



Benché siano esistite architetture fatte per non essere accessibili o per restare molto accuratamente chiuse, come il tempio di Giano, la piramide di Cheope o la Ghiacciaia di Monte Senario, ha un senso molto limitato pensare oggi all'architettura come qualcosa di esclusivo, destinato solo al soddisfacimento di un singolo e scollegato perciò da una potenzialità d'uso comunitario. Oggi più che mai si avverte il bisogno che l'architettura e la progettazione abbiano per obiettivo primario il soddisfacimento dei bisogni di gruppi di persone e di comunità. Per i contesti in cui si pone l'opera, per la cultura che la esprime, per le risorse che vi vengono impiegate, la socialità è connaturata con l'idea stessa di architettura; e tra gli scopi più importanti della progettazione architettonica c'è sempre stato anche quello di promuovere le forme di socialità civile, trovando di volta in volta lo spazio più adatto per favorirle ed esprimerle, per attuare i comportamenti desiderati e rendere meno attuabili quelli non desiderati. È la costanza nel tempo di alcuni comportamenti sociali che permette il riuso degli spazi architettonici; ed è grazie a questa *utilitas* che gli spazi vivono e sopravvivono (1).

Che cosa si deve intendere perciò per "architettura sociale"? Senza presumere di esaurire la complessità del tema (2), limiterei il campo a ciò che propriamente attiene alla cosiddetta edilizia civile, escludendo quelle branche (disegno industriale, urbanistica, giardini ecc.) che pure hanno anch'esse un profondo impatto comunitario. Definirei perciò oggetto dell'architettura sociale *lo studio di ogni intervento concepito* (non necessariamente attuato) *in funzione di uno spazio architettonico d'uso comunitario; e spazio architettonico ogni luogo intenzionalmente creato per accogliere i comportamenti sistematici di una utenza strutturata, o per porre i presupposti di quei comportamenti.*

Precisando che da qui in avanti tutte le argomentazioni saranno svolte in funzione appunto dell'architettura "sociale", vorrei soffermarmi un momento sui concetti di creazione intenzionale, di comportamento sistematico, di utenza strutturata. La creazione intenzionale è un presupposto essenziale: l'atto creativo deve contenere in sé i termini della valutazione di una situazione, cioè di riferimento ad un contesto, e quindi rappresentare una risposta responsabile e non casuale. I comportamenti sistematici non vanno intesi soltanto sotto l'aspetto fisico (attività pratiche, movimenti coordinati) ma anche per l'attività psichica che essi presuppongono e che li guida, fin'anche alla sfera contemplativa. È il comportamento ripetuto che ha impatto sociale: esso ha rilevanza statistica, può essere osservato, quantificato e quindi trasfuso in una previsione progettuale per la probabilità che ha di ripetersi. Conseguentemente, è l'utenza vista nella vita di relazione e in quanto portatrice di caratteri sociali ad interessare il progettista; e quest'utenza è per forza un aggregato non casuale ma strutturato (3).

L'archeologia dimostra che ogni reperto di spazio architettonico è profondamente permeato da queste condizioni. Anche i più semplici resti di edifici antichi trasmettono una

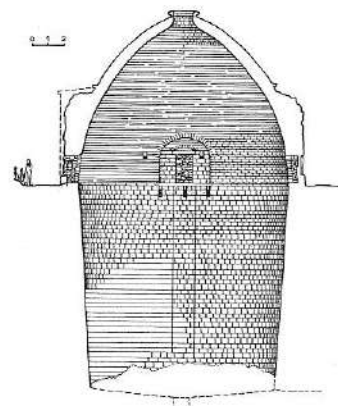


Fig. 1. Un'architettura fatta per stare chiusa: la ghiacciaia di Montesenario (Firenze), costruita nel 1842. Sezione trasversale (da un rilievo dell'arch. Giorgio Marchiani).

(1) Ritengo sempre attuali e stimolanti le riflessioni sull'argomento espresse da C. Lucci nelle sue opere (ad es.: *Architettura e comportamento*, Teorema Edizioni, Firenze 1975, pp. 145, 181 sgg. e *passim*; *L'unità dell'architettura*, Vallecchi, Firenze 1986, p. 27 e *passim*).

(2) Per una sintesi della lunga questione della disciplina di Architettura Sociale si veda A. Stocchetti, *Spazi per la vita degli uomini - Architettura e parametri*, Alinea Editrice, Firenze 1985, e in particolare la "Presentazione" scritta da G. K. Koenig a p. 9 sgg. del medesimo.

(3) Mi riferisco naturalmente ai concetti e ai metodi dell'indagine strutturalista, così come esposti - tra le moltissime pubblicazioni esistenti - in: J. Piaget, *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 37 sgg.



### 3. TIPOLOGIE E PROGETTAZIONE "SOCIALE"

(4) Prescrizioni molto precise imponevano accurate forme di protezione per quanto necessario al culto del focolare domestico e degli antenati; e da esse derivavano non poche conseguenze sul piano della distribuzione degli spazi e delle relazioni tra gli ambienti. Così, ad esempio, nei tempi più antichi la sepoltura dei familiari doveva avvenire dentro lo stesso perimetro dell'abitazione, mentre il focolare ed i culti connessi dovevano esser collocati in maniera tale da non poter cadere sotto gli occhi di estranei. Varie credenze erano anche legate alle porte, alle soglie ecc. Cfr. N.-D. Fustel de Coulanges, *La città antica*, Vallecchi, Firenze 1924, pp. 29 sgg.; M. A. Levi, *Roma antica*, UTET, Torino 1976, pp. 29 sgg.; G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, Rizzoli, Milano 1977, *passim*; A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino 1985, p. 17 sgg.

(5) Cfr. B. Zevi, *Architettura in nuce*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma 1960, pp. 169 sgg.

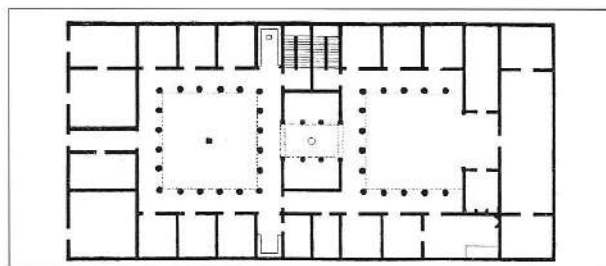
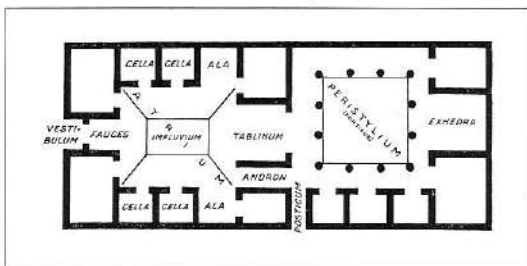
serie di dati sulla società che li ha originati. Dai reperti, ad esempio, di *domus* romane possiamo ricavare indicazioni non solo su com'eran fatti quegli edifici, sulle tecniche costruttive che si impiegavano e sulle prassi urbanistiche del tempo, ma anche sulle abitudini e le condizioni di vita degli abitanti, sui rapporti sociali da essi intrattenuti, sulle loro disponibilità economiche, sull'organizzazione familiare, sull'evoluzione della società, e perfino sulle credenze magiche e religiose, collegate alla distribuzione degli ambienti, alla perimetrazione, alle porte (4).

Ma di tutto questo è oggi possibile aver documentazione – a parte le fonti letterarie – non perché esistono i resti di una *domus*, ma perché possiamo ricondurci ad un tipo edilizio che chiamiamo *domus* o casa ad atrio. Il ripetersi di caratteri simili risalta all'osservazione anche in esempi lontani tra loro nello spazio e nel tempo (fig. 2); e ciò, permettendo di escludere l'arbitrarietà delle scelte, evidenzia alcune intenzioni sistematiche originarie, che possono essere reinterpretate dandoci un quadro delle premesse sociali.

Anche se spesso le tipologie sono guardate con sufficienza o sospetto (5), ogni architetto (o meglio: ogni studente o laureato in architettura: è in funzione didattica che devono essere intese le considerazioni che seguono) dovrebbe riflettere un momento prima di sbarazzarsene per dedicarsi ad approfondire l'aspetto linguistico-espressivo del progetto. È facile infatti cedere alle tentazioni della forma, dimenticando che un edificio sociale – oltre che un bel tema di progettazione – è anche un bene comune, e rappresenta un investimento di risorse che vengono fiduciarmente affidate per buona parte all'architetto affinché ne determini con il suo giudizio l'impiego migliore.

Le tipologie – considerate non limitatamente ad aspetti parziali, come quello distributivo o funzionale – rappresentano delle indicazioni di sintesi operative certamente non finalizzate all'originalità, ma che propongono una possibile forma di coesistenza di numerosi fattori altrimenti difficilmente aggregabili. In molti casi esse sono state affinate in un lungo arco di esperienze, e riflettono non solo un aspetto propositivo, ma anche, essendo storicizzate, un esito progettuale, e cioè in qualche misura l'accoglimento che quelle proposte hanno avuto da parte degli utenti: tutte persone che, nella stragrande maggioranza dei casi, restano per il progettista degli sconosciuti. Gli utenti infatti raramente l'architetto li conosce, e mai tutti; ma pure egli deve riuscire a sapere di loro quanto gli serve. Nella pratica egli si basa su valutazioni medie, desunte su base empirica: l'architetto modella la sua opera su figure-tipo, e non solo per quanto riguarda le misure antropometriche: lavora su gesti-tipo, su abitudini-tipo, su attese-tipo, su capacità-tipo.

Figg. 2. La tipologia della casa ad atrio in un esempio romano e in uno greco (da G. Buti, *op. cit.* a nota 8).





Le tipologie sono perciò il prodotto di numerosi ragionamenti in astrazione, di generalizzazioni, alcune delle quali oltretutto relative a fatti molto difficilmente quantificabili in via teorica. Un esempio: nel secolo scorso, la tipologia ospedaliera delle Nightingale Wards fu la prima espressione di una valutazione molto innovativa di esigenze ed esperienze molto diverse: necessità costruttive, economie di impianto e di gestione, soleggiamento, clima e microclima, possibilità di sorveglianza, percorsi medi delle *nurses*, igiene dei locali, manutenzione (6). Se fosse stato necessario esprimere queste – ed altre – valutazioni in termini matematici, Florence Nightingale si sarebbe trovata davanti ad un sistema di equazioni con un numero altissimo di variabili, cioè irrisolvibile; e invece trovò una risposta semplice al suo problema nuovo e complesso, e la consegnò ai posteri sotto forma non di una formula, ma di un tipo edilizio (fig. 3).

(6) Per la tipologia delle Nightingale Wards si veda ad es.: A. Panunzio, *La progettazione ospedaliera in Gran Bretagna*. BE-MA, Milano 1983, pp. 15-19; F. Rossi Prodi e A. Stocchetti, *L'architettura dell'ospedale*, Alinea Editrice, Firenze 1990, pp. 46 sgg.

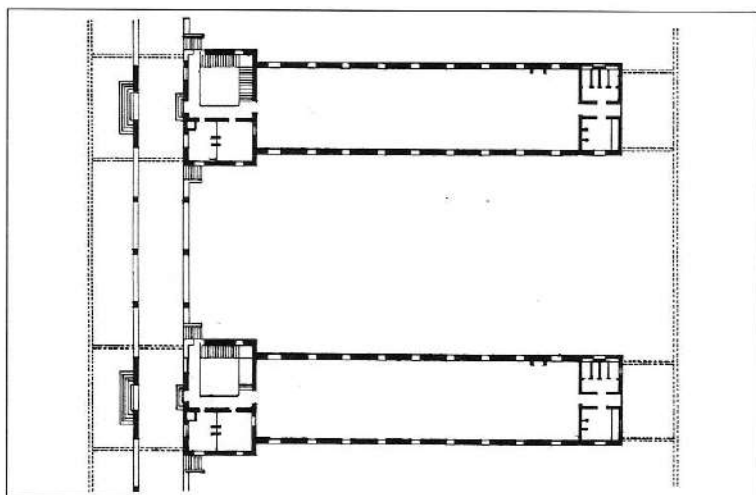
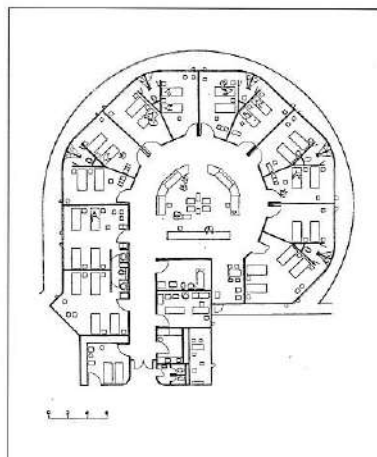


Fig. 3. Una Nightingale Ward (da A. Panunzio, *op. cit.* a nota 6).

Fig. 4. L'equivalente dei problemi affrontati nella corsia ospedaliera della Nightingale può essere rappresentato, in una versione odierna, da qualcosa di molto più complesso, come questa soluzione applicata nell'ospedale di Nordenham; ma i presupposti progettuali sono gli stessi (da F. Rossi Prodi e A. Stocchetti, *op. cit.* a n. 6, p. 127 fig. 141).

L'elaborazione di una nuova tipologia rappresenta insomma un risultato non trascurabile in termini di conoscenza. Lo dimostra proprio la ricerca nel campo ospedaliero, dove l'obiettivo è quello di ottimizzare parametri continuamente variabili in funzione di una complessità di fattori, non ultime ovviamente le ricerche cliniche e le nuove tecniche di terapia. Il continuo progredire lascerebbe pensare ad una rapida degenerazione dell'aggregato tipologico, ma nel processo di affinamento niente va perduto: la corsia Nightingale non è più usata, ma è servita di riferimento per le elaborazioni successive sia per quanto riguarda il metodo con cui si è giunti alla sua definizione, sia per le valutazioni dimensionali che contiene, sia infine per il livello di ottimizzazione tra le varie componenti che propone. L'elaborazione tipologica infatti diviene un riferimento per lo standard di qualità globale che si può richiedere ad un progetto. I nostri ospedali, benché non somiglino più al tipo Nightingale, ne sono l'evoluzione, attuata attraverso una ricerca continua di perfezionamenti che partiva dagli stessi presupposti. Semplificando un po' il discorso, si potrebbe dire che ogni nuovo tipo (otto fino ad oggi, a parte le esperienze recenti o secondarie), progettato su presupposti più validi di quelli del tipo precedente e con un rapporto costi/benefici più favorevole – e quindi con maggiore utilità sociale, ha fatto "soccombere" il tipo precedente in una sorta di selezione darwiniana (fig. 4). Da







### 3. TIPOLOGIE E PROGETTAZIONE "SOCIALE"

(7) Molto istruttivo il racconto di disastri nell'ingegneria navale e aeronautica tratteggiato in: J. E. Gordon, *Strutture - ovvero perché le cose stanno in piedi*, Edizioni Scientifiche e Tecniche Mondadori, Milano 1979, in particolare ai capp. IV e XIV.

(8) G. Buti, *La casa degli Indoeuropei - Tradizione e archeologia*, Sansoni, Firenze 1962, p. 100 fig. 24; p. 35 sgg., 47 sgg.; p. 177 sgg.

(9) Il concetto di sicurezza dev'essere inteso in modo ampio. Così va riferito alla sicurezza, in senso lato, anche l'aspetto igienico, che interessa la progettazione sia per la definizione di requisiti fisici e dimensionali, sia per ottenere un livello ottimale di conduzione degli ambienti.



Fig. 5. Un esempio di teatro elisabetiano: lo Swan Theatre in un famoso schizzo di Johannes De Witt. Questo tipo, reso celebre dall'opera di Shakespeare, rappresenta una sintesi molto pragmatica e originale di diverse esperienze nell'allestimento dello spazio scenico, nell'aggregazione pubblico-attori, nella gestione dello spettacolo.

Fig. 6. L'esigenza di realizzare condizioni di sicurezza in un edificio (resa evidente dai molti regolamenti tecnici esistenti oggi nella materia) è una condizione primaria che si ritrova attraverso tutto l'arco della storia dell'attività edilizia dell'uomo. In questo rilievo si notano dei simboli apotropaici posti su capanne germaniche dell'età del ferro (da Buti).

ogni tipologia può essere perciò desunto sincronicamente uno standard medio di ottimizzazione da tener presente; anche se purtroppo sappiamo invece che non sempre ciò viene fatto, con la conseguenza che molti edifici mal concepiti continuano ad esistere – autentici dinosauri – ed a gravare in ogni senso sulla comunità. Molto più drastico il destino delle opere di ingegneria: crolli e catastrofi varie impongono subito il cambiamento di rotta (7).

Parlando di successione di tipi, com'è intuibile, si commette un'inesattezza come quando si divide la storia in periodi. L'evolversi è continuo, e possiamo anche ricostruire certe fasi dello sviluppo delle tipologie più complesse attraverso l'interpretazione dell'organizzazione dei dati in esse contenuta. Ogni nuova forma di aggregazione trova riferimento nella sintesi tipologica, che via via si affina rielaborando lo schema di partenza, ma mantenendo tracce del suo progredire, quasi come in un DNA architettonico. Le tipologie, come gli organismi, si sviluppano e si migliorano con il variare del contesto, con l'ampliarsi dei bisogni e con l'approfondimento delle conoscenze; ma le premesse – i ceppi – restano. Ogni tipologia riassume in sé una specie di filogenesi architettonica (fig. 5).

Da un'analisi tipologica emergono costanti alcuni obiettivi di progetto: sicurezza, comfort, ottimizzazione. La sicurezza è certamente il primo. Il concetto di proteggere è così profondamente permeato in quello di abitare, che fin dalla più remota antichità i morti venivano sepolti in tombe – o le ceneri raccolte in urne – che simboleggiavano la casa. La sicurezza dell'ambiente vivibile va insieme con la sua stabilità. Nelle lingue indoeuropee, alcune radici identificano il concetto di capanna come curvatura, cioè copertura a volta o a tetto: implicando quindi un'idea strutturale – una forma di tipologia – e una valutazione della sua importanza nel concorrere ad individuare lo spazio abitabile. C'è poi la sicurezza come difesa dai comportamenti pericolosi o nocivi: anche in questo caso, fin dalle sue più lontane origini lo spazio architettonico viene sottinteso debba essere adatto ad impedirli o limitarli. Nei Veda si ricorda il rito di una rete con cui si usava avvolgere una capanna nuova, affinché quello spazio rimanesse preservato dagli influssi nefasti (8). Oggi lo studio della sicurezza propone in continuazione temi progettuali interessantissimi, solo che si sappia, oltre che applicare le normative, prevedere anche le reali possibili situazioni di esercizio (9) (fig. 6).

Dato che ormai sappiamo costruire edifici sicuri, l'attenzione dei progettisti si è molto spostata su come renderli più confortevoli. Ma anche il livello di comfort è di difficile valutazione, influenzato com'è da fattori contingenti e sog-

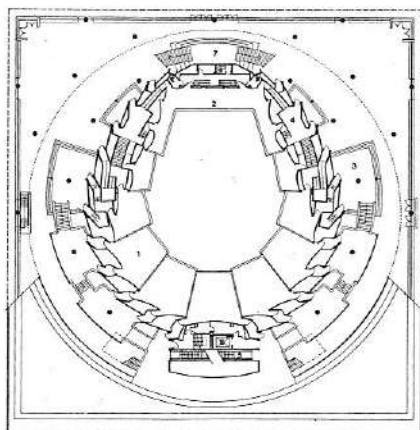




gettivi. Riuscire ad esempio a creare uno spazio nel quale si veda e si senta quel che vi si deve sentire e vedere, senza disturbi, è un grande problema: e si tratta di due requisiti essenziali che si propongono molto di frequente nella progettazione (fig. 7). Il comfort visivo dipende da fattori fisiologici, ambientali, posizionali. Non è facile conoscere preventivamente quali siano le effettive condizioni di visibilità di una persona collocata in una posizione generica in un ambiente. Le difficoltà da superare sono non solo di ordine geometrico-spaziale (la curva di visibilità è uno strumento utile ma spessissimo inspiegabilmente trascurato), ma anche illuminotecnico, astronomico (il corso del sole), psico-fisiologico (il sistema occhio-cervello, l'interesse e l'assuefazione), o sono relative alla condizione statica o dinamica dell'osservatore e del tipo di oggetto da osservare, come ben sanno i progettisti di musei (10).

Problemi ancor maggiori appaiono appena si entra nel campo dell'acustica. Anche gli esperti ammettono che l'acustica architettonica è un miscuglio di scienza, intuizione, tecnica, arte, cultura e improvvisazione, potenzialmente assai pericoloso per il progettista malaccorto (11). Il risultato non è mai certo, come dimostrano diversi casi, fino al recente rifacimento del Metropolitan. L'acustica di una sala per conferenze non va bene per una sala da musica, e anche tra musica e musica le esigenze sono diverse. A parità di materiali e di forma e dimensioni dell'ambiente, esse possono ancora variare per fattori posizionali, per il numero delle persone presenti e per la musica in sé. Cori e organo richiedono sale grandi e riverberanti; i quartetti d'archi, il contrario; e la riverberazione ottimale per Mozart e Haydn è minore che per Beethoven e Richard Strauss (12). Come se non bastasse, la resa acustica è funzione anche dei gusti musicali (fig. 8): senza dimenticare che potrebbe anche essere vero quel che scrisse Loos, e cioè che l'acustica di un ambiente migliora col tempo se vi si suona buona musica (13).

Ma all'utenza non basta vedere e ascoltare: un eccesso di caldo, uno spiffero d'aria, una posizione scomoda o un vicino fastidioso possono rovinare la più piacevole delle serate. Oggi si tende a sottovalutare l'importanza dei fattori climatici, puntando tutto sull'impiantistica; finché una crisi energetica non ci fa riscoprire l'architettura bioclimatica e la saggezza dei molti esempi di "condizionamento" naturale offerti da architetture secolari del vicino Oriente (14). Gli



(10) Sulla percezione visiva, cfr. il classico saggio di R. L. Gregory, *Occhio e cervello - La psicologia del vedere*, Il Saggiatore, Milano 1967. La percezione varia enormemente non solo con il movimento, ma anche in funzione della posizione (che nei locali si struttura secondo criteri di preferenzialità: come dimostra la distribuzione spontanea del pubblico su una tribuna secondo linee isovisuali), ed è anche in rapporto alla scelta della distanza tra spettatore ed evento (che è a sua volta funzione dei dettagli da osservare; e anche della valutazione di una distanza minima: non ci si può avvicinare troppo ad uno spettacolo senza disturbarlo).

(11) "The established principles of acoustics are necessary but not sufficient. They must be supplemented with experience and empirical findings, which, at least for the present, furnish beneficial guides". Così Vernon O. Knudsen in: *Acoustical Design of Multiple-Use Auditoria*; sta in: George C. Izenour, *Theater design*, Mc Graw-Hill Book Co, New York 1977, p. 460.

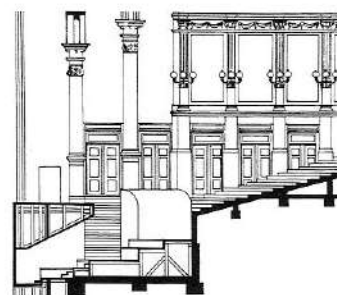
(12) Ibidem.

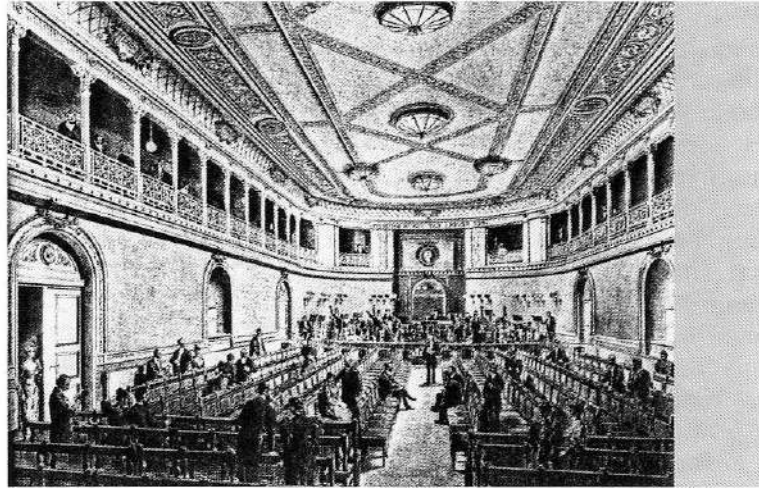
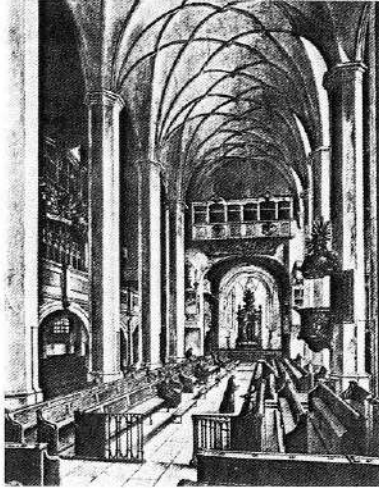
(13) A. Loos, "Il mistero dell'acustica", in: *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano 1972, p. 257 sgg.

(14) Si può infatti fare architettura con presupposti tecnici chiari, essenziali, messi in atto con poco impegno di mezzi ma molta intelligenza: cfr. Mehdi N. Bahadori, *Il "condizionamento" dell'aria nell'architettura iraniana*, in: "Le Scienze" n. 116, pp. 96 sgg.

Fig. 7. Il semplice requisito dell'isolamento dai rumori può imporre forti condizionamenti ad un intero complesso edilizio. Ciò si può rilevare chiaramente nella pianta di un edificio per audizioni musicali (qui l'esempio della Roy Thomson Hall a Toronto; da Forsyth, *op. cit.* a nota 16).

Fig. 8. La collocazione di un'orchestra ha sempre costituito una variabile importante nelle tipologie teatrali. Il famoso "golfo mistico" (*mystischer Abgrund*) non sopravvisse a sonorità diverse da quelle della musica di Wagner (da Izenour, *op. cit.* a nota 11, p. 77; cfr. Forsyth, pp. 182-83).





Figg. 9 (sopra e pag. a lato). Vedute della Thomaskirche di Lipsia e di tre famose sale per concerti di forma rettangolare: la Altes e la Neues Gewandhaus nella stessa città, e la Avery Fisher Hall a New York (da Forsyth).

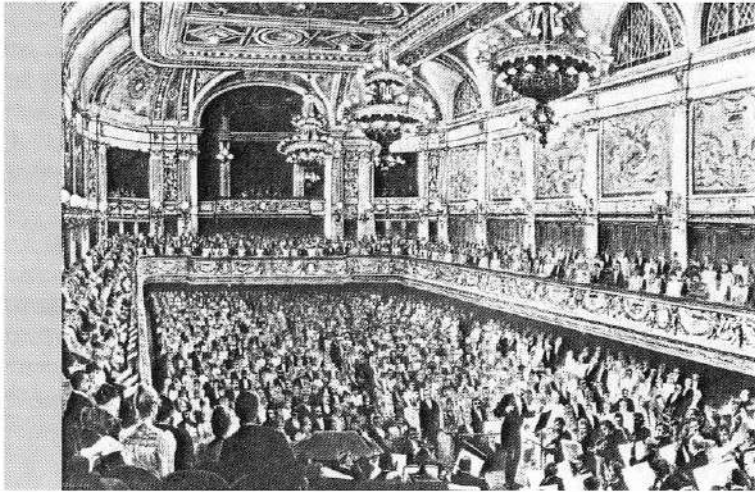
impianti spesso usati per porre rimedio ad una progettazione disattenta. Ad esempio, le ampie superfici vetrate sottoposte al soleggiamento – così giustificate nei climi freddi – sono causa alle nostre latitudini di un effetto serra fastidiosissimo. Ma, come si diceva, star comodi in un ambiente climatizzato, dove si vede e si ascolta bene, può non bastare. Non si può prescindere da un comfort di posizione e anche di relazione, che si esprime non solo nell'evitare in certe situazioni di essere visti ed ascoltati (e quindi nell'attuare precise difese in applicazione di criteri simmetrici di quelli visti poc'anzi), ma anche nella collocazione in funzione della possibilità di intrattenere giuste relazioni sociali. Il piacere di stare vicini ad alcune persone fa *pendant* con quello di stare lontani da altre. Lo spazio in questi casi va accuratamente articolato creando rispetti più o meno estesi. Un'altra valutazione difficile, che affonda le proprie motivazioni nello studio della prossemica (15).

L'ottimizzazione è l'ultimo aspetto su cui soffermarsi. Un progetto non è la somma delle soluzioni di vari problemi presi uno per uno, ma una soluzione complessiva in cui si armonizzano quelle singole. In questo equilibrio si tenta sempre di raggiungere il livello qualitativamente più alto possibile, e un riferimento tipologico può essere allora utile perché offre uno standard da superare. In effetti, spesso il progettista cerca preliminarmente aiuto in esempi realizzati che possono fare il caso suo: li valuta, li sintetizza mentalmente in un personale schema tipologico – sia esso distributivo, dimensionale, relazionale: per quel che serve, cioè – e, superata la verifica, adatta lo schema al proprio caso facendolo diventare una base di partenza nel suo lavoro.

Le tipologie insomma sono un veicolo di esperienze; sono come dei buoni consigli, che ciascuno può – se e quanto vuole – tener presenti. Non sono delle regole. Ideali catene di suggerimenti attraversano tutta la storia dell'architettura, e se ci soffermiamo a seguirle possiamo divertirci a vedere dove ci portano. Se andiamo ad esempio a ricostruire l'evoluzione del tipo "auditorium", ci ritroviamo a finire (trascuando numerose eterogenee esperienze) da una parte nelle sale da ballo di corte, ma da un'altra nelle chiese luterane: fu qui che la necessità del canto dei fedeli, unita a quella di sentire ciò che dicevano i predicatori, fecero apportare, nel contesto dello spirito della Riforma, modifiche dimensionali e di disposizione del pubblico ai tipi fino allora correnti.

(15) Cfr. E.T. Hall, *La dimensione nascosta*, Garzanti 1968.





Nelle sale da musica che furono in seguito progettate, che erano organismi nuovi ma con problemi simili, ci si riferì a quegli esempi per creare il nuovo tipo, che a lungo mantenne quei caratteri nelle proporzioni interne del volume e nella disposizione del pubblico. Solo dopo che Sabine e Adler ebbero offerto ai progettisti nuove possibilità di controllo acustico si giunse a maturare nuove articolazioni: ma un filo sottile unisce la Thomaskirche di Bach alla Altes Gewandhaus di Mendelssohn, su fino alla Symphony Hall di Boston o alla Avery Fisher Hall di New York (16) (fig. 9).

Gli studi tipologici più volte sono stati indicati come nuove prospettive nell'insegnamento della progettazione. Le ricerche e l'insegnamento di Muratori, Maretto, Caniggia e altri fecero aprire già anni addietro un dibattito su come potessero conciliarsi "le tipizzazioni di elementi formali e l'utilizzazione di schemi storici" con "l'individualità del prodotto architettonico" nella sua unità-organicità (17). La discussione verteva su aspetti fondamentali della progettazione architettonica: il senso dell'innovazione, il valore della qualità, la possibilità di individuare leggi compositive ("regole"?). Partendo da assunti tipologici è effettivamente piuttosto difficile spiegare cose come il Salomon R. Guggenheim Museum, per il quale non esistono precisi ascendenti tipologici (Caprarola? la torre di Babele?), mentre la qualità è assoluta. Il fatto è, appunto, che le teorizzazioni tipologiche in chiave progettuale non premiano la qualità. Non è un caso che gli studi suaccennati si siano indirizzati verso i contesti fortemente storicizzati, contenenti elementi di pianificazione come nelle città di impianto romano, che più facilmente possono essere parametrizzate (18).

Ho fatto poc' anzi qualche riferimento a questioni non strettamente "materiali", che pure hanno condizionato profondamente la formazione, l'esistenza e la sopravvivenza dei tipi: l'esperienza di un'infermiera inglese, le credenze dei romani, i miti indù, la percezione acustica, l'esecuzione musicale, l'ascolto dei predicatori. Si potrebbero portare altri esempi: il teatro greco non può essere capito senza la religione greca, e quello wagneriano non può essere capito se non nel contesto del programma artistico di Wagner. Per una questione tipologica si può morire: la violazione del tracciato di Roma, lo stesso del *castrum* fonte di tante teorizzazioni, costrinse Romolo al fratricidio; ed è interes-

(16) Si veda per un approfondimento la ricca documentazione, anche iconografica, contenuta in: M. Forsyth, *Edifici per la musica*, Zanichelli, Bologna 1987.

(17) Cfr. G. Caniggia, *Strutture dello spazio antropico - Studi e note*, Uniedit, Firenze 1976, pp. 8 sgg., 216 sgg.; pp. 218-19; da Diz. Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Ist. Editoriale Romano, 1968, s.v. "Tipo".

(18) Pericolo avvertito anche da G. Caniggia: cfr. *op. cit.*, pp. 10-12. Le sue argomentazioni, sempre stimolanti anche a distanza di tempo, invitano ad un approfondimento e ad un dibattito che però non è qui possibile fare.



### 3. TIPOLOGIE E PROGETTAZIONE "SOCIALE"

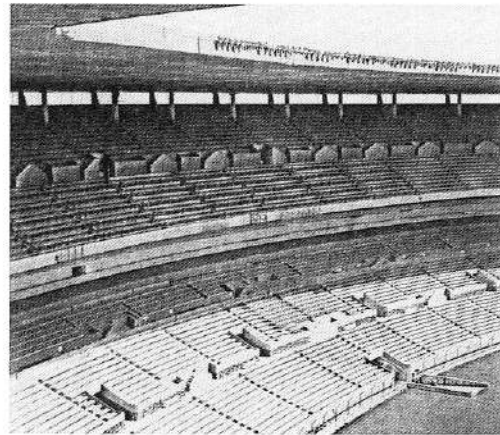
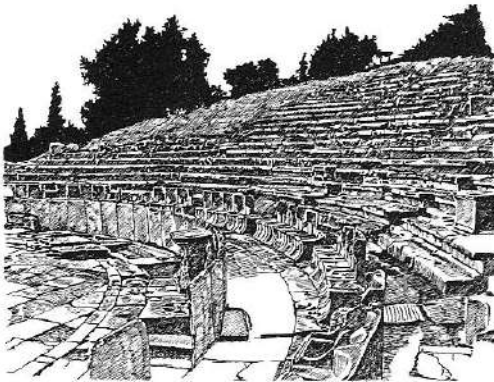
(19) Cfr. Dumézil, *op. cit.*, pp. 561 sgg.

(20) In: C. Chiappi, G. Villa, *Tipo / Progetto / Composizione architettonica*, Uniedit, Firenze 1980, pp. 97-88, vi è una teorizzazione in base alla quale si viene ad escludere l'esistenza di chiese a due navate, che invece esistono, ad es. nel pisano ed in Bretagna. Cfr. P. Pierotti, *Pievi pisane a due navate*, Ist. di Storia dell'Arte dell'Univ. di Pisa, Pisa 1965. Esiste poi, a parte, il problema dei tipi ibridi, derivati cioè da "assemblaggi" più o meno riusciti. Un caso storico particolarmente interessante è quello degli sferisteri, alla cui formazione concorrono con chiara evidenza derivazioni da teatri, anfiteatri e arene di vario tipo, dato che gli architetti del tempo non potevano disporre di tipologie già pronte e utilizzabili, se non per la risoluzione di problemi e aspetti parziali. Si veda ad esempio la ricostruzione dell'interessante iter progettuale e realizzativo dello Sferisterio di Macerata contenuta in G. Piangatelli, *Lo Sferisterio di Macerata: un decennio di passione e di impegno (1819-1829)*, sta in: "Atti del XXII Congresso di Studi Maceratesi", Macerata 1989, con ampia bibliografia. Devo la segnalazione del caso a Luca M. Cristini.

sante scoprire perché (19). Fatti poco "materiali", insomma, hanno condizionato e condizionano profondamente la "materialità" dei tipi edilizi; e noi oggi sbaglieremmo ad interpretare i tipi come aggregati costruttivi, divisi in classi rigide. Lo studio tipologico fine a se stesso, chiuso in sé, apparentemente serve la storia, ma in realtà può portare facilmente al di fuori di essa (20).

Dobbiamo chiarire, se ve ne fosse bisogno, che il tipo va inteso non come fine, ma come mezzo: è un aiuto per imparare, uno strumento per conoscere. Conoscere prima di tutto la storia: esso può guidarci a capire come gli architetti hanno affrontato, nel corso della storia, i progetti: cioè come hanno promosso situazioni di vita associata. È utile sapere perché sono state battute certe strade e non altre; sapere come e perché si è giunti a fare le case, le scuole, gli ospedali come oggi si fanno; e perché non si fanno in altri modi, che pure potevano essere validi in altri tempi, in altri luoghi, in altri contesti. Questa storia dispersa nei singoli edifici è riassumibile nei tipi, e grazie ad essi diventa davvero "operante". Sarebbe utile tracciare una storia di come sono stati progettati gli edifici; ma non per fare gli storici, né per riproporre quegli edifici; ma per parlare da architetti ad architetti, per ricostruire dal dentro il processo progettuale. Se noi immaginassimo di scomporre il progetto di un edificio nei sottotemi progettuali che lo compongono, fino ai più elementari, questi sono riducibili a situazioni che si ripetono attraverso la storia, e che gli architetti si sono trovati a risolvere in modo diverso solo per quanto riguarda gli "ingredienti" e i contesti, non le operazioni logiche. Un esempio: il tipo "teatro". Sappiamo che l'edificio ha per scopo far assistere delle persone ad una rappresentazione. Sia i modi dell'assistere che quelli del rappresentare vengono in sede di progetto codificati (tipizzati); si prevede che il pubblico entri, venga accolto e selezionato, si disponga ordinatamente in collocazioni predisposte e confortevoli, assista in condizioni di sicurezza, possa uscire in ogni momento; e si prevede anche in che modo dovranno avvenire queste singole azioni. Altri comportamenti si potrebbero ovviamente esemplificare per altri aspetti. Quindi si progetta di far muovere, agire, percepire alcune persone insieme e per un certo tempo; per strutturarle, per organizzarle, per consentire loro alcune azioni, per attuare delle condizioni; per porre insomma le basi di una precisa frazione di vita associata, in una logica di ottimizzazione (miglior rapporto costi/benefici, ivi compresa la qualità). Questo modo di procedere non è esclusivo degli architetti di oggi. Anche gli architetti antichi – in modo diverso ma non meno intelligente – traducevano ogni momento di vita in uno spazio che *quella* vita (la vita dei loro tempi) poteva accogliere. La necessità di far salire agli spettatori una gradonata porta l'architetto di un teatro del tempo di Pericle ad una soluzione simile a quella adottata dall'architetto della tribuna di uno stadio moderno (fig. 10). Il modo in cui un progettista "mette insieme" (*cum-ponere*) cognizioni e risorse in vista di una previsione – un "progetto" (*pro-icio*) – è simile attraverso la storia, e i meccanismi logici sono sempre gli stessi. Se si identificano tipi analoghi (anche semplici come le scale di una gradonata) e li confrontiamo, possiamo notare permanenze e diversità, e quindi interpretarle cercan-





Figg. 10. La gradinata del teatro di Dioniso e quella di uno stadio moderno.

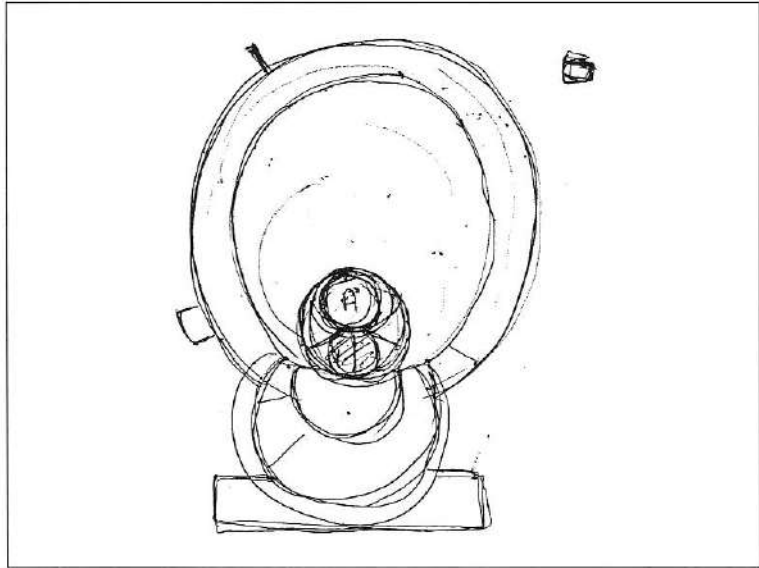
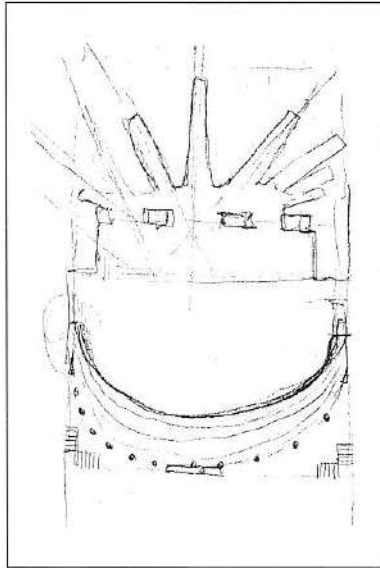
do che cosa le ha prodotte.

L'uso didattico dei tipi aiuta a prender contatto con questa logica nella quale la varietà di problemi si propone in un embrione di architettura, in una struttura logico-spaziale – il tipo, appunto – nella quale ogni singolo aspetto logico influenza lo spazio, e viceversa. Nel momento in cui ci si esercita ad operare un aggiustamento della strutturazione (ad adattarla cioè alle necessità di un caso particolare simulato), un allievo architetto non dovrebbe faticare a rendersi conto delle conseguenze, a cascata, cui quella modifica dà luogo; e quindi può cominciare a sondare le profondità dell'architettura. Questo può essere didatticamente un modo utile per affrontare la complessità del progetto senza banalizzarlo riducendolo a formulette o casistiche. Non è importante tanto il conoscere i tipi per catalogarli in una qualche casistica che, diramandosi in ogni direzione, finisce poi in un tentativo di ingabbiamento dell'immaginazione, quanto comprendere di quei tipi le motivazioni e i nessi, e poi farne l'uso che si crede; anche buttarli, certamente, come è stato fatto in infiniti casi prima di oggi e come sarà fatto domani per i tipi che adoperiamo noi. Sentirsi liberi non vuol dire ignorare la storia; anzi è un atto di responsabilità di fronte ad essa. E se ci si chiede da dove si deve incominciare, la risposta sarà quella di Burckhardt: "Sempre in un punto qualunque".

In conclusione, le diverse scale dei possibili interventi, il numero delle persone in essi coinvolte, i modi di questi coinvolgimenti, le risorse impiegate, i tempi di esistenza di una architettura sono tutti indici dell'ordine di grandezza delle responsabilità di un architetto. Ogni valutazione progettuale – che, essendo per forza di cose una previsione, è approssimata, cioè in qualche misura erronea – anche nei casi più normali condiziona profondamente l'esistenza quotidiana di un numero rilevante di persone. Nessuno conosce le dimensioni del versante negativo di questo impatto: non è possibile quantificare quanti siano, per ogni edificio, gli spostamenti inutili, i tempi morti, gli sprechi, il degrado, le occasioni mancate che sono ascrivibili, ogni giorno, ogni momento, a scelte progettuali improprie, immotivate o sbagliate. Molto spesso decisioni che possono avere una importanza molto rilevante nella funzionalità di un edificio, nel giusto impiego di risorse, nell'esistenza quotidiana di molte persone sono prese solo per soddisfacimento perso-



### 3. TIPOLOGIE E PROGETTAZIONE “SOCIALE”



Figg. 11. L'estrema incertezza nella restituzione dei caratteri salienti di un organismo architettonico (in questo caso, il Teatro Olimpico del Palladio e il Totaltheater di Gropius, descritti a memoria da studenti del III anno) rivela una disabitudine a cercare il coordinamento delle parti che è riferibile anche a mancati approfondimenti tipologici.

nale (“mi piace così”) o per pigrizia mentale, senza preoccuparsi di approfondire fin dove possibile le implicazioni e l'impatto di quelle scelte. Non si spiegano altrimenti tante stravaganze che affollano le pagine di riviste più o meno apertamente interessate solo alla caccia di novità che possano far vendere più copie o più prodotti.

Di qui è necessario – “socialmente” necessario – sottolineare l'importanza e l'utilità del riferimento tipologico, nel quale un'esperienza è materialmente tradotta in dimensioni, in rapporti, in collegamenti, in connessioni, in proporzioni che possono essere tenute come standard – pur sempre migliorabile, s'intende – e che sono accettate nel contesto sociale. La creatività non sarà limitata dallo studio critico delle tipologie, dallo “smontarle e rimontarle”, dal porle a confronto sottolineandone analogie e differenze, e chiarendone i perché: un architetto, maturando, raggiunge sempre la sua espressività. Niente gli impedirà di volare più alto di quelle soluzioni che vengono proposte dai manuali per risolvere problemi grandi e piccoli, a ogni livello, fino al dettaglio costruttivo, e che anzi possono diventare una misura della sua maturazione. Resta perciò un'esigenza didattica, “sociale” anch'essa: quella di educare le nuove generazioni di architetti a conoscere le ragioni di quegli schemi, di quei suggerimenti, e a confrontarsi con essi (fig. 11).

Perciò dunque tipologia come riferimento: non modello da imitare, ma documento da comprendere e – soprattutto – confronto da superare.