei consta essenzialmente di esperienze figurative; e che gli stessi enunciati astratti di *razionalismo* e *funzionalismo* indicano soltanto le fasi di un processo mentale, col quale si tende ad eliminare ogni preventiva schematizzazione della realtà, per

affrontare direttamente lo spazio illimitato e impegnarlo in conclusiva antitesi alla nudità « funzionale » delle forme che in esso incidono con forza d'urto, travolgendo in una più concitata dialettica le simmetrie, gli equilibri, le relazioni proporzionali che, nella tradizione classicistica, mediavano, con reciproca limitazione, costruzione plastica e spazio. E più ancora che definire i valori cromatici e luminosi risultanti da quella nuova concezione spaziale, interessa osservare come proprio quella nuova idea dello spazio architettonico, quella volontà di non scalare i valori ma di concludere tra lo spazio aperto e ciascun elemento formale — portato al limite dell'intensità espressiva dal rigore dell'ipotesi funzionale — un rapporto immediato, assoluto, implicito nella qualità stessa delle forme, ed insomma la continua presenza dello spazio nella struttura, portassero necessariamente a postulare una necessità urbanistica, a porre, cioè, la necessità di una definizione architettonica — e non genericamente prospettica — dello spazio. Contrariamente al principio neoclassico, ciascun edificio non è più soltanto una *funzione* plastica relativa a un generale ordinamento prospettico, ma, assorbendo nella propria unità strutturale ogni relazione spaziale, direttamente realizza e architettonicamente definisce lo spazio: e pertanto quegli stessi valori di luce e di atmosfera, la cui integrale accettazione da parte del gusto architettonico odierno poteva esser sospetta di eccessivo naturalismo, non valgono come esterna possibilità di « effetti », ma come dati di una qualificazione cromatica della forma, come fatti inerenti allo stile. Non dunque una premessa teorica o una categoria formale assunta come paradigma e successivamente coniugata secondo una progressione logica o aritmetica, ma la presenza stessa dell'opera d'arte, con l'evidenza della sua qualità stilistica, determina la nuova condizione ambientale, fissa un principio di

organicità che, senza costringere in schemi formali astratti gli sviluppi edilizi del tracciato, li associa e coordina attraverso l'uguale correlazione a quelle premesse d'ordine extrartistico (e ogni « premessa » dell'arte è ancora extrartistica, semplice dato di cultura, anche se si riferisca ai fatti artistici della tradizione), la cui soluzione è necessaria, per la moralità stessa dell'operare artistico, al realizzarsi dell'opera d'arte; onde può dirsi, riprendendo la proposizione iniziale, che l'urbanistica sia essenzialmente un problema di cultura, in quanto, per il suo stesso articolarsi a ogni fase od aspetto della vita, determina il piano sul quale l'attività artistica è possibile, legittima, necessaria come ogni altra attività umana. Nè sorprende che questa nuova moralità polemicamente si opponga alla formule vecchie, e tuttavia in corso, dell'arte per l'arte o dell'arte sull'arte (tradizionalismo) e, più puntualmente, all'ideale borghese del « classicismo » rettorico e antistorico, comunemente e senza ragione identificato con la « tradizione » architettonica italiana.

Lo stesso principio, già ricordato, secondo il quale la nuova architettura sposterebbe il problema artistico dall'edificio all'insieme dell'ordinamento urbanistico appare ora più circoscritto ed accettabile: poichè con quel principio non si mira alla perfezione astratta della « città ideale » dei trattatisti del Quattrocento, nè si vuol dare una giustificazione artistica della neutralità figurativa dei singoli elementi, ma si vuole semplicemente avvertire della possibilità di un'esistenza simultanea di diversi elementi architettonici in uno spazio costruito attraverso una « prospettiva » non più geometrica ma mentale, che ogni contingenza riduca, se non all'unità suprema dell'arte, all'unità di quel piano di cultura e di gusto che legittima l'arte contemporanea.

Può dunque affermarsi che l'idea urbanistica, benchè nell'empirica successione

temporale preceda la nascita dell'opera d'arte, di fatto, nell'ordine interiore dell'artista, la presuppone realizzata, presente come esperienza: e non è quindi programma moralistico dell'arte, ma deduzione dalla moralità implicita nel fatto artistico. L'idea urbanistica si determina insomma dalla conoscenza stessa che si realizza nella chiarezza formale dell'espressione: la quale appunto, passando dal soggetto all'oggetto diventa anche per l'artista che l'ha creata (o immaginata) oggetto di conoscenza storica, elemento di esperienza, dato di cultura e di tradizione. Si allinea così sul piano stesso di tutti gli altri dati ed esigenze che vedemmo presenti, come pratiche occorrenze e come argomenti di una polemica contro il futile ornatismo architettonico, all'impostazione di ogni problema urbanistico: dati di natura (terreno, acque, clima), esigenze di vita sociale (igiene, lavoro, riposo), di politica (produzione, demografia, difesa). Dati ed esigenze che, evidentemente, non possono penetrare nel mondo ideale dell'artista, sollecitando nuovi interessi espressivi, se non come risultati di esperienza e di riflessione, di una sensibile partecipazione all'attualità che vive e, infine, come cultura: cioè attraverso un'elaborazione

mentale, il cui rigore, il metodo, e il fine non mutano col mutare dell'oggetto.

Quanto questo processo assomigli all'altro, già esaminato, della funzione critica che si applica alla conservazione e alla qualificazione, sul piano attuale, delle opere d'arte antica è inutile dimostrare, quando si consideri che anche quelle opere non possono trovar senso e valore se non siano storicamente pensate, se non valgano come dati di una cultura e di una realtà attuali: di quella stessa cultura e di quella stessa realtà di fronte alle quali vedemmo giustificarsi ogni altro dato o premessa apparentemente irrelativi all'arte. Basterà invece notare che, in ultima analisi, la « valenza » dei problemi urbanistici rispetto all'arte è una e non bina: come del resto risulta evidente, quando si rifletta che nessuna distinzione teoretica è possibile tra la più remota e la più recente esperienza storica e che pertanto un problema urbanistico bene impostato è ugualmente relativo ai valori artistici del passato, a quelli del presente ed a quelli di un avvenire che, con lucida coscienza, vivrà sul piano della propria attualità, l'esperienza storica dell'arte di oggi.

GIULIO CARLO ARGAN.