

Studi e ricerche d'Istituto

IL PROBLEMA TIPOLOGICO IN ARCHITETTURA *

1. LA TEORIA DEL « TIPO »

1. Premessa

L'interesse che il problema tipologico suscita da alcuni anni a questa parte sia presso teorici e critici sia presso architetti operanti trae la sua più valida giustificazione dalla necessità di un riesame delle metodologie e finalità dell'indirizzo astratto e classificatorio del periodo funzionalista e dall'opportunità di un recupero della consistenza strutturale del tipo e delle sue componenti più propriamente architettoniche.

La confutazione dei criteri di una analisi tipologica condotta esclusivamente su basi distributive e funzionali presuppone infatti una rivalutazione della struttura dell'organismo architettonico nell'ambito della stessa schematizzazione tipologica.

E' necessario tuttavia, nell'ormai ingente mole degli scritti sull'argomento, riuscire ad individuare con precisione le *finalità critiche ed operative* che tale genere di studi oggi si propone ed in pari tempo porre le basi per una impostazione teorica e concettuale del problema da cui tale azione di revisione e rinnovamento possa prendere le mosse e svilupparsi coerentemente.

Per quanto riguarda l'aspetto critico del problema si può dapprima riconoscere che l'indagine tipologica viene alla ribalta in un particolare momento culturale in cui indirizzi a carattere sia apertamente antiidealistico sia velatamente antistoricistico propongono i loro metodi di indagine con l'intento di porre in luce nessi e rapporti strutturali propri dei fatti secondo cui si estrinseca l'attuale fenomenologia architettonica e di desumere dall'esame di tali nessi lo strumento critico più adatto per giudicare della loro intrinseca coerenza¹.

* La presente ricerca fa seguito ad un saggio dello scrivente dal titolo « Attuali indirizzi nella ricerca tipologica » apparso nel n. 6, dic. 1966, della Rassegna.

¹ E' significativo a tal riguardo, ad esempio, un certo tipo di indagine che, assunto il parametro geometrico come il più significativo nell'analisi di un'opera, procede all'individuazione di tutte le possibili corrispondenze geometriche riscontrabili in essa, reali o presunte, esprimendo su tale base un giudizio di valore.

Di fronte ad una esplicita negazione di chiari riferimenti generalmente validi a cui fare appello nella formulazione di un giudizio di valore, non resta, infatti, che desumere dall'esame dello stesso oggetto architettonico i mezzi più idonei, a volta a volta diversi, per giungere a tale giudizio.

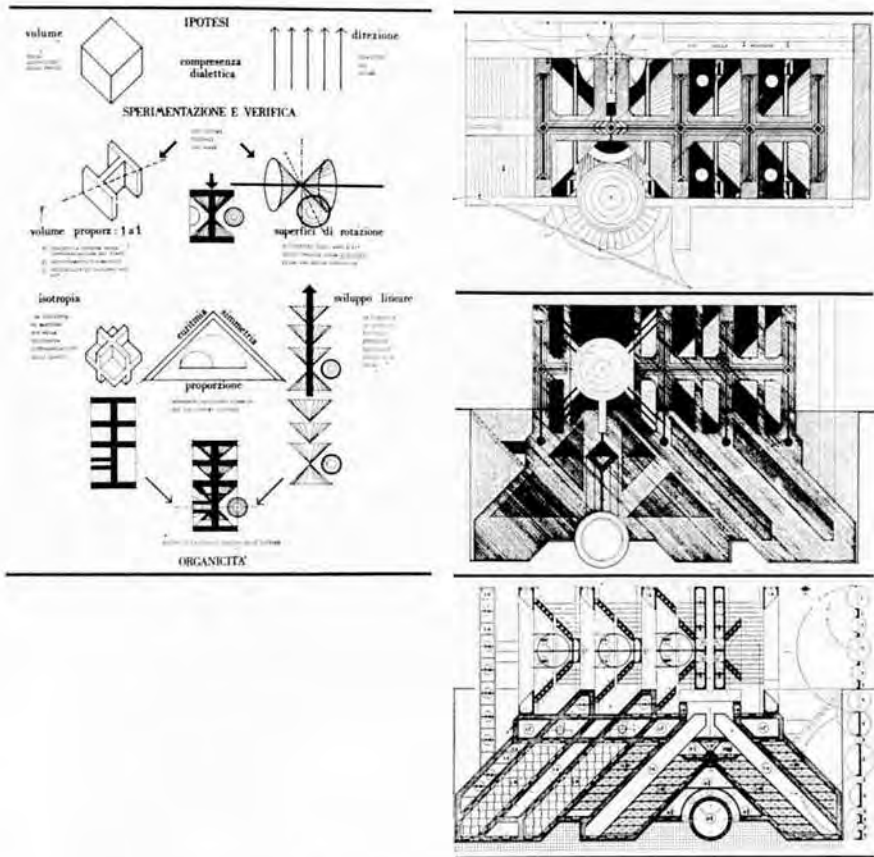


Fig. 1 - Gruppo GRAU. Studi ed applicazioni della ricerca geometrica in architettura.

Una tale posizione culturale, se da una parte apre il campo ad infinite vie di indagine e tende a riacquisire all'ortodossia dell'architettura quelle esperienze nuove e rivoluzionarie che difficilmente potrebbero rientrare nei canoni di estetiche tradizionali, dall'altra favorisce quel relativismo critico e quel conseguente disorientamento operativo che sembra l'elemento più caratteristico ed unanimemente riconosciuto dei nostri tempi.

Un metodo che si rifugia esclusivamente nell'opera oggetto dell'inda-

gine e che trova in essa i suoi strumenti critici rischia infatti di divenire antistoricistico (se è vero che una critica storicistica debba essere finalizzata a dimostrare la validità di un'opera nei confronti di una processualità storica) e perde nel contempo ogni possibilità di riscontro o di verifica esterna.

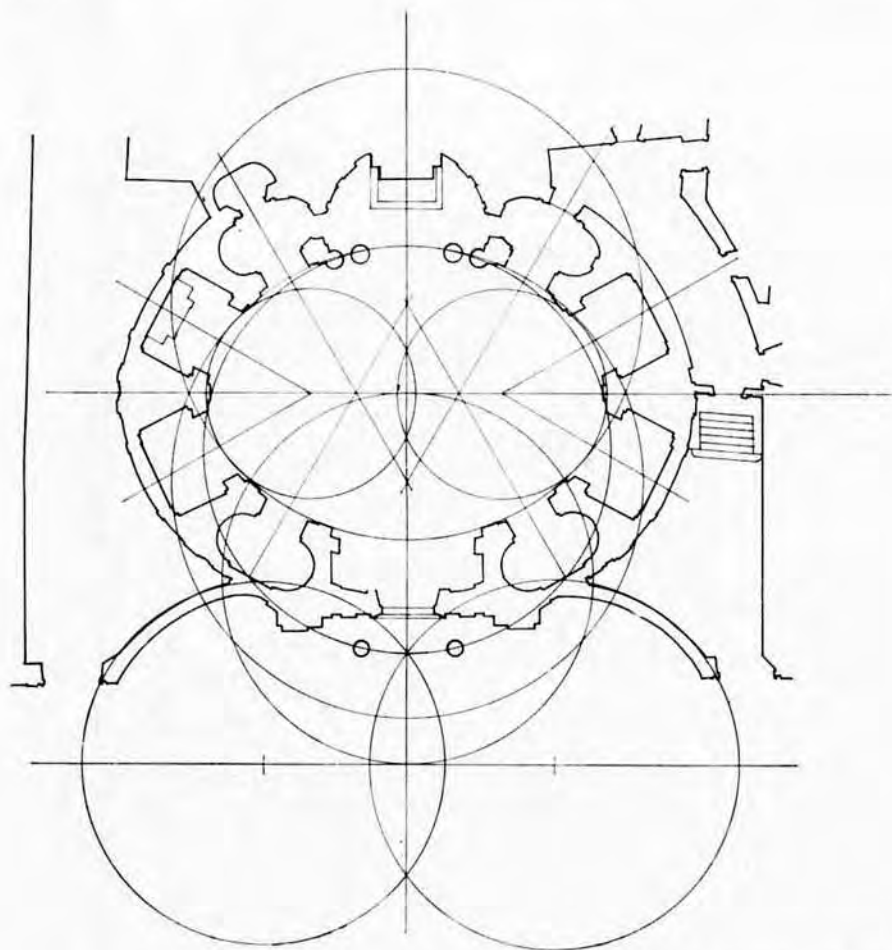


Fig. 2 - Gianlorenzo Bernini. Tracciati regolatori della pianta di S. Andrea al Quirinale.

Mentre non si può tuttavia disconoscere a priori la validità di un simile metodo critico, che si configura in pratica come un ritorno alla analisi dei fenomeni da un punto di vista specificatamente architettonico, si sente nel tempo stesso la necessità di ampliare l'orizzonte di tale indagine verso una considerazione del processo storico ed evolutivo che tali fenomeni

ha prodotto, finalizzandola ad una giustificazione di questi che non derivi solo da un atemporale riconoscimento della loro intima coerenza strutturale.

Infine esaminando gli aspetti operativi del problema in questione si può brevemente accennare al fatto che, dalla considerazione dei caratteri tipologici dell'opera di architettura, può prendere le mosse una operazione di razionalizzazione del « materiale architettonico » indirizzata all'applicazione di moderne metodologie di indagine: il discorso in tal caso si collega strettamente a quello dell'individuazione degli standards, dell'applicazione dei principi della modellistica all'architettura ed all'urbanistica, dell'unificazione a fini tecnologici.

E' proprio sotto questo duplice angolo visuale, critico ed operativo, che ci sembra acquisire particolare importanza il problema tipologico in architettura: nel primo caso ci interessa proporre una rivalutazione storicistica della struttura dell'organismo architettonico e quindi porre l'attenzione sull'efficacia di una analisi intesa a riscontrare nella struttura — considerata come prodotto di fattori umani legati al processo storico — una sua estrinseca giustificazione nell'ambito di una validità umana e sociale, e, nel secondo, incoraggiare un impegno di ricerca che, traducendo con coerenza le acquisizioni fatte in campo critico, si adoperi a conseguire risultati operativi socialmente e storicamente validi.

2. Indirizzi di indagine sul tipo

Il concetto di tipo apre la via a due fondamentali indirizzi di ricerca.

In una particolare interpretazione a carattere classificatorio del tipo trova la sua giustificazione ed il suo fondamento teorico un'operazione di analisi e di schematizzazione che si esplica su opere di architettura con caratteristiche simili con l'intento di giungere all'individuazione di classificazioni e quindi alla determinazione di astratte tipologie. Un tale genere di operazione ha caratterizzato le analisi funzionaliste del periodo razionalista.

Una seconda interpretazione del concetto di tipo, oggi a nostro avviso particolarmente feconda, giustifica invece una indagine condotta sulla struttura dell'opera che prescinde da ogni caratteristica di ripetibilità degli elementi componenti e di riconoscibilità delle invarianti come termini classificatori, concentrandosi nell'analisi dei soli aspetti strutturali del fenomeno d'architettura. Tale secondo indirizzo si basa sulla ricerca di nessi e relazioni tra parti che caratterizzino la struttura dell'opera e permettano il riconoscimento del tipo indipendentemente dalla verifica storica di sue eccessive iterazioni.

Mentre la prima indagine si apre all'esterno dell'organismo architettonico e prescinde da fatti intrinseci (ed è perciò che si può considerare indagine non condotta sullo « specifico architettonico »), la seconda si

esplica all'interno della struttura nella ricerca di relazioni tipiche esistenti in un organismo.

Ci si convince del fatto che le due indagini non sono contraddittorie e, pur dipartendosi da premesse differenti, possono condurre — da un punto di vista operativo — a risultati tra loro integrabili, se consideriamo che proprio dallo studio di *relazioni strutturali* può derivare un metodo di schematizzazione e quindi di classificazione finalizzato alla conoscenza dei *presupposti logici* dell'architettura, e che, d'altra parte, il riconoscimento di *alcune costanti* tra più fenomeni può servire da guida nella determinazione di quelle *relazioni strutturali*, proprie di un organismo, che si trasferiscono negli esempi concreti con caratteristiche di invarianza derivanti loro dal substrato logico, e quindi oggettivo, su cui si basano.

La verifica storica convalida tale duplicità di indirizzi di ricerca e pone in risalto l'alternarsi dell'atteggiamento critico tra i due poli suddetti, a seconda delle particolari condizioni ideologiche e di cultura da cui l'indagine prende le mosse.

Ci si indirizza infatti verso uno studio condotto essenzialmente sul *tipo come struttura dell'organismo* quando un rifiuto più o meno palese degli organismi architettonici storicamente acquisiti impedisce quella ottimistica operazione di analisi e di sistematizzazione del repertorio tradizionale che conduce a processi di classificazione; ciò avviene in periodi di « crisi » linguistica e quindi di rifiuto delle tipologie tradizionali, in cui la critica è proiettata verso una operazione di indagine condotta su nuovi organismi non ancora tipizzati, alla ricerca delle relazioni interne che ne facciano riconoscere a priori i caratteri della possibile tipizzazione.

Quando invece, ad un periodo di crisi e fondamentalmente critico nei confronti del passato, succede un periodo di maturazione e sistematizzazione dei risultati acquisiti, *l'interpretazione classificatoria del tipo* acquista importanza determinante come l'unica capace di ordinare su basi razionali il vasto repertorio di organismi architettonici ormai entrati nella prassi progettuale.

L'interpretazione del tipo è quindi strettamente connessa con le varie posizioni culturali e con i diversi indirizzi operativi che si sono susseguiti nella storia della cultura architettonica. Tuttavia ci sembra possibile sintetizzare i vari atteggiamenti critici in una interpretazione « globale », variamente articolata a seconda del particolare angolo visuale prescelto, e tale da costituire una *premessa di carattere filologico* ad un discorso critico sul tipo ed un preciso *riferimento concettuale* alle sue possibili, e tanto varie, interpretazioni ².

² I due fondamentali indirizzi di ricerca sopra esposti sono stati individuati dallo scrivente mediante una analisi a carattere filologico di varie interpretazioni del significato di « tipo », riportate nel precedente saggio già citato.

3. Il tipo come schema

Il problema del significato del tipo può essere affrontato dapprima formulando una ipotesi sul *processo conoscitivo* che conduce all'individuazione di una particolare tipologia architettonica.

Si pone inizialmente tale duplice alternativa:

— il tipo si deduce *solo* attraverso un processo di schematizzazione, di confronto e di riduzione agli elementi comuni di una serie di opere architettoniche che presentino caratteristiche simili;

oppure:

— il tipo può dedursi *anche*, mediante un processo di analisi e schematizzazione, dall'esame di una singola opera.

Non può sfuggire la profonda differenza di significato che già in via preliminare consegue al tipo dall'assunzione dell'una o dell'altra delle due ipotesi: mentre con l'accettazione della prima il tipo assume un valore essenzialmente statistico ed astrattamente classificatorio risultando privo di specifiche caratteristiche architettoniche, dall'assunzione della seconda — che ovviamente non esclude la prima — consegue ad esso una validità più propriamente strutturale che prescinde da un processo di acquisizione per confronto condotto tra più opere simili.

G.C. Argan, in una sua autorevolissima trattazione dell'argomento, sembra optare per la prima ipotesi. Egli afferma: « Il tipo, ovviamente, non è mai formulato a priori, è sempre dedotto da una serie di esemplari ». Ed ancora: « La nascita di un tipo è dunque condizionata al fatto che già esiste una serie di edifici, aventi fra loro un'evidente analogia formale e funzionale: in altri termini, quando un tipo si fissa nella prassi o nella teoria architettonica esso già esiste, in una determinata condizione storica della cultura, come risposta ad un insieme di esigenze ideologiche, religiose o pratiche. Nel processo di individuazione e sovrapposizione delle forme individue per la determinazione del tipo si eliminano i caratteri specifici dei singoli edifici e si conservano tutti e soli gli elementi che compaiono in tutte le unità della serie. Il tipo si configura così come uno schema dedotto attraverso un processo di riduzione di un insieme di varianti formali a una forma-base comune »¹.

Se tuttavia accettiamo come valida l'ipotesi arganiana, conseguentemente dobbiamo ammettere che non esiste alcunché di organicamente strutturato, oggettivamente riconoscibile in una singola opera di architettura, tale da costituire un *nucleo unitario ed autonomo di elementi ripetibili* e che la formulazione di un tipo non avviene mai con una singola opera, ma è solo l'esperienza storica a decretarne l'istituzione ed a verificarne a poste-

¹ GIULIO CARLO ARGAN, « Sul concetto di tipologia architettonica », in *Progetto e destino*, Ed. Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 75-81.

riori il processo formativo. Ne consegue ancora che una particolare tipologia non si riproduce per le sue specifiche caratteristiche di entità strutturale autonoma e quindi ripetibile nel suo complesso, ma per il fortuito ripresentarsi di esigenze simili che casualmente o per pura iterazione riconducano alla stessa conformazione di base.

Ma tutto ciò è poco logico: è inammissibile pensare che alcuni elementi si trovino ripetuti in una relazione costante senza che tra questi esista un legame più profondo, una comune « struttura della forma » che possa identificarsi con il tipo. E perché allora questa struttura della forma, questa conformazione originaria, questo nucleo unitario ed autonomo che abbiamo chiamato tipo, non potrebbe riconoscersi fin dalla sua istituzione, cioè fin dalla sua nascita, in una singola opera d'architettura?

Le argomentazioni sopra esposte ci inducono ad affermare che il concetto di tipo, pur mantenendo la sua funzione classificatoria rispetto ad una vasta e varia fenomenologia, presenta una sua validità intrinseca come fondamento strutturale dell'opera di architettura. Si apre così un campo di indagine, all'interno del significato del tipo, ben più vasto ed interessante di quello in cui per tanto tempo ha ristagnato la ricerca funzionalista.

Ma, tornando al problema iniziale, ci domandiamo ancora quali siano le caratteristiche del processo di analisi mediante il quale giungiamo alla individuazione del tipo. Vedremo che tale processo è essenzialmente un processo di schematizzazione, di riduzione dell'opera ai suoi principi costitutivi e che il tipo si configura alla nostra mente essenzialmente come uno *schema*, come uno specifico e globale schema dell'opera architettonica.

Nel naturale processo evolutivo di una cultura, ed in particolare di una disciplina, i termini linguistici, che di questa sono i primi strumenti di comunicabilità, si caricano di significati, di interpretazioni, di nessi logici con altri termini, seguendo il succedersi di indirizzi culturali diversi e spesso contraddittori, con il risultato di perdere, a lungo andare, una loro precisa fisionomia semantica. E' necessario quindi un lavoro di chiarificazione terminologica che, sebbene strumentale, influisce poi sul piano concettuale.

Tra i termini più discussi, meno chiari e più usati nell'ambito degli studi a carattere tipologico, è forse quello di « schema ». Dell'importanza del significato del termine ci si rende conto considerando che quasi tutti i tentativi di definizione del tipo si basano su quello di schema, con l'aggiunta di più o meno restrittive precisazioni. Si è ravvisata quindi preliminarmente l'opportunità di un approfondimento teorico delle possibili significazioni del termine al fine di delimitare un suo campo di validità, sulla base di alcuni riferimenti che ci sono apparsi particolarmente interessanti.

Il concetto di schema ha dietro di sé una vastissima teorizzazione, le-

gata principalmente a sistemi filosofici ed in particolare alla filosofia kantiana⁴.

All'interpretazione kantiana dello schema si ricollega infatti il Brandi quando tenta di rendersi conto « in qual modo avvenga, per l'architettura, la costituzione di un oggetto ». Afferma il Brandi: « ... Ma perciò bisogna cominciare un pò più da lontano, dal punto stesso da cui ci rifacemmo per la poesia. È cioè dal modo col quale la coscienza si forma i concetti empirici. Kant lo scoperse, ma è rimasto lettera morta.

Poniamo dunque che tu veda, per la prima volta in vita tua, un elefante, senza mai averne udito parlare. Il fatto di percepirlo con la vista non determina senz'altro il concetto: ma, su quel che vedi, elabori in primo luogo uno schema: assimili, poniamo, l'elefante ad un quadrupede a cui aggiungerai almeno le due prerogative eccezionali o uniche, la proboscide e le zanne. Con ciò tu non hai certo il concetto dell'elefante, ma solo uno schema che sta come intermediario fra la percezione che hai avuta e il concetto che ancora non ti sei formato: e questo schema è una via di mezzo fra l'immagine, cui fa riferimento come il testo medesimo che garantisce la realtà storica dell'animale, e il concetto che aspiri a formarti di quella realtà. Lo schema ha, cioè, un'apertura sull'immagine come sul concetto.

Solo quando le principali determinazioni tratte dalla percezione dell'elefante si saranno decantate in sostanza conoscitiva, in *nozione*, e tu, poniamo, saprai che la proboscide è poi il naso e le zanne non sono sussidiarie dei denti, ma denti esse stesse, riuscirai a far assumere questi dati nel concetto empirico dell'elefante. Perciò lo schema, che ti ha mediato l'immagine al concetto, partecipa della natura rappresentativa e della natura logica: nel primo momento, quando ti aiuta a formarti il concetto, è immagine che si dissecca in sapere; nel secondo momento, quando il con-

⁴ Da Kant lo schema è così definito: « Quella rappresentazione mediatrice tra intelletto e sensibilità che è pura, senza alcunché di empirico, ed è omogenea da un lato con le categorie, dall'altro col fenomeno » (v. voce « schematismo » in *Enciclopedia filosofica*, ed. Sansoni, Firenze 1957). Sul significato dello schema per Kant riportiamo un passo tratto da VITTORIO MATHIEU, *Storia della Filosofia*, ed. La Scuola, vol. II, p. 278: « Per capire più facilmente in che cosa consiste uno "schema" cominciamo col considerare un esempio di schema non trascendentale: lo schema, poniamo, di un concetto geometrico, il cerchio. La circonferenza è definita dall'intelletto, come il "luogo geometrico dei punti equidistanti da un punto dato". Con ciò l'intelletto non produce ancora il cerchio: assegna soltanto una regola per la sua produzione. Chi produce il cerchio è l'intuizione che determina, secondo la regola assegnata dall'intelletto la propria forma pura (in questo caso lo spazio) cioè traccia la circonferenza tutta equidistante dal centro. Lo schema (nella terminologia kantiana) è precisamente questa regola assegnata dall'intelletto all'intuizione, perché essa si determini a priori secondo un concetto: lo schema, cioè non è la figura di un determinato cerchio, bensì il criterio per produrre tutti i possibili cerchi in base a una definizione concettuale. Attraverso lo schema, dunque, l'intelletto determina a priori la forma dell'intuizione (e, indirettamente l'intuizione medesima) ».

chetto si sarà formato, lo schema sarà egualmente il ponte per ripassare dal concetto all'immagine.

Così, una volta che tu non abbia più davanti agli occhi quell'elefante, se penserai ad un elefante, lo schema che la tua coscienza conserva rinverrà, per così dire, e ti farà riapparire alla vista interiore non già quell'elefante, ma l'elefante nella sommaria conformazione che lo schema trattene dal cadere nell'oblio. Perciò, in questo secondo caso, si raccorcia il nesso dallo schema all'immagine fino a risultare indistinguibile »⁵.

Il Brandi individua fundamentalmente tre momenti nel processo conoscitivo: *percezione, elaborazione dello schema, formazione del concetto empirico*.

Ora ci sembra che nell'individuazione del significato e quindi della funzione dello schema come intermediario tra immagine e concetto non risulta ulteriormente chiaribile per via logica il criterio con cui la mente procede intuitivamente e meccanicamente all'operazione di schematizzazione e di fissaggio di alcuni elementi e di alcune relazioni e di rigetto di altri come inessenziali. Evidentemente lo schema non fissa solo *relazioni logiche* esistenti nell'oggetto percepito (altrimenti non si vede come quello, privato di ogni rappresentatività, possa poi ricondurci all'immagine nella fase rievocativa della memoria), ma d'altro canto non può confondersi con la pura immagine, cioè con la pura *rappresentatività* dell'oggetto, che, proprio perché tale, è univoca, soggettiva, irripetibile, e quindi incapace di per sé di condurci al concetto.

Possiamo tuttavia concludere che lo schema individua e raccoglie alcuni *elementi* dell'oggetto legati tra loro da determinate *relazioni* (l'oggetto sussiste come struttura proprio in virtù della presenza di tali relazioni) che sono necessariamente sia logiche che formali e che elementi e relazioni, sintetizzati nello schema, non sono tutti quelli che esistono nell'oggetto, ma alcuni particolari, il cui criterio di scelta segue il preciso intendimento di condurre al concetto.

Nel caso di un fenomeno naturale (il caso dell'elefante nell'esempio del Brandi) le relazioni che costituiscono la struttura dell'oggetto non sono frutto, evidentemente, di una intenzionalità artistica: sono quindi univoche e monosignificanti, esprimendo null'altro che la necessità che l'oggetto sia tale quale è.

Il problema evidentemente si amplia quando ci troviamo di fronte ad un oggetto frutto di una precisa intenzionalità artistica, ed in particolare ad un prodotto di architettura. Le relazioni che intercorrono tra le varie parti non sono più quelle della necessità naturale, ma acquisiscono una loro interna coerenza verificabile solo in se stessa, cioè di tipo artistico. Tuttavia nell'elaborazione di uno schema, il processo di riduzione ad una « forma-

⁵ CESARE BRANDI, *Arcadio o della Scultura Eliante o dell'Architettura*, ed. Einaudi, 1956, pp. 120-121.

base » non presenta sostanziali differenze, che si tratti di un oggetto naturale o di un prodotto artistico, perseguendo sempre la finalità di pervenire ad una schematizzazione globale ed unitaria di tutte le componenti del fenomeno percepito.

Tale schematizzazione, come strumento di passaggio dall'immagine al concetto, si differenzia nettamente da altri tipi di schematizzazioni, valide in settori specifici per scopi particolari.

Poiché in una struttura si possono individuare numerosi sistemi di relazioni a seconda del diverso punto di vista assunto, l'azione schematizzante può anche operare solo una riduzione agli elementi essenziali ed irriducibili caratterizzanti il particolare sistema di relazioni che ci interessa. Ammettiamo, ad esempio, che possa interessare in un particolare oggetto quel gruppo di relazioni di tipo geometrico che sussistono all'interno della struttura considerata: l'azione schematizzante produrrà in tal caso un effetto risolutore delle componenti geometriche, tralasciando altri tipi di relazionalità, come, ad esempio, quelle più propriamente costruttive o funzionali.

Abbiamo visto in breve come può operare la mente in un processo conoscitivo di acquisizione e quindi di schematizzazione del fenomeno percepito, e quale funzione vi svolge lo schema; ci resta da esaminare i vari stadi che la mente attraversa in un processo attivo e creativo al fine di verificare come lo schema svolga anche qui un ruolo determinante divenendo elemento primo di strutturazione dell'ideazione artistica.

Afferma il Brandi: « Ma allora, quanto ti parti da un *bisogno* cui non corrisponde ancora nessuno oggetto esterno, e, ad esempio, da quel bisogno primordiale di riparo che dovettero sentire i primi ominidi e che ancora non si condensava nel concetto e nella figura della casa, tu, in quel *bisogno* a cui, nel prenderne coscienza, cerchi una soddisfazione, hai né più né meno che uno *schema* il quale non è ancora concetto e non è ancora immagine. E' il nucleo della sostanza conoscitiva la quale cerca prima di tutto di convertirsi in figurativa: la figuratività che i primi rozzi uomini identificarono nella caverna e trasferirono poi alla capanna. Ma appunto, avanti che la capanna sorgesse, non esisteva né concetto né immagine, esisteva solo, interiormente alla coscienza vitale dell'uomo, una imprecisa intenzionalità, quel bisogno di riparo dalle intemperie, dai pericoli delle belve e degli altri uomini e che so io. Questo bisogno premeva dall'interno, senza parole, ma già del tutto diverso e separato dall'istinto, il quale infatti, se è determinante nel far poppare il bambino appena nato, non gli sa affatto far costruire una capanna come all'uccello preordina il nido. Il bisogno enucleato e reso presente alla coscienza era già schema, e lo schema approdò allora alla rozza figuratività della capanna. Questo cammino dallo schema all'immagine, e quindi all'oggetto, non fu certo una prerogativa, ora estinta, della coscienza primitiva, ma è il cammino stesso della civiltà, dell'industria, di tutto ciò che è invenzione, scoperta, progresso.

Ma è anche il fondamento per cui è possibile l'architettura e l'architettura come arte.

Dall'esaudire un bisogno pratico l'architettura non trae dunque una origine più umile delle altre arti, ma fonda la condizione stessa per essere arte, poiché in quel bisogno darà la sostanza conoscitiva all'immagine, che altrimenti dovrebbe configurarsi come un atto gratuito e non un'immagine »⁶.

Sebbene in tal caso, come appresso specificheremo, non possiamo concordare pienamente con l'assunto del Brandi, che fa dello schema la pura trascrizione di un *bisogno*, ci sembra che risulti particolarmente chiara la funzione che lo schema esercita nel processo inventivo: funzione che, d'altronde, trova una piena convalida in campo teoretico ed in particolare nella filosofia bergsoniana⁷.

Da quanto sopra detto non si possono non rilevare le profonde analogie e concomitanze che il concetto di schema ha con quello di tipo, assunto nell'ambito di significazione proprio delle discipline architettoniche.

Il tipo, come lo schema, diviene strumento di transizione, nell'un caso, dall'organismo architettonico, percepito attraverso le sue molteplici immagini, al concetto di questo e quindi al sistema di relazioni logiche che ne generalizzano la struttura, e nell'altro, con processo inverso, dal concetto generale al suo fenomenizzarsi in immagini particolari che trovano la loro sintesi nell'ideazione definitiva dell'organismo. Si giustifica così facilmente quanto, con molta chiarezza, afferma il Gregotti: « Per ciò che riguarda l'architettura vi è una nozione di tipo il cui legame con la forma è più stretto, che si realizza come quasi-forma di un fenomeno, le cui caratteristiche sono più vicine all'istituzione (se non all'invenzione) dell'organismo; e vi è un'altra nozione di tipo più vicina all'idea di classificazione di relazioni istituite, più lontana invece all'idea di forma »⁸.

Tale duplicità di interpretazioni, infatti, può essere ridotta ad una radice unitaria proprio dall'identificazione del concetto di tipo con quello di schema. Se il tipo, come lo schema, partecipa sia della natura dell'immagine sia di quella del concetto, si comprende come nelle sue interpretazioni, a seconda delle particolari ideologie a cui queste si ispirano, possa prendere il sopravvento la forma, o meglio una quasi-forma, o un derivato della forma — che al limite diviene immagine — oppure un contenuto più propriamente logico, catalogabile e classificabile, molto vicino al contenuto razionale del concetto.

⁶ *Ibidem*, pp. 122-123.

⁷ Per Bergson « lo schema è l'immagine fluttuante e dinamica che non ha ancora assunto contorni precisi e che presiede al processo inventivo e realizzativo della tecnica e dell'arte, ma è comunque in una fase prelogica e preconettuale della vita e della mente ». Cfr. ENRICO BERGSON, *Introduzione alla metafisica*, ed. Sansoni, Firenze 1958, pp. 79-80.

⁸ VITTORIO GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, ed. Feltrinelli, Milano 1966, p. 145.

La stessa analogia può essere riscontrata tra schema e tipo considerando l'identico ruolo che ambedue svolgono sia nel processo di acquisizione conoscitiva sia in quello attivo di ideazione nel campo dell'architettura.

Il tipo, dedotto a posteriori dall'esame di più opere simili, funge poi da strumento classificatore di un'opera in una particolare categoria edilizia (permette cioè, in termini kantiani, il passaggio dall'immagine al concetto); ma nello stesso tempo si pone come premessa necessaria di ogni ideazione architettonica, si pone, cioè, come forma schematica originaria, da cui l'architetto, con successive specificazioni, o al limite per rifiuto, ricava la forma risolutiva della sua opera.

Possiamo infine osservare che, se il tipo si pone alla nostra mente come uno schema complessivo e specifico dell'opera architettonica, e se lo « specifico architettonico » si esprime essenzialmente mediante l'articolazione spaziale dell'organismo, ci sembra particolarmente calzante l'interpretazione che da alcuni studiosi, in particolare dal Koenig e dal Bettini, è stata data al tipo come « schema di articolazione spaziale », la quale torna a conferma di quanto sopra detto⁹.

Ma l'aver identificato il concetto di tipo, così come storicamente ed operativamente si è andato formando nell'ambito delle discipline architettoniche, con il concetto di schema elaborato in alcune teorizzazioni ed assunto come strumento di un processo sia conoscitivo che ideativo, può acquisire una sua validità strumentale qualora si dimostri utile a sostenere determinate posizioni critiche ed a confutarne altre che si rivelino errate.

L'interpretazione del tipo come specifico schema dell'opera di architettura ci sembra possa aiutarci a confutare due indirizzi dell'attuale indagine a carattere tipologico.

Il primo si palesa nell'orientamento di certa critica, che, nel tentativo di rivalutazione formale e strutturale del tipo, giunge ad identificare questo con l'organismo architettonico, dando luogo a non pochi equivoci, se non altro di natura terminologica: l'*organismo* è unico ed irripetibile, specifico di una data opera, mentre il *tipo*, proprio per il suo carattere di schema, può ritrovarsi invariato in più opere simili.

Si può notare ancora la contraddizione in termini, propria di un diffuso frasario della cultura attuale, ove l'aggettivo « tipologico » viene legato a sproposito a sostantivi che ne negano il significato. Ad esempio la dizione « immagine tipologica » (che vale « immagine con valore tipologico ») non ha alcun senso: basti osservare che se è immagine, proprio perchè tale, è unica ed irripetibile, e quindi esclude la possibilità di tipizzazione. Sarebbe invece esatto affermare che l'organismo architettonico che produce in chi

⁹ Cfr. G. C. KOENIG, *Lezioni del corso di Plastica*, ed. Universitaria, Firenze 1961.

lo osserva quella data immagine emergente ha una validità tipologica, cioè risolve in unità strutturale una serie di componenti, permettendo una ripetibilità in blocco di elementi tra loro strettamente relazionati.

Una volta assegnato al tipo il significato di schema dell'opera d'architettura, è facile confutare anche l'errore — proprio dell'indirizzo funzionalista — di confondere il tipo con il complesso di relazioni logiche, esistenti tra le parti costitutive di un'opera e di ridurre quindi il suo significato a quello di una schematizzazione a carattere esclusivamente funzionale, priva di un qualsiasi contenuto formale. In linea teorica una simile sostituzione porta a confondere il significato di *tipo* con quello di *concetto* come dedotto dalla filosofia kantiana. Per Kant infatti il concetto fissa un sistema di relazioni logiche che prescindono da qualsiasi figuratività (e ciò anche per concetti figurativi); solo attraverso lo schema si raggiunge l'intuizione figurativa dell'oggetto corrispondente. La constatazione che il concetto figurativo non possa ovviamente sussistere se non concomitante ad uno schema che lo raffiguri all'intuizione non inficia il valore puramente logico del concetto¹⁰.

Da quanto sopra detto possiamo trarre in prima approssimazione utili strumenti di analisi e di valutazione, applicabili all'esercizio della critica architettonica ed alla prassi progettuale.

Si parla oggi con insistenza di « architettura di immagine », di « architettura simbolica », di « architettura tipologica ». Alla luce delle considerazioni precedenti tali dizioni acquistano un particolare significato.

Affermare che una architettura è *di immagine* equivale a dire che si coglie essenzialmente attraverso l'immagine, cioè mediante la pura percezione visiva: una o più immagini resteranno nella mente e la loro forza di « impressione » sarà tale che stenteranno a tramutarsi in schema, a far intravedere quella struttura della forma che è unica e sottesa dalla pluralità delle immagini.

La cappella di Ronchamp, ad esempio, ha un così emergente valore di immagine da ostacolare e rendere praticamente impossibile qualunque processo di schematizzazione e quindi di tipizzazione. Ed a riprova di ciò è il fatto che sarebbe vano trasmettere ad altri per via discorsiva i suoi caratteri essenziali: non vi è altro possibile mezzo di trasmissione che quello rappresentato da schizzi, rilievi, foto.

Ma il voler esaltare nell'atto progettuale l'architettura come pura immagine cela a volte un'incapacità, conscia o inconscia, di impostare una « struttura della forma ». Nello sforzo di raggiungere un tipo nuovo, un nuovo schema di organizzazione spaziale ci si ferma spesso al rinnovo dell'apparenza: l'immagine emergente può infatti celare una nuova organizzazione

¹⁰ Cfr. VITTORIO MATHIEU, *op. cit.*, pp. 267-312.

spaziale anche se difficilmente traducibile in schema, come avviene per Ronchamp, o restare fine a se stessa, simulacro di una forma vuota, non sorretta da alcuna validità tipologica.

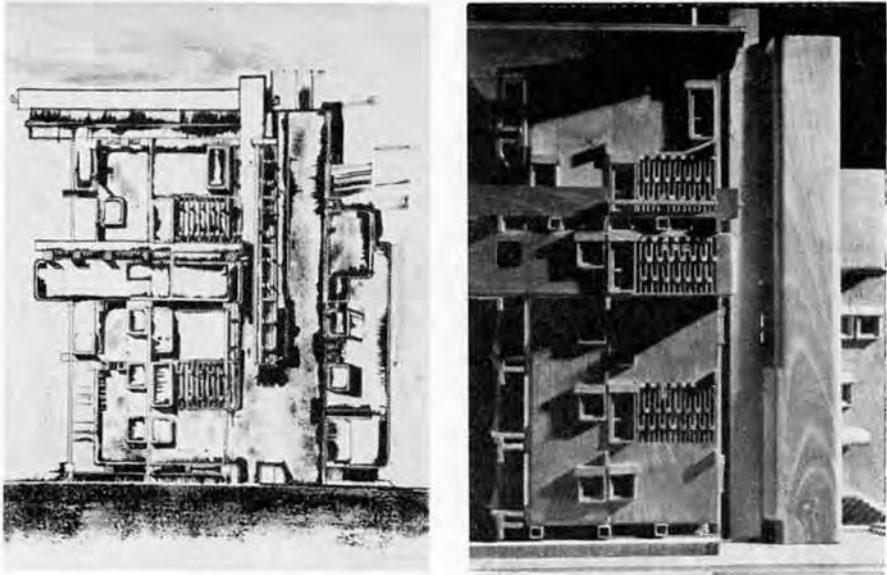


Fig. 3 - Leonardo Savioli. Progetto di edificio ad appartamenti in via Piagentina (Firenze), studio del prospetto e plastico. *L'effetto di « immagine » come determinante della composizione.*

L'architettura *simbolica* può essere considerata un'altra manifestazione dell'architettura cosiddetta d'immagine. Il simbolo ha valore solo in quanto immagine rievocativa e non ammette una corrispondenza intima tra struttura e significato dell'immagine. La struttura che produce l'immagine simbolica non ha alcun valore in sè, ed il suo intrinseco valore semantico è completamente sopraffatto da un significato acquisito ed imposto che le è semanticamente estraneo: l'intrinseco valore semantico di una bandiera, ad esempio, si identifica con ciò che può significare un panno variamente colorato appeso ad un'asta, e tale significato non ha alcuna rilevanza rispetto a quello simbolico acquisito, completamente dominante.

Come prima si è parlato di inconsistenza strutturale dell'immagine, qui molto spesso si può parlare di deficienza strutturale celata da un valore simbolico sovrimpresso ed il discorso può ripetersi in termini invariati.

Ma c'è ancora una possibilità di eversione. Mentre nei casi precedenti si esaltavano immagini non coordinate dall'intima presenza di una struttura, altre volte ci si sforza di ottenere una assoluta razionalizzazione della

forma, in un vano tentativo di ricondurre l'architettura a pura astrazione concettuale, in una parola, a geometria pura ¹¹.



Fig. 4 - Adolf Loos. Progetto per il Concorso per il Palazzo degli Uffici della « Chicago Tribune », 1922. *L'aspezzione della componente simbolica.*

La consistenza tipologica si pone anche qui come elemento di valutazione critica. Come nella cosiddetta architettura di immagine l'impossibilità di trarre da un'opera una struttura della forma è indice spesso dell'assenza di un valido contenuto tipologico, similmente in tal caso l'impossibilità di discernere in essa null'altro che un puro enunciato logico, una pura formulazione geometrica, è chiaro indizio di una deficienza strutturale e quindi di una inconsistenza tipologica.

¹¹ Ci sembrano significativi a tal riguardo alcuni dei progetti presentati al concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati, ed in particolare quelli del gruppo Sacripanti e del gruppo GRAU.

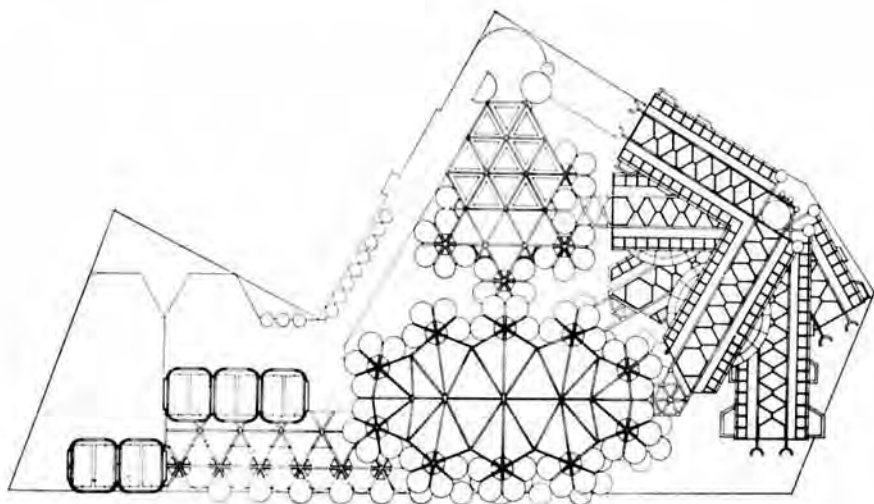


Fig. 5 - Gruppo Sacripanti. Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati, planimetria. *La geometria come unico parametro di controllo compositivo.*

Afferma sinteticamente il Tafuri: « L'accettazione del vuoto conduce al caos, la finzione della compattezza alla falsa sicurezza dell'astrazione. Caos e geometria: le due vie dell'arte moderna si presentano di nuovo scisse tra loro, in tensione, alla ricerca di una complementarità »¹².

4. Il tipo come struttura

Lo schema acquista significato solo all'interno di un processo mentale: non ha senso parlare di schema se non in riferimento ad una mente che lo abbia elaborato (ideato o ricavato dall'esperienza).

Con l'identificazione dello schema con il tipo si è quindi in pratica dato a quest'ultimo un valore puramente conoscitivo nei confronti dell'architettura.

Tentiamo ora di trasferire il discorso in senso realistico. Abbiamo più volte accennato allo schema come « struttura interna della forma ». Ci sembra opportuno indagare ulteriormente su tale concetto riferendoci costantemente a quello più generale di « struttura », sufficientemente elaborato da recenti correnti culturali.

¹² MANFREDO TAFURI, *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati*, ed. Universitarie Italiane, Roma 1968, p. 84.

Se per lo schema l'interpretazione soggettivistica è l'unica ammissibile, nondimeno per il concetto di *struttura* la secolare discriminazione tra interpretazione realistica e nominalistica si ripropone.

Si domanda il Brandi: « E' la struttura una realtà, o come vuole Levi-Strauss, un "sistema di relazioni latente nell'oggetto"? La contrapposizione sembra irriducibile fra il *modello* e il *concreto*, fra i rapporti latenti e i rapporti reali. Così di contro a Levi-Strauss, c'è la concezione di Gurvitch, per cui la struttura diventa una parte dell'oggetto, e anche per Radcliffe-Brown la struttura è una realtà »¹³.

Ma è lo stesso Brandi che supera il dualismo citando Gilles G. Granger: « Una struttura è un'astrazione per mezzo della quale un'attività *concreta* di conoscenza definisce, a uno stadio determinato della pratica, una forma d'oggettività: la struttura non è dunque in questo senso delle cose, non è neppure soltanto nel pensiero come un modello dell'essere o come un riflesso; risulta da un lavoro di un soggetto applicato all'esperienza conferendole lo statuto d'oggetto »¹⁴.

A ben riflettere un tale carattere d'ambivalenza è perfettamente riscontrabile nel tipo, che si configura infatti come *strumento* conoscitivo e realtà insieme, per il suo specifico carattere di esperienza (realtà) organizzata da un soggetto (conoscenza)¹⁵. Seguita ancora il Brandi: « Inoltre la contrapposizione viene a sciogliersi se si prende il punto di vista della psicologia transazionale per cui non è oggetto senza il soggetto; la struttura che è la concettualizzazione dell'oggetto nella sua invarianza, proprio per questo è anche dell'oggetto in quanto appartiene alla recezione dell'oggetto. L'oscillazione tra realtà e rapporto latente è funzione della struttura stessa della conoscenza, ora portata a dare un'oggettività all'altro da sé, ora portata a riassorbire l'altro da sé nel movimento del pensiero che lo dialettizza »¹⁶.

Anche per il tipo sussiste una interpretazione nominalistica (che nel caso specifico diviene essenzialmente classificatoria) ed una interpretazione realistica, che, prescindendo dal valore conoscitivo, assegna a questo una validità oggettiva come *struttura reale dello specifico architettonico*.

Ci interessa qui analizzare quali caratteristiche derivino al concetto di tipo da una sua identificazione con quello di struttura.

Possiamo subito notare che due sono le caratteristiche essenziali:

— se il tipo è una struttura esso sarà costituito da parti necessariamente interdipendenti tra loro, legate da un sistema di relazioni interne;

¹³ CESARE BRANDI, *Struttura e Architettura*, ed. Einaudi, Torino 1967, p. 20.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. anche LUIGI PAREYSON, « Forma, organismo, astrazione », in *Conversazioni di estetica*, ed. Mursia, Milano 1966, pp. 57-69.

¹⁶ CESARE BRANDI, *Struttura e Architettura*, ed. cit., p. 21.

— se tale struttura è in particolare una struttura architettonica le relazioni interne saranno tali da soddisfare i requisiti essenziali che si richiedono perché si possa parlare di architettura.

Dalla prima considerazione si può trarre il carattere di organicità del tipo che assume così le caratteristiche di un « organismo in fieri ». Se può essere vero, come afferma l'Argan che « l'operazione che conduce all'individuazione del tipo è simile a quella di ridisegnare su carte trasparenti opere già realizzate che abbiano particolari caratteri comuni, di sovrapporre i disegni e di individuare tutti gli elementi coincidenti e scartare quelli che non coincidono », ciò accade perché la ripetizione in blocco di certi elementi è assicurata dall'esistenza di un principio associativo che, imponendo determinate relazioni, lega indissolubilmente tra loro le varie parti costituenti il nucleo ripetibile¹⁷.

Nel caso più generale, infatti, l'operazione può condurre ad un risultato errato, come è facile persuadersi riflettendo sugli innumerevoli elementi in comune che possono avere organismi per qualche aspetto simili (un edificio per spettacoli e un edificio per il culto, un palazzo per uffici ed una unità di abitazione, e così via) pur appartenendo a tipologie differenti, le cui parti risultano organizzate in modo diverso a diversi fini.

Resta da individuare il carattere specifico delle relazioni che il tipo risolve nell'unità della sua conformazione. Evidentemente è questo il problema cruciale intorno a cui fondamentalmente ruotano le varie interpretazioni del tipo e che difficilmente ammette una soluzione univoca al di fuori di precise ideologie.

Afferma il Brandi: « L'architettura nasce per la soddisfazione di particolari bisogni, ma non nasce di colpo come architettura, nasce come tettonica, e cioè come una conformazione che realizza lo schema, una tipologia che l'uomo si è elaborato per la soddisfazione di un determinato bisogno. La tettonica conterà dunque nell'elaborazione di una determinata tecnica, a servizio di uno schema, al cui punto di arrivo avrà preso corpo una determinata conformazione tipologica »¹⁸.

Nella conformazione che realizza lo schema elaborato dalla coscienza per soddisfare un determinato bisogno si risolve quindi, per il Brandi, un problema distributivo (quello del bisogno da soddisfare) ed un problema costruttivo strettamente legato al precedente.

Riportiamo ancora dal Brandi: « ... La tettonica starà allora all'architettura nello stesso identico rapporto in cui la conformazione sta alla forma, e non perché sia un rapporto analogo, ma perché è il medesimo. Nella tettonica la sostanza conoscitiva offerta dal bisogno pratico — ed è bisogno

¹⁷ La citazione è tratta dal testo stenografico di una conferenza tenuta da G. C. Argan alla Facoltà di Architettura di Roma nell'anno 1962 sul problema della tipologia architettonica.

¹⁸ CESARE BRANDI, *Struttura e Architettura*, ed. cit., p. 39.

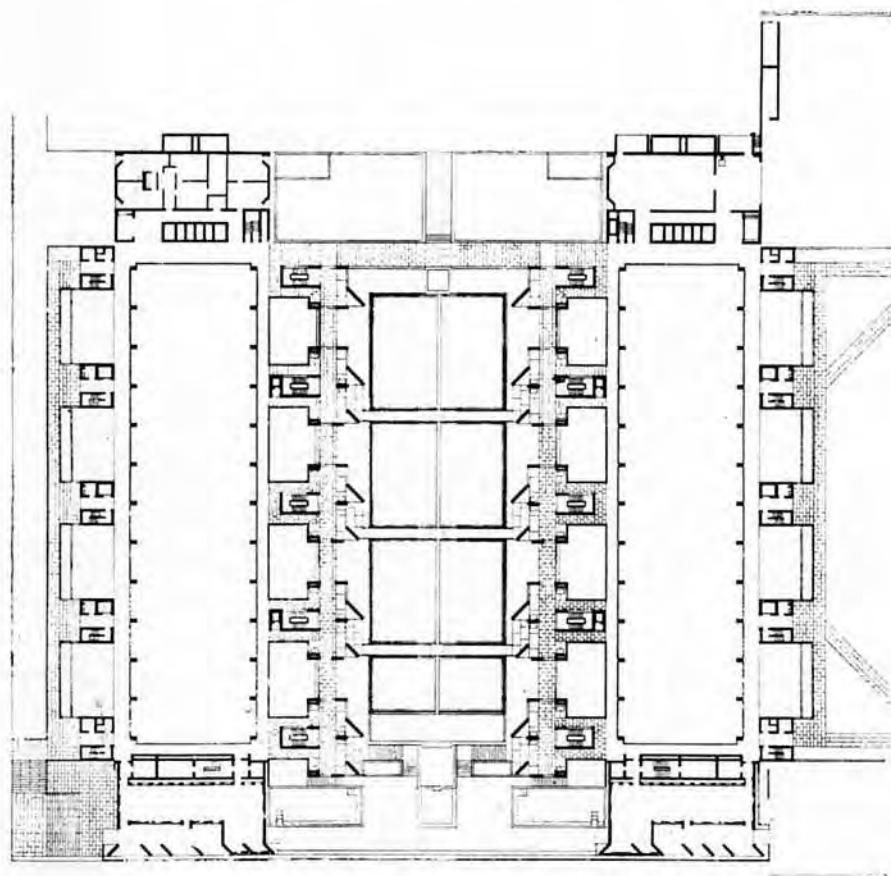


Fig. 6 - Louis Kahn. Progetto del « Salk Institute » (San Diego, California), pianta. *L'invenzione tipologica basata su una rigorosa impostazione del problema funzionale e distributivo.*

pratico non solo quello che conduce alla casa, ma anche quello che porta al monumento funebre ed al tempio — si esteriorizza, si elabora in conformazione, e, in quel momento, materializzandosi all'intuizione, determina e precisa anche il concetto allo stesso modo che immagine e concetto si trovano al bivio della parola, la cui ossatura è appunto individuata dallo schema preconconcettuale, quello stesso schema che abbiamo perseguito per l'architettura »¹⁹.

¹⁹ CESARE BRANDI, *Arcadio o della Scultura Eliante o dell'Architettura*, ed. cit., p. 124.

Qualora tuttavia si giunga a confondere il concetto di tettonica del Brandi con quello di tipologia, implicitamente si viene ad ammettere che le relazioni risolte nell'unità del tipo non risentano di altri condizionamenti se non di quelli di natura funzionale (soddisfazione di un determinato bisogno) e di natura costruttiva (elaborazione di una determinata tecnica). A questo punto, pur riconoscendo che il « funzionale » di cui parla il Brandi non si limita a configurare funzioni esclusivamente pratiche, ci sembra più giusto esplicitamente ammettere che nella determinazione della configurazione del tipo entrino in gioco altri fattori — oltre quelli strettamente funzionali — sia di natura ideologica, sia di natura puramente formale: questi ultimi particolarmente legati al modo di « sentire » lo spazio in architettura. Se così non fosse, cioè se rifiutassimo qualsiasi condizionamento formale nell'ambito della configurazione tipologica, ricadremmo nell'astratta interpretazione funzionalista del tipo: non potremmo, ad esempio, considerare come tipologie differenti una chiesa a pianta centrale ed una a pianta ellittica o derivata dalla combinazione delle due, ché, risolvendo gli stessi problemi pratici e funzionali, si differenziano solo per una diversa articolazione dello spazio, per ragioni, cioè, che si individuano esclusivamente nell'ambito più propriamente formale²⁰.

5. Il tipo come processo

Nelle precedenti considerazioni abbiamo esaminato la possibilità di una identificazione, anche se strumentale, del significato di *tipo*, nella sua accezione conoscitiva, con quello di *schema*, e successivamente, tornando a prendere in considerazione le caratteristiche reali ed intrinseche dell'oggetto architettonico, con quello di *struttura*.

Abbiamo così posto in evidenza che l'individuazione di un tipo non deriva da un fortuito processo di schematizzazione e di riduzione al minimo comune multiplo di più opere di architettura che presentino aspetti simili, ma da un preciso riconoscimento di un nucleo di elementi in stretta relazione tra loro che si ripetono come invarianti in più opere, con le caratteristiche specifiche di una struttura.

Tuttavia non si può negare che, se è pur fondamentale riconoscere nel tipo la « struttura latente o reale » dell'opera di architettura configurantesi come sistema di relazioni interne, non si può tralasciare di cogliere in esso una dimensione evolutiva e processuale che ponga in luce i precedenti storici del

²⁰ Ci proponiamo di approfondire tale fondamentale problema in un successivo saggio. Possiamo fin d'ora premettere che il rifiuto di ogni condizionamento formale nella costituzione del tipo conduce il Brandi alla teoria dell'ornato. Cfr. a tal riguardo la critica puntuale che ne fa l'Argan in « Eliante o dell'Architettura: lettera a Cesare Brandi » (Progetto e Destino, ed. cit.).

suo processo formativo. Ed il tipo, nella sua complessità, ammette tale dimensione come caratteristica specifica del suo più intimo significato.

Come quindi nella precedente trattazione abbiamo cercato di approfondire la dimensione *analitica e strutturale* del tipo, ora ci proponiamo di evidenziarne la dimensione *fenomenologica e storicistica*. Le due dimensioni si integrano a vicenda, ponendosi la prima come riflessione speculativa della seconda, e la seconda come estrinsecazione fenomenologica della prima.

Riportiamo sempre dal Brandi: « Ai due poli fra i quali oscilla la concettualizzazione della struttura, in campo sincronico, corrisponde un'oscillazione diacronica, fra struttura e processo. Su questo punto tuttavia è bene soffermarci un momento per rilevare come la distinzione netta tra sincronia e diacronia si svela sempre più debole quando non sia usata come un'ipotesi di lavoro e rispettando rigorosamente il principio di pertinenza, che è, inutile dirlo, anch'esso una ipotesi di lavoro »²¹.

E il Brandi prosegue citando lo Jacobson ed il Tynjanov: « La netta contraddizione tra il taglio sincronico (statico) e diacronico sia per la linguistica sia per la storia della letteratura era ancora recentemente una ipotesi di lavoro feconda, in quanto mostrava il carattere sistematico della lingua (risp. della letteratura) in ogni singolo momento della vita. Attualmente le conquiste della concezione sincronica costringono a rivedere anche i principi della diacronica. Il concetto di agglomerato meccanico di fenomeni, sostituito dal concetto di sistema, di struttura, nel campo della scienza sincronica, è stato sottoposto alla corrispondente sostituzione anche nel campo della scienza diacronica. Il puro sincronismo si rivela ora un'illusione: ogni sistema sincronico ha il passato e futuro come inseparabili elementi strutturali del sistema. La contrapposizione della sincronia e diacronica era la contrapposizione del concetto di sistema al concetto di evoluzione e perde la sua essenzialità di principio, in quanto noi riconosciamo che ogni sistema è dato necessariamente come evoluzione e, d'altro lato l'evoluzione ha inevitabilmente un carattere sistematico »²².

E conclude: « In realtà, in questi ultimi tempi è apparso che il concetto di struttura, il quale, giusta il metodo imprestatato dalla linguistica si applica a preferenza ad una sezione statigrafica verticale e dunque sincronica, rappresenti l'imposizione di un artificioso immobilismo alla realtà, che, sia natura o cultura, ovunque è fluente e se non è fluente è morta »²³.

Se quindi il concetto di *struttura* vuol porre in evidenza che l'acquisizione conoscitiva del tipo passa attraverso una indagine di tipo sincronico, il concetto di *processo* si presta bene a mettere in luce l'incompletezza del metodo precedente se non integrato da una indagine di natura diacronica. E quanto

²¹ CESARE BRANDI, *Struttura e Architettura*, ed. cit., pp. 21-22.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

le citazioni precedenti pongono in luce per ciò che riguarda l'impossibilità o meglio l'inefficacia delle due indagini usate separatamente, si riscontra in modo esemplare se applicato all'ambito tipologico.

La nascita del tipo ha sempre dei precedenti che hanno influenzato la sua formazione e che spiegano la sua struttura. Non sono chiaramente evidenziabili, ad esempio, i nessi strutturali dell'organismo chiesastico paleocristiano se non si tengano presenti quelli di carattere funzionale e costruttivo della basilica romana, come è difficile rendersi intimamente conto dei caratteri tipologici del tempio greco senza ripercorrere gli stadi della sua evoluzione fin dalla sua origine come cella votiva.

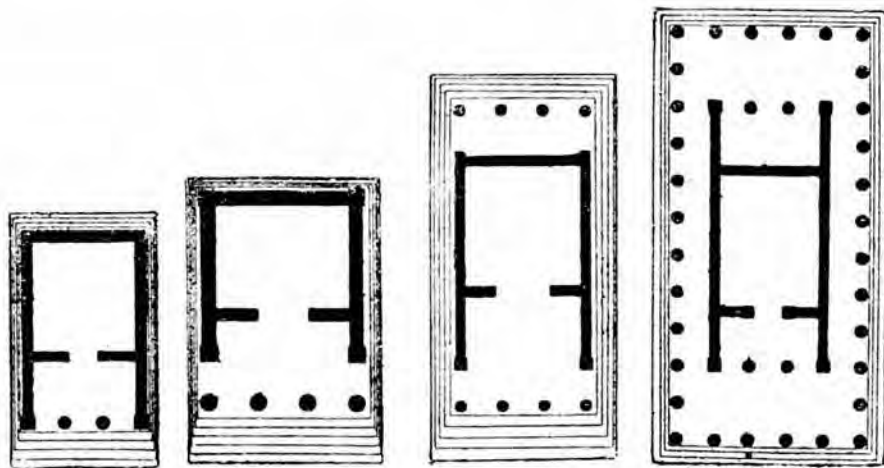


Fig. 7 - Stadi del processo di trasformazione planimetrica del tempio greco.

La struttura del tipo appare dunque come la somma di più strati sovrapposti ed ammette una lettura valida nel presente solo come proiezione delle successive stratificazioni e modifiche avvenute nel tempo. Anche se, come abbiamo tentato di dimostrare, il tipo ammette di per sé, avulso da qualsiasi contesto, una sua validità di natura puramente strutturale, esso si lega inscindibilmente ad una realtà storica passata e si proietta in una futura.

Il tipo quindi, per sussistere come entità strutturale storicamente valida, per non configurarsi come pura entità astratta, ha bisogno di una verifica nella realtà, come una legge della fisica, per essere considerata valida, deve essere verificata dall'esperimento.

Quale giudizio possiamo esprimere sulla validità come tipo di una struttura rivoluzionaria e sovvertitrice dei precedenti schemi che compare per la prima volta nella prassi progettuale?

Se il tipo fosse solo struttura non dovremmo esitare a confermarne la

validità non appena verificata la sua legittimità come tale. Ma il tipo, abbiamo detto, è anche processo e acquista validità nell'uso. Non può sottrarsi ad una verifica storica della sua ripetibilità ed una definitiva conferma della sua consistenza strutturale è data dal suo attuarsi nel tempo in più opere di architettura. Non è quindi sufficiente riconoscere un sistema di « quasi-forme » legate organicamente tra loro per parlare di tipo, ma tale sistema deve porsi come soluzione ottimale di un problema che, presentandosi con particolare insistenza in un dato luogo per un dato periodo, garantisca un processo di iterazione storicamente valido.

Possiamo notare che questa ultima interpretazione, di natura diacronica, in parte giustifica il metodo di individuazione del tipo mediante un'operazione di confronto: se questo, pur potendo sussistere isolatamente come struttura, acquista validità storica solo nella ripetizione, è corretto individuarne i caratteri essenziali mediante un processo di paragone e di riduzione agli elementi comuni condotto tra più opere: come la formulazione di una legge nella scienza può scaturire sia da considerazioni teoriche, da verificare poi nella realtà dell'esperienza, sia dal riconoscimento di una invariante tra più fenomeni, da tradurre poi in formulazione teorica. Importante, nell'un caso e nell'altro, è approfondire l'essenza strutturale del fenomeno, senza restare nel vago di una semplice constatazione dell'invariante.

Tale ultima interpretazione apre la via all'esame della dimensione storica e sociale della struttura che a noi interessa in modo particolare per i motivi precisati nelle premesse.

Si può così trovare lo strumento critico più adatto (ricorrendo proprio al tipo come processo) per giudicare quelle molte proposte utopiche che si frequentemente si incontrano nell'attuale panorama di cultura.

Tali proposte presentano a volte una loro intima coerenza strutturale senza tuttavia porsi nell'ambito di una ricerca storicamente e socialmente valida. Anche rivalutando, come la recente critica ha fatto, la dimensione utopica del progetto d'architettura, non si può fare a meno di riconoscere a molte di esse, nell'ambito di una critica tipologica, la sola validità di pure esercitazioni intellettuali, di più o meno alto livello, o, nel migliore dei casi, il significato di atti di rottura rispetto a situazioni preesistenti.

Dopo aver constatato come una determinata tipologia prenda forma e si sviluppi, in un processo continuo di qualificazione e trasformazione, attraverso più opere di architettura, ci resta da chiarire come tutto ciò trovi le sue ragioni più intime nel momento ideativo dell'architetto.

La trattazione dell'Argan in merito ci sembra esemplare. Egli afferma: « La scelta di un modello implica un giudizio di valore: si riconosce una determinata opera d'arte come perfetta e si cerca di imitarla. Ma quando l'opera rientra nella schematicità e indistinzione del tipo, non c'è più un giudizio di valore che impegni l'azione individuale dell'artista: il tipo viene

accettato, ma non viene "imitato" cioè la ripetizione del tipo esclude quel processo creativo che è, nella tradizione del pensiero estetico, la "mimesi" »²⁴.

Tuttavia, nell'accettazione del tipo, si cela un giudizio positivo rispetto ad un passato ormai acquisito, come dal rifiuto traspare un atteggiamento di critica rispetto alla tradizione o all'uso. Si esclude invece un giudizio di valore riferito al "modello" e quindi al condizionamento formale che questo esercita come tale. Il giudizio che si esplica nell'ambito tipologico impegna moralmente l'architetto ed implica fundamentalmente l'accettazione o meno di un determinato modo di vita e l'approvazione, incondizionata o con riserve, di come tale modo ha trovato una sua corrispondenza nello schema di articolazione spaziale costituito dal tipo.

Ne deriva quindi che il processo del tipo viene portato avanti da un susseguirsi di giudizi critici sul passato che ogni architetto esprime implicitamente con la sua assunzione incondizionata, con la sua proposta di modifica più o meno profonda o con il suo rifiuto: è dalla somma di tali giudizi che il tipo trae, per un dato luogo ed un dato tempo, il riconoscimento della sua validità storica.

Marcello Rebecchini

²⁴ G. C. ARGAN, in: *Progetto e Destino, op. cit.*, p. 79.