

Note, articoli, saggi

IL CONTRIBUTO DELLA STORIA ALL'INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA *

di Leonardo Benevolo

I - La situazione attuale degli studi di storia dell'architettura

L'ordine degli studi ancora vigente per le Facoltà di Architettura italiane, fissando l'insegnamento della storia nel biennio propedeutico, obbedisce a un'antica regola, che risale al momento in cui furono fondate le prime scuole moderne di architettura, fra la fine del '700 e i primi anni dell'800.

Conviene considerare i motivi di questo modello didattico, che ha funzionato fino a un'epoca recente e che oggi, sebbene culturalmente tramontato, influenza ancora con le sue conseguenze organizzative l'insegnamento contemporaneo.

La storia dell'arte, nell'odierno significato, comincia quando il riferimento retrospettivo proprio della cultura classica perde le sue caratteristiche universali e metastoriche, e vien fatto dipendere da una verifica particolare, storicamente circostanziata. Winckelmann s'interessa ancora dell'antichità, come tutti i teorici dal rinascimento in poi, ma desidera « individuare e smiuzzare la materia di che si tratta, dall'ideale venire al sensibile e dal generale all'individuo ».

Appunto il carattere storico di questa verifica impedisce che si continui a far riferimento ai soli modelli antichi; tutta l'architettura passata viene conosciuta e studiata nella sua oggettiva struttura temporale, e l'architettura di ogni epoca, di ogni paese può essere utilizzata come modello per la progettazione contemporanea; gli argomenti filosofici, morali e politici ideati per giustificare le preminenze di questi o di quei modelli, durante le polemiche che durano fino al quinto decennio dell'800, non possono impedire che il repertorio della progettazione si amplii, fino a coincidere, volta per volta, col campo messo in luce dagli studi di storia dell'arte.

Le conseguenze del riferimento storico nell'esercizio dell'architettura sono ben note, e non occorre riparlare; invece si devono considerare le

* Testo della relazione presentata al Convegno sull'insegnamento propedeutico della composizione, organizzato dalla Facoltà di architettura di Milano il 5-6 marzo 1966.

conseguenze del riferimento operativo, nello sviluppo degli studi storici.

Finché dura questo riferimento, la storia dell'arte è solo apparentemente oggettiva e scientifica, perché seleziona l'architettura del passato secondo le esigenze della progettazione contemporanea; proietta in ogni epoca della storia alcuni standards propri di un passato più recente; mantiene, anche per l'interpretazione delle esperienze medioevali, i criteri prospettici, fra cui l'esigenza di distinguere nel continuo urbano i singoli edifici, soggetti a un'organizzazione compositiva unitaria; discrimina nella produzione edilizia gli edifici rappresentativi (palazzi, cattedrali) da cui è possibile più facilmente desumere un repertorio di forme imitabili; considera le forme architettoniche come oggetto di una progettazione specializzata, distinta da quella delle strutture e degli impianti, e coordinabile con questa a posteriori, ed è costretta a dissociare sistematicamente le forme passate dalle condizioni tecniche originarie, per poterle immettere nel gioco della progettazione presente.

In ognuna delle scuole che si formano dopo la svolta neoclassica — nell'Ecole Polytechnique come nell'Académie des Beaux Arts — l'insegnamento della storia ha la funzione precisa di fornire i modelli per la composizione architettonica; questo rapporto fra conoscenza del passato e progettazione è già chiaro nel primo corso di Durand all'Ecole Polytechnique, e passa in eredità alla maggior parte delle scuole successive di ingegneria e di architettura. I corsi storici sono collocati nei primi anni, come i corsi matematici e scientifici, perché devono precedere le rispettive applicazioni nei corsi di composizione, come in quelli tecnologici e di scienza delle costruzioni.

Nei corsi di composizione, la parte normativa utilizza gli standards prodotti dalla ricerca storica, cioè il repertorio degli stili, come avviene in forma esplicita nel corso di Guadet alla fine del secolo; oltre questa base oggettiva esiste solo l'apporto personale, che ciascun docente fa valere nel suo atelier.

Questo modello didattico garantisce non solo l'equilibrio interno della cultura artistica del tempo, ma anche il coordinamento fra cultura artistica e cultura scientifica, e consente di tener fisso il sistema di convenzioni pratiche che rendono possibile il mutuo inserimento delle due componenti in ogni caso concreto e che formano il nucleo metodologico della tradizione eclettica.

Quando questo legame tra storia e progettazione viene contestato, nell'ultimo decennio dell'800, in campo storiografico si rivendica la originalità dei periodi finora esclusi dalla tipizzazione tradizionale (Wickoff, Riegl, Wölfflin, Gurlitt) e al limite di ogni singola esperienza artistica (Fiedler, Croce); intanto, in architettura e nelle arti applicate, gli artisti d'avanguardia intendono sottrarsi al conformismo degli stili storici, rivendicando ugualmente la piena originalità delle loro esperienze.

Oggi è chiara, per noi, l'importanza di queste iniziative, che hanno saputo rompere una tradizione così compatta, ma anche il loro carattere con-

traddittorio, che impedisce di condurre la rottura fino alle ultime conseguenze.

Rivendicando l'originalità qualitativa delle esperienze passate e attuali, le avanguardie operanti fra il 1890 e il 1914 hanno screditato la metodologia eclettica e reso indipendenti la ricerca storica e la progettazione, ma non hanno eliminato, né in un campo né nell'altro, le limitazioni derivanti dal mutuo coordinamento abituale.

Nella progettazione scompare il riferimento agli stili storici, ma il nuovo repertorio formale è presentato come uno « stile » originale, da contrapporre a quelli di imitazione; l'elaborazione di questo repertorio è riservata al gusto personale dell'artista, che conserva e accentua la sua libertà incondizionata, sebbene si proponga di comunicare con un pubblico più vasto.

Il repertorio tecnico, che proprio ora si accresce e si razionalizza con speciale rapidità, comporta invece un'organizzazione del lavoro affatto diversa; così i due campi di lavoro restano praticamente separati, nonostante le dichiarazioni teoriche in contrario, e rimane valido il nucleo della tradizione eclettica, cioè il sistema di convenzioni che rendono possibile la divisione dei compiti fra tecnici e artisti, e il successivo mutuo adattamento.

Nella storia dell'arte un'analogia limitazione dipende dalla natura stessa del predicato « arte », di cui si rivendica con particolare insistenza la distinzione dagli altri settori dell'esperienza, e conduce a confermare parzialmente alcuni criteri della tradizione eclettica:

— scompare la classificazione delle opere per generi, ma si instaura una gerarchia qualitativa che coincide in larga misura con la precedente, e non conduce a selezionare diversamente la produzione passata;

— si svaluta la nozione accademica dell'« edificio », soggetta a una composizione chiusa, ma si usa altrettanta cura per distinguere, nel continuo urbano, l'« opera d'arte » riportabile all'intervento di un solo artista;

— si approfondisce la distinzione fra valori formali e valori tecnici, riportandola sul piano teoretico e si omette di considerare o discutere i criteri metodologici che rendono possibile in pratica il mutuo inserimento; così da un lato si favorisce la sopravvivenza di questi criteri nelle abitudini pratiche, fuori dalla presa delle discussioni culturali, dall'altro si rinuncia a indagare l'integrità dei fatti architettonici, sempre previamente scomposti nelle loro componenti omogenee.

Di conseguenza si interrompe, nei discorsi culturali e nelle applicazioni didattiche, l'antico legame fra la critica e l'esercizio dell'arte.

Fiedler dichiara nel 1914:

« È assolutamente da respingersi l'idea... che lo sviluppo di una nuova concezione dell'arte introdurrebbe necessariamente una nuova normativa per la produzione artistica. Sarebbe un ritorno alla mentalità della vecchia estetica. In nessun caso la nuova visione della realtà può produrre nuovi canoni d'arte. L'arte, nel suo esercizio, deve considerarsi sciolta da ogni riflessione teorica sulla propria essenza, la quale, a sua volta, può rivolgersi solo a

quanto l'arte ha fino allora prodotto, e non può assolutamente curarsi di quanto dovrebbe produrre. E trova la garanzia del proprio valore non nelle conseguenze pratiche di un nuovo indirizzo di realizzazione artistica, ma dalla nuova luce che essa abbia saputo diffondere nel campo già noto dell'arte di tutti i secoli ».

Queste esigenze fanno nascere una ricerca storica indipendente dagli indirizzi pratici, che appare finalmente obiettiva e disinteressata; di fatto questa « obiettività » è solo apparente, perché trasporta sul piano teorico una scelta operativa ben precisa e storicamente circostanziata, propria delle avanguardie europee fra l'ultimo decennio dell'800 e il primo del '900. Questa ricerca, che presto si istituzionalizza nell'insegnamento e nella prassi letteraria, ha l'effetto di screditare gli standards della ricerca stilistica, e in generale tutte le formule critiche legate agli indirizzi contemporanei, di cui contesta la validità teorica, sebbene ne tenga conto come circostanze utili a caratterizzare quegli stessi indirizzi.

È dunque comprensibile che gli iniziatori del movimento moderno abbiano voluto ignorare la « storia dell'arte »; che Gropius al Bauhaus abbia eliminato l'insegnamento della storia, mentre utilizzava una gamma di contributi diversi, dalla pittura alla tecnologia, e che Le Corbusier abbia trascurato la mediazione dei critici d'arte, cercando invece quella dei letterati, dei tecnici, dei politici.

Essi non hanno rifiutato la storia, ma *quella storia*, in quanto dipende da una distinzione categorica fra qualità e quantità, cioè dalla possibilità di isolare i valori figurativi e di studiarli per proprio conto, mentre il movimento moderno critica questa distinzione e vuol ricostruire in altro modo il processo metodologico della progettazione.

Riteniamo che questo distacco, anziché indice di una posizione arretrata, sia uno dei meriti dei maestri operanti dopo il '18, e abbia reso possibile un vero cambiamento nei metodi di progettazione.

Fino a oggi non sono intervenute ragioni per modificare il distacco d'allora. La teoria e la storia dell'arte, da allora in poi, hanno avuto molti sviluppi contrastanti, e le ultime ricerche hanno talvolta messo in crisi la metodologia tradizionale; ma la metodologia tradizionale determina tuttora il quadro istituzionale di questi studi, e quindi condiziona il significato dei vari discorsi, in quanto dipende dalla definizione del campo di ricerca.

Perciò oggi, nel campo della storia dell'arte, solo alcune esperienze di punta sono inseribili in un discorso storico più ampio; gran parte delle esperienze di base — ivi compresa la « storia dell'arte » che si insegna alle scuole medie, e fa parte dell'educazione di tutta la classe colta, formano ancora un campo chiuso e specializzato, dove al giudizio critico si riconosce la stessa insindacabile autonomia rivendicata dagli artisti prima del '14.

I tentativi di riportare in questo campo la problematica dell'architettura moderna sono serviti solo a nascondere il vero significato dei problemi di

progettazione; conviene riconoscere l'incompatibilità tra i due discorsi, superabile solo a lunga scadenza.

Fermo restando questo, occorre considerare le nuove esigenze venute in luce nel lungo intervallo dal primo dopoguerra a oggi.

1.

Ciò che dopo il 1918 si presentava come un programma da svolgere, è oggi un'esperienza sviluppata per oltre quarant'anni, e possiede una sua storia interna. Questa storia deve essere messa in luce, per chiarire il valore dei risultati e dei metodi fin qui elaborati, e per collocare con cognizione di causa i nuovi interventi rispetto ai precedenti. La selezione dei fatti così ottenuta non può certo esser considerata definitiva in una prospettiva storica lontana; ma è l'unica corretta che si può fare oggi, in quanto tien conto degli indirizzi da cui nacquero quei fatti, e di cui ci serviamo come criteri per operare nel presente, prima che per interpretare il passato.

Questo procedimento non è arbitrario, anzi è il solo storicamente fondato, perché non possiamo far astrazione da un'esperienza che è ancora in corso, e che ci impegna in ogni caso, a favore o contro; a questo proposito, invece, i metodi cosiddetti « obiettivi » della storia dell'arte si rivelano arbitrari, perché applicano al movimento moderno un modello d'interpretazione che il movimento stesso ha voluto contestare, e contengono una petizione di principio che deve diventare esplicita — e tradursi in una critica di fondo al movimento moderno, come quella di Sedlmayr — oppure essere rimossa con decisione.

Lo studio della storia dell'architettura moderna deve esser deliberatamente collegato alla progettazione contemporanea, e deve individuare gli standards per la progettazione contemporanea, come l'antica storia degli stili forniva gli standards per la progettazione eclettica.

Il collegamento con la prassi contemporanea non deve considerarsi un'utilizzazione a posteriori, ma l'elemento costitutivo della ricerca storica da intraprendere. Se non crediamo alla possibilità di caratterizzare separatamente i singoli risultati, assumendoli nella sfera di un giudizio assoluto, possiamo soltanto selezionarli secondo la capacità di influenzare la ricerca contemporanea; questa è la sola misura disponibile del loro valore storico, presa in un intervallo di tempo molto breve, rispetto a quello che ci permette di valutare i fatti più remoti; ma è meglio accettare palesemente questa limitazione, moderando di conseguenza la sicurezza dei giudizi, piuttosto che aggirarla mediante un processo di astrazione.

Solo così può diminuire, nel nostro campo, il distacco fra teoria e pratica aperto alla fine del secolo XIX. Possiamo giustamente criticare il contenuto della cultura storica di tipo eclettico, ma dobbiamo riconoscere la validità del rapporto stabilito allora fra storia e progettazione. I nostri

standards saranno meno schematici di quelli antichi, dinamici anziché fissi, ma devono ugualmente costituire il punto d'incontro fra ricerca storica e ricerca professionale.

2.

La nuova metodologia che risulta dalle esperienze del movimento moderno non è solo un programma polemico, ma presume di interpretare più correttamente la realtà dell'architettura, e deve condurre a un rinnovamento degli studi storici per l'architettura di ogni tempo.

Questa seconda impresa si presenta molto più difficile della prima, non solo per la vastità del campo, già sistemato da un secolo secondo altri criteri metodologici, ma anche perché il punto di partenza — cioè la problematica della progettazione contemporanea — fornisce in questo caso un riferimento più indiretto, che dev'esser mediato attraverso altri tipi di ricerca storica (politica, economica, tecnologica).

Fra le esperienze del movimento moderno e i nostri impegni pratici esiste una continuità diretta, che ci consente di selezionare i risultati raggiunti e di considerarli idealmente presenti sul tavolo di lavoro.

Questo non si può fare per le esperienze anteriori; dobbiamo anzi considerare la voluta interruzione di continuità da cui è partito il movimento moderno, e che ha distanziato storicamente, una volta per tutte, il nostro lavoro dalla tradizione precedente.

Dobbiamo dunque utilizzare l'esperienza contemporanea come modello analogico, e ricostruire, nei diversi momenti del passato, gli stessi rapporti fra le scelte operative e gli standards, e fra l'attività architettonica nel suo insieme e le circostanze economiche, sociali e culturali che l'accompagnano.

Per ricostruire questi rapporti manca sovente la base filologica — perché la ricerca storica è stata guidata da altri fili conduttori — e quasi sempre manca l'esperienza di precedenti sintesi storiche da discutere e da modificare.

Il lavoro che possiamo svolgere, per ora, somiglierà a una serie di sondaggi e di tentativi parziali, e avrà un carattere tendenzioso forse più scoperto e evidente di quello descritto nel primo paragrafo.

Possiamo solo intravedere la sistemazione futura di questa linea di studio. Ciò che deve cambiare non è solo l'indirizzo, ma anche la definizione della « storia dell'architettura », che non può intendersi come una sezione della « storia dell'arte », ma al contrario come un esame globale del paesaggio costruito in vista delle necessità umane, di cui la storia dell'arte valga come verifica settoriale.

La consueta distinzione fra valori formali e valori tecnici non può essere scontata all'inizio della ricerca, ma dev'esser criticata e riconosciuta valida in un limitato intervallo culturale; partendo invece da un concetto unitario dell'attività architettonica (quale risulta dalla definizione di Morris

del 1881: « l'insieme delle modifiche e delle alterazioni introdotte sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane ») resta da esaminare, epoca per epoca, le distinzioni introdotte in teoria e in pratica per articolare l'attività che ci interessa, e ricostruire la distribuzione delle energie umane applicate all'allestimento della scena urbana, cioè l'intima essenza dell'architettura in ogni tempo.

Questo studio presuppone una serie di rettifiche procedurali, e fra queste:

— la rinuncia a cercare i nessi storici principali paragonando direttamente fra loro le opere e le personalità emergenti; appare invece necessario riconoscere la distribuzione dei piccoli interventi omogenei, da cui dipendono i mutamenti della storia, e collocare in questo quadro le persone e le opere singolari, per attribuirvi un valore proporzionato;

— la rinuncia a adoperare, come unità costante di riferimento, l'edificio, cioè la porzione del continuo urbano che corrisponde al più piccolo intervento distinguibile di progettazione; è necessario considerare l'intera gamma degli interventi, variabili in ogni epoca quanto all'estensione e all'ordinamento gerarchico, e riconoscere il carattere storicamente condizionato dei modelli operativi primari adottati volta per volta. Invece la nozione di città (anch'essa storicamente condizionata, ma in un intervallo cronologico e geografico molto più vasto) può funzionare quale riferimento costante con plausibile approssimazione.

Appunto queste due rettifiche spostano decisamente la base filologica della ricerca, e esigono un lavoro di documentazione in gran parte nuovo; finché questo non sia abbastanza avanzato, ogni tentativo di sintesi può essere solo precario.

Questa linea di studi non solo richiede il contributo di altre ricerche storiche, per ricostruire le circostanze del lavoro architettonico, ma tende a integrarsi nella storia civile e ad assimilarne i metodi.

Le esperienze moderne hanno ridimensionato e sdrammatizzato i discorsi dell'avanguardia sull'entità dell'impegno artistico. La vocazione artistica non è un valore assoluto, a cui debbano esser sacrificate tutte le energie di una persona, ma uno dei compiti dell'uomo, a cui si deve attribuire un impegno proporzionato e che deve essere in certi casi subordinato a altri compiti più importanti o più urgenti. L'artista non può prendere in carico tutti gli ideali di una società, e non può avere solo il compito di rappresentarli; deve possedere una responsabilità vera e totale in un campo limitato (la costruzione della scena fisica per la vita associata) anziché una responsabilità parziale in un campo illimitato.

Se questo è vero, si deve poter fare la storia dell'architettura come quella di ogni altro fatto, conservando il senso della pluralità di valori che convergono in questa attività e anche del suo carattere limitato, rispetto alla totalità della vita civile.

3.

La lunga strada percorsa dai critici e dagli storici dell'arte, dopo la svolta istituzionale allo scorcio dell'800, e la lunga interruzione dei rapporti con la cultura professionale degli architetti rendono inattuale, oggi, l'equivoco paventato da Gropius negli anni venti, e consentono di utilizzare il contributo dei critici d'arte, come quello degli economisti, degli scienziati, e delle altre competenze con cui gli architetti devono entrare in contatto, una volta riconosciuto il loro carattere di contributi esterni specializzati.

In questi termini diventa possibile acquisire i risultati filologici accumulati nella storia dell'arte — necessari al discorso storico precedente — e una parte dei risultati critici, che restano stimolanti anche indipendentemente dagli indirizzi di partenza.

II. *L'insegnamento della storia nelle Facoltà di Architettura*

Le vicende dell'insegnamento della storia, nelle Facoltà di Architettura italiane, riproducono quelle del dibattito generale sopra esposto, con un ritardo più o meno cospicuo.

Quando furono istituite le Scuole superiori di Architettura — più tardi trasformate in Facoltà — erano previste negli ordini degli studi due materie « Storia dell'arte » e « Storia e stili dell'architettura », che rimasero distinte fin quasi all'inizio della seconda guerra (a Roma dall'anno accademico 1925-26 al 38-39, a Venezia, dove prevale al principio un'altra nomenclatura, dal 35-36 al 37-38, a Torino dal 30-31 al 39-40 — salvo un'interruzione nell'anno 34-35 — a Firenze dal 32-33 al 38-39 — salvo un'interruzione dal 33-34 al 34-35 — e a Milano dal 24-25 al 39-40 — salvo un'interruzione dal 32-33 al 35-36.

Questa distinzione dipende da due motivi: la « Storia dell'arte » è considerata un insegnamento generale, rispetto a cui la « Storia e stili dell'architettura » è un insegnamento specializzato (difatti la « Storia dell'arte » era insegnata in certi casi prima della « Storia e stili dell'architettura »); inoltre « Storia e stili dell'architettura » conserva l'antico carattere normativo, in quanto gli « stili » sono utilizzati nella composizione attuale, mentre la « Storia dell'arte » ha assunto un carattere critico, indipendente dalle scelte contemporanee.

Si può dire che la distinzione si regge finché la fiducia nel carattere normativo degli « stili » è abbastanza forte. Fin verso il '33 accade anche che la « Storia dell'arte » sia insegnata nei primi due anni, la « Storia e stili dell'architettura » al terzo e al quarto (a Firenze fino al 32-33, a Torino e a Venezia fino al 33-34) in quanto l'insegnamento degli stili era dato in forma sistematica da « Elementi di architettura » nei primi due anni. Dopo questa data si tende a concentrare le due Storie nel biennio propedeutico, e

infine a fonderle tra loro (nel 38-39 a Firenze e a Venezia, nel 39-40 a Roma, Torino e Milano); questa riforma è resa necessaria dall'allentamento del rigore stilistico nelle materie compositive e soprattutto in « Elementi di architettura », per cui l'insegnamento propedeutico degli stili rimane possibile solo in forma storica. Nello stesso tempo compare al terzo e al quart'anno, o solo al terzo, una materia chiamata « Caratteri stilistici e costruttivi dell'architettura » dove il riferimento alla normativa eclettica è più sfumato, ed è collegato intenzionalmente ai fattori costruttivi (è il momento in cui la polemica antimoderna, in difesa del repertorio tradizionale, è condotta in nome della convenienza costruttiva).

La coesistenza fra la « Storia dell'arte » e la « Storia e stili dell'architettura » produce fin dal principio alcune discussioni, del genere di quella ben nota fra Giovannoni e Adolfo Venturi. Quando i due insegnamenti sono unificati, il contrasto è riportato all'interno della nuova materia, e conduce inevitabilmente alla liquidazione della normativa tradizionale, riproducendo con enorme ritardo una istanza propria della cultura d'avanguardia prima del '14.

Nello stesso tempo entrano in crisi gli « Elementi di architettura »; l'abbandono dell'antica normativa e la difficoltà di sostituirla con un'altra più moderna finiscono col far perdere a questa materia il suo carattere propedeutico, e la trasformano nel primo gradino di una esperienza progettistica sostanzialmente omogenea, che prosegue in « Elementi di composizione » e in « Composizione architettonica ».

Se questa trasformazione non è istantanea né completa, questo dipende da due motivi, l'uno negativo e l'altro positivo: il primo è l'inerzia dell'apparato accademico, che riesce a difendere per lungo tempo l'istanza normativa tradizionale, puntellandola con gli argomenti dell'archeologia o dell'analisi strutturale; il secondo è il dubbio degli architetti sulla possibilità di ridurre completamente i loro problemi nei termini critici correnti. Tuttavia, genericamente parlando, non c'è dubbio che la formazione storica degli architetti, da vent'anni in qua, sia affidata solo alla storia dell'arte, come l'educazione della classe dirigente, nei riguardi dell'architettura, dipende quasi soltanto dall'analogo insegnamento fatto nelle scuole medie.

L'effetto immediato di questa vicenda è l'interruzione dei rapporti fra l'insegnamento della storia e quello della composizione. Ma nello stesso tempo hanno cominciato a gravare sulla progettazione i presupposti culturali impliciti nel discorso critico; essi hanno contribuito a orientare gli architetti italiani, dal dopoguerra in poi, verso ricerche qualitative isolate, hanno consentito ai critici di selezionare precocemente i progettisti e le loro opere secondo antiquati criteri figurativi, hanno persuaso molti dei progettisti migliori a curare principalmente la loro biografia, e a pensare le loro opere come preventivamente collocate nei libri di storia dell'arte.

La discussione se questo indirizzo sia desiderabile o no coincide con quella sul modo di insegnare la storia, essendo i due problemi riportabili

a un'unica scelta culturale. Riteniamo che in una moderna scuola di architettura questa scelta debba avvenire in modo netto, e per parte nostra la scelta è implicita nell'analisi storica esposta nella prima parte della relazione.

Se così è, esistono nel campo della storia tre compiti didattici da svolgere, che corrispondono alle tre esigenze elencate in precedenza.

1) Per prima cosa occorre un insegnamento che consideri la formazione e lo sviluppo dell'architettura moderna, e selezioni i risultati raggiunti, in quanto utilizzabili oggi dai progettisti.

Questo insegnamento deve essere strettamente legato all'esercizio della progettazione, e deve coprire tutto il campo delle ricerche tipologiche necessarie alla progettazione. Com'è noto, queste ricerche sono oggetto di diversi insegnamenti sistematici, collocati soprattutto nel triennio finale; questi insegnamenti sono naturalmente indispensabili, ma la loro molteplicità impedisce di abbracciare in un quadro unitario la tradizione moderna, e la forma sistematica dell'esposizione dissimula l'esigenza delle scelte e delle discriminazioni, implicita in questo discorso. Essendo poi differiti quando l'esperienza della progettazione è già cominciata, questi insegnamenti si presentano inevitabilmente come sussidi esterni, non come basi metodologiche della progettazione.

Invece un insegnamento dato nei primi anni, che consideri in modo unitario le tipologie della progettazione moderna nelle varie scale, che mostri l'evoluzione delle tipologie e il valore metodologico di questo processo ancora aperto, in cui il progettista dovrà inserirsi praticamente, fornirebbe subito un chiaro orientamento agli allievi progettisti, e bilancerebbe l'importanza delle ricerche sugli ambienti (antichi o moderni) considerati come possibili campi d'intervento.

Si è sempre insistito sul rapporto fra la progettazione e le ricerche di campo (anche per la permanenza dell'antico accoppiamento fra « Elementi di architettura » e « Rilievo dei monumenti »), fino ad accreditare l'idea che le scelte operative dipendano strettamente dalla conoscenza del contesto in cui si deve operare; questa idea è servita a promuovere molte indagini urbanistiche, socio-economiche, molti studi di ambiente di elevato valore, ma ha anche posto su molte esperienze architettoniche e urbanistiche una gravosa ipoteca conservatrice, ancorando il collegamento fra le esperienze successive, sollecitate ogni volta a ricominciare da capo.

Solo il paragone costante tra la ricerca tipologica e la ricerca di campo rende le scelte consapevoli e fondate, cioè veramente innovatrici; la ricerca tipologica, a sua volta, sembra convincente solo in forma storica, in quanto rispetta il carattere dinamico dei modelli distributivi e procedurali finora trovati.

Questa ricerca è ancora agli inizi. La sua prolungata mancanza — e, al suo posto, una trattazione evasiva sull'architettura degli ultimi decenni, messa alla pari con quella di ogni altro periodo — ostacola tuttora il di-

scorso sulle scelte contemporanee e incoraggia gli sprechi che derivano dalla ripetizione di esperienze già scontate.

I corsi di progettazione hanno spesso reagito a questa mancanza sviluppando, ognuno per proprio conto, un embrionale discorso storico, cioè proiettando nel passato la problematica odierna. Questi sviluppi si sono dimostrati utilissimi, sebbene dividano per parti un discorso unitario, e confermino certe distinzioni istituzionali — tra architettura e urbanistica, tra arredamento e architettura — tutt'altro che pacifiche in sede storica. Di qui la necessità di sviluppare questo discorso in una sede propria, e col dovuto rigore scientifico.

2) L'insegnamento precedente dovrebbe essere completato e generalizzato da una trattazione storica di tutto il campo dell'architettura passata (o del campo che contiene gli immediati precedenti della nostra civiltà urbana, cioè il periodo che va dal basso Medioevo al secolo XIX), condotta nello stesso spirito.

Questo secondo insegnamento è ancora il più sguarnito, dal punto di vista scientifico, e dovrebbe esser costantemente appoggiato alla matrice storica generale; gli unici libri di testo plausibili sono i manuali di storia politica e economica, o i pochi lavori esistenti di storia urbanistica. L'inserimento del discorso sull'architettura, in questo quadro, può avvenire preferibilmente per alcuni periodi, o mediante una serie di sondaggi staccati.

Qui si apre uno dei campi più promettenti di ricerca scientifica per le nostre Facoltà, che dovrebbe diventare il necessario supporto dell'insegnamento; i contatti con altre Facoltà e l'apporto di altre competenze specializzate in campo storico saranno di grande utilità, ma il contributo principale dovrà venire dagli architetti stessi, se sapranno proiettare storicamente la problematica che nasce dalla loro esperienza quotidiana.

3) Quello dei critici e degli storici dell'arte è uno degli apporti specializzati suddetti; esso può concretarsi in sede scientifica, chiamando i critici d'arte a collaborare in gruppi misti di studio o istituendo stabili accordi di consulenza con la Facoltà di Lettere, e in sede didattica istituendo corsi di storia dell'arte distinti e paralleli a quelli di storia dell'architettura, affidati a specialisti riconosciuti.

Questo apporto non può tuttavia restare isolato, e acquista un significato chiaro solo se si considera allineato insieme a molti altri, di natura storica o sistematica, necessari alla formazione di una moderna cultura architettonica a livello universitario.

Resta da considerare la possibile collocazione di questi tre insegnamenti nell'attuale ordine degli studi, per quanto precario esso sia.

Il primo insegnamento, sulla tipologia della progettazione moderna, può essere dato nei corsi propedeutici di Storia, se si ritiene opportuno collocare in « Elementi di architettura » un'esposizione sistematica dello stesso discorso, oppure, se si decide di coordinare fra loro la Storia e gli « Ele-

menti di Architettura », collocando nella Storia le ricerche tipologiche necessarie alla progettazione moderna, e negli elementi le ricerche di campo.

In tal caso nei corsi di Storia si dovrebbe svolgere simultaneamente il primo insegnamento (sull'architettura moderna) e il secondo (su tutta l'architettura passata), mettendo in risalto lo stretto legame fra i due discorsi; il primo insegnamento deve avere la precedenza, in ordine logico e in ordine di importanza, e, dovendo scegliere, potrebbe stare senza il secondo, mentre non sarebbe possibile l'inverso.

In caso contrario, l'insegnamento storico sulla tipologia della progettazione moderna può diventare uno dei possibili contenuti di « Elementi di architettura », e l'insegnamento storico generale può esser sviluppato a parte, attribuendo ai corsi di storia una continuità verticale (che potrebbe includere i « Caratteri stilistici ») e un carattere più distaccato, rispetto al discorso sulla progettazione.

Il terzo insegnamento, cioè quello della « Storia dell'arte » distinto dalla « Storia dell'Architettura » e parallelo a questa, potrebbe esser realizzato scindendo nuovamente « Storia dell'arte » da « Storia e stili dell'architettura », come accadeva prima del '38. In questo caso i corsi di « Storia dell'arte » e quelli di « Storia dell'architettura » dovrebbero esser contemporanei, non successivi, per render possibile un confronto fra i due punti di vista e evitare di subordinarli l'uno all'altro.

Questo ragionamento è volutamente limitato al biennio propedeutico, trascurando le ulteriori precisazioni che potrebbero trovar sede negli insegnamenti del triennio (Caratteri distributivi, Caratteri stilistici, Urbanistica, ecc.).

Siamo convinti che l'impostazione didattica dei primi anni sia decisiva nei riguardi di tutta la Facoltà; la distribuzione degli argomenti nelle materie, e la loro successione nel tempo stabiliscono implicitamente alcuni indirizzi fondamentali, che non è più possibile correggere in seguito.