

Città ideale e città reale *

Giulio Carlo Argan

« La città favorisce l'arte, è l'arte stessa » ha detto Lewis Mumford: dunque non soltanto, come altri dopo di lui ha precisato, un contenitore od una concentrazione di prodotti artistici ma un prodotto artistico essa stessa. Non c'è dunque da stupirsi se, mutato il sistema generale del produrre, quello che era un prodotto artistico, oggi è un prodotto industriale. Il concetto si è più chiaramente delineato da quando, con il superamento dell'estetica idealistica, l'opera d'arte non è più l'espressione di una singola e bene individuata personalità di artista ma di una somma di componenti non necessariamente concentrata di una persona o in un'epoca. L'origine della implicita artisticità dell'arte richiama alla intrinseca artisticità del linguaggio indicata da Saussure: la città è intrinsecamente artistica. La concezione dell'arte come espressione della personalità aveva la sua prima radice nella concezione dell'arte nel Rinascimento: il periodo, precisamente, in cui si sostiene, almeno in linea di ipotesi, che possa esservi una città ideale, concepita come una unica opera d'arte, da un unico artista. Una città ideale, tuttavia, esiste sempre dentro o sotto la città reale, distinta da essa come il mondo del pensiero da quello dei fatti.

Anche se taluni campioni di città ideale sono stati realizzati (e tutti li conosciamo) da Pienza a Sermoneta a Palmanova la co-

siddetta città ideale non è che un punto di riferimento rispetto al quale si misurano i problemi della città reale: la quale può senza dubbio concepirsi come un'opera d'arte che nel corso della sua esistenza ha subito modifiche, alterazioni, aggiunte, diminuzioni, deformazioni, talvolta vere e proprie crisi distruttive. L'idea di città ideale è profondamente radicata in tutti i periodi storici, inerente alla sacralità annesso all'istituzione e confermata dalla contrapposizione ricorrente tra città metafisica o celeste e città terreno od umana. Inoltre l'immagine della città-modello appare, logicamente, collegata con le culture in cui la rappresentazione-imitazione è fondamentale nodo del conoscere-essere e l'operazione artistica viene concepita come imitazione di un modello, sia esso la natura oppure l'arte del passato data come perfetta o classica, figura ne-variantur dell'unità di idea-storia ma proprio per ciò immobile, rispetto all'arte che si fa nel mondo; l'arte riflette le difficoltà del fare l'arte e le contrastate circostanze del mondo in cui si fa.

Oltre che modello di forma, la città è modello di sviluppo nei limiti in cui questo può avvenire senza contraddire ad alcune, postulate premesse, secondo una sua logica e un suo ritmo evolutivi. La città ideale, più che un vero e proprio modello, è un *modulo* a cui è sempre possibile trovare multipli o sottomultipli che ne mutano la misura ma non la sostanza: data una pianta a scacchiera o centralizzata o stellare, è sempre possibile disegnare lo stesso schema più in grande o più in piccolo. Un tipico esem-

* Discorso di insediamento del nuovo Presidente del C.I.H.A. tenuto a conclusione del Congresso di Storia dell'Arte svoltosi a Bologna nel settembre del 1979.

pio di adeguamento della città ad una profonda mutazione storica di cui si ha piena coscienza è la famosa addizione erculea del Rossetti a Ferrara: la città del Rinascimento si aggiunge a quella medioevale mediante un sistema di nessi che non riflette una volontà di contrapposizione, ma di sviluppo. In generale, il disegno della città ideale implica il pensiero che nella città si realizza un *valore di qualità* che rimane praticamente immutato col mutare della *quantità*, in quanto si dà per postulato che qualità e quantità sono entità proporzionali o commisurate. La relazione, proporzionale un tempo e di antitesi oggi, tra *quantità* e *qualità* è alla radice di tutta la problematica urbanistica occidentale.

Proprio questo, credo, spiega la non continuità di sviluppo tra le città storiche e le città moderne, tra città pre-industriali e città industriali o post-industriali; ed è questa rottura di continuità o impossibilità di sviluppo che dà luogo alla artificiosa concentrazione della storicità intrinseca della città nel nucleo antico, dandosi così per scontato che questo è per definizione storico così come il moderno, e l'ha già sottolineato Maltese, nella sua realtà e attualità, sarebbe per definizione non storico o addirittura anti-storico.

L'ipotesi della città ideale implica il concetto che la città è rappresentativa o visualizzante di concetti o di valori, e che l'ordine urbanistico non soltanto rispecchia l'ordine sociale, ma la ragione metafisica o divina della istituzione urbana. Se ne deduce che la città moderna si contrappone all'antico proprio in quanto riflette l'idea di una città che, non avendo una istituzione carismatica può seguitare a cambiare senza un ordine provvidenziale e che dunque proprio il suo cambiamento continuo è rappresentativo, sicché quanto rimane dell'antico, viene bensì dato come appartenente alla storia, ma ad un ciclo storico ormai chiuso.

Trasposto il problema della forma *ne varietur* al suo divenire, è facile constatare che il divenire non ha mai un ritmo o andamento lineare, non risponde ad alcuno schema o *pattern* a priori: non è certo la logica della storia, ma il disordine degli eventi che si rispecchia nella realtà urbana ereditata dal passato.

Dobbiamo tuttavia constatare che l'idea della storia come seguito impreveduto di even-

ti e di eventi non preveduti né preordinati, non contraddice affatto all'ipotesi della fondamentale artisticità della città. Questa non è che confermata dal fatto che la città reale non corrisponde mai a forme identiche a quelle dei modelli ideali.

Diciamo dunque che la forma è il risultato di un processo, in cui punto di partenza non è la forma stessa. La città non è « Gestalt » ma « Gestaltung ». Poiché però è ovvio che la città è una costruzione e il punto di partenza di ogni costruzione è la sua costruibilità, prima di considerare la città rispetto a categorie estetiche, bisogna considerarla rispetto alle tecniche che la rendono non soltanto ipotizzabile, ma progettata; e naturalmente, rispetto alle tecniche della progettazione.

Naturalmente il pensiero corre subito alle tecniche della costruzione architettonica, anzi all'ordine di una ortogonalità statica considerata tipica della razionalità delle tecniche urbane e contrapposta alla ondulazione naturalistica della campagna, come nel famoso affresco del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti. (Notiamo per incidenza che Ambrogio, reputato dai suoi contemporanei un filosofo o un saggio, non ha raffigurato la città come *costruita* ma *in costruzione*, contrapponendo così non soltanto la diversa spazialità, ma la diversa temporalità della vita e del lavoro urbani e della vita e del lavoro non-urbani).

Una città, tuttavia, non è soltanto il prodotto delle tecniche della costruzione: le tecniche del legno, del metallo, della tessitura etc. concorrono anch'esse a determinare la realtà visibile della città, anzi a visualizzare i diversi ritmi esistenziali (spesso distinti secondo le classi sociali) della città. Non meno di quelle che nel Rinascimento sono le arti maggiori o del disegno, anche la produzione artigianale ha gradi diversi all'interno delle stesse tipologie, e riflette quindi quella varia relazione — ma pur sempre relazione — tra qualità e quantità, che è costitutiva di tutte le civiltà artigianali. Le tecniche urbane, che hanno i loro vertici in quella che fu chiamata l'arte e separata dall'artigianato come suo apice e modello, costituiscono un sistema organico collegato con quello dell'economia e della struttura sociale; queste tecniche, che all'opposto di quelle agricole mutano nei tempi brevi, riflettono una competizione e una volontà di superamento che sono tipiche

delle economie intense, come l'urbana. Non dimentichiamo che in tutta questa fase storica, e specialmente nel Rinascimento, si è ammesso che il progresso delle tecniche urbane avvenisse per successive *invenzioni*, cioè attraverso lo stesso processo mentale che veniva considerato caratteristico dell'arte.

Competitività e selettività, gradualità dal massimo qualitativo col minimo di quantità al massimo quantitativo col minimo di qualità sono i fattori o almeno alcuni dei fattori, che determinano il mutare e il divenire delle città: la città storica infatti non si dà mai come un fossile ma come una realtà che si è sviluppata da tempo secondo processi valutativi e selettivi che non sarebbe difficile individuare e descrivere. La difficoltà di rapporto tra antico e moderno non dipende affatto dal contrasto tra la geometricità dei modelli e la non geometricità degli sviluppi reali: la nostra epoca non è che troppo ricca di ipotesi progettuali di città modello moderne e non abbiamo alcuna difficoltà ad affermare che la causa della situazione critica della città, oggi, è in gran parte determinata dal fatto che il suo informalismo è del tutto irrelativo al formalismo di programma delle città ideali, benché sia significativo che gli architetti moderni immaginino come ideale una città « informale », non già nel senso che non abbia una forma ma nel senso che ha tutte le forme che prende nell'esperienza di chi vi vive.

Ritornando al problema specifico dell'arte, che stringe da vicino quello dei centri storici, si può affermare che le differenti arti formano sistema in quanto tutte insieme, con le loro diversità categoriali, procedurali e di livelli quantitativi e qualitativi, costituiscono la città, che dunque può considerarsi il campo *où tout se tient*.

Si può obiettare che non c'è soltanto un'arte urbana, ma anche un'arte popolare o contadina o rurale, che hanno premesse, tecniche, finalità, funzioni completamente diverse, e c'è addirittura un'arte precedente agli stanziamenti agricoli e propria delle società primitive in cui si viveva di raccolta occasionale e di caccia. Da ciò però non possiamo dedurre che l'arte sia un'attività primaria e costitutiva per lo spirito, ma soltanto che diversi tipi di aggregazione sociale pongono in modo diverso la relazione di qualità e quantità e che non soltanto della storia della ideologia del potere, ma dell'in-

tero vissuto della società e degli individui costituiscono della città la mutevole, ma sempre eloquente immagine. E come non osservare subito che il rapporto di qualità quantità è comprensivo del rapporto uno-tutti, individuo e società e che proprio per questo non c'è soltanto una politica, ma un'etica, della città? Ed ecco subito una deduzione che ci sembra rilevante per la politica dei centri storici. Se oggi non consideriamo più significativo di valori storici-ideologici il monumento, ma anche la casa di abitazione o la bottega artigianale ed in genere il tessuto piuttosto che il nucleo rappresentativo, è senza dubbio perché il tipo di società collettivistica del nostro tempo rifiuta di riconoscere come espressione di storia soltanto le forme espressive delle grandi istituzioni. Naturalmente ogni intervento urbanistico ed edilizio nella città implica, accanto alla necessità di rispondere ad una esigenza attuale, un atteggiamento, un obbligo di intervento e quindi una valutazione della condizione oggettiva e presente della città. A determinare tale atteggiamento non è più, come un tempo, un criterio puramente estetico, per cui solo l'opera d'arte assoluta, il monumento, doveva essere conservata; l'attribuzione di valore storico e artistico non solo ai monumenti ma ai tratti superstiti di tessuti urbani antichi, dipende certamente ancora da un giudizio circa la loro artisticità, ma questo giudizio si applica ad un campo molto dilatato dalle tendenze attuali della storiografia artistica con l'adozione di metodologie sociologiche od antropologiche. Rimane tuttavia senza una precisa impostazione il problema di fondo: la città moderna non può aggregarsi e funzionare se non a spese, almeno in parte, della città antica. Poiché non tutto può essere conservato, bisogna stabilire che cosa si debba a tutti i costi conservare. Inoltre bisogna tenere presente che la condizione di sopravvivenza dei nuclei antichi superstiti è determinata dalla soluzione urbanistica generale e dai criteri con cui viene disciplinato, attorno al cosiddetto nucleo storico, lo sciagurato *periekon* delle periferie urbane. Se si ammette il principio che gli storici dell'arte, essendo anche gli storici della città, debbono esercitare una funzione essenziale, decisionale, la loro azione non è soltanto protettiva o di censura, ma deve entrare nelle scelte di piano e progetto urbanistico. Questa azione non può essere sol-

tanto difensiva o inibitoria, poiché è chiaro che i tessuti antichi non possono conservarsi se abbiano perduto ogni funzione, siano tagliati fuori dal dinamismo urbano, costituiscano una specie di timenos circondato dal disordine e dal rumore della città moderna. Gli opposti integralismi dei conservatori e dei rinnovatori a tutti i costi sembrano trovare una motivazione nel mutamento radicale del sistema di vita e di lavoro avvenuto nel secolo scorso con la crisi del sistema produttivo artigianale e la conquistata egemonia del sistema industriale. Quando si parla di crisi e di morte dell'arte, si parla anche di crisi e di morte della città; infatti già è stato messo in discussione non soltanto l'assetto esteriore, ma l'essenza della città come istituzione. Non pare tuttavia che l'istituzione-città e il concetto stesso della città come accumulo o concentrazione culturale siano necessariamente connessi con un solo sistema di tecniche, l'artigianale.

Non si può affermare a priori la non esteticità, forse neppure la non-artisticità della città moderna solo perché il sistema delle tecniche industriali non ha vertici artistici. Il valore istituzionale della città, come aggregato sociale privilegiato o di vertice, è indirettamente riconosciuto e perfino eccessivamente assorbito da quella stessa società industriale che pareva metterlo in crisi e che invece tuttora non sa fare a meno del prestigio storico e della funzionalità intensificata della città e pretende di occuparla perché con questo le sembra di appropriarsi della sede logica e storica del potere.

Tutti sanno che, nella sua fase iniziale, la grande industria si è insediata nelle grandi città o nelle loro immediate adiacenze, dando luogo a flussi migratori che hanno moltiplicato anche per dieci la popolazione urbana e praticamente distrutta la coesione delle comunità urbane tradizionali. È stata dunque moltiplicata la quantità e parallelamente degradata la qualità urbana; in alcuni insediamenti più fortemente industrializzati si è giunti, anche per i danni gravi subiti dai centri storici durante la guerra, ad un annullamento pressoché totale della qualità e vantaggio della quantità. In un primo momento si è avuta una iperfunzione dei vecchi centri, senza che sia bastato lo schiantamento o sventramento d'interesse zone di interesse storico a impedire la congestione per non dire la paralisi del traffico stradale. La

esigenza di difendere cose che conservavano nella città moderna un valore ed un significato sia pure traslati, ha portato alla distinzione tra i cosiddetti «centri storici», protetti da vincoli, e le periferie spesso cresciute senza veri e propri piani o, addirittura, fatte senza piano, abusivamente. Il concetto di «centro storico» è strumentalmente utile perché permette di ridurre, se non bloccare, l'invasione delle zone antiche da parte di organismi direzionali o di funzioni residenziali nuove che fatalmente condurrebbero, prima o poi, alla loro distruzione. Lo stesso concetto però è teoricamente assurdo perché, se vuole conservarsi la città come istituzione, non può ammettersi che essa consti di una parte storica avente un valore qualitativo e di una parte non storica, con carattere puramente quantitativo. Sia ben chiaro che ciò che ha e deve avere non soltanto assetto, ma sostanza storica è la città nel suo insieme, antica e moderna, e metterne in discussione la storicità globale equivale a mettere in discussione il valore o la legittimità di storia della società contemporanea: ciò che, appunto, da taluno si vuole.

Proprio per il fatto di essere come incitati all'interno delle città moderne e sottoposti a un regime giuridico speciale, i centri storici versano in una gravissima condizione di pericolo. Lo stesso maggior prestigio che ha il centro storico è diventato un motivo di attrazione, richiama attività direzionali contrastanti con la sua struttura e la sua storia, favorisce la diaspora anche volontaria della popolazione che tradizionalmente lo abita ma che evidentemente non vi si trova più a suo agio. Nel periodo in cui sono stato sindaco di Roma — una città-capitale in cui è molto forte la concentrazione di organismi direzionali — mi sono reso conto che la protezione locale circoscritta a una zona privilegiata della città, ancorché rigorosa, non è in nessun caso sufficiente e che i centri storici si possono salvare, e non soltanto prorogare per qualche tempo, solo nel quadro di una politica urbanistica che consideri globalmente, tutti i problemi della città. La paralisi economica e sociale dei centri storici è pressoché inevitabile: le piccole attività artigianali e commerciali vengono inevitabilmente soffocate dalla produzione commerciale e dai relativi, grandi centri di distribuzione; i costi di restauro e manutenzione dei vecchi stabili

sono tali da non poter essere affrontati dalla popolazione indigena; l'intasamento del traffico e l'ingombro delle automobili in sosta sono in contraddizione con le antiche strutture; il processo di abbandono, soprattutto da parte delle generazioni giovani, è rapido. Con tutto ciò i suoli urbani hanno prezzi altissimi che favoriscono le manovre proibite, ma difficilmente contrastabili, della speculazione immobiliare. La sostituzione di nuovi ceti ricchi ai vecchi ceti popolari e piccolo-borghesi dà luogo a vere e proprie falsificazioni: sia perché gli edifici vengono generalmente svuotati, ridotti alla pura facciata, ristrutturati all'interno sia perché quegli stessi ceti originari costituiscono un bene culturale che dovrebbe essere protetto. Risultati molto importanti, i più importanti in Italia sono stati ottenuti a Bologna, dove il Comune si è assunto l'onere di una rigenerazione integrale del tessuto urbano del centro attraverso procedimenti che erano ad un tempo rivolti a ripristinare un grado di dignità sociale e a sottoporre le case a un vero e proprio restauro. Debbo però osservare: 1) che nei ceti popolari bolognesi sussiste un grado molto alto di coesione e di attaccamento alla città e al quartiere d'origine; 2) che l'adozione di una politica di arginamento e repressione della speculazione edilizia è stata facilitata a Bologna, dalle decise scelte politiche dell'Amministrazione comunale. All'esempio metodologico di Bologna il Comune di Roma ha ispirato, benché per ora ad una scala molto minore, i suoi interventi restaurativi in due zone dove il tessuto edilizio era più gravemente deteriorato; ma è indubbio che quando un tessuto è praticamente necrotizzato, il recupero sociale e funzionale è molto difficile, tanto più se non sollecitato dal desiderio degli aborigeni.

Per rivitalizzare i centri storici non si può dunque contare soltanto sulle possibilità tecniche di ripristino; se la rianimazione deve tradursi in una più organica rifunzionalizzazione, è chiaro che l'intervento dei tecnici del patrimonio culturale è necessario fin dalla prima fase dello studio progettuale e che tale intervento non dovrà essere limitato ai centri storici propriamente detti ma esteso alla intera area della città in quanto influisce sul centro storico e lo condiziona. E restaurare, si ricordi, non significa né ripristinare né rimodernare.

Vale poi anche per gli interventi nei gran-

di tessuti l'esperienza più unica che rara che è stata fatta a Bologna con il restauro della facciata di S. Petronio: un restauro indubbiamente perfetto, una conquista come sarebbe il riuscire per la prima volta a debellare un morbo mortale, ma che indubbiamente per poter essere generalizzato è costato troppo in termini di impegno, di spesa e di tempo. Bisogna ora fare in modo che, formando maestranze specializzate, l'esempio bolognese possa essere ripetuto su larga scala, in tempi più brevi e con spesa minore. Gli edifici che si trovano in condizioni analoghe a quella di S. Petronio sono moltissimi. Come tutte le grandi imprese scientifiche anche questa nuova metodologia di restauro deve poter avere un'ampia area d'influenza e porsi come un esempio non unico e irripetibile. Perciò diciamo che anche il problema del restauro dei centri storici deve ormai passare dalla fase del pionierismo a quella dell'impiego generalizzato, con tutto ciò che comporta in termini di personale di ricerca, personale di intervento, mezzi finanziari e magari di istituzione di scuole.

* * *

Il piano regolare di una città storica consta sempre di un progetto di sistemazione e adattamento dell'esistente e di una previsione di futuri sviluppi, che possono anche non essere soltanto estensivi o dimensionali.

Al concetto di centro storico viene frequentemente aggregato, con accenno negativo, quello di città-museo. È un termine di cui non bisogna avere paura, a condizione che il museo non venga considerato come un deposito o un ospizio di opere d'arte, ma come uno strumento scientifico e didattico per la formazione di una cultura figurativa o di quello che Arnheim chiama « pensiero visivo ». Intesa come sistema di comunicazione visiva, anche la più moderna delle città moderne può essere un museo, mentre il museo come centro vivo della cultura visiva, è una componente attiva dello studio e dello sviluppo della città (tale è infatti la funzione che è stata istituzionalmente affidata al Centre Pompidou a Parigi).

C'è da noi un caso limite di città-museo, Venezia. Per la sua speciale ubicazione e configurazione, lo sviluppo industriale è stato demandato, con una soluzione apparentemente corretta, ad una città vicina, Mestre,

che è cresciuta con la rapidità di tutte le città industriali, ma proprio per ciò è veramente un mostro urbanistico, un accumulo puramente quantitativo di installazioni industriali e dei loro complementi abitativi. Poi è accaduto che Mestre ha acquistato un peso non solo economico e demografico infinitamente superiore a quello di Venezia, che si è trovata così esposta ad un processo di impoverimento non soltanto di funzioni. Oggi, si potrebbe dire, Venezia è il centro storico, privato d'altre funzioni che non siano il turismo e il relativo commercio, della vicina, divorante città industriale.

Non molto diversamente da Roma, dove la speculazione ha addensato le popolose periferie attorno ad un fragilissimo centro storico, anche a Venezia la città moderna tende a distruggere anche materialmente l'antica: i fumi degli impianti industriali di Mestre disgregano le pietre di Venezia come i miasmi delle automobili e degli impianti di riscaldamento disgregano le pietre di Roma. Ciò di cui lo storico dell'arte deve occuparsi non è dunque il congelamento o il fissaggio della città antica, che può soltanto prorogarne l'esistenza, ma di un suo sviluppo coerente con la sua realtà storica in modo che, pure nella diversità degli assetti e dei livelli, una articolazione funzionale assicura il dinamismo dell'intero tessuto urbano. Ciò non significa affatto, sia ben chiaro, modernizzare le città antiche: esse hanno un valore nella coscienza dei nostri contemporanei proprio in quanto sono antiche e la cultura moderna ha o dovrebbe avere la capacità di comprendere nella propria struttura storica così il valore di una memoria, presenza del proprio passato, come una previsione-progetto del proprio futuro.

Di quali strumenti, però, disponiamo per impedire che la vita della città storica si congeli nella conservazione intransigente, si stravolga in un assurdo tentativo di modernizzare l'antico, si intorbidisca nei compromessi, si impoverisca nella raffigurazione visibile esclusiva, della storia delle grandi istituzioni o del potere, trascurando invece la storia delle umane esistenze che sono trascorse tra le sue mura, l'immagine tutt'altro che morta del vissuto? Abbiamo da un lato uffici governativi o municipali praticamente investiti soltanto di una autorità di veto o di limite senza alcuna possibilità di intervento attivo nei processi vitali della città. Abbiamo dall'altro i tecnici, urbanisti

e architetti, che elaborano progetti a vicino e lontano termine con una prospettiva sul futuro che è utopistica oppure meccanicistica, quasi fosse scontata la crescita illimitata sulle premesse attuali. Abbiamo infine, sole investite di un reale potere decisionale, le autorità governative e municipali, spesso più preoccupate di rispondere ad opportunità di bisogni contingenti che di organizzare il trapasso storico dal presente al futuro della città.

Sappiamo che il concetto di arte, apparentemente astratto, indica in realtà la convergenza e la cooperazione di un insieme di *arti distinte*, che mantengono e debbono mantenere la loro autonomia disciplinare, ma ammettono una metodologia di base ed una possibilità di sintesi. Ma, in concreto e in coscienza possiamo dire che la città, come realtà complessa che trova nell'arte il suo fattore unitario, sia oggetto di studio storico-artistico nelle nostre Università? O non sia esso, nella maggior parte dei casi, abbandonato ai sociologi? Possiamo dire che le nostre scuole di storia dell'arte preparino studiosi capaci di partecipare ad *équipes* di progettisti, di collaborare allo studio dei processi vitali della città, e non soltanto di porre ostacoli e limiti; i quali hanno certo una loro ragione, ma solo in quanto i punti della conservazione vengano inquadrati e, in certo modo, garantiti da un tipo di cultura urbana che non ripudi la propria storicità ma ne abbia coscienza?

Possiamo dire che vengano insegnate con riferimento alla città le discipline complementari, dalla sociologia all'economia, che sono indispensabili per lo studio della storia della città? Possiamo dire di raccogliere ed elaborare nelle nostre scuole universitarie i dati informativi necessari per uno studio storico non univoco della città?

Ho udito molte volte ripetere, ed è certamente vero, che per effettuare una organica protezione del patrimonio culturale è indispensabile disporre di una catalogazione dei beni condotta in base ad una nozione, giuridicamente definita, di bene culturale. Ritengo indispensabile una catalogazione scientifica e il suo continuo aggiornamento, ma ritengo estremamente pericolosa la definizione *a priori* di elenchi di cose da proteggere, con l'implicita ammissione che tutto ciò che non è in quegli elenchi non meriti di essere in alcun modo protetto. È certamente possibile coordinare le metodologie della protezione

con quelle della progettazione, e formare delle *équipes* di storici dell'arte e architetti che studino lo stato attuale delle città e le sue spinte evolutive in rapporto con il ritmo dei suoi passati sviluppi. In tutta la sua storia la città risulta composta dall'intreccio di temporalità diverse, e lo ricordava il Quintavalle richiamandosi alla pluralità e diversità delle durate esistenziali, alle diverse temporalità indicate dal Le Goffe per il medio evo. Ognuna delle *singole arti* ha i suoi tempi ideativi e tecnici, che possono essere studiati così in senso sincronico che in senso diacronico.

Lo studio delle interrelazioni tra le arti e la loro convergenza in un concetto unitario di arte che, quale che sia la sua consistenza sul piano teoretico ha pur sempre una precisa, incontrovertibile realtà storica, perché il concetto di arte non è un'invenzione della filosofia moderna, ma è di tutte le civiltà storiche e nasce dalla consapevolezza della loro intenzionale convergenza in una unità che si chiama l'arte, ma si realizza di fatto in quel complesso organismo culturale, che è la città. Già si profila anzi un'estensione dalla città al territorio, non potendosi prescindere da un'idea del *periekon* naturale che circonda e integra l'idea della città come nucleo storico.

È dunque necessario per gli storici dell'arte considerare lo studio scientifico di tut-

ti i fenomeni vitali della città come inerente alla loro disciplina; la cura del patrimonio artistico come metodologia operativa non separabile dalla ricerca scientifica; il loro intervento nel divenire della città come il tema fondamentale della loro etica disciplinare.

Deplorando il carattere eccessivamente teorico e scarsamente applicativo degli studi superiori di storia dell'arte, non abbastanza imperniati su quell'aver cura delle cose, che è il primo punto deontologico e metodologico delle nostre discipline, non intendo affatto proporre una prevalenza dell'empirismo applicativo sulla ricerca scientifica, al contrario.

In questo equivoco si sta purtroppo cadendo in Italia — e lo denuncio come un pericolo — col progettare corsi di laurea separati dalla ricerca scientifica in campo archeologico e storico-artistico e miranti alla formazione di « conservatori » distinti non già secondo categorie disciplinari, ma secondo categorie burocratiche. La ricerca scientifica dello storico dell'arte ha sempre come fine la conservazione delle opere d'arte, ma in quanto in questo impegno pratico realizza e verifica i propri metodi di ricerca scientifica. Ricordiamo però che se è sempre possibile dedurre le applicazioni empiriche dalla ricerca scientifica avanzata, non è in nessun caso possibile il processo inverso, di ascesa dall'empirismo alla scienza.