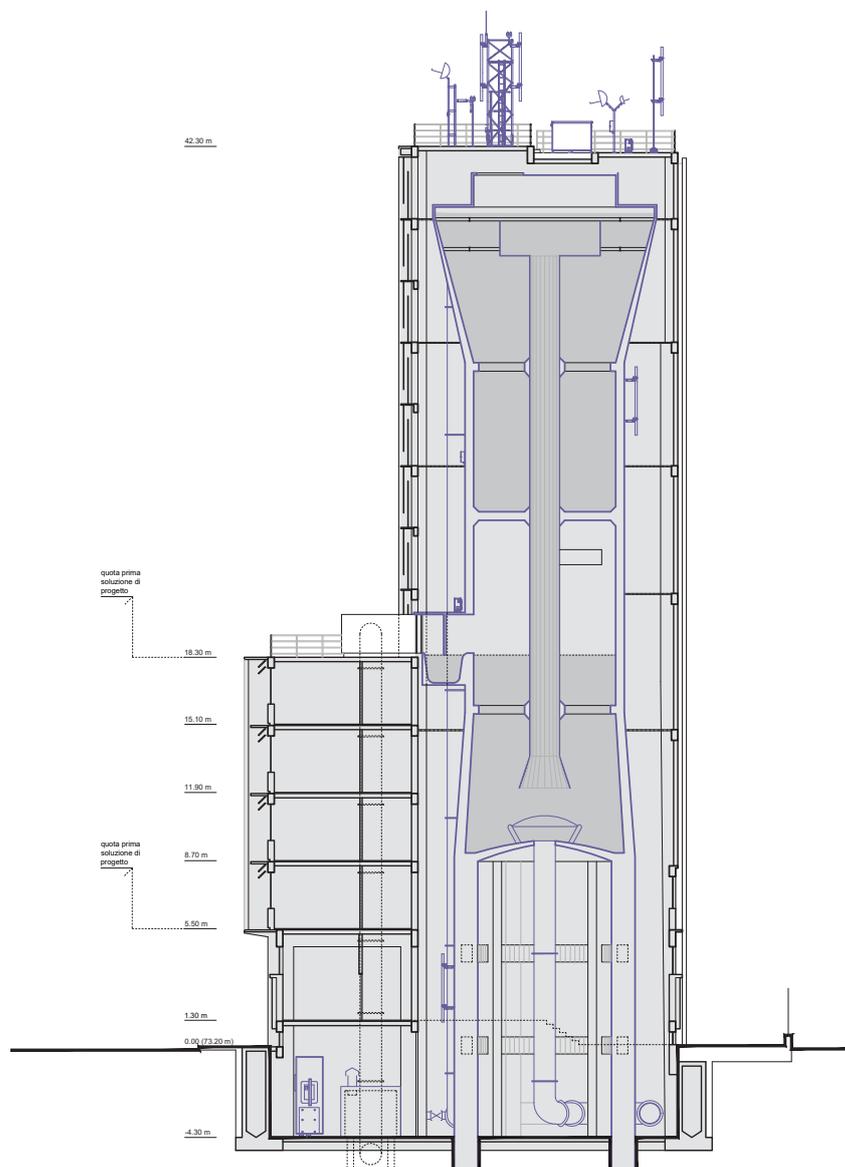


Bloom

RIVISTA SEMESTRALE DI ARCHITETTURA
NUMERO 35 II SEMESTRE 2022

La sede ACEA di Piazza Rosolino Pilo a Roma. Sezione dell'area uffici e della torre piezometrica. Elaborazione grafica: M. Russo



Bloom

Rivista semestrale di Architettura

direttore responsabile

Dario Giugliano

direttore scientifico

Antonio F. Mariniello

vice direttore

Gianluigi Freda

comitato scientifico

Renato Capozzi

Alberto Cuomo

Tzafirir Fainholtz

Gianluigi Freda

Dario Giugliano

Sergio Givone

Antonio F. Mariniello

Pasquale Mei

Giovanni Menna

Silvano Petrosino

Federica Visconti

redazione

Paola Galante (coordinatore)

Alberto Calderoni

Maria Gabriella Errico

Federica Deo

Maria Lucia Di Costanzo

Bruna Di Palma

Claudia Sansò

Francesco Sorrentino

Giuliano Zerillo

La tipologia non rappresenta (più), nel discorso corrente, una 'base progettuale comune' e questo perché implica una visione atemporale dei fatti architettonici. Ne sono esempi espliciti le tavole di Durand, a partire dalle quali si costruisce la solida visione di un mondo ordinato e unitario.

Una visione che oggi non esiste più o comunque non è più leggibile attraverso gli stessi strumenti.

È forse per questo che, sullo sfondo dell'iconofilia dominante, si assiste a tre fenomeni apparentemente opposti: il ripiegamento narrativo del fatto architettonico, il sempre più frequente impiego del diagramma e la diffusione di numerose raccolte che sull'affinità figurativa, formale e tipologica promuovono un punto di vista sulla composizione a cavallo tra riletture tipologiche, innesti, montaggi e trasfigurazioni.

Fenomeni plurimi, multidisciplinari, aperti e indeterminati.

Fenomeni tuttavia che, se osservati attraverso gli schemi concettuali di Kahn, i piani territoriali di Hilberseimer o le riduzioni formali di Eisenman mostrano come la lettura per tipi sia ancora operata (anche se non più operabile) e come le «promesse di forma» di grassiana memoria abbiano lasciato il campo a un'architettura dei desideri che trova le sue ragioni nella bontà del processo e nella sua esplicitazione, affidando il giudizio ai posteri.

•
Saggi

Tra tipologia e diagrammi. Da Durand agli archivi dei desideri

Se si ripensa all'aforisma citato da Kahn secondo cui «*good building would produce a marvelous ruin*» e all'ancor più nota sentenza del principe Miškin, che nell'Idiota di Dostoevskij sosterebbe che «la bellezza salverà il mondo», tra le due affermazioni si scopre una tensione ideale, riconducibile al pensiero di Platone, passando per Schiller e Pseudo Dionigi Aeropagita, che svela una sorta di filosofia del Bello secondo cui l'essenza delle cose passerebbe attraverso la contemplazione della loro perfetta bellezza. Il *long term thinking* di questo processo salvifico, almeno secondo alcune interpretazioni della alquanto ambigua affermazione del principe Miškin, sarebbe di per sé compreso nell'idea stessa di Bello. Tuttavia, è sempre Dostoevskij a scrivere in una lettera alla nipote Sonija Ivanova: «Il bello è l'ideale, e l'ideale, sia da noi che nell'Europa civilizzata, è ancora lontano dall'essersi cristallizzato» (Dostoevskij, 1973, p. 789).

A distanza di oltre centocinquanta anni la situazione pare invariata.

Di tutto questo la pratica dell'architettura e, in particolar modo, la riflessione sul progetto sembrano oggi disinteressarsi, mentre tendono a bearsi dell'estetica delle immagini, avvallando una sorta di iconofilia intenzionalmente priva di sostanza. In questo senso, qualunque considerazione in merito a questioni tipologiche, intendendo il tipo secondo l'accezione russiana come «l'idea stessa dell'architettura; ciò che sta più vicino alla sua essenza» (Rossi, 1966, p. 34) parrebbe del tutto superflua. La tipologia non rappresenta (più), nel discorso corrente, una 'base progettuale comune' (se non forse in alcune aule universitarie) e questo perché implica una visione atemporale dei fatti architettonici, una visione cioè di lungo termine. Ne sono prova le tavole di Durand, a partire dal quale l'Ottocento costruisce la solida visione positivista di un mondo ordinato e unitario, riconducibile alle regole chiare e trasmissibili dell'utilità. Un mondo che oggi pare non esistere più o comunque non essere più leggibile secondo i medesimi criteri.

Se infatti, da Vitruvio fino alle grandi costruzioni ottocentesche, i molteplici tentativi di organizzare la materia architettonica sono legati a una visione unitaria della disciplina, che si iscrive nel solco della trattatistica e mira alla trasmissibilità del sapere in funzione della sua applicazione pratica, la progressiva frattura occorsa, a partire dalla fine del XVIII secolo, tra accademia e politecnico, la conseguente rottura operata dal Movimento Moderno e la crisi disciplinare in corso rendono di un certo interesse riflettere sull'idea di tipo, partendo dalla constatazione che il discorso tipologico ha perso valore

all'interno del dibattito a larga scala ed è pressoché scomparso dall'insegnamento del progetto.

In parallelo, sullo sfondo dell'iconofilia dominante, si assiste a tre fenomeni apparentemente opposti: il ripiegamento narrativo del fatto architettonico, unito a una crescente attività editoriale su libri, riviste specializzate, fanzine o blog, il sempre più frequente impiego del diagramma, in una nuova versione rispetto a quella che lo ha visto proliferare nella seconda metà del Novecento, e la diffusione di numerose raccolte che sull'affinità figurativa, formale, finanche tipologica promuovono un nuovo punto di vista sulla composizione, a cavallo tra riletture tipologiche, innesti, montaggi e trasfigurazioni¹. Fenomeni per loro natura plurimi e indeterminati, in certi casi aleatori, a seconda delle mani che li impiegano e dei fruitori che ne beneficiano. Fenomeni che tuttavia, se letti a ritroso attraverso gli schemi concettuali di Louis Kahn, i piani territoriali di Ludwig Hilberseimer o le riduzioni formali di Peter Eisenman, mostrano come la lettura per tipi dei fatti architettonici sia ancora in qualche modo operata (anche se non più operabile) e come, per converso, le 'promesse di forma' di grassiana memoria abbiano lasciato il campo a un'architettura dei desideri che trova le sue ragioni nella bontà del processo e nella sua esplicitazione.

A tutto questo sembrano in qualche modo correlati la crescente narratività del portato architettonico e il passaggio dal tipo ai diagrammi, intendendo quest'ultimi come veri e propri strumenti performativi, attraverso i quali si crea una sorta di storytelling della pratica progettuale, dei suoi risultati e delle sue aspirazioni. Sebbene tutto possa sembrare apparentemente distante da un qualsiasi ragionamento sulla possibile esistenza di un'architettura di lungo termine, in realtà la crescente diffusione di una conoscenza architettonica dai connotati profondamente differenti rispetto a quella fotografata da Gregotti a metà degli anni Ottanta è da leggersi come la costruenda via di un'architettura che, dopo aver rinunciato al gene (fisico) della longevità, ricerca una diversa identità per poter affrontare il demone dell'incertezza.

Si può ora tornare a Dostoevskij e chiedersi: come – tecnicamente – la bellezza salverà il mondo²? Cioè, in relazione alla possibilità di un'architettura di lungo termine, in che misura e secondo quali principi è possibile produrre e riconoscere bellezza? Essa dipende dalla disciplina architettonica e dai suoi portati teorici? E ancora: tra gli strumenti attraverso cui si costruiscono le diverse e molteplici teorie dell'architettura del nostro tempo, il tipo è ancora annoverato? E sotto quali forme?

Eziologia e precedenti storici

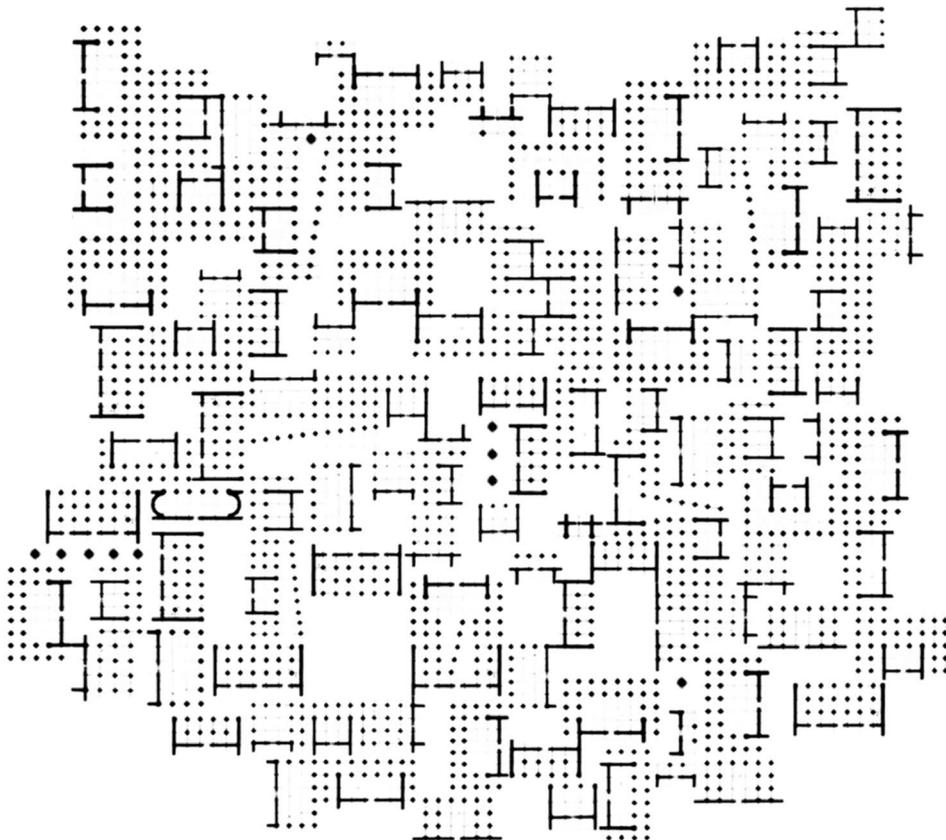
Il riferimento all'opera di Durand, allievo di Boullée e professore di composizione per oltre trent'anni all'École Polytechnique, serve per inquadrare il discorso sugli studi tipologici, riconoscendo nell'impostazione didattica di Durand la prima formalizzazione del razionalismo architettonico, nonché il fondamento di una visione per così dire 'idealizzante' del concetto di tipo, in contrapposizione con una più propriamente 'costruttiva' che da Laugier e Philibert de l'Orme arriva fino a Viollet-le-Duc e Choisy (Belloni, 2014). Oltre che per queste ragioni, riferirsi a Durand è quanto mai attinente perché proprio Durand è spesso impiegato nelle numerose operazioni *paracompositive* che affollano gli archivi virtuali a cui ci stiamo riferendo (Fig. 1).

Durand rifiuta il principio mimetico implicito nell'archetipo della capanna primitiva di Laugier e riconosce nella *Convenance* e nell'*Économie* i criteri fondamentali su cui basare la pratica del progetto. Negando le origini mitiche dell'architettura e ponendosi in aperta contrapposizione con il principio di imitazione (su cui viceversa Quatremère de Quincy baserà la sua definizione di tipo), nella ideale successione delle tavole del *Précis*, palesa la propria 'indifferenza storica' di fronte al repertorio della tradizione che, come su un tavolo anatomico, viene freddamente sezionato per ricavarne gli elementi atomizzati da impiegare nella composizione. Inoltre, rifiutando l'auctoritas degli antichi, trasforma il trattato di architettura in trattato di composizione (Moneo, 1999, p. 59) con l'obiettivo di approntare un prontuario ragionato di 'prototipi' architettonici facilmente impiegabili nella pratica del progetto. L'*ars combinatoria* e i differenti meccanismi compositivi divengono il centro del programma didattico di Durand che, con il *Recueil et Parallèle*, predisporne i materiali necessari alla pratica compositiva, estrapolandoli dalla storia e ordinandoli in tavole tematiche, ove i principi di aggregazione e classificazione impiegati, anziché restituire la complessità della stratificazione disciplinare, la annullano, cristallizzandone le eventuali contraddizioni. *Recueil et Parallèle* e *Précis*, negando in un certo modo la tradizione tipologica dei trattati classici, portano così alla deflagrazione del concetto di tipo e alla sua frammentazione in prototipo (Fig. 2).

Pensiero analogo e nuovi immaginari

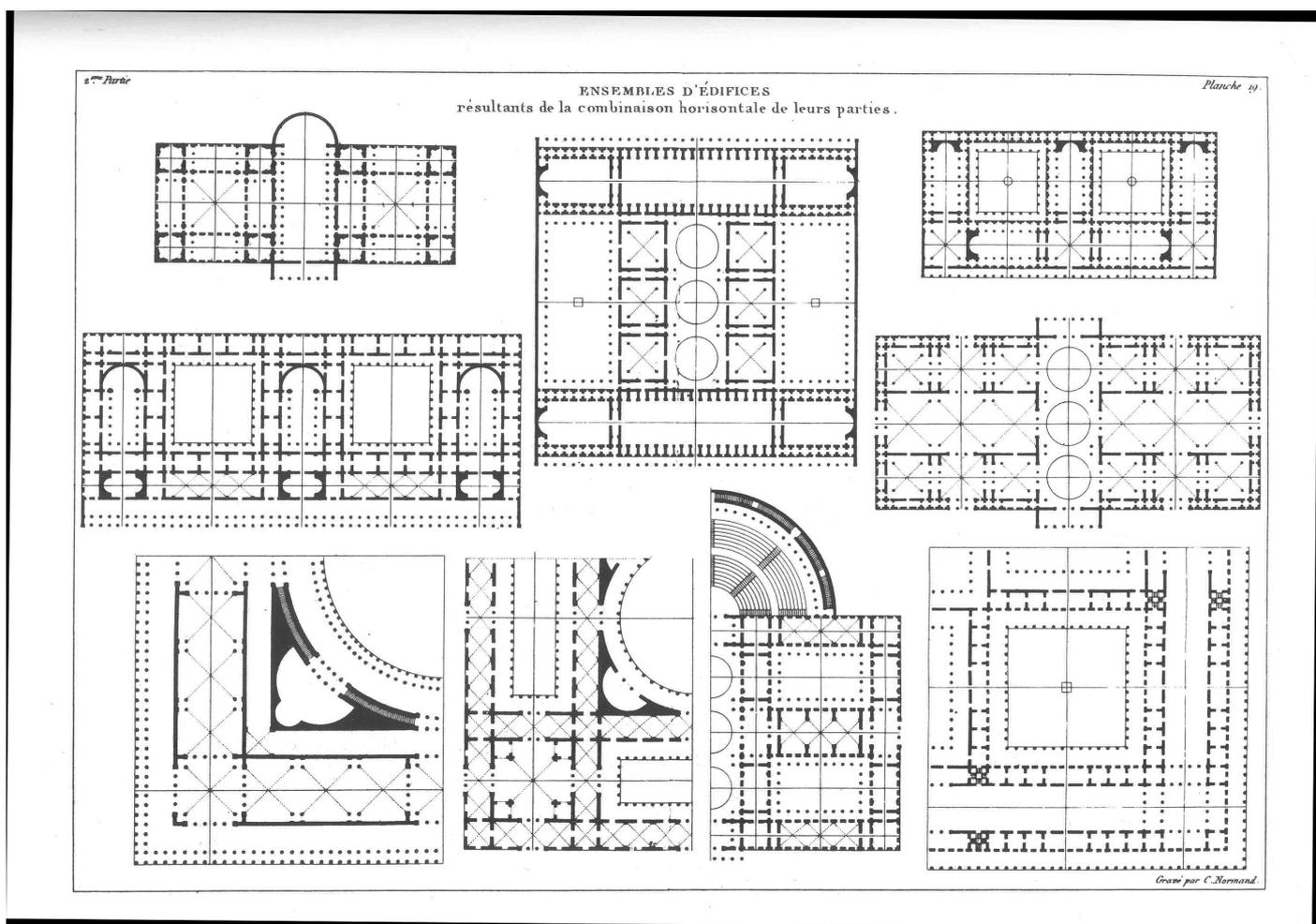
L'ascendenza durandiana dal punto di vista se non logico quantomeno formale degli archivi architettonici a cui ci riferiamo è evidente; questo soprattutto per l'indifferenza storica che è alla base di tali raccolte che, agendo al

1. Andrew Kovacs, Plan
for a porch 005 (homage
to Durand), in *Archive of
Affinities*, 30.11.2012.



2. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis de leçons d'architecture données à l'École Polytechnique, Paris 1802-051, 1817-193; vol. 2, partie II, tav. 19 – Ensembles d'édifices résultants de la combinaison horizontale de leurs parties.*

confine tra ricerca sistematica ed esplorazione casuale, riflettono pienamente le caratteristiche delle piattaforme su cui vengono sviluppate e diffuse. Sempre riferendosi a Durand, pare inoltre ravvisabile una certa somiglianza nelle modalità di (rap)presentazione adottate. Nel *Recueil* l'impiego delle proiezioni ortogonali, l'uso del bianco e nero e l'omogeneità di scala costituiscono gli strumenti attraverso cui viene costruita una sorta di astrazione alchimistica del portato architettonico. Allo stesso modo, la tendenza attuale ad impiegare canoni visivi immediatamente identificabili e per certi versi affini alla riduzione logica operata da Durand, pur derivandoli da inclinazioni personali più che da espliciti riferimenti a materiali architettonici storici, contribuisce a veicolare un supposto portato scientifico.



Tra le raccolte più significative varrebbe la pena citare la fertile attività editoriale di Socks, l'operazione messa in atto dal «gruppo di ricerca indipendente per la speculazione architettonica» *Bridge to Babel* o ancora l'abbastanza noto e dal nome alquanto evocativo *Archive of Affinities* di Andrew Kovacs.

Nel caso di *Bridge to Babel* il grado di astrazione con cui la coppia di immagini che compongono il singolo post viene presentata – solitamente in bianco e nero con una certa predilezione per le piante (tipogiche) – unita alla reiterazione del medesimo impaginato, che oltre alle didascalie riporta la dicitura *#Elective Affinities / #MuséesImaginaires* – contribuisce a innescare il meccanismo analogico ed enfatizza il processo di comparazione.

L'omogeneità e la chiarezza esplicativa sono certamente le qualità intrinseche di maggior interesse e successo di queste raccolte che, attingendo dall'intero patrimonio della disciplina, producono un genere di conoscenza del tutto nuova, seppur in qualche modo figlia della passata generazione. Il processo di comparazione, caratteristico del pensiero tipologico, trova qui una diversa configurazione che, pur producendosi sotto rinnovate spoglie, fa eco ai procedimenti analitici tipici della tradizione manualistica. Attraverso la serie, la comparazione tra due o più elementi e una certa dose di classificazione, tali raccolte, pur presentandosi in maniera asettica e del tutto acritica, producono pensiero. Un pensiero certamente non connotato dal punto di vista teorico, ma per certi versi analitico. Ne è un esempio *Archive of Affinities* che, a detta del suo stesso autore, «è curato, ma curato al volo quasi come una sorta di speed curating. Da una serie di “acquisizioni”, scorro le immagini e le aggrego per affiliazioni sciolte, alleanze formali, accoppiamenti fortuiti, strani matrimoni e bizzarre somiglianze. Per me, la velocità consente una forma di visualizzazione molto più agile e malleabile, che alla fine provoca nuove letture e rappresentazioni alternative di opere architettoniche trascurate» (Kovacs, 2014).

Così, se il tipo, in quanto strumento conoscitivo, strumento cioè che permette di operare classificazioni e comparazioni tra oggetti differenti, era stato altresì considerato per estensione strumento progettuale e come tale, cioè in funzione della sua presunta operatività, è entrato a pieno titolo a far parte delle teorie architettoniche e compositive, in questo caso l'analisi operata sul corpo dell'architettura – seppur totalmente asemantica, asistemica e non formalizzata – è immediatamente operativa, poiché direttamente formale.

Quanto poi quanto il riversamento nel progetto di questi processi di comparazione per analogie (formali) sia più o meno positivo è una questione

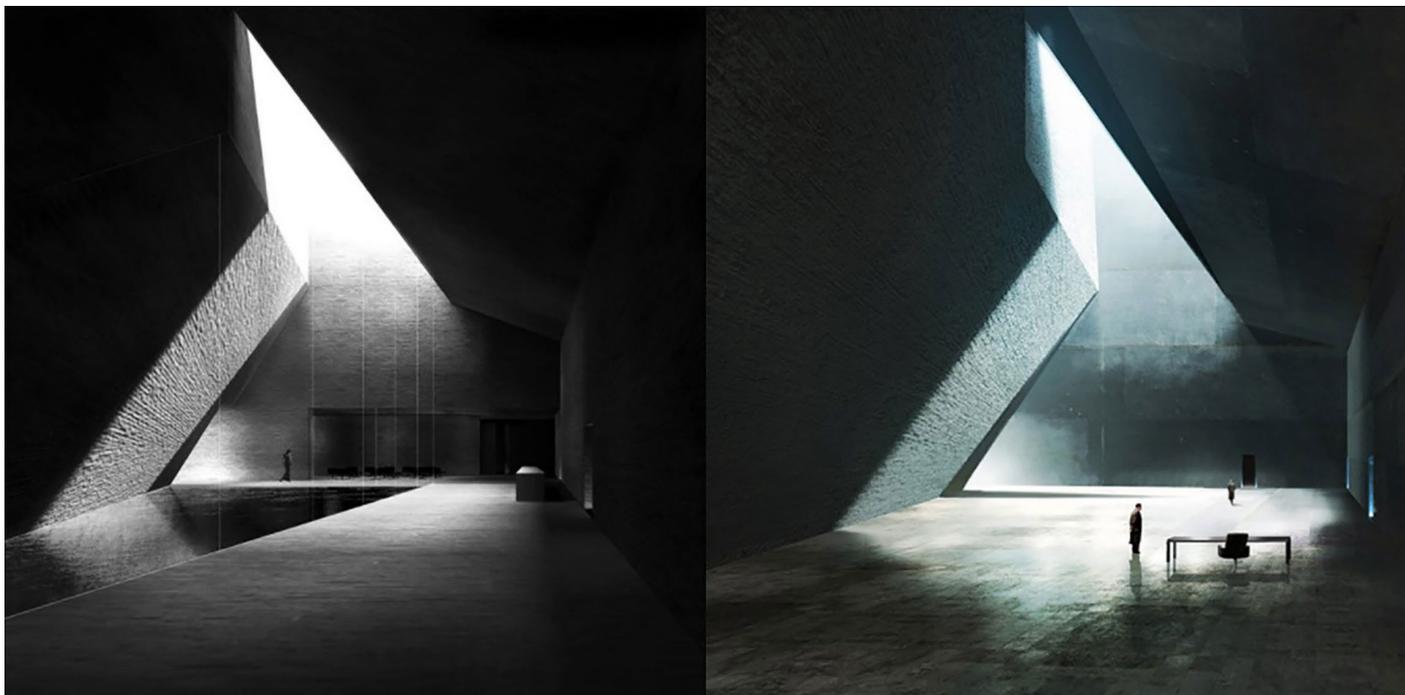
su cui non è possibile generalizzare, ma che è indubbiamente connaturata a queste esperienze. È sempre il curatore di *Archive of Affinities* a sostenere: «Il mio lavoro e la produzione di *Archive of Affinities* sono strettamente collegati tra loro, la ricerca e la produzione si alimentano a vicenda. A volte cercherò deliberatamente opere architettoniche che riguardano un progetto su cui sto lavorando. Altre volte opere architettoniche in cui mi imbatto per caso seccacciando la pattumiera della storia scateneranno o influenzeranno un nuovo progetto» (Kovacs, 2014).

A quest'aura di *serendipity* afferiscono – tra i casi noti – esempi di diverso genere. In alcuni di essi l'analogia formale si ammanta di un'atmosfera surreale e opera con l'obiettivo di enfatizzarne gli effetti: in tal senso potremmo citare gli espliciti ammiccamenti all'immaginario di *Star Wars* della Casa della Musica di Oporto di Rem Koolhaas o la reinterpretazione del progetto di Barozzi Veiga per il *Neanderthal Museum* a Piloña in *Blade Runner 2049* (Fig. 3). Di altro genere invece sono la rilettura dell'eredità (anche formale) degli Archigram e di Hilberseimer nella *Stop City* di Dogma o ancora, sempre per mano di Pier Vittorio Aureli e Martino Tattara, la crasi tra progetti iconici come *Locomotiva 2* e gli schemi degli studi territoriali degli urbanisti tedeschi del Piano per la Grande Berlino operata in proposte di stampo idealista e iconoclasta come *Spina 4*, *Locomotiva 3* e *A Simple Heart* (Fig. 4).

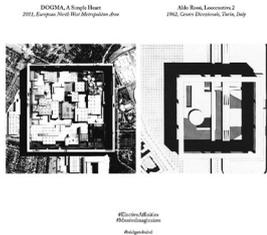
Se si rileggono questi progetti e il processo di archiviazione delle raccolte su cui si sta riflettendo, avallando l'ipotesi per cui nel tipo «convergono il pensiero logico e quello analogico» (Carlos Martí Arís, 1994, p. 167), si potrebbe sostenere che, attraverso tali fenomeni, il tipo sia (definitivamente) sfumato nell'analogia, per far progressivamente posto all'affinità.

Un'ulteriore caratteristica tipica delle raccolte a cui ci riferiamo è messa in luce dall'attività editoriale condotta da Valter Scelsi con *A List of Analogies* il cui contenuto visivo si è tradotto in un saggio dedicato all'analogia (Scelsi, 2017) ed è poi confluito in una successiva serie di riflessioni sul montaggio come specifico dispositivo di produzione architettonica tipico della contemporaneità. *A List of Analogies* formalizza visivamente la questione della comparazione come strumento o ancor meglio come meccanismo del pensiero architettonico, sostenendo implicitamente che «[...] l'architettura, come ogni altro aspetto dell'esperienza, è suscettibile di analisi» e proprio per questo «è resa più incisiva per comparazioni» (Venturi, 1966, p. 12).

Se dunque per Rossi il tipo era «[...] ciò che, nonostante ogni cambiamento, si è sempre imposto "al sentimento e alla ragione", come il principio



3. Barozzi Veiga, *Progetto del Neanderthal Museum, Piloña* / Peter Popken, *Concept per l'interno dell'ufficio di Wallace, Blade Runner 2049* (2017). Image via Twitter user@klaustoon



4. *Bridge to Babel* - DO-GMA, A Simple Heart, 2011, European North West Metropolitan Area / Aldo Rossi, *Locomotiva 2*, 1962, Centro Direzionale, Turin, Italy.

dell'architettura e della città» (Rossi, 1966, p. 34) e per Giorgio Grassi la classificazione (tipologica) rispecchiava la struttura del pensiero logico, gli archivi visivi a cui ci si riferisce mostrano la crescente necessità del pensiero contemporaneo di procedere in modo via via sempre più destrutturato per ampliare i limiti della disciplina – o forse per distruggerli definitivamente – e capire di che cosa sia oggi costituito il pensiero architettonico.

Storytelling e macchine per pensare

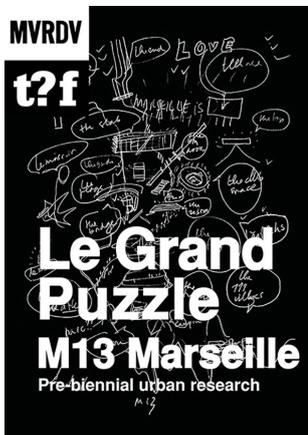
Di natura affine è il processo che negli ultimi anni ha visto rifiorire sulla scena architettonica il diagramma, il cui uso, sempre più diffuso, è da leggersi come principale conseguenza della crescente autoriflessione disciplinare. Esso costituisce inoltre la traduzione grafica della volontà (degli architetti) di superare la rappresentazione del solo oggetto architettonico secondo le regole classiche della geometria proiettiva a favore di una plurima molteplicità di elementi – discorsivi, simbolici, temporali, concettuali e previsionali – che diventano progressivamente il centro del progetto. Non più dunque 'promesse' di forma o di architetture, ma interpretazione di processi, messa in scena di desideri e identificazione di tendenze che hanno come obiettivo non certo un'architettura di lungo termine – come quella ereditata dalle grandi costruzioni del passato – quanto piuttosto la liberazione da quelle stesse costruzioni, fossero esse teoriche o fisiche, per erigerne altre che siano specchio delle due reali condizioni del nostro tempo, la complessità e il cambiamento.

Se si concorda sul fatto che il diagramma è una *machine-à-faire-penser*, serve ricordare che Eisenman e Koolhaas, insieme ad altri, sul finire degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta, hanno promosso il pensiero per diagrammi (e non per immagini o assunti teorici) evitando l'immediata trascrizione dell'idea – del *concept* – nelle forme del progetto, per lasciare aperto il campo al design e dar così corpo alle interazioni logiche e temporali tra gli elementi più che al risultato. Di nuovo il cuore della questione pare essere il pensiero e le modalità – finanche le strategie – attraverso cui esso si produce. Mappature, analisi dei flussi o diagrammi – diventati oggi per certi versi una sorta di 'manierismo culturale' – nelle intenzioni di coloro che li impiegano rappresentano il tentativo di guardare alla città e al territorio non più in termini tradizionali, ma come coreografie complesse e in quanto tali interpretarli tramite sistemi di flussi, sequenze logiche, temporali e spaziali nonché intersezione di elementi materiali e immateriali. Questo modo di concettualizzare l'ambito di applicazione del progetto – cioè di individuare i concetti che lo

compongono e lo rappresentano – presuppone che il diagramma sia concepito come dispositivo analitico e allo stesso tempo come strumento di progetto; in questo senso il progetto rappresenta la coagulazione di una pluralità di narrazioni e interpretazioni dei possibili scenari futuri.

Da qui l'idea di un'architettura dei desideri, di un'architettura cioè che si occupa di interpretare non tanto i bisogni e le richieste dei committenti – come invece le grandi costruzioni celebrative del passato ci avevano abituato a pensare – quanto piuttosto i desideri degli utenti, che di sogni, più che di architetture, vogliono essere i fruitori. Da macchina per pensare ad uso e consumo dei suoi artefici, il diagramma pare progressivamente scivolare nell'ambito della narrazione e conseguentemente della predizione. Esso, infatti, «non funziona mai nella direzione della rappresentazione di un mondo preesistente, ma produce una nuova specie di realtà, un nuovo modello di verità» (Deleuze, 2002, p. 54). Che la tendenza sia dunque non a ripetere 'cose già dette', ma a dire (dopo averle scoperte o concepite) cose mai dette, lo dimostrano le operazioni di studi come MVRDV o BIG che, attraverso i diagrammi, costruiscono mondi, interpretano tendenze e raccontano storie. Per MVRDV il pensiero diagrammatico si esplicita nei cosiddetti step diagrams, costruiti ad arte in modo da dimostrare, oltre ogni ragionevole dubbio, la necessità del progetto nella sua conformazione finale, quale inevitabile esito di ragionamenti formali e scelte compositive spiegate, attraverso il diagramma stesso, spesso costruito ad arte in modo da motivare il gesto creativo all'origine del progetto stesso. I diagrammi riflettono infatti l'abilità interpretativa del contesto (non solo fisico) e la messa in scena delle richieste funzionali rendendo ragione, in modo pressoché inoppugnabile, della 'volontà di forma' che guida il processo. Il pensiero diagrammatico, investendo sulla capacità dell'analisi di trasformarsi in progetto, comprime in analisi e progetto fino a farli sovrapporre. È esemplare in questo senso quanto abilmente sperimentato da Winy Mass con il suo *Le Grand Puzzle*, mastodontico studio urbano con cui MVRDV e The Why Factory hanno dato corso alla curatela della Biennale Nomade Europea Manifesta 13 a Marsiglia nel 2020 (Fig. 5).

Su un piano affine opera BIG: «per Ingels, la necessità di materializzare i suoi progetti richiede la costruzione di un pubblico ricettivo, pronto a credere che l'astrazione del diagramma corrisponda in qualche modo alla loro esperienza della città. Che siano post-razionalizzati o generativi, i diagrammi di BIG proiettano un atteggiamento di inevitabilità, suggerendo che la forma



5. *Le Grand Puzzle*, copertina; © MVRDV – The Why Factory.

finale è il risultato necessario» (Justin Fowler, 2012, p. 229). A ciò si aggiunge la carica mediatica della proposta di Ingels che, con lo slogan *BIGamy* (*you can have both*), offre una risposta attraente e persuasiva al mercato dei desideri (se non addirittura dei sogni) che lui stesso si premura di alimentare. *BIGamy Theory* rappresenta la propensione a dar vita e forma a idee impensate, che in precedenza sembravano inaudite, per forzare il campo dell'architettura verso obiettivi paradossali, espanderlo oltre i limiti del reale per esplorare nuove condizioni e reiventare quelle esistenti come all'interno di un gioco di realtà virtuale. *BIGamy* è espressione del desiderio di un'architettura di lungo termine che si produce cambiando le carte in tavola, senza preoccuparsi che si possa o meno fare, senza curarsi dei risultati, semplicemente facendolo e divertendosi nel farlo.

Desideri e paure

Nelle pieghe del 'nuovo' pensiero analogo, alla cui crescente diffusione stiamo oggi assistendo, come dietro al rinnovato interesse per il corrente pensiero diagrammatico a sfavore di quello tipologico si cela il progressivo smarrimento dal passato, se non il suo rifiuto, almeno in termini operativi. Nel caso dei processi paracompositivi di natura analogica il passato, perso ogni significato disciplinare, assume valore solo in vista di un ipotetico riciclo formale o al limite come strumento per allenare la abilità compositiva. Sul versante opposto, data per morta la tipologia o quantomeno riconosciuto il suo stato agonizzante, insieme ad essa si sta procedendo a congedare la complessità che il pensiero comparativo e quello classificatorio comportano, per aprire a una complessità di diverso genere, legata al processo più che all'esito, propensa alla moltiplicazione più che all'uniformità, alla spettacolarizzazione più che alla variazione.

Che questo sia necessariamente negativo non è dato dirlo, bisognerebbe avere il distacco per guardare esclusivamente ai risultati e valutare la loro capacità di 'produrre rovine'. Di certo la crisi degli studi tipologici pare essere legata, dopo il tramonto delle 'grandi narrazioni' e nell'impossibilità di operare per teorie compiute, alla supposta gabbia che il portato tipologico comporterebbe, gabbia che impedirebbe il dispiegamento di un long term thinking secondo l'accezione che nella contemporaneità questo concetto sta assumendo. In un presente dal futuro incerto, non più «buone architetture [come] gesti di fedeltà e di ammirazione per quanto le ha precedute e rese possibili» (Grassi, 1984, p. 247), ma edifici che, in maniera ludica interpre-

tano sogni e producono desideri. Non più costruzione lenta e paziente di una specifica idea di architettura, ma architettura dei desideri capace, almeno nelle intenzioni, di promuovere quella leggerezza che – come sosteneva Calvino – «non è superficialità, ma planare sulle cose dall'alto, non avere macigni sul cuore». Un'architettura dei desideri capace di vincere una delle principali paure del nostro tempo, cioè il passato e la sua fissità, e sfuggire così all'incertezza.

Come poi la bellezza salverà il mondo, rimane indecidibile e indicibile: «È difficile giudicare la bellezza; non mi ci sono ancora preparato. La bellezza è un enigma», sosteneva il principe Miškin più di centocinquant'anni fa (Dostoevskij, 1973, p. 96).

Bibliografia

- Kovacs A. (2014), “Beyond Blogging series | Archive of Affinities”. 011+, <http://www.zeroundiciu.it/tag/beyond-blogging/>
- Grassi G. (1984), *Architettura lingua morta 1*, in Id. (2000), *Scritti scelti*. Franco Angeli, Milano.
- Belloni F. (2014), *Ora questo è perduto. Tipo architettura città*. Accademia university press, Torino.
- Deleuze G. (1986), *Foucault*, tr. id. Id. (2002) Foucault. Cronopio, Napoli.
- Martí Arís C. (1994), *Le variazioni dell'identità*. CittàStudi Edizioni, Torino.
- Venturi R. (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, tr. it. Id. (1980), *Complessità e contraddizioni nell'architettura*. Edizione Dedalo, Bari.
- Dostoevskij F.M. (1869), *Idiót*, tr. it. Id. (1973), *L'idiota*. Garzanti, Milano.
- Rossi A. (1966), *L'architettura della città*. Marsilio, Padova.
- Moneo R. (1999), *La proposta pedagogica di Jean-Nicolas-Louis Durand e gli elementi della composizione*, in Id., *La solitudine degli edifici e altri scritti*. Allemandi, Torino, vol. I, pp. 55-73.
- Gasperoni L. (2022), *Experimental Diagrams in Architecture. Construction and Design Manual*. Dom Publishers, Berlin.
- Justin F. (2012), “The Prince: Bjarke Ingels’s Social Conspiracy”. *Thresholds*, n. 40, pp. 225–232
- Mass W., The Why Factory (a cura di) (2020), *Manifesta 13 Marseille: Le Grand Puzzle*. Hatje Cantz Verlag, Berlin.

Note

1. Si veda la serie di interviste di Davide Tommaso Ferrando in collaborazione con Giovanni Benedetti dal titolo Beyond blogging, pubblicate qualche anno fa sulla piattaforma “011+”. <http://www.zeroundiciu.it/tag/beyond-blogging/>
2. È lo stesso Dostoevskij per bocca di Ippòlit a porsi e, di conseguenza, a porre al lettore la domanda cruciale: «Il principe afferma che il mondo sarà salvato dalla bellezza! [...] Quale Bellezza salverà il mondo?». (Dostoevskij, 1973, pp. 478-479).

Francesca Belloni

Politecnico di Milano - Dipartimento ABC