



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA

# Gulliver en busca de Liliput La dimensión híbrida de la Arquitectura

## Gulliver alla ricerca di Lilliput La dimensione ibrida dell'Architettura



**DIRECTORES**

**PROF. JORGE TORRES CUECO  
PROF. RA ALESSANDRA CRICONIA**

**DOCTORANDA  
ROBERTA GIRONI**

**FEBRERO 2021**







UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

DOCTORADO EN ARQUITECTURA, EDIFICACIÓN, URBANÍSTICA Y  
PAISAJE  
Universidad Politécnica de Valencia

In cotutela con

DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHITETTURA - TEORIE E PROGETTO -  
XXXII CICLO  
Università degli Studi di Roma Sapienza  
Curriculum A: Architettura - Teorie e Progetto

Tesi di dissertazione

## **Gulliver en busca de Liliput La dimensióh híbrida de la Arquitectura**

## **Gulliver alla ricerca di Lilliput La dimensione ibrida dell'Architettura**

Tutor

Prof. Jorge Torres Cueco  
Prof.ssa Alessandra Criconia

Dottoranda: Roberta Gironi

Anno  
2020- 2021



## ARQUITECTURA, EDIFICACIÓN, URBANÍSTICA Y PAISAJE

### COLLEGIO DOCENTI

Muñoz Cosme Gaspar  
Maria Consuelo Gomez Gomez,  
Salvador Lara Ortega  
Maria Concepcion Lopez Gonzalez  
Clara Elena Mejia Vallejo  
Marilda Azulay Tapiero  
Rafael Ramon Temes Cordovez  
Manuel Octavio Valcuende Paya  
Fernando Vegas Lopez-Manzanares  
Eduardo De Miguel Arbonés  
Débora Domingo Calabuig  
Carlos Lacalle García  
Juan M<sup>a</sup> Moreno Seguí  
Carla Sentieri Omarrementeria  
Jorge Torres Cuelco  
Francisco Juan Vidal

## ARCHITETTURA -TEORIE E PROGETTO

### COLLEGIO DOCENTI

Rosalba Belibani  
Maurizio Bradaschia  
Andrea Bruschi  
Orazio Carpenzano  
Roberto Cherubini  
Alessandra Criconia  
Alessandra De Cesaris  
Paola Veronica Dell'Aira  
Federico De Matteis  
Emanuele Fidone  
Gianluca Frediani  
Cherubino Gambardella  
Anna Giovannelli  
Antonella Greco  
Paola Gregory  
Andrea Grimaldi  
Filippo Lambertucci  
Renzo Lecardane  
Domizia Mandolesi  
Luca Molinari  
Renato Partenope  
Antonella Romano  
Piero Ostilio Rossi  
Antonino Saggio  
Guendalina Salimei  
Simona Salvo  
Antonello Stella  
Zeila Tesoriere  
Nicoletta Trasi  
Nilda Maria Valentin  
Massimo Zammerini

### MEMBRI ESPERTI

Lucio Altarelli  
Lucio Barbera  
Luciano De Licio  
Marcello Pazzaglini  
Franco Purini  
Roberto Secchi

### COORDINATORE

Prof. Piero Ostilio Rossi



## Ringraziamenti

Il completamento di questa tesi rappresenta la fine di un percorso che mi ha arricchito moltissimo. Per questo, ringrazio l'*Universidad Politecnica de Valencia* e *Sapienza Università di Roma* per avermi dato questa straordinaria opportunità.

Ho sempre pensato che le Istituzioni possano assolvere ai propri compiti grazie al valore e ai principi delle persone che vi lavorano e che ne assicurano il funzionamento. Per questo, la mia riconoscenza è rivolta al Professor Jorge Torres e alla Professoressa Alessandra Criconia perché con pazienza e disponibilità mi hanno dato la possibilità di elaborare una lunga ricerca, con le inevitabili difficoltà aggiuntive che sono caratteristiche di un dottorato in cotutela.

Ringrazio Francesco e Rocío, miei grandi sostenitori, per avermi dato sempre il coraggio di posare il pensiero su terreni talvolta incerti e difficili, con tutti i rischi che un'avventura emozionante comporta.

Un grazie speciale anche a Livia e Anna, mie compagne nel lungo viaggio del percorso di formazione, con cui mi sono divertita a trovare modalità alternative per “immortalare” i concetti.

Ringrazio anche Federica per aver saputo dare forma alle idee attraverso la sua grande creatività.

Giunta a questo traguardo, non posso che dedicare a mia madre questo lavoro, dopo che lei mi ha dedicato tutta la sua vita.

Grazie



# Abstract

La dissertazione analizza le contaminazioni dell'architettura che emergono nella trasformazione dai grandi contenitori multifunzionali fino ai più recenti edifici complessi di minori dimensioni e che sono il frutto di una ibridazione tra architettura, paesaggio e infrastruttura. Attraverso la lente della dimensione ibrida, infatti, emerge una significativa evoluzione concettuale e produttiva.

In questa prospettiva di studio, l'ibrido viene letto come un operatore teorico e si declina prima come *contenitore ibrido* (oggetto-architettonico), poi come *ibridazione* (architettura-paesaggio), infine come *campo ibrido* (architettura-infrastruttura). Si afferma così un ambito teorico caratterizzato dalla capacità di riconnettere a sistema gli elementi e approdare a significati costantemente rinnovati.

In altri termini, dapprima le opere evidenziano una *disgiunzione* tra contenuto e contenitore, tra forma e funzione, in cui si rileva una spazialità interna dilatata, un paesaggio indoor fissato dalla staticità dell'involucro, dove l'ibrido si manifesta come una *presenza intrinseca* rappresentativa di un'idea di "città nella città", uno spazio centripeto, tutto proiettato all'interno del volume architettonico.

Successivamente detta disgiunzione si orienta verso un assottigliamento dei confini entro i quali opera l'architettura, giungendo poi a definire un'ibridazione che agisce sullo spazio intermedio, come *presenza liminare* che si concentra sul perimetro e sul bordo, quale ambito di ricongiunzione tra architettura e paesaggio: in questa prospettiva il ruolo più significativo della superficie porta a un affievolimento del vincolo volumetrico. Le perimetrazioni disciplinari si avviano dunque a una *dissoluzione*, favorita dallo slancio vitale offerto dal paesaggio.

La dissertazione coglie infine un ulteriore scarto concettuale, determinato dalla capacità degli elementi di organizzarsi a sistema agendo in un campo più libero di riconnessione tramite uno *sconfinamento* che riassorbe le istanze precedenti. Il discorso architettonico si esprime così in un ambito di infrastrutturazione più ampio, *un campo ibrido espanso* caratterizzato da una *presenza estrinseca* dell'ibrido. In questo modo si genera uno spazio centrifugo in grado di compiere connessioni ad ampio respiro con un congiungimento tra architettura e infrastruttura attraverso direttrici

di intensità e figure dell'estensione. Lo sconfinamento rappresenta una nuova fase in cui l'architettura acquisisce una rinnovata consapevolezza identitaria mediante una dilatazione delle sue attribuzioni e degli strumenti teorici ed operativi.

Ambito di approfondimento della dissertazione è la metropoli contemporanea, connotata dal progressivo abbandono di modelli urbani riconoscibili, per aprirsi ad accogliere le contraddizioni, il molteplice e l'eterogeneo. La dissoluzione dei limiti tradizionali porta a un ripensamento della città vista ora come sistema aperto e in continua trasformazione (Sennett, 2018), in cui l'incessante inurbamento e l'elevata densità introducono un cambio dei valori attribuiti allo spazio urbano tradizionale che tende a configurarsi in forme discontinue, generando una fragilità interna alla città stessa: benvenuta *cultura della congestione!* (Koolhaas, 2001).

Le risposte fornite dagli architetti a questa nuova condizione metropolitana evidenziano in primo luogo una produzione connotata da un certo grado di oggettualità (architetture-oggetto), per poi acquisire una Nuova Dimensione, un ampliamento di scala, in cui il rapporto di subordinazione tra architettura e urbanistica viene meno, fino a essere quest'ultima assorbita nell'operatività dell'architettura attraverso la produzione di edifici di grandi dimensioni.

La disgregazione del contesto urbano e la distribuzione frammentata dei suoi spazi inducono a un'introversione dello spazio pubblico all'interno dell'edificio, minando il rapporto da esso sotteso con l'intorno circostante. La città diventa quindi "punteggiata" da una serie di volumi autosufficienti che non rivelano una strategia di connessione tra loro ma, al contrario, sono connotati da un forte ripiegamento spaziale che attribuisce a queste opere il valore di macro-contenitori della più ampia scala urbana.

L'astrazione dal contesto e l'autosufficienza che caratterizza questi edifici denunciano un cambio radicale nella logica progettuale sia architettonica sia urbana: questo sistema di micro-mondi individua la città stessa e non più un impianto sul quale essa si identifica, compromettendo il rapporto tra edificio e ambiente circostante. Emerge un passaggio concettuale fondamentale che vede l'affiorare di una Nuova Dimensione architettonica: il sorgere di città nelle città, secondo la logica della scatola amorfa al cui interno possono trovare posto molteplici spazialità ed elementi architettonici: i contenitori ibridi. Questo passaggio segna l'ingresso nell'architettura di edifici-contenitore caratterizzati da una semplificazione del linguaggio formale, ovvero una tensione verso la neutralizzazione estetica e un rafforzamento degli accorgimenti tecnici e strutturali che consentono di raggiungere dimensioni sempre maggiori. Emblemi della città contemporanea, queste tipologie di edifici acquisiscono e metabolizzano la struttura metropolitana, diventando quindi contenitori *all-inclusive* in grado di riassumere tutti i tipi di

spazialità e complessità urbana. Nello specifico, il loro sviluppo assume l'aggettivazione di *contenitori ibridi* in quanto sono contraddistinti dalla compresenza di programmi misti, dalla simultaneità di usi e dalla coniugazione di funzioni collettive e spazi privati all'interno di un unico volume. Caratteristiche che conferiscono a questi edifici un valore anche sociale.

Percorrendo le tappe evolutive degli edifici-contenitori, la loro formazione affonda le radici nella progressiva introversione delle funzioni pubbliche e nell'inserimento di porzioni di urbano che già vede i primi tentativi di ricerca teorica a partire da alcune opere dei Maestri del Moderno, tra cui in particolare Le Corbusier e Mies Van der Rohe. Queste indagini teoriche all'interno dell'architettura cosiddetta "ufficiale" affiancano sperimentazioni legate a motivi di ordine economico e commerciale (fabbriche produttive, centri commerciali, shopping mall, grattacieli, etc) che sono generate dalla necessità di dare risposta costruttiva in termini di abbattimento dei costi e di efficientamento produttivo. Pertanto, i contenitori ibridi, intesi come scatola al cui interno trova posto un micromondo urbano, risultano essere figli di un processo spurio che procede per contaminazioni, un'architettura che ha dovuto sporcarsi le mani per risolvere in modo pratico le necessità di una società in evoluzione. In questa traiettoria evolutiva si riscontra un progressivo aumento dimensionale degli edifici che chiamano in campo competenze trasversali tra ambiti disciplinari distinti.

L'ingresso nella Grande Dimensione segna un momento fondamentale in architettura, dove la teoria della *Bigness* (Koolhaas 1990) enunciata da Rem Koolhaas sancisce uno spartiacque in cui si palesa la necessità per l'architettura di "scendere a compromessi" con altre discipline. Il fattore strutturale e la fiducia nella tecnica divengono, secondo questa analisi, condizioni essenziali per garantire all'interno del grande formato l'adozione del fattore urbano *indoor*.

Nel loro sviluppo, i contenitori rimandano a una duplice declinazione, in orizzontale e in verticale, che deriva rispettivamente dalla trasformazione di due tipi edilizi: le architetture delle fabbriche produttive e i grattacieli. Nel primo caso, si assiste a una progressiva estensione dello spazio libero in senso orizzontale, messo in atto attraverso tecniche costruttive in grado di consentire l'eliminazione di qualsiasi elemento derivante dalla struttura portante, per lasciare lo spazio in pianta il più possibile privo di ostacoli. Nel secondo caso, si opera per sovrapposizione di piani autonomi, lavorando verticalmente attraverso una strategia di indipendenza funzionale tra un livello e l'altro.

Il passaggio negli anni Sessanta, dall'epoca della produzione a quella del consumo, segna un momento significativo nel sorgere di nuove forme di architetture-contenitore che diventano il mezzo di raffigurazione dei desideri umani, in cui lo spazio interno acquisisce la potenzialità di una vera e propria riorganizzazione sociale attraverso una visione

originale dello spazio pubblico contemporaneo. Opere autoreferenziali che assumono un certo grado di neutralità e indeterminazione: prodotti di sconfinamenti tra architettura e città che segnano la fine di quella continuità tra architettura e urbanistica auspicata da Zevi con il nome di *urbatettura* (Zevi, 1984).

A distanza di vent'anni, il concetto di Grande Dimensione o *Bigness* sembra tuttavia entrare in crisi in corrispondenza con la depressione economica dei primi anni del nuovo millennio. Infatti, si avvia una fase di recessione con conseguente ripensamento delle teorie formulate negli anni Novanta (Otero Pailos, 2010), contrassegnando un *rescaling* in cui l'ibrido viene assorbito nel piccolo formato, con l'acquisizione di un ulteriore grado di complessità. In un'epoca in cui la forte instabilità e le migrazioni di massa richiedono di individuare nuovi approcci operativi, secondo una linea più attenta alle identità specifiche e alle esigenze dei singoli, l'architettura sembra riannodare un contatto con il contesto, superando la concezione oggettivista dell'edificio autosufficiente. Dalla "liberazione dal suolo" alla "architettura del suolo", il progettista "riaffonda" nel terreno inseguendo una simbiosi col paesaggio. Si apre una nuova era con un'architettura meno autoreferenziale, più multidisciplinare, in cui riecheggia una rinnovata attenzione ai temi ambientali, ai toni e ai materiali della natura. Si consuma una ricomposizione di quella separazione tra edificio e suolo, un distacco ontologico sublimato dai *pilotis* e dagli edifici ibridi di prima generazione.

La nuova fase del pensiero architettonico, che la critica contemporanea sta elaborando, svela l'intenzione di declinare l'insegnamento della *Bigness* a una scala più piccola, per così dire della *Smallness*, concepita come reintegrazione dell'architettura nel contesto e come capacità di costituirsi quale sistema relazionale (Montaner, 2008). Le contaminazioni tra l'architettura, il paesaggio e l'infrastruttura indicano un transito disciplinare ed evidenziano l'acquisizione di un altro grado di complessità che parte dalla necessità di rivedere la relazione dell'architettura con l'intorno, ripensando il progetto anche secondo una logica interscalare (Gausa, 2016). In questo senso, l'ibrido si configura come un ambito teorico che consente di operare una ricongiunzione, un *merge* di architettura, infrastruttura e paesaggio: si compie una fusione progettuale in cui l'architettura si "paesaggizza" e il paesaggio si "architettonicizza".

Si tratteggia una nuova dimensione identitaria dell'architettura che è lontana da operazioni di mimesi o simbiosi. Si evidenzia infatti una vera e propria riconfigurazione multidisciplinare in un campo ampliato e rinnovato, una maturazione che si sviluppa attraverso uno stretto dialogo per assorbimento e interscambio con l'essenza che appartiene al paesaggio e alle infrastrutture, per arrivare a presentarsi come un nuovo sistema relazionale, che agisce in favore di una riconnessione con

il territorio circostante.

Si esplora dunque un arricchimento del campo stesso dell'architettura che accoglie lo spirito delle altre discipline e così facendo giunge a una *dissoluzione* dell'idea di una produzione per oggetti isolati, reinserendoli all'interno di uno spazio più ampio di relazioni. Questa è l'idea alla base della nozione di anti-oggetto elaborata dall'architetto giapponese Kengo Kuma (Kuma, 2014), che auspica il definitivo abbandono dell'edificio come oggetto architettonico e mira invece a intrecciare una rete di interrelazioni e interconnessioni con l'intorno circostante. La nozione finale di anti-oggetto, cui la dissertazione fa riferimento, segna l'apice di una strategia di azioni che esplorano la dissoluzione dell'architettura in termini identitari tradizionali e segnano l'avvio di un ritrovato rapporto con il territorio e il paesaggio.

Un ulteriore passaggio concettuale è infine rappresentato dall'affermazione della condizione di campo ibrido (Allen 1999). L'ibrido a questo punto opera annullando le gerarchie favorendo interscambi generati da una condizione di libertà. Per questa sua capacità di muoversi tra le diverse discipline e alle diverse scale, l'ibrido mostra la sua forza trasversale in termini di inter-scalarità. La ricongiunzione tra architettura, paesaggio e infrastruttura porta con sé un potenziale liberatorio dai dogmi compositivi, un ripensamento dell'approccio progettuale partendo all'origine, ossia una radicale revisione dei suoi elementi. In questa nuova ottica, l'architettura viene vista quale supporto e palinsesto in grado di rispondere in modo flessibile ai cambiamenti. Una disciplina che non fornisce risposte rigide ma si muove su un terreno liminare tra ambiti differenti e cerca di costruire un atteggiamento progettuale aperto che possa fronteggiare gli eventi imprevedibili e supportare future trasformazioni.

# Abstract

The dissertation analyses architectural contaminations emerging from the development from large multifunctional containers to most recent smaller complex buildings, resulting from a hybridisation between architecture, landscape and infrastructure. Through the lens of the hybrid dimension, a significant conceptual and productive evolution emerges. In this perspective of study, the hybrid is interpreted as a theoretical operator and is developed as *hybrid container* (architecture-object) at first, then as *Hybridisation* (architecture-landscape), and finally as *hybrid field* (architecture-infrastructure). Therefore, the theoretical scope is characterised by the systemic reconnection of elements and the constant creation of new meanings.

In other words, at first the architectural works highlight the disconnection between content and container, shape and function, where internal space is extended, as in an indoor landscape defined by the static nature of the container and the hybrid is presented as an intrinsic presence representing the idea of a “city in a city”, a centripetal space, fully extended within the architectural volume.

Subsequently, the afore mentioned disconnection moves towards the thinning of the boundaries in which architecture operates, to then define a hybridisation operating on intermediate space as a *liminal presence* concentrating on the perimeter and the edge, as the reconnecting area of architecture and landscape. In this perspective, the enhanced role of the surface leads to reduced volume constraints. Disciplinary boundaries move towards their *dissolution* encouraged by the vital impulse provided by the landscape.

The dissertation highlights also a further conceptual shift caused by the capacity of the elements to organise into a system, by acting in a freer field for reconnection through a *trespassing* which addresses the previous instances. Therefore, the architectural discourse expresses itself within a larger infrastructure scope, a *hybrid expanded field* characterised by the extrinsic presence of the hybrid. In this way, a centrifugal space, capable of large-scale connections, joining architecture and infrastructure through

intensity trajectories and shapes with different extensions, is created. The trespassing represents a new phase when architecture acquires renewed awareness of its identity through the extension of its attributions and its theoretical and operational tools.

The focus area of the dissertation is the contemporary metropolis, characterised by the progressive abandonment of recognisable urban models, to embrace, contradictions, multiplicity and heterogeneity. The dissolution of traditional constraints leads to the rethinking of the city conceived now as an open system in constant transformation (Sennett, 2018), where constant urbanisation and its high density introduce a change in the values given to the traditional space of the city which tends to configure in discontinuous forms, causing internal fragility for the city: welcome to the culture of congestion! (Koolhaas, 2001).

The answers given by the architects to this new metropolitan condition highlight at first a production characterised by a certain degree of object-likeness (architecture-object), to then acquire a New Dimension, a scale expansion, in which the relationship of subordination between architecture and urban planning ends, and the latter is absorbed in architectural activities through the production of large dimension buildings.

The disintegration of the urban context and the fragmented distribution of its spaces cause the introversion of public space into the building, jeopardising its underlying relationship with the surroundings. The city is therefore “punctuated” by a series of self-sufficient volumes which don’t reveal a connecting strategy between themselves but are, to the contrary, connotated by strong spatial withdrawal which gives to these works the value of large-scale containers of the larger urban plan.

The abstraction from the context and the self-sufficiency characterising these buildings highlight a radical shift in the logic of both architectural and urban design: this system of micro-worlds identifies the city itself, no more the system in which it is defined, therefore compromising the relationship between the building and the surrounding environment. A fundamental conceptual shift that sees the emerging of a New Architectural Dimension appears: the birth of cities in cities, according to the logic of the amorphous box, where multiple spaces and architectural elements can be contained, namely the hybrid containers. This shift marks the arrival in architecture of container buildings which are characterised by a simplification of formal language, that is the tension towards aesthetic neutralisation and the strengthening of technical and structural solutions that allow ever-increasing dimensions.

As symbols of the contemporary city, these types of buildings, acquire and

metabolise the metropolitan structure, becoming all-inclusive containers able to summarise all types of spaces and urban complexity. In particular, they are called hybrid containers as they are characterised by the co-presence of mixed and simultaneous uses, and the combination of collective functions and private spaces within the same volume. These characteristics confer to these buildings also a social value.

Tracing the evolutionary steps of container buildings, their creation is rooted in the progressive introversion of public functions and the insertion of urban sections, that sees its first theoretical steps starting from some works of the masters of modern architecture, in particular, Le Corbusier and Mies Van der Rohe. These theoretical enquiries within the so called “official” architecture go alongside with experimentations linked to economical and commercial reasons (production factories, shopping malls, Skyscrapers, etc.) generated by the necessity to address constructive needs concerning cost reduction and efficiency of productivity. Therefore, the hybrid containers, conceived as boxes containing an urban microworld, are the offspring of a spurious process progressing through contaminations, an architecture that had to get its hands dirty to practically solve the needs of an evolving society. On this evolutionary trajectory, it becomes notable a progressive increase of building dimensions, introducing transversal competences across distinct disciplinary fields.

The introduction of the Big Dimension marks a crucial moment in architecture, and the Bigness theory (Koolhaas 1990) enunciated by Rem Koolhaas is a watershed where it becomes necessary for architecture to compromise with other disciplines. The structural factor and the trust in the technique become, according to this analysis, essential conditions to guarantee the inclusion of the indoor urban factor within the big size.

The containers have a twofold development, horizontally and vertically, which respectively derive from the transformation of two building types: the architectures of production factories and the skyscrapers. In the first case, there is a progressive horizontal extension of free space, implemented through construction techniques capable of allowing the elimination of any element deriving from the supporting structure, in order to leave the space in the plan as free of obstacles as possible. In the second case, autonomous plans are vertically superimposed maintaining a strategy of functional independence between levels.

In the Sixties, the shift from the production era to that of consumption marks a significant moment for the arising of new container-architectures which become the representation of human desires, where the internal space acquires the potential of real social reorganisation, through an original interpretation of contemporary public space. Self-referential works

which acquire a certain degree of neutrality and indeterminacy: products of the overlapping between the architecture and the city which mark the end of that continuity between architecture and urbanism wished for by Zevi under the definition of *urbatettura* (Zevi, 1984). Twenty years later, the concepts of Big Dimension and *Bigness* enter into a crisis with the economical depression at the beginning of the new millennium. In fact, a recession phase starts with the consequent rethinking of the theories elaborated in the Nineties (Otero Pailos, 2010), thus marking a *rescaling* process where the hybrid is absorbed in the small size acquiring a further degree of complexity. In a time when strong instability and mass migrations require the identification of new operational approaches in line with a perspective which is more devoted to specific identities and individual needs, architecture seems to re-establish contact with the context, overcoming the object-like idea of the self-sufficient building. Starting from the “liberation from the ground” to the “architecture of the ground” the designer now “goes back into the ground” searching for a symbiotic relationship with the landscape. A new era begins with a less self-referring, more multidisciplinary architecture where renewed attention is given to environmental themes, natural tones and materials. The separation between the building and the ground is recomposed, their ontological detachment is sublimated with the *pilotis* and the first generation of hybrid buildings.

The new phase of architectural theory which contemporary critic is elaborating, shows the intention of applying the teaching of *Bigness* to a smaller scale, the *Smallness*, so to speak, conceived as reintegration of the architecture into the context and capable to become a relational system (Montaner, 2008). The contaminations between architecture, landscape, and infrastructure show a disciplinary shift and highlight the acquisition of a different level of complexity starting from the need to revise the relationship between the architecture and its surroundings, rethinking the project also in an interscalar logic (Gausa, 2016). In this sense, the hybrid is configured as a theoretical area which allows a reconnection, the merging of architecture, infrastructure and landscape: a project merging where architecture becomes the landscape and the landscape becomes the architecture.

A new dimension of the identity of architecture therefore is outlined, far from mimetic and symbiotic operations. A real multidisciplinary reconfiguration comes to the fore in a renewed and enlarged field, a maturation developed through intense dialogue, absorption and interexchange with the essence of the landscape and the infrastructure, to become a new relational system, operating in favour of the reconnection with the surrounding territory.

The Enrichment of the scope of architecture is therefore explored as it welcomes the spirit of other disciplines, and by doing so reaches *the dissolution* of the idea of the production of isolated objects, by reconnecting them into a larger space of relationships. This is the idea underlying the notion of anti-object, elaborated by the Japanese architect, Kengo Kuma (Kuma, 2014), who wishes for the permanent abandonment of the building as architectural objects and aims at creating a network of relationships and interconnections with the surroundings. The final notion of anti-object referred to in the dissertation, marks the apex of a strategy of actions exploring the dissolution of architecture in terms of traditional identity and marks the beginning of a renewed relationship with the territory and the landscape.

A further conceptual shift is finally represented by the affirmation of the notion of Hybrid field (Allen 1999). In this case, the hybrid operates by nullifying hierarchies and favouring interchanges produced by a condition of freedom. Due to its ability to move between different disciplines and scales, the hybrid shows its transversal strength in terms of interscalarity. The reconnection between architecture, landscape and infrastructure carries with it a potential freedom from the compositional dogmas, and the rethinking of the projectual approach starting from its origin, that is a radical revision of its elements. In this new perspective, architecture is seen as a support and a palimpsest able to address changes in a flexible manner. A discipline that doesn't provide fixed answers but operates at the border between different areas and tries to build an open projectual attitude capable of facing up to unpredictable events and supporting future transformations.

## Resumen

La tesis doctoral analiza las contaminaciones de la arquitectura que afloran al transformar los grandes contenedores multifuncionales o hasta los edificios complejos más recientes de menor tamaño que son el resultado de una hibridación entre arquitectura, paisaje e infraestructuras. Trámite la perspectiva de la dimensión híbrida, se va perfilando, en realidad, una evolución conceptual y productiva significativa.

Con este enfoque de investigación, lo híbrido se concibe como un agente teórico que se desglosa primero como *contenedor híbrido* (objeto-arqui-

tectónico), luego como *hibridación* (arquitectura-paisaje), y por último como *ámbito híbrido* (arquitectura-infraestructura). Así se establece un ámbito teórico con la capacidad de reconectar los elementos en un sistema y lograr renovar constantemente el significado.

Es decir que, primero, las obras ponen de relieve un *desacoplamiento* entre contenido y contenedor, entre forma y función, en donde se detecta una espacialidad interior dilatada, un paisaje indoor definido por la envoltura estática, donde lo híbrido se manifiesta como una *presencia intrínseca* que representa el concepto de “ciudad en la ciudad”, un espacio centrípeto, que se proyecta por completo hacia el interior del volumen arquitectónico.

Sucesivamente dicho desacoplamiento se encamina hacia una difuminación de los límites dentro de los que trabaja la arquitectura, llegando luego a definir una hibridación que actúa en el espacio intermedio, como *presencia liminar* que se concentra en el perímetro y en el borde, como ámbitos de acoplamiento entre arquitectura y paisaje: desde esta óptica el papel más significativo de la superficie conlleva una atenuación del vínculo volumétrico. Las delimitaciones reglamentarias, por consiguiente, se van *difuminando*, facilitadas por el empuje vital que ofrece el paisaje.

En la tesis doctoral se recoge, además, otra brecha conceptual debida a la capacidad de los elementos de organizarse en un sistema que actúa en un ámbito con mayores posibilidades de acoplamiento trámite un *rebasamiento* que elimina los casos anteriores. El planteamiento arquitectónico se enmarca así en un ámbito de infraestructuras más amplio, un *ámbito híbrido extendido* que se caracteriza por una *presencia extrínseca* del híbrido. De esta forma se genera un espacio centrífugo que logra crear conexiones de gran alcance acoplando arquitectura e infraestructuras trámite orientaciones de intensidad e imágenes de la extensión. El rebasamiento representa una fase nueva en la que la arquitectura alcanza una conciencia identitaria nueva mediante una ampliación de sus atribuciones y de los instrumentos teóricos y operativos.

La tesis doctoral profundiza en el ámbito de la metrópolis contemporánea que se caracteriza por el paulatino abandono de los modelos urbanos reconocibles, porque se abre y acoge las contradicciones, lo plural y lo heterogéneo. La difuminación de los límites tradicionales implica un replanteamiento de la ciudad concebida ahora como un sistema abierto que se transforma indefinidamente (Sennett, 2018). La incesante urbanización y la elevada densidad implican un cambio de los valores asignados al espacio tradicional de las ciudades que tienden a estructurarse con formas mutantes, generando fragilidad dentro a la ciudad misma:

bienvenida ¡*cultura de la congestión!* (Koolhaas, 2001).

Las respuestas que ofrecen los arquitectos a esta condición metropolitana nueva ponen de relieve en primer lugar una producción que se caracteriza por un determinado nivel de objetualidad (arquitecturas-objeto), para luego desembocar en una Nueva Dimensión, una ampliación de la escala, en donde la relación de dependencia entre arquitectura y urbanismo desaparece, hasta quedar absorbida en la actividad arquitectónica mediante la construcción de edificios de dimensiones grandes.

La desintegración del entorno urbano y la distribución fragmentaria de sus espacios conllevan una introversión del espacio público dentro del edificio, socavando la relación subyacente con el entorno que lo rodea. Por consiguiente, la ciudad está “salpicada” de una serie de volúmenes autosuficientes que no revelan una estrategia de conexión entre ellos, sino más bien, se caracterizan por un notable repliegue espacial que les otorga el valor de macro-contenedores de una escala urbana más amplia.

El alejamiento del entorno y la autosuficiencia que caracterizan estos edificios evidencian un cambio radical en la lógica proyectual tanto arquitectónica como urbana: este sistema de micro-mundos identifican a la ciudad misma y ya no a un planteamiento, menoscabando la relación entre el edificio y el ambiente que lo rodea. De ello se desprende una transición conceptual fundamental en donde se manifiesta una Nueva Dimensión arquitectónica: surgen las ciudades en las ciudades, conforme a la lógica de la caja amorfa en cuyo interior se pueden colocar múltiples espacios y elementos arquitectónicos: los contenedores híbridos. Esta transición marca la incorporación en la arquitectura de los edificios-contenedores que se caracterizan por una simplificación del lenguaje formal, es decir, una inclinación hacia la neutralización estética y un fortalecimiento de las medidas técnicas y estructurales para alcanzar dimensiones cada vez más grandes.

Como emblema de las ciudades contemporáneas, este tipo de edificios absorbe y metaboliza la estructura metropolitana, por consiguiente, se transforma en contenedor *all-inclusive* que logra reunir todos los tipos de espacialidad y complejidad urbana. Concretamente, al ir proliferando se le denomina *contenedor híbrido* puesto que se caracteriza por la coexistencia de programas mixtos, por los usos compartidos y por compaginar las funciones colectivas y los espacios privados dentro de un volumen único. Características que le otorgan a estos edificios también un valor social.

Recorriendo las etapas evolutivas de los edificios-contenedores, su for-

mación está enraizada en la paulatina introversión de las funciones públicas y en la incorporación de segmentos urbanos. Los primeros intentos de investigación teórica inician con algunas obras de los Maestros de la Arquitectura Moderna, en especial Le Corbusier y Mies Van der Rohe. Estas investigaciones teóricas en el ámbito de la arquitectura conocida como “oficial” junto con los experimentos ligados a razones económicas y comerciales (fábricas de producción, centros comerciales, galerías, rascacielos) brotaron por la necesidad de ofrecer una respuesta constructiva con una reducción de costes y una mayor eficacia productiva. Por consiguiente, los contenedores híbridos, concebidos como cajas dentro de las que se puede colocar un micromundo urbano, resultan ser el fruto de un proceso espurio que avanza mediante contaminaciones, una arquitectura que tuvo que ensuciarse las manos para solucionar de forma práctica las necesidades de una sociedad que está evolucionando. En este recorrido evolutivo se detecta un incremento dimensional progresivo de los edificios para el que se involucran competencias transversales entre ámbitos disciplinarios diferentes.

La incorporación de las Grandes Dimensiones marca un momento fundamental en la arquitectura, en el que la teoría de la *Bigness* (Koolhaas 1990) formulada por Rem Koolhaas consagra un hito que revela la necesidad que la arquitectura “haga algunas concesiones” a otras disciplinas. El elemento estructural y la confianza en la técnica, conforme a este análisis, llegan a ser condiciones esenciales para garantizar que dentro del formato grande se establezca el factor urbano *indoor*.

En su desarrollo, los contenedores evocan dos tendencias, una horizontal y otra vertical, que se remontan respectivamente a la transformación de dos tipos de edificios: las arquitecturas de las fábricas productivas y los rascacielos. En el primer caso, hay una extensión progresiva del espacio libre en dirección horizontal, que se concretiza trámite técnicas de construcción que permiten suprimir todo elemento procedente de la estructura portante para dejar lo más posible sin obstáculos el espacio en planta. En el segundo caso, se opera con yuxtaposición de planos independientes, trabajando verticalmente mediante una estrategia de independencia funcional entre un nivel y el siguiente.

Los años 60, al pasar de la época de la producción a la del consumo, marcan un momento significativo porque aparecen formas nuevas de arquitectura-contenedor que resultan ser la forma de representar los deseos humanos; el espacio interior adquiere el potencial de una verdadera reorganización social trámite una perspectiva original del espacio público contemporáneo. Obras autorreferenciales que cobran cierto grado de neutralidad e indeterminación: consecuencia de rebasamien-

tos entre arquitectura y ciudad que marcan el final de esa continuidad entre arquitectura y urbanismo preconizada por Zevi con el nombre de *urbatectura* (Zevi, 1984).

Al cabo de veinte años, el concepto de Grandes Dimensiones o *Bigness*, sin embargo, parece ponerse en tela de juicio con la depresión económica de los primeros años del nuevo milenio. De hecho, inicia una fase de recesión con el consiguiente replanteamiento de las teorías formuladas en los años 90 (Otero Pailos, 2010), que marca un *rescaling* en el que lo híbrido queda incorporado en el formato pequeño, cobrando un mayor nivel de complejidad. En una época en la que la elevada inestabilidad y las migraciones masivas piden que se identifiquen enfoques operativos nuevos, conformes a pautas que presten más atención a las identidades específicas y las necesidades individuales, la arquitectura parece retomar contacto con el entorno, superando la concepción objetivista del edificio autosuficiente. De la “emancipación del suelo” a la “arquitectura del suelo”, el proyectista “vuelve a arraigarse” en el terreno persiguiendo una simbiosis con el paisaje. Inicia una nueva época con una arquitectura menos autorreferencial, más multidisciplinaria, en la que vuelven a resonar los temas medioambientales, el lenguaje y los materiales de la naturaleza. Se logra zanjar esa separación entre edificio y suelo, ese bache ontológico sublimado por los *pilotis* y los edificios híbridos de la primera generación.

La nueva fase del pensamiento arquitectónico, que la crítica contemporánea está elaborando, revela el propósito de aplicar lo que se ha aprendido de la *Bigness* a una escala más pequeña, por así decir, la de la *Smallness*, concebida como reincorporación de la arquitectura en el entorno y como capacidad de llegar a ser un sistema relacional (Montaner, 2008). Las contaminaciones entre arquitectura, paisaje e infraestructura revelan una fase reglamentaria y el logro de un elevado nivel de complejidad que surge de la necesidad de reevaluar la relación de la arquitectura con el entorno, replanteando el proyecto también conforme a una lógica interescalar (Gausa, 2016). En este sentido, lo híbrido se concibe como un ámbito teórico que permite hacer un acoplamiento, un *merge* entre arquitectura, infraestructura y paisaje: se logra una fusión proyectual en la que la arquitectura se “paisajiza” y el paisaje se “arquitectoniza”.

Se perfila una dimensión identitaria nueva de la arquitectura que no tiene nada que ver con las operaciones de mimesis o simbiosis. Concretamente se nota una verdadera reorganización multidisciplinaria en un ámbito más amplio y renovado, una madurez que se desarrolla, trámite un estrecho diálogo, por absorción e intercambio con la esencia que per-

tenece al paisaje y a las infraestructuras, para lograr presentarse como un sistema relacional nuevo, que actúa en favor de una reconexión con el territorio que lo rodea.

Se analiza el enriquecimiento del ámbito específico de la arquitectura que acoge la esencia de las otras disciplinas para lograr así una *difuminación* de la idea de producir objetos aislados, al incorporarlos dentro de un espacio más extenso de relaciones. Esta es la idea subyacente a la noción de anti-objeto elaborada por el arquitecto japonés Kengo Kuma (Kuma, 2014), que propugna abandonar definitivamente el edificio como objeto arquitectónico y apunta en cambio a crear una red de interrelaciones e interconexiones con el entorno que lo rodea. La noción final de anti-objeto, a la que se refiere la tesis doctoral, marca el ápice de una estrategia de acciones que analizan la difuminación de la arquitectura identitaria tradicional y destacan el inicio de una relación nueva con el territorio y el paisaje.

Por último, otra fase conceptual es la afirmación de la condición de ámbito híbrido (Allen 1999). Lo híbrido a este respecto opera anulando las jerarquías y facilitando los intercambios que se generan por la condición de libertad. Por su capacidad de desplazarse entre las diferentes disciplinas y las diferentes escalas, lo híbrido demuestra su fuerza transversal en términos de inter-escalaridad. El acoplamiento entre arquitectura, paisaje e infraestructura, conlleva un potencial emancipador de los dogmas compositivos, un replanteamiento del enfoque proyectual desde su origen, es decir una revisión radical de sus elementos. Desde esta perspectiva nueva, la arquitectura se considera como un soporte y parrilla que puede ajustarse de modo flexible a los cambios. Una disciplina que no ofrece respuestas inflexibles y que actúa en una zona liminar entre ámbitos diferentes tratando de plasmar una actitud proyectual abierta que logre encarar los eventos imprevisibles y respaldar las transformaciones futuras.

# Abstract

La tesis doctoral analitza les contaminacions de l'arquitectura que aflo- reixen al transformar els grans contenidors multifuncionals o fins els edificis complexos més recents de menor tamany que són el resultat d'una hibridació entre arquitectura, paisatge e infraestructures. Tràmit la perspectiva de la dimensió híbrida, sen va perfilant, en realitat, una evolució conceptual y productiva significativa.

Amb aquest enfocament d'investigació, l'híbrid es concebeix com un agent teòric que es desglossa primer com contenidor híbrid (objecte-ar- quitectònic), després com hibridació (arquitectura-paisatge), i per últim com àmbit híbrid (arquitectura-infraestructura). Así s'estableix un àm- bit teòric con la capacitat de reconectar els elements en un sistema i aconseguir renovar cosntantment el significat.

Es a dir que, primer, les obres posen de relleu un desacoplament en- tre contingut y contenidor, entre forma i funció, a on es detecta una espacialitat interior dilatada, un paisatge indoor definit per l'embolcall estàtic, on l'híbrid es manifesta com a una presència intrínseca que res- presenta el concepte de "ciutat en la ciutat", un espai centrípet, que es projecta per complet fins a l'interior del volumen arquitectònic.

Sucsessivament dit desacoplament s'encamina fins una difuminació dels límits dins dels que treballa l'arquitectura, arribant després a definir una hibradació que actua en el espai intermedi, com a presència liminar que es concentra en el perímetre i en el bord, com a àmbits d'acomplament entre arquitectura i paisatge: des d'aquesta óptica el paper més significa- tiu de la superfície comporta una atenuació del víncul volumétric. Les delimitacions reglamentàries, per consegüent, sen van difuminant faci- litades per l'empta vital que ofereix el paisatge.

A la tesis doctoral s'arreplega, a més a més, una altra bretxa conceptual deguda a la capacitat dels elements d'organitzarse en una sistema que actua en un àmbit amb majors possibilitats d'acoplament tràmit un de- passament que elimina els casos anteriors. El plantejament arquitectó- nic s'enmarca així en un àmbit de infraestructures més ampli, un àmbit híbrid estés que es caracteritza per una presència extrínseca de l'híbrid. D'aquesta forma es genera un espai centrífug que aconseguix crear co-

nexions de gran abast acoplant arquitectura e infraestructures tràmit orientacions d'intensitat e imatges de l'extensió. El rebassament representa una fase nova en la que l'arquitectura aconseguix una consciència identitaria nova mitjançant una ampliació de les seves atribucions i dels instruments teòrics i operatius.

El context d'origen i significat, tant operatiu com simbòlic, d'aquest tipus d'edificis és la metròpoli contemporànea, caracteritzada per l'abandonament progressiu de models urbans recognoscibles, per obrir-se a l'acceptació de contradiccions, múltiples i heterogènies. La dissolució dels límits tradicionals ha comportat un replantejament de la ciutat vista ara com un sistema obert i en constant transformació (Sennet, 2018), en què la urbanització incessant i l'alta densitat han introduït un canvi en els valors atribuïts a l'espai tradicional de les ciutats, que acostuma a adoptar formes discontinües generant una fragilitat interna de la mateixa ciutat: benvinguda la cultura de la congestió! (Koolhaas, 2001).

La tesi doctoral profunditza en el àmbit de la metròpoli contemporànea que es caracteritza per el gradual abandó dels models urbans recognoscibles, perquè sobri i acull les contradiccions, lo plural i lo heterogeni. La difuminació dels límits tradicionals implica un replantejament de la ciutat concebuda ara com a un sistema obert que es transforma indefinidament (Sennett, 2018). La incessant urbanització i la elevada densitat impliquen un canvi dels valors assignats a l'espai tradicional de les ciutats que tendixen a estructures amb formes mutants, generant fragilitat dins a la mateixa ciutat: benvinguda cultura de la congestió! (Koolhaas, 2001).

Les respostes que ofereixen els arquitectes a aquesta condició metropolitana nova posen de relleu en primer lloc una producció que es caracteritza per a un determinat nivell d'objetualidad (arquitectures-objecte), per a després desembocar en una Nova Dimensió, una ampliació de l'escala, a on la relació de dependència entre arquitectura i urbanisme desapareix, fins a quedar absorbida e l'activitat arquitectònica per mitja de la contrucció d'edificis de dimensions grans.

La desintegració del context urbà i la distribució fragmentada dels seus espais condueixen a una introversió del espai públic dins del edifici, socavant la relació que subjau amb l'entorn circumdant. La ciutat després es "puntua" per una serie de volums autosuficients que no revelen una estratègia de connexió entre ells, però pel contrari, es caracteritzen per un fort plegament espacial. Aquesta introjecció li dona el valor de macrocontenedors de l'escala urbana més gran, fent que aquestes operacions

siguen contenedors urbans.

La desintegració de l'entorn urbà i la distribució fragmentària dels seus espais comporten una introversió de l'espai públic dins de l'edifici, sos-cavant la relació subyacent amb l'entorn que el rodeja. Per consegüent, la ciutat està "esguitada" d'una sèrie de volums autosuficients que no revelen una estratègia de connexió entre ells, sino més be, es caracteritza per un notable replegament espacial que els otorga el valor de macro-contenedors d'una escala urbana més amplia.

L'alluyament de l'entorn i l'autosuficiència que carateritza aquestos edificis posen en evidència un canvi radical en la lògica projectual tant arquitectònica com a urbana: aquest sistema de micro-mons identifiquen a la ciutat mateixa i ja no a un plantejament, menyscabant la relació entre l'edifici i l'ambient que el rodeja. D'aixó es desprén una transició conceptual fundamental a on es manifesta una Nova Dimensió arquitectònica: , sorgeixen les ciutats en les ciutats, conforme a la lògica de la caixa amorfa en el del qual interior es poden col·locar múltiples espais i elements arquitectònics: els contenidors híbrids. Aquesta transició marca la incorporació en l'arquitectura dels edificis-contenedors que es caracteritzen per una simplificació del llenguatge formal, es a dir, una inclinació fins a la neutralització estètica i un enfortiment de les mesures tècniques i estructurals per aconseguir dimensions cada vegada més grans.

Com a emblema de les ciutats contemporànies, aquest tipus d'edificis absorbeix i metabolitza l'estructura metropolitana, per a consegüent, es transforma en contenidor all-inclusive que aconsegueix reunir tots els tipus d'espacialitat i complexitat urbana. Concretament, al anar proliferant se li denomina contenidor híbrid ja que es caracteritza per la coexistència de programes mixtos, per els usos compartits i per compaginarles funcions col·lectives i els espais privats dins d'un volum únic. Caraterístiques que l'otorguen a aquestos edificis també un valor social.

Recurrent les etapes evolutives dels edificis-contenedors, la seua formació està arrelada en la paulatina introversió de les funcions públiques i en la incorporació de segments urbans. Els primers intents d'investigació teòrica inicien amb algunes obres dels Mestres de l'Arquitectura Moderna, en especial Le Corbusier i Mies Van der Rohe. Aquestes investigacions teòriques en l'àmbit de l'arquitectura coneguda com "oficial" junt amb els experiments lligats a raons econòmiques i comercials (fàbriques de producció, centres comercials, galeries, gratacels) van brollar per la necessitat d'oferir una resposta constructiva amb una reducció de costos i una major eficàcia productiva. Per consegüent, els contenidors

híbrids, concebuts com a caixes dins de las que es poden col·locar un micromon urbà, resulten ser el fruit d'un procés espuri que avança mitjançant contaminacions, una arquitectura que va tenir que embrutar-se les mans per a solucionar de forma pràctica les necessitats d'una societat que està evolucionant. En aquest recorregut evolutiu detecta un increment dimensional progressiu dels edificis per el que s'involucren competències transversals entre àmbits disciplinaris diferents.

La incorporació de les Grans Dimensions marquen un moment fonamental en l'arquitectura, en el que la teoria de la Bigness (Koolhaas 1990) formulada per Rem Koolhaas consagra una fita que revela la necessitat que l'arquitectura "faça algunes concessions" a unes altres disciplines. L'element estructural i la confiança en la tècnica, conforme a aquest anàlisi, arriben a ser condicions essencials per a garantir que dins del format gran se establisca el factor urbà indoor.

En el seu desenvolupament, els contenidors evoquen dues tendències, una horitzontal i un altra vertical, que es remunten respectivament a la transformació de dos tipus d'edificis: les architectures de les fàbriques productives i els gratacels. En el primer, hi ha una extensió progressiva de l'espai lliure en direcció horitzontal, que es concretiza tràmít tècniques de construcció que permeten suprimir tot element procedent de l'estructura portant per a deixar lo mes possible sense obstacles l'espai en planta. En el segon cas, s'opera amb yuxtaposició den plànols independents, treballant verticalment mitjançant una estratègia d'independència funcional entre un nivell i el següent.

Els anys 60, al passar de l'època de la producció a la del consum, marquen un moment significatiu perque apareixen formes noves d'arquitectura-contenedor que resulten ser la forma de representar els desitjos humans: l'espai interior adquirix el potencial d'una verdadera reorganització social tràmít una perspectiva original de l'espai públic contemporani. Obres autorreferencials que cobren cert grau de neutralitat e indeterminació: consecuéncia de depassaments entre arquitectura i ciutat que marquen el final d'esa continuïtat entre arquitectura i urbanisme preconizada per Zevi amb el nom d'urbatettura (Zevi, 1984).

Al cap de vint anys, el concepte de Grans Dimensions o Bigness, no obstant això, pareix posar-se en tela de judici amb la depressió econòmica dels primers anys del nou mileni. De fet, inicia fase de recesió amb el consegüent replantejament de les teories formulades en els anys 90 (Otero Pailos, 2010), que marca un rescaling en el que l'híbrid es queda incorporat en el format petit, cobrant un major nivell de complexitat.

En una època en la que l'elevada inestabilitat i les migracions massives demanen que s'identifiquen enfocaments operatius nous, conformes a pautes que presten més atenció a les identitats específiques i les necessitats individuals, l'arquitectura pareix retomar contacte amb l'entorn, superant la concepció objectivista de l'edifici autosuficient. De l'"emancipació sòl" a l'"arquitectura del sòl", el projectista "torna a arraigarse" en el terreny perseguint una simbiosi amb el paisatge. Inicia una nova època amb una arquitectura menys autorreferencial, més multidisciplinària, a la que tornen a resonar els temes medioambientals, el llenguatge i els materials de la naturalesa. S'aconsegueix concloure aquesta separació entre edifici i sòl, eixe clot ontològic sublimat per los pilots i els edificis híbrids de la primera generació.

La nova fase del pensament arquitectònic, que la crítica constemporànea està elaborant, revela el propòsit d'aplicar el que se a après de la Bigness a una escala més petita, per així dir, la de la Smallness, concebuda Com a reincorporació de l'arquitectura en l'entorn i como capacitat d'arribar a ser un sistema relacional (Montaner, 2008). Les contaminacions entre arquitectura, paisatge e infraestructura revelen una fase reglamentària i l'èxit d'un elevat nivel de complexitat que sorgix de la necessitat de reevaluar la relació de l'arquitectura amb l'entorn, replantejant el projecte també conforme a una lògica interescalar (Gausa, 2016). En aquest sentit, l'híbrid es concep com un àmbit teòric que permet fer un acoblament, un merge entre arquitectura, infraestructura i paisatge: s'aconsegueix una fusió projectual en la que l'arquitectura se "paisatgista" i el paisatge s'"arquitectonitza".

Es perfila una dimensió identitària nova de l'arquitectura que no te res a vore amb les operacions de mímesis o simbiosi. Concretament es nota una verdadera reorganització mutidisciplinària en un àmbit més ampli i renovat, una maduresa que es desenvolupa, tràmit un un estret diàleg, per absorció i intercanvi amb l'essència que pertany al paisatge i a les infraestructures, per a aconseguir presentar-se com a un sistema relacional nou, que actua a favor d'una reconexió amb el territori que ho rodeja. S'analitza l'enriquiment de l'àmbit específic de l'arquitectura que acull l'essència de les altres disciplines per a aconseguir aixi una difuminació de l'idea de produir objectes aïllats, al incorporarlos dins d'un espai més extens de relacions.

Aquesta es la idea subjacent a la noció de anti-objecte elaborat per l'arquitecte japonés Kengo Kuma (Kuma, 2014), que propugna abandonar definitivament l'edifici com a objecte arquitectònic i apunta en canvi a crear una xarxa de interrelacions e interconnexions amb l'entorn que ho

rodeja.

La noció final de l'anti-objecte, a la que es refereix aquesta dissertació, marca el pinàcul d'una estratègia de accions que exploren la dissolució de l'arquitectura en termes d'identitat tradicionals i marquen el començament d'una nova relació amb el territori i el paisatge.

Per últim, altra fase conceptual és la afirmació de la condició d'àmbit híbrid (Allen 1999). L'híbrid a aquest respecte opera anul·lant les jerarquies i facilitant els intercanvis que es generen per la condició de llibertat. Per la seva capacitat de desplaçar-se entre les diferents disciplines i les diferents escales, l'híbrid demostra la seva força transversal en termes de inter-escalaritat. L'adaptament entre arquitectura, paisatge e infraestructures, comporta un potencial emancipador dels dogmes compositius, un replantejament de l'enfocament projectual des del seu origen, es a dir una revisió radical dels seus elements. Des d'aquesta perspectiva nova, l'arquitectura es considera com un suport i una graella que es poden ajustar-se de manera flexible als canvis. Una disciplina que no ofereix respostes inflexibles i que actua en una zona liminar entre àmbits diferents tractant de plasmar una actitud projectual oberta que aconsegueix encarar els esdeveniments imprevisibles i protegir les transformacions futures.

*"Le Paris du Plan Voisin",  
da Le Corbusier, 1922-1925.  
Disegno di Éric Mollard*



# INDICE

## Motivi e articolazione della ricerca

<i>Titolo</i>	32
<i>Tema</i>	34
<i>Obiettivi e finalità</i>	35
<i>Metodologia</i>	37
<i>Struttura</i>	42

## INTRODUZIONE

Nuove Metropoli e questioni urbane	51
------------------------------------	----

## I. IDENTIFICAZIONE DEL CONCETTO DI IBRIDO

I.1 Il campo allargato del contemporaneo	89
I.2 Hybrid Vigour and Heterosis	99
I.3 Mixed-use, Condensatori e Megastrutture	114

## INSERTO: SEZIONE SPAZIO

<b>Riciclato</b>	139
Torre David, UTT ( <i>Bigness</i> )	
Nave, Smilijan Radic ( <i>Smallness</i> )	
<b>Dinamico</b>	157
Parkhouse, NL Architects ( <i>Bigness</i> )	
SESC 24 Maio, San Paolo, Paulo Mendes da Rocha e MMBB ( <i>Smallness</i> )	
<b>Poroso</b>	169
Amore Pacific, David Chipperfield ( <i>Bigness</i> )	
Visual Art Building, Steven Holl ( <i>Smallness</i> )	

## II. DALL'EDIFICIO AL CONTENITORE

II.1 Evoluzione dell'oggetto architettonico	177
II.2 Oltre la <i>Bigness</i> , il ritorno alla <i>Smallness</i>	238
II.3 Piano terra come pianta urbana, nuovi atri urbani	254

### INSERTO: SEZIONE EVENTO

<b>Leggero</b>	279
Fondation Cartier, Jean Nouvel ( <i>Bigness</i> ) Kanagawa Workshop, Junya Ishigami ( <i>Smallness</i> )	
<b>Avvolgente</b>	291
Scala Tower, BIG ( <i>Bigness</i> ) Darling Exchange, Kengo Kuma ( <i>Smallness</i> )	
<b>Topologico</b>	305
Rolex Learning Center, SANAA ( <i>Bigness</i> ) Centro Conferenze, Rem Koolhaas ( <i>Smallness</i> )	

## III. LA NEUTRALIZZAZIONE DEL TIPO

III.1 Le variazioni dell'identità tipologica	313
III.2 Lo spazio architettonico attraverso il diagramma	334
III.3 Intreccio tra forma, tipo e tecnica: la costruzione dell'anti-oggetto	371

### INSERTO: SEZIONE MOVIMENTO

<b>Interferente</b>	415
Souk di Beirut, Stan Allen ( <i>Bigness</i> ) Le Fresnoy Art Center, Bernard Tschumi ( <i>Smallness</i> )	
<b>Riconfigurabile</b>	423
Timmerhuis, Rem Koolhaas ( <i>Bigness</i> ) Hex Sys, OPEN Architecture ( <i>Smallness</i> )	

<b>Relazionale</b>	435
Making City Test Site, ZUS Architects ( <i>Bigness</i> )	
A8ernA, NL Architects ( <i>Smallness</i> )	

## **IV. DIMENSIONE SCALARE IBRIDA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA**

IV.1 Verso l'architettura come sistema relazionale	443
IV.2 Campo ibrido interscalare	467
IV.3 Aprire per liberare	487

## **Note in conclusione: dall'oggetto all'architettura- paesaggio**

Nuove prospettive da tracciare	523
Indicazioni bibliografiche	529

# Motivi e articolazione della ricerca

## Titolo, tema, obiettivi e finalità

### *Titolo*

*Gulliver alla ricerca di Lilliput.* Perché questo titolo?

Il rinvio al celebre romanzo di Jonathan Swift *I viaggi di Gulliver* (*Gulliver's Travel* del 1726, mentre l'edizione rivista è del 1735) è evidente. Il testo è molto più di una fiaba leggera e rappresenta una raffinata parodia della società del Settecento. Gulliver è il simbolo dell'inglese medio vessato dai piccoli e grandi problemi della sua epoca.

La trama è nota. Gulliver intraprende un viaggio ma naufraga a seguito di una forte tempesta e giunge nella terra di Lilliput dove viene fatto prigioniero da omini alti poco più di quindici centimetri. Lilliput simboleggia la relatività delle cose umane, ma anche l'esaltazione della forza del piccolo che si manifesta nell'unione delle parti, riuscendo a soverchiare la forza del grande.

Alla stregua del romanzo, la dissertazione si sofferma sul binomio grande-piccolo per offrire una riflessione aperta sulla contemporaneità. In particolare, la ricerca si concentra sulle modificazioni della produzione architettonica, focalizzandosi sui passaggi di scala - dal grande contenitore ibrido al più ridotto edificio complesso - e sulle relazioni e i rimandi disciplinari intrapresi dall'architettura nei confronti del paesaggio e delle infrastrutture, temi che solo recentemente sono stati esplorati in via più sistematica<sup>1</sup>.

L'adozione nel titolo del sostantivo "ricerca" indica il posizionamento temporale e concettuale in cui la dissertazione desidera collocarsi. Di fatto, si accenna a un passaggio ancora non completo che l'indagine vuole in un certo senso immortalare come transizione in via di sviluppo. All'interno di un insieme o di un sistema, ogni fase di trasformazione è connotata da costanti modificazioni che passano attraverso una serie di stadi intermedi per giungere solo successivamente, per continue epurazioni, a un equilibrio stabile. Secondo simili premesse, si vuole approfondire un ragionamento aperto che possa avere successivi e futuri sviluppi, anche al termine della medesima dissertazione. Quel che si desidera documentare è la fase di tensione e oscillazione del passaggio dimensionale in architettura avvenuto a seguito della crisi economica del 2008 che ha intaccato il procedimento progettuale

fondato sulla Grande Dimensione, la *Bigness*, teorizzata negli anni Novanta soprattutto da Rem Koolhaas. La teoria esposta dall'architetto olandese ha favorito il moltiplicarsi di edifici di grandi dimensioni, comportando una revisione dei valori e dei rapporti tra l'architettura e la città. Alla crisi economica del nuovo millennio è corrisposto, e tutt'ora è in essere, una compressione del grande formato degli edifici. Inoltre, si rileva l'aspirazione a un ritrovato rapporto dell'architettura con la città. In questo senso, il re-incontro dei due termini, architettura e città, che nella fase acuta della *Bigness* è venuto meno<sup>2</sup>, evidenzia la capacità della piccola scala di intessere legami e relazioni riallacciando gli elementi in un racconto continuo.

Il sottotitolo "*La dimensione ibrida dell'Architettura*" fa riferimento alla fase di cambiamento in cui l'architettura subisce una modifica scalare che vede opere dal grande formato sfidare la complessità all'interno di una dimensione più piccola. La dissertazione indaga tali sforzi e cerca di evidenziare le rinunce e le acquisizioni che le opere subiscono durante questi passaggi, non sempre tralasciando un carattere di incertezza in quanto l'indagine si sviluppa su un terreno ancora impervio. In questo passaggio, l'architettura avanza attraverso ripensamenti, pentimenti, conversioni e sviluppi, in un procedere dunque non sempre lineare e continuo ma, al contrario, connotato da successi e fallimenti.

Il *fil rouge* dell'intera trattazione è il concetto di ibrido, inteso come coagulo di molteplici elementi all'interno della scatola architettonica (il contenitore ibrido per l'appunto) e successivamente come operatore transcalare che agisce ricomponendo le varie parti del sistema e ricollegando architettura, paesaggio e infrastruttura. In sintesi, si documenta un'inversione di quel confine disciplinare, per cui, da una concentrazione (*presenza intrinseca*) dell'ibrido, atta a formare edifici di grandi dimensioni al cui interno avevano luogo simultanee e multiple funzioni, si giunge in ultima analisi a una dispersione (*presenza estrinseca*) dell'ibrido che si muove *in* e *tra* gli elementi quale operatore progettuale e concettuale.

Il binomio Grande-Piccolo non risulta una novità: Gulliver e Lillipuziani, Davide a Golia, Ulisse e Polifemo, sono solo alcune delle contrapposizioni "mitiche" che esplicitano ed esaltano il *Piccolo* e le sue capacità di mettere in atto strategie e astuzie per ottimizzare le proprie risorse e "sconfiggere" il *Grande*. La "rivoluzione" del Piccolo risiede nella sua capacità di relazione e di connessione, ritenendo tale assunto di notevole interesse per i futuri indirizzi dell'architettura. In quest'ottica, la dissertazione studia il superamento della concezione del grande oggetto architettonico isolato e autosufficiente (tipica dei maxi-contenitori ibridi degli anni Novanta) analizzando l'approdo a una nuova architettura come "sistema", ossia quale infrastrutturazione e supporto essa stessa, tale che sia suscettibile di riconnettere a sé ambiti quali il paesaggio e le infrastrutture, potendosi così declinare anche alla

scala più piccola. Per *Smallness* pertanto non si intende meramente una dimensione fisica di piccolo formato ma il potenziale di interrelazione del singolo elemento che si connette agli altri generando un sistema.

### *Tema*

Questa ricerca nasce dal desiderio di indagare gli orientamenti della produzione architettonica contemporanea e di suggerirne una possibile lettura, nell'ipotesi di aprire un percorso di indagine che possa delineare scenari progettuali, per così dire "flessibili". Alla base di questa ipotesi di ricerca, pertanto, vi è la necessità di formulare degli interrogativi, individuare delle sfide e tratteggiare delle questioni cui il progetto di architettura oggi deve sottoporsi, senza avere la pretesa di fornire soluzioni ma con l'obiettivo di lavorare nel solco della possibilità per suggerire prospettive future. La dissertazione sviluppa un ragionamento che prende le mosse dalle figure dell'architettura-oggetto della modernità per giungere alla Grande Dimensione. L'obiettivo è una riformulazione delle questioni in chiave contemporanea e di un'indicazione di nuovi atteggiamenti progettuali che rimandano a un fare architettonico attuato secondo un approccio flessibile, adattabile e suscettibile di modifiche. La ricerca mira quindi a evidenziare il passaggio da un orientamento progettuale statico a uno di tipo dinamico, in sintesi "aperto" alle evoluzioni future. Davanti alla questione sul come operare nella realtà contemporanea, si aprono interrogativi la cui risposta non è mai univoca. La difficile perimetrazione dei volti del contemporaneo, infatti, pone di fronte alla necessità di chiederci in che modo un architetto possa intervenire in un contesto globale che è caratterizzato dall'emergere di una Città Generica secondo una logica di progressiva omologazione senza rinunciare all'identità propria di ogni luogo<sup>3</sup>. Ci si interroga in che modo rispondere a esigenze locali e formulare progetti che siano in grado di far fronte a eventi imprevedibili e in grado di adattarsi nel tempo. E soprattutto, come intervenire in un contesto il cui dinamismo supera il progetto ancora prima della sua realizzazione. Questione ancor più delicata è la ricerca di un metodo valido per intervenire sia sulla scala dell'oggetto architettonico sia sulla più ampia scala urbana.

Il modello dialettico, che perveniva a un momento di sintesi tra gli estremi, è stato sostituito da un approccio aperto alla molteplicità, possibilistico, in cui i diversi frammenti convivono raccontando intrecci narrativi senza soluzioni di sintesi. I nuovi concetti di tempo e di spazio che la contemporaneità ha risemantizzato non sono lineari e univoci, ma si appropriano di una pluralità di significati, in un tempo che si piega e ripiega su se stesso, esaltando la simultaneità<sup>4</sup>. L'idea

stessa di “convivenza” che è alla base del nuovo secolo non implica più la “supremazia” di un termine sull’altro. A prevalere è la compresenza di molteplici realtà e posizioni, secondo la logica del frammento e del divenire.

La ricerca suggerisce l’emergere di caratteristiche peculiari attraverso una lettura di casi emblematici che propongono nuove modalità progettuali, qualità esplicitate attraverso un’articolazione per parole chiave, con cui oggi viene affrontato il progetto architettonico e che sono utili a raffigurare una linea progettuale flessibile e aperta. L’indagine, attraverso l’analisi dei contenitori ibridi nel passaggio scalare dalla grande alla piccola dimensione, evidenzia il delinearci di un nuovo valore della complessità. In questa transizione dimensionale l’ibrido quale operatore teorico si sposta dall’ambito progettuale prettamente interno agli edifici, dotandoli di *mixité* funzionale, sociale e di una commistione tra la sfera pubblica e privata, per poi riversarsi quale ambito di relazione e giunzione tra campi disciplinari diversi. In quest’ultimo passaggio, si delinea un terreno teorico in grado di connettere diversi elementi in un sistema più ampio, quello di campo relazionale, attraverso caratteristiche e qualità progettuali declinabili in maniera transcalare anche alla scala più piccola e soprattutto capace di riallacciare il rapporto tra città, contesto e architettura.

Nel volume *Urban Hybridization* (Zanni, 2012) una serie di interventi realizzati da diversi autori esplicitano la logica dell’ibridazione quale luogo concettuale di frontiera utile a lavorare sul dissolvimento delle separazioni e sulla possibilità di avviare un cambiamento dell’identità architettonica che possa innestare contaminazioni e ricongiunzioni con il paesaggio e l’infrastruttura.

In definitiva, l’interpretazione del significato di ibrido si configura come luogo teorico capace di spingere i limiti dell’architettura verso nuovi possibili scenari.

### *Obiettivi e finalità*

Lavorare oggi sulla realtà urbana e architettonica contemporanea significa fare i conti con un sistema complesso, instabile e molteplice, che vede l’avvicinarsi di plurime strategie progettuali la cui inquietudine teorica produce opere basate sulla presenza di contraddizioni e attitudini cangianti.

In questo senso, la ricerca vuole indagare la dimensione critica degli strumenti del progetto raccogliendo la necessità di una riflessione sulle strategie di trasformazione in atto, in questo modo aprendo la strada

a nuove potenziali interazioni, secondo logiche trasversali di reciproci scambi tra diversi livelli di realtà.

L'obiettivo alla base della dissertazione è di tratteggiare una visione che non inserisca la complessità della realtà contemporanea entro rigide catalogazioni ma che sappia fornire delle chiavi di lettura aperte, superando una concezione statica in favore di una di tipo dinamica. L'ambizione della ricerca è pertanto intimamente relazionata all'esigenza di definire, o meglio, circoscrivere il concetto di ibrido, largamente utilizzato in ambito architettonico con innumerevoli significati, rimanendo tuttavia ancora oggi un concetto ambiguo e sovente associato in senso negativo alle ricerche sulla generazione digitale della forma.

Proprio la verifica dell'applicabilità dell'ibrido all'interno del contesto urbano e architettonico ha il significato di dimostrare la sua valenza come campo teorico in grado di riallacciare un dialogo tra architettura e luogo, diventando un filtro attraverso cui indagare una dimensione architettonica rinnovata. Il percorso di indagine si orienta pertanto verso l'identificazione delle modalità entro cui l'ibrido costituisce una risposta a determinate logiche complesse e indaga in quali direzioni e con quali strumenti esso si esplicita.

Infine, l'obiettivo di grande respiro è quello di rintracciare le contaminazioni in ambito architettonico in relazione al paesaggio e alle infrastrutture e avviare una riflessione in merito a un potenziale cambiamento identitario in atto nell'architettura stessa. A partire dalla puntuale definizione e origine dei contenitori ibridi, considerati primo terreno di ricerca e di forte trasformazione fisica del corpo edilizio, si mira a registrare i momenti salienti che hanno segnato un cambiamento nei confronti degli altri campi disciplinari anche nell'ottica teorica della ricerca architettonica, oltre che nelle sue manifestazioni fisiche concrete. Sviscerare il significato semantico e operativo di ibrido consente di evidenziare i caratteri peculiari che hanno portato all'emergere di architetture extra-ordinarie e, a partire da questa base, di rintracciare ciò che con il passaggio del tempo e delle sue sperimentazioni risulta ancora permanere.

La dissertazione registra un superamento e un'evoluzione dei contenitori ibridi verso un'architettura intesa come sistema, legata a una sua mutazione identitaria che metabolizza, si contamina e catalizza lo spirito e l'operatività di altri campi disciplinari quali il paesaggio e l'infrastruttura.

Partendo dall'assunto di un'eguale trattazione del tema, si mira a individuare i nodi salienti che hanno condotto pertanto a un diverso approccio progettuale, mediante l'esplicitazione delle fertili qualità progettuali che alcune opere presentano. Ricercare quali siano le qualità e strategie che alcuni progetti mettono in atto per dare risposta a esigenze contemporanee significa individuare le contaminazioni e i mutamenti spaziali che l'architettura presenta e in quest'ottica gettare le

basi per futuri indirizzi di ricerca.

Lungi dall'intento di stabilire nuove formulazioni teoriche, la ricerca vuole proporre una lettura della produzione architettonica contemporanea declinando tematiche che non è più possibile ricondurre a una realtà univoca ma attraverso una visione parziale, che ormai ha perso il disincanto di una sintesi generale. In questo senso, la rassegna costituisce un momento di riflessione su possibili percorsi alternativi e interpretativi, non più in linea con un desiderio di fornire regole ma con l'intento di proporre strumenti per tracciare nuovi possibili tragitti esplorativi.

### *Metodologia*

Da un punto di vista metodologico, la dissertazione intende esplorare e approfondire il concetto di ibrido nella produzione contemporanea, con l'intenzione di indagare la relazione tra architettura, paesaggio e infrastruttura.

La necessità di evidenziare una mutata concezione del progetto in epoca contemporanea, in linea con un approccio flessibile, ha condotto altresì a impostare una trattazione narrativa della ricerca secondo un procedimento aperto. Inoltre, la mancanza di una precisa teoria e di una chiara definizione del significato di ibrido in architettura conferma ulteriormente la necessità di procedere secondo una metodologia che non è cronologica e lineare ma che si muove per concetti nodali. Per questo motivo, viene intessuto un ragionamento che avanza sia in modo consequenziale (per quanto possibile) attraverso i capitoli, sia trasversalmente con delle sezioni di inserti poste tra un capitolo e l'altro. Detti inserti individuano delle parole-chiave che risultano suscettibili di ulteriori ampliamenti, formando in questa maniera una modalità di investigazione dinamica.

Poste al termine dei primi tre capitoli, le sezioni riprendono la triade proposta da Bernard Tschumi in *Architettura e disgiunzione* (Tschumi, 2005): Spazio, Evento, Movimento. Queste rappresentano degli spazi "bianchi" di esplorazione al cui interno si analizzano rispettivamente le modificazioni della disciplina architettonica, il rapporto architettura-paesaggio e quello architettura-infrastruttura.

Il pensiero di Tschumi si basa di fatto sull'affermazione che non possa esistere architettura senza programma, né spazio senza evento. In questa visione gli elementi coesistono in completa autonomia e l'architettura riveste un significato concreto e profondo, non venendo più intesa come pura immagine. Mettendo in relazione lo spazio costruito con il suo uso

connesso all'evento che ivi si svolge, si connette e si combina lo spazio con l'avvenimento. L'architettura si deve relazionare al movimento dei corpi nello spazio unitamente alle azioni e agli eventi che la coinvolgono. Instabilità e intercambiabilità, che sono alla base della condizione architettonica contemporanea, comportano una disgiunzione tra spazio ed evento. Pertanto, hanno come diretta conseguenza la scissione tra contenitore e suo contenuto (forma-funzione) ma anche tra interno ed esterno, tra spazio e uso. Spazio architettonico e programma diventano separati o possono essere legati da relazioni di indipendenza o interdipendenza.

La chiave di lettura delle variazioni del lessico architettonico contemporaneo attraverso la triade proposta da Tschumi mette dunque in evidenza le interrelazioni tra spazio ed evento, ma anche e soprattutto pone al centro del ragionamento il movimento inteso come corporeità del soggetto che spostandosi nello spazio lo attiva.

Questi inserti quindi affiancano la trattazione principale e inquadrano alcune caratteristiche peculiari rispetto all'ambito specificamente indagato nei capitoli, costituendo un laboratorio aperto e un luogo di discussione funzionale a esaltare alcune strategie progettuali reputate efficaci in risposta alle esigenze contemporanee. Inoltre, ciascuna sezione è articolata in tre parole chiave che anticipano l'apertura di ogni capitolo con l'obiettivo di stimolare una riflessione utile per la lettura successiva. Le parole-chiave sono formate da aggettivi che individuano una specifica strategia progettuale utilizzata: in questo caso un sostantivo appartenente al lessico architettonico contemporaneo.

A ciascuna parola-chiave sono abbinati due esempi progettuali rappresentativi della grande (*Bigness*) e della piccola scala (*Smallness*), dove per scala non si intende solo una definizione prettamente dimensionale ma la capacità di intessere relazioni più o meno ampie con l'intorno circostante e dunque la capacità di costituire un sistema. Gli esempi analizzati sono stati scelti all'interno di tre tipologie di intervento: progetti di recupero di edifici preesistenti, progetti costruiti ex novo e progetti di connessione. I casi studio mettono in luce una transizione scalare che è determinata di volta in volta da un elemento architettonico come forza centrale dell'intervento. Infatti, l'elemento individuato risulta impiegato con finalità operative differenti tanto alla grande quanto alla piccola scala, dimostrando perciò il valore interscalare acquisito dalla prassi progettuale.

In sintesi, le parole chiave sondano l'ambito di un glossario architettonico che si pone lo scopo di rintracciare quegli elementi comuni su cui si basa la logica progettuale degli interventi selezionati, restituendo così uno strumento utile ad avvalorare l'ingresso in una dimensione del progetto contemporaneo in grado di muoversi su livelli distinti e diversificati.

Nello specifico, nella "Sezione Spazio" si mira a evidenziare la *disgiunzione* che si delinea tra contenuto e contenitore sondando le

attribuzioni di una rinnovata spazialità interna al *volume*. Si indagano pertanto le qualità interne che attribuiscono all'edificio un carattere *riciclato, dinamico e poroso*, facendo leva su strategie progettuali legate rispettivamente al *programma*, ai *flussi* e alla *densità* che utilizzano gli elementi architettonici di partizioni opache, rampa e solaio per costruire uno spazio interno dilatato, presagendo un paesaggio indoor.

La "Sezione Evento" si interroga invece sulla proiezione dell'architettura verso altre discipline, indagandone la *dissoluzione* dei limiti disciplinari, che conduce verso una nuova relazione con il paesaggio, in cui al centro della sperimentazione si presenta la *superficie* come membrana di interscambio agente sullo spazio liminare. Si gettano dunque le basi per captare gli scambi tra architettura e paesaggio, partendo da un'explorazione sul valore del disfacimento del binomio interno-esterno. In quest'ottica, l'ibridazione indagata conduce a un carattere dell'edificio *leggero, avvolgente e topologico*, in cui i *materiali*, il *layer* e la *forma* diventano gli ambiti di sperimentazione legati alle partizioni trasparenti, all'involucro e al pavimento come elementi potenzialmente in grado di stimolare nuove relazioni tra architettura e paesaggio circostante.

Infine, la "Sezione Movimento" rimanda alla lettura delle relazioni tra architettura e infrastruttura tale che risulta uno *sconfinamento* della disciplina architettonica verso la nozione più ampia di ambiente e territorio. I progetti presentano la capacità di proiettarsi verso una dimensione ampliata ed espansa, lavorando su un campo ibrido libero, formato dalla concentrazione e dalla rarefazione degli *elementi*. L'opera si connota dei tre attributi *interferente, riconfigurabile e relazionale* attivando strategie di interconnessione mediante la *scala*, il *modulo* e il *sistema* che usano la copertura, la struttura e il corridoio come elementi strumentali a un ricongiungimento al contesto e alla possibilità di espansione o contrazione del progetto nel tempo.

In definitiva, l'architettura esiste in quanto integrata all'azione dell'uomo nello spazio e, in questo senso, non si parla più di oggetto architettonico ma l'architettura diventa supporto per la fruizione, innalzandolo a valore progettuale, consentendo così nuovi interventi nel tempo. Queste analisi progettuali divengono pertanto un terreno di verifica delle ipotesi alla base della ricerca, nonché un momento di riscontro e approfondimento degli assunti teorici individuati, in cui è possibile evidenziare i caratteri intrinseci utili per formularne una successiva applicazione a una dimensione scalare diversa.

Pertanto, la decisione di leggere le opere attraverso una sola caratteristica distintiva non è dovuta alla mancanza di ulteriori caratteristiche riscontrabili nelle opere stesse ma al desiderio di porre l'accento su quegli aspetti caratteristici reputati strategicamente vincenti in ciascun progetto esaminato.

In sintesi, si è scelto di sovrapporre un filtro alle opere analizzate che facesse emergere un solo layer in relazione ad alcune peculiarità

architettoniche, per sottolineare l'affiorare di una tendenza nella disciplina orientata verso un approccio che procede per contaminazioni con il paesaggio e l'infrastruttura. L'estrapolazione di una sola caratteristica dominante nei casi approfonditi viene dunque assunta come termine specifico di ciascun inserto.

L'introduzione delle categorie di lettura costituisce perciò un ambito di indagine che spinge il ragionamento progettuale verso riflessioni sulla trasformazione e l'aleatorietà, in definitiva sul progetto come processo aperto. Secondo questo ragionamento, i casi analizzati rivelano la crisi dell'idea di forma definita e svelano l'adozione di strategie che consentono di incorporare la variabile temporale all'interno dell'opera, lasciando così intravedere le reciprocità e i rimandi che l'architettura intesse con altri terreni disciplinari quali appunto il paesaggio e l'infrastruttura.

La linea di ricerca adottata segue diversi indirizzi (saggio, inserti, schede grafiche e glossario), in considerazione del fatto che differenti metodi di esplicitazione possono agevolare l'inquadramento del tema e facilitarne la comprensione, oltre che fornire l'occasione di intrecciare un discorso in modo trasversale, procedendo per rimandi e per punti di contatto. Da una parte i capitoli sono articolati secondo un approccio storico e cronologico, dall'altra parte gli inserti, in apertura ai capitoli, forniscono un osservatorio delle tendenze architettoniche in atto e colgono tensioni utili ai fini del ragionamento.

L'apparato iconografico, rielaborato personalmente o semplicemente estrapolato da testi significativi, costituisce un supporto indispensabile per permettere di registrare le differenze di significato su cui la dissertazione vuole far luce. Si procede secondo un rifacimento grafico che lavora per confronti e similitudini ma anche attraverso elaborazioni di tipo più astratto che suggeriscono una comprensione immediata di alcuni concetti.

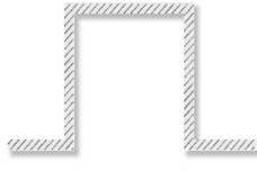
L'iconografia tocca i punti salienti che dal Moderno al Contemporaneo hanno registrato dei mutamenti nella relazione architettura-città e delle trasformazioni dell'edificio in oggetto architettonico prima e in contenitore poi, fino a suggerire l'ingresso in una nuova fase che vede un cambio identitario dell'architettura, che si sta indirizzando verso il "dissolvimento" dell'oggetto architettonico e un conseguente ricongiungimento con il paesaggio e le infrastrutture, proiettando la disciplina verso uno sconfinamento determinato dal riassorbimento delle sperimentazioni intraprese con le altre discipline.

Purtroppo, la bibliografia specifica in merito alla nozione di ibrido, ma anche in relazione alla nascita e allo sviluppo dei contenitori ibridi e alle loro evoluzioni, risulta essere limitata a livello internazionale, oltre che frammentata e scarsamente sistematizzata. La scelta della letteratura acquisisce pertanto un aspetto di fondamentale importanza, risultando oltretutto trasversale non solo da un punto di vista disciplinare ma anche geografico per costruire un ragionamento che consente di inquadrare il

fenomeno in atto in senso ampio e flessibile.

In ultimo, si rimanda alla produzione editoriale relativa alle riviste quale mezzo in grado di fornire materiale di ricerca aggiornato. Nello specifico, la rivista spagnola “a+t” costituisce una base bibliografica di fondamentale interesse, risultando l’unica rivista con pubblicazioni specifiche in merito ai contenitori ibridi (serie *Hybrids* del 2008 ed edizione *50 Hybrid Buildings* del 2020) e il loro, per così dire, *upgrade* in edifici complessi in epoca attuale (serie *Complex Buildings* del 2017).

Fig.1. Tabella riassuntiva delle Sezioni Spazio, Evento e Movimento.

			
	<b>SEZIONE SPAZIO</b> (architettura) spazio centripeto contenitore ibrido	<b>SEZIONE EVENTO</b> (architettura-paesaggio) spazio liminare ibridazione	<b>SEZIONE MOVIMENTO</b> (architettura-infrastruttura) spazio centrifugo campo ibrido espanso
<b>DISGIUNZIONE</b>	<b>RICICLATO</b> <i>Programma</i> Partizione interne	<b>DISSOLUZIONE</b>	<b>LEGGERO</b> <i>Materiale</i> Partizioni trasparenti
	<b>DINAMICO</b> <i>Flusso</i> Rampa		<b>AVVOLGENTE</b> <i>Layer</i> Involucro
	<b>POROSO</b> <i>Densità</i> Solaio		<b>TOPOLOGICO</b> <i>Forma</i> Pavimento
			<b>SCONFINAMENTO</b>
			<b>RICONFIGURABILE</b> <i>Modulo</i> Struttura
			<b>RELAZIONALE</b> <i>Sistema</i> Corridoio

*Struttura*

La dissertazione si articola in quattro parti che intessono un ragionamento partendo dalle problematiche riscontrate nelle metropoli contemporanee. L'assunto alla base della ricerca è che queste stesse problematiche abbiano condotto a ripiegamenti dello spazio pubblico esterno verso una condizione interna, generando degli edifici contenitori simili a città nelle città.

La trattazione vede nell'evoluzione dell'ibrido una possibile risposta alla disgregazione dell'attuale contesto urbano nonché l'ambito privilegiato di un fervido sperimentalismo che sta portando la disciplina architettonica verso nuovi percorsi esplorativi. L'ibridazione che governa molta della produzione contemporanea suggerisce l'acquisizione di un carattere architettonico meticcio in grado di fornire risposte multiple, grazie alla sua capacità di fare proprio lo spirito di altre discipline quali il paesaggio e l'infrastruttura e di declinarsi spazialmente secondo logiche non più solo prettamente architettoniche.

La parte introduttiva si interroga sulla condizione urbana esistente rilevando criticità insite alla logica interna metropolitana. L'incessante inurbamento ha causato un disfacimento dei limiti tradizionali della città e in alcuni casi ha raggiunto valori di densità estremamente elevate. La scarsa permeabilità dei tessuti e le polarizzazioni urbane rivelano una distribuzione geografica secondo un assetto maculo-forme, aree urbane determinate cui corrispondono altrettanto determinati gruppi sociali. L'atomizzazione urbana si acutizza in aree in cui prevale l'aspetto del controllo attraverso un approccio volto alla separazione ed estraneazione con il circostante, in altri casi invece è possibile rilevare aree di depressione sociale o degrado, tali da risultare come "aree bianche" nella trama del più ampio tessuto cittadino. Nei passaggi tra le diverse parti frammentate delle metropoli si colgono "linee e punti di faglia" ossia spazi fragili che generano delle discontinuità per mancanza di accessibilità, connettività, porosità e permeabilità.

In tal senso viene esplorato il campo entro il quale il tema dell'ibrido può essere sviluppato, quale terreno teorico in grado di consentire ricuciture che conducono a una continuità della città come sistema architettonico, in linea con quanto esposto da Josep Maria Montaner in *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. L'autore spagnolo intende per sistema un insieme di elementi eterogenei, sia materiali che immateriali, di scala differente, che hanno come caratteristica quella di essere in relazione tra loro, mediante un'organizzazione interna che gli consente di adattarsi strategicamente alla complessità del contesto e che costituisce un unicum anziché una somma delle singole parti. Cominciare dal

concetto di sistema implica quindi un lavoro sull'interrelazione e non sulle caratteristiche isolate degli oggetti architettonici, inoltre indica la necessità di interpretare la realtà come un palinsesto ma significa anche decretare la crisi definitiva dell'oggetto architettonico individuale, oltre che lavorare sulla diluizione della frontiera tra architettura e urbanistica (Montaner, 2008).

Nella prima parte, la tesi si concentra sugli aspetti delle tecniche rappresentative e figurative e si interroga sul valore dei contributi provenienti dall'arte e dalla cinematografia, evidenziando un ampliamento del campo di azione disciplinare che ha condotto a opere non più definibili nel solo ambito architettonico, secondo quanto già portato in luce dal critico Rosalind Krauss, che nel saggio *Sculpture in the expanded field*, attraverso la disamina dei rapporti tra paesaggio, architettura e scultura, intravede la necessità di una ridefinizione teorica del campo disciplinare. Lo sconfinamento conduce a nuovi paesaggi intesi come palinsesti rivelatori del rapporto tra edificio e contesto. Indagare la relazione tra architettura e altri ambiti fornisce le chiavi di lettura delle transizioni concettuali fondamentali, preparando il terreno all'ingresso dei contenitori ibridi prima e alla "dissoluzione" dell'oggetto architettonico isolato quale ibridazione tra architettura, paesaggio e infrastruttura poi. Le esperienze artistiche, dal Dadaismo al Surrealismo, hanno infatti fornito un contributo importante al rinnovamento del fare architettonico, proprio in quanto pioniere della decontestualizzazione dell'oggetto e sua successiva ricollocazione, introducendo nuove significazioni e ampliamenti disciplinari.

Questa espansione concettuale ha introdotto l'acquisizione di una Nuova Dimensione architettonica preannunciando un cambio nella progettazione che ha prodotto opere di grande scala connotate dall'unione di diverse attività in risposta alle condizioni urbane, esiti di tentativi empirici non riconducibili a una linea teorica vera e propria. Perciò, la costruzione di edifici polifunzionali (definiti mixed-use), dei condensatori sociali e delle megastrutture non è ascrivibile a quella di contenitori ibridi ma come proto-ibridi, poichè non ancora propriamente dotati di un grado di interazione sociale.

Nella seconda parte si ripercorrono i cambiamenti dell'oggetto architettonico in termini spaziali e concettuali, attraverso l'eredità del Movimento Moderno e l'ampliamento dell'idea stessa di scatola architettonica, giungendo a delinare l'introduzione dei contenitori ibridi. L'esplorazione di antecedenti storici nella letteratura mette in luce alcuni passaggi nodali che hanno contribuito al dissolvimento della rigida separazione funzionale promulgata nei Congressi Internazionali di Architettura Moderna (CIAM) e avallata dalla Carta di Atene del 1933. In questa sezione, sono analizzati gli sviluppi storici dell'ambiente architettonico di quegli anni attraverso salti e rimandi al contemporaneo. La lettura cronologica dell'evoluzione dei contenitori ha quindi

l'obiettivo di tratteggiare le trasformazioni concettuali succedutesi e di identificarne il carattere complesso attuale come indicativo della condizione architettonica contemporanea. L'analisi delle sue mutazioni nel tempo e del rapporto con la città rivela un progressivo cambio nelle diadi interno-esterno, pubblico-privato, uso individuale-uso comune. In questa seconda parte, si indaga l'origine degli edifici-contenitore muovendo su un duplice piano: da una parte si guarda alle architetture considerate di tipo minore, quali le fabbriche produttive e i grattacieli, considerati ambiti in cui l'applicazione di innovazioni strutturali a fini meramente funzionali o economici ha condotto a innovazioni da un punto di vista tipologico e spaziale, dall'altra parte si fa riferimento alla produzione dei Maestri del Movimento Moderno quali ad esempio Le Corbusier e Mies Van der Rohe, come anticipatrice di questo tipo di architetture. L'analisi fa poi luce sulla produzione teorica e architettonica di Rem Koolhaas, considerato l'architetto che in maggior misura ha saputo interpretare e sistematizzare l'avvento dei grandi contenitori ibridi. Infine, la crisi economica del 2008 ha segnato un momento di recessione anche in architettura comportando una modifica dimensionale nella produzione.

Si giunge dunque a un passaggio dalla dimensione della *Bigness* a quella della *Smallness* e al recupero di un tipo di spazialità articolata su una scala più piccola e sulla necessità di gettare una nuova luce sull'importanza della pianta del piano terra, considerata una pianta urbana, utile a riconnettere la diade edificio-città. Nella transizione dalla grande alla piccola scala si assiste a una trasfusione della complessità dei contenitori ibridi in edifici di tipo complesso, dove la funzione viene declinata in molteplici livelli di specificità, sovente perdendo il carattere concluso di edificio per ampliare la propria condizione come elemento all'interno di un sistema più vasto di riconnessione tra architettura e città. In linea con quanto esposto dalla rivista a+t nella pubblicazione della serie *Complex Buildings*, si segnala una evoluzione dei contenitori ibridi che acquisiscono un valore in più di complessità, ossia la capacità di essere considerati tali non solo nella grande dimensione ma anche in quella piccola e quindi come architetture che creano una forte relazione con il circostante, generando un sistema.

Nella terza parte, dopo aver tracciato una genealogia delle architetture-contenitore, si analizza il loro valore semantico e la loro capacità di trascendere le tradizionali tipologie, essendo questi stessi edifici definibili quali nuove tipologie architettonico-urbane.

Da un punto di vista formale, il concetto di ibrido in ambito architettonico emerge con l'edificio contenitore *all-inclusive* e, a partire da queste considerazioni, se ne descrivono le premesse di rottura con la modernità, oltrepassando le definizioni ereditate verso il delinearci della sua valenza anti-tipologica e multi-programmatica.

L'evoluzione del "tipo" dal moderno al contemporaneo vede il profilarsi

di una trasformazione che riguarda il rapporto tra forma e funzione. In conseguenza, si sviluppa un ragionamento che si annoda intorno alla questione della relazione tra architettura e paesaggio: il diagramma a questo punto viene visto come strumento non solo generativo ma anche organizzativo, o meglio di programmazione, prescindendo la definizione dei limiti costruttivi dell'edificio. Il ragionamento si sposta dunque dal volume alla superficie, ossia viene intaccata l'attribuzione della massa per suggerirne una dissoluzione, diluita in una dimensione che ricerca un dialogo con il contesto. Si documenta pertanto un'ibridazione architettonica che procede attraverso l'assorbimento della logica del paesaggio, registrando un'apertura che si proietta verso la continuità tra interno ed esterno.

Nella quarta parte si esplicita l'idea di sistema al fine di abbandonare la visione dell'oggetto architettonico isolato, ragionando sul rapporto tra architettura e infrastruttura. L'ibrido in questo caso agisce all'interno di una dimensione di campo espanso che consente di articolare gli elementi su un terreno teorico formato dall'abbandono della continuità come paradigma spaziale univoco per entrare in una misura che procede attraverso strategie di addensamenti e rarefazioni. Si riflette pertanto sulle forme dell'estensione come campo operativo dell'architettura, chiamando in causa l'infrastruttura come ambito che l'architettura riassorbe per attuare un salto di scala e fornire forme significanti quale esito della sperimentazione di un rapporto "tra figure dell'estensione e dispositivi spaziali elementari". L'approccio progettuale si cala all'interno di una ricerca di riconnessione sistemica tra pieni e vuoti, scandendo l'intervento attraverso una logica di disposizione e d'intensità con l'obiettivo di recuperare una misura di responsabilità e consapevolezza dell'opera nei confronti delle trasformazioni del territorio. In sintesi, l'ibrido agisce come operatore *su, in e tra* gli elementi facendo convergere architettura, paesaggio e infrastruttura e, di conseguenza, instaurando un dialogo con il contesto e la città.

Per accogliere la complessità nella piccola dimensione, l'architettura utilizza una serie di strategie, in particolare la contaminazione con altre discipline. In questo senso, lo spirito e l'essenza del paesaggio e delle infrastrutture vengono reintegrate nel progetto architettonico per espandere, attraverso di esse, la sua valenza in termini spaziali e temporali. La transizione individuata dall'ibrido come operatore teorico dissolve i confini progettuali e concepisce le opere come entità in divenire e in continua trasformazione, affermando un approccio progettuale aperto che verte sull'unione, un *merge*, di architettura, paesaggio e infrastruttura.

Le note in conclusione aprono il ragionamento a futuri sviluppi secondo la convinzione che questo lavoro non sia un punto di arrivo ma un punto di inizio per un percorso più ampio. Lavorare attraverso una condizione di campo relazionale conferma una visione dell'architettura

che abbandona l'isolamento dell'oggetto architettonico e procede in modo aperto, diramando la sua essenza in un terreno di rimandi e interconnessioni.

È infatti proprio attraverso la dissoluzione dell'oggetto architettonico, interpretato come elemento isolato e concluso, verso l'ambito relazionale che l'ibrido risulta divenire uno strumento operativo efficace ad affiancare le dinamiche evolutive del contesto urbano, soprattutto in riferimento a scenari con cambi così repentini come quelli attuali. Tale ricerca desidera dunque fornire un supporto per futuri ragionamenti che possano affiancare gli sviluppi del progetto contemporaneo e rendersi utili ad affrontare questioni talvolta urgenti come gli scenari che hanno costretto a un radicale ripensamento di alcuni luoghi (case e uffici in particolare) legati a fattori contingenti come le emergenze sanitarie o migratorie. Spingere il ragionamento al di là delle tipologie e degli ambiti prettamente disciplinari può, per questo motivo, costituire una risposta architettonica in grado di offrire nuove qualità spaziali ma anche temporali, suscettibile così di modificarsi ed evolvere nel futuro.

## NOTE PREMESSA

<sup>1</sup> Si fa qui riferimento all'attuale orientamento rilevabile nelle recenti pubblicazioni in cui si sta profilando un rinnovato interesse per il mondo architettonico giapponese e orientale in generale, soprattutto per la sensibilità che tali culture manifestano in termini di miniaturizzazione e ridotte dimensioni dello spazio.

Riviste quali la spagnola "a+t", con la recente edizione *Japanese architecture* (2019), ma anche la rivista "a+u" con un'intera sezione di approfondimento dedicata al mondo architettonico giapponese, o la rivista *Arquitectura Viva* con la pubblicazione *Joven Japan* (2012) o ancora la rivista *Mark* con il numero *Big Japan* (2015) e *The japanese house* (2012) e molte altre ancora, tratteggiano un comune interesse indirizzato verso l'oriente quale ambito di esaltazione del dettaglio e della piccola scala.

Così anche l'architetto giapponese Kengo Kuma, pubblica nel 2014 il testo *L'anti-oggetto, dissolvere e disintegrare l'architettura* (testo per altro ritenuto un riferimento per questa dissertazione in vista di future prospettive di orientamento dell'architettura, alla ricerca di nuove relazioni con il contesto e di un legame più forte con il paesaggio circostante). Così ancora si può menzionare il giapponese Sou Fujimoto, quale portatore del verbo della *Smallness* attraverso un lavoro che oscilla tra natura e artificio, esaltando il dettaglio e la scala minuta, o anche gli interventi dell'Atelier Bow-Wow che esaltano il piccolo formato oppure l'autore Lee O.Young in cui nel suo testo *The compact culture: the japanese Tradition of "Smaller is Better"* annovera la *Smallness* quale qualità estetica intrinseca che pervade l'intera cultura giapponese dal *bonsai* al pranzo giapponese *bento*.

Si potrebbe continuare a lungo elencando questa sottile corrente che scorre tra gli sperimentismi architettonici dei nostri giorni. Tuttavia, essendo un campo di ricerca non ancora consolidato ed esplorato a sufficienza, la dissertazione si pone come obiettivo di contribuire a porre interrogativi ed arricchire il quadro di comprensione stessa di questo insieme di atteggiamenti.

<sup>2</sup> La celebre frase contenuta nel saggio di Rem Koolhaas *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione* "...fuck the context" è esemplificativa dell'atteggiamento progettuale assunto dall'architettura nei confronti del suo intorno.

Gli edifici di grandi dimensioni, come si vedrà nella successiva trattazione, assorbono la complessità metropolitana diventando delle vere e proprie città nelle città, per cui in buona approssimazione sono considerabili architetture autonome e potenzialmente disgiunte dal resto del tessuto in cui si inseriscono.

<sup>3</sup> Sul concetto di *Città Generica* si è ampiamente espresso Rem Koolhaas nell'omonimo saggio del 1995. L'autore intravede negli anni Novanta l'emergere di un fenomeno di omogeneizzazione dovuto alla spinta di una globalizzazione sempre più incalzante. Nella metropoli contemporanea egli osserva un cambio di rotta che conduce verso una città divenuta ormai epidermide e non più riferimento per l'evoluzione di quello che Aristotele definiva *politikon zoon*, ossia l'uomo inteso in senso ampio anche negli

aspetti sociali e politici.

La *Città Generica* nasce così dalle ceneri della città, sostituendola e facendo leva sull'oblio. Al termine del saggio le parole conclusive di Koolhaas tuonano come la rivelazione di un enigma aperto ancora in cerca di una soluzione: "La città non esiste più. Ora possiamo uscire dalla sala" (Koolhaas, 1995, p.59).

<sup>4</sup> La relazione tra il tempo e la materia, ma anche la sua connessione rispetto alla scansione mentale dell'uomo, apre un quesito in merito alla natura stessa del significato che il tempo ha, sia in correlazione alla sua esistenza quale sistema metrico di riferimento autonomo sia quale ambito strettamente vincolato al livello percettivo personale. In altri termini, siamo noi che contiamo o il tempo esiste al di fuori di noi? Soprattutto, in che modo è possibile classificare e circoscrivere il tempo?

Siamo negli anni Ottanta quando Albert Einstein afferma che "il tempo non è nella fisica ma è fuori di essa, è una sorta di accessorio alla materia" (Prigogine, 1988, p.20). Il termine tempo [lat. *tēmpus -pōris*, voce d'incerta origine, che aveva solo il significato cronologico, mentre quello atmosferico era indicato da *tempestas -atis*] (Treccani online, voce "tempo") aveva sin dalla sua origine un significato preciso. Mentre oggi è possibile individuare tre tipi di tempo: il tempo lineare, il tempo ciclico e il tempo simultaneo.

Il tempo lineare indica un procedimento di consequenzialità cronologica che procede in modo direzionale e univoco per rapporti di successione. L'interpretazione tradizionale del tempo prevede una visione di tipo lineare secondo una linea che partendo dal passato giunga al futuro, procedendo quindi per incrementi costanti di intervalli quantitativi più che qualitativi. In tale accezione il tempo viene quindi interpretato come una misura di un qualcosa che è al di fuori di esso, rimanendo invariabile nel suo progressivo scorrere rispetto agli eventi circostanti.

Henri Bergson vede nella concettualizzazione della linea del tempo in passato, presente e futuro, un'idea creata sulla base della nostra esperienza all'interno dello spazio in cui viviamo. Tuttavia, egli rileva come la nostra percezione soggettiva non sia di tipo discorsivo. Secondo questa interpretazione, il filosofo francese Michel Serres nel suo testo *Chiarimenti* afferma che il tempo nella storia è un tempo turbolento e complesso: la cui rappresentazione è "un qualcosa di spiegazzato e di pieghevole.

Qualsiasi elemento della storia è ugualmente multitemporale, rinvia al passato già trascorso, ma anche al presente e al futuro simultaneamente. Quest'oggetto, questa circostanza sono quindi policronici, multitemporali, mostrano un tempo goffrato, multiplamente plissettato".

Il tempo ciclico è invece costituito dalla struttura periodica degli eventi e di avvenimenti che si manifestano ripetendosi, secondo intervalli temporali. Al tempo lineare e al tempo ciclico fa da contrappunto il tempo simultaneo. La condizione attuale spinge a percepire la realtà come un "eterno presente", dove "il passato e il futuro non sono altro che la dilatazione e la contrazione del tempo percepito dall'uomo" (Mei, 2017, p.65).

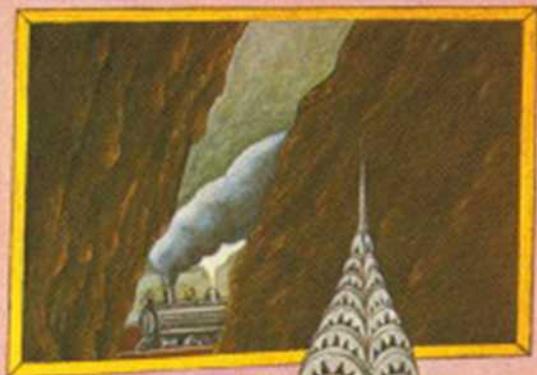
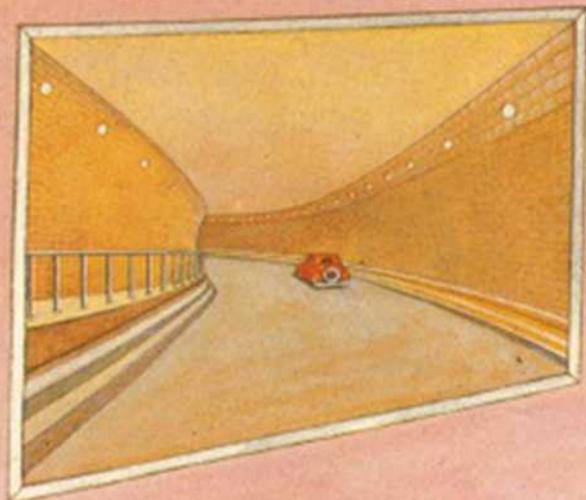
Già Sant'Agostino riconduce i due momenti, passato e futuro, al presente, applicandone una sovrapposizione e un ricongiungimento temporale.

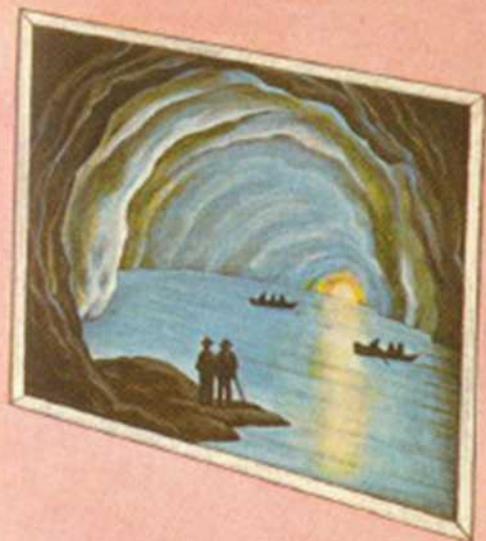
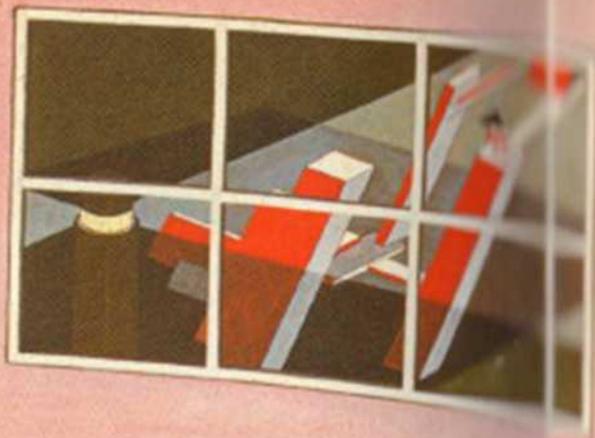
Il tempo simultaneo è di tipo convergente e presuppone un capovolgimento della logica di articolazione dei nuovi modelli figurativi dalla struttura gerarchica piramidale alla struttura a rete.

Pasquale Mei scrive in merito alla simultaneità: "le attuali condizioni determinano

un'architettura temporale di tipo non più assoluto (Newton) e neppure di tipo relativo (Einstein), ma relazionale. Si procede dalla successione alla simultaneità, fino ad arrivare ad un tempo presente in cui la dimensione temporale di tipo convergente prende la supremazia rispetto allo spazio – materiale, immateriale – fino a connotarlo in ogni direzione e dimensione” (Mei, 2017, p.66).

**Fig.3. Nella pagina successiva.** Madelon Vriesendorp, *Freud Unlimited*, tratto da *Delirious New York*, Rem Koolhaas, 1978.









# INTRODUZIONE

## Nuove Metropoli e questioni urbane

“Quello che sta a cuore al mio Marco Polo è scoprire le ragioni segrete che hanno portato gli uomini a vivere nelle città, ragioni che potranno valere al di là di tutte le crisi”.

Italo Calvino, *Le Città Invisibili*

Ma in fondo, che cos'è oggi la città? E che relazione esiste tra architettura e città?

Aprire con un interrogativo la trattazione di un simile argomento esplicita ulteriormente la difficoltà, o meglio, la pressoché impossibilità di circoscrivere in modo sintetico il tema e fornire una risposta univoca alla domanda. Tra gli apporti afferenti la questione della città e le sue evoluzioni, nonché le possibili prospettive future di indirizzo, si sono susseguiti molteplici contributi le cui visioni hanno messo in risalto di volta in volta alcune delle peculiarità che le città stavano esplicitando nel loro progressivo trasformarsi. La crisi dell'idea tradizionale di città come forma definita e circoscritta porta a formulare varie definizioni nel tentativo di cogliere tale cambiamento. Solo per citare alcuni autori e a titolo solo orientativo, c'è chi propone una lettura dell'avvicinarsi di modelli di città fino a giungere alla definizione di Quarta Metropoli<sup>1</sup>, chi riflette sulla perdita di una identità specifica in favore di una “generica”<sup>2</sup>, chi ipotizza il superamento stesso di città divenuta ora Post-metropoli<sup>3</sup>, chi ancora discute su una sua ipotetica fine<sup>4</sup>, ma anche chi ne evidenzia una scissione interna tra spazio costruito, la ville, e spazio abitato, cité<sup>5</sup>, o propone la triade urbs, civitas e polis quale sua chiave di lettura<sup>6</sup>, o ancora chi denuncia futuri allarmanti a livello globale<sup>7</sup>, e la lista potrebbe ancora essere ampliata.

In un certo senso, tutti i punti di vista risultano validi e confermano l'inadeguatezza di una posizione conservativa univoca in riferimento al tema e, al contrario, pongono davanti all'esigenza di indagare trasversalmente la città considerandone in modo inclusivo i suoi aspetti più ambigui o con-

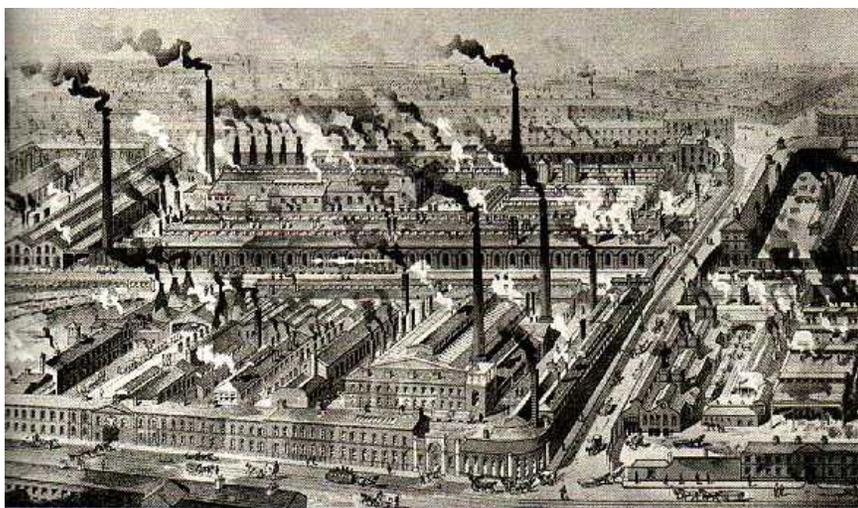
tradditori, convergendo in una visione forse più frammentata ma sicuramente polisemica. In sostanza, solo accettando il carattere eterogeneo della realtà contemporanea, si possono proporre indirizzi futuri di sviluppo, evitando di cadere così in nostalgici passatismi.

La difficoltà di una lettura attraverso la continuità spaziale o mediante analogie geometriche o per metafore formali riconoscibili svela la complessità del fenomeno urbano in atto e la necessità di formulare quindi nuovi approcci. Non è un caso che nel dizionario architettonico *The Metapolis dictionary of advanced architecture* alla parola città (“city” nel dizionario) si faccia riferimento a un termine ormai superato (“An old word”) e si suggerisca invece di ricercare la parola Multi-città (Multi city).

Che qualcosa sia cambiato<sup>8</sup> è evidente anche ai non esperti ma ci si domanda in che modo questa trasformazione, che ha assunto connotati fisici di carattere consistente, sia supportata, oltre che dalla quantità del costruito, anche dalla qualità, ossia da una modificazione concettuale dell’idea stessa di città, dovuta a un rinnovamento dei suoi usi e della sua compagine sociale. Una prima riflessione conduce immediatamente a quel che è connesso al concetto di forma che normalmente siamo abituati ad attribuire alla città: una forma riconoscibile nel tempo nonostante i suoi potenziali ampliamenti ed espansioni successive. Nei secoli scorsi era infatti immediata la distinzione tra il territorio edificato-città e l’inedificato-non-città. Tuttavia, questa immediatezza oggi risulta saltata proprio a causa del trasbordo della città dai suoi confini, che ingenera un consumo di suolo senza tregua. La condizione di urbanità<sup>9</sup> si riversa a macchia d’olio sul territorio mondiale colmando lo *iato* tra pieno e vuoto, tra urbano e non urbano, tra città e campagna.

**Fig. 3. Nella pagina precedente.** Città del Messico, tratto dalla rivista *Area* n.108, 2014.

**Fig. 4.** Le acciaierie “I Ciclopi” di Sheffield in una incisione di metà Ottocento



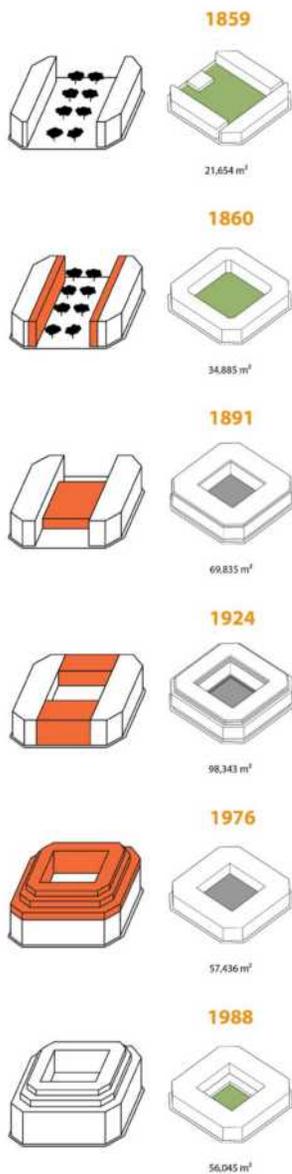


Fig. 5. Fasi evolutive del cortile interno e dei blocchi di Cerdà a Barcellona

Lo studio della materia urbanistica e delle forme di città suggerisce molti contributi teorici (Aldo Rossi, Leonardo Benevolo, Kevin Lynch, Robert Venturi, Cedric Price, Bernardo Secchi, etc), tuttavia ciò che accomuna molte indagini in tal senso è il riconoscimento di stati evolutivi in riferimento alle trasformazioni della città, che rimandano al manifestarsi di altrettante rivoluzioni scientifico-tecnologiche. Dai primi processi di origine del fenomeno urbano, che la letteratura comunemente colloca nel quarto millennio a.C.<sup>10</sup>, le caratteristiche delle città in termini di dimensioni, forma e attività svolte si mantengono inalterate per millenni, fino a giungere a un punto di rottura e di radicale trasformazione negli ultimi due secoli, a partire dalla rivoluzione industriale.

L'organizzazione della città inizia a cambiare intorno all'inizio del XVIII secolo, risultando evidente soprattutto in Europa. All'aumento di popolazione corrisponde un cambiamento della produzione, con il passaggio da un'economia di tipo agricolo a una di tipo industriale. La concentrazione delle attività industriali verso le città è accompagnata dallo sviluppo dei collegamenti delle infrastrutture. Pertanto, la prima età industriale ha come principale caratteristica un'urbanizzazione rapidissima e il verificarsi di importanti flussi migratori dalle campagne verso le città, generando situazioni di forte sovraffollamento, che sollevano problematiche connesse alla carenza di adeguati servizi a sostegno di tale incremento demografico. Le imponenti migrazioni verso le grandi città innescano una serie di problematiche attinenti ad aspetti igienici e di salute pubblica che vedono il diffondersi di epidemie, l'aumento del traffico e dell'inquinamento, oltre che della disuguaglianza sociale.

La necessità di porre attenzione ai cambiamenti profondi che si vanno registrando nelle città alla fine del XVIII secolo, in considerazione delle trasformazioni industriali che ne cambiano radicalmente il volto, fa apparire i termini di "urbanesimo" e di "urbanista", utilizzati per la prima volta da Ildefonso Cerdà<sup>11</sup> nel 1859. Sono proprio le trasformazioni e gli accorgimenti tecnico-sanitari del XVIII secolo che sanciscono la nascita dell'urbanistica moderna, decretando le sue origini proprio nell'ingegneria civile (Benevolo, 1963).

A partire dalle riforme indirizzate alla salute pubblica si forma un modo distinto di concepire la città. Gli ingegneri civili sono pertanto i primi artefici della città moderna, mirando al miglioramento della qualità di vita urbana mediante il ricorso a soluzioni tecniche<sup>12</sup>. Dalla seconda metà dell'Ottocento si assiste allo strutturarsi della città borghese ed è proprio a partire da questa fase che si giunge a un cambio non solo fisico ma anche spaziale al suo interno. Infatti, la *mixité* riscontrabile nelle antiche città lascia il posto al prevalere di attività produttive e commerciali e la socializzazione viene surclassata dalla funzione economica. Da questo momento, si avvia un in-



Fig. 6. L'evoluzione urbana secondo Cedric Price, *The city as an egg*.

cessante processo di trasformazione che modifica profondamente l'assetto urbano, registrando lo sventramento di interi quartieri reputati malsani o l'abbattimento di cinte murarie considerate un ostacolo per le future espansioni<sup>13</sup>. Queste trasformazioni conferiscono un volto irriconoscibile alla città, unitamente al progressivo cambio anche dei suoi usi e alla formazione di modi di vita specificamente urbani. La crescita urbana continua progressivamente fino a inglobare periferie e intere aree sub-urbane, formando delle conurbazioni fino a giungere al concetto di aree metropolitane, non più contenibili entro una forma chiusa e determinata.

Una rappresentazione di questa idea evolutiva è il contributo, sapientemente sintetizzato da un'iconografia dall'impatto immediato, di Cedric Price che propone nel 1982, con la mutazione "culinaria" dell'uovo da sodo a strapazzato, la trasposizione condensata di secoli di modificazione urbana dal medievale al moderno. Secondo Price l'uovo sodo rappresenta abilmente il rapporto con il centro della città, denso e protetto attraverso le mura dall'esterno, mentre l'uovo in camicia già lascia cogliere il carattere della città industriale, soggetto a una rapida espansione, che segna la fine del rapporto di dipendenza con il centro quale unico luogo di riferimento e si contraddistingue per il progressivo sviluppo concentrico. In questa fase, nascono le periferie che porteranno all'evoluzione verso le metropoli. L'uovo strapazzato è l'ultima tappa di un processo che ormai vede la dissoluzione della relazione tra centro e periferia, in cui viene meno anche la distinzione tra campagna e città e la perdita di confini riconoscibili. L'uovo strapazzato raffigura dunque l'epoca dello *sprawl*<sup>14</sup> e della città diffusa.

In linea generale, si potrebbe affermare che a ogni fase storica dello sviluppo economico-produttivo sia possibile associare diversi modelli spaziali di città<sup>15</sup>. In sintesi, da uno stato derivante dalla rivoluzione industriale, che nel XIX secolo comporta il delinearsi della concentrazione urbana, segue una successiva fase di sub-urbanizzazione relativa alla formazione di aree urbane e metropolitane dal XX secolo (in particolare dagli anni Settanta), per giungere infine a una fase di decentramento, caratterizzata dall'espansione incontrollata e incessante della città diffusa, dove si evidenzia la necessità di un ripensamento di operazioni di riuso e riqualificazione.

Queste progressive espansioni fisiche inducono anche una dilatazione dell'esperienza della cultura urbana portando il quotidiano ad essere contrassegnato dalla sperimentazione di una città alienante, frutto di un processo di spettacolarizzazione dell'immagine della città, in quanto priva della sua funzione storica di luogo del benessere collettivo e ormai convertita in un insieme di elementi aventi un valore di merce (Sica, 1970). La frattura creata nell'epoca industriale ha decretato il dissolvi-

mento della città in senso tradizionale, ovvero quale forma determinata e con usi definiti, per entrare in una dimensione di tipo metropolitano, con la perdita della sua forma univoca e delle sue gerarchie (centro-periferia, urbano- non urbano, città-campagna). La città diventa smisurata, ossia si fa metropoli. La metropoli costituisce una fase dello sviluppo urbano moderno, ovvero la fase di razionalizzazione dei rapporti sociali conseguentemente alla razionalizzazione dei rapporti produttivi che si traduce nelle sue forme spaziali.

Il termine si diffonde all'inizio del XX secolo per definire agglomerati urbani con una popolazione maggiore di un milione di abitanti, ma anche con un'elevata densità e un'alta concentrazione di attività e funzioni. Tuttavia, la metropoli conserva ancora, seppur dimensionalmente accresciuta, un'immagine definita e individuabile, frutto di un processo di progettazione dall'alto che ne descrive le distinzioni tra ciò che ne fa parte e ciò che ne è escluso. Tuttavia, con la progressiva e continua espansione urbana, con l'intensificarsi delle connessioni e con l'aumento della popolazione, si giunge inevitabilmente a ricercare nuove terminologie in riferimento alle conformazioni sempre più estese di volta in volta assunte dalle città.

**Fig. 7.** Scenografia del film *Metropolis*, 1927, diretto da Fritz Lang



In anni recenti, il tentativo di definire la realtà metropolitana e coglierne i caratteri principali conduce all'uso dei più svariati termini fino a creare dei veri e propri neologismi, giungendo a travalicare il linguaggio tecnico dell'urbanistica per entrare nell'uso comune, il cui utilizzo non sempre viene fatto in modo appropriato, a volte perfino abusandone. Termini quali megalopoli, megacittà, città globale, città rete, città mondo, città diffusa, periurbanizzazione, etc, hanno tutti come obiettivo l'immediata descrizione di un assetto attuale non più in continuità con la tradizione, che pertanto necessita nuove formule definitorie<sup>16</sup>.

La realtà globale è, infatti, percorsa da forze di trasformazione sia in senso fisico - che hanno come diretta conseguenza un'incessante espansione degli agglomerati urbani - sia di tipo economico e sociale che modificano la percezione stessa di città da parte degli abitanti. Queste rapide trasformazioni dei tessuti urbani vedono a partire dagli anni Settanta-Ottanta un interesse crescente per l'analisi di tale condizione e molti studiosi iniziano a focalizzare la loro attenzione sull'identificazione dei cambiamenti subiti dalle città e sulla modifica del rapporto tra architettura e città.

La letteratura internazionale rileva come oggi sia in atto un cambio terminologico e concettuale<sup>17</sup> associato all'idea di città che riformula la nozione dei caratteri propri associati all'urbano, ossia di ciò che propriamente definisce la città. L'attribuzione delle caratteristiche di dimensione, densità ed eterogeneità che Luis Wirth in *Urbanism as a Way of Life* (1938) annovera come costituenti l'identità distintiva dell'urbano, vede alla fine del XX secolo sia in Europa che in America, l'avvento di una nuova forma di città, non più così densa ed eterogenea rispetto a quella che caratterizza il secolo precedente. L'attenzione si dirige verso la grande dimensione delle conurbazioni e delle regioni metropolitane e si propongono nuovi termini, con l'obiettivo di tratteggiare una cornice concettuale che non tenga conto della sola dimensione ma che possa registrare una modificazione della sua identità.

Alla fine del Novecento la città risulta frammentata e dispersa, con la conseguente perdita della densità e dell'eterogeneità che contrassegna inizialmente ciò che era urbano da ciò che invece non lo è. L'interpretazione di questi processi è ancora legata a una visione di tipo ottocentesca della città, impostata sulle contrapposizioni di centro e periferia, concentrazione e dispersione, senza introdurre di fatto un cambio radicale da un punto di vista interpretativo.

Da un lato si assiste a fenomeni di grande concentrazione ed elevata densità, che conduce alle megalopoli e alle megacittà, dall'altro lato si assiste in direzione opposta a fenomeni di dispersione della città che causano un elevato consumo di suolo e si reggono sostanzialmente su un sistema di interconnessioni infrastrutturali, tali che conducono alla città diffusa.

Il termine megalopoli viene impiegato a partire dalla fine degli anni Sessanta dal geografo Jean Gottmann per indicare la struttura urbana dei paesi avanzati, costituita da una rete policentrica che si basa su una trama di reticoli sovrapposti a un sottofondo interstiziale di localizzazioni diffuse (Gottmann, 1970, 1978, 1983). Vengono stabiliti dei valori precisi di riferimento: popolazione oltre i 25 milioni di abitanti, densità abitativa superiore a 250 abitanti/kmq, aree all'interno del tessuto con densità molto elevate e disomogenee. Nel 1961, Gottmann usa la parola megalopoli in relazione all'area urbanizzata sulla costa orientale da Boston a Washington. Tale fenomeno appare non come sommatoria di centri urbani connessi ma come un unicum, riconoscendo un certo grado di invasività legata al pattern generico e privo di gerarchie urbane, delle reti di trasporto ed edifici senza qualità. La prima formazione della megalopoli avviene a partire da un nucleo generatore che si espande e ingloba i centri vicini, formando una realtà interconnessa sia materiale (infrastrutture, impianti, etc) sia astratta (flussi di informazioni, dati).

Il termine introdotto da Gottmann fa leva sulla nascita del continuum di tessuto urbano e suburbano che univa insieme cinque grandi insediamenti: Boston, New York, Filadelfia, Baltimora e Washington (Pettrillo, 2004). Il nome megalopoli, derivante dal greco *μεγάλη πόλις*, ossia città molto grande, designa proprio l'espansione verso sobborghi ormai lontani dal centro delle città. Il geografo vede nel fenomeno di espansione lungo le coste americane - con il coinvolgimento di oltre quaranta milioni di abitanti su un'estensione superiore a 700km di lunghezza - la "nascita di un nuovo ordine nell'organizzazione dello spazio abitato". La sua visione è affine a quella di Patrick Geddes con l'affermazione della crescita delle città derivante dalla fusione di differenti conurbazioni

**Fig. 8.** Il mondo di notte (1995-99). Immagine di Craig Mayhew e Robert Simmon, NASA-GSFC







che danno luogo a un insieme di conoscenze e capacità. Nella visione idilliaca di Gottmann la megalopoli è un laboratorio di energie, una nebulosa urbana con punti di addensamento che presentano una crescente propensione per il settore terziario. Oltre alla costa americana, Gottmann ne individua altri esempi, quali la megalopoli del Tokaido - che unisce in un'unica conurbazione le città giapponesi lungo il Mare Interno: Tokyo, Nagoya, Kyoto, Osaka - e quella brasiliana di Rio de Janeiro, San Paolo o Campinas. La proposta del geografo, seppur basata sull'aspetto fisico connesso all'estensione urbana, dunque non ancora inclusiva di quegli aspetti che oggi si ritengono caratteristici della natura intrinseca delle megalopoli o mega-città, come realtà basate su una fitta rete di connessioni economiche e sociali, può essere tuttavia vista come anticipatrice dell'iper-espansione urbana che avrebbe, da lì a pochi anni, portato alla concentrazione di un elevato numero di abitanti nelle città. Tuttavia, a partire dalla fine degli anni Settanta questa visione inizia ad entrare in crisi e subisce ferventi critiche in relazione al fatto che l'espansione della conurbazione costiera americana cessa di espandersi e subisce al contrario una dispersione dei suoi abitanti verso quelle che sarebbero dopo pochi anni state definite *edge city*<sup>18</sup>, verso le aree suburbane. Il concetto di megalopoli, come sinonimo di insediamento urbano caotico di dimensioni enormi, è quindi messo in discussione e in alcuni casi è considerabile superato. Al suo posto appaiono terminologie più specifiche riguardo la grande dimensione che confermano l'impossibilità di definire in termini precisi tali agglomerati.

La crisi del modello delle megalopoli va connesso a motivazioni di ordine sociale ed economico e alla diffusione di fenomeni di globalizzazione. Il passaggio a una modalità produttiva diversa e una distribuzione a livello internazionale anche del lavoro aprono una fase di decentramento e di delocalizzazione, con la conseguente revisione del rapporto dei sobborghi con il distretto centrale degli affari. A partire da questo momento, si manifesta una stagnazione demografica e una contro-urbanizzazione (Berry, 1976) della popolazione verso le zone periferiche. Negli anni Ottanta emergono quindi quelle che di fatto sono le caratteristiche della nuova epoca urbana, dove il fenomeno di delocalizzazione delle attività produttive dà avvio a una rapida crescita costituita non più da una megalopoli continua ma da una distesa metropoli eccentrica e policentrica. La perdita di un nucleo di riferimento fa svanire le coordinate tradizionali e produce un tessuto che non è più considerabile urbano né tantomeno rurale, ossia un tessuto informe definibile come post-urbano. Come afferma Gregotti, questa "città infinita diventa estensione indifferente caratterizzata dall'ideologia della deregolazione come libertà di iniziativa senza impedimenti. Estensione infinita quindi come

negazione di ogni valore di forma dell'insediamento" (Gregotti, 2011, p.68). Altro elemento che fa entrare in crisi il concetto di megalopoli messo a punto da Gottmann è nel rilevare un nesso tra dimensione urbana, sviluppo e industrializzazione. Infatti, il modello della megalopoli si afferma con forza principalmente nei paesi in via di sviluppo. Le megalopoli terzomondiste denunciano i fenomeni più sensibili in relazione all'aumento della popolazione e, tra gli anni Novanta e Duemila, toccano la soglia di oltre un miliardo di abitanti nelle città. La svolta urbana registrata nel 2007<sup>19</sup> segna il momento di passaggio nell'epoca attuale evidenziando una popolazione globale per la maggioranza urbana. L'ingresso nell'Urban Age marca quindi una crescita in cui la quasi totalità dell'urbanizzazione riguarda i paesi in via di sviluppo.

Il nuovo millennio prospetta uno scenario di enormi urbanizzazioni e agglomerazioni. Queste continue trasformazioni delle città, che si susseguono in maniera repentina, affermano così l'introduzione nell'Era Urbana, non senza destare preoccupazioni in ambito accademico. Infatti, a partire dagli anni Duemila vedono la luce pubblicazioni che manifestano dichiarazioni allarmanti in relazione all'attuale situazione (Brenner, Schmid 2014), conclusioni cui erano giunti già diversi autori ipotizzando una transizione urbana su scala mondiale (Kingsley Davis, 1955). La visione, che Brenner e Schmid definiscono "apocalittica", è adottata da molte organizzazioni operanti a livello mondiale e confluite in numerosi report (*World Urbanization Prospects*) dell'ONU, diventando dalla metà degli anni Novanta un tema attorno al quale lo *United Nations Center for Human Settlements* (UN-Habitat, 1996), il Programma delle Nazioni Unite sull'insediamento umano, apre il suo secondo *Global Report on Human Settlements*. Nel 2003 UN-Habitat pubblica il rapporto globale *The Challenge of the Slum* e mette il mondo di fronte al fatto che agglomerati informali di proporzioni inaudite si stanno espandendo a velocità enorme. Il rapporto, evitando la dimensione sociale del fenomeno, fa riferimento agli insediamenti urbani informali solo in relazione al loro carattere fisico e giuridico, ossia aree caratterizzate da inadeguato accesso all'acqua, ai servizi igienici e alle infrastrutture, povertà strutturale della qualità e della stabilità delle abitazioni, sovraffollamento e status di insicurezza residenziale.

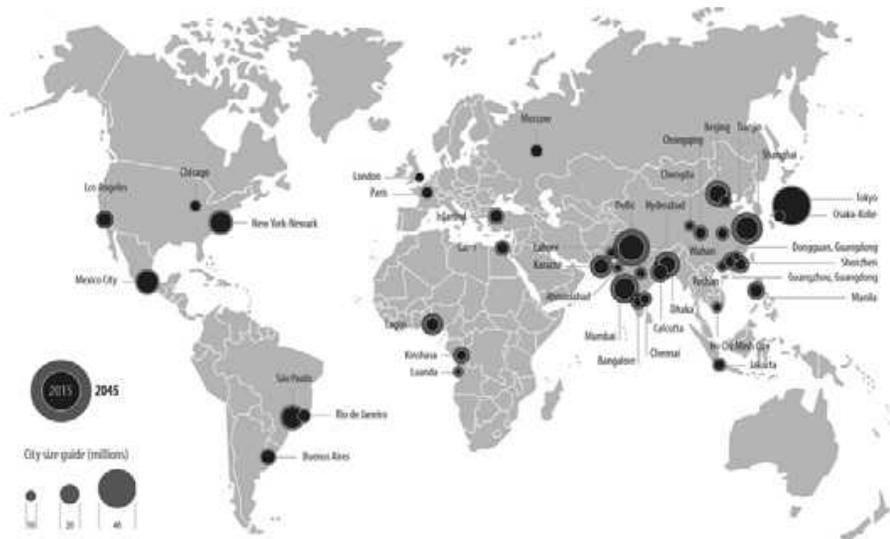
I nuovi attributi che si prestano a descrivere la realtà che si sta delineando sono quindi connessi alla manifestazione del fenomeno informale e di urbanizzazioni spontanee su scala mondiale, alla crescita urbana repentina e incontrollata che procede a ritmi incessanti, alla perdita di gerarchia che caratterizza le città tradizionali e soprattutto all'emergere di polarizzazioni che si esplicitano in forme di disuguaglianza, tradotte in spazi fisici talvolta perimetrati e circoscritti. Secondo quanto affer-

**Fig. 9. Nella pagina precedente.** Vista aerea della megalopoli di Chicago

mato, risulta ancora più evidente il fatto che a questa rivoluzione urbana incontrollata non sia però seguita di pari passo una crescita in termini di sviluppo economico. La maggior parte dell'incremento del tessuto urbano è infatti spesso il prodotto di una crescita spontanea, la cui espansione non riesce a essere gestita o peggio ancora pianificata (Barberi, 2010). Nel complesso, la letteratura concorda sull'interpretazione dei dati di inurbamento, cogliendo il sorpasso della popolazione urbana su quella rurale ed evidenziando come l'urbanizzazione mondiale registri valori di crescita esponenziali nei paesi in via di sviluppo, rispetto a quelli nei paesi industrializzati. Tuttavia, a questa crescita urbana, che prende in alcuni casi le sembianze di un fenomeno di dimensioni incontrollate, non sempre corrisponde uno sviluppo in termini economici e sociali ma, al contrario, è contrassegnata da spinte dal basso connesse a fenomeni di autoconstruzione e dunque autoorganizzazione.

La linea d'orizzonte del cambiamento sposta infatti fortemente il suo baricentro verso i paesi del Terzo Mondo. Paolo Barbieri, schematizzando la situazione mondiale nelle pagine introduttive del libro *È successo qualcosa alla città*, afferma l'emergere di uno scenario polarizzato i cui focolai, uno nei paesi in via di sviluppo e l'altro in quelli tecnologicamente avanzati, innescano modelli rispettivamente contrapposti: in un caso la rapida e dinamica crescita spontanea e nel secondo caso un modello statico di crescita ma imperniato su una gestione verticistica di grandi capitali economici.

**Fig. 10.** Situazione mondiale della crescita delle megapoli 2015-2045



Pertanto, se questo fenomeno si declina in maniera diversa nelle varie parti del mondo, è possibile comunque rintracciare delle caratteristiche comuni? E soprattutto, ci si chiede, in che modo l'architettura può operare in termini concreti in questa nuova realtà? Il *fil rouge* verso cui tendono i contributi teorico-critici sulle megacittà concordano nel porre al centro le infrastrutture, come elemento e *conditio sene qua non* per la vita, lo sviluppo o anche il loro fallimento.

L'entrata nell'epoca urbana porta con sé un paradosso, proprio in quanto la concentrazione della maggior parte della popolazione nelle città coincide tuttavia con una perdita della tradizionale definizione di città stessa, diventando il luogo privilegiato di vita (Benevolo, 2011). Uno dei caratteri che la città sta smarrendo, nelle riflessioni a due tra Francesco Ermani e Leonardo Benevolo, è relativa alla perdita della finitezza e della scala urbana: i manufatti religiosi o civili erano connotati da un carattere monumentale proprio in relazione alla scala assunta rispetto al contesto, tali da emergere in relazione al circostante. Questo equilibrio verte su una gerarchia tra opere architettoniche di maggior rilievo con le architetture di tipo minore, ma con il tempo la regola dimensionale e proporzionale viene meno. Inizia di fatto a vacillare quel tradizionale impianto della città classica, basato su ordine, proporzione e scala progettuale, che, sotto la spinta di forze economiche, sociali, politiche, culturali, etc di espansione e di controllo della dimensione spaziale, si esaurisce portandosi dietro il senso di orientamento nel nuovo assetto urbanizzato e l'impossibilità d'uso unitaria dell'organismo urbano, che oggi è inesorabilmente formato da parti separate. La discontinuità conforma un "mosaico di paesaggi" urbanizzati e aperti che sono il risultato di processi deregolati e modelli insediativi privi di intenzionalità (Gregotti, 2011).

Il carattere esponenziale dei fenomeni finora descritti porta a una nuova catalogazione dimensionale di città correlata soprattutto al carico assoluto di abitanti. Vengono così definite 5 categorie di città: mega-città, grandi città, città medie, città e aree urbane minori, passando da oltre 10 milioni di abitanti delle mega-città a meno di 500.000 abitanti delle aree urbane minori.

Le megacittà non sono definite come tali solo in riferimento alla dimensione spaziale o abitativa ma per il ruolo economico che sembrano avere all'interno della gerarchia urbana mondiale (Buijjs, Tan, Tunas, 2010), per la capacità di agglomerare funzioni e creare una connessione in rete. Si potrebbe semplificare - seguendo la linea adottata dal testo *Megacities, exploring a sustainable future* - che le megacittà siano dei particolari agglomerati urbani che si basano sul numero di connessioni tra nodi

metropolitani e che siano normalmente dotate di un'elevata densità abitativa e una altrettanto elevata estensione territoriale.

Osservando però le declinazioni di questo fenomeno nel nord e nel sud del mondo ci si rende presto conto che nei due emisferi le megacittà hanno differenti manifestazioni. Così, ad esempio, Gottman e Berry (Gottmann, Betty, 1961) collegano il fenomeno in America al decentramento verso le aree periferiche oppure Betty e Garreau (Betty, Garreau, 1991) rimandano alla collisione tra porzioni urbane continue che avviano un processo di interconnessione urbana incardinata su nodi metropolitani. Del tutto opposto a ciò che invece avviene nel sud del mondo, in cui i fenomeni di urbanizzazione sono causati dalla spinta delle fasce povere di popolazione verso le grandi città che, non riuscendo tuttavia ad avere un reddito adeguato, si riversano in baraccopoli ad alta densità. Così ancora in Europa le megacittà assorbono la bassa densità costituita da ampie porzioni di aree verdi secondo un processo di decentralizzazione (Haynes, 2006).

Nel 2010, anche lo studioso Peter Hall analizza i cambiamenti delle megacittà rispetto a quanto aveva rilevato nella sua prima pubblicazione afferente al tema nel 1997 e vede una decelerazione nel Nord America e un'esponenziale crescita nel versante Asia-Pacifico. Mentre Edward Soja aggiunge a tale punto di vista la necessità di incorporare il concetto di regione alla terminologia di megacittà (Soja, 2008). A tal proposito, il geografo americano cattura il carattere di trasformazione nel passaggio dall'urbanizzazione metropolitana a quella regionale (Regional Urban Age), come una modalità propria di sviluppo urbano di derivazione dalla globalizzazione del capitale, del lavoro e della cultura. La principale connotazione attribuibile alla urbanizzazione regionale è inerente al suo valore multi-scalare; le megacittà operano di fatti contemporaneamente su differenti scale dal locale/municipale al metropolitano, al nazionale e al globale (Soja, 2010).

Al termine di megacittà<sup>20</sup> si affiancano altre terminologie<sup>21</sup> quali città-mondo<sup>22</sup> e città-globali<sup>23</sup>. Tali tipi di "upgrade" di città si costituiscono come centri di controllo della circolazione e dell'accumulazione, il cui elemento distintivo risiede nella capacità di attirare capitali finanziari ma anche ingenti flussi migratori tanto alla scala regionale che transnazionale<sup>24</sup> (Friedmann, 1995). La gerarchia urbana ha un'importanza fondamentale nel momento in cui stabilisce la relazione tra le città al livello globale. A partire dalle formulazioni di Friedmann in merito alle città-mondo intese come centri di controllo del capitale globale, la sociologa Saskia Sassen inserisce la formulazione delle città globali come tasselli di una riorganizzazione del capitalismo connesse alle dinamiche

socio-economiche afferenti i processi di globalizzazione. La lettura dello spazio urbano rimanda alle trasformazioni indotte dalla macroeconomia che dissolvono i confini e favoriscono la ripetizione di un modello identico in qualsiasi parte del pianeta. Proprio in quanto prodotto di un processo di globalizzazione, ne consegue che “l’economia estesa alla scala planetaria esige città modellate a sua immagine e somiglianza, generando città globali tutte uguali” (Koolhaas, 2006).

La relazione tra la città e i processi di globalizzazione suggerisce una modificazione della dimensione spaziale<sup>25</sup>, inducendo relazioni complesse che avviano una sorta di riterritorializzazione dell’esperienza dello spazio, che si muove dinamicamente tra un contesto locale e uno globale. Proprio la trasversalità delle dinamiche è la componente che contraddistingue le metropoli globali, in cui l’articolazione in fasce sociali della popolazione si trova a condividere capitali culturali all’interno di uno spazio urbano (Barbieri, 2010). Sulla perdita di identità e sulla

**Fig. 11.** Fotografia di Francesco Jodice *What we want*, San Paolo, T9, 2006



spinta omogeneizzatrice della globalizzazione riflette anche Rem Koolhaas, vedendo nella rinuncia all'identità, che assegna alla gerarchia del centro il ruolo di detentore del nucleo, l'emergere della *Città Generica* come effettivamente una condizione di città "liberata dalla schiavitù del centro" (Koolhaas, 1995, p.31). Una città senza storia in grado di rinnovarsi continuamente in base alle esigenze e in grado di contenere il molteplice sia in termini culturali sia di composizione sociale e razziale. Nel nuovo assetto metropolitano, la densità è la principale connotazione e, come tale, risulta prevalere la verticalità al posto dell'orizzontalità, dove i grattacieli sono la tipologia predominante. Edifici in cui vige la densità nell'isolamento e che non rispettano più nessun vincolo ma sono elementi di una città che gode di libertà assoluta in quanto figlia orfana di una pianificazione urbanistica ormai scomparsa.

Le molteplici definizioni terminologiche sinora esposte a suffragio della condizione urbana dilatata, oltre che frammentata e disgregata, siano esse definite come città-regione (De Carlo, 1962), città-diffusa (Indovina, 1990), meta-città (Burdett, 2006) e così dicendo, ribadiscono l'attribuzione dello sconfinamento del sistema urbano e l'avvio di una fase di lettura che ritrae la città come sistema aperto e multiforme ma anche come sistema di nuove connessioni, sociali, economiche, di flussi o produttive.

In anni recenti, sta emergendo una linea di pensiero che riflette in termini di postmetropoli, riprendendo l'omonimo termine adottato da Edward Soja nel 1999 come titolo del suo libro. Soja, analizzando i fenomeni di trasformazione urbana di Los Angeles, definita come "metropoli in grado di contenere la massima frammentazione possibile e, al tempo stesso, tutti gli elementi che rendono piccolo e contemporaneo il mondo" (Soja, 1999, p.18) e della West Coast statunitense, evidenzia e segna l'emergere di un nuovo fenomeno socio-spaziale, sottolineato dal suffisso -post-, che si affranca dall'antica concezione della tradizionale metropoli, per cui il confine tra l'individuazione dell'urbano e del suburbano sembra aver subito un radicale cambio. La metropoli richiama la *mater-polis* greca, la città madre, o forse, come ipotizza Gregotti in *Architettura e Postmetropoli*, la *metros-polis*, la città della misura, considerata anche come città-stato, mentre oggi la parola oscilla tra il significato di città mondiali del comando e luoghi di riferimento di vaste regioni urbanizzate. La postmetropoli indica quindi un passaggio a una città in cui prevalgono le attività di servizio, ambito della deterritorializzazione della produzione.

Jean-Luc Nancy pubblica, parallelamente a Soja, nel 1999 *La città lontana* descrivendo la disgregazione e l'estensione omogenea della grande





città che definisce come una “totalità sparpagliata”, data dalla coesistenza di ogni forma, ossia “nel rendere possibile l’avec”. A partire da queste considerazioni, Gregotti analizza il continuo trasformarsi della vita urbana, in cui l’aspetto fisico delle città è la rappresentazione della dialettica tra permanenza e mutamento. Introducendo il termine di postmetropoli come base di partenza per i suoi ragionamenti, sembra rimettere in questione l’idea stessa della città.

La privatizzazione degli spazi di incontro collettivo e la quasi indifferenza per il disegno dello spazio tra gli edifici sono una condizione verso cui l’architettura si sta dirigendo, concentrandosi sempre più sull’oggetto singolare. Architettura e città risultano oggi in uno stato di totale indifferenza rispetto al loro disegno, dove la prima è ridotta a monumento urbano di marketing e la seconda altro non è che la conseguenza dello sviluppo del casuale affare immobiliare, somma di recinti sorvegliati e procedono per accostamenti volontari o casuali di oggetti architettonici. La denuncia di Gregotti riguardo l’indifferenza nei confronti del contesto come misura del presente e lo smarrimento del terreno della storia come terreno del progetto, indica anche la fine di quel che veniva comunemente chiamato *progetto urbano*, ossia il progetto delle relazioni tra elementi e lo scenario tessuto per consentire la poetica narrazione degli edifici.

L’avvento di alcuni cambiamenti quali il passaggio da capitale industriale a finanziario, il prevalere delle tecnologie informazionali e del consumo sull’uso, le centralità come nodi di reti di relazioni e interessi, anziché come centri geometrici di realtà storiche, inducono una modificazione dell’idea di città e introducono dunque l’idea di post-metropoli. Il valore della diversità, che è proprio di ogni città, è minato da tre ordini di fattori: introduzione massiccia della novità, il dominio dell’economia come valore di globalizzazione, la radicalizzazione delle paure per il diverso, che ha convertito l’identità in difesa, mettendo fine all’idea di città come “forma costruita sulle differenze dialoganti” (Gregotti, 2011). L’effetto del nuovo fenomeno postmetropolitano ha comportato un livellamento degli stili di vita tra contesto urbano e suburbano e l’incursione di forme urbane in contesti suburbani o viceversa, oltre al delinarsi di una forma polinucleare di città regione, impostata su un sistema di centralità in rete. A partire da queste considerazioni, emergono delle problematiche che già Soja annovera come nuova questione urbana, legata alla comparsa di fenomeni di disuguaglianza e di minaccia per la sostenibilità ambientale. In definitiva, questo nuovo carattere fisico e sociale dei territori urbani evidenzia un mutato senso di quello che viene comunemente definito come “città”.

All'immaginario collettivo di *urbs*, si sta sostituendo un sistema più complesso, composto da tasselli di un mosaico urbano in cui le componenti non sempre dialogano tra loro ma sovente appaiono come isole a sé stanti, presentando delle discontinuità. È la manifestazione di quella ambivalenza che descrive una condizione esperienziale della città animata da contraddizioni e molteplici realtà, una condizione che Kant definisce storta e sbilenca<sup>26</sup>.

La città diventa il luogo in cui convivono differenti realtà contrastanti, senza soluzione di dialogo.

La dimensione urbana contemporanea denuncia forme estreme di abitare che sono i segnali del cambiamento sociale in atto, con il delinarsi di fenomeni, quale quello dell'urbanizzazione spontanea, che rifuggono la pianificazione urbana. I cambiamenti in atto si acutizzano principalmente intorno a questioni di disuguaglianza sociale, che risulta ancor più evidente nelle grandi metropoli.

Berardo Secchi, nell'annoverare la criticità della disuguaglianza tra le problematiche connesse all'emergere di una "nuova questione urbana"<sup>27</sup>, si sofferma sul ruolo della progettazione e dell'urbanistica in grado di eliminare le discrepanze sociali. Il profilarsi di un divario sociale vede i ricchi e i poveri occupare aree specializzate, creando una marginalizzazione per ambiti di reddito. Scrive Secchi al riguardo: "La ricchezza e la povertà hanno un carattere pluridimensionale che difficilmente si può racchiudere in pochi indicatori"<sup>28</sup>. Da luogo di integrazione, nella visio-

**Fig. 12. nella pagina precedente.** Condominio di Hong Kong

**Fig. 13.** Vista aerea di Mumbai, India



ne tradizionale occidentale, la città costituisce un luogo di separazione e di emarginazione, in cui le distanze sociali si fanno sensibilmente e visibilmente sempre più marcate. Una letteratura fiorente registra molte pubblicazioni negli ultimi anni ed evidenzia come alle disuguaglianze sociali corrispondano forme di ingiustizie spaziali. La relazione tra forme di segregazione spaziale e disuguaglianza denuncia la comparsa di una vera e propria topografia sociale.

Sui temi di ricchezza e povertà si guarda non solo in termini economici e di reddito ma anche in un'accezione culturale, ossia in termini di capitale culturale e sociale, disponendo o meno di una serie di mezzi e relazioni che consentono di fissare uno status, una "distinzione"<sup>29</sup> di relazione tra borghesia e ceti medi (Bourdieu, 1979), oppure in termini di capitale spaziale, abitando in aree dotate di una infrastrutturazione tale che facilitino l'inserimento nella vita sociale, culturale, politica e professionale (Soja, 2010).

Lo spazio pubblico, che sin dall'origine delle città, rappresenta il luogo d'eccellenza deputato alla socializzazione e all'interazione sociale, vede venir meno il suo potenziale di coagulante, stretto e compresso da queste stridenti forme di discontinuità e di cesure urbane. Inoltre, la transizione della città a metropoli fino a giungere alla megalopoli, progressivamente registra una riduzione fisica dello spazio pubblico, che in molti casi è stato soppiantato dalle infrastrutture per i collegamenti.

**Fig. 14.** Grattacieli milionari circondati da vasti slum, Mumbai, India





Fig. 15. Oswald Mathias Ungers, *Green Archipelago*, Berlino, 1977



Fig. 16. Peter Riemann, disegno per *City within the city*, Summer School, 1976

Stabiliti i termini della questione e presa coscienza di una mutata “pelle” delle città, l’indagine si sposta inevitabilmente sul rapporto tra l’architettura e la città e sulle modalità entro cui essa opera nel contesto contemporaneo. Negli anni Settanta, si avvia una fase di indagine sulla relazione tra architettura e città in cui si analizzano i reciproci apporti e influenze. Infatti, la negoziazione tra i due ambiti comporta inevitabilmente una revisione della metropoli in merito ai suoi spazi pubblici.

Quando nel 1985 compare, ad opera di Koolhaas, il saggio *Imagining Nothingness in S,M,L,XL*, l’idea che salta agli occhi è quella di *Archipelago City*<sup>30</sup>, concetto già menzionato nel 1977 da Oswald Mathias Ungers nel suo *Green Archipelago*, in riferimento alla città di Berlino e al ruolo dell’architettura nei confronti della pianificazione urbana. Il testo di Ungers analizza la città di Berlino e vi rintracciava due differenti approcci: da una parte le aree da conservare, dall’altra parte quelle da distruggere. In questa duplice linea si intravede l’approccio europeo alla concezione del centro storico e del resto della città considerata non-città. Il concetto di *Archipelago city* costituisce l’immagine di un sistema di frammenti e si basa sulla nozione di città nella città, risultando una visione specifica rilevante in termini di ruolo che l’architettura può ricoprire. Nata in riferimento a Berlino quale città imperniata su una griglia naturale di spazi interstiziali verdi che consentono la crescita di specifiche e differenti identità, anticipa l’analogo pensiero, ma con diverso approccio, suggerito da Koolhaas con la nozione di *City of the Captive Globe (Città del Globo Prigioniero)*, in cui la rigida griglia di Manhattan permette lo sviluppo su ciascun lotto di specifiche identità senza compromettere la regolazione del sistema di base della griglia della città.

Per Koolhaas, il concetto di arcipelago offre una chiave di lettura dell’impostazione delle metropoli europee proprio in quanto svela la stridente tensione tra centri storici, nell’immaginario collettivo detentori di spazi pubblici per antonomasia, e il resto della metropoli, che risulta frammentato. L’idea di arcipelago indica il potenziale dell’architettura a definire aree o isole dense di significato all’interno del contesto urbano.

Negli scritti di Koolhaas e Ungers, risalta una tensione rilevata nella città contemporanea nell’incapacità di combinare la forma tradizionale di spazio pubblico con il desiderio di individualismo cui la società va incontro. Una società che vede la progressiva individualizzazione già a partire dall’epoca moderna e che giunge a disintegrare il significato di cittadino per acquisire quello di individui (Bauman, 2011) o, come afferma Nicolas Elias, una società di individui. Nella cornice sin ora tratteggiata, l’architettura si interroga su quali modalità possa acquisire per conciliare l’idea tradizionale di spazio pubblico e privato, riconoscendo

il pluralismo di una società individualizzata ma senza rinunciare a formulare un terreno in grado di contribuire alla formazione del collettivo.

L'indagine di entrambi gli architetti pertanto è più che mai attuale e indaga il significato profondo che l'architettura detiene con la città, oltre che esplorare il rapporto che essa instaura con il progetto urbano e in che modo, soprattutto, i due ambiti possano essere governati da una disciplina o dall'altra. Queste considerazioni a partire dalle specifiche condizioni di Manhattan e di Berlino, vengono riversate sulle città Europee negli anni Settanta, studiando i loro frammentati centri.

I primi studi di Ungers si soffermano sulla forma architettonica e con il saggio del 1967 intitolato *Grossformen im Wohnungsbau* si anticipa quella autonomia dell'architettura rispetto alla città che sarà poi portata all'estremo negli anni successivi<sup>31</sup>. Nel testo l'indagine verte sulla duplice categoria della forma e della funzione e propone l'avvicinamento di città e architettura sotto gli stessi principi formali di regolazione. Infatti, Ungers scrive al riguardo: "The city is governed by the same formal laws as the individual houses that comprise it".

Si giunge pertanto a definire il concetto di *Grossform*, o forma larga, in termini di forma piuttosto che di scala. Si apre in tal senso un'ambiguità tra forma e scala che conduce Ungers a scoprire che l'aumento di densità e di richiesta abitativa in un contesto territoriale limitato, ha inevitabilmente come conseguenza una concentrazione volumetrica unitaria, una razionalizzazione del sistema costruttivo e una strategia di densificazione. La *Grossform* si raggiunge solo quando sorgono delle caratteristiche tali che trascendano la mera sommatoria delle parti individuali. La caratteristica principale non si basa pertanto sulla quantità o la dimensione, ma è impostata su una condizione metropolitana che vede la necessità di alloggiare la diversità. La scala non risulta l'aspetto fondamentale ma è importante per definire la forma, che è l'unico aspetto in grado di intessere un discorso su una nuova cornice che coniughi le diversità. Il ruolo attribuito all'oggetto architettonico diventa lentamente più prominente e il suo significato nel creare un qualche tipo di spazio collettivo si contrappone all'inadeguatezza di un amorfo spazio pubblico della città.

Queste osservazioni di Ungers hanno un impatto sul pensiero di Koolhaas. Infatti, dal 1972 al 1978 tra i due vi sono continui scambi e in questa ottica, si comprende come *City within the city* anticipi la teoria della *Bigness* di Rem Koolhaas, secondo cui si afferma la capacità che la *Bigness* ha di reinventare il collettivo, oltre che anticipare il già menzionato, *The City of the Captive Globe* in cui si esplicita la città come isole autonome in grado di massimizzare i tratti individuali.

**Fig. 17. Nella pagina successiva.** Inserimento del progetto della sede CCTV di Beijing di Rem Koolhaas nel tessuto tradizionale





A seguito di un viaggio di studio nella città di New York a partire dal 1972, Koolhaas inizia ad analizzare la realtà metropolitana e scopre una cultura nordamericana che sperimenta la congestione. La pubblicazione di *Delirious New York* nel 1978 segna un momento importante nel tentativo dell'architetto olandese di organizzare un ragionamento intorno a tale cultura e all'iper-densità su cui si basa Manhattan. La città è organizzata secondo interessi di natura economica e la griglia in questo senso fornisce uno strumento utile all'imposizione di uno sviluppo che prevede già il suo schema di espansione. Koolhaas proprio nell'adozione di questo schema intravede però una diversa valenza culturale della griglia, che agisce come "speculazione concettuale". Infatti, "a dispetto della sua neutralità apparente, essa sottende un programma intellettuale per l'isola: nella propria indifferenza alla topografia, a quanto esiste, rivendica la superiorità della costruzione mentale sulla realtà" (Koolhaas, 1978). La costruzione mentale che prevale sul contesto implica secondo l'autore un totale assoggettamento della natura, trattata ora come elemento accessorio e marginale. All'invarianza degli isolati, corrisponde una ricca morfologia degli edifici che conquistano la dimensione verticale operando un salto di scala, che è teorizzato a partire dal 1995 nel saggio intitolato *Bigness or the problem of large*.

Il concetto di Bigness formulato negli anni Novanta da Koolhaas si muove pertanto su un binario che mette in tensione la scala e la forma, facendo così derivare la forma dalla scala; infatti, quando la scala raggiunge dimensioni tali che fa entrare la forma in un ambito diverso, sono necessari nuovi strumenti per il suo controllo. Si profila pertanto una nuova definizione del ruolo che l'architettura ha nella città come una specificità e non una generica totalità. Le connessioni e il ruolo dell'architettura risultano l'aspetto fondamentale anche nella condizione di frammentarietà cui riversano le città.

Mentre Ungers affida l'unitarietà alla creazione di una grande forma in virtù dell'individualità delle isole cittadine, per Koolhaas è il sistema stesso della griglia che, come campo neutro, consente l'unitarietà e la libertà individuale di ciascun lotto. Nel 1995 la teoria della Bigness segna un passo decisivo quale presa di posizione della scala nei confronti della forma: "Beyond a certain scale, architecture acquires the properties of Bigness", comportando un ingresso nel regime della complessità e assorbendo all'interno del proprio ambito le condizioni considerate tipicamente urbane, impossibili da risolvere in modo coerente con la sola forma architettonica. Nella Bigness le parti restano agganciate al tutto. In questo senso, Koolhaas abbandona i tradizionali strumenti dell'architettura quali la composizione e la decorazione: "the art of architecture is useless". La Bigness deriva dalla scala che trascende completamente

la forma e di conseguenza deriva dalla quantità ma sancisce l'avvio di una nuova qualità. L'architettura diviene il centro della creazione del collettivo e l'oggetto architettonico acquisisce una importanza sempre maggiore.

Uno degli aspetti principali è insito nella nozione di spazi collettivi che non si identificano più con l'idea di dominio collettivo in quanto si distanziano dalle piazze cittadine europee ma risultano essere delle "forme forti" che fanno da contrappunto ai vuoti e l'ambiente amorfo circostante.

Siamo giunti così nell'epoca urbana contemporanea in cui la deformazione dimensionale segna un carattere costitutivo fondamentale. Forme e immagini sono connotate dalla dismisura e la Bigness introdotta da Koolhaas sfugge l'ambito dimensionale e si appropria di altri significati qualitativi, dove l'edificio, superata una certa soglia, evade le regole progettuali ed entra in competizione con la città stessa e con l'urbanistica.

La scissione dal contesto e la non rispondenza della forma al suo contenuto mostrano un grado di *disgiunzione*. Proprio su questi assunti, le ricerche dell'architetto Bernard Tschumi indagano il distacco e mettono in relazione lo spazio costruito con il suo uso connesso all'evento mediante una libertà comportamentale che scardina la realtà convenzionale, fornendo la costruzione di un'altra realtà basata su valori innovativi. Tschumi elabora il concetto di evento e lo connette alla manifestazione della combinazione tra lo spazio e l'avvenimento, che si influenzano a vicenda. L'architettura si deve relazionare al movimento dei corpi nello spazio unitamente alle azioni e agli eventi che la coinvolgono. Instabilità e intercambiabilità, che sono alla base della condizione architettonica contemporanea, comportano una disgiunzione tra spazio ed evento e quindi di fatto la diretta consequenzialità tra contenitore e suo contenuto (forma-funzione), ma anche tra interno ed esterno, tra spazio e uso. Spazio architettonico e programma diventano scissi o possono essere legati da relazioni di indipendenza o interdipendenza. Spazio e Azioni esistono indipendentemente e si influenzano reciprocamente.

Tali assunti vedono la luce nella pubblicazione *Architettura e disgiunzione* di Bernard Tschumi del 1996, una raccolta di saggi scritti dal 1975 al 1991, che risulta essere un contributo fondamentale per la cultura architettonica contemporanea<sup>32</sup>. Il testo è il prosieguo di un ragionamento già tratteggiato nel 1990 con la pubblicazione *Questions of Space* incentrato sulla nozione di spazio: "[...] l'idea di spazio sembra l'unico comune denominatore tra città, architettura, strutture sociali" proprio in quanto "si poneva al centro di una varietà di discipline: film, arte concettuale o performativa da un lato, matematica, letteratura e filoso-

fia dall'altro". Vengono qui sondati i territori della prassi progettuale in cui la visione di Tschumi si articola in tre sezioni: spazio, programma e disgiunzione. Il distacco dell'architettura dalla sua funzione gli permette di acquisire nuove possibilità di essere concepita. L'introduzione del concetto di evento comporta l'attribuzione di un carattere aleatorio e mutevole, mettendo in crisi l'idea di forma definita e concentrando la sua valenza sull'avvenimento oltre ogni previsione all'interno di uno spazio. La disciplina architettonica amplia i suoi confini mediante la nozione di evento e consente all'architetto di rispondere a situazioni che si sottraggono a un'identificazione classificatoria stabile.

Il cambio di mentalità e di approccio architettonico è notevole, venendo meno, infatti, il desiderio di permanenza e di eternità a cui l'architettura da sempre mira. Pertanto, alla triade classica vitruviana di *firmitas*, *venustas* e *utilitas*, Bernard Tschumi, ne propone un'altra – spazio, movimento, evento - legata all'uomo (non solo per l'uomo) e alle sue azioni, attraverso le quali l'architettura viene sovente scompaginata. Non potendo più far riferimento alla *firmitas* come ricerca del valore stabile e duraturo (desiderio di eternità), anche la *venustas* è in continua ridefinizione, parallelamente ai cambiamenti incessanti delle strutture edilizie, infine l'*utilitas* batte in ritirata all'emergere del concetto di flessibilità. Alla stabilità si è sostituita l'instabilità, alla materia le immagini e l'immaterialità delle proiezioni.

Il cambio radicale vede un ribaltamento in termini concettuali in riferimento all'architettura, ormai non più legata allo spazio ma all'evento che avviene nello spazio; termini questi, di spazio ed evento, che non si fondono ma che si contaminano e si influenzano vicendevolmente. Risulta innegabile che nell'architettura contemporanea quel che emerge sia una variabile temporale all'interno dei progetti, sia in riferimento alla triade (spazio, evento e movimento) sia in riferimento a caratteristiche prestazionali dei progetti quali flessibilità, dinamicità e transitorietà. Tuttavia, assumere l'istanza temporale all'interno del progetto richiede strumenti che l'architettura non possiede e di conseguenza è costretta ad attingere ad altri campi disciplinari, ibridandosi. Campi immateriali e suggestivi (come il cinema, la musica) che forniscono un sistema non tangibile in grado di incorporare il tempo nel progetto.

Abbandonando una visione statica, si afferma una concezione dinamica dell'architettura: i progetti contemporanei riscoprono il valore dell'azione e del movimento dei corpi che si muovono nello spazio. In questo quadro, la ricerca architettonica contemporanea sembra ora orientarsi verso un ricongiungimento con il contesto e la conquista dell'interscalarità del progetto che, in questa transizione scalare coniuga città, luogo

e oggetto architettonico. Infatti, la complessità assunta nelle discipline quali l'architettura, il paesaggio e le infrastrutture accoglie caratteri di simultaneità, instabilità e molteplicità che rimandano a un ripensamento dei processi in quanto aperti e alla necessità di concepire nuove logiche trasversali di interazione tra ambiti disciplinari diversi.

L'architettura pertanto si avvia a concepire la sua produzione non più in termini di oggetti statici ma di entità dinamiche, ossia campi di forze che agiscono come un intorno relazionale. L'ibrido è quindi un concetto che percorre trasversalmente, declinandosi, questo nuovo volto dell'architettura, dapprima come valore introverso del progetto che interiorizza i vocaboli provenienti da altre discipline e mina la continuità con il contesto, costituendosi come elemento autonomo e autosufficiente, per poi giungere a una fase estroversa in cui prevalgono le relazioni e le connessioni con conseguenti implicazioni concettuali.

La rinnovata veste in cui l'architettura si pone appartiene a una "concezione integrata" dove confluiscono le logiche tanto dell'architettura stessa quanto del paesaggio e dell'infrastruttura, secondo un ordine combinatorio avente capacità di capillare infiltrazione all'interno di processi caotici quali quelli della multiforme realtà contemporanea. L'ibrido pertanto è l'operatore concettuale capace di consentire la transizione meticcica verso campi connettivi. Manuel Gausa in linea con questo pensiero conia il termine di land-links (paesaggi di collegamento) per indicare la tensione di concatenazione e interrelazione tra scenari diversi. Interscalarità, transcalarità e multiscalarità del progetto consentono rispettivamente di operare alle diverse scale e di effettuare transizioni tra una scala e l'altra, mentre la "relazione trasversale" (integrazione, interrelazione, connessione) proposta da Gausa, si costituisce quale modalità di giunzione tra architettura, paesaggio e infrastruttura. In questo senso, i confini dell'architettura si ampliano e si ibridano.

## NOTE INTRODUZIONE

<sup>1</sup> Negli anni Ottanta Andrea Branzi, membro del gruppo Archizoom, concentra i suoi scritti sul tema della città e propone una classificazione di modelli urbani dal titolo *The hybrid metropolis* nella pubblicazione *Learning from Milan*. A questa prima classificazione, fa seguito una più ampia nel libro *La Quarta Metropoli* in cui vengono presentati i modelli di città, pressoché ideali, che si sono susseguiti. La Metropoli Meccanica, che Branzi colloca dall'inizio del secolo fino alle due guerre mondiali, è connessa allo sviluppo industriale e alle tecniche di assemblaggio di elementi, si sviluppa nel solco del capitalismo. A prendere il suo posto, subentra la Metropoli Omogenea che dalle guerre mondiali si protrae come modello fino agli anni Cinquanta, manifestandosi come sistema razionale al pari della catena di montaggio fordista, secondo principi di ordine, chiarezza ed efficienza. Con l'avvento della Metropoli Ibrida viene sancita la nascita della società postindustriale, pertanto questo tipo di modello è connotato da una frammentarietà del sistema e dall'uso di nuovi strumenti quali il cinema e la televisione (territori dell'immaginario). Se precedentemente ciascun elemento apparteneva alla realtà metropolitana secondo la logica dell'ingranaggio e di un ordine generale superiore, ora ciascun elemento deve emergere come oggetto singolare e riconoscibile nell'amalgama caotica dell'intorno. Si inizia pertanto a valutare in modo diverso l'idea di caos e di complessità, risultando questa metropoli come "universi metropolitani che contengono al loro interno tutto e il contrario di tutto, la totale contraddizione e la totale unità". In ultimo, viene annoverata la Metropoli Fredda, la Quarta Metropoli per appunto, come corrispettivo di una società postindustriale ormai matura, versione consolidata di derivazione della precedente. Negli anni Novanta questa metropoli si delinea come caratterizzata da contraddizioni sociali e culturali che, invece di esplodere, convivono in equilibrio dinamico. Nella trattazione di Branzi emerge uno schema per coppie nel quale a una prima classificazione di metropoli meccanica e omogenea corrisponde una società moderna rispettivamente allo stato immaturo e maturo, fa seguito la coppia di metropoli ibrida e fredda che trovano il loro corrispettivo nella società postindustriale ai primordi e matura. Tuttavia, quel che risulta ripetersi in entrambe le classificazioni è il passaggio da una fase connaturata da forti contraddizioni a una fase in cui le contraddizioni convivono in modo naturale.

<sup>2</sup> "La città contemporanea è come l'aeroporto contemporaneo ("tutti uguali")? È possibile definire teoricamente questa convergenza? E in caso affermativo, a quale configurazione ultima tende? La convergenza è possibile solo a patto di spogliarsi dell'identità. Ciò viene di solito considerato come una perdita. [...] E se fossimo di fronte a un movimento di liberazione planetario: <<abbasso il carattere!>>? Che cosa rimane, una volta deposta l'identità? La Genericità?". R., Koolhaas, (1995), *La Città Generica*, in *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibert, Macerata, p.27. E ancora: "La Città Generica è la città liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza dell'identità. [...] È la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante o priva d'interesse in ogni sua parte." Ivi, p.31.

<sup>3</sup> Il termine di *Post-metropolis* fu coniato dal teorico Edward Soja per indicare le trasfor-

mazioni rilevate nel territorio di Los Angeles e nella West Coast statunitense. Con tale accezione si rimanda a una forma che da una parte conserva le tracce degli spazi urbani precedenti e dall'altro lato descrive una condizione del tutto nuova, indicando la necessità di definire un ambito che vada oltre alla città e alla metropoli e si avvia a descrivere una teoria dell'urbano-regionale, stabilendo nuovi rapporti tra urbano e non-urbano ma anche ridefinendo l'idea stessa di suburbano. Sulla questione di un superamento della metropoli si rimanda ai testi specifici di Edward Soja, in particolare: Soja, E., W., (2000), *Postmetropolis*, Blackwell, Oxford; Soja, E., W., (2007), *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana*, Patròn, Bologna e Soja, E., W., Frixa, E., (2009), *Oltre la metropoli*, CLUEB, Bologna.

<sup>4</sup> Il libro *La fine della città* scaturisce da una conversazione tenuta nel 2011 tra Francesco Ermani, giornalista di Repubblica, e lo storico di architettura Leonardo Benevolo. Dopo aver ripercorso le vicende dell'architettura e dell'urbanistica italiane dello scorso mezzo secolo, vengono messi a confronto esempi nostrani con quelli di altre città europee. La crisi di un controllo statale sulla pianificazione e l'emergere di uno sviluppo legato all'interesse economico del privato, inevitabilmente conduce a conseguenze molto gravi tra cui una crescita ormai smisurata delle città. Questa situazione segna la fine della città intesa in senso tradizionale come luogo definito entro dei limiti prestabiliti e la perdita del valore storico e identitario del centro e del paesaggio urbano intesi come memoria di cultura collettiva. L'impazienza, male contemporaneo che pervade il fare architettonico, diventa ormai il carattere dominante del processo progettuale, oscurando la "recherche patiente" di Le Corbusier. Dal tirocinio lento, che fa acquisire all'architetto quei valori depositati nei luoghi, attraverso una stratificazione delle conoscenze legata al tempo e all'esperienza, si giunge, secondo Benevolo, al successo istantaneo che attribuisce a un autore un'immagine riconoscibile.

<sup>5</sup> Stante la sua natura frammentata degli spazi e la presenza di realtà contrastanti, quindi in che modo viene intesa la città? Aprono le pagine del libro *Costruire e abitare* di Richard Sennett proprio delle riflessioni in merito al termine città e ai suoi significati. Dalla prima era cristiana, in cui il termine designava una accezione bivalente indicando sia la città di Dio sia la città dell'Uomo, mantiene tutt'oggi una duplice connotazione delineandosi tanto in termini fisici quanto mentali, ossia indicando da una parte un luogo concreto materiale e dall'altra parte anche una rappresentazione mentale. D'altro canto, l'etimologia stessa della parola rimanda a quella di *civitas* in cui persiste una radice indoeuropea *ki* o *ci*, che significa giacere e sedimentare, marcando quindi il valore dell'abitare. La duplice attribuzione, fisica, come agglomerato costruito, e ideale, come gruppo di cittadini, è ben evidente nell'uso diversificato delle parole francesi *ville* e *citè*. Alle origini, i termini fanno riferimento al dato dimensionale e quindi la *ville* è la città nel suo complesso, mentre la *citè* designa un luogo specifico. Tuttavia a partire dal XVI secolo si inizia a utilizzare la parola *citè* per riferirsi allo stile di vita locale e l'affezione al luogo dei suoi abitanti. Allo stato odierno la *citè* indica quelle parti degradate e povere soprattutto nelle zone periferiche. L'antica accezione rende evidente la duplice natura delle città: da un lato il territorio edificato e dall'altro il modo in cui la gente abita e vive (Sennett, 2018). A partire dal XIX secolo gli urbanisti tentano di mettere in relazione il vivere con l'abitare fino a quando nel XX secolo non si giunge a una separazione tra la *ville* e la *citè*. L'interesse del sociologo, nonché urbanista, si concentra sulla cattura della "vita attiva" e sull'elaborazione di un pensiero interpretativo in riferimento ai cambiamenti che stanno avvenendo nelle metropoli, anticipando il "declino dell'uomo pubblico". Il suo pensiero si costruisce attraverso un girovagare nei luoghi che lo designa

come un vero *flâneur*, capace di scrivere dei luoghi mediante una conoscenza diretta e vissuta. Il libro chiude la trilogia dell’Homo Faber nella società, dopo *L’uomo artigiano* e *Insieme*, in cui l’autore mostra come alcune città abbiano cambiato forma acquisendo l’attuale aspetto dove alcuni luoghi costituiscono l’emblema di questa contemporaneità. Attraverso una passeggiata tra i vicoli e quartieri delle città del mondo, Sennett fissa i punti salienti della nuova situazione metropolitana mondiale. La ricerca alla risposta se è possibile la convivenza in un mondo fatto di disuguaglianze approda proprio nel connubio tra *villes* e *cités* e cioè, in altri termini, in che modo migliorare la convivenza attraverso il modo di costruire. Storta, aperta e modesta diventano gli aggettivi che l’autore propone per una nuova etica della città. Una città, quella proposta nel libro, in cui convergono diversi contributi provenienti da differenti discipline (filosofia, sociologia, urbanistica, etc) che, attraverso un approccio flessibile, siano in grado di costruire non più una città chiusa e stabile ma una aperta e in divenire.

<sup>6</sup> L’urbanista Edoardo Salzano caratterizza con tre componenti la città: *urbs*, *civitas* e *polis*, che descrive anche come “le tre facce dell’urbano”. La necessità di una lettura più ampia, che abbandoni la visione parziale della città secondo una prospettiva monodirezionale focalizzata o alla sua architettura o agli aspetti sociali o a quelli politici, comporta l’esigenza di intessere un ragionamento che lavori per intreccio tra questi tre elementi. Per Salzano la città viene interpretata simultaneamente come struttura fisica, come società e come governo. Il ruolo dello spazio pubblico è fondamentale nella significazione stessa della città proprio perché essa nasce con lo spazio pubblico. L’uomo genera la città nel momento in cui modifica la sua relazione con la natura e il lavoro e organizza la sua vita (come *urbs*, come *civitas* e come *polis*) intorno a funzioni e luoghi utili alla comunità.

<sup>7</sup> L’americano Mike Davis, teorico dello sviluppo urbano e socio geografo, analizza la diffusione della povertà urbana e, nel suo libro *Planet of Slum*, divenuto uno dei capisaldi della denuncia di un futuro scenario apocalittico, rileva il dilagare di situazioni abitative estreme con il tentativo di catturare le motivazioni che hanno spinto all’acuirsi di una simile condizione urbana. L’urbanizzazione in costante crescita porta a una concentrazione di persone nelle città con il conseguente abbandono delle campagne. Scrive a tal riguardo: “Per la prima volta la popolazione urbana della terra supererà quella rurale”. Il merito dello scrittore americano è quello di aver rivolto lo sguardo sugli sviluppi “peri-urbani”, vere e proprie distese non pianificate, facendo emergere l’altro lato della “medaglia”, non più solo contraddistinto da città ricche e formalmente pianificate.

<sup>8</sup> Molti tentativi di lettura indagano in lungo e in largo tanto i cambiamenti dimensionali e quantitativi - sia fisici e costruttivi sia di incremento di popolazione (Gottmann, 1970; Perlman, Davis, 2006) con proposte di nomenclature che possano descrivere questa nuova estensione raggiunta - quanto gli aspetti morfologici e qualitativi connessi alle relazioni sociali e spaziali (Ilardi, 1990; Koolhaas, 1995; Salzano, 2004; Secchi, 2013; Sennett, 2018) ma anche le questioni di tipo economico e produttivo, di un mondo ormai sempre più interconnesso (Soja, 1999; Sassen, 1991).

<sup>9</sup> Il termine urbanità fa ingresso nell’uso architettonico negli anni Cinquanta con Lewis Mumford. La sua accezione fa riferimento a “essere urbano, cortese e di buone maniere”. Così viene proposto anche in *Bad and Good manners in architecture* da Trystan Edwards nel 1924. Dai primi de Novecento si inizia a usare il termine in riferimento alle condizioni di vita della città, mantenendo tuttavia un connotato neutro. Mumford fonde le due accezioni e attribuisce un senso positivo al termine, ossia di tutto ciò che è

“encomiabile” in riferimento alla vita della città. L'autore nei suoi scritti si riferisce alla realizzazione di una vita urbana civilizzata e di appagamento personale, ossia lo scopo ultimo per cui venivano progettate le città. Così altri autori cominciarono a impiegare il termine con lo stesso significato, come ad esempio Christopher Alexander e Serge Chermayeff (in *Community and Privacy* del 1963) che ricollegano il concetto di urbanità “all’interazione tra abitanti, lo scopo sociale e il modo di costruire [che] insieme conferiscono a ogni città la sua identità. L’urbanità altro non è che la fusione tra il fisico e il sociale, dove la natura costruita dello spazio sociale è a lungo motivo di ricerca del Movimento Moderno.

<sup>10</sup> Verso la metà del IV millennio a.C. in Mesopotamia ha origine la “prima urbanizzazione” il cui fenomeno ha rilevanza non solo in termini costruttivi ma anche sociali, tecnologici e ambientali. A partire da questa “rivoluzione urbana”, che costituisce la prima forma di insediamento, si sviluppano organismi complessi gerarchicamente connessi a un tempio o un palazzo, per poi diffondersi come modello nel vicino Medio Oriente. Per una trattazione più esaustiva si rimanda a Adams, Robert McCormick, (1966), *The Evolution of Urban Society. Early Mesopotamia and Prehispanic Mexico*, Aldine-Atherton, Chicago.

<sup>11</sup> Ildefonso Cerdà (Centelles, 23 dicembre 1815 – Santander, 21 agosto 1876), urbanista e ingegnere spagnolo, è considerato il padre della disciplina urbanistica. Secondo la sua visione, la città è il frutto del lento lavoro di generazioni che hanno trasformato il paesaggio urbano. Attento ai bisogni individuali e alla necessità di socializzazione, riversa tali principi nella forma spaziale di aree di sosta-riposo e di circolazione-movimento, ossia nella stretta interazione tra casa e strada. Quest’ultima ha il compito di costituire il legante tra socializzazione, circolazione e accesso alla casa. Richard Sennett in *Costruire e abitare* descrive l’opera di Cerdà: “Ogni isolato della sua planimetria consisteva in due grandi palazzi a forma di scatola di scarpe che si fronteggiavano separati da un grande spazio aperto; questi *intervallos* occupavano il 50% circa del terreno, lasciando la possibilità che aria e luce circolassero in grande quantità. Mentre il progetto si sviluppa, i due grandi scatoloni venivano poi collegati ai lati, creando un palazzo a quattro facciate con ampio cortile in mezzo – il “perimeter block” del gergo urbanistico. [...] Il passaggio dall’*intervallo* al *blocco perimetrale* in Cerdà fu inevitabile”. L’urbanista spagnolo attraverso lo smusso degli angoli dei blocchi perimetrali agevola la percorribilità delle carrozze sulle strade e così facendo ha il risultato di far “sorgere la città nella ville”, proprio in quanto nello spazio risultante dalla smussatura si identifica un luogo in cui ritrovarsi e socializzare.

<sup>12</sup> È in quest’ottica che si deve leggere l’introduzione di materiali facilmente lavabili per la pavimentazione stradale o l’introduzione di *pissoir* pubblici. Gli ingegneri ripongono nelle infrastrutture la capacità di indurre nuovi comportamenti e di conseguenza introducono l’applicazione di misure sanitarie più razionali in grado di influenzare i comportamenti degli abitanti nello spazio. Attraverso gli accorgimenti tecnici e l’implementazione delle infrastrutture è possibile convertire le zone antistanti le strade in nuovi spazi di socializzazione. Il successo dell’ingegneria del XIX secolo è connesso alla salute pubblica sia fuori terra che sottoterra. L’approccio progettuale alle nuove opere infrastrutturali è di tipo aperto ed empirico, adattando di volta in volta le soluzioni realizzate alle necessità o al riscontro in fase di esercizio.

<sup>13</sup> Basti in tal senso pensare alla Parigi di Haussmann (1853), in cui le strade strette e tortuose sono sostituite da grandi boulevard facilmente percorribili dalle truppe in caso di rivolta.

<sup>14</sup> Il termine inglese *sprawl* significa “espansione”. Viene utilizzato per indicare la città diffusa, ossia le espansioni a bassa densità ma ad alto consumo di suolo. Il fenomeno si delinea in prima istanza negli Stati Uniti in concomitanza alla distribuzione dei mezzi di trasporto privati. A partire dal Nuovo Millennio, tale fenomeno ha vissuto un incremento esponenziale tanto da destare una preoccupazione a livello ambientale. I segni di estensione urbana cominciano ad apparire già agli inizi degli anni Novanta diventando con il tempo un fenomeno che caratterizza i paesi industrializzati e quelli emergenti, seppur quest’ultimi in misura ridotta. Per una trattazione più specifica si rimanda a R., Bruegman, (2005), *Sprawl*, The University of Chicago Press, Chicago; B., Secchi, (2008), *La città del ventesimo secolo*, Laterza, Roma-Bari; G., F., Indovina, (2009), *Dalla città diffusa all’arcipelago metropolitano*, Angeli, Milano.

<sup>15</sup> Parallelamente a Cedric Price, si ritiene opportuno fare un accenno al contributo della francese Françoise Choay la cui linea di indagine adottata risulta di impostazione simile a quella di Price, seppur in questo caso in riferimento alla sola realtà specifica francese. Nel suo testo *Espacements. Figure di spazi urbani nel tempo* ripercorre l’evoluzione urbana attraverso i suoi cambiamenti spaziali passando per il Medioevo fino al XXI secolo. L’analisi è basata sugli aspetti morfologici di definizione della città (rapporti tra edifici e strade, sistema di aggregazione degli edifici, assialità e prospettive). Anche nel caso della studiosa francese, a ogni cambiamento di spazialità corrisponde una trasformazione indotta da una rivoluzione tecnologico-scientifica. Choay classifica quattro tipi di spazio urbano: 1) lo “spazio di contatto” appartenente alla città medievale, legato ai concetti di recinzione come spazio chiuso e protetto, e a quello di trama che rimanda alla contiguità dell’edificato; 2) lo “spazio scenico” della città Seicentesca e Settecentesca, in cui viene esaltato l’aspetto ornamentale e prospettico, riducendo la forza di separazione delle mura, ormai non più funzionali allo scopo di difesa; 3) lo “spazio di circolazione”, come conseguenza della Prima Rivoluzione Industriale, che si ripercuotono fino al XIX-XX secolo con la formazione delle periferie e la progressiva distinzione tra spazio pubblico e spazio privato; 4) in ultimo, lo “spazio di connessione”, derivante dalla Rivoluzione Informatica, tende ad attribuire connotati eterogenei alla città contemporanea, dissolvendo le differenze tra centro e periferia e tra urbano e rurale.

<sup>16</sup> Più in generale, per un inquadramento teorico dei cambiamenti in atto si veda, invece, Barberi, P. (2010) *È successo qualcosa alla città: manuale di antropologia urbana*. Roma: Donzelli Editore, Martinotti, G., (2017), *Sei lezioni sulla città*, Feltrinelli, Milano; Becchi, A., Bianchetti, C., Ceccarelli, P., Indovina, F., (2015), *La città del XXI secolo. Ragionando con Bernardo Secchi*, Franco Angeli, Milano.

<sup>17</sup> In riferimento ai termini precedentemente citati e al susseguirsi delle rispettive visioni attribuite al cambiamento delle città si rimanda ai testi specifici per ulteriori approfondimenti. Per il concetto di megalopoli si veda Hall, P., Sassen, S., Buijs, S., Tan, W., Tunas, D., (2013), *Megacities, exploring a sustainable future*, 010 Publishers, Rotterdam; Gottman, J., (1961), *Megalopolis. The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*, The Twentieth Century Fund, New York; McGrath, B., Shane, G., (2012), *Metropolis, Megalopolis and Metacity* in *The Sage Handbook of architectural Theory*, a cura di G. Cryslar, S.Cairns, H. Heynen, Sage Publications. Per la città in rete si veda nello specifico: Castells, M., (1996), *The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society and Culture* – Vol. I, Blackwell, Oxford; Castells, M., (2004) *La città delle reti*, Marsilio; Dematteis, G., (1990), *Modelli urbani a rete*. In Curti, F. e Diappi L.

(a cura di) *Gerarchie e reti di città*, FrancoAngeli, Milano. Sul concetto di post-metropoli: Soja, E.W., (2000), *Postmetropolis*. Oxford: Blackwell; Soja, E.W. ,(2007), *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana*, Patròn, Bologna. Per le città globali: Sassen, S. (1997) *Città globali. New York, Londra, Tokio*. UTET, Torino; Sassen, S. (2001) *Global cities and global city-regions. A comparison*. In Scott, A.J. (ed.) *Global city-regions*. University Press, Oxford.

<sup>18</sup> *Edge city* è un termine che viene utilizzato per definire le nuove città statunitensi con riferimento alla “città americana di confine o di frontiera sconosciuta” (Garreau, J., (1991) *Edge city. Life in the new frontier*. New York: Doubleday). L'origine risiede nella dislocazione delle industrie e nei centri direzionali al di fuori del perimetro delle grandi città verso gli anni Cinquanta. In sintesi, si tratta di spazi autosufficienti ubicati verso i nodi delle arterie autostradali o in prossimità di aeroporti internazionali. Diventano i luoghi privilegiati per investimenti e lavoratori, risultando degli spazi incontaminati in cui poter sviluppare la ricchezza. Per questi motivi, le *edge city* sono considerate come delle appendici dei centri maggiori, avendo il compito di costituirsi più come nodi che come vere e proprie città (edge node). La loro autosufficienza in termini di servizi, industrie, cultura, le rende però del tutto simili alle città, in quanto dotate di tutti gli elementi costituenti e pertanto rappresentano un nuovo modello sociale, economico e territoriale di avanguardia (Rufi, J.V. (2004) Nuove parole, nuove città? *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, XXXV, 81).

<sup>19</sup> “Globalmente più persone vivono in aree urbane che rurali con il 54% della popolazione mondiale che risiede in contesti urbanizzati. Nel 1950, il 30% della popolazione mondiale è urbano. Si prevede che nel 2050 il 66% della popolazione mondiale vivrà in città. (Department of Economic and Social Affairs, (2014), *World Urbanization Prospects, The 2014 Revision, Highlights*, UN, New York). Nel 2007 si è registrata la svolta urbana (urban turn) a livello planetario confermando una popolazione per la maggioranza urbana, che nel 2014 si attesta al 54%. Nel 2050 si prevede che solo un terzo della popolazione mondiale vivrà in aree rurali, mentre il 70% della popolazione mondiale risiederà in contesti urbani. Le regioni che attualmente registrano un tasso di inurbamento costante e in crescita sono il Nord, Centro e il Sud America, arrivando a toccare percentuali dell'80%.

<sup>20</sup> Nonostante il termine Megacittà sia entrato nell'uso corrente in anni relativamente recenti, la sua origine è ascrivibile al 1987, coniato per la prima volta dalla sociologa Janice Perlman con l'avvio di un progetto internazionale con l'omonimo titolo. Il fenomeno tuttavia non è nuovo, anzi, se ne possono annoverare esempi anche nell'Antica Grecia con oltre 40.000 abitanti già nel 370 d.C. (Chander, Fox, 1974). Con il progressivo sviluppo delle città negli anni Sessanta si constata che nove delle diciannove megacittà del mondo si trova nei paesi in via di sviluppo, prevedendo che dagli anni Duemila tale valore sarebbe passato a cinquanta su sessantasei. I problemi sollevati da queste nuove realtà a livello planetario inducono la sociologa americana ad avviare alla UC-Berkeley il progetto Mega-Cities ((1984), poi incubato alla New York Academy of Sciences dal 1985 al 1987. Nel 1988 è riconosciuta come organizzazione senza scopo di lucro. Il progetto è nato con il desiderio di “ridurre il tempo di ritardo tra idee e attuazione nella risoluzione dei problemi urbani”. Mega-Cities Project si basa sul riconoscimento di quattro principali assi di cambiamento: dal rurale all'urbano, dalla città alla megacittà, dal nord al sud, dal settore formale al settore informale.

<sup>21</sup> In anni recenti alcune pubblicazioni pongono attenzione sulle città ad alta densi-

tà come Istanbul, Mumbai e San Paolo. Il collettivo Urban Age, nato all'interno della London School of Economics in collaborazione con la Alfred Herrhausen Society della Deutsche Bank, avvia una intensa fase di analisi dei modelli di città del XXI secolo sul rapporto tra forma e società. La fervente fase di convegni avviati dal collettivo confluisce nella pubblicazione del 2008 *The Endless city* con un focus in particolare sulle città indiane, latinoamericane e mediterranee, cui si rimanda per una specifica trattazione del tema. Il successivo contributo *Living in the Endless City* denuncia come all'espansione urbana su scala ormai geografica stia corrispondendo un fenomeno di segregazione razziale, etnica e di classe. Quel che in questa espansione risulta ridotto è lo spazio pubblico, giungendo a formare città estremamente frammentate. Nel libro è interessante notare come venga proposto un approccio che esorta a individuare il DNA delle città per poter intervenire su di esse.

<sup>22</sup> Il termine città-mondo è introdotto da Patrick Geddes nel 1915 in *Cities in Evolution* e successivamente è impiegato nelle analisi urbane di Peter Hall definendone il ruolo multiplo di centro politico, economico e di servizi nell'omonimo libro *The World Cities* (Hall, 1966). Proprio la complessa struttura amministrativa, di risorse, di trasporti, economica, etc, che regge l'impalcatura delle megacittà, le rende tali. Ad ampliarne la definizione sono i fenomeni di globalizzazione che vengono indagati nei primi anni Ottanta dagli studiosi John Friedmann e Goetz Wolff, arrivando ad offrire una formulazione del concetto di città-mondo impostata sull'idea di interconnessione gerarchica tra le città e quindi di rete, di fatto aprendo la strada alla definizione di città-globali. Per Friedmann e Wolff le città-mondo sono "delle manifestazioni del controllo esercitato dal capitale transnazionale che ha progressivamente costruito a livello mondiale un set interconnesso di mercati e unità di produzione". Friedmann attraverso la mappatura delle relazioni tra le città-mondo risale a rintracciare la gerarchia urbana ed evidenzia il carattere pressoché lineare lungo il cui asse Est-Ovest si sviluppa il sistema di città interconnesse. Le varie scale in cui agiscono le città mondo le connotano come "nodi organizzativi del sistema economico globale, connettono e articolano le economie regionali, nazionali e internazionali nel più ampio flusso dell'economia mondiale" (Mento, 2010).

<sup>23</sup> Con il termine di città globale si fa riferimento alla definizione data da Saskia Sassen nel suo testo *The global city* (1991). Secondo la visione della Sassen, la città globale evidenzia una riemersione del concetto di città dopo un lungo periodo di stagnazione, diventando un luogo strategico di crescita. La città globale è di conseguenza concepita soprattutto in termini di reti di trasporti e collegamenti tanto economico-finanziari quanto culturali e sociali.

<sup>24</sup> La trasposizione di questi flussi e capitali si esplicita spazialmente in forti polarizzazioni sociali che, secondo Friedmann, avviene su tre livelli: "Il primo è globale ed è espresso in termini di ricchezza, reddito e potere tra economie periferiche nel loro complesso e una manciata di paesi ricchi nel cuore del mondo capitalista. La seconda scala è regionale ed è particolarmente pertinente nella semi-periferia. [...] La terza scala della polarizzazione spaziale è metropolitana. E' la storia familiare della segregazione spaziale interna ai ghetti poveri della città, degli alloggi abusivi di periferia e delle enclaves etniche della classe operaia" (Friedmann, 1995).

<sup>25</sup> In *Costruire e abitare* di Richard Sennett, due discussioni, rispettivamente con Jane Jacobs e Lewis Mumford, ricostruiscono il distacco rilevato tra la *ville* e la *cit  *. In un caso, viene indicato il valore della socialit  , dell'informalit  , ossia lo spazio della vita quoti-

diana costituito da scambi e relazioni tra gli abitanti, oltre che meccanismi di esclusione ed emarginazione. La *cit *   per Jacobs la citt  orizzontale, fatta di case di altezze contenute, giardini, piazze e parchi in cui prevale l'aspetto spontaneo su quello della pianificazione centralizzata dello spazio urbano. Per Mumford al contrario la fiducia nella *ville* e nella programmazione   la condizione necessaria senza la quale sarebbe impossibile uno sviluppo ordinato della societ  in riferimento alla risoluzione delle disuguaglianze sociali. Sennett non dichiara il prevalere di una posizione sull'altra ma ne sancisce la validit  reciproca. La piazza mercato Nehru Place a Dehli   per Sennett un chiaro esempio di ibridazione tra la *ville* e la *cit * poich  ha una struttura formale in grado costituire l'incubatore per nuove start-up ma anche di essere il luogo prediletto per gli scambi illegali di venditori ambulanti.

<sup>26</sup> Richard Sennett in *Costruire e abitare* utilizza l'espressione di Kant in merito alla asimmetria che contraddistingue i termini di *ville* e di *cit *. Nel celebre scritto di Kant *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltb rgerlicher Absicht* (1784) (tradotto in italiano: *Idee di una storia universale dal punto di vista cosmopolitico*), si trova il passo sul "legno storto": "Il capo supremo deve essere giusto per se stesso e tuttavia essere un uomo. questo problema   quindi il pi  difficile di tutti e una soluzione perfetta di esso   impossibile: da un legno storto, come quello di cui l'uomo   fatto, non pu  uscire nulla di interamente diritto. Solo l'approssimazione a questa idea ci   imposta dalla natura". Riprendendo questo concetto e applicandolo alla citt , Richard Sennett in *Costruire e abitare* cita Kant: "Una citt  per cos  dire   storta e sbilenco perch    diversa e molteplice, abitata da emigranti di tutti i tipi, che parlano decine di lingue diverse, e perch  contiene al suo interno ineguaglianze accecanti: signore snelle e slanciate consumano i pasti al ristorante a pochi isolati dal punto di ritrovo di netturbini esausti e stremati... Infine genera pressioni e un alto livello di stress, come la concentrazione di una massa di giovani laureati alla disperata caccia di pochissimi posti di lavoro... Pu  la *ville* in senso fisico appianare simili difficolt ? I progetti per rendere pedonale una via del centro possono avere un rapporto con la crisi degli alloggi? L'uso di vetro borosilicato aumenta la tolleranza collettiva verso gli immigrati? La citt  sembra storta perch  esiste un'asimmetria tra *cit * e *ville*."

<sup>27</sup> Nel suo testo *La citt  dei ricchi e la citt  dei poveri*, Bernardo Secchi porta all'attenzione il sorgere della nuova questione urbana con l'acuirsi delle disuguaglianze sociali e i problemi connessi all'accessibilit  e alla mobilit . Nel testo viene proposta la duplice visione, sia dal punto di vista dei ricchi sia da quello dei poveri, annoverando le strategie di esclusione messe in atto nelle diverse parti del mondo. Per Secchi l'origine della gran parte dell'assetto frammentario ed eterogeneo della citt  contemporanea ha le sue radici in "successivi movimenti di rottura dei sistemi di solidariet  e nel corrispondente emergere di sistemi di intolleranza" (Secchi, 2013). Il progetto urbano ha una forte responsabilit  nella determinazione di separazioni o connessioni spaziali, oltre che nel determinare una topografia della ricchezza e della povert . Verso la fine del XVIII secolo, la borghesia emerge gradualmente e con essa cambia il sistema di valori connessi all'abitare e assume maggiore importanza la domesticit , di cui la casa costituisce il fulcro di una societ  ideale che vive all'interno del microcosmo intimo la propria vita privata e all'esterno di essa la vita sociale e lavorativa. Alla fine del XIX secolo la borghesia afferma con forza i valori di privacy, comfort e decoro urbano, partendo dall'abbandono dell'idea della rappresentazione dello status attraverso l'ostentazione del lusso, come avveniva invece nell'*ancien régime*. In questo caso si pone maggiore attenzione agli aspetti di relazione tra corpo e ambiente circostante e cos  la nuova struttura so-

ziale determina la nuova articolazione degli spazi abitativi. Con il passare del tempo, si cominciano a introdurre politiche oltre che di distinzione anche di separazione, fino ad arrivare alle attuali *gated communities* simbolo di questo processo di separazione. Siano esse *condominios fechados* brasiliani, *condominios cerrados* argentini, “le *gated community* costituiscono la negazione della città, ma divengono insieme alle *favelas* e ai quartieri poveri che inevitabilmente vi si accompagnano, rappresentazione spaziale dei caratteri della nuova società e della sua politica di distinzione o, detto in altri termini, di inclusione/esclusione” (Secchi, 2013). Le *gated community* sono inoltre un momento di sospensione dell’assetto giuridico istituzionale dello stato cui appartiene, si configurano cioè come luoghi di forme di governance escogitate in modo specifico e accettate dagli abitanti di comune assenso.

<sup>28</sup> Ogni epoca genera problematiche che si sono delineate come questioni centrali per la crescita economica e sociale, così Secchi annovera la “questione del lusso” del XVIII secolo, ossia sulla concentrazione e accumulazione del capitalismo, la “questione delle abitazioni” nel XIX secolo sul passaggio dalla produzione alla piccola scala al sistema di fabbrica, o ancora la “questione della *Großstadt* sul finire del XX secolo in merito alla dimensione raggiunta dalle città, e così anche la “questione del diritto alla città” intorno agli anni Sessanta-Settanta in cui si pone maggiore attenzione alla vita quotidiana. Ogni fase di cambiamento che coinvolge la struttura economica e sociale della città fa affiorare una nuova questione urbana.

<sup>29</sup> Il sociologo Pier Bourdieu in *La distinzione. Critica sociale del gusto*, attraverso una attenta indagine sulla Francia del dopoguerra, condotta mediante la raccolta di un’ampia quantità di dati statistici e il ricorso a questionari, afferma come ciascun individuo scelga certi beni di consumo e prodotti culturali a seconda delle condizioni sociali ed economiche in cui risiede, ossia in una società ogni individuo fa certe scelte in base alla relativa classe sociale. Tale posizione sociale è frutto di tre fattori: capitale economico (reddito), capitale culturale (livello di istruzione) e capitale sociale (relazioni). Per Bourdieu lo spazio sociale può essere suddiviso in classi sociali, che a loro volta sono suddivise in frazioni di classe a seconda del potere culturale ed economico (es. “individui ricchi e colti”, “individui ricchi e incolti”, etc).

<sup>30</sup> Concetto analogo è ripreso da Massimo Cacciari in *Arcipelago*. L’analisi del paesaggio europeo che si mostra come un arcipelago, ovvero quale pluralità irriducibile di elementi separati.

<sup>31</sup> Ungers nell’estate del 1976 crea alla Cornell University la prima summer school (the Urban Block), dove si studiano i modelli delle città americane quali ad esempio New York. Le successive summer school, The Urban Villa nel 1977 e The Urban Garden nel 1978, formano una trilogia che aiuta a sviluppare il progetto di analisi per Berlino. Il materiale raccolto confluisce nel manifesto di Koolhaas con il titolo *The city in the city*. Nel manifesto sono elencate undici tesi che concorrono a definire il concetto di Archipelago City e le modalità di creare spazi collettivi all’interno della città, di cui la tesi numero quattro fornisce una dettagliata definizione. Nel testo si evidenzia come la metropoli sia caratterizzata dalla diversità in cui una serie di *enclaves* costituiscono delle isole cittadine contornate da zone verdi che funzionano come un campo amorfo che circostante. Si manifesta una rottura con il pensiero tradizionale della città in quanto unitaria e si apre la strada a una visione della città frammentata, della città nella città, che consente di sopperire ai desideri e alle necessità dei singoli individui evitando di cadere nella standardizzazione e l’omologazione individuale.

<sup>32</sup>Tschumi focalizza le sue ricerche su alcune questioni nodali:

- 1) La disgiunzione tra spazio ed evento, ormai definibili come elementi separati e indipendenti, assoggettano l'architettura a una costante instabilità.
- 2) Lo scambio e intrusione dei corpi umani nell'architettura genera delle interazioni che si condizionano a vicenda. Da una parte lo spazio architettonico viene contaminato dalla presenza umana e modificato, dall'altra l'uomo subisce un condizionamento derivante dall'ambiente costruito in cui si muove.
- 3) L'architettura diventa un montaggio di sequenze cinematografiche, manifestazione della sovrapposizione indipendente di spazio, evento e movimento.
- 4) L'architettura è intesa come palinsesto di testi e narrazioni. Il pensiero di Tschumi si basa di fatto sull'affermazione che non possa esistere architettura senza programma, né spazio senza evento. In questa visione gli elementi coesistono in completa autonomia e l'architettura riveste un significato concreto e profondo, non venendo più intesa come pura immagine.

Near East

Italy

Africa

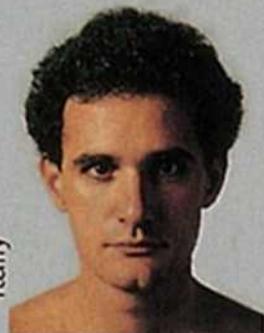
Vietnam



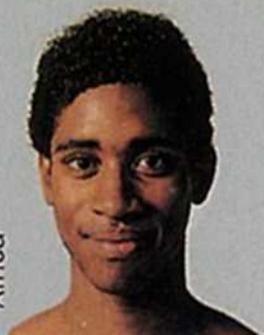
Near East



Italy



Africa



Vietnam





# I. IDENTIFICAZIONE DEL CONCETTO DI IBRIDO

## I.1 Il campo allargato del contemporaneo

It is not the elements or the sets which define the multiplicity. What defines it is the AND, as something which has its place between the elements or between the sets. AND, AND, AND stammering.

Gilles Deleuze and Claire Parnet, A conversation: *What is it? What is it for?*, 1977

All'inizio degli anni Sessanta, il rapporto di rimandi tra arti visive e architettura si consolida in un gioco di interferenze che si propaga in varie direzioni: l'elemento caratterizzante di questa contaminazione è l'acquisizione nel contesto artistico dell'esperienza percettiva-spaziale dell'opera che si apre alla partecipazione, tanto con gli spettatori quanto con l'ambiente circostante in cui sorge. Il linguaggio formale moderno viene visto in questa rinnovata fase di sperimentazione artistica come prodotto di intenzioni che separano l'opera dalla vita quotidiana, istituzionalizzandola ed elevandola ad apprezzamento estetico elitario in luoghi specializzati (i musei e le gallerie). È questa ipotetica autonomia dell'arte che i movimenti artistici degli anni Sessanta cercano di contrastare, attraverso una nuova riconquista di un posizionamento dell'opera nel luogo e nel contesto, ponendo fine all'idea di isolamento. L'opera si avvia così verso il concetto di interattività in cui diventa un elemento che agisce e reagisce con altri elementi, con l'ambiente e con gli spettatori. È a partire dall'assunzione di tale nozione che l'arte sperimenta mezzi espressivi diversi e talvolta inaspettati (performance, derive, pubblicità, fumetti, ready-made).

Più di tutti, il Movimento Minimalista<sup>1</sup> risulta avere grandi ripercussioni sugli influssi reciproci tra arte e architettura, tanto che i suoi volumi geometrici primari di grande scala, non classificabili né come scultura né come pittura, invitano lo spettatore alla scoperta, attraverso un ambiente che di volta in volta, a seconda del posizionamento dell'opera e la conseguente cangiante ambientazione, può suggerire percezioni e in-

terpretazioni diversificate. Spazio e spettatore diventano quindi elementi fondamentali per l'attivazione dell'opera, che concorrono a costruire situazioni specifiche. Il Minimalismo si presenta come un'architettura contestuale in cui è la dimensione stessa degli ambienti in cui si irradiano le opere che suggerisce una loro misura di riferimento, altrimenti prive di qualità indicative di una strutturazione intrinseca. Al volgere degli anni Sessanta la differenza tra opera e ambiente diventa talmente flebile che risulta quanto più difficile definire queste produzioni classificabili come sculture e diventa complesso il loro posizionamento in un interno "neutrale" come quello di un museo.

Questi giochi di rimandi e contaminazioni che l'architettura instaura con altre discipline, sfidando i domini disciplinari e ampliando i suoi confini, apre un percorso che conduce l'architettura stessa e la sua produzione a entrare in un campo ibrido complesso. È la fine di un linguaggio universale, per cui l'architettura in ogni epoca era tradizionalmente mossa dalla definizione di quelle categorie che costituivano i confini concettuali e operativi entro cui operare. Ma è anche il delinarsi di una visione della città che fa degli oggetti la sua prima istanza.

All'inizio del XX secolo, si assiste ad una perdita di unità interna della disciplina e un cambiamento radicale delle procedure progettuali, che trova il suo apice nell'astrazione dell'oggetto architettonico attraverso la *pianta libera*. La produzione architettonica, nel suo dirigersi verso i limiti dell'astrazione, perde i suoi riferimenti. L'autoreferenzialità che ne deriva conduce a sperimentazioni di nuovi linguaggi attingendo dalle pratiche artistiche. Connotati da una forte carica figurativa e individuale, gli edifici assumono un valore iconico che proviene dall'eredità estetica del portato artistico del Novecento. Il campo dell'architettura, chiuso nella torre d'avorio, dopo decenni dilata i suoi confini e si espande proiettandosi in altre dimensioni espressive.

Anthony Vidler nel 2005, in una conferenza intitolata *Architecture's Expanded Field*, osserva che l'architettura all'inizio del XXI secolo - così come la scultura a metà del Novecento - prende in prestito alcune istanze espressive derivanti da un ventaglio di discipline e tecnologie che variavano dalla landscape design all'animazione digitale. Alla base della nuova sperimentazione architettonica - afferma Vidler - si cela il tentativo di ricostruire i fondamenti interni della disciplina, lavorando su concetti più ampi che riconoscono l'operatività di un campo espanso, con l'obiettivo di superare i dualismi da secoli radicati nell'architettura: forma e funzione, storicismo e astrazione, utopia e realtà, struttura e recinzione.

Il titolo *Architecture's Expanded Field* di Vidler allude esplicitamente

**Fig. 18. Nella pagina precedente.** Ibridazione, tratto da *Move: imagination, techniques, effects* di UN Studio

al saggio del 1979 di Rosalind Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. Pietra miliare della critica artistica, il saggio della Krauss traccia le basi di una visione innovativa dell'interpretazione di alcune pratiche artistiche in relazione alla scultura dei primi anni Sessanta (analizzando sia il Minimalismo, già menzionato, sia la Land Art) e fornisce una nuova cornice di riferimento per le opere d'arte, sfidando la logica interna della stessa disciplina. Il movimento moderno aveva tentato una sintesi delle arti la cui progenie postmoderna aveva tuttavia scardinato nel nome di un pluralismo di significazioni e di indirizzi. Contro il passaggio dalla moderna specializzazione dei mezzi nell'arte alla molteplicità di mezzi espressivi del postmoderno, la Krauss passa al setaccio terminologico e contenutistico i termini di paesaggio, architettura e scultura.

Il passaggio concettuale che viene compiuto intravede la necessità di una ridefinizione teorica di campo disciplinare. L'impossibilità di circoscrivere la produzione scultorea contemporanea alla sola disciplina afferente rende necessaria una revisione critica dei confini stessi di campo disciplinare.

*Sculpture in the Expanded Field* evidenzia il cambiamento avvenuto nella scultura entrando in epoca moderna. Nata per fini celebrativi, al pari dei monumenti, la scultura instaurava un rapporto intimo con il luogo in cui essa sorgeva, caricando simbolicamente di significato il luogo stesso. Con l'avvento della modernità questa reciprocità scultura-luogo viene meno, giungendo a formularne un'astrazione, la cui perdita del legame con il sito la investe di una carica autoreferenziale, per giungere all'apice di una condizione di nomadismo scultoreo.

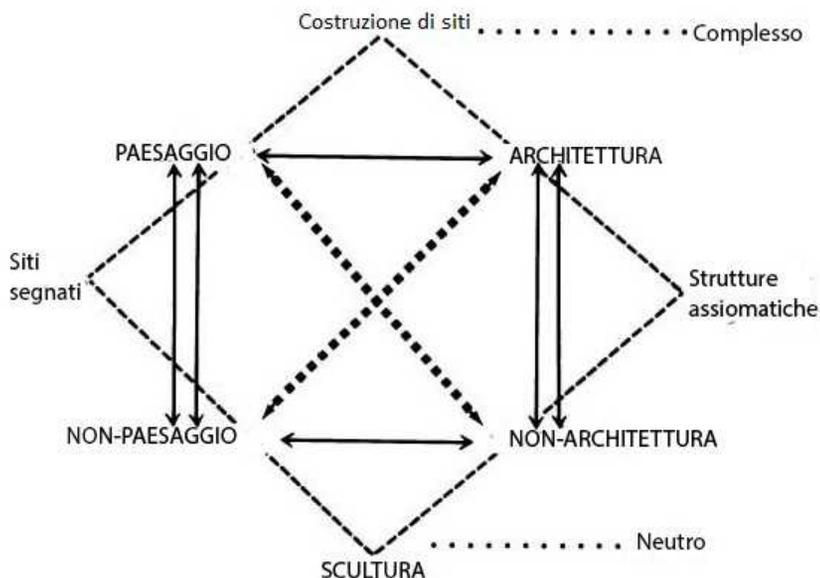
In questo transito, la scultura assorbe l'elemento di mediazione tra l'opera stessa e il contesto di lettura, che era insita nel piedistallo, quale base di innesto della sfera della rappresentazione all'interno di un contesto reale. Questo processo raggiunge - ad esempio, nelle opere di Robert Morris - una condizione che porta a descrivere le sculture come ciò che non sono, connotandole con una accezione negativa (né paesaggio e né architettura), ossia qualcosa che è al di fuori delle categorie tradizionali. Nello schema della Krauss, la scultura risulta concettualmente come il prodotto di una diade di negazioni i cui termini sono appunto: non-architettura e non-paesaggio.

Sviluppato mediante procedure strutturaliste<sup>2</sup>, che attingono alla linguistica, il diagramma del Gruppo Klein<sup>3</sup> definisce una mappatura di un nuovo campo ampliato di interventi scultorei. Il grafico, formato da due quadrati intersecanti, pone da un lato i termini di paesaggio, non-paesaggio, e dall'altro lato architettura e non-architettura, collegate da frecce che stabiliscono insieme di relazioni, mentre, ruotate di 45 gradi,

evidenzia alcune derivazioni ascrivibili in: siti contrassegnati (siti manipolati fisicamente) o segnati in maniera non permanente (combinazioni di paesaggio e non-paesaggio, ad esempio lo Spiral Jetty di Smithson, 1970, e il Double Negative di Michael Heizer, 1969-70); costruzioni di siti (strutture costruite nel paesaggio, ad esempio Robert Smithson's Partially Buried Woodshed, 1970); strutture assiomatiche (intervento negli spazi architettonici, combinazioni di architettura e non-architettura, ad esempio le opere di Richard Serra e Robert Irwin); scultura. Alla diade architettura e paesaggio, viene collegata la coppia di costruito e non-costruito, corrispondente alla cultura e alla natura (la visione della Krauss del paesaggio si limita a quella di territorio naturale escludendo il carattere antropizzato).

Nello schema del Gruppo Klein, la scultura occupa una dimensione neutra, essendo inserita appunto come non-architettura e non-paesaggio. Tuttavia, l'espansione di campo consente la formulazione di un termine che possa coniugare la rispettiva diade opposta, ossia un termine che sintetizzi l'addizione di architettura e paesaggio al contempo: "Costruzione di siti". Tale termine si avvicina a una condizione complessa, rompendo con la tradizionale ideologia di autonomia dell'arte di provenienza post-rinascimentale, legata com'era alla sua autonomia rispetto all'architettura e al paesaggio<sup>4</sup>. In questa analisi operata dalla Krauss ciò che emerge è una nuova dimensione dell'arte che assume l'istanza spaziale spingendosi ai limiti tra paesaggio e architettura.

Fig. 19. Rosalind Krauss, Diagramma "Sculpture in the expanded field", 1979

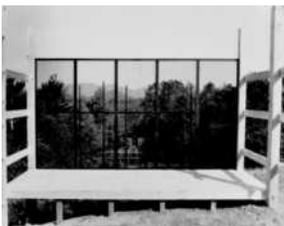




**Fig. 20.** Vista dall'alto e vista interna, Mary Miss, *Perimeters-Pavilions-Decoys*, 1978

Inoltre, un passaggio fondamentale che la Krauss ha segnato non è solamente nel riconoscere una rottura in ambito scultoreo nella perdita del piedistallo, quanto il suo sperimentarsi al di fuori degli studi ed atelier. La dimensione spaziale raggiunta dalla scultura è frutto anche di questa fuoriuscita, che consente di assorbire il contesto quale elemento strategico nonché parte del processo stesso creativo e realizzativo. Il dialogo che l'arte scultorea inizia a intessere con il paesaggio consente di proporre una riflessione che potrebbe essere estesa parimenti al campo dell'architettura, in cui sovente anch'essa trova la sua formulazione al chiuso degli studi e inevitabilmente adotta una visione del contesto che lo etichetta come piedistallo per le proprie realizzazioni. Come afferma Luca Garofalo in *Artscape, l'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, si rischia di assistere a un ribaltamento in cui "la scultura supera i limiti del museo e l'architettura diventa museo di se stessa" (Garofalo, 2007, p.75). Proprio le sperimentazioni che l'architettura sta vivendo e le sue declinazioni in vari ambiti disciplinari permettono di ipotizzare l'uso trasversale del metodo della Krauss nella sua attualizzazione in relazione alla produzione architettonica contemporanea.

L'operazione interpretativa condotta dalla critica americana le consente non solo di proporre una lettura alternativa dei termini di paesaggio e architettura e di abbandonare la precedente classificazione delle opere in negativo (non è scultura, non è paesaggio) o per analogia (sembra un terreno, assomiglia a un'architettura), ma anche di mettere a reazione concetti antitetici aprendo il campo a nuove ridefinizioni. Lo spazio di esplorazione disciplinare di Rosalind Krauss, rintracciato attraverso il diagramma, funziona da ariete speculativo per successivi esercizi di ampliamento terminologico-concettuali, inserendo nella matrice data nuovi contenuti<sup>5</sup>. Le sue tesi sono rimaste un punto di riferimento indiscusso per decenni, tanto che il suo schema è diventato uno strumento per descrivere ambiti disciplinari dotati di certa complessità così come quello dell'ibrido.



**Fig. 21.** Mary Miss, *Veiled-landscape*, 1979

La categoria delle strutture assiomatiche esplorata fornisce la possibilità di mappare le caratteristiche dell'esperienza architettonica all'interno di un dato spazio. Se la scultura postmoderna trova un campo allargato lo stesso si può dire per la produzione architettonica secondo cui il non-paesaggio e la non-scultura definiscono una cornice espressiva entro cui l'architettura contemporanea si sta muovendo in un radicale cambio di paradigma. Il paesaggio diventa quindi l'ambito in cui si identifica un rinnovato rapporto tra edificio e città, sito e territorio, costruito e naturale, mentre la scultura definisce un nuovo tipo di monumentalità legata al dato figurativo e comunicativo. Questo non significa che l'architettura abbia tracciato un nuovo percorso o che abbia subito una

rottura radicale rispetto alla produzione tradizionale ma che si è avviata capillarmente attraverso percorsi paralleli ad esplorare nuove istanze espressive, nel tentativo, tutto interno alla disciplina, di indagarne i suoi limiti anziché acquisirne linguaggi esterni.

È bene precisare che l'affermazione di questo ampliamento di campo dell'architettura potrebbe nascondere l'insidia del dubbio e suggerire il rischio di un lavoro nel solco della crisi dell'architettura che procede incessante verso un suo smarrimento disciplinare. Invece, il presente contributo tenta di tracciare un ragionamento che individua dei punti di continuità nel ricongiungimento dell'architettura con il contesto e la città, esplicitati attraverso dei casi progettuali concreti, con l'auspicio di fornire un percorso di riflessione in riferimento all'inter-scalarità e all'apertura che l'approccio progettuale possa assumere.

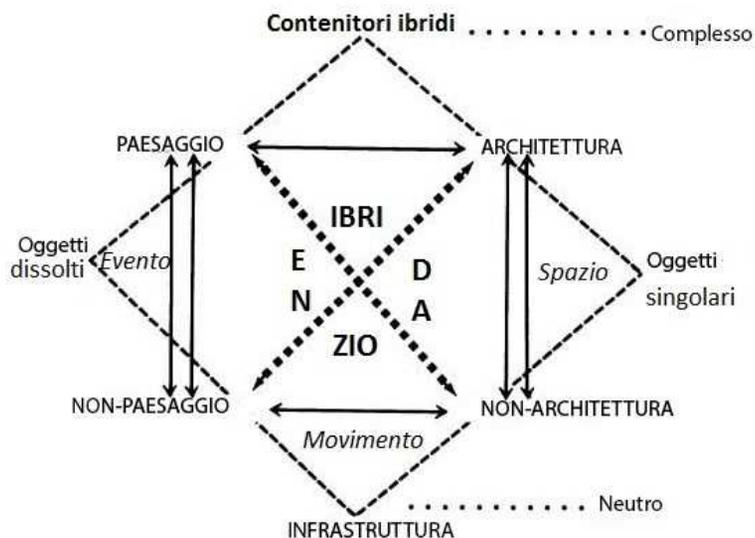
Vittorio Gregotti in *Contro la fine dell'architettura*, mettendo in luce le questioni che hanno condotto l'architettura verso la sua crisi, sostiene l'esigenza di un rinnovamento degli obiettivi disciplinari e un indirizzamento verso le finalità sociali. Tra le tre cause<sup>6</sup> all'origine della crisi che Gregotti individua, risulta interessante ai fini del ragionamento la seconda questione, ossia l'interdisciplinarietà come fattore di disfacimento architettonico. Il motivo di tale rimando è nella fuoriuscita dal proprio campo di lavoro come giustificativo di una espansione creativa che non nasce da vere esigenze interne ma da velleità di sperimentazioni interdisciplinari talvolta personali. Secondo l'opinione dell'autore, l'interdisciplinarietà è interpretata come un superamento della dicotomia tra cultura umanistica e sapere scientifico, dove l'arte, in questa visione, viene assoggettata al pensiero scientifico. Così anche l'architettura, nonostante sia fondata su obiettivi più empirici, ha una larga cultura di produzione e precise regole del fare che hanno consentito la realizzazione di una edilizia intesa come tessuto di connessione dei sistemi urbani nel tempo. Per questa ragione, Gregotti sostiene che "ciò che però sembra indispensabile evitare è che, tutto questo, passi attraverso la liquefazione della propria specificità disciplinare; evitare, cioè che si producano processi di affrettata deduzione dalle suggestioni offerte dai campi disciplinari altri" (Gregotti, 2008 p.72).

La dissertazione, in linea con questo pensiero, auspica la possibilità di sollevare interrogativi in merito alla necessità di ridefinizione dei confini architettonici per la riappropriazione di alcuni valori perduti in architettura, quale ad esempio una sua riconsiderazione del contesto quale terreno indispensabile per la significazione dell'opera e riannodamento di un dialogo con la città. I cambi riscontrabili nell'assetto urbano, sociale, culturale e produttivo conducono a un confronto dell'architettura

con le altre discipline che tuttavia può avvenire entro i propri confini disciplinari “nel contesto dell’interdisciplinarietà, come pratica artistica dotata di senso proprio” ma ciò non esclude la possibilità di assorbire l’essenza di altre discipline. L’indagine pertanto si interroga sulla opportunità di un approccio aperto e adattivo dell’architettura stessa che, attraverso “il valore dell’esistenza delle identità disciplinari dialoganti” (Gregotti, 2008, p.117), possa declinarsi trasversalmente secondo una logica inter-scalare.

I paradigmi suggeriti dal paesaggio, dalle infrastrutture e dalle nuove definizioni di programma-diagramma sembrano creare la cornice per un campo di azione in cui l’architettura possa assumere forma e funzione all’interno di una matrice di informazioni. Applicando lo stesso metodo strutturalista adottato dalla critica americana all’architettura, si determina un diagramma di un campo architettonico allargato, un campo per così dire ibrido, in cui l’architettura vede ampliare le sue istanze espressive e si apre a territori ancora da esplorare. Così, sostituendo il termine di scultura con quello di infrastruttura nello schema, si propone una lettura in termini architettonici che procede da un lato con la produzione per oggetti, nel caso dei rispettivi ambiti disciplinari, mentre dall’altro lato acquisisce un grado di complessità e si conforma come contenitore ibrido, quando l’architettura assimila la dimensione più ampia connessa al paesaggio. Lo sconfinamento e la dilatazione della dimensione architettonica che assorbe quella più ampia urbana, interpreta l’ibrido come operazione di concentrazione tutta interna all’architettura. In questa prima analisi, i contenitori urbani sono intesi quali cornici

Fig. 22. Rielaborazione personale del diagramma di Rosalind Krauss

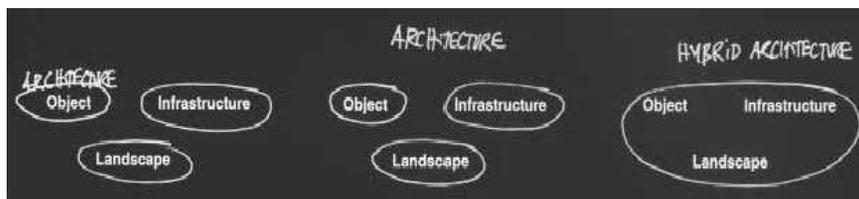


neutre al cui interno si sviluppa un “paesaggio” *indoor* e l’ibrido si manifesta come presenza intrinseca, declinando la complessità dentro alla scatola architettonica. A questa dimensione assunta dall’architettura, corrispondente in altri termini alle manifestazioni della *Bigness*, si sta progressivamente sviluppando una tendenza come *Smallness*, che fa assumere all’architettura le caratteristiche di sistema capace di operare alle diverse scale, ossia un’architettura intesa come infrastruttura dinamica e come sistema aperto organizzativo.

In *A Great Leap Forward* Rem Koolhaas introduce il termine *Scape*©, ironicamente protetto da copyright, (landscape and city=SCAPE), con cui indica la lettura del territorio urbano come paesaggio: “An exploded mountain, a highrise, and a rice field in every direction - nothing between excessive height and the lowness of a continuous agricultural/light - industrial crust, between the sky-scrapecr and the scraped. *Scape*©, neither city nor landscape, is the arena for a terminal juxtaposition between architecture and landscape, the apotheosis of the *Picturesque*©”.

Il termine fa riferimento agli sconfinamenti della città contemporanea e alla genericità che essa implica tra centro e periferia, tra interno ed esterno, tra figura e sfondo; inoltre, afferma un ricongiungimento tra i termini *town-scape* e *land-scape*, intesi come paesaggio urbano e paesaggio naturale. La città è ora considerata un continuum, per cui, nonostante la frammentarietà che la anima, vengono letti i suoi elementi come un insieme unico di un tessuto interconnesso. Il concetto di *Scape*© si basa sulla nozione di *Dialettica*© come metodo di inclusività degli opposti che ha il suo apice nel *Merge*©: un brutale collasso degli opposti che serve a creare le nuove condizioni e una ricongiunzione spazio-temporale che mette in relazione fenomeni finora separati. La città dalle “esacerbate differenze” - scrive Koolhaas (Koolhaas, 2001) - è il frutto della sovrapposizione degli opposti, irradiata da una ibridazione permanente che ne costituisce il suo connettivo principale. Nella *Città Generica*, le strade, gli edifici e la natura si intrecciano e si susseguono in una amalgama senza gerarchia e il risultato è una perdita della predominanza di una categoria in favore di trasbordi e passaggi che instaurano convergenze tra architettura, paesaggio e infrastruttura.

Fig. 23. Rita Pinto de Freitas, diagramma “Hybrid architecture”



La città tradizionale è connotata da un rapporto gerarchico tra figura e sfondo. Nella città contemporanea questa distinzione viene meno. I confini tra architettura, infrastruttura e paesaggio si perdono quando l'architettura smette di essere un oggetto chiuso e si dissolve incorporando le altre realtà al suo interno. Il concetto di paesaggio si trasforma e si amplia, diventando un concetto ibrido. Così anche il concetto di territorio e infrastrutture, considerato un palinsesto di segni e tracciati, viene sostituito da termini quali paesaggio urbano.

La perdita della visione gerarchica delle scale di intervento produce una realtà urbana complessa la cui struttura non risponde più ad una pianificazione a cascata ma risulta essere non lineare. Alle categorie tradizionali di scala architettonica, scala urbana e scala territoriale si aggiungono infra-categorie, per cui il progetto diviene un dispositivo in grado di strutturare i luoghi agendo alla duplice scala sia architettonica sia urbana. Una "infra-struttura" capace di produrre configurazioni che coniugano natura e artificio muovendosi all'interno della dimensione infra-spaziale, come sarà meglio indicato nella successiva trattazione.

I confini dell'architettura si appropriano così di termini quali espansione, convergenza, adiacenza, proiezione, rapporto e intersezione, termini che aggettivano una produzione contemporanea connotata da nuovi rapporti con altre discipline in una dimensione multi-scalare. L'architettura ha la capacità di interagire con il paesaggio e le infrastrutture e, così facendo, abbandona il suo isolamento come oggetto autonomo. Le nuove interferenze coinvolgono lo spazio e le sue relazioni con gli elementi circostanti. L'architettura si avvia verso una fase di ricongiungimento con il contesto attraverso un ripensamento dei suoi confini disciplinari che assorbono la logica e lo spirito del paesaggio e delle infrastrutture senza tuttavia dimenticare la propria intima essenza su cui la disciplina risulta essere fondata. In linea con quanto sostenuto sull'arte da Frederick Kiesler nel suo *Manifesto del Correalismo*<sup>7</sup> (1965):

“L'oggetto artistico tradizionale, sia esso un dipinto, una scultura o un pezzo di architettura, non va più visto come un'entità isolata, ma deve essere considerato all'interno di un ambiente più ampio. L'ambiente diviene importante quanto l'oggetto, anzi forse di più, perché l'oggetto si espande nell'intorno e assorbe la realtà qualunque essa sia, vicina o lontana, interna o esterna. Nessun oggetto, naturale o artistico, esiste senza ambiente. A dire il vero, l'oggetto può espandersi fino a diventare il proprio ambiente”.

Trasponendo il ragionamento nei confronti dell'oggetto architettonico, si mira al suo dissolvimento in quanto opera isolata e a una evoluzione

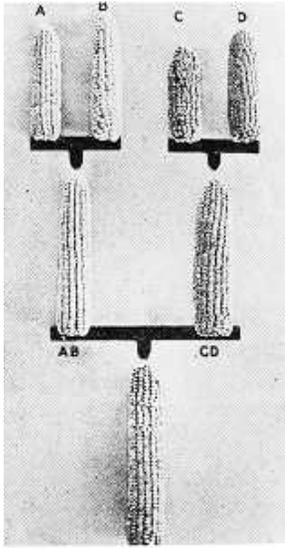
dell'architettura concepita come sistema. Josep Maria Montaner in *Sistemas arquitectónicos contemporáneos* definisce sistema “un insieme di elementi eterogenei, materiali o immateriali, di diverse dimensioni, che sono interrelazionati mediante una organizzazione interna che tenta di adattarsi strategicamente alla complessità del contesto e che costituisce un tutto non spiegabile come mera somma delle sue parti”<sup>8</sup>.

In sintesi, si indaga una nuova dimensione identitaria dell'architettura che non cerca di convertirsi o assumere le sembianze di altri campi disciplinari, come si potrebbe asserire in modo evidente in ricerche di *camouflage* o fluidificazione e mimesi delle forme architettoniche, bensì, muovendosi in un proprio campo disciplinare rinnovato, lavora attraverso uno stretto dialogo per assorbimento e interscambio con la struttura e la logica che appartengono al paesaggio e alle infrastrutture per arrivare a presentarsi come un sistema agente in favore di una riconnessione con la città. In questo senso, si ritiene che il concetto di ibrido costituisca un operatore dinamico trasversale passando dapprima a essere una “presenza intrinseca” concentrata all'interno di un volume generico, ossia il contenitore ibrido, per giungere poi a connettere ambiti disciplinari diversi come architettura, paesaggio e infrastruttura, manifestandosi in ultima analisi come “presenza estrinseca” che agisce *su, in, tra* le cose.

Angelil e Klingmann in *Hybrid Morphologies* indagano i trasbordi e gli sconfinamenti tra architettura, paesaggio e infrastruttura e propongono una rielaborazione del diagramma di Rosalind Krauss in cui vengono sciolte le autonomie disciplinari per esporre i termini all'acquisizione di nuove significazioni. La nozione di campo dell'architettura, indagata al termine della dissertazione, si costituisce come un amplificatore della disciplina architettonica e della sua operatività, dove la natura stessa di campo costituisce un ambito i cui confini sono ambigui e in continua ridefinizione ma l'insieme è connaturato dalla stessa proprietà in ogni punto. L'affermazione del valore di campo riporta il ragionamento sulla validità operativa della stratificazione come tecnica progettuale, dove, di fatto, l'architettura non può sostituire il paesaggio e le infrastrutture ma integrarsi con esse.

Fig. 24. Marc Angéilil e Anna Klingmann, diagramma “Hybrid morphologies”





**Fig. 25.** *Hybrid Vigour* nella selezione del mais (tratto da J. Fenton, *Hybrid buildings*, Pamphlet architecture #11, New York, 1985)



**Fig. 26.** *Addizione*. (tratto da J. Fenton, *Hybrid buildings*, Pamphlet architecture #11, New York, 1985)

## I.2 Hybrid Vigour and Heterosis

Ibrido s.m. e agg. [dal lat. *hybrīda* «bastardo»]

«HYBRIDITY, as a genetic concept, can be traced back to Aristotele and his sophistic conjectures upon the origin of certain animal species as the result of spontaneous cross-breeding, [...]. However, it was not until the 18th and 19th centuries, that the great pioneering geneticists, Kölreuter and Mendel, conducted the first experiments on the scientific dynamics, underlying the 'hibridization' of life-forms, and thus establishing the biological and even mathematical foundations of this process (Mendelian ratios)» (Kaplan, 1985).

"I like elements which are hybrid rather than 'pure', compromising rather than 'clean', distorted rather than 'straightforward', ambiguous rather than 'articulated', perverse as well as impersonal, boring as well as 'interesting', conventional rather than 'designed', accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and 'clear'".

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The museum of Modern Art, 1966, p.16.

L'origine del termine *ibrido* è da rintracciare nella genetica e nella biologia. Si definisce con questa parola un essere vivente proveniente dall'incrocio di razze distinte (interraziale) o da specie diverse (interspecifico). Nei secoli XVIII e XIX, i primi esperimenti condotti dagli scienziati Mendel e Kölreuter sulla riproduzione incrociata di specie diverse danno esiti fecondi e si identifica nel *Vigore Ibrido* o nella *Heterosis* la capacità della specie risultante di avere maggiore forza di resistenza. La trasposizione della metafora genetica al campo architettonico assume il significato di forza vitale ovvero di un fenomeno vivo capace di evolvere e di rigenerarsi. Entrato perciò nell'uso corrente in varie discipline scientifiche e umanistiche, nel linguaggio architettonico contemporaneo il termine ibrido diviene pressoché comune tra il XX e il XXI secolo per indicare l'unione derivante dall'accostamento di realtà differenti ed eterogenee.

Il ricorso a tale parola è d'uso frequente per indicare situazioni che esulano da una precisa categorizzazione. L'ambiguità che lo caratterizza lo ha reso semanticamente un attributo di ampio respiro e significato, forse, sminuendone il potenziale di rinnovamento ai fini architettonici contemporanei. Infatti, le declinazioni e le acquisizioni di significato che esso ha assunto sono molteplici e primariamente se ne riconosce la validità complessiva di ciascuna, ciò nonostante si può provare a tracciare una operatività quale campo concettuale in cui l'architettura si sta muovendo e da cui attinge gli stimoli per il suo continuo rinnovamento. Non è un caso che alcune pubblicazioni recenti, come ad esempio il nuovo numero della rivista *a+t 50 Hybrid buildings* uscito ad aprile 2020,

vedano in tale tematica ancora un filone di grande attualità e colgano l'esigenza di ulteriori approfondimenti, evidenziando le potenzialità offerte dall'ibrido come ambito non del tutto ancora esaurito ma che vale la pena continuare ad indagare.

In prima analisi, guardando i sinonimi che accompagnano tale parola - quali ad esempio meticcio, incrociato, innestato, spurio, bastardo, eterogeneo, mescolato, misto, vario, confuso, disarmonico, ambiguo - ci si accorge dello spiccato carattere negativo inteso come *né/né*, come *έτερο*, ossia come qualcosa di diverso. L'intento dunque è quello di convertire tale visione in negativo verso una positiva, di *et/et*, designando quindi l'ibrido come un territorio possibilistico che offre opportunità ancora non completamente esplorate.

Le trasformazioni della produzione architettonica nell'ultimo secolo rendono auspicabile il fatto di poter definire e comprendere meglio quel "diverso" in direzione del quale le opere si stanno orientando per consentire di interpretarlo come una nuova identità che l'architettura si sta avviando a sperimentare. Pertanto, non si ritiene l'ibrido un terreno di deviazione quanto piuttosto un campo teorico da cui l'architettura può attingere.

L'ipotesi di partenza della trattazione è quello di rilevare una conversione dell'ibrido dapprima inteso come presenza intrinseca, che agisce sostanzialmente a livello spaziale volumetrico interno, per poi declinarsi come presenza liminare, laddove è affidata alla superficie la capacità di generare uno "spazio senza scatola" quale nuova spazialità contemporanea emergente, infine come presenza estrinseca, affidando agli elementi la possibilità di operare in un campo ibrido espanso.

La premessa di inclusività, dell'*et/et*, come modalità operativa dell'ibrido - e di conseguenza dell'apertura a un terreno interpretativo molteplice e ambiguo che ne deriva - affonda le sue ricerche iniziali sul corpo architettonico. Si rileva infatti una graduale contaminazione, che passa prima per un cambiamento dimensionale (le opere raggiungono dimensioni sempre maggiori), supportato da un'intensificazione delle attività in esso contenute; per giungere poi a elaborare dei veri e propri paesaggi interni (spazialità intercluse che nelle logiche organizzative rimandano ai caratteri di paesaggi articolati) in cui la sfera pubblica gioca un ruolo di prim'ordine; per approdare infine alla rielaborazione di una spazialità ambigua, un nuovo paesaggio che si muove sul dissolvimento delle dicotomie interno-esterno per coniugare in un racconto indistinto una spazialità continua, ovvero sappia per così dire generare non tanto spazi determinati quanto spazialità intese come ambienti ampliati e dilatati.

In sintesi, l'operatività del concetto verte sulla transizione che si manifesta dapprima come una *disgiunzione* avvenuta all'interno dell'architettura - che porta a un ripensamento in termini contenutistici, formali e dimensionali delle opere, acquisendo nella Grande Dimensione la complessità urbana al suo interno (contenitori ibridi) - per passare poi a una progressiva *dissoluzione* dei suoi confini disciplinari (ibridazione) e giungere a una rinnovata identità, una condizione di campo<sup>10</sup>, che converge verso uno *sconfnamento* disciplinare, in cui l'architettura recupera la transcalarità dalla Grande alla Piccola Dimensione, costituendosi come sistema interconnesso di architettura, paesaggio e infrastruttura (campo ibrido).

Non vi è dubbio che all'origine di un meccanismo che porta il volume architettonico ad acquisire una dimensione sempre maggiore e a far convivere insieme funzioni diverse, vi sia l'impulso derivante dalla densità sempre crescente delle metropoli. Rintracciare tuttavia un momento preciso di questo trapasso è un tentativo alquanto arduo e probabilmente anche azzardato, se non perfino errato. Risulta pertanto più opportuno considerare gli edifici ibridi come una lenta e progressiva trasformazione del corpo edilizio. Una transizione questa che porta l'architettura in una prima fase a generare volumi ibridi, la cui grande libertà interna è compensata dal rigore dell'aspetto esterno, un mondo fatto di sogni segretamente celati da una pelle architettonica che non lascia presagire nulla della scoperta e della conquista del micromondo interno. Esplorare il territorio della multifunzionalità significa per l'architettura indagare la dimensione della sincronia, sperimentando una molteplicità di risposte allo stesso tempo e all'interno dello stesso volume, se non perfino dello stesso spazio.

Anche se questa graduale modificazione avviene in origine su impulso degli interessi speculativi edilizi, giunge a formare un coagulo in grado di forzare i limiti dell'architettura "fino a deformare un tipo edilizio puro"<sup>11</sup>, ossia capace di assumere una vasta gamma di forme, convertendo questi edifici in architetture "costruite sulle rovine di tipologie anteriori, in una creazione unica senza un modello di riferimento" (a+t, 2020).

I fattori economici correlati all'aumento di prezzo del suolo e la crescente densità delle realtà metropolitane vedono oggi in questi edifici un possibile strumento di riattivazione dei tessuti urbani e, come tale, appare più che mai utile una revisione del loro portato, nonché una rielaborazione nell'ottica di una correzione delle eventuali defezioni dei loro primi antenati, o almeno dichiarati tali, all'inizio del XIX secolo.

Partendo dal principio, è possibile rintracciare nell'evoluzione storica della città molteplici esempi architettonici che richiamano soluzioni ibride, non risultando quindi un concetto del tutto nuovo nella realtà

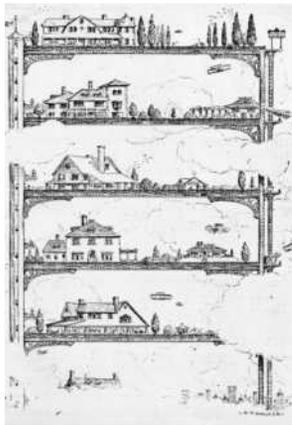


Fig. 27. Rivista *Life*, Teorema 1909

contemporanea. L'unione di usi diversi è legata a motivi propriamente logistici degli spostamenti a piedi entro le mura di cinta, spartiacque tra costruito e territorio "ignoto" e, solo successivamente, con la rivoluzione dei trasporti su ferro e su gomma e l'espansione del mondo urbanizzato, si assiste a un cambio del valore dei terreni centrali e la necessità di ottimizzare l'uso del suolo. In epoca Medievale, in particolare, la casa a blocco in profondità (lotto gotico) risulta chiaramente una soluzione ottimale per unire abitazione e spazi produttivi, in cui il livello di privacy è garantito dalla posizione superiore dell'abitazione, lasciando al piano terra la funzione di contatto diretto con la strada.

Altro esempio di integrazione funzionale è presente nel ponte abitato, dove lo spazio dell'infrastruttura viene contaminato con quello domestico. Da questa commistione si genera la possibilità di coniugare spazi pubblici e privati, e il ponte diviene non solo un semplice luogo di attraversamento ma uno spazio vissuto. Questa immagine del ponte abitato, luogo di scambi e incontri, si susseguisce nella storia dal medioevo (es. Ponte Vecchio a Firenze del 1345, London Bridge a Londra, Krämerbrücke, Erfurt in Germania, etc) all'epoca contemporanea (es. Raymond Hood in Apartment Bridge a New York del 1950, Steven Holl in Bridge of Houses a New York del 1979, ma si possono citare anche i progetti di NL Architects, Rem Koolhaas, Bjarke Ingels, che si rifanno allo stesso immaginario).

Tuttavia, se si deve dare una data, seppur orientativa, di quando comincia la storia dell'edificio ibrido è senz'altro da ascrivere alla fine del XIX secolo, all'interno della metropoli, in particolar modo quelle nordamericane<sup>12</sup>, quando le città raggiungono una densità tale che gli architetti cominciano a orientarsi verso strategie ibride di sovrapposizioni funzionali.



Fig. 28. Granham, *Equitable Building*, New York, 1915

L'introduzione dell'acciaio nelle strutture favorisce costruzioni sempre più alte e all'inizio del Novecento viene pubblicato sulla rivista *Life* un racconto che avrebbe decretato il vero inizio dell'ibrido: il "teorema del 1909" (Koolhaas, 2001)<sup>13</sup>. La scoperta di un materiale duttile capace di consentire ampie luci dà l'avvio a una stagione di fervore costruttivo. Si avvicendano operazioni speculative di masse imponenti: l'*Equitable Building*, ad opera di Granham (1915), tenta la riproduzione in altezza pari a 39 volte della superficie di un isolato di New York, alloggiando 16.000 persone (Gosalbo, 2012). La conseguenza è inevitabile: ogni nuovo edificio tenta lo stesso percorso, ossia di costituirsi come "una città dentro a un'altra città". La costruzione dell'*Equitable* porta all'oscuramento definitivo delle strade ad esso adiacenti, diventando uno scandalo senza precedenti.



**Fig. 29.** *Rockefeller Center*, New York, 1930-1939

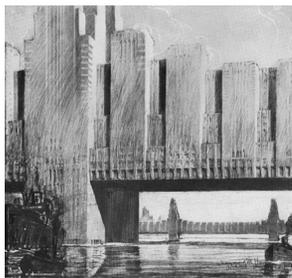
La risposta del governo arriva immediata con una normativa del 1916 che regola gli usi, l'altezza e le volumetrie dei nuovi edifici (Ordinanza di Zonificazione della città di New York) imponendo profili scalonati per consentire il soleggiamento anche dei piani più bassi. La norma tenta di fatto di limitare il mix di "usi funzionalmente incompatibili" negli edifici in determinate parti della città, stabilendo dei distretti residenziali e frenando quindi l'evoluzione degli edifici ibridi. Tuttavia, la conseguenza che ne risulta è una rottura completa dei metodi progettuali legati alla tradizione e al Beaux Arts<sup>14</sup>, che da lì a breve decreta l'inizio di un percorso architettonico verso l'autonomia della forma e uno sconvolgimento dei dettami del Movimento Moderno, passando dal "form follows function" al "function follows form".

Gli edifici si avviano così verso una fase che li conduce a configurarsi come volumi monolitici capaci di contenere al loro interno "la congestione urbana" (Koolhaas, 2001).

Il Downtown Athletic Club (1930) costituisce uno degli emblemi di questo passaggio, con il suo programma multifunzionale che si adatta perfettamente alla forma ascensionalmente rastremata. L'edificio offre un programma connesso all'ambito sportivo, coniugando ozio, ristorazione, sport e cura del corpo per i nuovi uomini d'affari metropolitani. A ravvisare il potenziale di questa opera architettonica è lo stesso Koolhaas nel testo *Delirious New York* in cui rivela: "Questa apparente serenità nasconde al suo interno l'apoteosi del Grattacielo come strumento della Cultura della congestione. [...] una macchina per generare e intensificare forme desiderabili di interrelazioni umane" (Koolhaas, 2001, pag. 142).

Koolhaas coglie il valore dei grattacieli interpretandoli come contenitori di qualsiasi combinazione di programma distribuito sulle diverse piante dell'edificio, un passaggio questo che determina il riconoscimento definitivo degli edifici ibridi come incubatori della città del XXI secolo.

Solo qualche anno dopo sorge uno dei complessi misti più grandi del mondo: il Rockefeller Center. La diversità e intensità di funzioni del "city complex" è affidata a diversi edifici che tuttavia mantengono la posizione regolare assegnata del lotto secondo i dettami del Movimento Moderno. L'idea di suddividere e distribuire le funzioni in diversi volumi spinge la ricerca verso la possibile direzione orizzontale di sviluppo dell'ibrido, un'alternativa fondamentale alla verticalità offerta dai grattacieli americani, soluzione quasi sempre preponderante. Le funzioni si integrano tra loro e, attraverso lo spazio pubblico, si riconnettono al resto del tessuto stimolando la sovrapposizione di flussi e di relazioni. Il complesso è opera di Raymond Hood, una figura chiave la cui "premonizione" anticipa la successiva evoluzione di questi edifici (Koolhaas, 2001), arrivando a



**Fig. 30.** Raymond Hood, *Sky-scaperbridges*, 1929



**Fig. 31.** Raymond Hood, *Proposta per Manhattan di Apartment Bridge*, 1930

concepire una “città sotto lo stesso tetto” (1931), in cui un edificio unitario si estende per tre isolati garantendo l’assorbimento della congestione urbana della grande metropoli. Lo stesso architetto è un visionario e vede nell’architettura la possibilità di svincolarsi dalle tradizionali distinzioni suggerite dal Movimento Moderno e intraprende accostamenti che indagano la dimensione delle infrastrutture abitate, dei *pastiche* architettonici che preludono alle odierne ibridazioni tra architettura, paesaggio e infrastruttura. Infatti, progetta l’Apartment Bridge (1929), un collegamento abitato contenente uffici, negozi, hotel, teatri e appartamenti che attraversa Manhattan passando per Hudson ed East River.

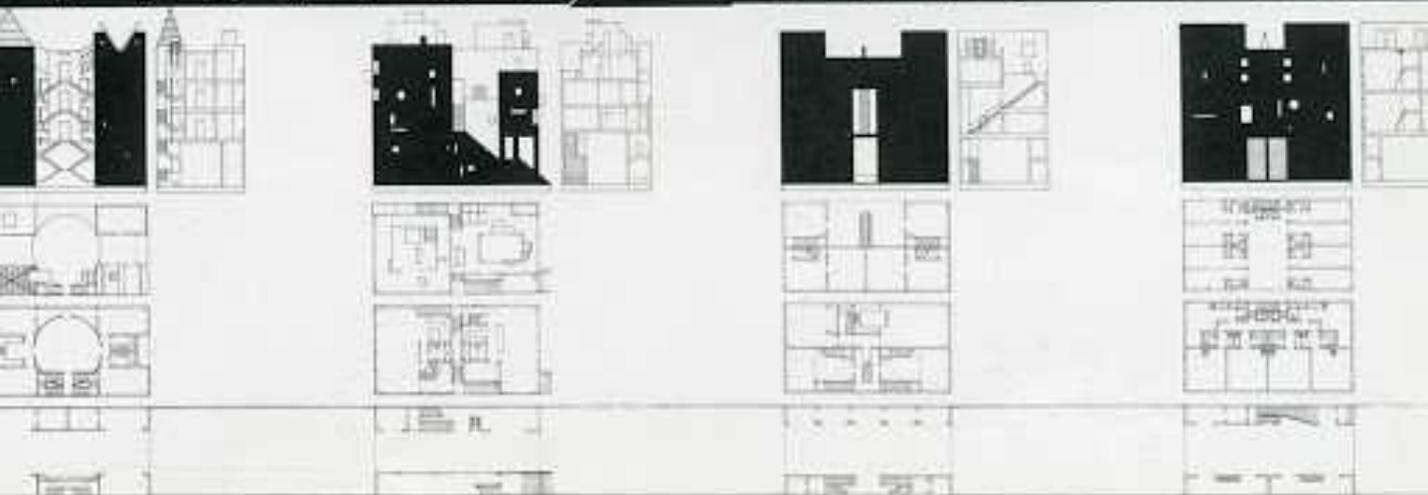
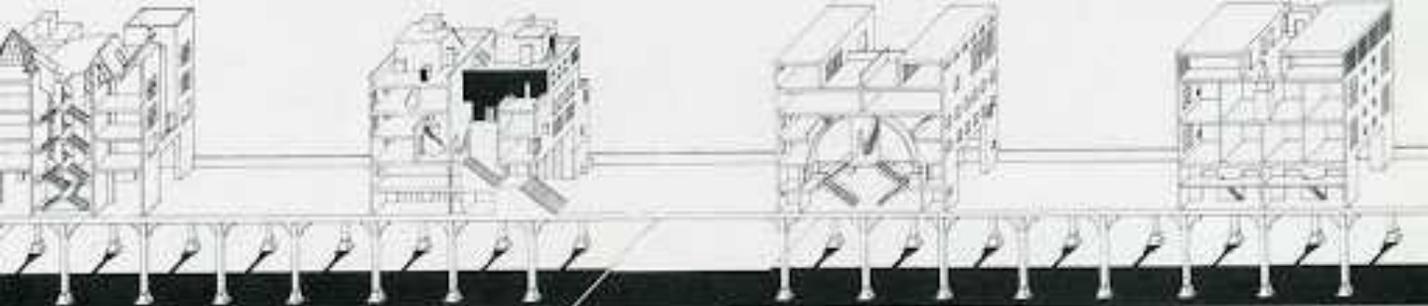
All’inizio del XX secolo, New York City investe molto in infrastrutture per la connessione dei quartieri periferici al cuore pulsante della città e sorgono ponti come quello di Manhattan, Williamsburg e Queensboro Bridge, che diventano occasione di sperimentazione nell’immaginario di molti architetti. Con l’avvento di queste strutture si susseguono dunque molteplici proposte per ponti ancora più grandi e ambiziosi, come quello dello stesso Hood, che prevede un’estensione di oltre 10.000 piedi attraverso l’Hudson e consiste in una struttura sostenuta da grattacieli alti 60 piani. Questa esplorazione formale viene ripresa da Steven Holl nella proposta del Manhattan Bridge of Houses, con la differenza che la struttura in questo caso è già esistente e il progetto deve recuperare il collegamento ferroviario abbandonato attraverso l’innesto di case lungo il tragitto di connessione tra Chelsea e New York City.

Tuttavia, quando il verbo segregazionista inizia a diventare più forte e la Carta di Atene (1933) avalla il metodo dello *zoning* come percorso di “redenzione” verso l’ordine e la fine del caos dei tessuti misti incontrollabili, questi impulsi creativi di contaminazione vengono messi a tacere. Le premesse di ordine sociale del Movimento Moderno non sono tuttavia in grado di rispondere in modo adeguato alla complessità e alle esigenze della vita reale ed è a partire dalle critiche del Movimento Postmoderno che si accende a una nuova luce di interesse sul programma e sulle sue implicazioni formali.

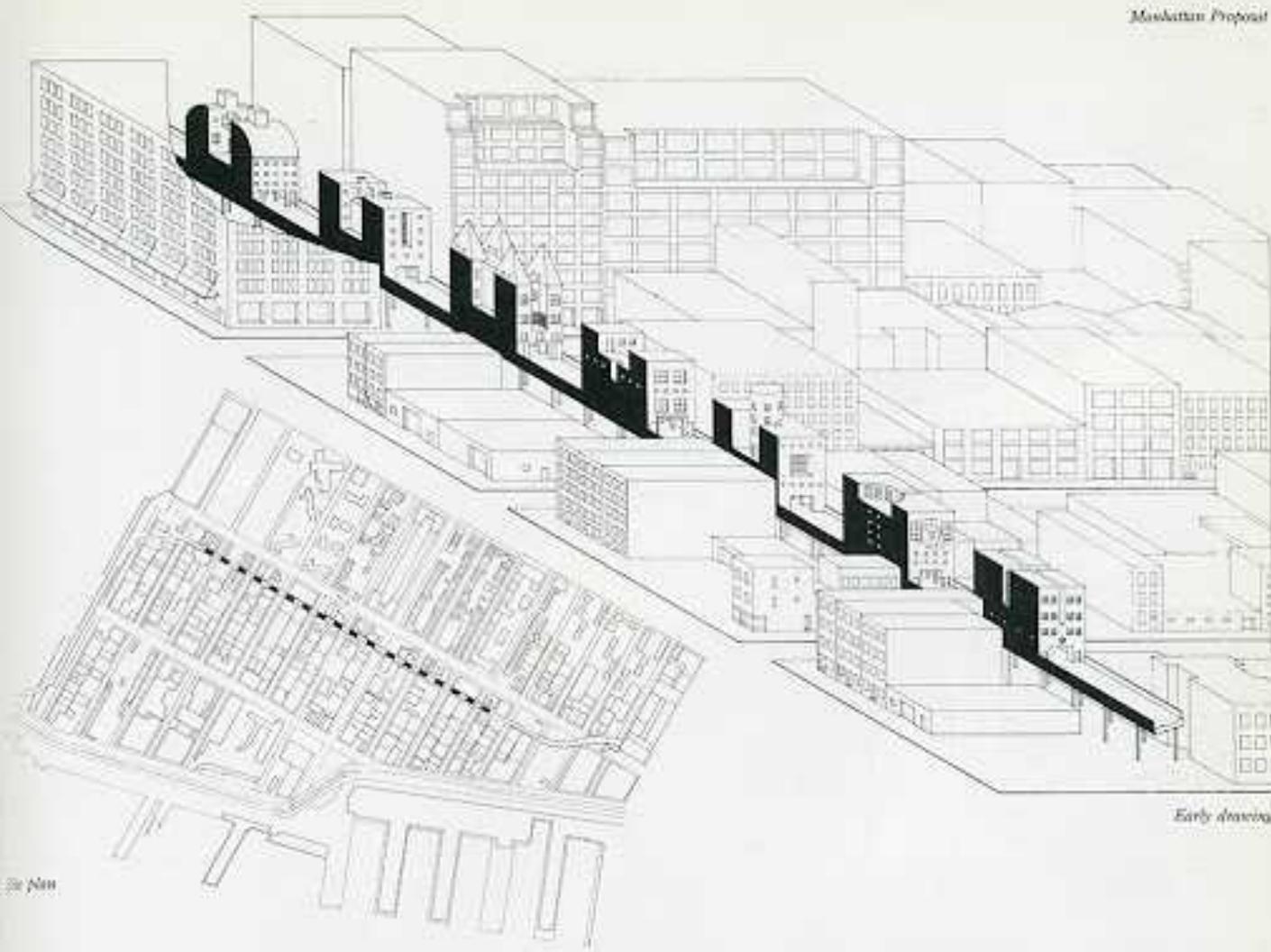
Le strategie messe in atto per raggiungere l’eterogeneità spostano pertanto l’attenzione dagli edifici iconici - concepiti quali riferimenti o monumenti dalla indiscutibile riconoscibilità all’interno del tessuto urbano - alla distribuzione di servizi all’interno di edifici anonimi, risultando quindi integrati nella trama della città.

Si ritiene opportuno precisare che il passaggio del Movimento Moderno non blocca realmente lo sviluppo degli edifici ibridi ma in un certo senso contribuisce a sviluppare questa “chimica programmatica” che li contraddistingue: di fatto, senza le premesse del *plan libre*, non si sareb-

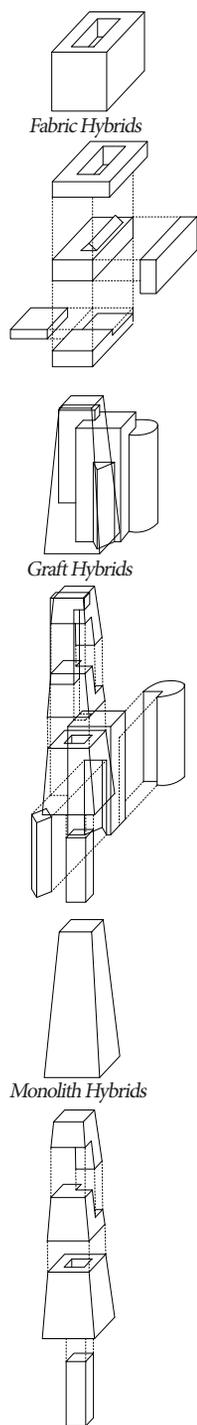
**Fig. 32.** Nella pagina a fianco. Steven Holl, *Manhattan Bridge of House*, 1979



*Massachusetts Proposal*



*Early drawing*



be raggiunto quel distacco tra interno ed esterno arrivando alla disgiunzione tra contenuto e contenitore, condizione ulteriormente confermata dall'astrazione della facciata che, abbandonando gli orpelli decorativi, rinuncia a dichiarare i suoi elementi in favore di trame indistinte ed omogenee.

Nonostante gli esempi sinora menzionati rivelino delle contaminazioni che tenderebbero a definirli ibridi, si assiste ad un reale mix funzionale e alla conseguente nascita del contenitore ibrido solo alla fine del XIX secolo. La letteratura relativa all'origine di questo tipo di edifici come nuova condizione urbana è particolarmente attenta alla città di New York e identifica un primo contributo teorico fondamentale per la sua definizione nel 1985, ad opera di Joseph Fenton, con il pamphlet *Hybrid buildings*, un vero e proprio tentativo di catalogare gli edifici ibridi esistenti e soprattutto un primo passo per segnalare un'evoluzione di quest'ultimi rispetto ai precedenti *mixed-use*, dichiarando un punto di inizio di un tipo di progettazione che da lì a breve avrebbe segnato il pensiero progettuale contemporaneo. Nel testo si fa riferimento al contesto nordamericano e viene rintracciata la genesi di questi nuovi contenitori nel primo quarto del XX secolo, per motivi economici (il valore del terreno) e motivi connessi all'occupazione di suolo (la saturazione urbana), da cui derivano le conseguenti soluzioni di attuare strategie di uso multifunzionali che abbattano i costi dell'investimento e la necessità di rifuggire dalla logica della griglia urbana.

Il lavoro presentato da Fenton è un "catalogo tipologico" in cui viene indagato il tema del mix funzionale e viene individuato per la prima volta l'ibrido come un tipo di edificio specifico emergente, uno strumento in grado di occuparsi della complessità della realtà contemporanea del XXI secolo. L'indagine condotta muove su tre filoni distinti: storia, forma e funzione, ossia rapporto con la città, forma-contenitore e mix funzionale. Il momento chiave del ragionamento consiste nel valore che viene attribuito al rapporto forma-funzione, non più visto in modo statico (causa-effetto) ma in modo dinamico (interattività tra i due ambiti), ossia cogliendone una *disgiunzione* (Tschumi, 2005).

Nel testo si evidenzia infatti come i due ambiti - formale e funzionale - risultino non più necessariamente interdipendenti ma possano trovare una propria dimensione autonoma che si struttura secondo modalità e logiche proprie indipendenti. Fenton distingue le funzioni degli edifici ibridi in "tematiche" e "variegata" (Thematic program e Disparate program), enfatizzando nel primo caso l'unicità della funzione, la dipendenza e l'interazione delle parti, e nel secondo caso la logica del frammento che opera attraverso la saturazione di funzioni indipendenti all'interno

Fig. 33. Schema dei tipi di ibrido individuati da Joseph Fenton nel Pamphlet *Hybrid Buildings*



Fig. 34. *One Hundred Story Building*, New York, 1906

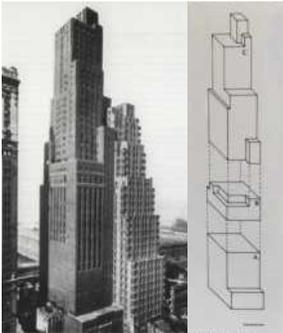


Fig. 35. *Downtown Athletic Club*, New York, 1931

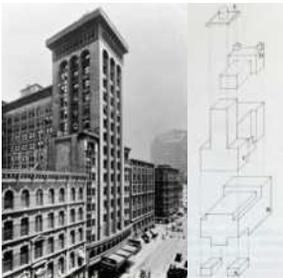


Fig. 36. *Schiller Building*, Chicago, 1892

di una volumetria assegnata. Il ragionamento è peraltro ripreso in chiave contemporanea dalla rivista a+t con la serie *Complex Building* (2018), considerando gli edifici complessi una versione aggiornata dei “vecchi” predecessori, come si evidenzierà successivamente.

Inoltre, va sottolineato che l'indagine di Fenton è condotta nella cornice specifica dell'oggetto architettonico e delle implicazioni formali del programma misto interno, indicando tre forme esemplificative della riconoscibilità di questo nuovo tipo di edificio: Ibrido monolitico (un volume continuo contiene la polifunzionalità interna), ibrido a innesto (al mix funzionale corrisponde un mix volumetrico) e ibrido nel tessuto (acquisisce la volumetria derivante dal vincolo del tessuto urbano). È così che opere come il *One Hundred Story Building* (New York, 1906), il già menzionato *Downtown Athletic Club* (New York, 1931) e lo *Schiller Building* (Chicago, 1892) rappresentano rispettivamente queste declinazioni di monolite, innesto e tessuto.

Fenton riconosce l'ibrido come un edificio scaturito da una serie di accostamenti volumetrici, ecco che in tal senso la presenza intrinseca dell'ibrido diviene tangibile a livello volumetrico spaziale interno agli edifici. I programmi, seppure misti, risultano tuttavia individuabili e mantengono confini leggibili anche esternamente: a ogni volume corrisponde un'aggregazione di funzione specifica, risultando quindi ancora non propriamente raggiunta quella condizione di amorfismo che caratterizza i contenitori ibridi contemporanei, ossia la totale indifferenza del volume nei confronti del contenuto. Di fatto, gli esempi citati nel Pamphlet rimangono legati a una figuratività vincolata alla massa e non si compie una reale contaminazione dei programmi e dei flussi, come invece avverrà negli ibridi più maturi, in cui i diversi programmi non solo sono coniugati all'interno di un volume pressoché monolitico, ma si azzardano giustapposizioni funzionali<sup>15</sup> all'interno delle stesse planimetrie, quindi andando oltre la semplice *mixité* verticale derivante da sovrapposizioni funzionali di planimetrie distinte. Si pensi ad esempio ai progetti di UN-Studio, in cui l'analisi dei flussi costituisce la componente fondamentale di generazione progettuale come nel caso del *Port Terminal*.

Negli esempi illustrati da Fenton gli edifici conservano ancora una partizione classica che evoca elementi basamentali e coronamenti, non risultando perciò ancora pienamente raggiunta l'astrazione totale della facciata. La condizione di svincolo dell'involucro dettata dall'innovazione della pianta libera determina la morte della facciata in senso tradizionale definendo un'ulteriore disgiunzione, non solo tra contenuto e contenitore ma anche a livello scalare: infatti, facciata e pianta non rispondono più alla stessa scala ma sono declinabili su scale diverse, avvicinando l'ogget-

to edilizio all'astrazione. Questo risultato è evidente in opere contemporanee come il Kursaal a San Sebastian di Rafael Moneo, dove si rileva la perdita di qualsiasi riferimento compositivo dell'involucro e l'acquisizione di una trama indistinta in cui è impossibile leggere rapporti di scala con la spazialità interna.

La stesura del pamphlet è di fondamentale importanza perché individua in maniera chiara il potenziale dell'ibrido e la sua caratteristica capacità di integrare eterogeneità e densità. Non solo, viene fatto un passaggio in più. Per riuscire a menzionare gli edifici ibridi come una tipologia specifica, Fenton mette in luce la differenza fondamentale che li dissocia dal tipo mixed-use: gli edifici ibridi sono caratterizzati da programmi individuali che si relazionano tra loro condividendo intensità e oltrepassando le tradizionali separazioni e confinamenti funzionali. Ossia lo spazio pubblico indoor funziona come infrastruttura di coagulo delle molteplici attività, creando così una rete di relazioni che nel mixed-use non esistono.

L'analisi effettuata da Fenton si muove su un contesto prettamente nordamericano con le sue specificità di impianto e di modelli economici che hanno condotto, secondo l'autore, alla sperimentazione di un pragmatismo che ovviasse all'eccessivo costo del suolo e altresì rendesse redditizio l'investimento costruttivo. Come precedentemente evidenziato e più volte ribadito, il valore delle esperienze architettoniche nasce perciò da esigenze di interesse economico legate al capitalismo e agli interessi speculativi utilitaristici e non da scopi ideologici, a cui si giungerà solo dopo ravvisando negli ibridi un potenziale rigeneratore dei centri urbani degradati per la loro capacità attrattiva, diventando perciò oggetto di indagine anche teorica: un percorso a ritroso insomma.

**Fig. 37.** Rafael Moneo,  
*Kursaal*, San Sebastian,  
1999



La sovrapposizione e la saturazione funzionale, influenzate da tali motivi economici, instaurano un inedito rapporto tra edificio e tessuto della città, eludendo la rigidità della griglia urbana americana in favore di una libertà che ha la sua espressione più forte nella evasione verticale e nel grattacielo come risultato di questa liberazione. Pertanto, è proprio la griglia che costituisce nel caso di Manhattan un supporto per la nascita dell'ibrido e agisce come "speculazione concettuale" (Koolhaas, 2001) secondo cui alla bidimensionalità offerta fa da contrappunto la libertà tridimensionale.

La concentrazione di distinti usi apre interrogativi teorici in merito agli effetti che ne derivano sulla forma architettonica, vale a dire di come interagiscono un programma complesso con la forma-contenitore che lo deve accogliere. In questo discorso si inseriscono le acute osservazioni avanzate da Rem Koolhaas nel volume *Delirious New York*, baluardo dell'esaltazione della cultura della congestione metropolitana. Il grattacielo, simbolo per eccellenza della città verticale, diventa dunque l'emblema dell'edificio ibrido, in grado di ospitare molteplici funzioni distinte, sovrapponibili all'infinito. Grazie alla sua qualità generica di essere un edificio contenitore, oltrepassa la dimensione di coesione orizzontale per giungere a un nuovo legame di tipo verticale. Di simile opinione anche Ábalos y Herreros, che ravvisano nell'edificio ibrido contemporaneo un prodotto dell'evoluzione secolare del grattacielo americano (Ábalos y Herreros, 1992).

Nel 2008 la rivista spagnola *a+t* pubblica una serie monografica dedicata all'ibrido, apportando un contributo fondamentale all'inquadramento e alla definizione del concetto ma soprattutto alla puntualizzazione delle sue caratteristiche peculiari, non più legate al solo contesto nordamericano. Viene infatti ampliata la casistica di aggettivazioni riferite agli edifici ibridi, seppur l'aspetto morfologico, così come nel caso di Fenton, resta una delle chiavi di lettura prescelta. Infatti, sono analizzati casi di architettura ibrida secondo la distinzione di ibrido verticale e ibrido orizzontale, in riferimento ai contenitori misti, mentre un volume specifico sull'ibrido residenziale integra la trilogia della serie.

L'ampliamento della cornice geografica di riferimento stimola un discorso sull'ibrido le cui caratteristiche sono universalmente rintracciabili in diversi contesti e di conseguenza le categorie proposte da Fenton si corredano di ulteriori proprietà specifiche, distintive per questo nuovo tipo di architettura. *a) Personalità*: in riferimento alla complessità che l'ibrido detiene e al suo porsi come unicum, prodotto di relazioni inaspettate e libero dalla briglia del suo aspetto squisitamente formale. *b) Socievolezza*: l'edificio ibrido collega la sfera privata a quella pubblica attraverso il

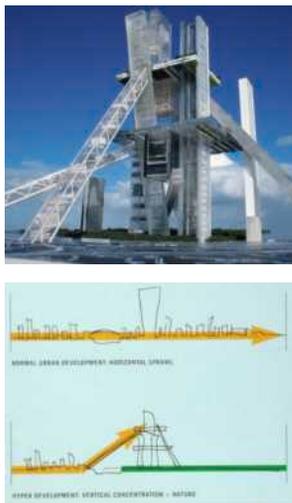
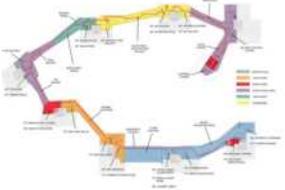


Fig. 38. OMA, *Hyperbuilding*, Bangkok, 1996

suo uso diversificato anche nel tempo. *c) Forma*: perdita della corrispondenza tra forma dell'edificio e la sua funzione. Un ibrido generico è un edificio contenitore che fornisce un habitat indifferenziato alla diversità di funzioni che si aggruppano all'interno. *d) Tipologia*: impossibilità di classificare gli edifici ibridi per tipologia poiché l'essenza stessa dell'ibrido rifugge da categorie. *e) Processi*: il mix di usi è una parte dei processi generali di ibridazione. Si può ibridare la struttura, le tecniche costruttive, la gestione. *f) Programmi*: sono organismi con molteplici programmi interconnessi, preparati per accogliere le attività previste e anche quelle previste della città. *g) Densità*: alta densità e limiti per l'occupazione del suolo sono alla base dello sviluppo. *h) Scala*: hanno carattere di superfici, superisolati e megastrutture, edifici-città. La scala di un ibrido e la sua relazione con l'intorno si misura per la giustapposizione delle sezioni programmatiche. *i) Città*: a un ibrido, per la sua scala, si possono applicare strategie proprie della composizione urbana. Nella definizione di un ibrido interviene la prospettiva, l'intersezione nella trama, il dialogo con altri Landmark urbani, l'interrelazione con lo spazio pubblico circostante, confermando che il carattere dell'edificio ibrido può assumere diverse forme e configurarsi di volta in volta in modi diversi.

Le caratteristiche ricorrenti quali la diversità e la varietà del programma, rendono queste architetture degli edifici dotati di una certa complessità e potenzialmente in grado di suggerire risposte adeguate per la realtà contemporanea. Tale rinnovato interesse nei confronti di un tipo di costruzione in grado di coagulare diverse attività ed essere potenzialmente un mezzo di riattivazione di ampie parti di tessuti, indirizza le strategie e le visuali verso due direzioni: da una parte l'idea di edificio ibrido interpretato come una grande struttura che pone ordine al caos urbano, perfino in casi di realtà poco strutturate come quelle in via di sviluppo; dall'altra parte una idea di edificio ibrido inteso come distribuzione attraverso una strategia di porosità che immette all'interno della composizione architettonica la città stessa, affidando alla sua presenza la valenza di moltiplicatore di urbanità.

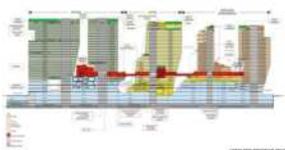
I due approcci celano due concezioni che mirano a differenti direzioni in cui rispettivamente si assegna un valore di attrattore urbano all'edificio stesso, ossia un ruolo per così dire accentratore di flussi, e dall'altro invece se ne stimola un valore di interdipendenza con il circostante, ossia inducendone una irradiazione. Uno dei primi esempi elaborati da Rem Koolhaas, che rimanda al primo caso, è la proposta per la città di Bangkok dell'*Hyperbuilding*<sup>16</sup> (1996), dove un edificio XXL si presenta come una metafora della città: le torri rappresentano le strade, le parti orizzontali simboleggiano i parchi, i volumi costituiscono i quartieri e le diagonali si leggono come boulevard; il tutto integrando vari sistemi di trasporto, dalla funicolare ai treni ad alta velocità. Il mega edificio



**Fig. 39.** Steven Holl, *Linked Hybrid*, Beijing, Cina, 2003-2009



**Fig. 40.** Steven Holl, *Vanke Centre*, Shenzhen, Cina 2006-2009



**Fig. 41.** Steven Holl, *Sliced Porosity*, Chengdu, Cina, 2008-2012

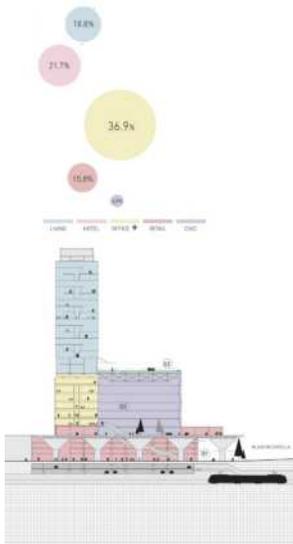
secondo Koolhaas può essere utile come elemento regolatore del disordine urbano, proprio per la sua capacità di sintetizzare e convogliare il paesaggio urbano al suo interno.

Mentre al secondo caso rimanda l'attenzione per l'aspetto pedonale ricercato da Steven Holl attraverso l'espedito della porosità che mantiene l'opera vitale. La creazione di spazi pubblici è di conseguenza fondamentale, in quanto elemento che facilita un ancoraggio al resto del tessuto. In questo senso, la transizione delle varie scale - dalla monumentalità dell'edificio alla scala dell'intorno fino a quella più piccola di dettaglio - diventa tema di riflessione e di messa a punto di una strategia che utilizza una serie di passaggi - entrate, piazze - che incuneano lo spazio pubblico esistente all'interno dei nuovi interventi e creano dei luoghi di transizione, ossia degli spazi filtro, coniugando il vecchio e il nuovo, il grande e il piccolo, l'esterno e l'interno.

L'interdipendenza dell'edificio ibrido con il suo intorno è ricercata da Steven Holl soprattutto attraverso un'immissione di nuove qualità sul suolo che agisce e reagisce insieme all'opera progettata diventando un unicum. Tale obiettivo è evidente tanto in opere iniziali come il Linked Hybrid a Beijing come in quelle successive quali il Vanke Center o lo Sliced Porosity. Anche se gli interventi rimandano a operazioni di Grande Dimensione, la compattezza dei superblocchi viene interrotta attraverso la scissione del programma in differenti volumi dove allo spazio pubblico è affidato il grande potenziale di ricongiunzione dell'intero complesso. Nei tre esempi, quello che preme evidenziare è l'emergere di un pensiero nuovo che manifesta la ricerca di un'interazione delle nuove opere con il paesaggio. Anche se si potrebbe dire che siano le stesse opere a creare il paesaggio e a modellarlo, come risulta evidente nel caso del Venke Center. Il suolo viene articolato al pari degli edifici e lo spazio pubblico si insinua ai livelli superiori, come ad esempio nello skybridge del Linked Hybrid, un nastro aereo in quota che, come nella *Danza* di Matisse, protende le braccia e crea un circuito servito di attività commerciali e di intrattenimento (piscina, sala fitness, caffetteria, una galleria, un auditorium e un mini-salone) al ventesimo piano delle otto torri. Lo spazio progettuale negli interventi di Steven Holl è pensato lavorando in tutte e tre le dimensioni spaziali, dal coronamento al sottosuolo, instaurando un dialogo tra gli edifici e lo spazio tra di essi, ovvero coniugando la complessità di un edificio multifunzionale in favore di una ricerca spaziale di relazioni e connessioni e abbandonando la logica del macro-contenitore.

In questo metodo si coglie un passaggio successivo del concetto di ibrido quale operatore squisitamente intrinseco, la cui operatività risulta confinata alla sola libertà indotta all'interno del rigido volume edilizio. Si

## I. IDENTIFICAZIONE DEL CONCETTO DI IBRIDO

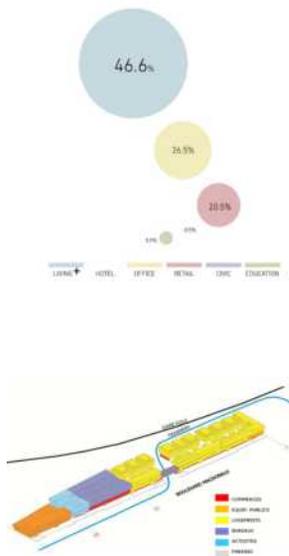


raggiunge così una dimensione progettuale che dissolve la separazione tra interno ed esterno come ambiti circoscritti cui gli edifici rimandano con le loro perimetrazioni e si appresta a intervenire oltrepassando i limiti della scatola architettonica per attivare una scala anche urbana. Infatti, il potenziale di influsso su una realtà più ampia rispetto a quella limitata del semplice oggetto architettonico e l'inserimento dello spazio pubblico in modo capillare fanno ravvisare l'intimo legame con il sistema circostante e l'interazione pubblico-privato diviene uno dei temi cardine su cui continuare a implementare il ragionamento. Per questo motivo, iniziano a moltiplicarsi casi di edifici ibridi in concomitanza di infrastrutture urbane come le stazioni o i nodi di trasporto, si pensi ad esempio alla soluzione del nodo di trasporto dettata dall'intervento degli architetti Ábalos y Herberos a Plaza de Castilla a Madrid, o al caso dell'Entrepôt MacDonald che ricerca una dimensione di città interconnessa con la viabilità o il sodalizio tra la linea ferroviaria e l'edificio dell'Atlanpole.

In questa transizione, si intesse un nuovo dialogo con il contesto per cui, come sottolineato nella nuova edizione di a+t, *50 Hybrid Buildings* (2020), uno degli sviluppi contemporanei rilevabili degli edifici ibridi è nella loro adesione a lasciarsi contaminare dall'intorno circostante, diventando dunque più porosi e generosi in termini di flussi che ospitano. L'ibridazione assorbe e immette nel progetto i vincoli derivanti dall'intorno circostante convertendoli in occasioni progettuali, come ad esempio nel caso del progetto denominato BLOX, sede del Danish Architecture (DAC) che si configura come ponte per l'attivazione di una zona altrimenti inutilizzata. Attraverso l'immissione all'interno dell'edificio del percorso urbano

**Fig. 42. In alto e in basso.**  
Ábalos y Herberos, *Plaza de Castilla Tower*, Madrid, 1986





si creano in tal maniera una serie di interazioni tra i diversi elementi del progetto e l'ambiente urbano. Una relazione di complementarità tra edificio e intorno che reintegra quindi le opere e le collega al circostante. Infatti, l'enorme scala raggiunta da molti edifici ibridi ha indotto a concepirli come organismi autonomi e di conseguenza tendenti a una chiusura verso l'ambiente circostante, ossia come brani indipendenti di città. Tuttavia, attraverso una revisione della relazione che l'architettura detiene con il paesaggio prima e con le infrastrutture poi, si vuole cogliere nei successivi capitoli un passaggio che porta al decadimento dei confini, tanto fisici quanto concettuali, derivanti da una transizione disciplinare che stimola e induce un rinnovamento dell'architettura anche in termini identitari.

Si potrebbe qui accennare, ma sarà poi ripreso nel corso della successiva trattazione, che la sovrapposizione spaziale e temporale del programma architettonico favorisce una contrazione volumetrica recuperando la multifunzionalità su una scala più piccola. Nelle future sperimentazioni architettoniche, infatti, il ricorso strategico ad alcuni elementi consente di formare un sistema di relazioni che mirano a riassorbire la dimensione di Smallness perduta dall'architettura. Si tratta di esempi che indagano una visione che preannuncia una ricerca spaziale nuova, non più in riferimento allo spazio come ambito costruito ma tendente a una spazialità che chiama in causa l'appellativo di ambiente e di valori atmosferici. Si preannuncia perciò uno scarto che metabolizza in architettura le qualità spaziali dilatate del paesaggio, concependo l'ibridazione attraverso il disfacciamento delle perimetrazioni e dei confini.

**Fig. 43. In alto e in basso.**  
Recupero *Entrepôt Macdonald*,  
Parigi, 2007



### I.3 Mixed-use, Condensatori e Megastrutture

Il secondo dopoguerra evidenzia una produzione “anonima” di grandi edifici standardizzati e una dissoluzione di quelle relazioni tra case, strade e spazi aperti che sono state nel corso del tempo elementi fondamentali di progettazione da parte di urbanisti e architetti. La nuova città progressivamente acquisisce un aspetto impersonale e desolante, in parte dovuto al fatto che le problematiche progettuali sono analizzate e trattate per tematiche separate e isolate. Tra molti architetti si diffonde l'idea che i principi della Carta d'Atene non siano più in grado da soli di riprodurre quelle condizioni di qualità tipiche dei tessuti del passato (Saggio, 2010) e di conseguenza gli strumenti risultino ormai inadeguati ai fini della determinazione della città.

Infatti, “il metodo funzionalista ‘dal cucchiaino alla città’ se aveva un campo di intervento per fronteggiare l'emergenza, si adattava male alla ricerca della complessità e della qualità di cui la città del boom capitalistico che si affacciava agli anni Sessanta ormai richiedeva” (Saggio, 2010 pag.216). Inoltre, una delle problematiche, non meno rilevanti delle precedenti, è insita nella concezione spaziale quale esito architettonico della metodologia sopramenzionata. L'omogeneità assegnata allo spazio urbano conferisce al terreno la valenza di supporto neutro la cui importanza non è concepita come valore in sé ma come risultante dei volumi che insistono su di esso, gli unici elementi verso cui volge lo sguardo progettuale degli architetti.

Lo scarto concettuale che si profila in campo architettonico avviene pertanto intorno ad alcune tematiche specifiche che nel dopoguerra consentono di revisionare l'impostazione progettuale comunemente diffusa. In primis, la concezione della *tabula rasa* avviata in epoca moderna comincia a risultare fallimentare e la cesura tra vecchio e nuovo non è più vista come una strategia percorribile ma si inizia a interpretare - anche grazie al contributo di pubblicazioni quali quella di Lewis Mumford<sup>17</sup> - l'idea della città come palinsesto e processo di stratificazione di segni e memorie. In secondo luogo, il procedere per problemi isolati e separati (affrontando ogni funzione come risposta circoscritta di determinati elementi) conduce a un modello funzionalista di progettazione, ossia come analisi e risoluzione singola di problemi organizzativi in sequenza, ovvero come una catena di montaggio.

A questa fase di progressiva sfiducia dell'approccio progettuale moderno, segue una fase di sperimentazione in cui l'architettura si avvia a misurarsi

con una “nuova dimensione”, avallata anche da ulteriori fattori come la progressiva “complessificazione” delle città e il crescente sviluppo tecnologico, che apre la pista all’architettura per addentrarsi in campi che oltrepassano la scala dimensionale normalmente ad essa demandata. Inoltre, il vertiginoso aumento della densità e dei tassi di inurbamento inevitabilmente conduce a un ordine diverso, dove i trasporti e il consumo di suolo giocano un ruolo fondamentale. In questo sistema in trasformazione ciò che si modifica è, oltre al contesto fisico, anche e più propriamente una modalità stessa dell’abitare i luoghi.

La crisi delle città introduce un certo grado di instabilità all’interno del contesto politico e sociale, tanto che anche l’architettura non ne risulta immune. Si insinuano nel discorso progettuale parole quali impermanenza, imprevedibilità, indeterminazione. Sono espressioni sintomatiche di un’esigenza di revisione dei valori di permanenza e durata che il verbo architettonico si è negli anni ostinato a difendere.

L’architettura a partire dagli anni Cinquanta si deve misurare con questioni connesse all’indeterminatezza, all’adattabilità e all’evoluzione nel tentativo di riconciliare quegli opposti difficilmente coniugabili come grande-piccolo, permanente-temporaneo, pianificato-spontaneo, etc. Già a partire da queste considerazioni, molte delle ricerche architettoniche si spingono verso la messa in dubbio dell’impalcatura concettuale e progettuale dell’architettura che riconosceva nell’edificio un modello stabile nel tempo e si percorrono vie che cerchino di coniugare all’interno dei principi formali qualità come evoluzione, flessibilità e crescita.

Così il gruppo dei Costruttivisti<sup>18</sup> e l’Independent Group<sup>19</sup> indagano ed esplorano l’indeterminatezza in campo architettonico. La mostra del 1951 tenuta a Londra presso l’Institute of Contemporary Arts in sinergia con lo stesso Independent Group riporta il titolo *Growth and Form*, chiara sintesi dei due problemi teoretici a cui l’architettura provava a trovare risposta: da un lato l’esigenza di una crescita che avrebbe inevitabilmente modificato una forma assegnata, dall’altro la ricerca di un principio formale di definizione di una forma che possa supportare tale evoluzione. La mostra richiama un testo del biologo<sup>20</sup> D’Ancy Wentworth Thompson in cui compaiono modelli formali connessi all’ambito naturale che vengono interpretati come potenzialmente capaci di evolvere senza cambiare natura (Van Rooyen, 2018).

La geometria quindi lascia spazio all’introduzione di modelli che guardano alla biologia e al campo molecolare come esempi in grado di rispondere a quell’interrogativo posto anche al CIAM X a Dubrovnik nel 1956 del raggiungimento di un’architettura evolutiva e adattabile. Sono processi flessibili e di ispirazione molecolare a generare l’architettura in aderenza

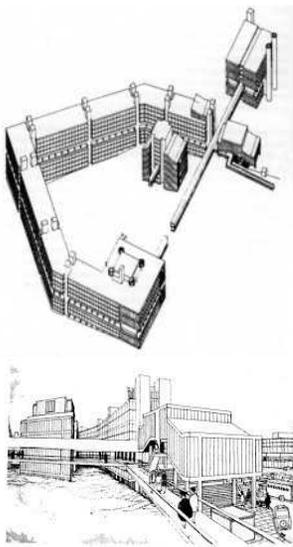


Fig. 44. Alison e Peter Smithson, Ampliamento dell'Università di Sheffield, 1953

all'indagine proposta dagli Smithson sull'estetica del cambiamento (aesthetic of change)<sup>21</sup>, svincolando gli elementi da rigide connessioni statiche e percorrendo la strada di sistemi di collegamento che lascino margini di cambiamento ed evoluzione delle parti indipendenti, così come programmaticamente espresso nel progetto dell'Università di Sheffield la cui flessibilità raggiunge livelli elevati, rendendo possibili cambiamenti interni importanti senza comprometterne l'aspetto esterno.

Questa strategia progettuale accoglie l'indeterminatezza all'interno del ragionamento architettonico sin dalla sua prima fase di programmazione. L'esigenza di rendere il terreno progettuale permeabile a una sua possibile modificazione fa adottare da parte degli architetti strategie che conducono a una forma aperta, concepita come impalcatura non finita ma suscettibile di ulteriori ampliamenti, accogliendo la possibilità di modifiche imprevedibili, come nel caso del progetto Northwick Park Hospital frutto del pensiero di John Weeks in cui si offre piena libertà di crescita agli specifici dipartimenti dell'ospedale in base alle esigenze future. Proporre larghezze di volumi prefissate e lunghezza indeterminata significa impostare un discorso che conduce l'architettura a costituirsi come sistema aperto e non come opera finita<sup>22</sup>.

Proprio questo aspetto consente una reintroduzione dell'utente all'interno del "meccanismo" architettonico, che mira così a ospitare scenari ed eventi talvolta imprevedibili e a dotare l'architettura di una valenza non oggettuale ma quale supporto perenne di trasformazioni e di crescita.

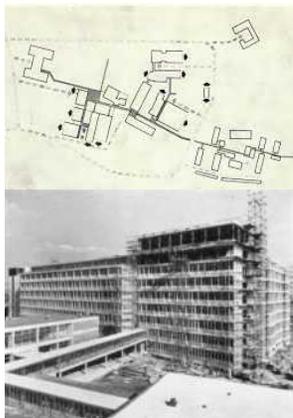


Fig. 45. John Weeks, Northwick Park Hospital, 1962

Partendo da tale impulso creativo, il dibattito avviato in architettura negli anni Cinquanta e Sessanta trova nelle proposte megastrutturali un richiamo a quel fervore tanto sociale quanto ideologico di dare risposta attraverso l'architettura a una società in continuo cambiamento. Le megastrutture realizzate a partire dagli anni Sessanta e Settanta assumono dimensioni elevate, diventando una prassi pressoché comune che riversa su di esse una visione di modello urbano totalizzante, ossia come potenziale campo per un controllo globale della città. Il desiderio di oltrepassare lo *zoning* dettato dal Movimento Moderno, inoltre, apre un sentiero per spingere il ragionamento architettonico verso una "nuova dimensione" intesa non solo come grande scala ma come capacità dell'architettura di riallacciare un dialogo con il contesto. Gli sperimentalismi si avviano su percorsi discordanti, conducendo in alcuni casi a formulare un "linguaggio megastrutturale" che permane tutt'oggi in molte opere architettoniche, mentre dall'altro lato si arriva a formulazioni utopiche prive di un reale riscontro e rimaste nella fase preliminare di ideazione.

Le prime sperimentazioni avviate in tal senso attingono da alcuni progetti di Le Corbusier degli anni Trenta in cui prevaleva l'idea di grande

struttura come elemento misuratore del paesaggio e in grado di instaurare con esso un dialogo. Il Plan Obus è in questo senso significativo poiché rielabora un'infrastruttura, un'autostrada nello specifico, convertendola in un elemento ibrido contenente abitazioni e servizi ai piani inferiori, snodandosi e articolandosi in sinuosi meandri lungo il golfo di Algeri. In questa soluzione Le Corbusier presenta una sintesi tra piano urbanistico ed elementi edilizi in cui l'architettura assume una dimensione dilatata segnando la sua presenza in termini territoriali e geografici. Infrastrutture, paesaggio e architettura convergono qui in un progetto dalla voce unitaria, in grado di convogliare le istanze provenienti dai vari ambiti per porsi come risposta alla complessità del territorio. Nello specifico, il progetto del Fort l'Empereur è considerato il capostipite delle megastrutture per la sua lunghezza pressoché illimitata e la distinzione tra struttura portante permanente e le abitazioni innestate che corrispondono a un sottoinsieme temporaneo, ossia "permane la discriminazione fondamentale tra le diverse parti di un tessuto urbano ad alta densità: da un lato una struttura massiccia di sostegno perfino monumentale; dall'altro, sistemazioni diverse di contenitori abitabili, fuori del controllo dell'architetto" (Banham, 1980, pag.3).

In quest'ottica, la megastruttura di fatto reinventa il contesto costruendo un "nuovo paesaggio". Questa visione emerge con chiarezza nei progetti del Maestro per le città di Montevideo, Río de Janeiro e Buenos Aires,

**Fig. 46.** Le Corbusier, *Plan Obus* per Algeri, 1931





Fig. 47. Le Corbusier, *Piano per Rio de Janeiro*, 1929



Fig. 48. Le Corbusier, schizzi per il *Piano di Montevideo e San Paolo*, 1929

come sottolineato dal grande studioso dell'architettura sudamericana Carlos Eduardo Comas<sup>23</sup> che rivendica l'importanza del viadotto abitabile come reazione di Le Corbusier al paesaggio extra-europeo, introducendo così un nuovo senso organico all'interno della sua opera, indagato peraltro anche nella mostra *Le Corbusier An Atlas of Modern Landscapes*<sup>24</sup>.

In tale rinnovata visione dell'architettura, si afferma un modello di città in senso fisico spaziale, ossia come organismo soggetto a capacità di controllo da parte dell'architetto mediante l'impiego di un gesto risolutore, una risposta unica architettonica che tende a far convergere architettura e città in un'unica struttura. Il gesto risolutore di ricongiunzione dell'architettura con il territorio circostante espone il ragionamento architettonico a passaggi di scala per cui, tra la seconda metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, le ricerche architettoniche mirano a una coincidenza delle tre scale progettuali (urbanistica, urbana e architettonica) attraverso la realizzazione di nuove strutture che entrano in rapporto dialettico con il paesaggio naturale e i tessuti circostanti. All'interno, questi edifici ospitano sezioni che stimolano la socializzazione mediante il ricorso a sezioni a galleria o gradinata o l'inserimento di *street decks* (Saggio, 2010).

In sintesi, la dimensione complessa raggiunta dalle città impone la necessaria revisione dei principi del Movimento Moderno esposti a partire dagli anni Venti e conduce, anche e per mezzo dello sviluppo tecnologico, a ricorrere sempre più a un tipo di edilizia di grandi dimensioni che contempla la progettazione di infrastrutture su vasta scala. Tali realizzazioni possono sopperire alla carenza di alloggi e limitare l'elevato consumo di suolo nonché contenere la densità abitativa crescente.

È significativo perciò sottolineare il fatto che il dominio delle megastrutture coincida con il declino degli assunti del Movimento Moderno e che costituisca un momento di fervore all'interno del discorso architettonico quale modalità di coniugazione del conflitto sempiterno tra progettazione e spontaneismo, tra grande e piccolo e permanente e transitorio, teoricamente in grado cioè di conciliare istanze distinte in un'unica soluzione architettonica.

All'interno dell'ampia cornice megastrutturalista confluiscono diverse istanze provenienti da apporti continentali distinti e pertanto il tentativo di ricondurre il termine di megastruttura a un'unica corrente organica risulterebbe arduo e limitante. Gli sviluppi appaiono infatti caotici e in un certo senso empirici, snodandosi attorno a un nucleo ideologico di partenza e raggiungendo sfumature distinte. La grande dimensione non è quindi il solo requisito specifico.

L'uso della parola megastruttura compare per la prima volta a seguito di



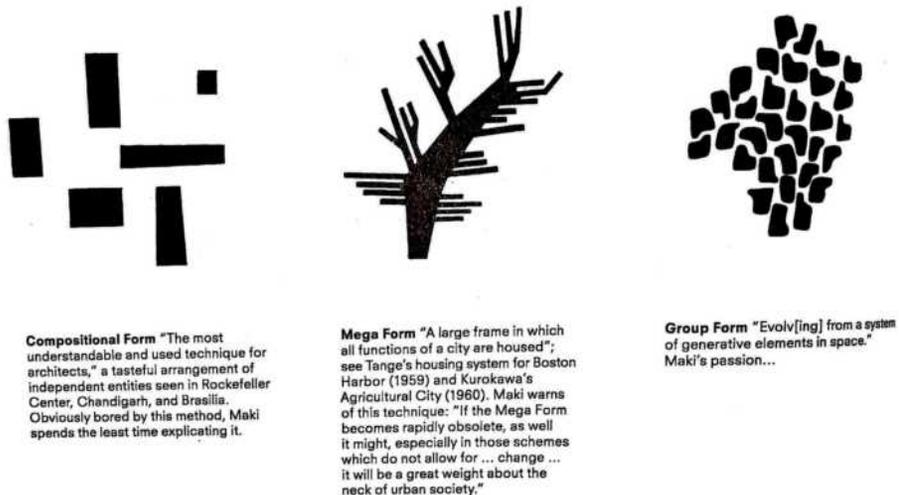
Fig. 49. Kenzo Tange, *Progetto per la Baia di Tokyo*, 1960

una pubblicazione dell'architetto metabolista Fumihiko Maki nel suo testo *Investigations in Collective Form* uscito nel 1964. Nella concezione di fondo dell'architetto giapponese la megastruttura è una intelaiatura in cui vengono inserite molteplici funzioni anche urbane. Diventando un elemento artificiale nel paesaggio, lo rielabora ed integra creando attraverso la sua presenza un nuovo paesaggio. L'architetto Kenzo Tange viene per questa ragione annoverato da Maki come uno dei suoi predecessori, in quanto orienta il pensiero sulla forma adeguata a un'umanità di massa in cui compaiono unità funzionali di dimensioni discrete che, inserite all'interno della grande intelaiatura, hanno facoltà di cambiare rapidamente e di rinnovarsi<sup>25</sup>.

Secondo questa idea, la megastruttura è vista come una "massa flessibile", il cui punto di forza risiede proprio nella capacità della struttura di assorbire e consentire mutazioni future. Il termine diventa di uso comune a partire da questo momento tanto che viene utilizzato come incipit per il titolo del testo di Reyner Banham *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*.

Fissando la data del 1964 come il *Mega Anno*, Banham fa risalire l'esordio dei primi esemplari intorno a tale decade affermando che "a megastructure was not only a building which, say, satisfied the four headings of Wilcoxon's definition; a megastructure was also a building which looked like a megastructure" e vi aggiunge un quinto punto nodale "5) And designed before Christmas 1964". L'anno specifico, contrassegna, oltre alla comparsa per la prima volta del termine megastruttura all'interno della pubblicazione già citata dell'architetto Maki, anche l'avvicinamento all'apice della parabola creativa in cui si concretizzano le idee intorno a masse architettoniche sovradimensionate, colossali e "pluricellulari".

Fig. 50. Fumihiko Maki, *Investigations in Collective Form*, 1964



E a questo proposito, si può pensare che proprio la grande dimensione abbia agito come fattore inibitorio di quella flessibilità auspicata in linea teorica dalle ricerche (e dalle finalità) delle megastrutture. In ogni caso, concentrazione, monumentalità, simbolismo e risposta in termini di traffico-flussi sono le qualità che meglio descrivono le megastrutture. Per *concentrazione* si intende il coagulo funzionale di una città in un solo punto. Per *monumentalità* si fa riferimento alla caratteristica che scaturisce dall'isolamento in cui queste strutture sorgono rispetto al contesto, ossia lo spazio aperto intorno che esalta la gravità della massa senza possibilità di confronto con architetture adiacenti. Mentre con il termine *simbolismo* si rimanda alla possibilità di estensione ulteriore come successiva definizione di un'opera altrimenti solo provvisoriamente definita, accogliendo perciò l'indeterminatezza come sostantivo della nuova grammatica architettonica affacciatasi negli anni Sessanta. Infine, la soluzione inerente al traffico fa riferimento all'offerta di un sistema di connessione alternativo con il centro.

Il testo del critico britannico, pubblicato nel 1976, di fatto riprende come punto di partenza la definizione di megastruttura fornita già nel 1968 da Ralph Wilcoxon (bibliotecario di urbanistica del College of Environmental Design di Berkeley), ossia come struttura caratterizzata dall'esplicitazione di quattro qualità nodali: 1) non si identifica solo con la sua grande dimensione ma sovente è costituita da unità modulari; 2) è suscettibile di estensione illimitata; 3) è dotata di una cornice strutturale dentro cui delle sotto-unità possono essere costruite, inserite o agganciate alla struttura principale di partenza; 4) detiene un primato temporale, viene dunque prima rispetto alle unità di ordine inferiore, assumendo la valenza di supporto. Nonostante la precisa e puntuale descrizione fatta, l'inquadramento della megastruttura è comunque sempre complesso e faticoso<sup>26</sup>. Come afferma, introducendo l'argomento, la sola dimensione colossale non è sufficiente a definire queste opere tali: "Tutte le megastrutture sono state, per i loro tempi, edifici assai grandi: ma non tutti gli edifici grandi delle varie epoche sono stati megastrutture" (Banham, 1980, pag.3). Così questa distinzione è evidente nel caso del Vertical Assembly Building, un edificio che per quanto grande sia non può essere classificato all'interno della casistica delle megastrutture in quanto caratterizzato da una certa monofunzionalità che lo investiva inoltre di un'aria goffa.

Nel rintracciare gli antecedenti che hanno condotto alla formazione di questo tipo particolare di manifestazione architettonica se ne sottolinea l'incertezza delle origini. Infatti, tali opere sono considerate da molti architetti operanti negli anni Sessanta, quali ad esempio Paul Rudolph, come un tipo di edificio situato in un "doppio contesto storico" di mutamento

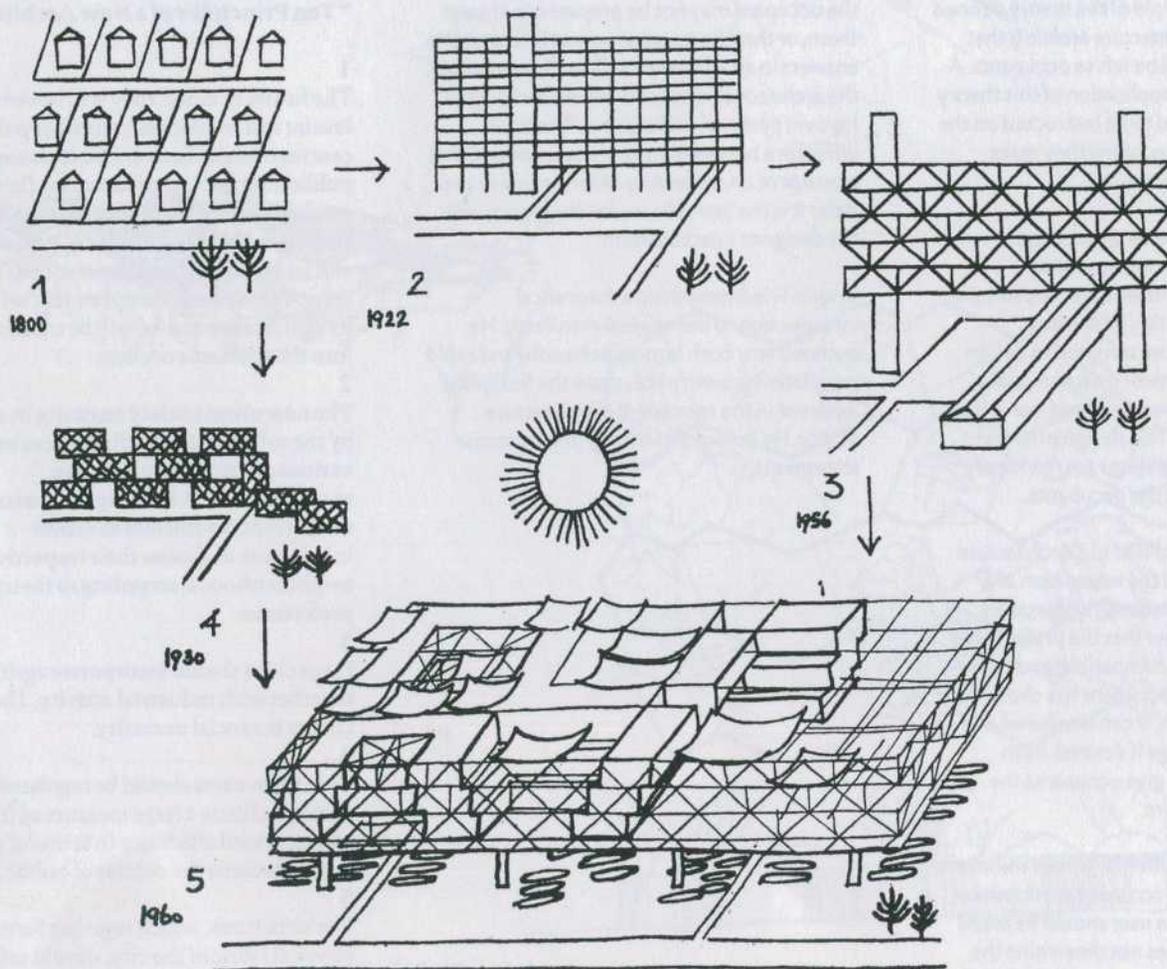


da una parte, che va dopo Mies van der Rohe in poi, e di non mutamento dall'altra, che rimanda ai tempi del Ponte Vecchio di Firenze, dove, la transitorietà dei negozi che insistono sulle fiancate del ponte o la circolazione incanalata in un condotto pedonale, sono aspetti che si ritroveranno nelle megastrutture progettate intenzionalmente. Primo esempio ante litteram in tal senso è il Königsbau di Stoccarda, una grande struttura progettata nel centro della città che si offre al pubblico come piazza coperta, che però per il suo aspetto formale non assolve a una delle caratteristiche delle megastrutture ovvero la possibilità di essere ampliato all'infinito: qui di fatto l'aspetto neoclassico suggerisce un'aria finita e ben determinata.

Nonostante la difficoltà di fondo di fornire una categorizzazione chiara e precisa, Banham tenta di sintetizzare le ricerche megastrutturaliste individuando le logiche di partenza in alcuni campi architettonici<sup>27</sup>, come nelle sperimentazioni dei Metabolisti giapponesi<sup>28</sup> o nell'*urbanisme spatial*<sup>29</sup> e l'*architecture mobile* di Yona Friedman<sup>30</sup>, o ancora nei dibattiti italiani sulle città-territorio o anche nel fantasioso mondo immaginifico dei londinesi Archigram, etc. Percorrendo a ritroso la storia dell'architettura con le sue produzioni di grande dimensione, Banham tocca tanto opere

Fig. 51. Nella pagina precedente. *Vertical Assembly Building* in costruzione, 1966

Fig. 52. Yona Friedman, *Ville Spatiale*, "Spatial City Principle", 1960



di Le Corbusier, come il già menzionato piano di Algeri, quanto edifici definiti *mégastructures trouvés*, ovvero non provenienti dal gesto sapiente di architetti. Viene perciò annoverata in questa speciale categoria la Gran Central Station a New York per le sue ramificazioni polifunzionali e la sua organizzazione interna costituita da una fitta trama di rampe, strade, passaggi sopraelevati tanto veicolari quanto pedonali, indicando nel tema infrastrutturale un nodo nevralgico che è ripreso in maniera sistematica in epoca contemporanea.

Una simile inclinazione per un'aggettivazione infrastrutturale non è nuova ma rimanda già alle prime teorizzazioni intorno agli anni Cinquanta e Sessanta con le opere degli Archigram come ad esempio *Plug-in-City*, un progetto che secondo Bahnam altera profondamente lo spirito del megastrutturalismo per il resto del decennio a seguire. Ad ogni modo, analizzando gli orientamenti dimensionali dell'architettura del dopoguerra seppur come detto manifestino caratteri diversi, Banham nota tuttavia una comune tendenza di convergenza verso masse architettoniche sovradimensionate se non addirittura colossali: strutture aventi un forte slancio di fiducia nei confronti del messaggio fisico e simbolico dell'architettura,

**Fig. 53.** Atrio principale *Grand Central Station*, New York, immagine di Lucia Laura Esposito(2018)

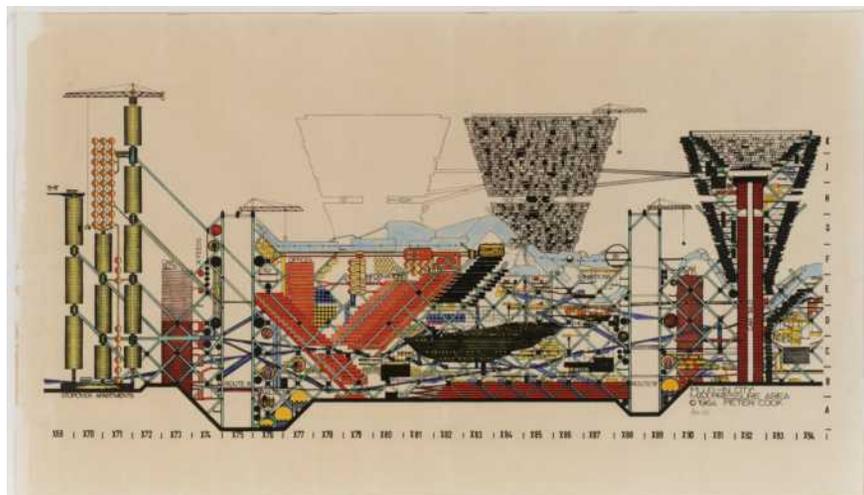


ossia come elementi dotati di un rilevante potenziale regolatore del disordine urbano. Strutture quindi in grado di agire come elementi di misura di un paesaggio ormai deregolato e privo di gerarchie come quello che si andava tratteggiando a partire dal secondo dopoguerra.

Nel dopoguerra i gruppi di avanguardia come gli Archigram e i metabolisti vedono proprio in questi macroelementi un potenziale ordinatore all'interno di una cornice in forte espansione come le metropoli in crescita disordinata costante. I primi interventi in questa direzione si sviluppano al di fuori della città antica, secondo una logica di conservazione della preesistenza, con l'obiettivo di fornire un modello di espansione che decongestionasse le aree centrali, ovvero proponendosi come alternativa autonoma alle parti di tessuto esistenti, dotata dei più svariati usi.

A questa autonomia e ricchezza in termini funzionali deve altresì corrispondere una capacità di flessibilità, ossia la possibilità di poter accogliere delle modifiche nel tempo. Il cambiamento da supportare doveva quindi essere inteso in termini di indeterminatezza, come esigenza di stabilire quindi di volta in volta le nuove esigenze per poter riprogrammare l'opera.

In un articolo pubblicato dagli Smithsonian già nel 1960 sulla rivista *Architectural Review* appare nel titolo<sup>31</sup> l'intenzione di ragionare in termini temporali in architettura sin dalla prima fase progettuale. Gli stessi architetti parlano già di una parte fissa (fix) e di una parte temporanea (transient), intendendo rispettivamente, con la prima, la parte permanente di riferimento di una durata di circa 25-50 anni, e con la seconda, la parte sostituibile ossia tutto ciò che può subire variazioni per sopraggiunte nuove esigenze, come le case, i negozi, i supermercati, etc. Come sistemi aventi una parte di struttura permanente e una di durata più breve e variabile,



**Fig.54.** Peter Cook, Archigram, *Plug-in City*, 1964

applicano il concetto di “obsolescenza programmata” alla struttura raggiungendo un elevato grado di flessibilità. Questa caratteristica si può rileggere anche nelle megastrutture, che si configurano normalmente come una struttura di sostegno dotata di una certa permanenza e da un sottoinsieme ancorato al precedente con valore sostituibile, il tutto connesso da reti di comunicazione inserite all’interno della struttura permanente. La struttura è ampliabile e ripetitiva lasciando libertà di configurazione alle sottostrutture.

Questo potenziale diviene prezioso di fronte a un ambiente umano in continua evoluzione, pertanto, attraverso la combinazione della macrostruttura (parte permanente di supporto) e della microstruttura di ordine inferiore (parte di riempimento temporanea), si contribuisce a colmare il divario che si era profilato tra architettura e urbanistica nell’ambito del progetto urbano.

Gli Archigram spingono oltre il ragionamento, spostando l’attenzione dall’indeterminatezza concepita come cicli di vita tra permanente e temporaneo all’indeterminatezza come qualità programmatica, ossia come quella capacità secondo cui l’architettura possa essere concepita come supporto per accogliere tutti gli scenari in un tempo infinito. Tali caratteristiche sono riscontrabili in epoca contemporanea in ricerche sulla “struttura aperta”, riprese nel corso della trattazione successiva, che accolgono l’eredità del pensiero megastrutturalista in risposta alle attuali esigenze in cui la stabilità è continuamente messa a repentaglio. Infatti, nonostante Banham abbia annunciato la morte delle megastrutture<sup>32</sup> come modello universalizzante di urbanizzazione, il recupero in epoca contemporanea degli assunti di indeterminatezza come impostazione progettuale e il concepimento per frammenti di città, non più quindi come modelli totalizzanti ma parziali, fa riconoscere un retaggio di un’epoca che sa spingere la visione attraverso il concepimento di grandi sogni.

Inoltre, l’importanza di tale eredità è in relazione anche alla capacità con cui le megastrutture si “misurano” con il territorio, trovando una proporzione con esso e instaurando un dialogo con il paesaggio, tanto che si può affermare che esse abbiano concorso alla costruzione del paesaggio stesso, mostrandosi come una composizione che segna e scandisce il territorio. La grande dimensione di questi interventi è però connotata da un’unitarietà di fondo connessa a una grande visione, talvolta eroica, dell’architettura. Avvicinarsi alla dimensione più ampia significa anche misurarsi con le altre opere e mettersi in relazione e paragone con esse, il che conduce a una revisione del concetto stesso di monumentalità intesa in senso tradizionale.

Si ritiene qui opportuno fare un inciso e analizzare un altro termine che

è stato sovente associato, se non perfino confuso, con quello di megastruttura: il concetto di megaforma. Rimandando l'origine all'architettura espressionista degli anni Venti, Kenneth Frampton introduce il termine di megaforma in risposta a una condizione di *non-luogo* dovuto al livellamento generato dalla dilagante realtà metropolitana del XX secolo. Si tratta di progetti che mirano a fornire una soluzione a problemi architettonici complessi attraverso una risposta formale unitaria. Nel rapporto che queste opere instaurano con il territorio appaiono perciò come un potenziale landmark urbano, proponendosi come “an element which is due to its size, content and direction has the capacity to inflect the surrounding landscape and give it a particular orientation and identity” (Frampton, 1999, p.40), ossia dotato della capacità di configurarsi come un potente paesaggio.

Questo termine viene impiegato per la prima volta in modo chiaramente distinto da quello di megastruttura nel testo *Some thoughts on collective form* di Fumihiko Maki e Masato Ohtaka in cui rimandano a una condizione di oggettualità in riferimento alla megaforma e a quella di sistema in relazione alla megastruttura. Anche Frampton nel suo *Megaform as Urban Landscape* ne chiarisce i contenuti secondo cui esse differiscono: “The main difference between the two resides in the emphasis placed on the overall form and its intrinsic spatial order as opposed to the expressivity of the structure so that while the megaform may display certain megastructural characteristics, the large scale manifestation and expression of its intrinsic structure is not its primary significance. What is much more pertinent in the case of the megaform is the topographic, horizontal thrust of its overall profile together with the programmatic place-creating character of its intrinsic program” (Frampton, 2010, p.11).

Perciò, la condizione di megastruttura non implica necessariamente quella di megaforma, mentre vale il contrario. La megaforma risponde a cinque caratteristiche principali: 1) una grande forma a sviluppo orizzontale anziché verticale; 2) una forma complessa che però non privilegia l'aspetto meccanico di giunzioni o impiantistico come nel caso del Centre Pompidou; 3) una forma in grado di influenzare il paesaggio esistente proprio per il carattere fortemente topografico dell'intervento; 4) la forma non è indipendente ma si inserisce nella topografia circostante; 5) la forma concorre a creare densità nel tessuto urbano.

L'enfasi sul valore topografico gli conferisce una capacità di concorrere alla creazione del luogo, come nel caso del celebre blocco dell'Illa di Rafael Moneo e Manuel de Sola Morales sulla Avenida Diagonal a Barcellona (1992) che Frampton indica non solo come un punto di riferimento nello sviluppo caotico del tessuto cittadino ma come elemento che orienta la

direzione stessa di sviluppo. Il carattere misto del suo programma funzionale e l'aspetto in facciata che richiama quello di edifici per uffici ma al suo interno nasconde un programma ibrido - contenente parte commerciale, uffici, hotel e una scuola - lo investono di un ruolo nevralgico urbano consentendo di convogliare flussi tanto locali quanto extra-urbani.

Uno degli aspetti che si ritiene opportuno rilevare è l'orientamento della sensibilità che inizia a interpretare il paesaggio anche in modo artificiale. Si potrebbe azzardare, sempre in linea puramente teorica, a dire che l'architettura abbia tentato attraverso la megaforma e le megastrutture un percorso di avvicinamento al paesaggio acquisendone lo spirito come desiderio di istituire uno stratagemma di intervento in risposta alla perdita dei confini e di riferimenti riconoscibili nelle città contemporanee.

Sulla base delle considerazioni sopra esposte, si può verosimilmente affermare che gli edifici ibridi - anche se ricondotti dalla letteratura a un'origine economica e pragmatica - si inseriscono su un terreno teorico già segnato dalle ricerche sulla megastruttura (per via dell'intrinseco sistema flessibile di utilizzo e destinazione che lo contraddistingue) e della megaforma, per la sua capacità di diventare "landmark"<sup>33</sup>.

Le molteplici funzioni contenute nella megastruttura la elevano a contenitore di funzioni urbane tipiche di una città con una composizione in termini di densità molto alta. La polifunzionalità ricercata auspica il fatto di poter innestare nel contesto urbano esistente un nuovo vigore, iniettando funzioni aventi carattere di servizio o svago o commerciale di consumo. Così il ricorso alle megastrutture si ritrova tanto nelle opere connesse ai giochi olimpici quanto nelle esposizioni universali (programmatica ad esempio è l'esposizione del 1967 di Montreal dichiarata "megastrutturalista" o anche l'Esposizione di Osaka del 1970). In linea con Bahnam, che vede nelle megastrutture un futuro sviluppo degli edifici multifunzionali, si può con buona approssimazione affermare che tali strutture siano anche le progenitrici dei successivi "edifici ibridi" e che la teoria della Bi-



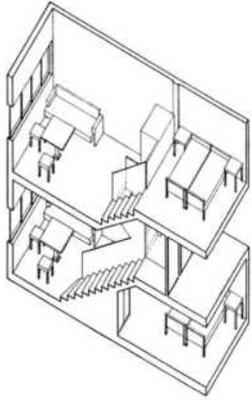
**Fig. 55.** Rafael Moneo e Manuel de Solà-Morales, *Illla Dagonal*, Barcelona, 1990-1993

gness annunciata da Rem Koolhaas sia il terreno teorico su cui impostare un discorso di ricerca architettonica contemporaneo, ereditando il lascito della grande visione megastrutturalista. Di fatto, lo sviluppo architettonico e urbano guarda al grande edificio come inevitabile punto di approdo del paesaggio contemporaneo. La sfida dell'*Hyper-size* da parte degli architetti guarda ad alcuni sviluppi concettuali degli anni Sessanta facendo riferimento alle realizzazioni dei megastrutturalisti.

Quanto finora descritto evidenzia una questione di fondo connessa al fatto che seppure le megastrutture si presentino come edifici dotati di una certa *mixité* funzionale non siano considerabili edifici ibridi veri e propri ma possono essere letti come proto-ibridi. Secondo tali premesse, la sola condizione multifunzionale e il solo carattere pubblico di alcune funzioni non attribuisce infatti il valore di ibrido che invece risulta essere caratterizzato dalla contaminazione e dalla confluenza di distinti attori, utenti, tempi e programmi, ossia nell'uso e non nella funzione. Gli edifici ibridi attraverso lo spazio pubblico indoor creano interazioni relazionali tra gli utenti, oltre che favorire flussi di diverso tipo.

È interessante soffermarsi sul fatto che gli edifici ibridi siano sorti pressoché contemporaneamente ai condensatori sociali. Seppur i primi vengano annoverati come un prodotto derivante da mere questioni economiche connesse al costo del terreno (in seno quindi al sistema capitalista) e i secondi siano invece frutto di una visione statalista (di stampo socialista), si può affermare che la concezione di fondo di entrambe le tipologie di edifici sia contenuta nel profondo significato intravisto nelle relazioni sociali al di là dell'aspetto formale architettonico, ossia rispettivamente come un intervento dotato di una certa permeabilità nel caso degli edifici ibridi e impermeabile nei confronti di interazioni esterne nel caso dei condensatori sociali.

Con il termine di condensatore sociale si fa riferimento pertanto a un particolare tipo di concezione spaziale in cui si individua fisicamente una comunità all'interno di un determinato oggetto architettonico con l'obiettivo di indirizzarne e orientarne i comportamenti collettivi e gli scambi, nonché le interazioni. Quest'ultimi, affondano le loro radici nel periodo della Rivoluzione di Ottobre del 1917 in cui la politica condotta da Lenin imposta una nuova strategia per attrarre capitale straniero ponendo fine all'isolamento economico in cui si trovava la Russia. La situazione che si presentava era di un paese in cui la grande percentuale di persone era alloggiata nei campi, sottolineando un'evidente penuria di alloggi adeguati. L'architettura si inserisce in questo contesto con il compito di indirizzare il cambiamento coerentemente con la nuova visione politica. Nel 1925, nel contesto dell'Unione Sovietica, viene fondato un gruppo di architetti



**Fig. 56.** Moisei Ginzburg, *Narkomfin Dom-kommuna*, 1928

costruttivisti sotto il nome di O.S.A. (Associazione Architetti Contemporanei) che vedono nella crescente richiesta abitativa e nella disponibilità di suolo il terreno ideale per sperimentare nuove relazioni sociali attraverso una visione che parte principalmente da una innovativa significazione attribuibile al corpo edilizio (a+t, 2008).

Propongono un piano quinquennale (1928-33) in cui viene elaborata la teoria dei condensatori sociali sistematizzando le relazioni tra individui secondo tre ambiti del nuovo stato socialista: la casa collettiva, che inizialmente comprende la cucina e successivamente è eliminata (come ad esempio il Narkomfin, commissariato del popolo alle finanze progettato da Moisei Ginzburg); il club operaio, che accoglie i servizi non inclusi nella casa comune e la fabbrica.

I concorsi avviati in quegli anni hanno un'importanza fondamentale di stimolo e di diffusione delle idee architettoniche. In quello del 1927, indetto dalla rivista del gruppo di architetti *Sovremennaya Arkhitektura*, sono presentate abitazioni duplex e triplex, dove all'interno figura la ricca presenza di percorsi concepiti come strade-gallerie che stimolano e consentono gli scambi sociali tra gli abitanti.

L'architetto Ginzburg propone alcune abitazioni che rimandano all'idea della cellula minima di 27-30 mq fino a giungere al progetto *Dom-kommuna* dove viene ribaltata la spazialità privata tradizionale e si stimolano gli interscambi e la socializzazione attraverso l'uso condiviso di spazi funzionali come cucina e lavanderia. Di vitale importanza è lo spazio di circolazione che diventa l'elemento su cui impostare la nuova visione dell'architettura. Inoltre, si favorisce una contaminazione tra tipologie di utenti: ad esempio, ruoli e compiti ai tempi normalmente attribuiti alle donne vengono meno e sfumano in favore di una maggiore socializzazione per oltrepassi la distinzione di genere.

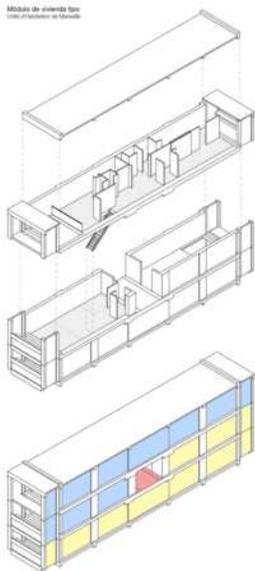
La ricerca di uno spazio esistenziale minimo conduce a rintracciare quella unità spaziale da garantire come spazio privato. Così facendo, la compressione dello spazio privato al solo aspetto riguardante le stanze dormitorio, consente (e impone) un maggior scambio sociale. Pertanto, il condensatore sociale risulta essere una tipologica di edifici che incarna una ideologia imperniata sulla fiducia nella capacità dell'architettura di influenzare i comportamenti umani. Nel corso del tempo si ritrova spesso un'ambiguità terminologica che giunge a un uso improprio delle due tipologie di edifici, ibrido e condensatore sociale.

**Fig. 57.** Nella pagina successiva. *Japanese World and International Exposition Osaka*, 1970

La rivista a+t, analizzando la differenza tra di essi, evidenzia il punto centrale: i primi convogliano tutta la capacità di coagulare le relazioni sociali attraverso la concentrazione di attività di integrazione comunitaria muo-







**Fig.58.** Le Corbusier, *Alloggio-tipo Unité d'Habitation* di Marsiglia, 1947-1952

vendendosi all'interno di un sistema chiuso; mentre gli edifici ibridi si aprono invece alla città, favorendo i contatti tra sconosciuti, diversificando oltre alle funzioni anche i tipi di relazioni plausibili. Di fatto i condensatori sono basati sul controllo e la pianificazione, al contrario degli edifici ibridi che si basano invece su un certo grado di indeterminatezza. Questo terreno di socializzazione avviene fuori dalla sfera privata nel caso degli edifici ibridi mentre si spinge fino al più intimo spazio privato, come quello dei dormitori, nel caso dei condensatori.

L'ambiguità tra ibrido e condensatore nasce in prima istanza in riferimento ai programmi, agli utenti coinvolti e ai tempi di utilizzo, proprio perché di fatto entrambi presentano analogie che potrebbero erroneamente ricondurre alcuni casi all'uno o all'altro tipo. Nel caso dell'ibrido, infatti, differenti programmi - ma anche differenti attori, utenti, promotori e tempi d'uso - sono introdotti per raggiungere un elevato grado di unione differenziata, ossia è la varietà della composizione stessa che entra in gioco per costituire un valore aggiunto tale da renderli edifici diversi rispetto agli altri. I condensatori invece devono la loro influenza ai costruttivisti (e successivamente alla produzione di Le Corbusier) impostando gli edifici sulla ricerca dell'abitazione minima in cui le funzioni pubbliche sono convertite, per motivi economici, in funzioni pubbliche condivise. I prototipi generati come condensatori sociali hanno una capienza che si aggira intorno al migliaio di persone, diventando dunque dei micromondi comunitari.

Così vanno lette le *Unité d'Habitation* in grado di coniugare la vita individuale, familiare e collettiva. E per questo tali strutture sono arricchite da *rue corridor*, spazi per il commercio, uffici oltre che asili, alberghi, club sportivi e tetti-giardino ad uso dei suoi abitanti. D'altronde, Le Corbusier conosce molto bene i condensatori sociali, in particolare quelli sovietici, grazie ai suoi viaggi a Mosca<sup>34</sup>, alla progettazione del Centrosoyuz<sup>35</sup> e a una serie di rapporti mantenuti nel tempo con progettisti e studiosi russi.

L'introduzione delle funzioni nei condensatori sociali investe sostanzialmente la compagine ascritta a tale appartenenza comunitaria. Proprio questa caratteristica demarca una distinzione profonda con gli edifici ibridi, in quanto questi ultimi si configurano come elementi aventi capacità di riannodare punti di intensità relazionale all'interno di tessuti per così dire esausti o depressi. Di fatto la tipologia di utenti coinvolti nei condensatori è programmabile e ben nota, al contrario degli edifici ibridi che auspicano un rinnovamento continuo anche in tal senso. La questione di fondo è insita in una consapevole e integrale programmazione che mira all'autosufficienza e all'isolamento circoscritto, proprio grazie al carattere di finitezza e completezza che tali progetti presentano. Non c'è margine

di indeterminatezza perché questa consentirebbe ancoraggi e connessioni alle parti di tessuto vitali circostanti. Perciò le opere come il Park Hill o il Trellick Tower, non ricercando un senso di apertura che spinga gli interventi in coraggiose contaminazioni dagli imprevedibili esiti, si presentano sul territorio come interventi mirati e progettati per una specifica cerchia di utenti e quindi come condensatori sociali.

Koolhaas in *Delirious New York* sostiene come il Downtown Athletic Club sia stato il primo esempio di evoluzione del condensatore. La sovrapposizione di attività per la cura e il benessere lo induce ad affermare che il “Grattacielo viene utilizzato come un Condensatore sociale costruttivista: una macchina per generare e intensificare forme desiderabili di interrelazioni umane” (Koolhaas, 2001, pag.142). L'architetto olandese interpreta questo edificio come un condensatore più che un ibrido per la sua capacità di “generare e intensificare alcune modalità desiderabili di relazioni umane”. In altri termini, la capacità di direzionare le relazioni e i comportamenti attraverso l'architettura e non di stimolare libere connessioni e scambi. È sintomatico che lo stesso Joseph Fenton, analizzando i primi edifici ibridi nordamericani nel suo Pamphlet, menzioni proprio il Downtown come appartenente a questa categoria, invero per la sua configurazione in grado di contenere un club sportivo nei piani inferiori e un hotel nella parte alta, con un ristorante nei piani centrali che serve da fulcro per entrambi i programmi. Di fatto dunque non si analizza il lato relazionale che innesca ma solo l'apporto funzionale.

Nel corso del tempo, soprattutto in anni più recenti, dall'Ottanta a oggi, gli edifici ibridi hanno avuto un'evoluzione e trasformazione che li ha visti incorporare una dimensione più ampia dell'isolato per attirare investimenti, come ad esempio il caso Barbican e Ihme Zentrum, posizionandosi all'interno della strategia progettuale architettonica contemporanea come una via di rivitalizzazione dei tessuti cittadini.

### NOTE I. IDENTIFICAZIONE DEL CONCETTO DI IBRIDO

<sup>1</sup> Il Movimento Minimalista fu ufficialmente riconosciuto con l'esposizione Primary Structures, tenutasi presso il Jewish Museum di New York nel 1966. Si sondano i rapporti tra spazio e architettura di cui il linguaggio geometrico astratto attiva nuove prospettive di concetto di spazio contemporaneo.

<sup>2</sup> Lo strutturalismo è un movimento filosofico, scientifico e letterario che ebbe origine principalmente in Francia negli anni Sessanta e fu declinato in vari ambiti disciplinari tra cui l'antropologia, la psicoanalisi, il marxismo e l'epistemologia, estendendo a queste discipline il metodo dello strutturalismo linguistico. Tale teoria e metodologia fonda il suo motivo d'essere sul presupposto che ogni oggetto di studio costituisce un "insieme organico e globale i cui elementi non hanno valore funzionale autonomo ma lo assumono nelle relazioni oppostive e distintive di ciascun elemento rispetto a tutti gli altri dell'insieme" (Treccani, voce "Strutturalismo"). Le prime concezioni si diffondono a partire dal 1930 sia in America sia in Europa occidentale, soprattutto ad opera di antropologi come Claude Lévi-Strauss. Il raggio d'azione dello strutturalismo è andato ben oltre le scienze umane, facendo proprio il concetto di struttura elaborato alla fine dell'Ottocento nei campi della psicologia della *Gestalt* e della linguistica. La struttura viene concepita come un sistema unitario i cui elementi sono determinati dalle reciproche relazioni e pertanto i singoli elementi non hanno valore individuale. Il metodo dello strutturalismo prevede di indagare le regole interne al funzionamento di un sistema e descriverne gli schemi che ne governano il campo di relazioni, senza derivare leggi al di fuori del sistema stesso ma registrando unicamente quelle dedotte dalla medesima struttura. In architettura lo strutturalismo ha portato i fenomeni sociali all'interno del dibattito sulla progettazione. Alcuni architetti, quali principalmente gli olandesi Aldo van Eyck e John Habraken hanno intrapreso un percorso di riscatto di quegli elementi non considerati scientifici all'interno del progetto, senza tuttavia spingersi verso connotati artistici o poetici dell'architettura. L'uso dello strutturalismo ha di fatto permesso di adottare un metodo appropriato per questo ampliamento di linguaggio e di arrivare a una visione dell'architettura come fenomeno integrato nello spazio sociale. Così ad esempio l'architetto Habraken propone negli anni Sessanta una sorta di trasposizione dello strutturalismo nel suo processo progettuale. Infatti, la sua distinzione tra "strutture a ciclo vitale lungo" e "strutture a ciclo vitale breve" altro non è che l'essenza dello strutturalismo, ossia la stessa distinzione interna di schema di invarianti e di varianti di un insieme sistemico.

<sup>3</sup> Il gruppo di Klein è uno strumento metodologico che Rosalind Krauss prende in prestito dallo strutturalismo. Tale gruppo prende il nome dal matematico tedesco Felix Klein ed è definito anche come 4-gruppo, quadrinomio o trirettangolo in cui compaiono due coppie. Klein ha il merito di aver introdotto nel ragionamento la geometria algebrica mediante le simmetrie spaziali, ossia si passa dall'Uno al Molteplice. Il gruppo di simmetria utilizzato dal fisico Klein si basa su un fattore qualitativo ancor prima che quantitativo, cioè in relazione alla distanza da qualcosa in posizione intermedia. In Klein la simmetria ha valore qualitativo in quanto è una trasformazione che avviene all'interno di uno stesso ambito. L'insieme delle simmetrie costituisce un gruppo, dotato di struttura algebrica. Con struttura si intende che il gruppo possiede un'operazione interna in cui associa a due elementi un terzo elemento che sostituisce il risultato. Se il ragionamento viene applicato allo spazio, un

gruppo altro non indica che la serie di trasformazioni concatenate. L'insieme delle trasformazioni di uno spazio pertanto forma il gruppo di simmetrie. Klein affronta il concetto di struttura in modo nuovo, ossia come coppia di due termini: uno lavora come insieme sostegno della struttura e l'altro come insieme dei morfismi, che trasformano il primo insieme in sé stesso lasciando tuttavia alcuni sottoinsiemi invariati.

<sup>4</sup> Krauss, inoltre, sembra considerare l'architettura e il paesaggio al di fuori del regno dell'arte intesa in senso tradizionale. Il complesso è un territorio possibilistico nato dalle viscere dei due termini, i quali, in un processo di rinnovamento, assurgono alla sfera dell'arte, da cui erano stati esclusi per secoli (se non per venire usati unicamente con lo scopo di definire ciò che era la scultura attraverso il suffisso NON- architettura e NON-paesaggio): "To think the complex is to admit in the realm of art two terms that had formerly been prohibited from it: landscape and architecture terms that could function to define the sculptural (as they had begun to do in modernism) only in their negative or neuter condition. Because it was ideologically prohibited, the complex had remained excluded from what might be called the closure of Post-Renaissance art. Our culture had not been able before to think the complex, although other cultures have thought this term with great ease". L'affermazione risulta importante nel momento in cui avalla l'inserimento dell'architettura all'interno dell'arte, ma non solo, anche il paesaggio, inserendosi all'interno dello stesso ambito artistico, legittimerebbe parallele istanze estetiche, rendendo il sodalizio architettura-paesaggio un binomio interattivo.

<sup>5</sup> Si possono annoverare in tal senso il saggio di Elizabeth K. Meyer in cui viene esplorata l'applicazione del diagramma all'architettura del paesaggio in un saggio storico: *L'architettura del paesaggio espanso* oppure il Simposio Internazionale *Retracing the Expanded Field*, tenutosi nel 2007 presso la Scuola di Architettura di Princeton, in cui si sondavano nuovamente gli assunti della Krauss in relazione al contesto storico degli anni Sessanta e Settanta, che ne aveva visto il delinarsi, per compiere uno scarto successivo di verificarne la validità in riferimento alla produzione contemporanea degli ultimi trent'anni. L'effetto del diagramma è stato così schiacciante che l'adozione del concetto di campo espanso sembrerebbe agire in architettura come una crociata nel nome della giustificazione di istanze formali fuori da ogni canone tradizionale, tuttavia ciò comporterebbe una perdita della specificità disciplinare in favore di posizioni totalizzanti di giustificazione delle più disparate istanze estetiche. Quel che risulta interessante ai fini del ragionamento intrapreso da questa dissertazione è la capacità sempiterna di Rosalind Krauss di aver trovato, attraverso una matrice, un metodo di interpretazione che si basa sulla relatività dei termini e sulle loro connessioni, ossia un metodo che sottolinei il valore delle relazioni e delle connessioni più di quello del singolo elemento.

<sup>6</sup> Le tre cause annoverate da Vittorio Gregotti sono rispettivamente: 1) l'uso dogmatico della teoria e l'abuso della comunicazione che ha condotto l'architettura a minare la sua identità in favore dell'estetica dell'immagine. La liquefazione prodotta dai mezzi di comunicazione ha indotto un processo di estetizzazione dissolvendo il senso e primo motivo d'essere dell'architettura stessa. 2) l'interdisciplinarietà ha costituito un processo che ha messo a rischio la specificità disciplinare. 3) il cambiamento indotto dal mondo del lavoro che non sempre è supportata da un terreno metodologico adeguato e che spesso è costituita da un'organizzazione per gruppi accomunati più dall'appartenenza a *lobby* o all'asservimento alla comunicazione mediatica che fondata su una vera base teorica. In questo caso, la trasformazione dell'architettura si dirige verso la concentrazione di un insieme di attività in cui l'architetto

diventa un creatore di forme che agisce tra gli esperti della realizzazione del manufatto.

<sup>7</sup> L'architettura diventa un suffisso per descrivere spesso la complessificazione di altri ambiti disciplinari con una tendenza a evolvere su rotte separate (architettura dell'informazione, architettura della comunicazione, etc). Usato al di fuori della propria disciplina di riferimento, il termine architettura individua perciò una super-organizzazione dinamica. Se l'introduzione dell'architettura in altri ambiti quali il business, il management, l'informazione, la digitalizzazione, ha significato una idea di essa come sistema organizzato, ci sarebbe da chiedersi cosa comporterebbe se il riassorbimento del termine avvenisse all'interno della disciplina stessa, beneficiando dei relativi contributi acquisiti. L'architettura sarebbe in grado di operare come una infrastruttura dinamica all'interno di un ambiente complesso e interconnesso sia alla piccola che alla grande scala. Gli esiti di tale assunto sono insiti nella *Teoria della contingenza* formulata da P.R. Lawrence e J.W. Lorsch (*Organization and environment: managing differentiation and integration*, 1967) secondo cui non si predilige una strada ma l'architettura è nell'organizzazione e non nell'esito, diventando perciò un sistema aperto.

<sup>8</sup> Il testo citato è una traduzione personale. Di seguito il testo originale: "un sistema es un conjunto de elementos heterogéneos (materiales o no), de distintas escalas, que están relacionados entre sí, con una organización interna que intenta estratégicamente adaptarse a la complejidad del contexto y que constituye un todo que no es explicable por la mera suma de sus partes". (Montaner, 2008, p.6)

<sup>9</sup> Si veda in tal senso l'edizione di Zanni, F., (2010), *Abitare la piega. Piegare incidere stratificare*, Maggioli, Milano. Nel testo emerge chiaramente il passaggio a una spazialità continua dettata da operazioni di *fold* che sarà ripresa nel corso successivo della trattazione.

<sup>10</sup> La nozione di campo fa riferimento al dissolvimento dell'oggetto architettonico e a un ricongiungimento dell'architettura con il contesto, una condizione di *merge*, ovvero di fusione, tra architettura, paesaggio e infrastruttura. Brevemente, viene intesa come condizione di campo una matrice qualsiasi formale o spaziale in grado di unificare elementi diversi, senza compromettere l'identità di ciascuno. Il discorso sarà ripreso successivamente nella dissertazione in maniera approfondita.

<sup>11</sup> Si veda in tal senso l'introduzione di Steven Holl al Pamphlet di Joseph Fenton in cui viene dichiaratamente additato questo processo legato al crescente valore del terreno e alla necessità di porvi rimedio ottimizzando gli spazi e sovrapponendo quindi più attività [Fenton, J., (1985), *Hybrid Buildings, Pamphlet Architecture n.11*, Architectural Books, New York], così come nelle pubblicazioni della rivista a+t specifiche sugli edifici ibridi [*Hybrid series*, (2008), "a+t", n.31-34].

<sup>12</sup> Nella serie Hybrid della rivista a+t si ripercorre la storia dell'ibrido, cui si rimanda per una esaustiva trattazione e un ulteriore approfondimento.

<sup>13</sup> Il teorema del 1909 consiste in una costruzione di 84 piani sovrapposti della stessa dimensione del lotto su cui sorge. Ad ogni fermata dell'ascensore si aprono scenari sempre distinti ma tutti velatamente celati all'interno di un unico edificio. Da qui alla considerazione dello spazio indoor come un vero e proprio paesaggio interno articolato la correlazione è evidente.

<sup>14</sup> “Furono cambiati i valori estetici degli ismi a causa dell’imposizione pragmatica della struttura e l’economia dell’opera” (a+t, Hybrid II, pag.4).

<sup>15</sup> Si fa riferimento alla giustapposizione programmatica e al concetto di indeterminazione spaziale che vede nella figura di Rem Koolhaas uno degli esempi di innovazione in tal senso. La sovrapposizione del programma sullo stesso spazio comporta una nuova calibrazione degli strumenti progettuali compositivi: la pianta cede il posto alla sezione e all’infografia tridimensionale. La tradizionale separazione verticale, ottenuta per sovrapposizione di differenti planimetrie, si converte in una distribuzione dello stesso programma su diversi livelli, come accade ad esempio nella Biblioteca di Seattle.

<sup>16</sup> Per una esaustiva trattazione si rimanda all’edizione de El Croquis (2006), “Hyper-Building”, n. 131/132, pp. 62-69.

<sup>17</sup> Mumford, L., (1954), *La cultura delle città*, Edizioni di Comunità, Torino. Il contributo di Mumford va rintracciato principalmente nell’aver determinato una visione anche da un punto di vista culturale delle città, avvalorando un approccio interpretativo più organico nei confronti dei tessuti urbani.

<sup>18</sup> Il Movimento costruttivista si afferma in URSS a partire dal 1920, proponendo un’arte con finalità sociali. Il manifesto del movimento è considerato il progetto per il Monumento alla Terza Internazionale (1920) di Vladimir Tatlin: una “torre costruttivista” realizzata con materiali industriali come acciaio, vetro e ferro.

<sup>19</sup> Gruppo di artisti e architetti che negli Anni Cinquanta mette in discussione l’impostazione modernista per seguire le arti contemporanee. Tra loro spicca la figura di Reyner Banham. All’interno del gruppo si prepara il terreno teorico della pop art. “Nel momento in cui il pop entra in gioco, ad apparire remota, non cronologicamente, ma ontologicamente, era quella stessa idea di architettura oggettivata dall’estetica di Hegel. Un’architettura radicata, come fosse una condanna, nella materia e che lavorando nella materia, nelle costruzioni formali, cercava di esibire confusamente (‘simbolicamente’ era il problematico termine utilizzato da Hegel) un contenuto, una spiritualità una significazione. Il modernismo poi aveva trovato la propria bussola nel diktat ‘la forma segue la funzione’, un paradigma che ormai appariva logoro, una formula magica, uno slogan vincente che si era mutato in accademismo, come suggerivano gli Smithsonian. Progettare la contemporaneità, gli spazi della *polis* e gli oggetti di questo spazio, significa acquisire un nuovo orizzonte d’azione: concepire l’architettura come una relazione di segni. Ma quali? La risposta degli Smithsonian fu inappellabile: la pubblicità”. Andrea Mecacci *L’estetica del pop*, Donzelli Editore, 2011.

<sup>20</sup> Nello specifico: Thompson, D’Arcy, W., (1942), *On Growth and Form*, Cambridge University Press, Cambridge.

<sup>21</sup> Smithson, A., Smithson, P., (1957), *The Aesthetics of Change*, in *Architects’ Year Book*, n.8, Elek Books, Londra.

<sup>22</sup> Si pensi alle proposte di Hansen tenute a Otterlo nel 1952 in cui viene discusso il tema della forma chiusa e della forma aperta. Quest’ultima viene vista come forma derivante dalla somma di eventi, ossia come prodotto delle individualità di gruppo. Per questo motivo, Hansen la interpreta come una forma che incorpora l’ambiente

<sup>23</sup> Per un maggior approfondimento si rimanda a Comas, C., E., (2018), *Monumentalizing modern mobility*, Torres, C., J., Vallejo, M., E., C., *La Recherche Patiente: Le Corbusier Fifty Years Later*, Tc Cuadernos, Valencia

<sup>24</sup> Il catalogo della mostra tenuta a New York presso il MoMA nel 2013 presenta una fondamentale rassegna della visione dell'architetto nei confronti del paesaggio. Le visioni totalizzanti dell'architetto delle "macchine per abitare" sembrano escludere dal discorso progettuale il contesto e pongono in secondo piano l'attenzione per il paesaggio. La mostra tuttavia propone una rivalutazione dell'opera di Le Corbusier in relazione al paesaggio. Nel caso specifico, il termine *paesaggio* è assunto in senso lato, ossia come realtà fisica e come rappresentazione, ovvero come scenografia e riproposizione artistica. Per il catalogo della mostra si rimanda a *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, (2013), Cohen, J. L. (a cura di), catalogo della mostra presso il MoMA New York, 15 giugno-23 settembre 2013, Thames & Hudson, Londra.

<sup>25</sup> Si pensi ad esempio a proposte come lo sviluppo del Porto di Boston (1959) in cui le abitazioni si presentano con una sezione ad "A" di chiara forma generale che scavalcano le arterie sottostanti o il progetto per la Baia di Tokyo (1960) che investe il tema della megastruttura di un monumentalismo che lo accompagna nella produzione a seguire.

<sup>26</sup> In merito a un progetto italiano, Banham indica il "Blocco per uffici Zanussi-Rex Pordenone (Studio Valle, 1959/60). Il look megastrutturale all'inizio del decennio megastrutturale; lungo ed estendibile, ripetitivo ma composto in modo informale lungo una spina di comunicazioni, con all'esterno con elementi in aggetto e le diagonali delle scale; ma non ammesso come megastruttura in ragione della sua unicità della sua funzione amministrativa". Un esempio di Bigness che non "raggiunge" la definizione piena di megastruttura.

<sup>27</sup> In proposito egli scrive: "Megastructure... contains some elements of atavism, a harking back to the "heroic age of Modern architecture," and a constant preoccupation with the original Italian Futurist movement and with the sketches of Sant'Elia. There was undoubtedly a nostalgia for the past (and a hypothesised future) in which Modern architecture had been (and could become once more) a matter of large clear-cut gestures, without the compromises and dilutions and scalings-down that had corrupted the purity and radicalism of the original intentions" (Banham, 1976, pag.196).

<sup>28</sup> La connessione del Giappone con la megastruttura è evidente sin dalla sua prima definizione ad opera di un giapponese e il lancio dei manifesti metabolisti nel 1960 alla World Design Conference si può leggere come un desiderio di presentare la megastruttura come prodotto squisitamente di origine giapponese.

<sup>29</sup> *L'Urbanisme spatial* è caratterizzato esteticamente da una trama leggera di sostegno per gli impianti a diversi livelli. È la manifestazione probabilmente più delicata e astratta di megastrutture che inserisce il termine spaziale per indicare la terza dimensione che altera la bidimensionalità di riferimento degli urbanisti dell'epoca. La griglia urbanistica tridimensionale libera il terreno e consente una certa leggerezza attraverso l'impiego di strutture a tralicci.

<sup>30</sup> Yona Friedman è tra tutti gli urbanisti spaziali il più noto a livello internazionale. Le sue proposte di mobilità e di mutamento sono incorporate nel ragionamento progettuale

come esigenze umane di base: la necessità pertanto di modificare la propria abitazione e la possibilità di ricollocarla altrove diventano i paradigmi della sua proposta. *L'architecture mobile* permette di trasformare la propria abitazione in pianta e *l'urbanisme mobile* invece consente di raggruppare di volta in volta in differenti configurazioni gli alloggi all'interno della struttura urbana.

<sup>31</sup> Smithson, A. e P., (1960), *Fix: permanence and transience*, in "Architectural Review", pp.437- 439.

<sup>32</sup> Nel 1973, con una serie di conferenze tenute presso la Facoltà di Architettura di Napoli intitolata *La megastruttura è morta*, Banham sostiene l'estinzione di questi dinosauri che, "respinti dai suoi stessi padri fondatori, esauriscono il proprio impeto autodistruggendosi".

<sup>33</sup> Si pensi al Markthal di Rotterdam, progettato da MVRDV, che ha riconfigurato una ex area dedicata al mercato al dettaglio ("a sustainable combination of food, leisure, living, and parking, a building in which all functions are fully integrated to celebrate and enhance their synergetic possibilities" secondo la definizione dello stesso Studio).

<sup>34</sup> Nel 1927 una mostra organizzata dall'OSA espone gli appartamenti duplex con galleria centrale. Il richiamo a tale impostazione è immediato nella cellula abitativa di base impiegata per l'Unité d'habitation di Marsiglia.

<sup>35</sup> Sede operativa del Soviet ideato da Le Corbusier e Pierre Jeanneret che vincono nel 1928 il concorso internazionale per la sua progettazione.



# SEZIONE SPAZIO

**Riciclato**

**Dinamico**

**Poroso**

**Leggero**

**Avvolgente**

**Topologico**

**Interferente**

**Riconfigurabile**

**Relazionale**



# RICICLATO

## PROGRAMMA PARTIZIONI OPACHE

RICICLATO

/ri•ci•clà•to/

*riciclato* agg. e s. m. (f. -a) [part. pass. di riciclare]. – agg. Sottoposto a operazioni di riciclaggio, in modo da poter essere recuperato per un nuovo uso: carta r.; rifiuti riciclati.

Lo sfasamento temporale e la diacronia in cui riversa il campo architettonico attuale, e ancora più quello della pianificazione, apre la strada all'incertezza in termini di usi, processo e sviluppo progettuale e rende ancor più urgente la necessità di convertire e reimmettere nel ciclo vitale dei tessuti edilizi quegli elementi che il tempo ha lasciato indietro rispetto al passo complessivo urbano. Tra le parole chiave che meglio descrivono la multiforme realtà contemporanea, il termine di riciclo è quella che rappresenta nel miglior modo l'esigenza di reimmettere nel circuito gli elementi di "depressione" dei tessuti urbani. Accogliere questa parola all'interno della prassi architettonica significa aprire nuove prospettive in termini di revisione del pensiero progettuale ai fini dell'adozione di una strategia adattabile attenta ai processi e ai cambiamenti. È pertanto il tramonto dell'idea di progetto intesa come opera finita e immutabile, dove la validità temporale veniva demandata al solo gesto architettonico privandola di quella malleabilità che oggi invece risulta indispensabile, anche ai fini di una reintroduzione nel sistema urbano delle architetture "espulse" in quanto dismesse.

L'architettura segna la presenza umana sul territorio, aspirando alla permanenza, alla durabilità e all'immutabilità del progetto. La trasformazione, ma anche il deperimento, fino all'assorbimento in un nuovo processo costruttivo non erano condizioni integrate nelle opere nella fase di concepimento. La produzione architettonica si sostanzava infatti come esito finale e di conseguenza non come individuazione di un processo, di cui la progettazione e la costruzione erano solo una delle fasi della vita

<sup>1</sup>Questo è l'obiettivo annunciato dalla ricerca Re-Cycle Italy. Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture di città e paesaggio atto a definire nuovi cicli di vita per spazi ed edifici che hanno smarrito la voce nel racconto urbano. La ricerca riflette su una mappatura delle "geografie dell'abbandono" secondo l'idea guida di riciclo inteso come "manipolazione ricreativa".

dell'edificio. Gli ultimi due secoli e mezzo hanno contrassegnato un forte aumento demografico e un'espansione urbana incessante, rendendo immediatamente evidente l'esigenza di trovare strategie di riscrittura del corpus edilizio esistente. Recuperare l'esistente diventa dunque un'urgenza indispensabile per inserirsi in un discorso di crescita futura sostenibile, dando nuova vita a elementi nati per scopi differenti.

Il riutilizzo di materiali costruttivi provenienti da altre opere, l'uso di componenti prefabbricate che assicurino la sostituzione di alcune parti laddove necessario, la conversione funzionale di opere sorte per altri fini, costituiscono le linee di indagine che stanno tracciando una modalità operativa architettonica in grado di formulare progetti ad ampio spettro temporale ed elevato grado di sostenibilità. Il progetto della Glass House for Diver a Hiroshima in Giappone ad opera dell'architetto Tetsuya Nakazono (NAF Architect & Design) è un esempio del riuso di materiali di scarto provenienti da differenti lavorazioni, basata sull'adozione di un sistema strutturale a incastro: i blocchi di cemento con scanalature per il sollevamento a mezzo gru, sono prodotti mediante il recupero di scarti di lavorazione provenienti dalla realizzazione di piattaforme marine. Oppure a Londra il progetto Boxpark per un centro commerciale interamente costruito con l'assemblaggio di 72 container modulari ISO riciclati. Questa attenzione per il riuso e il riciclo sta divenendo un tema caldo del dibattito odierno, tanto che vengono avviate ricerche che esplorano la dimensione della reintroduzione nel sistema urbano degli elementi in una prospettiva di ampia visione che considera l'intero sistema ambientale come "metabolismo unico"<sup>1</sup>.

La conservazione e la riattivazione legata al riciclaggio riconosce nei materiali urbani "esausti" un valore di risorsa e, similmente a quanto avviene entro la logica di preservazione degli ambiti naturali, l'approccio progettuale si indirizza verso una sensibilizzazione che coglie la validità dell'ecosistema urbano interpretandolo come ciclo di vita. Così come Charles Darwin aveva individuato nella capacità di adattamento delle specie animali la strategia di sopravvivenza al cambiamento dell'ambiente e delle circostanze al contorno, l'architettura anche è chiamata a dare una risposta in termini di flessibilità e adattabilità facendo del cambiamento il suo alleato principale per evitare la sua fine e distruzione. La modificazione delle opere nel corso del tempo introduce spesso nuovi usi e destinazioni funzionali, talvolta secondo sistemi di adattabilità sorti spontaneamente nell'arco di vita dell'edificio, che avvicinano tale processo al lento e progressivo sviluppo ed evoluzione dell'architettura vernacolare.

Infatti, le opere costruite vengono inevitabilmente alterate nel tempo e spesso la maggior parte delle modificazioni rimangono fuori dal control-

<sup>2</sup> I Movimenti d'avanguardia erano infatti impostati sul concetto di tabula rasa interpretato come un processo in grado di purificare la realtà e creare le condizioni per "l'arrivo di un uomo nuovo" nel nome dell'ideale del progresso.

<sup>3</sup> Scrive Levi-Strauss: "the savage mind is neither the mind of savages nor that of primitive or archaic humanity, but rather mind in its untamed state as distinct from mind cultivated or domesticated for the purpose of yielding a return".

Levi-Strauss, C., (1962), *The Savage mind*, The University of Chicago Press, Chicago, p.219.

lo del progettista o dei limiti entro i quali l'opera è stata concepita. Per il suo sfuggire al controllo, il lento procedere per adattamenti avvicina dunque il riciclo all'architettura vernacolare e alla sua tradizione, che per generazioni ha documentato una progressiva alterazione delle sue strutture adattandosi continuamente ai parametri del contesto circostante, secondo processi di open-endedness design basandosi su standard impliciti e non scritti, unanimemente condivisi (Amos Rapoport, 1969).

Nell'epoca attuale, la necessità di riattivare, convertire, adattare e trasformare i manufatti architettonici porta a operazioni di riciclaggio, la cui pratica all'interno del campo disciplinare architettonico ha tracciato una linea di vera e propria ricerca di indirizzo a partire dagli anni Sessanta<sup>2</sup>. Si solleva da questo momento la questione connessa al ciclo di vita dell'opera, che rimanda a una specifica inventiva abilmente rappresentata dalla figura del bricoleur. Claude Lévy-Strauss, nel testo *La Pensée Sauvage*, propone questa figura come sintomatica di un atteggiamento di rifunzionalizzazione connessa alla creatività derivante dall'esperienza accumulata. Il "bricoleur d'architecture", al contrario dell'ingegnere che progetta in anticipo tutte le componenti della sua macchina, adatta il progetto di volta in volta ai materiali a sua disposizione, attribuendo nuova vita e nuovi significati agli elementi ri-funzionalizzandoli.

Connessa alla reperibilità delle risorse e dei materiali su cui fonda il proprio strumentale agire, l'operare del bricoleur non rivela una pianificazione a monte ma procede secondo strategie che definiscono costantemente le modalità di impiego dei materiali reperiti. In questo senso, la rimozione della corrispondenza diretta tra forma e funzione mette in crisi le certezze consolidate del modernismo e pone in un ruolo ancor più centrale la figura del bricoleur. Designer, costruttore e utente, il bricoleur incarna la capacità di concepire, costruire e vivere attraverso il suo "primitivo fondamento del pensiero"<sup>3</sup> che gli consente di mettere in ordine le cose. Il bricolage, secondo Levi-Strauss, si basa su tre parti: una prima parte di acquisizione di un repertorio accumulato senza un obiettivo specifico, composto attraverso l'esperienza, la disponibilità di risorse e i metodi conosciuti; una seconda parte di collegamento e di relazione degli elementi accumulati nel repertorio cognitivo, che conduce al processo di bricolage, nonché la terza e ultima parte, dove processo e risultato sono indissolubilmente correlati. In questo modo di procedere inventivo e opportunistico, il bricoleur si differenzia dall'ingegnere nel non reputare "inappropriato" nessun oggetto ma ravvisando la possibilità di dare un rinnovato significato a ogni elemento.

In tal senso, opere come il Palais Idéal del Facteur Cheval, che ha ispirato l'arte brut e le creazioni di Jean Dubuffet, i set cinematografici di Georges

Méliès a Montreuil o anche il castello di Mr. Wemmick a Charles, confluita nell'opera di Dickens, sono esempi di questa inventiva del bricoleur. I materiali che vengono impiegati secondo Levi-Strauss sono “pre-vincolati”, derivando da precedenti costruzioni, ossia vengono reimmessi nell'iter vitale elementi esausti che hanno perso il loro significato per acquisirne uno nuovo. Il risultato sarà un compromesso tra il progetto ipotizzato nella mente del bricoleur e i mezzi a sua disposizione.

Questa impronta tesa al recupero e al riciclo vede i primi esempi negli Stati Uniti, come nel caso della ex fabbrica di cioccolato a San Francisco, che nel 1962 fu convertita su progetto di J. Matthias e L. Halprin in un complesso ibrido, il Ghirardelli Square, dotando la struttura di centro commerciale, uffici e abitazioni. Un altro esempio è il Newark Community Center nel New Jersey, trasformato nel 1969 ad opera dell'architetto Hugh Hardy. L'architetto americano in questa opera di conversione sostiene l'importanza dell'unione tra vecchio e nuovo, attribuendo peso paritario al passato e al recupero di vecchie strutture rispetto alle costruzioni ex novo, dove “il presente contiene il passato” e “il futuro è essenzialmente determinato dal presente”. In questo senso, la provvisorietà degli edifici ribadisce il processo evolutivo cui sono soggette le opere e di conseguenza sancisce la definitiva scissione tra forma e funzione.

La *Trahisson des images* di René Magritte rivela con forza questo divario: la forma è quella di una pipa ma la funzione potrebbe non corrispondere allo scopo per cui è deputata, affermando che “ceci n'est pas une pipe”. La trasposizione del portato teorico veicolato da questo dipinto all'architettura evidenzia la liberazione della forma dal suo contenuto: uno svuotamento che permette l'ingresso di nuove funzioni, dunque, dove le vestigia del passato diventano lo sfondo per una nuova vitalità architettonica.

Nel corso della storia edilizia si è assistito a processi di riciclaggio che sono giunti in forme più mature a tracciare le basi per il sorgere di nuove tipologie. Si pensi al riguardo alle sperimentazioni abitative nate ad opera di artisti che convertirono magazzini e fabbriche in loft e atelier, oppure alla conversione di edifici adibiti a uffici, che le crisi economiche hanno lasciato inutilizzati. Celebre l'esempio dell'appartamento Beistegui che Le Corbusier ristrutturò nel 1931 sul tetto di un edificio per uffici sugli Champs Elysées a Parigi. L'ambiente enigmatico offerto dal tetto giardino era caratterizzato da un salotto a cielo aperto in cui la dissonanza di elementi d'arredo (caminetto, muri alti due metri, sedie e specchiera ovale al di sopra del caminetto) creavano un effetto destabilizzante a metà strada tra il costruito e il cielo aperto, secondo un fare tipico del movimento surrealista.

Il processo di riciclaggio è entrato a far parte della prassi architettonica,

<sup>4</sup> Il sostantivo indica propriamente uno stato di sospensione del significato preciso di un oggetto e di conseguenza un ampliamento dei suoi limiti semantici. Deriva dalla parola "determinatus", ossia l'azione di circoscrivere e perimetrare. L'indeterminatezza è un tema ricorrente negli anni Sessanta, motivo di riflessione in distinti campi disciplinari, tra cui quello delle pratiche artistiche d'avanguardia, quale il Minimalismo (a cui si fa riferimento inizialmente nel primo capitolo). Yona Friedman per garantire una maggiore libertà da parte degli individui concepisce una struttura che consente i cambiamenti giungendo a presentare nel 1958 *L'Architecture Mobile* la cui mobilità incorporata prevedeva pezzi intercambiabili e un sistema costruttivo modulare. Mentre Yago Conde in *Architecture of the Indeterminacy* focalizza l'attenzione proprio sui rapporti che il termine sottende con l'arte, ripercorrendo le sperimentazioni delle avanguardie in merito al raggiungimento di uno stato di indeterminatezza.

correlando la capacità di trasformazione alla durata della vita dell'architettura. La questione sul ciclo di vita dei fabbricati fa sorgere l'interrogativo sull'adozione di strategie di costruzione flessibili che configurino l'architettura come uno scheletro su cui operare variazioni spaziali adattando di volta in volta lo spazio a sopraggiunte esigenze.

In questo senso, l'importanza della riconversione e dell'attribuzione di nuovi usi evidenzia la rilevanza del programma come orchestrazione di questo processo di rinnovamento e riciclo. Indagare la dimensione del riciclo significa sondare il significato di termini quali flessibilità e adattabilità. In tal senso, il teorico e ricercatore Steven Groak nel 1992 pubblicò *The idea of building: Thought and Action in the Design and Production of Buildings* in cui diede una definizione precisa dei termini di flessibilità e di adattabilità, indicando con il primo la capacità di fornire differenti configurazioni fisiche dello spazio mediante l'alterazione della struttura dell'edificio attraverso l'unione di spazi ottenuta con lo spostamento di elementi fisici del corpo edilizio come muri, pareti, modificazioni strutturali, etc (termine che rimanda a caratteristiche di riconfigurazione spaziale che saranno affrontate successivamente), mentre con il secondo termine viene indicata la capacità di fornire diversi usi sociali e quindi ogni spazio può essere utilizzato in maniera diversa, caratteristica che rimanda per l'appunto al concetto di riciclo e riuso.

In architettura l'adattabilità fa riferimento allo spazio in quanto capace di rispondere a molteplici funzioni e necessità specifiche partendo dall'adattamento naturale come base della coesistenza dell'uomo e del suo intorno per costruire umanamente. L'architetto Otto Frei fu uno dei primi a individuare la necessità di una simile qualità in campo architettonico e nel suo *Arquitectura adaptable* (1979) definisce gli ambiti di adattabilità di un progetto. L'ingresso di un pensiero che contempla il riciclo e la trasformazione in fase successiva degli edifici richiama strategie progettuali connesse all'indeterminatezza<sup>4</sup>.

Tale prassi non è nuova in termini architettonici, poiché già a partire dagli anni Sessanta Archigram e Superstudio sperimentano nuovi scenari urbani, mentre gli Internazionali Situazionisti applicano l'indeterminatezza come contrappunto alla zonizzazione delle funzioni operate dal movimento moderno, ma anche il successivo lavoro di OMA inserisce l'indeterminatezza come fattore produttivo all'interno del processo progettuale (attraverso la ripresa di tecniche surrealiste quali il *Cadavre Exquis*). In questo senso, l'indeterminatezza affianca una modalità operativa di riuso e riciclo, attraverso il riconoscimento del valore implicito della libertà, intesa come disgiunzione dell'architettura da idee prestabilite e forme già assegnate, ovvero come libera espressione degli individui.

<sup>5</sup> Il Gruppo Coloco operativo a Rio de Janeiro propone ad esempio una mappatura delle strutture dismesse e successivamente occupate dagli abitanti, riutilizzandole a fini residenziali. Nasce così l'osservatorio Skeleton con l'obiettivo di documentare la reimmissione informale di queste strutture all'interno del tessuto tradizionale secondo un processo di riuso spontaneo che attribuisce una seconda vita alle opere.

La letteratura, la pittura, la musica hanno inseguito questo status, nel tentativo di incanalarla nelle proprie pratiche artistiche, ma in architettura, dove il risvolto pratico e tangibile è inevitabile, risulta assumere un'accezione strettamente connessa al valore della funzione, che, svincolata dalla forma, acquisisce la capacità di adattarsi continuamente all'uso. Il carattere intrinseco di assorbimento delle istanze effimere, frammentarie, discontinue, allinea il significato della parola ai processi che avvengono in natura.

Si sono avvicinate molteplici strategie di conversione e riciclaggio che sostanzialmente si muovono attorno a filoni di inclusione, alterazione e aggiunta. L'inclusione adotta un approccio di rispetto verso l'involucro esterno e le facciate vengono generalmente lasciate inalterate, demandando allo spazio interno la capacità di adattamento e conversione d'uso degli edifici. I programmi vengono "iniettati" all'interno del vecchio "guscio murario", come nel caso dei loft newyorkesi. In questa linea, il loft costituisce un tipo di riciclo che si sostanzia sulla natura nomade dell'occupazione di spazio, anziché sull'idea sedentaria dell'habitat tradizionale. La natura transitoria e fluida del loft lo designa come una sorta di contenitore le cui funzioni non sono specificamente definite ma lo spazio risulta strutturato su una serie di volumi o ambienti mobili e dinamici. Il vuoto diviene in esso l'elemento fondativo su cui è articolata l'organizzazione degli oggetti all'interno delle pareti esterne che costituiscono il limite di confine.

L'alterazione invece prevede un doppio lavoro interno ed esterno in modifica della matrice iniziale giungendo a formulare un progetto espressivo di un atteggiamento di sovrapposizione e di fusione. In questo caso, l'edificio e l'architettura si costituiscono come palinsesti fornendo un supporto su cui incidere e riscrivere nuovi programmi. Infine, operare per aggiunta giunge a formare un complesso rinnovato che include l'oggetto isolato all'interno di un insieme più ampio e articolato.

Molti interventi si inseriscono dunque in una logica del fai-da-te immettendo nuovamente nel circuito materiali di scarto e di recupero. A questo modo di procedere si affianca quindi oltre alle modalità connesse al recupero di materiali e di oggetti, anche la capacità di reinserire nel tessuto architetture che hanno perso la carica di utilizzo, un approccio volto al "rammendo" il cui obiettivo è stabilire nuove connessioni di riattivazione dei tessuti urbani. Edifici abbandonati o sottoutilizzati diventano quindi parte di un processo di re-immissione e ri-conversione, diventando strutture potenzialmente in grado di riattivare i luoghi circostanti<sup>5</sup>.

La letteratura contemporanea in tema di riciclo e riconversione di edifici esistenti presenta molte pubblicazioni in ragione del fatto che il riuso,

<sup>6</sup> Si vedano nello specifico ad esempio: Brooker, G., Stone, S., (2004), *Re-readings interior architecture and the design principles of remodeling existing buildings*, R.I.B.A Publishing, Londra; Baum, M., Christianse, K., (2012), *City as loft: Adaptive reuse as a resource for sustainable urban development*, gta Verlag, Zurigo; Feireiss, L., Klanten, R., (2009), *Build-On converted architecture and transformed buildings*, Berlino.

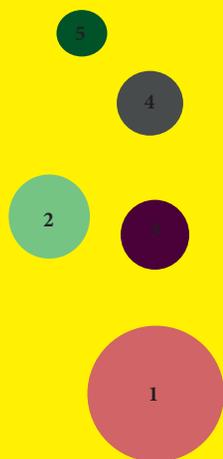
il recupero e la riconversione sono divenuti temi nodali che destano la sensibilità non solo degli architetti ma anche di un più ampio pubblico civico. La maggior parte dei contributi<sup>6</sup> concorda nel rilevare sostanzialmente tre categorie di intervento a seconda del grado di intensità di alterazione dell'edificio (da debole a consistente) e della dipendenza tra il nuovo e il vecchio. Alcuni autori propongono una triade di strategie in relazione al grado di trasformazione sia in termini strutturali sia in quelli spaziali e formali che si generano tra di essi. In linea sintetica, la prima strategia rimanda a un'interdipendenza tra nuovi e vecchi elementi, dove l'edificio preesistente costituisce la componente predominante che informa e guida l'intervento, assoggettando il nuovo a una totale dipendenza e riconoscibilità rispetto ad esso; le caratteristiche del nuovo dipendono dunque da quelle del vecchio edificio. Nel secondo caso, si inseriscono elementi nuovi che modificano lo spazio interno senza alterare l'aspetto esterno dell'edificio preesistente, creando un'interdipendenza spaziale interna e mantenendo un certo grado di riconoscibilità tra nuovo e vecchio. La riconoscibilità dell'immagine esterna viene dunque scardinata dalla nuova spazialità indotta all'interno, attribuendo pari peso a nuovo e vecchio, in cui i nuovi elementi possono essere sia indipendenti sia dipendere dalla struttura preesistente. Infine, un terzo approccio può prevedere una netta distinzione e indipendenza sia fisica-strutturale sia formale tra nuovo e vecchio.

I casi studio selezionati presentano interventi di riciclo secondo due ottiche distinte. Il primo caso infatti è un caso di adattamento spontaneo, forma per così dire estrema di riciclo, che peraltro sta registrando una presenza operativa sempre più massiccia soprattutto nel sud del mondo. Il secondo caso invece è un intervento di recupero che in maniera intenzionale inietta nuove funzioni attraverso l'inserimento di alcuni elementi, di cui il circo posto in copertura costituisce un'eco dal chiaro sapore informale della prassi del bricoleur, capace di riposizionare i suoi *object trouvè* all'interno di un racconto ricco di inventiva. Entrambi i casi scelti indagano il riciclo nella dimensione di riattivazione attraverso l'introduzione di nuove funzioni e quindi mediante un ripensamento del programma come motore propulsore del rinnovamento. Le strategie messe in atto confermano un valore dello spazio interno rinnovato che si basa in prima istanza su una manipolazione delle partizioni opache interne, con parziali o totali demolizioni e aperture.



**TORRE DI DAVID**  
*RICICLO SPONTANEO*

RICICLATO



*Schema indicativo percentuale di attività funzionali*

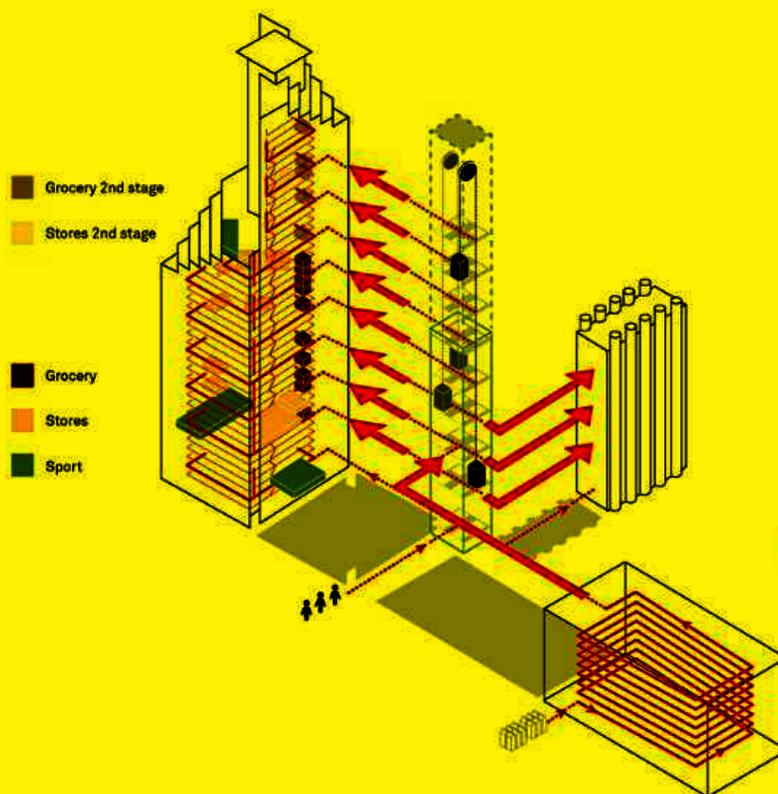
- 1. Residenziale
- 2. Commerciale
- 3. Servizi per la collettività
- 4. Parcheggi
- 5. Sport

-  **PROGRAMMA-PARTIZIONI OPACHE**
-  **Occupazione da parte degli abitanti**
-  **Riqualificazione**
-  **Caracas**
-  **1990-anno di costruzione-2007 inizio occupazione**
-  **22.100m<sup>2</sup>**

Caso emblematico di riciclo e adattamento di un edificio nato per scopi diversi e poi lasciato abbandonato è la Torre di David. Il “Centro Finanziario Confianzas”, così chiamato dal nome del suo principale investitore, il finanziere David Brillembourg morto nel 1993, sorge nel centro di Caracas e presenta un interessante processo di modificazione spontanea da parte degli abitanti.

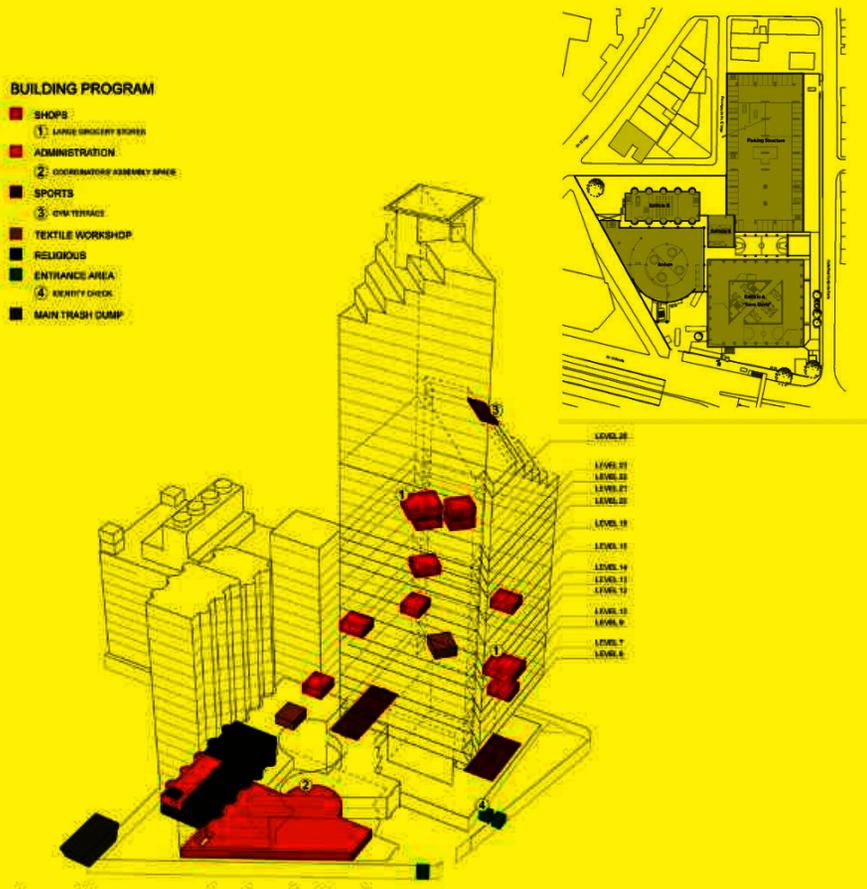
Presenza fisica della città, l’edificio è diventato un segno riconoscibile nell’immagine caotica del tessuto della città di Caracas, nato inizialmente come simbolo del capitalismo e della finanza che ricercava nel verticalismo la sua massima espressione.

L'edificio, esempio della Grande Dimensione sperimentata negli anni Novanta, fa parte di un complesso più vasto che prevedeva il progetto in totale di sei edifici: due torri (A e B) con eliporto, due edifici di pertinenza con servizi, una lobby e un parcheggio di dodici piani. La torre principale (edificio A), un edificio in vetro e acciaio progettato dall'architetto Enrique Gómez nel 1990, è alta 190 metri e presenta 45 piani. Essa fu inizialmente concepita per ospitare nei primi sei piani i servizi di pertinenza della struttura alberghiera ai piani superiori, dal settimo al sedicesimo per ospitare l'albergo ed infine, dal diciottesimo al quarantacinquesimo era pensato per uffici del Confianza Group e della Banca Metropolitana di Credito Urbano. Il diciassettesimo piano fu invece progettato come rifugio sicuro per i lavoratori in caso di incendio. L'edificio B inizialmente presentava una struttura di 18 piani adibita ad appartamenti per gli addetti dell'amministrazione, interrotta al sesto piano da una piscina, connessa attraverso un ponte all'hotel dell'edificio A. Successivamente fu aggiunto l'edificio K, contenente una serie di ascensori per connettere gli edifici A e B. Un garage di dieci piani era stato progettato per ospitare oltre 800 veicoli, mentre un atrio alto 30 metri e sormontato da una cupola era posto in posizione centrale del complesso.



La costruzione fu interrotta nel 1994 quando, a seguito di una crisi bancaria, lo stato ne acquisì la proprietà. La torre nel 2007 fu così occupata da oltre 2500 persone che continuano tuttora ad adattare i vari piani alle loro esigenze abitative, creando una comunità residenziale in verticale totalmente abusiva. Il primo edificio a essere occupato fu l'edificio A, che iniziò a ospitare oltre agli alloggi dei residenti anche i servizi necessari alla comunità. L'edificio B diventò la sede della chiesa Evangelica Pentecostale. Attualmente, alle abitazioni si alternano i negozi, soddisfacendo tutte le necessità di una "vita comunitaria urbana". Con il tempo, fu istituita un'associazione di proprietari di case con un rappresentante designato per ogni piano dell'edificio, per cui ogni residente si faceva carico del pagamento di un canone mensile per coprire le utenze e la manutenzione delle aree comuni dell'edificio. Le alimentazioni energetiche di base, quali acqua corrente ed elettricità, sono state integrate dagli stessi abitanti, arrivando a coprire l'utenza solo fino al ventiduesimo piano.

La struttura del parcheggio è universalmente utile per potenziali trasformazioni, sia in termini informali sia in crescita incrementale. Il garage, con i suoi 10 piani di elevazione, ha consentito di attivare una circolazione



RICICLATO

verticale che agevolasse l'occupazione fino al 28° piano della torre, utilizzando il parcheggio come rampa di collegamento informale al complesso. In tal senso, risulta interessante la commistione dei flussi di circolazione all'interno dello stesso complesso, andando a evidenziare l'intersezione tra flussi veicolari e pedonali. Il garage per motivi di sicurezza non era inizialmente collegato al resto degli edifici del complesso, eccetto per la lobby. Gli abitanti hanno sviluppato un sistema di trasporto interno sia di materiale sia di persone, che attraverso le rampe del parcheggio offre una sorta di navetta per raggiungere i piani alti dell'edificio in cambio di una quota in denaro. Con il passare degli anni, inoltre, hanno aperto dei collegamenti attraverso i muri di cemento armato e creato dei piccoli ponti di connessione tra ogni piano del parcheggio e l'edificio occupato dalle abitazioni. L'atrio infine è il cuore pulsante dei dibattiti e luogo di ritrovo della comunità. Gli abitanti hanno creato servizi aggregativi all'interno della comunità quali ad esempio il campo da basketball, tra l'edificio A e la struttura del garage, e la chiesa evangelica, al primo piano dell'edificio B. Al ventottesimo piano è stata allestita una palestra e sui balconi aggettanti trovano posto le donne della comunità per i loro momenti di socializzazione. Le aree non utilizzate per le abitazioni, così come le scale, sono usate come spazi comuni in cui scambiare informazioni e socializzare. Le scale infatti sono l'unico collegamento verticale dell'edificio A e costituiscono una occasione di incontro tra gli abitanti della comunità.

La torre rappresenta un esempio unico di un nuovo tipo di comunità informale vertical nonchè della capacità di riciclo di un edificio inutilizzato attraverso una strategia di riprogrammazione dei suoi spazi. Questo fenomeno è stato esplorato in profondità dal gruppo Urban-Think Tank che intrapresero uno studio di oltre un anno della torre, proponendo una serie di interventi di efficientamento dell'edificio per renderlo una comunità verticale sostenibile. Il caso della Torre di David fu esposto alla Biennale di Venezia del 2012 aggiudicandosi il Leone d'Oro come il miglior progetto rappresentante il tema "Common Ground", nonostante le



polemiche suscitate per una visione estetizzante degli slum venezuelani. La Torre è un esempio di edificio che contiene tutta la complessità propria di una città, un fenomeno sociale più che un prodotto architettonico.

Questo caso studio è importante poiché rivela un proficuo binomio tra struttura formale e processi adattivi informali/spontanei. L'elemento rivoluzionario della torre di David è infatti quello di unire in un'unica struttura il formale e l'informale, basandosi sull'indeterminatezza dei suoi spazi, in grado di adattarsi di volta in volta ai cambiamenti. Definito come slum verticale, la Torre di David rappresenta un modello di trasformazione per il futuro. I cittadini modificano e completano la città, i cui edifici rimangono dei work in progress e così facendo eliminano la tradizionale distinzione tra formale e informale. La Torre David costituisce un esempio della continua evoluzione e modifica fisica e sociale della realtà contemporanea. Il complesso si presenta come un contenitore mixed use e rivela una interessante distribuzione di servizi lungo i vari piani, per cui non vi sono delle suddivisioni tra funzioni diverse secondo i piani ma alcuni appartamenti si convertono all'occorrenza in negozi di vario tipo.

Le abitazioni stesse si trasformano e convertono, a seconda delle necessità, in negozi di parrucchieri, sartoria, alimentari, etc. creando una ibridazione di usi degli spazi interni. Tali trasformazioni interne combinano i saperi collettivi sull'autocostruzione con le tecniche delle case incrementali dei "barrios"; non a caso il mattone rosso, materiale prevalente nelle opere di adattamento della Torre David, richiama le costruzioni tipiche dei barrios per morfologia e colore. I muri in mattoni rossi inoltre sono

RICICLATO



qui usati per demarcare lo spazio privato.

La modalità entro cui il processo di riciclo e adattamento avviene consistono nell'inserimento di nuovi programmi in edifici esistenti per diversificare l'uso degli stessi, allungando il ciclo di vita della struttura urbana. Il fenomeno dell'occupazione della Torre di David è un indizio della nuova importanza assunta dal modello della favela, che per insediarsi nella torre non esita ad assumere un'inedita configurazione verticale. Attraverso la formazione spontanea di una leadership e di una gestione peculiare, la situazione procede verso l'ordine e la formalità piuttosto che allontanarsene, tuttavia si pone rispetto al tessuto circostante come una gated-community al negativo, una risacca di marginalizzazione all'interno della città di Caracas.

Sembra richiamarsi a questa strategia di colonizzazione spaziale il progetto di Stan Allen e Rafi Segal dello studio Making Room, il Block Tower a New York. Esito di un'indagine per la ricerca di prototipi di alloggi per le mutevoli esigenze della città, il progetto sonda le possibilità di recupero e conversione di edifici esistenti. La torre scelta per la riconversione era inizialmente destinata a uffici negli anni Sessanta e viene trasformata in spazi abitativi, lavorativi e spazi pubblici.

La struttura esistente viene mantenuta e utilizzata come piattaforma per innestare nuove funzioni utili anche a incrementare la vita metropolitana. I nuclei distributivi esistenti sono perciò conservati ma a essi si affianca un nuovo sistema, un giardino che è anche un atrio a spirale, connettendo i vari piani dal livello stradale agli ultimi livelli. Lungo tale spirale si snoda una rete di programmi pubblici e anche un nuovo sistema di circolazione alternativa a quella esistente. L'infiltrazione del giardino verticale si rivela in facciata consentendo agli abitanti di utilizzarlo come un vero e proprio parco aperto.

I tipi residenziali proposti nel progetto sono molteplici, dai duplex alle microunità per single, e si rileva nel progetto un desiderio di incrementare le relazioni tra le attività commerciali, quelle residenziali e quelle ricreative. Due piani dell'edificio esistente in origine corrispondenti agli uffici, sono tramutati in tre piani residenziali, sfruttando la discrepanza di altezze interne generata tra la parte commerciale e quella residenziale. La sezione interna adottata lavora sia per prossimità sia per separazione delle attività, infatti la parte abitativa e quella lavorativa, nonostante condividano sovente alcuni piani, possono funzionare autonomamente. La zona centrale è destinata agli uffici più piccoli, al coworking e ai servizi collettivi. Nella parte bassa dell'edificio, trovano alloggio delle stanze singole combinate in strutture collettive che funzionano come alloggi temporanei.



## NAVE

IL RICICLO DELL'OBJECT TROUVÈ

 **PROGRAMMA-PARTIZIONI OPACHE**

 **Smiljan Radic**

 **Riqualificazione**

 **Santiago del Cile**

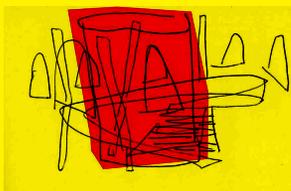
 **2015**

 **1.770m<sup>2</sup>**

*Schema indicativo percentuale di attività funzionali*

- 1. Cultura
- 2. Residenziale
- 3. Servizi per la collettività

La NAVE (Sale di arti sceniche e sperimentali) è un centro creativo e residenza per artisti il cui obiettivo è di incentivare tutti i processi artistici dalla danza alla performance, dalla musica al teatro, avviando un flusso creativo di contaminazione tra le varie arti. Questo flusso è mirabilmente esplicitato anche nella scenica sequenza spaziale inscenata all'interno, i cui movimenti del pubblico rispondono anch'essi a una teatralizzazione architettonica. Il recupero di questo edificio preesistente, in pieno centro di Santiago, è stato giocato interamente sulla introiezione spaziale e soprattutto sull'esaltazione di un forte senso del valore della libertà, intesa come espressione d'arte e impulso creativo.



La facciata residenziale, unica superstite del precedente edificio, datata anni Quaranta, è stata testimone dell'incendio del 2006 e del terremoto del 2010, che hanno visto cancellare per sempre le tracce delle otto abitazioni che avevano occupato spontaneamente il complesso; ancor più incomprensibile risulta l'operazione a guisa di cadavre exquis che accosta la tipicità di una partizione residenziale con le ambientazioni teatrali delle sale prove. L'operazione di svuotamento messa in atto dall'architetto cileno sottolinea la volontà di conservazione dell'immagine esterna dell'opera architettonica e ancora di più la metaforica conversione dello spazio interno a luogo cittadino deputato allo spettacolo della vita dove la città si conforma come quinta e sfondo che prende parte all'evento interno.

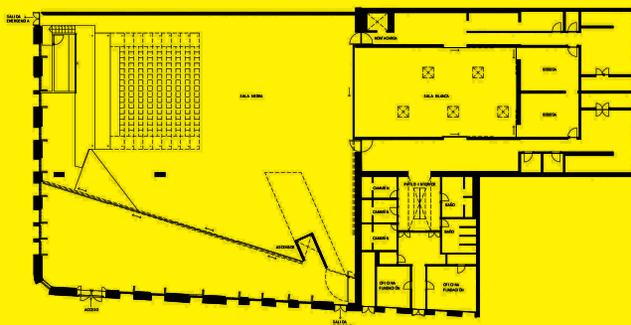
La facciata è stata di fatto quasi interamente ricostruita sin nei minimi dettagli affidandole un ruolo di sipario di scena. L'intervento si esplicita attraverso la rifunzionalizzazione mediante il ricorso ad alcuni elementi, la cui disposizione libera all'interno dello spazio vuoto ne crea una ritmica successione, toccando in punta di piedi il suolo come in una magica danza performativa: l'ascensore, la scala che conduce alla copertura e la gradinata mobile sono i pochi elementi che fanno sentire il loro peso sul suolo. L'effetto di sospensione, quasi come in una rappresentazione teatrale in cui una mano invisibile tiene i fili dei burattini che si agitano e vibrano inneggiando alla vita, viene accentuato concentrando i pesi in pochi punti e ad essi ancorando gli elementi che così avvalorano la sensazione di fluttuazione nel grande vuoto interno principale.

Il pubblico è incanalato in un percorso "drammatizzato" passando su un ballatoio sospeso, agganciato alla trave principale, per giungere in copertura dove uno strano oggetto, un object trouvé, si è installato scardinando le tradizionali corrispondenze lineari tra funzione e spazio. Il circo sul tetto, atterrato come un oggetto alieno, diventa momento di rottura e liberazione, simbolicamente espresso attraverso un elemento che normalmente si trova in uno spazio esterno e interpretato come oggetto di appropriazione, di dislocazione e riutilizzo continuo. Memoria atavica di arte e costumi popolari, l'effetto alienante e di stupore che provoca risponde abilmente all'intento di costruzione scenica e di esaltazione dell'evento che Smiljan Radic ha tracciato all'interno.

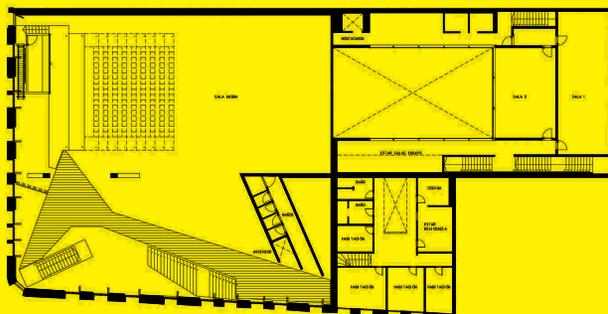
Questo edificio propone una spazialità tutta interna, non nel senso di distinzione tra interno ed esterno ma nell'azzeramento tra spazio principale e spazio secondario, di collegamento e di servizio. Infatti, la fluidità con cui sono concepiti gli spazi e i movimenti fa sentire il pubblico all'interno di ambienti segreti di un teatro, ondeggiando tra quinte e sipari, sempre in palpitante ricerca di una suspense continua che dà adrenalina allo spazio esperito. Si entra così attraverso un ambiente scuro, la Black Room, e

si percorre dinamicamente la passerella e i tratti di rampe delle scale, fino a passare attraverso una scala tubolare che giunge sul tetto la cui intensità dei colori risulta essere l'apice della gradazione ascensionale nel percorso intrapreso: "el final de acto" come lo stesso Radic definisce questo approccio. La sperimentazione artistica è strettamente connessa al corpo e ai suoi movimenti e fluttuazioni per stimolare nuovi modi di produrre l'arte attivando un terreno versatile e dinamico.

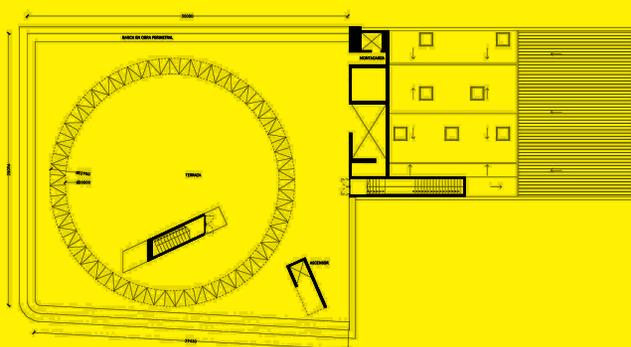
Nivel 01



Nivel 02



Nivel 03



Gli ambienti sono concepiti anch'essi come oggetti e volumi e la circolazione interna ne sottolinea l'essenza volumica, girando intorno e cingendoli. La black room, ossia lo spazio principale di accesso simboleggia la libertà espressiva come in un percorso tribale, permette un uso multiplo diventando all'occorrenza pista da ballo, spazio per eventi e rappresentazioni. La White Room è connessa alla Black Room attraverso un'apertura scorrevole e si presenta come spazio di allenamento artistico e sperimentazione, deputato per workshop, mostre e saggi. Le sale prove e i camerini sono collegati direttamente alle due sale principali e ad esse ruotano intorno. Il complesso accoglie anche abitazioni per ospitare contemporaneamente 10 artisti con spazi di socializzazione comune. Infine, sul tetto il circo diviene uno spazio ambiguo aperto a molteplici usi.





# DINAMICO

## FLUSSI RAMPA

“...The interplay between the world of our bodies and the world of our dwelling places is always in flux. We make places that are an expression of our haptic experiences even as these experiences are generated by the places we have already created. Whether we are conscious or innocent of this process, our bodies and our movement are in constant dialogue with our buildings.”

Moore C., Yudell, R., (1977), *Body, Memory, and Architecture*, Yale University Press, Londra

### DINAMICO

/di-nà-mi-co/

*dinàmico* agg. [dal gr. δυναμικός, der. di δύναμις «forza»] (pl. m. -ci). – 1. Nel linguaggio scient. (spesso contrapposto a statico o a cinematico), di fenomeno che, nel variare dei suoi aspetti, manifesta l'intervento di forze.

Il movimento dei corpi all'interno di uno spazio costituisce oggi uno degli aspetti principali verso cui tendono i progetti architettonici. Considerato come parte di spazio tra altri spazi, con funzione connettiva, il movimento assolve in realtà un ruolo fondamentale come attivatore di esperienze che consentono ai fruitori di conquistare e comprendere direttamente la natura stessa dello spazio. La direzione del movimento, il tipo di utilizzo, la frequenza d'uso e il tempo di utilizzo della circolazione sono gli indicatori che strutturano un progetto nella complessità del movimento dei corpi all'interno dello spazio. La circolazione introduce una doppia componente dimensionale che esercita le sue funzioni tanto in verticale, ricorrendo all'uso di ascensori, rampe, scale, etc, quanto in orizzontale attraverso corridoi, foyer, atri, lobby, etc., attribuendo alle opere un carattere dinamico.

Questa attenzione verso la dimensione dei flussi si affaccia sul panorama europeo in modo sistematico già all'inizio del XX secolo, con sperimentazioni artistiche ad opera di pittori e scultori che esplorano la tematica incorporando la dinamicità all'interno di una immagine statica. Il ricorso

<sup>1</sup> Per un approfondimento si veda l'interessante contributo: Calatrava Escobar, J., (2018), *La arquitectura que se recorre: variaciones sobre la promenade architecturale*, in Torres, C., J., Vallejo, M., E., C. (a cura di), *La Recherche Patiente: Le Corbusier Fifty Years Later*, Tc Cuadernos, Valencia, pp.28-44.

alla linea diagonale o sinuosa è indicativo della conquista del movimento all'interno del campo figurativo statico. In questa ottica lavorano i futuristi come Giacomo Balla e più tardi i fautori dell'arte cinetica come Marcel Duchamp. Il discorso trasferito all'architettura apre l'interrogativo di come poter innestare spazi di natura dinamica che stimolino e incorraggino il movimento all'interno della cornice statica dell'edificio architettonico.

Il movimento nella modernità era collegato all'idea di macchina e di progresso e rimandava alla possibilità di spostare gli elementi architettonici per ottenere configurazioni diverse come nel caso della casa Schroöder di Rietveld, in cui una serie di elementi mobili colorati consentivano di cambiare disposizione interna secondo le esigenze. Il lavoro di Le Corbusier sullo studio del corpo che abita le sue architetture si delinea invece come *Promenade architecturale*, una qualità del nostro organismo di sperimentare lo spazio percorrendolo.

L'importanza della conquista spaziale da parte degli utenti proprio attraverso il percorso e il movimento all'interno di uno spazio si dichiara come intento programmatico in molti scritti. In anni recenti, Francesco Careri con il suo testo *Walkscapes: camminare come pratica estetica* traccia una visione dove si privilegia l'aspetto erratico come metodo di conoscenza. Già prima di Le Corbusier, Jean Jacques Rousseau in *Les rêveries du promeneur solitaire* fa apparire per la prima volta il termine di Promenade, un invito a vagabondare a partire dal centro di Parigi fino alla periferia. Successivamente, all'inizio dell'Ottocento, Honoré de Balzac pubblica *La théorie de la démarche* aprendo la strada alle successive trattazioni sul flâner di Baudelaire o le descrizioni di Emile Zola sui nuovi modi di percorrere la Parigi moderna.

All'inizio degli anni Sessanta le nuove utopie propongono una società basata sul movimento, in cui la vita nomade è la forma che meglio descrive l'umanità, tanto che si diffonde la pratica della deriva, ossia il girovagare senza meta, come azione alternativa all'urbanistica decantata dalla modernità. Il girovagare, il camminare, l'errare, assumono il valore di *modus vivendi* della nuova società e indicano il processo su cui costruire e impostare i progetti. In particolare, la promenade diventa dunque uno strumento secondo cui l'immagine globale dell'intorno viene concepita come una successione spazio-temporale di viste e momenti che si ricompongono in un montaggio mentale successivo<sup>1</sup>.

Il richiamo a certa architettura greca, come ad esempio l'acropoli di Atene, alla sua disposizione dei volumi, all'alternanza di luci e ombre come percorso, è evidente. Il movimento moderno perde la visione rispetto al punto di vista fisso per adottare un'osservazione in movimento di tipo

cinematografico. Le Corbusier ha il merito di aver trasferito il concetto di promenade, normalmente correlato a una idea di esterno all'edificio, come tecnica di scoperta spaziale tutta interna allo spazio architettonico, tale da consentire quella osmosi e ibridazione, su cui il Maestro ha lavorato costantemente, tra dentro e fuori e tra costruito e paesaggio.

L'uso della rampa permette nelle opere di Le Corbusier, come afferma Josep Quetglas, di avere una percezione continuativa dello spazio e consente di mantenere lo sguardo fisso sull'oggetto in funzione di tre parametri simultanei: la distanza, l'angolo e l'altezza da cui consideriamo l'oggetto in esame. La rampa è infatti uno strumento che garantisce un'esperienza sensoriale completa sia fisica sia mentale e ancora più importante, trasforma l'utente da spettatore in attore attivo.

La nuova dimensione del movimento acquisita dai progetti architettonici introduce l'aspetto temporale all'interno del campo architettonico, come successione di momenti intesi come fotogrammi. Svincolare il punto fisso e rendere l'utente attore attivo ha il significato di correlare il movimento mediante un sistema di relazioni tra due o più entità o corpi, ossia significa individuare uno spostamento di un oggetto o corpo prodotto rispetto a un altro che si assume come punto di riferimento. Per cui, se si assume come sistema di riferimento la struttura architettonica, interpretata come contenitore statico, il sistema interno di movimento dei corpi si costituisce come sistema libero, seppur correlato a quello di riferimento. Queste considerazioni, portate all'estremo, condurranno Bernard Tschumi a indagare la disgiunzione tra architettura, spazio, e il suo contenuto, evento.

Il concetto di evento elaborato da Tschumi si connette alla manifestazione della combinazione tra lo spazio e l'avvenimento, che si influenzano a vicenda. L'architettura si deve relazionare al movimento dei corpi nello spazio unitamente alle azioni e agli eventi che la coinvolgono. Il movimento dei corpi umani genera delle interazioni che contaminano lo spazio e, in un certo, senso lo attivano ma al contempo l'ambiente costruito influisce sui corpi e sui loro movimenti.

Per Tschumi il passaggio concettuale successivo è l'interpretazione dell'architettura come un montaggio di sequenze cinematografiche, manifestazione della sovrapposizione indipendente di spazio, evento e movimento, ossia come palinsesto di testi e narrazioni. In definitiva, l'architettura esiste in quanto integrata all'azione dell'uomo nello spazio. In questo senso non si parla più di oggetto architettonico ma l'architettura diventa supporto per la fruizione, dissolvendosi nel tempo e innalzandolo a valore progettuale.

Risulta dunque tanto più importante riportare l'attenzione sul concetto di

flussi quale forza continua in divenire che esprime e conduce l'architettura a misurarsi su una dimensione non solo spaziale ma anche temporale. Come affermano Andrew Ballantyne e Christopher Smith in *Architecture in the Space of Flows* la rilevanza dei flussi è divenuta un tema fondamentale per recuperare un collegamento a una scala maggiore, spostando lo sguardo dalla forma alla connessione tra le cose. I flussi divengono perciò il motore del funzionamento delle opere e ne rappresentano l'ambito di ricucitura spazio-temporale. In questo senso, gli spazi sono letti secondo un sistema di flussi che coinvolge non solo le persone, ma anche un sistema di informazioni, di energie, di movimento di merci e oggetti, con la possibilità di costituire una rete interconnessa capace di sostenere la dinamica realtà contemporanea.

In quest'ottica, la produzione contemporanea si sta orientando verso una fluidità spaziale incentrata sul recupero di una visione architettonica legata al valore del corpo nello spazio, come ad esempio accade nel progetto denominato Fábrica de cultura a Barranquilla. L'intervento mira a sviluppare la cultura come un sistema complesso leggendola non come fatto estetico e funzionale ma come una vera e propria esperienza di vita, soprattutto collettiva, affidando ai movimenti, agli scambi e agli incontri la capacità di implementare la cultura in senso lato.

Secondo la visione del gruppo UTT, incaricato della realizzazione progetto, la fitta rete di relazioni sociali costituisce il terreno su cui innestare le interrelazioni. Per tale ragione, l'edificio fonda il suo valore sull'importanza delle infrastrutture sociali per la comunità adottando una strategia flessibile e aperta imperniata sugli spazi aperti e versatili il cui cuore pulsante è una rampa continua che connette l'intero edificio a partire dal cortile interno di accesso, snodandosi come colonna vertebrale di collegamento e quale percorso immersivo nelle attività. Lo spazio può infatti adattarsi a differenti tipi di utenti e di usi, oltre che consentire la coniugazione delle diverse tradizioni delle comunità del paese. In questo modo vengono implementati non solo il movimento delle persone, ma anche gli scambi e i flussi di informazioni reciproci che costituiscono l'humus culturale di un luogo.

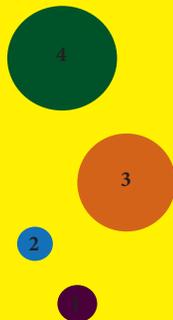
L'architettura contemporanea si appropria dunque del concetto di flusso recependo un chiaro rimando al corpo umano e alla vitalità che fluisce lungo le arterie dello stesso. L'edificio, visto come un corpo in movimento tenuto in vita dal dinamismo dei suoi organi e dal fluire dei liquidi vitali, si profila come uno spazio sempre in movimento che rifugge la staticità organizzativa e funzionale. Favorire la fluidità e la libertà dei movimenti conferisce allo spazio una spiccata caratteristica di multifunzionalità che è per l'appunto garantita dalle molteplici possibilità di attraversamento,

fruizione e utilizzo. La dinamicità degli utenti risulta libera, adattandosi agli eventi e agli accadimenti che prendono parte all'interno delle opere, diventando l'elemento trainante del progetto.

Nei casi scelti la strategia progettuale si collega ai flussi quale ingrediente principale del concepimento architettonico. Il ricorso alla rampa come elemento che esemplifica questa fluidità avviene secondo modalità distinte dove, nel caso del SESC 24 de Maio diviene la struttura vertebrale di circolazione che rende l'edificio dinamicamente percorribile in ogni direzione, creando dunque una forte fluidità a partire dal suo attacco a terra fino a giungere in copertura, mentre nel caso del progetto Parkhouse, il solaio inclinato assolve la funzione di rampa acquisendo una dimensione a scala urbana in grado di guidare flussi di diverso tipo.



**SESC 24 DE MAIO**  
PUBBLICO DINAMICO



Schema indicativo percentuale di attività funzionali

- 1. Servizi per la collettività
- 2. Uffici
- 3. Cultura
- 4. Sport

 **FLUSSI-RAMPA**

 **Paulo Mendes da Rocha + MMBB Arquitetos**

 **Riqualificazione**

 **São Paulo**

 **2017**

 **27.865m<sup>2</sup>**

L'importanza del corpo umano e del libero movimento all'interno dello spazio è alla base della concezione del progetto SESC 24 de Maio, che si appropria dell'insegnamento della *promenade architecturale* utilizzando una rampa trasversale che mette in connessione tutti i piani dell'edificio e l'edificio stesso con il tessuto urbano circostante. La caratteristica principale di questo progetto è la sua permeabilità, ottenuta infatti sin dalla sua prima inserzione all'interno del tessuto metropolitano: il piano terra risulta permeabile e aperto in uno scambio continuo con la città. La figura di riferimento è il sentiero, inteso come percorso personale di scoperta e come segno ancora da tracciare, estraneo ai percorsi già individuati e con la possibilità di una continua ridefinizione da parte degli utenti.

Si inserisce in questo iter il progetto di Paulo Mendes da Rocha in collaborazione con lo studio paulistano MMBB. La chiusura dei magazzini Mesba nel 1998 ha avviato una fase di ripensamento dell'edificio di tredici piani nel pieno centro di San Paolo con l'obiettivo di una riconversione "light", senza imponenti demolizioni o stravolgimenti interni. Il risultato finale è imperniato su una serie di piazze sovrapposte su cui si sviluppa un programma differente in ogni piano: attività fisica, attività culturali, mostre, ristoro e spazi per la convivenza. L'ingresso è pensato come una grande piazza coperta che si apre sulla città e cerca una continuità con il tessuto limitrofo.

Lo spazio pubblico si incanala attraverso la rampa ai piani alti, partendo dal foyer d'ingresso aperto e fruibile direttamente dalla strada fino a raggiungere la quota della copertura, mostrando spazi permeabili e ibridi, pronti a essere adattati a future trasformazioni. La conformazione del SESC 24 de Maio richiama le gallerie commerciali e la loro capacità di fare propria la vita cittadina e la vitalità delle strade; infatti la rampa, che serve e attraversa tutto l'edificio sia in verticale sia in orizzontale, ha la valenza di una strada pubblica che si inerpica lungo le vette della cultura e procede alla scoperta e alla conquista degli spazi. L'accessibilità completa dell'edificio e di tutte le funzioni ivi contenute indica un forte carico di significato in merito alla democratizzazione dei valori culturali come forma di coesione cittadina e di sviluppo dell'individuo.

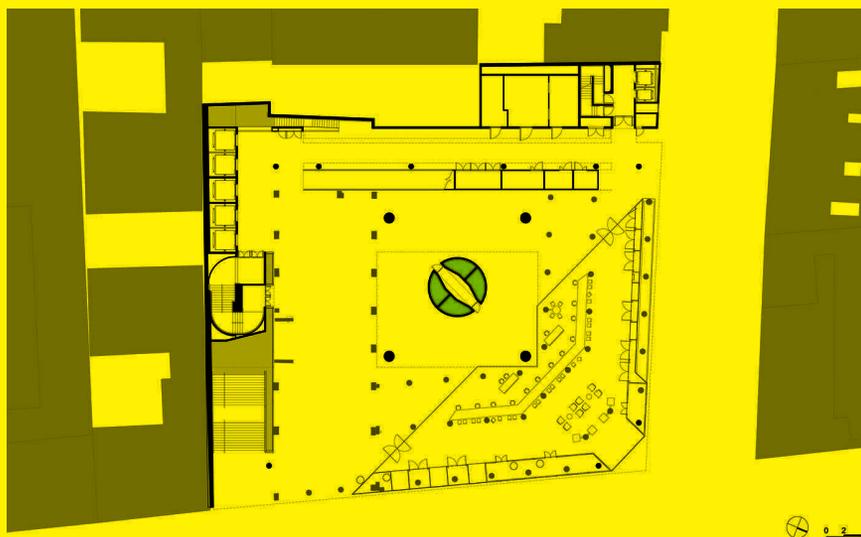
Il progetto fa parte di quella tipologia tanto popolare in Brasile denominata SESC, ossia *Serviço Social do Comércio*, una iniziativa senza scopo di lucro attiva dal 1946, che offre molteplici servizi culturali e di salute personale con l'obiettivo di generare benessere tra i cittadini. Dopo il successo del SESC Pompéia ad opera di Lina Bo Bardi, in cui la riconversione di un'archeologia industriale ha significato la riqualificazione di una parte di quartiere di San Paolo e la sua rigenerazione, si sperimenta anche nel centro storico un'architettura sociale le cui caratteristiche riescono a riattivare e rigenerare i tessuti non solo urbani ma anche sociali.

Con questa operazione si vuole principalmente dimostrare il valore in termini di densità e mix d'usi come propulsore della vita futura del contesto urbano. Il progetto è unico nel suo genere poiché sorge in un contesto delicato, ubicato all'incrocio tra la Rua 24 de Maio e la Rua Dom José de Barros: il centro della città di San Paolo. L'angolo dell'isolato che identifica il complesso è smussato e presenta una vetrata che consente una visione dell'interno, una operazione di ancoraggio che è riproposta anche lungo le pareti laterali intervallate da finestre vetrate. La facciata rivestita in pannelli vetriati riflette gli edifici intorno e offre la possibilità agli utenti di vedere al di fuori ma anche ai passanti di intravedere i meccanismi interni.

Le città brasiliane, ma più in generale in Sudamerica, non affidano al centro quei valori che invece sono tipici della realtà europea, ma al contrario la parte centrale viene vissuta unicamente come centro degli affari economici, tanto che durante gli orari extra ufficio queste aree si svuotano e risultano desolate. Affollata di giorno e desolata di notte, è anche una delle aree più pericolose in termini di sicurezza della città, soggetta alla criminalità incontrollata. L'inserimento dell'edificio nel pieno centro della città non è solo un'operazione di architettura e di riqualificazione urbana ma un vero e proprio atto politico che mira all'esigenza di una riconversione dei centri storici usando lo spazio pubblico quale connettivo all'interno degli edifici e in grado di attraversare verticalmente e trasversalmente diversi poli attrattivi.

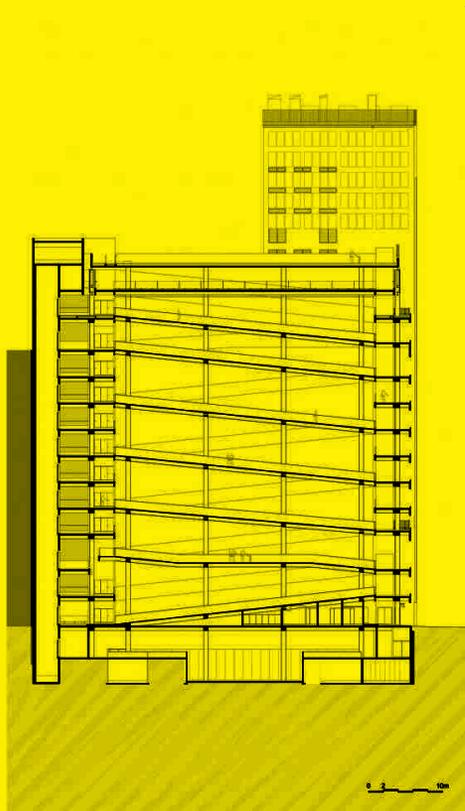
Per intervenire sulla struttura esistente, si è scelto di adottare una tecnica di in-fill in cui le trasformazioni apportate risultassero reversibili e staccate dal volume preesistente, che viene considerato come un grande vuoto urbano. Con questa logica il piano terra si pone come un vuoto ricettivo d'ingresso, battezzato dallo stesso architetto "piazza del SESC". Il redesign dell'antico edificio ha previsto demolizioni parziali e selettive che conservassero la struttura originaria. L'edificio commerciale Mesbla era articolato su un atrio interno che fungeva da corte su cui si affacciavano i vari piani commerciali, ora il nuovo progetto ne rovescia il senso creando proprio nella parte centrale un pieno che corre a tutta altezza fino in copertura a sostegno della piscina, con una struttura di cemento armato indipendente e sorretta su quattro pilastri circolari disposti agli angoli.

La rampa corre dal piano terra, invitando all'ingresso i cittadini, e giunge in quota della terrazza in copertura dove è presente una piscina di 25



metri, considerata come una piazza d'acqua e belvedere cittadino. A terra una piazza coperta in penombra, in cima una piazza scoperta e illuminata, tra di esse un programma culturale misto e vario: un teatro interrato da duecento posti, gli uffici amministrativi al primo piano, la caffetteria-ristorante al secondo piano, una zona di co-working e a libero uso al terzo piano, un livello dedicato alla cultura con una biblioteca al quarto piano, aree laboratoriali, di studio e di ricerca al quinto piano, uno spazio espositivo al sesto piano, segue poi al settimo piano la clinica dentistica, infine si articola un blocco dedicato allo sport con spazi dedicati alla danza e al movimento. In cima all'edificio si trova il giardino della piscina con l'area gioco dedicata ai bambini. Un volume di servizi aggiuntivi affianca la struttura principale con spogliatoi, depositi, locali tecnici, infermerie, e libera del tutto lo spazio dell'edificio per essere utilizzato al meglio a fini culturali e di welfare cittadino.

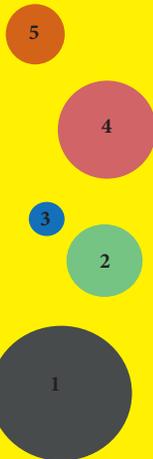
La conversione dell'edificio si è basata su alcuni principi fondamentali quali: alloggiare una grande piazza aperta al piano terra dell'edificio che creasse continuità con lo spazio urbano circostante, convertire il garage sotterraneo in un luogo per il teatro e la caffetteria utile a dare un supporto alle attività presenti in strada, inserire un nuovo sistema di circolazione verticale mediante l'impiego di una rampa che donasse ai visitatori l'esperienza di una passeggiata architettonica, attraversando il nuovo sistema di piazze coperte sopraelevate e consentendo l'apertura dell'edificio ai suoi dintorni. La rampa intercetta quindi questi spazi aperti e privi di facciata che sono considerate delle piazze a circolazione libera.





## PARKHOUSE

PUBBLICO DINAMICO



Schema indicativo percentuale di attività funzionali

1. Parcheggi
2. Commercio
3. Uffici
4. Residenziale
5. Cultura



FLUSSI-RAMPA



NL Architects



Nuova costruzione- Non realizzato



Amsterdam



1994-1995

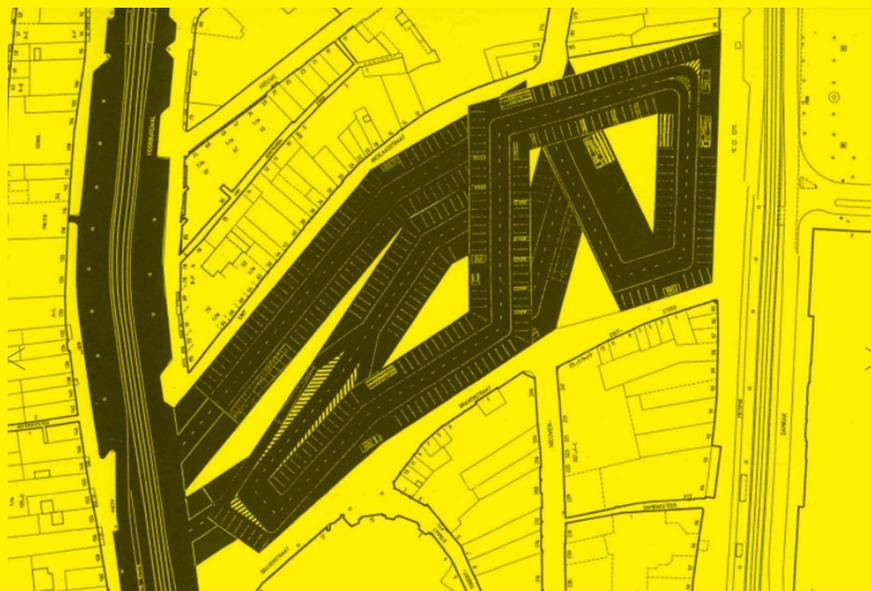
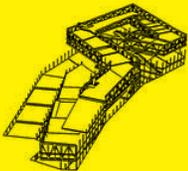
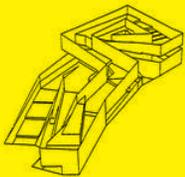
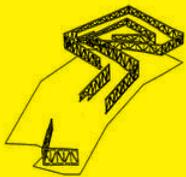
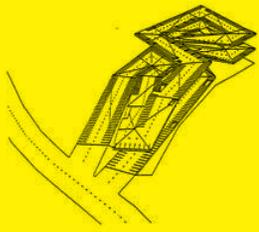


35.000 m<sup>2</sup>

Il progetto Parkhouse Karstadt si pone in sostituzione di un lotto all'interno di un tessuto urbano denso in pieno centro storico di Amsterdam. La limitata area disponibile per la realizzazione dell'opera spinge a impostare un'operazione di piegatura e di inclinazione della superficie che attribuisce all'edificio un'immagine simile a quella di un tratto stradale, di cui peraltro ne assume la logica interna attraverso l'incorporazione del parcheggio in copertura e l'inserimento in continuità con la rete stradale esistente. La proposta dello studio NL Architects è indicativa di una strategia di riesamina del rapporto tra automobile e città. Il progetto infatti sonda la possibilità catalizzatrice di un parcheggio rispetto al tessuto storico urbano. L'area destinata a garage è coadiuvata da una serie di attività miste quali magazzini, negozi, uffici, appartamenti, ristoranti, un hotel e

un centro congressi, conferendo all'edificio un aspetto tipologico nuovo. L'iniezione di un programma misto si fonda su un rovesciamento della logica normalmente assunta dai parcheggi come opere nascoste e posizionate in ambienti sotterranei. In questo caso infatti, la forma dell'edificio e l'inclinazione del solaio assumono le sembianze di una grande rampa urbana che alloggia in alto le automobili e istituisce un mondo vitale al di sotto di esso. Infatti, il programma si sviluppa a partire dalla copertura verso il basso individuando nello spazio residuale al di sotto della rampa un luogo di grande potenziale e, come tale, da integrare nella logica complessiva dell'edificio.

La conformazione integra l'edificio alla rete stradale esistente, posizionandolo in continuità con il terreno circostante. Si esplora dunque la collisione tra programmi urbani e automobile. Una rilettura critica di esperienze passate come il Carew Towers a Cincinnati in Ohio del 1931 o il 500 Park Tower a New York del 1983 coniugano e indagano l'inserimento di programmi urbani con l'ambito automobilistico, generando degli innesti ibridi. Tuttavia, negli esempi passati i programmi specifici si dispongono all'interno di determinate masse architettoniche andando a determinare una scomposizione volumetrica interna. Nel caso del progetto Parkhouse invece il programma si distribuisce fluidamente all'interno dello stesso volume senza una suddivisione volumetrica ma demandando ai flussi la capacità di articolare le differenti offerte funzionali. Il progetto incorpora dunque la dimensione infrastrutturale sviluppando un percorso pubblico di circa 1 km stradale formato da una larghezza di 19 metri con una pendenza del 6%. La differenza di quota raggiunge i 30 metri, altezza corrispondente allo skyline cittadino, e si presenta come un volume continuo dotato di mixité funzionale. Il progetto affonda la sua espressione sulla dimensione dello spazio di transizione come luogo di rivitalizzazione dinamica non solo architettonica ma anche urbana, basando la sua convinzione sulla proposta di un parcheggio integrato che possa diventare propulsore di una nuova spazialità pubblica.





# POROSO

## DENSITA' SOLAIO

POROSO

/po-ro-so/

*poroso* agg. [der. di poro]. – 1. In genere, detto di un corpo o di un materiale qualsiasi non perfettamente compatto, che presenta piccoli spazi vuoti: legno p.; mattoni p., un tessuto p., una carta p. e assorbente.

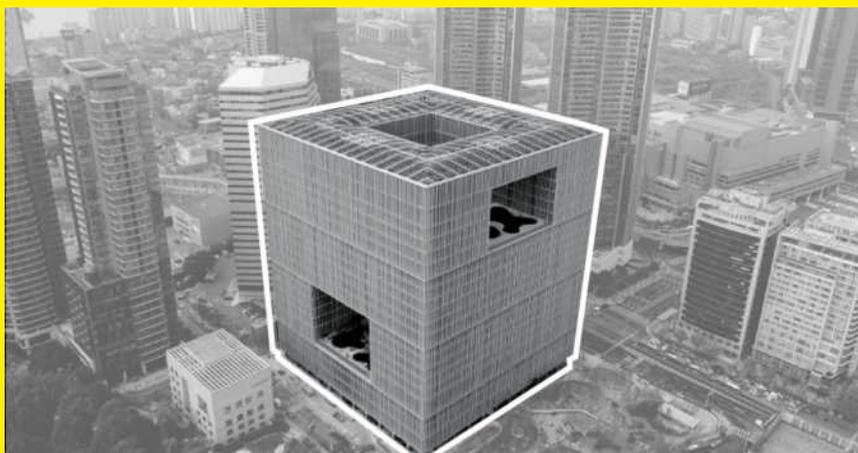
Walter Benjamin descrive la città di Napoli come una realtà porosa, facendo riferimento a quelle architetture in cui l'edificio e le azioni si compenetrano e interagiscono nei cortili, nei portici o sulle scale. La porosità è perciò vista come legge che governa la vita della città e consente la libertà di circolazione dei pedoni. In città dense, risulta dunque un termine cruciale per la vitalità urbana. Come sottolinea Richard Sennett nel suo testo *Costruire e abitare*, essa è una condizione per cui si assiste a un libero flusso tra interno ed esterno ma la struttura mantiene lo stato delle sue funzioni e forma. Nel 1748 Giovanni Battista Nolli rappresenta la porosità di Roma attraverso una mappa iconografica che ritrae una sezione orizzontale piana in cui compaiono in nero le figure solide e in bianco lo spazio vuoto in rapporto di figura sfondo. Il rapporto tra pieno e vuoto stabiliva così la relazione di porosità.

Tale termine porta invariabilmente a considerazioni sui concetti di bordo e di confine così come delineati da Stephen Jay Gould in merito alle ecologie naturali. I bordi infatti sono porosi, risultando un margine dove interagiscono gruppi diversi e una zona di attività intensa, mentre il confine no. Quest'ultimo si configura infatti come un margine passivo e a bassa densità, lavorando come limite di separazione. Il confine ha calcato la città moderna con le sue aree ad habitat circoscritto e isolato. I confini sono oggi uno degli aspetti più rilevanti della condizione di molte zone, soprattutto residenziali, segnando una distinzione netta tra ricchi e poveri (Secchi, 2013). Molti quartieri residenziali vengono perciò definiti gated-community poiché recintati e descrivono una comunità

selezionata di abitanti simili.

Questi ambiti impermeabili e a bassa densità non consentono molti scambi tra persone di tipo diverso, anzi, ogni forma e struttura urbana qui è rigorosamente posizionata per controllare e limitare tali scambi. I bordi al contrario, proprio come margini attivi lavorano come delle membrane che agiscono in modo selettivo. La porosità esiste in dialogo con la resistenza in rapporto dinamico. Come osserva Sennett, le mura urbane, che inizialmente erano degli elementi di separazione impermeabili e massicce, cominciarono ad essere costruite con l'evolversi della tecnica costruttiva, con sezioni cave atte alle manovre militari interne. Proprio a ridosso delle mura si iniziarono poi a registrare attività che spesso potevano essere definite informali.

Da un punto di vista progettuale la porosità si ottiene realizzando membrane urbane attraverso tecniche di perforazione muraria. Proprio sul lavoro di ricucitura dei margini e dei bordi si rivela una fonte di integrazione. Per Sennett il compito della progettazione è quello di coinvolgere e stimolare gli scambi ma non di imporli e la permeabilità tra interno ed esterno attraverso una strategia che renda porosa l'architettura è una delle modalità con cui si può indurre tale stimolo. Nell'attuale epoca si assiste a una mutata condizione delle frontiere e all'emergere del tendere verso la dissoluzione e il dissolvimento dei limiti in architettura. Il concetto di porosità è strettamente connesso pertanto a quello di relazione. Il termine la cui radice greca si riferisce a passaggio implica un attraversamento da uno stato a un altro, designando perciò un bordo come luogo abitabile. Convertire il bordo in membrana significa costruire un margine in grado di assorbire i processi e di renderli reversibili.



## AMORE PACIFIC

POROSITÀ VITALE



DENSITA' SOLAIO



David Chipperfield



Riqualificazione



Seoul



2010-2017

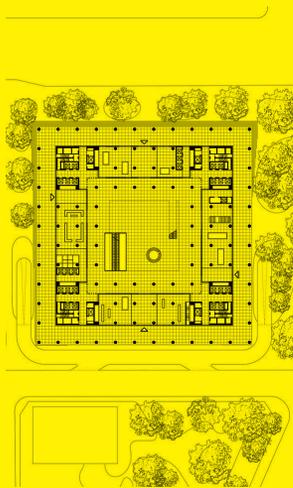


216.000m<sup>2</sup>

Schema indicativo percentuale di attività funzionali

- 1. Cultura
- 2. Servizi per la collettività
- 3. Commercio
- 4. Uffici

L'edificio è la sede dell'impresa coreana a livello mondiale per prodotti di bellezza e cura della persona, che ha deciso di rinnovare la propria immagine con una riqualificazione del sito che già occupava sin dal 1956. L'ubicazione a ridosso del parco e del centro direzionale conferisce all'iniziativa un'impronta a responsabilità urbana. Infatti, alcune iniziative, come la proposta per il Yongsan Park che diventerebbe un punto di riferimento a ridosso della stazione, gravitano intorno all'edificio Amore Pacific coinvolgendolo per questo motivo nella riformulazione anche cittadina oltre che nell'immagine della compagnia stessa. La proposta di Chipperfield gioca sulla relazione tra il volume diafano e avvolto da sottili listelli in alluminio bianco opaco, che funziona come un leggero brise-soleil, e i grandi vuoti scavati al suo interno per generare un'opera porosa e permeabile, disposta a farsi attraversare e scoprire dal pubblico cittadino. Il cuore del progetto



è un cortile centrale scavato a cielo aperto e tre aperture a scala urbana alloggiavano giardini pensili e aree ricreative per lo staff aziendale, una strategia che vede nei vuoti un grande potere di interscambio personale.

La strategia progettuale si basa sulla logica del volume ma insiste nella ricerca di relazioni con il circostante, dove alla differente disposizione delle lamelle in facciata corrisponde una diversa esposizione solare e le grandi aperture in quota sono un richiamo al vicino parco, suggerendone idealmente una sua estensione ascensionale all'interno dell'edificio. Questo intento è ripreso anche nella consapevolezza che l'immissione di un simile edificio entri in un ambito dimensionale che suggerisce una corrispondenza e un richiamo tra la piccola scala legata al tessuto circostante storico bastato sulla piccola dimensione e una visione più ampia connessa ai dettami del movimento moderno in l'immagine dell'opera definisce un carattere solitario che si rifà alla città di oggetti.

L'apertura dell'opera ad attività culturali e pubbliche rende l'iniziativa porosa in riferimento al suo intorno, rendendo l'atrio il suo cuore pulsante aperto alla comunità. Un museo, una biblioteca, un auditorium, un centro per l'infanzia e ristoranti corredano dunque le attività meramente votate all'imprenditoria aziendale. La zona commerciale è posizionata nella parte interrata in diretto collegamento con la stazione metro di Sinyonsan.

L'atrio è aperto e permeabile a un uso pubblico, presentando un livello a mezzanino che si affaccia sul grande vuoto centrale ad uso esclusivo dei dipendenti per attività ricreative, di ozio (palestra, spa, bar e caffetteria).



Ai livelli superiori si trova l'area dedicata agli uffici con un coworking al ventunesimo piano che include anche qui una serie di servizi collaterali implementando il welfare aziendale (zona riunioni, caffetteria, biblioteca, aule, un piccolo teatro, zona relax). Questo edificio viene definito dalla rivista "a+t" come un'unione tra un ibrido e un condensatore sociale, convogliando infatti non solo il pubblico generale ma anche le attività specifiche della comunità di lavoratori della compagnia, risultando, dunque, attraverso una strategia porosa e di grandi vuoti, in grado di veicolare le attività su livelli diversi con punti di contatto talvolta visivi e talvolta fisici di interscambio. La formulazione di gradienti spaziali affida alla strategia dei vuoti un carattere ascensionale in relazione alla qualità pubblica o strettamente lavorativa, partendo da una totale apertura pubblica nel suo attacco a terra per giungere ad aree di uso esclusivo aziendale.





## VISUAL ART BUILDING

POROSITÀ CURVILINEA

POROSO



Schema indicativo percentuale di attività funzionali

1. Educativo
2. Cultura
3. Servizi per la collettività

 DENSITA' SOLAIO

 Steven Holl

 Riqualificazione

 Iowa City

 2016

 1.170m<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Il nuovo Visual Arts Building di Hollen viene costruito per sostituire il preesistente edificio del 1936 che è stato gravemente danneggiato dalla alluvione del 2008.

Nell'architettura contemporanea la porosità di superfici e confini degli edifici assume un significato nuovo e specifico con il vuoto che diventa uno spazio di relazione. Il vuoto infatti non è più una "assenza" ma punto di connessione o meglio una ulteriore possibilità di vivibilità degli spazi.

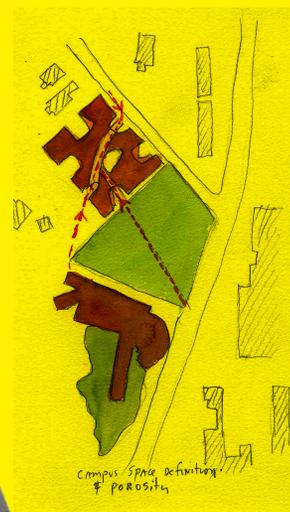
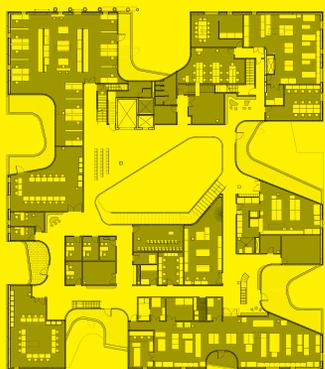
Un caso esemplificativo è rappresentato dal nuovo<sup>1</sup> Visual Arts Building dell'Università dell'Iowa progettato da Steven Holl Architects, un edificio avveniristico situato accanto all'Art Building West, anch'esso di Holl.

Per questo, per creare, come sottolinea lo stesso Studio, un equilibrio tra l'Arts Building West esistente, che è poroso in orizzontale e di composizione planare, il nuovo Visual Arts Building è stato specificamente pro-

gettato per essere poroso verticalmente e composto volumetricamente.

La porosità è dunque elemento centrale dell'opera e ne caratterizza l'impatto visivo a distanza oltre che la fruizione, sia internamente, sia all'esterno. La struttura esteriormente presenta dei ricorrenti vuoti curvilinei che creano balconate e logge che incoraggiano l'organizzazione spontanea di incontri e gruppi di lavoro. All'interno, come sottolinea lo stesso Studio, le scale divengono "condensatori sociali verticali" mentre i corridoi sono vivibili "come spazi di riunione orizzontali". Le scale e le rampe "atterrano su spazi generosi allestiti con tavoli e sedie" o "si aprono su salotti con divani".

Il tutto è concepito per favorire interazione interdisciplinare, contaminazione, scambio. La geometria è irregolare, curvilinea, con bordi sfocati per incastonare l'edificio in maniera armonica e favorire l'influenza reciproca tra utenti, strutture e discipline.





QUEENS MUSEUM

Maiani Scramo

THE LEONARD A. LAUDER COLLECTION

WARRICK AND BROWN

W. D. GUCCIONE MUSEUM

# II. DALL'EDIFICIO AL CONTENITORE

## II.1 Evoluzioni dell'oggetto architettonico

“Il concetto di spazio è suggerito da certe esperienze primitive. Supponiamo che si sia costruita una scatola. Vi si possono disporre in un certo ordine gli oggetti, in modo che essa risulti piena. La possibilità di queste disposizioni è una proprietà dell'oggetto materiale 'scatola', qualcosa che è dato con la scatola, lo 'spazio racchiuso' dalla scatola. Questo è qualcosa di differente per le varie scatole, qualcosa che in modo del tutto naturale viene pensato come indipendente dal fatto che vi siano o no, in generale, degli oggetti nella scatola. Quando non vi sono oggetti nella scatola, il suo spazio appare 'vuoto'. Fin qui, il nostro concetto di spazio è stato associato alla scatola. Ci si accorge però che le possibilità di disposizione che formano lo spazio-scatola sono indipendenti dallo spessore delle pareti della scatola. Non sarebbe possibile ridurre a zero tale spessore, senza che si abbia per risultato la perdita dello 'spazio'? La naturalezza di tale passaggio al limite è ovvia, e ora rimane al nostro pensiero lo spazio senza scatola, una cosa autonoma, che tuttavia appare così irreali se dimentichiamo l'origine di tale concetto. Si può capire che ripugnasse a Cartesio il considerare lo spazio come indipendente da oggetti corporei, capace di esistere senza materia. Orbene, se il concetto di spazio viene formato nella maniera qui sopra delineata, in connessione all'esperienza del 'riempire' la scatola, allora lo spazio è originariamente uno spazio limitato. Questa limitatezza non appare tuttavia essenziale; perché manifestamente si può sempre ricorrere a una scatola più grande che contenga quella più piccola. In tal modo lo spazio appare come qualcosa di non limitato”.

Einstein, A., (1960), *Relatività: Esposizione divulgativa*, Boringhieri, Torino.

Il cambio riscontrabile nella produzione architettonica contemporanea evidenzia un passaggio dall'edificio al tipo oggettuale, aprendo conseguentemente una riflessione sull'intenzionalità delle opere costruite e sul significato stesso di progetto in architettura. Partendo da una definizione etimologica, il termine “oggetto” - dal latino OB-JICERE, composto dalla preposizione OB davanti e dal verbo JACERE, gettare, e in particolare al suo participio perfetto OBJECTUM - denota 'ciò che è messo dinanzi (alla vista o al pensiero)' e in tal senso, evidenzia sin da subito il suo carattere statico e immutabile.

A partire dalla rivoluzione industriale, i cambiamenti messi in atto nella produzione sfociano in repentine modificazioni degli assetti urbani fino ad allora consolidati, accompagnando inurbamenti e spostamenti consistenti delle persone dalle campagne verso la città. Gli strumenti a disposizione dell'urbanistica per affrontare le problematiche generate da tali trasformazioni urbane non si rivelano sufficientemente adeguati a fronteggiare celermente la situazione. La maggior parte dei rimedi adottati appaiono infatti come soluzioni *ex post* di correzione, quando le criticità risultano troppo evidenti per essere trascurate. È in questo gap operativo che si evidenzia una crescente sfiducia nell'urbanistica e si rileva viceversa una progressiva speranza nell'architettura, quale disciplina capace di consentire un miglioramento di vita negli abitanti e come potenziale "aggiustamento" delle problematiche delle città.

A partire da questo momento, molte soluzioni proposte evidenziano l'ampliamento concettuale dell'architettura che inizia a farsi carico anche dei problemi urbani, acquistando così una maggiore operatività: uno strumento in grado di dare risposte più rapide alle esigenze e problematiche riscontrate, un'ancora di salvezza. Si inizia perciò a operare secondo una corrispondenza tra scala e dimensione, ipotizzando un'ambiguità tra architettura e urbanistica, per avere le capacità di inserirsi in un contesto urbano fortemente dilatato e in continua crescita. In sintesi, alla scala della città in espansione, fa da contrappunto l'idea che l'urbanistica non sia più in grado di operare in tale rinnovato sistema e che la risposta sia invece insita nella totale fiducia nell'architettura. A questa fede visionaria, gli strumenti architettonici che ne derivano tendono dunque a una aderenza concettuale tra scala e dimensione.

Leonardo Benevolo in *Storia dell'urbanistica moderna* afferma che i primi tentativi di rimediare ai mali della città industriale si polarizzano in due casi: da un lato, si riteneva di dover ricominciare da capo e alla città esistente se ne sostituiva una idilliaca secondo forme di convivenza basate sulla pura teoria. Dall'altro lato, si risolveva ogni criticità separatamente, trascurando le connessioni e la visione globale di insieme.

Al primo caso si rifanno le utopie sorte all'inizio dell'Ottocento che vedevano negli interessi individuali o di classe i presupposti di una società amorale e proponevano come alternativa l'unione degli sforzi per il raggiungimento di un'armonia universale. I Falansteri di Fourier e i Familisteri di Godin suggeriscono soluzioni in cui la concentrazione di servizi stimola gli scambi interpersonali tra gli abitanti attraverso l'architettura. Di concezione anticipatrice rispetto alle sperimentazioni moderne, queste utopie prevedono all'interno di grandi edifici funzioni pubbliche e una *mixité* che in seguito sarà spinta in chiave estrema nei grandi contenitori

**Fig. 59. Nella pagina precedente.** Beomsik Won, *Archisculpture* 042, 2015

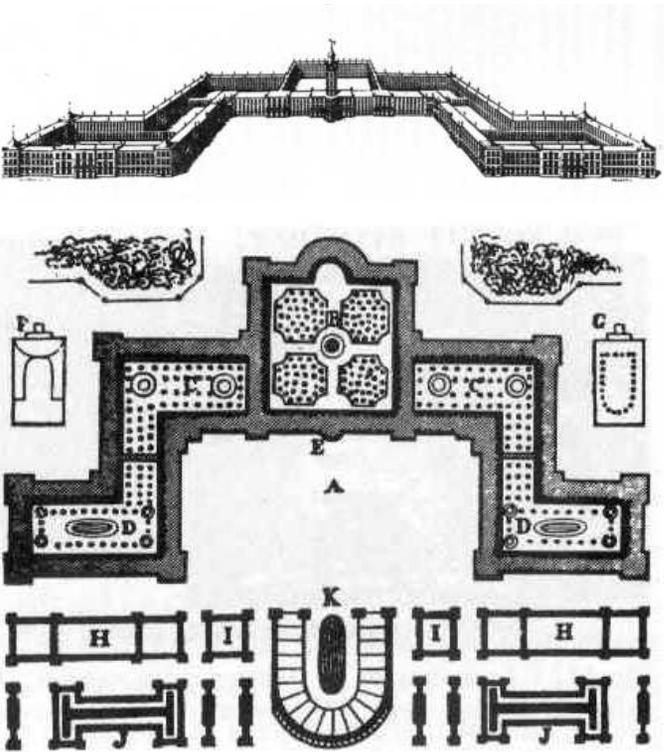


Fig. 60. Fourier, vista prospettica e planimetria del Falansterio

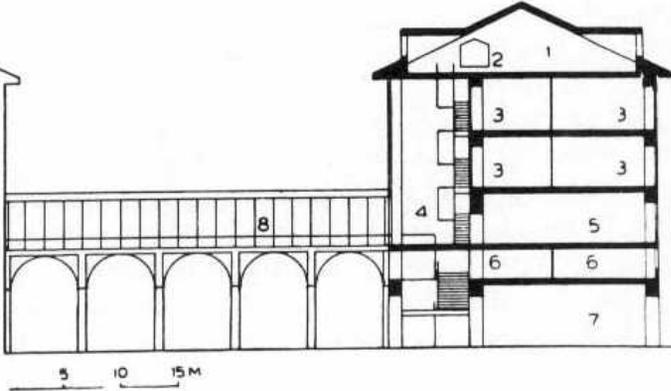


Fig. 61. Fourier, sezione schematica del Falansterio. In legenda: (1) sottotetto con camere per gli ospiti; (2) serbatoi idrici; (3) appartamenti privati; (4) rue *interiéure*; (5) sale di riunione; (6) mezzanino con alloggi per i ragazzi; (7) piano terra con passaggi carrabili; (8) passerella coperta.

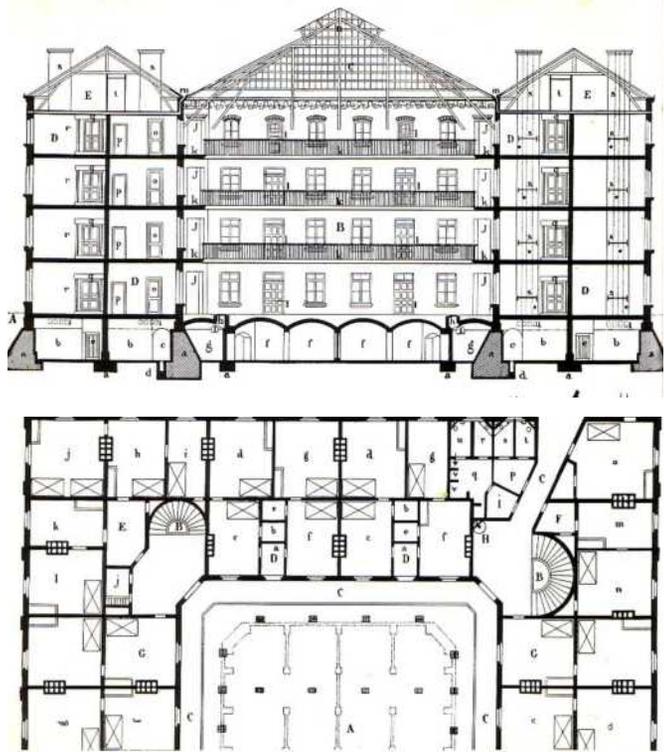


Fig. 62. Godin, pianta e sezione del Familisterio

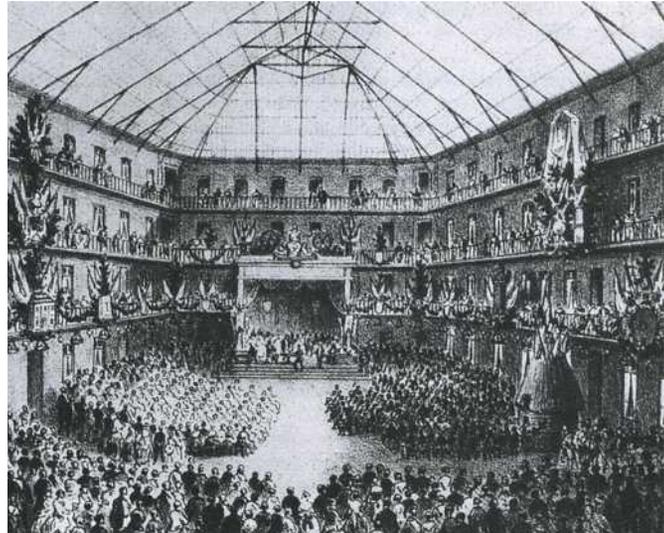


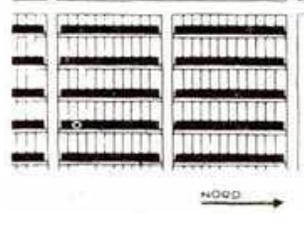
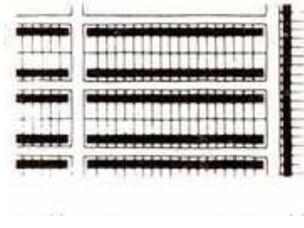
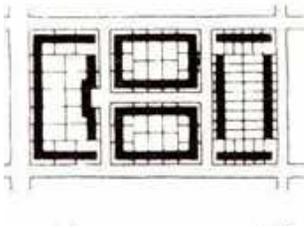
Fig. 63. Godin, la corte interna del Familisterio diventa una piazza

di epoca contemporanea, il cui aspetto innovativo risiede nell'aver ipotizzato delle alternative alle problematiche della città attraverso delle soluzioni architettoniche (Benevolo, 1968). A queste utopie corrisponde un ideale civico di buone prassi mentre i contenitori urbani del contemporaneo sono innestati nel tessuto informe della città in modo indifferenziato. Tuttavia, entrambi si stagliano nel paesaggio come delle enclave di purezza e guardano all'architettura come unico strumento operativo.

Con l'avvento della rivoluzione industriale, le nuove tecniche produttive consentono la riproduzione seriale e modificano la realizzazione degli oggetti, trasformando di conseguenza il loro rapporto con la società; si riduce così la distanza tra progetto-oggetto di architettura e progetto-oggetto di design, facendo inevitabilmente cadere le identificazioni classificatorie riconducibili al solo fattore dimensionale di scala. Le innovazioni produttive si elevano a modelli funzionali utili per operare una riorganizzazione estetica in cui la standardizzazione gioca un ruolo fondamentale di scomposizione dell'idea architettonica in pezzi distinti e autonomamente funzionanti. Al tradizionale rapporto complementare di architettura e città, si sostituisce una progressiva acquisizione di ambiguità tra i due ambiti, giungendo all'acquisizione di un elevato grado di indeterminatezza e neutralità riscontrabile in molte soluzioni planimetriche.

L'attribuzione di una certa misura, che corrisponde a sua volta a un preciso ambito di influenza, perde la sua logica lineare e modifica la nozione di scala fino a svincolare la forma dalla sua dimensione scalare specifica e a perdere la distinzione tra architettura e città, i cui termini iniziano ora a lavorare inversamente: le forme della città confluiscono nelle opere costruite facendo emergere nell'immagine dell'opera la sintesi della complessità metropolitana. In tal senso, le evoluzioni dell'opera architettonica nei suoi rapporti con il contesto e l'attuale portato dell'architettura contemporanea - che spinge la sua produzione verso un valore iconico dal forte sviluppo per immagini e attribuisce alle opere la capacità di costruire la propria immagine come rappresentazione dell'intera realtà urbana - consentono nella successiva trattazione l'uso della definizione di oggetto per indicare l'affermarsi di edifici connotati da una certa autonomia e singolarità.

L'attribuzione del termine "oggetto" indica una strategia che svincola l'edificio dal contesto ed evidenzia implicitamente una scarsa porosità dell'architettura nei confronti del luogo. Una delle caratteristiche immediatamente percepibili delle architetture-oggetto è dettata proprio nel loro rapporto con il suolo su cui esse insistono, ossia nel punto di contatto in cui si risolve il giunto edificio-architettura e territorio-contesto urbano nel loro graduale passaggio di scala. Qui si concentra il cambio dimensionale e direzionale. L'architetto tedesco Gottfried Semper in *The Four Elements of Architecture* (1851) evidenzia come nel basamento e nella pianta



del piano terra si assiste a una vera e propria negoziazione tra la struttura e il terreno. Il piano terra è per questo motivo il luogo di incontro tra verticale e orizzontale, tra irregolarità del suolo e astratta regolarità dei piani dell'edificio, tra spazio pubblico e spazio privato, uno strato che ne assorbe le differenze. Come nota Sitte, in epoca medievale scale, vestiboli e quanto avesse valenza pubblica veniva inserito all'esterno degli edifici in una diretta interrelazione edificio-città (Sitte, 1953). Solo successivamente, in epoca moderna, si assiste ad una graduale introversione di tali elementi verso una sfera privata e alla separazione da quella urbana e pubblica. In base a tale assunto, questo aspetto si rivela progressivamente in alcuni progetti che esaltano il valore dell'oggetto architettonico isolato e conducono a disarticolare l'unione che tradizionalmente connotava i tessuti delle città, caratterizzati dalla fluida continuità di spazi pubblici e privati. Base di sostentamento dell'architettura-oggetto è il vuoto e l'abbandono delle relazioni con l'esistente.

A partire dal Movimento Moderno, la città viene interpretata come un corpo meccanico e alla tradizionale idea di unità spaziale si sostituisce quella di divisione dimensionale delle componenti in cui la realtà è proposta sotto forma di porzioni autonome costituite dall'accostamento di moduli minimi. Il modulo o elemento di base forma da questo momento, al posto della misura, l'unità elementare di creazione della forma architettonica dell'edificio e dell'impianto residenziale. Le relazioni esterne intessute tra edifici cedono il passo a un ripiegamento interno e all'isolamento di queste architetture oggetto che non hanno più la necessità di confrontarsi. L'abbandono degli spazi intermedi di connessione apre una cesura tra le diverse scale ed elimina qualsiasi relazione tra le parti, lasciandole slegate, così come evidenziato da Ernst May in *Das neue Frankfurt*, in cui nell'evoluzione dell'isolato urbano si esplicita il tendere verso una progressiva semplificazione e il sorgere di disposizioni di elementi-oggetto privi di connessioni.

Le estrapolazioni di elementi architettonici, il loro assemblaggio e la ricomposizione conducono alla liberazione di qualsiasi legame e alla possibilità di montaggi per figure autonome in combinazioni il cui esito sono degli oggetti architettonici astratti. L'alienazione della produzione dal contesto e dai vincoli dell'intorno viene supportata da una innovazione tecnica che segna un passaggio radicale nell'architettura: il *plan libre*, rappresentando inoltre una vera liberazione compositiva. La nuova tecnica costruttiva, che rende possibile la separazione tra struttura portante e tamponature, consente l'adozione di una espressività per singoli elementi secondo un linguaggio per addizione, rilevabile in opere quali ad esempio quelle dell'architetto Gerrit Rietveld in cui è possibile distinguere ogni singolo elemento che compone il montaggio dell'oggetto architettonico.

Fig. 64. Ernst May, evoluzione dell'isolato urbano

La pianta libera<sup>1</sup> diventa lo strumento propulsore per l'evoluzione del tipo e, a partire dall'adozione di autonomia degli elementi compositivi, si assiste a sovrapposizioni e ripetizioni che conducono da una parte alla conquista della verticalità - che sarà propria dei grattacieli (pianta tipica) - e dall'altra parte all'espansione e al dilatarsi della pianta in un'unica direzione secondo uno sviluppo in orizzontale (pianta unica), generando edifici a piastra.

Il delinarsi di edifici che, a partire dal 1985, vengono definiti per la prima volta contenitori ibridi<sup>2</sup>, si declina secondo due linee di sviluppo: l'evoluzione dell'aspetto strutturale che vede nelle architetture per la produzione e il consumo una ricerca di uno sforzo di liberazione planimetrica da impedimenti strutturali per consentire di assecondare i cambiamenti produttivi sia logistici (cambio delle modalità di fabbricazione) sia organizzativi (necessità di riconversioni o cambi d'uso); la sovrapposizione di funzioni diverse negli edifici per uffici, dovuto all'esigenza di concentrare più attività e finalità distinte in un solo edificio a causa dell'elevato costo dei terreni ma anche per far fronte alla riduzione delle distanze tra residenza e lavoro. A queste due linee di sviluppo corrispondono rispettivamente l'edificio a piastra (con la sua pianta diafana, caratterizzata da una spazialità centrifuga) e il grattacielo (basato sulla pianta ipostila e contraddistinta da una spazialità centripeta)<sup>3</sup>.

Alla base dell'evoluzione di entrambi, vi è l'introduzione di una componente di indifferenza e di neutralizzazione dell'istanza formale architettonica nei confronti della funzione, che porta all'affermazione di edifici definibili come *contenitori*. La linea di sviluppo di queste due tipologie di edifici, formalmente avulsi dal contesto in cui sorgono - il grattacielo quale contenitore-verticale, la cui esigua estensione dell'area di sedime lo eleva a modello ideale da utilizzare in tessuti centrali delle città caratterizzati da alta densità, e l'edificio a piastra quale contenitore a pianta unica, la cui elevata estensione dimensionale in senso orizzontale lo designa come modello adatto a contesti periferici - affonda la sua essenza nelle logiche interne del sistema capitalista e rintraccia i suoi precursori in edifici minoritari, lontani dalle istanze formali architettoniche: le costruzioni per la produzione e il consumo.

Infatti, la derivazione di questo tipo di architettura come prodotto di esigenze capitalistiche è evidente nella progressiva trasformazione delle fabbriche produttive - ad esempio quelle automobilistiche americane - e nella ricerca di una ottimale conformazione che possa assecondare gli avanzamenti anche in termini di processi produttivi. Già nel 1985 Banham in *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture* aveva intuito ed esplicitato le connessioni e le influenze

dell'architettura industriale americana nei confronti della formazione del paradigma moderno dell'inizio del XX secolo. L'autore, spostando l'attenzione dell'origine dell'architettura moderna dal grattacielo di acciaio, così come la critica europea suggeriva, all'architettura industriale americana, da sempre considerata minoritaria e scarsamente dotata di un valore architettonico estetico e formale, compie uno scarto logico fondamentale che decentra l'origine dal contesto europeo a quello americano. La visione rivolta alla periferia americana e alle opere industriali, soprattutto le fabbriche automobilistiche, mostra una continua ricerca di soluzioni architettoniche in grado di assecondare le innovazioni dei processi produttivi in atto.

Albert Kahn, architetto per eccellenza dell'architettura industriale, esplicita queste trasformazioni conducendo le sue opere ad assumere la conformazione della pianta unica, minando il tradizionale rapporto tra forma e funzione fino all'emergere del contenitore multifunzionale. All'inizio del XX secolo, lo sviluppo del processo produttivo secondo la catena di montaggio a movimento meccanico - introdotta per la prima volta da Henry Ford nel 1913 al terzo piano della fabbrica Highland Park<sup>4</sup> - solleva la necessità di una revisione delle strutture fino ad allora utilizzate: le *daylight factories*<sup>5</sup>. Secondo la modalità che sarà poi definita da Zevi della scomposizione quadrimensionale, gli edifici industriali inizialmente sono stati progettati su più livelli e in corpi edilizi separati in relazione alla specifica fase di produzione che dovevano contenere, lavorando con sistemi gravitazionali di tramogge per il trasporto della merce da un piano all'altro.

**Fig. 65.** Catena di montaggio Ford



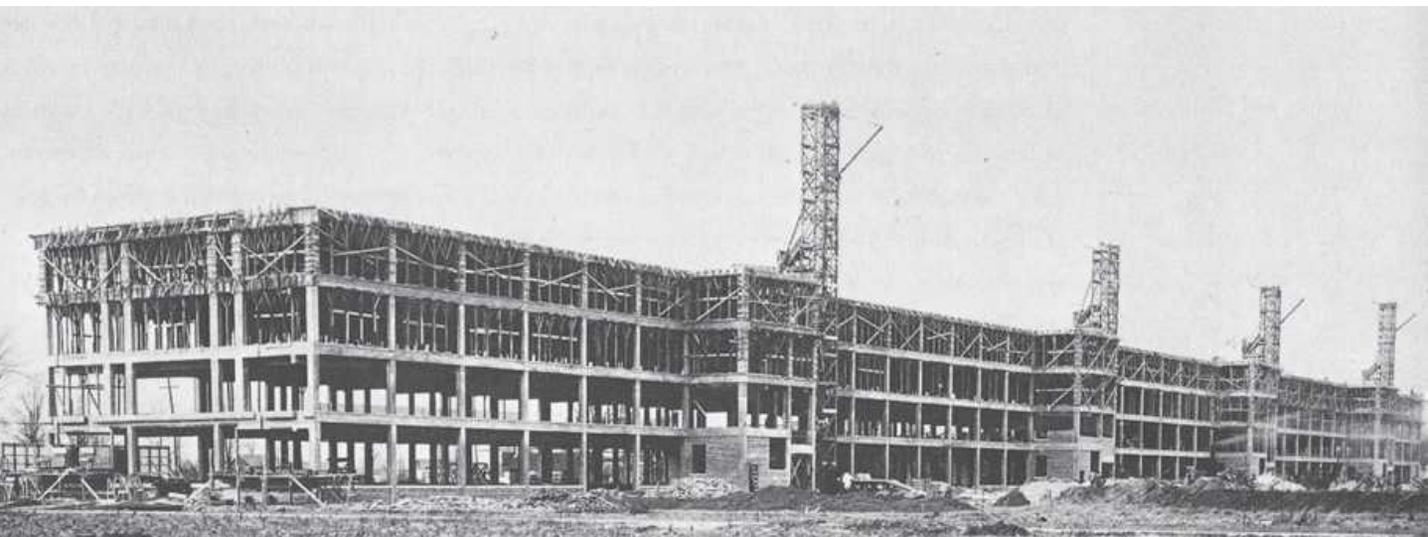
Albert Kahn inizia a sperimentare nelle fabbriche automobilistiche delle soluzioni ibride combinando la conformazione di una sala ipostila con quella delle grandi sale diafane, così nel Pierce Arrow Car Company si assiste ad un primo embrionale stadio di pianta unica a cui seguono altri esempi negli anni successivi: il Rouge River in Michigan (1918), il Motor Assembly Building della Chevrolet a Indianápolis (1935), il De Soto Division della Chrysler a Detroit (1936), l'Half Ton Truck Plant per la Dodge Division della Chrysler a Warren (1937). Si consolidano misure operative di prassi fino a vedere per la prima volta l'applicazione di sistemi strutturali per grandi luci sperimentati nelle infrastrutture dei ponti anche all'architettura. Tali sistemi sono di conseguenza adattati ad assolvere a differenti tipologie di fabbriche come quelle aeronautiche, navali, etc (ad esempio l'Assembly Building della Glenn L. Martin Company a Baltimora (1937), il Willow Run Bomber Plant in Michigan e il Chrysler Tank Arsenal a Detroit).

Nella fase di sviluppo dimensionale di ampliamento ed estensione degli edifici gioca un ruolo preponderante la struttura. La linea evolutiva delle innovazioni tecniche applicate all'architettura industriale sviluppa un filo rosso continuo nella progressiva ricerca di sostenere luci maggiori secondo il tipo di attività da svolgere. Con il passare del tempo si assiste a una crescente indifferenza nei confronti della funzione e il delinearsi della sostituzione della forma ad opera della tecnica, strumento in grado di dare una risposta concreta in termini economici alla scelta della migliore soluzione da un punto di vista di materiale usato e sforzo da sopportare.

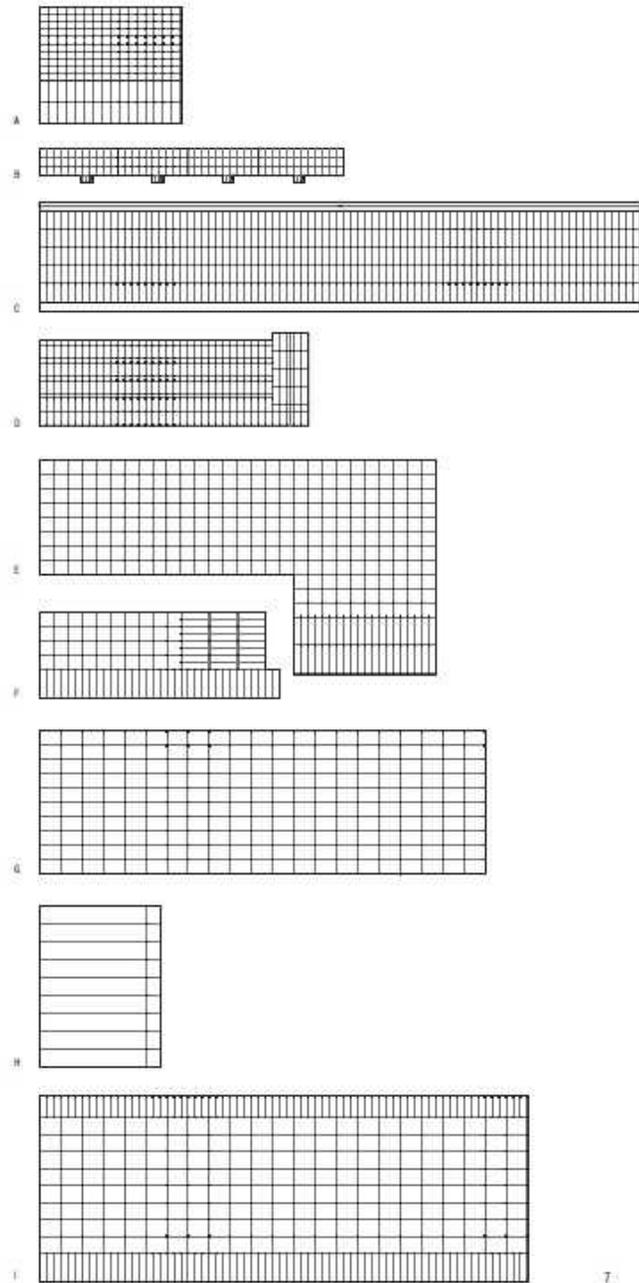
L'architettura industriale giunge così alla definizione della pianta unica o diafana, in cui l'edificio si comporta come un organismo privo di centro, in grado di dilatarsi e comprimersi allo stesso tempo, definito da una cornice entro la quale si libera l'architettura.

Questi edifici diventano contenitori in cui l'architettura acquista un valore perimetrale di cornice entro cui definire sperimentazioni spaziali interne costituite da spazi all'interno di altri spazi, approdando alla definizione

**Fig. 66.** Vista della fabbrica Highland Park di Henry Ford in costruzione, 1909



**Fig. 67.** Comparazione grafica di planimetrie disegnate alla stessa scala di edifici industriali progettati da Albert Kahn tra il 1906 e il 1941 (tratto da Colmenares, V., S., *Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo neutro en arquitectura*, Tesi di dottorato, Università Politecnica di Madrid).



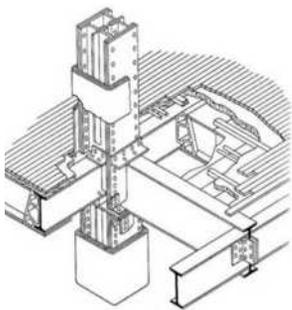


Fig. 68. Le Baron Jenney, *Manhattan Building* (1889-1891), schema struttura e foto

di opere dalla ridotta espressione formale e connotate da un'elevata indeterminazione funzionale che utilizza gli strumenti della tecnica come meccanismo espressivo.

Parallelamente alle innovazioni introdotte dall'architettura industriale, verso la metà degli anni Cinquanta e Sessanta, in America si assiste ad un cambiamento anche nella logica interna dei grattacieli per cui dalla tradizionale funzione per uffici, costituita dalla ripetizione di piani omogenei e monofunzionali, si giunge ad adottare una organizzazione multifunzionale che instaura rapporti di connessione con i sistemi urbani.

L'origine del grattacielo come tipo architettonico è legata alla Scuola di Chicago, che vede il sorgere di edifici a forte sviluppo in altezza secondo una ripetizione e sovrapposizione di piani dotati di autonomia funzionale, seppur caratterizzati da un'unica destinazione d'uso. Quando nell'Ottocento viene introdotto l'ascensore e la tradizionale muratura portante viene sostituita dalla moderna tecnica costruttiva in acciaio (la struttura metallica fu utilizzata per la prima volta a Chicago nel *Manhattan Building* di W. Le Baron Jenney nel 1889-1891) e in cemento armato, si rileva un significativo scarto che avvia nuove sperimentazioni sancendo l'abbandono del tipo di edificio in altezza e l'avvio di una nuova tipologia: il grattacielo. A partire da questo momento, da opera con finalità utilitaristiche - come nel caso delle prime costruzioni di Chicago - si tramuta in un contenitore di sogni umani come nel caso della città di New York (ad esempio il *Second Waldorf-Astoria Hotel* e il *Downtown Athletic Club* a New York).

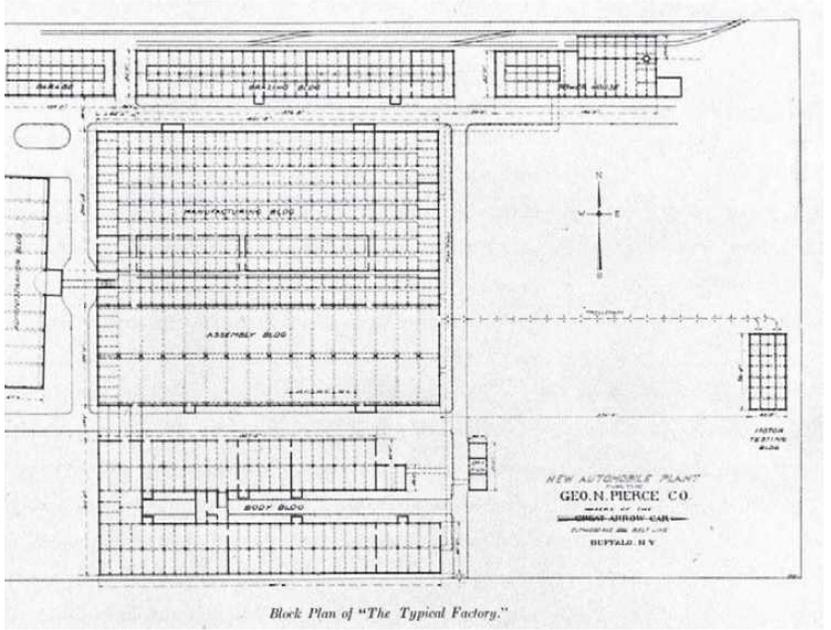
Nella seconda metà del XIX secolo, alle innovazioni tecnologiche e costruttive si affianca un cambio di visione che consente di gettare le basi per creare grandi contenitori verticali in cui trovavano posto diverse funzioni distinte. L'ascensore contribuisce notevolmente a trasformare l'assetto interno del grattacielo. Infatti, i piani inferiori, che inizialmente erano considerati i più prestigiosi, vengono trasferiti nella parte alta, dotata di maggiore illuminazione naturale.

Mentre a Chicago i grattacieli sorgono entro le logiche dell'impianto urbanistico della città, costituendo un elemento regolatore della città stessa, a New York diventano un'occasione per tramutarsi in nuove centralità urbane e in Landmark, episodi singolari che si distaccano dalla narrazione del tessuto circostante (*Equitable Life Insurance Building*, New York 1870; *Tribune Building*, New York 1875).

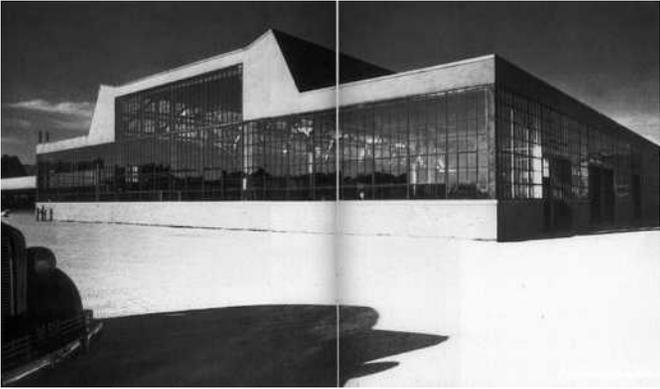
I primi prototipi appaiono ancora connessi a una figuratività che rimanda ai palazzi rinascimentali in stile europeo con basamento, elevazione e coronamento. Tuttavia un momento importante per l'innovazione del



**Fig. 69.** Chrysler Half-Ton Trunk Plant Export Building (1937)



**Fig. 72.** Schema strutturale Pierce Arrow Car Company (1906)



**Fig. 70.** Chrysler Half-Ton Trunk Plant Export Building (1937)



**Fig. 73.** Chrysler De Soto

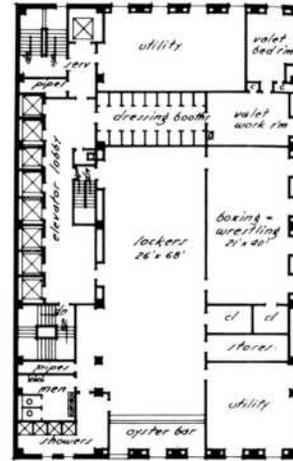
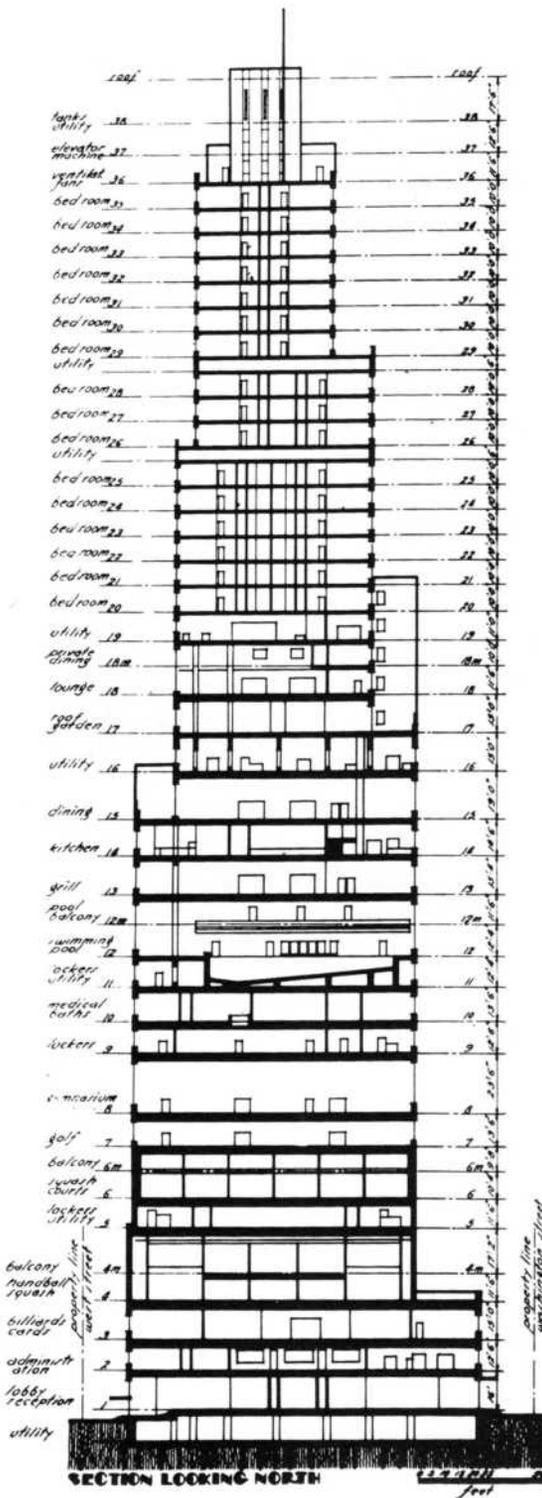


**Fig. 71.** Ford River Rouge Assembly Building (1925)

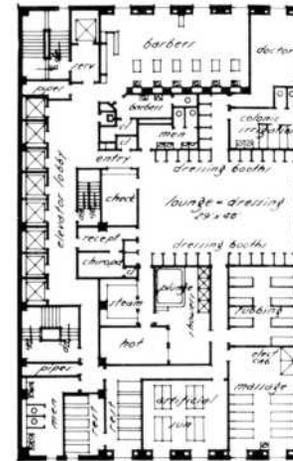


**Fig. 74.** Chrysler Dodge Assembly Building

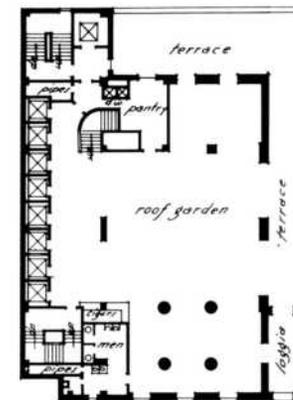
## II. DALL'EDIFICIO AL CONTENITORE



9th Floor



10th Floor



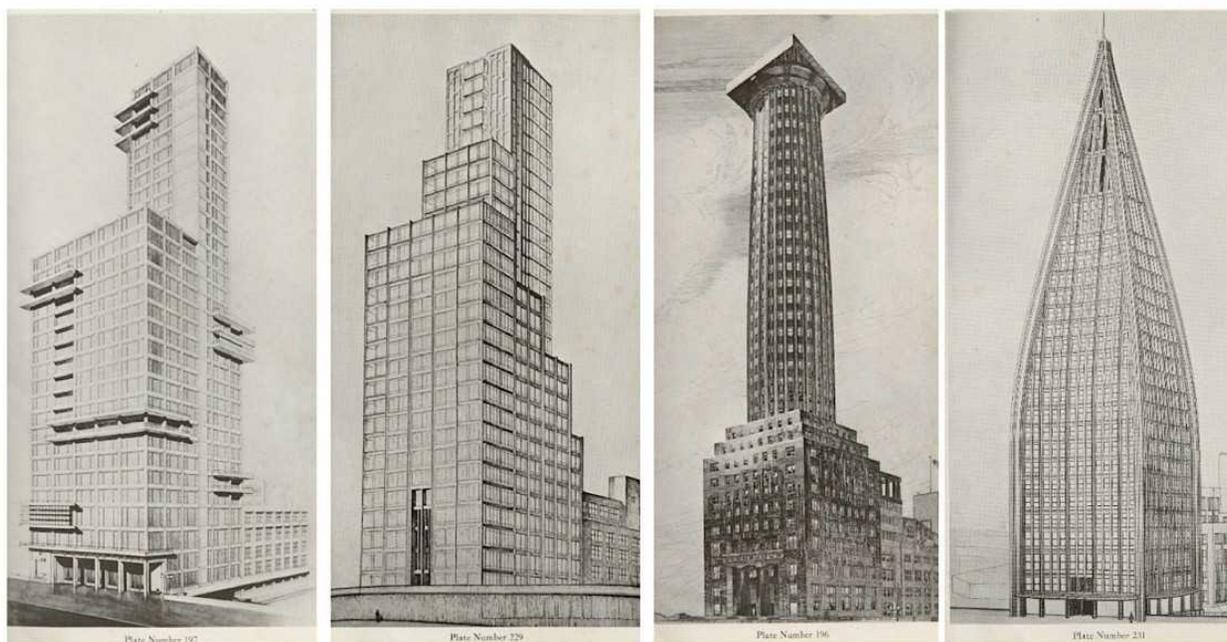
17th Floor

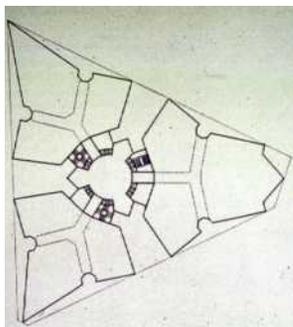
tipo è rappresentato dal concorso per il Chicago Tribune del 1922, vinto dagli architetti Raymond Hood e John Mead Howells, che segna il passaggio dai modelli di riferimento storici all'immagine autonoma e libera del grattacielo contemporaneo, decretando di fatto la sua entrata nel dominio della Grande Dimensione, la cui immagine risulta ancora oggi unica e singolare (es. Chrysler Building, New York 1930; Empire State Building, New York 1931; Rockefeller Center, New York 1934). Infatti, su specifica richiesta dell'editore del Chicago Tribune, Robert R. McCormick, viene indetto un concorso per la creazione dell'edificio per uffici più bello del mondo a cui partecipano oltre 260 architetti provenienti da 23 paesi diversi con proposte anche controverse tra loro che utilizzano i più svariati stili. Dall'adozione di guglie gotiche all'uso di ordini neoclassici fino all'esaltazione di puri volumi di fabbrica, le soluzioni progettuali presentate rivelano l'assenza di un nuovo linguaggio per un nuovo tipo edilizio e il ricorrere, applicato alla grande dimensione, alla tradizione figurativa del passato.

**Fig.75.** Nella pagina a fianco. Sezione e planimetrie dell'Athletic Downtown Building

**Fig.76.** Concorso *Chicago Tribune* (1922): Walter Gropius, Adolf Meyer, Adolf Loos, Bruno Taut

Il concorso segna un momento importante per l'influenza avuta a livello mondiale, tanto che a partire dai primi anni Venti, molti architetti europei iniziano a intraprendere sperimentazioni in relazione al nuovo tipo, tra cui Mies van der Rohe che ne codifica i caratteri tipologici e morfologici. Nel progetto del Friedrichstrasse, (1919-21) la sovrapposizione di piani interni occupa l'intera area del lotto secondo una coincidenza tra edificio ed isolato urbano. Ma all'aspetto interno l'architetto tedesco non fa corrispondere una distinzione in facciata che risulta invece un involucro indistinto, una superficie di vetro (curtain-wall) che permette la libera





**Fig.77.** Sopra. Mies van der Rohe, inserimento nel tessuto del grattacielo Friedrichstrasse e planimetria

**Fig.78.** Nella pagina a fianco. Mies van der Rohe, vista prospettica del grattacielo Friedrichstrasse

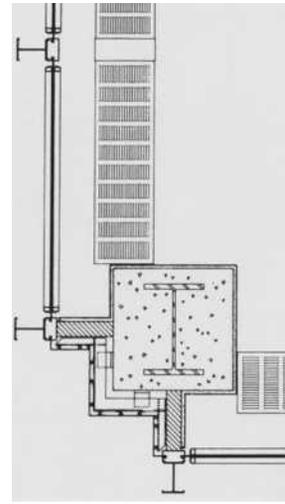
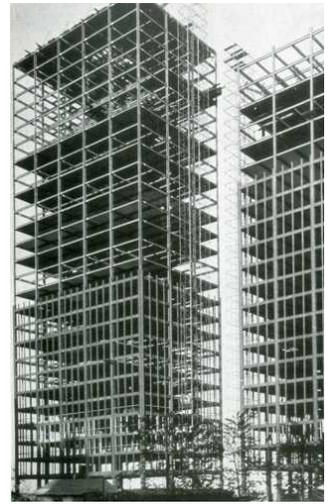
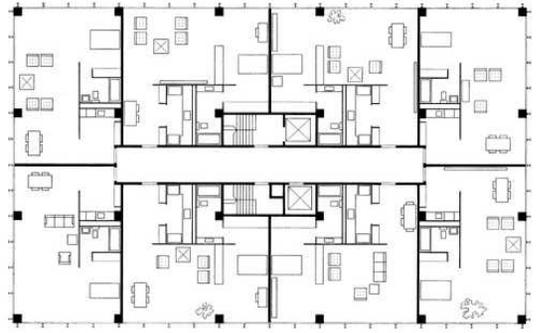
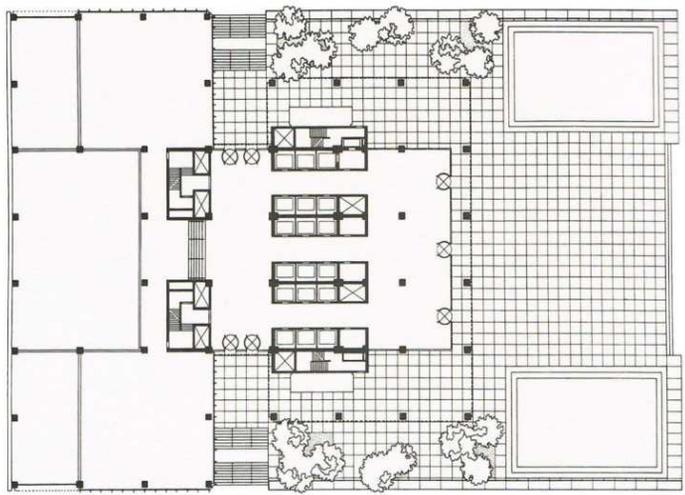
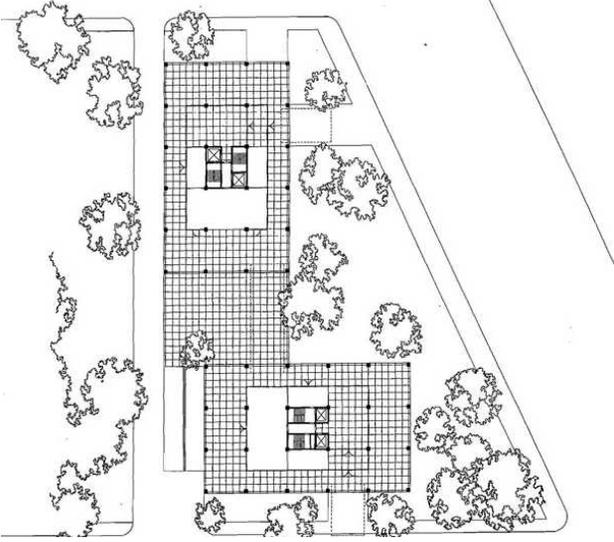
suddivisione e disposizione interna. Con questa operazione compositiva si apre la strada al grattacielo inteso come città nella città (anticipata da E. Graham nell'Equitable Building, New York 1915). Dalla gerarchia adottata nelle facciate, che richiamavano le partizioni dei palazzi tradizionali, si passa a una espressività neutra e aperta, in cui si esalta la volumetria dell'edificio nella sua astrazione formale. L'idea del contenitore si esplicita quindi nel packaging della facciata e nel trattamento unitario dell'edificio, il cui interno celato lo rende suscettibile di modificazione o cambiamenti futuri.

Risulta molto interessante notare come il lavoro dei maestri moderni, Le Corbusier e Mies van der Rohe, sulle tipologie del blocco residenziale e dei grattacieli per uffici sia progressivamente giunto a soluzioni connotate da una indifferenziazione tipologica. In tal senso, la funzione manifesta la sua incapacità a prefigurare gli spazi e si profila altresì la capacità di sottoporre i grattacieli a un uso variabile del programma e della scala. È in questo momento che si inizia a manifestare una prassi architettonica che conduce ad una omologazione tra edifici per appartamenti e per uffici, facendo progressivamente coincidere le tipologie fino a farle diventare indifferenziate.

Nel progetto Lake Shore Drive Apartment e nel Seagram Building le ricerche formali di Mies conducono a esiti molto vicini in cui la sperimentazione del curtain-wall produce un dissolvimento gerarchico legato alla consuetudinaria prassi moderna secondo la quale la riconoscibilità della facciata principale attribuisce un forte valore formale ai prospetti. Tuttavia, la concezione architettonica, che rimanda alla purezza dei tipi di Mies, e la logica della meccanica della città zonificata di Le Corbusier comportano l'uso monofunzionale e l'eliminazione di qualsiasi contaminazione, in linea con quanto stabilito dalla logica di separazione funzionale del Movimento Moderno.

Una prima alternativa alla segregazione funzionale viene individuata dall'architetto Ludwig Hilberseimer che, ne *L'architettura della grande città*, esplicita il pensiero di sovrapporre l'ambito residenziale a quello direzionale e di sciogliere la separazione lavorando sulla stratificazione. La sua proposta della Città Verticale (1924) mira pertanto a scardinare la segregazione orizzontale dettata dai principi del Movimento Moderno. Al pari di Le Corbusier, egli indaga la densità abitativa presentando una soluzione pensata per oltre un milione di abitanti, organizzata in grandi isolati (100x600 metri) in cui i basamenti di cinque piani costituiscono lo zoccolo affaristico della città, mentre al di sopra si elevano quindici piani abitativi. La stratificazione messa in campo segna un passaggio concettuale importante in cui la sezione diventa uno strumento capace di porre fine alla separazione funzionale. I flussi e la circolazione rimangono tuttavia confinati su livelli orizzontali e non vi è una vera e propria contaminazione dello





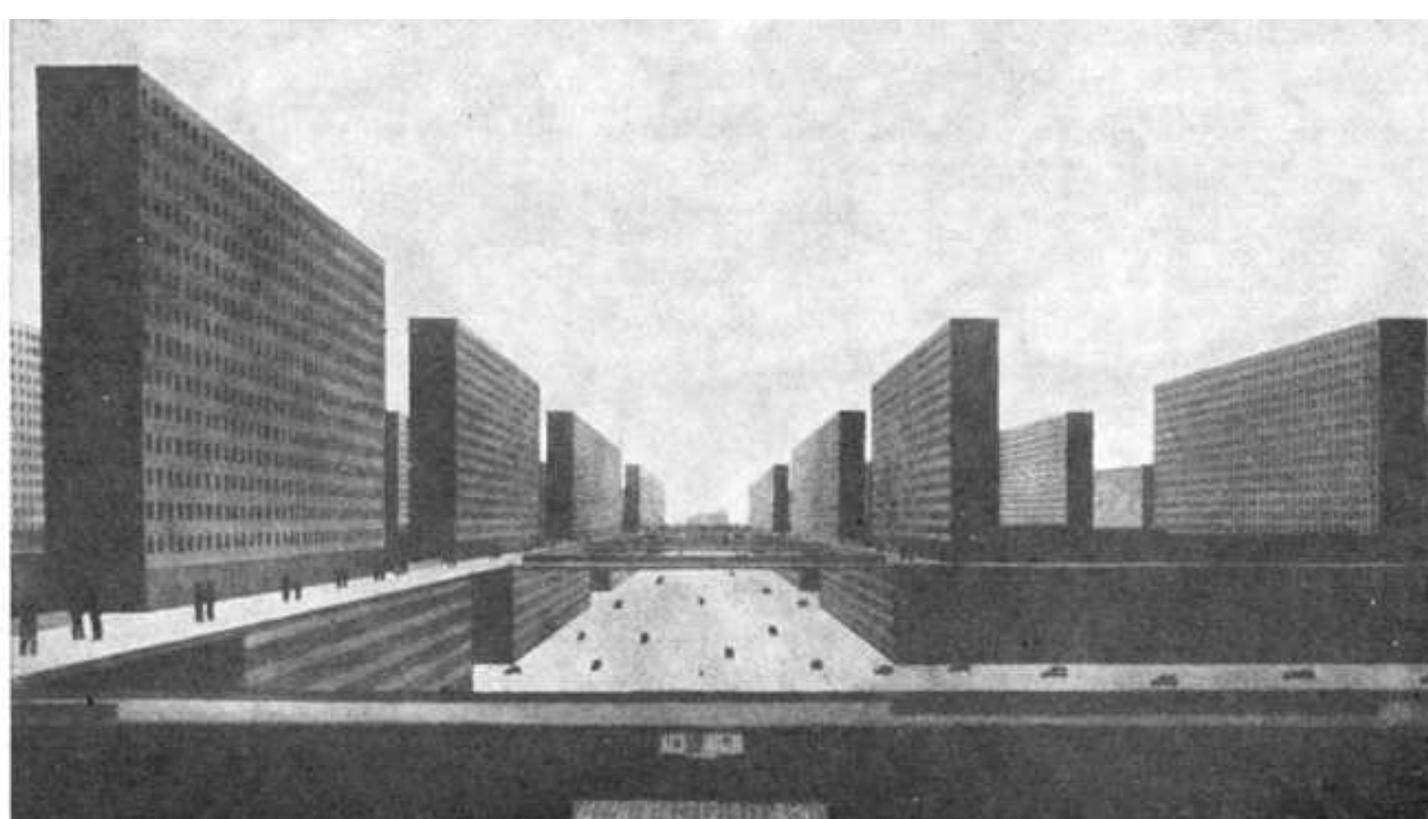
spazio pubblico anche in senso verticale, cosa che si inizierà a manifestare solo successivamente.

Pochi anni dopo (1934) infatti, con la realizzazione del Rockefeller Center si ha una radicale revisione della segregazione funzionale sancita. La coincidenza dell'inaugurazione del progetto con la sottoscrizione della carta di Atene (1933) gli attribuisce un connotato paradossale, avallando la tesi secondo cui non è possibile procedere per unicità di indirizzi architettonici ma per punti salienti. Non solo il progetto dimostra la capacità di questo tipo di architettura verticale di costituire una nuova centralità ma rappresenta anche la rottura della concezione del grattacielo come semplice e monotona sovrapposizione di piani, per passare alla sua rielaborata e sofisticata visione di unicum e opportunità singolare. L'attacco a terra rivela un impianto di tipo tradizionale, anche se l'articolazione dello spazio pubblico denota un ripensamento della relazione tra gli edifici verticali e la città.

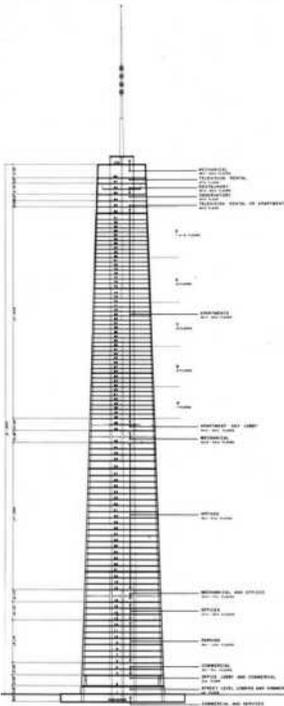
**Fig.79. Nella pagina a fianco.** Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Apartment e Seagram Building

**Fig.80.** Ludwig Hilberseimer, *Città Verticale*, strada nord-sud

Agli albori della Seconda Guerra Mondiale l'architettura americana presenta due distinte strategie di realizzazione dei grattacieli: da una parte essi sono concepiti come sovrapposizione omogenea e monofunzionale di funzioni legate all'attività terziaria, dall'altra sorgono esempi puntuali che rivelano una strategia ibrida nella coesistenza di usi complementari e un certo valore di autosufficienza attribuibile a questi episodi specifici. Significativo e anticipatore di questa seconda strategia risulta essere il progetto di Louis Kahn del Plan for Midtown, a Philadelphia del 1952, in cui sono







**Fig.83.** John Hancock Building, Chicago, Illinois, 1968

coniugati differenti usi - quali residenze, parcheggi e uffici - seppure sia ancora possibile distinguere le varie parti che costituiscono il complesso, non risultando ancora formare un volume unitario. Tuttavia, il progetto si rivela importante per aver interpretato la stratificazione funzionale come conseguenza della intersezione tra il sistema viario e l'edificio. Questa seconda variante, a partire dagli anni Sessanta, avvia una fase di sviluppo dell'alternativa al grattacielo che arriverà in epoca contemporanea alla realizzazione di edifici ibridi di tipo verticale (Abalos, Herreros, 1992).

Anche nel caso del grattacielo, così come per la pianta unica dei grandi edifici a piastra, l'evoluzione strutturale verso la complessità determina un aspetto cruciale per l'evoluzione del tipo e, in tal senso, il John Hancock Building negli anni Sessanta risulta essere un precursore del grattacielo contemporaneo al cui interno sono contenute molteplici funzioni distinte. Lo scarto concettuale tra il grattacielo moderno e il grattacielo contemporaneo risiede nella capacità policentrica di quest'ultimo, in grado di porsi come valido contraltare alla centralità del nucleo storico e di diventare esso stesso una centralità, o meglio uno strumento di moltiplicazione delle centralità. Le facciate del John Hancock Building proiettano la trama strutturale verso l'esterno e si basano su un principio a-gerarchico dei prospetti, lavorando come un'unica superficie su tutti e quattro i lati. La scelta formale dimessa in favore dell'adesione a un'istanza estetica amorfa che, al pari delle opere di Christo avvolte in un alone di mistero, non lascia presagire la scoperta dell'interno sarà qualche anno più tardi teorizzata da Rem Koolhaas con il principio di separazione tra interno ed esterno (definita dall'architetto olandese con il termine "lobotomia"). La distinzione tra spazio pubblico e privato ha, nel caso del John Hancock Building, una distribuzione secondo un gradiente ascensionale: dal basso verso l'alto infatti si riscontra un progressivo aumento di privacy. Presenta un distacco ancor più netto rispetto al circostante il Citicorp Center (1974), inserito secondo una totale indifferenza rispetto al tessuto preesistente. In questo senso, i contenitori, frutto di un lavoro di sovrapposizioni che vede la sezione come strumento principale di progetto, non presentano ancora la capacità di relazionarsi al circostante, pensato ancora in una logica bidimensionale planimetrica. L'intersezione tra la verticalità del grattacielo-contenitore e l'orizzontalità del contesto urbano non adotta soluzioni di passaggio nel suo attacco a terra.

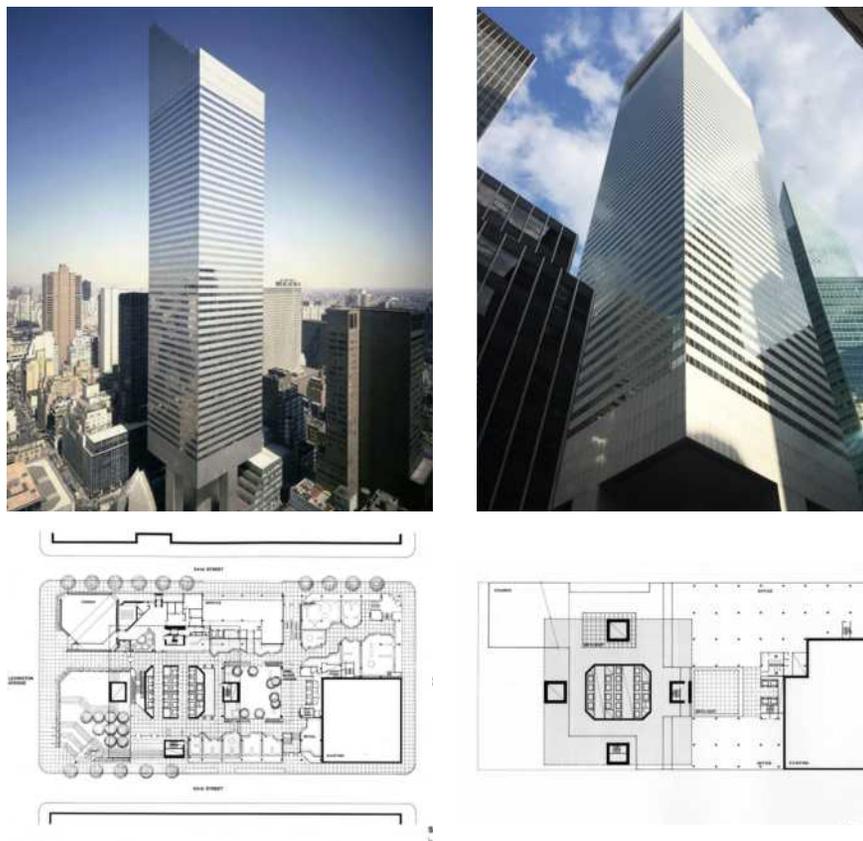
Se da un lato si rintraccia l'origine e l'evoluzione dei contenitori come derivato di un'architettura minoritaria e non "ufficiale", risultando pertanto frutto di architetture di origine spuria, dall'altro lato è possibile rilevare un filo rosso conduttore nelle evoluzioni formali di questi edifici che dall'inizio del XX secolo arriva ai giorni nostri. Questo è possibile esaminando l'operato di architetti che si sono distinti nel tentativo di fornire una rispo-

sta alla Grande Dimensione verso cui l'architettura si è avviata.

In tal senso, per una corretta definizione terminologica di contenitore, risulta essenziale l'attribuzione della caratteristica di elevata dimensione e la sua neutralità. Nel caso della sala diafana la ricerca verte su uno sforzo di liberazione da qualsiasi impedimento strutturale intermedio, mentre nel caso della sala ipostila lo schema consente l'adozione della flessibilità, laddove la prima opera con una impostazione provvisoria delle partizioni, mentre la seconda opera per ripetizione.

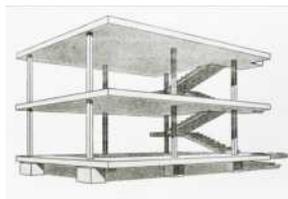
Nel confronto tra le due accezioni di pianta ipostila e di pianta diafana, risulta la maggiore libertà della seconda ma anche la sua difficoltà a successive espansioni. Se da una parte, nella pianta ipostila, la neutralità del sistema consente un approccio aperto, ciò che viene limitato è la dimensione di quello che ospita; dall'altra parte, nella sala diafana, si sondano i limiti di resistenza del materiale nel suo declinarsi nelle diverse accezioni scalari.

La struttura riveste qui un ruolo fondamentale per consentire non solo l'organizzazione planimetrica ma anche la possibilità di futuri cambiamenti.



**Fig.84.** Vista prospettica e planimetria del piano terra e del piano tipo, Citicorp Center, Chicago, Illinois, 1974

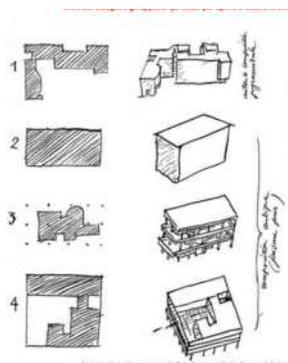
## Gli anni Trenta-Cinquanta: progetti di Le Corbusier e Mies van der Rohe



**Fig 85.** Le Corbusier, *Maison Dom-ino*



**Fig 86.** Le Corbusier, *Lotissement Dom-ino*



**Fig.87.** Le Corbusier, quattro schizzi compositivi di una villa ne l'Oeuvre Complete

Il debito delle opere degli anni Trenta e Quaranta agli avanzamenti della tecnica dell'assemblaggio industriale spinge le ricerche degli architetti verso una concezione della città nuova popolata non più da edifici ma da architetture oggetto, legate alla logica della macchina. In base a questa idea, il Movimento Moderno segna un punto fondamentale di rottura con il passato perché nega qualsiasi realtà preesistente, immaginando di operare su un terreno visto come tabula rasa. L'eliminazione dei segni e delle stratificazioni urbane quali materiali di progetto inducono a una visione dei luoghi come supporto neutro privo dell'identità tradizionalmente ereditata nel corso della storia urbana. Questa cancellazione del dato ereditario mira alla formulazione di una nuova narrazione attraverso un linguaggio che è un vero e proprio atto fondativo, non più legato ad un tempo storico ma a una idea a-temporale.

Vengono meno le sovrapposizioni e le contaminazioni che hanno tramandato le narrazioni urbane alla base della memoria storica e si decreta l'oblio delle forme passate in favore di una riscrittura e l'attribuzione di nuove significazioni attraverso un linguaggio che non rimanda più a riferimenti esistenti. La ricerca estetica del Moderno decreta implicitamente la fine del tempo storico e la sua sostituzione con un tempo presente connesso all'esperienza spaziale e di conseguenza implica l'abbandono del tempo ciclico per passare a un tempo lineare che si consuma.

Le Corbusier affronta il tema della Grande Dimensione lavorando sulla composizione di oggetti-tipo la cui combinazione crea un frammento di tessuto urbano che si pone come fondo sul quale agiscono altri oggetti-tipo come figure. Il sistema adottato lavora su un approccio elementare e utilizza blocchi rettilinei, abbinati secondo il lato corto destro, per identificare le cellule abitative ed elementi massivi curviformi per individuare le parti assembleari. La possibilità combinatoria degli edifici rettilinei suggerisce composizioni flessibili aperte e si collega allo schema messo a punto nel 1914 del progetto Dom-ino.

Il sistema compositivo a cui Le Corbusier fa ricorso nei progetti a grande scala è un sistema definibile per parti o elementi, così come esplicitamente rappresentato nei quattro schizzi compositivi di una villa ne l'Oeuvre Complete. Nel Concorso per il Palazzo delle Nazioni a Ginevra (1927) riconnette la scomposizione del programma in due volumi attraverso un sistema assiale che regola sia l'impianto del giardino di ingresso sia l'entrata all'edificio principale. Viene applicata una sovrapposizione di strati

autonomi dei vari livelli per forma e uso che accentua l'idea della pianta libera, così al piano terra forme e funzioni non coincidono con il piano superiore ma presentano variazioni.

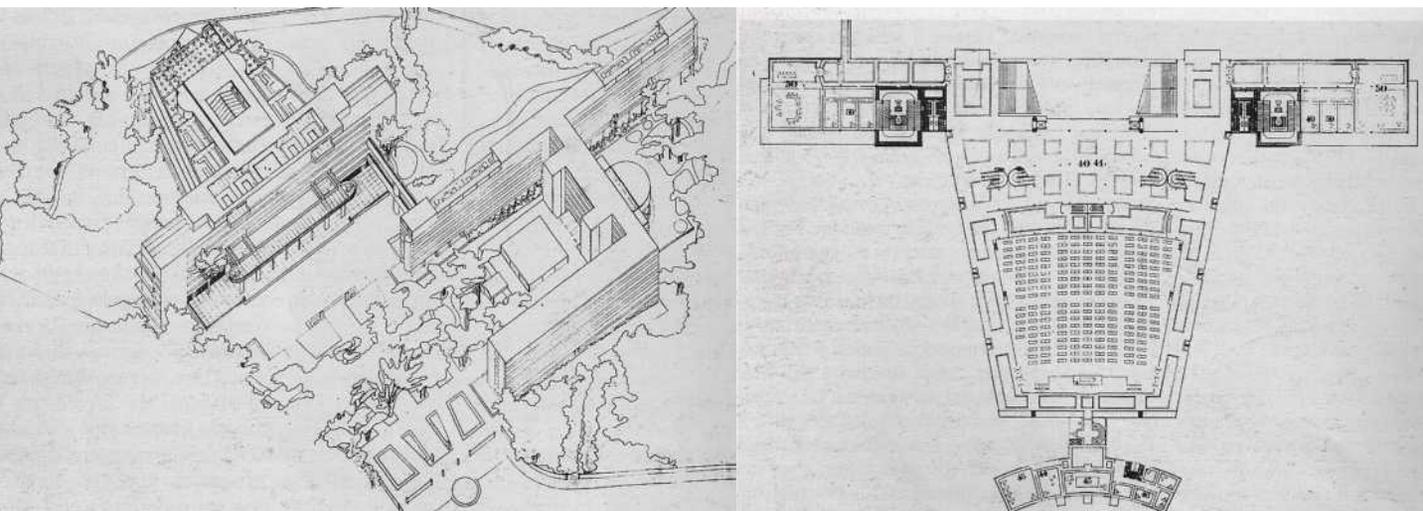
Qualche anno più tardi, nel progetto Centrosoyuz a Mosca (1928-1933), il metodo compositivo per parti viene ulteriormente sviluppato e ogni elemento trasmette una precisa idea funzionale che rimanda a un diagramma funzionale.

I volumi principali sono connessi da elementi di servizio e la composizione restituisce tanto un'organizzazione funzionale quanto la necessità di rispondere a un'istanza formale ed espressiva. Le composizioni mantengono il principio di gerarchia tra le parti principali (es. sala auditorium) e gli elementi di circolazione. L'ibridazione viene nuovamente applicata sin dalla pianta del piano terra in cui sono utilizzati i pilotis consentendo un uso diversificato rispetto alla quota superiore. Le funzioni perciò non devono più rispettare una coincidenza di forme tra i vari livelli ma ogni piano gode di indipendenza e autonomia. L'unione di parti distinte e la sovrapposizione di piani indipendenti porta Le Corbusier a una ricerca successiva che indaga la spazialità interna di volumi contenuti in altri volumi, aprendo la strada alla creazione dei grandi contenitori urbani che sarà spinta ai massimi livelli in epoca contemporanea.

Esemplificativa in questo senso è l'opera della sua maturità: il Parlamento di Chandigarh (sede degli organi legislativi del governo del Punjab), raffinato incontro tra l'Esprit de Geometrie, misure e proporzioni del Modulor, ed Esprit de Finesse, le figure e l'espressività dello spazio acustico (Criconia, 2016).

I punti dell'architettura moderna vengono vagliati sulla Grande Dimensione e sperimentate contaminazioni costruttive, per cui l'uso del cemento è affiancato dalle tecniche costruttive tradizionali in mattoni e dei muri di lana delle case indiane acquisendo un valore plastico e figurativo. La disposizione degli edifici non rivela un allineamento ma una strategia di posizionamento per cui lo sbilanciamento dei corpi lascia il passo ad una

**Fig 88.** Le Corbusier, *Palazzo delle Nazioni* a Ginevra, 1927

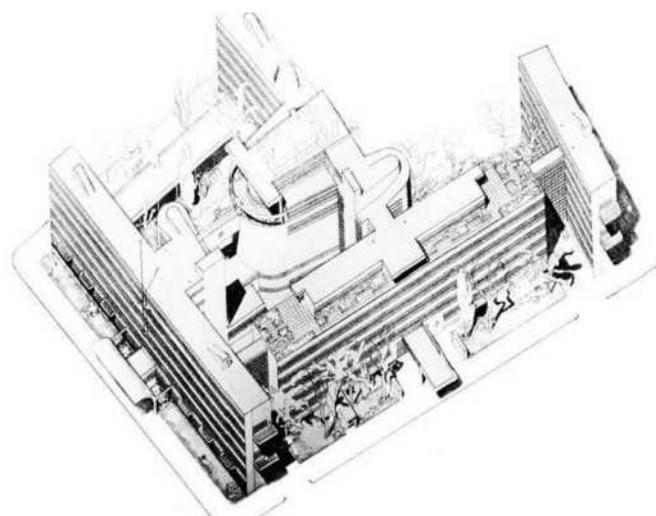


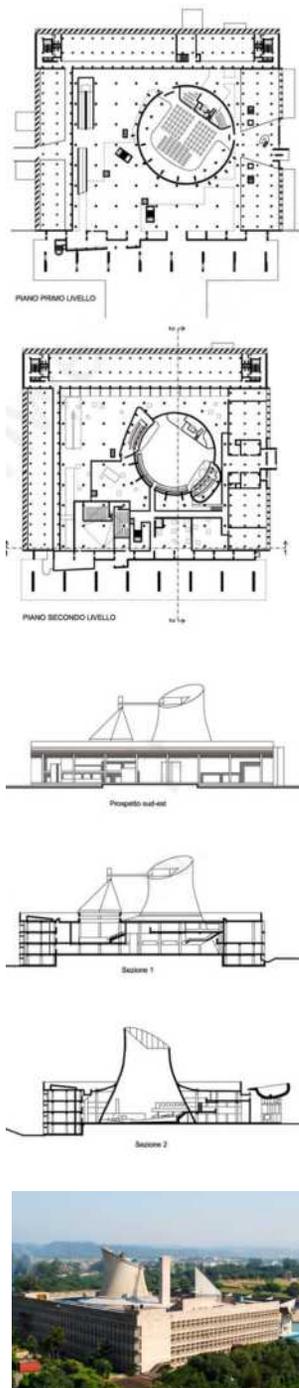
rinnovata gerarchia di pesi, non più incentrata solo sugli elementi costruiti ma che fa assumere valore anche agli elementi naturali e li fa interagire nella composizione al pari dei volumi edificati, pieni e vuoti diventano un unicum. Il controllo dello spazio diventa totale. Il palazzo del Parlamento è sia elemento urbano sia oggetto architettonico, assumendo il valore di architettura della città. L'edificio si presenta come continuazione dello spazio esterno, infatti il viale di ingresso conduce, attraverso il portico monumentale di accesso, direttamente nel cuore del palazzo: una corte interna che si converte in una piazza del Forum da cui smistare il pubblico verso le sale delle assemblee.

Si ripropongono, all'interno di un grande edificio, gli elementi dell'urbanità quali la piazza e la strada che consentono di leggere quest'opera come un'anticipazione della Grande Dimensione per cui la scala urbana e quella architettonica risultano per coincidere (equivalenza tra città ed edificio). La dimensione del progetto di Chandigarh si basa sul Modulor: una figura iniziale di un quadrato diviso da due assi ortogonali, che rimanda all'universo induista diviso dalla croce cosmica, ruotato di 45° rispetto al nord e organizzato in maglie regolari di 800x1200 di lato ciascuna, corrispondenti ai settori delle Unità urbane autonome. Il quadrato, di lato 5600 metri, è attraversato da due strade: una orizzontale (di collegamento con la città di Delhi e le altre città della provincia Simla e Lahore, larga 150 metri), l'altra verticale (di collegamento al complesso del Campidoglio, larga 100 metri). All'incrocio dei due assi si trova il centro civico, perfetta corrispondenza con lo schema induista al cui incrocio della croce cosmica viene disposta la piazza dell'assemblea e il tempio di Bramha con i quattro ingressi.

Lo schema definitivo adottato da Le Corbusier prevede un quadrato di lato ridotto (4150 metri) diviso in cinque rettangoli di 800 metri di lato ciascuno a cui viene applicata la sua teoria delle sette vie con l'aggiunta dell'ottava via ciclabile. Il comune denominatore del progetto è il numero otto, da cui derivano tutte le altre misure e rapporti degli edifici, il numero identifica dunque il lume di innesco progettuale e gli affida la carica

**Fig. 89.** Le Corbusier,  
*Centrosoyuz Mosca, 1928*



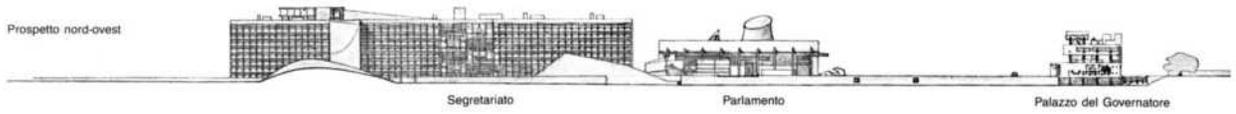
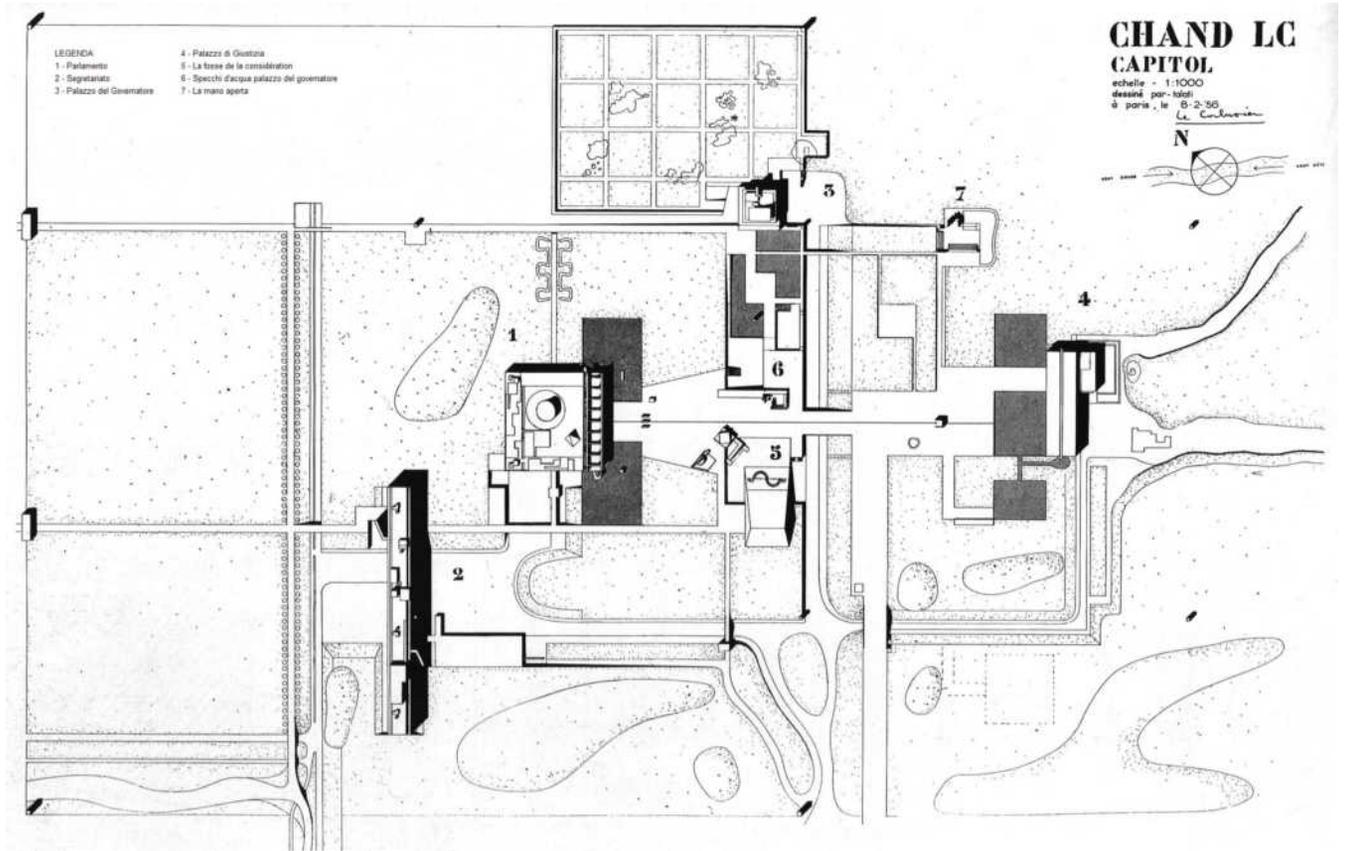


mitica e cosmologica. Il palazzo del parlamento è un volume quadrato di 100x100 metri in cui viene sviluppato un programma funzionale ibrido (Palazzo delle assemblee, sale delle assemblee, forum, portico aperto, uffici, servizi vari, tetto praticabile). Lo spazio del Forum accoglie i volumi liberi delle sale assembleari, uno cubico e l'altro circolare, che svettano scultoree in copertura e il muro diventa il dispositivo di controllo della Grande Dimensione, assumendo prima la funzione di porta di ingresso ruotante del portico, poi quella di muro di lana che avvolge gli edifici interni. Il progetto anticipa la grande dimensione in cui si indagano lo spazio e "gli oggetti/volumi" contenuti in un grande contenitore, tuttavia rimane connesso a un principio di gerarchia compositiva di fondo e legato all'assialità dell'impianto non risultando un edificio urbano dotato di totale autonomia.

La stessa indagine di uno spazio libero e suscettibile di accogliere altri volumi al suo interno viene esplicitata nelle opere dell'architetto Mies van der Rohe le cui ricerche spaziali - definite dalla critica una spinta verso una condizione di spazio universale - sono indirizzate nella direzione di una figuratività tipica dello spazio diafano. La poetica del Maestro incanala in campo accademico le ricerche inizialmente applicate in ambito industriale sulla "liberazione strutturale" della pianta. Nel collage del 1942 a opera di un alunno di Mies si nota una sperimentazione spaziale in cui vengono inseriti degli elementi, partizioni libere verticali e orizzontali sospese, all'interno della grande sala della fabbrica Glenn Martin Assembly Building.

Il collage è una rappresentazione che fa riferimento alla ricerca spaziale di una sala per concerto (Concert Hall) in cui l'astrazione dello spazio fluido si spinge verso una visione metafisica, evidenziando il delinearci dell'indifferenza e separazione tra contenuto e contenitore. Il linguaggio di Mies richiama la pittura neoplasticista e la dissoluzione della cornice di Mondrian, evidente nel progetto di casa Farnsworth in cui l'architetto si proietta verso la spersonalizzazione, un "quasi-nulla" architettonico, un'astrattezza universale, ideale classico agli antipodi dell'individualismo americano<sup>6</sup> (Zevi, 1950, p.120). L'impoverimento linguistico - evidenziato da Zevi - che caratterizza le opere successive, risulta essere programmatico già nelle parole dell'architetto "penso che oggi vi siano due tendenze: una, a base strutturale, può dirsi la più obiettiva; l'altra, a base plastica, si può definire emozionale. Non è lecito mischiarle; l'architettura non è un Martini". Il lessico tende così a celebrare l'anonimia rispettando le leggi eterne dell'architettura: ordine, spazio e proporzione. La produzione architettonica successiva si focalizza sulle grandi sale liberate dai sostegni interni intermedi, una architettura skin and bone (pelle e ossa). Mirano in questa direzione i progetti della Crown Hall (1952), la casa 50x50, fino al Chicago Convention Hall di 720x720 piedi.

**Fig.90.** In questa pagina e nella seguente. Le Corbusier, planimetrie, master-plan e sezioni, Chandigarh



Particolarmente significativo è il caso del Crown Hall, uno degli edifici facenti parte del complesso del Campus dell'Illinois Institute of Technology, progettato nella periferia di Chicago da Mies van der Rohe tra il 1939 e il 1958.

Il piano generale è basato su una griglia modulare di 24x24 metri, che corrisponde anche al modulo strutturale usato come strumento meccanico per determinare il posizionamento dei sostegni verticali. L'ordine è la vera ragione, affermava Mies, in relazione alla scelta dimensionale dovuta ai tre tipi di attività previste all'interno del Campus: dalla disposizione dei banchi ai tavoli da disegno per i laboratori. Nel Crown Hall, rispetto al resto del complesso in cui prevale l'uso di mattoni, la struttura è costituita da un sistema di vetro e acciaio, in cui le pareti di tamponamento costituite da profilati di acciaio assumono una valenza decorativa e rimarkano l'organizzazione compositiva dell'intero edificio. Lo spazio interno è libero e si presenta come pianta unica senza interruzioni strutturali, creando uno spazio universale.

Le uniche partizioni dell'edificio sono delle pareti in rovere che scandiscono le aree di influenza delle diverse attività. L'edificio ad aula, che caratterizza la produzione dell'architetto tedesco, è uno spazio libero e indiviso dentro il quale le persone possano ritrovarsi e radunarsi, in sostanza una piazza pubblica coperta. Nella stessa direzione guardano i progetti della Convention Hall (sempre a Chicago ma mai costruita) e la Neue Nationalgalerie di Berlino.

Il raggiungimento della condizione interna diafana è supportato in queste due opere dall'introduzione del sistema strutturale bidirezionale che permette una crescita dimensionale senza comprometterne lo schema. Ciò che risulta innovativo è l'applicazione del medesimo schema a tipologie e funzioni distinte, tale che ne fa derivare una declinabilità anche in termini di invarianza scalare, risultando quindi la struttura una classe di proprietà di validità generica.

**Fig. 91.** Albert Kahn, *Glenn Martin Assembly Building* (sinistra) e Mies van der Rohe, *Concert Hall Collage* (destra), 1942

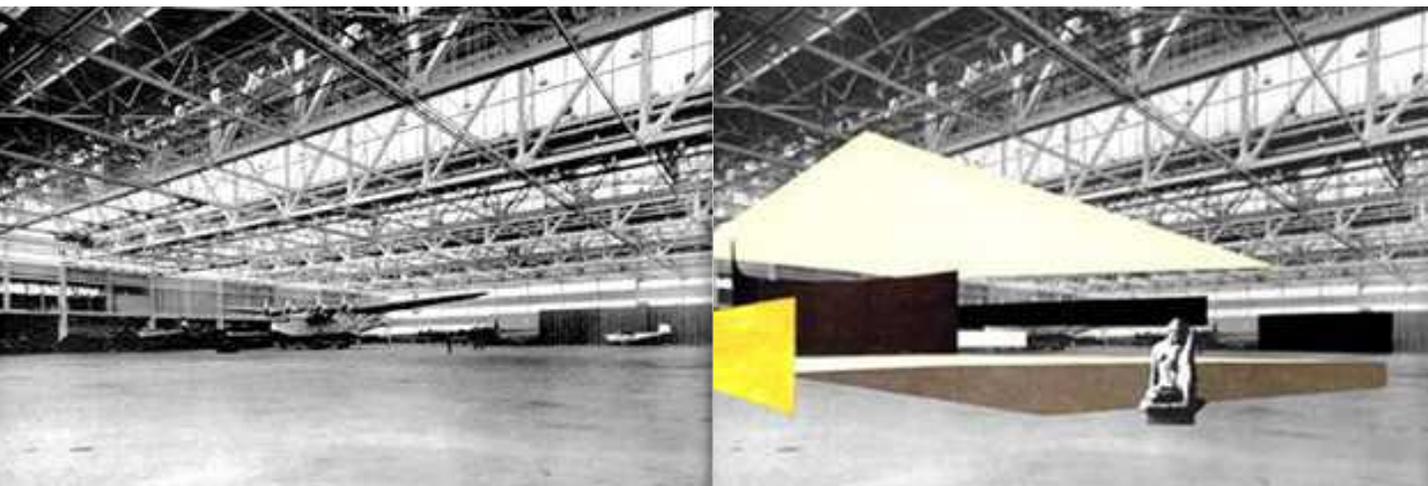




Fig. 92. Mies van der Rohe, *National Gallery*, Berlino, 1968

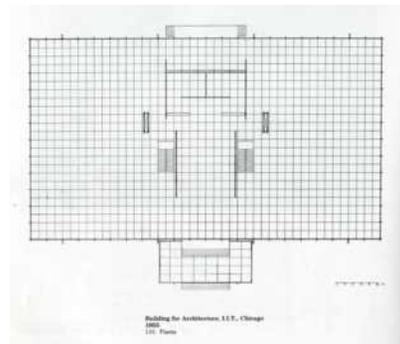
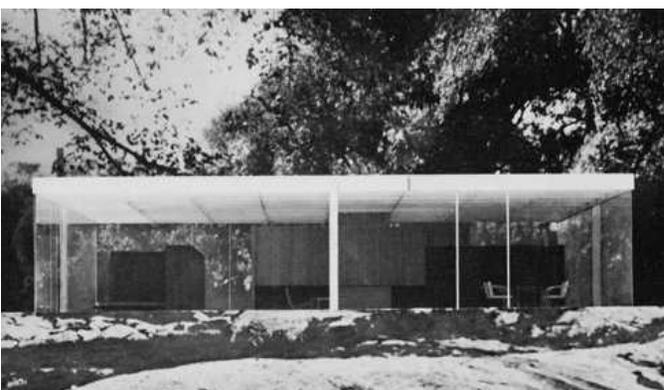


Fig. 94. *Sopra e sotto*. Mies van der Rohe, *Crown Hall*, Campus Illinois, 1950-1956



Project: "Fifty-by-fifty" house. 15

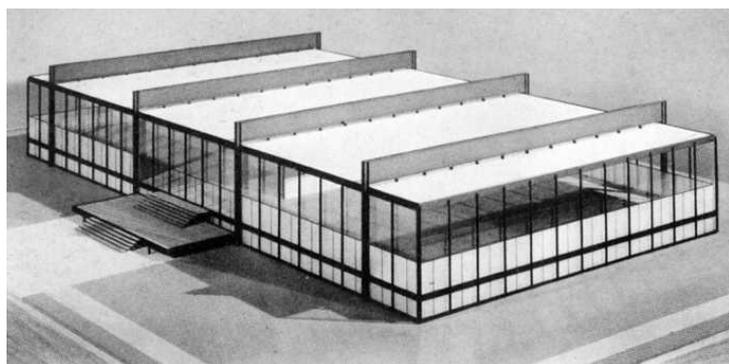
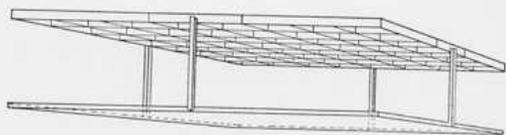


Fig. 95. *Sotto*. Mies van der Rohe, *Convention Hall*, 1954

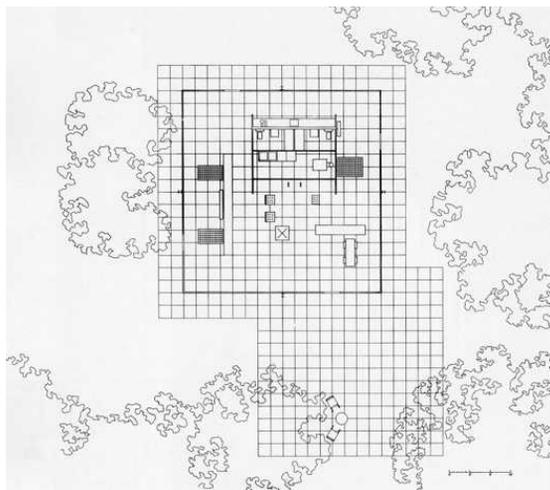


Roof detail

Fig. 93. *Sopra e sotto*. Mies van der Rohe, *Casa 50x50*, 1951



Fig. 96. *Sotto*. Mies van der Rohe, *Illinois Institute of Technology*, 1939



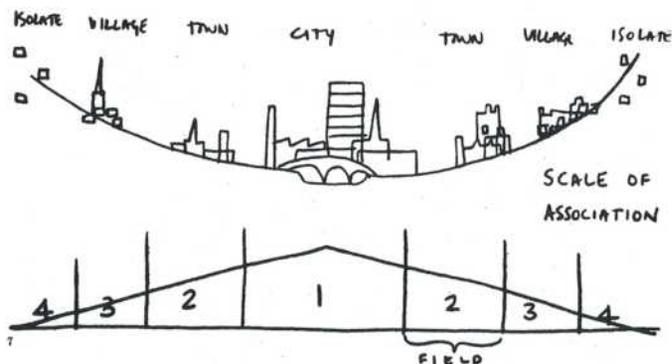
## Gli anni Cinquanta-Settanta: i progetti del Team X e degli Smithson

Le soluzioni proposte negli anni Quaranta e Cinquanta lasciano il posto ad una indagine più ampia, operata dagli Smithson, in cui l'edificio diventa una parte di città e i loro Mat-building sono brani condensati di vita urbana. Il termine mat-building proviene dal concetto inglese di "mat" che in inglese rimanda al significato di "tappeto" o di "matrice" in matematica, la cui essenza profonda del valore dell'intreccio apre indagini teoriche e sperimentazioni progettuali che mirano all'identificazione di una forma riconoscibile dalla forte coesione interna tra le sue parti e suggerisce una sua identificazione come unicum, sia in pianta sia in sezione (es. schema Valley section presentato a Doorn Manifesto 1954 evidenzia il lavoro svolto in sezione).

La sezione è infatti un tema rilevante nella configurazione del sistema. Alison Smithson stabilisce tre parametri fondamentali di lettura del mat-building (modelli di associazione e interconnessione, possibilità di crescita e diminuzione, cambio secondo le necessità di uso), mentre Shadrach Woods propone quattro principi (articolazione di funzioni, di limiti di spazio, di volumi e di dominio pubblico). Tuttavia entrambi giungono a identificare dei modelli di associazione o articolazione che generano interconnessioni spaziali.

L'organizzazione spaziale del sistema a tappeto verte sulla ricerca di principi compositivi che riabilitino l'architettura nel suo radicamento nel luogo, nel tentativo di sopperire alla perdita di valore dello spazio aperto e dello spazio pubblico, molto spesso surclassati dall'egemonia iconica delle architetture-oggetto dal forte carattere autoreferenziale. La strada quale elemento fondamentale di misura del progetto riporta l'architettura a stabilire quella unità edificio-luogo per il quale - come affermato da Alison Smithson in un articolo programmatico del 1974 dal titolo *How to Recognize and Read Mat-Building* - il "Mat-building can be said to epitomize the anonymous collective; where the functions come to enrich the fabric and the individual gains new freedoms of action through a new shuffled

Fig. 97. Valley section *The Doorn Manifesto*, 1954



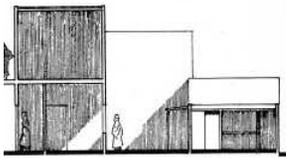


Fig. 98. Schema sezione  
Case a nido d'ape

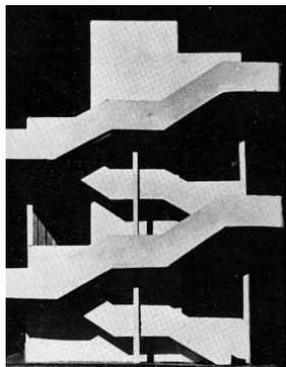
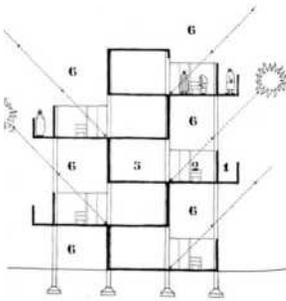


Fig. 99. Schema sezione e  
particolare scale, Ca-  
sablanca Atbat

order, based on interconnection, close knit pattern of association and possibilities for growth, diminution and change”<sup>7</sup>. In tal senso, il mat-building rappresenta una visione non solo funzionale ma anche e soprattutto sociale.

L'intento programmatico di lavorare in ogni direzione spaziale è espresso dal Team X sin dalle prime affermazioni<sup>8</sup> in merito alle scarse informazioni suggerite dalla sola dimensione planimetrica e la necessità di convertire l'esperienza di movimento dei corpi nelle tre dimensioni spaziali. Il coinvolgimento dello spazio nella sua totalità giunge a porre attenzione nell'importanza dell'ambiente costruito, fornendo lo spunto per ipotizzare degli spazi non programmati suscettibili di una appropriazione da parte degli utenti, rimanendo tuttavia questa sperimentazione relegata agli spazi residuali e tendenti alla progressiva marginalizzazione proprio perché incapaci di avviare una contaminazione e frizione con i programmi esistenti. Le indagini si focalizzano sulle relazioni tra la connessione del tessuto sociale antropologico e la morfologia spaziale urbana. La ricerca di un ordine interno come sistema che genera un'identità delle parti attraverso il coinvolgimento sia delle tre dimensioni spaziali sia della dimensione temporale, in quanto in grado di consentire una crescita e una flessibilità mediante una configurazione aperta in entrambe le direzioni, verticale e orizzontale.

Le indagini spaziali della realtà araba, in cui gli elementi sono disposti senza alcun ordine gerarchico ma al contempo sono coordinati in un insieme a misura d'uomo, si riversano nella formulazione dei principi compositivi del mat-building, portando alla ricerca di una “chiarezza labirintica” o “la casbah organizzata” (Van Eyck), ispirata alla realtà della casbah o del bazar islamico. Infatti, la crescita per gemmazione di cellule, lo sviluppo orizzontale, la complessità dei rapporti tra pieni e vuoti, la commistione tra spazi pubblici e privati costituiscono gli elementi verso i quali ha reagito il Movimento Moderno. Così le case ATBAT (1951-1952) in Marocco rappresentano i primi tentativi di applicazione del sistema mat-building alle abitazioni private partendo dall'elemento base della cellula abitativa e interpretando la casa musulmana come una serie di stanze raggruppate intorno a un patio.

Lo schema viene estrapolato e riproposto in altezza ma la sovrapposizione viene modificata attraverso un'operazione di traslazione delle cellule abitative rispetto ai patii, consentendo di mantenere la parte interna all'ombra e protetta e i patii a doppia altezza. Il gioco di slittamenti è riproposto ogni due piani specularmente e delle scale sui lati corti collegano i differenti livelli e le gallerie ogni due piani. Stessa logica di slittamenti viene utilizzata nel progetto di Casablanca (1953), mentre si giunge alla prima formulazione di sistema a maglia, che sarà utilizzato successiva-

mente in edifici complessi, nel progetto di case a Nido d'ape di Candilis, Josic e Woods (1952). In quest'ultimo caso, viene applicato uno schema di variazione funzionale dato dalla variabilità degli accessi ai patii interni mediante traslazioni longitudinali. Le aggregazioni e sovrapposizioni di pieni e vuoti in sezione evidenzia la ricerca di una permeabilità trasversale rispetto al circostante.

Le prime sperimentazioni del sistema mat-building sono legate all'ambito domestico e presentano una sensibile attenzione non solo nella composizione planimetrica ma anche e soprattutto nella sezione. Da un primo momento in cui le configurazioni rispondono all'interazione di due termini, cellula abitativa e recinto entro cui far variare la sua disposizione, si passa successivamente a delle astrazioni planimetriche e si abbandonano le esplorazioni in crescita verticale per ricercare una connessione tra la strada e gli edifici, che gli sviluppi in altezza avevano fatto perdere.

Iniziano una serie di sperimentazioni orizzontali che culminano nei progetti della Libera Università di Berlino e nella sistemazione del Centro di Francoforte di Candilis, Josic e Woods (1963), casi emblematici ed esemplificativi del sistema mat-building che si pongono come "City as a series of events" la cui proposta è l'idea di una città che diventi una casa e una casa che sia una città.

In edifici quali l'Ospedale di Venezia di Le Corbusier, l'unità di abitazione orizzontale di Adalberto Libera o il progetto dell'Orfanotrofio di Amsterdam di Van Eyck, è possibile rilevare degli antecedenti storici in cui la sezione gioca un ruolo fondamentale. L'importanza della sezione, non più come strumento di controllo spaziale ma come generatore stesso del

**Fig. 100.** Casablanca Atbat



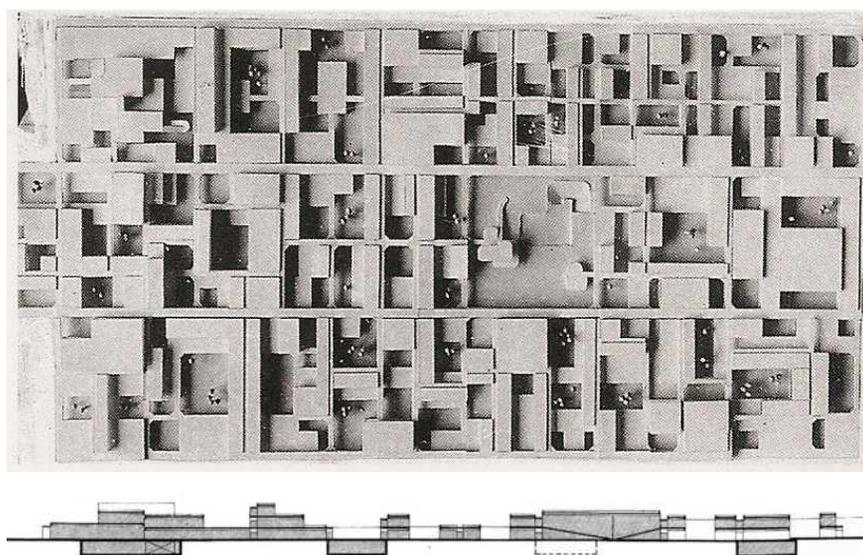
progetto, risulta delinearsi già nella Maison Jaoul, nella Fattoria Charchell, e nel progetto Roq et Rob di Le Corbusier, ma soprattutto nel progetto Kimbell Museum o Donnelly Student Housing di Louis Kahn, per i quali la sezione costituisce l'elemento caratterizzante.

Il passaggio dalla scala domestica, quindi da spazi di privacy e semi-privacy o comuni, alla scala più ampia urbana crea un'articolazione di sequenze spaziali pubblico-privato complesse.

La vera novità del ribaltamento in orizzontale è nella conquista della dimensione paesistica e dello spazio topologico che si avvale della stessa logica stratigrafica del terreno per generarsi lavorando per layer sovrapposti. Il recinto si scompone, si interrompe e si articola lasciando fluire lo spazio superiormente o inferiormente, così anche lo spazio esterno non è continuo ma disperso a quote diverse. La variazione di scala consente un ampliamento dimensionale degli aggruppamenti, passando dal raggruppamento delle cellule abitative e quello di isolati interi che tengono conto della topografia del territorio attraverso soluzioni gradonate.

L'organizzazione compositiva dei mat-building consente una formulazione in diversi contesti e la capacità di mettere in atto una strategia progettuale di costruzione di un tessuto in grado di regolare i principi di organizzazione dello spazio urbano, ponendosi come mediazione tra la scala dell'edificio e quella più ampia urbana. Infatti, il principio di aggregazione consente una pianificazione from stem-to cluster che stabilisce in base alla misura dimensionale della percorribilità, quindi della velocità, della densità e della scala dell'intorno.

**Fig. 101.** Candilis, Josic e Woods, *Libera Università di Berlino*



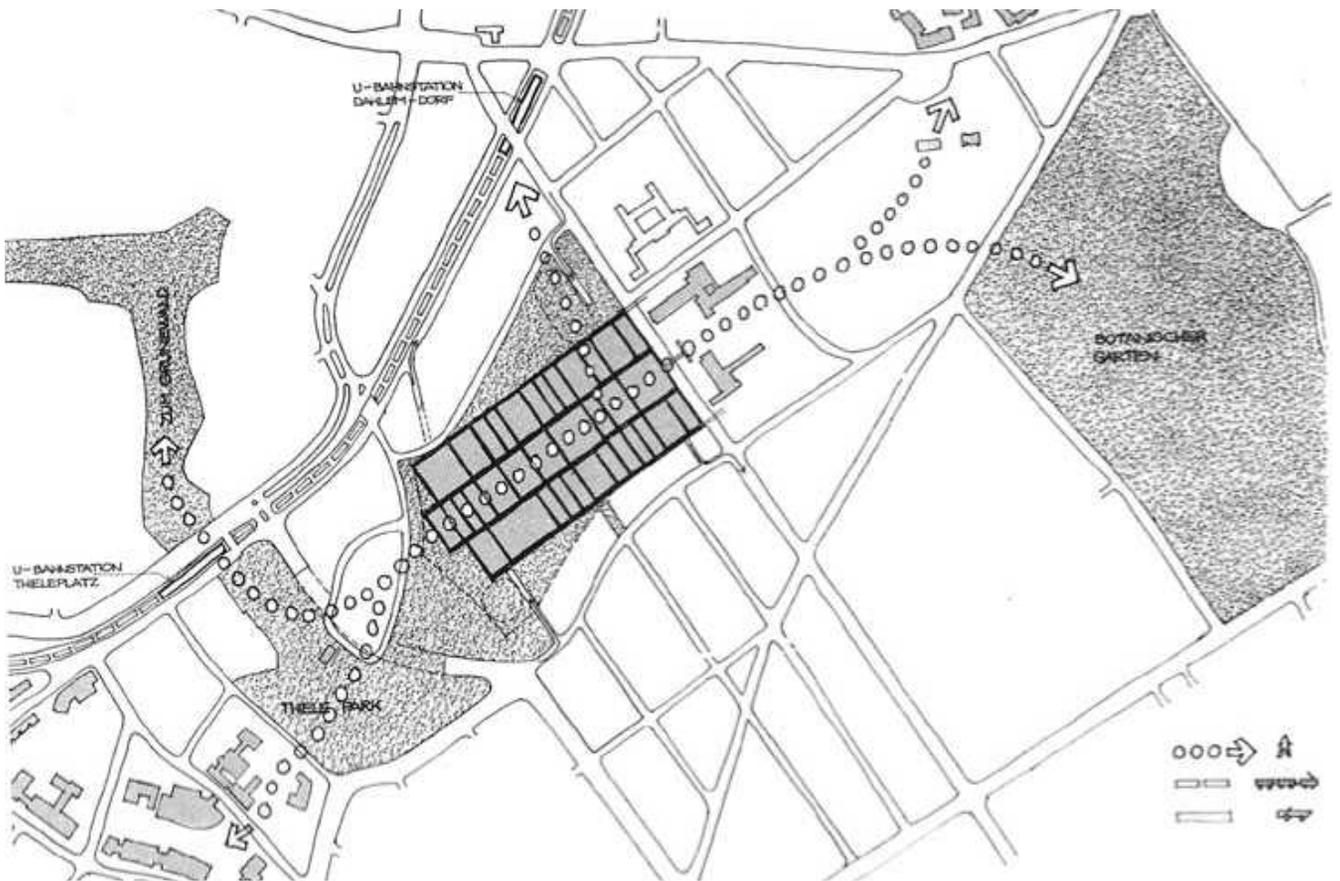


Fig. 102. Candilis, Josic, Woods, Diagramma di circolazione della Libera Università di Berlino, 1963

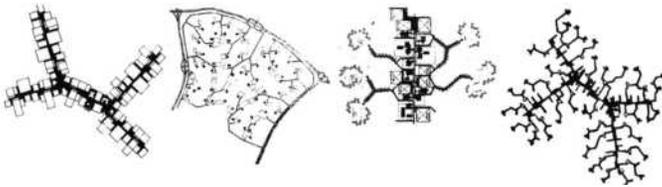


Fig. 103. Candilis, Josic e Woods, Sistemi di aggregazioni

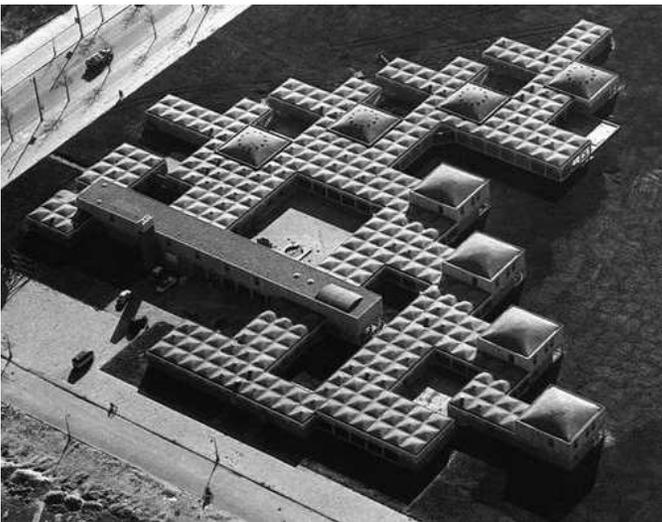


Fig. 104. Aldo van Eyck, Orfanotrofio, Amsterdam, 1960

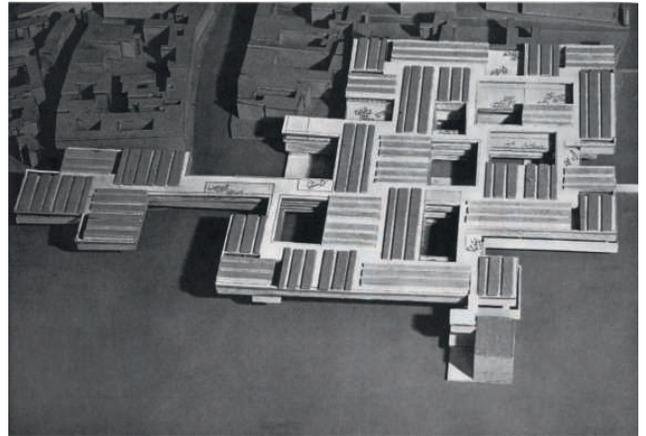


Fig. 105. Le Corbusier, Ospedale di Venezia, 1964



Fig. 106. Adalberto Libera, Unità d'Abitazione orizzontale, Roma, 1954

## ***Gli anni Ottanta-Duemila: i progetti di Rem Koolhaas***

A raccogliere tali ricerche, inserendosi nel filone di sperimentalismi tracciato per continuarne gli assunti secondo una rielaborazione personale, è l'architetto e giornalista olandese Rem Koolhaas. L'edificio-città smitshoniano cede il passo alle indagini sulla grande dimensione diventando un edificio-contenitore di formato extra large. Fortemente riconoscente della lezione degli Smithson sul concetto di struttura e sulle loro indagini in riferimento al rapporto tra architettura ed eventi casuali, Koolhaas ha il merito di conquistare la Grande Dimensione, o Bigness, non solo in termini fisici ma anche e soprattutto in termini concettuali, vero scarto logico con il Movimento Moderno. La *Bigness* - categoria messa a punto da Rem Koolhaas nel 1994 con la pubblicazione del volume *S,M,L,XL* - non fornisce dati quantitativi che consentano di determinare un passaggio preciso da un punto di vista numerico dalla normale dimensione alla Grande Dimensione, ma questo passaggio viene, secondo l'autore, individuato nelle diverse modalità di processo messo in atto per il controllo della forma. L'indifferenza e la neutralizzazione della forma, che suggeriscono uno stato post-eroico dell'architettura, rendono la Bigness resistente ai cambi di scala.

Solo un anno prima, nel 1993, pubblica il saggio *Typical Plan in S,M,L,XL* in cui esplicita le sue intuizioni già esposte in *Delirious New York* ma epurate da vezzi narrativi. La possibilità della ripetizione e della sovrapposizione della pianta tipo in altezza consente di interpretarle come supporti neutri in grado di consentire variazioni. Gli edifici a spiccato carattere verticale sono connotati da una tipicità che ammette mutamenti nonostante la struttura interna manifesti un valore di permanenza. La pianta tipo ha come proprietà fondamentale l'irrinunciabilità ai pilastri e un perimetro senza una forma predefinita ma derivata di volta in volta dalla trama urbana in cui si inserisce.

La condizione di indifferenza rispetto a una funzione specifica gli attribuisce un valore di libertà che viene comunemente definito nella pianta libera quale strumento e momento concettuale di separazione e distacco tra struttura e involucro, sciogliendo la staticità dovuta alle tecniche costruttive tradizionali che limitavano i rispettivi gradi di mobilità dei due termini. In questo senso, lo schema messo a punto da Le Corbusier nella *Maison Dom-Ino* (1914), un diagramma spaziale canonico, può essere interpretato come primo schema autoreferenziale caratteristico della proprietà dell'oggetto di essere inserito in altro contesto. Lo schema individua uno scheletro strutturale collegato da scale, privo di qualsiasi partizione o involucro di chiara derivazione dal metodo costruttivo industriale trasfe-

rito alle unità domestiche, aprendo risvolti architettonici inediti. Lo schema Dom-Ino è riproducibile senza limitazioni al pari degli oggetti. Da una parte si assiste alla messa in atto di una standardizzazione che porterà alla pianta tipo e successivamente all'enunciazione dei cinque punti di Le Corbusier, dall'altra parte si evidenzia come proprio da tale condizione possa emergere la possibilità di differenziare qualsiasi pianta.

La pianta tipo presuppone la rappresentazione di una conformazione ripetuta su diversi livelli senza alterarne i caratteri principali. È secondo questa logica che lo schema di Le Corbusier viene a essere inteso come un sistema nuovo strutturale in grado di consentire molteplici combinazioni in funzione alle necessità cui doveva assolvere. Inoltre, implica un certo grado di coincidenza nella sua stratificazione ma consente un uso differenziato dei diversi livelli senza compromettere quelli immediatamente attigui: ogni piano può essere considerato come una unità autonoma e indipendente. Mentre Le Corbusier per affrontare la Grande Dimensione rispetto alla complessità della città, lavora con la composizione e aggregazione di elementi rettilinei ed elementi curvi in differenti disposizioni, Rem Koolhaas apre la strada per la ricerca di un nuovo tipo, non più legato all'accostamento di elementi di base aggregati ma come edificio nuovo tutto da inventare.

Gli anni Ottanta vedono il chiaro emergere di una nuova scala adottata dall'architettura che comporta una ideazione radicale del programma e risulta indipendente dai suoi progettisti. L'adozione della Dismisura come nuova scala architettonica è l'unica in grado di attivare un regime di complessità che coinvolge altri campi disciplinari. In questo senso si inseriscono le ricerche condotte da Koolhaas all'interno del gruppo OMA (Office for Metropolitan Architecture) sulle qualità figurative e simboliche della metropoli reale con l'obiettivo di definire il linguaggio di una architettura calata nel contemporaneo. Per arrivare a tale definizione, si parte dall'accettazione della condizione dell'attuale metropoli, la cui tendenza all'omogeneizzazione risuona come il dilagare della globalizzazione, cui tentiamo di resistere ma che, se concepita come una pagina bianca su cui scrivere nuovi discorsi architettonici, andrebbe formulata e teorizzata come strategia di liberazione.

Partendo dalla griglia di Manhattan si guarda all'architettura americana come nuova frontiera e l'esperienza newyorkese come la lezione da apprendere. Infatti, Koolhaas attraverso la sua arguta analisi dell'architettura americana riconosce nel "Typical Plan" dei grattacieli per uffici di Manhattan l'archetipo architettonico americano la cui la superficie vuota è in grado di ospitare diversi programmi contemporaneamente.

Nel 1978 con la pubblicazione di *Delirious New York*, indaga propria-

mente la Grande Dimensione e afferma come Manhattan sia riuscita a produrre la cultura della congestione e ad esprimerne la tecnologia del fantastico. Attraverso le conquiste tecnologiche è stato possibile inaugurare una rinnovata fase dell'architettura, fatta di nuove specie che hanno permesso un ampliamento anche in profondità delle strutture portanti degli edifici, aprendo queste architetture ad accogliere grandi potenzialità di riorganizzazione sociale attraverso una visione originale dello spazio pubblico contemporaneo.



**Fig. 107.** Rem Koolhaas, *The Floating Swimming Pool*, 1977

Grazie al sodalizio professionale con Cecil Balmond, ingegnere del gruppo Ove Arup, vengono indagati gli aspetti di fattibilità connessi alla nuova scala. Infatti, quando un edificio supera una certa massa critica (t1) e aumenta la distanza tra involucro e nucleo (t3), creando una discontinuità tra interno ed esterno, l'architettura subisce delle rotture (t5) che discostano il suo operato dalla tradizione e generano nuovi vincoli e gerarchie interne. La riconnessione attraverso mezzi meccanici, quale l'ascensore (t2), permette collegamenti che enfatizzano la quantità e la massività con un impatto che esula dalla loro qualità, entrando nella sfera amorale (t4)<sup>9</sup> (Koolhaas, 1995, p.15).

La struttura di questi grandi edifici a carattere urbano, ampi contenitori della complessità metropolitana, si scontra con la difficoltà legata a fattori economici, realizzativi e funzionali, che inducono a stringere un patto con l'ingegneria e a ripensare gli elementi trilitici dell'architettura tradizionale (muri, solai, pilastri, etc) come spazi attrezzati ed elementi compositivi utili all'assemblaggio della Bigness. Lo sradicamento è totale perché queste grandi architetture risultino "galleggiare" sull'amalgama indistinta del tessuto circostante, mantenendo una autonomia e un isolamento rispetto al circostante. L'assunzione di urbanità da parte dell'architettura in macro-edifici (che ripensano inevitabilmente anche una condizione urbana di spazio pubblico) segna un cambiamento nei rapporti tra pieni e vuoti, ossia tra edifici e spazio intermedio. Inoltre, quel che cambia profondamente sono i rapporti di scala, scindendo quella tradizione gerarchica che dal più grande passa al più piccolo.

La fine dell'utopia del progetto moderno segna l'ingresso nell'epoca del contemporaneo in cui convivono fenomeni contrastanti. Nella metafora del Floating Swimming Pool<sup>10</sup> (*The story of the pool*, 1977) si aprono le prospettive di riflessione per quell'universo possibilistico che la Grande Mela fa convivere, diventando il luogo in cui lo stretto rettangolo della piscina, modulo di base di ogni architettura moderna, è diventato l'unità di misura dell'isolato di New York. È in questa acquisizione dimensionale dell'isolato della griglia di Manhattan che l'architettura si configura come Bigness.

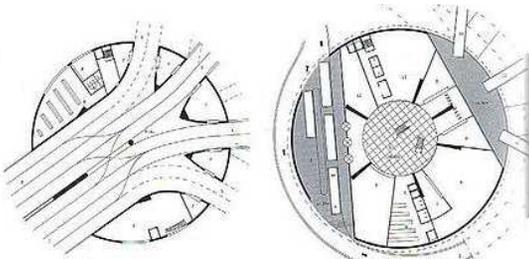
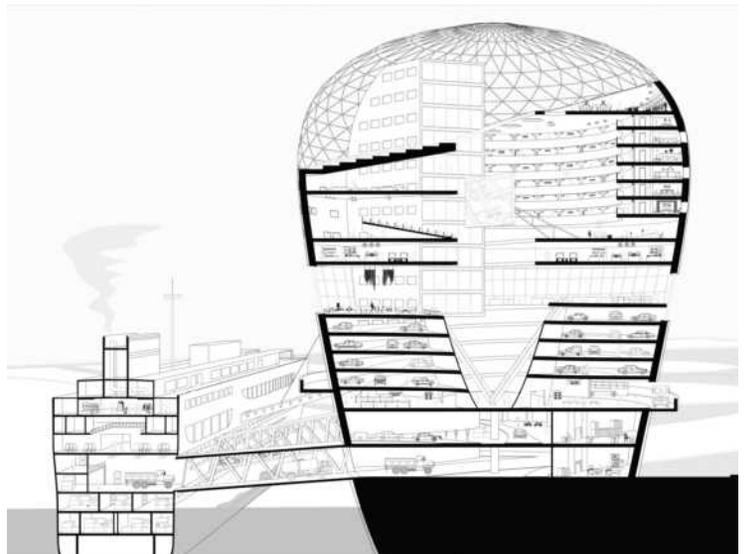
L'idea di Grande Dimensione, non essendo mai stata teorizzata ma risultando essere una rivoluzione senza programma, denuncia un cambiamento all'interno del procedimento progettuale, ossia identifica un cambio di rotta entro i limiti della logica architettonica.

All'indagine sulla condizione americana negli anni Settanta-Ottanta, fa seguito negli anni Novanta una fase professionale in Europa in cui Koolhaas sperimenta gli assunti elaborati dalle analisi effettuate. I temi sviluppati in *Delirious New York* si rivelano un terreno su cui impostare un rinnovato discorso architettonico anche nel continente europeo e l'ultima decade del XX secolo vede il susseguirsi di una serie di progetti che segnalano un allargamento di scala ereditato dalle sperimentazioni americane, ma che devono fare i conti con l'inserimento nella trama dei tessuti consolidati europei. I progetti del Sea Terminal (Zeebrugge, 1989), la Bibiothèque de France (Parigi, 1989) e il ZKM (Karsruhe, 1989), con la loro Dismisura e il conseguente raggiungimento di una condizione di massa critica, che fa entrare queste opere in un contesto architettonico totalmente distinto, indagano alcune delle tematiche affrontate dall'architettura di Manhattan: la scissione progettuale tra interno ed esterno; l'autonomia di alcuni elementi spaziali dell'edificio; i collegamenti meccanici in sostituzione delle connessioni architettoniche; la dimensione elevata che rende queste opere impressionanti, inserendole in una sfera amorale non più dipendente dalla cifra stilistica degli architetti.

Il Sea Terminal (costa belga di Zeebrugge, 1989) è un terminale per traghetti nel mare del Nord. Con l'obiettivo di non perdere i flussi tra Inghilterra e continente, conseguentemente alla realizzazione dell'Eurotunnel sotto la Manica, i proprietari delle linee navali richiesero il progetto di un grande terminal (186.000mq). La complessità dell'edificio è relativa all'unione degli aspetti di infrastruttura per la gestione del traffico marittimo con gli aspetti di intrattenimento e ristoro (ristorante, casinò, hotel, luoghi di ritrovo). La forma richiama i due archetipi urbani rintracciati in *Delirious New York*: l'obelisco e la sfera. Il primo è un elemento stretto e lungo che occupa il minimo spazio all'interno di un tessuto e si pone come un oggetto rispetto al paesaggio circostante; la seconda è una forma che include il massimo spazio interno e sviluppa la minima superficie, racchiudendo al suo interno oggetti, persone, simbolismi, risultando quindi un contenitore.

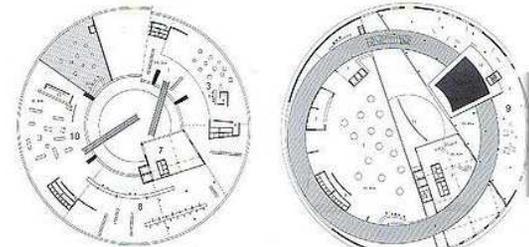
Dall'intersezione della verticalità del cono con la rotondità della sfera, l'edificio si presenta con una forma a spirale continua in cui nella parte bassa trovano posto i servizi di accesso e un parcheggio per gli automezzi. Salendo lungo la spirale si incontrano un ristorante, un volume per uffici che divide l'edificio in due volumi indipendenti, l'uno per hotel e l'altro

**Fig. 108. Nella pagina a fianco.**  
Rem Koolhaas, *Sea terminal*,  
Zeebrugge, 1989



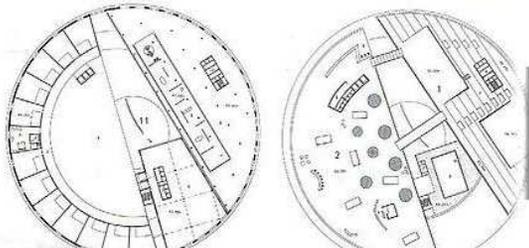
Eerste verdieping-Persoonautoverkeer

Tweede verdieping-Voetgangersverkeer met velds



Publiekshal met restaurant (3) en 100 kantoren (7), balies (8)

Lobby hotel (13), bioscoop (10), expositie en pinnacel (9)



Hotel- en kantorenverdieping met filmvideo scherm (11)

Bovenverdieping met casino (2), en conferentie ruimten (1)

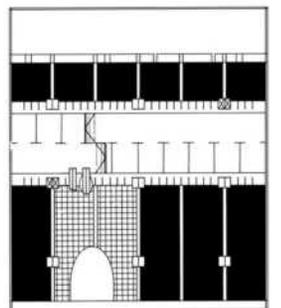
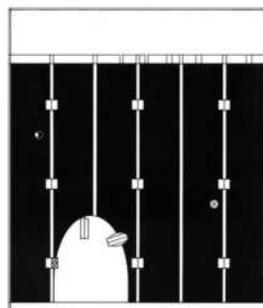
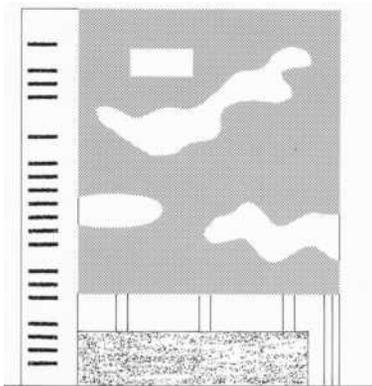
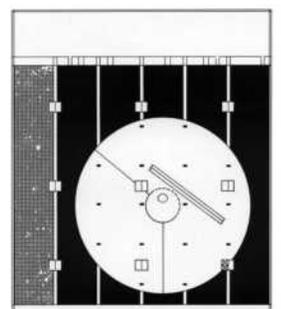
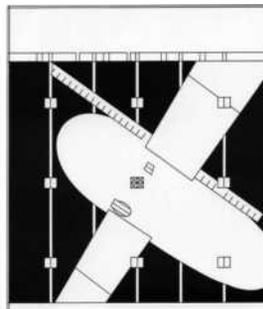
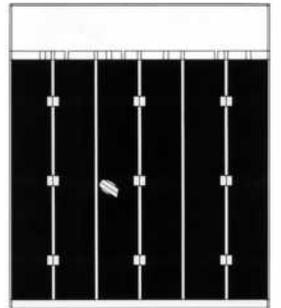
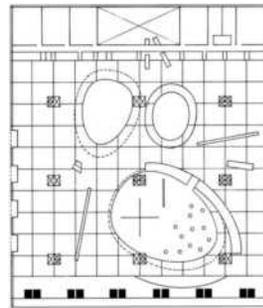
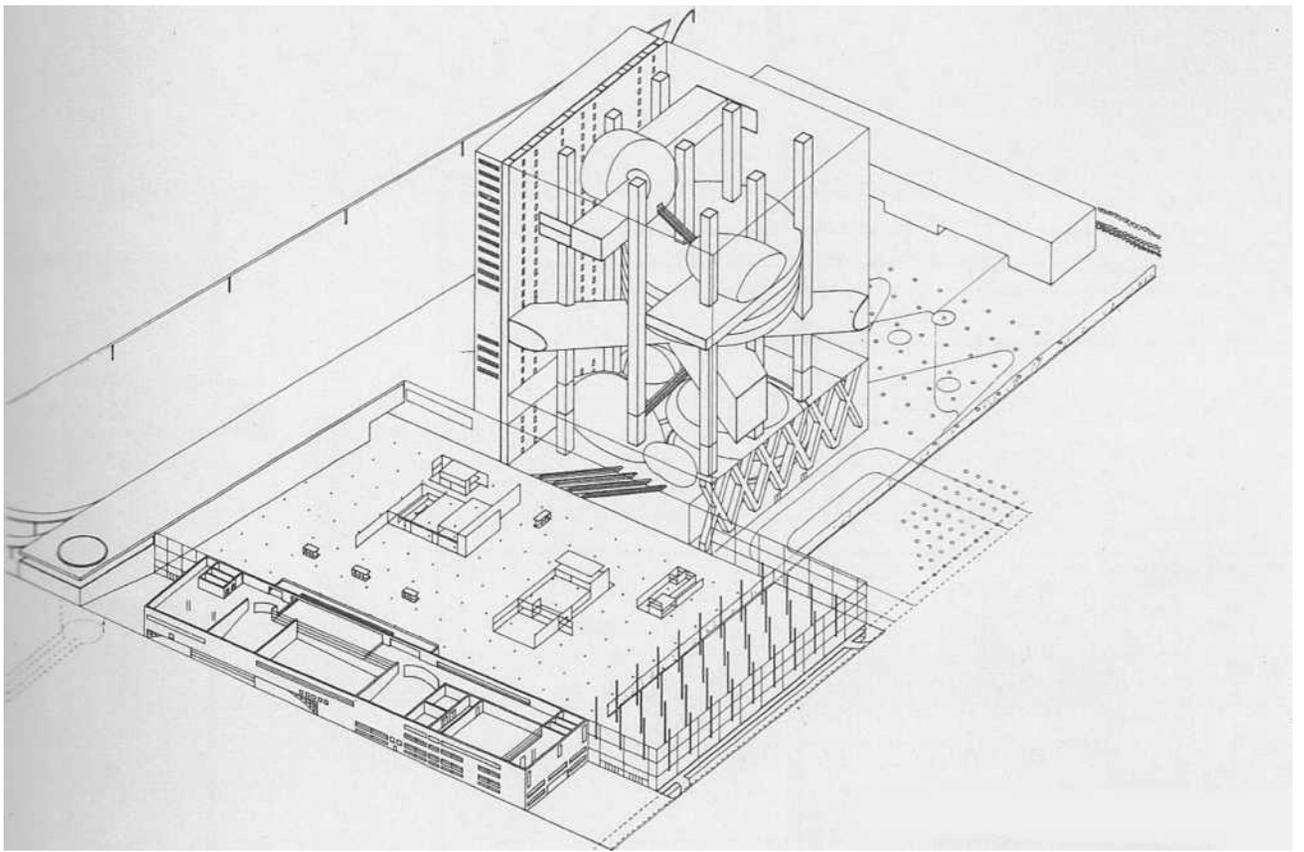
per una sala congressi, un anfiteatro in cima all'edificio. Lo spazio cavo ha qui il valore di micro-città in cui vengono alloggiati elementi che sembrano edifici all'interno dell'edificio, in cui la forma compatta e unitaria consente il dispiegarsi di un mondo autonomo in tutte le sue componenti dello stare, del lavorare, del transito. La composizione, in cui domina il tema della stratificazione, ha un valore metaforico di ascensione, dalla parte più buia della zona del parcheggio alla parte luminosa della cupola panoramica. Nella cavità si affastellano - in sovrapposizioni, intersezioni, giunzioni - diversi volumi che ricreano una ambientazione spaziale metropolitana. L'edificio poggia sul terreno mediante dei piloni cavi al cui interno sono alloggiate delle passerelle, collegamenti tra microcosmo interno e mondo esterno. Nel suo riproporre in vitro l'esistente, Koolhaas annuncia inesorabilmente la fine del pensiero utopico. La struttura è qui motivo di ricerca e riflessione, per la quale la grande dimensione ereditata dalle lezioni sulla *Bigness* americana comporta inevitabilmente una indagine sulla fattibilità nella sua applicazione.

La Bibliothèque de France (Parigi, 1989) richiede la combinazione congiunta di cinque diverse biblioteche: una cineteca con video realizzati dal 1940, una biblioteca delle acquisizioni recenti, una biblioteca di dati, una biblioteca con i cataloghi del mondo, infine una biblioteca scientifica. La complessità del progetto risiedeva non solo nella cospicua dimensione (280.000 mq) ma anche nell'uso diversificato delle biblioteche e del proprio pubblico di fruitori. I magazzini e gli ambienti pubblici avrebbero costituito le funzioni prevalenti del programma (circa il 60%). La soluzione adottata rivela uno scarto concettuale nei confronti dell'architettura, non basandosi più su una invenzione di forma in relazione alle differenti funzioni ne indaga invece gli aspetti spaziali.

Il progetto presentato consente di fatto una duplice lettura, sia in positivo sia in negativo. Nel primo caso, la parte più economica e disciplinata ha forma di prisma regolare (qui vi sono distribuiti i magazzini). Nel secondo caso, e questo risulta essere l'elemento di novità proposto da Koolhaas, la sottrazione di spazi continui al prisma di base consente di articolare la parte più importante dell'edificio - spazi pubblici e di interazione come sale di lettura, auditorium, sale per conferenze - come assenza di costruzione. I percorsi verticali e orizzontali sono ottenuti in continuità con gli spazi scavati attraverso una serie di gallerie e sale ipogee che lavorano anch'esse per sottrazione dalla massa edilizia prismatica. La disomogeneità delle metropoli contemporanee, fatte di reti e nodi di interconnessione che erodono la massa generica urbana, viene trasferita in questo grande edificio.

Elemento di riflessione è in questo progetto l'ascensore, considerato responsabile dell'avvio di una nuova architettura in cui lo spazio si può con-

**Fig. 109. Nella pagina a fianco.**  
Rem Koolhaas, *Bibliothèque de France*, Parigi, 1989



trarre e si possono sondare gli effetti di sovrapposizioni funzionali e spaziali altrimenti non possibili con i tradizionali collegamenti architettonici come la scala. La composizione architettonica attraverso connessioni che si rifanno ad un repertorio classico dell'architettura risulta ancora legata ad una cinematica del corpo che, esplorando e percorrendo gli spazi, ne ricompona una immagine mentale e fisica. La sostituzione di questi elementi architettonici tradizionali con le connessioni meccaniche induce a giustapposizioni stridenti, evitando spazi filtro di accompagnamento graduale tra una sequenza spaziale e l'altra, cui le scale e rampe dovevano precedentemente rispondere.

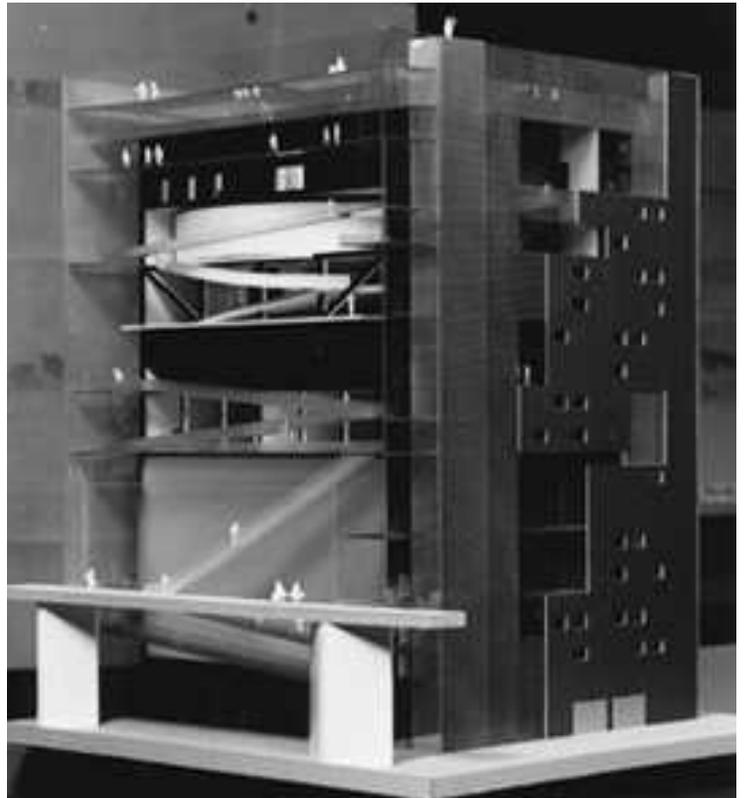
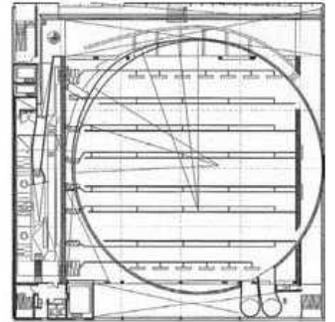
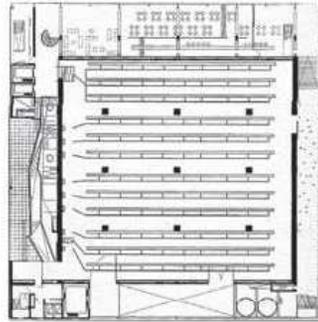
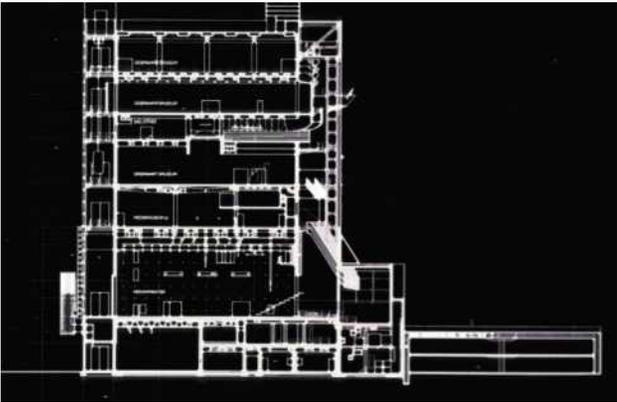
Nove ascensori vetrati, scanditi ad intervalli regolari, tengono insieme la composizione di piani e intersecano le grandi cavità distribuite all'interno dell'edificio. Una serie di rampe affianca in ogni caso il sistema meccanico di risalita e, partendo dal livello di ingresso, conducono alla copertura su cui insistono un ristorante, una piscina e una palestra. In questo progetto Koolhaas rivendica l'importanza della sezione, tanto che vi è una similarità molto forte tra piante e sezioni.

Lo ZKM, (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 1989) è un museo dei media con triplice funzione di laboratorio, università e teatro dei media. L'ubicazione a metà strada tra la città vecchia e la città nuova determina una modalità di lavoro secondo assi che richiamano delle connessioni o degli ancoraggi visivi con il circostante. Tre sono gli assi appunto su cui viene strutturato il progetto: un asse di collegamento alla città, un asse di circolazione all'interno dell'edificio e per ultimo un asse verticale di connessione visiva con la città barocca. L'edificio è concepito secondo un effetto scenico teatrale dal basso verso l'alto: al centro della costruzione una torre racchiude dal basso verso l'alto un teatro, due piani di laboratori, un piano per la sala di lettura, e due piani per le sale espositive. La circolazione gravita intorno al nucleo centrale dividendosi in quattro aree: la circolazione del pubblico, quella per gli uffici, la circolazione per la tecnologia che si estende a tutta altezza e infine la circolazione formata da una serie di balconate.

Le superfici diventano occasione per proiezioni, rimandando ad astrazioni ed evasioni che definiscono lo ZKM come un luogo di fuga dal mondo esterno. La grande dimensione comporta una perdita della percezione unitaria dell'edificio e su questa cognizione che si esalta la percezione dinamica mediante immagini isolate secondo singoli punti di vista. Koolhaas mette a reazione luoghi statici e luoghi dinamici considerandoli entrambi portatori di eventi e informazioni e genera intersezioni di diversi flussi di persone, provenienti anche dalla limitrofa stazione, a cui il progetto si connette attraverso il sottopasso ferroviario.

**Fig. 110. Nella pagina a fianco.**  
Rem Koolhaas, *ZKM*, Karlsruhe, 1989

**Fig. 111. Nella pagina successiva.** Rem Koolhaas, *The City of the Captive Globe*, 1972







Nei progetti citati quel che emerge è la complessità della struttura che, entrando nella sfera della Grande Dimensione, comporta un ripensamento e una reinvenzione logico-grammaticale dell'edificio stesso. Le stratificazioni che tali opere presentano al loro interno rimandano a una strategia di fondo legata all'importanza della sezione come generatrice progettuale e unico strumento in grado di catalizzare l'intersezione tra il mondo urbano e il nuovo mondo artificiale in provetta. Il pensiero architettonico di Koolhaas interpreta l'architettura come prodotto di un sistema/processo di assemblaggio e ricorre all'elenco nel tentativo di azzerare la tradizione precedente per formulare nuovi strumenti operativi. Nella sua autonomia di elementi, scioglie i legami sintattici e destruttura la grammatica architettonica annullando ogni gerarchia. L'assunzione della scala come materiale di progetto che vede generare edifici urbani, comporta una mutazione nell'idea stessa di urbano che da tessuto accoglie la dimensione di paesaggio urbano, facendo acquisire al progetto una dimensione inter-scalare.

In questa rivoluzione dimensionale, l'architettura assume valore massimo e minimo in relazione rispettivamente alla sua enorme "fisicità" e alla conseguente perdita di autonomia, da ora continuamente debitrice di mutui scambi disciplinari. Le architetture che hanno fatto della Dismisura il metro di paragone con la città su cui sorgevano hanno visto un suo lento declino legato alla lentezza di realizzazione e agli ingenti costi. La coincidenza tra episodi di architettura "smisurata" e la dimensione dell'isolato newyorkese è legittimato da un "naturale" inserimento nella cifra americana, questione del tutto diversa dal caso europeo, la cui compattezza ed omogeneità dei tessuti comporta un ripensamento e un riadattamento degli assunti della Bigness a un contesto strutturalmente differente, senza peraltro dover trascurare il fattore storico e contestuale cui l'architettura europea è da sempre connessa.

### ***La critica e il suo giudizio***

Da un punto di vista storico, l'oggetto architettonico ha sovente sotteso una strategia progettuale dalla forte carica autoreferenziale, slegando appunto l'opera dal luogo in cui essa sorgeva, tratteggiando una città - collezione dal carattere frammentario, costituita dall'accostamento di singoli episodi architettonici. Baudrillard collega tale situazione al cambio messo in atto negli anni Sessanta nel passaggio dalla società della produzione a quella del consumo che ha investito le opere architettoniche di un valore segnico ed iconico e ha rimandato il loro significato ad una sfera altra, trascendendo il loro valore d'uso.



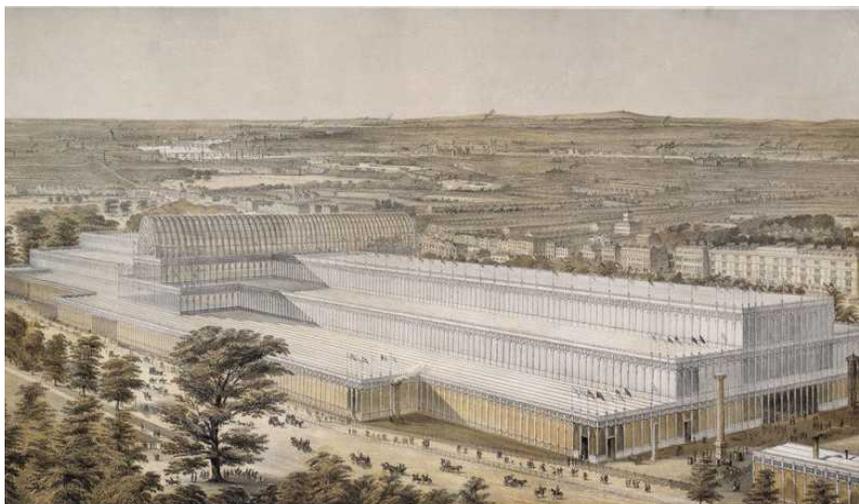
**Fig.112.** Vista interna, *Crystal Palace*

Dall'inizio del Novecento l'architettura vede affiancarsi i contributi disciplinari di altri campi (cinematografia, fotografia, arte figurativa, arte plastica) esaltandone sempre più l'aspetto figurativo e formale. La giunzione tra arte, architettura e design sancisce un legame che affida a queste opere un alto valore simbolico e figurativo, giungendo a farlo leggere come design di scala urbana.

La comparsa di prodotti architettonici definibili “oggetti” viene rintracciata in letteratura da Bruno Fortier in *Amate Città* nella realizzazione delle opere per le esposizioni universali e in particolare nel Crystal Palace di Paxton, progettato per la Prima Esposizione Universale in High Park a Londra nel 1851. L'edificio viene definito un “museo costruito in una scala così vasta da consentire al mondo intero di entrarvi. Non è più un monumento e non è ancora pienamente un miraggio: qui ognuno è libero di imparare, ognuno dovrebbe contemplare” (Fortier, 1995). Con la sua estensione di 580 x 130 metri, rappresenta il primo esempio di spazio pubblico in una teca e costituisce un contenitore generico concepito per assemblaggio e suscettibile di essere collocato in altra ubicazione.

Lo schema adottato ricalca un impianto tradizionale di tipo basilicale impostato sul modulo quadrato di 7,32 metri di lato (24piedi) con navata centrale di tre moduli (21,96 metri; 72 piedi). L'indeterminatezza funzionale è evidenziata dalla connotazione di una nomenclatura che ne descrive l'utilizzo degli spazi generici del reticolo; al cambio di nome, segue senza alterazione alcuna, il cambio di funzione. L'edificio è pensato come un grande contenitore in cui l'involucro lavora autonomamente rispetto al contenuto interno.

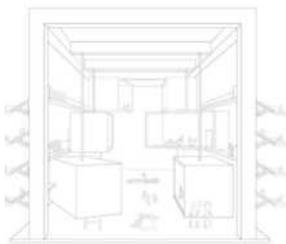
**Fig.113.** Vista prospettica, *Crystal Palace*, 1851





centrale che ne dilata la percezione spaziale. L'innovazione introdotta in questo caso risiede nell'intuizione dell'ingegner Frank Newby di aver liberato le campate centrali in testata del lato corto, permettendo una possibile espansione futura, di modo che Price afferma il perseguimento della flessibilità quale obiettivo programmatico del suo anti-edificio.

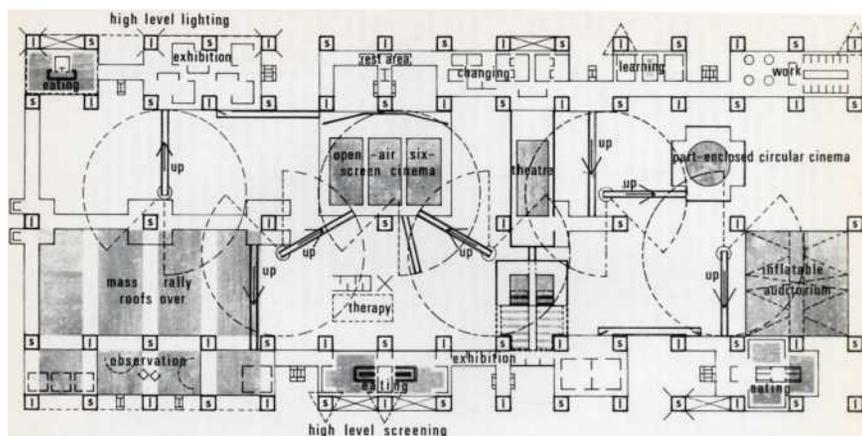
La novità costruttiva dell'acciaio introdotta nell'Ottocento consente lavorazioni per assemblaggi con possibilità di montaggi e smontaggi per future ricollocazioni, diventando il materiale adatto a rappresentare una nuova estetica. In questa logica, al Crystal Palace si affianca pochi anni dopo la Torre Eiffel, un immaginifico "monumento inutile" in grado di conciliare la duplice valenza di vedere ed essere visto, trasformandosi da oggetto passivo ad elemento attivo ai cui piedi sorgeva una Parigi tutta da scrutare.



Fortier individua il delinarsi di due città, così come affermato in anticipo da Ruskin sul Times nel 1854<sup>11</sup>, la prima definibile come una città stabile e solida, immersa nel passato e fatta di spazi, e la seconda come una città imprevedibile, impossibile da contenere e costituita da oggetti. A questa diade corrispondono perciò due linguaggi distinti, uno codificato da secoli e legato a quelle "ricette" vitruviane di cui parla Jean Nouvel in *Architettura e nulla. Oggetti singolari*<sup>12</sup>, il secondo imperniato sull'oblio e la plasticità, svincolato da qualsiasi legame con il precedente.

Il rifiuto dell'accumulazione - di quelle trasformazioni che sottomettono la novità all'antico, in un processo di metabolizzazione progressivo - comporta la creazione di un nuovo terreno mentale per cui la città diventa una realtà incontaminata priva di segni del passato, su cui è possibile innestare nuove scritte. Il duplice aspetto della città, spaziale e oggettuale, vede l'avvicendamento sia di progetti radicati nel contesto in cui sorgono, architetture sedimentarie di memorie e luoghi, sia la presenza di progetti

**Fig.115.** Cedric Price, *Fun Palace*, spaccato e planimetria, 1964





**Fig. 116.** Duchamp, *Fontana-Orinatoio* - 1917



**Fig. 117.** Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913

trasformabili e dislocabili, architetture legate a un nomadismo che trova quindi nella leggerezza la sua primaria essenza.

Si prefigura una valenza scultorea degli oggetti architettonici che sarà successivamente debitrice delle esperienze artistiche del Novecento, tra le quali il movimento Dadaista che rappresenta un passaggio importante nel rinnovamento degli strumenti del fare artistico. Il Dadaismo, concentrando la propria attenzione sull'indagine dell'oggetto, sulla sua de-contestualizzazione e sul suo ricollocamento e utilizzo alternativo, introduce letture trasversali suscettibili di nuove significazioni, connesse a nuove interpretazioni generate dall'associazione di senso per accostamento.

Il carico innovativo delle sperimentazioni del periodo Dada risiede nell'aver considerato l'oggetto quale materia prima del processo artistico e nell'averne esaltato le qualità materiche (altra innovazione è nella tecnica della loro ricollocazione in nuovi contesti, in questo senso l'arte esce dalla cornice per assumere la valenza di opera d'arte totale). Duchamp, come afferma Jean Nouvel, ha trasformato un semplice oggetto come un orinatoio in opera d'arte, ossia ha de-estetizzato la banalità facendola irrompere nell'universo estetico e aprendo perciò la strada all'estetizzazione generalizzata (Baudrillard, Nouvel, 2003).

La novità introdotta influenza notevolmente la produzione architettonica attraversando il moderno fino al contemporaneo. L'ingresso della dinamica delle arti applicata all'architettura supera la staticità del dato materico e avvicina la produzione architettonica alla performance e all'evento, in favore dell'aspetto figurativo e di una sensazione di stupore. Le condizioni attuali dell'architettura sono quindi debtrici delle esperienze artistiche dei primi anni del Novecento perché è grazie al contatto con esse che l'architettura rinnova il suo carico espressivo. Il Dadaismo con i suoi ready-made inserisce l'accettazione del caso all'interno della produzione artistica e mira a generalizzare l'estetizzazione, attribuendo un valore estetico all'assemblaggio di oggetti provenienti dal quotidiano - banale - all'interno di una diversa cornice contestuale.

È da queste basi che il Movimento Moderno inizia a concepire l'oggetto architettonico come derivazione di un processo tecnologico di assemblaggio, debitore senza dubbio alle tecniche di produzione industriale in serie e alle modalità di montaggio a secco, attraverso l'uso dei primi elementi prefabbricati.

Le Corbusier, con il Modulor, rifonda le basi progettuali per una ricerca geometrica che sfocia negli oggetti-tipo, il cui metodo purista di derivazione attinge da sperimentazioni con figure primarie quali emblemi architettonici per la creazione della machine à habiter, case immaginate come



**Fig.118.** Le Corbusier, *Maison Citrohan*, 1921

oggetti-tipo di una catena di montaggio industriale (es. *Maison Dom-ino*, *Maison Citrohan*)<sup>13</sup>, introducendo in architettura l'idea di standardizzazione, ossia un approccio per addizione e per assemblaggio tipica appunto degli oggetti. Le forme pure utilizzate da Le Corbusier sono forme passibili di essere prodotte e fabbricate libere da bagagli storici (es. *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, Paris, France, 1924). La nuova cultura meccanicista si riversa nella pianificazione urbana prevedendo la demarcazione monofunzionale dell'organizzazione delle città secondo un criterio di zoning e di "equitable building".

Questa impostazione sarà sostenuta nel corso dei congressi CIAM (Internationaux d'Architecture Moderne)<sup>14</sup> in cui viene professata una intenzionalità netta di separazione tra abitazione, lavoro, circolazione e tempo libero, principi che confluiranno nella Carta di Atene del 1933. Il cambio segna la perdita del valore dell'abitare lasciando il passo a quello dell'alloggiare, il cui risultato è una "metropoli fredda" secondo la quale tutte le città si possono equivalere raggiungendo una soluzione universale non più connessa alla loro essenza ma alla garanzia di vederne assicurate le funzioni principali (Fortier, 1995). La città inizia a svuotarsi e a far posto all'architettura che si radica nel tessuto come un oggetto. In tale clima, i progetti architettonici saranno regolati da una chiara specializzazione delle attività, che condurrà nel tempo ad aree residenziali monofunzionali, punti fragili e depressioni cittadine. La politica di pianificazione segregazionista si inizia a delineare in alcune pubblicazioni ad opera di Le Corbusier e nel susseguirsi dei CIAM lungo gli anni Trenta e Quaranta, fino ad arrivare all'emergere di un sentimento di revisione di tale impostazione.

Significativo, nel 1949, il CIAM tenutosi a Bergamo il quale riportava il titolo: "Il cuore della città". In tale occasione si indagava il rapporto tra centro, visto ora come cuore pulsante, e l'intorno. Viene enfatizzato l'oggetto architettonico come organismo in grado di riassumere in sé tutti i significati della complessità metropolitana, al contrario della pianificazione quasi sempre in ritardo rispetto alle esigenze contemporanee. L'oggetto architettonico diventa così emblema della città, elemento di sintesi ultimo, in grado di punteggiare la metropoli senza necessità di un dialogo con essa, unico elemento in grado di risolvere problematiche divenute troppo complesse per gli strumenti di pianificazione esistenti.

Le idee scaturite da questo CIAM rivelano uno stato entro cui l'architettura moderna si stava muovendo, aprendo interrogativi sul rapporto tra la produzione architettonica e la relazione che essa instaurava con il contesto circostante. Negli anni successivi, si avverte la necessità di una revisione ed azzeramento disciplinare, arrivando ad un rinnovato legame tra architettura ed arte, fino a giungere a commistioni ed ibridazioni tra



le discipline che conducono al recupero degli ideali utopici e visionari ma anche legati al banale e al tecnologico.

Il nuovo impulso dato dalle utopie si delinea in due filoni principali: i Situazionisti, movimento sorto nel 1957 nel solco del Surrealismo, e i Metabolisti. Entrambi riconoscono l'importanza del contesto e riconducono i loro interventi a un terreno di vita quotidiana, tanto che il loro operato ha avuto notevoli implicazioni in favore di un nuovo impulso di revisione degli strumenti urbanistici. Tale esigenza di radicare gli edifici partendo da una considerazione della realtà è considerabile un primo traguardo per la reintegrazione dell'edificio con il suo intorno circostante e un primo segnale di dissoluzione dell'oggetto architettonico isolato. Tra i membri di spicco dei Situazionisti, Constant Nieuwenhuys (componente del gruppo CoBRA) propone New Babylon come la città del futuro, basata su una rete di connessioni e di flussi secondo una logica nomade che sovverte il sistema tradizionale di gerarchia urbana e la svincolava dal tessuto storico.

La struttura a rete di New Babylon varia in linea con la "creatività di massa" secondo una impostazione di Homo Ludens, così come teorizzato da Johan Huizinga e sviluppata dall'Internazionale Situazionista negli anni Sessanta, e non più di Homo Faber. Gli abitanti di New Babylon sono infatti artefici del loro habitat e possono variare, modificare e adattare le strutture in cui abitano, basandosi su una maglia di settori come unità di base. La struttura della città segue i percorsi e si ramifica nel territorio, permettendo la modifica e la regolazione attraverso dispositivi meccanizzati. New Babylon sorge nell'ottica di ovviare all'isolamento introdotto dai grattacieli che riducono i rapporti tra individui e si presenta come una città "coperta" in cui i piani stradali sono separati da quelli degli edifici e la circolazione avviene al di sopra o al di sotto della città, mentre una struttura spaziale sopraelevata alloggia spazi pubblici e abitazioni. L'uomo viene liberato dal lavoro produttivo e può dedicarsi al gioco e alle attività creative.

**Fig.119. In alto e in basso.**  
Constant Nieuwenhuys, *New Babylon*, 1959-1974





Fig.120. Le Corbusier, *Plan Voisin*, Parigi, 1925



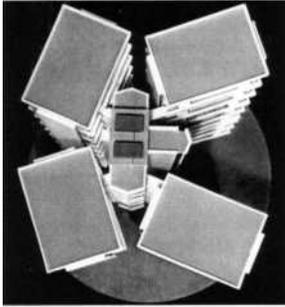
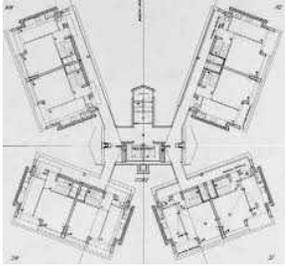
Fig.121. Le Corbusier, *Città contemporanea per tre milioni di abitanti*, 1922

New Babylon è una città per nomadi a scala planetaria, una utopia sorta tra il 1959 e il 1974 che prevede lo sviluppo di una megastruttura architettonica per un nuovo tipo di uomo e di società. Nel 1956 il pittore Pinot Gallizio e l'architetto olandese Constant Nieuwenhuys visitano un campo di gitani nella cittadina di Alba e a seguito di tale incontro, i due regalano loro un terreno e un progetto da realizzare. L'uomo viene liberato dalla schiavitù del lavoro e conduce una vita in perenne viaggio impostata sulla *dériva* situazionista. La città di New Babylon nasce come una struttura in grado, come detto, di ramificarsi nel territorio, basandosi su unità di base che segue il tracciato dei percorsi. Composta da maglie a settori autonomi, i bracci della città sono in costante evoluzione e si elevano dal suolo creando un secondo paesaggio artificiale dentro al quale è contenuto un mondo in costante trasformazione attraverso dispositivi meccanizzati.

I Situazionisti spostano l'attenzione dall'oggetto ai flussi di connessione delle persone e aprono di fatto una nuova fase progettuale connessa alla psicogeografia, approccio teorizzato da Guy Debord (1968). L'importanza del movimento dei corpi nello spazio avvicina l'architettura all'arte performativa e lima la staticità dell'oggetto architettonico in favore della trasformazione e del dinamismo. Debord, a tal proposito, focalizza le sue riflessioni sul rapporto tra immagine e dato reale e sul valore simbolico che attraverso le immagini gli oggetti assumono. Verso la fine degli anni Cinquanta si assiste a un momento chiave all'interno della cornice dei CIAM nella storia dell'architettura e della progettazione urbana: l'incontro tenutosi a Dubrovnik nel 1956 incentrato sul concetto di "habitat". Nel Doorn Manifesto, presentato in tale occasione, si evidenzia, attraverso lo schema della sezione della Valle di Patrick Geddes, il valore della relazione tra forma specifica di abitazione e il luogo in cui essa sorge.

Il rovesciamento concettuale è insito nel rinnovato approccio progettuale verso l'abbandono dell'autonomia disciplinare dell'architettura in favore di un'integrazione transdisciplinare che coinvolgesse anche l'ambito ecologico e ambientale. Le conseguenze sono notevoli e conducono ad una dilatazione dei confini spaziali verso uno spazio totale (sistema ecologico). L'habitat è indagato come concetto in grado di fornire un'alternativa alla città funzionale che permetta la salvaguardia delle identità locali e paesaggistiche esistenti, sancendo un sodalizio, che perdura nel contemporaneo, tra architettura e paesaggio. Spostare l'attenzione dalla forma al processo di crescita ha introdotto un cambiamento fondamentale nello scardinamento della idea di città come collezione di edifici verso una visione dinamica e in divenire.

Il Team X, nato nel solco della critica al funzionalismo e nel riconoscimento della necessità della formazione di nuovi strumenti operativi,



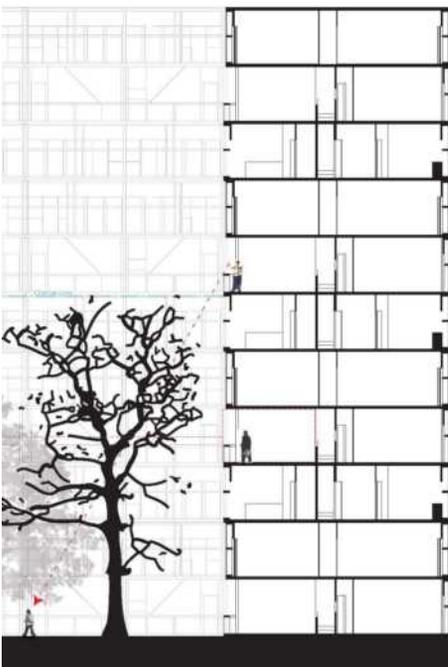
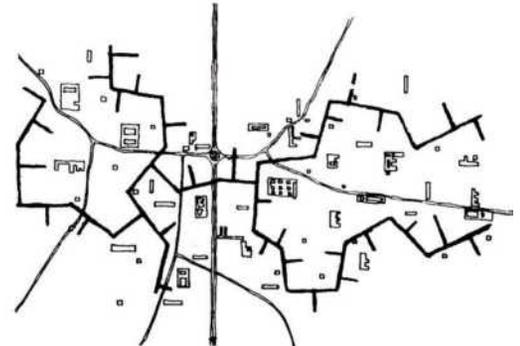
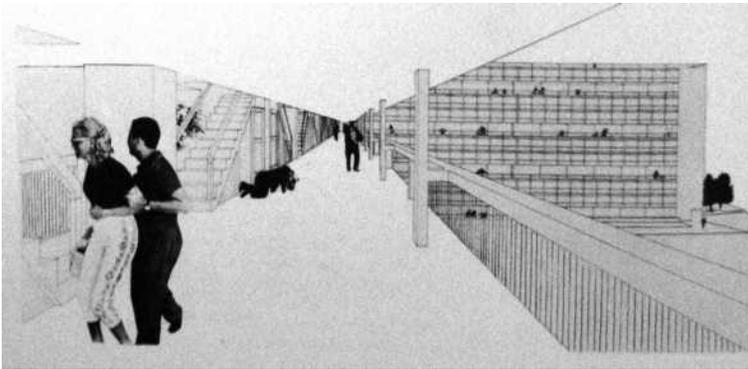
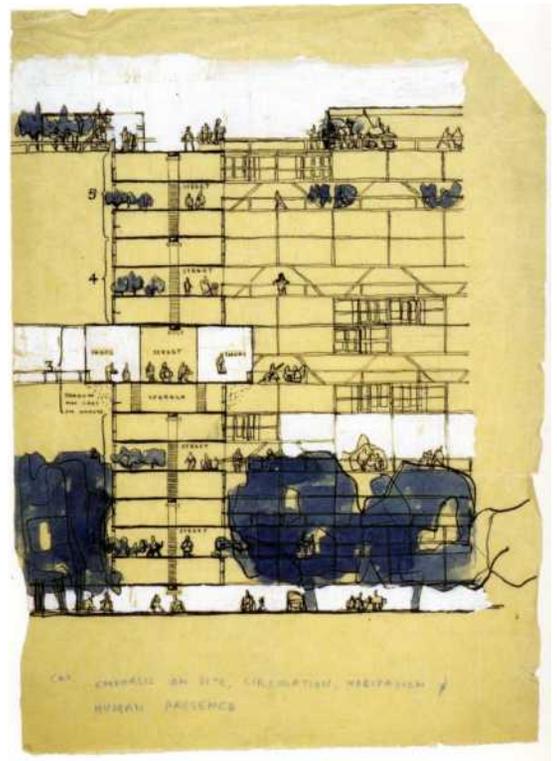
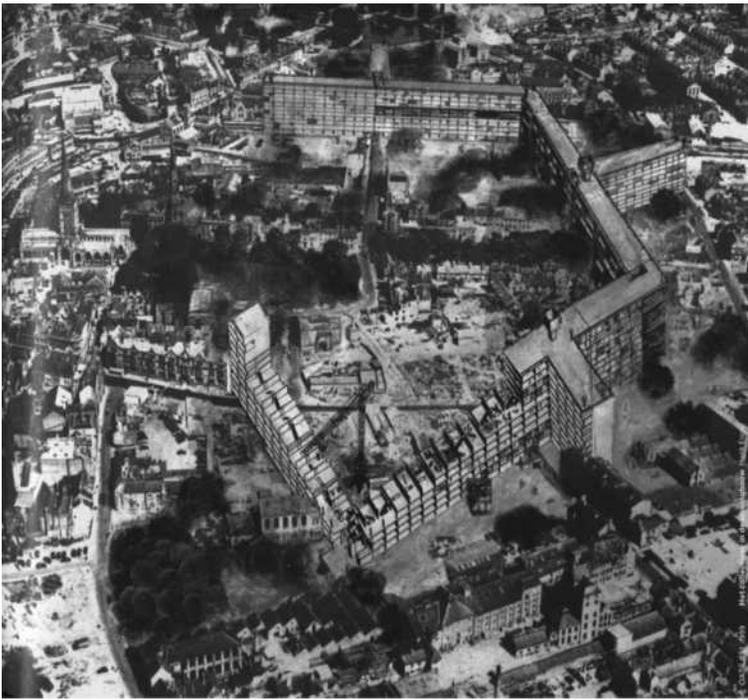
**Fig.122.** Denys Lasdun, *Cluster Block al Bethnal Green*, Londra 1954

sostiene al riguardo: “Oggi la parola funzionalismo non ha più il significato meccanico che aveva negli anni Trenta. Il nostro funzionalismo significa accettazione della realtà delle situazioni con tutte le loro contraddizioni e confusioni. Conseguentemente noi dobbiamo creare una architettura e un’urbanistica che, attraverso le forme costruite, possa donare un senso al cambiamento alla crescita dei flussi, alla vitalità della comunità” (Emili, 2008).

Il rifiuto dell’approccio semplicistico condotto dal Movimento Moderno porta all’accettazione del dato fenomenologico, anche banale e ordinario, che viene epurato dalle astrazioni e viene concepito come elemento costituente la variazione e complessità del reale. L’analisi si rivolge agli insediamenti e alle relazioni tra gli elementi che li costituiscono: la casa, la strada, il quartiere e la città. La strada infatti è considerata un luogo chiave per incrementare gli scambi sociali poiché con l’avvento dei veicoli ha perso la sua valenza quale momento di relazione tra individui. Pertanto, gli Smithson (membri chiave del Team X) partono dall’idea di recuperare quel valore perso dalle strade attivando i percorsi con funzioni che ne stimolino gli interscambi sociali e generino una serie di tracciati a più livelli.

Emblematico risulta in questo caso il progetto presentato per il concorso indetto dal Municipio di Berlino nel 1957 per la riabilitazione del centro della città, a seguito delle distruzioni post-belliche. La proposta presentata dagli Smithson si basa su una serie di elementi relativi alla mobilità e alle infrastrutture il cui elemento caratteristico è una piattaforma sopraelevata interconnessa che separa la viabilità carrabile da quella pedonale. Lungo i percorsi sopraelevati, si presentavano una serie di perforazioni che collegava gli edifici a torre con la maglia viaria pedonale preesistente, connessioni corroborate da mezzi meccanici quali scale mobili. Al centro del sistema un edificio circolare ha la funzione di museo della tecnologia. Gli Smithson applicano una nuova sovrapposizione geometrica rispettando la realtà preesistente ma consentendo al contempo di riqualificare la città secondo principi di libertà di movimento.

Il sistema di connessioni e passaggi tra gli edifici, mediante l’uso di spazi filtro e intermediari, fa sì che l’architettura diventi in questo senso parte di un insieme più ampio verso il dissolvimento della sua autonomia disciplinare. L’habitat è l’antidoto alla città funzionalista che spinge la propria sensibilità verso una ricerca culturale identitaria del paesaggio urbano. Dalla città vista come collezione di oggetti separati, si richiama ora il concetto di città come sistema ecologico. La proposta di intervento teorizzata dal Team X approda nel Cluster<sup>15</sup>, quale pattern aggregativo basato sulla costituzione di relazioni tra le singole parti e quale sistema capace di conciliare arte, architettura e urbanistica, essendo caratterizzato dal-



la flessibilità e adattabilità. Il Cluster è un sistema che consente di riabilitare lo spazio interstiziale e residuale, privilegiando la linea spezzata e smussando gli angoli per adottare soluzioni angolari inedite. Nella perdita dell'angolo quale elemento di definizione figurativa chiusa, si ricerca ora una figuratività aperta, i cui bordi indefiniti permettono una successiva aggregazione e ampliamento.

Affianca l'operato degli Smithson, nella ricerca del dissolvimento della separazione tra architettura e città, un altro componente del Team X: Aldo Van Eyck. Il suo lavoro sul concetto di soglia attinge ai contributi di Heidegger sull'abitare. La predilezione per l'abbandono di schemi prestabiliti porta all'adozione di modalità algoritmiche e strutturaliste di crescita progettuale. Il Team X ha il merito di aver rivolto il proprio sguardo verso la città e la società, nel tentativo di proporre un cambiamento di regole rispetto a quelle formulate nei primi anni dei CIAM. La ripresa di alcuni temi vernacolari e dell'architettura mediterranea si connette ad una visione rinnovata dell'idea di città e di società che popola le sue architetture. L'interesse è indirizzato verso l'habitat, inteso come insieme di relazioni tra individui e come luogo della comunità. Le costruzioni assumono un atteggiamento di dialogo con il paesaggio circostante e l'attenzione al dato naturale si svela attraverso la creazione di architetture ad alto valore plastico.

Una differente concezione nei confronti del paesaggio per mezzo di forme plastiche e impianti dinamici, rispetto alla rigidità adottata nel sistema della Ville Radieuse, si può riscontrare già nelle opere di Le Corbusier del complesso Roq e Rob (1949) presso Cap Martin, e in misura maggiore nel progetto della Maison Jaoul a Neuilly (1956). Tuttavia, gli interventi di Le Corbusier partono da una invenzione plastica architettonica, più che da un'impostazione urbanistica, secondo una riconoscibilità dell'impianto che coniuga materiali e tecnologie elementari in modo semplice e sincero.

Negli anni Ottanta, l'avvento del Post Moderno sancisce una fase di forte impulso progettuale verso i centri storici. Alla esponenziale espansione delle città, dal centro verso le periferie, si contrappone un involuppo e un movimento contrario di densificazione legato all'inurbamento dalle periferie ai centri urbani. Caso emblematico dell'inserimento di un contenitore all'interno di un tessuto storico consolidato è il progetto del Beaubourg a Parigi.

Costruito a seguito di un concorso vinto nel 1972 dal trio Renzo Piano, Richard Rogers e Gianfranco Franchini, il Centro propone degli spazi della "possibilità" senza tuttavia liberarsi dalla goffaggine della sua dimensione che, a causa dell'entità della sua mole, ha dovuto fare i conti con la fessità del suo programma. Definito come carcassa di flussi e di segni, di

**Fig.123.** Peter e Alison Smithson,  
*Golden Lane*, Londra, 1952



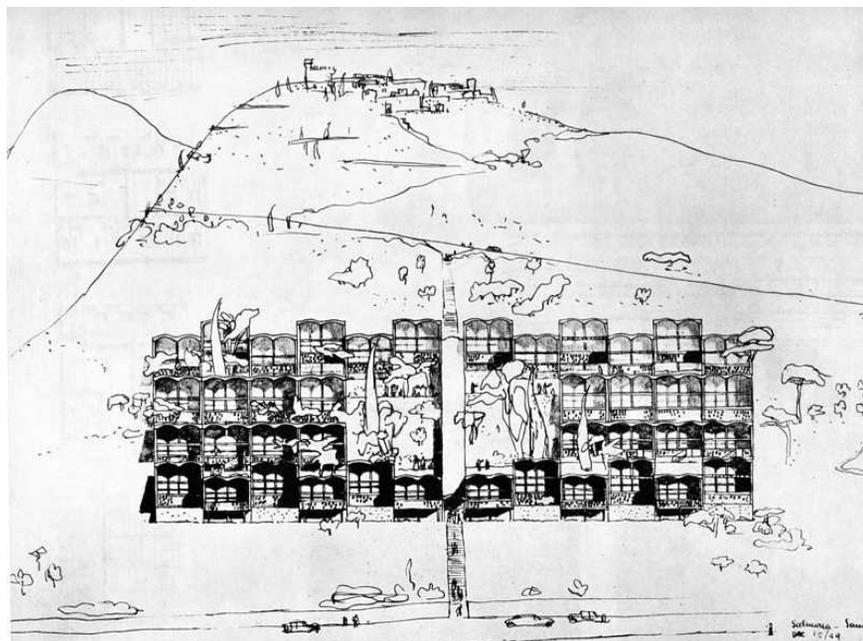
Fig.124. Le Corbusier, *Maison Jaoul* a Neuilly, 1956

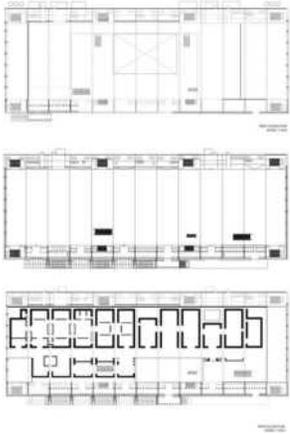
reti e di circuiti, per Baudrillard risulta essere un monumento ai giochi di simulazione di massa che ha come inevitabile conseguenza quella di creare il vuoto intorno a sé nel tessuto circostante. Nelle sue duplici apparenze di contenitore esterno, mobile e mutevole, basato sui valori della trasparenza e dall'immagine accattivante, non corrisponde un interno altrettanto innovativo; molte sono infatti le scelte progettuali che hanno avuto dei cambiamenti in corso d'opera.

Baudrillard in *Simulacri e impostura* definisce questo grande contenitore un monumento alla iper-realtà e all'implosione della cultura. La massa si accalca e coagula nel tentativo di consumare e godere di questo oggetto ludico. L'aspetto figurativo, che richiama la temporaneità delle fiere espositive secondo una composizione per assemblaggi, non trova una corrispondenza nel suo essere invece un edificio permanente. La carcassa fatta di flussi e connessioni di superficie si rivela come un grande atrio in verticale, di cui la folla è intenta ad appropriarsi in operazioni titaniche di scalate lungo le pendici di questo santuario della cultura di massa, che non si svela agli occhi esterni ma che lascia del tutto scisso l'ambito interno dell'edificio, restando ancora legato ad una concezione tradizione dello spazio. La facciata altro non è che un foyer che invita la folla al consumo dell'oggetto e come dispositivo di ingresso in grado di catalizzare i flussi e di integrarli. Un attacco a terra rovesciato e posto in verticale quale membrana di filtro e allo stesso tempo strato di reazione con il contesto in cui si inserisce.



Fig.125. Le Corbusier, *Complexe Roq e Rob* a Cap Martin, 1949





**Fig.126.** *Beaubourg*, schema planimetrie

La verità di Moebius di una fluidificazione tra interno ed esterno e di uno scioglimento totale della duplicità, nel Beaubourg non trova ancora applicazione per cui il suo contenuto è un contro-senso e viene distrutto in anticipo dal contenente. Ecco che il Beaubourg si rivela essere un monumento di dissuasione culturale, camuffato da museo si trasforma in un luogo della morte della cultura per opera stessa della massa. Lo scopo del Beaubourg non è quello di acculturare la folla ma di produrre un flusso umano e mentale omogeneo. Etichettato come “ipermercato della cultura” si è ben presto ritagliato uno spazio come modello di qualsiasi forma futura di socializzazione controllata, come elaboratore della massa critica (superata la quale, la merce diviene ipermerce e la cultura ipercultura) in cui gli oggetti hanno funzione di creare un effetto di circuito integrato che tiene costantemente calamitate le masse.

Si apre, in tal senso, un’identificazione concettuale di fondo: la produzione di grandi edifici che accumulano un enorme quantitativo di oggetti (“stock”, definiti da Baudrillard), comporta inevitabilmente un processo di produzione complementare: una accumulazione di uomini (stock di uomini) con l’attesa, la coda, l’imbottigliamento, etc. La produzione architettonica contemporanea vede perciò il delinearci di una produzione di massa, non solo nel senso di oggetti legati al consumo delle masse o come produzione massiccia ma come produzione stessa della massa. Se la massa risulta essere il prodotto finale di ogni socialità, essa in realtà pone fine di colpo alla socialità, scrive Baudrillard, poiché questa massa è al contrario il luogo dell’implosione del sociale, così si potrebbe leggere, secondo questa ipotesi, il fallimento di innumerevoli esperimenti architettonici.

L’interrogativo che si apre è quello di tornare agli elementi dell’architettura intesi come dispositivi per generare nuove ed inesplorate realtà architettoniche e in grado di riassorbire la complessità generata dalla grande dimensione degli anni Novanta, un metodo che rimanda all’elenco e alle sue infinite composizioni e risignificazioni. In questo clima, si riflette sulle modalità di intervento rispetto all’esistente e di conseguenza sul come relazionarsi con l’intorno. Le regole progettuali ereditate dal Moderno, secondo cui le opere vengono concepite per oggetti architettonici e composizioni astratte avulse dai vincoli del contesto, lasciano il passo alla ricerca di un metodo che tenga conto anche dell’esistente. Perciò, il progetto si pone ora come un mezzo intermediario tra la “seconda città”, la città moderna caratterizzata da “un vuoto con oggetti”, e la “prima città”, la città storica identificabile come un solido con dei vuoti (Colin Rowe, 1981).

Al pari di Duchamp, nella volontà di un superamento della rappresentazione in favore di un lavoro diretto sul dato reale, già nelle opere di Adolf Loos si assiste ad una destrutturazione del significato semantico degli ele-





menti architettonici la cui scomposizione, attraverso operazioni di ingigantimento e ricollocazione, prepara ad accogliere nuove significazioni. La nuova sede del Chicago Tribune presenta una enorme colonna dorica che, non avendo più alcuna funzione di sostegno, si trasfigura, esasperandosi, fino a divenire un contenitore di nuovi significati, un elemento-oggetto.

Il Movimento Moderno ha risemantizzato gli elementi del linguaggio architettonico e così facendo li ha liberati dalle briglie compositive classiche, permettendo di confluire come dispositivi, matasse e insiemi multilineari di molteplici significati concentrati, nella successiva poetica architettonica contemporanea. I grandi contenitori messi a punto negli anni Settanta e Ottanta - per la loro non curanza rispetto al contesto in cui sorgono - sono suscettibili di essere localizzati ovunque, anche se i luoghi di grandi infrastrutture in cui vi è un maggior afflusso (quali stazioni, aeroporti, metropolitane) presentano un terreno privilegiato per il loro sostentamento, in quanto sono nati come possibili convogliatori di differenti flussi. Queste opere portano ad una struttura a-gerarchica e multicentrica della città per approdare ad una realtà atomizzata in cui sono dissolti i concetti tradizionali di spazio pubblico. Lo spazio esterno urbano perde la sua funzione di spazio di aggregazione per assolvere alla sola funzione di supporto per la mobilità, lasciando il posto a uno spazio pubblico indoor.

Quanto esposto è sintomatico di una realtà, quella americana, che ha adottato soluzioni per la densità in un'ottica legata al consumo e al commercio. Il passaggio della visione della densità negli anni Ottanta e Novanta in Europa avviene secondo una trascrizione della complessità dei grandi edifici americani a edifici pubblici europei. La formulazione teorica di Koolhaas della Bigness ad esempio vide una revisione critica a seguito di una conferenza tenuta a Delft nel 1987 con il titolo *How modern is Dutch architecture?*. Nelle prime teorizzazioni, la necessità di continui cambi, legati all'instabilità della metropoli, e la staticità della forma architettonica, trovano un compromesso nel grattacielo quale elemento in cui possono convivere attività in continuo cambiamento senza compromettere l'involo esterno, arrivando a generare una lobotomia tra interno ed esterno.

Negli anni Settanta si acutizza la riflessione intorno alla dualità tra architettura e metropoli. I tentativi di mediazione tra i due termini vengono proposti mediante soluzioni di dissoluzione o smantellamento del dato formale architettonico (es. proposte delle utopie o delle opere radicali). In questo filone Koolhaas inserisce la Bigness come perdita del valore eccezionale dell'istanza estetica e formale dell'architettura facendo detenere alla quantità, o massa critica, il ruolo di connessione e di relazione con la metropoli. Forma, programma e libertà di azione nello spazio si attuano

**Fig.127. Nella pagina precedente.**  
*Beaubourg*, foto della piazza di ingresso

attraverso un distacco tra esterno e interno, dove il primo agisce come cornice stabile e il secondo come “sezione libera”<sup>16</sup> in grado di riconfigurarsi e riorganizzarsi in dipendenza delle necessità. L'autonomia dei due ambiti fa agire l'involucro come elemento iconico per il quale la massa detenuta si rivela come la condensazione di un campo continuo.

Dopo le sperimentazioni sulla Bigness negli anni Novanta, si iniziano a manifestare i primi segni di debolezza della teoria, legata agli ingenti costi e alla scarsa flessibilità della notevole mole di siffatti edifici, in cui risulta molto difficile l'attivazione di tutti gli spazi senza incorrere nello Junkspace<sup>17</sup>. La crisi del 2008 decreta la fine delle sperimentazioni sulla Bigness e l'avvio di una fase di profonda revisione sui contenuti sviluppati negli anni precedenti.

Le revisioni critiche operate conducono Koolhaas a partire da questo momento ad adottare un sistema definibile “Loop trick”<sup>18</sup>, che rivela forti attinenze allo spazio obliquo teorizzato da Paul Virilio e Claude Parent<sup>19</sup>. La superficie obliqua introdotta all'interno dell'edificio crea una continuità e fluidifica i vari piani, eliminando le barriere verticali e orizzontali in modo da consentire la sovrapposizione e contaminazione dei programmi spaziali attraverso la sua applicazione come circuito chiuso, che mette in sequenza le parti interne e ne consente una trasformazione impostata sull'elemento stabile del loop.

Il ripensamento della Bigness formulata in precedenza, oltre che ricorrere all'uso del sistema loop, utilizza patii e interrelazioni orizzontali con esplicito rimando ai mat-building proposti dal Team X. Si delinea perciò la necessità di impostare un nuovo discorso di relazioni all'interno dell'edificio ma anche con l'esterno, riconnettendo i vari piani fino ad allora slegati per alloggiare in modo autonomo le funzioni sui differenti livelli (scisma verticale), e comporta una riesamina anche dello spazio pubblico in relazione all'edificio. Mentre i mat-building lavorano su un sistema di tipo a matrice e quindi su una distribuzione uniforme di forze su una superficie continua, il *loop* si presenta come un dispositivo che genera relazioni socio-spaziali attraverso la contaminazione di spazi e programmi e produce effetti inaspettati in sezione.

L'oscillazione tra la prevedibilità del suo diagramma e l'imprevedibilità delle azioni che si attivano trasversalmente all'interno rendono il dispositivo del loop uno strumento capace di recuperare la dimensione interna dell'architettura, laddove Bigness tende a dissolvere e a innescare processi di trans-programmazione, ri-programmazione e contro-programmazione favorendo sovrapposizioni e contaminazioni mediante la circolazione.

L'idea sottesa dall'utilizzo del sistema del loop è quella di ripiegare lo spa-

zio pubblico per eccellenza, la strada, e di svilupparlo all'interno dell'edificio, lavorando con una logica porosa di sconfinamento e infiltrazione al suo interno che risulta essere la stessa di un tessuto urbano. Nella Biblioteca di Jussieu si applica la strategia del loop generando una inside-out city in cui gli utenti divengono dei veri dei propri flâneur.

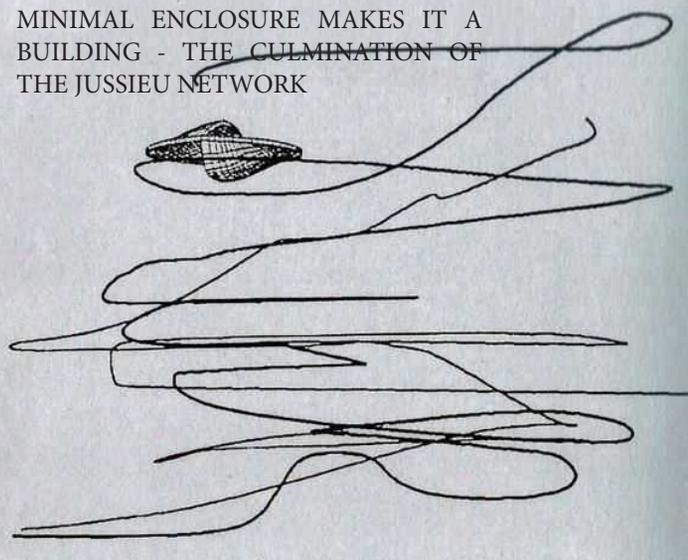
Molte delle strategie contemporanee mettono in campo il sistema del loop come strumento in grado di intessere una misura con la Bigness, fino a giungere al suo apice diventando un sistema loop skyscraper come nel progetto del CCTV a Beijing (2002-2008). Perciò Koolhaas, accettando ed esaltando la cultura dei non-luoghi e del banale propone progetti che mirano alla ricerca della libertà di azione propria degli individui nello spazio e lavora sull'azione del movimento dei corpi all'interno degli spazi costruiti riflettendo sulle limitazioni indotte in tal senso dallo spazio formale architettonico. In questa logica, ogni azione veniva ricondotta in un relativo spazio derivato dalla preconfigurazione del programma. In anticipo sulle sue riflessioni, già Bernard Tschumi, introducendo il concetto di evento come azione non programmata, crea una disgiunzione tra spazio, programma e azione, rendendo le tre categorie interrelate ma al contempo autonome.

È proprio da questa idea di evento che si aprono nuove strategie operative e si delinea un nuovo approccio nel contemporaneo che vede il dissolversi dell'oggetto statico in favore dell'affermazione di oggetti relazionali, i quali traggono dal contesto le potenzialità di interazione e sfruttano le diversità di luogo, di cultura e di flussi. Già nelle proposte di Superstudio del Monumento Continuo e in quelle di Archizoom per la NO-Stop city viene anticipata la proposta del superamento di oggetto arrivando ad una riduzione formale che scarta qualsiasi creazione di uno stile e trasforma gli oggetti in superfici amorfe e innesta un fattore di disponibilità creativa all'interno delle sue architetture.

**Fig.128.** Rem Koolhaas,  
*Biblioteca di Jussieu*, 1993



MINIMAL ENCLOSURE MAKES IT A BUILDING - THE CULMINATION OF THE JUSSIEU NETWORK

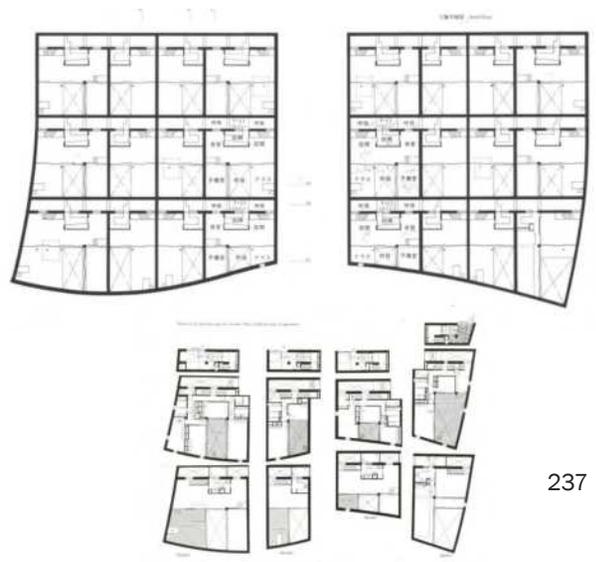


Nell'idea stessa di scambio fra diversità, il concetto di relazionale segna un tentativo di abbandono della definizione di oggetto per dissolversi in un campo relazionale. Il progetto in questo senso si incentra sull'unione di programma, forma e concetto trasmissibile ed evidenzia una trasformazione concettuale nell'introduzione dell'elemento temporale all'interno del processo. Il tempo come ingrediente di progetto comporta una accettazione della transizione come parte integrante dell'interpretazione dell'opera.

Al contempo, la nuova oggettualità architettonica, attingendo da diverse discipline, si dilata in un campo interdisciplinare diventando a-scalare. In questo senso viene meno la tradizionale concettualizzazione di città ed edificio, in favore di un rinnovato rapporto tra i termini in questione. L'alterazione della scala modifica la tradizionale procedura progettuale gerarchica dal generale al dettaglio ("dal cucchiaino alla città" moderno) in favore di una a-gerarchica che coniuga al contempo materiali, programma e struttura.

L'architettura diventa così il termine contenitore di molteplici significazioni ma, nel suo metabolizzare queste eterogeneità, si pone anche come collegamento tra categorie distinte occupando quello spazio interdisciplinare fino ad ora lasciato a sconfinamenti di campo propri di ciascun ambito disciplinare.

**Fig.129.** Rem Koolhaas, abitazioni *Nexus World*, 1991



## II.2 Oltre la Bigness, il ritorno alla Smallness

“Bigness no longer needs the city; it competes with the city; it represents the city; it pre-emptes the city; or better still, it is the city.”

Rem Koolhaas, *Bigness or the problem of Large scale*, 1990

“Size does matter”

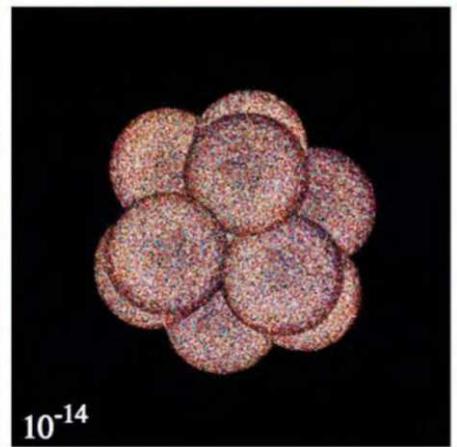
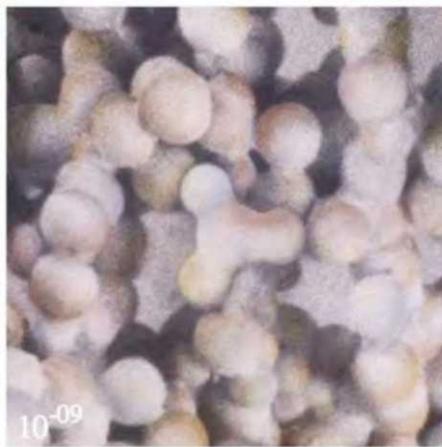
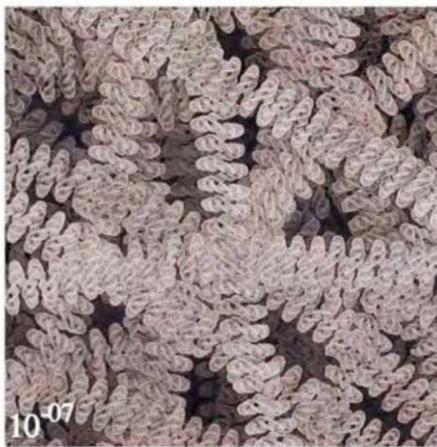
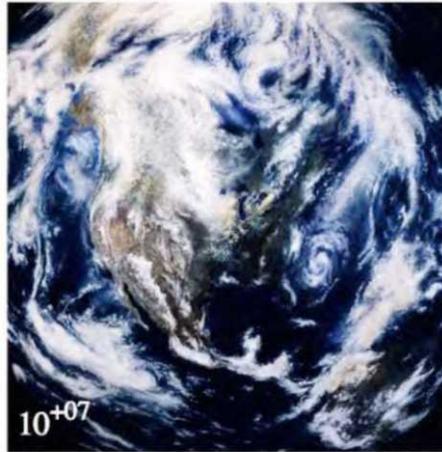
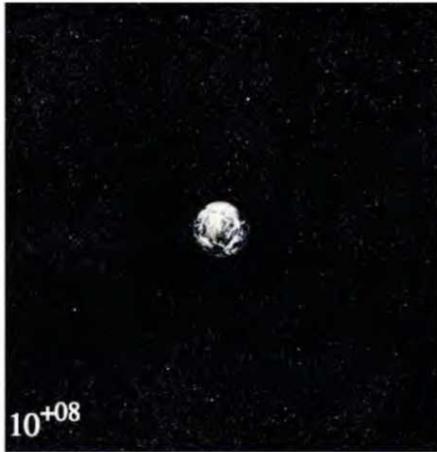
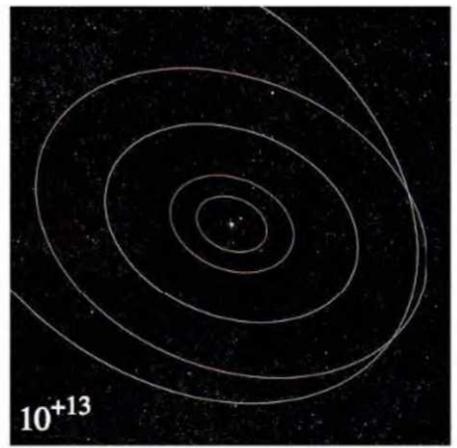
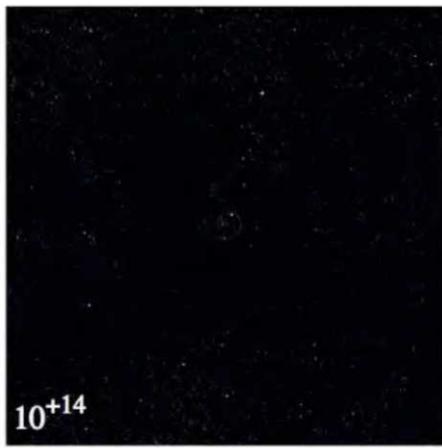
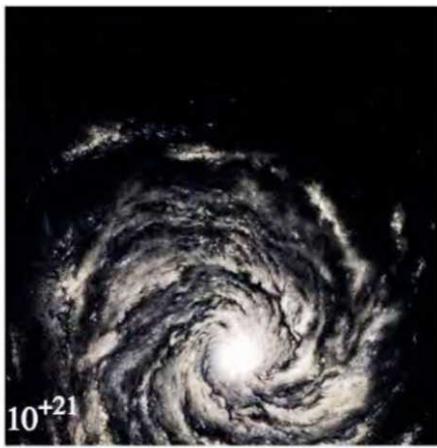
Godzilla

Perché scalare l'Everest e affrontarne i pericoli connessi? “perché è là”. Si apre così il libro di Koolhaas citando la teoria della *Bigness*, il cui potere cumulativo si regge con forza sulla pura quantità<sup>1</sup>. In architettura la dimensione ha da sempre costituito uno strumento per poter rappresentare lo straordinario, dalla Torre di Babele alle “sette meraviglie del mondo” tutte opere accomunate dalla dismisura. Gli Stati Uniti soprattutto sono stati il laboratorio perfetto per la creazione del “Grande”, decretando la nascita della scuola di Chicago e il sorgere del simbolo stesso della Grande Dimensione: la Manhattan congestionata, cuore pulsante di New York. Il ruolo della tecnica e la ricerca di soluzioni innovative, sia impiantistiche sia strutturali, determinano una componente fondamentale, in cui l'ascensore, l'aria condizionata, la struttura in acciaio e la luce al neon giocano il ruolo di attori principali.

Derivato del portato moderno, la Grande Dimensione è un fenomeno caratteristico della modernizzazione urbana, connesso al raggiungimento di una “certa massa critica” che comporta una revisione del rapporto tra architettura ed edificio. Le parole d'ordine della *Bigness* sono relative all'impossibilità del controllo attraverso il solo gesto architettonico, alla perdita dei caratteri distributivi per mezzo della mobilità meccanica consentita tra l'altro dagli ascensori, alla “lobotomia” tra interno ed esterno con sezioni così elevate da far perdere la relazione contenuto-contenitore, all'irrilevanza dell'istanza estetica, ormai affidata unicamente alla sola massa e all'autoreferenzialità di queste opere del tutto avulse dal contesto.

Una simile deformazione dimensionale comporta una modifica percettiva tanto spaziale quanto volumetrica che si ripercuote sulla relazione con l'intorno, arrivando in un certo senso a un cambiamento di significato dell'opera architettonica.

**Fig.130.** Immagini del cor-  
tometrageo di Ray e Charles  
Eames *Powers of ten*, 1968



Anche la produzione afferente alle diverse discipline artistiche ha adottato la manipolazione scalare come modalità espressiva di esaltazione oggettuale. Il libro *I viaggi di Gulliver* di Johnnatan Swift è l'esempio calzante di come la grande scala sia trapiantata in un contesto locale provocando un effetto di straniamento. Così anche il film *Power of ten* sull'esponenziale crescita a base dieci degli Eames<sup>2</sup>, sonda i territori del *rescaling* dalla lontana scala infinitesimale alla ravvicinata scala microscopica. La proiezione illustra la relatività della dimensione e della scala e, attraverso passaggi incrementali a base dieci, dipinge l'universo come un sistema continuo che procede dall'atomo all'insieme degli elementi visibili.

L'utilizzo del termine "scala" ha vari significati nel gergo quotidiano sia tecnico sia colloquiale, venendo tuttavia usato normalmente come sinonimo di dimensione e misura. Si può assumere il cambio di scala come un cambio della relazione che intercorre tra edificio e osservatore o comunque con l'intorno urbano circostante, risultando pertanto un attributo basato sulla relatività dimensionale. La sua definizione rimanda a una successione ordinata di valori distinti facenti parte della stessa qualità che li inter-relaziona, ma è anche una misura che consente una trasposizione delle dimensioni reali in altri formati. Sia essa impiegata come scala musicale, metrica, di proporzione, ciò che sottende il suo significato è il valore di classificazione della realtà secondo la dimensione di forme, concrete o astratte, misurabili.

Federico Soriano nel suo libro *Sin\_tesis*, declinando l'architettura contemporanea come sei tipi di rinunce tra cui quella di *Sin\_escala* (senza scala), afferma che "qualsiasi tipo di oggetto possiede una misura costante e precisa, però la sua scala dipenderà della scelta di un sistema di proporzioni" (Soriano, 2004). L'autore sostiene inoltre che la modalità con cui le cose di inter-relazionano tra loro costituisce la "scala naturale o convenzionale, ossia come oggetti appartenenti a una specifica categoria che gli assegna un certo valore scalare. Il riferimento al termine di naturale o convenzionale è in merito alla percezione grande o piccola che si può apprezzare degli oggetti in riferimento alla dimensione abituale cui rimanda la categoria di oggetti in questione.

Pertanto, maggiore è l'imponenza dimensionale e maggiore è l'effetto di estraneazione e alienazione dal contesto. L'oggetto fuori misura è ricorrente all'interno del quadro storico evolutivo dell'architettura. Facendo leva sul confronto e sul paragone rispetto al circostante si sono susseguite opere smisurate nei confronti della piccola scala dell'intorno, dalle piramidi alla torre di Babele. Tuttavia, si assiste negli ultimi anni a un cambio radicale di rotta nell'architettura. La Grande Dimensione acqui-

sita e sperimentata negli anni Novanta vede infrangere i suoi presupposti con la crisi dei primi anni del Duemila, il cui apice, nel 2008<sup>3</sup>, segna un arresto nella produzione e l'avvio di una fase di revisione e ripensamento delle teorizzazioni precedenti<sup>4</sup>.

La crisi economica, che ha investito molti paesi soprattutto europei, ha visto volgere al termine la produzione di edifici di grandi dimensioni dirigendo lo sguardo verso la piccola dimensione e i costi contenuti. Inoltre, la capacità di adattamento e di eventuale riconversione dei grandi edifici richiede tempi lunghi e sovente delle modifiche che intaccano profondamente la struttura stessa delle opere.

A seguito di questa crisi, si è delineato un effetto devastante sulla professione dell'architetto e nei suoi risvolti pratici. La disoccupazione professionale crescente e la frammentazione dei processi costruttivi hanno condotto ad accorpamenti e dissoluzioni di un campo disciplinare nell'altro. La crisi economica dell'ultimo decennio ha inevitabilmente intaccato il sistema di pianificazione e progettazione, le cui conseguenze sono evidenti in architettura. I cambiamenti di usi e programmi, che in passato erano ragionevolmente prevedibili, oggi presentano una difficoltà dovuta all'iter di realizzazione dei progetti - che sovente vede interruzioni durature e riprese ancor più lente - giungendo talvolta a non rispondere più simultaneamente a nuove esigenze sorte nel contempo. La Bigness ha visto affermare molti nomi di architetti entrati poi nel novero delle archistar, in virtù della realizzazione di progetti in cui proprio alla misura, o meglio alla Dismisura, viene affidato il compito di generare denaro e profitto: maggiore è la scala e la dimensione e maggiore è la materializzazione del capitalismo da essa manifestato. La professione ha intrapreso un percorso connesso ad aspetti economici derivanti dalla capacità di generare ricchezza, offuscando il primario valore e compito

**Fig.131.** "The Skyliners", *The fantastical starts of Bigness*, L. Feireiss, 2012



dell'architettura di soddisfare e lavorare per il benessere sociale.

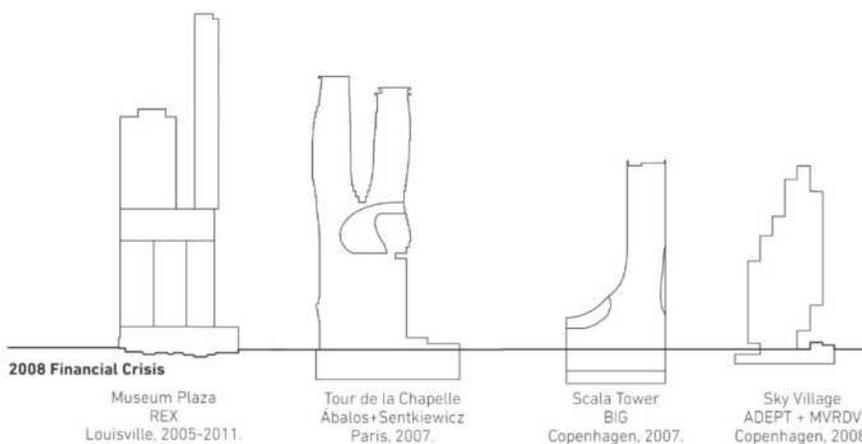
Per Koolhaas, il fervente fautore della Bigness, la teoria deriva sostanzialmente dalla ricchezza programmatica e dalla possibilità offerta dalla dimensione XL di raggruppare differenti funzioni all'interno di un unico edificio. Proprio quando negli anni Novanta il desiderio di crescita delle città si traduce in termini di visibilità legata alle architetture, si iniziano a costruire grandi edifici e "città dentro le città" sia ad uso ludico e ricreativo sia istituzionale.

La teoria della Bigness si muove a cavallo tra urbanistica e architettura, tra le capacità organizzative della città nella prima e i grandi edifici che ospitano in sé la città stessa nella seconda. Di fondo vi è l'idea che l'urbano non sia più inteso come spazio collettivo. Quello di Koolhaas è il tentativo di sintetizzare in modo pratico le discipline di Architettura e Urbanistica. Edifici così grandi nascondono le insidie dell'autonomia rispetto al resto della città, proprio perché possono funzionare come delle città in miniatura; l'edificio diventa così grande che sono le città a doversi adattare a esso e non più il viceversa (Koolhaas, 1994).

In questo progressivo "gigantismo", si profila però la possibilità di una rivalutazione del ridotto e del piccolo. Alla ricerca di una visibilità richiamata dalla dimensione maggiore dei progetti fa da contrappunto la versatilità sperimentale della Piccola Dimensione. Non è un caso che anche in fase di modellazione si proceda per approssimazione dalla scala ridotta alla scala reale. Il Grande comporta sempre un effetto di spettacolarizzazione, ma è nel Piccolo e nel ridotto che si possono apprezzare i dettagli, adottando una visione che abbracci la semplicità.

Tuttavia, la Bigness va vista anche sotto un'altra luce. Secondo le premesse ipotizzate da Koolhaas la teoria, nel delineare una nuova formula

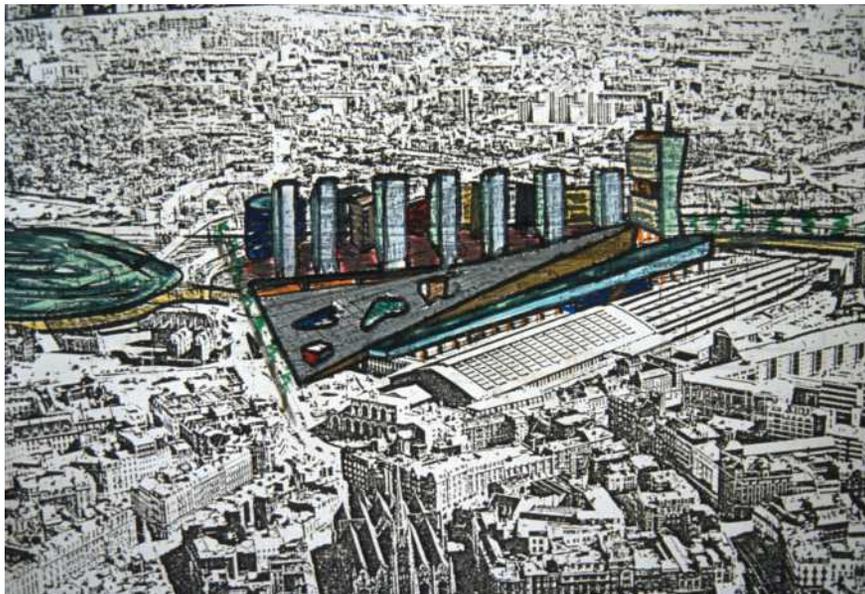
**Fig. 132.** Crisi finanziaria del 2008, progressiva riduzione dimensionale degli edifici, tratto da "a+t", *50 Hybrid buildings*, 2020.



architettonica in grado di essere separata dal resto del contesto, deve però fare i conti con alcune questioni intrinseche. Infatti, se i grandi edifici comportano con la loro dimensione maggiorata, l'accoglimento di città indoor (e di conseguenza, l'introiezione dello spazio pubblico), la bivalenza dimensione= pubblico= separato non sempre risulta essere vera.

Uno degli esempi di Bigness per eccellenza che merita di essere citato in quanto caso emblematico della Grande Dimensione, ma anche non del tutto considerabile "rispondente" ai dettami della separazione dal contesto della Bigness, è il progetto di Euralille di OMA, contenuto proprio nella sezione XL del suo testo *S, M, L, XL*. Il masterplan prevede il progetto di un complesso di grattacieli concepiti in maniera indipendente, dove al centro si trova lo *Espace Piranézien*, un ripiegamento verso l'interno quindi e un intento di isolamento dal circostante. A distanza di alcuni anni, l'esperienza pratica ha dato torto a questa visione di scissione. Infatti, il collegamento alla rete ferroviaria europea ad alta velocità ha permesso che Euralille diventasse un punto di riferimento come destinazione turistica e commerciale, ma il suo uso quotidiano designa questo luogo anche come riferimento per le persone locali. La configurazione del complesso offre un'alternativa al centro storico di Lille e risulta facilmente raggiungibile poiché ben connesso al resto della città. Al termine della fase di concepimento progettuale, sono stati apportati dei cambiamenti che si sono rivelati fecondi per la sopravvivenza del progetto stesso: la modifica degli accessi alla rete ferroviaria e la parte

Fig.133. OMA, *Euralille*, 1989



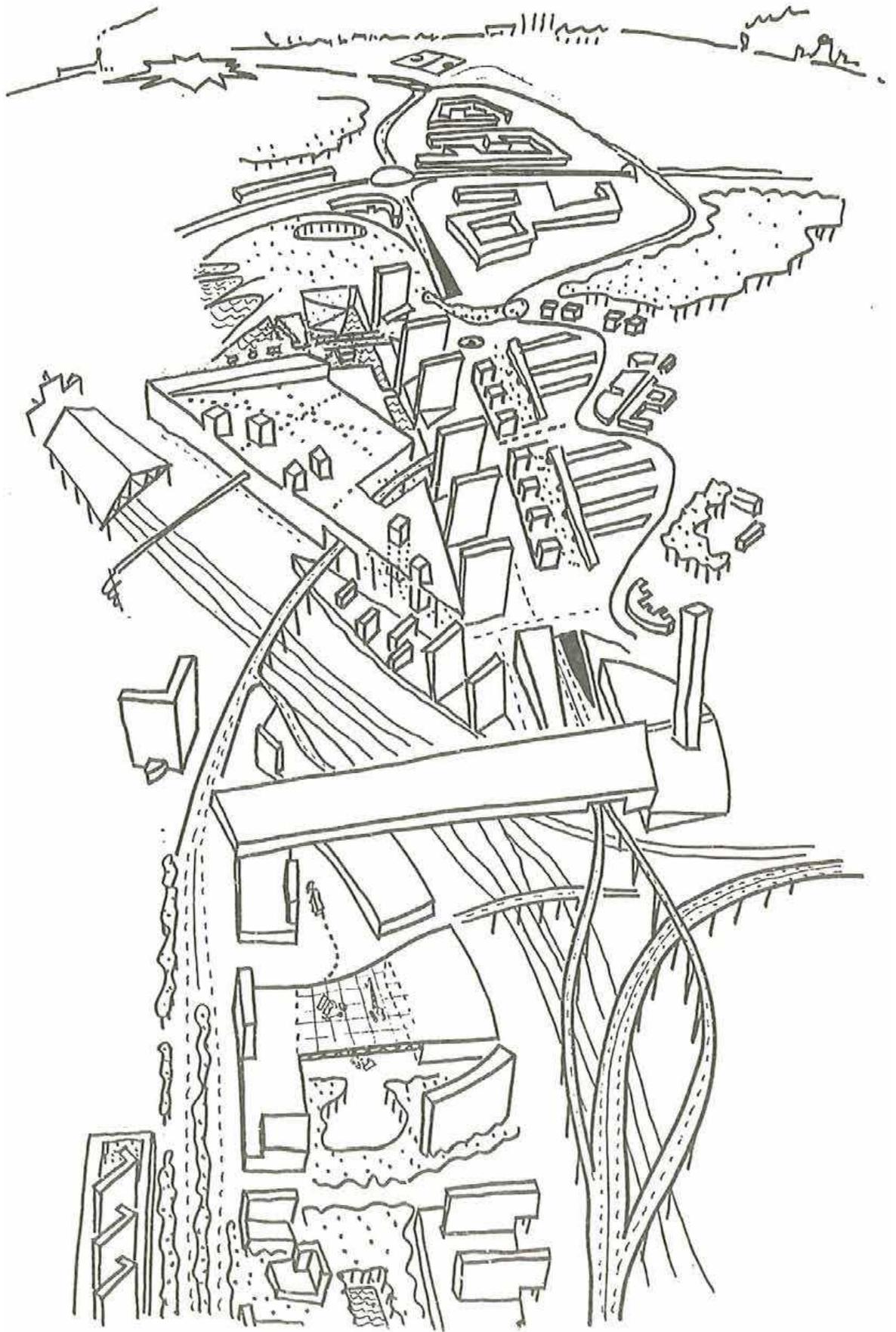
di collegamenti pedonali sono stati connessi al centro commerciale e al centro congressi, inoltre anche la parte esterna circostante è stata ridisegnata. In sintesi, nel caso del progetto XL di Euralille risulta evidente come il complesso abbia la necessità di trovare un ancoraggio al resto dell'intorno. In questo senso, la Grande Dimensione del progetto – nato in teoria come un frammento urbano potenzialmente autonomo – assolve pienamente alla funzione per cui è stato concepito (diventare il cuore pulsante di collegamento ferroviario nonché centro commerciale e polo congressuale) soltanto in virtù dell'inevitabile collegamento con il resto del tessuto urbano, consentendone l'integrazione e il funzionamento in relazione con esso. La materia prima di questo collegamento è insita nello spazio pubblico, utilizzato come coagulante tanto interno quanto esterno.

Proprio il carattere pubblico di molte architetture appartenenti alla Bigness solleva interrogativi in merito al legame che intercorre tra interno pubblico e resto della città e sulle conseguenze dello spazio pubblico *indoor* sulla dimensione e la scala dell'edificio. La risposta all'aumento di estensione delle metropoli, che ha iniettato un'intensificazione d'usi, aumentandone quindi la densità, ha condotto inevitabilmente alla ricerca di uno "sfogo" dello spazio pubblico, divenuto ormai residuale e limitato oltre che spesso sottratto all'esterno per essere soppiantato dalla rete dei mezzi su gomma. La conseguenza è stata una ridefinizione dei confini tra sfera pubblica e privata che ha decretato il sorgere di grandi edifici collettivi e ha introiettato lo spazio pubblico creando nuovi atri interni ma anche reti pubbliche *indoor*.

Al principio, la Bigness teorizzata da Koolhaas si basava sulla disconnessione tra interno ed esterno (lobotomia) tanto che il contesto diventava marginale. Tuttavia, è possibile ipotizzare che la declinazione di queste opere attraverso una riformulazione della rete degli spazi pubblici abbia ottenuto esiti diversi rispetto alla previsione del suo teorizzatore, tanto che la riconnessione spaziale interna ed esterna favorisce un incremento di valore del tessuto urbano.

L'introduzione della dimensione pubblica all'interno degli edifici inserisce la piccola scala, la *smallness* intesa in senso ampio come capacità relazionale dell'architettura di organizzarsi in sistema, in quanto rende tali opere collegate al tessuto circostante ed elementi di un insieme interconnesso. Il fallimento della visione attinente alla sola dimensione per la Bigness è espressa dal giornalista Falconer nell'articolo *Wedlock* contenuto nel *The English Illustrated Magazine*: "All her energies have been devoted to expansion; she has not stayed her hand to perfect what she already possessed." Observers 'do not expect to see anything very

**Fig.134. Nella pagina a fianco.** OMA, *Euralille*, schizzo masterplan, 1989



beautiful: their early thoughts of the city were always of her bigness”<sup>5</sup>.

L'importanza fondamentale della teoria della Bigness è però nell'aver dichiaratamente identificato un nuovo assetto di spazio pubblico. La rete esterna di spazi pubblici tradizionali si arricchisce di quelli indoor e con essi forma una rete pubblica. In questo senso, pensare alla Bigness e agli edifici XL come edifici completamente sconnessi dal contesto e isolati non è del tutto corretto. La nuova visione tridimensionale dello spazio pubblico, che si insinua trasversalmente anche all'interno degli edifici, deve la propria scintilla ai pensieri formulati in merito ai flussi pedonali e automobilistici a partire dagli anni Venti, in primis alle opere di Le Corbusier, che ipotizza una separazione di flussi pedonali a di sopra o al di sotto del piano veicolare. Questa idea è portata a un grado complesso proprio negli esempi di Minneapolis con lo Skywalk sopraelevato del 1962 e nel progetto PATH in Texas, al contrario sottoterra.

L'aumento dimensionale e di densità delle metropoli, come precedentemente accennato, ha comportato una compressione degli spazi pubblici esterni e ha dato il via al sorgere di grandi edifici che coniugassero tra le varie attività private anche la dimensione pubblica. All'interno di questi grandi edifici gli spazi diventano una parte della rete degli spazi pubblici formando una trama unica, che cambia il sistema dell'edificio e lo converte in elemento di rete.

Questa idea di rete è ben espressa nei casi emblematici di New York e di Minneapolis. Nel primo caso, su obbligo delle autorità competenti, viene stabilita la percentuale di superficie privata da destinare agli spazi pubblici all'interno di grandi strutture (POPS-Private Owned Public Space). Nel secondo caso si presenta su iniziativa privata la connessione attraverso passerelle che collegano gli spazi pubblici di diversi edifici al primo piano. Nello specifico, nel caso di New York gli spazi pubblici sono assorbiti all'interno degli edifici e diventano parte integrante dello spazio pubblico esterno di cui ne riallacciano strade e vie.

La conseguenza di tali assunti ribadisce quanto affermato in precedenza, ossia come i grandi edifici, incorporando la dimensione pubblica, in realtà si connettono alla città. L'incremento della natura pubblica degli spazi introduce quindi la piccola scala all'interno delle opere architettoniche. Infatti, attraversamenti pubblici e piazze coperte suddividono i grandi volumi in strade e cortili, e mentre gli interni acquisiscono di volta in volta una natura maggiormente porosa, diventano perciò il supporto per qualsiasi tipo di piccola attività. Gli edifici nati nella culla della Bigness acquisiscono una dimensione pubblica e si connettono alla trama della città.

Gli ultimi decenni sembrano confermare una revisione di tali teorie anche nell'ottica del recupero del patrimonio esistente. Infatti, alla compulsiva foga di costruire si sta sostituendo una visione che privilegia il riuso, per cui la smania di grandezza sta lasciando spazio alla conquista di una strategia di risignificazione dei luoghi e degli spazi. Il senso dell'opera De Rotterdam di Koolhaas verte proprio su una delusione di grandezza e una cinica critica del termine. Sveltante nel tessuto di Rotterdam, questo edificio altro non è che un omaggio alla sua massa, che offusca la banalità e la ripetitività di un edificio altrimenti per semplici uffici.

Uscito con la rivista *Metropolis Magazine*, l'articolo *Good-bye Grand Structures: The Small-Scale Civic Architecture of Today* esalta la Piccola Dimensione. Aaron Betsky, autore dell'articolo in questione, fa notare come con l'avvento di internet molte funzioni e attività si siano smaterializzate e la quantità di spazio quindi necessaria al loro svolgimento si sia ridotta. Molte delle opere di architettura civica del passato hanno una dimensione tale per suscitare simbolicamente un senso di orgoglio e potere nazionale. Tuttavia, la mole imponente, spesso conferita a questo tipo di architetture, li rende di difficile manutenzione e sottoutilizzati in termini spaziali. Siamo a cavallo tra il 2010 e il 2011 quando al MOMA si organizza la mostra "Pequeña escala, gran cambio: nuevas arquitecturas de la movilización social" organizzata da Andres Lepik e Margot Weller. La riscoperta del valore sociale dell'architettura mette in evidenza undici progetti in tutto il mondo che, con il loro piccolo formato, sono stati in grado di avere un forte impatto sociale (basti pensare al progetto del gruppo UTT del Metro Cable di Caracas).

Il ritorno alla Piccola Dimensione ha inoltre il vantaggio della fattibilità dell'intervento. Nella storia dell'architettura molta della produzione architettonica oggi considerata emblema di un periodo storico o frutto di avanzamenti tecnici e teorici ha avuto origine proprio dalla piccola scala. Jorge Sainz nell'articolo *El tamaño de los hitos. Breve historia de la pequeña escala*, uscito nella rivista *Arquitecturaviva*, annovera l'importanza della Piccola Dimensione come luogo di sperimentazione e di ricerca.

Secondo questa visione, opere come San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini (detto anche San Carlino per la sua ridotta dimensione), contengono il germe delle grandi innovazioni che saranno successivamente applicate a scala di gran lunga maggiore, risultando così come versatili laboratori di sperimentazione e di ricerca per realizzazioni successive. Questo sentimento di revisione della Grande Dimensione in favore di una ricerca della *Smallness*, quale ricongiungimento dell'architettura al

contesto e alla città, ossia di architettura come sistema interconnesso, sta diventando un tema importante nel dibattito attuale come possibile orientamento per futuri interventi.

Anche il modello delle città europee ha collassato e si fa strada una alternativa che coniuga densità e scala. La proposta di MVRDV contenuta nel libro *Farmax* indaga la Piccola Dimensione come capace di contenere la densità evitando di cadere nella massa critica. La teoria messa in campo da MVRDV supporta la natura e l'aspetto green dell'architettura.

Schumacher nel suo testo *Small is Beautiful* guarda alla Piccola Dimensione come ancora in grado di contenere misteri da scoprire. Il ritorno alla dimensione Small, la dimensione degli elementi, viene confermata anche dall'intervista *a matter of zooming* di Stephan Petermann di OMA a seguito dell'uscita di *Elements* e di *Fundamentals* nel 2014 in cui si ripercorrono gli elementi che costituiscono l'essenza dell'architettura e il loro evolversi. Sulla stessa linea sono le opere dell'artista londinese Slinkachu, micro installazioni urbane che riproducono delle scene di vita quotidiana. Con il suo popolo in miniatura *Little People*, l'artista Slinkachu mira a rendere visibili queste differenze che possono generare le piccole cose, facilmente trascurate e ignorate.

Ci si interroga quindi sulle modalità in cui la Bigness sia trasfusa nella Smallness e in che modo gli ideali decantati dalla Grande Dimensione possano essere recuperati per agire anche nell'attuale contesto di recessione. L'indagine verte principalmente sulla capacità di costituire un grande edificio che sia in grado di mantenere una correlazione con il contesto e che non sia più una città in se stessa ma che risulti essere un elemento o parte di un tutto più ampio. Per giungere a tale obiettivo si lavora sull'idea di frammentazione e sulla configurazione aperta. È in questa accezione che entra in gioco la Smallness<sup>6</sup>. Infatti, la Smallness non è solo resiliente, poiché assorbe il contesto e lavora sulle interazioni tra architettura, paesaggio e infrastruttura, ma è anche umile e in grado di riallacciare connessioni con il contesto.

**Fig.135.** OMA, *Axel Springer Campus* (sinistra), Berlino, 2019. BIG, *Middle East Media Headquarters* (destra), 2015





**Fig.136.** Slinkachu, *Cast Away*, Obonjan, Croazia, 2016

Esempi del connubio dell'inserimento della macro-scala e della micro-scala all'interno di uno stesso edificio è nel lavoro di BIG e precisamente nell'edificio Middle East Media Headquarters, il progetto per Google HQ di BIG & Heatherwick o anche l'Axel Springer Campus di OMA. In queste opere si coniugano la parte formale e la parte informale. Nei secoli, lo sviluppo in verticale di dimensioni sempre maggiori, oltre che la mobilità legata al traffico veicolare, hanno condotto a un distacco tra edificio e strade. Attraverso l'integrazione del sistema infrastrutturale all'interno dell'architettura, si raggiunge una distribuzione dello spazio pubblico capillare. L'adozione di strategie per la densità che partono da una riformulazione dello spazio pubblico in senso verticale risulta essere una strada percorribile anche in vista dell'incremento di popolazione previsto da Unhabitat per il 2050.



**Fig.137.** Slinkachu, *The Jetty*, Southbank, Londra, 2014

In Paesi in cui la disponibilità di terreno è ridotta e le risorse devono pertanto essere ottimizzate, come il Giappone, si determina uno sviluppo architettonico legato alla Piccola Dimensione e all'attenzione per il dettaglio. *Small Architecture Now! Arquitectura de pequeña escala* annovera un'ampia gamma di veri e propri gioielli architettonici dal piccolo formato, di cui, architetti giapponesi quali Shingeru Bau e Toyo Ito, costituiscono un contributo fondamentale per una revisione della Bigness all'interno della Smallness. Philip Jodidio scrive in tal senso:

“Cuando no hay dinero suficiente para proyectar enormes centros de convenciones y rascacielos, la pequeña arquitectura cobra un gran atractivo. Mientras que, hace unos años, muchos arquitectos de primer nivel hubieran declinado encargos de pequeño volumen, bastantes empiezan a ver con otros ojos este cambio en las dimensiones. No cabe ninguna duda: en la arquitectura de hoy en día, lo pequeño es sexy”.

La visione del giapponese Fou Fujimoto chiama in campo la Smallness collegando il concetto all'immagine di foresta, avvolta, come lo stesso architetto sostiene, da quel “nazo” o “wakeno wakaranai”, ossia dal senso di mistero e di continuo cambiamento. La foresta con i suoi molteplici elementi costitutivi (foglie, erbacce, piante, alberi, etc) è l'immagine dell'unione di piccole cose. Per questo architetto giapponese la chiave di intermediazione tra la natura e l'artificio è proprio nella Smallness.

In definitiva, questa rinnovata dimensione quindi non indica solamente una misura fisica di piccolo formato ma il potenziale di interrelazione del singolo elemento che si connette agli altri generando un sistema.

Tale strategia di interconnessione, che vede nella Smallness un nuovo approccio indirizzato a formare un sistema di relazioni, viene individuata anche dalla rivista spagnola *a+t* nel 2017 con una serie intitolata *Complex buildings*. La complessità è chiamata in causa come risposta



**Fig.138.** Slinkachu, *Shore Line*, Honolulu, Hawaii, 2016

rapida anche di fronte alle trasformazioni costanti e repentine della realtà contemporanea<sup>7</sup>. Il passaggio che si compie, proposto dalla rivista, mette in luce come dal contenitore ibrido la produzione architettonica si stia progressivamente orientando verso gli edifici complessi.

L'edizione, suddivisa in diversi volumi, ricerca i livelli di complessità all'interno dell'architettura. Partendo dalla conquista multifunzionale operata dagli edifici ibridi, la cui capacità centripeta era in grado di contrastare la spinta centrifuga dettata dal consumo di suolo della città dispersa (urban sprawl), la possibilità di intensificare l'uso delle strutture costituisce un approccio trasformativo in grado di contrastare la monofunzionalità dei tessuti. L'edificio ibrido si inserisce in questo discorso come modalità di intensificazione dei programmi e della loro interazione, costituendo un attrattore urbano. Tuttavia, ed è in questo gap tra costi e benefici che si presentano i *Complex Building*, la realizzazione di un edificio ibrido comporta un dispendio enorme in termini economici e organizzativi, proprio per l'eccezionale dimensione degli

**Fig.139.** Kazuyo Sejima di Annie Leibovitz per *Vogue*

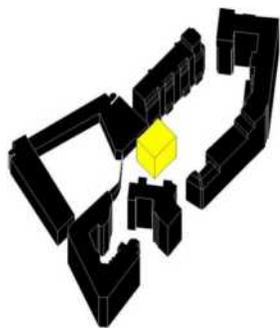


stessi. Il panorama architettonico attuale si sta pertanto orientando verso una strategia di complessificazione del programma per le tipologie tradizionali basandosi in prima analisi sul valore di indeterminatezza enunciato da Rem Koolhaas. Si potrebbero considerare questi nuovi edifici un upgrade degli edifici ibridi, dove in questo caso viene recuperata una dimensione e una relazione con il contesto, in prima analisi partendo dalle situazioni di contorno esistenti. Se i grandi contenitori ibridi hanno costituito l'avvento di una risposta quale vero e proprio contrappunto rispetto all'architettura tradizionale, implicando una scesa in campo prepotente dell'opera architettonica, oggi si sta tentando di lavorare all'interno di una gamma di sfumature che prediligono una evoluzione non tanto nell'ibridazione tra funzioni quanto nello sviluppo della complessità della funzione stessa e che permettono l'adozione di una dimensione architettonica non più *extra large* ma ridotta. In questa maniera l'attenzione si sposta sugli aspetti di connessione e interrelazione tra architettura e ambiente circostante. Infatti, molte tipologie definibili tradizionali hanno registrato un aumento della complessità dei loro specifici programmi e una riduzione della loro mole dimensionale: il tipo residenziale amplia la sua offerta fino ad ospitare un'ampia varietà di unità abitative in grado di soddisfare un'utenza diversificata, i centri culturali propongono servizi e attività differenti in risposta a un pubblico multiculturale e intergenerazionale, etc.

Gli edifici complessi dunque puntano sulla funzione come strategia di creazione della complessità e la possibilità di ridurre la propria dimensione senza tuttavia rinunciare all'opportunità di costruire una relazione di vasta scala con il tessuto in cui sorgono. L'importanza del passaggio determina un approccio orientato verso la sovrapposizione funzionale non più in termini volumetrici ma spaziali (non più dunque sovrapposizione di piani con funzioni diverse ma funzioni distinte sullo stesso piano), ossia generando sovrapposizioni e interferenze di funzioni che avvengono non solo nello stesso spazio ma talvolta anche nello stesso momento. In questo senso, si garantisce la presenza continuativa degli utenti mediante la progettazione di spazi fluidi concedendo un certo grado di libertà d'uso, laddove si propongono spazialità aperte e non compartimentate.

In base al tipo di complessità, la rivista *a+t* propone la classificazione di diversi tipi di edifici: i *generators* (The Complexity of Anticipation), i *linkers* (The Complexity of Continuous Presence), i *mixers* (The Complexity of Everyday Life), gli *storytellers* (The Complexity of Context).

I *generators* (cambiamento di funzione) sono degli edifici dotati di un elevato grado di resilienza, hanno infatti la capacità di evolvere velo-



cemente e possono riconfigurarsi, adattandosi ai cambiamenti. Questo tipo di edifici hanno assorbito all'interno della loro logica progettuale l'incertezza e l'indeterminatezza. La caratteristica di riconfigurabilità consente di offrire una risposta immediata a eventuali cambiamenti o necessità. Basti pensare a piccoli interventi come il progetto dello Sport and Cultural Centre ad opera di Bruther a Saint-Blaise, Parigi, per cogliere il potenziale di riconfigurazione e adattabilità fornita dagli edifici complessi. L'edificio, compatto, flessibile e trasparente, si presenta come una giustapposizione di differenti elementi la cui coesione determina un insieme che si pone in continuità con il tessuto circostante.



Fig.140. Bruther, *Sport and Cultural Centre*, Saint-Blaise, Parigi, 2011

I *linkers* (funzioni simultanee) non hanno l'aspetto di un unicum ma lavorano sulle interconnessioni e per collegamenti spaziali. Sono caratterizzati dalla fluidità degli spazi dove si realizzano funzioni simultanee. La libertà d'uso e di movimento nello spazio comporta una adozione di spazi aperti e senza limiti, in grado di costituirsi come territori di giunzione all'interno di una narrazione continua. In questo senso, la Sala Beckett a Poblenou ad opera di Flores & Prats mostra un chiaro esempio della capacità di coniugare la storia e le sue tracce, stratificatesi nell'edificio nel corso del tempo, con la ricchezza funzionale rendendo quest'opera un punto di riferimento per il quartiere di San Martí, inizialmente Centro per la Pace e la Giustizia (Pau i Justícia). Teatro, sperimentazione e formazione teatrale si fondono all'interno di un ambiente che mantiene in evidenza i lasciti della sua storia (porte, maioliche, rosoni, stratificazioni murarie e intonacature).

Fig.141. Flores&Prats, *Sala Beckett*, Barcelona, 2014

I *mixers* (specializzazione e ricchezza funzionale) sono costituiti da pluralità di usi che concorrono a rivitalizzare il tessuto urbano e combinano al loro interno una vasta serie di variazioni tematiche. L'inserimento di questi edifici complessi nel tessuto stimola la rivitalizzazione dell'ambiente circostante, irradiandone l'influenza benefica ben oltre il



PROJECTE D'EXECUCIÓ DE LA  
NOVA SALA BECKETT



loro perimetro, come dimostra il progetto Linker Oever Intergenerational Project (IGLO) ad opera di De Smet Vermeulen Architecten. Con la sua scala minuta, che racchiude una vasta offerta tipologica residenziale e di servizi, l'intervento, attraverso la sua funzione rivitalizzante, si pone come cucitura alla scala più ampia dei monolitici edifici residenziali del quartiere.



Fig.142. NL+BeL, *Spielbudenplatz*, Amburgo, 2015

Gli *storyteller* (complementarietà funzionale con il contesto) si riallacciano alla storia e alla cultura lavorando a partire dai vincoli del contesto per costruire una nuova narrazione con l'ambiente circostante. La forza del tessuto in cui sorgono come ingrediente progettuale è evidente nel progetto nel cuore del quartiere di St. Pauli nella città di Amburgo, a poca distanza dalla storica e nota strada a luci rosse Reeperbahn. L'area è ubicata vicino al porto e per localizzazione è stata negli anni teatro di folklore e divertimento, con una composizione sociale mista. La vitalità del quartiere è caratterizzata dall'esaltazione della sottocultura contenente tutti gli estremi sociali, tale che ha reso il quartiere un punto di riferimento per la città intera.

Il gruppo di architetti NL unitamente al gruppo BeL propone una strategia progettuale basata sulla antro-po-diversità e sulla suddivisione del lotto in piccole parcelle in grado di garantire tale diversità. In particolare, piccola scala, accessibilità economica, diversità in alternativa all'uniformità, originalità e tolleranza, appropriazione vitale del luogo, sperimentazione e subcultura e produzione di spazio pubblico sono le caratteristiche che hanno guidato il progetto. L'omogeneità all'interno degli edifici si contamina con l'eterogeneità ricercata all'esterno nelle strade del complesso. La strategia della parcellizzazione del lotto, denominata "kleinteilig" consente di raggiungere un'elevata composizione mista di usi e morfologie nel rispetto del mantenimento della diversità e dell'identità della subcultura esistente.

Fig.143. De Smet Vermeulen Architecten, *Linker Oever Intergenerational Project (IGLO)*, Antwerp, Belgium, 2006-2014



### II.3 Piano terra come pianta urbana, nuovi atri urbani

«La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana, de modo que sus ruidos nos lleguen amortiguados, los movimientos se vuelvan fantasmales y toda ella, pese a la transparencia del vidrio rígido y frío, aparezca como un ser latente, «del otro lado». O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el «ser -de- afuera», se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. En su permanente cambio, los tonos y velocidades de los ruidos envuelven al hombre, ascienden vertiginosamente y caen de pronto paralizados. Los movimientos también lo envuelven en un juego de rayas y líneas verticales y. Horizontales que, por el movimiento mismo, tienden hacia diversas direcciones –manchas cromáticas que se unen y separan en tonalidades ya graves, ya agudas.»

W. Kandinsky

Nella storia delle città, le strade sono sempre state il luogo pulsante e vibrante della vita urbana, in cui si integrano mobilità, vita sociale ed economica dei cittadini. Basta pensare nel XVI secolo ai mercati che avevano luogo nelle piazze e strade delle contee per avere un'idea di quanto fosse importante la vita all'aperto. Nel 1889 Camillo Sitte evidenzia in *Costruzione di città secondo principi artistici* come gli elementi architettonici interni quali scale e atri fossero posti all'esterno in epoca medievale, creando un'unione forte tra architettura e città. Tale concezione unitaria cambia intorno agli anni Sessanta-Settanta, quando, con l'avvento delle automobili, questi scambi vengono meno. Negli anni Ottanta si fa largo l'idea che, integrando le differenti scale della città, si possa avere un effetto di miglioria sulla viabilità stessa.

Le strade, sin dall'antichità, presentano una composizione mista e varia di usi, in cui pubblico e privato si confondono, fino a quando nel Medioevo si introducono degli elementi di mitigazione tra interno ed esterno e tra pubblico e privato: i portici. In epoca moderna, al trasporto su acqua si aggiunge quello ferroviario che incrementa uno sviluppo in estensione delle città producendo fenomeni di mobilitazione degli abitanti. A partire da questo momento, si predilige una pianificazione secondo un sistema di zonizzazione funzionale, con una spinta molto forte verso gli uffici e il settore commerciale. Perciò, dopo la Seconda Guerra Mondiale hanno notevole impulso le strade veicolari e la creazione di città satellite collegate da arterie, all'interno di una logica di pianificazione rispondente ai dettami dei CIAM.

Le Corbusier mette a punto le sue riflessioni sulla separazione tra i flussi e ipotizza strade sopraelevate per le automobili, mentre lascia il livello del suolo a disposizione dei pedoni, sancendo perciò l'introduzione di una gerarchia anche nella viabilità. La reazione degli anni Settanta-Novanta riporta il dibattito in termini di scala umana nella ricerca di una graduale transizione tra spazio pubblico e spazio privato. La riscoperta della dimensione pedonale conduce dagli anni Novanta in poi a una particolare attenzione e ripresa del concetto di spazio pubblico e soprattutto a evidenziare l'importanza di un ripensamento dell'attacco a terra degli edifici. A partire da queste considerazioni, infatti, si delinea la necessità di dissolvere l'isolamento degli edifici come oggetti architettonici per ricondurli a un dialogo con il contesto e la città, iniziando proprio da un ripensamento del piano terra come piano urbano.

Infatti, il momento decisivo di passaggio dall'idea progettuale alla reale collocazione spaziale di un'opera avviene quando l'opera tocca il suolo e con esso interagisce o se ne distanzia. Il tema di questa congiunzione o scissione non è stato indagato sistematicamente dagli architetti ma soltanto a partire dagli anni Settanta è divenuto un argomento caldo del dibattito architettonico, un tema cui rivolgere la sensibilità del fare progettuale. Il posizionamento, nonché la scelta espressiva, dell'architettura, intesa come oggetto, rispetto al suolo, concepito come sfondo o supporto, rivela un approccio che muove secondo una logica di un piano di riferimento, non risolvendo quindi la dicotomia tra figura e sfondo.

Il celebre disegno di Steven Holl che raffigura il posizionamento, nonché la scelta espressiva, dell'architettura, l'oggetto, rispetto al suolo, sfondo o supporto, sviscera l'assunto nodale per cui "il grado zero della relazione è una sezione che taglia la superficie terrestre e dalla quale possono risultare quattro relazioni primarie: sotto la terra, nella terra, sulla terra e al di sopra della terra"<sup>1</sup>. Tuttavia, anche in questo schema che esprime le tecniche di "anchoring" dell'architettura all'intorno in cui essa sorge, vi è la predominanza dell'oggetto e del suo posizionamento rispetto a un piano di riferimento, un approccio che ancora non risolve la dicotomia tra figura e sfondo, ossia tra oggetto (edificio) e suolo. Per un reale dissolvimento dell'oggetto architettonico e un suo ricongiungimento con il suo supporto primario serve un approccio più incisivo.

Il basamento, come afferma Gottfried Semper in *The Four Elements of Architecture* (1851) è l'elemento di negoziazione tra la struttura e il suolo e, di conseguenza, tra interno ed esterno e tra pubblico e privato. I basamenti - o, più propriamente, il piano terra degli edifici - fanno parte di quella sfera che in inglese viene definita "public realm", la quale, rispetto alla concezione del "public space", risulta costituita anche dalle facciate

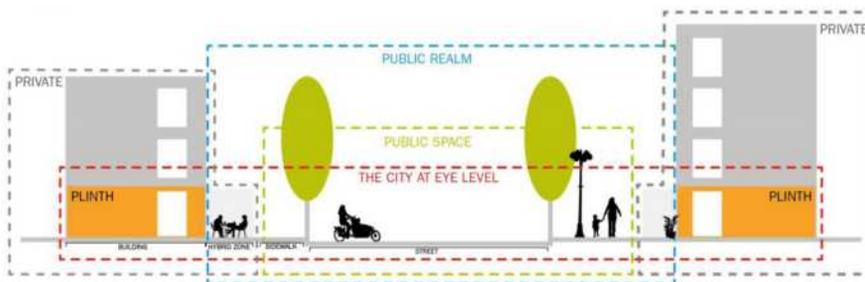
dei corpi di fabbrica e da tutto ciò che vi è intorno all'altezza degli occhi del pedone. In questa zona si profila un'area ibrida tra sfera pubblica e sfera privata e si compie la vera esperienza della città. È pertanto qui che il piano terra dell'edificio diventa parte nodale della città, proprio in quanto allineato all'altezza della vista. In questo strato si realizza la sintesi tra edificio e città, tra verticalità e orizzontalità, tra la logica puntuale del manufatto e la logica estensiva del terreno.

La pubblicazione *City at the eye level* esprime la necessità di una revisione del rapporto tra strade ed edifici partendo da un nuovo impulso dettato dal livello del suolo, dai percorsi, dall'uso temporaneo che riannodano il dialogo tra città e architettura. L'abbandono della prospettiva a volo d'uccello in favore di una visione a livello stradale ha l'obiettivo di mettere a fuoco l'impatto degli utenti e la loro esperienza nel mondo costruito, passando proprio per l'attacco a terra degli edifici: "The plinth might cover only 10% of the building but it determines 90% of the building's contribution to the experience of the environment" (Meredith Glaser, 2012).

In *The Elements of architecture* è interessante sottolineare come Koolhaas noti l'evoluzione dell'elemento "floor" che, da elemento architettonico altamente codificato e formato da una fitta trama decorativa, con la sua progressiva assunzione di complessità in sezione, risulta subire una semplificazione inversamente proporzionale al suo progetto di decorazione superficiale. La capacità di negoziazione tra la gravità e la verticalità è l'atto primo del costruire, il punto originario di partenza e come tale ha registrato molteplici conformazioni, nonché viene designato da Koolhaas come luogo di tacite regole culturali (es. luoghi di culto, campi da gioco sportivi, etc).

L'elemento "floor" viene sovente visto come un elemento di supporto per la verticalità e in un certo senso tale questione gli conferisce un connotato di libertà, in quanto relegato a una posizione minoritaria di non dover rispondere a dettami architettonici cogenti. Può costituire un luogo di inclusione e al contempo essere un posto di esclusivo dominio politico e religioso.

**Fig.144.** Relazione tra edifici e strada, *public space*, *public realm*, *private space*, tratto da *The City at the eye level*



Anche Jan Gehl nel testo *Close encounters with buildings* afferma l'importanza del piano terra quale ambito di relazione e scambio tra pubblico e privato, nonché sfera di mediazione tra architettura e urbanistica. Il piano terra infatti definisce l'ambito di contatto tra l'edificio e l'intorno urbano che lo circonda e tale sforzo di ricucitura e legame con il terreno è segnato anche etimologicamente nelle varie lingue da "Ground floor", "Rez-de-chaussée" o "Erdgeschoss".

Secondo Gehl, si può ricondurre l'uso del piano terra a molteplici aspetti: camminare, permanere, sedersi o essere coinvolti nelle attività. Gli studi condotti dall'architetto danese evidenziano una tipizzazione spaziale secondo cui vengono privilegiati dagli utenti i bordi/confini degli spazi in quanto luoghi più discreti (edge effect) e la preferenza di permanere in un punto fisso (support effect). L'interconnessione tra questi confini e le zone di transizione crea una forte unione tra edificio e spazi urbani, che si ripercuote anche in termini visivi nella scelta di un linguaggio trasparente tra i due ambiti.

L'importanza dell'attacco a terra è connessa alla nostra visuale, in grado di cogliere l'interesse dell'edificio solo ad una certa distanza; pertanto, le facciate al piano terra hanno un forte impatto visivo e sensoriale<sup>2</sup>, in cui il punto di vista e la distanza sono i fattori chiave nella percezione dello spazio pubblico. Per questo motivo, i piani terra risultano strategicamente importanti, proprio per un discorso di visuale, confermato da studi relativi alla città di Copenaghen, in cui i cittadini presentavano una memoria dettagliata dei piani terra degli edifici in una particolare strada ma non dei piani alti, né della morfologia degli edifici.

Nell'intersezione tra la ripetitività della pianta tipo riprodotta in altezza e l'eccezionalità della pianta del piano terra, si verifica una condizione di transizione tra lo spazio pubblico esterno e lo spazio privato interno, attraverso la ritualità dell'accesso dell'atrio. La transizione e il rituale di accesso evidenzia una dimensione rinnovata di questo spazio che diventa ibrido; infatti, la pianta del piano terra è in alcuni casi una estensione dell'edificio stesso ma al contempo è anche una parte dell'esterno e, di fatto, ammette la possibilità non solo di attraversamento e transizione ma di risiedere e permanere, un luogo con una velocità e un ritmo propri. In epoca moderna si converte in pianta urbana e incorpora l'architettura allo spazio pubblico e lo spazio pubblico all'architettura.

L'attenzione si rivolge al terreno e al piano terra quale elemento di detenzione dei valori comuni, così nel 2012 la Biennale di Venezia riportava come tema *Common Ground*<sup>3</sup>, esprimendo l'esigenza di infondere valore allo spazio tra l'architettura come terreno collettivo e risorsa primaria al pari di luce, aria e acqua.

Auspicare il ritorno dell'idea del suolo come ingrediente dell'architettura contemporanea è l'obiettivo messo in evidenza dal testo di Andreas Ruby *Groundscapes. The rediscovery of the ground in contemporary architecture*. La dimensione del suolo viene indagata in maniera sistematica attraverso strategie progettuali che usano il terreno come elemento compositivo e intessono un dialogo tra opera e suolo, inteso non solo come supporto e contesto, ma anche e soprattutto come materiale progettuale<sup>4</sup>.

L'autore ascrive l'origine dell'allontanamento tra l'opera e il suo primario sostegno all'enunciazione dei cinque punti di Le Corbusier nel 1926, considerandolo come il momento di proclamazione della "liberazione dal suolo". Questa applicazione progettuale segnerà risvolti decisivi all'interno della produzione architettonica dei successivi decenni<sup>5</sup>. La casa su pilotis rappresenta dunque l'icona di sperimentazione di tali assunti liberatori. La scissione diventa programmatica e la *Maison en l'air* propone la sua figuratività come lettura dialettica con il cielo, facendo prendere all'architettura le distanze dal terreno. La bivalenza tra figura e sfondo che si crea solleva la criticità tutta in seno alla logica del montaggio dell'epoca moderna della crisi dell'architettura come oggetto.

Per Ruby, la "liberazione dal suolo" e l'assenza di un contatto intimo diretto con esso comporta inevitabilmente una sottrazione del manufatto dal suo intorno fisico. In questo momento, il suolo non definisce più l'architettura poiché, attraverso il sistema di pilotis che consente di sopraelevare l'opera, si crea una duplice piattaforma che costituisce il suo terreno. A partire da questa fase si posizionano al piano terra solo funzioni di tipo secondario - come i parcheggi, i magazzini, la parte di circolazione - mentre alla casa si riserva il piano sopraelevato per così dire *bel etage*. La relazione tra architettura e suolo si inizia a delineare perciò come rapporto tra figura e sfondo, tanto più è debole il terreno tanto maggiore sarà la figuratività dell'oggetto architettonico. La neutralizzazione del suolo si manifesta anche nelle opere di Mies van der Rohe che pone l'edificio su un basamento di chiara derivazione classica di un tempio greco (padiglione di Barcellona).

La relazione tra l'edificio e il terreno e soprattutto nell'attacco al suolo, nella sua pianta del piano terra, risulta di fondamentale importanza per la ricerca di un dialogo con l'intorno, nonché per creare quella continuità con la rete pubblica esterna, rendendo permeabile l'architettura e consentendole di integrarsi come sistema con il paesaggio e le infrastrutture. Il piano terra rimanda a un altro elemento nodale che si è sviluppato nei secoli e che risulta essere il cuore nevralgico delle concezioni contemporanee di edifici di grandi dimensioni: l'atrio.

Gli Atrium Office Building sono stati i primi esempi a basare la loro stra-

tegia compositiva sull'uso dell'atrio e a trasferirlo sugli edifici di grandi dimensioni grazie ai vantaggi legati ad aspetti architettonici, economici e ambientali. L'origine dell'atrio risale alle abitazioni romane in cui uno spazio aperto centrale fungeva da cuore pulsante delle attività della casa. Era composto da una grande entrata, un cortile centrale e un'area coperta semi-pubblica che inducevano una introversione degli edifici verso questo ambiente intimo e al contempo di interazione, costringendo gli abitanti della casa a passaggi obbligati da una stanza all'altra attraversando questo spazio.

Le caratteristiche di socializzazione hanno reso l'atrio un elemento che si è sviluppato anche in tipologie diverse di edifici. In qualità di spazio indoor aperto e alto, ha visto una implementazione lungo soprattutto il XIX-XX secolo. L'atrio come corte coperta, arcadia, galleria o giardino di inverno, è entrato in uso nel mondo occidentale nel XIX secolo e deve gli accorgimenti tecnici di copertura di grandi luci ai primi studi dell'architetto John Nash nel 1806 per il Shropshire ad Attingham Park, dando avvio all'uso di acciaio e vetro per la costruzione dei primi atri moderni.

La Rivoluzione Industriale dà impulso agli edifici dotati di ampi spazi trasparenti, il cui effetto è trasferito in architetture commerciali e di altro uso. Sul volgere dell'Ottocento compare un nuovo tipo di atrio in America progettato da Burnham e Root: il Rookery Atrium a Chicago, in cui l'introduzione della luce naturale come elemento di caratterizzazione spaziale, favorisce l'ideazione di questo spazio come una strada coperta dove far risiedere la vita brulicante di negozi indoor.

**Fig.145.** Edward Larrabee Barnes, Zion & Breen and Robert A.M. Stern, 1982-1995, esempio di spazio pubblico indoor, atrio dell'*IBM Building*





Basil's  
RESTAURANT

Basil's Restaurant

Take Marquette Hotel  
Elevators To 3rd Floor

Basil's  
RESTAURANT

BANK

ecce alobelli  
SALON



Nel 1905 Frank Lloyd Wright sistema a New York il Larkin Building con quattro livelli disposti intorno a una corte centrale illuminata dall'alto, tale da consentire un ripiegamento delle attività verso l'interno.

La definizione architettonica di atrio cambia parallelamente alle innovazioni tecnologiche, infatti vengono ora inseriti non solo alla base degli edifici ma anche a quote diverse all'interno degli edifici stessi. Tuttavia, è alla fine del XX secolo che si assiste a una innovazione in termini concettuali dell'atrio, mirabilmente espressa nel Ford Foundation di Kevin Roche John Dinkeloo e Associati (1967) e nel Hyatt Regency ad Atlanta di John Portman (1968), in cui si evidenzia la componente attrattiva e di stimolo sociale, non più solo avente funzione di accesso. L'intenzione è confermata anche nell'impiego di ascensori aperti all'interno dell'atrio che consentono una visione panoramica. Si iniziano a costruire atri a più livelli, connessi sia a esigenze di tipo economico sia di tipo climatico, per un maggior controllo dell'ambiente interno. La trasposizione del valore attrattivo a fini commerciali trova negli shopping mall un terreno di immediato riscontro, passando dalle gallerie orizzontali a enfatizzare lo spazio verticale dell'atrio attraverso strategie di disposizione attrattiva delle funzioni ricreative e di ristoro nella parte alta. Il passaggio è di fondamentale importanza in quanto l'atrio acquisisce la sua duplice direzionalità propulsiva verticale e orizzontale.

L'importanza dell'atrio si rivela anche a livello urbano, sia come strumento per rivitalizzare antichi edifici, attraverso l'inserimento di coperture che creino l'unione di diverse parti dell'edificio stesso sia tra edifici diversi. L'atrio rivela quindi la sua natura di connessione e lavora come stimolatore per la rivitalizzazione di intere aree ad esempio ad uso misto, configurandosi come spazio pubblico al chiuso. Quel che emerge è non solo una nuova concezione di spazio pubblico, non più visto unicamente come spazio aperto esterno, ma anche un superamento del suo concetto in termini tradizionali<sup>6</sup>.

Infatti, lo spazio pubblico, eccetto per alcuni luoghi specifici quali ad esempio le stazioni, è stato da sempre considerato normalmente uno spazio esterno. Nel 1748 Giambattista Nolli realizza la nota mappa di Roma in cui riporta la netta distinzione tra aree pubbliche e private, includendo tra gli spazi pubblici i luoghi al chiuso, al coperto e di culto. La visione dualistica di spazio pubblico e spazio privato ha condotto la critica letteraria ad assumere posizioni antitetiche inneggiando a sentimenti nostalgici per la buona città perduta o per la fine dello spazio pubblico. La "cultura della negazione" ha portato autori quali Michael Sorkin in *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space* a rintracciare tre caratteristiche delle città contemporanee: lo

**Fig.146. Nella pagina precedente.**  
Philip Johnson, John Burgee and Ed Baker, *Crystal Court dell'IDS Center*, Minneapolis, 1973

sviluppo geografico, la sorveglianza e il controllo, la simulazione senza fine. Le qualità delle nuove città, di cui vengono sottolineate la genericità e l'indifferenza rispetto alle peculiarità locali del territorio, la segregazione di gruppi sociali in nome di una cultura della paura per il diverso e la necessità del controllo per la sicurezza, l'artificialità e la simulazione come supporto per il consumo sono intrise di un sentimento di vagheggiamento nostalgico nei confronti di un regno pubblico perduto e da recuperare e non tengono conto dell'esistenza di diversi layer di spazio pubblico e delle loro differenze uso. La dicotomia pubblico-privato in realtà è meno evidente di quanto possa sembrare e i due termini acquisiscono un significato relativo coprendo una vasta gamma di sfumature sia spaziali che ideologiche. Il dualismo terminologico di pubblico e privato risale convenzionalmente a una identificazione spaziale prettamente occidentale.

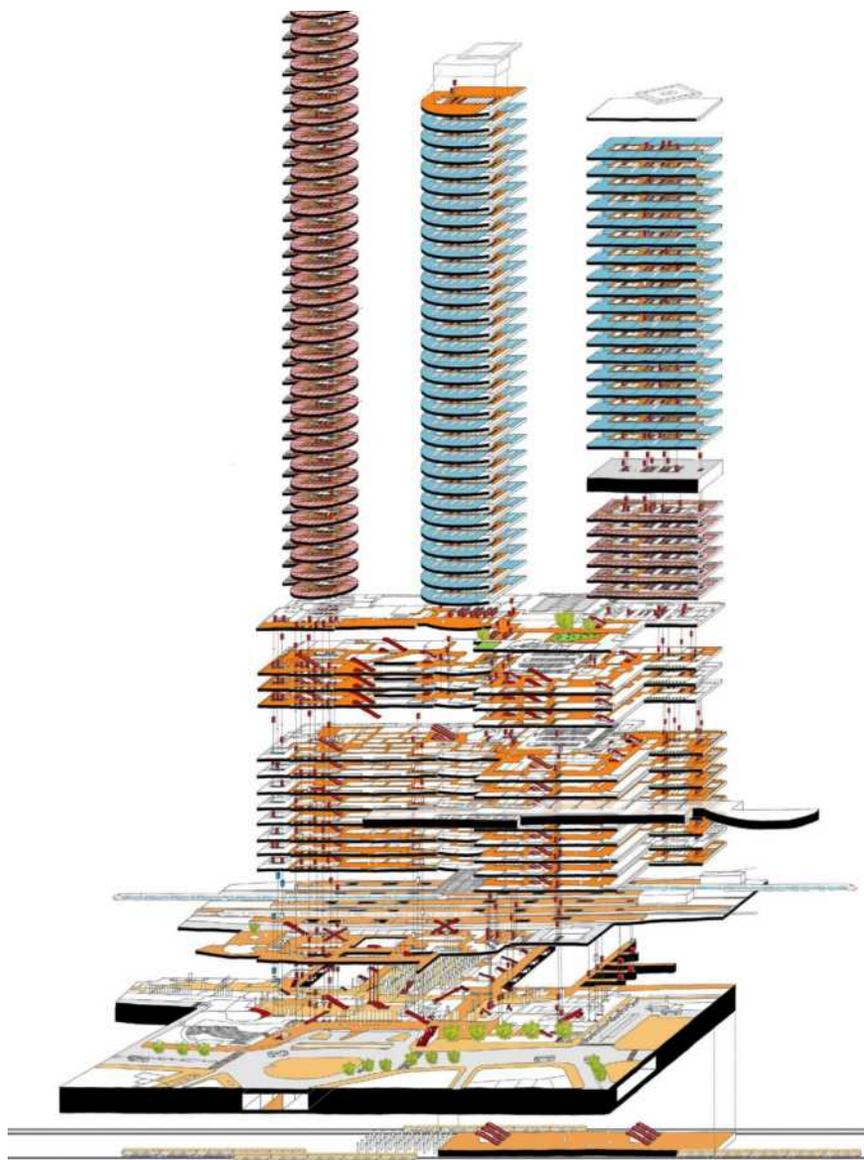
Il tema della sfera pubblica ha assunto una centralità all'interno del dibattito architettonico e urbanistico dagli anni Ottanta fino ad oggi. La tematica è stata nel tempo affrontata sia da architetti sia da urbanisti secondo un approccio strettamente legato all'aspetto spaziale che si concentrava sull'analisi dei luoghi e dell'uso ivi contenuto. Tuttavia, la condizione della sfera pubblica rivela oggi un processo di progressiva deterritorializzazione, ciò significa che le specificità di un luogo deputato pubblico si stanno trasferendo ad ambiti non strettamente spaziali attraverso la smaterializzazione indotta dalle nuove tecnologie e media. Koolhaas descrive la sfera pubblica come uno spazio residuale nella realtà urbana che è caratterizzato unicamente dalla mobilità. Il problema della sfera pubblica tuttavia non si rivela solo un problema spaziale ma si presenta come un complesso sistema in cui sono coinvolte dimensioni differenti. Non è un caso che i punti di vista di filosofi, sociologi, architetti e urbanisti che si sono susseguiti nel tempo siano discordi.

Nel 1950 Hannah Arendt pubblica *The Human condition* in cui esplicita una visione dualistica tra sfera pubblica e sfera privata dove i due ambiti rappresentano rispettivamente pratiche e dimensioni di vita contrapposte, per cui da un lato vi è la sfera privata connessa alla famiglia, alla riproduzione (sfera della necessità), dall'altro lato vi è la sfera pubblica connessa all'interazione e all'attività politica dei cittadini (sfera della libertà). L'opposizione terminologica deriva in prima istanza da una ripresa ideologica concettuale della *polis* greca del IV-V secolo dC, in cui la dimensione privata corrisponde alla famiglia e la dimensione pubblica corrisponde all'*agora*. Anche se la sua vena è tacciata di una certa melanconia per i perduti tempi e per una sfera pubblica ormai scomparsa, Arendt consapevolmente enfatizza questo aspetto per evidenziare la perdita dei molteplici significati connessi alla vita pubblica ad opera di

strategie politiche totalitarie messe in atto all'epoca. Nel suo lavoro emerge il concetto di "public realm" come elemento di sfondo delle attività umane attraverso cui gli uomini agiscono sulla terra per manifestare la loro esistenza.

La visione della Arendt non è perciò subordinata a una identificazione spaziale ma alle pratiche specifiche che vi si svolgono. Affiancano queste idee sulla sfera pubblica nel XVIII-XIX secolo anche le concettualizza-

**Fig.147.** KPF architects, *JR Central Towers*, Nagoya, 2000



zioni di Jürgen Habermas e Richard Sennett che vi rintracciano rispettivamente il sorgere di una nuova serie di istituzioni, pratiche e media il cui comun denominatore è il valore etico e politico connesso alla libertà (libertà politica, libertà personale, libertà culturale) e nelle coffeehouse quali luoghi in grado di coagulare nuove pratiche culturali di scambio.

Le posizioni rispetto al concetto di spazio pubblico non riguardano pertanto aspetti spaziali o luoghi specifici ma il riconoscimento di quelle attività che prendono luogo in questi spazi come afferenti alla sfera della vita pubblica. In questo senso l'idea di sfera pubblica si ribalta e amplia integrando pratiche, istituzioni, media e luoghi che concorrono a definire la qualità della moderna vita urbana e culturale, diventando un sistema complesso che evolve nel tempo e nello spazio.

I tessuti delle città ormai saturi necessitano di nuove forme di spazio pubblico non solo in relazione alla progettazione architettonica ma anche e soprattutto in termini di interazione sociale. La sfida negli ultimi decenni si è focalizzata sullo sviluppo dello spazio pubblico in verticale. Nelle città europee lo spazio pubblico si diffonde orizzontalmente tra gli edifici. Tuttavia, per un aumento di densità urbana si fa strada l'idea dell'inserimento di spazi collettivi in altezza. Si afferma la possibilità di lavorare all'interno dell'edificio come fosse un paesaggio urbano, soprattutto nelle megastrutture che possono convertirsi in città verticali, utilizzando spazi tra i diversi usi come spazi pubblici di scambio collettivo.

Il JR Central Towers del gruppo di architetti KPF a Nagoya presenta un mix funzionale di negozi, uffici, hotel connessi attraverso spazi pubblici al di sopra di una stazione dei treni, che si alternano in aperti e indoor, mentre al 15° piano la Sky Street connette le due torri e offre uno spazio collettivo panoramico suggestivo. James Von Klemperer di KPF evidenzia così nell'atrio il suo punto di partenza strategico quale elemento in grado di invogliare alla risalita nell'edificio mediante la disposizione di collegamenti verticali in evidenza, stimolando concettualmente la sensazione di strada pubblica. Su questa strategia si basa l'Hysan Place di Hong Kong, concepito come una serie di passaggi e passerelle che suggeriscono e invogliano all'esplorazione; le scale mobili si rivelano anche all'esterno dell'edificio suggerendo attività diversificate ai piani alti. Visione analoga è quella dell'architetto viennese Michael Wallraff che, con il suo progetto *Looking up-Vertical public space*, sta attualmente studiando la distribuzione in verticale dello spazio pubblico come alternativa a quello orizzontale in connessione all'elevata densità urbana.

Lo sviamento dello spazio pubblico e la sua decentralizzazione già si delineano nel corso della storia a partire dagli studi futuristi di Sant'Elia sui sistemi di trasporto multipiano. Ne è esempio concreto sull'influenza che

esercitarono tali analisi il progetto di Richard Neutra di Rush City del 1925, in cui un sistema lineare basato sulla separazione verticale dei flussi pedonali e veicolari è impostato su un'arteria di spazi pubblici, intervallata da nodi di scambio infrastrutturali, edifici commerciali e amministrativi, mentre aggruppamenti residenziali sono connessi da percorsi pedonali alle fasce verdi.

Alla logica lineare di espansione corrisponde un aumento in orizzontale dello spazio pubblico che si riallaccia al concetto di megastrutture, ossia immense strutture urbane formate da sistemi a telai e tralicci al cui interno vi è contenuta la città. Infatti, uno dei pionieri delle megastrutture, Edgar Chambless (1910), propone un sistema chiamato Roadtown costituito da un edificio su tre livelli che attraversa il paesaggio e alloggia nei rispettivi piani: il sistema impiantistico, due piani di residenze e una promenade pubblica commerciale e climatizzata. L'idea non è peraltro dissimile a quella che sarà poi proposta da Le Corbusier a Rio de Janeiro e Algeri (Plan Obus, 1930), in cui il sistema infrastrutturale si snoda nel paesaggio e si ibrida integrando le residenze, lavorando sul continuum tra interno ed esterno.

Con Rem Koolhaas e la questione del piano tipo come piano “senza qualità, sufficientemente indefinito, neutro, che implica la ripetizione”, si apre la strada al grattacielo e alla sua spazialità verticale come traduzione simbolica della complessità contemporanea, in cui i vari piani altro non sono che il “grado zero dell'architettura”. La non interferenza dei piani genera episodi indipendenti, così come ironicamente enfatizzato dalla copertina di *Life* del 1909, in cui delle sezioni urbane illustrano su diversi livelli l'avvenimento di attività eterogenee indipendenti in una perenne instabilità programmatica. Il sistema generativo di questi edifici è di tipo processuale e si basa sull'estrusione come procedura di generazione automatica (Filippo Orsini, Pasquale Mei, 2019), supportato dall'ascensore come mezzo meccanico utile per la riproduzione illimitata di piani. Tutto ciò, come afferma Koolhaas, conduce inevitabilmente a una “estetica fondata sull'assenza di articolazione” per cui viene meno qualsiasi relazione spaziale tra i livelli dell'edificio (Koolhaas, 1978).

È in questo processo che si inserisce un nuovo tipo di spazio pubblico verticale che unisce e riconnette le varie attività eterogenee. Lo scarto concettuale che segna la fine dell'isotropia dello spazio pubblico in senso tradizionale avviene con il progressivo incorporamento dei trasporti, delle infrastrutture e della circolazione all'interno degli edifici. Si ritiene infatti che attraverso l'inserimento della logica infrastrutturale all'interno del discorso architettonico si sia compiuto un reale scarto nei confronti dello spazio pubblico, sancendo la definitiva perdita della sua identificazione

unicamente come spazio esterno connesso alla quota stradale orizzontale.

Il tramonto dello spazio pubblico tradizionale è ormai evidente: al concetto sotteso dalla logica Moderna (dalla Carta di Atene IV CIAM, 1933, passando per i modelli urbani verticali di Le Corbusier de *La Ville de 3 millions d'habitants*, 1922, *La Ville Radieuse*, 1931, il *Großstad Architekjtur* di Hilberseimer) si sostituisce un procedimento che rimanda al découpage e al montaggio cinematografico. La crisi dello spazio pubblico tradizionale è pertanto connaturata al procedimento stesso di trasformazione della città e alla prassi del progetto della città moderna, che opera per oggetti isolati e verte su meccanismi progettuali prettamente distributivi e quantitativi.

Il portato moderno viene ferocemente criticato da Jane Jacobs rilevando nello zoning, come esito, la creazione di edifici isolati inseriti su spazi vuoti “che avranno tutte le caratteristiche di un ben curato, dignitoso cimitero urbano [...] in una maestosa solitudine” (Jacobs, 1958, p. 157), e vi contrappone la strada di quartiere e le pratiche di vicinato come uno strumento utile e incisivo sull'habitat umano (Rossi U., 2017).

A partire dagli anni Sessanta si avvia una rinnovata fase di forte interesse per le strade che scaturisce in una serie di pubblicazioni e nell'identificazione di molteplici valori ad essa connessi e non più solo una mera questione di flussi e traffico. La strada rappresenta una possibilità per impostare una nuova definizione di città e della nozione di abitare, oltre che stabilire un rapporto diretto tra edificio e città in termini collettivi. Sul volgere degli anni Sessanta l'architetto e saggista austriaco Bernard Rudofsky inaugura una serie di mostre al MoMa di New York interamente incentrate sul valore della strada ed esalta anche il valore di scale e rampe come elementi di appropriazione sociale e di strutturazione delle strade stesse: “Le scale, [...] non servono solo a salire. Ancora oggi gli anfiteatri dell'antichità e le vaste scalinate del Vecchio Mondo sono luoghi di raduno ideali [...]. Queste non sono accessorie agli edifici, ma una sorta di ingrediente germinativo, il lievito, per così dire, dell'impasto architettonico”<sup>77</sup> (Rudofsky, 1964). Nel testo *Streets for People*, Rudofsky annovera le differenze tra la strada europea e la strada statunitense, in cui la scarsa attenzione per lo spazio pubblico di quest'ultima porta a una introiezione degli spazi pubblici all'interno degli edifici, che ricoprono così l'intera area lottizzabile.

Ugo Rossi sottolinea in tal senso che in America le città sono fondate sul grattacielo quale edificio simbolo della società capitalista. Il sistema a griglia stradale fa sì che l'intera area edificabile e lo spazio pubblico sia circoscritto alla Hall o Foyer all'interno degli edifici privati (Rossi U., 2017).

Negli ultimi decenni lo spazio pubblico ha costituito il fulcro di un'inten-

sa indagine di ripensamento delle sue forme che ha visto l'attribuzione di nuovi significati d'uso. Attraverso la strategia del Raumplan a scala urbana, sorgono spazi pubblici in grandi contenitori che si convertono in luoghi dinamici caratterizzati dai molteplici flussi di attraversamento. Lo spazio pubblico acquisisce perciò una dimensione che trapassa quella isotropa e pone fine alla sua classificazione come grado zero dell'architettura, lavorando di fatto in quota attraverso sezioni pubbliche.

La scoperta della dimensione che abbandona la perpendicolare come sua matrice compositiva e generatrice, viene indagata già a partire dagli anni Sessanta da Claude Parent & Paul Virilio nel testo *Architecture Principe*. Il principio mette in crisi e sgrammatica la logica del suolo, rivoluzionando il concetto di gravità e di verticalità. L'inclinazione dei muri rende gli elementi architettonici capaci di contribuire all'esperienza spaziale dei fruitori che, attraverso la differente velocità di risalita e discesa delle superfici oblique, percepiscono emotivamente e attivamente lo spazio senza astrarsi.

La sezione diventa lo strumento rigeneratore e fa assumere allo spazio pubblico un valore articolato e a forte carattere verticale. I contemporanei progetti rivelano una profonda appartenenza in tal senso, così ad esempio il progetto di Diller Scofidio + Renfro del Roy & Diana Vagelos Education Center a New York si sviluppa intorno alla "Study Cascade", una scalinata di collegamento verticale che costituisce la spina dorsale dell'edificio, in cui prendono posto le zone di studio e le aree di svago, incentivando la socializzazione e l'integrazione. L'importanza della sezione è ribadita anche nel progetto della High Line di New York (2009-2014) che annovera tutte le strategie di spazio pubblico contemporanee: un percorso verde interagente con quelli esistenti e di nuova costruzione che prospetta una visuale a una quota del tutto nuova rispetto alla precedente. Significativa anche la sezione della Promenade Plantée a Parigi come elemento di ri-semantizzazione dello spazio pubblico che, sviluppandosi in verticale, attiva nuovi usi e attività.

La crisi dello spazio pubblico ha avuto come conseguenza un dissolvimento della netta codificazione dicotomica e ne ha decretato un disfaccimento in termini morfologici tradizionali. È il valore d'uso dello spazio pubblico a rivedere i suoi significati, affiancato da fenomeni di capitalizzazione crescente del valore dei suoli che ha condotto a una estensione della sua nozione allo spazio privato, definendo uno spazio ad uso pubblico. Alcuni spazi privati diventano perciò delle vere e proprie estensioni dello spazio pubblico collettivo.

**Fig.148.** Diller Scofidio + Renfro, Roy & Diana Vagelos Education Center, New York, 2016



### NOTE CAPITOLO II. DALL'EDIFICIO AL CONTENITORE

#### NOTE CAPITOLO II.1

<sup>1</sup> In merito alla pianta libera Juan Antonio Cortés scrive nel suo testo sulla *Storia della maglia strutturale nel XX secolo*: “La pianta libera di Le Corbusier e Mies van der Rohe è, sicuramente, il paradigma più significativo dell’architettura del XX secolo. Come è risaputo, si basa su due componenti essenzialmente distinte e tuttavia complementari, la maglia strutturale e la chiusura che configura lo spazio [...] la griglia, ripetitiva, omogenea e isotropa, indefinita; le chiusure degli spazi, unici, idiosincratici, finiti”. Libera traduzione dell’autrice, si riporta di seguito il testo originale: “La planta libre de Le Corbusier y Mies van der Rohe es, seguramente, el paradigma más significativo de la arquitectura del siglo XX. Como es sabido, se basa en dos componentes esencialmente distintos pero complementarios, la retícula estructural y el cerramiento configurador de los espacios [...] la cuadrícula (es), repetitiva, homogénea e isótropa, indefinida; los cerramientos de los espacios (son), únicos, idiosincráticos, finitos”. Cortés, Juan Antonio, (2013), *Historia de la retícula en el siglo XX. De la estructura Dom-ino a los comienzos de los años setenta*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pag. 21.

<sup>2</sup> Il primo autore che in letteratura ha catalogato e definito gli edifici ibridi come un nuovo tipo architettonico è Joseph, Fenton (1985), *Hybrid Buildings, Phamphet Architecture n.11*, Architectural Books, New York.

<sup>3</sup> Si veda in tal senso l’interessante contributo di tesi di dottorato di Silvia Colmenares Vilata *Ni lo uno ni lo otro: la posibilida de lo neutro en arquitectura*.

<sup>4</sup> Cento anni fa, Henry Ford inaugura la prima catena di montaggio presso la propria fabbrica di Highland Park per la realizzazione della Model T. L’assemblaggio dei 3.000 componenti viene diviso in 84 operazioni, eseguite mentre l’auto viene trainata da corde per essere spostata da una fase alla successiva. Grazie al nuovo processo, il tempo di realizzazione di un’auto scende a soli 90 minuti rispetto alle 12 ore necessarie in precedenza. Riducendo il tempo, la manodopera e dunque i costi sostenuti per la realizzazione di un’auto, Ford è in grado di abbassare il prezzo della Model T da 850 a 300 dollari. Per la prima volta nella storia, un’auto di qualità è alla portata delle masse. Ford arriva a ultimare una Model T ogni 24 secondi, vendendone 15 milioni di esemplari fino al 1927, la metà di tutte le auto vendute in quegli anni. Nel 1914 Ford aumenta, raddoppiandolo, il salario dei suoi dipendenti, portandolo a 5 dollari al giorno, permettendo loro di acquistare le vetture che producevano. Questo crea di fatto una nuova classe sociale e un nuovo concetto di trasporto e di libertà individuale accessibile alle masse.

<sup>5</sup> Per *Daylight factory* si intende una struttura intelaiata in cemento armato a vista le cui chiusure trasparenti in facciata permettono l’ingresso di luce e aria naturali.

<sup>6</sup> Zevi, B., (1950), *Storia dell’architettura moderna*, Giulio Einaudi, Torino

<sup>7</sup> Smithson, A., Smithson, P., (1974), *Team 10 Primer*, The MIT Press, Cambridge, p. 28

<sup>8</sup> Smithson A., (1974), How to recognize and read Mat-Building. Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building, in *Architectural Design*, Vol. XLIV.

<sup>9</sup> In *Delirious New York* rintraccia in cinque teoremi i capisaldi di questa rivoluzione. Teorema 1: Dimensione come massa critica che genera un Grande Edificio. Teorema 2: L'ascensore quale elemento che consente un abbandono dei collegamenti architettonici in favore dei collegamenti meccanici. Teorema 3: la distanza tra nucleo e involucro si amplia fino alla disgiunzione tra interno ed esterno. Teorema 4: l'impatto di questi edifici non è più connesso alla loro qualità e si produce di fatto uno scarto concettuale dalle architetture oggetto, ancora legate ad una figuratività ed un apprezzamento estetico-qualitativo, verso un giudizio amorale connesso alla quantità e alla massività. Teorema 5: slittamenti dimensionali all'interno di un sistema consolidato come quello cittadino non possono che produrre rotture con il circostante, risultando queste architetture, in un rapporto di coesistenza rispetto al contesto e non più di integrazione/convivenza.

<sup>10</sup> Come metafora della duplice natura della Modernità, Koolhaas utilizza la storia del *Natante Ideologico* in cui si racconta di un incontro tra un gruppo di costruttivisti sovietici e un gruppo di modernisti americani. Nel 1923 uno studente di architettura dell'istituto Leonidov progetta una piscina galleggiante, un progetto di purezza assoluta che doveva costituire un primo passo verso il miglioramento del mondo attraverso l'architettura. Gli architetti della scuola realizzano un prototipo imbullonando fogli di lamiera, ma per la carenza di lavoratori nell'Unione Sovietica, i realizzatori ne diventano anche i bagnini. Nuotando scoprono di poter muovere la piscina. Così, quando negli anni Trenta la situazione nell'Unione Sovietica si aggrava, gli architetti-bagnini decidono di intraprendere la fuga verso la libertà e puntano la piscina in direzione opposta a quella di Mosca. La nuova meta, New York è raggiunta dopo quaranta anni ma l'idilliaca impresa non ha gli esiti sortiti. Quando attraccano la piscina verso Wall Street, trovano gli americani, gente ignorante e priva di individualità, e perciò decidono di rimettersi in movimento.

<sup>11</sup> John Ruskin, (1854), *The opening of the Crystal Palace, considered in some of its relations to the prospects of art*, in A.T. Cook e A. Weederburn (a cura), (1904), *The works of John Ruskin*, George Allen, London, vol. XII.

<sup>12</sup> Dopo la Guerra, l'architetto francese mette a punto il sistema Dom-ino, un impianto composto da pilastri e solette che, attraverso l'accostamento di moduli standard ripetibili, consente la totale flessibilità di completamento mediante tramezzature e tamponature esterne. Pochi anni dopo, nel 1921, con un gioco di nomi, Le Corbusier progetta la *Maison Citrohan*, un modello ante litteram di casa ideale a prezzi accessibili, dotata della stessa efficienza di una macchina. Una casa così pensata può essere riprodotta in serie grazie all'uso di materiali standardizzati quale il calcestruzzo. L'abitazione presenta al piano terra l'ingresso, al primo piano la zona giorno con la cucina e al secondo piano la zona notte. Il modello è anche un intento programmatico dei cinque punti dell'architettura di Le Corbusier: i pilotis, il tetto-giardino, la pianta libera, la finestra a nastro e la facciata libera.

<sup>13</sup> Paxton, J., (1851), *What is to Become of the Crystal Palace?* Bradbury & Evans, Lon-

don. Nel pamphlet Paxton propone una riconversione del Crystal Palace in luogo di ozio e intrattenimento. La genericità del suo impianto consente di poter ospitare diverse funzioni senza compromettere lo schema.

<sup>14</sup> Scrive a tal proposito Jean Nouvel: “L’architettura è qualcosa di abbastanza semplice. Mi spiego: ritengo che una delle questioni essenziali sia il radicale cambiamento di senso che l’architettura ha subito nel Novecento. Inizialmente, infatti, l’architettura aveva come scopo fondamentale la costruzione del mondo artificiale in cui vivevano gli uomini; tutto veniva fatto in modo abbastanza semplice, in base ad un sapere autonomo, chiaro, a delle ricette. Vitruvio è un libro di ricette, in cui viene detto esattamente come costruire un edificio [...]. E poi, all’improvviso si è assistito ad uno svuotamento del territorio; tutti sono venuti ad abitare nelle città e le città sono esplose. Inizialmente, si è cercato di salvaguardare un certo numero di regole, per lo più fondate sull’idea di pianificazione, ma anche queste regole sono a loro volta esplose e [...] l’architettura non è più l’invenzione di un mondo, ma esiste semplicemente in relazione ad uno strato geologico, sovrapposto a tutte le città del pianeta. L’architettura può avere come unico scopo quello di trasformare, di modificare questa materia accumulata. Baudrillard Jean, Nouvel Jean, (2003), Architettura e nulla. Oggetti singolari, Mondadori Electa, Milano.

<sup>15</sup> Il termine Cluster significa grappolo e fu usato per la prima volta in Inghilterra da Denys Lasdun per descrivere la realizzazione di un progetto di quattro torri a Londra nel quartiere di Green Bethnal nel 1954. Le quattro torri sono legate da un nucleo centrale contenente i collegamenti verticali, così da consentire una autonomia funzionale dei corpi di fabbrica. I collegamenti orizzontali sono affidati a percorsi a ponte ogni due piani che distribuiscono ai vari alloggi duplex delle torri. Già nel 1952, tuttavia, gli Smithsonian propongono un sistema cluster nel progetto Golden Lane ricalcando i rue corridor dell’Unità di Abitazione di Marsiglia di Le Corbusier e predisponendo tali percorsi all’esterno dell’edificio con connessioni ai blocchi al terzo, sesto e nono piano. L’indagine dei limiti del sistema Cluster evidenzia una perdita di contatto con il suolo oltre il sesto piano e di conseguenza risulta necessario un dimensionamento alla piccola scala dell’applicazione di questo tipo di sistema a “grappolo”. “L’habitat dovrebbe essere integrato nel paesaggio piuttosto che isolato al suo interno come un oggetto”.

<sup>16</sup> La prima parte dei CIAM, dal 1928 al 1933, è caratterizzata da un forte dogmatismo, concentrandosi sugli aspetti legati agli standard minimi, sulle distanze e altezze minime da rispettare, etc. La seconda fase è circoscrivibile dal 1933 al 1947, in cui prevale la figura di Le Corbusier ed è indirizzata verso aspetti urbanistici. Il CIAM del 1933, importante punto di riferimento nella storia dell’urbanistica, vede l’analisi comparata di 34 città europee fino alla sottoscrizione della Carta di Atene. Il CIAM è contraddistinto ideologicamente dal concetto di città funzionalista. Nella terza ed ultima fase dei CIAM, dal 1947 al 1959, si cerca di superare i rigidi dettami funzionalisti iniziali con l’obiettivo di avviare un’indagine per la creazione di un ambiente fisico capace di soddisfare sia le esigenze fisiche sia le esigenze materiali. Il gruppo inglese MARS svilupperà questo concetto in riferimento al centro storico, considerato ora il cuore pulsante della città, topic chiave dell’ottavo congresso CIAM tenutosi a Hoddesdon in Inghilterra nel 1951. Due anni dopo, nel CIAM del 1953 si evidenzia una frattura da parte del Team X nei confronti dei quattro principi sanciti dalla Carta di Atene: abitare, lavoro, svago e circolazione. Si ricercano ora i principi strutturali della crescita urbana e l’aggregazione di cellule familiari, ma soprattutto si indaga la relazione tra forma fisica e i bisogni

socio-psicologici.

<sup>17</sup> Junkspace è lo spazio-spazzatura, ossia quella parte «assolutamente caotica e paurosamente asettica» derivante dalle attività commerciali e dalle sue dinamiche. Business e Junkspace costituiscono dei momenti di un percorso: l'architettura, formulata secondo logiche gerarchiche spaziali, tipologia e composizione, viene fagocitata dallo Junkspace.

<sup>18</sup> Il Loop trick è un'espressione usata da Roberto Gargiani nella monografia su Rem Koolhaas per descrivere il progetto Kunsthal. Nel progetto risalta l'abolizione della sovrapposizione dei solai mediante il ricorso a due rampe incrociate a X che creano una superficie continua che dissolve la cesura tra un solaio e l'altro. Il richiamo al nastro di Moebius è evidente, così come il risultato di una superficie che non si identifica più con un "sopra" e un "sotto". La messa a punto successiva vede nella Biblioteca di Jussieu l'applicazione del loop trick a un numero indefinito di solai supportati mediante una struttura a scheletro convenzionale. Pertanto, si intende per loop: "ending [...] the regimes of spatial orthogonality that have dominated architecture", ossia fa riferimento alla trasformazione interna degli edifici in un percorso urbano continuo, una sorta di "folding street" che genera boulevard interni verticali che connettono e relazionano tutti i programmi in una sequenza unica e continuativa (Gargiani, 2008, p.323).

<sup>19</sup> Virilio, P. (1966), *The Oblique Function*, in "Architecture Principe", n.1.

## NOTE CAPITOLO II.2

<sup>1</sup> La glorificazione della grandezza a partire dall'età moderna sembra coincidere cronologicamente con il sorgere delle metropoli. Così ad esempio Louis Sullivan vedeva nell'altezza una delle caratteristiche più importanti cui il progetto doveva mirare: "The force and power of altitude must be in it, the glory and pride of exaltation must be in it . . . rising in sheer exultation that from bottom to top it is a unit without a single dissenting line". Sullivan, L. H., "The Tall Office Building Artistically Reconsidered", in I. Athey (ed.), Louis H. Sullivan., (1979), *Kindergarten Chats and other Writings*, New York, p. 206.

<sup>2</sup> *Powers of Ten* è il titolo di un cortometraggio scritto e diretto da Charles e Ray Eames, che riprende il libro di Kees Boeke del 1957, *Cosmic View : The Universe in Forty Jumps*. Le proiezione rappresenta la dimensione relativa delle cose e indaga la scala dell'universo secondo una logica logaritmica che ne determina l'ordine di grandezza sulla base di un fattore di dieci. L'inquadratura parte da a prima immagine su una normale azione di un pic-nic sull'erba per addentrarsi nell'essenza cosmica a progressivi scarti di dieci.

<sup>3</sup> Tra il primo e il quarto trimestre del 2008 si registra un decremento nel settore delle costruzioni pari al 14,4% nei ventisette Paesi della UE; stessa cosa si rileva anche in Paesi Oltreoceano. La flessione è stata prevalentemente legata al mercato dell'edilizia residenziale, con un crollo in Europa del 22,5% nel 2009 rispetto al precedente anno. Mentre per quanto riguarda l'edilizia non-residenziale la riduzione è stata contenuta entro il 9,7% e le infrastrutture in lieve crescita dell'1,7%.

<sup>4</sup> Come sottolineato da Oteiro Pailos, il concetto di Bigness in senso stretto verte sostanzialmente sull'interpretazione, oggi possiamo dire falsata, dei vuoti urbani delle metropoli. Secondo l'autore, Koolhaas affronta il tema dello *sprawl* e dei vuoti, ossia degli spazi non-urbanizzati, come possibilità per far sorgere qualsiasi cosa. Questa visione limita e indirizza l'idea di città in una successione di frammenti considerabili "buoni" o "cattivi" e di conseguenza ne elimina la concezione di insieme, cui la città dovrebbe rimandare. Otero, Pailos, J. (2000), Bigness in context: some regressive tendencies in Rem Koolhaas' urban theory, in "City analysis of urban trends, culture, theory, policy, action", Vol.4, n.3, p.379-389.

<sup>5</sup> Falconer, N.W.N., (1913), Wedlock, in "The English Illustrated Magazine", vol. XXXIX, Aprile/Settembre n.197, tratto da Hartevelde, M., (2006), *Bigness Is All in the Mind. Bigness Viewed in Terms of Public Space*, in "OASE Journal", n.71, pp. 114-133.

<sup>6</sup> Trasfondendo i teoremi della *Bigness* espressi da Koolhaas nella *Smallness*, si potrebbe in linea teorica affermare che si basa sui seguenti punti: 1) La fine della scala, interscalarità dell'architettura. Le piccole ribellioni conducono a una grande rivoluzione. 2) Internet. Il controllo della produzione la cui prerogativa è la democratizzazione della produzione. Ogni consumatore è il proprio artefice. The small mall. 3) La forma non segue la funzione. La *Smallness* si basa su connessioni invisibili. Le funzioni scorrono libere. 4) La morale è la condizione fondamentale. Se non è possibile fare nulla di buono, allora si deve evitare di fare qualsiasi cosa. 5) Love the concept. Nelle situazioni in cui il contesto è irrilevante, gli ideali concettuali sono di importanza estrema. Il potere dell'idea risiede nell'idea stessa.

<sup>7</sup> Negli anni Novanta i militari utilizzavano l'acronimo VUCA (volatilità, incertezza, complessità, ambiguità) per descrivere la natura dinamica della guerra moderna. La complessità è divenuta la costante che non ha mai abbandonato i processi e ha continuato a raggiungere livelli sempre più elevati.

### NOTE CAPITOLO II.3

<sup>1</sup> Si veda Holl, S., (1989), *Anchoring*, Princeton Architectural Press, New York.

<sup>2</sup> La velocità percettiva, stimata intorno a circa 5km/h, diventa cruciale nell'elaborazione progettuale al fine di ottimizzare lo sviluppo di impressioni sensoriali. Questa architettura più "lenta" è ricca di dettagli ed entra in contrasto con l'architettura "veloce" generalmente associata ai luoghi di transito veicolare corrispondente a circa 60km/h.

<sup>3</sup> L'obiettivo della Biennale del 2012 curata da David Chipperfield verte sulla ricucitura dello scollamento avvenuto tra architettura e società civile. L'architettura in questo senso non viene più vista come "spettacolo individuale, bensì come manifestazione di valori collettivi e scenario della vita quotidiana". Il contesto e la storia diventano dunque l'eredità della continua evoluzione dell'architettura e, come tali, un sistema che rende significanti le opere all'interno del mondo che ci circonda.

<sup>4</sup> Nel testo si presentano una serie di casi che reinterpretano e rinvigoriscono una dimensione architettonica perduta, in cui l'opera si ibrida e ritrova nel suo supporto nuove significazioni: dal ripiegamento del terreno, all'opera interrata, alla stratificazione

come suolo sovrapposto, etc il suolo torna a essere protagonista del fare progettuale.

<sup>5</sup> Mies van der Rohe esplicita ulteriormente questo passaggio della neutralizzazione del supporto, sopraelevando, come nella tradizione dei templi, l'opera su un basamento. Si crea così un micro-ambito dove il basamento ha la funzione di creare un terreno alternativo proprio dell'opera stessa, il suolo artificiale viene in un certo senso inglobato all'interno della nuova dimensione delle opere di Mies. Tale separazione conferisce leggerezza all'architettura e cancella la memoria dell'attribuzione di gravità al terreno. Conseguenza inevitabile di questo alleggerimento è stato un progressivo delinearci delle opere come oggetti architettonici. Sarà solo a partire dagli anni Sessanta che la concezione del terreno come elemento neutro inizia a cambiare facendo emergere l'idea di un supporto non più come una negatività, un'assenza o un vuoto ma come spazio abitabile e fecondo. Questo rinnovamento si comincia a percepire nelle opere mature di Le Corbusier quali il Monastero de La Tourette (Eveux-sur-Arbresle, 1957-1960), il Carpenter Center for the Visual Arts (Cambridge, Mass., 1961-1964) o il progetto non realizzato per il Centro di Calcolo Olivetti a Milano, segnando un cambiamento di rotta.

<sup>6</sup> È interessante segnalare in questo senso l'intervista condotta dallo studioso Maurice Hartevelde a Denise Scott Brown in cui si riflette sullo spazio pubblico indoor individuandolo come prosecuzione della rete pedonale esterna. Hartevelde analizza le idee messe a punto da Robert Venturi e Denise Scott Brown dove viene affidato allo spazio pubblico interno un ruolo multiplo e ricco di significati distinti. La "rue interieur" diventa così un elemento di continuità del tessuto circostante formando una rete interconnessa tra interno ed esterno.

Hartevelde, M., Scott Brown, D., (2007), On Public Interior Space, In "AA files 56", Architectural Association Publications, Londra, pp. 64-73.

<sup>7</sup> Testo contenuto in Rossi, U., (2017), *La strada come spazio collettivo della città*, in "L'architettura delle città", the Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni, n.10, tratto da Rudofsky, B., (1964), *Praise of Stair*, in "Horizon", n. 4, p. 79-87.



# SECCION EVENTO

**Riciclato**

**Dinamico**

**Poroso**

**Leggero**

**Avvolgente**

**Topologico**

**Interferente**

**Riconfigurabile**

**Relazionale**



# LEGGERO

## MATERIALE

### PARTIZIONI TRASPARENTI

“Por definición, lo transparente deja de ser aquello que es perfectamente claro convirtiéndose, en cambio, en aquello que es claramente ambiguo” Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, 1944.

LEGGERO

/leg-ge-ro/

*leggèro* (o *leggìero*; ant. *leggìere* o *leggère*, e *leggìeri* o *leggèri*) agg. [dal fr. ant. *legier*, che è il lat. *\*leviarius*, der. di *lèvis* «lieve»]. – 1. Che pesa relativamente poco, che fa sentir poco il suo peso (contr. di *grave*, *pesante*): un carico l., una cassa l.; un gas più l. dell'aria; l'olio è più l. dell'acqua; l. come una piuma, come una foglia; [...] Per analogia, delle linee architettoniche: archi l.; guglie, volute leggere.

<sup>1</sup> Si riportano le significative parole di Ezio Manzini: “Vi sono oggetti nei quali predomina il rapporto con un sistema linguistico: il trono di un re non nasce da problemi funzionali, ma da esigenze di comunicazione; deve essere imponente e quindi deve essere (o almeno apparire) pesante. [...] L'equazione “peso=importanza” non è certo ugualmente vera per tutte le culture: una cultura nomade produce forzatamente un sistema di oggetti trasportabili e leggeri, e su questi costruisce i suoi significati; e d'altra parte la storia giapponese, ad esempio, ha prodotto una raffinata cultura del leggero. Ma nella cultura europea il valore del peso è stato raramente negato, e ha lasciato un segno profondo sulla qualità dell'ambiente materiale”. Manzini, E., (1989), *La materia dell'invenzione. Materiali e progetto*, Milano, Arcadia Edizioni, p. 97.

La ricerca della permanenza e della durata hanno affiancato l'architettura nel corso del tempo esprimendo il suo desiderio di poter esplicitare valori di stabilità. Tali assunti sono spesso confluiti all'interno di un sistema linguistico che ha utilizzato la pesantezza e la gravità dei mezzi espressivi per comunicare la raffigurazione di un concetto simbolico di monumentalità nei confronti della società, marcando un'equazione di corrispondenza tra peso e importanza<sup>1</sup>.

Tuttavia, è indubbio che a tali valori si affianchino anche quelli opposti, come la leggerezza e la trasparenza, che caratterizzano l'insieme di qualità indicative dello spirito di alcune culture, come ad esempio quella giapponese e le culture nomadi. Infatti, la relazione tra pesante, inteso come indicatore di permanenza e stabilità, nonché veicolo di aggettivazioni monumentali, e leggero, ascrivibile a un'idea di mobilità, di dimensione ridotta e di trasformabilità, rappresentano la convivenza degli opposti che articolano lo spazio della città.

La gravità e la leggerezza legate ai materiali e agli effetti estetici, che si ottengono dissimulando o esaltando il peso del corpo edilizio che insiste sul terreno, portano con sé anche gli attributi costantemente ricercati dall'architettura: la durata e la difesa. Proprio tale necessità di

<sup>2</sup> Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità, Coerenza sono i termini di campo di indagine previsto con un ciclo di lezioni di Italo Calvino presso l'Università di Harvard nel 1985, la cui morte prematura non ne consentì tuttavia l'attuazione. L'architettura è dunque: "Leggera non alla gravità ma al linguaggio per cui i significati vengono convogliati, fino a raggiungere la stessa rarefatta consistenza di un universo fatto di atomi senza peso e fluttuanti. Leggerezza come trasformazione e superamento della gravità [formale] verso un'architettura di equilibri delle forze che permette ai corpi di liberarsi nello spazio, tra luci ed ombre [...] illuminata dal leggero chiarore della luna".

<sup>3</sup> Ponti, G., (1946), *Come sarà lo Stile architettonico futuro?*, in "Stile", n.8.

durata spinse gli architetti ad abbandonare le strutture lignee o tessili per ricorrere a quelle più resistenti e più spesse come protezione dalle intemperie (Burelli, Area, 2007 n.94, pag.2). Nel momento in cui viene meno la necessità di difesa, e con il sorgere di una realtà complessa che rende sempre più difficile definire in termini duraturi le necessità da trasfondere in opere architettoniche, vengono di conseguenza meno e perde di significato l'architettura stessa come *memento* e monumento per i posteri, fino a giungere nel Novecento in epoca moderna a un progressivo e lento orientamento della cultura costruttiva occidentale verso il dissolvimento del peso e della massa architettonica per esaltarne le qualità di trasparenza e leggerezza. Tali caratteristiche implicano inoltre una nuova capacità di veicolare la luce, aprendo così inedite prospettive sull'abitare contemporaneo, che si appropria di essa come materiale di importanza fondamentale.

È con l'attributo di leggerezza che Italo Calvino articola una delle sei *Lezioni Americane*<sup>2</sup> concentrando il pensiero sulle possibilità offerte da tale qualità, presentando le aggettivazioni connesse alla trasparenza come attributi che descrivono un 'universo' architettonico leggero. Affine visione è offerta nel 1946 nell'elogio alla leggerezza dell'architetto Giò Ponti che delinea l'introduzione di un pensiero non connesso unicamente alla materia ma a un nuovo modo di abitare:

"Si va nella tecnica dal pesante al leggero, dall'opaco al trasparente. Ciò che è antico, è primitivo, primordiale, è rozzo e pesante, opaco: via via si passa al leggero, poi al trasparente: dalla pietra, al ferro, al bronzo, si passa ai materiali leggeri ed infine alle materie plastiche ed alle materie plastiche trasparenti... Ci sarà uno stile leggero e trasparente, semplice, collegato ad un costume sociale semplificato"<sup>3</sup>.

La leggerezza costituisce in questo senso una traccia formale che indica il cambiamento profondo avvenuto in architettura negli ultimi vent'anni correlato alla diversa interpretazione che è stata data ai materiali quale mezzo di espressione figurativa ed estetica ma anche identitaria. Come controparte di tale condizione che ricerca effetti di stupore, smarrimento, emozione, vi è un indirizzamento della produzione architettonica verso valori di leggerezza. Nel 1995 il Moma di New York inaugura la mostra intitolata *Light Construction* a cura di Terence Riley in cui viene risaltata una nuova architettura fatta di trasparenza e traslucenza, grazie all'semplificazione di trenta architetti e artisti provenienti da dieci paesi diversi. L'argomento viene sviscerato presentando casi che adottano scale, tecnologie e tipologie differenti. Gli edifici sembrano essere immateriali ed eterei, privati del peso delle strutture e con facciate ambigue che ne dissolvono l'essenza.

<sup>4</sup> Il concetto giapponese di *ihyou* rappresenta l'inaspettato e come tale è indipendente dal tipo di progetto, scala o materiale usato ma affida agli edifici la capacità di cambiare le aspettative degli utenti attraverso l'esperienza che si sviluppa all'interno dell'ambiente costruito.

La mostra attinge ai primi esempi modernisti di Mies van der Rohe e Pierre Chareau e ripercorre gli sviluppi di questi visionari fino a giungere ad analizzare gli influssi della cultura digitale contemporanea. Opere come la Fondazione Cartier per l'arte contemporanea di Jean Nouvel (Parigi, 1994), la collezione Goetz di Jacques Herzog e Pierre de Meuron (Monaco di Baviera, 1992) e il Museo municipale Shimosuwa di Toyo Ito (Shimosuwa, Giappone, 1993), il Centro Congressi a Salisburgo (1992) di Fumihiko Maki, la Glass Video Gallery di Bernard Tschumi (Groningen, Paesi Bassi, 1990), ma anche le installazioni paesaggistiche di Radcliffe Ice Malls a opera di Michael Van Valkenburgh (Cambridge, Massachusetts, 1988) sono indagate come nuovi emblemi della leggerezza in architettura, raggiungendo un grado di elevata complessità visiva attraverso l'uso dei riflessi ottenuti dai materiali e dalle superfici utilizzate.

La leggerezza dell'architettura contemporanea evidenzia anche un'altra questione di fondo: alla maggiore attenzione riposta sulle superfici corrisponde una diminuzione della forma complessiva. Il comun denominatore nelle opere è rappresentato da un linguaggio scarno e semplice. L'oggetto architettonico diventa leggero, fragile, effimero, così come sostiene Rafael Moneo in *La solitudine degli edifici*, in passato un edificio "era costruito per sempre [...]. Ma oggi le cose sono mutate" e allora, "se l'architettura è effimera, essa può essere immediata, ed è proprio ciò che avviene" (Casabella, n. 666, 1999).

L'architetto Augusto Romano Burelli indica come l'architettura contemporanea si stia indirizzando verso l'espressione di valori di leggerezza: "Ciò non è casuale, data la 'grande disponibilità dei mezzi' di cui dispone e la corrispondente 'confusione dei fini' che la pervade". La leggerezza è divenuta quindi una nozione onnicomprensiva che legittima i progetti, ma il binomio gravità-leggerezza non è legato solamente ai materiali impiegati ma al loro utilizzo come trattamento estetico poiché la vera contraddizione dell'architettura è il suo fondarsi come arte della grande inerzia, che aspira al volo dell'assenza di peso".

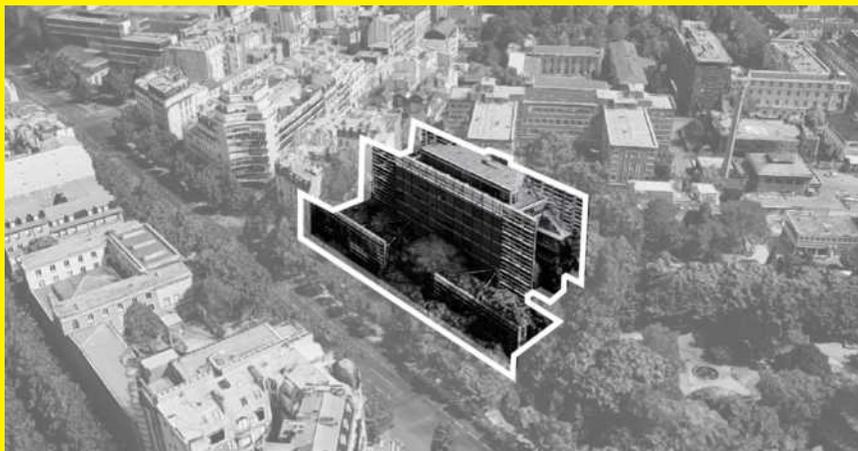
Un'assenza che dunque conduce al tentativo dell'architettura di proiettarsi verso effetti di sparizione e di ambiguità avvalorando l'impossibilità di descrivere in modo univoco la produzione contemporanea.

Queste ricerche guardano alla leggerezza e alla trasparenza rimandano all'oriente e allo spirito religioso che ivi pervade<sup>4</sup>, la cui espressione estetica si basa su attitudini transitorie, eteree, indeterminate ed evanescenti. Le opere assumono un carattere leggero legato al desiderio di rinuncia alle divisioni tanto interne quanto di confine tra interno ed esterno. La corporeità delle opere viene ripensata mediante la conversione delle

separazioni in membrane che sfumano e dissolvono il confine tra architettura e ambiente circostante. Il termine è quindi connesso anche alla dissolvenza e all'immateriale, che costituisce un campo di feconde sperimentazioni per una reintegrazione dell'architettura con il paesaggio. La produzione si spinge dunque verso la ricerca di un dialogo con il paesaggio, in alcuni casi imitando la sua logica, nella ricerca di un ricongiungimento ad esso.

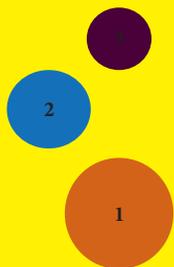
Significativo di un approccio progettuale connesso a queste qualità e all'abbandono di separazioni nette è offerto dal gruppo giapponese SANAA, le cui opere, come il Glass Pavilion, il progetto per il concorso Cloud Boxes nella città di Taichung o il Museo del Louvre-Lens, ambiscono a riprodurre la sensazione di camminare non all'interno di un edificio ma dentro un paesaggio (in alcuni casi un vero e proprio parco) presentando l'interno come estensione dell'esterno. Intrusioni visive ottenute attraverso membrane trasparenti che costruiscono l'immaginario di un luogo da esperire più che da guardare. In queste opere, così come nelle successive analizzate, la struttura diviene un supporto che collabora alla "sparizione" operata dall'uso di materiali trasparenti e cangianti, diluita in esili sostegni che si dissolvono insieme al resto dell'opera.

I casi selezionati indagano dunque questa dimensione di *blurring* facendo ricorso alle partizioni trasparenti come elementi architettonici in grado di offrire un annullamento e un'ambiguità della distinzione tra interno ed esterno. Entrambi gli esempi partono dalla consapevolezza del paesaggio e dell'ambiente circostante per attivare scambi e relazioni con l'opera architettonica facendo tuttavia ricorso a strategie distinte, connesse in ogni caso ai materiali come ambito privilegiato di ricerca. Nel caso del Kanagawa Workshop, l'architetto giapponese Ishigami assorbe l'essenza del paesaggio traducendola nella figura della foresta la cui separazione tra lo spazio interno e quello esterno è affidata a una sottile membrana vetrata che rinuncia alla struttura dei profili delle facciate trasparenti per esaltare il carattere di smaterializzazione e di totale permeabilità, mentre nel caso della Fondazione Cartier il materiale diviene protagonista di effetti cangianti e traslucide trasparenze, creando un ambiente ambiguo tra opera e paesaggio. La strategia adottata in entrambe gli esempi proposti parte come forza centripeta per giungere a vibrare sul confine giungendo a creare un limite ambiguo tra interno ed esterno.



## FONDATION CARTIER

L'AMBIGUITÀ DELLA LEGGEREZZA



Schema indicativo percentuale  
di attività funzionali

1. Cultura
2. Uffici
3. Servizi per la collettività



MATERIALE-PARTIZIONI TRASPARENTI



Jean Nouvel



Nuova costruzione



Parigi



1994



11.300m<sup>2</sup>

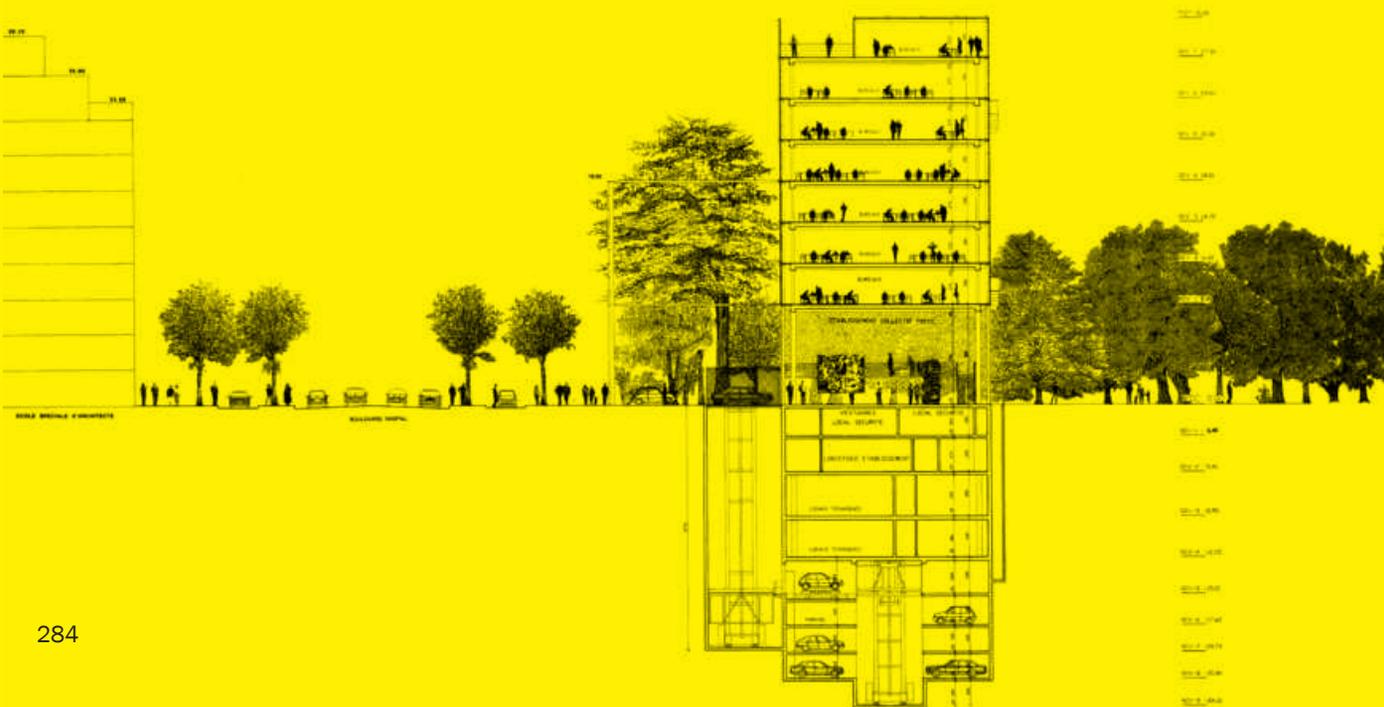
La leggerezza contrassegna in modo forte molte le opere dell'architetto Jean Nouvel spingendo i confini architettonici verso figurazioni e suggestioni che attingono da altri campi disciplinari, così come afferma lo stesso architetto esponendo la sua strategia di "esteriorità" e il suo modo di "operare per slittamenti e migrazioni" dal campo architettonico accogliendo istanze provenienti da altri ambiti. Questo cambio espressivo radicale nel pensiero architettonico contemporaneo esprime una mutazione della natura stessa dell'architettura. L'impossibilità da parte degli architetti di descrivere esaustivamente il mondo in cui viviamo ha reso la materia costruita non più un qualcosa di prettamente architettonico. Di conseguenza l'operatività dell'architettura si costituisce come una modificazione di certe condizioni esterne in cui si può intervenire solo per alte-



razione, addizione o interazione. La modernità, come afferma Nouvel, è connessa al parametro della velocità che ha condizionato enormemente il “registro bidimensionale dell’informazione visiva”. Il vetro diventa perciò un veicolo di qualità che può proiettare immagini, rifletterle in molteplici modalità distinte le sfumature che si creano, dove, l’aumento di complessità attraverso il vetro permette di evitare l’alterazione squisitamente connessa alla forma.

Nel progetto per la Fondazione Cartier viene esaltata la continua oscillazione tra bidimensionalità e tridimensionalità attraverso un gioco percettivo dell’oggetto che procede per manipolazioni dimensionali accorciando di volta in volta le distanze tra soggetto e oggetto. La critica definisce quest’opera ambigua e sensoriale (Lotus, 2015, n.156) in ragione del sapiente impiego del vetro, materiale riflettente ma anche trasparente, scelto per la sua capacità di entrare in sintonia con una struttura scomposta e costituita da filtri che creano una forte interazione con gli alberi e l’intorno circostante. Si creano riflessi reciproci generando effetti più che spaziali atmosferici e sensoriali, in cui l’architettura diviene “una installazione ambientale”. L’edificio sorge in un sito precedentemente occupato da una villa dei primi dell’Ottocento circondata da un giardino i cui alberi diventano il nodo di innesto nonché scintilla progettuale per l’inserimento della nuova opera.

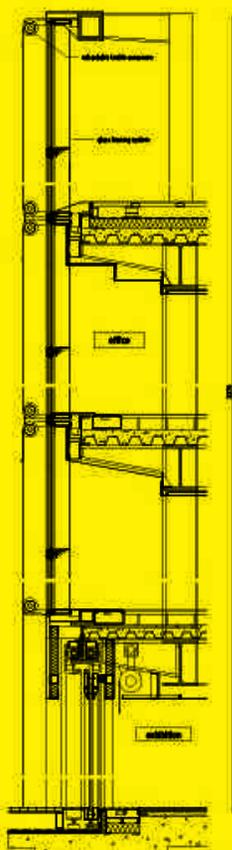
Nouvel utilizza tre superfici di vetro parallele per creare un’immagine ricca di sfaccettature e sfumature attraverso riflessi e allineamenti con la vegetazione antistante. Con questo fine, il piano terra presenta la stessa altezza del tronco del secolare cedro posto all’ingresso e una facciata alta



LEGGERO

circa 18 metri costituisce uno schermo protettivo. Le tre superfici trasparenti sovrapposte hanno l'obiettivo di definire una sensazione atmosferica di comunione tra interno ed esterno, così come sostenuto programmaticamente da Nouvel: "By laying out three parallel glass surfaces, I created an ambiguity which will have visitors wondering if the park has been built on, if it has been enclosed, or if – because of the series of reflections – the trees are inside or outside, if what they see through this depth is a reflection or something real".

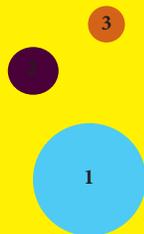
L'attenzione è ricondotta alle relazioni topologiche e ai percorsi, nonché alle sequenze spaziali. Un'alta interfaccia che serve come mediazione tra il corpo edilizio e la pura superficie viene interposta come filtro percettivo, mentre la facciata viene traslata verso la strada come una vetrina che riflette il circostante. L'assenza dimensionale ricercata dal progetto è evidente nell'eliminazione di qualsiasi articolazione volumetrica o grafica dalla superficie dell'edificio demandando alle trasparenze il ruolo di sfumare i contorni tra edificio e intorno e indurre una sorta di incertezza percettiva della reale sagoma e consistenza del volume solido. Sin dall'entrata la ricerca della comunione con il giardino circostante si esplicita nell'attacco a terra diafano e trasparente la cui apertura totale in estate consente di collegare l'interno con l'esterno come suo diretto prolungamento.





## KANAGAWA WORKSHOP

LA LEGGEREZZA DEL DANDELION



Schema indicativo percentuale di attività funzionali

- 1. Educativo
- 2. Servizi per la collettività
- 3. Cultura

 **MATERIALE-PARTIZIONI TRASPARENTI**

 **Junya Ishigami**

 **Nuova costruzione**

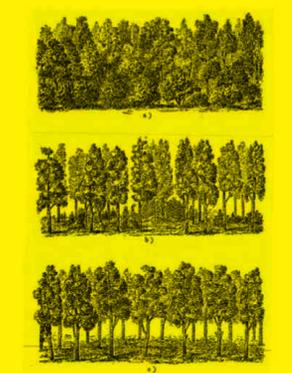
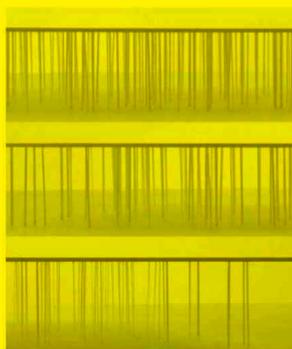
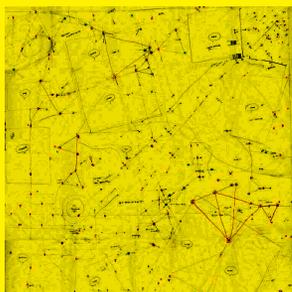
 **Astugi**

 **2008**

 **2.000m<sup>2</sup>**

Il progetto dell'architetto giapponese Junya Ishigami and Associates del centro Kanagawa Institute of Technology, nei pressi di Tokyo è rappresentativo non solo dello spirito delicato della cultura giapponese ma anche e soprattutto di quei valori di leggerezza indagati attraverso l'esaltazione della fragilità. Stessa sottile linea di ricerca tesa a raffigurare la forza della fragilità si evince nell'installazione presentata alla XII Biennale di Venezia (2010), in cui fasci di esili bacchette di carbonio sostengono un leggero involucro pressoché invisibile dichiarando la tensione di sforzo dei materiali.

In questo senso, le indagini all'interno alla scoperta delle possibilità della materia rivelano un'attitudine critica tesa all'accettazione dell'errore all'interno del processo progettuale e a lavorare con la consapevolezza che l'ar-



chitettura non sia eterna ma che sia connotata da caratteristiche di fragilità, delicatezza, ambiguità e leggerezza. La visione di Ishigami conduce a una ricerca progettuale di massima libertà, esente da ideologie prefissate.

Nel progetto del Kanagawa Institute la moltiplicazione dei supporti strutturali muove in direzione del tutto opposta alla ricerca modernista della tensione verso luci sempre più ampie, in questo caso la moltiplicazione diventa lo strumento utile ad articolare e costruire lo spazio. I materiali degli interni e del paesaggio si compongono e confondono integrandosi e rivelano un'idea dell'architettura che abbandona la dimensione di oggetto per entrare nel campo del paesaggio e dell'ambiente. Il paesaggio diventa un termine complesso di costruzione progettuale, non un semplice inserimento di elementi naturali all'interno del progetto costruito, ma una rinnovata dimensione architettonica in cui si abbandona la pretesa di costruire spazi per suggerire invece la costruzione di ambienti.

Viene ribaltata la nozione di environment, creando nuovi ambienti dentro gli edifici che si ispirano al paesaggio e che sanciscono un nuovo rapporto tra interno ed esterno il più possibile sfumato e continuo. Il paesaggio non viene pertanto solo condotto all'interno ma ne viene incanalato lo spirito e l'essenza mediante una strategia che utilizza sottili variazioni, materiali fragili, molteplicità delle configurazioni spaziali. La massa e i volumi in questa nuova visione architettonica perdono il loro peso per entrare in una dimensione invisibile e leggera; la stessa leggerezza attribuisce agli edifici un senso di libertà che svincola l'architetto dalla pretesa di controllo assoluto di ciò che avviene all'interno dell'edificio. Al contrario, la flessibilità indotta all'interno del sistema consente di accogliere l'imprevisto e le aggiunte successive. L'obiettivo finale di Ishigami è quello di creare una natura altra.

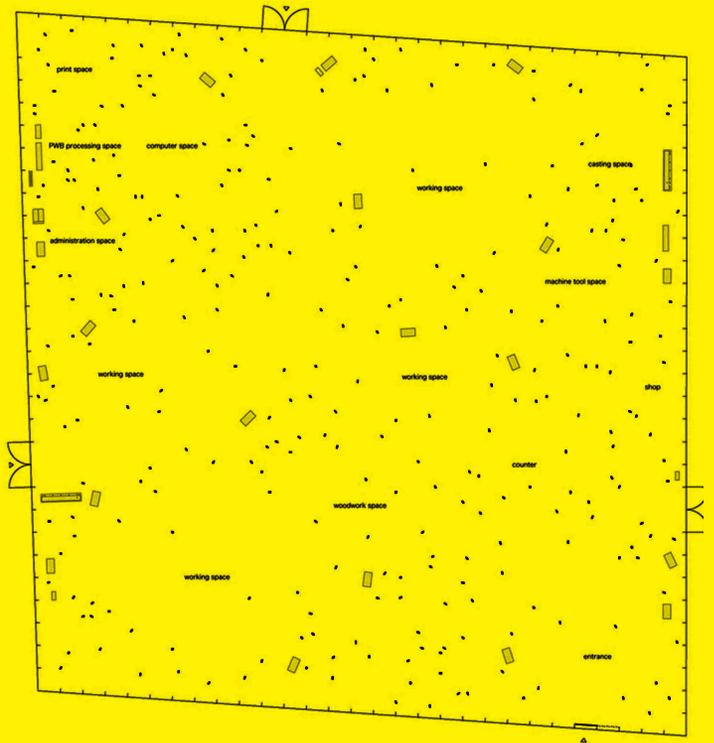
La figura verso cui questo tipo di architettura rimanda è quella della foresta, un lavoro sulla densità della massa la cui distanza critica tra elementi vegetativi definisce un ambito, una macchia areale, senza l'utilizzo di separazioni. Il progetto costruisce un percorso erratico tra la folta chioma "naturale" composta da colonne di una foresta sconosciuta. La ricerca dell'ambiguità perseguita dal progetto rimanda a un'indagine sulla natura stessa dell'identità architettonica. Un grande contenitore effimero a un unico piano, connotato da infinite, ma sottili, differenze di ciascun elemento che lo caratterizza. L'opera svela la capacità dell'architetto di raggiungere l'indeterminatezza abbandonando il tradizionale principio della ripetizione standardizzata per accogliere la diversità e le sfumature degli elementi, magistralmente posizionati in una scenografia, tale da includere l'indeterminato e il molteplice. Il principio che scandisce le spazialità interne si basa quindi sulla distanza tra elementi, che crea o dissolve la

spazialità derivata dalla disposizione tra gli elementi. L'assenza di partizioni interne e l'involucro vetrato permettono di leggere questo spazio come un'estensione della piazza antistante, facendo cadere la percezione netta dei confini volumetrici.

La caratteristica dell'assenza di qualsiasi partizione è confermata anche dalla volontà di sovvertire qualsiasi tipo di gerarchia, evidenziando l'aspetto di un prisma amorfo anche all'esterno. Le facciate interamente in vetro dal pavimento al soffitto, riflettono la vegetazione dei ciliegi circostanti e creano un'ambiguità tra interno ed esterno. Il ricorso a un tipo di posa della partizione vetrata a profili nascosti accentua tale continuità visiva e fisica, declassando il basamento e rendendo il più possibile la quota di calpestio dell'edificio complanare a quella esterna.

La sensazione è quella di generare un edificio il cui interno sia un esterno, così come confermato da Ishigami in un'intervista riportata in *Los arquitectos de la nada*: "Al proyectar no concibo necesariamente el interior como un espacio creado dentro de la arquitectura, sino que pienso en cómo se puede hacer un nuevo espacio exterior dentro de un interior [...] en cómo puedo hacer un nuevo tipo de medio ambiente dentro de la arquitectura" (Ontiveros, Ramón Pascuets, 2014).

L'immagine a-gerarchica risultante si rivela quindi anche nella scelta di non sottolineare gli ingressi come entrate ma come semplici tratti vetrati apribili, seguiti da uno spazio interno che non ha la sembianza di un vestibolo o un atrio ma quello indistinto di un piano indefinito disseminato



di sostegni verticali raggruppati o diradati, suggerendo campi di compressione e rarefazione.

La ricerca strutturale conduce ad ambiti innovativi che non preludono a eroismi figurativi ma restano all'interno della sobria raffinatezza tipica della visione orientale. La struttura infatti è costituita da 305 colonne di varie dimensioni che richiamano le irregolarità dei tronchi d'albero, disposte in ordine apparentemente casuale. La conformazione strutturale non è regolare secondo una maglia o griglia ma procede per distribuzioni che in prima istanza sembrano essere casuali e che si rifanno a una logica di intensità di usi piuttosto che a quella di intensità di forze statiche, e suggeriscono una ripartizione che dia la sensazione di spazi suddivisi in zone. La colorazione bianca sia delle colonne in acciaio sia all'interno di tutto il volume mira al dissolvimento della distinzione tra gli elementi e al raggiungimento di una formazione libera in cui non vi siano più i bordi tra i programmi e tra interno ed esterno.

Il progetto lavora sull'idea della sfocatura degli spazi e sul dissolvimento dei confini visibili e immediatamente percepibili, spingendo all'estremo il concetto di pianta libera e aperta. L'edificio risponde a criteri di flessibilità tali da consentire molteplici usi in grado di alloggiare tanto spazi per gli studenti quanto spazi aperti al pubblico locale. L'architetto Ishigami afferma in merito alla flessibilità che per garantire agli utenti la libertà di modificare gli spazi per soddisfare esigenze diverse entro un periodo di tempo ragionevolmente breve, è stata perseguita la flessibilità nelle relazioni tra i luoghi attigui e nei collegamenti spaziali tra di essi. L'obiettivo di fusione con il contesto è sottolineato dall'architetto che, così come da lui stesso affermato, ricerca uno spazio privo di geometrie e di regole per giungere a all'universalità spaziale.





**AVVOLGENTE**

# AVVOLGENTE

## LAYER INVOLUCRO

Dizionario della Lingua Italiana Sabatini Coletti.

/av.vol.gèn.te/

di *avvolgere*

1. che avvolge il corpo, che ne segue la linea: abito, giacca avvolgente; poltrona avvolgente, che si adatta alla forma del corpo; molto comoda | che circonda: manovra avvolgente, volta ad accerchiare il nemico.

2. che incanta, che affascina: una musica avvolgente

<sup>1</sup> Si veda la pubblicazione della rivista spagnola “a+t”. *Layers/Capas*, (1998), “a+t”, n.11.

L'aspetto avvolgente, verso cui la produzione contemporanea sembra ambire, rappresenta l'esplicitazione di un lavoro progettuale lungo il perimetro e i bordi delle opere, connesso in primo luogo alla specializzazione tecnologica delle facciate, che conduce a una scomposizione delle sue componenti in molteplici funzioni individuali<sup>1</sup>. L'immagine restituita spesso non corrisponde all'essenza del materiale ma rimanda a qualcosa di altro, a una proiezione spaziale e a una dilatazione, rafforzando le sinergie che la disciplina architettonica intesse con altri campi disciplinari. Questo terreno di studio risulta tanto più importante nella misura in cui diviene un luogo in grado di connettere opera e contesto ma anche e soprattutto quale ambito di sperimentazione di interazioni reciproche tra spazio interno ed esterno, rintracciando uno spazio di indagine suscettibile di attivazione funzionale.

Il termine avvolgente rimanda dunque a un significato in certo senso ambiguo, in relazione al contenuto a esso correlato, additando infatti una sovversione della pratica architettonica di definire e circoscrivere per fornire invece un approccio tendente all'irradiamento dell'opera nello spazio circostante. In questo senso, avvolgente diviene un attributo sensibile indicativo di una modalità che conduce a un'inclusione dell'ambiente urbano in cui il valore “protettivo” del packaging ha il significato di una membrana filtrante, selettiva nei confronti del contenuto e degli elementi che ne passano attraverso. L'analisi si indirizza dunque verso l'involucro quale elemento attivatore di questi interscambi.

Nella storia dell'architettura e, in particolar modo, con l'affermazione dei principi del Movimento Moderno, viene affidato alla facciata un ruolo conservativo di protezione e di difesa dagli agenti atmosferici esterni. Tale ruolo è regolato da chiari rapporti proporzionali e gerarchici tra gli elementi che costituiscono la facciata quali finestre, rivestimenti, apparati decorativi, etc. Con la rivoluzione industriale, l'introduzione di nuovi materiali rende possibile innescare una fase di innovazione costruttiva. Così l'acciaio, il vetro e il cemento armato hanno svincolato la struttura dalle superfici esterne, consentendo di affidare all'involucro edilizio prestazioni, valori e significati maggiori, potendo operare per livelli e strati autonomi, esemplificativo nel Bauhaus l'uso di tali materiali che formano un linguaggio espressivo proprio dell'oggetto-facciata.

In questo senso, a partire dagli anni Sessanta fino a oggi, si assiste a una continua evoluzione della facciata architettonica, già rilevabile con le prime sperimentazioni di Le Corbusier che la trasforma in elemento libero non più soggetto a sforzo strutturale. Quel che realmente subisce un cambiamento con risvolti che condizioneranno formalmente e concettualmente la produzione architettonica è proprio il rapporto tra struttura e architettura. Tale evoluzione procede con il progressivo inserimento dell'utilizzo di materiali innovativi all'interno del processo architettonico, sancendo il definitivo sodalizio disciplinare di tecnologia e architettura e spostando l'attenzione della disciplina architettonica non più solo sui concetti di spazialità, forma e composizione ma anche sul valore comunicativo che può essere veicolato dalla superficie degli edifici. I progressi tecnologici hanno infatti consentito di affidare un nuovo significato all'involucro, diventando ora non più un elemento di separazione tra interno ed esterno ma un filtro e membrana dinamica alla ricerca di un'osmosi tra ambito esterno e interno.

Sul finire dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si assiste a una vera e propria rivoluzione concettuale in cui l'adozione di nuove tecniche costruttive spingono all'espressione di valori di leggerezza e determinano un passaggio dalla facciata alla definizione dell'involucro contemporaneo.

Carlos Martì Aris in *Le variazioni dell'identità* sottolinea a tal fine la dimensione analitica e scomponibile dell'architettura moderna in cui si esplicita la scissione tra struttura portante e partizioni spaziali, che ha inevitabilmente indotto una modalità per sovrapposizioni di strati specializzati e ha aperto la strada a una poetica basata sul concetto di Layer. Tale termine è indicativo tanto di un processo costruttivo quanto anche del concepimento stesso delle opere. Layer, strato o livello, individuano un approccio che procede per sovrapposizioni di differenti materiali e strati autonomi, andando a costituire un sistema dinamico in costante

<sup>2</sup> Viganò, P., (1999), *La città elementare*, Skira editore, Milano, p. 30-31.

<sup>3</sup> Il layer diviene una realtà sempre più presente, determinando dunque un passaggio anche nel campo del disegno dall'originario CAD (Computer Aided Design) all'attuale CAAD (Computer Aided Architectural Design), ossia da strumento di disegno automatico esso diviene un mezzo progettuale. Come afferma Luigi Prestinzenza Puglisi: "La sovrapposizione dei layer risponde a un duplice imperativo: della complessità e della casualità. Complessità perché sovrapponendo le funzioni si ottengono ambienti stimolanti e non monotematici. Casualità perché la sovrapposizione dei layer, avvenendo con ampi margini di arbitrarietà, introduce l'imprevisto. Per inciso: non è difficile intravedere espliciti riferimenti alle teorie di René Thom, Benoit Mandelbrot, Ilya Prigogine, rielaborate liberamente alla luce delle nuove possibilità operative, offerte dai programmi di disegno su computer che proprio sulla logica dei layer sono basati". Si veda: Prestinzenza Puglisi, L., (2001), *Silenziose avanguardie. Una storia dell'architettura*, Testo & Immagine, Torino, cap.3 p.10.

<sup>4</sup> In questo senso, si rintraccia già in epoca rinascimentale un inizio di autonomia della facciata rispetto all'interno ma è soprattutto con le opere in acciaio e vetro che si giunge a una netta frattura compositiva e concettuale in ambito architettonico, di cui il Crystal Palace costituisce un esempio ante litteram dei futuri contenitori. Si approda infine al grattacielo, un edificio interpretato come oggetto in cui si imposta un grado ermetico dell'interno nei confronti dell'esterno. La scomposizione a cui si giun-

trasformazione, connesso alla capacità di modifica dei singoli livelli tali che creano interazioni sempre nuove con i susseguenti strati. Tale modalità permette di far confluire all'interno della logica progettuale non solo gli elementi architettonici ma anche i segni e gli orientamenti che sono propri di una lettura di ordine contestuale, rappresentando una modalità entro cui articolare "modi possibili di ordinare e organizzare le relazioni tra i differenti materiali urbani e tra i materiali e pratiche sociali"<sup>2</sup>.

Il layer acquisisce dunque una valenza scompositiva in sistemi autonomi ma interagenti che rimanda al mondo informatico di generazione dei programmi CAAD (Computer Aided Architectural Design)<sup>3</sup>, procedimento che affianca anche nei suoi strumenti l'approccio progettuale, fornendo livelli di disegno sovrapponibili. Una simile disposizione trova pertanto maggiore forza nei punti in cui i sistemi divengono interagenti e dialoganti, stratificando la loro presenza in una multiforme e variegata possibilità di lettura. In questo senso, risulta un approccio che consente di attivare una ricongiunzione tra progetto e ambiente circostante nella misura in cui la lettura dei frammenti della realtà territoriale e urbana possa infatti essere rannodata operando mediante uno specifico layer di progetto.

Tanto più interessante risulta dunque l'orientamento progettuale che ha condotto alla capacità dell'involucro di acquisire il carattere di elemento autonomo e staccato dalla struttura<sup>4</sup> tale che possa agire come un diaframma leggero di collegamento tra edificio e intorno circostante. Gli edifici il cui involucro risulta caratterizzato da un continuum della superficie che annulla gli elementi della facciata in un unico strato uniforme gli attribuisce un certo valore di contenitore al cui interno si apre un mondo di infinite possibilità spaziali. Questa caratteristica di unitarietà è rilevata anche da Robert Venturi in *Complessità e contraddizioni in architettura* in riferimento al termine di edificio polifunzionale<sup>5</sup>.

Pierluigi Nicolini nel testo *Elementi di architettura* affronta il tema dell'edificio contenitore attraverso una lettura tipologica che punta a una ricostruzione del suo identikit, ossia un edificio in cui sono contenuti all'interno di un involucro molteplici spazi. L'involucro risulta quindi un elemento scisso dal programma interno e manifesta nella superficie una sua autonomia formale ed estetica, risultando perciò anche un elemento essenziale a definire l'aspetto di contenitore proprio per la sua capacità di tenere sotto la stessa superficie ambiti spaziali differenti.

Proprio in riferimento a questo portato comunicativo della superficie, Nicolini analizza la relazione tra contenuto e contenitore e si sofferma sull'edificio oggetto, caratterizzato da una forma e da un'immagine esterna che prescinde dal programma interno, tale che questo rapporto tra forma e

ge procede individuando tre parti costituenti la facciata di un edificio contenitore: la struttura, lo strato isolante e l'involucro. Il rapporto in termini di distanza tra queste parti stabilisce configurazioni diverse all'interno dell'edificio e sulla sua superficie esterna. La scomposizione della facciata, ma anche dell'architettura stessa, è un passaggio essenziale per avallare l'autonomia degli elementi compositivi architettonici. Questa indipendenza tra struttura e superficie ha comportato l'introduzione di una serie di cambiamenti costruttivi e concettuali, tanto che l'involucro diventa un punto di riferimento formale e comunicativo all'interno della città.

<sup>5</sup> Venturi sottolinea come il Seagram Building di Mies e Johnson dissimuli attraverso le superfici esterne lo spazio destinato ai volumi tecnici posti in sommità all'edificio. L'edificio secondo l'autore "esclude pertanto funzioni diverse dagli uffici eccetto che al piano terra" e annovera il progetto di Yamasaki per il World Trade Center a New York come un'ulteriore esemplificazione in questa direzione. Venturi, R., (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York.

<sup>6</sup> Il termine peeling project fa riferimento alla sperimentazione architettonica ad opera del gruppo SITE (Sculpture In The Environment) degli anni tra il 1971 e il 1984 che ebbero come risultato degli interventi innovativi in riferimento all'involucro edilizio applicato su nove negozi della catena Best Products. La prima installazione, una sorta di pellicola sulla facciata frontale prossima allo scollamento, ha suggerito

funzione può essere declinato in modi distinti. In un primo caso, la superficie può raggruppare diverse funzioni: ad esempio il Glass Pavilion presso il Toledo Museum of Art (2001), progettato dallo Studio SANAA è composto da un primo strato di vetro che lavora come contenitore e tiene insieme dei padiglioni di minore dimensione al suo interno. Lo spazio interno è fluido e gioca sulle sfumature in dissolvenza tra i padiglioni e le corti interne, inglobando tutti gli elementi all'interno di un unico contenitore, conferendo al complesso unità formale. In un secondo caso, la superficie concorre a mimetizzare l'oggetto: ad esempio nel progetto per la Fondazione Cartier di Jean Nouvel è sovrapposta alle due facciate longitudinali dell'edificio una contro-facciata costituita da vetrate e brise-soleil più alta e più larga rispetto all'edificio stesso. Il gioco di riflessi e trasparenze generato consente di giocare sulle immagini e rappresentazioni dell'edificio e degli elementi circostanti. In un terzo caso, la superficie lavora per successive stratificazioni e layer: ad esempio nel progetto della Latapie House (1993) di Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal costituito da un volume più grande sorretto da un telaio metallico rivestito in policarbonato da un lato e in fibra di cemento dall'altro, e da un volume più piccolo, interamente costruito in legno. I due volumi sono apribili e funzionano come regolatori climatici e spaziali che possono cambiare la propria conformazione a seconda delle esigenze.

La linea indagata rivela l'obiettivo comune, seppur declinato in modalità diverse, di ripensare il rapporto tra interno ed esterno a partire dall'involucro come membrana dinamica. La separazione tra gli spazi tende a sfumare nella ricerca di una continuità e al contempo di ambiguità tra dentro e fuori. Sempre Nicolini scrive in merito al packaging degli edifici che l'operazione ha la valenza di "nascondere il contenuto, ma anche di organizzarlo, in una varietà di situazioni che vanno dal contenitore universale a quello pensato per un elemento, alle formule usa e getta, al contenitore permanente, sino alle varie pellicole da eliminare prima dell'uso" (Nicolini, 1999).

Le sperimentazioni si intensificano dagli anni Settanta in poi e la concezione di involucro comunicativo inizia a essere applicata non solo ad architetture pubbliche dal forte carico iconico ma anche alle architetture commerciali, che comprendono il potenziale portato da queste superfici. Così, dal 1972 al 1984, si susseguono i progetti e le sperimentazioni sull'involucro degli edifici della catena commerciale Best Products negli Stati Uniti ad opera del gruppo SITE (Sculpture In The Environment). I SITE iniziano le sperimentazioni di vero e proprio peeling project<sup>6</sup>, esfoliazioni che esaltano il significato di superficie e di layer dell'involucro su edifici che sorgono in periferia, sovente lungo strade ad alto scorrimento, e colgono il potenziale dell'involucro di catturare l'attenzione e focalizzar-

il nome per le successive sperimentazioni di questo tipo. I peeling project consistevano sostanzialmente nell'esplicitare l'autonomia della superficie rispetto al capannone attraverso un effetto stratificato della facciata la cui superficie esterna di incurvava alle due estremità superiori simulandone una esfoliazione.

<sup>7</sup> Sinteticamente si potrebbe affermare che nei Decorated shed: "i sistemi di spazio e struttura sono direttamente al servizio del programma e l'ornamento viene applicato in modo indipendente", mentre nel the Duck "i sistemi architettonici di spazio, struttura e programma sono sommersi e distorti da una forma simbolica generale." Infatti, secondo Venturi e Brown: "questi elementi simbolici e rappresentativi possono essere spesso in contraddizione con la forma, la struttura e il programma con cui coesistono nello stesso edificio. Possiamo studiare questa contraddizione nelle sue due principali manifestazioni:

1. Dove i sistemi architettonici di spazio, struttura e programma sono sommersi e distorti da una forma simbolica che li sovrasta. Questa sorta di edificio che diventa scultura la chiameremo the duck in onore del drive-in a forma di anatra, The Long Island Duckling".

2. Dove i sistemi di spazio e struttura sono direttamente al servizio del programma, e l'ornamento è applicato indipendentemente da essi, lo chiameremo the decorated shed". Venturi, R., Brown, D.S., (2018), *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, 1972, p.88.

<sup>8</sup> Paul Virilio ne *Lo spazio critico* (titolo originale: *Lespace critique*) afferma in tal senso che "Ogni super-

la anche ad alta velocità.

Analoghi ragionamenti sull'interazione tra la percezione e la velocità introdotta dai nuovi mezzi di trasporto con cui vengono percorse le distanze, sono indagati da Robert Venturi e Denise Scott Brown in *Learning from Las Vegas*, in cui ne sottolineano l'importanza assunta dal valore comunicativo e di caratterizzazione formale della superficie. La superficie, intesa come epidermide comunicativa, diviene il luogo in cui si sperimentano contaminazioni disciplinari e si apre la strada a forme fluide e dinamiche.

Analizzando il cambiamento del punto di vista introdotto dall'automobile, che allontana il punto di focalizzazione dell'osservatore, gli autori suggeriscono sequenze non più basate sulla composizione volumetrica ma comprendono che viene affidata alla grafica quell'immediatezza comunicativa che altrimenti la velocità accelerata non consentirebbe di cogliere. Giungono così a definire due nuovi termini per descrivere la natura simbolica assunta dall'architettura della città del Nevada: the Decorated Shed (il capannone decorato) e the Duck (l'anatra), ossia, da una parte, le strutture generiche, che affidano il loro messaggio ad aspetti decorativi di superficie, e dall'altra parte, le strutture che veicolano la comunicazione attraverso la forma stessa<sup>7</sup>.

La natura comunicativa della superficie conferma l'assunzione di un aspetto interdisciplinare dell'involucro che si rivela anche nel lavoro combinato di molteplici figure professionali come designers, artisti, architetti, etc., diventando perciò il progetto della superficie un luogo di ibridazione e contaminazioni disciplinari. Le superfici prendono vita come organismi pulsanti e diventano media facades, come nel caso dei progetti del gruppo tedesco Realities: United (questo concetto è evidente ad esempio nel progetto Spots del 2005, in cui un'installazione di luci e video di 18 mesi di durata viene sovrapposta alla facciata di uno degli edifici del complesso di Potsdamer Platz a Berlino, progettato nel 1993 da Giorgio Grassi).

Il passaggio dalla terza dimensione volumetrica all'esaltazione dei valori bidimensionali della superficie conduce a indagare quest'ultima non più solo in termini materiali ma anche immateriali e incorporei. Paul Virilio in *l'Espace critique* analizza gli effetti dei nuovi mezzi di comunicazione all'interno del contesto urbano e ne evidenzia una trasformazione delle superfici come interfacce e membrane<sup>8</sup>.

La revisione del valore della superficie quale luogo di osmosi tra interno ed esterno, nonché ambito di prima relazione con il paesaggio circostante, ribalta la concezione della massa muraria tradizionale quale barriera all'informazione e conduce il discorso verso una nuova sensibilità in cui

ficie è un'interfaccia fra due ambienti in cui regna un'attività costante sotto forma di scambio fra due sostanze poste a contatto. Questa nuova definizione scientifica della nozione di superficie ci mostra la contaminazione in atto: la 'superficie-limite' diventa una membrana osmotica, una carta assorbente...anche se quest'ultima etimologia è più rigorosa delle precedenti, segnala non di meno una mutazione attinente al concetto di delimitazione. La delimitazione dello spazio diviene commutazione, la separazione radicale diviene passaggio obbligato, transfert fra due ambienti, tra due sostanze'. Virilio, P., (1998), *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari, p.14.

<sup>9</sup> Si veda nello specifico: Prestinena, Puglisi, L., (1998), *Hyperarchitettura. Spazi nell'età dell'elettronica*, Testo & Immagine, Torino.

“La parete è assimilabile, invece, ad un trasmettitore: comunica per attivare strategie adeguate”<sup>9</sup>. L'involucro pertanto a partire da questo momento inizia a connotarsi sempre più come un'interfaccia architettonica, ovvero, come afferma Gui Bonsiepe “Il termine interfaccia deriva dalle scienze informatiche, dove è utilizzato in due sensi. Da un lato indica l'elemento hardware di collegamento [...], dall'altro si riferisce alla dimensione quasi dematerializzata di tutto ciò che l'utente di un software vede sul monitor e sente tramite gli altoparlanti quando adopera un programma” (Bonsiepe, 1995). Così anche in architettura l'interfaccia si presenta come un sistema di elementi tecnologici, strutturali e materiali che consentono di creare un'interazione tra oggetto, sue componenti e utente. Secondo tale impostazione, il progetto di superficie dell'architettura subisce una progressiva migrazione dal riconoscimento di uno spazio bidimensionale a luogo dell'interazione.

Infatti, le progressive trasformazioni raggiunte dalle superfici le elevano a veri e propri palinsesti mediatici in cui il ricorso alle tecnologie digitali rinvigorisce il rapporto tra l'utente e l'edificio, arricchendosi di nuove interazioni e modi di fruizione spaziale anche urbana. Dalle sperimentazioni sulle facciate si passa poi a sondare nuovi scenari spaziali attraverso trasformazioni che riguardano la superficie architettonica in ogni sua direzione, sia verticale sia orizzontale, ma anche interna ed esterna. Il risultato di questa indagine, soprattutto in anni più recenti, è connesso all'idea dell'involucro quale motore concettuale del progetto per generare spazi topologici, secondo il principio di uno spazio che si piega e ripiega su se stesso in linea con il principio enunciato da Gilles Deleuze sul barocco per l'appunto della piega.

In base a quanto si è fin qui descritto, la superficie e l'involucro investono un ambito di particolare e delicato significato in riferimento al posizionamento della produzione architettonica, poiché possono orientare e determinare approcci differenti definiti dalle loro relative modalità di impiego in campo progettuale. In questo senso, l'involucro può rappresentare l'elemento di passaggio da una condizione spaziale “opaca”, tutta incentrata sull'esaltazione di una dimensione squisitamente interna e introversa, a una di tipo “trasparente”, che invece innesca un dialogo con il contesto, talvolta aspirando a una dissoluzione dell'opera architettonica in quanto massa circoscritta, per avviarsi a sperimentare e operare un ricongiungimento con il suo intorno su scale distinte. L'indipendenza sancita dall'involucro degli edifici può avere pertanto come diretta conseguenza un approccio di totale indifferenza nei confronti del contesto urbano e della città, segnando l'ingresso di opere architettoniche che sovvertono il tradizionale rapporto tra manufatto e fattore urbano, dove l'involucro contrassegna l'elemento di perimetrazione presentandosi come un confi-

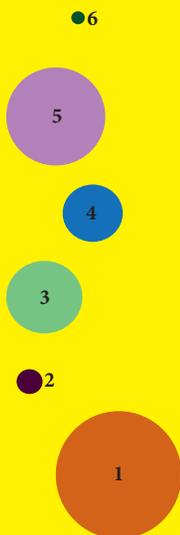
ne impermeabile. Tuttavia, ed è in quest'ottica che si indagano i successivi casi studio analizzati, esso può costituire anche il layer attraverso cui il progetto architettonico riformula gli strumenti per un "ancoraggio" con il territorio e lo spazio urbano, attivando strategie di posizionamento che diluiscono l'opera nell'ambiente circostante.

Gli esempi scelti mirano a descrivere questa modalità "partecipativa" ottenuta attraverso il layer dell'involucro. L'aspetto avvolgente delle opere stabilisce con il luogo un'inserzione che evidenzia nell'esempio di Scala Tower di BIG Architects un attacco a terra in continuità con la piazza antistante attribuendo alla superficie del packaging il valore di luogo pubblico attraverso profili scalettati che ne consentono una libera percorribilità, mentre nel caso del progetto The exchange di Kengo Kuma l'involucro diviene motivo di svincolo e di diramazione dell'operatività dell'interno, ossia staccandosi dall'involuppo della facciata e proiettandosi nello spazio circostante coinvolge e assorbe lo spazio urbano diventando con esso un sistema unico.



## SCALA TOWER

*I DOLCI PENDII DELL'INVOLUCRO PUBBLICO*



-  LAYER-INVOLUCRO
-  BIG Architects
-  Nuova costruzione-Non costruito
-  Copenhagen
-  2008
-  45.000m<sup>2</sup>

*Schema indicativo percentuale di attività funzionali*

- 1. Cultura
- 2. Servizi comuni
- 3. Commercio
- 4. Uffici
- 5. Hotel
- 6. Sport

Esempio emblematico che usa la superficie come mezzo di intermediazione tra architettura e città è il progetto Scala Tower del gruppo BIG (Bjarke Ingels Group). Il progetto sembra richiamare la figura della montagna incurvando il suo involucro in una linea continua che riconnette cima e valle. In questo intervallo si scoprono spazi interni scavati che assecondano il movimento della superficie esterna alla stregua dei rifugi scavati nella montagna.

L'edificio sorge al centro di Copenhagen in piazza Axel, nel cuore pulsante culturale e commerciale della vita cittadina. La posizione risulta complessa nella misura in cui si presenta come luogo intermedio tra la zona moderna e la zona antica. La scommessa del gruppo BIG consiste



nell'inserimento in pieno centro di un edificio in altezza. Inoltre, la sua posizione strategica, vicino alla Stazione centrale, rende l'edificio adatto ad accogliere una biblioteca pubblica, sale per concerti, hotel e uffici. La composizione parte da una reinterpretazione della tipologia tipica del centro di Copenhagen formata da due elementi: una base composta da un basamento che si relaziona al contesto circostante e una torre sottile che invece diventa parte dello skyline. L'attacco a terra risulta in continuità con la città, tanto che i percorsi pedonali si prolungano e connettono fino alla copertura scalettata dell'edificio. L'involucro in questo progetto ha la duplice funzione di avvolgere l'edificio e di costituire uno spazio pubblico a sua volta, prolungando ed estendendo lo spazio urbano della piazza antistante. Il basamento è fuso con la torre in un unico movimento torsionale, che si distacca dal contesto a partire dalla quota della cornice degli edifici limitrofi. L'operazione di torsione inietta un gradiente nel monolite e fa risultare la parte bassa diluita con la città, mentre nella parte alta svetta la torre che si staglia verso il cielo. Nell'attacco basamentale sono stati ubicati i servizi e le attività pubbliche (shopping, centro conferenze e la biblioteca pubblica), mentre le attività private di hotel e uffici occupano la parte interna della torre. Il belvedere in cima all'edificio è invece di uso pubblico, permettendo di godere della visuale della città. Il progetto è stato supportato da un tipo di finanziamento misto sia pubblico sia privato, per cui la quota di attività pubbliche sono state sovvenzionate dal Municipio, mentre il resto è stato realizzato con il supporto di investimenti privati.

L'idea feconda di alloggiare in un unico volume spazi pubblici e privati è corroborata da una forte continuità con il contesto urbano, che non si limita solo al suo inserimento basamentale a terra, ma arriva fino all'ultimo piano. La scalettatura proposta, infatti, oltre che generare connessioni dirette con l'intorno urbano, ha anche il merito di ricondurre le grandi dimensioni dell'edificio alla scala umana, il cui volume progettuale risulta derivante da un gesto tanto estetico quanto urbanistico. Al livello stradale, le persone possono accedere alla biblioteca principale attraverso un paesaggio terrazzato di sale di lettura e un centro congressi, in cui la combinazione del mix spaziale pubblico-privato è attraversata da una scala mobile che parte dal livello stradale e giunge fino al tetto, incentivando il movimento e i flussi.

La differenza tra la maglia ortogonale del basamento e la parte torsionale della torre è risolta attraverso controventature perimetrali su due piani che così trasferiscono le cariche orizzontali provocate dalla torsione della struttura. Un sistema di travi curvilinee supporta la copertura che funziona come piazza pubblica e anfiteatro, riallacciando il sistema torsionale superiore della torre alla parte reticolare del basamento. Il progetto

è costituito da differenti elementi strutturali che sono combinati secondo una propria soluzione strutturale. I solai della torre sono sostenuti dal nucleo interno di cemento e dai sostegni verticali lungo i bordi perimetrali esterni, mentre i sostegni in acciaio sono posizionati, ove possibile, secondo le partizioni interne. L'autonomia del sistema strutturale dall'involucro porta a stabilire livelli autonomi con possibilità di interazioni con l'esistente che aprono nuove prospettive e conducono a un ampliamento dello spazio pubblico non solo interno o esterno ma anche lungo la superficie che costituisce l'involucro, confermando dunque la volontà di dotare il progetto architettonico di una operatività interscalare in grado di declinarsi su scale distinte e di far interagire i diversi livelli attraverso obiettivi di dissolvimento delle sue perimetrazioni che conducono a una dilatazione spaziale in termini di limiti e confini.



4

3

1

Schema indicativo percentuale di attività funzionali

1. Cultura
2. Servizi per la comunità
3. Commercio
4. Uffici



## DARLING EXCHANGE

IL NIDO COME INVOLUCRO PUBBLICO PROTETTO



LAYER-INVOLUCRO



Kengo Kuma



Nuova costruzione



Sydney



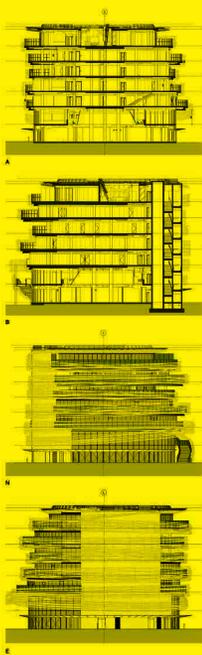
2017-2019



1.075m<sup>2</sup>

Il progetto fa parte di un'iniziativa più ampia denominata Darling Quarter che prevede la riqualificazione del quartiere Darlin Harbour e, come tale, istituisce con il resto un sistema interconnesso. Il distretto a uso misto prevede l'integrazione edifici commerciali esistenti con nuovi servizi tra cui ristorazione, ampie aree verdi libere, un teatro e un parco giochi. L'opera progettata da Kengo Kuma, Darling Exchange, rappresenta in questo processo di sviluppo locale il punto focale insistente su Darling Square.

Per tale ragione, la scelta di una figura circolare priva di gerarchie ne permette una visuale da diverse angolature coinvolgendo l'intero spazio in maniera multidirezionale, come afferma lo stesso Kuma: "Il nostro obiettivo è realizzare un'architettura che sia il più aperta e tangibile possibile per la comunità, e questo si riflette nella geometria circolare che crea un

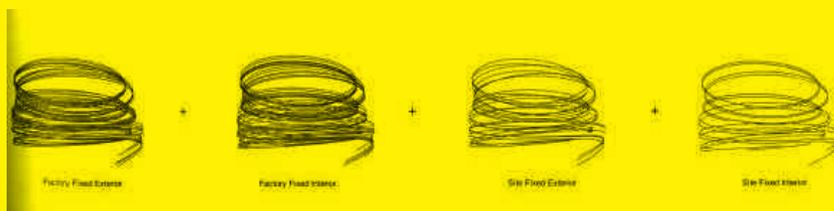


edificio accessibile e riconoscibile da più direzioni”.

L'involucro, dal chiaro sapore connesso all'artigianalità dell'intreccio e al pattern giapponese, assume nel progetto Darling Exchange un aspetto a spirale che mira alla coincidenza tra la sua forma e il desiderio di comunicare l'obiettivo ricercato dall'architetto di offrire un edificio in grado di coinvolgere e attivare anche l'ambiente circostante. Il movimento vorticoso, ottenuto con l'impiego di un nastro ligneo in conifera Accoya di oltre 20 km che avvolge l'intero edificio, si libera e si apre verso l'omonima piazza Darling Square, agganciando la piazza prospiciente. La superficie, dunque, non solo si avviluppa intorno al cuore dell'edificio, attribuendogli un aspetto simbolico di nido, un alveare laborioso, ma lascia intravedere scorci interni, mirando a scuotere anche emotivamente gli utenti e a esortarli a compiere un'esperienza volta alla scoperta degli spazi interni.

Al piano terra si trova un mercato coperto che diventa un'estensione della piazza esterna grazie alla facciata trasparente a tutt'altezza. La disposizione planimetrica delle bancarelle è tale che viene consentita un'attivazione differita e flessibile durante il corso della giornata, proprio nella misura in cui il perimetro dell'edificio si dissolve e l'opera entra in sinergia con lo spazio esterno. Infatti, alcune bancarelle sul perimetro permettono un ribaltamento direzionale d'uso spaziale, che di notte interagisce con l'esterno, isolando e chiudendo una quota parte dell'interno, mentre di giorno la facciata consente aperture che creano una continuità tra interno ed esterno. L'accesso agli altri piani dell'edificio, in cui sono presenti una biblioteca, un centro per l'infanzia, un hub per star-up (IQ Hub e Makerspace) e una zona contenente un ristorante e un bar, può avvenire a piani sfalsati, attraverso l'involucro staccato che nasconde un sistema di collegamenti verticale formato da passerelle, escludendo in questo modo all'occorrenza il piano terra contenente il mercato.

La sinuosa linea composta da sottili lamelle lignee si irradia infine sullo spazio urbano, creando una stretta lingua a pergola, il "canopio", in continuità con l'edificio e al contempo ne fornisce una cornice. Nel progetto descritto sembra dunque emergere, attraverso un approccio stratificato (ulteriormente evidenziato dallo sfalsamento dei vari piani dell'edificio) e l'attivazione dell'involucro, una concezione dell'architettura come an-



ti-oggetto, ossia tesa a dissolvere i suoi limiti per entrare in un ambito di relazioni più ampie, così come sostiene lo stesso Kengo Kuma: “L'architettura costituisce un collegamento vitale tra le persone e l'ambiente circostante. Agisce come un delicato cuscinetto tra la fragilità dell'esistenza umana e il vasto mondo esterno. Il modo in cui persone diverse scelgono di costruire connessioni nel loro ambiente definisce essenzialmente quelle società e le loro relazioni con le condizioni che le circondano”.





# TOPOLOGICO

## FORMA PAVIMENTO

TOPOLOGICO

/to-po-lò-gi.co/

*topològico* agg. [der. di topologia] (pl. m. -ci). – Relativo alla topologia, nei suoi varî sign. In partic.: 1. In geografia, codice t., l'insieme dei segni di cui si serve la topologia per rappresentare i varî tipi di forme del suolo. 2. Psicologia t., teoria psicologica che tenta di descrivere le relazioni tra soggetto e ambiente avvalendosi di concetti mutuati dalla topologia geografica. 3. In matematica, relativo alla topologia, che si studia dal punto di vista della topologia: varietà t., classificazione t., invariante t., ecc. In partic.: spazio t., insieme non vuoto in cui si fissano certi sottoinsiemi come aperti (che godono di proprietà analoghe a quelle degli intervalli aperti su una retta), il che permette di introdurre concetti come il limite di una successione, senza che sia definita una distanza fra i punti dell'insieme; trasformazione t., trasformazione bicontinua (cioè continua insieme alla sua inversa; è detta anche omeomorfismo); proprietà t., proprietà di una figura che non varia applicando una qualsiasi trasformazione topologica (come, per es., la connessione).

<sup>1</sup> Si veda per un maggior approfondimento: Gregory, P., (2013), *Teorie di architettura contemporanea*, Carocci, Roma.

Il termine topologico indica lo studio (*logos*) del luogo (*topos*) e afferrisce all'esame in particolare delle caratteristiche spaziali di un oggetto che non subiscono modifiche anche in caso siano apportate alterazioni. Lo spazio topologico indica perciò una coppia XY dove all'insieme X corrisponde un sottoinsieme Y dotato di caratteristiche specifiche. Gli elementi appartenenti al sottoinsieme sono di fatto legati da concetti di prossimità e come tali non sono rigidi. Lo spazio topologico investe le superfici e gli attribuisce un valore di ambivalenza, così ad esempio il nastro di Möbius è indistintamente un interno e un esterno. Si avvia uno scenario che segna una indistinguibilità tra dentro e fuori, inizio e fine. Il passaggio dagli anni Ottanta, tutto incentrato sulla nozione di *différence*<sup>1</sup> avviata da Derrida, agli anni Novanta verte sullo sviluppo di un nuovo tema progettuale che prende le mosse dalla discontinuità e dalle zone *in-between* in costante divenire per ricercare una nuova continuità tra le articolazioni dell'insieme (Gregory, 2010).

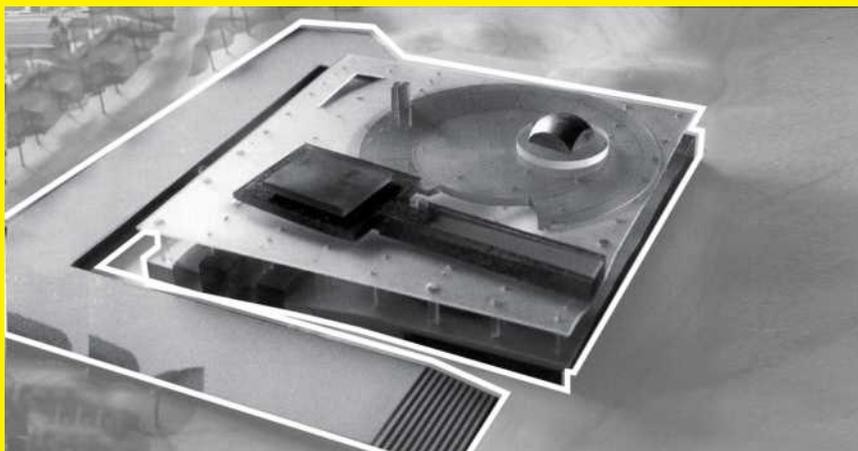
La nuova concezione, rafforzata dall'implementazione delle tecnologie digitali e dagli sviluppi delle scienze della complessità, parte dall'idea

<sup>2</sup> Deleuze, G., Guattari, F., (2017), *Millepiani*. Capitalismo e schizofrenia, Orthotes, Nocera inferiore.

introdotta da Gille Deleuze ne *La piega. Leibniz e il Barocco*. La ricerca della continuità segna un passaggio teorico-operativo che si manifesta in architettura attraverso deformazioni e inflessioni facendo emergere spazi fluidi e ripiegati. Si tratta della ricerca dello spazio liscio descritto da Deleuze e Guattari in *Millepiani*<sup>2</sup>, la cui caratteristica è relativa alla fluidità dinamica che gli consente di cambiare continuamente e di differenziarsi dividendosi; lo spazio diviene un campo di energia pura. La topografia è connessa alla nozione di molteplicità e non riconducibile alle sole grandezze metriche ma come esito della materia-piega ossia non come forma derivata da molte parti ma come molteplici modi di piega.

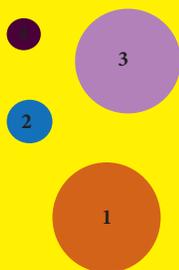
Le trasformazioni spaziali avvengono all'interno della topologia sancendo l'abbandono della geometria euclidea composta da figure statiche e misurabili e dall'identificazione del processo conformativo non più nella forma ma nella de-formazione, quale forma aperta e in divenire, che deve molto agli avanzamenti delle scienze della complessità. La piega di Deleuze pertanto si prolunga all'infinito e non ammette il vuoto poiché si dispiega in ogni direzione. Per Purini la piega è atto compositivo, ovvero prima operazione compositiva capace di dare luogo a uno spazio. Lo sviluppo che essa ha comportato ha ingenerato una nuova relazione tra basamento e coronamento sovvertendo la logica classica.

In questa prospettiva teorica, i casi studio individuati perseguono un obiettivo simile – ricreare attraverso la forma la tipologia dunque ricercando un dialogo col paesaggio – ma seguendo una strategia diversa: il Rolex Center a Losanna dello studio giapponese SANAA (Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa) adotta un approccio “in positivo” perché il contesto circostante non ha caratteristiche orografiche specifiche e l'edificio, attraverso la sua forma, per certi versi “crea” una topologia ex novo. Mentre l'esempio del Centro Congressi di Agadir dello studio OMA, invece, lavora “per sottrazione” con una forma topologica all'interno di una scatola, creando un vuoto che è in continuità con la topografia esterna. In entrambi, l'aspetto cardine è il pavimento, elemento estensibile e capace di suggerire questa continuità tra opera e paesaggio, rendendo lo spazio interno fluido e creando un unicum tra architettura, infrastruttura e paesaggio.



## CENTRO CONGRESSI

UNA TOPOLOGIA IN NEGATIVO



Schema indicativo percentuale di attività funzionali

1. Cultura
2. Uffici
3. Hotel
4. Servizi per la collettività



FORMA-PAVIMENTO



Rem Koolhaas



Nuova costruzione- Non realizzato



Agadir



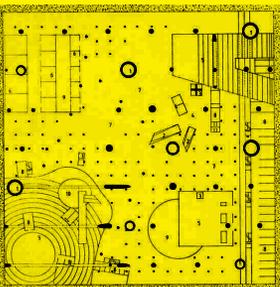
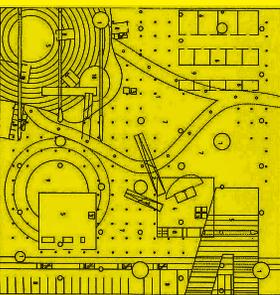
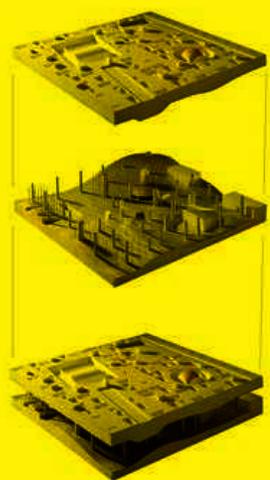
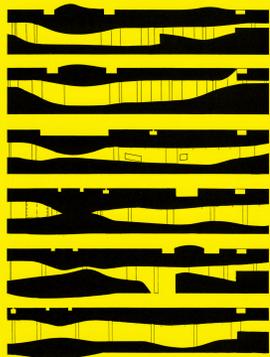
1990



43.795 m<sup>2</sup>

Il progetto di Agadir, seppur compatto, si presenta come esempio della Grande Dimensione, che si realizza come un edificio unico diviso in due parti, una parte di copertura, destinata a ospitare l'hotel, e una di basamento, in cui è ubicato il centro congressi, mentre al centro viene creata una grande "stanza" urbana, una sorta di piazza coperta con vista mare. La ricerca di armonia con il sito, in cui la presenza prominente e tangibile del deserto, del bosco di eucaliptus e del mare costituisce lo spirito stesso del luogo, ha condotto a una scelta progettuale che lavorasse sulla modellazione degli spazi con l'obiettivo di creare un paesaggio curvilineo anche all'interno dell'edificio, ottenendo una continuità con le dolci curve della natura circostante.

Lo spazio fluido e cavo propone la stessa modellazione del pavimento anche nel solaio superiore, formando con esso una fessura unica e conti-



nua. A tal proposito, scrive Rafael Moneo in *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*: “il primo passo del procedimento consiste nell’incassare un prima di pianta quadrata nel terreno ondulato e sabbioso di fronte al mare. Immaginiamo, ora, che l’orografia del terreno definisca un piano irregolare di frattura, in modo che il prima risulti diviso in due porzioni. Trasliamo, quindi, in verticale, entrambe le sezioni. In questo modo quella inferiore si alza, creando un nuovo suolo artificiale che ripete fedelmente la topografia esistente a un livello più elevato; quella superiore ricalca la frattura comune, ma si articola con maggiore libertà, terminando, nella sua faccia superiore, con una superficie piana, erosa da una serie di cortili, da cui ogni tanto emergono prismi e figure” (Moneo, 2005, p.282).

Il vuoto che risulta da questa sottrazione diventa uno spazio di relazione e incontro, oltre che si connessione con le varie parti funzionali e con il contesto circostante. Il paesaggio si incanala all’interno dell’edificio e crea una sottrazione che contribuisce alla formazione di un ambiente interno generato dall’alternanza delle superfici concave e convesse, superfici positive e negative che alimentano gli effetti luminosi, a cui si aggiungono i fasci di luce provenienti dall’alto delle aperture in copertura, e gli effetti della disposizione dei sostegni verticali che richiamano l’immagine delle foreste.

Attorno all’edificio un parcheggio avvolge tre lati e la sua forma a U viene segnata da un riempimento di sabbia che consente all’edificio di avere un certo grado di autonomia. L’uso di materiali come la sabbia concorre alla formulazione di un paesaggio quale estensione di quello esistente. La forma a parallelepipedo contrasta la dimensione topografica ricercata all’interno, che gioca sulla combinazione di dune e pendii per generare un paesaggio indoor. L’operazione progettuale in questo caso non è di mimesi ma di integrazione al paesaggio dotandolo, attraverso la realizzazione di questo edificio, di significati nuovi. Koolhaas, infatti, come sostiene Gianpaola Spirito in *Forme del vuoto: Cavità, concavità e fori nell’architettura contemporanea* “assume il paesaggio come catalogo, inventario da cui prelevare gli elementi che compongono gli spazi: le dune che conformano l’intradosso ed estradosso della piazza; la foresta di colonne di dimensioni diverse che reinterpreta quella di eucaliptus; l’articolazione della copertura che contiene l’albergo attraverso una serie di patii, un’alternanza tra pieni e vuoti in analogia con il tessuto della città islamica” (Spirito, 2016, p.117). Infatti, architettura e paesaggio sono ben distinguibili e concorrono entrambe a intessere un dialogo di rimandi e scambi reciproci. L’assenza di una direzione privilegiata e di qualsiasi gerarchia di percorso rende la topografia un attributo dotato di notevole interesse ai fini architettonici, affidandogli un valore a-scalare e dinamico.



## LEARNING ROLEX CENTER

UNA TOPOLOGIA IN POSITIVO

 **FORMA-PAVIMENTO**

 **SANAA**

 **Nuova costruzione**

 **Losanna**

 **2010**

 **20.000 m<sup>2</sup>**

Il Rolex Center a Losanna, di dimensione più ridotta anche se non propriamente definibile di Piccola Dimensione, è esemplificativo dell'uso della topologia per la definizione spaziale e il concepimento della genesi progettuale. Si trova nel campus dell'EPL École Polytechnique Fédérale de Lausanne e prevede al suo interno un vasto programma culturale tra biblioteche, centri di formazione, spazi dedicati allo studio e alla socializzazione, spazi per il ristoro e aree verdi aperte. La permeabilità è garantita anche dalla possibilità di accesso non solo agli studenti ma anche al pubblico in generale. La presenza delle nuove tecnologie lo designa come uno dei campus più rinomati al mondo per l'ingegneria, la tecnologia e le scienze informatiche, nasce di fatto come un vero e proprio laboratorio sperimentale per nuove forme di studio e di apprendimento. Proprio lo sperimentalismo alla base della ricerca di nuove forme di apprendimento

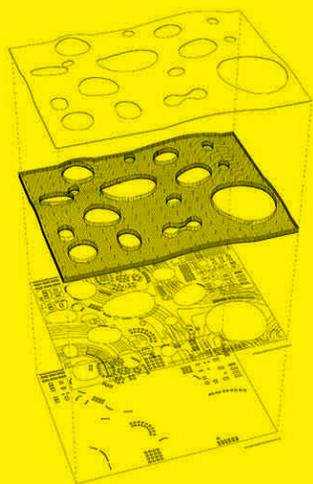
4

2

1

Schema indicativo percentuale  
di attività funzionali

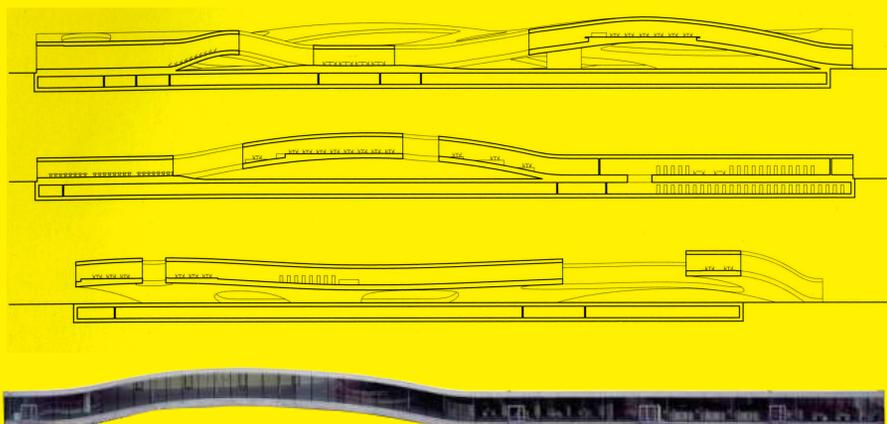
1. Cultura
2. Uffici
3. Servizi per la collettività
4. Educativo



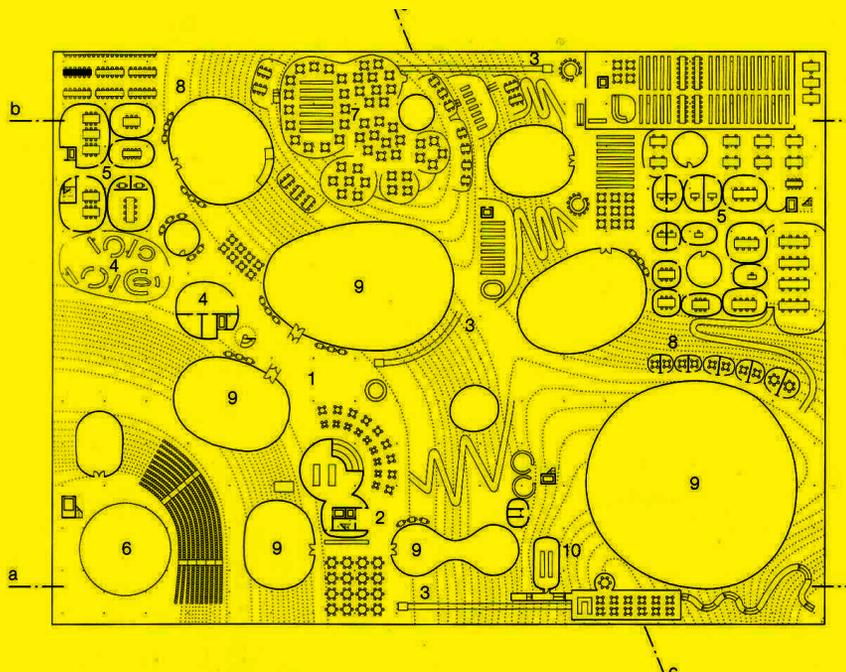
incentiva il dissolvimento tra le discipline e ne stimola reciproci scambi, così l'idea di far entrare anche il pubblico in generale, e non solo gli "addetti ai lavori", affida a questo edificio il significato simbolico di costituire un terreno comune di lavoro per il progresso della società.

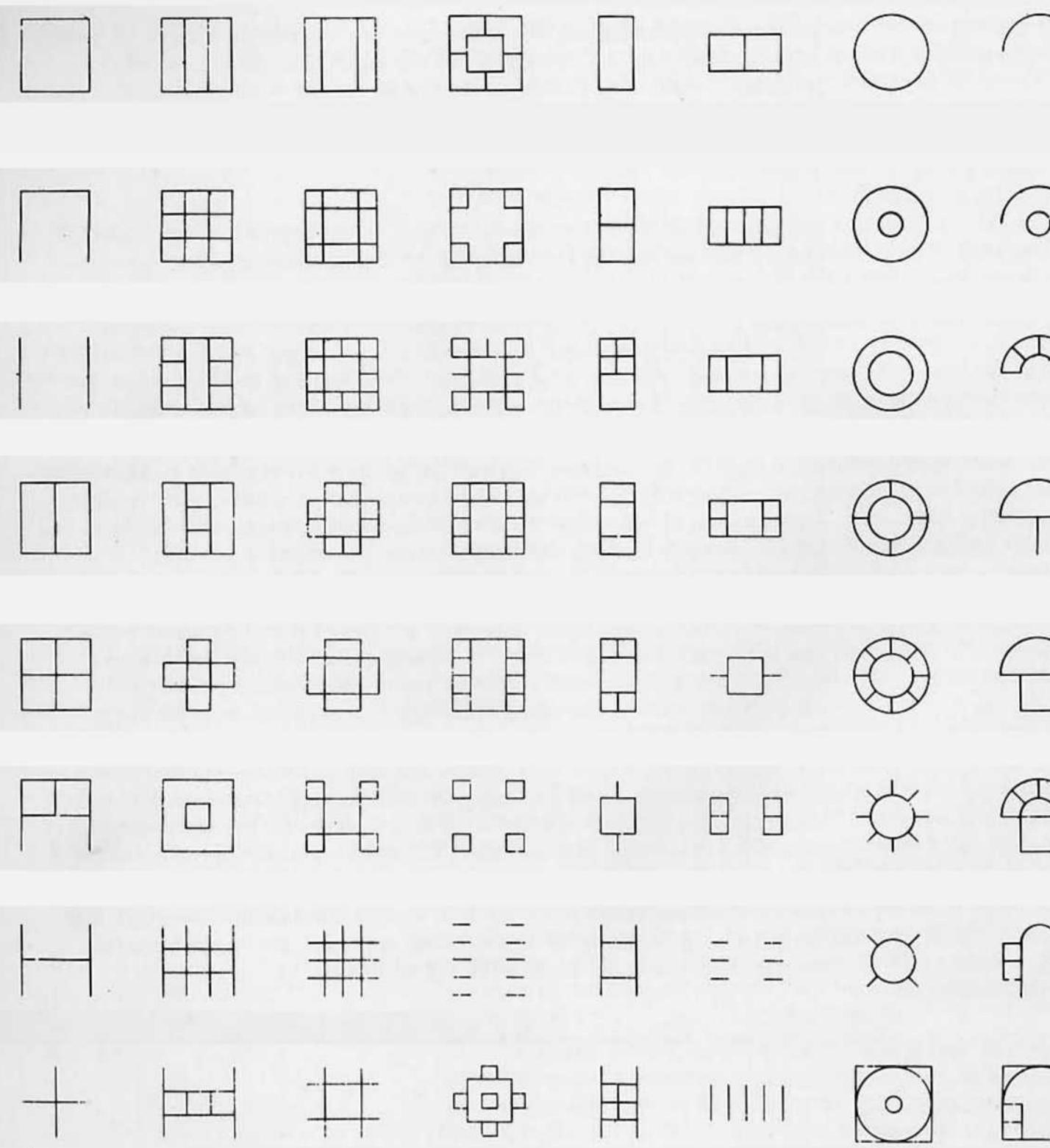
La geometria dell'edificio viene deformata e increspata in ondulazioni che disegnano numerosi percorsi interni e circoscrivono aree esterne di interazione con l'interno, risultando tuttavia questa operazione ancora riconoscibile nel campo della geometria, evitando cioè effetti di mimesi con il paesaggio ma piuttosto integrando all'interno della logica progettuale le regole e lo spirito del paesaggio. Le pendenze diventano l'elemento che delimita gli ambienti senza creare barriere e segnano l'intento programmatico di eliminare le gerarchie spaziali e il desiderio dei progettisti di donare alla comunità uno spazio fluido continuo. Le ondulazioni irregolari sono frutto di un lungo studio digitale relativo alle superfici a curvatura libera. Il carattere fortemente sperimentale dell'edificio è evidente anche nell'articolazione degli spazi interni che mettono a punto nuovi modi di studiare attraverso forme di costante interazione. La struttura continua parte da una logica regolare, quella dell'edificio a piastra, per poi adottare una strategia organica di sviluppo, dove solaio di copertura e pavimento vanno di pari passo dispiegandosi in leggere ondulazioni, che si staccano e ricongiungono con il terreno.

Nello spazio interno la presenza degli avvallamenti dissolvono i confini e congiungono quote diverse, consentendo l'eliminazione di scale e gradini. L'assenza totale di partizioni interne crea delle zone di interferenza tra attività che si aprono l'una sull'altra, generando sovrapposizioni e interazioni sociali. I cambiamenti di quota consentono anche l'isolamento acustico di alcune aree destinate al relax. Lo spazio risulta pertanto privo di barriere e attraverso i patii crea una forte connessione tra interno ed



esterno. I pochi spazi interni delimitati per attività di lavoro di gruppo sono in ogni caso separati attraverso leggere partizioni trasparenti. Il progetto verte sulla topologia e la relazione con il luogo il cui risultato è una fluidità continua in pianta, crivellata da quattordici vuoti dimensionalmente diversi che costituiscono i patii interni, utili alla socializzazione e a determinare una continuità visiva tra dentro e fuori. I pendii conducono a quote da cui è possibile avere un'ampia visuale sul panorama circostante, abbracciando la vista del lago di Ginevra e delle Alpi. In questo progetto vengono stimolati nuovi modi di lavoro e la socializzazione tra gli utenti, attivando incontri informali lungo i percorsi inclinati.





# III. LA NEUTRALIZZAZIONE DEL TIPO

## III.1 Le variazioni dell'identità tipologica

?Porque la forma tuvo siempre forma de arquitectura?  
Alejandro de la Sota

“Io amo gli elementi che sono ibridi piuttosto che «puri», quelli di compromesso, piuttosto che quelli «puliti», contorti piuttosto che «diritti», ambigui piuttosto che «articolati», corrotti quanto anonimi, noiosi quanto «interessanti», convenzionali piuttosto che disegnati, accomodanti piuttosto che esclusivi, ridondanti piuttosto che semplici, tradizionali quanto innovatori, incoerenti ed equivoci piuttosto che chiari e diretti. [...] Sono per la ricchezza piuttosto che per la chiarezza del significato; per la funzione implicita come per la funzione esplicita; referisco «e-e» ad «o-o»”.

Venturi, R., (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York.

Nella contemporaneità, l'architettura si avvia a intraprendere un percorso di rinnovamento interno a partire dalla sua stessa identità. L'ibridazione come ambito teorico e operativo indica un allontanamento dal tradizionale canone che regola il sistema della conoscenza. Lo smarrimento di un sentiero lungo le vie del canonico, segnato dalla presenza sempre più tangibile di un terreno ibrido su cui impostare le nuove visioni progettuali, disegna anche lo scenario di un cambio di categorie formali con cui regolare l'universo costruito.

Infatti, il concetto di tipologia tradizionale sembra oggi non rispondere più a una prassi operativa, essendo per definizione incentrato sulla conservazione dei caratteri originari anziché sulla loro ibridazione e mescolanza. Si assiste inoltre a una degenerazione tipologica attraverso l'uso improprio e non convenzionale di elementi rispondenti a caratteri tipologici architettonici, che conduce ad una distorsione-deformazione dei caratteri del corpo edilizio. Inoltre, i fenomeni che articolano la realtà contemporanea elidono le reazioni di rispondenza tra forma costruita e modi d'uso, che nel corso della storia architettonica hanno dato significato alle opere, occupando un posto di primaria importanza nel riconoscimento di modelli insediativi della città.

È la natura stessa della realtà contemporanea che fa emergere una nuova identità ibrida dei progetti:

“The hybrid nature of the contemporary project alludes to the current simultaneity of realities and categories, relation no longer to harmonious and coherent bodies, but rather to mongrel scenarios made up of structures and identities in parasitic co-existence. By accepting, without prejudice, a strange situation of cohabitation made up of contracts, pacts and mongrelisations between bits of information at once overlapping and interconnected (imbricated and differentiated layers and (infra) structures) is how the culture of the contemporary project can be understood today. The old univocal (pure, hermetic) profiles blur in actions of mongrelisation - in hybrid devices - conceived as tactical decisions vis-à-vis concrete situations, but also as possible spatial combinations that are more open, flexible and multifaced. More informal, then, in their ambivalence”<sup>1</sup>.

Come evidenziato, l'ibrido come operatore teorico manifesta la sua azione inizialmente come presenza intrinseca, agendo sui volumi attraverso operazioni che hanno condotto a formazioni non canoniche del corpo edilizio, ossia attuando una deformazione di quelli che erano considerati i modelli e i tipi. Proprio la manipolazione che i corpi edilizi presentano fa sorgere interrogativi in relazione tanto alla loro riproducibilità quanto alla loro classificazione come qualcosa che possa fare riferimento a delle tipologie specifiche. La dimensione di deviazione potrebbe essere vista come capacità dell'oggetto architettonico di fornire una duplice lettura, veicolando da un lato il significato specifico dei singoli elementi costituenti l'assemblaggio e dall'altro lato anche un significato nuovo derivante proprio da tale unione<sup>2</sup>.

Infatti, il cambio riscontrabile nella produzione architettonica contemporanea, su cui si è iniziato a riflettere nella prima parte della dissertazione, denota principalmente un distacco, ovvero una disgiunzione, tra la forma e il suo contenuto, laddove la rispondenza non più lineare tra i due ambiti gioca un ruolo fondamentale nei ragionamenti, consentendo di aprire uno spiraglio in merito a una profonda riflessione sull'identità stessa dell'architettura e sulla necessità di indagare un campo ampliato entro cui tali modificazioni avvengono. In questo senso, inserire queste trasgressioni architettoniche all'interno di un percorso attribuibile ai sentieri evolutivi del “tipo” consente di proporre una revisione del pensiero contemporaneo non come distacco e cesura bensì come trasformazione, seppur talvolta irruenta, iscrivendo l'ibrido quale operatore che contribuisce ad arricchire la storia architettonica assecondandola nel suo tragitto non sempre lineare.

**Fig. 149. Nella pagina a fianco.**  
J. L. N. Durand, (frontespizio)  
*Building forms*, 1809

Le nuove configurazioni raggiunte a partire dall'epoca postmoderna - momento in cui viene sancita questa dimensione di disgiunzione tra dato sintattico, semantico e pragmatico dell'architettura - avallano l'ibrido come campo teorico in grado di riformulare nuovi legami e sciogliere i precostituiti ordini interni alla disciplina architettonica. Si esplorano quindi nuovi modi di fare architettura che non mirano alla ricerca e alla scoperta di nuove basi fondative per recuperare una dimensione logica disciplinare quanto piuttosto all'accettazione della natura ibrida della stessa. L'ingresso nel nuovo secolo, il XXI, vede esaurire la carica di autonomia dell'architettura che l'aveva spinta ad allontanarsi dal suo sistema interno nel momento in cui la contingenza e l'interdisciplinarietà iniziano a convergere nelle opere come strumenti indispensabili e l'ibridazione diventa dunque il terreno su cui impostare giustapposizioni di diversa natura, oltre che la via per l'assemblaggio di differenti sistemi architettonici nella stessa opera.

In questo senso, si ritiene opportuno indagare l'ibrido all'interno dello sviluppo del pensiero tipologico, auspicando di sollevare dubbi in merito alla sua definizione anti-tipologica<sup>3</sup>, come meglio si vedrà nel prosieguo del testo, quanto più di collocarlo entro una posizione possibilistica evolutiva dell'architettura, fornendo alla nozione di campo ibrido una dimensione teorica di riferimento all'interno di una più ampia visione di riconnessione dell'architettura con il suo contesto, la città e dunque il territorio.

Auspicare un simile inquadramento di un operatore tanto trasversale quanto per indole predisposto a trasbordi concettuali come quello offerto dall'ibrido implica pertanto la necessità di ripercorrere, seppur in maniera sintetica, le posizioni che si sono avvicinate in relazione al termine di tipo architettonico<sup>4</sup>.

Il significato attualmente attribuito al concetto di tipo rimanda ad atteggiamenti diversi e a posizioni di orientamento distinto. Si potrebbe in linea molto sommaria proporre l'individuazione di tre attributi principali<sup>5</sup>: relativamente alla generalità concettuale del termine, alla sua qualità descrittiva e alla sua capacità trasformativa. Il primo attributo si specifica come categoria mentale del pensiero, ossia come un'idea astratta che rimanda a significati concreti; il secondo come strumento metodologico in grado di descrivere la struttura dei fenomeni, le destinazioni funzionali e gli apparati distributivi; il terzo, infine, si pone come operatore progettuale imprescindibile nella modificazione dei fenomeni in atto in quanto coincide con l'intima essenza della forma e della struttura stessa che rimane tale nonostante le successive variazioni

Il "tipo" si afferma attraverso un processo storicamente spontaneo, e poi, una volta diffuso e consolidato nella prassi diventa oggetto di studio, di

sintesi, e diviene un'idea a priori riproponendosi come regola e riferimento nell'iter progettuale. La riconoscibilità e l'invarianza formale attribuisce un grado di stabilità che si protrae nel tempo e si declina nelle successive configurazioni provvisorie: "In questo senso, il tipo attraversa la storia del pensiero rivelandosi dapprima come archetipo, ovvero impronta originaria alla quale si relazionano le variazioni successive; quindi come prototipo, ovvero come modello provvisorio capace di divenire esempio indiscutibile dal quale trarre le conseguenti copie, infine come tipo, ovvero esemplare caratteristico in grado di riflettere la struttura profonda delle forme abitate"<sup>6</sup>.

Carlos Martí Arís col suo testo *Le variazioni dell'identità* ha riaperto una luce di interesse proprio sul tipo architettonico, giudicandolo un argomento che ha percorso trasversalmente la storia architettonica tracciando i momenti salienti delle sue evoluzioni. Considerato come il *fil rouge* dell'evoluzione dell'architettura e chiave di lettura degli scarti disciplinari intrapresi, la sua revisione sembra presentarsi come un tema tanto antico quanto più che mai attuale. Le trasformazioni, che hanno indotto costanti rinnovamenti attraverso le manipolazioni registrate di volta in volta, consentono una rilettura e una reinterpretazione anche in riferimento a un campo, quello appunto dell'ibrido, che sembrerebbe desideroso di porsi a distanze sempre più lontane da esso ma che, in veste degli scarti evidenziati nella trattazione, si potrebbe pensare non ne sia totalmente immune. Se si considera il tipo come un territorio esplorativo vivo, in linea con Martí Arís che lo vede non come un meccanismo di riproduzione sterile ma associato alla forma-struttura e in grado di evolvere in molteplici sviluppi, si potrebbe rileggere il processo trasformativo dell'architettura come un posizionamento all'interno di un flusso evolutivo ininterrotto, fornendo così un contributo al futuro e continuativo sviluppo del tipo.

Secondo l'autore spagnolo, il tipo è in potenza un nucleo da cui possono irradiarsi innumerevoli sviluppi e per questo motivo può essere visto come ambito che consente una continua indagine. Alla struttura formale è affidato il ruolo di determinare quelle similitudini riscontrabili in diversi elementi, i quali possono così essere classificati come appartenenti allo stesso tipo. Vengono pertanto definite tre categorie concettuali in riferimento all'architettura: gli elementi che fanno parte di un processo costruttivo, la cui combinazione costituisce l'edificio; le relazioni formali che intercorrono tra gli elementi, che costituiscono la morfologia dell'edificio; infine, l'unione tra la struttura e l'organizzazione della forma, che giungono a una configurazione riconoscibile e che costituiscono appunto i tipi.

Martí Arís evidenzia come proprio la natura trasversale e di transizione storica, che ha veicolato le informazioni contenute nei tipi architettonici,

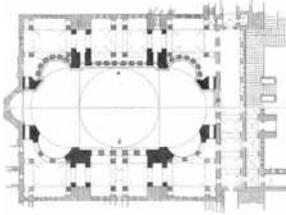


Fig. 150. Sezione longitudinale, planimetria e vista interna della *Basilica di Santa Sofia*, Istanbul

favorisca la possibilità di incroci tipologici quali ad esempio il caso di Santa Sofia, dove l'impianto basilicale di Massenzio è fuso con la centralità del Pantheon. La forma pertanto non è il semplice soddisfacimento di requisiti funzionali ma apre un significato profondo in merito alla sua genesi quale risultato del rapporto con l'ambiente stesso e i legami che instaura con la società e la cultura. La relazione di dipendenza tra funzione e forma viene sciolta e in questo modo viene valorizzato lo sforzo che la forma ha nei confronti della materia, stabilendo un approccio che si riflette sulla realtà sintattica di molte strutture, epurandole perciò da un approccio semiotico di attribuzione di significato semantico della forma.

Il concetto di tipo è connesso a una sua individuazione come struttura formale riconoscibile che si è sviluppata nel tempo, perciò, come tale, verte su una condizione di ripetizione senza tuttavia escludere le variazioni. Questa visione riposiziona il tipo come materiale attivo con cui nutrire il progetto proprio in veste della sua possibile manipolazione. La nozione di struttura<sup>7</sup> assume dunque un forte valore in riferimento a questa concezione tipologica, nel momento in cui essa viene interpretata come "un sistema di trasformazioni che si autoregola", in cui tutte le trasformazioni che intervengono sono regolate da leggi che garantiscono la conservazione omeostatica del sistema stesso nei confronti di fattori perturbativi esterni<sup>8</sup>. Gli elementi sono pertanto inseriti all'interno di un sistema significativo.

La struttura viene quindi collegata all'idea di trasformazione, in cui gli elementi e gli insiemi si basano su rapporti invarianti, permettendo i passaggi da uno all'altro. Questa interpretazione attribuisce alla struttura una qualità dinamica anziché statica, ossia come possibile cambiamento degli elementi e delle componenti. All'interno di questa attribuzione di struttura dinamica, il tipo diventa perciò un campo di indagine che apre possibilità di variazione.

La questione tipologica è tanto delicata che Rafael Moneo, nell'articolo *On Typology* pubblicato sulla rivista *Oppositions*, la evoca come un'indagine sulla natura stessa dell'architettura, una tensione cognitiva in risposta alla domanda: "che tipo di oggetto è un'opera di architettura?"<sup>9</sup> La nozione di tipo perciò interviene a chiarire il quesito. Infatti, proprio il tipo percorre la storia dell'architettura tratteggiando la sua essenza e la sua profonda struttura cognitiva. Se da un lato, nota Moneo, l'opera di architettura, in quanto arte, può essere vista come un evento singolare e irripetibile, dall'altro lato si può affermare che ciascuna opera possa rintracciare una categoria di appartenenza che la rimanda a specifici attributi di una classe di oggetti ripetibili. L'architettura primitiva è indissolubilmente legata alla sua realizzabilità come prodotto artigianale e come tale doveva essere

ripetibile. Come acutamente osservato, nel momento stesso in cui viene dato un nome a un oggetto architettonico si compie una categorizzazione, ossia si compie una ascrizione come tipo con caratteristiche riconoscibili. Ciò induce a individuare nel linguaggio una implicazione del termine stesso. Pertanto, il tipo può essere definito come un “concetto che descrive un gruppo di oggetti caratterizzati dalla medesima struttura formale [...] fondamentalmente si basa sulla possibilità di operare un raggruppamento di oggetti all'interno di specifiche condizioni di riferimento. Si potrebbe perciò dire che al tipo corrisponde l'atto stesso di ragionare per gruppi”<sup>10</sup>.

L'architettura in questo senso viene descritta dalla definizione di tipo ma al tempo stesso è da esso prodotta, risultando pertanto un punto di partenza di ogni opera: “Il processo progettuale costituisce l'iter di elevazione degli elementi di una tipologia – l'idea di una struttura formale – nel preciso stato che li caratterizza come singolo lavoro”<sup>11</sup>.

La struttura formale viene collegata alla serie tipologica o, più precisamente, a quell'insieme di elementi che concorrono a costituire il tutto e che possono essere visti anch'essi singolarmente come tipi, i quali, interagendo, formano una precisa struttura formale, che può generare un tipo diverso mediante nuove relazioni tra gli elementi stessi. Questa visione conferma la possibilità di posizionare il tipo come qualcosa ipoteticamente modificabile e non come la fredda ripetizione di un “meccanismo congelato”.

È indubbio che il cambiamento di cui parla Moneo non sia repentino ma avvenga con processi più lenti. Infatti, tende a preservare la sua impostazione adottando dinamiche ripetitive che sviluppano processi risolutivi in parallelo a risposte verso problematiche affini. Il fattore di obsolescenza rappresenta un motore di rinnovamento di alcune parti costituenti. Il tipo si fa cornice entro cui operare un cambiamento e come tale è il mezzo per superare il passato e guardare al futuro.

Moneo sottolinea inoltre che il momento fecondo di apparizione di un nuovo tipo è il risultato di una vera e propria spersonalizzazione che rende quest'ultimo generale e anonimo, entrando così a far parte della disciplina. Tale relazione è tanto profonda da essere indagata sistematicamente già alla fine del XVIII secolo da Quatremère de Quincy<sup>12</sup> nel momento esatto in cui l'architettura si avvia a guardare in direzione dei nuovi impulsi emergenti da condizioni sociali e tecniche innovative.

Secondo il teorico francese, esiste una differenza tra ciò che viene indicato come modello e ciò che si definisce tipo. Con il primo termine infatti si connota un oggetto che deve essere ripetuto così com'è, mentre con il secondo ci si riferisce al contrario, ossia a un oggetto che può essere modi-

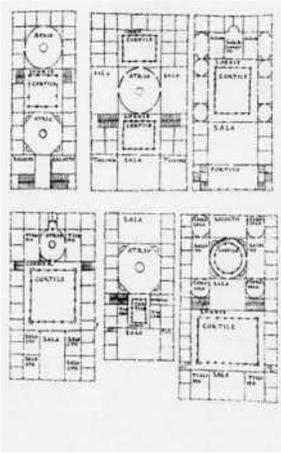


Fig. 151. Francesco di Giorgio Martini, Planimetrie per Casa dei Signori, *Trattato di architettura Civile e Militare*, 1482

ficato e non semplicemente copiato pedissequamente, diventando un elemento che serve da regola per il modello. Pertanto, l'uno appartiene a una concezione rigorosa e precisa, l'altro a una più vaga. In questa accezione si palesa una condizione di ripetibilità legata al modello e di deformabilità associata al tipo, che può indurre a creare situazioni di somiglianza. Il tipo in questo senso è letto come un nucleo intorno al quale si sono susseguiti gli sviluppi e le variazioni di forme nel tempo. Da questo punto di vista, quindi, consente di creare un nesso con il passato rintracciando in esso il risultato di una identificazione e una trasposizione di problemi in una forma (connessione tra forma e natura dell'oggetto): viene pertanto interpretato come logica correlazione della forma connessa alla ragione del suo uso attraverso la storia. A partire da questa unione, tra natura e uso, il tipo si discosta dal modello quale meccanica riproduzione di un oggetto.

Questa concezione vede un indebolimento nel momento in cui l'importanza assunta dal programma diventa più consistente e di conseguenza induce un trasferimento del focus teorico verso il dato compositivo, diventando uno strumento progettuale attraverso cui consentire la combinazione dei differenti programmi. L'introduzione della composizione come aspetto in grado di far convivere parallelamente forma e programma - forma e funzione - conduce inevitabilmente a una nuova visione dell'architettura, non più volta all'imitazione della natura<sup>13</sup> ma designata all'equilibrio formale a composizione e alla disposizione degli elementi, i quali assumono una forma e una proporzione attraverso la relazione tra materiale e uso.

Tale posizione è promossa dall'architetto Jean Nicolas Louis Durand all'inizio dell'Ottocento che intravede una via di liberazione dalla tirannia degli Ordini, svincolando gli elementi da posizioni precostituite, in particolar modo allineando il metodo compositivo a criteri di esigenza, convenienza (solidità, salubrità e comfort) ed economia (simmetria, regolarità, semplicità). Secondo il suo pensiero, gli elementi, come risultato di un lento bilanciamento tra materiale e uso, detengono un valore semantico relativo tale che è plausibile ammetterne l'assemblaggio attraverso il metodo compositivo, creando una nuova grammatica architettonica.

Come sintetizza Giuseppe Strappa, in *Unità dell'organismo architettonico*, il metodo pertanto consiste nella "definizione degli elementi da comporre e nella tecnica di assemblaggio" (Strappa, 1995). La composizione secondo Durand viene gestita attraverso due strumenti che esulano dalla specificità del programma: la griglia come maglia continua e indifferenziata e l'asse come supporto per l'inversione delle sue parti. La linea adottata conduce a uno spostamento logico che va dalla qualità alla quantità: la

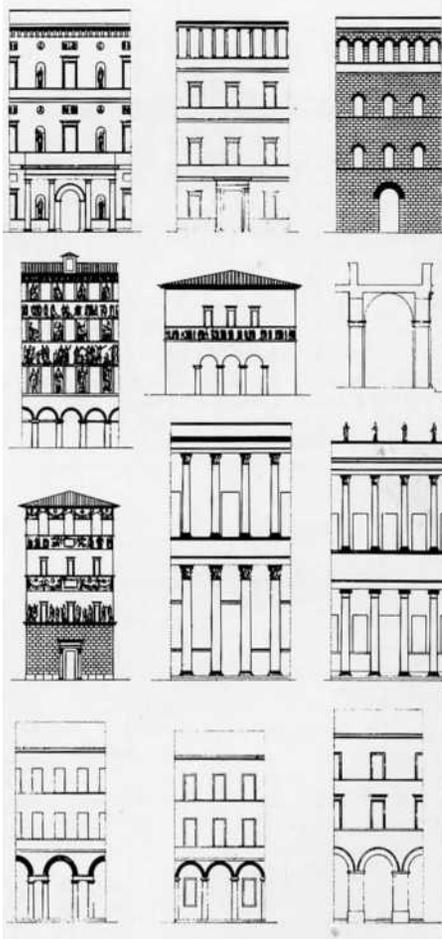


Fig. 152. J. L. N. Durand, *Combinazione di facciate*

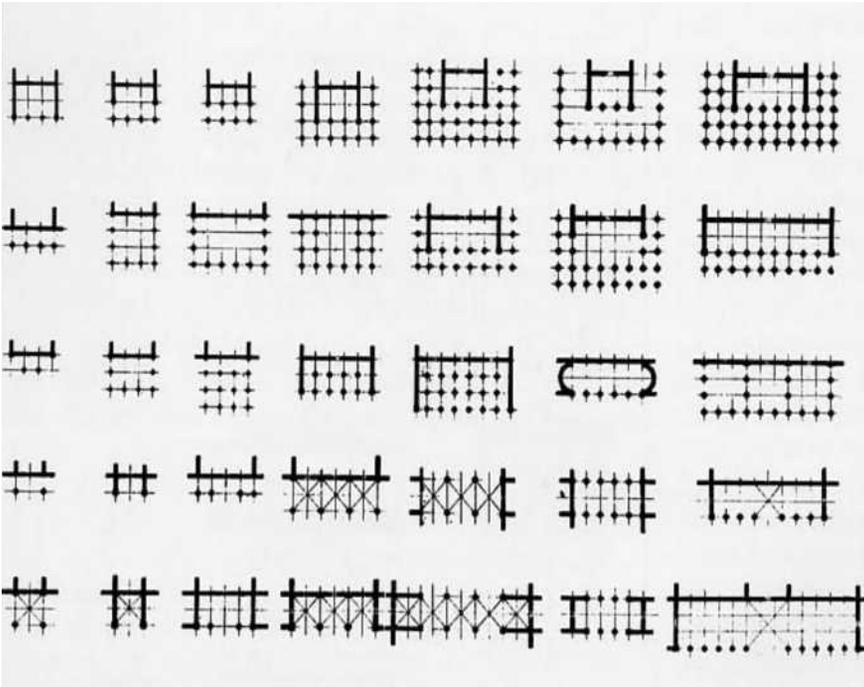


Fig. 153. J. L. N. Durand, *Combinazione di piante*

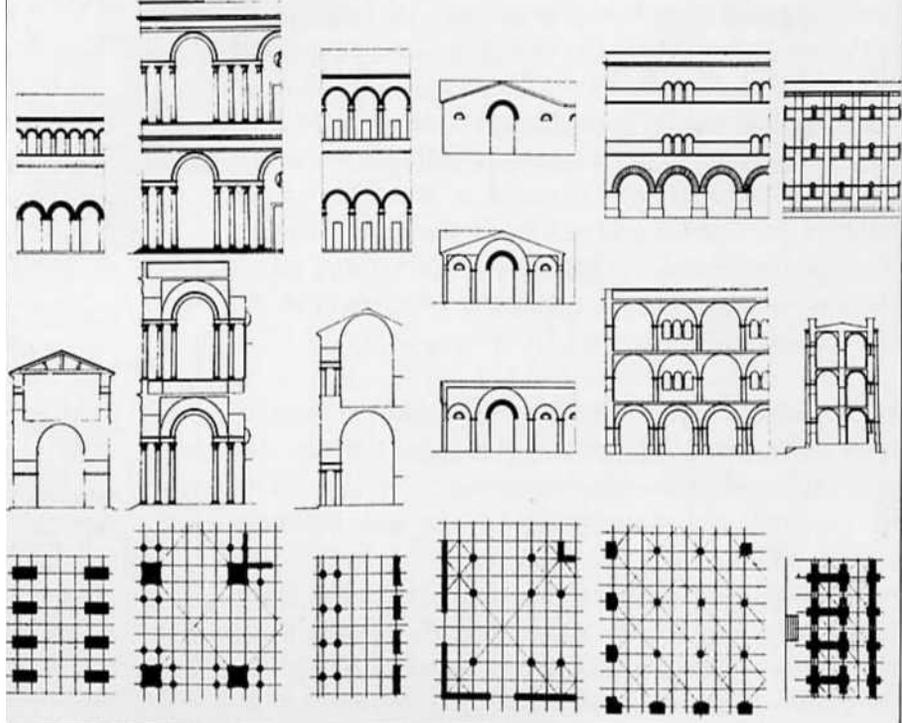


Fig. 154. J. L. N. Durand, *Combinazione di portici*



Fig. 155. J. L. N. Durand, *prototipo per esposizioni*

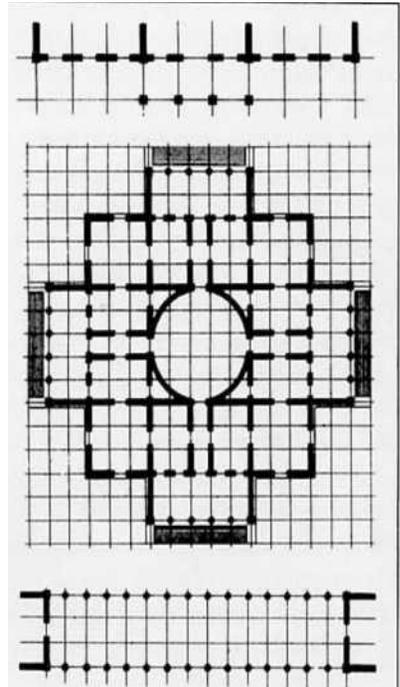
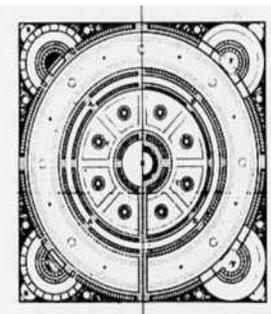


Fig. 156. J. L. N. Durand, *Combinazione planimetrica*

qualità auspicata da Quatremère attraverso la forma primitiva viene offuscata dalla quantità raggiungibile dalla griglia e dagli assi come strumenti che sono votati alla flessibilità. Durand così mette fine al primato della forma mediante l'assunzione di un metodo compositivo "basato su una geometria generica di assi sovrapposti alla griglia. La connessione tra tipo e forma scompare"<sup>14</sup>.

L'operazione condotta da Durand sostituisce la parola tipo con quella di genere, classificando gli edifici a seconda del loro specifico programma e della destinazione d'uso. L'indebolimento delle qualità intrinseche dell'oggetto architettonico rafforza una propensione per il metodo compositivo che sancisce lo svuotamento di significato tradizionalmente affidato al tipo, diventando così un semplice mezzo compositivo schematico<sup>15</sup>. La scomposizione operata da Durand dell'edificio nelle sue parti costituenti rivela un'idea nuova di architettura che lavora per ricombinazioni all'interno dello stesso corpo edilizio, non ritenendo essenziale la leggibilità dei singoli elementi rispetto all'organizzazione generale. La forma è dunque il derivato della loro combinazione, avviando l'inizio della "frammentazione moderna dell'unità organica dell'edificio tradizionale" in cui prevalgono le relazioni srispetto agli elementi stessi (Strappa, 1995). Alla qualità monolitica dell'architettura tradizionale si oppone l'idea analitica della scomponibilità, dove il progetto è la risultante della sovrapposizione dei vari sottosistemi.

Una simile impostazione non può che essere utilizzata come terreno su l quale innestare le nuove idee provenienti dal Movimento Moderno, la cui conclamata prassi operativa mira alla dissoluzione del legame con il passato come traccia di riferimento per la progettazione. Conseguenza diretta e inevitabile è pertanto il tentativo di sminuire il concetto di tipo quale strumento indispensabile. Rivendicando l'esigenza di piena libertà di azione sul corpo architettonico, il nuovo linguaggio corrisponde a una rinnovata visione dell'architettura che abbandona il tipo come riferimento.

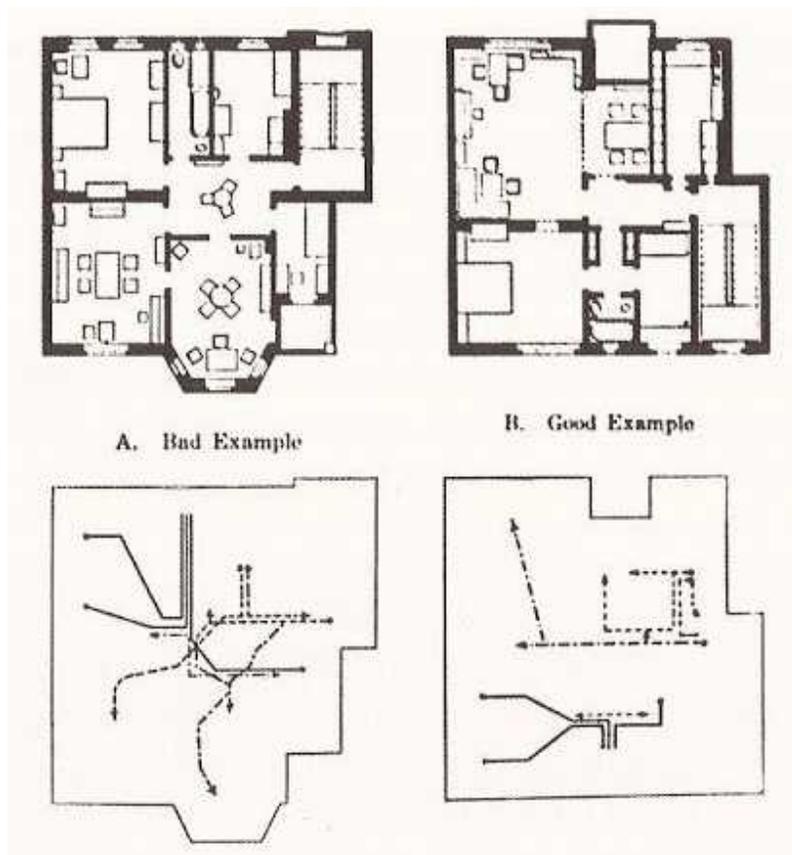
Il passaggio che si compie è incentrato sullo scarto dal tipo allo spazio idealizzato mediante la definizione delle sue componenti astratte. Gli edifici ora vengono letti spazialmente e solo successivamente ci si concentra sul fatto che siano rispondenti a delle attività che vi prendono parte, ossia lo spazio diviene preponderante rispetto al tipo. Nonostante l'ingresso nell'era della standardizzazione si scontri con l'ideale del Movimento Moderno quale visione dell'architettura come oggetto unico, il rifiuto del tipo in quanto modello statico tuttavia comporta una adesione alla logica della ripetibilità che, dettata dalla stessa organizzazione della grande macchina produttiva industriale, decreta la transizione dal tipo al prototipo.

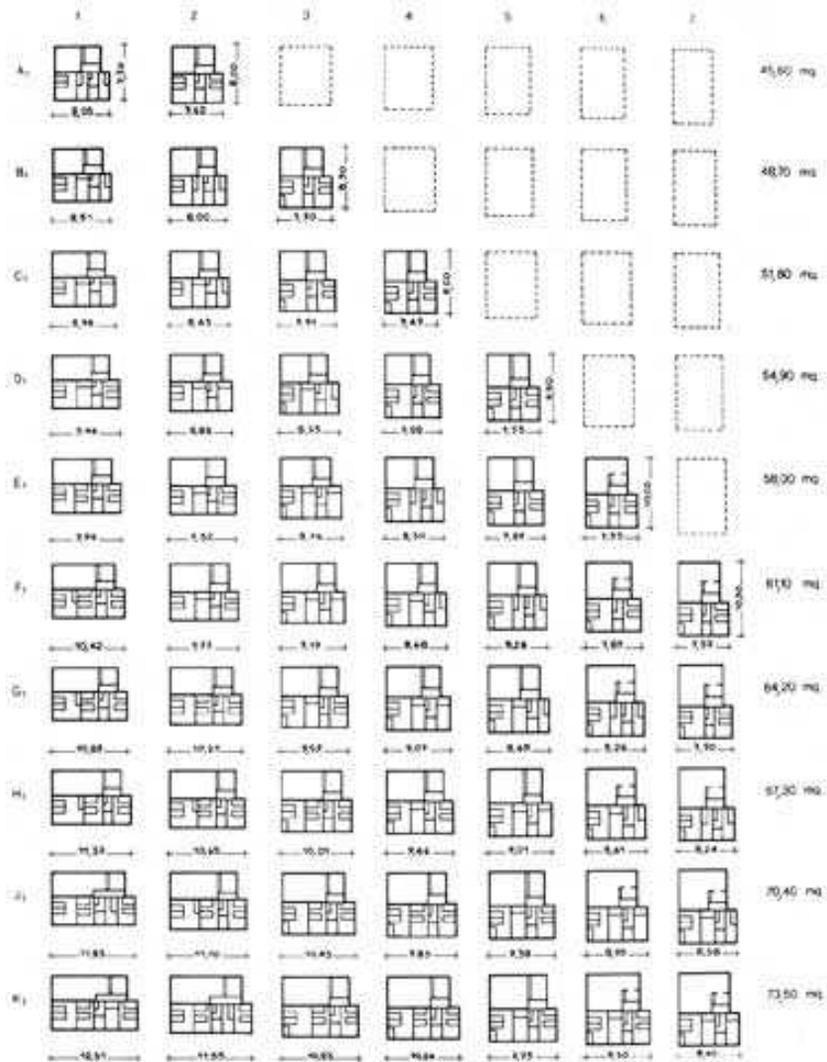
In questo momento, le strategie progettuali oscillano dalla creazione di un oggetto architettonico come evento unico alla prototipazione come processo che l'architettura deve assolvere per la sua stessa realizzabilità. Pertanto, nonostante la strategia progettuale dei Maestri del Movimento Moderno differisca al suo interno<sup>16</sup>, le varie anime convergono tutte verso un sorpasso del concetto di tipo nel ragionamento architettonico.

Proprio il funzionalismo, che doveva fornire una risposta univoca a specifici problemi derivanti da altrettanto determinate condizioni di contesto, sembra muoversi tuttavia in una direzione contraria all'idea di una struttura comune che si avvicina a quella di tipo. Ma forse è proprio questo aspetto di rifiuto per la tipologia che fa sorgere una nuova comprensione dell'idea di tipo (Moneo, 1978).

Attraverso una rilettura del tipo, non come prodotto imposto dal passato ma come strumento di lavoro, Alexander Klein<sup>17</sup> riorienta il pensiero architettonico verso una sensibilità capace di cogliere le evoluzioni come sistema complesso. L'architettura non è più vista come il prodotto del singolo edificio ma come un continuo processo di sviluppo che si estende dall'edificio alla totalità del tessuto, ossia alla città. I suoi studi sulle tipologie abitative abbinano l'uso di diagrammi di circolazione alla com-

**Fig. 157.** Alexander Klein, *La casa funzionale per una vita senza frizioni*, 1928





ponente spaziale interna con una particolare attenzione anche all'aspetto percettivo degli utenti.

A partire dagli anni Sessanta si susseguono pubblicazioni sulla stratificazione della città, vista come organismo vivo i cui tipi edilizi concorrono a fornire una lettura generativa dei tessuti stessi. In questo periodo infatti vengono pubblicati *L'architettura della città* di Aldo Rossi e *Il territorio dell'architettura* di Vittorio Gregotti. Le riflessioni proposte indagano lo spazio della città e la sua trasformazione, tracciando un denominatore comune nel rilevare all'interno della nuova condizione di territorio urbanizzato una crisi dei modelli tradizionali a cui l'architettura rimandava.

Alla deformazione del tipo si rifà Aldo Rossi riconnettendo la variazione alla questione di tempo. La città è intesa come architettura, ossia come manufatto costruito nel tempo. Rossi affida un valore significativo ai fatti urbani, concepiti come porzioni di città con una determinata forma e struttura, dove: "L'architettura è la scena fissa delle vicende dell'uomo, carica di sentimenti, di generazioni, di eventi pubblici, tragedie private, di fatti nuovi e antichi" (Rossi, 1978, p.12). La continua evoluzione nel tempo della città evidenzia nella disposizione degli spazi urbani e della loro forma una distinzione tra elementi primari, considerati come luoghi notevoli, ovvero come monumenti frutto della collettività e del deposito della memoria, ed elementi considerati aree-residenza. La dinamica che innescano i due elementi genera la visione della città. Il contributo di Rossi mira a un ripensamento della posizione funzionalista con cui è stata plasmata la città e riaffonda nell'idea di tipo quale ambito di rilevanza fondamentale in considerazione alla sua capacità di sviluppo e di modificazione<sup>18</sup>.

La dialettica che si innesca tra tipo patologico e tipo propulsore - ossia tra elementi isolati e statici che non ammettono facili conversioni (come ad esempio L'Alhambra di Granada, che viene citata come chiaro simbolo di questa condizione) ed elementi che invece consentono un cambiamento (quale ad esempio la Moschea di Cordoba, che viene menzionata per la sua capacità di riconfigurazione, letta come caratteristica che le permette di acquisire le vesti di cattedrale barocca nel XVI secolo) - pur restando riconoscibili il loro carattere e identità (accorpamenti, estensioni, variazioni funzionali, etc) merita anche oggi qualche considerazione.

Mentre Vittorio Gregotti, indagando il territorio e rintracciando le permanenze e le modificazioni, riflette sul significato e sulla capacità del progetto di costruire l'identità di un luogo. Proprio in questa ottica, richiama la crisi della nozione di tipo<sup>19</sup>, non solo come riferimento e modello ma come funzione stabile, ravvedendo sempre più una propensione verso funzioni miste e flessibili. Dal suo punto di vista, questa impostazione

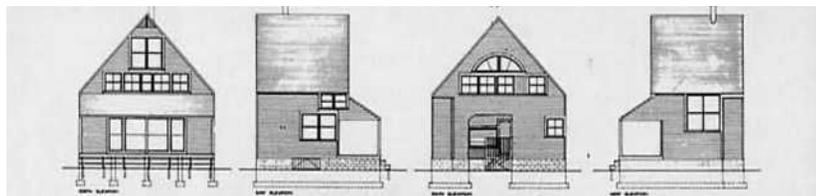
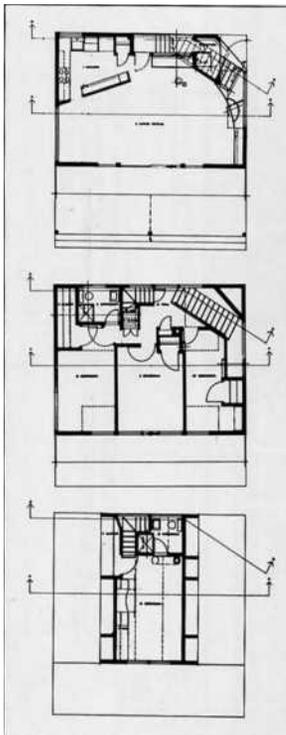
**Fig. 158. Nella pagina precedente.** Alexander Klein, *Studio delle variazioni dimensionali della casa in linea*, 1928

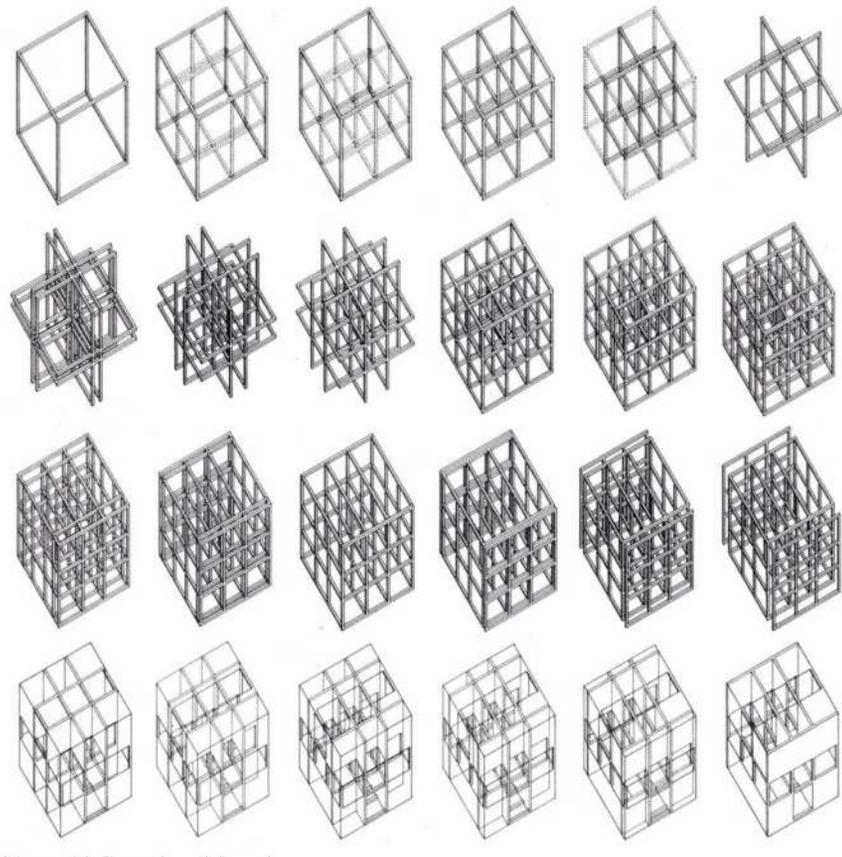
conduce ad additare una organizzazione morfologica che rimanda a quella di un contenitore indifferenziato<sup>20</sup>, prodotto di derivazione della crisi semantica del tipo avviata in epoca moderna.

La rivalutazione del tipo e la reintegrazione dell'ambiente nel discorso architettonico si prospettano come strategie valide per reindirizzare l'approccio progettuale contemporaneo, laddove queste architetture sono esempi di un orientamento dell'architettura che procede per posizionamenti indifferenti rispetto al contesto e che pertanto possono generare delle atopie<sup>21</sup>.

L'idea di tipologia come organismo definito e ripetibile si trasforma dunque in uno che travalica la scala architettonica e ingloba in un'unica struttura molteplici funzioni fino a racchiudere in sé vere e proprie parti della città: il contenitore urbano appunto. Tuttavia, esso non è considerabile come un fatto nuovo o un punto zero dell'architettura, evidentemente la sua origine è rintracciabile nella "scatola dell'architettura moderna: senza Le Corbusier e i suoi cinque punti, esso non esisterebbe. La separazione tra le strutture portanti e le strutture di tamponamento, resa possibile dall'uso dei telai in cemento armato o in acciaio, ha permesso quella autonomia e indipendenza delle parti che ha dato inizio alla pianta e alla sezione libere" (Criconia, 2012, p.149).

**Fig. 159.** Venturi&Rauch, *Trubek e Wislocki House*, Nantucket, Massachussets, 1971-72





Questa è la conquista ereditata dalla postmodernità, che permette di impostare il terreno che fornisce autonomia all'architettura, scomponendo le varie parti in semantiche, sintattiche e pragmatiche del discorso progettuale<sup>22</sup> e consentendo inoltre la migrazione di campi disciplinari del linguaggio architettonico, che si cerca in questa sede di delineare. Di fatto, l'architettura si avvia a intraprendere percorsi indipendenti dove la forma, la funzione e la struttura concorrono in modo autonomo a costituire l'opera, aprendo così la possibilità di interpretazioni multiple e suggestive.

Il momento fondamentale di revisione e di perdita dell'unitarietà connessa al concetto di tipo è evidente nelle opere di Venturi che rimandano a una frammentazione e a un'orchestrazione degli elementi svincolandoli e liberandoli dalla struttura formale che negli anni li aveva impostati come tipi. Proprio la frammentazione viene ora vista come alternativa al tipo, in cui l'oggetto viene spezzato e il legame con il passato è demandato al ruolo delle immagini. Venturi coglie la modificazione di alcune architetture e propone una revisione della disciplina guardando in chiave positiva tali deviazioni. La valenza dell'ibrido in questo caso segna una transizione dei valori semantici derivanti da altri ambiti all'interno di un nuovo corpo architettonico. Allo stesso modo, il significato sintattico viene rivisto in concomitanza con la possibilità di esprimere nature multiple, come indagato da Eisenman. Anche Koolhaas, così come analizzato in precedenza, vede nel programma la capacità di alterare questa unicità, che tocca il suo apice nella ricerca di una instabilità programmatica continuamente ricercata nella contemporaneità. La giustapposizione di programmi diversi avvia uno stimolo reattivo in tutto il corpo edilizio connotandolo di una certa ibridazione.

La letteratura evidenzia come la dissoluzione di qualsiasi corrispondenza tra la forma dell'edificio e la sua funzione e l'impossibilità di classificare gli edifici ibridi per tipologia (poiché il rifuggire da categorie è l'essenza stessa dell'ibrido), sono alcune tra le caratteristiche fondamentali di questi nuovi enti urbani<sup>23</sup>.

Il Dizionario *The Metapolis: dictionary of advanced architecture* definisce l'ibrido proprio come "anti-tipo", marcando l'impossibilità di poterlo inscrivere all'interno di una classificazione tipologica precisa di riferimento:

«Un'immagine eccezionale mostra una macchina accoppiata ad un aeroplano volare in cielo. La macchina desidera correre, l'aeroplano può volare. Il nuovo oggetto vuole - e può - correre e volare. Questo non è però un oggetto univoco, costruito con lo scopo di svolgere entrambe le funzioni, ma è invece un oggetto duale, nato dalla mescolanza di due parti isolate, ognuna delle quali è destinata ad assolvere una funzione non-specifica ma la cui unione permette di assolverle entrambe. Questo non è un progetto tipologico, ma piuttosto un meccanismo a-tipologico, un antitipo.

**Fig. 160.** Peter Eisenmann,  
*Schemi analitici*

Correre+volare = aeroplano-macchina. Non aereo-macchina, neppure macchina-piano, ma piuttosto aeroplano-macchina!: un innesto esplicito, senza sfumature o transizioni.[...] Gli antitype - nello stesso scenario contemporaneo - sovrappongono diversi oggetti e interessi, non in corpi armoniosi e coerenti, ma piuttosto in paesaggi simultanei costituiti da strutture, forme e identità in una forma di coesistenza commensalista e condivisa»<sup>24</sup>.

Tuttavia, la definizione in negativo fornita con il suffisso “anti” nasconde la capacità di essere tutte le cose insieme. Per questo motivo si potrebbe rileggere l’ibrido in senso ampio non solo come una particolare specie che rifugge la tipologia ma piuttosto come una topologia, ossia un volume che può contenere più tipologie allo stesso tempo e nello stesso luogo, nel quale vige un sistema di relazioni più o meno complesso, un multi-tipo in sostanza. Per Purini, infatti, il contenitore ibrido si può definire come un “accumulatore topologico”<sup>25</sup>.

Secondo quanto finora esposto, si può pertanto ipotizzare una inversione della definizione di ibrido come anti-tipo e proporre un suo inserimento concettuale in una linea trasversale evolutiva all’interno di un campo teorico e disciplinare ampliato, includendo così i trasbordi che l’architettura registra nei confronti delle altre discipline. Una prima considerazione infatti riguarda la natura stessa della definizione anti-tipologica, ossia il costituirsi con caratteristiche di deviazione dai tipi (e in un certo senso anche di rinnegamento) potrebbe essere vista al contempo come una scelta di posizionamento nel locus della bipolarità, che trova nel suo opposto complementare la sua ragione d’essere. Secondo questa logica l’ibrido non sarebbe perciò totalmente immune dalla tipologia, non risultando quindi completamente libero, come invece la letteratura sostiene.

La seconda considerazione è inerente l’ipotesi che le esplorazioni intraprese dall’architettura si stiano appropriando delle logiche provenienti da altri campi disciplinari e ciò potrebbe condurre a esiti non facilmente riconducibili in prima battuta ad ambiti trasformativi quanto piuttosto di deviazione, così che richiedano un periodo più lungo di tempo per essere riconosciuti all’interno di un discorso disciplinare specifico architettonico, fino a quando gli strumenti progettuali non ne assorbano e integrino i nuovi apporti su un terreno teorico e cognitivo sedimentato.

L’obiettivo, dichiarato sin dall’impostazione iniziale, è quello di proporre un contributo che orienti la visione afferente al concetto di ibrido dalla nozione di *né/né* al suo valore ampliato di *et/et*.

Rispetto a tali premesse, le dinamiche insite all’interno del sistema urbano introducono mutazioni e squilibri che si riflettono nel processo progettuale e come tali occorre assorbirle in un percorso più ampio in grado

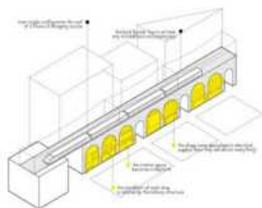
di coniugare le diverse istanze. Dalla tendenza alla continua ricerca di una flessibilità generica si perseguono oggi soluzioni più specifiche, in grado di adattarsi a modificazioni e cambi anche repentini. Simultaneità, eterogeneità, frammentarietà, discontinuità, sono i termini che designano la cultura attuale. In questa nuova concezione culturale, si sostanzia un rinnovato rapporto tra oggetto architettonico e soggetto e si rintraccia una differente condizione di habitat minimo, che non risulta più essere permanente ma legato ad esigenze variabili e circoscritte in un tempo determinato. Questa variabilità presuppone quindi una modificazione della definizione di tipo che, come descritto, deve essere quindi contaminato fino a dissolversi in una sorta di organicismo evolutivo in grado di assecondare i continui cambiamenti richiesti. Le forme tenderanno così ad una costante ricerca di equilibrio senza una soluzione di sintesi dialettica, stati temporanei di permanenza e nomadismi formali in divenire.

Da questo punto di vista, si assiste ad una cultura dell'inclusività che non mira sempre a una sintesi tra opposti ma che sia un humus fertile per la convivenza di differenti realtà senza schematizzare o fondere gli elementi talvolta eterogenei. Infatti:

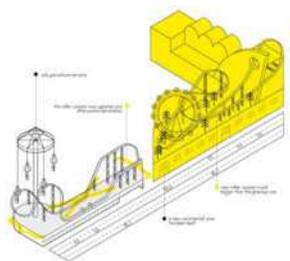
“La cultura oggi non è una forma dell'essere; è una cultura del divenire [...]. È il fattore tempo a determinare le modalità dell'essere nello spazio. [...] La forma è un concetto statico; la metamorfosi è il concetto genetico della forma e della realtà in divenire”<sup>26</sup>.

L'attenzione si sposta dunque dalla forma alla conformazione dello spazio, concentrandosi su quanto avviene in termini di relazioni, con l'obiettivo di un progetto che si pone come un processo aperto e non come emblema di valori immutabili e soluzioni determinate, un approccio che crea interrogativi e non cerca risposte. Il progetto è pertanto una fase di passaggio e di transizione e non un metodo in grado di elaborare oggetti e prodotti finiti: una forza in grado di orientare ma non definire inesorabilmente l'oggetto architettonico. Si vuole dunque qui riflettere sulla possibilità di “un'architettura basata su teorie non univoche e non determinate, perché da sempre sfaccettate e indeterminate; un'architettura poliedrica e continuamente diversificata perché prodotto di strutture (tecnico-culturali ed economico-sociali) multiple, dinamiche e cangianti, collegate e interattive. Un'architettura caratterizzata da temi ricorrenti di ibridazione, movimento, fluttuazione”<sup>27</sup>.

In questa rinnovata linea di ricerca, il tipo diventa una componente fondamentale di strutturazione profonda, arricchendo le sperimentazioni e consentendo di ritrovare un valore semantico territoriale dell'architettura.



**Fig. 161.** Atelier Bow-Wow, Made in Tokyo, edificio Electric passage



**Fig. 162.** Atelier Bow-Wow, Made in Tokyo, edificio Roller coaster building

La sovrapposizione di più funzioni ricerca una varietà e stimola relazioni inaspettate, rompendo il determinismo dettato dalle regole tipologiche.

Le possibilità offerte dall'ibrido percorrono trasversalmente la realtà costituendo un ambito teorico e operativo entro il quale poter riflettere nell'ottica di una possibile ricongiunzione tra architettura e contesto (l'ibrido come presenza estrinseca). Tutto questo potrebbe così contribuire a dare un nuovo significato al concetto stesso di tipologia, non più intesa in chiave tradizionale ma come permanenza di alcuni caratteri che sappiano esaltare le qualità cui i progetti contemporanei sembrano convergere. L'ibridazione diventa uno strumento in grado di incanalarsi entro la cornice urbana e veicolare le istanze positive provenienti ad esempio dagli sviluppi spontanei che hanno modificato e contaminato nel tempo le tipologie architettoniche presenti.

Un punto di vista interessante, proprio in riferimento a tale posizione, proviene dal Giappone con il gruppo del Tokyo Institute of Technology i cui membri fondatori - Momoyo Kaijima, Junzo Kuroda e Yoshiharu Tsukamoto - avviano nel 2001 la ricerca *Made in Tokyo*, preceduta da uno studio ancor più ricco di stimoli sulle contaminazioni spontanee subite da alcuni edifici in *Pet architecture book Guide Vol.2*. Il gruppo ha l'obiettivo di indagare le anomalie che si manifestano nella metropoli giapponese, rintracciando peculiarità non generate dal puro pensiero architettonico. In questo modo, mette in evidenza scarti che si presentano come feconde alterazioni dell'architettura in un dialogo di rimandi con altre nature del paesaggio urbano come quelle infrastrutturali, le aree verdi o gli spazi normalmente considerati di scarto. I nuovi manufatti sono visti come ibridi transcategorici facendo decadere i confini concettuali che hanno perimetrato l'ibrido relegandolo alla mera sfera del linguaggio architettonico. I limiti si dissolvono, dando origine a un processo di sovrapposizioni e fusioni di diversa natura che conformano un paesaggio contemporaneo. La trasversalità con cui l'ibridazione si riversa, limando le distinzioni e le categorizzazioni, genera connotazioni che concorrono a formare nuovi paesaggi percettivi.

Questa è l'ipotesi di indagine sottesa dal testo *Urban Hybridization* che mira a estrapolare gli strumenti forniti dall'applicazione dell'ibridazione nell'ambito della progettazione non solo architettonica ma anche nella più ampia scala urbana. La dilatazione del concetto di urbano rappresenta la condizione ideale necessaria per l'attecchimento dell'ibrido che conduce a un'explorazione dei diversi campi teorici individuando un rinnovamento degli strumenti progettuali e processuali del fare contemporaneo. Sono alcune certezze radicate nella prassi progettuale che vengono ora viste con una lente diversa, un territorio dell'ambiguità che fa sorgere



**Fig. 163.** Atelier Bow-Wow, Pet Architecture, edificio *Aoyama real estate agent*



**Fig. 164.** Atelier Bow-Wow, Pet Architecture, edificio *Kadokko Restaurant*

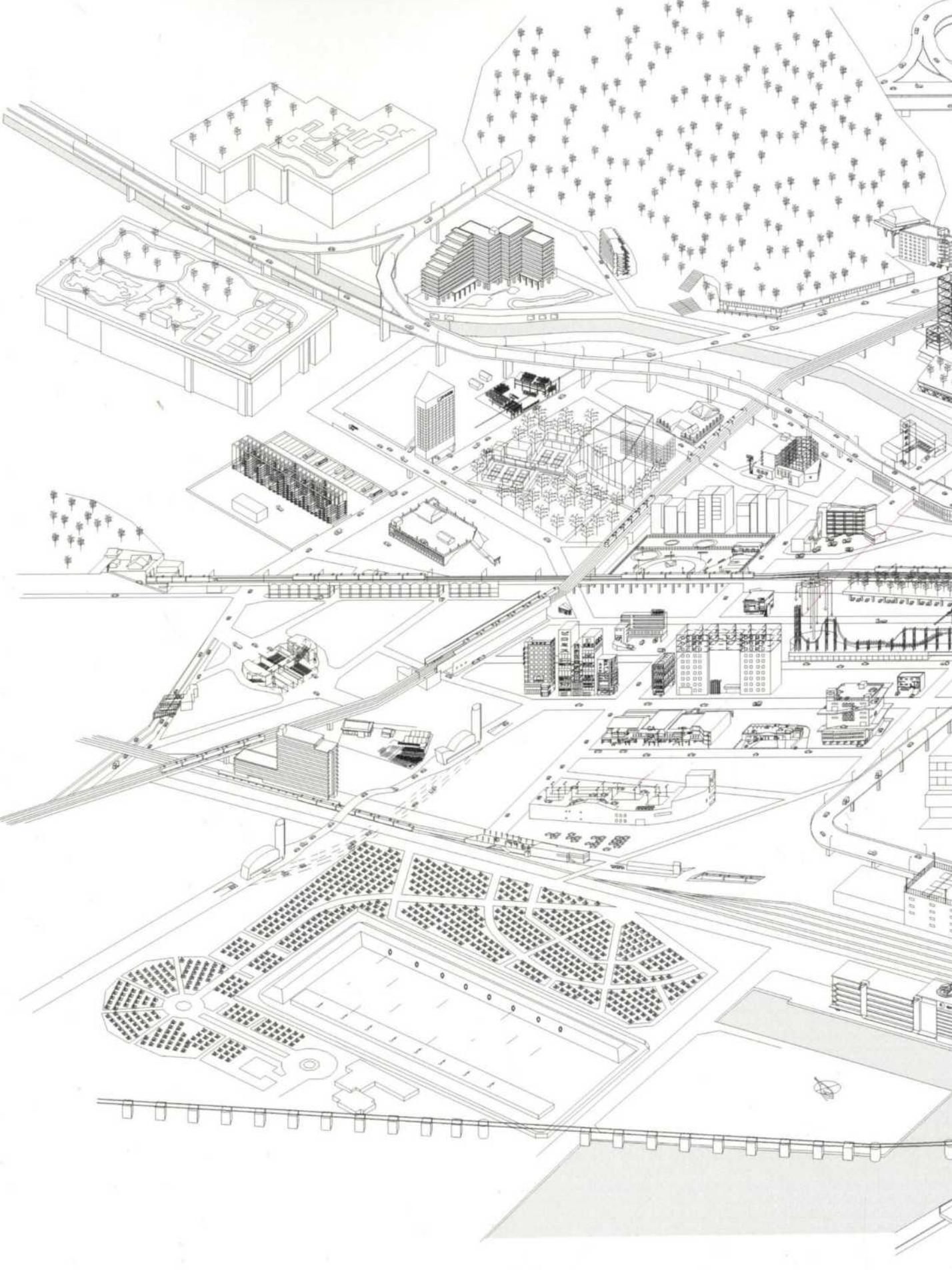
il dubbio come metodo di intervento per contribuire a una ridefinizione di significato in primo luogo terminologico, una risemantizzazione, e in secondo luogo pratico-funzionale, una rifunzionalizzazione, di termini depositati nella grammatica architettonica ed esautorati della carica e del potere generativo proprio in ragione del loro impiego con modalità “impermeabili” in confronto con altri campi disciplinari.

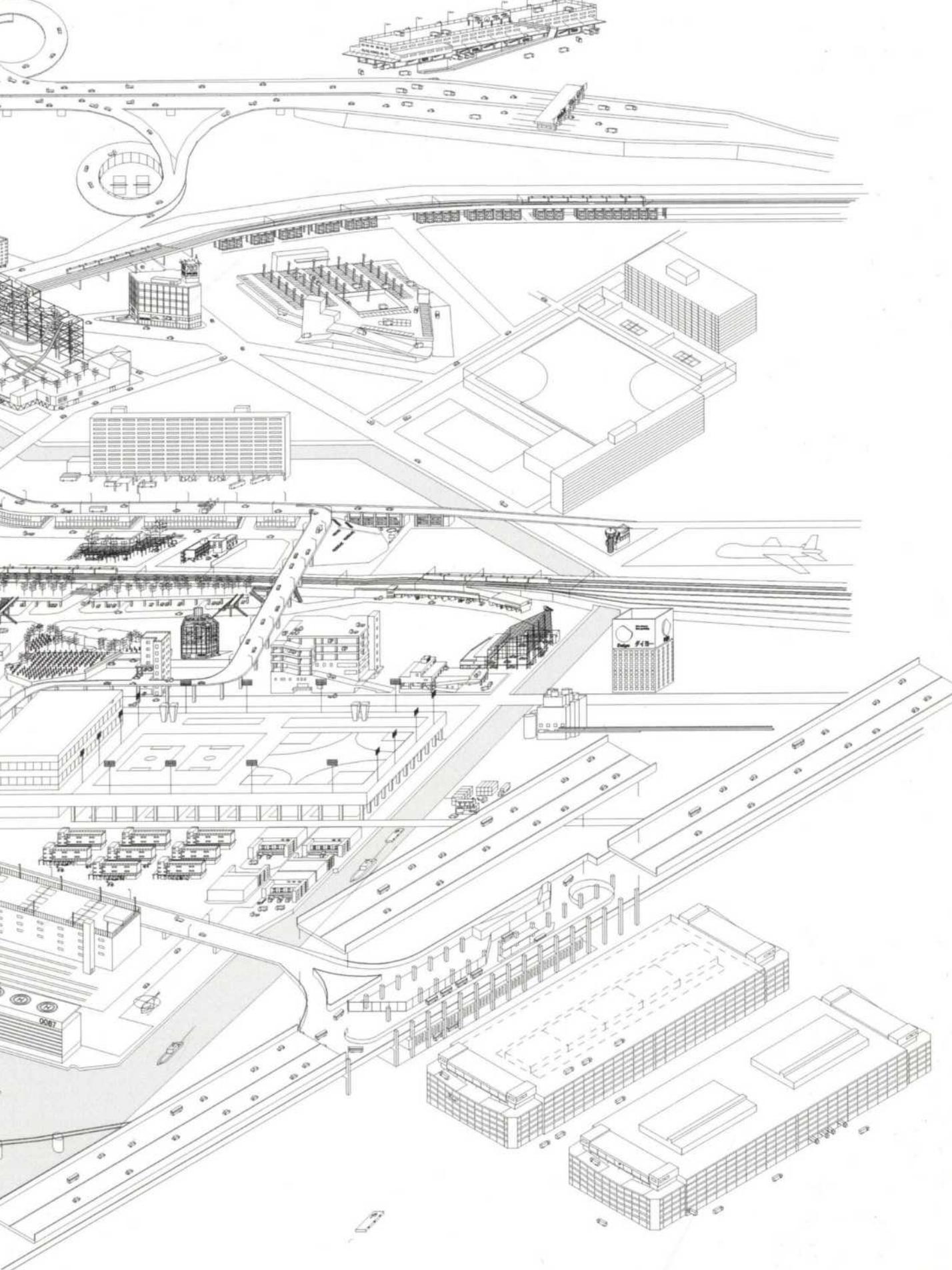
La tipologia così potrebbe essere rivista e rivisitata non più in un’ottica di conservazione dei caratteri identitari originari ma nel sentiero dell’evoluzione proprio di quei caratteri in termini identitari nuovi: una matrice di futuri sviluppi e portatrice di informazioni. L’utilità della tipologia è relativa alla capacità di sciogliere le esperienze storiche da derivazioni formali provenienti da uno specifico periodo storico e di porsi come terreno sedimentato su cui poter impostare un processo creativo rinnovato.

La crisi della pianificazione a cascata consente un ripensamento intorno all’idea stessa di scala di intervento. Questa crisi è dovuta a un evidente stato di intersezione dei vari livelli del contemporaneo, contenente simultaneamente sia la dimensione locale sia quella globale. L’ibridazione come incrocio di differenti specie può pertanto essere vista come interazione e intersezione di organismo architettonico e di disegno urbano. Come afferma Fabrizio Zanni: “Sono proprio alcune modificazioni nei concetti chiave della progettazione a determinare il valore ‘aggiunto’ del concetto di ‘ibrido/ibridazione’ nel nostro campo, oggi” (Zanni, 2012, pag.12). Dunque, intervengono modificazioni del ruolo e della gerarchia dei singoli elementi dell’architettura.

La “matrice genetica” esplicitata da Sergio Crotti nella sua *Teoria della morfogenesi urbana* mette in relazione e collega l’ibridazione come sistema operativo con la triade identificativa di qualsivoglia struttura urbana, ossia morfologia, tipologia e tecnologia. Di conseguenza, l’ibrido agisce sviluppando dei sottoinsiemi di ibridazione morfologica, ibridazione funzionale-spaziale ed ibridazione tecnologica-materiale. La forma urbana viene così interpretata con una valenza dinamica cioè come forma in trasformazione. In definitiva, una matrice genetica può descrivere l’ambito urbano come combinazione di processi di stabilità, instabilità e regressione. Crotti abbina a tali processi rispettivamente quelli di riproduzione, trasformazione e degenerazione.

Nello specifico, vengono pertanto intaccate le componenti della morfologia (secondo le logiche di riproduzione), della tipologia (mediante il coinvolgimento di un processo di trasformazione), e della tecnologia (come degenerazione del processo connesso alle logiche costruttive e materiali tradizionali).





Si giunge pertanto a un interrogativo che sarà lo spartiacque fondamentale per la comprensione della futura trattazione: l'ibrido non più inteso solo come progetto ma come processo. Progettualmente significa comporre spazi tanto architettonici quanto urbani contaminando le forme, lo spazio, le funzioni o variando quelli esistenti. Libridazione si basa essenzialmente sulla fusione di natura e artificio e propone soluzioni che contemplano la loro intersezione. Tale interferenza e giustapposizione caratterizza anche l'aspetto funzionale che risulta connotato da sovrapposizione d'usi ma anche dalla possibile intersezione di diversi tipi riassemblati in una nuova forma. L'importanza di una nuova operatività offerta dal campo ibrido è nell'efficacia di un ripensamento di spazi perimetrali e separati attraverso la gestione di spazi di "natura di secondo livello" agendo in primo luogo sulla variazione della produzione a discapito del tipo sempre invariato.

Secondo la proposta di Crotti, l'ibrido con la sua capacità di interessare infra-spazi lavora sostanzialmente attorno al concetto di soglia, dove di fatto le categorie ibride di piega, spugna e poro indicano operazioni rivolte rispettivamente su elementi quali il suolo e la superficie, il margine e il tessuto, il poro e l'interstizio che mirano al dissolvimento della dicotomia figura-sfondo, testo-contesto e avviano il discorso verso una topografia urbana abitabile. Così il suolo e la superficie divengono elementi per creare inter-spazi dotati di spessore e qualità in cui la linea di terra collabora alla riconnessione al sopra e al di sotto dell'edificio in una superficie continua in-between. Il tessuto e il margine propongono un rinnovamento del concetto stesso di tessuto ricomponendone il frammento, infine, l'interstizio può agire come strategia in-between.

## III.2 Lo spazio architettonico attraverso il diagramma

An abstract machine in itself is not physical or corporeal, any more than it is semiotic; it is diagrammatic [...] It operates by matter, not by substance; by function, not by form [...] The diagrammatic or abstract machine does not function to represent, even something real, but rather constructs a real that is yet to come, a new type of reality.

Gilles Deleuze, Guattari Félix, *A Thousand Plateaus*, pp.141-142.

In base alla trattazione precedente, la progressiva complessità raggiunta dalla realtà contemporanea e le conquiste tecniche connesse al mondo industriale hanno determinato uno sconvolgimento degli strumenti progettuali con il conseguente riflesso di un indebolimento del concetto di tipo.

**Fig. 165. Nella pagina precedente.** Atelier Bow-Wow, *Made in Tokyo*

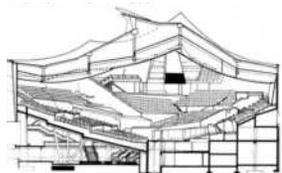
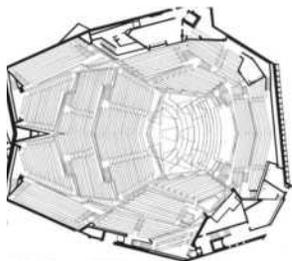
Se infatti il tipo e la tipologia sono stati erosi sin dalle radici in maniera sistematica e programmatica in epoca premoderna e poi moderna, il rigetto dell'eredità formale, intesa come memoria storica e costruttiva<sup>1</sup>, ha comportato che essa venisse scorporata dal dato informativo e dalla struttura stessa dell'architettura.

Questo passaggio, giunto a maturazione nel periodo post-moderno, è confluito all'interno di una raffigurazione esanime privata della sua intima essenza formale per cedere al richiamo seducente della pura immagine. Svuotata di qualsiasi connessione logica e di derivazione storica, la tecnica rappresentativa ha allargato il campo canalizzando vibrazioni provenienti da altri ambiti disciplinari, accogliendo così all'interno di un unico strumento rappresentativo informazioni differenti ed eterogenee.

Il diagramma - quale prodotto di questo risultato - prelude al trionfo del *layer*, ossia a un'operatività che procede per sovrapposizioni di strati autonomi (siano essi testi, figure o immagini di vario tipo) le cui informazioni ivi contenute creano cortocircuiti di contatto. La scintilla innescata da questa transumanza linguistica della disciplina architettonica proietta visioni ipotetiche di nuovi scenari. Come tale, dunque, il diagramma risulta uno strumento ambivalente e sostanzialmente ibrido, capace di intrecciare le informazioni provenienti da campi distinti, uno strumento che riesce a ibridare, fondendoli, i dati in un unico racconto.

La transizione dal tipo al diagramma è colta da Anna Irene del Monaco in *Teorie figure e architetti del Modernocontemporaneo*, ponendo la forma-struttura, in tedesco chiamata *gestalt*<sup>2</sup>, come un passaggio intermedio tra di essi. Nell'ottica di questo "scollamento" compiuto tra forma e struttura, concepita come intima essenza dell'architettura, si insinua la necessità di una nuova tecnica di rappresentazione, che non sia più il calco di una forma cristallizzata ma sappia cogliere e descrivere il processo stesso della genesi di quella forma. Così, il diagramma, inteso come un grafo o una rappresentazione grafica, viene impiegato anche in matematica per descrivere l'andamento di fenomeni mediante l'uso di funzioni.

Lo studioso Hyungmin Pai in *The Portfolio and the Diagram: Architecture, Discourse, and Modernità in America* aveva inizialmente rintracciato nei diagrammi uno strumento che aveva progressivamente sostituito i tradizionali metodi di rappresentazione Beaux-Arts concentrati unicamente sulla rappresentazione dell'oggetto architettonico, escludendo le eterogeneità derivanti da fattori collaterali o indiretti al progetto ma che ne influenzavano ugualmente gli esiti. Si tratta quindi di uno strumento che consente di mettere in relazione differenti realtà e, attraverso questi collegamenti,



**Fig. 166.** Hans Scharoun,  
*Filarmonica di Berlino*, 1963

creare una sorta di cortocircuito logico. Infatti, lo stesso Pei sostiene che i diagrammi siano utili a “coprire la distanza tra la fase di concezione e quella di esecuzione, è un modo moderno di rappresentare, poiché presume che il discorso non rappresenti l’oggetto in sé stesso ma la distanza tra l’oggetto e il modo di percepirlo e quindi di concepirlo” (Del Monaco, 2012, p.162). In questa prospettiva, si allenta la corrispondenza tra forma e funzione ricercata dal Movimento Moderno e si delinea quella appunto di diagramma che costituisce una congiunzione tra il concetto di “paradigma”, inteso come adesione a un esemplare a priori e quello di “programma”, quale sollecitazione empirica di eventi. Questo passaggio segna dunque la trasfusione dal tipo al diagramma, interpretato come descrizione dell’architettura da un punto di vista processuale e non più come modello, marcando l’ingresso verso un’architettura a-tipologica. In tal senso, mentre il concetto di tipologia si basa sulla somiglianza, il valore del diagramma riguarda l’esaltazione proprio della differenza, senza tuttavia escludere di poter passare da uno all’altro, come ad esempio accade nel progetto di Hans Scharoun per la Filarmonica di Berlino in cui si propone un diagramma che relaziona i musicisti e il pubblico, convertendosi infine in una tipologia replicabile nel tempo. Il diagramma diventa la figura di ricongiunzione di grandezze differenti creando corrispondenze capaci di descrivere le variazioni che possono avvenire.

La transizione che si compie si potrebbe leggere come una prima “informalizzazione” dell’architettura, non più colta nel suo esito finale quanto nei suoi stadi evolutivi e nel processo stesso di trasformazione, intesa come forma in divenire (e come tale si potrebbe azzardare dunque a considerarla come mai pienamente forma). L’indirizzamento verso uno svuotamento formale, come si vedrà più avanti, può incorrere in una erronea attribuzione di una valenza operativa del diagramma che non nasce per tale fine. Questa forzatura parte dalle suggestioni innescate da un fittizio dinamismo offerto da questo nuovo strumento: una condizione delicata che desta non poche preoccupazioni da un punto di vista di annichilimento del linguaggio architettonico, come sottolineato da Pier Vittorio Aureli e Gabriele Mastrigli. Entrambi gli autori, infatti, vedono nel ricorso ossessivo al diagramma una illusoria applicazione di uno strumento per esprimere la complessità di fenomeni che non sempre è possibile esprimere ed afferrare<sup>3</sup>, alcuni fenomeni “indicibili”. Secondo tale premessa, la critica al diagramma si esplicita nella misura in cui:

“Da semplice convenzione rappresentativa e da scrittura bianca del fenomeno architettonico, il diagramma infatti è oggi inteso, nel campo dell’architettura e

dell'urbanistica, come lo strumento attraverso il quale è possibile ridurre o aumentare tutte le complessità e le contraddizioni del mondo in nome di una libertà legittimata dai sempre più sofisticati mezzi di produzione e dall'obbligo morale di tenere il passo dei fenomeni, di cui tali complessità e contraddizioni sembrano, insieme, causa ed effetto" (Lotus, 2006, p.96).

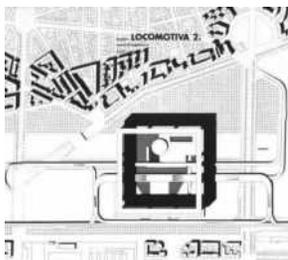
L'attacco non riguarda solo l'utilizzo di tale strumento nelle sue modalità comunicative ma significa rigettare "il modo di pensare il mondo attraverso il linguaggio della ricerca architettonica che intende il diagramma come fondamentale modalità espressiva e operativa del divenire delle cose". Il postmoderno secondo gli autori denota una condizione di permanente cambiamento "deprivato di ogni riferimento che non sia il cambiamento stesso", che trae le sue origini dalla liberazione dell'individuo avviata dalla Rivoluzione Francese. La fine dello Stato assolutistico decretò infatti anche la fine di ogni fondamento certo fino a sancire una crisi che ebbe il suo apice nella definitiva "morte di Dio" individuata da Nietzsche come "distruzione di quel sapere indubitabile". A partire da questa condizione, la tecnica acquista una posizione predominante costituendo il paesaggio entro il quale il continuo cambiamento fonda la sua esigenza del divenire e la ricerca del nuovo, rimuovendo del proprio valore ogni cosa (Lotus, 2006, p.98). È a questo dominio della scienza e della tecnica che si affida al diagramma la capacità di rappresentare il divenire degli eventi, sostituendo progressivamente la rappresentazione empirica dello spazio attraverso le tecniche architettoniche, per incanalare quel sistema di forze in grado di governare il territorio.

L'immagine proposta da Giovan Battista Nolli della *Grande Pianta di Roma* del 1748 viene riconosciuta dagli autori come un passaggio diagrammatico in cui lo sfondo non è solo una contrapposizione tra spazio pubblico e privato ma è una dichiarazione stessa di Nolli di ricondurre l'astratto background all'interno di un campo trasformativo e possibilistico. Questa rappresentazione di forze trasformative invisibili, a partire dagli anni Quaranta, viene affidata con sempre maggior frequenza al diagramma, inteso come dispositivo capace di analizzare il passato e proporre congetture per il futuro. Negli anni Sessanta si giunge a una impostazione non più funzionale alla raffigurazione bensì operativa, acquisendo le caratteristiche della "macchina astratta" annoverata da Deleuze e Guattari utilizzata per scopi generativi di un nuovo tipo di realtà<sup>4</sup>. Il diagramma diventa così:

"Rappresentazione semantica dell'idea stessa di movimento, illudendo gli architetti circa la possibilità di liberarsi dalla fissità dell'architettura, della sua finitezza formale,



**Fig. 167.** Ludwig Mies van der Rohe, *Dominion Center*, Toronto, 1964-1970



**Fig. 168.** Aldo Rossi, Luca Muda e Gianugo Pelesello, *Centro Direzionale Locomotiva 2*, Torino, 1962



**Fig. 169.** OMA, *Biblioteca Jussieu*, Parigi, 1993

della sua consistenza di oggetto. Ed è per questo che il diagramma, immaginato quale passaggio dalla forma architettonica al carattere relazionale, mutevole, ibrido dello spazio e dei suoi flussi, diventa paradossalmente una vera e propria forma architettonica. [...] La forma architettonica diventa così l'immagine costruita del diagramma" (Lotus, 2006, p.99).

Il paradosso che solleva il diagramma è dunque nel convertirsi da strumento utile ad avvicinare il progetto architettonico alla realtà, interpretata come un fluire immateriale di forze in trasformazione, a feticcio iconografico, modificando "surrettamente la rappresentazione dei supposti regimi di forze in dispositivo spaziale *tout court*"<sup>5</sup>.

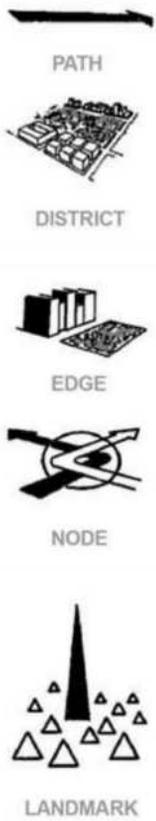
L'attribuzione di significato a segni che di fatto ne sono privi ribadisce l'autonomia della forma ma anche la sua insufficienza e l'incapacità di costruire lo spazio urbano, così come evidenziato da Rem Koolhaas in *Content*: "Liberate from the obligation to construct, it can become a way of thinking about anything – a discipline that represents relationships, proportions, connections, effects, the diagram of everything" (Koolhaas, 2004, p.20).

Il nichilismo in cui cadono i diagrammi come meccanismo malato di costruzione di una realtà fittizia potrebbe essere superato riconducendo l'architettura all'idea di uso che si concretizza nella forma architettonica. Il ritorno all'oggetto architettonico stabilisce secondo Aureli e Mastrigli la capacità dell'architettura di costituirsi come supporto per tutto ciò che esula dal fatto costruttivo, ossia il raggiungimento di una dimensione assoluta che diventa il palinsesto su cui incidere l'esistenza e l'esperienza della vita. L'inesprimibilità dell'uso può essere sopperita per gli autori solo mediante la forma: "l'architettura deve essere ripensata quale rappresentazione dell'esperienza a mezzo del suo supporto spaziale e formale" (Lotus, 2006, p.100). L'auspicio di giungere a un'immediata riconoscibilità della composizione formale e di considerare gli edifici come sezioni urbane salvaguarderebbe l'architettura dal cedere alle lusinghe delle immagini diagrammatiche. Il Dominion Center di Mies van der Rohe a Toronto, il Centro Direzionale di Torino di Aldo Rossi, Luca Muda e Gianugo Polesello e il progetto di OMA della Biblioteca di Jussieu sono annoverate dagli autori come opere che mostrano la perfetta coincidenza della definizione formale con il tema a cui ambiscono, ovvero il movimento e la circolazione come fenomeno capace di connettere l'esperienza urbana e la configurazione dello spazio. Riannodare il discorso intorno all'esperienza porta a ripensare l'architettura nelle sue modalità con cui essa viene abitata.

Analogo obiettivo è quello offerto da Josep Maria Montaner in *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción* dove vengono

messi in relazione tre concetti fondamentali in architettura: il diagramma, le esperienze e le azioni. Partendo dai diagrammi come punto di analisi utile che procede per operazioni di astrazione, si riconduce il discorso architettonico all'interno di uno spettro più ampio come quello della realtà contemporanea. In questo modo, l'introduzione di impulsi di diverso tipo ha l'obiettivo di riconnettere l'esperienza e il soggetto all'architettura rivendicando il diagramma come strumento capace di fornire tale impulso. Nel testo, Montaner esamina a fondo le differenze tra diagramma e tipologia, individuando nel primo un valore strategico, mentre nella seconda una certa predisposizione alla determinazione. Secondo questa distinzione, viene affidato un ruolo generatore ai diagrammi nel concorrere a formulare una proposta progettuale per il futuro e un valore di analisi alla tipologia in relazione allo studio dei tessuti esistenti<sup>6</sup>. La differenza sostanziale con la tipologia è nella rottura dei legami aprioristici tra funzione, forma e contesto che erano specifici del modo di procedere tipologico, mentre ora il diagramma fornisce uno strumento in continuo rinnovamento proprio nella misura in cui ogni progetto deve inventare il suo diagramma specifico. In questo senso, i diagrammi devono funzionare come mezzi intermediari che agiscono tra le esperienze concettuali e quelle sensoriali, diventando degli strumenti dotati di un grado polisemico che li rende dinamici ed evolutivi. La proposta dell'autore consiste in una revisione del diagramma come strumento capace di consentire l'introduzione della componente dell'esperienza all'interno dell'architettura e, così facendo, di includere la sfera soggettiva, corporea e sensoriale per giungere a formulare un'architettura contemporanea come costruzione propriamente sociale.

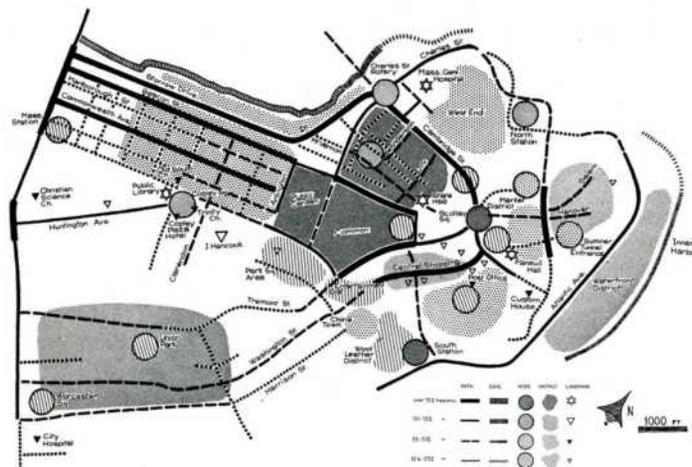
L'autore si sofferma sul valore dell'interconnessione disciplinare rilevando l'importanza di questo nuovo mezzo rappresentativo come ponte tra diversi ambiti e di conseguenza in grado di fornire all'architettura la capacità di non restare confinata all'interno del proprio limitato campo ma al contrario di aprirsi e cogliere la realtà complessa contemporanea anche interagendo con altri ambiti. Il diagramma, attraverso l'ostentata interdisciplinarietà, si caratterizza come elemento in grado di agire operando come mediatore funzionale tra quantità differenti e interrelate, come una sorta di scorciatoia grafica alla raffigurazione di fenomeni complessi (Montaner, 2014, p.45). Costituisce pertanto un ambito di operatività che ha visto il depositarsi di altri influssi provenienti da diverse discipline. Il collegamento diretto che attuano tra concetti e la loro graficizzazione gli affida un ruolo di "macchine per pensare", risultando degli strumenti capaci di evidenziare un'aderenza con i fenomeni complessi contemporanei. Proprio per il fatto che il diagramma prescinde la sua materialità, si presenta come un dispositivo operativo concettuale senza pertanto implicazioni formali precostituite



ma al più come strategia generativa che conduce ad esiti formali variabili e imprevedibili.

Tuttavia, si potrebbe rileggere il rapporto tra tipo e diagramma sotto una nuova luce ed affermare, coerentemente con quanto proposto da Giuseppa Di Cristina in *Architettura e Topologia. Per una teoria spaziale dell'architettura*, che essi non siano realtà a compartimenti stagni bensì abbiano dei punti di derivazione e contatto. La nozione di tipo, come più volte indicato, richiama quello di struttura interna della forma architettonica e del suo valore semantico, non dissimile al significato attribuito dal diagramma alle relazioni tra le parti, schematizzandone i rapporti in una sorta di schema topologico. Il tipo, il diagramma e dunque la topologia, di cui si darà una visione nella trattazione successiva, hanno alla base delle loro premesse il termine di "schema", definito come rappresentazione semplificata del fenomeno che si compie attraverso l'architettura. Il terreno comune da esso offerto comporta la possibilità di intrecciare i tre ambiti e in taluni casi operare delle sovrapposizioni. Così ad esempio la rappresentazione diagrammatica concorre alla formulazione topologica del progetto manipolandone le geometrie anche se gli scopi rimangono distinti: l'approccio diagrammatico tende a far confluire differenti istanze all'interno del processo progettuale approdando ad esiti astratti ed autoreferenziali, mentre l'approccio topologico come scienza della trasformazione invece sembra richiamare negli esiti spaziali gli aspetti esperienziali e percettivi dell'uomo. La valenza del diagramma sarebbe così inquadrata in una nuova veste, ossia come ricongiunzione tra quei dati formali e strutturali interni all'opera architettonica di cui il tipo si fa portavoce e lo sviluppo di un atteggiamento progettuale topologico che sia indirizzato al contempo a far confluire l'esperienza nelle opere.

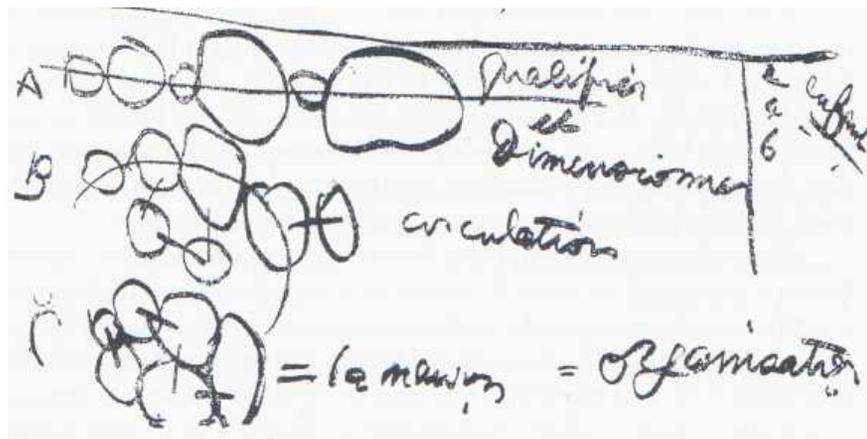
Fig. 170. Kevin Lynch, *L'immagine della città*, diagrammi di studio



Come risulta facilmente comprensibile, esiste una sostanziale differenza tra i diagrammi in generale e i diagrammi usati in architettura. In quest'ultimo caso infatti si sottolinea in architettura la grande distinzione tra i diagrammi come mezzo di rappresentazione, ovvero atti a individuare una lettura analitica della realtà (es. Kevin Lynch), e quelli invece che sono propri della progettazione (es. sistema di supporti di John Habraken e gli schemi urbani di Yona Friedman). Questa duplice attribuzione afferente allo stesso ambito di diagramma lo investe di un significato tanto di registrazione e mappatura quanto di tracciamento e progettazione, analoghe caratteristiche attribuibili anche al concetto di tipologia. Affiancano i diagrammi quali strumenti grafici di espressione astratta le "immagini simboliche", in grado di riassumere una visione attraverso una rappresentazione grafica sintetica. Pertanto, la sua capacità di porsi come veicolo in grado di canalizzare i dati, e quindi come strumento di lettura, comporta altresì un suo contributo progettuale in relazione alle modalità entro le quali tali dati vengono espressi e di fatto interpretati.

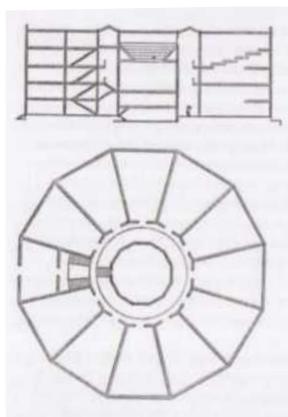
Giovanni Corbelli proprio in questa accezione definisce il diagramma "uno strumento di progetto in quanto strumento di lettura, in grado di tessere relazioni significative tra la realtà, le sue interpretazioni e le direzioni della sua trasformazione." (Lotus, 2006, p.88). Alla duplice valenza del diagramma, come strumento di lettura e di progetto, secondo l'autore corrispondono quindi anche le qualità della riduzione, relazione, proliferazione, astrazione e ideologia. Nel primo caso, la capacità di sintesi indica l'adozione di un meccanismo di compressione. In tal senso, indicativo di questo indirizzo è il Bubble diagrams introdotto da Walter Gropius negli anni Quaranta ad Harvard in cui si propone un metodo di connessione funzionale secondo una logica topologica, ovvero escludendo l'aspetto geometrico e distri-

**Fig. 171.** Le Corbusier, *Bubble diagram* disegnato durante una lezione tenuta a Buenos Aires, 1929

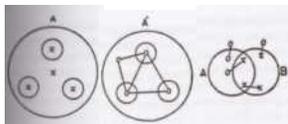




**Fig. 172.** Antonio Averlino (Filarete), *Trattato di architettura, Sforzinda*, 1464



**Fig. 173.** Jeremy Bentham, *Panopticon*, 1791



**Fig. 174.** Charles Sanders Peirce, *Diagrammi*, tratto da Montaner, J., M., (2014), *Del diagramma a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*, Gustavo Gili, Barcellona.

butivo nella fase iniziale e privilegiando solo il dato relazionale. Proprio all'ambito delle relazioni si rifà la seconda caratteristica, connettendo non solo elementi diversi ma anche saperi e discipline eterogenee, facilitando la comprensione del messaggio comunicativo. La possibilità di ridurre e connettere allo stesso tempo gli attribuisce anche la terza caratteristica, ossia quella di costituirsi come apparato generativo che guida i processi, come nel caso dell'operato dell'architetto Peter Eisenman in cui il diagramma risulta un mezzo per comprendere le "attitudini processuali" che producono determinate condizioni. Ciò comporta l'introduzione di un'altra qualità attinente ai diagrammi, ovvero la capacità astrattiva di avventurarsi su terreni virtuali e immateriali, oltre che determinare l'azzeramento dell'autorialità prospettando dunque un diverso inquadramento delle questioni, anziché definirne soluzioni preconfezionate. Nonostante il rinnego dell'autorialità, il diagramma non si può considerare uno strumento neutrale, così l'ultima caratteristica individuata da Corbellini sui diagrammi collegata alla nozione ideologica, sottende una visione di linee teorico-pratiche talvolta contrapposte. Della già menzionata accezione fornita da Aureli e Mastrigli, si potrebbe sostenere tuttavia che diagramma e composizione costituiscano due momenti differenti ma integrati dell'aspetto progettuale, riconducendo il primo a un valore strategico di indagine, che anticipa l'atto trasformativo, mentre la seconda come intervento tattico di conformazione spaziale e dunque di forma. I diagrammi hanno radici antiche che risalgono all'interno della geometria, al pensiero logico in Grecia<sup>7</sup> giungendo ai giorni nostri come luogo sperimentale di convergenza di informazioni in sistemi aperti e inclusivi.

Un iniziale pensiero diagrammatico, seppur in stato embrionale, è rintracciabile già nei primi trattati accademici, in cui il tentativo di ricercare un linguaggio comune veniva sovente presentato graficamente attraverso schematizzazioni. Sono riconducibili a questo tipo di esempi gli schemi delle città ideali occidentali e orientali come ad esempio Sforzinda o il già menzionato Panopticon di Jeremy Bentham<sup>8</sup>. La prima definizione e uso sistematico dei diagrammi comparve negli scritti di logica e sociologia di Charles Sanders Peirce, fondatore del pragmatismo nordamericano (Montaner, pag.8). Nei suoi scritti, Peirce afferma che qualsiasi pensiero si possa esprimere attraverso un segno che può essere di tre tipi: icona, indice o simbolo. Nel caso di segni-icona Peirce li suddivide ulteriormente in immagini, diagrammi e metafore e fornisce la definizione di diagramma come "un icono que hace inteligibles las relaciones, a menudo espaciales, que constituyen una cosa" (Montaner, 2014, p.9) a cui è affidato il compito di esplicitare il ragionamento connesso all'immaginazione.

A partire dai contributi provenienti dal mondo filosofico contemporaneo, in principal modo post-strutturalista, il ricorso all'uso del diagramma si fa più intenso. Da Michel Foucault, che riprende il diagramma del Panopticon di Bentham, ai testi di Deleuze e Guattari, che paventano la necessità di creare una nuova “pragmatica umana, sociale ed ecologica”, in cui i diagrammi avrebbero avuto un compito fondamentale di diventare strumenti operativi, si assiste a un sistematico rimando all'introduzione di un nuovo dispositivo. Il concetto di diagramma non è univoco ma anzi ricopre molteplici sfumature, ossia “los diagramas forman parte de un continuo cognitivo en evolución y son de carácter vectorial” (Montaner, 2014, p.9).

Il diagramma costituisce una forma di pensare l'architettura come sistema di relazioni<sup>9</sup>. È stato sottolineato più volte che non rappresenta concretamente una forma ma si configura come una strategia che esplicita relazioni tra gli elementi. Non si tratta pertanto né di una gerarchizzazione né di un'operazione di indeterminatezza, ma di uno strumento in grado di dare voce e far interagire una serie di informazioni distinte e complesse. Il diagramma si può quindi considerare come operazione che si pone nello spazio concettuale intermedio tra l'idea e la forma. La forte “plasticità” dello strumento si basa sul fatto che esso non contiene soluzioni concrete ma costituisce una sorta di acceleratore di idee all'interno del processo progettuale. Come lo definisce Stan Allen, il diagramma è “una mappa di mondi possibili”, fornendo le chiavi per azionare il meccanismo segreto dell'architettura. Lo stesso autore, in *Point+ Lines* cerca di calare la tematica all'interno dei contesti concreti contemporanei: dal suo punto di vista i diagrammi non sono operatori morfogenetici astratti ma guidano tattiche di gestione della fluida mutevolezza delle situazioni, ponendo l'accento sulla dinamica delle potenzialità anziché sulle regole rigide” (Corbellini, 2016, p. 48).

Pertanto, il diagramma crea e instaura le connessioni tra le idee nel progetto, rimanendo uno strumento concettuale e non formalmente descrittivo. Esso infatti non è deterministico e si muove secondo relazioni con l'architettura di tipo non lineare. Funziona pertanto come un coagulatore di idee e tra esse e le forme, sciogliendo le relazioni predeterminate. Il diagramma costituisce quindi un nesso e collegamento tra istanze ormai divenute autonome come la struttura, la forma, il contenuto funzionale e, rompendo i legami prestabiliti, si pone tra forma e parole aprendo il campo al mondo possibilistico. Intraprende una metodologia prestazionale offrendo un ventaglio di soluzioni.

Di fatto, il diagramma costituisce un mezzo che, essendo svincolato da obiettivi di carattere formale, può produrre architetture capaci di confrontarsi in termini strategici con l'aleatorio e l'indeterminato. Già alcune pub-

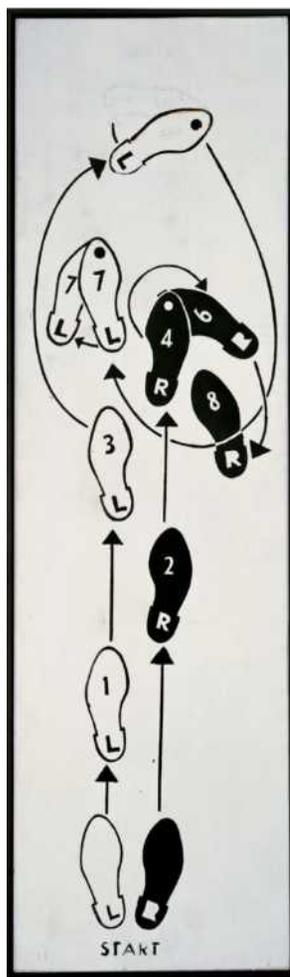


Fig. 175. Andy Warhol, *Dance Diagram*, 1962

blicazioni<sup>10</sup> evidenziano il crescente interesse verso questo strumento, che conduce a un rinnovamento di approccio. Lo stesso Josep Maria Montaner, già citato in precedenza, ribadisce nuovamente il valore dell'architettura del diagramma in quanto capace di presentarsi come opera aperta anche nel testo *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*, in cui evidenzia come possa rinnovarsi costantemente e diventare così uno strumento dinamico capace di descrivere la realtà contemporanea in rapida trasformazione. Inoltre, un'architettura intrisa di un simile dinamismo comporta anche una sua rinuncia a produrre oggetti unici e singolari quanto piuttosto ad essere interpretato come una strategia e un processo che genera un sistema di relazioni. Si può definire come un dispositivo che si identifica come una sorta di interfaccia tra il pensiero e la realtà dotato di qualità connesse alla rappresentazione (ossia come espressione di un lessico progettuale), all'ambito della strategia (ossia come tattica di visualizzazione del pensiero) ma anche caratterizzato di un valore pragmatico (come una interfaccia operativa che istituisce un'interazione all'interno del processo progettuale). Molti studiosi contemporanei riscoprono il potenziale sotteso dal diagramma. In particolare, Anthony Vidler illustra un passaggio ulteriore che indica non tanto che "cosa significhi indirizzare il pensiero verso i diagrammi quanto cosa significhi pensare attraverso di essi"<sup>11</sup>.

La differenza sostanziale tra un diagramma e un disegno è nella capacità del primo di essere al contempo preciso e indefinito, non stabilisce una forma o una dimensione tra gli elementi ma fornisce descrizioni astratte e relazionali. Tuttavia, secondo la definizione fornita dall'architetto Federico Soriano esso manifesta invece una forte concretezza:

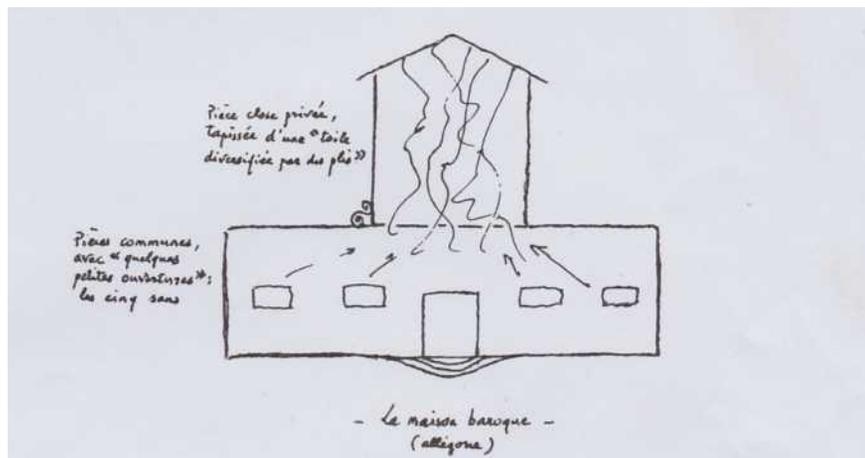
"Un diagramma oggi è l'architettura. Non è uno schema, una semplificazione, né un disegno preparatorio da tradurre in una lingua o una disciplina specifica. È direttamente spazio, forma e materiale di costruzione. Il diagramma è una voce diretta, una parola sintetica, senza linguaggio, metafora o strutture di pensieri profondi. È il midollo di forma e contenuto, un nodo di informazioni. Il diagramma funziona sempre, almeno parzialmente nel tempo. Definisce attraverso procedure o azioni. Non immaginario, il diagramma è specifico e concreto; come un grafico algoritmico, è complesso e complicato. Il diagramma è un meccanismo dell'intelletto tanto quanto l'immagine finale dell'architettura. Tende verso l'astrazione, per l'esecuzione diretta tra pensiero e creazione, facendo coincidere il tempo del concepimento con il momento della costruzione."<sup>12</sup>

Come si rileva, mentre per Josep Maria Montaner il diagramma non è ancora un fatto architettonico ma pre-architettonico, con una forte aspirazione verso l'astrazione e solo in alcuni casi coincide con l'opera, per Federico

Soriano invece è già architettura, non è quindi una rappresentazione ma una realtà architettonica vera e propria. Soriano definisce il diagramma come il minimo elemento grafico che rappresenta un'idea, un processo, uno spazio, un concetto e attribuisce valore all'espressione e al gesto di questa stessa idea, di tale processo e di tale spazio. Come strumento grafico consente di visualizzare fenomeni o flussi reali ma anche proiezioni progettuali. Un diagramma è quindi una sorta di schema senza una forma precisa ma è una visione che può evolvere nel tempo senza intaccare la forma; è di conseguenza un campo di possibilità che stabilisce relazioni e può operare a livello inter-scalare declinandosi dall'architettura al paesaggio. Come linee di forza che si auto-organizzano e possono trasmettersi, costituisce un elemento minimo grafico che rappresenta un'idea nel suo evolvere. Sono pertanto una chiave di lettura, ossia pongono il centro dell'attenzione sul processo generativo. Per Soriano esistono due maniere di utilizzare i diagrammi: da una parte si potrebbe parlare di "diagrammalogia" e dall'altra di "diagrammografia"<sup>13</sup>. Per diagrammalogia si intende un uso del diagramma come rappresentazione, concettuale e proto-funzionale, incorporeo e asignificante, che ha relazione con i flussi, la densità e tutte le forze dinamiche. In questo senso, la relazione con il circostante concreto è di tipo lineare, simbolico o determinista. I concetti hanno una corrispondenza con la rappresentazione astratta: si rimanda pertanto alle relazioni esposte da Michel Foucault come rappresentazione astratta di espressione culturale, politica e delle organizzazioni.

**Fig. 176.** Gilles Deleuze, *La Maison Baroque (allegorie)*, tratto da Deleuze, G., (1988), *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, Parigi

Nel secondo caso invece con il termine diagrammografia si indica una condizione secondo cui il diagramma diventa produttivo, proto-progettuale, corporeo e comunicativo. Il suo uso è connesso alla produzione e generazione di concetti nuovi. La relazione con il circostante perde il carattere

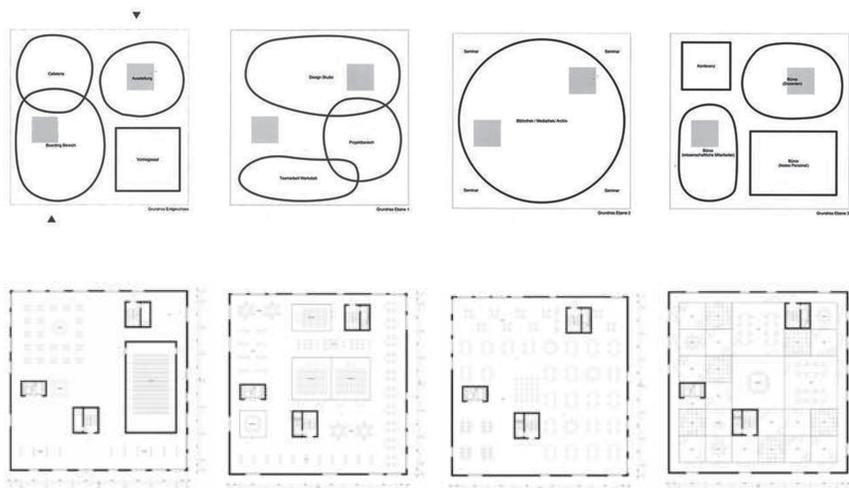


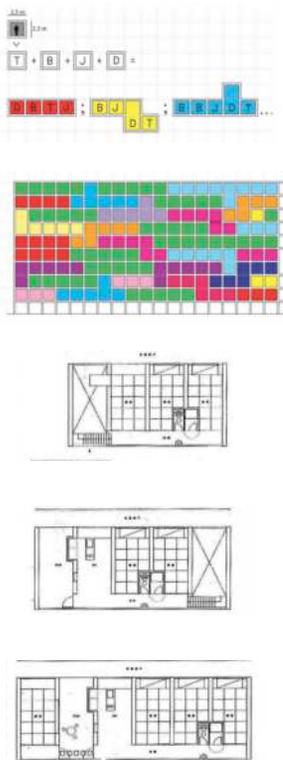
lineare e determinista e diventa l'espressione di un procedimento. In questo senso, si rimanda alla definizione fornita da Deleuze e Guattari, che rintracciano l'elemento pittorico della sua immagine e lo caricano di una valenza di macchina astratta di pensiero: "una maquina abstracta o diagrammatica no funciona para representar, ni siquiera algo real, sino que construye un real futuro, un nuevo tipo de realidad". Secondo questi ragionamenti viene meno e si riduce la distanza tra materia e contenuto proprio perché il segno coincide con il suo significato. Il diagramma viene visto come meccanismo astratto in quanto concettuale e capace di tessere relazioni canalizzando i pensieri non lineari. Secondo quanto esposto, emergono molteplici sfaccettature distinte assunte dal diagramma.

In linea con il punto di vista di Valentina Ricciuti, l'applicazione del diagramma all'interno della pratica architettonica potrebbe riassumersi in tre accezioni distinte. La prima accezione è linguistica in cui ci può essere una corrispondenza esatta tra linguaggio e diagramma oppure se ne può compiere un utilizzo formale. Caso emblematico di questo approccio corrisponde alle opere di Peter Eisenman, basate sulla logica della griglia come strumento di rivelazione e di sovrascrittura utile a caratterizzare il luogo ed esaltarne qualità inesprese. La griglia rappresenta in questo senso una infrastruttura, uno strumento tanto di analisi critica quanto di invenzione architettonica che permette all'architetto di intervenire secondo una corrispondenza strategica del diagramma con il proprio linguaggio.

La seconda accezione è relativa a un utilizzo del diagramma come modello progettuale. In questo caso, l'architettura dell'architetto giapponese Kazuyo Sejima rimanda nella sua corrispondenza figurativa all'energia generativa sprigionata dai diagrammi<sup>14</sup>.

**Fig. 177.** SANAA, Diagrammi e planimetrie del progetto Zollverein School of Design, Essen, Germania, 2003





**Fig. 178.** SANAA, *Gifu Kitagata*, Giappone, 1994-1998

Il diagramma guida la formulazione del problema architettonico e l'organizzazione funzionale dell'edificio trasformandosi infine in grammatica costruttiva e spaziale (coincidenza dell'immagine architettonica con la sua grafica diagrammatica). L'evidente trasposizione diagramma-opera e l'intima relazione tra spazi e attività diventa elemento fondante delle opere dell'architetto giapponese. La sua architettura modulare e diagrammatica non attribuisce una forma definita ma costituisce una modulazione, in cui il programma diviene l'elemento di origine che giunge a trasformarsi in prima organigramma, in ideogramma poi e infine in diagramma.

La fedeltà al programma, perseguita attraverso il diagramma, si evince in opere quali il progetto per appartamenti Gifu Kitagata (1994-1998) o nel Museo di Arte Contemporaneo di Kanazawa (1999) dove il diagramma di funzioni si converte in volumi (ogni struttura identifica uno spazio preciso). Lavorare con strutture precise e definite che delimitano funzionalmente gli spazi delle sue architetture diagrammatiche sono viste come potenzialmente più facilmente adattabili nel tempo.

Ricciuti inoltre sottolinea come il diagramma possa acquisire anche una valenza infrastrutturale in cui "i repertori segnici dell'arte e dell'architettura" possono entrare in questo tipo di ambito, come "stato tensionale di relazione tra le parti sotteso dalle immagini che le rappresentano, ovvero l'insieme degli elementi architettonici e più in generale artistici, rapportati tra loro secondo diverse modalità diagrammatiche" (Lotus, 2006, p. 116).







Il già menzionato Panopticon di Jeremy Bentham ha in quest'ottica una valenza infrastrutturale in quanto tipo e modello replicabile, adattando la sua applicazione a differenti usi. L'operatività dell'architetto Greg Lynn è sintomatica di questo indirizzo, interpretando il diagramma come forma generatrice del disegno ma svincolata dalla materia, si indirizza verso l'interpretazione di mappe di movimenti.

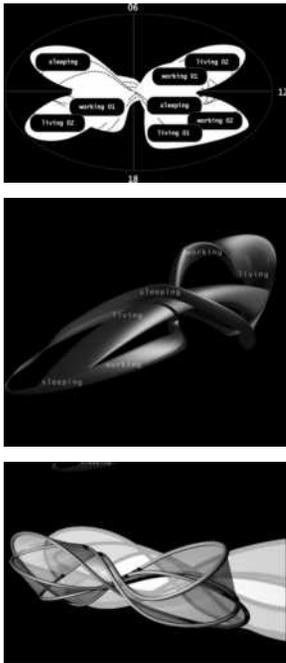
Infine, la terza e ultima accezione è di tipo strumentale che riconduce il discorso architettonico da una parte a considerare il diagramma come un dispositivo cibernetico<sup>15</sup> connesso alla rappresentazione grafica ma anche come “dispositivo sostitutivo” della questione linguistica, che rivela una certa noncuranza della necessità di una sua ricerca profonda nell'architettura contemporanea. Il cambio riscontrabile nell'architettura contemporanea che rimanda al ricorso ai diagrammi come paradigma imprescindibile evidenzia un indirizzamento architettonico proteso alla teoria del caos anziché alla ricerca di un nuovo apparato formale, ossia sposta l'attenzione verso dinamiche di tipo astratto e di programmazione, lasciando indietro quelle estetiche e di configurazione specifica del manufatto.

In questa direzione si muovono Ben Van Berkel e Caroline Bos di UNstudio che usano il diagramma come strumento che opera “un'astrazione formale che restituisce una realtà complessa, una forma di notazione” (Lotus, 2006, p.117). Avvalorando le potenzialità di questa nuova “macchina” generativa nel testo *Move*, UNstudio fa del diagramma lo strumento di lavoro fondamentale, capace di canalizzare flussi veloci di informazioni attraverso pochi e semplici segni. Le qualità inespresse introdotte attraverso di esso sono casuali e svincolate da aspetti ideologici<sup>16</sup>.

Non raffigurando un oggetto concreto, è “una macchina astratta” utile a far emergere nuovi significati, spingendo lo sguardo verso il futuro. UNstudio usa il diagramma come uno strumento visivo utile per comprimere le informazioni e operare un'inter-connettività tra ambiti distinti. Gli autori sottolineano come negli ultimi anni il ricorso ai diagrammi abbia costituito una parte della tecnica che incentiva la generazione e un approccio di tipo strumentale verso il design. In *Move* viene ribadito il loro valore di mediazione che non deriva dalle strategie contenute in esso quanto da suo formato, ossia dalla sua materiale configurazione, non essendo una metafora né tantomeno un paradigma (Ben van Berkel, 1999, p.325) ma una macchina astratta dotata di contenuto ed espressività. Proprio questo è ciò che lo differenzia dalle icone e dai simboli, in cui il significato non è mai dato come fisso<sup>17</sup>.

Il diagramma permette l'introduzione di concetti non prettamente appartenenti alla sfera architettonica e il suo valore viene individuato nella capacità

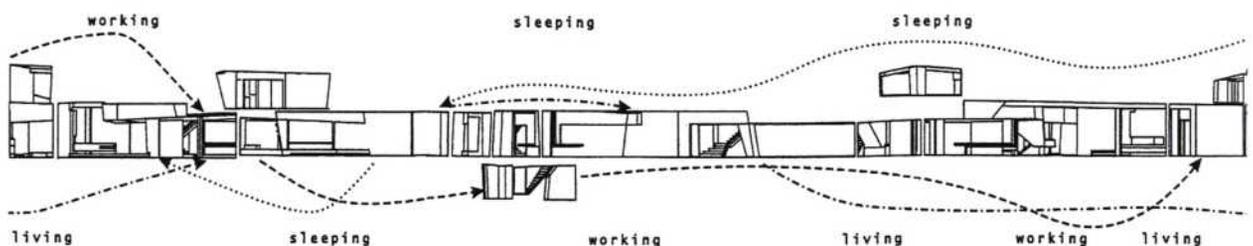
**Fig. 179. Nella pagina precedente.** SANAA, *Museo di Arte Contemporaneo di Kanazawa*, 1999

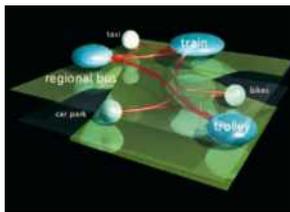


di fornire e generare effetti organizzativi la cui ricerca è motivata da considerazioni emergenti da specifiche condizioni di progetto, ossia dalla posizione, dal programma e dalla costruzione. Pertanto, l'aspetto organizzativo che ne deriva gli affida una forte valenza infrastrutturale<sup>18</sup>. La questione nodale risiede nell'inserzione della componente temporale all'interno del processo progettuale; il diagramma infatti coniuga tempo e azione dentro l'evoluzione del progetto in un intreccio che permette l'ingresso concettuale della trasformazione nelle opere e "libera l'architettura dal linguaggio". L'attivazione del diagramma avviene mediante un dispositivo che ne decreta l'avviamento innescando la trasformazione, similmente a una novella in cui lo sviluppo del racconto avviene intorno a ciò che van Berkel definisce "buchi neri", ossia "masse di condensazione di materia semantica" (Ricciuti, 2006, p.117). La storia pertanto viene generata dalla combinazione di personaggio, luogo, evento e durata e il compito dell'architetto risulta quindi quello di riuscire ad estrarre un principio da questo processo per poterlo riutilizzare. I diagrammi presentano tre fasi generative: la selezione dei dati, l'applicazione come costruzione della macchina-diagramma e il funzionamento come avviamento della macchina, in cui si compie uno scarto proiettivo che estende il suo potenziale alla realtà esterna, mediante un processo manipolativo che agisce dall'interno.

Il lavoro progettuale di UNstudio si sviluppa a partire dall'ibridazione tra metodo e modello<sup>19</sup> e i diagrammi sono usati in questo senso come un momento intermedio che serve da collante tra idea e trasposizione fisica dell'opera consentendo di introdurre il flusso di informazioni in essi contenuto. Il celebre esempio della Möbius House è emblematico della trasposizione dei diagrammi nel processo progettuale, in questo caso l'impiego di una doppia linea intersecante configura l'organizzazione di due traiettorie interconnesse che esprimono lo svolgersi delle azioni di due persone all'interno dell'abitazione. Le traiettorie sono indipendenti e si dispiegano autonomamente ma in certi momenti della giornata e in certi punti dell'appartamento si incontrano. Nel progetto programma, circolazione e struttura sono perfettamente integrate e le differenti attività sono programmate all'interno di un unico sviluppo nastriforme (lavoro, vita sociale, vita familiare, vita

**Fig. 180.** In alto e in basso. UNstudio, *Möbius House*, diagramma 24h della vita familiare, diagramma delle superfici, diagramma costruttivo e sviluppo temporale delle azioni, 1993-1998





individuale), affidando al diagramma il compito di rappresentare la vita della famiglia nell'arco della giornata e acquisendo così una dimensione spazio-temporale che converte la vita nella Möbius House in una passeggiata che si districa nel paesaggio.

Nel testo *Unstudio. Diagramma, Struttura, Modello, Pelle, Ibridazione* viene evidenziato il modo di procedere che collega i diagrammi, intesi come metodo, e gli ideogrammi, concepiti come modello, in cui il programma costituisce il momento di sintesi. Il programma viene articolato su parametri temporali generando uno "spazio fluido e libero in un tempo ciclico potenzialmente infinito". Il metodo proposto da UNstudio ammette all'interno del processo progettuale il cambiamento e la variazione in cui l'opera si libera della dimensione determinata e si apre a nuove possibilità di contaminazione. Le azioni sostituiscono dunque il carattere oggettivo dell'edificio, pertanto gli eventi, la topologia e le azioni diventano i veri protagonisti delle architetture.

Il diagramma viene dunque visto come uno strumento attivo progettuale, ossia come sistemi "ricchi di significato e saturi di movimento potenziale", raggiungendo una condizione di attivatori delle opere e ponendosi in un campo intersoggettivo. In questo senso, il progetto della stazione di Arnhem presenta dei diagrammi di flussi urbani che pongono in relazione tutte le potenziali traiettorie di utenze con l'edificio.

Sempre più presente e attivo come strumento usato in campo architettonico, il diagramma vede la sua definitiva affermazione nel concorso del Parco de la Villette (1982), occasione che ha costituito un momento di svolta fondamentale nella formulazione del pensiero architettonico in termini diagrammatici. Le proposte presentate da entrambi gli architetti, Koolhaas e Tschumi, fanno ricorso al diagramma come strumento specifico di controllo e genesi del processo progettuale.

Il concorso ha costituito un momento di snodo fondamentale dove il ricorso al diagramma diventa una strategia vincente per articolare un processo progettuale complesso e innovativo che non sia più radicato entro un carattere prettamente formale ma che, attraverso questa strategia, possa confrontarsi in termini temporali con l'aleatorio e l'inaspettato. La complessità

**Fig. 181. In alto e in basso.** UNstudio, *Stazione di Arnhem*, 1996-2000. Immagini tratte dalla rivista Lotus n.127, *Diagrams*, 2006





**Fig. 182.** Alex Wall, Office for Metropolitan Architecture (OMA), *The Pleasure of Architecture*, 1983. Manifesto basato sui disegni del concorso per Parc de la Villette, Parigi, 1982-1983. OMA, *Parc de la Villette* (concorso), Parigi



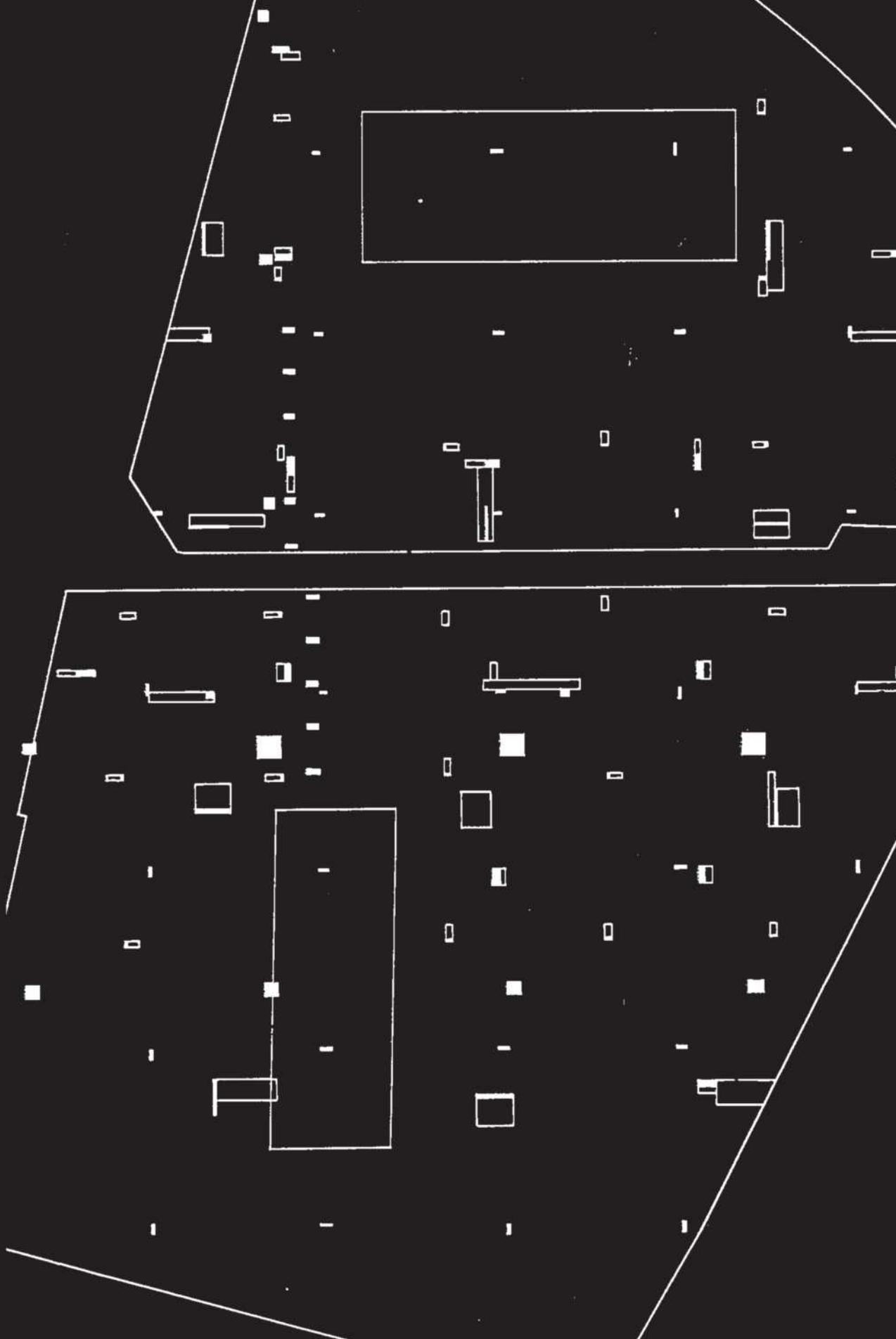
**Fig. 183.** OMA, *Parc de la Villette*, modello di progetto, Parigi

**Fig. 184. nella pagina successiva.** OMA, griglia atomizzata *Parc de la Villette* (concorso), Parigi

della realtà contemporanea richiede inevitabilmente un aggiornamento degli strumenti architettonici sia di analisi sia operativi e a partire dagli anni Ottanta si sonda il terreno del diagramma come potenzialmente in grado di compiere quelle giunzioni interdisciplinari. Infatti, come affermato dallo stesso Bernard Tschumi, il concorso è stato un momento di sperimentazione che ha consentito di mettere in atto un processo progettuale basato sulla mediazione astratta e strategica, adottando una modalità aperta che suggerisse molteplici combinazioni diverse oltre che future sostituzioni<sup>20</sup>.

Il progetto prevede la messa in scena di un'inedita idea di parco dove la natura e il paesaggio non costituiscono gli elementi principali ma è la serie di attività inserite che rende questo spazio urbano un grande contenitore multifunzionale. L'adozione di una metodologia per *layer* porta la progettazione del parco nell'ambito dei diagrammi, in cui percorsi cinematici si susseguono suggerendo una sequenza di scene diverse che esaltano il variopinto universo urbano contemporaneo. Il parco è frutto della sovrapposizione di tre sistemi autonomi distinti che richiamano le ricerche di Wassily Kandinsky sulla forma degli elementi fondamentali, ossia punti, superfici e linee. I punti corrispondono ad oggetti architettonici in lamiera rossa distribuiti alle intersezioni di una griglia teorica che viene sovrapposta in maniera indifferente al sito, mentre le linee sono i percorsi che costituiscono la trama che si infiltra nel parco in cui due assi rettilinei e ortogonali, sottolineati da pensiline ondulate, arrivano a congiungersi agli estremi del parco formando i punti di accesso. Affianca i tracciati principali, una Promenade Cinématique che si insinua snodandosi in tracciati sinuosi ricomponendo un racconto come in una pellicola cinematografica. Infine, le superfici estese sono destinate a verde oppure sono pavimentate e accolgono funzioni diverse dallo sport all'intrattenimento. Sia nel progetto di Tschumi che in quello di Rem Koolhaas il progetto è formulato partendo da concetti di sovrapposizione.

L'approccio "layered, non gerarchico flessibile e strategico" usato nel Parco de La Villette offre a Rem Koolhaas la possibilità di indagare la "cultura della congestione" su un terreno europeo e sondare i limiti della creazione di un condensatore sociale su un lotto vuoto, in cui lo spazio pubblico incanala una serie di attività della città della nuova società. Una sequenza di strip alterna un programma ricco e denso<sup>21</sup> attraverso il minimo ricorso all'architettura e affida al vuoto un programma intenso in grado di adattarsi all'instabilità contemporanea. La proposta dello studio OMA è diventata un modello di progettazione in cui la stratificazione dei *layer* gioca un ruolo di prim'ordine e la sovrapposizione dei diagrammi diventa una tattica che innesca una "congestione senza materia" e articola il complesso program-





ma. Infatti, la novità introdotta da Koolhaas è nell'abbandono del disegno di un progetto e nell'accogliere il parco come "un edificio smaterializzato e ridotto a programma", giungendo a una progettazione performativa che si è esplicitata come struttura programmatica mediante l'uso dei diagrammi<sup>22</sup>. Le fasce proposte nel progetto ripropongono in orizzontale quella cultura della congestione caratteristica di Manhattan che, attraverso l'atomizzazione delle attrezzature, calcolate a distanza matematica, concorre a dissolvere l'idea di progetto come unità e creare invece un "arcipelago di attività e di frammenti".

I livelli sovrapposti in pianta offrono una inusitato rapporto tra figura e sfondo, in cui le fasce si presentano da est a ovest come strip verdi con funzioni connesse al giardino (aree di gioco, elementi naturali, giardini tematici e a sorpresa che integrano gli elementi preesistenti del Museo e la Grande Halle), una griglia puntiforme disloca una serie di elementi architettonici posizionati secondo un algoritmo di distribuzione spaziale (chioschi, punti vendita, distributori di bevande, etc), un sistema principale di percorsi (il Mail) corre perpendicolarmente alle fasce andando da nord a sud e interseca la sinuosa Promenade, una serie di *objets trouvés* sono distribuiti casualmente (la sfera del Museo, la Rotonda, etc) e, infine, un sistema di collegamento è posto a integrazione delle parti principali con la città di Parigi (la Città della musica a sud, i giardini astronomici a nord, il giardino tematico al centro, etc).

La deriva situazionista costituisce l'imprinting che genera esperienze costantemente diversificate. Si ritiene di importanza fondamentale il passaggio qui compiuto, in vista anche della successiva trattazione, proprio in quanto l'architettura è concepita in questo caso non in veste di edificio o di volume ma assolve un ruolo fondamentale dell'organizzazione stessa dell'intero progetto, ossia di infrastrutturazione e soprattutto programmazione, permettendo di non circoscrivere in modo definitivo il progetto ma di attribuirgli le doti di potenziali future trasformazioni.

La densità e in particolar modo l'intensità dei programmi diventa importante per spezzare la distinzione tra architettura e paesaggio e approdare alla dissoluzione dei campi disciplinari verso cui l'architettura si avvia. Proprio in linea con questa dissoluzione, l'equilibrio tra natura e artificio è ricercata in ogni componente del progetto demandando al dato naturale il ruolo di "terza dimensione", che viene suddivisa in tre sottocategorie: la prima in cui il programma e la natura presentano una perfetta coincidenza (giardini a tema e didattici), la seconda in cui la natura è disposta in allineamenti che veicolano la percezione attraverso connessioni e continuità visiva o separazioni, la terza infine corrisponde ad aree di scala maggiore

### III. LA NEUTRALIZZAZIONE DEL TIPO

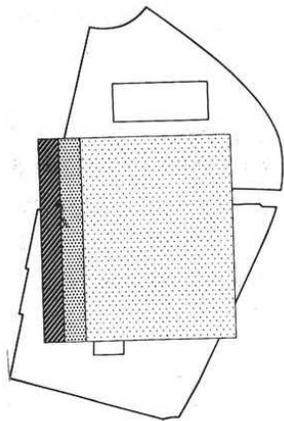


Diagramma 1.  
Superficie totale del programma costruita,  
coperta e libera

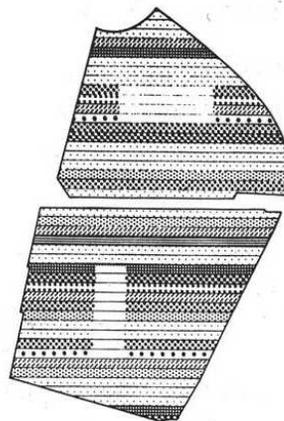


Diagramma 2.  
Le fasce funzionali parallele proiettate

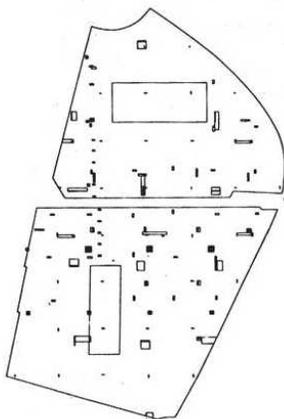


Diagramma 3.  
Le griglie puntiformi o attrezzature atomizzate  
distribuite sul sito

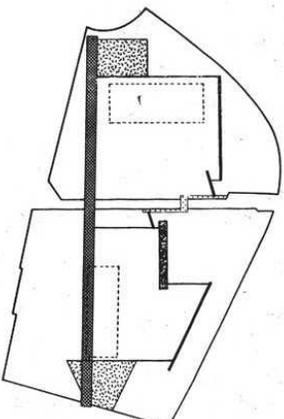


Diagramma 4.  
Percorsi: Mail e Promenade

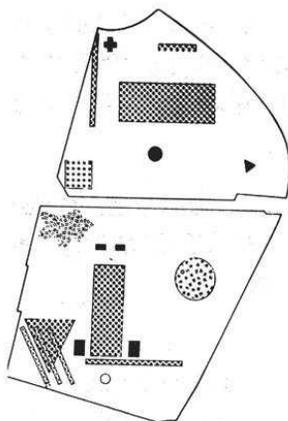


Diagramma 5.  
Il livello finale: elementi a grande scala

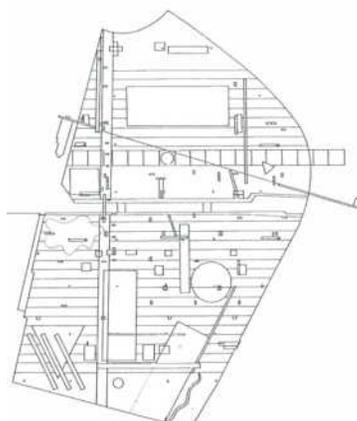
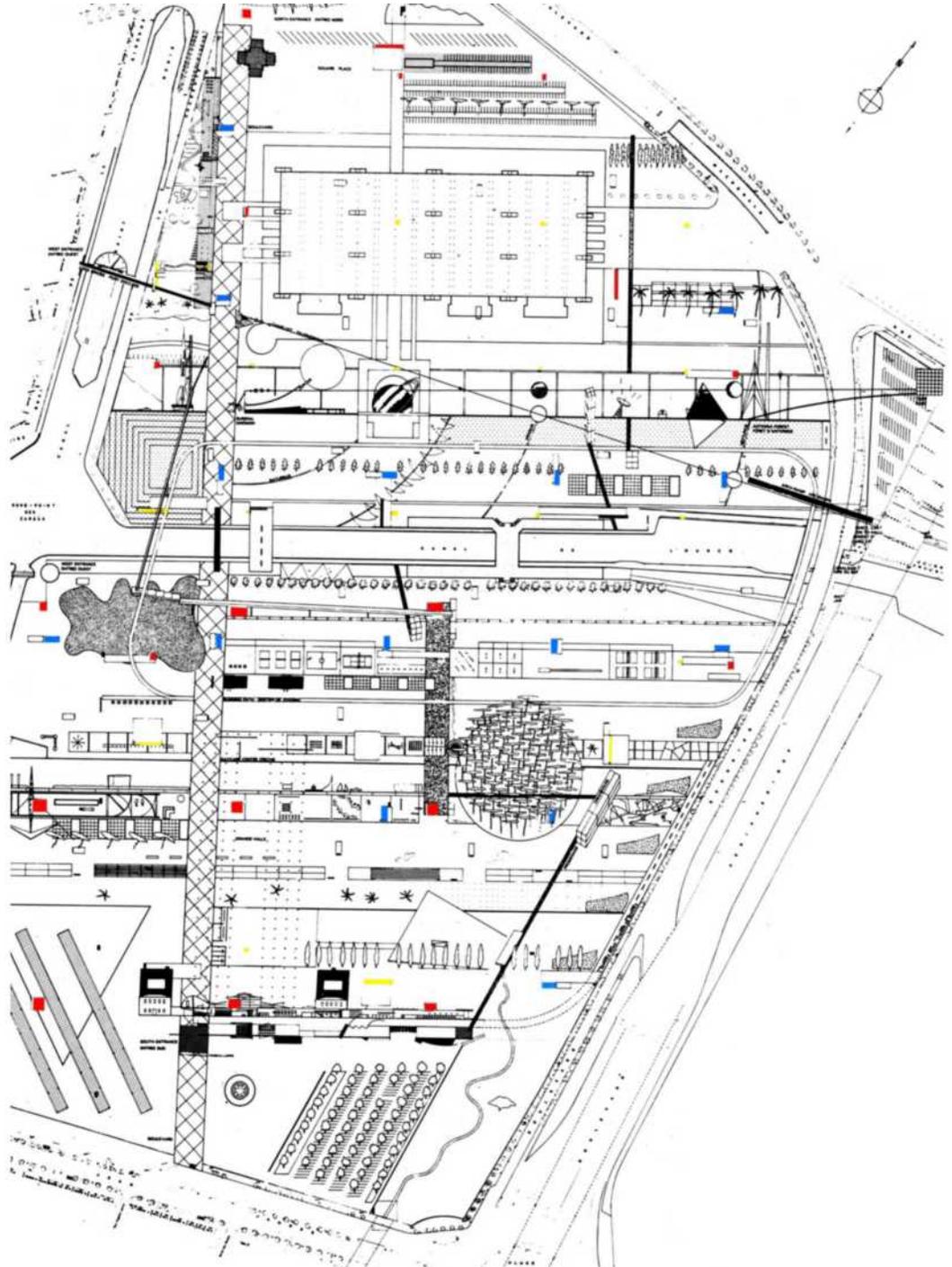


Diagramma 6.  
Sovrapposizione dei diversi livelli

- Metro coach parking
- Technical college
- Car park
- Museum of science and technology
- Maintenance area
- Children's discovery area
- East entrance, car park, tunnel, ramp
- Canalside area
- Water garden
- Aqueduct
- Didactic gardens
- Stabilized surfaces
- Play prairies
- Children's playground
- Rock garden
- Forest
- Media set garden
- Thematic gardens
- Surken garden
- Underwater garden
- Underground greenhouse
- Didactic gardens
- Indoor and outdoor entertainment area
- Building of the park façade
- Catering and urban services strip
- Cultural information center
- Tree covered car park
- Buttes Chaumont extension
- Thermal baths
- Spraying pool
- Pump tower
- Body building library
- Exercise
- Refreshment
- Mud baths
- Dance
- Rowing tank
- Polders
- Diving pool
- Terrace
- Shallow pools
- Beauty salon
- Artificial lake
- Heliotherapy
- Playgrounds
- Cylinders
- Roman baths
- Turkish baths
- Steam pool
- Ice plunge pool
- Sauna
- Curling
- Skating rink
- Oasis
- Beach
- Wave pool
- Dam
- Hydroelectric model workshop
- Aqueduct pump
- Displayed objects
- Permanent exhibit
- Astronomical garden
- Meteorological garden
- Thematic garden
- Hill
- Clubs, workshops, light terrain, hologram, laser
- Hill
- Stabilized surfaces
- Outdoor locker and showers
- Set building hangar
- Video workshop
- Music city



Planimetria generale della tavola di concorso e legenda delle attività previste per le diverse fasce.

General plan from the illustrations for the competition and legend of the activities planned for the different strips.



**Fig. 185.** Bernard Tschumi, *Folies*, Parc de la Villette, Parigi

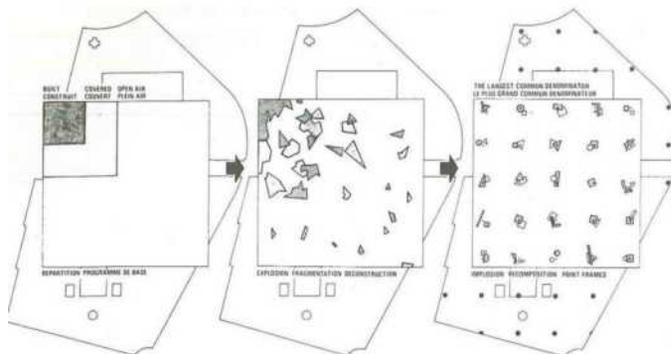
che sono concepite come delle masse-edificio armonizzando la comunione tra naturale e minerale (Francesco Repishti, 2015).

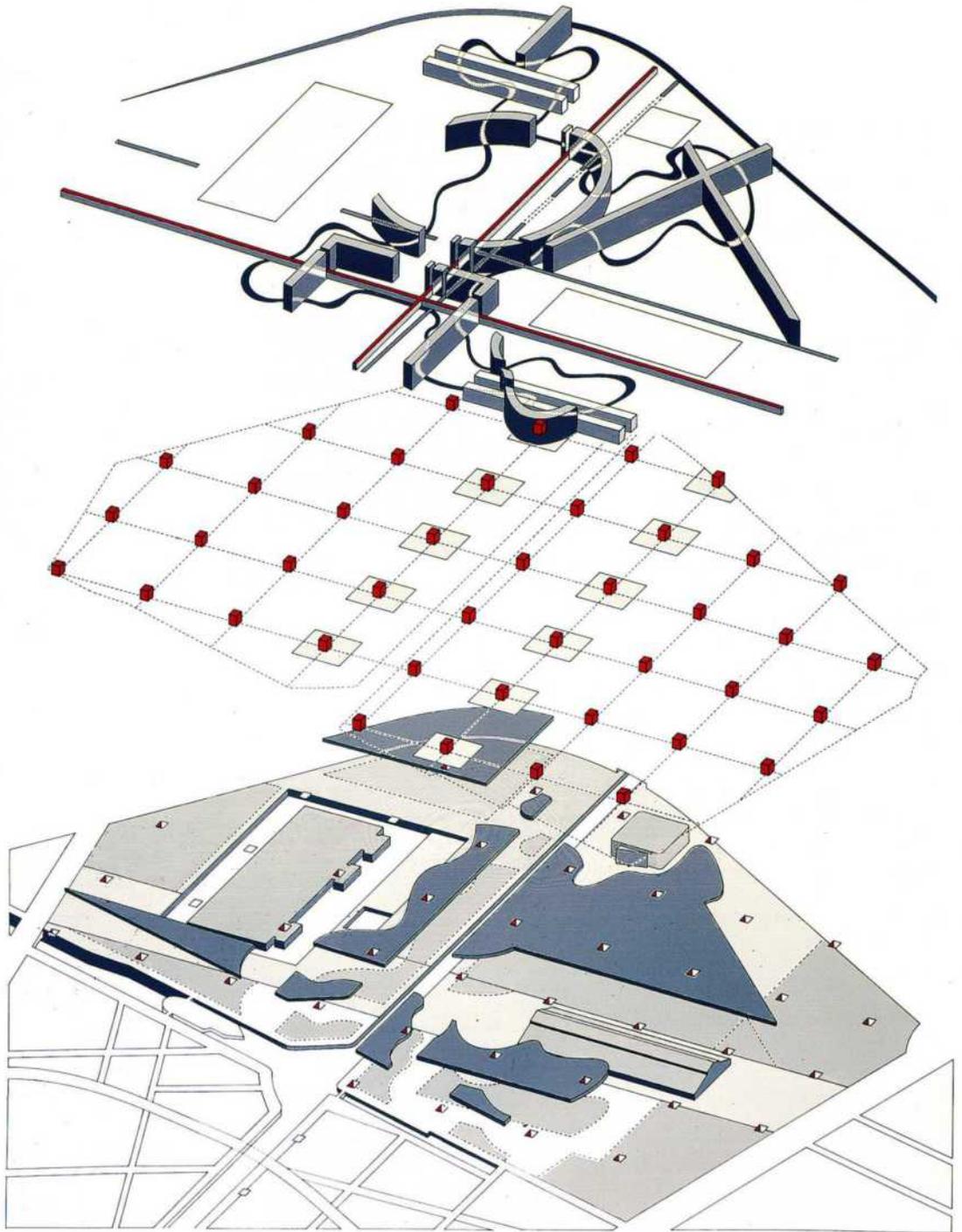
Il concorso del Parco de la Villette richiede un punto di vista alternativo e la lungimiranza dell'iniziativa sin dal suo concepimento concorsuale permette di sperimentare una strategia architettonica che dissolve la classica prassi operativa di realizzazione di una *enclave* verde all'interno del tessuto urbano. L'idea di orchestrare elementi non prettamente verdi, ma che sia un riflesso dell'universo urbano e sociale attuale, conduce a un uso innovativo anche degli strumenti tecnici rappresentativi e progettuali. Le due proposte, quella di Bernard Tschumi, risultata vincitrice, e quella di Rem Koolhaas, indirizzata a sondare i limiti dell'indeterminatezza programmatica, aprono un sentiero i cui futuri sviluppi dell'architettura hanno continuato anche nella contemporaneità ad esplorare. La rivoluzione innescata da entrambi gli architetti mira a uno scioglimento dei perimetri tra paesaggio e architettura, contribuendo a una dilatazione disciplinare e decretando la progressiva irruzione della componente paesaggistica all'interno del discorso architettonico<sup>23</sup>.

**Fig. 186. Nella pagina precedente.** OMA, Tattica di stratificazione attraverso sovrapposizione di diagrammi, *Parc de la Villette*, Parigi

**Fig. 187.** Bernard Tschumi, Decostruzione programmatica ed esplosa assonometrica; linee - punti - superfici, *Parc de la Villette*, Parigi

Leggendo il paesaggio come una componente dinamica, ossia come uno scenario cinetico connesso all'ambito degli eventi, l'individuazione di un campo possibilistico entro cui far avvenire cambi di programma o una modificazione degli elementi architettonici è il passo logico successivo per proporre una iniziativa duratura nel tempo. Non è un caso dunque che sin dalla fase progettuale è previsto un potenziale intervento futuro da parte di altri architetti abilitando una modalità strategica che possa operare secondo un susseguirsi di differenze: nel caso del progetto di Tschumi, i nuovi progettisti avrebbero così reso le loro opere diverse dai *Folies* e si sarebbero distanziati dalla logica della Promenade Cinématique, definendo così il loro tratto distintivo di demarcazione.





Il Parco de La Villette rende noto e veritiero il ricorso al diagramma, come strumento in grado di governare in modo consapevole l'abolizione di un centro e di una gerarchia. La struttura organizzativa non si basa più di fatto sulla funzione o su una "relazione causale tra programma e architettura da esso derivante" (Tschumi, 2005, p. 152). Il concorso è utile a riflettere in questa sede sul valore del programma ma soprattutto sull'emergere del concetto di programmazione in architettura, in cui l'organizzazione determina l'apertura di un nuovo scenario in grado di coniugare e riconnettere l'architettura al paesaggio e alle infrastrutture dove il diagramma costituisce un supporto fondamentale.

Infatti, se il concetto di diagramma è strettamente relazionato a quello di programma, una sua derivazione successiva di programmazione inietta la condizione temporale come elemento di conformazione organizzativa a lunga durata e implementa l'idea di sistema e di architettura aperta. Su una sua revisione in chiave contemporanea, la rivista *Praxis* dedica nel 2006 uno specifico numero<sup>24</sup> interamente dedicato al tema come argomento nodale dell'architettura contemporanea, analizzando in quale modalità essa sappia recepire le informazioni derivanti da un programma in continua evoluzione, indagando la non reciprocità lineare tra forma e programma.

L'elaborazione di differenti strategie rivela un valore dinamico affidato al concetto, che diviene sempre più sfuggente e non facilmente confinabile. Il programma diventa un ambito di indagine anche nell'ottica di un recupero di strutture ormai cadute in disuso, dove l'iniezione di nuove attività e l'ingresso in un circuito collegato a una sua attualizzazione consentirebbero di riproporre una reintroduzione delle architetture nel più ampio scenario del tessuto cittadino. Un'importante conferma del valore del programma nella prassi progettuale contemporanea è fornita attraverso un'intervista a due architetti, Rem Koolhaas e Bernard Tschumi, in cui vengono messe a confronto le opinioni e gli approcci esplicitando il loro punto di vista in merito al rapporto tra spazio, forma e programma. Le dieci domande poste ai due architetti evidenzia il carattere non lineare di questa relazione.

A partire da queste considerazioni, l'interazione tra programma e spazio determina delle manipolazioni che contribuiscono alle trasformazioni del progetto. Su questo avvicendamento tra programma e spazio, l'architettura si è ritrovata a sondare terreni incogniti e ad avviare tra il 1955 e il 1975 ricerche ricche di stimoli che si sono protratte, a partire dalle mosse anti-funzionaliste prima e le sperimentazioni postmoderne poi, fino all'epoca odierna innervando le visioni progettuali contemporanee.

Secondo la definizione di Hashim Sarkis: "Nella sua definizione più ampia, la programmazione è un processo attraverso il quale le informazioni su un

progetto di costruzione, sono fornite dal cliente o ottenute dall'architetto, viene analizzato e interpretato (sia graficamente che computazionalmente) per descrivere meglio la strategia spaziale attorno alla quale saranno organizzati i compiti e gli usi specifici degli edifici<sup>25</sup> (Sarkis, 2001, p. 81). In base a questa descrizione, il programma non è qualcosa di morto o di fisso, bensì prevede e ammette, o meglio talvolta li stimola, dei cambiamenti. La strategia spaziale intimamente connessa al programma viene interpretata dall'autore come una risposta alla manipolazione del programma stesso. Questa interazione altro non è che quella tra contenuto e contenitore, tra il manufatto e il suo uso. La questione torna nuovamente al tipo edilizio, in cui l'equilibrio raggiunto nel lento percorso storico dell'evoluzione architettonica bilanciava e rafforzava legami tra configurazione, costruzione e uso. Con l'avvento dell'era industriale si ha uno sconvolgimento dei tradizionali usi e delle dimensioni delle città che coglie gli architetti impreparati.

Per fronteggiare a una repentina situazione di cambiamento, si adottano soluzioni che inizialmente adattano i modelli tipologici familiari alle nuove esigenze sopraggiunte, fino a quando, l'ingresso nello scenario costruttivo del cemento armato e l'estetica della macchina, confermata da un ideologico credo unanimemente riconosciuto, non allentarono, erodendoli dalla radice, gli ormai troppo statici tipi edilizi. Il programma diventa così un importante elemento di indagine progettuale che stabilisce le necessità, le esigenze e le relazioni, senza tuttavia indicare le proporzioni tra le parti né la combinazione tra di esse. Il funzionalismo segna lo spartiacque concettuale che smantella i precetti dell'architettura classica introducendo un nuovo linguaggio architettonico e spostando di fatto l'attenzione dal tipo ereditato allo spazio da configurare in modo adeguato ad assolvere a specifiche esigenze.

Solo l'adozione di un metodo rigoroso poteva concorrere con altrettanti precisi obiettivi: la vita dell'uomo trova nella scomposizione in azioni elementari la categoria spaziale corrispondente. È indubbio che ogni corrente architettonica porti con sé le sfumature che germineranno in nuovi indirizzi. È così che la ricerca dello "spazio universale" (Blake, 1983, p.39) di Mies van der Rohe viene letta come indagine della realizzazione di uno spazio adattabile a qualsiasi funzione, seppur all'interno di un campo deterministico come quello del funzionalismo. Lo spazio diventa dunque generico e in grado di ospitare in modo sempre rinnovato le funzioni: "Il concetto è semplice: dal momento che oggi è estremamente difficile prevedere quelle che saranno le funzioni future, si dovrebbero progettare edifici talmente flessibili da accogliere facilmente e favorire tutte le possibili funzioni ad essi richiesti dalle generazioni future" (Blake, 1983, p.39). Da queste considerazioni prenderanno le mosse i contenitori con la progressiva neutralizzazio-

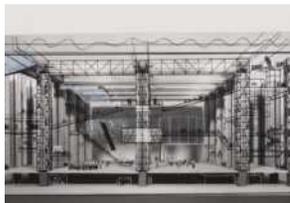


Fig. 188. Cedric Price, *Fun Palace*, 1961

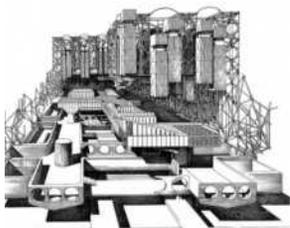


Fig. 189. Maurizio Sacripanti, *Teatro lirico di Cagliari*, 1965

ne dell'aggettivazione architettonica che, come sottolinea Costantino Dardi<sup>26</sup>, li rende incapaci di mettere in relazione “programmi e figure, oggetti e contesti, progetti e destini” (Dardi, 2009, p.171). Il dopoguerra solleva i primi barlumi di crisi, lievi fenditure di un vaso perfetto dell'architettura funzionalista che iniziava a presentare le prime incrinature. Negli anni Cinquanta e Sessanta diventa sempre più forte la critica al funzionalismo visto come indirizzo riduzionistico dei valori, non solamente pragmatici, che l'architettura può veicolare. La rivendicazione dell'uomo conduce a un ri-centramento antropologico.

Le molteplici posizioni contrarie al funzionalismo hanno esiti diversi, molti dei quali puntano a scardinare la relazione funzione-forma operando sui concetti di flessibilità e indeterminatezza funzionale. Si pensi al Fun Palace di Cedric Price o al Teatro di Cagliari di Maurizio Sacripanti per cogliere immediatamente un obiettivo sotteso dai progettisti di indirizzamento verso una condizione di dispositivo dell'architettura, ovverosia non come forma compiuta ma come ambito possibilistico di accogliere diversi eventi. La tecnologia consente in questo senso di modificare le configurazioni spaziali in base agli eventi che si vogliono accogliere, avviando il discorso architettonico verso il raggiungimento di valori di multifunzionalità e complessità.

Negli anni Settanta emerge in maniera ancor più evidente il superamento dell'architettura moderna e viene decretato l'avvio di una nuova fase corrispondente alla post-modernità. Si deve tuttavia precisare che l'abbandono del funzionalismo non avviene entro modalità nette ma si delinea come un abbandono delle considerazioni funzionaliste che aveva condotto a schematizzazioni rigide e a separazioni funzionali. Solo in questa rinnovata luce si possono leggere le visioni in un certo senso controcorrente di Rem Koolhaas e Bernard Tschumi. Il primo infatti propone nel 1981 in *La nostra “nuova sobrietà”* un'indagine e un riesame del funzionalismo teso alla conquista del “terreno dell'immaginazione programmata”, mentre il secondo sostiene in *Architettura e limiti* l'affermarsi della tendenza de “la forma segue la forma”, determinando un posizionamento dell'architettura nel territorio dell'autonomia.

Il programma diventa centrale nel lavoro di entrambi gli architetti. Viene così sperimentata una linea investigativa in architettura che fa cadere la lineare relazione di causa-effetto determinata dal funzionalismo, dove la forma segue la funzione e lo spazio è determinato secondo il riconoscimento di una serie ben precisa di azioni dell'uomo, giungendo a prospettare un grado di “non-determinazione all'interno del processo progettuale” e operare per integrazioni anziché per esclusioni (Zaera-Polo, 1998). L'architettura dell'architetto olandese sonda e rilegge il territorio del funzionalismo attra-

verso una chiave nuova, giungendo, come la definisce lo stesso Zaera-Polo, a un'architettura *performativa*<sup>27</sup>. Dopo siffatte premesse, l'interrogativo di Koolhaas, sul come coniugare un programma suscettibile di continui cambiamenti e la specificità architettonica, trova risposta in una ricerca che si spinge verso l'abbandono dell'amorfismo del contenitore in favore di una ricerca profonda sulla forma<sup>28</sup> e sulla definizione di "sceneggiature dei modi di vivere gli edifici e i luoghi" (Bilò, 2014, p.364). In queste indagini condotte dall'architetto olandese, il ricorso alla nozione di metafora<sup>29</sup> affianca il ricorso al diagramma, costituendo una maniera per non approdare ad esiti di appiattimento formale prodotti da una eccessiva fedeltà ai diagrammi<sup>30</sup> come strumento progettuale.

La metafora esplicita un aspetto organizzativo e come tale costituisce un equivalente linguistico del diagramma, secondo cui, attraverso espressioni metaforiche, è possibile trasmettere un concetto facendo riferimento soprattutto ai meccanismi operativi, tralasciando le analogie formali<sup>31</sup>. L'esempio del "Placton" usato da Koolhaas per descrivere l'edilizia priva di qualità sorta tra gli anni Cinquanta e Novanta che si addensa in nebulose attaccandosi ai centri storici di città come Amsterdam, l'Aia, Rotterdam, etc, evoca immediatamente l'immagine di una forma organizzativa senza tuttavia avere una consistenza fisica definita<sup>32</sup>. Analoga interazione tra metafora, verbale, e diagramma, visivo, è riscontrabile nel progetto per l'area urbana di Yokohama in Giappone in cui il "programmatic lava" costituisce una giunzione materico-programmatica.

Il concetto sprigiona effetti creativi progettuali connessi all'idea del fluire magmatico su un terreno esistente che si stratifica in concrezioni di attività spazialmente e temporalmente processualizzate della vita urbana. In questo esempio, vengono presentati due diagrammi che mostrano, in tal senso, il dispiegarsi delle attività nel tempo: un primo diagramma rappresenta le attività come eventi isolati il cui sviluppo è autonomo nel tempo, mentre il secondo diagramma le raffigura secondo logiche di accumulo. Il progetto si pone dunque come trasposizione e individuazione di questo processo di "accumulo, condensazione e doppio uso". I due diagrammi hanno un carattere quantitativo ma attraverso il concetto di "programmatic lava" il diagramma di accumulo diviene operativo convertendolo in principio organizzativo utile a guidare il processo progettuale e a far interagire spazio e programma temporalmente.

Come Koolhaas, anche Tschumi indaga lo spazio e il programma, rivendicando l'integrazione dei corpi all'interno delle architetture e fondando il suo pensiero sull'organizzazione al posto della composizione. L'importanza dell'uomo e delle sue azioni è un tema fondamentale nella formulazione

III. LA NEUTRALIZZAZIONE DEL TIPO

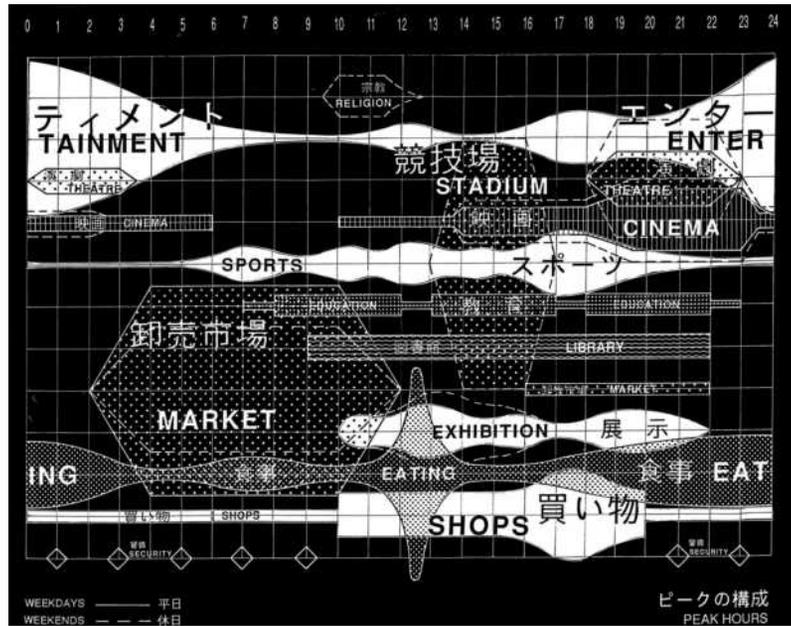
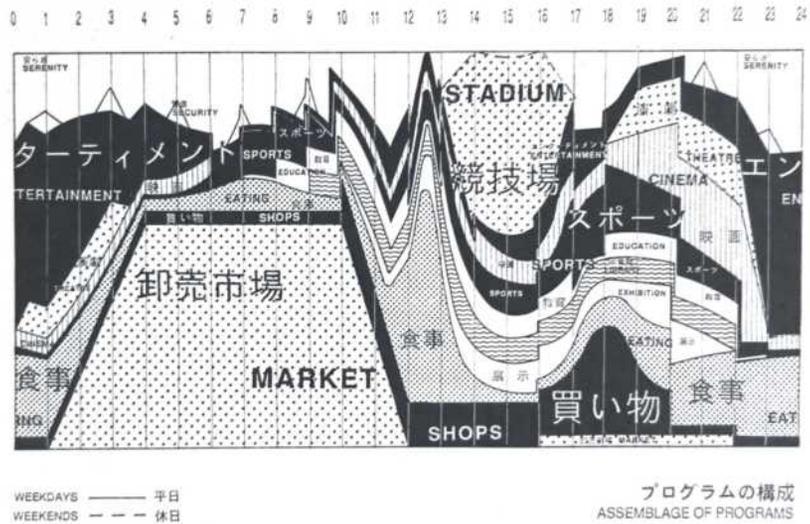


diagrama de ensamble de programas / assemblage of programs scheme



architettonica di Tschumi. Infatti, sostiene che “lo spazio non è semplicemente una proiezione tridimensionale di una rappresentazione mentale, ma è qualcosa che si sente e su cui si agisce” dove “I corpi non si limitano a muoversi negli spazi prodotti dai loro movimenti e per mezzo di questi, ma li generano. I movimenti [...] costituiscono l'intrusione degli eventi negli spazi architettonici” (Tschumi, 2005, p.90). Sono affermazioni forti che rivelano una profonda riflessione sulla natura stessa dello spazio e degli eventi che vi accadono.

Lo spazio sviscera la sua molteplice natura di essere “concepito”, “percepito” e “vissuto” ma è indubbio che esso è sempre legato all'evento che ivi si genera e che al contempo lo attiva. La celebre frase “non c'è architettura senza azione, non c'è architettura senza eventi, non c'è architettura senza programma” riporta a una riformulazione del rapporto tra spazio ed evento secondo una relazione biunivoca: “le azioni qualificano gli spazi tanto quanto gli spazi qualificano le azioni” (Tschumi, 2005, p.98), risultando perciò inseparabili. Le potenziali relazioni che si possono stabilire tra spazio e programma secondo l'architetto svizzero sono di indifferenza, reciprocità e di conflitto. Nel primo caso, l'indifferenza si rivela come una indipendenza tra forma e funzione in cui spesso corrisponde a una genericità di una forma contenitore, un programma funzionale che non subisce alterazioni nel suo inserimento nello spazio dato (es. il Crystal Palace era il luogo ideale per ospitare qualsiasi genere di attività). Con la reciprocità, Tschumi contempla un rapporto di interdipendenza tra spazio e programma, dove il programma coincide con la forma e la forma viene plasmata sulla base delle esigenze del programma. Infine, il conflitto fa irrompere un evento attribuito quindi a un determinato spazio che non lo contempla.

Ulteriore contributo di Tschumi in merito alla disgiunzione tra forma e funzione è riscontrabile in *Six Concepts* in cui l'autore ragiona sul definitivo tramonto del “form follows function” moderno. Il paradigma funzionalista può così essere rimpiazzato con una serie di tecniche che precludono a una strategia di tipo ibridativo. Vedendo la Rotonda della Columbia University, infatti, Tschumi si accorge come lo spazio si possa usare tanto per conferenze universitarie quanto come sala per banchetti. L'architetto propone in quest'ottica tre tecniche di spiazzamento, mettendo in atto una promiscuità che scuote le tradizionali congiunture logico-compositive dell'architettura: crossprogramming, transprogramming, disprogramming. La prima tecnica, di crossprogramming, implica una reazione programmatica tra contenuto e contenitore, ossia l'utilizzo di una configurazione per un programma diverso a cui normalmente sarebbe destinata. La seconda tecnica invece riguarda la commistione di due programmi distinti e di due diverse con-

**Fig. 190.** OMA, Diagramma “lava programmatica”, Concorso per *Yokohama Port Terminal*, 1962

figurazioni spaziali, generando una reazione attraverso l'esaltazione delle incompatibilità. Infine, l'ultima tecnica prevede la combinazione di due programmi, dove l'uno, mediante la sua configurazione spaziale, determina interferenze sull'altro, contaminando così la rispettiva conformazione spaziale. Dunque, il programma così ottenuto risulta ereditario delle contraddizioni intrinseche contenute nel programma contaminante e perciò la configurazione spaziale adottata dal secondo si potrebbe applicare anche al primo contaminante.

Risulta evidente come l'enfasi posta sul ruolo del programma sia importante ai fini del ragionamento, sviscerando il decadimento della semplice terminologia di funzione e riaffermando, o meglio, riaccendendo la profonda e intima relazione tra forma e uso, verso un superamento della concettualizzazione funzionalista. Il programma indica come parola un rapporto diverso con la realtà e uno scarto concettuale avvenuto all'interno della disciplina architettonica. Suggestisce pertanto un calarsi nuovamente all'interno della seppur contraddittoria realtà contemporanea e nella vita vera poiché agisce in termini interpretativi ponendo in relazione le sue componenti e manipolandole per giungere a definire una strategia progettuale, ovvero sia un criterio organizzativo (Bilò, 2014). Come nota Federico Bilò, mentre sulla tradizione figurativa, che ha stabilito la configurazione dello spazio nelle varie epoche, si ha una ricca letteratura, sul concetto di organizzazione spaziale non avviene lo stesso. L'organizzazione dello spazio è un prodotto delle pratiche sociali, dunque "un'organizzazione dello spazio è una risposta ad un'istanza programmatica. E se l'interpretazione del programma genera un'organizzazione dello spazio anche un'intenzione organizzativa può indirizzare l'interpretazione del programma: causa ed effetto si mescolano e la definizione di questo rapporto, quest'azione negoziale, è un segmento cruciale dell'attività progettuale." (Bilò, 2014, p.366).

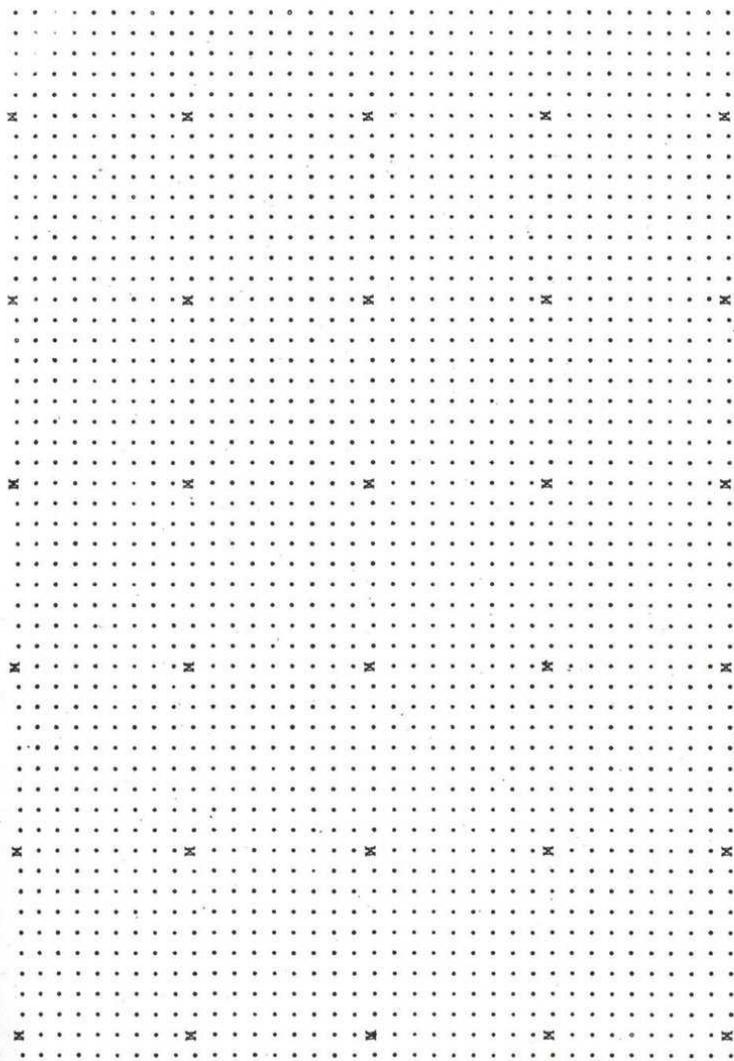
Kazys Varnelis compie un passaggio ulteriore rispetto alla nozione di programma e di organizzazione, ribadendo le due posizioni già menzionate di Tschumi (che definisce ibrida) e di Koolhaas (che annovera come indeterminata programmatica) come emergenti alla fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, introduce la componente informatica quale infrastruttura del network che domina "The Space of Flows" attraverso la programmazione sistematica. Il nodo della questione evidenzia una transizione fondamentale che sta avvenendo in architettura: il passaggio quindi dal programma alla programmazione<sup>33</sup>.

Secondo l'autore, questa condizione inizia ad avviarsi già a partire dall'introduzione tecnologica e visionaria operata negli anni Sessanta specificamente dal gruppo degli Archizoom Associati, in particolare nel progetto

**Fig. 191.** Archizoom Associati, *No-Stop City*, diagramma abitativo omogeneo, Ipotesi di un linguaggio architettonico non figurativo, 1970

ARCHIZOOM ASSOCIATI  
DIAGRAMMA ABITATIVO  
OMOGENEO

IPOTESI DI LINGUAGGIO  
ARCHITETTONICO NON FIGURATIVO



struttura  
mon  
te.

maglia  
dimensioni  
1/100.



**Fig. 192.** Ludwig Hilberseimer, *Hochhausstadt*, 1924

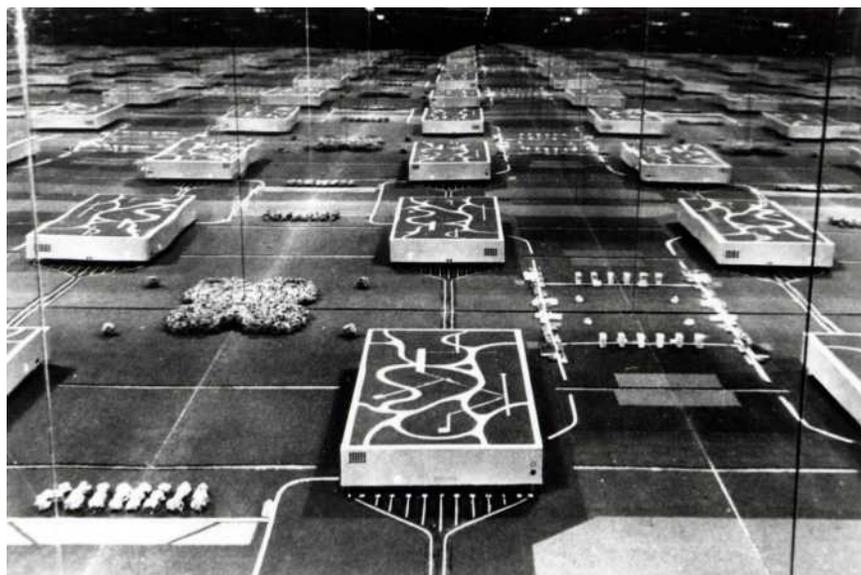
**Fig. 193.** Nella pagina a fianco. Archizoom Associati, *No-Stop City*, sviluppo di quattro diagrammi abitativi omogenei, 1970

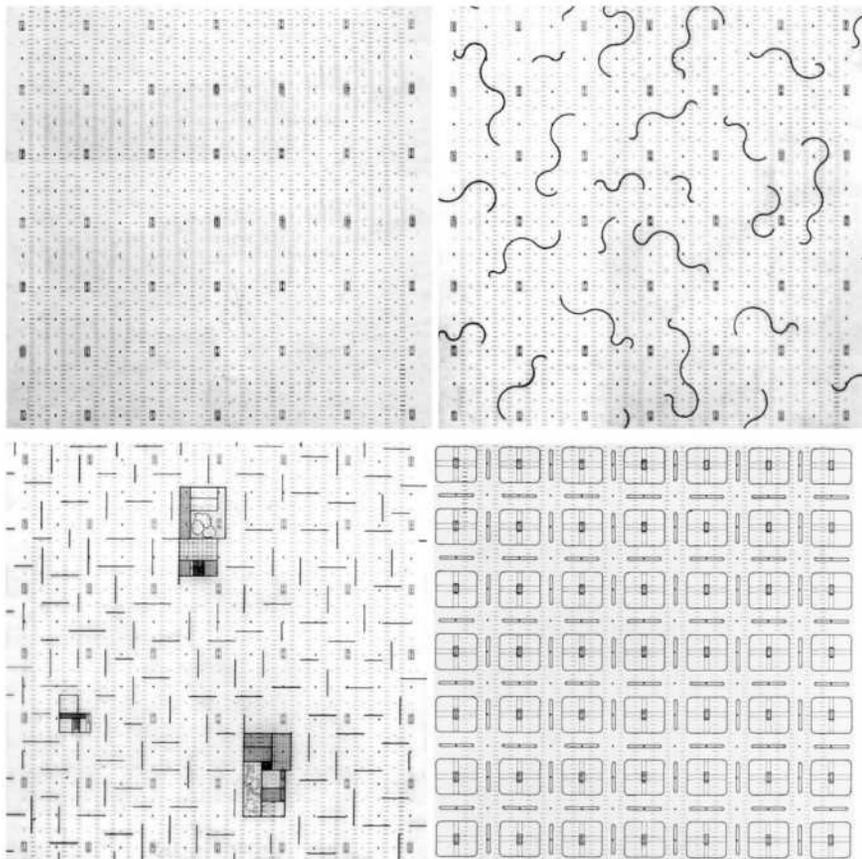
**Fig. 194.** Archizoom Associati, *No-Stop City*, modello costruito in una scatola con specchi sullo sfondo per generare l'effetto di ripetizione, 1970

No-Stop City (1966-1972). I cambiamenti avvenuti all'interno della composizione sociale innescati dall'evoluzione economica sottolineano un'introduzione e una modificazione dell'offerta del sistema produttivo che, dal modello fordista deputato alla produzione standardizzata e di massa, si spinge ora verso la specializzazione del sistema post-fordista attraverso l'adozione dell'impulso tecnologico che solleva l'offerta di servizi.

Il ruolo dell'Architettura Radicale<sup>34</sup> prende le mosse da una introduzione e una critica al tempo stesso dei meccanismi di iper-consumo. I progetti architettonici sono concepiti all'interno di una logica di campo espanso che esula dalla mera sfera relativa all'edificio per aprirsi a un dato più ampio, utilizzando il progetto come pretesto di ricerca sulla realtà contemporanea stessa<sup>35</sup>. La proposta è quindi quella di un'architettura della quantità che utilizza gli stessi meccanismi del consumo come logica interna per appiattire quegli ideali connessi ai valori qualitativi.

No-Stop City emana un'eco del progetto Hochhausstadt di Hilberseimer del 1924, in cui la griglia gioca un ruolo predominante dissolvendo le perimetrazioni e lasciando spazio a un prolungamento a perdita d'occhio della prospettiva urbana, che lascia presagire l'appartenenza a un sistema più grande. Infatti, mentre Hilberseimer è ancora legato a un ordine di sintassi che riconosce e distingue architettura e sistema infrastrutturale, in No-Stop City questa distinzione viene definitivamente meno. Il sistema proposto da Archizoom è indifferenziato e denuncia l'ascesa dei mezzi elettronici. È proprio l'avvento di questi ultimi che determina un ribaltamento dell'es-





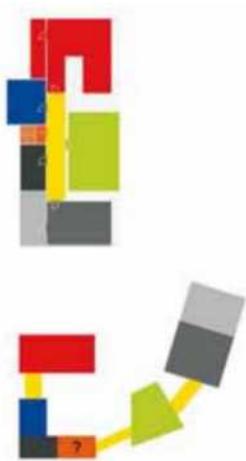


Fig. 195. J. Church, *Language and the Discovery of Reality*, percezione e comportamento motorio: planimetria funzionale (in alto) e restituzione planimetrica di una bambina della propria abitazione (in basso). Immagine tratta dalla rivista Lotus, n.127, *Diagrams*, 2006

senza della metropoli - dal costituirsi come luogo a configurarsi come una condizione generica - affidando alla città il ruolo non più di rappresentare il sistema ma di coincidere con il sistema stesso, ossia convertendola in programmazione indifferenziata. Una serie di diagrammi abitativi omogenei ha illustrato e dato avvio a questo processo per così dire computativo della città, andando a quantificare la sua essenza; un territorio indistinto di punti equidistanti interrotti da punti “Xs” che sottolineano la natura quantitativa di No-Stop City<sup>36</sup>.

L’idea della programmazione conduce a un’impostazione illimitata, imperniata su punti nevralgici, nel caso di No-Stop City individuati nel supermercato e nella fabbrica, su cui impostare l’organizzazione in un campo sostanzialmente libero annullando le gerarchie e le figuratività spaziali vincolanti (la programmazione riunisce sotto lo stesso cappello ideologico la produzione e il consumo in cui la realtà sociale e fisica costituisce un terreno indifferenziato).

L’informazione diventa la struttura di base della programmazione e il diagramma, come strumento capace di convertirle in dato fisico, risulta pertanto di estrema importanza per costruire un’opera aperta che integri dati eterogenei e capace di regolarsi e correggersi nel tempo. Un approccio che avvenga entro le funzioni diagrammatiche anziché geometriche costituisce una strategia topologica in cui le relazioni non si basano su dati geometrici come proporzioni e misure ma che siano fondate sulle posizioni relative e di connessione tra le parti. La topografia è una geometria senza scala e priva di misure definite e quindi risulta adatta per la costruzione di un approccio flessibile. I diagrammi topologici infatti svelano e sondano la dimensione del campo relazionale senza stabilire dei precisi controlli spaziali ma semplici indicazioni di vicinanza, continuità, frammentazione. Conformemente a tali assunti, assistiamo oggi in architettura a un passaggio dal programma all’idea di uso e dunque di programmazione, cui si affiancano concetti quali quello di movimento, di esperienza, di processo e soprattutto di atmosfera.

Ragionare in termini diagrammatici significa pertanto condurre l’architettura a una dimensione relazionale (ossia porre in relazione gli elementi) e abbandonare quindi una visione per oggetti singolari. Attraverso il diagramma è possibile esplorare il “comportamento architettonico del progetto” poiché, come afferma Manuel Gausa, esso costituisce la rappresentazione grafica dello sviluppo di un processo dinamico che viene sintetizzato attraverso operazioni di compressione, astrazione e simulazione<sup>37</sup>. Come mappa o cartografia di movimenti, affianca altre tecniche rappresentative che lavorano per figure selettive di traiettorie che descrivono e processano

le informazioni<sup>38</sup>. Proprio in relazione all'esperienza esperita attraverso il movimento e la percorrenza, un esame condotto da Joseph Church e pubblicato su *Language and the Discovery of Reality* mette in luce l'importanza del diagramma come mezzo di esplicitazione della sperimentazione soggettiva spaziale. Infatti, alla richiesta di disegnare la propria abitazione a una bambina di cinque anni, la corrispondenza delle azioni identificate all'interno dell'abitazione restituisce l'immagine dello spazio esperienziale, venendo meno le relazioni metriche e geometriche e utilizzando corrispondenze topologiche per mettere in relazione le azioni compiute e gli spazi in cui tali azioni avvengono.

Il diagramma è importante come strumento di anticipazione poiché non classifica o rappresenta uno stato di fatto ma proietta futuri scenari organizzativi e relazioni non ancora realizzati attraverso un processo di astrazione. Graficamente ha la capacità di veicolare informazioni tanto relative alla forma quanto al programma, ossia trasmette forma e contenuto dell'oggetto ma senza vincolarlo. Non è un elemento chiuso ma al contrario descrive possibili relazioni tra gli elementi, per questo motivo il contenuto diventa un materiale dinamico e non qualcosa di fisso, che si proietta a tutte le scale.

### **III.3 Intreccio tra forma, tipo e tecnica: la costruzione dell'anti-oggetto**

«I confini presso cui l'aporia ci trattiene riguardano infatti le culture, le discipline, ma anche e forse innanzitutto, le demarcazioni tra concetti: al posto di una linea netta, compaiono intrecci, contaminazioni, innesti, sfumature».

Derrida, J., (1999), *Aporie. Morire-attendarsi ai "limiti della verità"*, Bompiani, Milano.

"New ideas, creativity and excellence in design emerge when barriers are momentarily broken in order to be reformed in new configurations". Rem Koolhaas

L'ibridazione offre un terreno di ragionamento in termini evolutivi, delineando lo scarto avvenuto nel passaggio dal concetto di creazione divina a quello di cambiamento evolutivo graduale. Tale trasformazione, contrassegnata dallo sviluppo delle forme di vita, giunge fino al meccanismo di selezione naturale, il cui padre fondatore, Charles Darwin, ha contribuito a implementare un nuovo impulso connesso alla logica del "motore del cambiamento evolutivo"<sup>31</sup>. Il sostantivo *ibrido* rimanda sin dal suo significato terminologico

a un passaggio e a una transizione, ossia si riferisce all'assunzione di differenti stati in continua trasformazione, risultando quindi un fenomeno non semplicemente ascrivibile al campo architettonico, bensì utile a descrivere un approccio dinamico in atto a diversi livelli e in diverse discipline. Si tratta infatti di una struttura cognitiva capace di comprendere, assorbire e rielaborare le istanze provenienti dalla realtà contemporanea. Un approccio teorico, dunque, in grado non solo di cogliere la parabola evolutiva architettonica, catturata nella morsa del "potenziale infettivo" del modello darwiniano<sup>2</sup> ma anche di convogliare diversità e adattabilità in un congiunto solidale che si dispiega nell'incessante processo di trasformazione.

Nella polisemia di valori legati al contemporaneo si è ampiamente ricorso al termine di *ibrido* come cartina di tornasole per indicare l'unione di elementi eterogenei<sup>3</sup>, fino ad ampliarne la valenza terminologica e a estenderla all'ambito della deformazione, della contaminazione, della mescolanza, con connotazioni talvolta dispregiative in riferimento all'oggetto architettonico. Negli ultimi decenni, le innumerevoli sperimentazioni portate avanti sul corpo edilizio hanno dotato il territorio concettuale dell'ibridazione di una certa libertà applicativa per la sua capacità di agire e far interagire elementi diversi. In questo senso, proprio per la modalità con cui si declina, attraverso tali mescolanze, fa sì che conservi in seno una sua peculiarità che rimanda alla tenacia ma anche all'imprevedibilità.

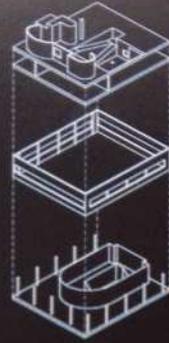
Infatti, il prodotto derivante dall'ibridazione (le contaminazioni, le fusioni, le mescolanze, le metamorfosi generate) detiene un riflesso dello stato anteriore e custodisce avidamente un ricordo di quei caratteri identitari originari, seppur deformati, facendoli agire e reagire nelle molteplici combinazioni, che gli consentono di diventare qualcosa di "altro", di sempre diverso e mai uguale, seppur in certa misura auto-similare. L'irriconecibilità dei singoli elementi originari nell'immagine che ne scaturisce non riduce il potenziale interpretativo ma, anzi, lo amplifica in ragione di un rimescolamento continuo che apre la possibilità di una lettura multipla. La giunzione tra i singoli elementi infatti svanisce ma resta l'ambiguità di fondo di una *mixité* spuria e contaminata, in cui sottotraccia permangono alcuni dei caratteri identitari che di fatto non sono stati completamente eliminati ma, al contrario, sono invece stati assorbiti e rielaborati.

Pertanto, il presupposto di inclusività risulta appartenere al processo ideativo offerto dall'ibrido come "disponibilità di includere il pensiero del di fuori (Blanchot, Foucault, Deleuze), attraverso un ribaltamento del principio di estraneità formale (secondo un approccio anche geometrico)"<sup>4</sup>. Questo lavoro di con-giunzione operato dall'ibrido lo fa risultare un operatore trasversale capace di intervenire liminarmente, dove alla rinuncia dei confini, che



Fig. 196. Unstudio, *The Manimal*

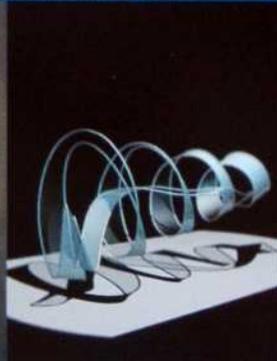
Fig. 197. Nella pagina a fianco. Schema del processo di ibridazione. Immagine tratta da Van Berkel, B., Bos, C., (1999), *Move: imagination, techniques, effects*, UN Studio & Goose Press, Amsterdam



fragmented organisation of disconnected parts



displaced organisation of connected parts



seamless organisation of disconnected parts

bordano e perimetrano ciascun elemento, corrisponde un riconoscimento di un'operazione di fusione.

Emblematico di questa fusione è l'esperimento digitale di Ben van Berkel e Caroline Bos del *The Manimal*: incrocio tra un leone, un serpente e un essere umano, mostra il potenziale della tecnica dell'ibridazione a intessere nuovi luoghi generativi in cui far sorgere rinnovate identità, basandosi su un lavoro liminare tra confini diversi il cui fine è proprio il loro dissolvimento. Il ragionamento, se applicato in ambito architettonico, comporta la perdita del riferimento al frammento compositivo e, attraverso l'assorbimento all'interno di un sistema delle singole tracce, giunge a esiti di de-contestualizzazione e de-storicizzazione che coinvolgono la struttura architettonica in tutte le sue direzioni dimensionali: orizzontale, verticale e diagonale.

Nell'immagino dei due architetti di UNstudio, l'ibridazione perciò ha iniziato ad assumere un senso di intreccio di elementi di diversa provenienza, che genera unioni i cui passaggi del processo di alterazione restano offuscati in favore dell'emergere di una identità nuova, caratteristica peraltro che fa prendere le distanze dell'ibrido dalla tecnica del *collage*. L'ibrido quindi può essere letto ora non come prodotto ma come operazione, ossia come *ibridazione*, di differenze e interferenze, che, in un processo combinatorio non lineare, arriva ad assumere geometrie fluide in cui diviene fondamentale l'interrelazione tra le componenti, intesa quale modalità di significazione nel nome della "fusione tra costruzione, materiali, circolazione e programmi" (van Berkel, 1999, p.79).

UNstudio, nel testo *Move*, porta sul tavolo del discorso architettonico la *Hybridization* rintracciando nel progresso della tecnologia digitale l'esito alienante dell'immagine tradizionalmente riconosciuta come identitaria, spostando dunque il processo di ibridazione sulla tecnica quale strumento di integrazione tra le parti. Alla componente tecnica perciò rimanderebbero di conseguenza gli assunti di autorialità, mutazioni nel tempo e relazioni tra le parti, aprendo interrogativi che scendono in profondità nel significato del ruolo dell'architetto e sulla materia prima di lavoro: il progetto. Infatti, l'immagine del *The Manimal*, icona su cui è imperniato il discorso dell'ibridazione, non rivela la mano del suo autore e di conseguenza segna lo scarto della perdita di autorialità e l'indebolimento del dato formale ed estetico. Una rinuncia questa a ostentare la paternità delle opere e a reimmetterle in un circuito meno estetico e scultoreo e più in linea con una esigenza di dialogo con la realtà contemporanea e il circostante. Infatti, proprio in quanto processo radicato all'interno della tecnica, l'ibridazione consente la ripetizione delle

operazioni nel tempo e, in altri termini, ribalta il concetto di progetto stesso quale esito finito e definito.

L'inevitabile conseguenza è che “nell'architettura dell'ibridazione, il mischiarsi fluido delle parti costitutive in un'unità sempre cangiante, equivale all'organizzazione di continue differenze e ha come esito le strutture senza scala, soggette a evoluzione, espansione, inversione, e altre contorsioni e manipolazioni. Libera di assumere differenti identità, l'architettura diventa infinita” (van Berkel, 1999, p.388)<sup>5</sup>.

Una transizione verso la libertà e verso forme aperte che è possibile ravvisare anche nelle opere di Frederick Kiesler, vere e proprie icone della complessità di letture multiple, dove la ricerca dell'indeterminatezza e il rifiuto dell'unicità di definizioni porta a una dilatazione del progetto verso l'infinito e la trasformazione; così anche le opere di Escher o di Magritte si presentano come metamorfosi e contaminazioni il cui risultato sono oggetti ibridi. È proprio nei principi di ontologia estetica di René Magritte che Lorenzo Giacomini osserva una descrizione del mondo come processo ibrido di traduzione, traslazione e trasfigurazione della somiglianza universale” (Giacomini, p.251), evidenziando nella sua ragione ibrida e mescolata quella capacità di cogliere in una forma le contraddizioni che abitano il mondo muovendosi attraverso il concetto e l'immagine. Magritte è per Giacomini esempio di quelle derive cognitive a cui l'ibrido fa riferimento: attraverso il suo procedimento di ri-

**Fig. 198.** René Magritte, *L'Île au trésor*, 1942





Fig. 199. René Magritte, *La spiegazione*, 1952

cerca della poesia da scoprire, contenuta nell'oggetto segretamente connesso ad un altro e in grado di suscitare quel mistero, che conduce a una nuova conoscenza<sup>6</sup>. Una riunione tra elementi quindi. Per Lorenzo Giacomini, l'ibrido è “uno strato del mondo che vediamo riaffiorare da profondità remote come una rovina sommersa, come quella logica dell'ambiguo, dell'equivoco, della polarità che il mito conosceva bene, e che ci appare oggi stranamente affine alle dinamiche del moderno, in un senso estetico ed antropologico che mette in gioco le radici stesse del concetto di cultura” (Giacomini, 2012, p.251). Giacomini propone il modello concettuale della deriva come base epistemologica dell'estetica dell'ibridazione, una centralità contemporanea che evidenzia l'universalità della categoria di ibridazione per l'architettura (Pozzi, 2003). L'autosomiglianza avvicina molte teorie scientifiche basate su una visione evolutiva ciclica, elidendo pertanto la distinzione tra natura e cultura appartenente alla tradizionale concezione della storia. Manuel De Landa in *Mille anni di storia non lineare* propone questa visione di avvicinamento facendo cadere le barriere tra mondo fisico, biologico e culturale:

“Se queste intuizioni generali sono corrette, allora la cultura e la società umane (considerate come sistemi dinamici) [...] non sono diversi dalle lave e dai magmi che [...] spostano le placche continentali [...]. Dal punto di vista dei flussi energetici e catalitici, le società umane manifestano profonde analogie con i flussi di lava, e le strutture prodotte dall'uomo (città e istituzioni mineralizzate) hanno molto in comune con rocce e montagne [...]. Nel frattempo, l'interpretazione geologica della storia dell'uomo ci riserverà ancora delle sorprese” (De Landa, 2003, pag. 54).

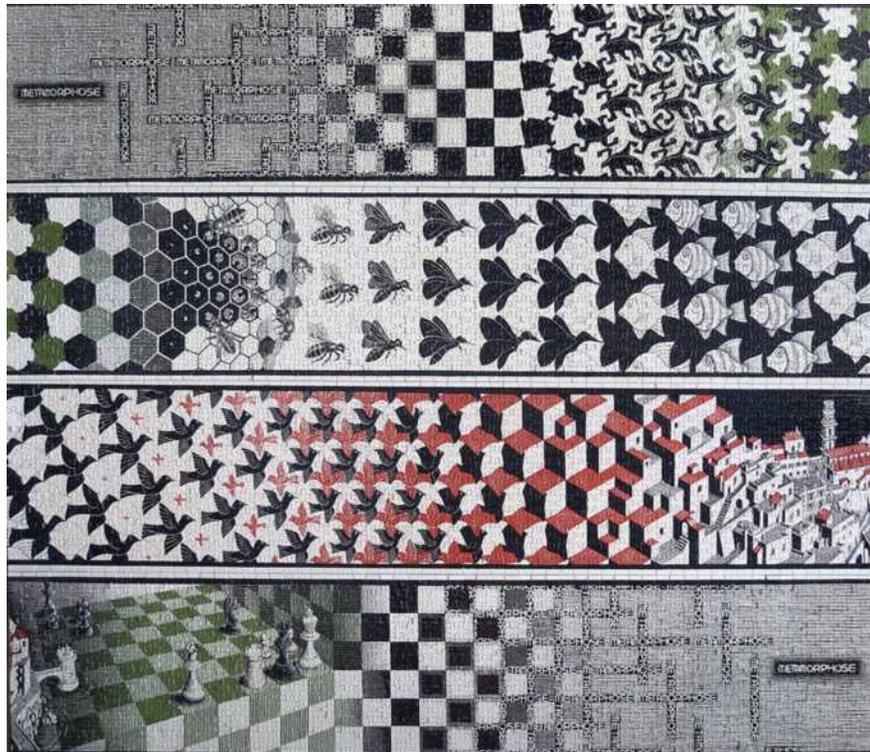
Il modello della deriva è per Giacomini un processo evolutivo duplice in cui “le diverse scienze, che sembravano divergere da un'origine comune, potrebbero di nuovo incontrarsi in una teoria generalizzata dell'evoluzione”<sup>7</sup>. In questo scenario evolutivo, l'elisione di una visione cristallizzata per stati raggiunti dalla materia affonda la sua revisione in una logica di continuo e incessante fluire, inserendo dunque l'architettura in una logica aperta, un universo non più contrassegnato da valori contingenti in riferimento all'oggetto architettonico ma dalla formulazione di nuove qualità<sup>8</sup> che sappiano descrivere questo processo in un respiro più ampio di riconnessione con il sistema dell'universo e l'ambiente in generale. Il cambio di mentalità e di approccio che si sta registrando porta a rilevare dapprima una dilatazione dello spazio interno architettonico e una *disgiunzione* tra contenuto e contenitore, come analizzato in precedenza per i contenitori ibridi, per passare poi a una *dissoluzione* delle perimetrazioni disciplinari, un protendersi verso la sensibilità offerta dal paesaggio, oggetto delle presenti riflessioni, e un proiettarsi infine verso uno *sconfinamento*, che inserisce il discorso architettonico in un ambito di infrastrutturazione più ampio, come sarà successivamente esplici-

tato nel corso della successiva trattazione.

La disgiunzione avvenuta tra contenuto e contenitore, tra forma e funzione, ha contribuito a dissolvere i limiti entro i quali l'architettura sta operando, consentendo di riformulare il significato degli elementi a partire dalla dissoluzione della loro stessa perimetrazione (coincidente con la loro definizione semantica e sintattica) in sperimentazioni che ne amplificano il valore semantico e li proiettano oltre i circoscritti termini disciplinari. Lo sconfinamento raggiunto costituisce un momento in cui l'architettura integra, assorbendole, le diverse istanze, acquisendo una rinnovata consapevolezza identitaria mediante una dilatazione delle sue attribuzioni e degli strumenti teorici ed operativi.

È in questa veste che va interpretato il passaggio connesso al ruolo sempre più incisivo delle superfici, qualitativamente estensibili e versatili, in grado perciò di esplorare suggestioni provenienti da altri campi disciplinari, decretando un affievolimento del vincolo volumetrico a cui l'architettura è rimasta fedele nel corso dei secoli per denunciare la sua istanza costruttiva. Questa transizione dal volume alla superficie a primo impatto si potrebbe definire di disarmante semplicità, in quanto il primo non sussiste in assenza della

**Fig. 200.** Cornelis Escher, *Metamorfosi II*: 1939–1940, 1952



seconda, costituendo di fatto l'elemento responsabile della generazione del termine ultimo dell'indagine speculativa architettonica: lo spazio<sup>9</sup>. Tuttavia, questo passaggio segna altresì un momento fondamentale di conversione dell'ibrido da *presenza intrinseca* (indicativa dei contenitori ibridi come paesaggi indoor, rappresentativi di un'idea di "città nella città" custodita dentro il volume architettonico, quale ambito di perimetrazione del micromondo interno e al contempo di sua attribuzione di significato) a *presenza liminare e interstiziale* (la cui trasposizione operativa si concentra sul confine e sul bordo quale ambito di ricongiunzione tra architettura e paesaggio, riscontrando nella superficie il luogo ideale, come terreno doppiamente ambiguo capace di costituirsi come risposta tanto bidimensionale quanto tridimensionale), per passare infine a declinarsi come *presenza estrinseca* (in grado di operare quelle connessioni ad ampio respiro che indagano un congiungimento tra architettura e infrastruttura attraverso direttrici di intensità, ovvero come gradienti di ancoraggio).

Alla base di una transizione di questo tipo<sup>10</sup> vi è un cambiamento nell'interpretazione dello spazio dapprima inteso come *spazio centripeto* e vincolato al volume fino a una sua concezione che mette in crisi il volume stesso e predilige la superficie quale luogo di innesco di rinnovate spazialità in e outdoor, ossia un luogo di bordo e di *spazio in-between*, per giungere in ultimo a una condizione spaziale dilatata e aperta, connessa a uno *spazio centrifugo* in cui confluiscono le molteplici istanze acquisite. L'ibrido come operatore teorico si declina così rispettivamente come contenitore ibrido, poi come tecnica di ibridazione, lavorando nel territorio dei confini disciplinari, e infine come campo ibrido, sancendo un luogo caratterizzato dalla capacità di riconnettere a sistema gli elementi e dai loro collegamenti approdare a significati costantemente rinnovati.

La superficie richiama inoltre la nozione di stratificazione, humus indispensabile, tanto come premessa per la costituzione dell'ibrido in riferimento ai suoi esiti fisici<sup>11</sup>, quanto come strategica sovrapposizione disciplinare, che lascia filtrare e permeare attraverso il setaccio disciplinare materiali estranei il cui depositarsi all'interno dell'ambito ontologico noto conduce alla formazione di substrati fecondi. La transizione verso nuovi territori concettuali dell'ibrido è coincisa con l'emergere di nuovi pensieri architettonici sotto l'impulso di altri campi disciplinari come quello della filosofia. Basti citare ad esempio il passaggio avvenuto negli anni Ottanta dalle teorie post-strutturaliste di Derrida che vertevano sulla nozione di *différance*<sup>12</sup>, per arrivare agli anni Novanta, che segnano l'epoca con una forte spinta in direzione della discontinuità, e approdare così a quelle aree liminari, tanto interessanti quanto irrequiete, soggette a trasbordi creativi in costante mutazione: le zone

*between* (Gregory, 2010).

Da questo momento, si introduce nella prassi teorico-operativa un impulso che ricerca la continuità all'interno delle articolazioni dell'insieme. L'accento viene messo sulla materia come elemento plasmabile, una massa indifferenziata in grado però di costituirsi in modi sempre diversi nel suo dispiegarsi e che fa uso delle tecnologie digitali, entrando così in sintonia con le scienze della complessità. A tali influssi inevitabilmente si affiancano i contributi teorici come ad esempio il concetto di *folding* di Gilles Deleuze in *La piega. Leibniz e il Barocco*, preziosa fonte di ispirazione per una ricerca spaziale continua e fluida. Il passaggio rilevato negli anni Novanta ha colto diverse modalità di declinazione, dai frammenti in ordine caotico, alla sommatoria di diverse parti fino alla fluidità delle superfici continue.

È soprattutto Eisenman in *Visions Unfolding*<sup>13</sup> a scorgere il valore di questo dissolvimento della massa solida orientando le ricerche verso la continuità della superficie fluida mediante operazioni di *folding*, *morphing*, *warping*, in cui l'innovazione è tutta insita nella visione dello spazio che si libera dalle costrizioni dei muri per estendersi come spazio ripiegato e disomogeneo. Un mutamento che porta a una visione di uno "spazio senza scatola", di uno spazio cioè come energia o "pura intensità differenziale", capace di dilatarsi e contrarsi senza incontrare barriere fisiche e concettuali per giungere a quella condizione esaltata da Deleuze di "spazio liscio". L'avvicinamento all'informe, all'aspetto viscerale di manipolazione della materia, che inietta nel suo seno il germe dello slancio vitale, della primigenia forza creatrice, dell'impulso che la eleva all'impalpabilità di afferrarne l'essenza, sempre e comunque in costante divenire, immette nel circuito creativo la componente connessa al luogo. Paola Gregory in *Teorie di architettura contemporanea* mette in luce questo passaggio descritto, evidenziando l'emergere del molteplice correlato allo sviluppo della topologia<sup>14</sup> "come sostantivo non contrapposto all'uno o non combinabile con l'unità e quindi non riconducibile solo a grandezze metriche, piuttosto anche a grandezze non-metriche" (Gregory, 2013, pag.185). La molteplicità e la topologia sono connesse alla piega, trasformazioni spaziali continue che intessono interrelazioni dissolvendo la sequenza lineare organizzativa e la struttura gerarchica. Lo spazio diventa ciclico e continuo<sup>15</sup>.

Giuseppa di Cristina in *Architettura come topologia della trasformazione* estrae e analizza quella "parte della sperimentazione architettonica che punta verso una crescente libertà nella configurazione degli edifici producendo opere dalle forme curvilinee, piegate, ondulate, ritorte, in altre parole delle architetture plastiche, con un approccio geometrico nella progettazione riferibile agli aspetti dinamici della geometria topologica, e quindi ai più generali processi di trasformazione continua delle figure geometriche" (Di



Fig. 201. Frederick Kiesler, *Endless House*, 1959



Fig. 202. André Bloc, *Sculpture Habitade n.2* a Meudon, Francia, 1962



Fig. 203. John Johansen, *Spray House*, 1955

Cristina, 2005, p.129). L'ingresso della topologia nel discorso architettonico concentra l'attenzione sulla dinamica della forma e sulla sua variazione, stabilendo un progressivo abbandono della forma ideale. La forma viene inserita così in un processo di trasformazioni continue e dinamiche. Tale conquista conduce a una certa libertà volumetrica emancipando l'architettura dall'ortogonalità in favore della continuità delle superfici che coinvolgono le trasformazioni dello spazio secondo uno sviluppo temporale, ossia attraverso un ricongiungimento dinamico tra spazio e tempo: configurando lo spazio topologico<sup>16</sup>.

Trasformazione e continuità costituiscono dunque i presupposti indispensabili alla base dello spazio topologico che trovano il corrispettivo in architettura negli attributi di flessibilità, fluidità e dinamismo. Le invarianti, connesse alla definizione della topologia, sono interpretate come lo studio di quelle proprietà geometriche delle figure che non variano se soggette a trasformazioni in quanto correlate a valori qualitativi e non quantitativi e metrici. Le proprietà topologiche sono quindi proprietà relazionali e qualitative che trascendono la forma. Pertanto, la geometria euclidea, che ha retto e guidato il pensiero architettonico fino all'epoca moderna, ha regolato mediante un sistema di proporzioni, di leggi armoniche e di ritmi regolari, le modalità compositive. A partire dagli anni Cinquanta con la crisi delle verità razionaliste l'architettura si orienta verso geometrie flessibili che fanno emergere aspetti prettamente qualitativi, abbandonando il sistema metrico come sua chiave di lettura. Il rinnovato interesse verso forme fluide coincide negli anni Cinquanta-Settanta con il sorgere della corrente informale, proiettata verso una ricerca organica di una "spazialità naturale" che fosse più rispondente al lato percettivo ed emotivo umano.

Sospingere la ricerca verso la continuità plastica spaziale conduce a un'architettura "non più basata sulla geometria della riga e del compasso bensì basata su una intuitiva sensibilità topologica", dove alcune opere - come ad esempio il progetto della *Endless House* (Casa senza fine) di Frederick Kiesler (1959), gli spazi a carattere scultoreo di André Bloc a Meudon (1962) o la *Spray House* di John Johansen (1955) - indagano la componente informale mediante l'abolizione di muri rigidi e dritti per giungere nel campo della topologia. Queste forme sinuose e dinamiche dilatano i confini dell'architettura e avviano l'oggetto architettonico alla ricerca di rinnovati rapporti con il circostante e con il paesaggio, avvicinandosi alla complessità della natura.

Nel 2008 la rivista *Lotus* pubblica il numero 135, cogliendo il passaggio dell'architettura nella sua *Green Metaphor*. Francesco Repishti nota come «le contaminazioni verdolatriche abbiano superato la nozione di "metafora", abbandonando il solo piano linguistico per porsi ben più al centro della



**Fig. 204.** Renzo Piano, *Zentrum Paul Klee*, Berna, Svizzera, 1999-2005



**Fig. 205.** Tadao Ando, *Chichu Art Museum*, Naoshima, Giappone, 2002-2004

**Fig. 206.** James Turrell, *Roden Crater*, 1955

questione architettonica, determinando così un sorprendente scarto con la precedente produzione» (Lotus, 2008, p.34). Infatti, la disciplina architettonica agli occhi di Rapishti sembrerebbe cercare un dialogo con il circostante attraverso una ibridazione di natura e artificio, che conduce alla “sparizione” dell’oggetto architettonico: “Si tratta di una produzione architettonica che si esprime con un linguaggio che pretende di porsi come una costruzione ex novo, sebbene sia definito con materiali e forme tratte dal mondo naturale” (Lotus, 2008, p.34).

In questo senso, l’autore mette in evidenza cinque categorie analitiche emergenti in relazione progressiva: l’estetica della sparizione, il camouflage naturalistico, la metafora, le contaminazioni e il neonaturalismo. Nel primo caso, l’estetica della sparizione rimanda al celebre titolo dell’omologo testo di Paul Virilio<sup>17</sup>, in cui la crisi del progresso, decretata dall’eccesso di informazione unitamente alla estrema velocità tecnologica, conduce a un’assenza e a un vuoto anziché a chiarificare la percezione del reale. La società descritta da Virilio allude allo “spettacolo” che non viene più visto come un racconto ma come vera e propria “rappresentazione-sostituzione-simulazione”. La ricerca di un rinnovato rapporto con il paesaggio conduce a opere come il Roden Crater di James Turrell, il museo Paul Klee a Berna di Renzo Piano o il Chichu Art Museum di Tadao Ando che spingono le ricerche verso un “reciproco condizionamento tra opera e contesto reso visibile (grazie all’invisibilità) e di una attenzione ai valori paesaggistici”. Nel secondo caso, il camoufla-





Fig. 207. Jean Nouvel, *Musée Quai Branly*, Parigi, 1999-2006



Fig. 208. Emilio Ambasz, *ACROS (Asian CrossRoad Over the Sea)*, Fukuoka, Giappone, 1994



Fig. 209. Jean Nouvel, *Guggenheim Temporary Museum of Art*, Tokyo, 2001



Fig. 210. Renzo Piano, *Vulcano Buono*, Nola, 2002-2007

ge naturalistico è utilizzato come strategia di occultamento contenutistico attraverso una simulazione naturalistica artificiosa<sup>18</sup> i cui esiti rimandano a “un’ambiguità tra rivelazione di una nuova identità e occultamento dell’oggetto architettonico attraverso una nuova perturbante visione”, come si può riscontrare in opere quali il Musée Quai Branly di Jean Nouvel o l’ACROS Fukuoka di Emilio Ambasz.

Nel terzo caso, la metafora naturalistica rimanda al sistema della rappresentazione e della figuratività risolta all’interno del rapporto tra struttura e involucro, così come si evince dal Guggenheim di Tokyo di Jean Nouvel, il Vulcano Buono a Nola di Renzo Piano o il progetto della nuvola Blur Building di Diller & Scofidio. Nel quarto caso, le contaminazioni esprimono uno stato di alterazione della disciplina architettonica, dove l’azione “infettiva” ha la forza di agire come impulso creativo e di fusione di istanze provenienti da ambiti distinti. Infine, nell’ultimo caso, il neonaturalismo agisce mediante una spinta di ibridazione nel tentativo da parte dell’oggetto architettonico di «assorbire l’insieme più vasto che lo circonda attraverso il tentativo di ibridare e mescolare gli spazi, rivelando l’atteggiamento dell’architettura a diventare fortemente “inclusiva” e connotata dalla compresenza di più elementi e dalle ripetute inclusioni delle varietà del mondo» (Lotus, 2008, p.37).

Ciò che si vuole delineare nella nuova relazione tra architettura e paesaggio è il progressivo assorbimento della logica e dello spirito del paesaggio all’interno del campo disciplinare architettonico, dissolvendo i confini disciplinari ma anche e soprattutto ricercando nelle opere una apertura e una dilatazione spaziale tra interno ed esterno. I contenitori ibridi evidenziati nella trattazione precedente indagano ora, attraverso la superficie, i bordi e le perimetrazioni, nuove relazioni con il circostante, ponendo fine all’isolamento che ha caratterizzato la prima fase del micromondo indoor. Si pensi ad esempio alla Mediateca di Sendai di Toyo Ito o il progetto The Forum al Columbia University di Renzo Piano o anche il lavoro di Kengo Kuma a San Paolo per l’edificio Japanese House. Le facciate diventano membrane permeabili, gli spazi interni si presentano come estensione di quelli esterni, la flessibilità e l’adattabilità spaziale sono raggiunte attraverso la dissoluzione di chiusure e partizioni, aprendosi alla trasformazione e all’accadimento, in sintesi ad accogliere l’evento. Come sarà esplicitato successivamente, è proprio in questa rinnovata visione tra architettura e paesaggio che si compie il dissolvimento dell’oggetto architettonico.

Questa transizione viene colta ed esplicitata nel 2011 dal teorico Stan Allen nel testo *Landform building: Architecture’s New Terrain*. Nel libro l’autore traccia la genealogia mentale che ha condotto al passaggio dalla metafora biologica a quella geologica in architettura. Negli ultimi anni si è assistito in-



**Fig. 211.** Kengo Kuma, *Japanese House*, San Paolo, 2017



**Fig. 212.** Renzo Piano, *The Forum*, Columbia University New York, 2018

**Fig. 213.** Diller & Scofidio, *Blur Building*, Lago di Neuchâtel, Svizzera, 2002

fatti a un indirizzamento dell'architettura verso forme naturali, verso cioè un atteggiamento evolutivo che fosse in linea con gli aspetti naturali e biologici. La ricerca di un'immagine più realistica e ricettiva ai cambiamenti mediante il ricorso alla tecnologia come strumento per la simulazione di quelle forze che facevano vibrare le forme naturali, aveva spinto l'architettura verso forme biomorfe che, negli anni Cinquanta e Sessanta, avevano contraddistinto la ricerca architettonica come processo imitativo della natura e come modello di un processo naturale di generazione della forma.

Tuttavia, l'esito ottenuto aveva indirizzato l'architettura verso configurazioni formali offerte dalla nuova tecnologia digitale in risposta a cambi climatici o a necessità di inversioni di programma che non trovavano un corrispettivo nelle tecniche progettuali, poiché non ancora adeguatamente preparate a fornire una risposta in tempo reale ai cambiamenti richiesti, evidenziando una discrepanza tra forme ottenute e reale adattamento alla complessità del circostante. Gli edifici risultanti quindi, imbrigliati nei vincoli materici e costruttivi, non abbandonavano del tutto la staticità, impossibilitando perciò una vera e dinamica trasformazione nel tempo.

Da queste considerazioni nasce una linea di pensiero che non guarda alla biologia, connessa alle singole specie, ma si indirizza verso un comportamento collettivo dei sistemi ecologici in cui convergono i modelli per le città, per i paesaggi e per gli edifici. In particolare, la visione si sposta quindi sul paesaggio come sistema ecologico in cui persistono tanto gli aspetti di resi-





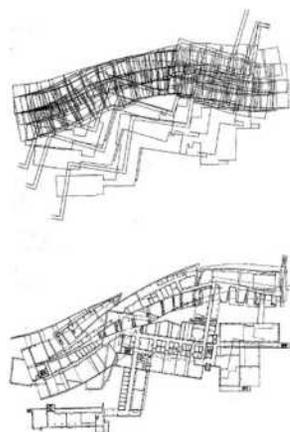


stenza quanto quelli di trasformazione, secondo un sistema di interazione reciproca. Allen in riferimento a questi mutui scambi afferma:

“Questa interazione sottolinea il fatto che tutta l'evoluzione è anche una coevoluzione; le singole specie e il loro ambiente cambiano ed evolvono secondo percorsi paralleli, scambiando continuamente informazioni. Le ecologie, a differenza degli edifici, non rispettano i confini. Al contrario, si estendono su più territori e stabiliscono relazioni complesse che operano simultaneamente su più scale, da quelle microscopiche a quelle regionali” (Allen, 2011, pag.22)<sup>19</sup>.

A partire dagli anni Novanta gli architetti guardano al paesaggio come modello di sintesi per la continuità formale e la flessibilità programmatica, orientando gli aspetti progettuali verso l'approccio performativo e il potenziale organizzativo del paesaggio e successivamente delle infrastrutture<sup>20</sup>. Questo passaggio implica una riconnessione tra quel mondo “statico” connesso alle opere architettoniche e quello “cinetico” legato al continuo fluire del paesaggio per confluire in un processo evolutivo di grande respiro. Il paesaggio, nel senso più ampio del termine, viene considerato come una realtà dinamica e capace di assorbire le trasformazioni in un periodo di tempo più lento. L'architettura risulterebbe così situata in un territorio intermedio tra biologia e geologia- più lenta al cambiamento rispetto a quello degli esseri viventi ma anche in grado di dare risposte più veloci rispetto alle trasformazioni geologiche. Entrano così in gioco la logica e lo spirito del paesaggio e dell'ecologia, intesi come struttura organizzativa e di funzionamento, grazie ai quali è possibile riannodare un dialogo di rispondenza con le interazioni complesse sia delle specie sia dell'ambiente agendo pertanto simultaneamente su scale distinte.

I progetti pertanto si pongono come interventi che ri-descrivono il luogo e inventano nuove topografie in cui il movimento dalla natura al progetto e viceversa viene visto come il raggiungimento di una condizione meticcica e ibrida. L'approccio fornito dalla *Landform Architecture*, inteso come nuovo paradigma non lineare che ricollega l'oggetto architettonico al territorio, indaga questa direzione di ricongiungimento, con l'obiettivo di dissolvere le categorizzazioni e convogliare l'intervento all'interno di una cornice unica più ampia, coniugando, rannodando e dissolvendo i confini disciplinari tra architettura e paesaggio. A tal proposito, questo approccio visionario suggerisce un percorso alternativo e veste l'architettura di nuove qualità. Il *Landform building* evidenzia le modalità entro le quali questi trasbordi disciplinari si manifestano in opere architettoniche contemporanee come un processo progettuale innovativo basato su nuove strategie formali inserite nel proprio campo disciplinare architettonico. Un'architettura intesa come



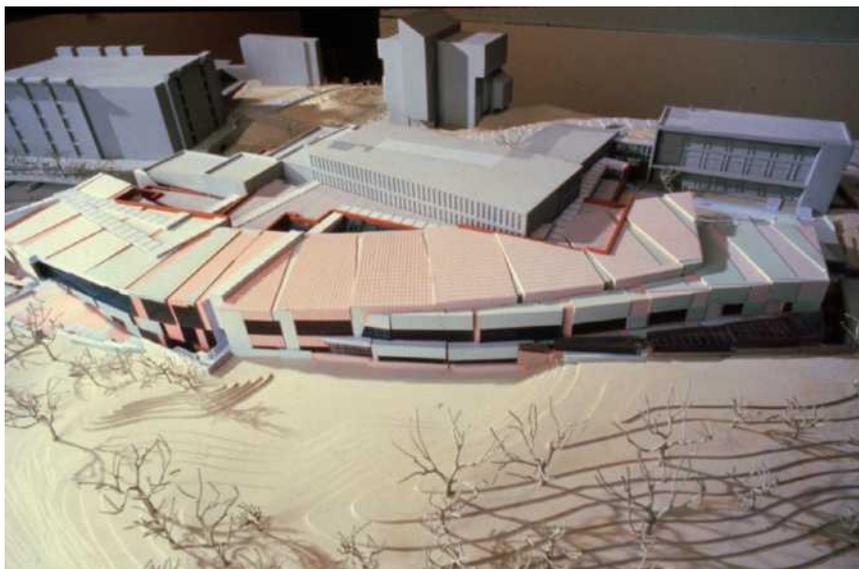
**Fig. 215.** In questa pagina in alto e in basso. Peter Eisenman, ampliamento *Aronoff Center*, Cincinnati, 1988

un paesaggio artificiale, ossia come intervento che non occupa un sito ma che si pone come costruzione del sito stesso.

Il nuovo paradigma<sup>21</sup> che si afferma in architettura innesca dinamiche di tipo non-lineare, dove concorrono teorie, come quella del caos o della complessità<sup>22</sup>, che definiscono in modi via via differenti la modalità di procedere dell'architettura: folding, ciberspazio, neobarocco, non-lineare. Charles Jencks evidenzia come *Il nuovo paradigma dell'architettura*<sup>23</sup> risponda a un interrogativo fondamentale, centrando a pieno il passaggio che tale concezione ha nei confronti della grande dimensione: la possibilità di evitare monumentalismi in edifici di scala notevole è risolta attraverso un ricongiungimento o meglio una *reintegrazione* con il territorio. *Landform building* significa pertanto "architettura come articolazione del paesaggio". Esplicitando gli assunti della sua premessa, l'autore scrive che "una struttura 'landform' è prodotta dal concorso di una serie di forze contrapposte, come la pressione del mercato immobiliare a riempire con una grande quantità di funzioni lo spazio più ristretto possibile (che conduce agli spazi contenitore) o l'idea che le forze ambientali - vento, gravità, flussi di traffico - e il paesaggio come luogo di attività tettonica possano ispirare un nuovo pensiero"<sup>24</sup>.

Risulta significativo a questo riguardo il progetto del Vanke Center a Shenzhen di Steven Holl in cui il sodalizio tra architettura e paesaggio acquista una forza dirompente, ponendo l'intervento come reiscrizione di significato del luogo stesso. Analoga intima relazione è evidente anche nell'ampliamento dell'Università di Cincinnati di Peter Eisenman dove gli elementi e

**Fig. 214.** Nella pagina precedente. Toyo Ito, *Mediateca di Sendai*, 2000



le attività sono accumulate e sedimentate le une sopra le altre, richiamando la logica delle formazioni geologiche. Le sottili variazioni arricchiscono l'intervento rendendolo coerente con un sistema più ampio di paesaggio le cui sottili mutazioni richiamano la struttura stessa della natura che si manifesta per elementi auto-somiglianti. Ecco come il passaggio dalla materia inerte si trasforma in organismo vivente, da *matter* a *mutter* ci ricorda Jencks<sup>25</sup>. La sezione acquisisce perciò un notevole significato descrittivo di tracciamento delle evoluzioni della materia spinta alle soglie della complessità. Sezioni cinematiche che ripercorrono gli spostamenti di materia tellurica punto per punto attraverso una mappatura multipla che svela topografie variabili, strumento a cui è stato ampiamente ricorso ad esempio nel progetto del Centro di ginnastica ritmica & sportiva ad Alicante ad opera di Miralles. In tale caso, l'uso di sezioni cinematiche diventa il mezzo per raggiungere la condizione di *landform building*, ossia una serie di sezioni territoriali che hanno anche lo scopo di controllare un intervento proponibile alla grande scala. Gli edifici integrano lo spirito delle montagne e della natura circostante costituendo degli edifici che risultano essere dei piccoli microcosmi, ovvero similmente a ciò che fa un giardino cinese, prendendo in prestito l'essenza del paesaggio.

Come precedentemente accennato, la visione del rinnovato rapporto che l'architettura instaura con il paesaggio si indirizza verso una dissoluzione dell'oggetto architettonico per aprirsi a un campo relazionale. Proprio la definizione di edificio come oggetto, su cui si è posto l'accento nel corso della precedente trattazione, identifica una scarsa sintonia con l'ambiente che lo circonda, dove questa visione *oggettuale* costituisce una maniera di pensare l'architettura nell'occidente premoderno, protraendosi anche nell'architettura moderna, nonostante la spinta in direzione della trasparenza e la contestuale ricerca verso una permeabilità tra interno ed esterno. Di fatto, l'idea dell'edificio come oggetto è ricorrente tanto nella visione degli architetti quanto in quella del cittadino comune che vede in un'opera null'altro che un bell'oggetto. L'oggettificazione dell'architettura inizia in epoca premoderna e continua durante quella moderna<sup>26</sup>, nonostante l'appello alla trasparenza e l'invito all'apertura. Tuttavia, già l'architetto e teorico Josep Maria Montaner evidenzia in *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos* il profilarsi di una crisi dell'oggetto architettonico moderno e riconduce ad alcuni specifici fattori le motivazioni di tale mutazione<sup>27</sup>, che vedono l'emergere di un nuovo impulso, una maniera alternativa di fare architettura, partendo da una critica alle opere autoreferenziali e oppressive definibili come oggetti (Montaner, 2008).

L'attenzione si rivolge al Giappone dove architetti come Kengo Kuma affrontano il tema nodale della morte dell'oggetto architettonico, auspicando un cambio di identità e un'apertura ad accogliere la natura e il paesaggio all'in-



**Fig. 216.** Kengo Kuma, *Casa di vetro e legno*, New Canaan, Connecticut, 2011



**Fig. 217.** Kengo Kuma, *Great Bamboo Wall villa*, Beijing, 2002

**Fig. 218.** Kengo Kuma, *Casa di acqua e di vetro*, Atami, Giappone, 1992-1995

terno della logica architettonica. Kuma infatti rintraccia proprio nella natura, nell'arte dei giardini e nel disegno del paesaggio la presenza di un'altra forma architettonica: l'anti-oggetto, basata su un sistema di relazioni. La riconnessione dell'architettura con il paesaggio mette in luce un nuovo pensiero che sta emergendo in anni recenti, ossia un approccio che ribalta la distinzione figura-sfondo e converge invece alla definizione di un edificio non più inteso come oggetto. Così il testo programmatico *L'Anti-Oggetto: dissolvere e disintegrare l'architettura* propone una strategia progettuale articolata per azioni, dimostrando l'opportunità di condurre un approccio progettuale con modalità alternative. È in questa chiave che vanno lette le azioni proposte dall'architetto giapponese di connettere, fluire, cancellare, minimizzare, districare, ribaltare, sostituire e disgregare. Le otto azioni progettuali chiamano in causa il soggetto e la ricerca di una sua riconnessione con il mondo attraverso l'architettura e aspirano al raggiungimento di "un'architettura della mediazione, che possa reagire impiegando materiali contemporanei" (Kuma, 2014, pag.68).

Kuma vede l'architettura come un tramite, un supporto e uno strumento, per connettere il soggetto all'intorno circostante e di fatto sancisce lo spostamento dell'interesse dall'oggetto alle relazioni che connettono gli oggetti, ossia alle interrelazioni. Punto di approdo condiviso è pertanto il ricongiungimento dell'architettura con il suolo, che significa anche un inserimento nella vitalità e nel brulicare delle azioni delle persone che attivano uno spazio. L'importanza della visione di Kengo Kuma è nel ritrovare quella unione tra soggetto e oggetto, perduta con il passare del tempo, una cesura che per l'architetto giapponese risulta essere solo una mera convenzione linguistica, poiché ciò che ci circonda è in realtà un sistema di relazioni.



L'impulso proveniente dall'arte dei giardini e dal paesaggio impianta il germe di una nuova forza all'interno del ragionamento architettonico che agisce come *anti-oggetto* e il *garden method*<sup>28</sup> proposto da Kuma viene interpretato come nuova via per ricucire il rapporto tra uomo e natura. Si tratta di una pratica non visiva e del tutto diversa dal *landscaping* in cui il punto di vista è esterno poiché, in questo caso, è una pratica di plasmazione mentale e spaziale di introiezione che avviene tutta all'interno del soggetto immerso nell'ambiente-edificio che lo circonda. Infatti, la differenza sostanziale che intercorre tra la pianificazione del paesaggio e il punto di vista dell'architetto dei giardini è nella capacità del secondo di lasciarsi modificare dal tempo anziché voler modificare il tempo. In sintesi, le due discipline guardano ad ambiti simili ma da angolature del tutto diverse: il paesaggista guarda il paesaggio dall'esterno e ne manipola la scena (*land-scape*). L'architetto dei giardini è invece immerso nel giardino, non ha un punto di vista esterno, non esiste una distanza che gli permette di leggerlo come oggetto<sup>29</sup>.

Il giardinaggio pertanto non predilige punti di vista specifici di osservazione. Il ribaltamento concettuale è evidente nel significato stesso cui è demandata l'azione dell'osservare, ossia priva della distinzione tra chi è osservato e chi osserva ma come pura azione immersiva del vedere. Kuma immagina un'architettura che si modella attraverso le tecniche artigianali del giardinaggio e aspira a un mondo dove tutto sarà continuo e non più concepito per oggetti isolati: "Non ci sarà motivo di creare un oggetto isolato e di comunicare la sua originalità al mondo intero e un architetto dovrà fare la fatica di coltivare il suo piccolo orto in un *continuum* sottile e onnicomprensivo. Il nostro compito immediato è di adattare le tecniche pastorali e artigianali del giardinaggio a quel mondo complesso e difficile"<sup>30</sup>. Il capovolgimento della prospettiva progettuale sposta il punto di vista all'*interno*, nell'intima essenza della disciplina architettonica, consentendo di riappropriarsi della dimensione temporale<sup>31</sup>.

Nelle molteplici declinazioni entro le quali questa transizione prende forma, si delinea un riorientamento dell'architettura verso le logiche proprie del paesaggio e della natura, che consente di dissolvere le perimetrazioni disciplinari favorendo un rinnovamento identitario. L'ibridazione pertanto, quale ambito teorico e operativo di intervento, porta a indagare la fusione dei differenti metodi per cui l'architettura è intesa come aspetto di separazione e produzione di oggetti e il paesaggio come continuità, la cui combinazione apre scenari che meritano di essere ancora sufficientemente esplorati. Come sostiene Mirko Zardini il paesaggio è delicato, continuo e neutro mentre l'architettura è spesso frammentata e difficilmente trasformabile. Si afferma nelle opere contemporanee un'architettura che cerca di avvicinarsi al paesaggio elidendo

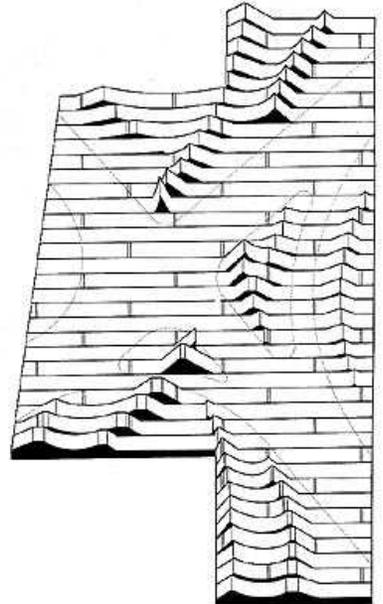
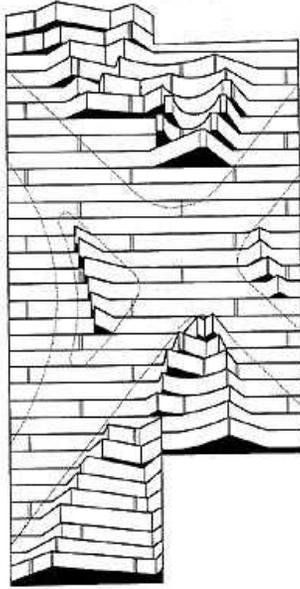
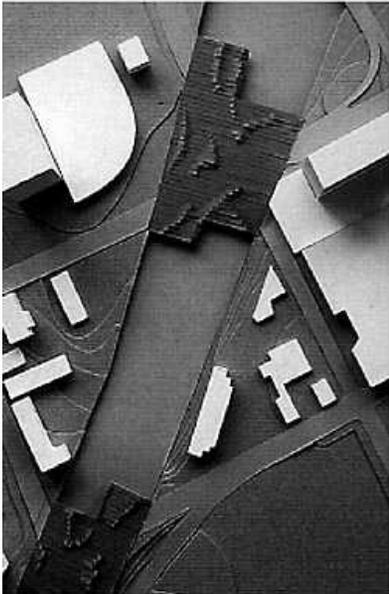
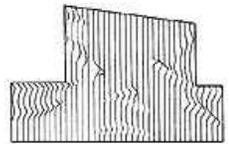
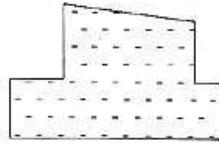
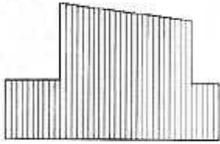
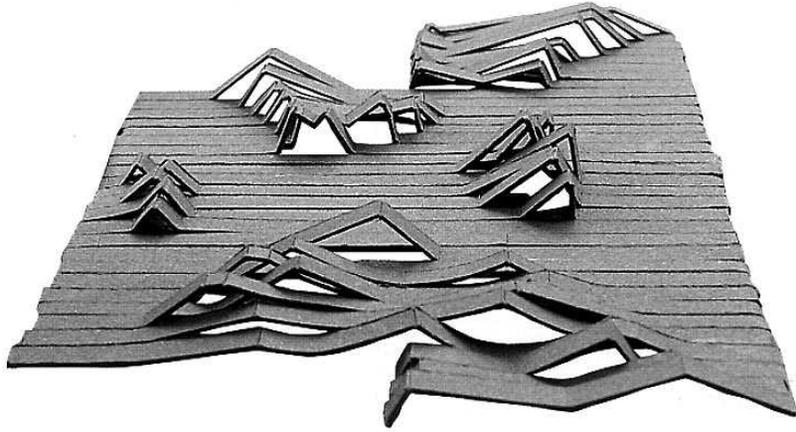
i limiti tra natura e artificio; di fatto si rende il paesaggio “archittonicizzato”. La geometria viene deformata a tal punto che i confini sia fisici che disciplinari tra architettura e paesaggio si dissolvono mostrandosi in manipolazioni formali che sono prossime all’informe e all’amorfo e mettono in crisi la dialettica di figura e sfondo (Zambelli, 2010). Tale modo di procedere lavora su un sistema continuo che scarta quindi qualsiasi giuntura. La dissoluzione dei confini disciplinari porta a un approccio aperto che lavora risolvendo l’opposizione naturale-artificiale e riscrive la posizione dell’uomo nei confronti del mondo. Negli ultimi anni la visione del paesaggio è stata ampliata e sovrapposta a ogni luogo sia esso artificiale o naturale, determinando la fine di un atteggiamento passivo nei riguardi del paesaggio stesso, che da sfondo neutro su cui insistono gli oggetti artificiali passa ad essere elemento attivo.

In sintesi, questo rinnovato interesse intorno al paesaggio nell’architettura contemporanea è una conferma di un sorpasso nella visione classica del rapporto tra edificio e suolo. Il suolo pertanto non viene più visto come un elemento omogeneo, delimitato e orizzontale ma come una *topografia operativa*, ossia come un sistema che si costituisce come una piattaforma, e non come un sito, su cui costruire un racconto. Secondo questi assunti, il paesaggio acquisisce un aspetto operativo e attivo. I progetti contemporanei sembrano quindi affermare una nuova disciplina di ibridazione con il suolo che vede nella sua manipolazione la conversione di un elemento altrimenti fisso in un campo attivo.

La superficie, come più volte evidenziato, costituisce l’ambito sul quale innestare un discorso di ambiguità tra suolo e opera architettonica. Il lavoro per *layer* si presenta dunque come una strategia di attivazione della superficie, dove quest’ultima non costituisce più l’involucro di un’architettura che insiste su un supporto piano, ma rappresenta uno strumento di riconnessione fisica e operativa che conduce ad interventi progettuali attuati con le stesse logiche tanto per l’architettura quanto per il suolo. La caratteristica di questo “nuovo suolo” è incentrata sulla “naturalità attiva” che possiede, ossia come piattaforma, intesa come vero e proprio sistema operativo, che sorpassa il tradizionale concetto di base.

Vittorio Gregotti in *Territorio dell’Architettura* definisce “tre livelli dimensionali” di intervento sul suolo: un approccio geografico del territorio, un approccio topografico del circostante, del sito, e quello infine dell’oggetto. Il sito per Gregotti è “un modo di essere fisico della sua storia” e come tale manifesta la scala alla quale si presentano gli interventi tra manufatto e superficie terrestre. L’attacco al suolo per Gregotti si configura di volta in volta in funzione della strategia scelta per la modificazione del sito, sia essa indirizzata a un’integrazione o come un’architettura concepita come estensione del

**Fig. 219.** Kelly Schannon, *Topographical Overpass*, Atlanta, Georgia, 1994



paesaggio o in ultimo come *objets trouvés*, ossia come l'esplicitazione di una alienazione del manufatto rispetto alla terra o come modellazione stessa del suolo. La catalogazione di interventi di questo tipo non è di facile realizzazione poiché rifuggono in maniera programmatica una classificazione precisa e prediligono definizioni incerte (non land art, non architettura) privilegiando altresì un territorio dell'ambiguità che porta a "trattare anche l'architettura come una disciplina che opera in un campo espanso"<sup>32</sup>.

Gli avanzamenti della tecnica e la necessità di una continua ridefinizione delle esigenze contemporanee favorisco la possibilità di vedere il suolo come facilmente riconfigurabile tanto che nel linguaggio architettonico iniziano a comparire verbi che descrivono operazioni di rimandi e manipolazioni tra architettura e suolo come ad esempio gonfiare, scavare, corrugare. È in questo momento che si tratteggia la tendenza dell'architettura a sconfinamenti che operano un'espansione di campo disciplinare dove l'architettura si "paesaggizza" e il paesaggio si "architettonicizza".

Nel numero 220 di *Quaderns D'Arquitectura y Urbanisme* sulla *Topografia Operativa* dedicato a questa transizione e interscambio dell'architettura con altri ambiti quale il paesaggio si presentano i nuovi suoli come connotati da qualità specifiche quali: 1) essere costruzioni artificiali e non degli spazi naturali sia in senso fisico che culturale; 2) essere concreti in quanto né figure né fondo pertanto non omogenei o tantomeno neutri; 3) non avere un confine preciso poiché il campo su cui insistono coincide con l'atto dell'intervento e della manipolazione; 4) non costituiscono un dato o un riferimento; 5) non sono masse ma vuoti; 6) la struttura non lavora per gravità ma diagonalmente.

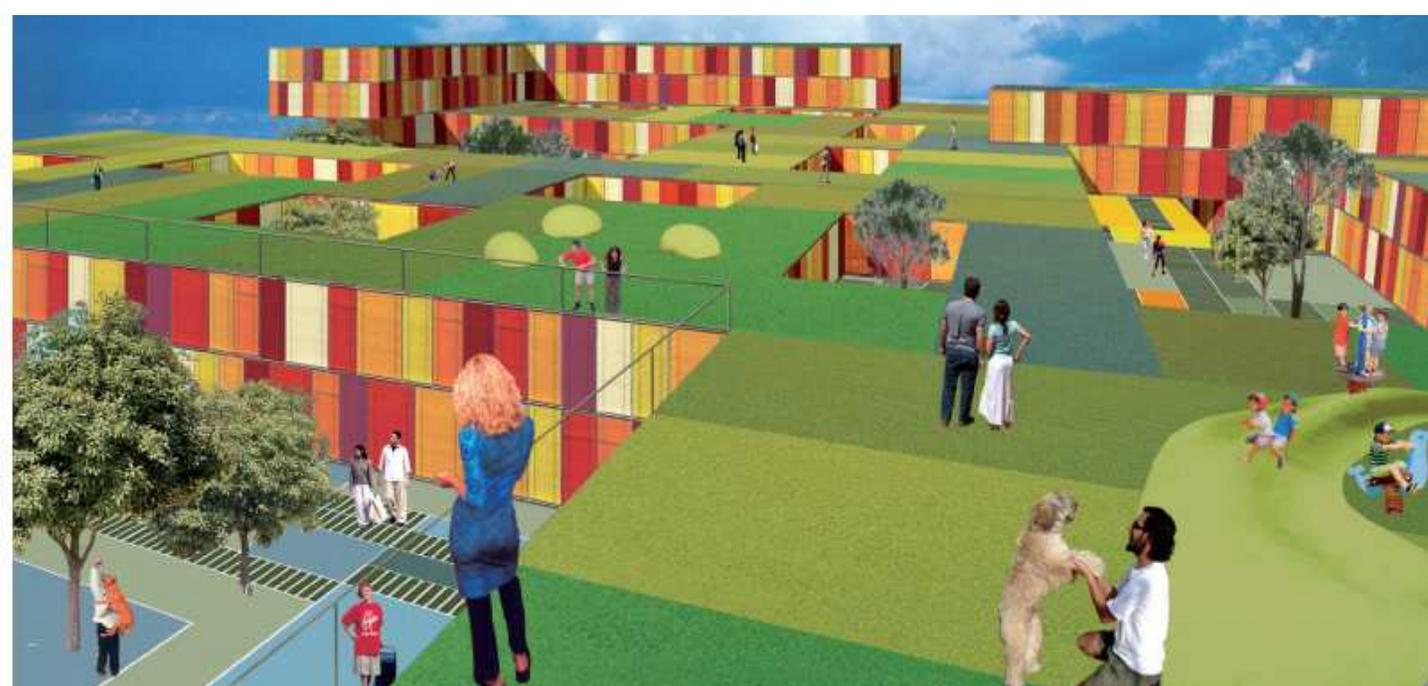
Fig. 220. Manuel Gausa, *Lands in-Land(s) una nuova topografia operativa*, Graz-Maribor. Immagine tratta da Gausa, M., (2018), *Paesaggio in bivio. Land-Links/Lands-in-Land*, in "Quaderni di Architettura e Design", n.1, pp.139-156.



Queste considerazioni portano in luce una riflessione in relazione al rapporto tra figura e fondo ripresa da Manuel Gausa attraverso la nozione di “paesaggio operativo” che insiste sul “paesaggio anfitrión” nel testo *Land in Land*<sup>33</sup>. Il superamento della gerarchia tra “figura edilizia sul campo di fondo” spinge i confini disciplinari verso sconfinamenti teorici che guardano al terreno in una visione aperta e di fusione. La dissoluzione dell'architettura in termini oggettuali quindi stabilisce l'ingresso nell'ambito delle relazioni. Si tratta di un passaggio dell'architettura verso nuove “geografie della transizione” in cui le nuove tecniche costruttive e informatiche hanno suggerito un impulso che è sfociato nella deformazione delle strutture euclinee in direzione di spazi dinamici e fluttuazioni funzionali. Questo passaggio segna l'abbandono delle volumetrie e l'ingresso nel solco della topografia. La dinamica chiama in causa un lavoro di sovrapposizione di superfici, di “suolo su suolo” per usare le parole dell'autore, ma anche la dissoluzione di quei confini dicotomici che vedono assenza-presenza e densificazione-diradamento come coppie di azione e reazione.

Gausa annovera il vuoto come materiale architettonico ovvero un componente astratto, uno spazio aperto in grado di iniettare un certo valore di ambiguità allo spazio, connotando quest'ultimo di aggettivazioni di assenza ancorché di presenza (grandi superfici, suoli e pieghe, texture e rugosità). “L'architettura del vuoto”, la chiama Gausa, è in grado di entrare in risonanza con le qualità del paesaggio-spazio libero; un paesaggio che diventa quindi un campo aperto di forze dove si intersecano e con la loro unione fondono orizzonte, cielo e suolo. Le spazialità raggiunte altro non sono che campi di forze all'interno di altri campi di relazione in cui prevalgono interattività, combinazione e contaminazione e l'architettura può intersecarsi con la natu-

**Fig. 221.** Manuel Gausa, *Land-Arch. Catalunya*, nuovi paesaggi abitati. Immagine tratta da Gausa, M., (2018), *Paesaggio in bivio. Land-Links / Lands-in-Land*, in “Quaderni di Architettura e Design”, n.1, pp.139-156







ra e viceversa, giungendo a proporre dinamiche disciplinari alternative: da qui la fusione di Land-Arch, un'interazione dinamica tra categorie generalmente distanti. La nuova natura delle cose indica un rapporto alternativo in cui confluiscono tanto l'evolutivo quanto l'adattivo come qualità innovative e parlerebbero di una architettura-paesaggio, non più di un'architettura del paesaggio<sup>34</sup>.

L'architettura in questa nuova prospettiva si stanZIA come supporto per future evoluzioni, come coaguli di uso e servizi, ossia procedendo secondo una logica di articolazione spaziale fluida e libera che ricorre all'utilizzo di dispositivi di infiltrazione collocati senza alcun vincolo o dipendenza a tracciati geometrici. Questi suoli solidi hanno tutto l'aspetto di essere piattaforme di transito che si stanZiano come quote di riferimento per un'architettura che finisce inevitabilmente per essere contrassegnata da un valore geografico<sup>35</sup>. Geografie costruite invece di architetture, dove la figuratività dell'oggetto lascia il posto a un nuovo *topos* astratto. La scatola architettonica si distorce e plasma in forme che non creano più "volumi sotto la luce" ma "paesaggi ambigui sotto il cielo". Ecco che si prospetta un'architettura che si fa campo dentro ad altri campi: *land in land*, o meglio, *Land-Fields in Lands*<sup>36</sup>, indicando con tale locuzione le nuove geografie ibride a cui aspira l'architettura.

In questo senso, si delinea una sfumatura di quei bordi che rendono interno/esterno e sopra/sotto ambiti separati, convergendo verso scenari ambigui e sempre meno definiti. Contro il predominio della verticalità, il nuovo approccio adotta una strategia che si muove orizzontalmente e si incunea sopra-infra-sotto al suolo facendo vibrare gli elementi e fondendoli in un unicum. Secondo Luigi Coccia:

"Quello tra edificio e suolo è dunque un rapporto sempre più diretto: le componenti che strutturano l'edificio si proiettano nello spazio aperto interagendo con il progetto del suolo, così come alcuni elementi che appartengono alla morfologia del sito entrano a far parte della composizione architettonica dell'edificio. Il rapporto tra spazio interno ed esterno cessa di essere assoluto così come l'edificio rinuncia a sancire con perentorietà il limite tra il dentro e il fuori e tra il sopra e il sotto. La progettazione urbana indirizza la ricerca verso la sperimentazione di una 'urbanistica della figura', che consente agli edifici ed alla loro topografia di manifestarsi in un unico sistema conformativo. Così il progetto del sito e quello dell'edificio vengono paradossalmente a coincidere costituendo la risposta più appropriata alla costruzione di un luogo"<sup>37</sup>.

**Fig. 222. Nella pagina precedente.** FOA Architects, *Yokohama International Passengers Terminal*, 2002

Manipolazione del suolo e progetto risultano così elementi di una stessa visione di integrazione: una architettura intesa come suolo costruito, una infrastruttura di supporto al paesaggio. La creazione di una nuova topografia



**Fig. 223.** Snøhetta, *Centre International d'Art Parietal*, Montignac, 2012-2016



**Fig. 224.** Weiss/Manfredi, *Olympic Sculpture Park*, Seattle, 2007

**Fig. 225.** Snøhetta, *Centre Norwegian National Opera and Ballet*, Oslo, 2000-2008

artificiale verte sul sostanziale convogliamento di flussi materiali e immateriali e non mira a una forma finale o a una conformazione determinata ma si configura come un approccio progettuale aperto.

La sensibilità architettonica verso il suolo, come nuovo materiale progettuale, avvia una sperimentazione che assottiglia le cesure tra paesaggio artificiale e paesaggio naturale fino a farle scomparire, ampliando ulteriormente la nozione di paesaggio. Di fatto, è l'idea stessa di paesaggio che è cambiata. "Il concetto di "paesaggio" è da molto tempo divenuto un concetto ibrido, esteso oltre il suo significato originario; sono inoltre presenti molte sue specificazioni concettuali che possono essere considerate "ibride": dal paesaggio "delle infrastrutture", al paesaggio dei margini urbani, al paesaggio dei flussi, e così via". (Zanni, 2012, pag.12). I salti concettuali che hanno visto il territorio come palinsesto di segni e culture giungono oggi a enunciare la presenza di un paesaggio ibrido, o in linea con le affermazioni di Gregotti, di un "paesaggio antropogeografico" (Gregotti, 1967).

L'apice di questa parabola<sup>38</sup> costituisce la ricerca di una fusione e una sovrapposizione tra oggetto, inteso come figura, e fondo, in riferimento al suolo, realizzando quell'unione tra opera e contesto, così come emerge nella produzione di molteplici architetti contemporanei tra cui ad esempio il gruppo FOA, MVRDV, UNstudio, Reiser + Umemoto o i Morphosis<sup>39</sup>. Basti citare il celebre, nonché ormai iconico, progetto del Terminal portuale a Yokohama del gruppo FOA per constatare con immediatezza come la superficie attrezzata e increspata non sia più definibile come semplice architettura ma abbia assorbito le tecniche paesaggistiche.



L'opera è anche un paesaggio costruito che rinuncia alla definizione di confini tra interno ed esterno rendendoli fluidi e permeabili. I FOA spingono le sperimentazioni architettoniche verso una geografia costruita, una creazione di un nuovo paesaggio pubblico, in cui architettura e dimensione urbana si fondono in un sistema che abbandona la volumetria ed entra nella sfera della topografia e dell'ibridazione. In sintesi, l'esempio richiamato non solo è paradigmatico del cambio di approccio verso il suolo, operando una fusione, ma evidenzia anche il progressivo volgere l'attenzione da parte dell'architettura allo spazio di collegamento e soprattutto alle infrastrutture, proiettando la sua identità in sconfinamenti che anelano al *merge*<sup>40</sup> tra architettura, paesaggio e infrastruttura.

Nella stessa ottica, vanno lette opere come l'Olympic Sculpture Park a Seattle di Weiss/Manfredi (2007), dove il programma spaziale è articolato attraverso edifici puntuali che emergono dalle escrescenze del suolo ripiegato, fondendo insieme naturale e artificiale. Così anche le opere del gruppo Snøhetta, come ad esempio il Norwegian National Opera and Ballet o il Centre International d'Art Parietal, convergono verso una strategia che lavora nel solco di un ricongiungimento, o meglio una fusione, tra architettura, paesaggio e infrastruttura, privilegiando lo spazio di circolazione come impalcatura e supporto sul quale costruire nuovi significati. Questo terreno sperimentale dello spazio di collegamento e di circolazione fa intravedere dunque nelle infrastrutture il potenziale di ricongiungimento tra urbanistica e architettura<sup>41</sup>, attribuendo all'architettura un valore di sistema.

## NOTE CAPITOLO III. LA NEUTRALIZZAZIONE DEL TIPO

### NOTE CAPITOLO III.1

<sup>1</sup> Voce *hybrid* in Gausa, M., Guallart, V., Müller, W., Soriano, F., Porras, F., Morales, J., (2003), *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, technology, society in the information age*, Actar, Barcelona, p. 50.

<sup>2</sup> Partendo da una critica diretta al progetto totale, Colin Rowe elabora in *Collage City* un'alternativa basata sulla frammentazione e sul collage, ovvero orientando il pensiero progettuale su "un aggregato di piccoli moduli". L'assemblaggio, mettendo insieme elementi talvolta eterogenei, rafforza secondo l'autore il significato arricchendo così i livelli di lettura. Nel testo Rowe indaga proprio la dimensione di deviazione dal modello distinguendo l'oggetto architettonico ideale (progettato e concepito; oggetto intatto) dall'oggetto che subisce alterazioni a seguito dell'inserimento nel tessuto (oggetto compromesso). Il contesto in questo caso gioca il ruolo di impulso deformante agente direttamente sul modello, a esso vincolato, che ne assorbe le suggestioni. L'importanza degli oggetti contaminati è nel facilitare una doppia lettura che li rende leggibili sia come oggetti sia come tessuto, proponendosi come detentori dell'insieme delle due qualità e avere quindi una doppia significazione, come l'Hôtel de Beauvais a Parigi (XVII secolo), esempio paradigmatico di questa condizione.

<sup>3</sup> Come sarà successivamente esplicitato, la letteratura tende ad ascrivere l'ibrido come l'anti-tipo. Si vuole qui proporre una visione che lo porti a costituirsi come terreno positivo e possibilista in relazione alla capacità di contribuire a riallacciare una relazione tra architettura, paesaggio e infrastruttura e di conseguenza contribuire a formare un terreno fecondo su cui implementare rinnovati discorsi in merito alla morfologia e alla tipologia.

<sup>4</sup> Il termine tipo deriva dal greco *τυπος* e significa carattere, figura, modello, assumendo di volta in volta la valenza di schema, di struttura profonda della forma o anche di matrice generatrice dei caratteri specifici della forma. Per questo motivo, si ritiene che indagare il tipo significa indagare la struttura profonda dell'architettura e le sue manipolazioni.

<sup>5</sup> Angi, B. (2009) *Strategie di sopravvivenza urbana. Istruzioni per l'uso*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste.

<sup>6</sup> B. Angi, *ibidem*, p. 98.

<sup>7</sup> "La nozione-metafora di "struttura" (dal latino *struere*, "costruire") presenta, originariamente, delle connotazioni di tipo architettonico e organico e, nell'Ottocento, finisce per alludere a un insieme organizzato di elementi che si sostengono fra di loro al fine del mantenimento e del funzionamento del tutto. Essa rimanda quindi alle idee di sistema e di forma". Fornero, G., Tassinari, S., (2002), *Le filosofie del Novecento*, Vol.II, Mondadori, Milano, p.1107.

<sup>8</sup> Si fa qui riferimento alla definizione fornita dal filosofo Jean Piaget, considerato il padre fondatore dell'epistemologia genetica, ossia dello studio delle strutture e dei processi cognitivi connessi alla formazione della conoscenza durante lo sviluppo. L'autore specifica che: "In prima approssimazione, una struttura è un sistema di trasformazioni, che comporta delle leggi in quanto sistema (in opposizione alle proprietà degli elemen-

ti) e che si conserva o si arricchisce grazie al gioco stesso delle sue trasformazioni, senza che queste conducano fuori dalle sue frontiere o che facciano appello a elementi esterni. In breve, una struttura comprende così questi tre caratteri: totalità, trasformazioni e autoregolazione”.

<sup>9</sup> Libera traduzione dell'autrice. Il testo originale: "what kind of object is a work of architecture?" (Moneo, 1978, p.23)

<sup>10</sup> Traduzione libera dell'autrice. Si riporta di seguito il testo originale: "concept which describes a group of objects characterized by the same formal structure. [...] It is fundamentally based on the possibility of grouping objects by certain inherent structural similarities. It might even be said that type means the act of thinking in groups" (Moneo, 1978, p.23).

<sup>11</sup> Si riporta il testo originale: "the design process is a way of bringing the elements of a typology – the idea of a formal structure- into the precise state that characterizes the single work" (Moneo, 1978, p.23).

<sup>12</sup> "La parola tipo non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente quanto l'idea di un elemento che deve esso stesso servire di regola al modello [...] Il modello inteso secondo l'esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il tipo è, per contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si assomiglieranno punto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo". Quatremère de Quincy, A., C., (1992), *Dizionario storico di Architettura*, Marsilio, Venezia, p.273-276.

<sup>13</sup> Il tipo era visto da Quatremère de Quincy associato a una evoluzione della forma in riferimento all'uso come propensione naturale e logica della miglior conformazione acquisita nel tempo per assolvere alla specifica funzione.

<sup>14</sup> Traduzione libera dell'autrice. Il testo originale è di seguito riportato: "based on a generic geometry of axis superimposed on the grid. The connection between type and form disappeared". (Moneo, 1978, p. 29).

<sup>15</sup> "Il metodo di Durand prelude infatti a problemi di produzione edilizia industrializzata quali l'unificazione e la standardizzazione dei componenti" [...] La modernità di Durand consiste, anche se parla ancora di un sistema basato sulle leggi tradizionali di rapporti all'interno della struttura, nell'aver gettato le premesse della crisi dell'unità dell'organismo architettonico". (Strappa, G., (1995), *Unità dell'organismo architettonico*, Dedalo, Bari, p.49).

<sup>16</sup> Laddove Mies van der Rohe basa la ricerca sulla figuratività spaziale, Le Corbusier sull'introduzione nel ciclo produttivo, mentre il funzionalismo, collegando causa ed effetto (relazione tra forma e funzione), annulla gli antecedenti eliminando la necessità di ricercare soluzioni già avallate nella storia dal concetto di tipo.

<sup>17</sup> Nel suo testo *Das Einfamilienhaus* Alexander Klein schematizza i principali elementi delle unità abitative del Dopoguerra. L'abitazione viene letta dall'architetto come luogo dei bisogni non solo fisici ma anche spirituali e sociali. Il letto diventa l'unità di base per l'analisi delle tipologie abitative, anziché partire da parametri puramente dimensionali e spaziali.

<sup>18</sup> "Io penso quindi al concetto di tipo come a qualcosa di permanente e complesso, un enunciato logico che sta prima della forma e che la costituisce" (Rossi, 1978, p.32). Ci-

tando Quatremère de Quincy, Rossi riporta la sua magistrale definizione e tacitamente avalla la concezione che il tipo si costituisca come una sorta di “nucleo intorno al quale si sono agglomerati e coordinati in seguito gli sviluppi e le variazioni di forme, di cui era suscettibile l’oggetto”. La conclusione di tale ragionamento lo porta quindi ad affermare che “Elemento tipico o semplicemente il tipo, è una costante, esso è riscontrabile in tutti i fatti architettonici. Esso è quindi anche un elemento culturale e come tale può essere ricercato nei diversi fatti architettonici; la tipologia diventa così largamente il momento analitico dell’architettura, essa è ancora meglio individuabile a livello dei fatti urbani. La tipologia si presenta quindi come lo studio dei tipi non ulteriormente riducibili degli elementi urbani, di una città come di una architettura” (Rossi, 1978, p.33). Infine, scrive: “nessun tipo si identifica con una forma anche se tutte le forme architettoniche sono riconducibili a dei tipi. [...] Il tipo è dunque costante e si presenta con caratteri di necessità; ma sia pure determinati, essi reagiscono dialetticamente con la tecnica, le funzioni, con lo stile, con il carattere collettivo e il momento individuale del fatto architettonico. [...] Il tipo è l’idea stessa dell’architettura, ciò che sta più vicino alla sua essenza. E quindi ciò che, nonostante ogni cambiamento, si è sempre imposto “al sentimento e alla ragione”, come il principio dell’architettura e della città” (Rossi, 1978, p.34).

<sup>19</sup> Sulla crisi del tipo come possibilità di ripetere organismi edilizi indifferenziati, Paolo Desideri concorda sostituendo ad essi la consapevolezza del ruolo ibrido, ossia di una città che sappia dare voce al valore di compresenza e alle diversità. Lo stesso Desideri in *La città di latta* rintraccia nella metropoli moderna nordamericana il punto di culmine del processo evolutivo che ha portato alle variazioni del rapporto tra edifici e forma della città. La griglia consentirebbe alla tipologia un incremento di variazione che non è più possibile classificare. L’impianto della maglia è basato altresì su una relazione inversa della relazione tra tipo e morfologia, infatti tanto più è complessa la morfologia tanto meno saranno i tipi impiegati e viceversa. Non a caso, sempre nello stesso ambito nordamericano, autori come Rem Koolhaas, nel già ampiamente menzionato *Delirious New York* o Joseph Fenton, nel Pamphlet *Hybrid buildings*, analizzano come la forma e il programma interagiscano al variare e all’intensificarsi del secondo. La coniugazione di differenti programmi all’interno di uno stesso volume, unita a differenti intensità di usi, produce uno sconfinamento del limite dell’architettura fino “a deformare un tipo edificatorio puro”, come argutamente nota Steven Holl («What pressure specific to the twentieth century does the combination of program impose on architectural form?» Steven Holl, Foreword in Joseph Fenton, Op. cit., p.3).

<sup>20</sup> Anche Pierluigi Nicolini in *Elementi di architettura* concorda nel ritenere i contenitori degli elementi indifferenti al contesto e scarsamente caratterizzati. Come espressione tangibile del nichilismo contemporaneo, confermano lo svilimento dello statuto tipologico oltre che esprimere una pretesa di indeterminatezza funzionale e ontologica.

<sup>21</sup> “Tipologie atipiche” le definisce Gregotti, indicando con tale accezione degli elementi edificati che sono svincolati dal contesto morfologico. Queste architetture rivelano una incapacità di interagire con il contesto, oltre che di configurare gli spazi aperti e il rapporto con il suolo e il territorio. Gregotti nota come questi esempi siano poveri nell’articolazione architettonica e di conseguenza attivino una strategia inversa di introversione scenografica, ovvero di ricostruzione interna del mondo astratto del mercato. (Gregotti, 1990).

<sup>22</sup> Si fa riferimento qui a un processo che si avvia a scindere gli elementi progettuali di forma, funzione e struttura che giungerà al ricorso del *layer* quale strumento progettuale,

attribuendo autonomia alle varie componenti e lavorando sulla sovrapposizione e le relazioni che tra di esse si possono instaurare.

<sup>23</sup> Vitali, P., (2012), Ibridi. Enti urbani di nuova generazione a funzioni complesse. Nuove tipologie e spazi ibridi, Zanni, F., (a cura di), in *Urban Hybridization*, Maggioli, collana Politecnica, Milano, pp. 303-332.

<sup>24</sup> M. Gausa, *The Metapolis: dictionary of advanced architecture*, voce antitype, 2003, p. 50.

<sup>25</sup> A. Criconia, *ibidem*.

<sup>26</sup> Formaggio, D., (1990), *Estetica, tempo e progetto*, Clup, Milano, p.23.

<sup>27</sup> Gregory, P., voce *Teorie dell'architettura in XXI Secolo*, Enciclopedia Treccani.

#### NOTE CAPITOLO III.2

<sup>1</sup> <<Il “tipo” si afferma attraverso un processo storicamente spontaneo, e poi, una volta diffuso e consolidato nella prassi diventa oggetto di studio, cioè di sintesi, e diviene una idea *a priori* riproponendosi come regola e riferimento nella prassi progettuale. Il “tipo” trascende i periodi storici e le discipline, è un “modello concettuale”, un “paradigma”, in grado di permeare ogni creazione intellettuale, alla stregua del canone in musica>> (Del Monaco, 2012, p.160).

<sup>2</sup> In riferimento a questo termine, emergono aspetti qualitativi che la tradizionale rappresentazione non può descrivere, ossia gli aspetti percettivi e la memoria dei cittadini che vivono e abitano le città

<sup>3</sup> Pier Vittorio Aureli e Gabriele Mastrigli, introducendo la questione dei diagrammi, citano la lettera dell'architetto Paul Engelmann all'amico Ludwig Wittgenstein, in cui attraverso una poesia di Johan Ludwig Uhland ammettono la necessità di evitare di esprimere l'inesprimibile, ossia “l'essenza fondamentale della nostra esistenza”. Così anche l'architettura non dovrebbe farsi carico di dare voce a quell'ineffabile, a quelle contraddizioni che regolano la complessità del mondo.

<sup>4</sup> Per un maggior approfondimento si consiglia il testo Deleuze, G., Guattari, F., (1996), *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma.

<sup>5</sup> Si indaga la misura per la quale l'architettura attraverso il diagramma cede alla trappola interpretativa in cui i flussi che coinvolgeranno l'opera sono letti in chiave architettonica, quando questi in realtà appartengono a una pura proiezione, ossia una rappresentazione della vita che si svolge dentro l'architettura e come tale ha un carattere “indicibile”.

<sup>6</sup> “La tipología ya esta determinada, el diagrama es estratégico: debe desvelarse, REGISTRARSE y desarrollarse. El concepto de tipología es retrospectivo, el de diagrama es prospectivo. La herramienta de la tipología es esencial para el análisis de los tejidos urbanos existentes. Los diagramas son adecuados para proyectar abiertamente el futuro y para responder a los nuevos impulsos sociales, culturales, energéticos medioambientales” (Montaner, 2014, p.12)

<sup>7</sup> L'etimologia rimanda a dia (attraverso un qualcosa) e gramma (cosa scritta).

<sup>8</sup> La città di Sforzinda ideata dall'architetto Filarete è articolata su un'alternanza di cerchi e quadrati, mentre il Panopticon (1791), propone un modello architettonico coin-

cidente con una condizione perfetta di figura del potere e del controllo della società contemporanea, in cui il diagramma esplicita proprio l'aspetto funzionale di controllo derivante dalla sua forma.

<sup>9</sup> Già a metà degli anni Trenta Le Corbusier afferma in *La Ville Radieuse*: “La verità è nei diagrammi!”. Il Maestro dell'architettura Moderna coglie con grande anticipo la possibilità offerta da essi per comprendere la maniera di sintetizzare i processi di trasformazione della vita umana in un sistema di relazioni. L'interdisciplinarietà offerta dal diagramma rende efficace questa operazione, configurandosi come intermediario tra differenti quantità.

<sup>10</sup> Il numero 48 della rivista *Oase* e il numero 23 della rivista *Any*.

<sup>11</sup> Si riporta il testo originale contenuto in Vidler, A, (2006), “What is a diagram anyway?” in Peter Eisenman Feints. S. Cassarà Editor, Skira, Milano, pp. 19-27: “no lo que significa pensar acerca de los diagramas, sino de qué manera se puede pensar con diagramas”.

<sup>12</sup> SORIANO, F., (2002), *Diagramas @*. In “Fisuras”, n. 12 (luglio), 4-11.

<sup>13</sup> Soriano conia questi due termini applicando un parallelismo tra iconologia (il significato dei segni e degli elementi grafici) e iconografia (la descrizione, l'ordine e la collezione di immagini).

<sup>14</sup> Le opere di Kazuyo Sejima vengono definite da Toyo Ito come un'architettura-diagrammata. Il valore attribuito allo strumento del diagramma evidenzia come abbia acquisito un ruolo centrale nella produzione architettonica diventando un tratto distintivo delle neoavanguardie. Il metodo mette di fatto in relazione gli aspetti compositivi con quelli funzionali, simbolici, temporali, cinematici.

<sup>15</sup> La cibernetica allude alla possibilità di controllo automatico. Il termine, derivante dal greco κυβερνητική “arte del pilota”, è introdotto da N. Wiener lasciando la presenza dell'uomo all'interno del processo di controllo sottintesa. I calcolatori diventano delle macchine per il controllo ma non solo. Ad una prima fase di meccanizzazione dei processi fisici, segue una fase di controllo e, infine, una fase di meccanizzazione dei processi intellettuali stessi, producendo un risparmio in termini tanto fisici quanto intellettuali. Tale conquista lascia l'uomo libero di poter perseguire un lavoro creativo. La cibernetica diventa quindi sinonimo di una teoria dei sistemi costruiti dall'uomo, comprendendo in senso lato la totalità del mondo naturale mediante la capacità di uno studio interdisciplinare da essa offerto. La cibernetica e la teoria dell'informazione sono evidentemente basate su un sistema di programmazione in cui le istruzioni, talvolta esperite difficilmente, possono essere ricavate empiricamente o mediante fasi successive di apprendimento del calcolatore, procedendo per applicazione su una serie di esempi selezionati. Per un maggior approfondimento si consiglia di vedere la voce “Cibernetica” dell'Enciclopedia Treccani a cura di Ernest H. Hutten. Questo concetto, se applicato all'architettura, porterebbe a indagare una dimensione di programmazione per cui l'architettura può costantemente riscrivere le proprie “istruzioni” e riprogrammarsi sulla base di mutate condizioni esterne.

<sup>16</sup> “The essence of diagrammatic technique is that it introduces into a work qualities that are unspoken, disconnected from an ideal or an ideology, random, intuitive, subjective, not bound to a linear logic – qualities that can be physical, structural, spatial or technical” (Ben van Berkel, 1999, p.323).

<sup>17</sup> “A representational technique implies that we converge on reality from a conceptual position and in that way fix the relationship between idea and form, between content and

structure. When form and content are superimposed in this way, a type emerges. This is the problem with an architecture that is based on representational concept: it cannot escape existing typologies (Van Berkel, Bos, 1999, p.325).

<sup>18</sup> “These diagrams are essentially infrastructural”. Ibidem, p.327.

<sup>19</sup> Per una trattazione più approfondita si rimanda al testo De Francesco, G., Ghazi, E., Santarelli, I., (2015), *UNStudio diagramma struttura modello pelle ibridazione*, Lulu, Raleigh.

<sup>20</sup> In *Architettura e disgiunzione* Tschumi affronta l'iter progettuale del progetto urbanistico enucleando in quattro punti le possibili strade percorribili nell'affrontare questo tipo di progettazione - 1) composizione, intesa come atto architettonico ispirato; 2) complemento, in cui vengono colmate le lacune e viene completato il testo; 3) palinsesto, che muove attraverso la decostruzione della stratificazione storica esistente - e vi aggiunge ulteriori strati; mediazione, forma di intermediazione attraverso un sistema astratto tra il sito e nuovi concetti proposti (pag.150).

<sup>21</sup> “Il sito è suddiviso in tante fasce parallele, sorta di scampoli di paesaggio ottenuti da prelievi (carotaggi) di varie configurazioni paesaggistiche. In questo modo l'architettura di uno spazio pubblico o di un parco si confronta con le specifiche di un programma diversificato proiettandolo in un “campo metropolitano” cercando di far coesistere le diverse attività in una mutua interferenza. Francesco Repishti, (2015), *Layers*, in “Lotus International”, pp.44-51.

<sup>22</sup> Koolhaas vede il diagramma come un “disegno minimo utilizzato per spiegare un concetto”, arricchendo il suo significato quale mezzo di comunicazione e il suo ruolo come generatore concettuale. Per la sua capacità di far confluire all'interno messaggi e informazioni provenienti da altri ambiti inserendosi nella cerchia di una strumentazione orientata al rinnovamento e alla ricerca. Le informazioni provenienti dal contesto e dalla realtà contemporanea possono pertanto configurarsi come occasioni di generazione di concetti o temi architettonici attraverso la conversione figurativa operata dal diagramma come mezzo in grado di applicare una congiunzione logica tra concetto e figura. La trasposizione di dati astratti in concreti costituisce il punto di partenza per interpretazioni di tipo progettuale.

<sup>23</sup> Come accennato già nella precedente trattazione, il termine paesaggio ha iniziato progressivamente ad assumere una valenza ampliata, ossia non più prettamente confinata all'ambito del naturale. Koolhaas conia il termine “*scape*” in riferimento a questa condizione espansa e attribuisce al paesaggio una componente anche artificiale quale paesaggio urbano, operando un ampliamento concettuale che sarà tema di indagine della successiva trattazione.

<sup>24</sup> Numero 8 della rivista intitolato *Re: programming*.

<sup>25</sup> Continua Sarkis al riguardo: “In its broadest definition, programming is a process by which information about a building project, given by the client or obtained by the architect, is analyzed and interpreted (both graphically and computationally) to better describe the spatial strategy around which the specific tasks and uses of the buildings will be organized” (Sarkis, 2001, p. 81)

<sup>26</sup> Dardi, C., (2009), *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata, pp. 167-8.

<sup>27</sup> L'architettura di OMA è “fondamentalmente performativa, nel senso che la sua validità come costruzione non deriva dalla sua rappresentazione o riproduzione di un modello, ma dalla sua esattezza operativa, dalla sua adeguatezza o efficienza” Zaera-Polo, A., *Un mondo*

*pieno di spazi vuoti*, in “El Croquis”, n.88/89.

<sup>28</sup> La formulazione del pensiero in riferimento alla forma e delle implicazioni del programma su di essa nell'architetto olandese si deve molto anche al periodo di sperimentazione didattica tenuto presso l'Architectural Association in cui proponeva agli studenti delle esercitazioni intitolate “Tektonik” dove veniva sondata la relazione inversa al “form follows function”, ossia si effettuava primariamente un'analisi volumetrica di alcune architetture privandole del loro contenuto e solo successivamente veniva iniettato in esse il programma. Uno svuotamento questo che ribadisce la scissione tra contenuto e contenitore e quindi conferma la personale visione di Koolhaas che “tra forma e programma non esiste più alcun rapporto diretto” (Koolhaas, 2003, p.67).

<sup>29</sup> O.M.Ungers definisce le metafore come: “transformations of an actual event into a figurative expression, evoking images by substituting an abstract notion for something more descriptive and illustrative. [...] Designers use the metaphor as an instrument of thought that serves the function of clarity and vividness antedating or bypassing logical processes.” Ungers, O.M., (1982), *Morphologie City Metaphors*, Verlag der Buchhandlung Walther König Colonia.

<sup>30</sup> L'evidenza processuale offerta dal diagramma depotenzia l'istanza formale e di conseguenza quella di autorialità, andando incontro a una certa genericità. La tecnica di rappresentazione connessa alla “diagrammatizzazione” può perciò condurre a una progressiva neutralizzazione dell'istanza formale, come emerge ad esempio nei cartoni animati o nei fumetti, in cui viene esaltata l'universalità operando per astrazioni e semplificazioni che però comportano di fatto un'amplificazione. Non è un caso che questo metodo sia adottato frequentemente da Koolhaas ibridando fumetto e disegno e così vengono riconnesse percezione visiva e pensiero razionale in un sodalizio di intelletto e immaginazione.

<sup>31</sup> Le metafore si presentano dunque come principi organizzativi e non raffigurativi, ossia come interazione tra elementi che si richiamano per associazione in relazione ai meccanismi di strutturazione e organizzazione di altre discipline.

<sup>32</sup> L'idea di Placton come insieme nubiforme di organismi microscopici è identificabile nell'immaginario di tutti, seppur la dimensione non consente all'occhio umano di vederlo ma è attraverso la metafora che se ne evoca l'immagine, intesa come sua forma organizzativa.

<sup>33</sup> Varnelis aggiunge: The architect's traditional tactic of loading defined spaces with activities through the plan—be it specific or hybrid—fades as contemporary spaces are determined by programming codes instead of by architectural programs.

<sup>34</sup> L'inizio dell'attività di Architettura Radicale risale alle due esposizioni collettive rispettivamente a Pistoia (1966) e a Modena (1967) di Archizoom e Superstudio intitolate “Superarchitettura” che esplorano il sodalizio tra architettura e design.

<sup>35</sup> Andrea Branzi descrive No-Stop City definendolo “un progetto mentale, una sorta di diagramma teorico di una città amorale, una città senza qualità”.

<sup>36</sup> Andrea Branzi è molto esplicito rispetto alla sua visione di città: “Che cos'è una città? Si potrebbe dire che una città è un bagno ogni 100 metri, o un computer ogni 40 metri, ecc. Questi sono dati quantificabili che compongono una città”.

<sup>37</sup> Gausa, M., Guallart, V., Muller, W., Soriano, F., Porras, F., Morales, J., (2003), *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, technology and society in the information*

age, Actar, Barcellona, p.162.

<sup>38</sup> Si pensi ad esempio ai diagrammi realizzati da Bernard Tschumi nel 1970 in cui vengono interpolati i movimenti nello spazio con le figure della danza o anche il Diagramma di Tango di Andy Warhol (1962) dove sono sintetizzati i segni in schemi sequenziali dei passi di danza.

#### NOTE CAPITOLO III.3

<sup>1</sup> «Gli ibridi non sono affatto mostruosi, ma anzi perfetti [...] è ovvio che se tutte le forme si incrociassero liberamente la natura sarebbe un caos». Darwin, C., (2009), *L'origine delle specie*, Einaudi, Torino.

<sup>2</sup> «Questo processo di ibridazione crea problemi per i tassonomisti, ma è un segno della natura continua del processo di specializzazione – della formazione evolutiva di nuovi tipi di organismi?». Si veda in tal senso: Paul R. Ehrlich, David S. Dobkin, Darryl Wheye, Stanford University, voce: Urban Hybridization.

<sup>3</sup> In prima analisi, la comparsa del termine ibrido in campo architettonico faceva riferimento ad operazioni di cesura e giunzione tecnologica, costruttiva o digitale, che esaltavano le caratteristiche innovative processuali dei prodotti, ma che evidenziavano anche la non purezza e la modificazione dell'elemento iniziale. Si aggettivava perciò quel tipo di architettura le cui caratteristiche individuavano un allontanamento dai codici formali tradizionali. I successivi sviluppi portarono in luce il valore di interscambio e di rapporto simbiotico tra entità diverse, conducendo ad interpretazioni terminologiche di differente accezione. Infatti, la complessità della realtà contemporanea ha favorito processi di giustapposizione e sovrapposizione che hanno prodotto una sovrascrittura di contesti originando la coesistenza di molteplici e simultanee letture.

<sup>4</sup> Si veda l'edizione della rivista *Architetti. Progetti e immagine digitale* n.64, dedicato interamente all'hybridspace.

<sup>5</sup> Libera traduzione dell'autrice. Si riporta di seguito il testo originale: “The architecture of hybridization, the fluent merging of constituent parts into an endlessly variable whole, amounts to the organization of continuous difference, resulting in structures that are scale-less, subject to evolution, expansion, inversion and other contorsions and manipulations. Free to assume different identities, architecture becomes endless”.

<sup>6</sup> Per un maggior approfondimento si vedano: Magritte, R., (2005), *Scritti*, Vol.II, Blavier, A. (a cura di), Abscondita, Milano e Magritte, R., (1991), *La combinazione della mia arte*, Cacciavillani, G. (a cura di), Amadeus, Montebelluna.

<sup>7</sup> Si veda in tal senso Binning, G., (1991), *Dal nulla. Sulla creatività dell'uomo e della natura*, Garzanti, Milano.

<sup>8</sup> Si fa riferimento all'abbandono della triade vitruviana di *firmitas*, *utilitas* e *venustas* e si assume quella proposta da Bernard Tschumi - *spazio*, *evento*, *movimento*- che sembrerebbe cogliere la transizione in cui si sta muovendo l'architettura all'interno del riferimento concettuale offerto dall'ibrido quale campo teorico-operativo di analisi. La triade viene usata in questa sede come estensione del rapporto dell'architettura con altri campi disciplinari come il paesaggio e le infrastrutture.

<sup>9</sup> Non esiste volume senza una superficie che lo descriva e lo perimetri nelle sue tre di-

mensioni. La superficie costituisce dunque un elemento primario di circoscrizione e di ampliamento da cui ha origine il volume e dunque lo spazio ma è anche vero che non è sempre verificato il contrario: può esistere una superficie che genera una spazialità priva di volume. È il concetto stesso di spazio che acquisisce una nuova dimensione andando al di là delle sue perimetrazioni e operando uno sconfinamento che supera il limite definito dall'oggetto architettonico. In questo senso, la superficie si fa veicolo di trasmissione e collegamento tra l'architettura e il paesaggio.

<sup>10</sup> Si potrebbe in linea teorica azzardare un'analogia con le ricerche sulla forma condotte da Wassily Kandinsky e confluite nel celebre saggio ispirato alla forma. Si veda nello specifico: Kandinsky, W., (1968), *PUNTO, LINEA, SUPERFICIE. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi, Milano. Tale analogia si potrebbe rileggere rispettivamente come volume, superficie e direttrici di intensità.

<sup>11</sup> In architettura ciò si traduce con un ventaglio possibilistico di contaminazioni dal tecnologico, al tipologico, al campo estetico, al sociale, etc. dove l'ibrido indica pertanto la giunzione di due entità, soggetti o materie che siano, di natura diversa.

<sup>12</sup> "Non solo le parole, infatti, non riescono a rendere presente la cosa stessa, ma niente per Derrida può essere completamente presente senza rinviare ad altro da sé. La scrittura comincia così «a debordare l'estensione del linguaggio», nel senso che non appare più semplicemente funzionale alla parola parlata (qualcosa che 'sta per' il significato, che a sua volta sta per altro) ma diviene, con le «pratiche dell'informazione», che estendono ampiamente la possibilità del 'messaggio' qualcosa di diverso dalla «tradizione 'scritta' di un linguaggio», da sempre inteso come «il trasporto di un significato che nella sua integrità potrebbe rimanere parlato». Centrale per la comprensione del valore assunto dalla scrittura, pensata da Derrida come la traccia in generale, è la nozione di differenza – propriamente *différance* – come 'gioco della differenza' che si dà nel carattere della scrittura stessa". (Gregory, 2013, p.122-123)

Derrida sostituisce la "e" con la lettera "a" per marcare l'impronunciabilità di una parola il cui significato è assenza. L'etimologia della parola rimanda al latino *differre* inteso come disseminazione, ossia essere non identico, e differire, ossia di qualcosa che rinvia a qualcos'altro. La *différance* dunque non ha una identità propria definita poiché "nella differenza non c'è mai identità, ma solo movimento" (ivi).

<sup>13</sup> Il testo di Eisenman, *Visions Unfolding: Architecture in the Age of Electronic Media*, coglie la trasformazione dal paradigma meccanico al paradigma elettronico, contrassegnato rispettivamente dalla fotografia e dal fax. Mentre nella fotografia permane un carattere originario, nel fax quel carattere originario si riduce poiché il processo è governato dalla macchina. Questo passaggio ha segnato un cambiamento non solo negli strumenti ma anche nella visione dell'architettura.

Secondo Eisenman, la nozione di "piega" offerta da Gilles Deleuze ha modificato la visione connessa alla concezione dello spazio: "The Fold no longer privileges planimetric projection; instead there is a variable curvature", portando a concepire l'architettura non più come un oggetto ma come un processo continuo.

La creazione di un "altro spazio" consente di riformulare una nuova relazione tra soggetto e oggetto e dunque di avviare un cambio di visione. La piega produce un "affective space... space that dislocates the discursive function of the human subject and thus vision, and at the same moment, creates a condition of time, of an even in which there is the possibility of the environment looking back at the subject, the possibility of the gaze" where the gaze is

the “possibility of seeing which remains covered up by vision”. Eisenman, P., (1992), *Vision Unfolding: Architecture in the Age of Electronic*, in “Domus”, n. 734.

<sup>14</sup> Il termine topologia ha assunto molteplici significati in base al contesto disciplinare di riferimento. L'etimologia rimanda al greco antico di “topos” (luogo) e “logos” (discorso, studio). Il significato fa riferimento all'organizzazione spaziale e alla disposizione degli elementi nello spazio, costituendo un aspetto complementare a quello di topografia, ossia evidenziando gli aspetti relazionali e dinamici connessi a fenomeni di diversa natura come ad esempio sociale, percettiva, etc difficilmente riconducibili alla sola dimensione materiale. Il termine ha visto il consolidarsi di varie accezioni all'interno del campo sociologico e filosofico del Novecento (ad esempio il modello topologico dell'essere proposto dal filosofo Maurice Merleau-Ponty, ma anche alla centralità del ruolo della topologia nel pensiero di Gilles Deleuze e Felix Guattari). La presenza trasversale in ambiti disciplinari distinti evidenzia un nodo teorico di riferimento relazionale, che in campo architettonico costituisce l'affermarsi di uno spazio non metrico ma basato sulla qualità e le relazioni, in un certo senso connesso all'esperienza e alla concezione fenomenologica.

<sup>15</sup> Il matematico e teorico Jules Henri Poincaré fa risalire la nascita ufficiale della topologia al 1895, connessa a una branca della matematica e definita come “geometria del foglio di gomma”. Il potere trasformativo e deformante della geometria topologica gli affida un certo grado di flessibilità e dinamicità, determinando un superamento di quella euclidea. La caratteristica elasticità denota come una stessa figura sotto l'impronta deformante della topologia possa esprimere una equivalenza figurativa per cui la figura originaria può essere trasformata nell'altra attraverso una deformazione continua elastica.

<sup>16</sup> Scrive al riguardo Giuseppa Di Cristina: “Le deformazioni curvilinee delle superfici avvengono come si sa nel tempo, implicando oltre che una variazione continua dello spazio anche una variazione temporale e la variazione spazio-temporale in termini fisici significa dinamismo, il che vuol dire che il dinamismo è insito nelle forme stesse che si inflettono temporalmente.” Di Cristina, G., (2005), *Architettura come topologia delle trasformazioni*, in *Matematica e cultura*, ...pp.129-

<sup>17</sup> Per un maggior approfondimento, si veda Virilio, P., (1992), *Estetica della sparizione*, Liguori Editore, Napoli.

<sup>18</sup> Si riporta di seguito un significativo passaggio dell'autore: «In verità, l'etica ecologista ha di fatto determinato già dei cambiamenti nelle attitudini progettuali, almeno verso due direzioni opposte: da una parte la nuova consapevolezza dei limiti ha indotto ad apprezzare le virtù della rinuncia, della autolimitazione (in termini di consumo energetico e di risorse), dall'altra ha cercato di provocare una sorta di accrescimento delle funzioni e dei poteri della natura stessa. L'oggetto architettonico è quindi caratterizzato da una cosciente ricerca di “supersenso”: un'ipertraffica, una sovrabbondanza ornamentale, una trasfigurazione messa in campo per nascondere o almeno per pareggiare la sua alterità. Una natura occultatrice ed estetizzante, un vero e proprio camouflage vegetale, un esibizionismo più che un'arte dei giardini, è apparsa così come una via obbligata ed epigona anche in un irrisolto tentativo di combinare il conflitto» (Lotus, 2008, p.35).

<sup>19</sup> Si riporta il testo originale: “This interplay underscores the fact that all evolution is co-evolution; individual species and their environments change and evolve on parallel courses, constantly exchanging information. Ecologies, unlike buildings, do not respect borders. Instead they range across territories and establish complex relations operating simultaneously at multiple scales, from microscopic to regional” (Allen, 2011, pag.22).

<sup>20</sup> Betsky, A., (2002), *Landscrapers: building with the land*, Thames and Hudson, New York.

<sup>21</sup> Si assiste a un cambio di paradigma in cui la complessità della realtà e dell'universo indica la geometria frattale come base di comprensione strutturante la natura complessa dell'universo dove gli elementi naturali come montagne, le nuvole, i fulmini, sono formati da elementi auto-somiglianti e non da elementi identici. È il tramonto della geometria cartesiana: alla base del lavoro architettonico vi è la natura e il cosmo con i loro principi ordinatori.

<sup>22</sup> In merito all'emergere delle scienze della complessità scrive, in *Teorie di architettura contemporanea*, Paola Gregory: "Le scienze della complessità pongono dunque alla base del loro sviluppo il concetto centrale di 'sistema', come insieme di rapporti intrinsecamente dinamici (con l'ambiente, l'osservatore, delle parti fra loro) e di 'organizzazione o meglio auto-organizzazione', come capacità del sistema di scambiare informazioni [...] e di integrare il rumore, cioè l'evento aleatorio all'interno di una causalità non più lineare, ma retroattiva circolare che consente una continua rigenerazione del sistema stesso [...]". Gregory afferma inoltre che tale nuova concezione genera un'unità complessa dove "l'unità non si identifica più con l'oggetto semplice, non scomponibile in parti, isolabile dal suo ambiente, ma con un'unità sistemica organizzata, dotata di qualità sconosciute al livello dei singoli componenti, poiché 'emergente', appunto, dal rapporto inter-retroattivo delle parti che lo costituiscono" ( Gregory, 2010, pag. 39-40).

<sup>23</sup> Jencks evidenzia come le contaminazioni registrate nelle opere architettoniche contemporanee vedono in parallelo la nascita di una Nuova Scienza contrassegnando pertanto l'inizio del nuovo millennio con il delinarsi di due movimenti paralleli, uno in architettura e l'altro nella scienza. Tale nuova linea di pensiero si basa sulla concezione di un universo non lineare e auto-organizzato di Prigogine e Mandelbrot.

<sup>24</sup> Si veda nello specifico: Lotus, n.104, pag.80-85.

<sup>25</sup> Un gioco di parole tra *matter* (materia) e *mutter* (madre), intesa come passaggio da materia inerte a materia viva e in grado di generare e creare attraverso uno slancio vitale che è proprio della madre terra.

<sup>26</sup> L'architetto giapponese riconduce il momento di scissione e di identificazione dell'architettura come oggetto alla sua necessità di trasmissione attraverso i *media*. Infatti, riferendosi ai Maestri del Movimento Moderno (Le Corbusier e Mies van der Rohe), scrive: "Per conseguire una certa riconoscibilità ed essere trasmissibile, l'opera doveva possedere un carattere dominante, privo di relazioni con il contesto. Un edificio pienamente inserito nel suo ambiente sarebbe stato inadatto ai *media* del tempo perché impossibile da descrivere in un fotogramma. Sia Le Corbusier che Mies van der Rohe svilupparono raffinate tecniche di isolamento" (Kuma, 2014, pag. 27).

<sup>27</sup> Montaner annovera tra i fattori: 1) la tecnologia e le forme moderne hanno consentito la creazione di volumi trasparenti che ispirano effetti effimeri e di evanescenza, venendo così a formarsi uno *iato* tra l'idea di un'oggettualità permanente della produzione architettonica e il desiderio della sua smaterializzazione; 2) l'utilizzo di forme astratte amplia il valore di significato delle opere che non sono più lette per il solo carattere formale ma vi si aggiunge un valore relativo alla loro essenza immateriale e simbolica; 3) la crisi raggiunta dall'oggetto classico come totalità ha come diretta conseguenza l'impossibilità di esprimere contenuti univoci e di conseguenza evidenzia la perdita del carattere di entità unica definita e immutabile per acquisire invece un carattere molteplice; 4) l'introduzione del fattore temporale all'interno del discorso tanto artistico quanto architettonico mina la staticità e avvia l'inserimento della dinamicità all'interno della logica progettuale, aprendo la strada a un approccio che privile-

gia le connessioni e le relazioni, ossia una nuova grammatica non più costituita da oggetti ma da un sistema inter-relazionale; 5) la manipolazione degli oggetti condotta all'interno di movimenti artistici come il Dadaismo e il Surrealismo svela la possibilità della riproposizione degli oggetti ad altre scale e in altri contesti, considerandoli come potenzialmente contaminabili e trasformabili; 6) l'apparizione di una rinnovata sensibilità che verte sull'esaltazione dei valori di diversità contro l'appiattimento connesso alla celebrazione dell'unicità.

<sup>28</sup> La visione dell'architetto giapponese si basa su quello che egli chiama *garden method*, ossia un'architettura che dovrà assomigliare ad un giardino, in cui spariscono i muri e le finestre che frammentano le viste. Kuma, K., (2000), *Particle on horizontal plane*, in "JA The Japan Architect", n.38, pag. 120.

<sup>29</sup> Scrive Kuma: "Quando si guarda un oggetto o se ne cattura un'immagine, il tempo si ferma. In questo intervallo il tempo è discontinuo e non scorre. Il giardiniere, al contrario, è tenuto prigioniero nel giardino, e non può fermare il corso del tempo. Non può esistere un "punto" temporale in cui si raggiunge un obiettivo e si arriva a un completamento. Non c'è completamento per un giardino: il tempo continua a scorrere in eterno". Kuma, K., (1998), *Giardinaggio versus architettura*, in "Lotus international" n.97, pag.47.

<sup>30</sup> Kuma, K., (1997), *Digital Gardening*, in «SD Space Design», n. 11, pag. 9.

<sup>31</sup> Come afferma Silvia Mantovani in *Tra ordine e caos. Regole del gioco per una urbanistica paesaggista*: "...il compito del pianificatore diviene simile a quello del giardiniere, che avendo a che fare con una realtà complessa e in continuo divenire, non si concentra sui singoli oggetti finiti, su un obiettivo ultimo, ma <<è sempre impegnato ad innaffiare, liberare le piante dai parassiti, seminare e ripiantare>>" (Mantovani, 2009, pag.121).

<sup>32</sup> Il concetto di campo espanso dell'architettura sarà ripreso in maniera specifica nella successiva trattazione.

<sup>33</sup> Gausa parla di paesaggio anfratone intendendo con tale termine un superamento delle concezioni legate al paesaggio basate sulla tradizionale distinzione tra figura e sfondo e la proposta di una interpretazione più aperta che giunge alla dissoluzione dei contorni e dei confini (come in campi di pixel del mondo digitale che al progressivo aumento di scala rivelano una trama indistinta e rarefatta ma connessa). A livello architettonico si procede attraverso innesti in cui natura e artificio si fondono in configurazioni ibride.

<sup>34</sup> Parallelamente a queste ricerche in architettura sulle superfici che determinano dei veri e propri paesaggi costruiti, si guarda alla *landscape architecture* e al *landscape urbanism* come una estensione della nozione di paesaggio che si muove attraverso strategie di piega, manipolazioni di superfici e la creazione di terreni artificiali.

<sup>35</sup> Scrive ancora Gausa: "El trabajo directo sobre el suelo se entendería, pues, como un trabajo sobre un vacío "arquitectonizado". Un vide fagonné en el que el proyecto no se efectuaría ya desde la configuración prioritaria de la masa construida en altura -la arquitectura como "edificación"-, sino desde la reestructuración de las superficies horizontales: dunas, relieves, esteras, trincheras, pliegues, etc., como manifestaciones topomórficas de una posible geografía artificial no muy distante -en sus imágenes espaciales- de aquella más natural". Gausa, 1999, pag 46.

<sup>36</sup> La dissoluzione dei limiti progettuali porta l'architettura ad avvicinarsi alla condizione di campo i cui limiti non sono definiti ma in continua ridefinizione proprio perché la sua manifestazione è legata all'atto stesso di intervento che la origina e le attribuisce contenuto radicandola. Il campo suggerisce un'espressione di organizzazione a distribuire e veicolare i flussi

di energia, informazioni e persone in un determinato luogo, in cui la modellazione delle superfici complesse gioca un ruolo fondamentale. (Allen, 1999). In architettura si costituisce come un amplificatore disciplinare operativo, dove la natura stessa di campo costituisce un ambito i cui confini sono ambigui e in continua ridefinizione ma l'insieme è connaturato dalla stessa proprietà in ogni punto. L'affermazione del valore di campo riporta il ragionamento sulla validità operativa della stratificazione come tecnica progettuale, dove, di fatto, l'architettura non può sostituire il paesaggio e le infrastrutture ma integrarsi con esse. Il campo ha come potenzialità la capacità di ridefinire il rapporto tra figura e terreno, proprio in ragione del fatto che non essendo figurativo è considerabile vuoto e, per sua caratteristica intrinseca, è considerabile tale in quanto si espande attraverso un numero di ripetizioni che gli fanno perdere il carattere di frammento per acquisire quella di campo. La nozione di campo verso cui stanno tendendo l'architettura e l'urbanistica è affermata e ripresa anche da Stan Allen in *Dalloggetto al campo*, come si vedrà nella successiva trattazione.

<sup>37</sup> Coccia, L. (2005), *L'architettura del suolo*, pag.28.

<sup>38</sup> Se da un lato il suolo viene visto come elemento che si definisce a partire dalla figura architettonica, dall'altro lato la sperimentazione si spinge al contrario a sviluppare la figura a partire dal terreno, in sintesi tra *figured ground* e *grounded figure*.

<sup>39</sup> Proprio il gruppo Morphosis in merito a tale posizione nei confronti del suolo descrive il loro iter progettuale come un lavoro attento all'interazione oggetto-figura. Parlando della genesi progettuale delle loro architetture scrivono: "comprendemmo che non ci saremo mai più confrontati e che avremo potuto allontanarci dalle convenzioni standard della figura-sfondo, edificio e sito. Iniziammo a considerare il sito come il centro del nostro lavoro. Ci trovammo a lavorare contemporaneamente sul sito e sull'oggetto dal momento in cui iniziammo a considerare il sito come condizione dinamica, parte di un flusso, in opposizione all'idea di un oggetto dinamico definito contro lo stabile sfondo di un sito statico". In *Morphosis Buildings and Projects 1993-1997*, Rizzoli, New York 1999, Appendix II.3.

<sup>40</sup> La parola *merge* sta ad indicare una fusione che procede per contaminazioni. I confini tra architettura, infrastruttura e paesaggio si perdono quando l'architettura smette di essere un oggetto chiuso e si dissolve incorporando le altre realtà al suo interno. Il concetto di paesaggio si è trasformato e ampliato, diventando un concetto ibrido. Così anche il concetto di territorio e infrastrutture, considerato un palinsesto di segni e tracciati, viene sostituito da termini come quello di paesaggio urbano. La perdita della visione gerarchica delle scale di intervento ha prodotto una realtà urbana complessa la cui struttura non risponde più ad una pianificazione verticale ma risulta essere non lineare. Alle categorie tradizionali di scala architettonica, scala urbana e scala territoriale si aggiungono infra-categorie, per cui il progetto all'interno della città contemporanea agisce alla scala architettonica e urbana come opera di infra-struttura e produce infra-spazi, configurazioni ibride in cui la naturalità del contesto si intreccia con l'artificialità generata dal sistema insediativo (Coccia, 2012).

<sup>41</sup> Già Rem Koolhaas aveva intuito in questa direzione la possibilità di vedere l'architettura come un'infrastruttura urbana capace di avviare una performance continua all'interno del palinsesto cittadino. Basti pensare a tal proposito al progetto del museo Kunshthal, dove lo spazio di circolazione è inteso come spazio funzionale e viceversa.



# SEZIONE MOVIMENTO

**Riciclato**

**Dinamico**

**Poroso**

**Leggero**

**Avvolgente**

**Topologico**

**Interferente**

**Riconfigurabile**

**Relazionale**



# INTERFERENTE

## SCALA COPERTURA

INTERFERENTE

/in•ter•fe.ren.te/

*Interferènte* participio presente e aggettivo, 1 participio presente di interferire 2 in fisica, che genera o partecipa a fenomeni di interferenza

Il termine rimanda all'incrocio e alla sovrapposizione di due o più fenomeni cooperanti, tale che i loro effetti si elidano o si amplifichino sommandosi, ossia richiama il fenomeno fisico che deriva dall'incontro e sovrapposizione di vibrazioni in un punto nello spazio. Nelle varie discipline assume il significato di valutazione degli effetti quando un'azione si sovrappone ad un'altra generando delle alterazioni e dei disturbi.

Due campi che interferiscono non devono per forza mischiarsi o contaminarsi fisicamente ma la presenza e gli influssi di uno di essi può riversarsi e determinare un'interazione con l'altro. Per questo motivo, in architettura l'interferenza determina scambi intesi come sconfinamenti, ossia come acquisizione di una dimensione scalare che rimanda alla stessa interferenza come determinazione di presenza e posizionamento nel territorio.

L'interferenza in ogni caso genera come detto degli scambi. È interessante notare come in semantica con il termine interferenza si individui una trasformazione di significato di una parola che consiste nella sovrapposizione di un secondo significato a quello originario, normalmente derivante da influenze con etimologie popolari. Il confluire l'uno sull'altro di significati crea un campo stratificato capace di intessere una relazione bastata su concatenamenti di significazioni. Pertanto, il termine esprime le potenzialità generate dall'accostamento, sovrapposizione e incrocio di ambiti diversi, tanto da assumere valenze sociali, spaziali, strutturali e formali. La piccola serie di edizioni della rivista *Interferenze* propone proprio di indagare questa dimensione di collisione in cui interpreta la città come campo esteso d'interferenze in continuo divenire, in cui i

flussi di persone all'interno della città creano un campo di interferenze in continua trasformazione. Luoghi di eccellenza in cui si manifestano queste interferenze sono le piazze e gli spazi collettivi, che attraverso l'aggregazione e l'incontro di flussi diversi generano quindi fenomeni di aggregazione o disgregazione. Il fenomeno può essere riconducibile tanto alla grande scala quanto alla piccola e di conseguenza è a-scalare. La dimensione di intrusione generata quale interferenza di un sistema dato, può avere risvolti positivi di connessione dell'architettura con il contesto, che, proprio attraverso la sovrapposizione e lo "scontro" tra i due ambiti, produce una vibrazione che ne amplifica il suo significato d'uso.

Un esempio dell'applicazione del principio d'interferenza alla Grande Dimensione è il progetto di MVRDV dell'isolato ibrido a Emmen, in Svizzera. In questo progetto gli architetti attraverso l'azione, la reazione e l'interazione di differenti stili di vita, connessi ad altrettanti molteplici e distinti abitanti, ottengono un effetto che amplifica gli scambi sociali e si propaga nell'intorno del tessuto circostante.

La scelta di MVRDV è stata indirizzata alla suddivisione dell'isolato, evitando il ricorso a uno solo blocco monolitico, e alla scelta di esaltare le differenze facendole interagire, anziché nasconderle. Il centro del progetto è un cortile permeabile in cui agli angoli sono ubicati gli edifici plurifamiliari, lungo le strade sono poste le case a schiera e le case giardino, mentre le case a patio sono posizionate all'interno del blocco.

In totale vi sono 16 varietà di alloggi con diversificazioni dimensionali da 30mq a 130mq, da uno a quattro piani, offrendo una tipologia distinta per una composizione differente di abitanti. L'isolato urbano ibrido coniuga le caratteristiche delle abitazioni cittadine dotate di comfort - quali vicinanza al centro, privacy e parcheggio privato - con quelle della vita suburbana. La stessa variazione raggiunta nel progetto viene trasposta nelle facciate il cui fronte urbano è diversificato e presenta colorazioni pastello come richiamo ai colori delle facciate di edifici del centro storico. All'interno dell'isolato lo spazio è suddiviso in spazi pubblici e privati mediante pareti divisorie che hanno anche funzione di parete attrezzata per lo svolgimento ricreativo all'aperto. La varietà delle abitazioni, con i loro molteplici colori che ne individualizzano l'appartenenza a un proprietario, è trasferita anche allo studio del verde la cui composizione presenta un'ampia specie di piante scelte. I confini tra parte interna dell'isolato e la parte esterna sono ambigui e risolti attraverso soluzioni del verde, quali ad esempio l'utilizzo di tutte le superfici come quella delle coperture che diventano luogo di condivisione e interazione.

Altro ricorso all'interferenza come elemento di impulso progettuale è il progetto di ricostruzione di un'area nel cuore del quartiere di St. Pauli nella città di Amburgo, tra la Spielbudenplatz, la Kastanienallee e la Taubenstrasse. Nel 2015 viene decretato all'unanimità vincitore dell'apposito concorso il gruppo di architetti NL unitamente al gruppo BeL. Al livello compositivo, il blocco dell'isolato viene smembrato e ricondotto alla piccola scala mediante un lavoro di suddivisione in piccoli edifici successivamente variati anche in altezza e arretrati con scarti rispetto al filo stradale. L'uso sapiente delle gradazioni tra pubblico e privato articola una gamma di coperture pensili a uso differenziato. La riuscita del piano punta sulla strada come luogo di accumulazione della densità sociale e teatro di scambi culturali, esaltando così la ricchezza e diversità sociale del quartiere di St. Pauli. Il buon risultato del progetto è dovuto alla strategia messa in atto al piano terra dell'intervento secondo una logica di interconnessione e interferenze tra spazio interno ed esterno. I flussi si sovrappongono stimolando scambi sociali e culturali. L'interferenza è in grado di descrivere l'ibridazione e la contaminazione che sono alla base del progetto del quartiere di St. Pauli.



## LE FRESNOY

INTERFERENZA CREATIVA

4

3

2

 SCALA-COPERTURA

 Bernard Tschumi

 Riqualificazione

 Tourcoing

 1997

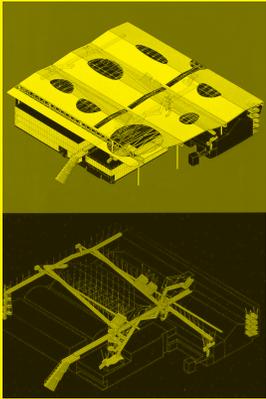
 17.000m<sup>2</sup>

*Schema indicativo percentuale di attività funzionali*

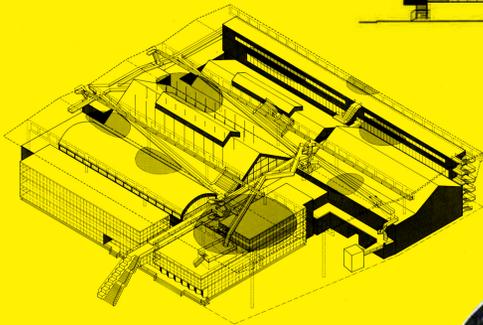
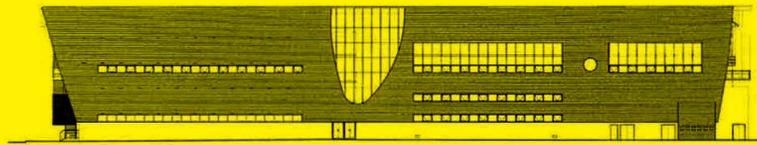
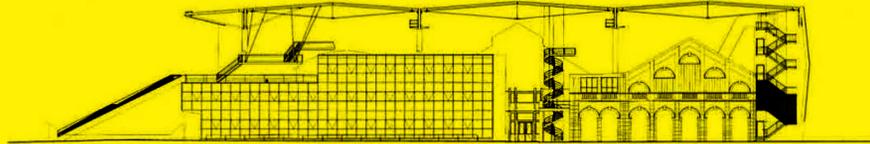
1. Servizi per la collettività
2. Parcheggi
3. Cultura
4. Uffici

Il Fresnoy a Tourcoing in Francia è un centro per le arti contemporanee che racchiude un programma misto che comprende una scuola, uno studio cinematografico, una médiathèque, sale per spettacoli e mostre, due cinema, laboratori di ricerca e produzione (suoni, immagini elettroniche, film e video), uffici amministrativi, abitazioni e un bar/ristorante. La struttura preesistente presentava dei cedimenti e deterioramenti che condussero Tschumi a ipotizzare, per evitarne la demolizione, una soluzione che mettesse in relazione gli edifici esistenti preservandone la struttura mediante una grande copertura che aveva la funzione protettiva come una teca che protegge e tutela il suo contenuto.

Il progetto si presenta pertanto come una sorta di scatola con dentro altre scatole. Un volume esterno e tecnologico moderno con un lato, quel-



lo esposto a nord, chiuso e il restante aperto in continuità visiva con i vecchi edifici. Il tutto si configura come un sistema dominato dal nuovo tetto-ombrello che protegge e racchiude tutto l'edificio, un elemento avvolgente come un involucro. Inoltre, la copertura costituisce anche il dispositivo tecnico per alloggiare gli impianti tecnologici che copre circa l'ottanta per cento dell'area con aperture che lasciano filtrare la luce. I nuovi volumi inseriti vengono proposti come elementi dotati di una certa autonomia per poter mantenere la fluidità spaziale del centro. Il progetto esalta lo spazio in-between tra edificio preesistente e tetto. A Fresnoy si afferma così una architettura-evento in cui gli spazi sono vissuti in un gioco di rimandi tra vecchia struttura e nuovi elementi architettonici, all'interno di un sistema di aperture sui lati che esaltano la compresenza di elementi. La ricchezza e flessibilità di spazi rappresenta una soluzione che conduce l'utente in un'esperienza "mediatica, multimediale, fluidamente digitale" (Saggio, 2010).

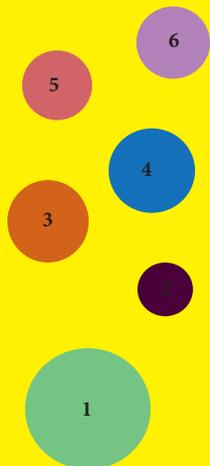




## RICOSTRUZIONE DEL SOUK DI BEIRUT

INTERFERENZA SOTTO COPERTURA

INTERFERENTE



Schema indicativo percentuale di attività funzionali

- 1. Commercio
- 2. Servizi per la collettività
- 3. Cultura
- 4. Uffici
- 5. Residenze
- 6. Hotel

 SCALA-COPERTURA

 Stan Allen

 Riqualificazione

 Beirut

 1994

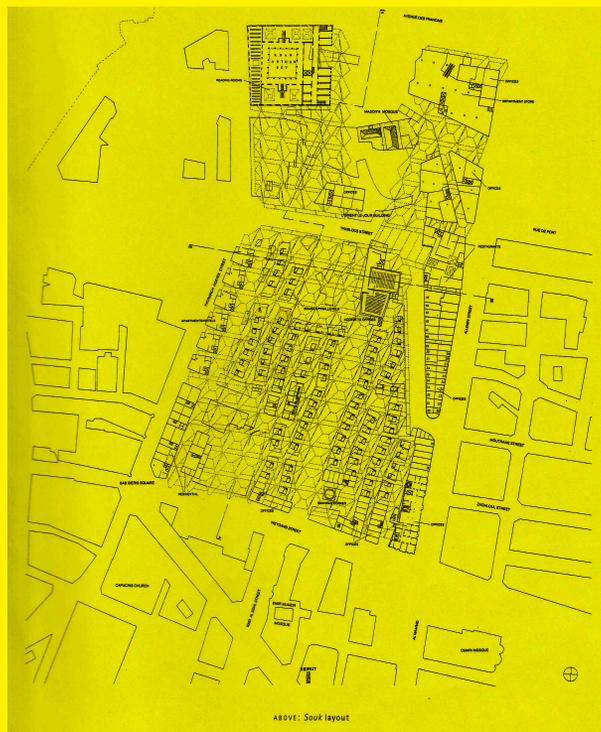
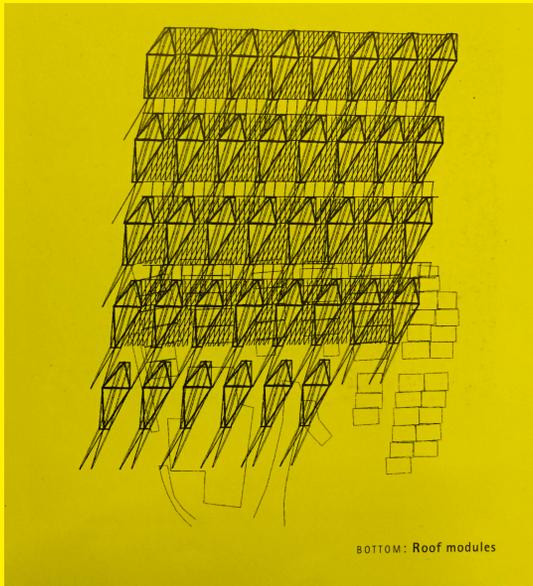
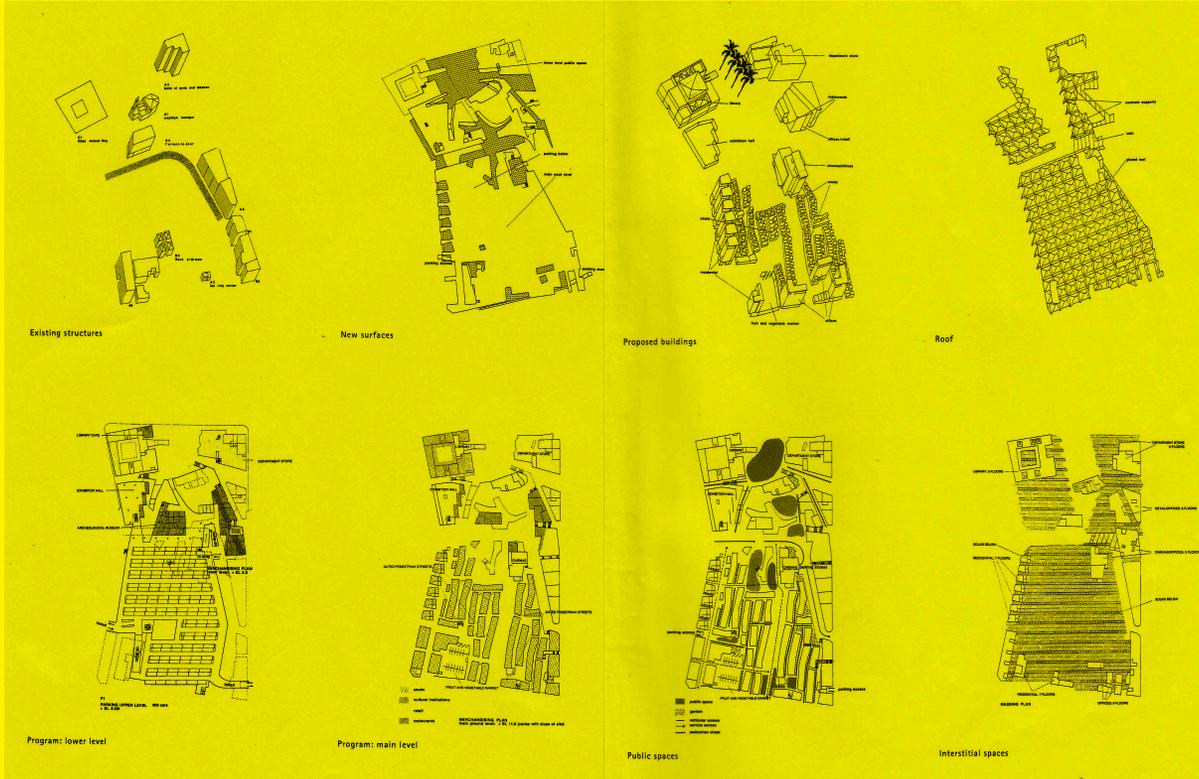
 m<sup>2</sup>

<sup>1</sup> “In the post-tectonic space, all notions of physical connectedness give way to a more virtual conception of reality no longer based on reality itself, but on a space conceived as a site of operations of dissection, refraction, protraction, or contraction. Anthony Vidler called this kind of space a “cyborg-space” where the interrelation between body and machine is dispassionately scrutinized and where the body becomes a mere tool

Il progetto di Stan Allen per la ricostruzione del Souk di Beirut partecipa ad un concorso internazionale del 1994 tra oltre 300 proposte di tutto il mondo. Allen affida alla copertura un ruolo cruciale rendendolo l'elemento cardine per favorire e per garantire una funzionale immersione dell'opera nel contesto urbanistico. La modularità degli elementi consente ad Allen di “incastonare” l'opera nell'irregolare tessuto urbanistico di Beirut, dando all'intervento la possibilità di ulteriori sviluppi. La copertura serve per ricondurre la piccola alla grande scala attraverso la ripetizione di un elemento di base. La copertura ha un ruolo strategico anche in chiave interna perché dal tetto si articolano le operazioni di organizzazione spaziale, secondo una modalità definibile di cyborg-space<sup>1</sup>.

for self-transcription. [...] *From tectonic to visual: the Beirut souks competition*, Elie George Haddad, 1996, ACSA European Conference di Copenhagen, pag.322

In definitiva, la copertura modulare è lo strumento di interazione con le strade e gli edifici circostanti, l'elemento architettonico con cui garantire il necessario livello di interferenza spaziale e funzionale verso il contesto esterno, evitando il ricorso ad un oggetto a sé staccato e chiuso in sé stesso.





**RICONFIGURABILE**

# RICONFIGURABILE

## MODULO STRUTTURA

“Gli esseri umani sono morbidi e flessibili quando nascono, duri e rigidi quando muoiono. Gli alberi e le piante sono teneri e flessibili quando sono in vita, secchi e rigidi quando sono morti. Perciò il duro e il rigido sono compagni della morte, il morbido e il flessibile sono compagni della vita. Un combattente che non sa arretrare non può vincere; un albero incapace di piegarsi si spezza. La rigidità e la forza sono inferiori, la flessibilità e la morbidezza superiori”.

Lao Tse, Cina, 531 a.C.

RICONFIGURABILE

/ri-con-fi-gu-ra.bi.le/

dal verbo *riconfigurare*

riconfigurare v. tr. [comp. di ri- e configurare]. Configurare nuovamente, dotare di una nuova configurazione.

Nell'epoca attuale, percorsa da continui e repentini cambiamenti, il progetto architettonico sta cercando di dare risposte alle mutevoli esigenze, adottando strategie di adattabilità, flessibilità e trasformabilità. Negli anni Sessanta Umberto Eco pubblica *Opera Aperta*, dove, in riferimento all'opera d'arte moderna, delinea un campo aperto secondo il quale l'opera risponde a molteplici esiti formali e contenutistici non più univoci, definiti e immutabili: “La trasformazione costituisce la reale unità dell'oggetto in quanto non esiste creazione dal nulla ma uno spazio plurale all'interno del quale definire dei campi di possibilità”. Si inizia a tratteggiare l'idea di concepire le opere non come prodotto statico ma come processo dinamico in grado di strutturarsi e trasformarsi nel tempo.

Nella dimensione contemporanea, la ricerca di un'architettura aperta vuole significare, secondo quanto riportato da Antonello Monaco nel testo *Architettura aperta, verso il progetto in trasformazione*, un progetto concepito sin dalla sua fase iniziale come “un artefatto in trasformazione, capace non solo di sopportare i cambiamenti, che inevitabilmente si produrranno sulla sua conformazione fisica, ma di sollecitarli esso

stesso e di guidarne l'evolversi verso esiti non necessariamente stabiliti a priori" (Monaco, 2004, pp.7-8).

A partire dagli anni Ottanta, Vittorio Gregotti rileva nella modificazione un nuovo ambito operativo dell'architettura contemporanea. La sperimentazione architettonica attuale di fatto si sta orientando verso la flessibilità, l'adattabilità, la trasformazione, l'incremento e l'evoluzione come attributi di un tipo di architettura che include il cambiamento e consente la modificazione, permettendo all'edificio di vivere nel tempo senza rinunciare alle performances. La riconfigurabilità dell'assetto dell'edificio consente alle opere di adeguarsi alle esigenze non solo presenti ma di approntare un progetto a lungo termine in grado di rispondere a necessità in divenire. Il soddisfacimento di bisogni futuri ricorrendo a strategie progettuali, che prevedono la trasformazione degli spazi, nasce come ricerca nel periodo della ricostruzione post-bellica per gli alloggi destinati alla classe operaia. La modifica delle opere è imperniata su parametri quali la struttura spaziale, il modo di abitare e i sistemi costruttivi per cui è possibile articolare differenti sviluppi del progetto. Soprattutto il concetto di riconfigurazione del progetto implica una visione dinamica e attiva dell'abitante, non più considerato solo spettatore e costretto ad adattarsi alla disposizione delle opere ma divenuto parte attiva in grado di configurare di volta in volta il progetto in base alle esigenze in continuo cambiamento.

Declinata in epoca moderna e tutt'oggi ricercata, la riconfigurabilità delle opere, connessa ai valori di evoluzione e trasformazione, risulta in alcuni progetti contemporanei costituire anche un'occasione per indagare e sperimentare nuovi modi di abitare, legati a una forte attenzione al discorso temporale in relazione al progetto e alle sue possibili evoluzioni. La ricerca architettonica si è avviata dunque verso la definizione di uno spazio che permette la massima trasformazione e aderenza alle esigenze in continuo cambiamento della realtà contemporanea, non solo in termini spaziali interni ma anche in riferimento alla capacità stessa delle opere di potersi espandere o comprimere dimensionalmente in risposta alle necessità del contesto.

In questo senso, risulta significativa l'esperienza intrapresa da Cedric Price nel dare impulso all'idea di riconfigurazione attraverso la messa in scena di un'architettura mobile e interattiva, un teatro collettivo in cui ognuno potesse giocare il ruolo di attore. I suoi progetti del Fun Palace (1961) e della Potteries Thinkbelt (1964) non hanno come obiettivo la composizione architettonica ma la ricerca diagrammatica di un'impostazione organizzativa, una sorta di infrastruttura che può continuamente modificarsi, ampliarsi o comprimersi nel tempo. La sua

<sup>1</sup> Vengono annoverate quattro caratteristiche di flessibilità: Adattabilità, Trasformabilità, Mobilità e Interazione: «Adaptar» incluye edificios que están diseñados para ajustarse a distintas funciones, usuarios y condiciones climáticas. [...] «Trasformar» incluye edificios que cambian de diseño, espacio, forma y aspecto por la alteración física de su estructura, su piel o su interior. [...] «Trasladar» incluye edificios que se mueven de un sitio a otro para poder desempeñar mejor su función. [...] «Interactuar» incluye edificio que responden a las necesidades del usuario de maneras automáticas e intuitivas».

Kronenburg, R., (2007), *Flexible. Arquitectura que integra el cambio*, Blume, Barcelona, p.7

<sup>2</sup> Questa esperienza dell'approccio Open Building ha ispirato le ricerche in merito alla riconfigurazione di ambienti sia formali sia informali, che consentirebbero non solo di anticipare le esigenze degli utenti ma anche di coinvolgerli nel processo partecipativo, rappresentando un compromesso tra la progettazione a opera dell'architetto e lo sviluppo da parte degli abitanti nel tempo. La linea è quella di un'architettura evolutiva o incrementale, che possa quindi crescere nel tempo. Interessante in tal senso l'indagine condotta dal gruppo di architetti U-TT che individua la tipologia del garage come open building e mira a estrarre gli spunti offerti dalle strategie di adattabilità e flessibilità messe in atto in tale contesto, proponendo un adeguamento e riformulazione del grande quantitativo di parcheggi costruiti nella città di Caracas e rimasti inutilizzati.

anticomposizione per l'anti-edificio portano dunque l'architetto a dare un impulso concettuale alla messa a punto di un progetto non finito e immutabile ma trasformabile nel tempo. Le ricerche intraprese da Price hanno ispirato la generazione degli Archizoom con No-Stop City (1969-1972) e Superstudio con il Monumento Continuo (1971), avviando la progettazione verso un dissolvimento dei limiti e dei confini precisi per attivare una dimensione di sconfinamento dell'opera connessa a valori di continuità e di non finito.

Partendo da queste premesse, negli ultimi anni si fa largo una ricerca incentrata su una forma-matrice che risulta, per proprietà, in grado di adattarsi a nuovi stati di equilibrio mantenendo ordine e coerenza formale, senza limitare i cambiamenti futuri e capace altresì di lavorare sull'intersezione tra azioni collettive e individuali. La flessibilità connessa al tema concentra il ragionamento sulla struttura e sul modulo quali elementi che diventano dei dispositivi per operazioni di addizione o sottrazione nel tempo senza alterarne l'ordine generale. È il concetto di progetto inteso in termini tradizionali che entra in crisi.

Nell'ottica di stabilire nuove strategie di riconfigurazione delle opere si sono susseguite molteplici teorie. Tra le più rilevanti si possono citare la teoria dell'Open Building; la teoria presentata da Tanjiana Schneider e Jeremy Till (2007), che indica la flessibilità come capacità di adattamento ai mutevoli bisogni degli utenti che si esplicita attraverso il grado di variabilità funzionale e di configurazione; la teoria esposta da Robert Kronenburg, in cui nel suo testo *Arquitectura que integra el cambio* si evidenzia una gerarchia tra diversi tipi di flessibilità e si introducono quattro caratteristiche corrispondenti alla casa flessibile<sup>1</sup>; la teoria di Herman Hertzberger (1991), in cui si oppone la flessibilità al concetto di polivalenza, ossia come un'opera in grado di proporre distinte soluzioni per differenti usi senza modificare la struttura; infine la teoria di Ignacio Paricio (2000), che introduce il concetto di perfezionamento, ottenuto progettando l'opera nei suoi elementi essenziali per una prima occupazione, per poi essere suscettibile di ampliamento e miglorie in fase successiva.

Tra le sopracitate teorie, risultano di estremo interesse le sperimentazioni dell'Open Building come iniziative positive i cui esiti si stanno ripercuotendo in varie parti del mondo, coinvolgendo diversi tipi edilizi<sup>2</sup>. L'approccio Open Building, tutt'oggi di grande interesse, riconosce il cambiamento come punto di partenza e lavora sulla capacità di variazione delle funzioni che permettono la modifica del programma, la sostituzione di alcune parti e contemplano la partecipazione degli utenti all'interno dell'iter progettuale a partire da unità discrete (moduli) di

<sup>3</sup> Sul tema dell'abitare come attività nevralgica della ricerca architettonica si sono avvicinate differenti teorie, sollevando molteplici quesiti in relazione alla sua connessione all'evoluzione della composizione sociale, degli usi e abitudini dei suoi abitanti. La necessità di operare repentine conversioni o adattamenti a nuove esigenze e rispondere quindi a richieste funzionali diversificate ha avviato una ricerca in termini di flessibilità a partire dunque dal tema della residenza. L'argomento fu affrontato in maniera sistematica e trattato nel corso dei CIAM, di cui quello tenutosi a Francoforte nel 1929 dal titolo "Die Wohnung für das Existenzminimum" rivolgeva l'attenzione alla cellula abitativa. A ridotte risorse economiche disponibili e a dimensioni minime degli alloggi si cercava di dare risposta conferendo alle abitazioni la massima efficienza attraverso il ricorso alla flessibilità. L'architettura flessibile quindi si inizia a insinuare nel dibattito architettonico già all'interno del Movimento Moderno che fece dunque della flessibilità il suo "obiettivo etico ed estetico prioritario" (Bottero, 1995).

riferimento.

La teoria prende origine da quella esposta dall'architetto olandese Habraken sulla "Teoria dei Supporti" dal titolo *Supports: an alternative to mass housing* (1962) e dal libro di Stephen Kendall e Jonathan Teicher su *Residential Open Building* (2000). John Habraken è stato uno dei pionieri nell'innovazione del metodo processuale delle case sociali, riconducendo l'attività dell'architetto alla fase di ideazione della parte comune di supporto e lasciando l'organizzazione e la realizzazione delle abitazioni nelle mani degli utenti finali. Questa teoria si inserisce nel solco della critica nei confronti delle case in serie prodotte nel periodo post-bellico, pensate per rispondere ai bisogni di un uomo tipo secondo soluzioni standardizzate e ripetibili in serie<sup>3</sup>. Infatti, a metà del XX secolo la situazione post bellica evidenziò la consistente produzione di edifici con uno scarso livello di qualità in cui le differenze venivano livellate in base a una neutralizzazione dell'istanza estetica in favore di quella più imminente legata al fabbisogno abitativo.

All'approccio quantitativo applicato alle abitazioni e al problema dell'alloggio di massa, Habraken dunque si oppone nel 1961 proponendo come alternativa la *Teoria del Supporto*. Un supporto non si configura come abitazione né come edificio ma è l'infrastruttura che sostiene le abitazioni, che possono essere modificate o sostituite con operazioni di *infill packages*. La capacità del sistema è verificabile con la prova di tutte le variazioni possibili, valutando la forma che precede la successiva funzione. Il supporto agisce in sintesi come un sistema di zone di probabilità e si centra sulla distinzione tra esso e il suo contenuto. In questo aspetto, rappresenta la strategia messa in campo per garantire un livello di controllo su ogni parte. La flessibilità e la disposizione affidano al supporto un carattere di infrastruttura. Il teorico olandese coagula le sue idee sul rapporto tra definizione spaziale e utilizzo libero dello spazio, arrivando a formulare la sua posizione intorno al concetto di "open construction", il cui termine intimo di rinnovamento è il fattore tempo, che comporta inevitabilmente un ribaltamento del ruolo dell'architetto. La parte comune fissa e progettata trova il contrappunto nella parte libera e flessibile delle aree private modificabili liberamente.

Per introdurre la componente partecipativa dell'utenza Habraken propone un sistema che allenta i gradi di controllo: la parte inamovibile e imm modificabile collettiva (struttura, impianti, etc) intesa come supporto, da ciò che può essere invece interpretato come trasformabile da parte degli abitanti (divisioni interne, disposizioni dell'arredo), intese come unità separabili o di riempimento. Lo studioso e architetto olandese ha avuto il merito di separare ciò che permane da ciò che cambia

e la sua idea si basa sull'essere stato uno dei primi ad aver interpretato l'architettura come processo e non come prodotto finito, apportando all'interno di esso valori di flessibilità, adattabilità e intercambiabilità. Il primo esperimento documentato dell'applicazione di questa teoria è il Kalleback a Goteborg in Svizzera (1960) a opera di Erik Friberger che propone una struttura di quattro piani in cui ogni abitazione dispone di un livello sul quale costruirsi la facciata e la distribuzione interna.

Nel 1965 viene creato il SAR (Stichting Architecten Research) in cui erano coinvolte la Technical University di Eindhoven e nove studi appartenenti al BNA (Royal Institute of Dutch Architects). Il SAR ha come scopo la sperimentazione della teoria dei supporti ed elabora una proposta che presenta la suddivisione in fasce indicative di distinte tipologie di zone con spazi di transizione tra di esse chiamati margini. Nel 1992 la ricerca del SAR lascia il posto all'Open Building i cui studi si calano nel contesto sociale ed economico utilizzando una organizzazione del processo di progettazione e la costruzione di livelli di intervento quali la struttura urbana, le strade, gli isolati, il supporto e il riempimento.

Attualmente la stessa teoria è alla base di proposte come quella di Superlofts, iniziativa avviata da Marc Koehler Architects, indirizzata alla ricerca di una struttura trasformabile capace di coniugare programmi urbani ibridi. Lo spazio può essere personalizzato a opera degli abitanti sia all'interno sia all'esterno, coinvolgendoli sin dalle prime fasi nella idealizzazione dell'edificio, conformando spazi comuni e condivisi. La struttura di supporto permanente viene separata dai tamponamenti interni ed esterni e consente l'adattabilità nel tempo. La struttura prefabbricata in cemento mostra spazi modulari di altezza variabile da tre a sei metri che possono essere combinati in maniera flessibile creando dei blocchi abitativi vari. Gli utenti hanno in questo senso piena libertà di progettare lo spazio interno o di modificare planimetrie esistenti, così anche in facciata, attraverso l'utilizzo di griglie fisse e pannelli prefabbricati, è possibile personalizzare l'esterno.

Queste sperimentazioni si inseriscono nella linea tracciata dall'olandese Koolhaas per cui "flexibility is not the exhaustive anticipation of all possible changes. Most changes are unpredictable. [...] Flexibility is the creation of a capacity with a wide margin that enables different and even opposing interpretations and uses" (Koolhaas, 2002, p.240). Il tema della riconfigurabilità è strettamente correlato a quello della flessibilità e dell'adattabilità, caratteristiche che risultano parallele e intersecanti l'attributo di "riciclato". Nel caso specifico del termine riconfigurabile si fa riferimento al fattore temporale, e quindi evolutivo, quale ingrediente fondamentale, poichè ai progetti non solo è richiesto un nuovo assetto

<sup>4</sup> Si veda per un maggior approfondimento sul caso PREVI Lima: García-Huidobro, F., Torres Torriti D., Tugás, N., (2008), *¿El tiempo construye! El Proyecto Experimental de Vivienda (PREVI) de Lima: génesis y desenlace*, Gustavo Gili, Barcelona.

<sup>5</sup> Già in Vitruvio si ritrova un rimando alla *Commodulatio*. Tuttavia, il modulo richiamato dall'autore latino non si riferisce a una forma-base ma viene letto all'interno del processo progettuale con un'accezione di "virtualità formale".

spaziale interpretato come risposta di configurazione interna, ma anche la possibilità di poter modificare i propri confini costruiti attraverso aggregazioni e ampliamenti ma anche compressioni e riduzioni.

Si potrebbe citare in questo senso la "Vivienda progresiva" proposta dall'architetto cileno Alejandro Aravena di Elemental che, nel progetto di Quinta Monroy, a partire da un'intelaiatura di base, prevede future espansioni da parte degli abitanti, consentendo un cambiamento della volumetria iniziale. In quest'ottica, l'evoluzione dell'edificio viene concepita entro un sistema che già in partenza prevede e guida il cambiamento, ponendosi come opera aperta e quale impalcatura per successive configurazioni da parte degli abitanti. Anche il celebre caso storico del progetto PREVI Lima contempla il cambiamento sin dalla fase progettuale facendo ricorso ad alcuni elementi in chiave di dispositivi di ampliamento e di modificazione futura delle tipologie edilizie progettate<sup>4</sup>. Questi esempi si pongono dunque come architetture che integrano la trasformazione nella logica progettuale, veicolando attraverso determinati elementi architettonici la possibilità di crescita in base alle reali esigenze future.

L'elasticità offerta da questi esempi mette in luce l'importanza del modulo come sostantivo in grado di promuovere questa trasformazione, basando la strategia di riconfigurabilità sul valore della struttura e le sue possibili estensioni, aggregazioni, ampliamenti, ma anche riduzioni e compressioni. In questo senso, il modulo, inteso come elemento di base che consente diverse combinazioni, in aggiunta o sottrazione, permette di raggiungere la caratteristica di riconfigurabilità auspicata. Il modulo, come misura di grandezza o unità, percorre un filone del pensiero architettonico che risulta attraversare trasversalmente la progettazione e la costruzione architettonica secondo diverse accezioni che hanno caratterizzato il mondo culturale connesso all'espressione storica costruttiva. Giulio Carlo Argan nell'omonimo saggio contenuto in *Progetto e Destino* afferma il passaggio dal "modulo-misura" al "modulo-oggetto", per il quale l'industrializzazione del XX secolo ha avuto un peso determinante in questa transizione grazie all'introduzione della prefabbricazione e la standardizzazione all'interno del processo costruttivo e quindi progettuale. Di conseguenza, l'immissione della componente prefabbricata connessa al modulo risponde all'inventiva di un principio combinatorio che può stabilire un metodo operativo agente sul piano del sistema di reazioni e di assemblaggi<sup>5</sup>.

La corrispondenza tra modulo e rappresentazione dello spazio rimanda alle relazioni proporzionali che intercorrono tra il primo, inteso come parte, e il tutto, determinando una coincidenza diretta tra struttura plas-

<sup>6</sup> La visione orientale proveniente dal Giappone offre secondo questo ragionamento una strategia significativa, in cui l'abitazione calca la modularità definendo una cornice neutra che si attiva solo attraverso la presenza umana, risultando infatti scarsamente caratterizzata dall'arredo. Infatti, la casa tradizionale giapponese, costituita da un'intelaiatura di pali e travi lignee, consente l'osmosi tra interno ed esterno grazie all'uso di pannelli scorrevoli in legno o carta di riso. L'intelaiatura rispetta la modularità dettata dai tatami di circa 90x180cm, così le porte scorrevoli, i pilastri e ogni elemento è in scala modulare con questa misura. Questa capacità di accogliere sempre nuove configurazioni è evidente nell'opera *Naked House* (2000) dell'architetto giapponese Shigeru Ban a Saitama, in cui le stanze si muovono e riconfigurano l'ambiente interno elevando il progetto ad assolvere alla massima flessibilità e adattabilità possibile. Tutto ciò rappresenta una perdita di gerarchia, che non risponde più a criteri dimensionali o funzionali delle stanze ma calca una strategia relativa alle situazioni abitative. Le pareti mobili e le porte scorrevoli prolungano, uniscono e ibridano gli ambienti e l'interno con l'esterno. Il grado di indeterminazione costituisce un paradigma per la modalità di fruizione e si basa sull'assenza di una corrispondenza tra forma e funzione per giungere a interpretare lo spazio come un contenitore polivalente, mutevole e flessibile.

tica e forze di gravità connesse all'equilibrio statico. Secondo Argan, la scissione dell'idea di forma dal valore plastico da quello statico-spaziale verte sull'identificazione del concetto di modulo-oggetto connesso a operazioni di ripetizione indipendentemente dalla condizione spaziale. Il ricorso a tecniche di montaggio e assemblaggio spingerà dunque a rivalutare gli aspetti modulari come elementi di misura compositivi<sup>6</sup>.

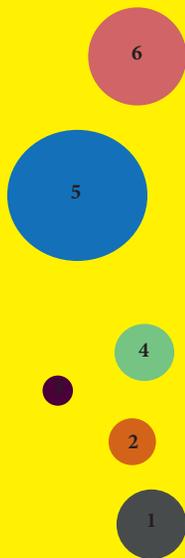
Il ricorso al modulo e alla struttura è motivo di indagine nei due casi studio presentati che possono attivare strategie di riconfigurazione determinando una differente sagoma, ossia stabilendo la capacità di dilatarsi o comprimersi attraverso tecniche di assemblaggio. I casi scelti utilizzano il modulo in chiave diversa: nel primo caso, esso rappresenta una cella e un'unità indeterminata con possibilità di adattarsi a programmi di vario tipo dal residenziale al commerciale: nel secondo caso, il modulo rappresenta un elemento che crea disposizioni figurative diverse. Le strategie progettuali si muovono nel primo caso in verticale mentre nel secondo in orizzontale.



## TIMMERHUIS

RICONFIGURAZIONE PROGRAMMATICA

RICONFIGURABILE



Schema indicativo percentuale di attività funzionali

1. Parcheggio
2. Cultura
3. Servizi per la collettività
4. Commercio
5. Uffici
6. Residenza



**MODULO-STRUTTURA**



**OMA**



**Nuova costruzione-riqualificazione**



**Rotterdam**



**2009-2015**



**45.000m<sup>2</sup>**

La capacità di variazione offerta dal progetto Timmerhuis a Rotterdam non è nuova. Basterebbe infatti citare il ricorso ai moduli nella proposta progettuale di MVRDV nel 2005 per costruire lo Sky village, naufragato per il fallimento della società promotrice dell'iniziativa. Tuttavia, quel che in Timmerhuis risulta nuovo è l'aver attivato una strategia basata sul modulo dettato dall'intelaiatura strutturale in chiave di indeterminatezza programmatica. Infatti, l'edificio ospita attualmente uffici comunali, abitazioni, servizi e a breve sarà la sede del nuovo museo della città, il Museo Rotterdam.

Il progetto si inserisce all'interno di un processo di rivitalizzazione urbana iniziato negli anni Ottanta coinvolgendo le infrastrutture portuali



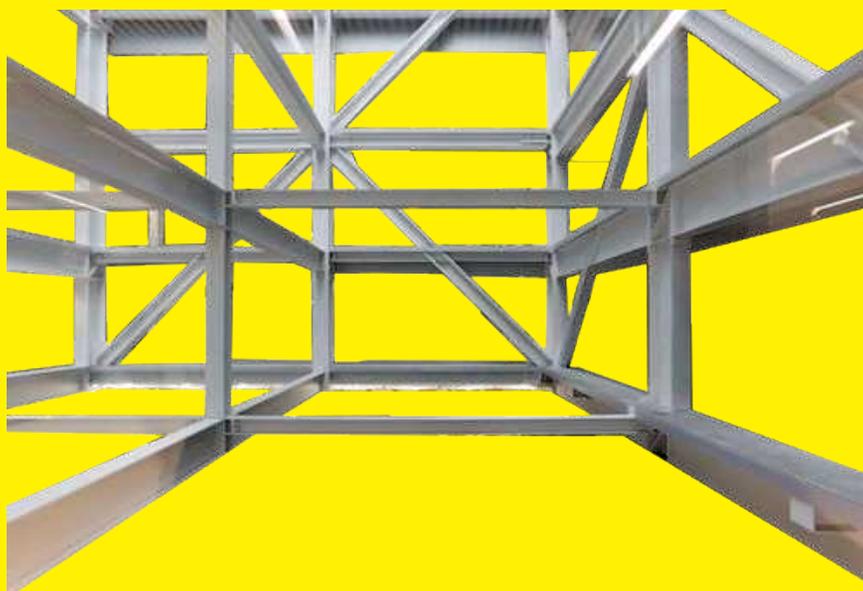
come motore del rilancio del tessuto urbano attraverso una specifica politica culturale. Il Timmehuis fu progettato per la nuova sede del Comune di Rotterdam richiamando l'immagine della ziggurat come metafora trapiantata dalla città di Manhattan della congestione funzionale raggiunta per sovrapposizione.



Il nuovo progetto di OMA sintetizza due differenti approcci che richiamano rispettivamente da una parte le forme architettoniche e urbane di New York, evidenziando il legame che la città di Rotterdam ha continuato a mantenere sin dall'epoca delle migrazioni, e dall'altro lato, manifesta un atteggiamento in relazione alla città che privilegia l'allineamento continuo del fronte e l'unità dell'isolato, includendo i resti di un precedente edificio municipale del 1953. Questo orientamento verso la preservazione risulta non comune alla prassi architettonica olandese che, infatti, a seguito dei bombardamenti subiti dalla città ad opera dei tedeschi nel 1940, decise una quasi totale demolizione e cancellazione del centro storico vista l'entità dei danni subiti (furono esclusi solo pochi edifici monumentali). Tale evento fu dunque l'occasione per avviare la costruzione di una città radicalmente nuova, adottando anche negli anni successivi una prassi progettuale volta alla sostituzione.



Il nuovo "cuore artificiale" proposto da Koolhaas asseconda la logica della sostituzione lasciando al centro del progetto un grande vuoto e articolando intorno ad esso una serie di strutture modulari reticolari di 7,2 x 7,2 x 3,6 metri. L'idea della congestione e compresenza di funzioni sovrapposte nella sezione di un grande edificio è un carattere evidente del progetto. L'attacco a terra è volutamente in antitesi con l'immagine soprastante e si rifà a un repertorio tradizionale mantenendo l'allineamento con il trac-

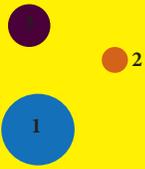


ciato esistente, dove la massa risulta compatta e vetrata, agganciando in continuità l'edificio preesistente in laterizi. Il progetto utilizza un sistema innovativo che consente di liberare il piano terra da elementi strutturali grazie a travi reticolari che scaricano su due soli punti. Koolhaas sceglie di rendere l'atrio il luogo pulsante dell'edificio in cui si concentrano le energie strutturali e si dipana la modalità di fruizione dell'edificio. Tutto il progetto si basa sull'utilizzo del modulo come elemento cardine che afferma una indeterminatezza programmatica in cui le unità possono adattarsi tanto allo spazio per uffici quanto come spazi residenziali e culturali.



**RICONFIGURABILE**





Schema indicativo percentuale di attività funzionali

- 1. Uffici
- 2. Cultura
- 3. Servizi per la collettività



## HEX SYS

RICONFIGURAZIONE MODULARE



MODULO-STRUTTURA



OPEN Architecture



Nuova costruzione-riqualificazione



Guangzhou



2015



680m<sup>2</sup>

OPEN Architecture ha progettato a Guangzhou un interessante prototipo di edificio modulare, flessibile e riutilizzabile per rispondere alle problematiche relative alla tutela ambientale, alla domanda abitativa e al riciclo di materiali. L'intervento rielabora un sistema costruttivo in legno utilizzato da tempo in Cina - e particolarmente diffuso nel Paese per edifici temporanei e padiglioni fieristici - che consente di montare, smontare e ricostruire l'edificio, con grande velocità e libertà, riutilizzando i moduli secondo infinite possibilità compositive, senza spreco di materiali di risulta in una chiave totalmente circolare. L'intervento richiama chiaramente il sistema di costruzione modulare di Le Corbusier, si pensi ad esempio al progetto del Padiglione Svizzero, utilizzando celle esagonali di 40 mq reversibili e riutilizzabili montate ad incastro che sono posizionate come ombrelli a testa in giù e sono sorretti da una colonna per la raccolta e l'utilizzo delle acque. L'edificio - che risulta come una delle infinite possibili configurazioni dei moduli a disposizione - rappresenta un inno alla modularità e all'economia circolare grazie alla flessibilità d'uso e alla libertà di posizionamento degli elementi.



# RELAZIONALE

## SISTEMA CORRIDOIO

RELAZIONALE

/re-la-zio.na.le/

*relazionale* agg. [der. di relazione]. – Nel linguaggio filos., di relazione, che concerne o istituisce una relazione: nesso, legame, tessuto r.; essenza r. del pensiero; predicato relazionale. In psicologia, terapia r., in generale, forma di psicoterapia nella quale oggetto di diagnosi e cura non è l'individuo ma la relazione tra due o più individui, cioè soprattutto l'insieme delle comunicazioni che avvengono all'interno di un determinato sistema sociale (per es., la famiglia o un gruppo).

<sup>1</sup> Per la parte specifica sul concetto di sistema si rimanda a: Montaner, J., M., (2008), *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcellona.

La storiografia e la critica hanno spesso posto l'attenzione sull'oggetto, concentrandosi su di esso come entità isolata e non come sistema di relazioni che è in grado di instaurare con l'intorno. Secondo lo studioso Josep Maria Montaner<sup>1</sup> un sistema di oggetti include tanto gli edifici quanto gli spazi pubblici tra di essi, costituendosi come un insieme complesso e articolato di elementi che formano un vero e proprio paesaggio. Il termine relazionale rimanda dunque a una dimensione teorica che include lo spazio in senso ampio, indagando anche gli spazi intermedi (*in-between*) che sovente vengono lasciati indietro nel discorso architettonico. Dalle aree di bordo delle infrastrutture a quelle di margine tra territori di diversa natura, ma anche le zone tra gli edifici, questi luoghi assumono accenti e sfumature differenti nella critica architettonica (si pensi alle terminologie come *terrain vague*, alle *areas de impunidad*, alle *no man's land*), con il comune obiettivo tuttavia di risollevare la sensibilità progettuale verso un approccio che coinvolga lo spazio nella sua interezza e riformula una connessione dell'architettura anche alla scala urbana.

Le trasformazioni repentine delle città, l'impossibilità di pianificarne fino in fondo gli sviluppi, contrassegnati infatti da una certa imprevedibilità, gli eventi calamitosi la cui presenza è un fattore sempre più incisivo, confermano dunque la necessità di volgere lo sguardo indirizzando l'approccio progettuale verso una dimensione integrata e calata nell'ambiente più ampio.

Il concetto di sistema architettonico già è presente nell'opera di Kant

<sup>2</sup> Si fa riferimento all'unità spaziale elementare di un paesaggio, detta ecotopo, tale che possiede caratteristiche funzionali e strutturali omogenee al proprio interno rispetto all'esterno.

nella *Critica alla ragion pura*, in cui definisce l'architettura come arte di costruire sistemi, ma si ritrova anche in autori quali Condillac, con il *Trattato di sistemi* (1749), o in Hegel. Negli anni Sessanta si consolida come *Teoria Generale dei Sistemi* affiancando lo sviluppo di altre branche disciplinari e, di fatto, sancendo l'ingresso nell'epoca della complessità. In poco tempo, dalla biologia, culla disciplinare di questa Teoria dei Sistemi, si estende ad altri campi. L'applicazione della teoria dei sistemi all'architettura elimina qualsiasi forma di riduzionismo meccanicistico per intraprendere un percorso che si avvia alla complessità delle reti interconnesse. In particolar modo, una applicazione di questo tipo all'architettura e, in senso lato, all'ambito urbano e al paesaggio, comporta la capacità di ristabilire rapporti tra l'oggetto architettonico e l'intorno/contesto, lavorando su livelli multiscalari e interscalari.

Montaner afferma che un sistema è pertanto un insieme di elementi eterogenei appartenenti a diverse scale con forti legami relazionali attraverso una organizzazione interna che agisce nei confronti della complessità del contesto mediante una strategia di adattamento. Un sistema non è quindi considerabile come mera somma delle parti in quanto ogni parte del sistema è in stretta dipendenza e connessione con le altre (ecotopo<sup>2</sup>).

Assumere il concetto di sistema comporta una lettura delle opere all'interno di scale maggiori o minori, in quanto ogni struttura può essere interpretata come sottosistema di scala minore oppure inserita in una di scala maggiore. Tutto questo è ancor più rilevante nell'architettura contemporanea così come evidenziato da due teorici latinoamericani: Claudio Caveri in *Una frontera caliente. La arquitectura americana entre el sistema y el entorno* e Cristian Fernandez Cox in *El orden complejo de la arquitectura. Teoría básica del proceso proyectual*, che inseriscono la logica degli esseri viventi all'interno di una lettura di tipo sistemica. L'architettura relazionale è il punto di arrivo di un percorso che ha reinserito in un sistema interconnesso l'opera superando il concetto di oggetto a sé stante.

L'architettura del principio del XX secolo trovò nella risoluzione formale degli edifici complessi il suo obiettivo principale. L'impostazione accademica, che ebbe origine in Francia, vide il susseguirsi dell'elaborazione di un processo progettuale composto da elementi combinabili secondo una serie di leggi di simmetria, assialità e ripetizione che rimandavano al metodo *beaux arts*. Ma la logica *beaux arts* entrò presto in crisi per il complessificarsi delle funzioni che inevitabilmente portarono all'esigenza di edifici più articolati e come tali non più in grado di essere pensati con gli stessi criteri legati all'ordine classico tradizionale *beaux arts* per appunto. Gli architetti moderni, partendo da tali premesse, cercarono

pertanto di escogitare un metodo che consentisse di progettare opere concepite come grandi sistemi complessi capaci di crescere, ponendo fine al rigore gerarchico e al metodo chiuso della struttura progettuale borghese. Secondo questa logica si devono interpretare la perdita di massa e di opacità delle opere in cerca di una nuova e rinnovata relazione con l'aria e con il sole.

Montaner rileva che superati i canoni dell'accademismo, l'architettura contemporanea si è caratterizzata per la ricerca costante di distinte alternative per affrontare questa crisi del sistema compositivo classico e per acquisire attraverso forme astratte una maggiore complessità e diversità aspirando a una nuova monumentalità. In questo senso, la crisi dell'oggetto moderno è tutta interna al superamento della logica classica e di conseguenza non potrà che essere una crisi dell'oggetto autonomo. Ne deriva una riaffermazione totale della supremazia del sistema sull'opera singola, la quale solo all'interno di una serie di relazioni e connessioni trova il suo motivo d'essere.

Gli spazi della transizione e gli in-between diventano dunque dei luoghi capaci di creare una relazione tra ambiti distinti e riconnettere a sistema architettura e contesto. In questo senso, in qualità di "spazi di intervallo" acquisiscono un carattere tanto funzionale come sociale, facendo del collegamento una strategia progettuale. Il corridoio, inteso come "strada e percorso di transito" tra uno spazio e l'altro, acquista in questa maniera un significato forte, affidando un valore di aggettivazione significativa a ciò che connette, la cui assenza priverebbe le opere della capacità di irradiarsi nel tessuto e ad esso integrarsi. Nei casi scelti, l'elemento connettivo si presenta come possibile strumento architettonico di ricucitura a scale distinte. Infatti, nel caso del progetto Making City Test Site un lungo corridoio stradale assume i connotati infrastrutturali collegando e riattivando volumi dismessi tra loro ma anche le opere al resto del tessuto urbano, mentre nell'esempio dell'intervento A8ernA si propone una coincidenza tra infrastruttura, come spazio di transito, e luogo di permanenza, sperimentando innesti e integrazioni che conducono a un carattere ibrido e relazionale dell'opera.



## A8RNA

### RIATTIVAZIONE SISTEMICA



Schema indicativo percentuale  
di attività funzionali

1. Servizi per la collettività
2. Cultura
3. Sport



SISTEMA-CORRIDOIO



NL Architects



Riqualificazione



Koog aan de Zaan



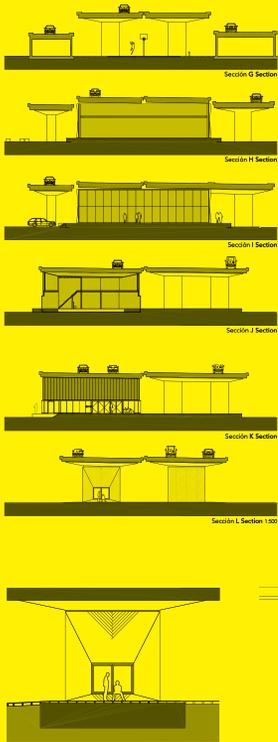
2006



23.000m<sup>2</sup>

In un sobborgo di Amsterdam, la costruzione negli Anni Settanta di un ponte dell'autostrada A8 sul fiume Zaan ha creato una netta divisione e separazione tra due parti della città, portando con sé una desertificazione e un degrado delle aree circostanti.

Il progetto di NL Architects integra e completa l'infrastruttura con nuove attività e funzioni. Il progetto adotta una strategia ambiziosa riattivando e riqualificando lo spazio sottostante il ponte, ospitando attività ricreative e di incontro, dallo sport al tempo libero. L'infrastruttura dunque si ibrida, andando oltre la mission originaria legata alle sole esigenze di trasporto

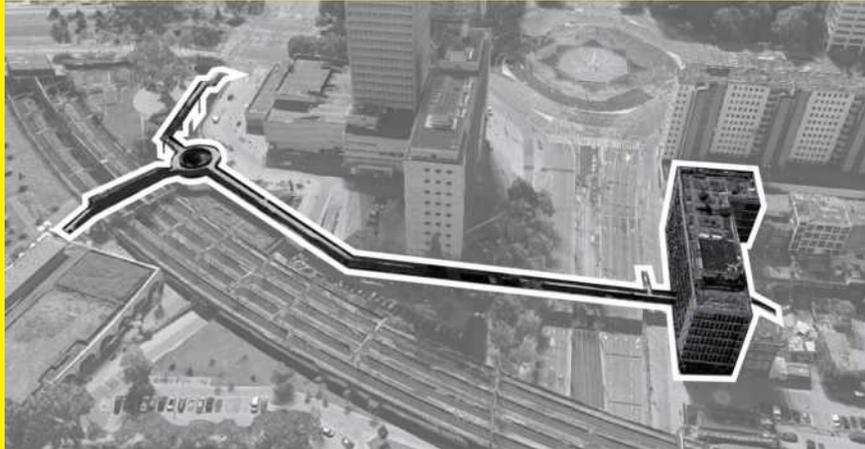


per acquisire nuove funzioni complementari grazie a spazi in continua trasformazione. Il ponte diviene uno strip multifunzionale che si configura come un elemento di connessione tra aree della città che entrano in una rinnovata connessione. Al piano di sopra scorrono veloci i veicoli mentre al di sotto del manto stradale gli spazi ricavati offrono un nuovo scenario relazionale suscettibile di ampliarsi e modificarsi nel tempo.



RELAZIONALE

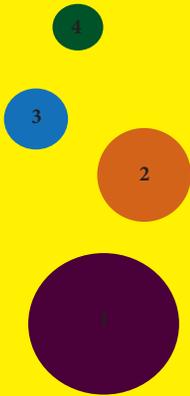




## MAKING CITY TEST SITE

NUOVE RELAZIONI URBANE SENSIBILI

RELAZIONALE



Schema indicativo percentuale di attività funzionali

1. Servizi per la collettività
2. Cultura
3. Uffici
4. Sport

 SISTEMA-CORRIDOIO

 ZUS Architects

 Riqualificazione

 Koog aan de Zaan

 2012

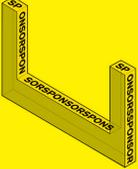
 100.000m<sup>2</sup>

Il Rotterdam Central District è un'area di 100.000 mq, rimasta dopo la crisi del 2008 sostanzialmente inutilizzata, che è incastonata tra la Central Station, Weena e Pompenburg. ZUS si aggiudica il compito di progettare una serie di interventi per rivitalizzare complessivamente il contesto con l'inserimento di attività e spazi multifunzionali. Il gruppo di progettazione si concentra sullo Schieblock, un edificio direzionale ormai inutilizzato trasformandolo in un grande laboratorio cittadino con negozi, incubatori d'impresa, spazi informativi e culturali oltre a una grande terrazza agricola sulla copertura. L'edificio così diviene il cuore relazionale dell'area fornendo infinite possibilità di connessione con il contesto. In totale si contano 18 interventi di riattivazione e riqualificazione nell'area - che viene così rinominata "Test Site Rotterdam" - tutti collegati e connessi.

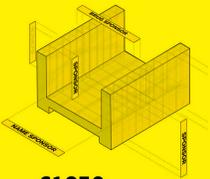
si in una relazione evidente attraverso il luchtsingel, un ponte pedonale sopraelevato di 400 metri realizzato con il crowdfunded cittadino, che rappresenta un potente elemento unificante di connessione tra il distretto e le aree circostanti, a cominciare dalla stazione ferroviaria centrale. Elma van Boxel, partner di ZUS, sottolinea: “Basandosi sull’idea di Temporalità Permanente, Luchtsingel introduce un nuovo modo di costruire la città. Ciò significa utilizzare il carattere evolutivo della città e le forme esistenti come punto di partenza. Abbiamo quindi sviluppato nuovi strumenti per la progettazione, il finanziamento e la pianificazione”.

NAME SPONSOR

€25,-



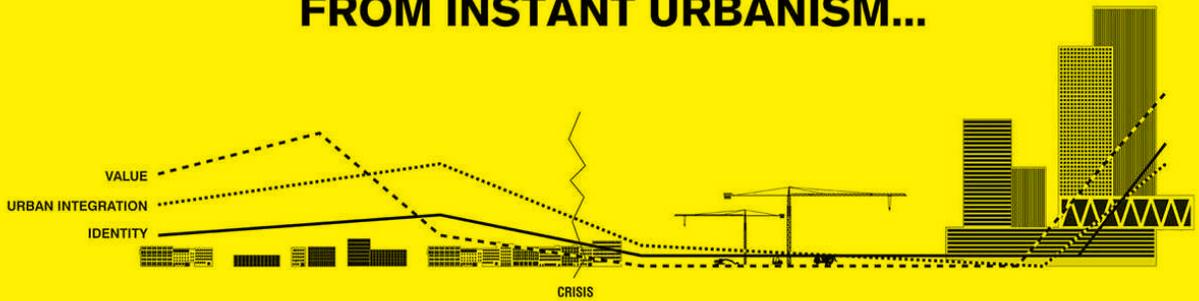
€125,-



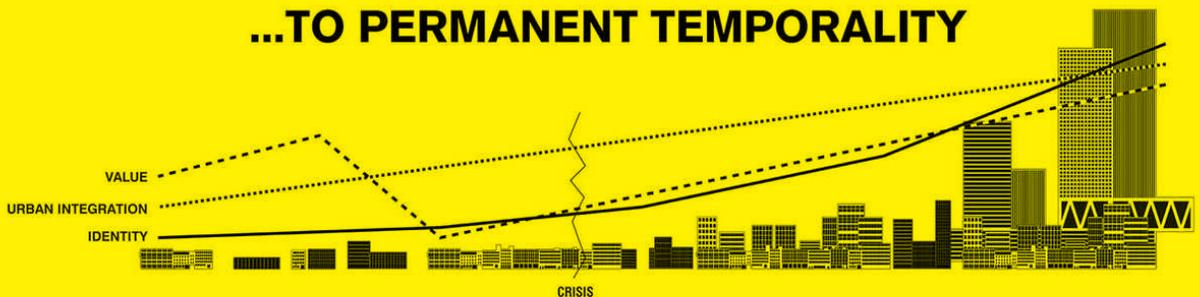
€1250,-



## FROM INSTANT URBANISM...



## ...TO PERMANENT TEMPORALITY







# IV DIMENSIONE SCALARE IBRIDA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

## IV.1 Verso l'architettura come sistema relazionale

“Lo spazio pubblico, nell'era elettronica, è spazio in movimento. Lo spazio pubblico non è uno spazio nella città, ma è la città stessa. Non nodi ma percorsi di circolazione; non edifici o piazze, ma strade e ponti. Lo spazio pubblico sta uscendo di casa, rinunciando a tutti i comfort dei luoghi di incontro che sostituiscono la casa. Lo spazio in movimento è vita in libertà”.

Vito Acconci, *Public Space in a Private Time*

“Architecture is uniquely capable of structuring the city in ways not available to practices such as literature, film, politics, installation art, or advertising. Yet because of its capacity to actualize social and cultural concepts, it can also contribute something that strictly technical disciplines such as engineering cannot”

Stan Allen, *Infrastructural Urbanism*, 1999

L'architettura ha intrapreso un percorso di trasformazione che ha registrato delle modificazioni non solo formali ma anche nella sua logica interna disciplinare e identitaria. L'incapacità di risposta all'imprevedibilità degli eventi connessa all'architettura ha aperto l'interrogativo di una necessaria revisione all'interno della sua logica, aspetto che si è fin qui tentato di delineare con il ricorso e l'avvicinamento dell'architettura ad altre discipline. Il dissolvimento dei confini disciplinari rigidi ha favorito un dialogo di scambi che ha visto transitare istanze provenienti da altri campi avviando un rinnovamento ma anche una messa in crisi di quei significati codificati e radicati che l'architettura ha detenuto per molti anni.

L'avvicinamento alla “metafora verde” ha permesso di acquisire una sensibilità e un'apertura che rimanda al paesaggio, contribuendo a dissolvere l'idea della volumetria come unica portatrice del verbo spaziale e conducendo alla scoperta di una spazialità dilatata e dissolta che ha sfumato i contorni tra interno ed esterno, tra volume e superficie, tra naturale e artificiale, tra urbano e rurale. La superficie dunque è diventata il veicolo

di qualità spaziali sublimite dalla peculiare caratteristica di continuità offerta da questo elemento. L'architettura ha toccato l'aspetto del paesaggio soprattutto nel recupero di una dimensione di sforzo nei confronti della città e del contesto, mirando a "estrarre dal luogo le energie progettuali" per giungere a un sistema di sovrapposizione di segnali tra campi disciplinari - architettura e paesaggio - indiziari "dell'iscrizione di funzionamenti in cui ciascun processo è individuabile all'interno della storia di un luogo". Infatti, come sostiene l'architetto e studioso João Ferreira Nunes:

"La costruzione del paesaggio è fatta di questi momenti e di questi segni [...] che, in ogni istante del processo della loro costruzione, i segni che si imprime sono tracciati all'insegna della comprensione della loro relazione con gli altri segni a loro contemporanei e con tutti i segni che li hanno preceduti, dando origine, così, ad un tessuto complesso, trasversale nel tempo (dal momento che riguarda le relazioni contemporanee) e verticale nel tempo (dal momento che propone relazioni tra tempi differenti)"<sup>1</sup>.

La contaminazione con l'aspetto del paesaggio ha indotto un'ibridazione che ha contribuito a suggerire un nuovo modo di vedere la disciplina stessa, promuovendo un dialogo con il circostante e toccando aspetti distinti, fino a far convergere le pratiche progettuali su territori operativi affini. L'orientamento verso un'impostazione che guarda all'ambiente e al territorio come sistema connesso allarga la visione disciplinare attivando trasversalmente i saperi e rendendo evidente l'impossibilità di un approccio univoco e unilaterale alla complessità contemporanea, che invece richiede un'attenzione multi-scalare e multi-operativa, considerando anche il piccolo intervento come responsabile di avere un'incidenza sull'insieme più grande<sup>2</sup>. La comparsa del paesaggio nel pensiero architettonico si è affermata come "una lente attraverso la quale viene rappresentata la città contemporanea e un mezzo attraverso il quale è costruito"<sup>3</sup>.

Il paesaggio offre una chiave di rinnovamento in termini di rapporto tra programma e sito. Partendo dalla premessa che in un campo aperto la forbice possibilistica in riferimento agli eventi è molto ampia con eventi che non sono sempre programmati o programmabili ma possono manifestarsi anche come condizioni spontanee o informali. Secondo un'acuta affermazione di Koolhaas al problema di scala connesso al paesaggio, che da un lato offre dimensionalmente più opportunità e dall'altro rischia di essere dispersivo essendo legato all'apertura stessa del campo paesaggistico, la necessità è quella di "irrigare" costantemente questi luoghi di nuovi potenziali.

Progetti come quello della riqualificazione del lungo mare nella Baia di

**Fig. 226. Nella pagina precedente.** Jean Nouvel, *Kilometro-rosso*, Bergamo

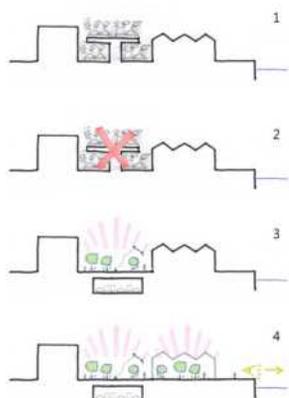


Fig. 227. Diagramma progettuale e vista panoramica, *Museu do Amanha Orla Prefeito Luiz Paulo Conde*, Rio de Janeiro, B+ABR Backheuser e Riera Arquitetura, 2016

Guanabara a Rio de Janeiro sono sintomatici dell'acquisizione di uno "stato di sospensione" in cui tutto può accadere. Infatti, dopo aver demolito il viadotto di circoscrizione - elemento che determinava una separazione tra il mare e la parte retrostante di waterfront - la scelta ricade nel privilegiare una zona priva di qualsiasi forma di inquadrature che dilata la percezione e la libertà d'uso verso una dimensione inclusiva in cui i protagonisti sono gli scambi indotti.

Un campo libero che accoglie gli elementi residui del porto e si manifesta come un bordo avente valore di supporto per gli accadimenti non prefigurati e acquisisce la caratteristica di un vuoto pronto ad essere riempito, senza per questo impedire che eventuali trasbordi tra città e paesaggio possano avvenire. Il progetto mira di fatto a superare il dualismo tra "la palazzina sul mare, tutto incentrato sulla città", e del "parco attrezzato" sul waterfront, basato sulla distribuzione di alcuni "elementi a carattere infrastrutturale" disposti su uno spazio prevalentemente libero che funziona da cerniera tra paesaggio e infrastruttura e tra città e porto. In questo caso, il progetto si orienta verso l'abolizione di qualsiasi direzionalità indotta dall'intervento e sfuma i suoi confini facendoli dissolvere e tramutare in qualcosa di diverso, esattamente come accade nel paesaggio.

Secondo quanto esposto, il paesaggio è considerato come componente dinamica e sistema complesso, la cui trasposizione all'interno dei processi progettuali architettonici ne fa assorbire il *modus operandi* quale identificazione dell'opera secondo un funzionamento attivo che agisce attraverso



una continua prassi trasformativa<sup>4</sup>.

Con queste affermazioni si profila quell'ibridazione disciplinare che Charles Waldheim indica come *landscape urbanism*<sup>5</sup>, di cui ne traccia i principi operativi<sup>6</sup>: una modalità di intervento trasversale e interdisciplinare che va a minare l'univocità della settorializzazione operativa disciplinare architettonica. Si ritrova in questo modo una dimensione che sa immettere nuovamente in un racconto unico gli spazi intermedi e le infrastrutture, calandosi nel contesto.

Il crescente protagonismo del paesaggio deriva la sua ascesa dall'evidente inadeguatezza dei modelli tradizionali<sup>7</sup> applicati a una situazione urbana ormai a carattere diffuso. A partire dall'epoca postindustriale, si è infatti palesato un contesto fortemente trasformato che ha indotto a sperimentare nuovi strumenti con l'obiettivo di recuperare anche quei luoghi del paesaggio industriale e minerario verso i quali l'architettura risultava inadeguata a fornire risposte concrete e pragmatiche. Stan Allen, nel saggio *Oltre il Landscape Urbanism*, ribadisce con forza come nessuna disciplina possa da sola affrontare la complessità raggiunta dalla città contemporanea. Il *landscape urbanism*, sin dalla sua prima comparsa in modo sistematico nel 1996, si è posto come una disciplina avente la capacità di coniugare istanze distinte in un'ottica collaborativa, riattivando aree talvolta dismesse o dimenticate poiché residuali, fino ad assumere una valenza disciplinare autonoma.

In quanto afferente al paesaggio, l'approccio ripone le sue modalità operative di intervento sulle superfici orizzontali dotate dello straordinario potenziale di saper accogliere varie forme di attività, contribuendo alla costruzione del sito stesso. La ricca composizione racchiusa dalla dimensione del paesaggio si presenta come "un'infrastruttura di potenziale" che può costituire lo strumento per superare la dicotomia tra natura e artificio e tra verde e cemento, interpretando la città stessa come un paesaggio "in movimento" portatore di uno sviluppo positivo<sup>8</sup>. L'interesse si sposta dal costruito al vuoto, come spazio libero, e di conseguenza la città non è più intesa come un insieme di figura e sfondo ma come un vero e proprio *environment*, in cui la contrapposizione tra rurale e urbano viene meno.

La densità e la ricchezza di differenze offerta dal paesaggio conforma quest'ambito a un sistema intrecciato in cui gli elementi risultano solidali e annodati, formando un "modello di procedimento" che si struttura attraverso accumulazione e trasformazione in costante divenire. L'accettazione del cambiamento permette di considerare gli interventi come dinamici e destinati ad evolvere nel tempo, un paesaggio cinetico che possa fare da sfondo e impalcatura al susseguirsi delle azioni e degli eventi, modifican-



Fig. 228. Peter Latz, *Landschaftspark*, Duisburg



Fig. 229. Peter Latz, *Parco Dora*, Torino



Fig. 230. Michel Desvigne, *TGV Station*, Avignone



Fig. 231. Peter Walker, *Jewel Changi Airport*, Singapore

do “le caratteristiche spaziali e creando nuove forme di utilizzo”. In questo senso, l’importanza di quest’ambito è evidenziata dal fatto che il progetto non si pone come un intervento finito o come un qualcosa di tangibile e di fisico, bensì vengono create le condizioni, ovvero l’infrastruttura di sostegno, per stimolare l’interazione tra gli elementi progettati.

Gli interventi di riformulazione del paesaggio che offrono scenari ibridi provano dunque a fornire una risposta colmando tale lacuna disciplinare. Rispondono a tali obiettivi i progetti proposti da Peter Latz<sup>9</sup>, da Michel Desvigne<sup>10</sup> o Peter Walker<sup>11</sup>, proposte che hanno contribuito a contaminare l’idea di paesaggio come qualcosa di intatto e privo della presenza dell’architettura. Questi interventi hanno fornito lo stimolo per un ripensamento delle discipline progettuali, aiutando a superarne la settorializzazione e aprendo un varco interdisciplinare destinato ad essere fecondo<sup>12</sup>.

Infatti, Allen denuncia una scarsa incisività del landscape urbanism nel proporre strumenti efficaci utili a integrare in un unicum architettura, paesaggio e infrastrutture, soprattutto in ragione della necessaria operatività in termini interscalari richiesta agli interventi progettuali. In ogni caso, il terreno teorico tracciato da tali assunti ha solcato il percorso per un ulteriore ampliamento di visione, includendo gli aspetti generati dalle trasformazioni riconducibili non solo al paesaggio e all’architettura ma anche alle infrastrutture.

In questo scenario, le infrastrutture offrono un passaggio in più rispetto a quello del paesaggio, attivando scambi e interconnessioni che sono vitali per le città, ma soprattutto riconducono la visione urbana complessiva all’interno di un unico ragionamento organico e integrato, come sostenuto nel testo *Landscape Infrastructure: A Case Studies by SWA*<sup>13</sup>. Una revisione delle infrastrutture all’interno della logica architettonica permetterebbe di fornire gli strumenti di riattivazione di quegli elementi monofunzionali caratterizzati da un uso incostante durante il corso della giornata. La riattivazione multifunzionale costituirebbe un catalizzatore per rivitalizzare i tessuti urbani, integrando il progetto di spazio pubblico outdoor con quello indoor.

In questo senso, non è trascurabile il contributo delle infrastrutture nelle trasformazioni urbane dell’ultimo secolo che hanno accelerato la crescita di grandi aree modificando fortemente il territorio. Le infrastrutture, tanto quelle dei trasporti come quelle delle comunicazioni, in questo cambiamento hanno svolto un ruolo di fondamentale importanza e la loro presenza diviene sempre più incisiva nella riformulazione delle città, sollevando dunque la necessità di un avvicinamento più sinergico tra l’architettura e lo sviluppo infrastrutturale.

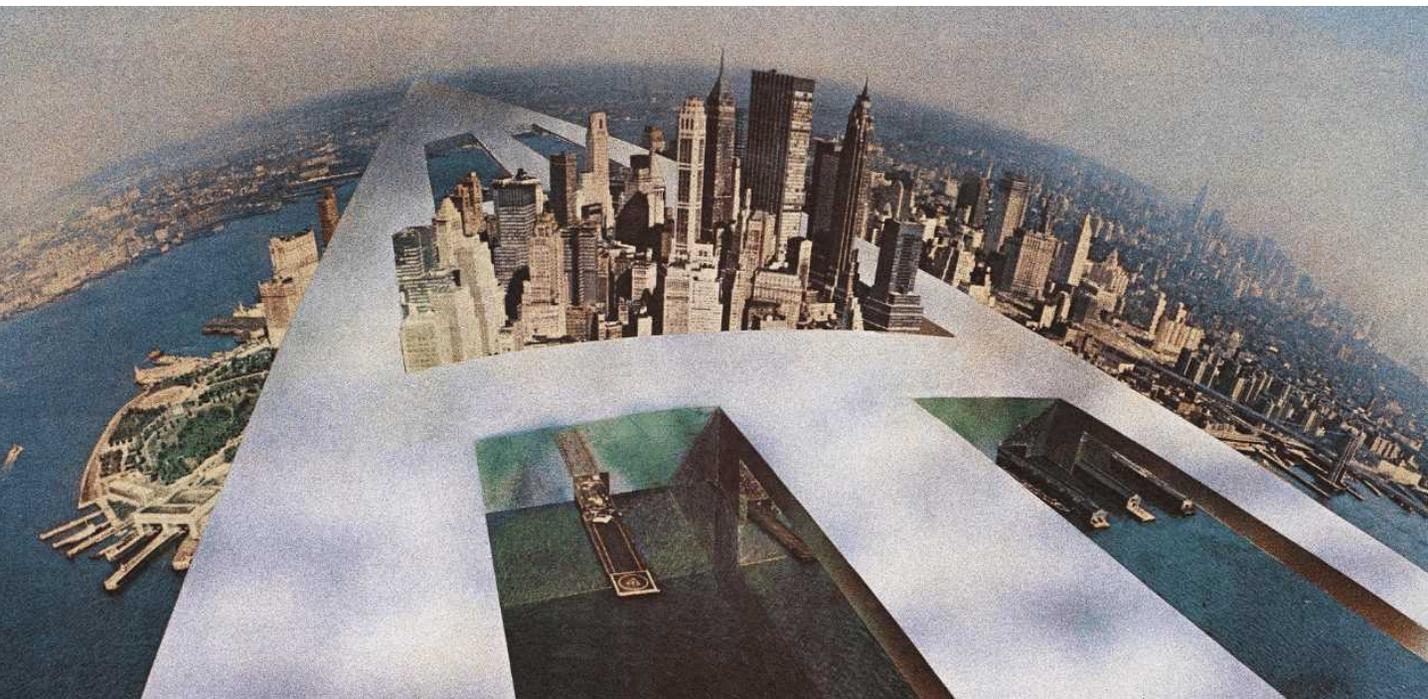
#### IV. LA DIMENSIONE SCALARE IBRIDA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

In tale direzione, a suggerire un cambio di approccio verso le infrastrutture, Katrina Stoll e Scott Lloyd propongono nel testo *Infrastructure as Architecture: Designing Composite Networks* una riformulazione della posizione e del rapporto tra i due ambiti ricorrendo a una visione incrociata che riflette in maniera interdisciplinare sulla questione infrastrutturale<sup>14</sup>. Il testo è organizzato in saggi incentrati su cinque argomenti che toccano differenti discipline: economia delle infrastrutture, ecologia delle infrastrutture, cultura delle infrastrutture, politica delle infrastrutture e spazio/rete delle infrastrutture. Partendo dall'eredità assimilata negli anni Sessanta ad opera degli Smithson e del Team X, che avevano anticipatamente visto in esse un forte potenziale sistemico, i contributi esplorano la dimensione stridente tra oggettificazione dell'infrastruttura e modalità percettiva e connettiva del territorio, interrogandosi sulla relazione tra visibile e invisibile nei confronti dell'architettura:

“La qualità del visibile non può funzionare senza la cosiddetta ‘città invisibile’. L'architettura, vista spesso come ricadente esclusivamente nel regno del visibile, si nutre e al contempo è nutrita dall'invisibile. Poiché questi sistemi sono intrinsecamente interconnessi, questo può presentarsi come occasione per rivendicare il territorio perduto dell'architetto”<sup>15</sup>.

L'architettura è così chiamata in causa per ridefinire un suo specifico ruolo nella progettazione dello spazio urbano da troppo tempo lasciato nelle mani di discipline operanti per compartimenti stagni, che producono realtà sterili e si pongono come elementi isolati. L'ascesa delle infrastrutture offre a tal proposito l'opportunità per una revisione della disciplina ar-

Fig. 232. Superstudio, *Monumento continuo*, 1969

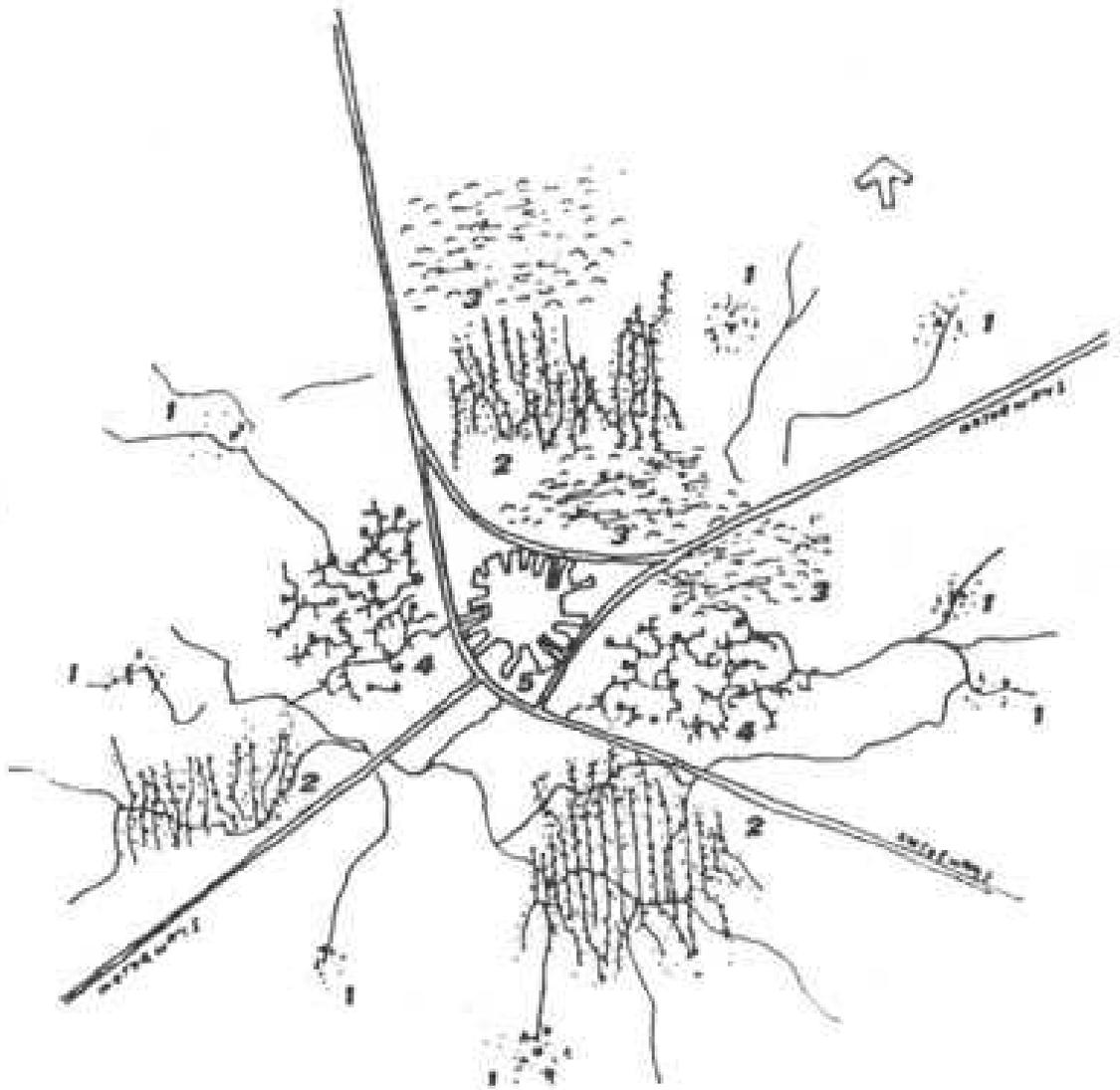


chitettonica che attraverso questo legame potrebbe risultarne arricchita e incline a immaginare nuove qualità e sistemi spaziali. Gli investimenti in grandi opere infrastrutturali hanno riaperto dunque una luce su un tema che non risulta a sé stante e separato, bensì intimamente legato al dibattito architettonico, proprio in ragione della capacità di questi elementi di scandire e ordinare il territorio. Da simbolo della modernità, le infrastrutture sono passate a formare lo strumento indispensabile, in certo senso ordinario, per poter “normalizzare” lo spazio, ponendosi alla base dei processi che guidano l’espansione territoriale, costituendo di fatto un mezzo attraverso cui il fenomeno architettonico può intessere relazioni e operare un ampliamento di campo, ovvero confrontarsi con la grande dimensione. Tuttavia, come sostiene Nicolò Privileggio:

“rispetto alle posizioni che avevano in passato animato il dibattito sulla grande dimensione, il significato di una riflessione sulle forme dell’estensione come campo operativo dell’architettura si salda oggi alla possibilità di confrontarsi con il progetto dello spazio ordinario e con i modelli infrastrutturali che lo supportano”<sup>16</sup>.

Durante la prima metà del secolo scorso l’infrastruttura comincia ad avere una forte autonomia formale che conduce a una progettazione separata tra questa e lo spazio abitabile. Ciò conduce dunque a concepire la città per parti autonome, arrivando a inquadrare le infrastrutture in un sistema di tipo continuo e di “organizzazione strutturale” del territorio, mentre lo spazio abitato secondo unità discrete e autonome. La separazione dell’operatività infrastrutturale da quella architettonica porta a intendere la dimensione estesa come un fattore gestibile unicamente dalle infrastrutture quali dispositivi formali dotati di valore connettivo. Recuperare e assorbire l’istanza infrastrutturale significa dunque per l’architettura conquistare una modalità operativa declinabile alle diverse scale, ritrovando in questo *sconfinamento* disciplinare un principio di coesione che rende gli interventi integrati. Le strategie di assorbimento dell’infrastruttura nella cultura architettonica convergono inizialmente verso una nuova monumentalità connessa al movimento e allo scambio, introducendo nell’immaginario della cultura architettonica l’appellativo di “monumento continuo” alla scala geografica.

Questa visione, come anticipato, già era presente a partire dagli anni Sessanta e Settanta a opera del Team X e soprattutto degli Smithson, il cui progetto Cluster City è sintomatico di un approccio che induce a considerare la città come una struttura relazionale continua e al sistema infrastrutturale come sua diretta trasposizione formale e funzionale. In questo caso, infatti, le autostrade hanno il duplice ruolo di connettori funzionali



e di flussi ma anche di assi visivi e compositivi. La mobilità in quegli anni è vista anche come principio sociale<sup>17</sup> ed è sviluppata toccando pensieri talvolta visionari di architetture libere (o comunque in grado di liberare l'uomo dalle costrizioni dei modelli imposti), ossia l'infrastruttura costituisce il supporto e lo spazio materiale su cui poter far emergere le libertà e i comportamenti individuali, confluendo in organizzazioni infrastrutturali ludiche che si sviluppano attraverso principi di sistemi a rete, come nel caso delle proposte di Constant o di Yona Friedman.

In epoca recente, l'infrastruttura torna ad essere frutto di sperimentalismi in cui l'architettura interviene operando per singoli frammenti inseriti all'interno di una narrativa disciplinare utile a stabilire un dialogo con il contesto. Tale sperimentazione architettonica si trova a rielaborare tipologie che hanno esaurito il loro potenziale per reimmettere nel circuito metabolico dei tessuti urbani gli elementi infrastrutturali, attraverso interventi di upgrading. Questa "rianimazione" costituisce una pratica disciplinare che tuttavia elabora soluzioni in stile *ready made*, in cui il frammento infrastrutturale viene riconosciuto come l'oggetto sul quale l'architettura può proiettare le sue abilità progettuali *ex post*. Invece, intervenire attraverso una logica che sia consapevole e si faccia carico del portato della dimensione estensiva tipica dei sistemi infrastrutturali costituirebbe per l'architettura un momento di arricchimento riconoscendo alla disciplina stessa il tentativo di ampliare i suoi confini fisici e concettuali (o meglio comporterebbe uno sconfinamento disciplinare attraverso l'assorbimento della logica estensiva infrastrutturale), non senza cadere in pericolose insidie:

"La difficoltà con la quale l'architettura riesce a stabilire un orizzonte critico dal quale affrontare le questioni infrastrutturali non dipende in sé dalla natura del progetto d'architettura come operazione 'discreta', quanto piuttosto dal problema di individuare, nei diversi materiali che compongono il territorio, un campo operativo entro il quale la costruzione della forma architettonica, ancorché discontinua, può assumere un significato. Questione che risente oggi di una deriva interpretativa che si è originata all'interno del processo di revisione delle teorie funzionaliste, deriva che in qualche modo ha portato a individuare nel tema dell'estensione la necessità di un salto di scala dell'architettura. L'immagine del monumento continuo è da questo punto di vista significativa di come, ancora oggi, il progetto del manufatto infrastrutturale sia visto come l'occasione per compiere questo salto di scala" (Privilegio, 2006).

Quel che afferma Nicolò Privilegio è sostanzialmente indicativo di un atteggiamento che guarda all'infrastruttura come un "supporto fisico continuo", una struttura intesa come oggetto connettivo unico che, attraverso la ripetizione e la reiterazione di uno stesso principio regolatore, scandisce lo spazio e introduce relazioni elementari, in certo senso banalizzan-

**Fig. 233.** Peter Smithson,  
*Cluster city*, 1952-1953

do la dimensione spaziale e talvolta riducendo la complessità ambientale e geografica del luogo (fino a suggerirne una sua sostituzione). L'esatta corrispondenza tra infrastruttura e principio distributivo, ancor prima che estetico formale, avanza un carattere di astrazione quale modello e immagine di relazioni che descrivono la città. Secondo queste modalità, l'infrastruttura assurge a "principio di costruzione di un paesaggio ordinario", aprendo però interrogativi sul rapporto tra costruito e la rete stradale, tra spazio pubblico e spazio privato da edificare, tra spazio veicolare e la dimensione spaziale pedonale<sup>18</sup>. Per entrare nella sfera architettonica, l'abbandono della continuità come paradigma spaziale univoco in favore di un ripensamento del rapporto architettura-infrastruttura assume la rilevanza di una ricerca della "costruzione di forme significanti", partendo dalla sperimentazione di un rapporto "tra figure dell'estensione e dispositivi spaziali elementari" che possono essere articolati attraverso strategie di addensamenti e rarefazioni, utili a indirizzare le attenzioni verso un approccio responsabile e consapevole nei confronti delle trasformazioni del territorio.

In quest'ottica, la progressiva ricerca di un carattere multifunzionale da affidare alle infrastrutture ha guidato la proposta di Pierre Bélanger<sup>19</sup> a definire il *landscape infrastructure* un nuovo ambito di intervento, posizione che sarà sposata pochi anni dopo dallo stesso Sten Allen, sistematizzando in punti chiave gli intenti, come meglio sarà esplicitato nel prosieguo. Il significato e il ruolo delle infrastrutture sono progressivamente cambiati arrivando a definire un ambito integrato che gioca una componente importante nella progettazione architettonica. Come sostiene Mario Losasso<sup>20</sup> nel suo intervento *Infrastrutture per la città, il territorio, l'ambiente*:

"Da sistema integrato di servizi e supporti finalizzati al funzionamento del sistema socio-economico, il sistema delle infrastrutture diventa interdipendente e indispensabile per le società avanzate, favorendo sia la produzione e la riproduzione sociale, sia il contributo allo sviluppo della vita di relazione. Ne deriva un tendenziale bilanciamento fra il peso delle infrastrutture a rete costituite da molteplici punti interconnessioni e quelle di tipo puntuale, singole unità con propri specifici bacini di influenza".

L'affermazione dell'importanza architettonica delle infrastrutture crea dunque un rovesciamento del rapporto gerarchico tra le reti di comunicazione e il tessuto urbano, in cui le prime sono diventate un elemento indispensabile per lo sviluppo dei tessuti stessi, di fatto abbandonando la condizione di appendici. Più in generale, le infrastrutture assumono un ruolo predominante<sup>21</sup> nella conformazione dello spazio pubblico e il paesaggio della mobilità rappresenta dunque un aspetto fondamentale di

formazione del terreno comune<sup>22</sup> per rispondere alle esigenze della vita quotidiana. Secondo Pierluigi Nicolini, “ormai la nozione postmoderna di paesaggio tende a sostituirsi alla nozione di territorio introducendo delle peculiari intenzioni estetiche anche nel dominio della progettazione di infrastrutture<sup>23</sup>. L’indirizzamento verso una strategia progettuale che coniughi in una soluzione unitaria paesaggio e infrastrutture consente di sciogliere l’*impasse* di puro inserimento delle seconde con effetti sovente estetizzanti di camoufflage o di mera conservazione del paesaggio, operando un superamento della tradizionale separazione delle scienze e delle logiche specialistiche “per cui ogni singola trasformazione tende a rendere razionale un singolo frammento di realtà”.

Architettura, paesaggio e infrastrutture si contaminano e si ibridano sempre più, sfumando i confini tanto fisici quanto concettuali. Si assiste a scambi tra l’architettura e gli altri campi e settori, sfidando i domini disciplinari e ampliando i confini, orientando la stessa disciplina architettonica e la sua produzione verso un campo ibrido complesso<sup>24</sup>. Una dimensione espansa dell’architettura spinge la ricerca contemporanea verso la continuità ma anche verso la non uniformità. In questo senso, le “pieghe” giocano un ruolo preponderante unendo in una sola linea lo sviluppo e lo svolgersi dell’intero e variegato programma complesso che prende posto sulle superfici modellate della produzione contemporanea. Nella continuità presentata si perdono i punti di riferimento in un’apoteosi della “seconda natura”, di una terra artificiale che si basa su una logica sistemica che offre un potenziale ancora da esplorare.

L’ibrido rappresenta in questo tragitto disciplinare un operatore trasversale che dà voce alle modificazioni contemporanee leggendole all’interno di una continua trasformazione del pensiero architettonico nel corso del tempo. Rita Pinto de Freitas nel numero 262 della rivista *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme* definisce l’architettura ibrida come il risultato di un intervento che è al contempo oggetto, paesaggio e infrastruttura, ambito non ancora propriamente indagato e che pone l’accento, anche in questo caso, su una componente aggiuntiva spesso considerata come impalcatura *ex post*: le infrastrutture. Parafrasando tale assunto, viene quindi individuato un passaggio di mescolanza coincidente con una condizione di campo disciplinare allargato in cui l’architettura si muove e che merita qualche riflessione ulteriore.

Secondo tale visione, l’estensione del significato di ibrido ad opere che non sono più definibili come oggetti architettonici ma che rivelano altresì elementi provenienti da altri contesti, fa risultare il concetto stesso come un *passepartout* teorico e operativo in grado di assorbire istanze provenienti da altri ambiti. Nella sua prima esplicitazione come volume

**Fig. 234. Nella pagina successiva.** Plasma Studio, *Flowing Gardens*, International Horticultural Expo 2011, XiAn





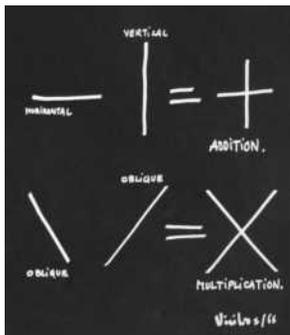
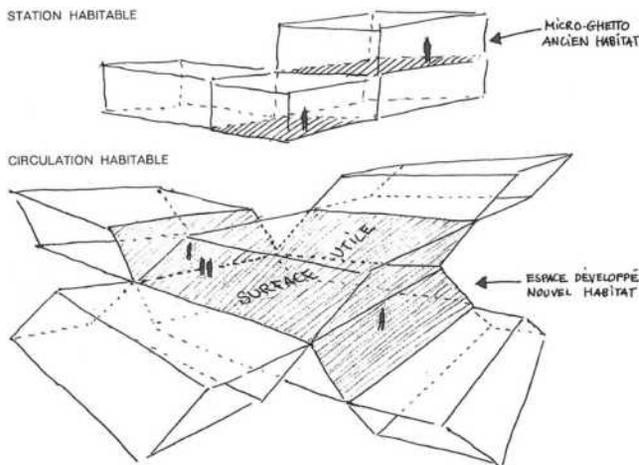


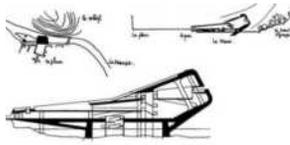
Fig. 235. In alto e in basso. Paul Virilio e Claude Parent, *diagramma*, Spazio obliquo

multiuso, il contenitore ibrido analizzato nella precedente trattazione, è detentore di una spazialità la cui complessità è propriamente riferibile a quella di un vero paesaggio indoor in cui l'organismo edilizio ha rivelato la capacità di coniugare sotto tale appellativo la disgiunzione avvenuta tra forma e contenuto.

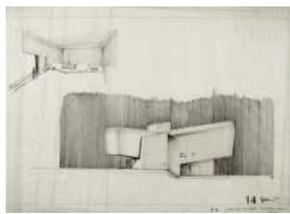
Come più volte sottolineato, stiamo assistendo a un passaggio ulteriore che porta a una rimescolanza dei termini volumetrici e a un loro dissolvimento nel tentativo di una riconnessione con il contesto circostante, un'interdipendenza che traghetta quindi l'architettura verso un allontanamento dall'idea di oggetto per ricongiungersi con spazialità più ampie, limando quei bordi e confini, tanto fisici quanto disciplinari, tradizionalmente affidati a interno ed esterno, dentro e fuori. L'unione di nature multiple in un unico intervento genera delle risposte architettoniche peculiari che sono ascrivibili pertanto a un quadro concettuale trasversale della disciplina architettonica. Freitas individua tre condizioni entro cui questo presupposto di operazione ibrida attivata dall'architettura si verifica: un intervento fisico che propone uno spazio architettonico inteso come prodotto del coinvolgimento umano; un intervento architettonico che è allo stesso tempo anche intervento di paesaggio e rivela quindi un carattere ambivalente e indissolubile dei due ambiti; non è solo un intervento architettonico ma anche infrastrutturale, ossia come sezione di un'opera di infrastruttura stessa e come tale ne incorpora all'interno le sue leggi.

Secondo tali assunti, l'autrice suppone che l'incorporazione della natura infrastrutturale all'interno della logica architettonica implichi di conseguenza che l'oggetto architettonico, o meglio l'intervento architettonico non più inteso come oggetto, "diventi parte di un sistema infrastruttu-





**Fig. 236.** Paul Virilio e Claude Parent, *Centro culturale di Charleville*, 1966



**Fig. 237.** Paul Virilio e Claude Parent, *Chiesa di Sainte Bernadette*, 1964-66

rale di ordine superiore”, ossia acquisisca le capacità di assorbire i flussi di circolazione. Ne consegue che tali flussi e, più in generale, la mobilità diventano una qualità imprescindibile dell’intervento architettonico, contribuendo a modificarne l’assetto spaziale: il programma funzionale, che vedeva gli spazi di circolazione come spazi di collegamento, ora li inserisce in una sfera di spazi primari entrando dunque a far parte del programma principale. La genesi dell’ibrido nell’ambito del coinvolgimento infrastrutturale comporta l’inserimento di una parte delle leggi che governa il sistema infrastrutturale come sistema ordinante dell’intervento<sup>25</sup>. La necessità di prolungare fisicamente e concettualmente i limiti progettuali dell’intervento architettonico e del sistema infrastrutturale ad esso appartenente pone fine alla nozione di limite e di confine esternando invece la definizione di spazio di transizione. In questa nuova veste, l’architettura registra uno sconfinamento disciplinare acquisendo la capacità di operare su diverse scale all’interno di una modalità sistemica che riconnette i vari ambiti dentro un unico intreccio.

In questa prospettiva, le sperimentazioni contemporanee connesse alla rinnovata operatività dell’architettura, arricchita tanto dall’esperienza del paesaggio quanto da quella infrastrutturale, sembrano confermare le ricerche condotte da Paul Virilio e Claude Parent sullo spazio obliquo<sup>26</sup> e sull’uso della diagonale che consente di aprire il progetto a percezioni differenti e includere i flussi e il movimento in un unico sistema. La diagonale diventa infatti una modalità di mediazione tra l’orizzontalità del suolo e la verticalità dell’edificio. La perdita di continuità che avviene tra contesto e oggetti architettonici viene riannodata attraverso la funzione obliqua, operando una ricucitura nel tessuto urbano mediante interventi di piegatura del suolo e inserimenti obliqui del nuovo in continuità con il preesistente. Questi presupposti sono evidente in opere quali il centro culturale di Charlesville (1966) o nella chiesa costruita di Sainte Bernadette (1964-1966) a opera degli stessi autori.

L’operazione di increspature e di piegare fa affiorare un nuovo atteggiamento in architettura contrassegnato dalla conquista di una geometria irregolare che permette di recuperare altrimenti spazi inutilizzati. Affidando un programma ad ogni superficie si afferma il valore dello spazio di circolazione che acquisisce in questo modo nuove potenzialità di spazio abitabile. L’inclinazione della superficie permette di stabilire un flusso ininterrotto tra interno ed esterno e tra tutte le parti dell’edificio. La direzione obliqua pertanto sancisce l’introduzione della libertà in architettura dove, come afferma Paul Virilio, per liberarsi dalla schiavitù dettata dalle città è necessario incoraggiare la “dismisura”, che significa una dimensione scandalosa per l’architettura, intesa come scardinamento dei contenitori delle

attività umane e un coinvolgimento spaziale totale che elide la distinzione tra interno ed esterno e abbatte qualsiasi forma di facciata per fondere lo spazio in una continuità che sorpassa la concezione ormai desueta dell'orizzontale-verticale. La chiamata in campo della diagonale e dello spazio obliquo significa anche rivedere il significato ambiguo che la superficie crea quale elemento sia bidimensionale sia a carattere tridimensionale, per la sua capacità di formare lo spazio che essa descrive: è la morte della facciata in senso tradizionale.

Lo spazio di circolazione, la realtà dinamica e di movimento privilegiano l'introduzione delle infrastrutture all'interno del discorso architettonico. La relazione tra architettura, paesaggio e infrastruttura individua la sua base storica nei tracciati che disegnavano e definivano la morfologia e dunque il rapporto con l'edificato, giungendo già con la rivoluzione industriale e L'École des Ponts et Chaussées a una declinazione di tali elementi come "sistemi tecnico-formali coerenti" atti ad articolare il territorio. Il paesaggio infrastrutturale diventa oggi un filo trainante e ambito di ripensamento progettuale, interpretato quale risorsa per il sistema complesso in cui viviamo. Le richieste di adattamento e trasformazione delle opere - sempre più ingenti perché connesse ai cambi climatici, alla scarsità d'acqua, allo smaltimento dei rifiuti e ai trasporti - costringono a una revisione di approccio progettuale in riferimento alle infrastrutture che spinge in ragione di una interconnessione sistemica.

Il campo ibrido rappresenta la fase di riassorbimento delle istanze sperimentate, un momento dialettico di maturazione di un processo che registra modificazioni e sovente ripensamenti, in cui la transizione architettonica è contrassegnata da una disgiunzione dell'architettura nel significato più profondo dei suoi elementi, che determina l'ingresso in una dimensione disciplinare porosa e opera un dissolvimento di quella perimetrazione propria delle relazioni degli elementi messi in discussione. L'apertura disciplinare consente di riassorbire in nuove identità le istanze acquisite in tale sperimentazione, integrandole in un approccio rinnovato costituito dalla capacità dell'architettura di porsi come impalcatura e infrastruttura di un sistema più ampio di articolazione, ossia come sistema infrastrutturale che lavora come un catalizzatore per sovrascritture programmatiche continue.

Le infrastrutture pertanto costituiscono il punto di amalgama di un ragionamento che negli ultimi decenni ha visto i tentativi di ricongiungimento dell'oggetto architettonico con il contesto e la città. L'insegnamento dei contenitori ibridi ha favorito una riflessione in termini di inclusività spaziale e funzionale. Dunque, sarebbe possibile applicare il ragionamento in favore della riconversione di infrastrutture che possano soddisfare molte-

plici esigenze, rispondendo alle rinnovate esigenze e ai cambiamenti della realtà contemporanea.

In questo senso, indurre una convergenza di servizi diversi significa applicare la lezione fornita dall'ibrido con la possibilità di densificare o diradare uno spazio per rivitalizzarlo e renderlo un luogo di fruizione e aggregazione pubblica. In una prospettiva più ampia di urbanizzazione dilagante, le infrastrutture "ibride" potrebbero costituire degli elementi di sviluppo e gestione controllata. Pertanto, vedere l'infrastruttura sotto una chiave diversa, costituisce un passaggio verso il campo ibrido, in cui architettura e paesaggio concorrono a una integrazione del discorso infrastrutturale all'interno di un sistema dilatato, attivando connessioni e interrelazioni che sciolgono le depressioni insediate dietro la progettazione del singolo oggetto architettonico come fatto concluso e finito.

Come auspicato nel numero 154 dalla rivista *Area* il cui titolo *NextGen - Infrastrutture di Nuova Generazione* risulta propedeutico ai fini del presente approfondimento, l'architettura sta tendendo verso la confluenza e il ricongiungimento di oggetto architettonico, paesaggio e infrastruttura secondo una modalità progettuale integrata e interscalare basata sul valore strategico di sistema e sulla coesistenza di ambiti, funzioni, flussi diversificati. Attraverso questa transizione disciplinare, l'architettura si converte in una impalcatura in grado di articolare soluzioni complesse e integrate con il resto dei tessuti circostanti, facendo decadere le distinzioni che hanno regolato per molto tempo la demarcazione di oggetto, paesaggio e infrastruttura come ambiti diversi e con specificità distinte.

L'importanza di tali assunti rivela un duplice valore dell'infrastruttura quale struttura adatta alla mobilità ma anche e soprattutto come struttura relazionale. Tra i primi ad aver intuito questa transizione architettonica, il critico e architetto Stan Allen propone nel testo *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City* una visione dell'architettura come strumento di infrastrutturazione dei luoghi e delle città per il suo carico di riconciliazione delle diverse istanze sociali, culturali ed economiche: il landscape infrastructure. Già Walter Benjamin aveva sottolineato il ruolo di alcune strutture a costituirsi come supporti per una serie di eventi non sempre prevedibili in fase di progettazione. Nel testo l'autore annovera sette preposizioni in riferimento alle infrastrutture: infrastruttura come supporto di costruzione del luogo; come carattere flessibile e anticipatorio; come natura collettiva e inclusiva; come capacità di soddisfare le esigenze locali, garantendo la continuità complessiva; come possibilità di gestire sistemi complessi in trasformazione; come modalità operativa affine alle ecologie artificiali; come coinvolgimento anche della sfera architettonica nella progettazione infrastrutturale.

L'infrastruttura viene letta non come elaborazione di un edificio specifico ma come strutturazione del luogo stesso, ossia come impalcatura utile a costruire un terreno per futuri eventi attraverso operazioni di divisione, disposizione e costruzione di superfici che consente di lasciare spazio alla previsione di servizi per supportare futuri programmi. Come tale, la geografia risulta l'ambito entro il quale si manifesta.

Le infrastrutture sono inoltre dotate di flessibilità e di un carattere anticipatorio, oltre che includere la temporalità nel discorso progettuale, che permette una riformulazione di quelle parti definite come fisse e di quelle soggette a cambiamento. Pertanto, godono di un certo grado di indeterminazione che consente una lenta trasformazione in base a un aggiustamento delle condizioni del contesto. Inoltre, esse segnano la direzione di sviluppo secondo linee di orientamento dinamiche attraverso punti di servizi, accesso e strutture. Un sistema quindi agente come metodo bottom-up e non come inquadramento di regole fisse di sviluppo da stabilire (top-down), di cui la perdita del dato referenziale implica l'adozione di un'espressione collettiva e la rinuncia a quella individuale.

Determinano la capacità di soddisfacimento delle esigenze locali seppur mantenendo una continuità globale. Così ad esempio il ricorso a strumenti che consentono il disegno delle infrastrutture senza trascurare la specifica topografia del suolo permettono il rispetto dell'intorno garantendo comunque la continuità di disegno funzionale. La strumentalità di cui sono investite affievolisce il dato meramente estetico e formale. La staticità delle infrastrutture rivela però la possibilità di accomodare complessi sistemi dinamici di flussi grazie all'alternanza di reti di passaggio e nodi di controllo. Risulta quindi di notevole interesse lo spazio che viene lasciato disponibile per futuri sviluppi all'interno dell'articolazione progettuale. L'impostazione ramificata della loro struttura esplicita tuttavia la duplice natura delle infrastrutture consentendo di rispondere attraverso effetti scalari ed effetti sinergici<sup>27</sup>, concomitanze che concorrono entrambe a raggiungere una condizione di campo perturbando la conformazione lineare cui solitamente le infrastrutture rimandano.

I sistemi infrastrutturali lavorano in direzione di ecologie artificiali mediante l'impiego e la ripartizione delle risorse sul sito, elementi che orientano la distribuzione e la densità dell'habitat. Così facendo contribuiscono a creare le condizioni per rispondere incrementalmente a un reindirizzamento delle risorse o a intervenire modificando lo stato di utilizzo a seconda delle mutate esigenze che concorrono di volta in volta. La progettazione dettagliata di elementi tipici o l'adozione di strutture ripetitive permettono di leggere le infrastrutture secondo un approccio architettonico alla più ampia scala urbanistica.



**Fig. 238.** Yoshio Taniguchi, *Naka Incineration Plant (Ecorium)*, Hiroshima, 2004

Il processo di progettazione parte dall'individuazione degli specifici elementi architettonici all'interno di limiti determinati, garantendo un superamento del tradizionale approccio dal generale allo specifico. A differenza di altri modelli progettuali, gli interventi infrastrutturali si misurano su basi strumentali e tecniche, inoltre l'importanza della forma è più connessa al suo valore prestazionale e funzionale rispetto a quello meramente estetico.

Esempi di riconversione o di progettazione ex novo di infrastrutture come opportunità per una commistione funzionale e l'integrazione tra architettura, paesaggio e infrastruttura ricercata possono essere riscontrati in progetti quali quello del trattamento per il filtraggio delle acque a New York, in cui l'intervento non si presenta più solo come infrastruttura ma come luogo in cui prendono parte diverse attività ed eventi. Così anche il Museum of Garbage (chiamato anche Ecorium), un'infrastruttura per lo smaltimento dei rifiuti urbani, è diventata la piattaforma per costruire un'educazione collettiva indirizzata verso valori ambientali e civici. Secondo tali considerazioni si può pensare che lo scarto avvenuto in architettura sia scivolato dolcemente dal paesaggio all'infrastruttura, producendo uno sconfinamento disciplinare che ha condotto l'architettura a entrare in un campo ibrido espanso.

Nella transizione avvenuta si assiste a un avvicinamento verso un atteggiamento evolutivo che richiama aspetti performativi e organizzativi, connessi al paesaggio e alle infrastrutture, operando una riconnessione tra la staticità dell'opera architettonica e la dinamicità offerta da tali sistemi di relazioni in continua trasformazione, giungendo dunque al *merge*

**Fig. 239.** Croton, *Water Treatment Plant*, New York



come fusione e contaminazione tra architettura, paesaggio e infrastruttura. L'architettura diviene un sistema di infrastrutturazione del paesaggio: dall'architettura del paesaggio all'infrastruttura del paesaggio. A distanza di oltre dodici anni dalla nascita delle terminologie che si rifanno al "landscape" come processo di contaminazione e confluenza disciplinare (landscape architecture, landscape urbanism, landscape infrastructure), la nuova convergenza di architettura, paesaggio e infrastruttura suggerisce un percorso innovativo per il futuro. L'accoglimento delle infrastrutture all'interno del discorso architettonico sembrerebbe ricondurre a quella specificità che nel corso della storia ha visto l'architettura proporsi come ambito di configurazione di sistema e infrastrutturazione dei luoghi.

La carica innovativa delle infrastrutture induce effetti che provocano benefici anche a livello urbano andando al di là della mera capacità progettata, ovvero operando quello sconfinamento ricercato. Si deve a Hans Hollein, oltre quarant'anni fa, l'intuizione di intravedere in inserimenti talvolta stridenti - come la nave da guerra deragliata in piena campagna - un terreno intermedio contenuto nel divario tra tecnologia e natura, così sancendo un potenziale operativo che è divenuto oggi di primaria e fondamentale importanza indagare.

Proprio per la natura di collegamento delle infrastrutture, la connessione diventa un tema cardine di impostazione progettuale, configurandosi come piattaforme di transito e di veicolo per i flussi più disparati (merci, persone, informazioni, etc). Sull'impalcatura statica prendono luogo attività dinamiche, pertanto alla prevedibilità della struttura corrisponde l'imprevedibilità degli eventi che su di essa possono generarsi.

**Fig. 240.** Hans Hollein, *Aircraft Carrier in the Landscape*, fotomontaggio, 1964



Attingere al valore delle infrastrutture in architettura significa svincolare la disciplina da una risposta unilaterale che si indirizza verso forme statiche o verso la ricerca di una forma animata.

Sul tema vanno sottolineate le tre strategie<sup>28</sup> proposte da Stan Allen che puntano sulla connettività, sulla specificità architettonica/indeterminatezza programmatica e sulla progettazione preventiva. Allen, infatti, vede nei sistemi lineari delle infrastrutture un'ulteriore strategia di integrazione alle superfici espansive del paesaggio moltiplicando così le forme di connettività. La superficie, elemento usualmente connesso al territorio del paesaggio, si sviluppa in pieghe e linee deformate che privilegiano una dimensione orizzontale, al contrario della predominanza verticale associata all'architettura, interpretata come modalità di definire e delimitare gli spazi. Attraverso il valore di connettività della superficie stessa, l'autore ne propone una nuova lettura in cui l'asse verticale viene interpretato come edificio e l'asse orizzontale come infrastruttura e paesaggio.

La continuità così ipotizzata esplicita un'idea di fondo di matrice continua che è differenziata localmente come punti di intensità corrispondenti a un edificio, uno spazio aperto, un'infrastruttura, etc. in un intreccio continuo indistinto. Il progetto proposto a Yan-Ping evidenzia proprio questa linea di ricerca di Stan Allen. L'idea si basa sul ridisegno della componente del muro di cinta per connettere la città al lungomare. Di fatto, al posto del singolo muro perimetrale alto 8,3 metri deputato a stabilire la divisione tra città e fiume, è stata proposta una riconfigurazione dell'infrastrutturazione del luogo stesso, mediante una struttura sagomata e modellata che permette una serie di accessi e crea degli spazi disponibili per programmi variabili.

**Fig. 241.** Stan Allen, *Yang-Ping Waterfront*, Taipei, Taiwan, 2009



#### IV. LA DIMENSIONE SCALARE IBRIDA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

La configurazione suggerita garantisce lo stesso livello di sicurezza dalle possibili inondazioni ma istituisce una ricongiunzione tra città e lungomare. L'esempio illustra l'ipotesi di "un vasto, ininterrotto pezzo di architettura che funziona sulla scala della città", ossia di un'architettura che si costituisce come infra-struttura per i luoghi e i futuri cambiamenti.

L'importanza assunta dall'infrastruttura fa riferimento alla possibilità di stabilire rapporti di concentrazione e diradamento, innescando differenti densità di attività:

"I limiti della progettazione devono essere rielaborati strategicamente per far leva sulle potenzialità dell'architettura nello specificare il movimento, nel creare attrattori e nel dirigere liberamente un progetto. La zona non è mai neutrale ed è l'infrastruttura che crea la differenza e la possibilità di una forza vitale nel tempo, organizzata collettivamente dalla moltitudine di potenziali abitanti."<sup>29</sup>

**Fig. 242.** Stan Allen, *Gwanggyo Pier Lakeside Park*, 2008



La proposta di Allen per Gwanggyo Pier Lakeside Park si presenta ad esempio come una mega-forma che fa convergere architettura, paesaggio e infrastruttura nell'attribuzione di un molo attrezzato che stimola differenti usi. L'infrastruttura in quanto tale rappresenta un potente strumento di scambio di informazioni e movimento lasciando alle modalità entro le quali esse avvengono la libertà di svolgimento. L'architettura e il paesaggio contemporaneo, sostiene l'autore, si stanno indirizzando verso sistemi di auto-organizzazione e di emergenza, per cui attraverso le analisi si identificano le variabili che faranno emergere la proposta progettuale per auto-organizzazione<sup>30</sup>. Il progetto si pone dunque come infrastruttura e momento di creazione delle condizioni iniziali, gettando "i semi delle possibilità future, preparando il terreno sia per le incertezze che per le aspettative"<sup>31</sup>.

Le infrastrutture offrono un approccio aperto e preventivo, teso alla preparazione strategica delle superfici per la successiva appropriazione, fornendo in sintesi l'intelaiatura senza vincolarne i contenuti. La sperimentazione tra ciò che è progettato e ciò che invece viene lasciato libero di trasformarsi è tentata nel progetto del parco di Taichung. L'intervento converte l'area dell'aeroporto municipale dismesso di Taichung in un nuovo distretto culturale della città. La proposta inoltre si trova su una delle fasce di espansione urbana e per questo motivo si propone un intervento che rimanda a un sistema interconnesso di differenti elementi (circolazione, aree verdi, istituzioni culturali e strutture di ricerca, oltre che attività commerciali e ricettive).

Spazi pubblici all'aperto e rete stradale formano l'impalcatura del parco, che rappresenta anche un vuoto dinamico di trasformazione attiva rispetto al resto della città. Infatti, l'impossibilità di progettare e controllare il tessuto urbano circostante ad esso viene superata guidando la trasformazione urbana nel tempo. Il grande vuoto verde diventa quindi sia il limite fisico della città, fino al quale essa può spingere la sua espansione, sia un attrattore che stimola lo sviluppo locale. L'inserimento nella parte nord del parco di una consistente dotazione infrastrutturale crea una connessione tra parco e tessuto urbano in cui l'architettura gioca un ruolo fondamentale vitalizzando la zona con edifici multifunzionali interconnessi (un nodo dei trasporti, un centro congressi e una zona sportiva).

La natura ambivalente delle infrastrutture conferma da una parte l'attributo di separare e ordinare, dall'altro anche quello di connettere e rendere liberi, dando come risultato un bilanciamento tra controllo e apertura, qualità propriamente tipiche anche dei sistemi.

Come impalcatura, talvolta invisibile, si mostra ai nostri occhi quale elemento che sta "fra" le cose e i luoghi, evocando una dimensione di esten-

#### IV. LA DIMENSIONE SCALARE IBRIDA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

sione e di apertura che risulta essere nevralgica per il funzionamento vitale dei territori<sup>32</sup>.

In conclusione, l'unione delle infrastrutture con programmi architettonici misti costituisce una strategia capace di intervenire rivitalizzando contesti urbani afflitti da processi di frammentazione e, dunque, di creare un tessuto connesso che possa presentarsi come un supporto e una rete – multifunzionale e multiscalare- per le dinamiche trasformazioni future.

Fig. 243. Stan Allen, *Parco di Taichung*, 2011



## IV.2 Campo ibrido interscalare

If there is to be a “new urbanism” it will not be based on the twin fantasies of order and omnipotence; it will be the staging of uncertainty; it will no longer be concerned with the arrangement of more or less permanent object but with the irrigation of territories with potential; it will no longer aim for stable configurations but for the creation of enabling fields that accommodate processes that refuse to be crystallized into definitive form; it will no longer be about meticulous definition, the imposition of limits; but about expanding notions, denying boundaries, not about separating and defining entities, but about discovering unnameable hybrids; it will no longer be obsessed with the city but with the manipulation of infrastructure for endless intensifications and diversifications, shortcuts and redistributions – reinvention of psychological space.

Rem Koolhaas, *What Ever Happened to Urbanism*, 1994.

Il concetto di campo descrive uno spazio di propagazione, di effetti. Non contiene materia o punti materiali, ma piuttosto funzioni, vettori e velocità. Descrive relazioni differenziali locali tra rapidità, trasmissione, traiettoria, in breve ciò che Minkowski chiama “linea di universo”.

Sanford Kwinter, 1986

L'analisi dell'attività vitale degli organismi a ridosso dei bordi registra un incremento dinamico della loro operosità dovuto agli scambi di specie diverse, identificando questa zona come ambito fortemente vitale. Così, nell'edizione n.168 di Lotus dall'omonimo titolo *Borders* si legge:

“Il bordo diventa quindi simbolo di una sorta di catarsi, di un allentamento delle norme e delle inibizioni che normalmente regolano la vita urbana. Nella percezione che qualcosa possa accadere, è possibile sperimentare una condizione di sospensione piena di vitalità e di promesse. Perché diventi un supporto per gli accadimenti, il bordo si configura dunque, in questo caso, come un vuoto, un vuoto accogliente e non respingente, che aspira ad essere riempito”. (Lotus, 2019, p. 26).

Il pensiero fin qui tratteggiato ha tentato di delineare il profilarsi di una nuova concezione spaziale, che non risulta più vincolata allo spazio in quanto ambito definito da muri e da dimensioni precise ma sia indicativa di una spazialità intesa in senso più ampio come ambiente e atmosfera, facendo dunque decadere quei confini che normalmente definiscono la condizione tradizionale di spazio. L'ibrido è stato indagato come operatore che permette di compiere una sfocatura o *blurring* introducendo una profondità ambientale che dissolve le distinzioni: la



Fig. 244. *Confini labili*, Piana del fiume Olona, Varese, 16 giugno 2016. Immagini tratte dalla rivista Lotus International (2019), n.168, *Borders*

realtà diventa un mondo totalmente immersivo, connotato da un'ambiguità che fa cadere le certezze di definizione. Come più volte esplicitato, questa transizione ha seguito un processo cognitivo rintracciando inizialmente l'ibrido come presenza intrinseca (che contrassegnava una spazialità centripeta), costituendosi poi come presenza liminare, operando appunto lungo quei confini di giunzione tra architettura e paesaggio (indicativa di uno spazio liminare e di confine, dunque di bordo), per entrare ora in una nozione più ampia in relazione alle infrastrutture, rivelandosi come presenza estrinseca (promuovendo uno spazio centrifugo), che non solo vede la dissoluzione delle perimetrazioni ma apre un campo possibilistico che arricchisce la visione spaziale, oltrepassandone la definizione derivante dalle sue sole tre dimensioni.

L'acquisizione di un valore spaziale correlato alla dilatata condizione di "ambiente" corrisponde alla capacità architettonica di riassorbire e interiorizzare le differenti istanze disciplinari sperimentate, in cui la dissoluzione delle membrane contenutistico-ontologiche di ciascuna disciplina (architettura, paesaggio e infrastruttura) contribuisce a far permeare, attraverso il setaccio selettivo dell'identità architettonica, quegli assunti capaci di ricomporsi in un insieme disciplinare caratterizzato da una capacità di sconfinamento epistemologico.

In questa transizione, il termine di soglia e di bordo costituiscono un punto di riferimento, il cui significativo atto del "varcare" quest'area, tanto fisica quanto concettuale, contribuisce a compiere un processo di trasformazione ponendo in relazione ambiti distinti: dall'interno all'esterno, dal costruito al naturale, dal chiuso all'aperto, dal naturale all'artificiale, etc. e quindi, contrassegnando una fase di modificazione da uno stato a un altro. La condizione di transito attraverso la soglia è sintomatica anche di un momento di libertà e di liberazione ravvisata nell'atto di spogliazione di alcuni caratteri e nella preparazione ad accoglierne di nuovi, suggerendo con questa parola una certa permeabilità ed elasticità<sup>1</sup> che i termini di confine e di limite invece le negano.

La nozione di ambiente<sup>2</sup>, di "spazi senza scatola", conquistata in questo passaggio proietta lo sguardo verso "lo spazio circostante con le sue caratteristiche", indicando con tale attributo un valore centrifugo spaziale ma anche, in relazione alle sue molteplici sfumature d'uso<sup>3</sup>, l'introduzione di una rinnovata concezione architettonica quale metafora che contrassegna il paesaggio come unicum, sia costruito sia non costruito, contribuendo a determinare una modalità operativa ibrida intesa come territorio di contaminazione in cui si attivano le trasformazioni. L'avvenuto sconfinamento o dilatazione, tanto disciplinare quanto fisica, prelude dunque a modalità progettuali che rimandano a caratteri di

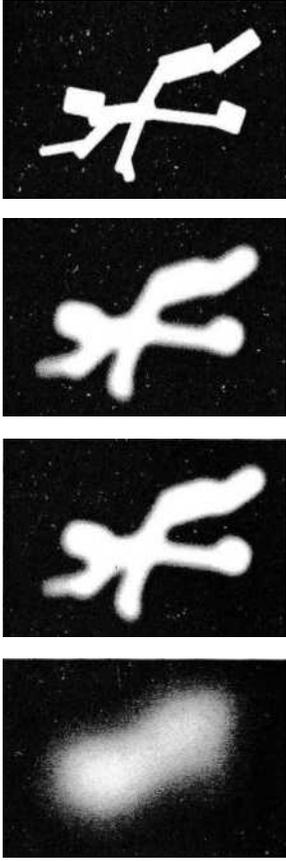


Fig. 245. Sequenza Gaussiana di sfocatura. Immagini tratte dal libro *Points + Lines*

apertura. L'ibrido a questo punto opera secondo strategie che annullano la gerarchia, riconducendo l'approccio progettuale a una dimensione di campo disponibile, ossia come luogo di possibili interscambi generati da una condizione di libertà. Per questa sua capacità di muoversi tra le diverse discipline e alle diverse scale, l'ibrido mostra la sua forza trasversale in termini di inter-scalarità.

La nozione di scala ha sovente affiancato quella di dimensione, seppur tuttavia i due concetti sono molto distinti. Federico Soriano in *Sin\_tesis* riflette sul tema nella sezione specifica del libro "Sin-escala", tentando di attribuire a questo termine un significato aggiornato. La parola percorre la letteratura compositiva architettonica offrendo un variegato spettro di definizioni. Mentre la scala costituisce il mezzo con cui un edificio diventa intellegibile ai nostri occhi in termini di relazioni che si possono instaurare con esso<sup>4</sup>, la dimensione è un attributo oggettivo e quantitativo che può in maniera immediata definire l'aspetto fisico di un oggetto architettonico. Secondo questa distinzione, la scala, invece, mettendo in atto un sistema di relazioni che prescindono l'aspetto oggettivo, attiva i valori qualitativi dell'opera<sup>5</sup>, mediante operazioni di proporzionamento tra entità talvolta eterogenee, come ad esempio l'uomo e l'architettura. Infatti, il corpo umano<sup>6</sup> ha costituito per molto tempo il metro di misura e paragone per correlare l'architettura con la scala, diventando il riferimento indispensabile per progettare e proporzionare gli edifici e degli spazi.

L'inter-scalarità costituisce un attributo come strategia di applicazione a-gerarchica che si estende e contrae spazialmente agendo sui singoli elementi e soprattutto sulle loro relazioni reciproche, nonché attraverso operazioni di combinazione e ripetizione. La conquista di un approccio progettuale che introietta nella propria logica la ricerca della relazione, intesa come connessione delle parti, è supportata da una visione inter-scalare che abbraccia anche altri ambiti, come ad esempio quello scientifico, con il sorgere in distinti rami della scienza interscalare<sup>7</sup> quale paradigma di riferimento contemporaneo. La visione diventa dunque globale e unitaria permettendo transizioni e trasposizioni capillari nelle varie branche della scienza.

Superare la definizione categorica ha il merito dunque di fornire una "visione sintetica ma non circoscritta" che riconnette in un sistema di relazioni ambiti finora distinti. L'architettura, il paesaggio, le infrastrutture e l'uomo sono integrati in un sistema unico che non vede le discipline estrapolate dal proprio contesto ma anzi le ricalca in una visione interconnessa e vitale. L'inter-scalarità dissolve la proiezione gerarchica attribuendo pari importanza a tutte le scale, in questo modo la scala

specifica a cui fa riferimento ciascuna disciplina può confluire in un nuovo paradigma relazionato<sup>8</sup>. I progetti sembrano sperimentare un cambio di rotta che dalla fase tardo moderna, basata sulla frammentazione, “caratterizzata dall'estetica della disgiunzione”, va in direzione di un'architettura che ricerca la continuità e la connettività. La perdita di definizione netta dei confini delle opere o il ricorso a strategie di campo, come si espliciterà meglio successivamente, può presentarsi come un'impalcatura di supporto per facilitare scambi, diversità e complessità (Allen, 1999).

Pensare al di fuori del termine scalare<sup>9</sup> sembrerebbe fornire un terreno adeguato a poter rileggere l'ambiguità che alcuni interventi presentano, come Soriano fermamente dichiara:

“Propongo la desaparición de la escala, que no se pueda decir “!está fuera de escala!”, porque esta frase no tiene sentido. No tiene ninguna escala, tiene muchas, o es ambiguo. La arquitectura ya cumple sus requisitos de funcionalidad o representatividad con el trabajo sobre medidas y tamaños. La escala que construye las relaciones de proporción y armonía, es decir, de la belleza, puede establecerse por los propios componentes constitutivos de la arquitectura: materiales, estructura y leyes.” (Soriano, 2004, p. 21)

La declinazione identitaria architettonica indagata nella sua evoluzione dal contenitore della *Bigness* al sistema relazionale della *Smallness* evidenzia infatti il permanere di valori e qualità espressi attraverso l'aggettivazione degli elementi, che coniugano, attraverso la relazione delle parti, la specifica risposta architettonica adattandola alle esigenze del contesto. Pertanto, collegare gli elementi e stabilire relazioni tra di essi consente di formulare una risposta in grado di oltrepassare la scala dimensionale entrando dunque in un ambito inter-scalare, la cui validità all'interno di un rinnovato paradigma scientifico, consente di cogliere i più sottili legami dentro una rete che interpreta la realtà e il mondo come sistema interconnesso (*Smallness* per appunto). L'ibrido perciò può essere letto in termini “a-scalari”, muovendosi trasversalmente attraverso gli elementi, prescindendo dunque la definizione formale di oggetto come tale, fino ad assumere una scala più ampia e generica che lo porta a intervenire proiettando le sue qualità in una dimensione uniforme e libera come quella offerta dalla condizione di campo.

Infatti, la complessità della realtà contemporanea vede più volte volgere lo sguardo da parte dei progettisti nelle più svariate direzioni per cercare di dare risposta alle difficili e continue esigenze di una contemporaneità in tumulto incessante. L'incapacità di una disciplina quale l'architettura

ra di rispondere da sola con i propri e univoci strumenti disciplinari getta le basi per un superamento delle categorizzazioni, accogliendo all'interno del proprio operato stimoli provenienti da campi disciplinari attigui. L'ibrido offre questa risposta posizionandosi dunque nel territorio esplorativo delle infra-categorie e operando ri-congiunzioni logico fisiche tra elementi e spazi diversi. Nel corso della trattazione si è perimetrato il tema attribuendo dei valori non in termini categorici, che per sua natura l'ibrido rifugge, quanto in termini qualitativi, quali attributi emergenti che possono affiorare dalla dissoluzione di confini disciplinari rigidi. L'architettura si avvia verso un atteggiamento disciplinare permeabile e poroso nei confronti del contesto.

Come già accennato, la riflessione condotta sinora mostra una certa permanenza di alcune qualità in progetti che rispondono a scale e dimensioni diverse, esplicitandosi attraverso gli elementi che assumono di volta in volta significati differenti. Secondo tale giudizio, si può supporre una infra-operatività<sup>10</sup> dell'ibridazione, nonché quindi una sua capacità infra-settoriale e infra-disciplinare. Per questo motivo, una simile trasversalità lo rende potenzialmente utilizzabile a diverse scale, muovendosi e declinandosi attraverso di esse per giungere a intaccare non solo l'aspetto formale e logico di un singolo edificio, come più volte evidenziato, ma anche lo spazio tra di essi e i singoli elementi. Questo è un passaggio nodale che sviscera la necessità di accendere una nuova luce su un termine, quello di ibrido, tanto utilizzato negli ultimi decenni da renderlo privo di significazione, se non quale meta di etichettature per tutto ciò non facilmente definibile.

Inoltre, il termine *infra* chiama in causa le infrastrutture quale ambito che nel ragionamento architettonico merita una revisione, in ragione del fatto che l'ibridazione affida all'architettura un valore di "infra-strutturazione" che le consente di riconnettersi al territorio, ossia di operare quell'amalgama e *merge* tra architettura, paesaggio e infrastruttura inizialmente indagato. In questo percorso analizzato, l'architettura vede dapprima compiere una disgiunzione tra contenuto e contenitore scindendo la rispondenza tra forma e funzione relativa al volume edilizio.

In seguito, la ricerca di una connessione con il luogo e il contesto l'ha condotta a sperimentare un dissolvimento dei suoi confini (dissolvimento sia in senso costruttivo di ambiguità tra interno ed esterno, sia in senso concettuale quale assottigliamento delle perimetrazioni disciplinari) e ad avvicinare l'architettura alla logica del paesaggio. Infine, l'architettura giunge a una fase più "matura" di riassorbimento delle logiche acquisite e di sconfinamento della propria identità disciplinare attraverso l'ingresso nel pensiero sistemico relazionale che è afferente alle

**Fig. 246. Nella pagina successiva.**  
Rem Koolhaas, *IIT McCormick Tribune Campus Center*, Chicago, 1997-2003





CARMICHAEL TRIBUNE CAMPUS CENTER

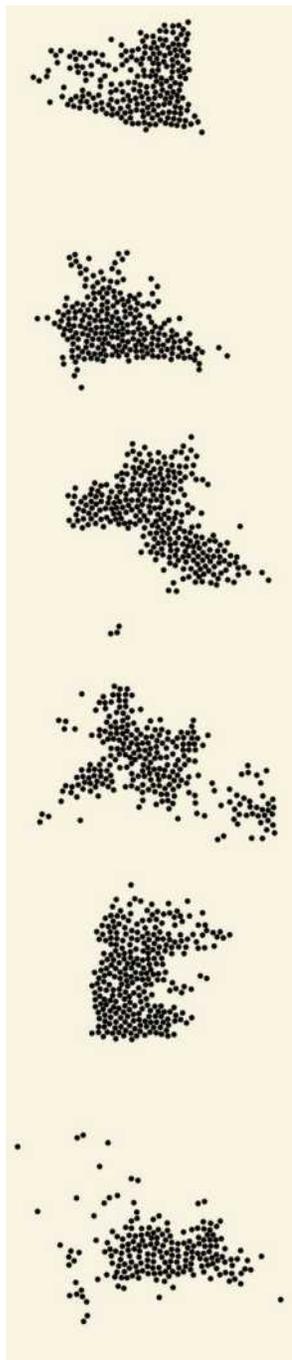


Fig. 247. Barry Le Va, *Bearings Rolled* (sei istanti specifici; assenza di un ordine particolare), 1966-1967

infrastrutture. La traiettoria delineata affida all'architettura la capacità di strutturazione dei luoghi e dunque di entrare in relazione con i diversi ambiti tanto del paesaggio quanto del più vasto territorio. Luigi Coccia afferma in questo senso che

“all'interno della città contemporanea, il progetto alla scala architettonica e urbana agisce come opera di infra-struttura, si intromette nell'esistente e si conforma alla specificità dei contesti locali manifestandosi in soluzioni formali che si pongono come obiettivo prioritario la sperimentazione del rapporto tra insediamento e infra-struttura. L'azione progettuale produce *infra-spazi*, configurazioni architettoniche ibride in cui la naturalità del contesto si intreccia con l'artificialità generata dal sistema insediativo”<sup>11</sup>.

Infra-spazi diviene anche tema di una ricerca specifica sulle infrastrutture condotta da Pepe Barbieri nell'omonimo testo<sup>12</sup> che passa in rassegna i luoghi derivanti dalla realizzazione delle reti delle infrastrutture in cui la spazialità residuale, tra o sotto tali tracciati, costituisce non più un luogo di transito ma la conferma di uno spazio pubblico radicato in quelle figure connesse alla “permanenza del transitorio”. L'importanza di una posizione orientata a una revisione e re-immissione di questi spazi può generare una forma di “un nuovo paesaggio che può nascere dall'interazione consapevole tra infrastruttura, insediamento e natura. La qualità dell'architettura non può riconoscersi che nella sua capacità di ‘accogliere’ la vita”. (Barbieri, 2006, p. 8). Pertanto, le infrastrutture sono viste “non più come ingombranti ‘macchine’ del funzionamento urbano, da nascondere ogni volta che sia possibile, ma come figure protagoniste dei nuovi scenari della città” (ibidem, p.9).

Questa condizione, definita come campo ibrido ampliato, è indicativa di un atteggiamento architettonico che progressivamente perde la sua carica figurativa per abbracciare una dimensione dilatata che prefigura un potenziale liberatorio dai dogmi compositivi. Un ripensamento dell'approccio progettuale partendo all'origine, ossia una radicale revisione dei suoi elementi.

Joseph Becker nella mostra *Field Conditions* tenutasi presso il SFMoMA (San Francisco Museum of Modern Art) racconta, attraverso 13 progetti di 11 artisti e architetti, la dimensione di un'architettura senza edifici, ovvero un'architettura interpretata quale impalcatura per future scritture. Si deve pensare senza limiti e ragionare sull'abbattimento di confini, in primis mentali: un muro o un pavimento potrebbero così diventare qualcos'altro andando avanti all'infinito.

All'inizio della presente dissertazione si è posto l'accento su un rimando al campo dell'arte, citazione che peraltro si è rivelata fondamentale per cogliere nell'amplificazione del campo artistico le medesime condizioni di campo espanso in cui si sta muovendo l'architettura contemporanea. Infatti, già a partire dal dopoguerra l'arte avverte la necessità di rinnovare i suoi mezzi e superare i modelli visivi disponibili, oltrepassando la strategia cubista sfaccettata ma ancora legata a una modalità compositiva tradizionale. Significativo in questo senso, lo scarto operato dai Minimalisti negli anni Sessanta e Settanta svuotando le opere del contenuto figurativo per porre l'attenzione sugli aspetti architettonici e sullo spazio dilatato che intercorre tra opera e spettatore<sup>13</sup>, o ancor più la conquista da parte dei Postminimalisti che introdussero l'aleatorietà all'interno delle opere evidenziandone il processo di realizzazione.

Emblematica è la figura dell'artista Barry Le Va che si avvicina a un'operatività tipica della condizione di campo<sup>14</sup>, indagando la dimensione spaziale attivata dalla scultura per giungere a una dissoluzione dell'opera in quanto oggetto delimitato e distinto dallo spazio circostante che occupa. I suoi lavori sono delle distribuzioni, ossia relazioni di punti che, unitamente alle variabili temporali e processuali, diventano principi fondamentali per il progetto. Le Va, così come altri componenti del postminimalismo, propone un approccio compositivo peculiare che verte sullo spostamento del controllo verso regole combinatorie locali, cioè verso la sequenza di eventi e non verso la configurazione formale generale.

**Fig. 248.** Mandria di renne che reagisce al passaggio di un elicottero. Tratto da *Points + Lines*

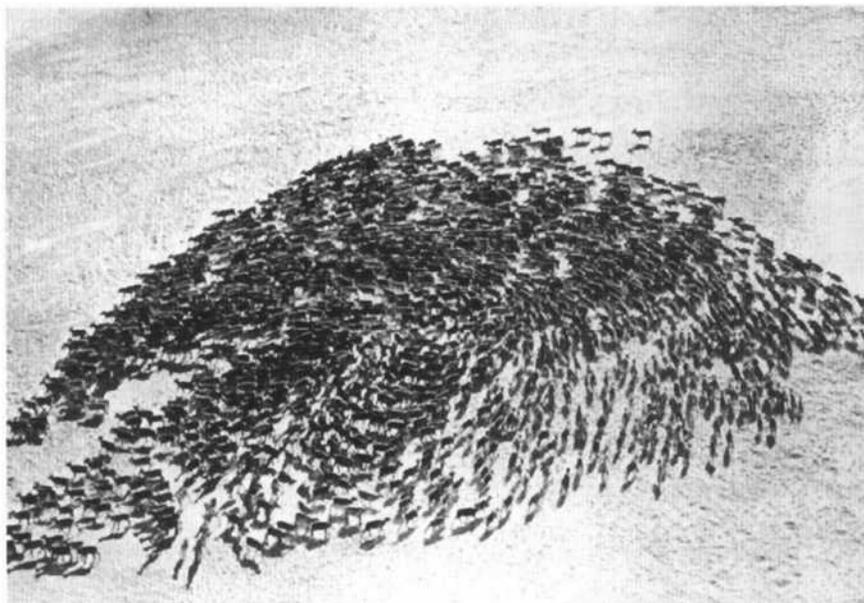




Fig. 249. Jackson Pollock, *Art Actions drip painting*, Woodshed, 1951



Fig. 250. Eladio Dieste, *Shopping Center a Montevideo*, Uruguay, 1984

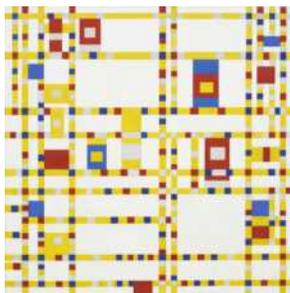


Fig. 251. Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942

I materiali rivelano l'intenzionalità in questa direzione. Infatti, l'uso di farina soffiata o latex colato non consente un controllo in pieno ma se ne possono descrivere le condizioni di utilizzo all'interno del quale si dirigono i flussi materici. La tecnica di riproduzione avvicina l'arte alla serialità, esaltando le proprietà anonime e meccaniche della ripetizione e, dunque, assottigliando la distanza tra arte e oggetti quotidiani, nonché l'idea stessa di arte quale opera irripetibile.

In sintesi, si assiste a un cambio dalla vocazione formale astratta a un'attenzione verso la fase e il processo di realizzazione. Si pensi ad esempio a Jackson Pollock e al suo *drip painting* degli anni Cinquanta: gocciolature libere di vernice i cui tracciati interconnessi derivano dalla validità del gesto artistico che li crea ed evidenziano come la sovrapposizione in un intreccio caotico e complesso non lasci spazio a una forma finita e definita ma suggerisca una pittura senza contorno<sup>15</sup>. La variazione è affidata a un numero di reiterazioni che si infittiscono giungendo a formare una trama indistinta: microvariazioni alla scala infinitesima e dell'elemento per generare variabilità e interconnessione alla scala ampia. Si sviluppa così una modalità che procede per parti, non nel senso di derivazione da un'unità ma come sviluppo del singolo elemento e della definizione della maniera di unirlo al successivo. La differenza è ottenuta mediante la ripetizione in maniera incrementale, come si può evincere dalle opere dell'architetto Eladio Dieste, la cui strategia di differenziazione è affidata al sottile slittamento dei mattoni.

Secondo quanto preannunciato, sarà proprio dall'arte<sup>16</sup> che deriveranno i primi spunti verso la condizione di campo anche in architettura. Siamo dunque sul finire degli anni Sessanta quando Rosalind Krauss coglie proprio questi esatti passaggi avvenuti nell'arte e nella scultura, non lontani dall'operato dell'architettura. Lo spazio reale e il sito confluiscono all'interno della logica scultorea svincolandosi dal piedistallo e divenendo un concetto fluido e malleabile. Krauss, problematizzando l'opposizione tra ambiti artistici, introduce la nozione di campo in cui fornisce "un insieme allargato ma finito di posizioni correlate che un determinato artista deve occupare ed esplorare, per un'organizzazione di lavoro che non è dettata dalle condizioni di un particolare medium." (Krauss, 1979, p.42-3). L'espansione del campo artistico affida alle opere un valore immersivo, basato sul tempo e connesso soprattutto al loro processo di genesi.

Tali premesse creano un terreno fertile per la generazione di architetti degli anni Ottanta e Novanta che esplorano nuove dimensioni spaziali toccando un'estensione che vede il connubio di paesaggio e architettura.

tura<sup>17</sup>. Si deve ad artisti come Robert Smithson un ripensamento dei luoghi come sistema proponendo una visione del paesaggio come un insieme mineralizzato di elementi<sup>18</sup>. Per Smithson il paesaggio è infatti frutto di un processo non organico ma dipende da processi tanto naturali quanto sintetici<sup>19</sup>. Di conseguenza, secondo tale punto di vista, la città può essere letta come la stratificazione di *layer* che costituiscono un'entità consolidata (Angélil, M., Klingmann, A., 1999).

Lo studio dell'arte può essere ancora una volta un motore propulsore che agisce come terreno di innovazione e di svolta per l'architettura nella sua contemporanea ricerca della relazione e conciliazione tra visibile e invisibile, tra figura e sfondo, finito e infinito, riassorbendo quelle istanze che sono state inizialmente sperimentate e che, talvolta hanno determinato uno scostamento dal proprio tracciato per girovagare e vagabondare in terreni propri di altre istanze disciplinari. La sperimentazione e il percorrere sentieri alternativi, talvolta perdendo la propria identità, conduce a un procedimento dialettico che giunge alla fase più avanzata di riassorbimento dell'esperienza intrapresa, uno smarrimento che comporta la scoperta di un percorso alternativo, forse e personalmente si potrebbe dire, più maturo. L'architettura vede rinnovata la sua veste identitaria e affina la sua sensibilità nel riannodare un dialogo con il territorio in senso più ampio, interpretandolo come sistema.

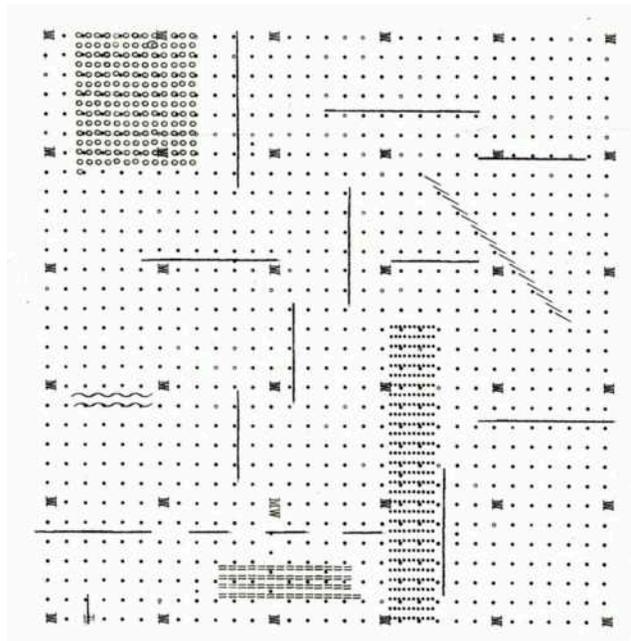
Parallelamente a tali posizioni, è emersa in architettura la crescente presenza delle reti e dei flussi che avvia i ragionamenti verso modelli di microstrutturazione, ossia parti omogenee che, come dei tasselli, permettono di cambiare nel tempo aprendo così le ricerche allo spazio infinito e al campo espanso. Tutto ciò porta a riconsiderare quindi l'ambiente in senso più ampio, come spazio che va al di là di quello prettamente abitabile, acquisendo la sensibilità del paesaggio architettonico<sup>20</sup>. L'idea stessa di spazio è cambiata e presumibilmente si potrebbe affermare che abbia riassorbito quei valori non tanto materici quanto percettivi e sensibili allargando i suoi orizzonti, espandendoli fino a farli coincidere con una dimensione senza fine o meglio indefinita, non più delimitata ma che abbraccia l'intera nozione di ambiente e atmosfera: uno scarto concettuale e una dilatazione progettuale, dunque, dallo spazio all'ambiente.

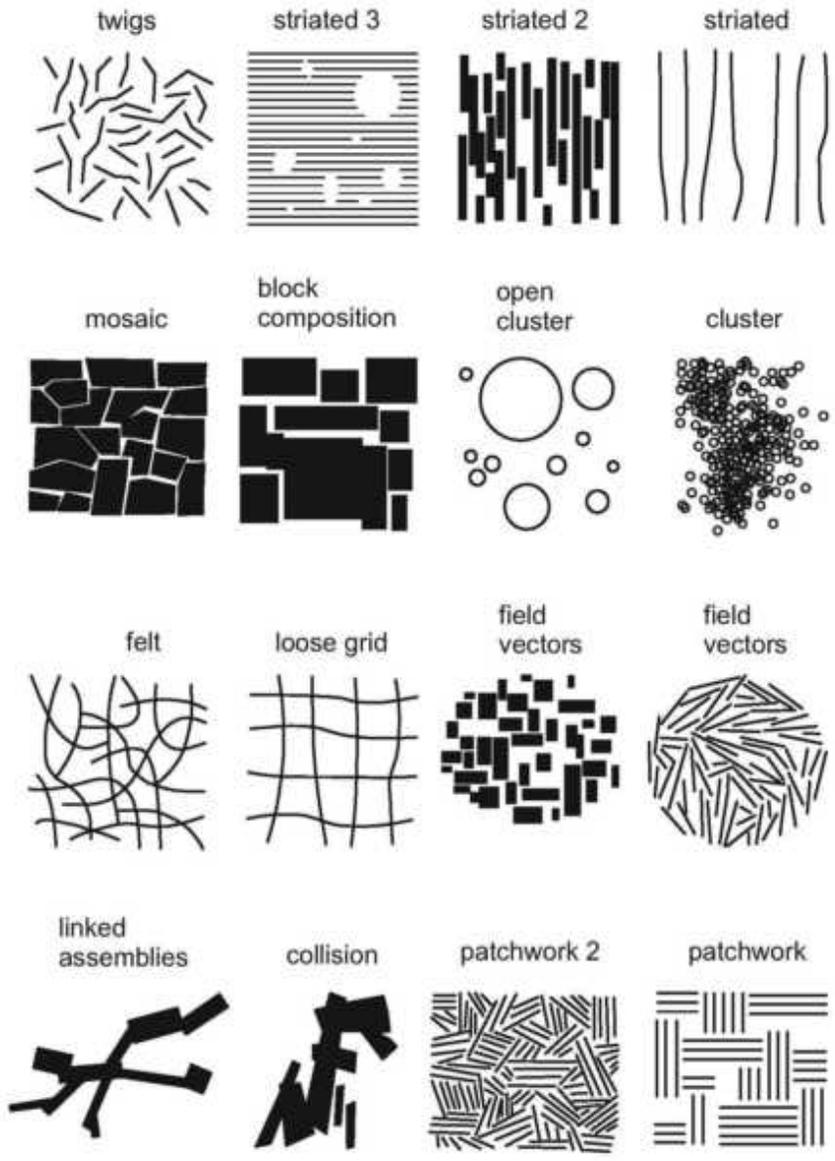
Le convergenze indagate tra arte, scienza e architettura sono giunte ad attingere stimoli all'interno della teoria del caos e dei sistemi complessi. Ed è così che, verso il volgere degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, anche l'architettura si avvia a recepire le prime indagini iniziate nell'arte e sperimenta l'applicabilità del campo per la progettazione di nuovi spazi.

L'astrattezza dell'arte tuttavia non riesce ad essere tradotta in opere concrete nella immediata fase iniziale e la produzione architettonica in prima battuta rimane confinata nell'ambito dell'utopia. I pionieri dell'architettura d'avanguardia come Constant, Archigram, Archizoom, Superstudio prospettano dei mondi astratti, mondi galleggianti, megastrutture sospese, sinuosi elementi che corrono all'infinito, restando purtroppo idee destinate a rimanere sulla carta.

Gli Archizoom tuttavia applicano uno sforzo di pragmatismo progettando spazi omogenei in cui svaniscono i confini per aprirsi a nuovi modi di vivere come ad esempio nella proposta No-Stop City (1966-1974) o in modo ancor più incisivo nel Diagramma per un habitat omogeneo (1968-1970). Il loro approccio architettonico intraprende una nuova visione non più connessa al singolo edificio ma legata al campo espanso validando il passaggio dal programma alla programmazione architettonica, contrassegnando un linguaggio non figurativo dell'architettura e più urbano<sup>21</sup>. In questo senso, è l'identità stessa dell'architettura a subire una trasformazione: l'architettura diventa così una fase intermedia

Fig. 252. Archizoom, *No-Stop City*, 1970





dell'organizzazione urbana e diventa dunque una infrastruttura in cui far vivere gli elementi.

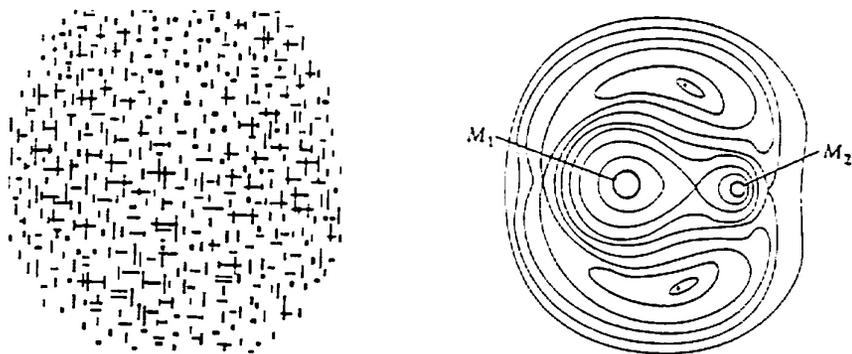
Pertanto, il concetto di campo inizia a emergere a partire dagli anni Cinquanta prendendo spunto da una vasta gamma di discipline, fino a quando, con l'affermarsi della svolta digitale e dell'urbanistica del paesaggio, il teorico Stan Allen negli anni Novanta non ne ha rintracciato una validità all'interno dell'ambito architettonico<sup>22</sup>, indicando per condizione di campo "qualsiasi matrice formale o spaziale in grado di unificare diversi elementi disomogenei nel rispetto dell'identità di ciascuno"<sup>23</sup>.

In questo senso, il "campo" rappresenta un fatto epocale. Allen, convinto che l'architettura come "oggetto" sia giunta al termine e con essa l'accezione formale che rappresentava l'aggettivazione preminente della produzione, apre una pista per un approccio innovativo nella progettazione, non più inteso come operazione dall'alto verso il basso ma, viceversa, come procedimento dal basso verso l'alto. L'autore dunque nel testo *Dall'oggetto al campo* dà voce a un'aspirazione di un nuovo metodo di lavoro<sup>24</sup> entro cui si muovono l'architettura e l'urbanistica. Il campo viene usato per indicare la regione di spazio soggetta a forze, rimandando dunque al molteplice e alle parti e mettendo in secondo piano l'unitario e l'unicità.

Fig. 253. Nella pagina precedente. Stan Allen, *Condizioni di campo*, 1999

Fig. 254. Stan Allen, funzioni, vettori, velocità, *Condizioni di campo*, 1999

Il passaggio dall'uno al molteplice dettato dal campo fa trapelare, già a partire dall'ambito di definizione, la sua duplice natura, interpretata come "accettazione del reale in tutta la sua complessità e imprevedibilità", riconducendo pertanto l'origine dell'architettura non nel vuoto ma nel contesto in cui essa sorge (Allen, 2014, p.129). I vincoli connessi alla condizione al contorno si presentano come occasioni e opportunità,

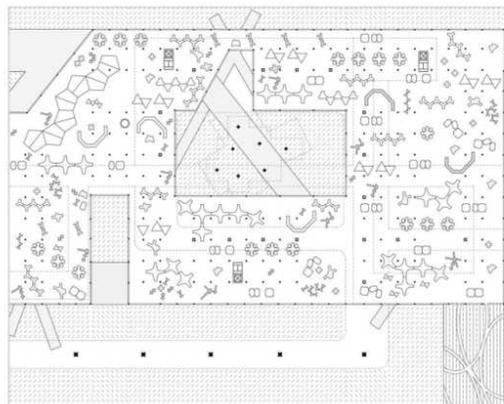


dove il sito diviene elemento progettuale integrativo per una formulazione progettuale capace di aderire alle reali esigenze, fornendo risposte che sappiano coniugare continui adattamenti.

Si potrebbe in un certo senso interpretare come un territorio della libertà e della possibilità, abitato da un insieme di segni che si infittiscono formando una trama e una rete. Intervallo, ripetizione e serialità sono la punteggiatura che consente di intessere la trama giungendo all'eterogeneità anziché all'integrità. Lo scarto contrassegnato dalla visione di Allen sul passaggio dall'oggetto al campo apre dunque prospettive che si inseriscono nel solco di teorie non lineari e numeriche matematiche: una evoluzione marcata dall'abbandono dell'oggetto analogico e dall'ingresso nel campo digitale. Le configurazioni di campo si rivelano come aggregati non delimitati in modo definito e connotati da porosità e interconnessione locale, dove i rapporti interni tra le parti diventano di fondamentale importanza. Tutto ciò implica un'operatività non più per regole gerarchiche o secondo una griglia ma secondo una modalità combinatoria che procede per aggregazione seriale di un vasto numero di piccole parti, risultando per questo motivo configurazioni relazionali e non figurative, basate cioè su intervalli e misure. I valori di gradazione e ripetizione ne riassumono la logica di estensione nello spazio, e perciò rendono visibile le forze astratte. In tal senso, si parlerà di funzioni, di vettori e di velocità, non più di materia o punti materiali.

In sintesi, si potrebbe supporre pertanto che si tratti di conformazioni che lavorano per aggregazioni e che riescono a produrre intensità differenziali specifiche alla scala locale, pur restando indifferenti alla forma nella configurazione dell'insieme complessivo del sistema. L'importanza ora si sposta dalla forma ai rapporti interni tra le parti costituenti, non

Fig. 255. Stan Allen, *XV Biennale di Venezia*, 2016, dettaglio planimetrico, terzo piano



#### IV. LA DIMENSIONE SCALARE IBRIDA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

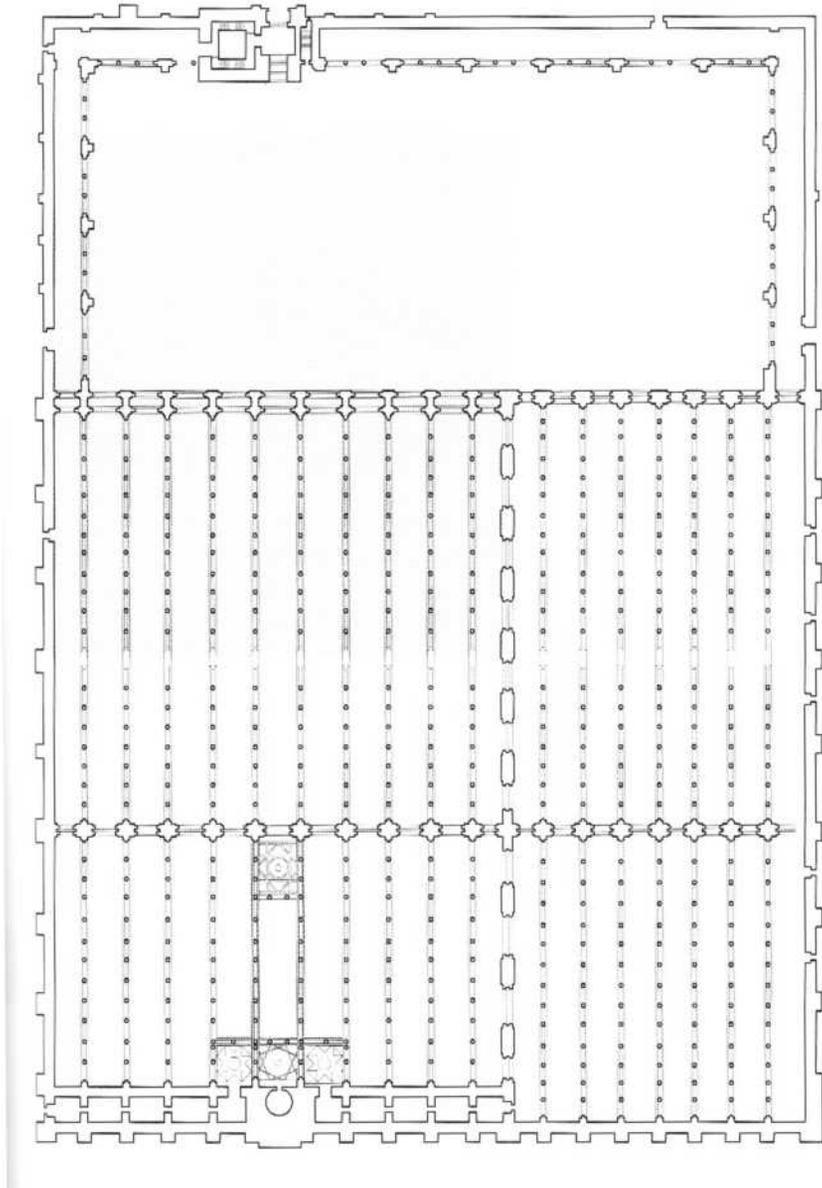
più retti su principi di simmetria, assialità e gerarchia bensì su regole combinatorie che rimandano “all’aggregazione seriale di un vasto numero di parti relativamente piccole, più o meno simili”.

Il campo di fatto sposta dalla forma alla relazione la sua essenza, in cui intervalli e misure costituiscono l’aspetto determinante, nonché la ripetizione, quale operazione di definizione della condizione di campo, genera una certa estensione spaziale. Le forze invisibili prendono parte alla condizione di campo e si esprimono come funzioni, vettori e velocità, demandando alla forma tra le cose la sua struttura intrinseca. Gli elementi architettonici nel corso della storia classica hanno trovato una loro ubicazione corrispondente a una relazione geometrica che ne stabiliva proporzioni e rapporti garantendo un ordine gerarchico. La geometria è stata il principio compositivo che ha guidato l’architettura classica occidentale nel corso dei secoli, il passaggio alla condizione di campo segna dunque l’abbandono di tale principio per entrare nell’ambito di approccio algebrico e combinatorio.

La Moschea di Cordova in Spagna rappresenta un chiaro esempio di questa transizione dall’oggetto al campo, ovvero dalla geometria all’algebra<sup>25</sup>. Nel corso di oltre otto secoli dalla sua data di fondazione la tipologia su cui era impostata la moschea (un piazzale recintato con torre minareto al lato che si apre verso una zona di culto, il tutto orientato verso il *qibla* – parete sacra contrassegnata da una nicchia chiamata *mihrab*) rimane pressoché invariata, presentando pareti parallele e perpendi-

**Fig. 256. A fianco e in basso.**  
*Moschea di Cordova, vista interna e planimetria, Spagna*





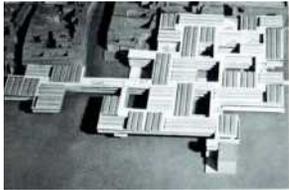


Fig. 257. *Ospedale di Venezia*, Le Corbusier, 1964-1965

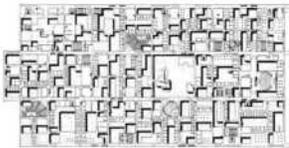


Fig. 258. *Libera Università di Berlino*, esempio di mat-building, Candilis, Josc, Woods and Schiedhelm, 1963



Fig. 259. Stan Allen, *Ricostruzione del Souk di Beirut*, 1994

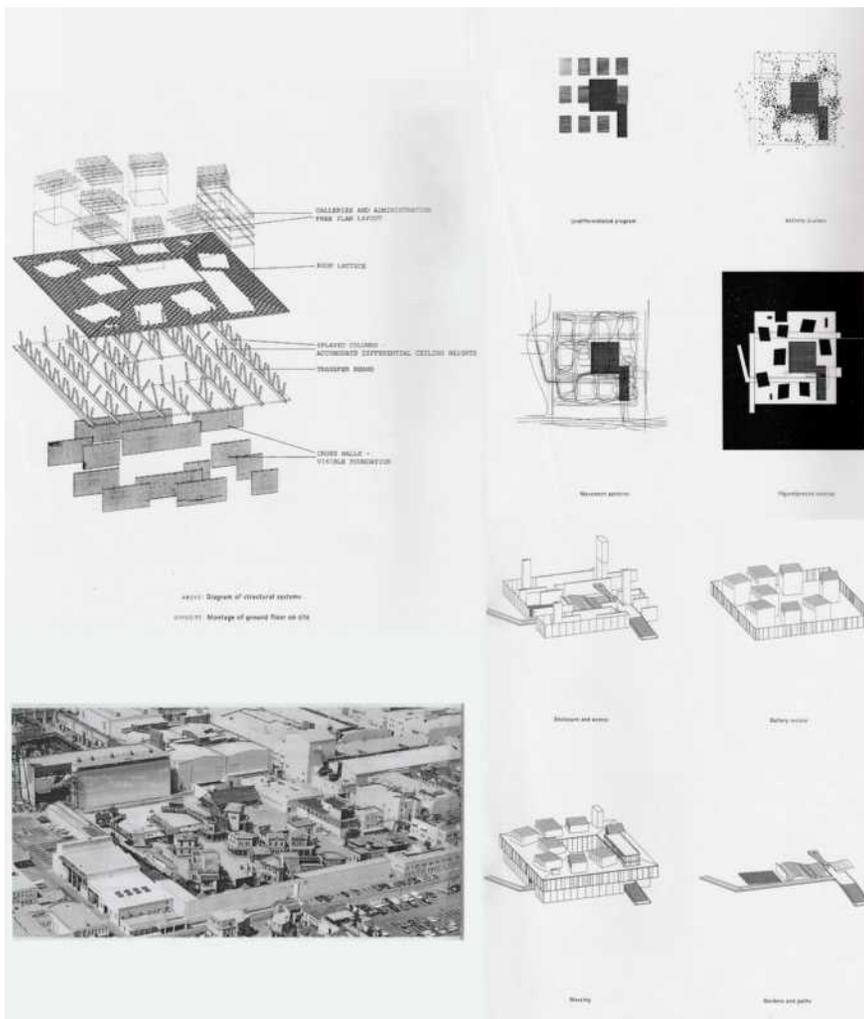
Fig. 260. Nella pagina a fianco. Stan Allen, *Korean American Museum of Art*, Los Angeles, 1995

colari al muro sacro costituite da archi e colonne. Direzione e assialità sono totalmente sovvertite in un ordine indifferenziato di elementi ripetuti in sequenza. Gli ampliamenti successivi (avvenuti in quattro fasi) si inseriscono in continuità tipologica e morfologica senza provocare alterazioni dello stato precedente, conservando di fatto i rapporti locali tra le parti. L'interessante passaggio dalla geometria all'algebra evidenziato da Allen mostra sostanzialmente l'ingresso in un ambito più libero dal contesto figurativo che opera per addizioni indeterminate degli elementi. L'opera rimane come un insieme aperto in cui le parti non mirano a costituirsi come un tutto, consentendo perciò futuri ampliamenti senza alternare la morfologia<sup>26</sup>: "le configurazioni di campo sono intrinsecamente espandibili" e prevedono incrementi mediante le "relazioni matematiche tra le parti".

La combinazione e la ripetizione richiamano il concetto di modulo, impostazione che si può presagire in esempi come l'Ospedale di Venezia di Le Corbusier o in lavori degli Smithsonian che rimandano al mat-building. In questi esempi si ricercava una possibilità progettuale alternativa al metodo gerarchico e geometrico, ossia attraverso il rigetto del metodo compositivo in favore del processo. Giungere alla condizione di campo, significa per l'architettura sciogliere quella separazione relativa al soggetto, all'oggetto e allo spazio tra di essi<sup>27</sup>. La stessa nozione di campo è strettamente interrelata a quella di griglia, dispositivo architettonico dalla duplice valenza: suddivisione del territorio uniforme e standardizzato ma al contempo anche strumento dal significato simbolico<sup>28</sup>. Tuttavia, come specifica Allen, tutte le griglie sono campi ma non vale il viceversa. Il campo ha come potenzialità la capacità di ridefinire il rapporto tra figura e terreno e, non essendo figurativo, è considerabile un vuoto. In quanto fenomeno orizzontale, la sovrapposizione di più sistemi diventa già una sezione. Tali rinnovate condizioni offrono all'architettura la possibilità di affrontare e sperimentare le dinamiche d'uso, il comportamento di gruppo e i movimenti delle masse.

Allen già negli anni Novanta affronta nella pratica professionale tali presupposti enunciati e, in due progetti, la ricostruzione del Souk di Beirut (1994) e il Korean-American Museum of Art di Los Angeles (1995), sperimenta gli assunti partendo direttamente dalle condizioni offerte dal contesto.

Nel primo caso, la profonda cultura che contrassegna la città di Beirut suggerisce un approccio che preservi il più possibile le consistenze fisiche del luogo. La piccola trama del tessuto cittadino si presenta frammentata e la risposta architettonica di Stan Allen contempla la propo-



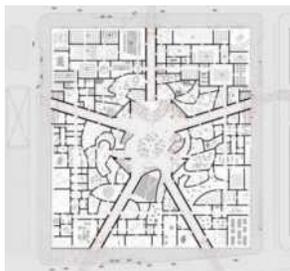


Fig. 261. Rem Koolhaas, *National Art Museum of China*, Beijing, 2011

sta di una struttura in copertura di acciaio e vetro che possa costituirsi come elemento di connessione, lasciando al di sotto di essa il brulicare della vita. Quella della copertura si presenta come una proposta infrastrutturale che consente di accomodare future e successive modifiche, già a partire dai nuovi edifici progettati contenenti molteplici funzioni distinte, posti a integrazione degli edifici esistenti.

Nel progetto per il Museo invece la proposta si pone in maniera esteticamente indifferente rispetto al circostante, introiettando la complessità in un bilanciato gioco di volumi e vuoti che oscillano liberamente all'interno del solido generico. Le gallerie espositive diventano figure su un campo indeterminato e le attività quali caffetteria, bookshop, lobby, etc, prendono posto nello spazio residuale tra di esse. Attraverso questo approccio si coniugano la grande e la piccola scala e si articola il progetto sulla base di differenze scalari e numeriche, che permettono di leggere questo museo non come un'opera unica ma come un insieme di piccoli elementi. Una simile procedura non sembra tanto dissimile a quella implementata successivamente dal gruppo SANAA ad esempio nel 21st Century Museum of Contemporary Art a Kanazawa (2004).

Questa architettura fatta di elementi e basata sulla potenzialità della frammentazione è stata esplorata anche da Koolhaas nel National Art Museum of China a Beijing (2011) applicando regole di ripetizione delle parti per assolvere a valori di flessibilità, fino a ipotizzarne una sostituzione: al pari di una città, “le singole parti non devono essere permanenti; le aree possono essere ridefinite, rinnovate o perfino sostituite, senza compromettere il tutto”. Per fare questo si deve riflettere sul legame tra le parti e anche e soprattutto sugli elementi.

Fiore all'occhiello della Biennale di Venezia del 2014, che destò non poche polemiche, lo stesso Koolhaas nel 2018 pubblica *Elements of Architecture* in cui riecheggia, per usare le parole di Zevi, il “principio dell'elenco”. Finestra, porta, rampa, facciata, corridoio, scala mobile, ascensore, camino, balcone sono gli elementi, “stringhe di DNA”, che compongono i tasselli di una storia intrecciata sospinta da contaminazioni e influenze al contorno che rendono la trama ancor più intricante e ricca di colpi di scena, proprio in ragione del fatto che “la metodologia dell'elenco riazzerà continuamente”.

Infatti, come sostiene Zevi:

“L'elenco implica il disfacimento e la ripulsa critica delle regole classiche, cioè degli ‘ordini’, degli apriori, delle frasi fatte, delle convenzioni di qualsiasi genere e origine. Il ‘moderno’ nasce da un atto eversivo di azzeramento culturale che induce a rifiutare l'interno bagaglio delle norme e dei canoni tradizionali, a ricominciare da capo, come se nessun sistema linguistico fosse mai esistito, e dovessimo costruire,

per la prima volta nella storia, una casa o una città” (Zevi, 1984, p.13)

In questa suspense architettonica, il toolkit presentato studia la micro-narrativa dell'architettura attraverso i suoi elementi costruttivi senza tuttavia sminuirne la carica creativa. Infatti, ed è bene qui rammentarlo, non si vuole suggerire un approccio orientato a un azzeramento formale, confondendo i mezzi dell'architettura con i suoi fini ultimi ed esaurire la disciplina nella pura elencazione di elementi costruttivi, ma aprire interrogativi, sin dall'analisi grammaticale dell'architettura, per entrare in un terreno di possibilità costituito ancor prima da una riconquista della libertà, una liberazione che permette all'architettura di sperimentare nuovi significati<sup>29</sup>.

### **IV.3 Aprire per liberare**

“Contemporary freedom is not primarily the enjoyment of civil liberties, as the traditional liberal view has it, but rather like the freedom of free fall, experienced by many who are thrown into an uncertain and unpredictable future.”

Steyerl Hito, *Freedom From Everything: Freelancers and Mercenaries* (E-Flux Journal #41, 2013)

Il percorso fin qui sviluppato si è soffermato sulla condizione di campo ibrido concepito come realizzazione di sistemi non più compositivi ma caratterizzati dalla distribuzione di ambiti di differente intensità. La dissoluzione dell'oggetto architettonico decantata soprattutto nella cultura giapponese<sup>1</sup>, inteso come entità unica e circoscritta, si apre a una declinazione più libera degli elementi architettonici, riponendo nella connessione e nel valore relazionale la capacità di costituire un sistema di interazione tra opera e contesto. Questa transizione è debitrice dell'adozione della logica infrastrutturale all'interno del discorso architettonico, che segna il passaggio delle opere da un'idea di oggetto “passivo” a una di tipo “relazionale e attivo”. Per Sabrina Leone infatti:

“L'oggetto passivo è considerabile, in sintesi, come caratterizzato da un'attenzione incentrata prevalentemente sul dato estetico, sull'autoreferenzialità dell'opera e, contemporaneamente, su meccanismi di funzionamento paralleli a quelli dell'ambito propriamente disciplinare, che governano parte dell'architettura; esso costituisce un microcosmo urbano, introverso e chiuso che produce un coinvolgimento, definibile appunto passivo, in quanto può dirsi circoscritto alle sensazioni che genera (di ‘stupore’, ‘spaesamento’ o ‘vertigine’), a talune applicazioni della tecnologia a cui dà spazio, oppure all'utilizzo a cui si presta”(Leone, 2012, p.204).

La natura relazionale della strategia progettuale architettonica si indirizza su un “nuovo orientamento delle potenzialità del contesto” che si sostanzia in una “rifondazione della stessa disciplina”. Leone, in riferimento agli oggetti relazionali, afferma che:

“Il coinvolgimento che producono gli oggetti relazionali [...] tende verso un significato più dilatato [...], ovvero considerabile in virtù del complesso delle attività che si riescono a sviluppare ‘in’ e ‘per’ mezzo di essi, che sfrutta le possibilità di scambio ‘fra diversità’ di luogo, di cultura, di stato, di flussi. Tale capacità, definibile appunto ‘relazionale’ porta a un primo superamento dell’idea di oggetto, verso un avvicinamento al concetto di ‘intorno’, ‘mezzo’ o ‘campo relazionale’ che finisce per sfumarne i contorni dell’oggetto stesso” (ivi, p.205).

Tale indirizzamento relazionale, come più volte sostenuto, richiama la visione infrastrutturale offerta da Stan Allen sul campo, affondando la sua logica sul binomio figura-sfondo, non più descritto dall’architettura come episodio circostanziato ma da un effetto derivante dall’inspessimento della superficie appartenente alla condizione di campo: la dissoluzione dell’architettura in un sistema più ampio, ossia la rinuncia a rimarcare se stessa nel tentativo di riannodare un discorso di ampio respiro con l’ambiente circostante proponendo spazialità dilatate.

Se l’architettura ha costituito una risposta e un mezzo di “addomesticamento” delle città in epoca post-bellica, regolando attraverso edifici, piani e codici la forma e il funzionamento delle città stesse, oggi si assiste a un dilagante sconfinamento e una strabordante condizione di urbanità a tutti i livelli. Questa dilagante presenza di urbanità rimarca l’affermarsi di ambiti disciplinari quali il landscape urbanism, interior urbanism e l’infrastructure urbanism, costituendo una triade alternativa all’urban design, e stabilendo la perdita dei suffissi quali “design” e “architettura”<sup>2</sup>.

Il tentativo di “architetturizzare” la città, secondo una visione connessa ad essa come un grande edificio, viene sostituito da un metodo in cui la città si presenta come insieme di forze che l’architettura può supportare in quanto infrastruttura<sup>3</sup>, rivelandosi come elementi liberi che compongono sistemi di connessione funzionanti come strutture tanto estensive quanto intensive, come ad esempio nel caso delle coperture a cui ricorre spesso Stan Allen per creare una rispondenza dimensionale tra la scala dell’opera e il contesto, in quanto elementi caratterizzati da larghezza, apertura, vastità e continuità.

Allo sconfinamento concettuale operato dall’architettura corrisponde dunque un approccio di revisione connesso alla città, non più dunque

intesa come processi chiusi dettati da modelli che ne possano definire gli sviluppi futuri ma, al contrario, come una realtà mutevole in costante interazione. Manuel Gausa descrive la natura della città come “multicittà o “n-città”:

“una struttura plurale, relazionata e discontinua allo stesso tempo che potrebbe essere definita, perché no, come ‘dis-densa’, implosiva ed estesa (più che ‘esplosiva’) simultaneamente. Una città che si manifesterebbe come un ‘poli-territorio’, ‘tra’ scale e dimensioni e che potrebbe essere contemplata come un nuovo tipo di ‘geografia relazionale’ e ‘inter-urbana’: una geourbanità in rete”<sup>4</sup>

La capacità di muoversi quindi attraverso scale e dimensioni diverse propone soluzioni aperte e differenziali che affidano al paesaggio e alla natura<sup>5</sup> un ruolo centrale nella definizione di un nuovo ordine più flessibile e aperto, che sia in grado di indirizzare gli sviluppi repentini dell’attuale realtà urbana, oltre che intessero sistemi di relazioni. Per Manuel Gausa il paesaggio è il vero edificio<sup>6</sup> della Multi-città e Land-Links o Re-Citing e, come tale, l’architetto spagnolo considera parimenti importanti gli intrecci, i nodi e gli interstizi, reintroducendoli in un “paesaggio di trame”<sup>7</sup>, e dunque posizionando la città non più come “forma stabile” ma come “formazione evolutiva”.

Le città quindi, intese come sistemi dinamici, evidenziano una struttura rizomatica composta di intrecci che rimandano alla logica delle reti infrastrutturali in cui il vuoto, come spazio libero, diviene spazio operativo e converte la città stessa in una “possibile struttura flessibile di ‘paesaggi in rete’, interpretando la nozione di paesaggio non solo come ‘spazio libero’ ma come spazio caratterizzato, come un possibile sistema infrastrutturale ‘in’ e ‘del’ territorio”.

Negli ultimi cinquant’anni il pensiero urbano ha intrapreso un percorso estremamente ricco passando dal Neo-Moderno al Postmoderno, fino a giungere al salto di scala metropolitano degli anni Novanta con evidenti trasformazioni dimensionali, spaziali e di infrastrutture. Si assiste in epoca contemporanea a un rinnovamento non solo in termini culturali ma anche nell’introduzione di un nuovo approccio geo-urbano all’interno della visione della città e del paesaggio<sup>8</sup>, che ha sicuramente un debito nei confronti della Nuova Geografia nascente e del Landscape Urbanism, oltre che dell’avvento delle nuove tecnologie.

L’affermarsi di una presa di coscienza della crescente attenzione nei confronti della città ha portato a un rinnovamento della logica disciplinare pronta ad accogliere la rivoluzione digitale e informazionale in atto. Si tratta dell’accettazione della complessità e della trasversalità che conferisce alla disciplina architettonica un’indole aperta e dinamica. Nel pas-

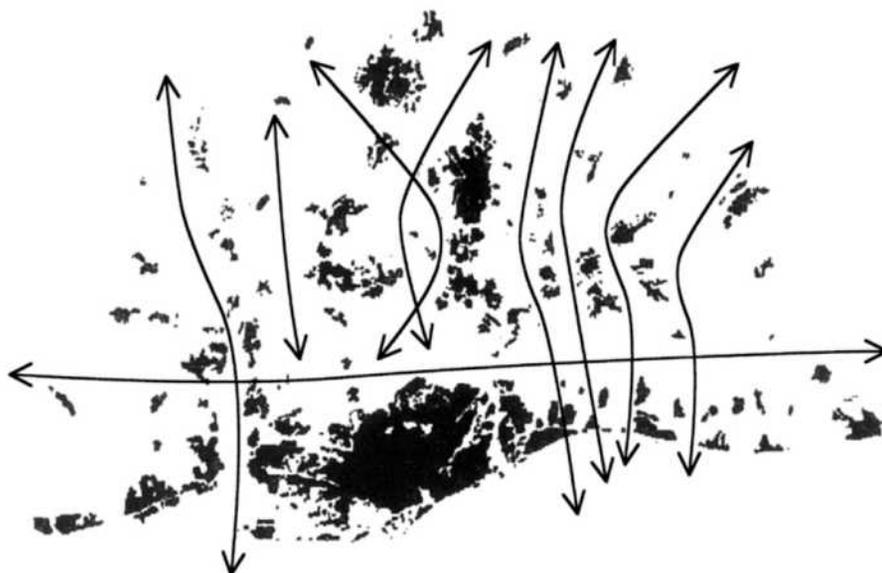
saggio di secolo si è delineato uno scenario di trasformazioni sociali e tecnologiche, secondo una prospettiva eterogenea e cosmopolita e un'idea di progresso che ribadisce l'esistenza come risorsa e non come necessità nella ricerca di un nuovo ordine universale. Tutto ciò ha esaltato l'esigenza di un intreccio disciplinare che si muove in ricerche condivise "in" e "tra" campi disciplinari e contesti culturali diversi.

La multi-città contemporanea si basa quindi su una natura geo-urbana e interurbana. Negli ultimi decenni si è assistito inoltre all'affermarsi di una duplice linea che rimanda da un lato al posizionamento delle città all'interno di un quadro economico globale (flussi di informazioni e dati, scambi economici, internazionalizzazione del mercato), e dall'altro lato si è concentrata l'attenzione alle dinamiche dei processi urbani locali sotto la spinta di una nuova sensibilità ambientale e culturale.

Gli orientamenti contemporanei suggeriscono l'avviamento verso la direzione del "poli-territorio", una "città-territorio" costituita da relazioni in cui la distribuzione urbana è principalmente policentrica, ossia formata da "nuclei intensi di dimensioni ponderate e di grandi spazi verdi intermedi (ed "intermediari")", in un sistema "dis-denso" (discontinuamente denso) – e fortemente interconnesso – degli insediamenti territoriali, con spazi di densità variabile e diversificata, mixité programmatica e sociale, accessibilità e prossimità residenza/lavoro/svago" (Gausa, 2017).

**Fig. 262.** Manuel Gausa, BCN  
*Fractal City: Il paesaggio come vuoto – e cucitura – in-between*

Il passaggio dalla città compatta, caratterizzata da densità, concentrazione di risorse, prossimità, etc, alla città diffusa, connotata da frammentazione, disconnessione e consumo di risorse, viene sostituito dalla

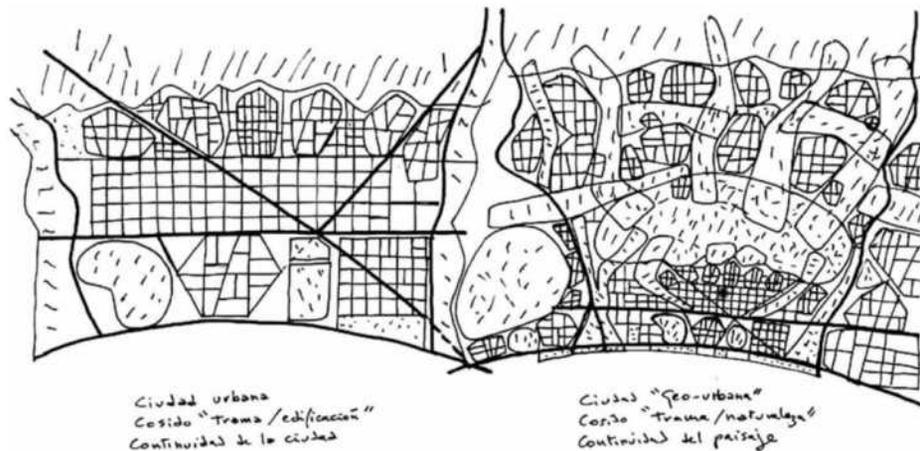


multi-città plurale, una città intrecciata, policentrica e pluricompatta, suscettibile di essere messa in rete<sup>9</sup>. Questo nuovo modello di città, “infra-strutturale”, “intra-strutturale” ed “eco-strutturale”, integra sistemi multipli e multivalenti (pubblico-privato, naturale-artificiale, etc) facendoli interagire scalarmente e spazialmente mediante la diversificazione delle attività e la reintegrazione dei diversi paesaggi. Le strategie messe in atto multinter, multi-livello e inter-territoriali affondano la loro operatività nella logica di risemantizzazione delle istanze esistenti, vedendo nel suffisso <ri>, l’assegnazione di un nuovo significato a temi trasversali di attivazione dell’esistente.

Se i tradizionali meccanismi di connessione urbana facevano riferimento a una modalità operativa basata sulla continuità del costruito, oggi si suggerisce un’impostazione che possa coniugare i pieni, i vuoti e i collegamenti contemporaneamente, in un sistema di matrici integrate e in relazione: i Land-links. La città costituita dal predominio della figura sullo sfondo cede il passo alla multicittà dis-densa, irregolare e frattale, basata sul ricorso a matrici trasversali in- tra figura e sfondo capaci di far interagire a scale diverse i vari spazi di concentrazione, articolazione e dilatazione in cui il paesaggio giocherebbe un ruolo attivo.

A livello architettonico Gausa suggerisce la possibilità di “innesti” operativi e “categoriali” che sappiano convertire le condizioni di un determinato luogo in “nuovi movimenti di rilievo” in cui natura e artificio siano fusi in un’unica soluzione. La natura si fa multipla e il paesaggio diviene l’elemento in grado di aprire nuovi scenari e di conseguenza nuove dimensioni. Il vuoto ha la capacità di disegnare un “paesaggio-spazio libero” concepito come “campo di forze aperto” che si articola per adden-

Fig. 263. Manuel Gausa, *Barcelona Land Grid*, Città Urbana (cucitura “tessuto/edificazione”) e Città geourbana (cucitura “città/natura”)



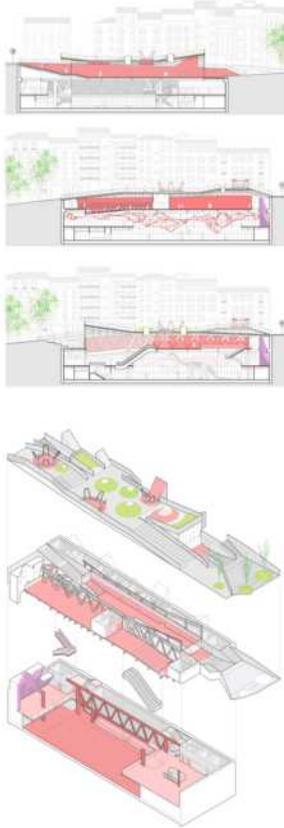
samenti e diradamenti, dissolvendo nel progetto architettonico i confini che lo conducono a definire nuove “geografie ibride della transizione”.

In quest'ottica, per lo studioso spagnolo lo spazio pubblico ha un ruolo fondamentale che abbandona la concezione monumentale e acquisisce una dimensione operativa, ossia una dimensione relazionale e dinamica connessa alla libertà d'uso degli utenti che lo attivano e lo modificano, non più dunque collegato all'idea di spazio di “arredo urbano”. In questo senso, lo spazio pubblico ha una natura multifunzionale, collegata alle “pieghe” del suolo, una concezione in negativo quindi che rimanda alle topografie dense di attività in grado di veicolare un intenso scambio sociale:

“Quello attuale non è più uno spazio compiutamente ricreato e in sé finito [...] ma uno spazio fatto di paesaggi nuovi – o paesaggi di paesaggi – che affidano l'idea di collettivo ad approcci più aperti, sensibili al cambiamento e all'interazione, approcci generatori di energia e di attività, basati non su disegni formali ma su relazioni informali, non più basati sul modello civico ma su situazioni ibride. Non più quindi uno spazio organizzato come un salotto di casa, ma un paesaggio attivo – multi-programmatico – in cui la manipolazione del suolo si combina con una manifestazione plastica, diretta, espressiva, mutevole, aperta alla presenza di installazioni (permanenti o effimere) per il tempo libero, per lo sport, per l'evento culturale, la gastronomia, il consumo, l'uso temporaneo e l'associazionismo, in sintesi la proiezione fisica dei bisogni del cittadino.”<sup>10</sup>

La conquista della logica infrastrutturale ha contribuito a determinare uno sconfinamento dell'architettura nei suoi termini fisici e concettuali, sperimentando una dimensione innovativa, che non appartiene più alla direzione verticale in altezza, ossia come edificazione, ma che invece riflette sulla manifestazione topomorfica orizzontale (picchi, dune, solchi, pieghe, etc) in un'ottica di geografia artificiale aderente e integrata a quella naturale (paesaggi virtuali). In questa nuova veste l'architettura assorbe la valenza dell'infrastruttura e si presenta come “cosa tra le cose”, una *boîte à merveilles* dall'autentico sapore di paesaggio inserito in altri paesaggi. Ciò significa prescindere dallo spazio volumetrico degli edifici, un'architettoneizzazione della cubatura a volume zero che indica un senso più ampio del valore architettonico.

Questa dimensione ibrida conquistata dall'architettura afferma sempre più una condizione liquida a volume zero soprattutto nel suo spazio pubblico, così come sostenuto anche nel 2006 nel testo *Spazi pubblici contemporanei: architettura a volume zero* di Aldo Aymonino e Valerio Paolo Mosco, in cui si rintraccia nel tema degli spazi pubblici contem-



poranei un filone di autonomia figurativa e funzionale. Nel testo si riconoscono esempi che declinano lo spazio pubblico in chiave diversa rispetto al passato, demandando a una condizione di oggetti relazionali<sup>10</sup>, ossia aventi la capacità di porsi in relazione tra opera e contesto e tra oggetto e spazio aperto circostante, ovvero operandone una “negoiazione”. Come definita dai due autori, l’architettura a zero cubatura non si presenta come propriamente architettura ma demanda a un carattere ibrido. Gli autori sottolineano la scomparsa nei progetti di una “volontà civilizzatrice” connessa ai valori di decoro pedagogici per cedere il posto a un decoro basato sull’interazione non solo visiva ma soprattutto fisica con gli utenti (estendendo e ampliando l’uso degli spazi pubblici, che iniziano a includere spazi residuali e infra-spazi a ridosso delle infrastrutture).

Quel che risulta importante sottolineare è un indirizzamento dell’architettura verso una condizione a-gerarchica, non più perciò basata sull’orientamento determinato secondo punti focali rappresentati da emergenze figurative e monumentali ma piuttosto un ingresso all’interno della logica del sistema e della rete relazionale. L’interesse si concentra sulla capacità del progetto contemporaneo di “prescindere dal volume e dalla cubatura” liberandosi della misura derivante dalla quantità, sia essa espressa in metri cubi o in metri quadri, e sviluppando i programmi in modo tale che essi non siano appartenenti o circoscritti a uno specifico volume ma appartenente a una dimensione “infinita” in quanto afferente a una “superficie aperta per un’altezza illimitata”. L’architettura viene dunque concepita come infrastruttura dotata della capacità di ricucire episodio architettonico e contesto, in una visione ampia e dilatata di paesaggio in cui naturale e artificiale siano elementi di uno stesso racconto e il primo non costituisca un episodio di risulta nel dilagare del verbo edilizio.

In questo senso, la riqualificazione in Spagna di Plaza Domingo Gascón a Teruel (2012) rappresenta un esempio di congiunzione tra edificio architettonico inteso come oggetto e spazio urbano, normalmente considerato aperto in quanto spazio pubblico. Mi5 Arquitectos in collaborazione con PKMN Architectures per questo intervento hanno previsto un volume polifunzionale interrato al cui piano di calpestio corrisponde un intervento tellurico di ridisegno della piazza. La connotazione ibrida dell’opera è testimoniata dalla difficile catalogazione entro cui poterla definire, né pura edificazione né solo paesaggio o opera di infrastruttura. La sezione forma lo strumento in grado di decodificare l’operazione tellurica che si conforma tanto a una piazza quanto a una scultura urbana, ibridando forma e programma, spazio pubblico e dispositivi

**Fig. 264. In alto e nella pagina seguente.** Mi5 Arquitectos, sezioni, spaccato assometrico e vista, *riqualificazione di Plaza Domingo Gascón a Teruel*, Spagna, 2012







Fig. 265. Kengo Kuma, *Odunpazari Modern Museum*, Turchia, 2019



Fig. 266. Charles Jencks, *The Garden of Cosmic Speculation*, Scozia

formali volti a definire prestazioni in ambito culturale e del *leisure*. La questione che viene posta in risalto dal progetto spagnolo ruota intorno alla dimensione dello spazio pubblico e alla sua misura di libertà d'uso, definendo un intervento di edificio "super-pubblico" ossia connotato da un'ambiguità che coniuga sia le caratteristiche delle opere di architettura sia la libertà offerta dallo spazio pubblico urbano.

Molte architetture contemporanee seguono l'idea di abbracciare l'intera atmosfera in cui l'architettura si manifesta in un protendersi verso la dissoluzione dell'oggetto architettonico, ovvero verso lo sconfinamento connesso alla concezione stessa dell'architettura, non più intesa come solamente definita e definibile dallo spazio e dal volume. Precedentemente è stato annoverato l'approccio di Kengo Kuma come esemplificativo di questa posizione. Nel suo obiettivo di "cancellare" l'architettura e farla sparire, l'architetto giapponese si pone alla ricerca di una sua liberazione dal fardello volumetrico: "un'architettura senza spazio". Quel che si è mirato a delineare nello sviluppo della trattazione è in un certo senso un superamento della concezione tradizionale di spazio verso la conquista della più ampia nozione di ambiente e di atmosfera. Il vero passaggio di rottura risiede nello svincolo totale dell'architettura dallo spazio inteso come edificazione, solo così si può parlare di liberazione.

In base a questa affermazione, Charles Jencks in *The Architecture of the Jumping Universe. A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture* teorizza la Cosmogenic Architecture secondo cui l'architettura "deve guardare alla scienza, specialmente alle scienze contemporanee, in cerca di rivelazioni del Codice Cosmico" (Giacomini, 2012, p.269). Nel testo l'autore enfatizza quindi il rapporto tra scienza e architettura e afferma come l'architettura abbia una relazione più profonda con l'ambiente in quanto viene letta come simbolo e segno dell'universo<sup>11</sup>, dotata della segreta capacità di connettere il soggetto con il cosmo e con i suoi principi ordinatori. Nella celebrazione della relazione con l'universo si segna un passaggio di liberazione dell'architettura, che diventa un "mitologico termine medio tra arte e scienza" e costituisce l'infrastruttura evolutiva del mondo.

La teoria della complessità<sup>12</sup> e della cosmogenesi formulata da Jencks in riferimento all'architettura preparano il terreno culturale per comprendere l'architettura in una lettura originale che rimanda ai processi generativi impreveduti e non-lineari dell'universo che, attraverso slanci e "salti" di fase, jumps, sviluppano la continua evoluzione e trasformazione del mondo<sup>13</sup>. Questa visione inclusiva e ampia di inserimento dell'architettura in un livello profondo del sistema cosmico ha le sue prime

formulazioni teoriche in Occidente a partire dal XII secolo costruendo una storia onnicomprensiva che riunisce all'interno di un solo racconto l'atto della creazione nelle sue molteplici manifestazioni. I salti creativi e organizzativi rintracciabili nella storia dell'universo descrivono un modello dinamico che non può esser letto attraverso la visione meccanicista moderna.

La complessità diventa misura di indagine e Robert Venturi, in *Complessità e Contraddizioni in architettura*, intesse un ragionamento sull'ambiguità di fondo del significato degli elementi nella storia dell'architettura, individuando nel "sistema di opposizione di base tra architettura e urbanistica" un conflitto che necessita una profonda riflessione soprattutto in merito alla dinamica tensionale generata tra interno ed esterno di un edificio<sup>14</sup>. La complessità viene sperimentata e indagata nell'ampliamento della National Gallery a Londra in cui l'edificio si pone come mediatore tra differenti pressioni attraverso un intervento che non descrive "uno stile unico o una soluzione semplice". Il dialogo con il contesto è perciò assicurato facendo ricorso sia al linguaggio del nuovo classicismo sia al modernismo miesiano che articolano cinque facciate diverse tra loro ma segretamente unite da un filo conduttore unico o in altri termini, come sostiene Jancks, da un "ordine che si trasforma dietro ogni angolo" e determina un'autosomiglianza.

In questa rinnovata sensibilità dell'architettura nei confronti dell'intorno si afferma quindi una volontà della disciplina di appropriarsi di una dimensione relazionale che denota una visione debitrice alle infrastrutture come sistemi dotati della capacità di poter formare l'intelaiatura attraverso cui l'architettura si esprime e guida i processi evolutivi. L'infrastrutturazione derivante da questo indirizzamento esplicita il desiderio di accogliere l'indeterminato<sup>15</sup> e il non finito negli interventi, non come risultato formale ma come inclusione della logica dell'elemento infrastrutturale in attesa di essere connesso al successivo per acquisire funzione e significato e un dialogo ad ampia scala con l'intorno.

Ricondurre l'architettura verso l'idea di sistema costituisce una modalità strategica e operativa utile a ritrovare una relazione con il più ampio contesto di inserimento e in definitiva con la città.

Anche il fondamentale contributo di Richard Sennett<sup>16</sup> mette l'accento sulle città purtroppo intese come sistemi chiusi e propone un rovesciamento, mirando a farli diventare sistemi aperti. Il percorso e la transizione intrapresa dall'architettura ha preparato il terreno disciplinare per governare e indirizzare le sue energie addentrandosi nelle logiche di altre discipline per ritornare a proporre un'apertura anche nel suo prodotto finale: la città. Per Sennett la dissonanza è uno degli aspetti

peculiari che investono le città aperte.

A partire dal XX secolo l'arte di progettare le città secondo l'autore ha registrato un netto declino nonostante le tecnologie e le infrastrutture si siano sviluppate a tal punto che dovrebbero al contrario essere uno strumento progettuale di facilitazione. “Questo paradosso può essere ricondotto alla sovradeterminazione sia delle forme visive della città che delle sue funzioni sociali. Le tecnologie che rendono possibile la sperimentazione sono state subordinate a un regime di potere che vuole ordine e controllo” scrive Sennett, aggiungendo che “con la trasformazione degli usi gli edifici devono essere sostituiti, dal momento che il rapporto fisso tra forma e funzione ne rende difficile l'adattamento. [...] La coerenza formale, ovvero la sovraspecificazione di forma e funzione rende l'ambiente urbano moderno un luogo fragile” (Lotus, 2019, n.168, p.118).

Il paradosso che evidenzia Sennett denuncia una fragilità ancor prima metodologica per cui è necessaria una riformulazione dove il nuovo non si ponga in contrasto con il passato o che il rinnovamento dei centri urbani implichi fenomeni di gentrificazione ma si presenti come evoluzione e non come cancellazione. In un sistema chiuso si mira a ricercare l'integrazione e come tale nasconde le insidie dell'esclusione di tutto ciò che possa compromettere l'equilibrio di sistema.

La proposta di un sistema aperto significa un nuovo tipo di sistema sociale che sappia ascoltare il verbo di voci diverse senza esclusioni. In questo senso, gli eventi casuali e le forme mutevoli che non possono essere resi omogenei sono fenomeni che rimandano a campi naturali e matematici e possono costituire un modello. Un sistema aperto può quindi non essere lineare ma variare in dipendenza al percorso o agli elementi casuali. Si pensi ad esempio al sistema basato sulla teoria dell'evoluzione di Charles Darwin in cui sono combinati insieme mutazioni casuali ed elementi path-dependence (dipendenza dal percorso). L'ambiente viene perciò concepito come un colloide in cui vi è un'interazione tra ambiente fisico e comportamento sociale.

Se la città diventa aperta significa che è predisposta ad accogliere eventuali cambiamenti o aggiunte impreviste e promuoverà usi dello spazio pubblico anche non sempre perfettamente integrati l'uno con l'altro. Sennett, citando Jane Jacobs, secondo cui nella densità e nel brulicare informale delle persone avviene quello stimolo e innovazione tipico di una città aperta, sostiene invece che l'elemento primario siano le “forme spaziali che la densità comporta, stimolare le persone sulle questioni di ordine fisico”. La questione è dunque nell'arte del progetto, ossia come strategia che mira a rendere i confini tra le parti della città ambigui,

generando forme non concluse di edifici, per predisporre così nuovi stimoli. Sennett propone tre modi attraverso i quali poter aprire la città: confini ambigui, forma incompleta, narrativa irrisolta.

Sul primo punto, i “confini ambigui”, cita Stephen Jay Gould che, indagando le “ecologie naturali”, coglie una distinzione tra due tipi di confini: il limite e il bordo. Con il primo si indica un confine preciso che delimita, mentre nel secondo caso si intendono quei confini in cui avviene un’interazione tra le parti. Avvicinandosi ai bordi le specie diventano più attive proprio grazie agli scambi che si creano, risultando perciò più intensa l’attività di selezione naturale, mentre il limite perimetra un territorio inaccessibile. In sintesi, nel primo caso il confine si conforma come membrana permeabile pronta a transumanze osmotiche, nel secondo caso invece risulta una parete cieca e morta che impedisce qualsiasi tipo di scambio.

L’elemento chiave che fa dei bordi un confine permeabile non è l’apertura quanto invece la porosità, un filtro che qualcosa trattiene e qualcosa lascia passare, fragilità e resistenza allo stesso tempo. La trasposizione del limite e del bordo alla città e agli edifici indica il funzionamento come limite delle perimetrazioni della città moderna in cui la segregazione funzionale ha comportato l’innalzamento di barriere anche sociali, giungendo in epoca contemporanea alla forma più estrema di perimetrazione e di limite: le gated-community.

Costruire il bordo come una membrana attiva è uno degli obiettivi per rendere le città aperte, si pensi ad esempio a progetti quali Living at the border di Teddy Cruz che fa del confine un elemento progettuale. Il posizionamento di centri di attività comunitarie verso il confine territoriale tra due diverse parti di città ed etnie ha contribuito a sfaldare lo “spessore” del muro di delimitazione tra San Diego e Tijuana, rendendo queste zone delle fertili membrane di scambi culturali.

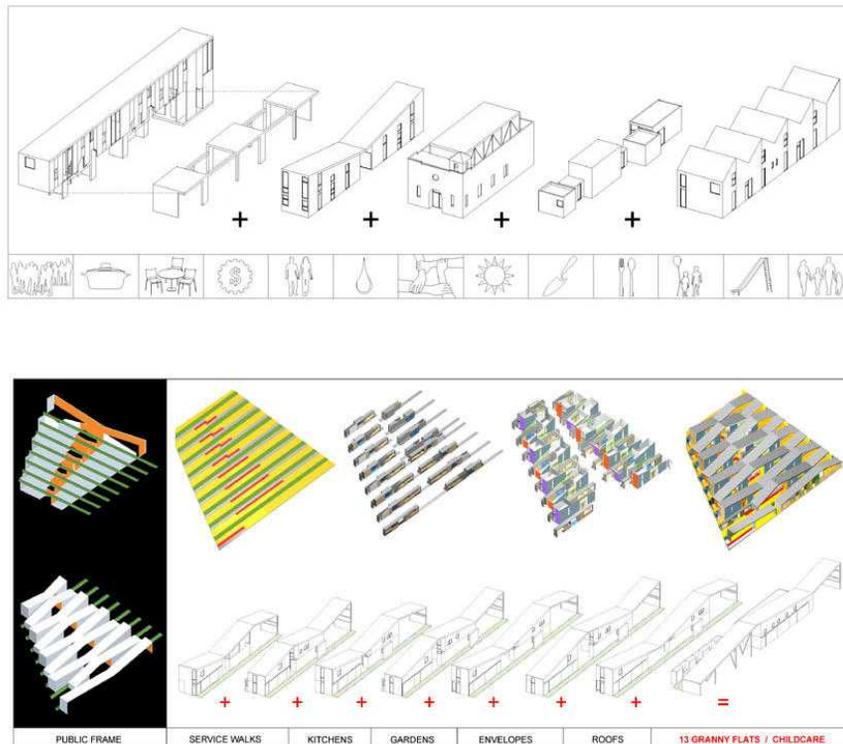
Sul secondo punto, Sennett sostiene che “la forma incompleta è un credo creativo”. In questo senso, rileva che “l’architetto Peter Eisenman ha cercato di evocare qualcosa di simile a questo credo con il termine ‘architettura leggera’, che indica un’architettura progettata in modo da potere accogliere nel corso del tempo aggiunte e, soprattutto, alterazioni interne al mutare delle esigenze degli abitanti. Questa forma di edificio rappresenta l’antidoto alla città sovradeterminata”. Ma per Sennett, “forma e funzione devono essere connesse in modo leggero, se non del tutto separate. La ragione è che mentre la funzione di un edificio cambia storicamente, la forma può adattarsi solo se non è sovradeterminata”. In quest’ottica, l’autore propone una semplificazione della forma che permetta di costruire edifici non più fortemente pensati per il loro uso ma

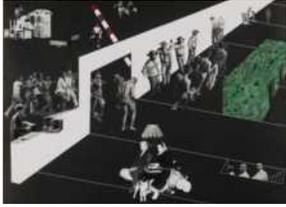
che possano adattarsi ed evolvere in modo flessibile come strutture vive per usi ed esigenze future.

Sul terzo punto, la “narrazione irrisolta”, Sennett osserva che “progettare la città aperta, come avviene nei sistemi aperti che ritroviamo in matematica e nel mondo naturale, dovrebbe abbracciare forme non lineari di sequenzialità”, proprio in ragione del fatto che una città non può essere concepita secondo un processo consequenziale e lineare inflessibile e gli eventi non possono essere interpretati unicamente in termini di effetti. In conclusione, lo studioso sintetizza l'opposizione fra città chiusa e città aperta, dove:

“Chiusa vuol dire sovradeterminata, equilibrata, integrata, lineare. Aperta vuol dire incompleta, errante, conflittuale, non lineare. La città chiusa è piena di confini e di muri; la città aperta possiede più bordi e membrane. La città chiusa può essere progettata e gestita top-down, appartiene ai padroni. La città aperta è bottom-up, appartiene alle persone. Naturalmente non si tratta di opposizioni assolute; più che in bianco e nero, la vita reale è colorata di grigio. Eppure credo che per progettare bene la città moderna dovremmo mettere in discussione gli insensati modelli di vita urbana che si vanno affermando e che favoriscono la chiusura. Credo che dovremmo abbracciare un'idea meno rassicurante e più inquieta del vivere insieme,

Fig. 267. Teddy Cruz, progetto *Living at the Border*, confine tra San Diego e Tijuana





**Fig. 268.** In alto e nella pagina successiva. Rem Koolhaas, *Exodus o Prigionieri Volontari dell'Architettura*, 1972

accogliendo gli stimoli delle differenze, sia visive che sociali, che producono l'apertura" (Lotus, 2019, n.168, p.123).

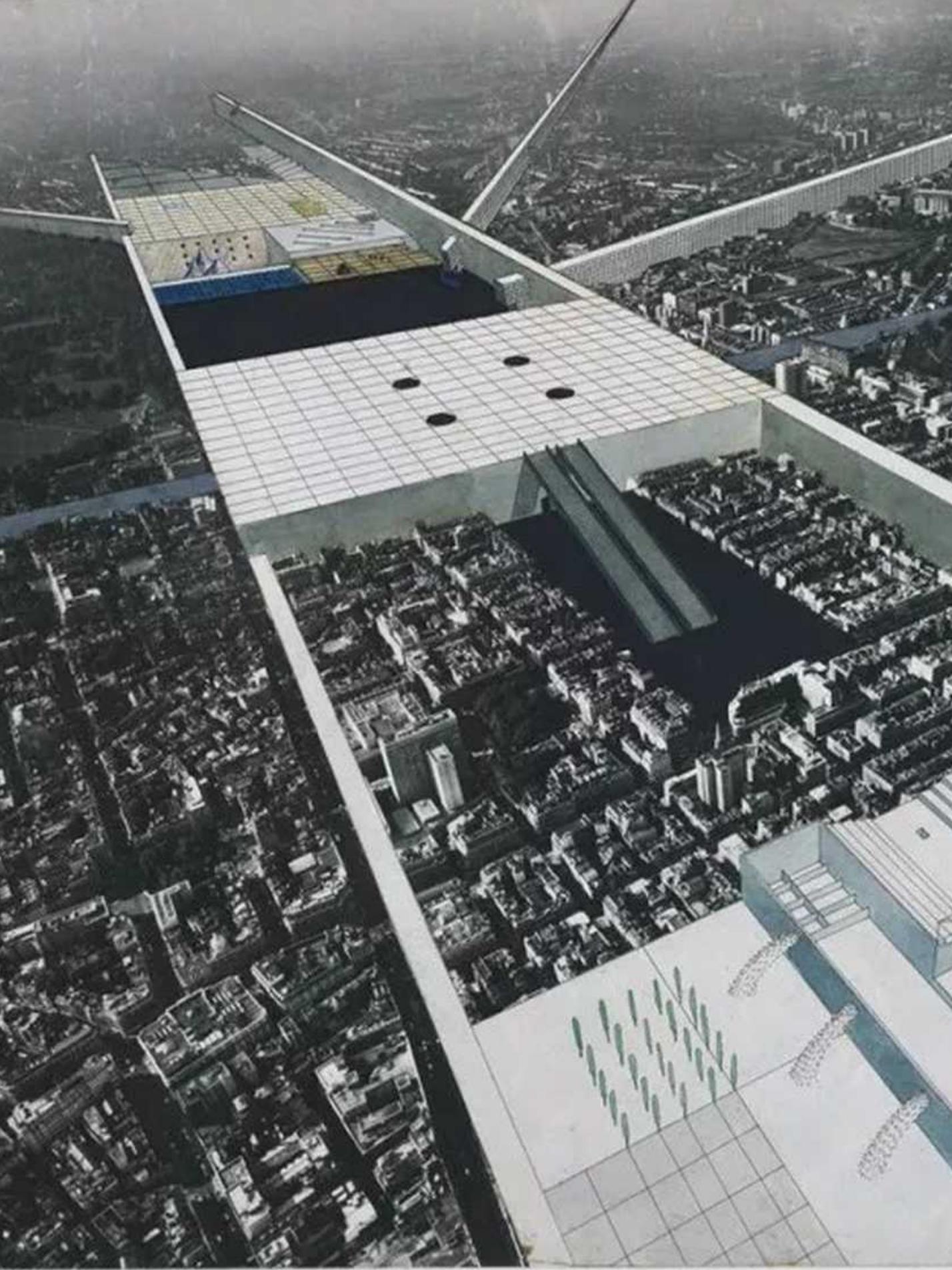
L'analisi di Sennett è di fondamentale importanza per comprendere come la "città aperta" sia frutto di un approccio progettuale molto più libero rispetto al passato. La rinnovata dimensione di comunione con il paesaggio e il suolo porta a una visione libera in termini diversi rispetto a quelli proclamati da Le Corbusier.

Nel 2018 la Biennale di Venezia curata da Grafton Architects, Yvonne Farrell e Shelley McNamara, riportava l'incisivo titolo *Freespace* esplicitando il tentativo di celebrare la generosità e il desiderio di impegnarsi in architettura: l'architettura rappresentava l'atto generoso di donare uno spazio, un luogo, un ambiente capace di dare riparo e conforto ai corpi. Lo spazio generoso e libero è lo spazio pubblico, così come afferma il Presidente Baratta: "Ma lo spazio, lo spazio libero, lo spazio pubblico possono anche rivelare la presenza o l'assenza dell'architettura se capiamo che l'architettura è il pensiero applicato allo spazio in cui viviamo, in cui abitiamo".

La libertà<sup>17</sup> è un tema che ha evidenziato una duplice declinazione presentandosi come assenza o come presenza, ovvero quale condizione o meno di vincoli e controllo e dunque avente due accezioni distinte: positiva e negativa<sup>18</sup>. La libertà non può essere considerata come un qualcosa di isolato ma al contrario ha nel radicamento stesso alla situazione la sua condizione d'esistenza. La definizione spaziale stessa comporta la costruzione di confini, rappresentando un tipo di libertà positiva, mentre l'assenza di vincoli rimanda alla libertà negativa implicando un ruolo dell'architetto nel determinare, ma anche limitare, determinate azioni e comportamenti<sup>19</sup>. L'architettura costituisce dunque lo strumento per definire e ordinare lo spazio quale "atto di strutturazione". Questa volontà liberatoria è riscontrabile già dalle premesse e ricerche del movimento moderno<sup>20</sup>:

"Una volontà di liberazione dai dogmi idolatrici sottende i movimenti dell'architettura attuale, a cominciare dai famosi cinque principi di Le Corbusier: la pianta 'libera', la facciata 'libera', i pilotis che lasciano 'libero' il terreno sotto l'edificio, il tetto-giardino che implica l'uso 'libero' della copertura, persino la finestra in lunghezza in quanto elemento di controllo della facciata 'libera' dall'armatura strutturale" (Zevi, 1984, p.19).

La ricerca della libertà è stata già in passato affrontata in vari modi in architettura giungendo a essere assorbita da una operatività propria di una condizione di stile e di metodologia fissa. Tali momenti, definiti





punti di inflessione di un'era, sono ricercati oggi come una costante. Incarnare il valore della libertà significa lasciare le costrizioni di stile e abbandonare gli "ismi", significa cioè tralasciare le forme precostituite.

In epoca contemporanea, lo stesso Rem Koolhaas riflette profondamente sul significato della libertà e della sua relazione in riferimento all'architettura e, unitamente a Madelon Vreindorp, Elia Zenghelis e Zoe Zenghelis, presenta nella sua tesi finale all'Architectural Association di Londra (1972) una rivisitazione dell'elemento Muro, storicamente inteso come componente di separazione e suddivisione, mentre qui assume a un ruolo quale entità in grado di unire e generare una condizione di libertà. Il progetto, intitolato appunto Exodus o Prigionieri Volontari dell'Architettura, è ambientato nella stessa città di Londra percorsa da un malcontento comune per le condizioni di vita urbana, soprattutto delle classi più deboli. Il Muro costituisce una risposta che attribuisce un ordine alla caotica configurazione del centro storico, "addomesticandolo" attraverso questa nuova architettura. Il richiamo alla Berlino Ovest è evidente ma nella condizione di libertà indotta dalla presenza del Muro si sostiene in questo caso un ribaltamento<sup>21</sup>, in cui l'auto imprigionamento all'interno del perimetro diviene la ricerca di un rifugio dentro la dimensione metropolitana. L'intervento è volto alla formazione di una nuova cultura urbana attraverso l'architettura<sup>22</sup>. Infatti, Exodus rivolge la sua attenzione alla disciplina architettonica come strumento avente la capacità di combattere condizioni indesiderabili offrendo delle "alternative desiderabili". Al contrario dell'architettura moderna, si afferma qui:

"[...] this new architecture is neither authoritarian nor hysterical: it is the hedonistic science of designing collective facilities that fully accommodate individual desires. From the outside this architecture is a sequence of serene monuments; the life inside produces a continuous state of ornamental frenzy and decorative delirium, an overdose of symbols. This will be an architecture that generates its own successors, miraculously curing architects of their masochism and self-hatred".

Secondo quanto esposto, la libertà ricercata non sembra più centrarsi sul rapporto tra architettura e terreno bensì su una più ampia visione tra architettura e mondo. L'impossibilità di proporre un'architettura secondo formule precostituite, dove il progressivo raggiungimento di una complessità che investe la realtà contemporanea rende impossibile una forma totale di controllo, annovera l'incertezza come attributo che descrive tanto l'intorno e i fenomeni naturali quanto di conseguenza l'operato degli architetti.

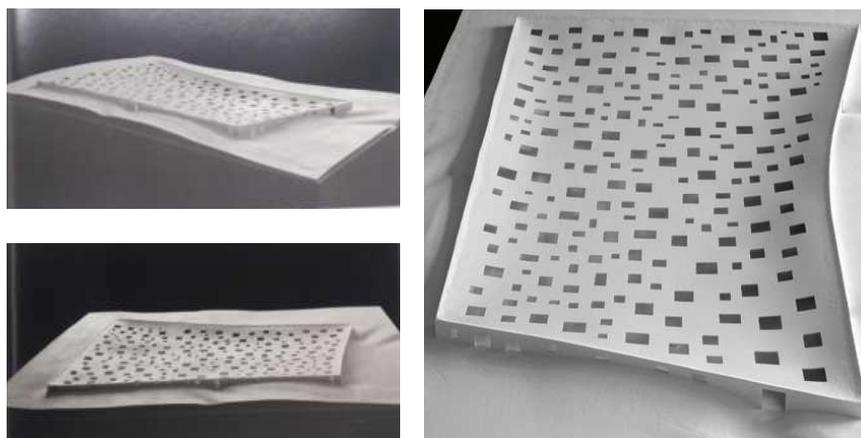
Secondo questa premessa, la necessità di una revisione della condizione stessa dell'architettura diventa fondamentale, in ragione del fatto che gli

obiettivi del progetto contemporaneo hanno acquisito natura multipla e meno precisa. L'indirizzo verso cui il pensiero architettonico si sta dirigendo è quello di "materializzare la libertà" cercando di assorbire i valori del mondo contemporaneo come le irregolarità, l'instabilità e l'incertezza. La libertà in architettura significa un abbandono di quei concetti precostituiti come le tipologie architettoniche uniformi, funzionali e di stile (El Croquis, n. 184, p. 156).

In questo senso, è significativa la posizione assunta dall'architetto giapponese Junya Ishigami la cui protesa verso una condizione di libertà in architettura mira al dissolvimento dei limiti in cui l'attuale architettura riversa: "l'architettura della libertà", come egli afferma, è un concetto inclusivo che tutto assorbe e tutto consuma<sup>23</sup>. Al pari di Le Corbusier, che nei suoi cinque punti vedeva il germe per la liberazione dell'architettura, Ishigami formula altrettanti punti di libertà: un'architettura che sia svincolata dalle funzioni uniformi; una architettura che sia libera da questioni di formato; una architettura che abbandoni le questioni di scala; una architettura che si liberi dall'intorno esistente; una architettura che si liberi dell'architettura esistente.

Infatti, l'impossibilità di definire un programma in maniera stabile e duratura pone l'esigenza di rintracciare una strategia progettuale che sia in grado di evolvere e cambiare con le esigenze in continuo divenire. Gli scenari della vita si sovrascrivono incessantemente. Alla rapida modificazione delle condizioni di contorno, non corrisponde un'analoga risposta veloce in termini architettonici, o meglio, l'architettura non ha ancora acquisito gli strumenti per una simile e repentina risposta. Per tale motivo, non è pensabile per l'architettura svolgere un compito mediante la messa in campo di funzioni uniformi secondo relazioni biunivoche. Il raggiungimento di una totale resilienza tra architettura e mondo verte

**Fig. 269.** Junya Ishigami, *Piazza Multiuso del complesso Kanagawa*, Giappone



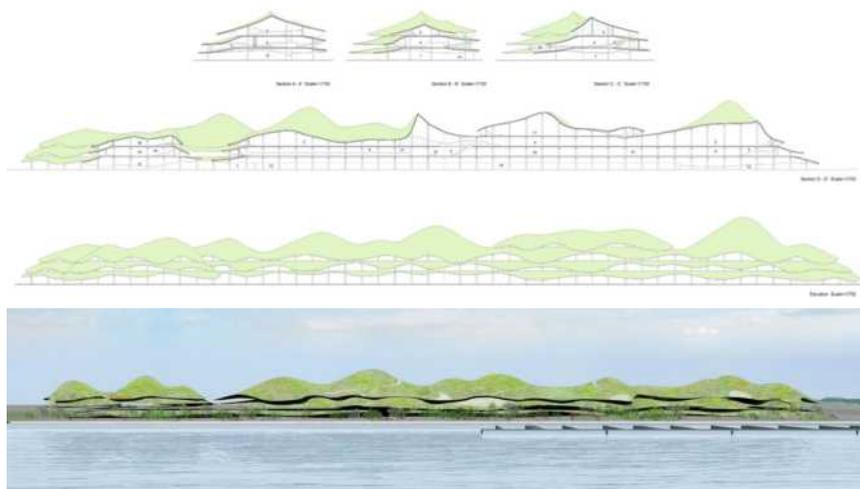
dunque su un ripensamento di valori di flessibilità e malleabilità.

Non si parla qui di flessibilità in termini canonici ma di un'ambiguità che riveste tale valore. In tal senso, la struttura accompagna questa ambiguità perdendo la sua condizione uniforme, dissolvendo la sua maglia verso il raggiungimento di una irregolarità connessa ai fenomeni naturali. In altri termini, questo comporta la ricerca di uno stato di incertezza che è caratterizzato da una nuova concezione di flessibilità, che consentirebbe di ottenere in termini architettonici l'inclusione della velocità e dell'aleatorietà del mondo attuale all'interno della logica architettonica.

La liberazione dal formato e dallo stile esonera l'architettura dall'obbligo di dare una risposta uniforme e permette di acquisire una posizione equidistante tanto dalle condizioni del passato come dalla foga di una necessità continua di sostituire il vecchio con il nuovo. La novità implica pertanto da un lato l'innovazione, ossia un cambio rivoluzionario che produce un formato del tutto nuovo rispetto al precedente, e dall'altro lato la permanenza, evitando stravolgimenti e privilegiando piccoli cambiamenti che generino aggiustamenti graduali. Lo stato di fluttuazione raggiunto dall'architettura scioglie i vincoli gerarchici di certi valori. La novità viene intesa come un'immagine in cui sono contenuti simultaneamente vari aspetti (temi senza precedenti nel futuro, temi nostalgici del passato e che sono considerati obsoleti e temi recenti che sorgono giorno per giorno).

La non appartenenza a uno specifico confinamento concettuale conduce a un terreno di ricerca architettonica che agisce all'interno di un ambito concettuale come un amalgama capace di costituire un nuovo equilibrio che accolga la ricchezza in senso lato. Un'architettura onnicomprensiva che inglobi tanto i valori del passato quanto quelli del

**Fig. 270.** Junya Ishigami, *Port of Kinnmen Passenger Service Center*



presente e che sappia introiettare l'affinità con il mondo. La creazione architettonica si svincola pertanto da prassi progettuali metodologiche, per giungere a un'innovazione intesa come universalità e come esigenza costante. Pertanto, all'interno della parabola storica architettonica, l'evoluzione delle tecniche e motivazioni di tipo ideologico hanno indotto a manifestare nuove scale per l'architettura. Le megastrutture dell'epoca della macchina come presenza tangibile in termini spaziali degli avanzamenti dell'industria non sono più un elemento di necessaria ricerca in termini operativi progettuali ma, al contrario, l'epoca contemporanea si sta avviando a intraprendere un percorso lungo un sentiero inter-scalare. Costruzioni come i grattacieli, che continuano a sfidare i limiti fisici della materia e i confini concettuali dell'architettura, continuano anche oggi a essere una megastruttura che mal si adatta all'intorno circostante. Una risposta in soli termini dimensionali sarebbe inadeguata, di fatto non sarebbe corretto pensare alle opere contemporanee solo come piccola scala ma a una scala relativa, ossia coincidente con l'intorno vitale circostante o con le possibilità percettive umane, dove viene considerata la percezione umana, non come ambito limitato ma anzi come acquisizione di una sensibilità di ampio respiro che ha permesso il raggiungimento di una dimensione maggiore. La sovversione è insita nel diniego della macro-scala delle grandi strutture e nell'accoglimento dell'immensa scala dell'intorno naturale, dove la caratteristica principale è proprio la sua capacità di contenere all'unisono sia la fragilità e la delicatezza sia la forza e l'indomabilità.

L'architettura viene sovrapposta all'ambiente circostante e si costituisce come supporto, più specificamente il dissolvimento dell'architettura intesa come scatola e l'avvio della ricerca di una nuova spazialità di tipo inclusivo che assorba il suo intorno. L'architettura diventa uno spazio espansivo. Il ribaltamento in termini concettuali è evidente, rovesciando l'importanza dalla scatola all'intorno naturale, secondo una logica di tipo proiettivo ed espansivo che va dall'intorno naturale all'intorno ambientale, ma anche alle informazioni, alla parte vitale, agli ambiti virtuali. L'intorno include pertanto il grande e il piccolo, facendo così coesistere tutte le scale simultaneamente. Sarà proprio questa nuova scala che aprirà la strada all'architettura per un suo rinnovamento in termini di possibilità in cui la sua sintonia con il mondo circostante avviene per mezzo dell'acquisizione di questa scala dell'intorno.

Lo spazio viene così concepito a partire da un input di tipo naturale e, pertanto, la naturalezza all'interno del verbo architettonico assolve la funzione di nesso grammaticale di trasmissione di significato dell'opera stessa. Boschi, mare, nubi, foreste, campi, montagne, neve, etc. sono l'incarnazione spaziale della nuova grammatica contemporanea che com-

prende una vasta quantità di variabili. Entrate come metafore all'interno del pensiero architettonico, non sono mai state effettivamente plasmate in opere fisiche<sup>24</sup>. I fenomeni naturali sono intesi quindi come palinsesto ideologico su cui iscrivere il fenomeno architettonico e funzionano come operatori per l'atto di creazione progettuale. Si passa dunque dall'idea di rifugio come ambito separato dal contesto e dalla spazialità come luogo interno, al dissolvimento della distinzione tra artificialità architettonica e naturalezza del contesto. L'ambiguità che si apre tra questi due ambiti avvia una nuova figuratività dettata dalla prefigurazione e dall'origine di un nuovo intorno, non più naturale e non più neanche artificiale ma reciprocamente influenzate<sup>25</sup>.

Dall'architettura come rifugio all'architettura intesa come intorno che ci circonda, il passaggio verte su uno scarto per cui l'architettura smette di essere un dispositivo di separazione dal contesto e si tramuta in uno spazio costruito per riallacciare i legami con il contesto preesistente, comportandosi quindi come un supporto. Le possibilità di accogliere gli elementi e i materiali che normalmente non vengono considerati in architettura apre la strada a nuove prospettive. Convertire questi nuovi intrusi in architettura presuppone l'avvio verso una nuova spazialità in cui confluiscono le indagini provenienti da altri saperi secondo un sistema dinamico di costruzione degli assunti. Inserirsi nella tecnologia significa sondare e ridefinire continuamente i limiti architettonici, agendo attraverso di essa non come applicazione ex post ma come vero proprio ambito di ricerca e campo sperimentale, nonché mentale, di concezione progettuale.

Spingere il pensiero liberamente e varcare quei confini immaginifici ha il sapore di una sovrascrizione continua del pensiero architettonico ma coglie anche la capacità di rintracciare nuove relazioni con il mondo attraverso l'aggiornamento continuo mediante le indagini delle attuali teorie. Ciò significa l'introduzione di quegli elementi che prima non erano considerati architettura, ossia una visione multidirezionale che catturi la possibilità di rendere architettonico qualsiasi spazio o contesto. Il flusso continuo di trasformazione della realtà contemporanea sottolinea l'incapacità di una definizione precisa di programmazione funzionale esauendo la spinta definitoria delle tipologie proveniente dal passato e rendendo necessaria una nuova attitudine di parallela malleabilità rispetto ai cambiamenti riscontrabili nel mondo. Il dissolvimento dei limiti significa muoversi su un duplice livello scalare, da una parte la grande scala, cioè contemplare il globale, dall'altra la piccola scala, aggiungendo un'infinità di valori.

NOTE CAPITOLO IV. DIMENSIONE SCALARE IBRIDA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

NOTE CAPITOLO IV.I

<sup>1</sup> Ferreira Nunes, J., (2014), *Identity of the landscape*, in "Area", n.12.

<sup>2</sup> "The systems cannot be approached in isolation, as even the smallest intervention affects the larger whole" (Hung, Aquino, 2011, p.14).

<sup>3</sup> "Landscape has become a lens through which the contemporary city is represented and a medium through which it is constructed." Waldheim, C., (2006), *A Reference Manifesto*, in "The Landscape Urbanism Reader", Princeton Architectural Press, New York, p. 15.

<sup>4</sup> "Il progetto è così metodologicamente guidato dalla necessità di riferirsi non al perseguimento di un momento di finalizzazione del processo costruttivo di un artefatto, ma all'innomerevole congiunto di momenti differenti che caratterizzano la relazione tra i diversi elementi di un insieme [...] Il Tempo diventa, così, l'elemento fondamentale di definizione progettuale, togliendo allo Spazio la sua condizione di unico protagonista". (Ferreira, 2014).

<sup>5</sup> Il termine Landscape Urbanism fu usato per la prima volta nel 1996 ad opera di Charles Waldheim. L'autore coniò l'espressione a seguito di una serie di conversazioni con James Corner incentrate sul ruolo del paesaggio come strumento di pianificazione. A partire da questo momento, in particolar modo anche a seguito della celebre conferenza organizzata dalla Graham Foundation nel 1997 con l'omonimo titolo (Landscape Urbanism Conference), si susseguono una serie di corsi nelle università, tra cui la University of Illinois e l'Architectural Association di Londra.

<sup>6</sup> Charles Waldheim menziona quattro condizioni ricorrenti:

1. Accettazione dell'impossibilità di determinare i processi ecologici e sociali di un ambiente urbano ma è possibile fornire delle indicazioni progettuali che guidino in maniera strategica gli sviluppi futuri lasciando un certo margine di libertà all'evoluzione.
2. Valore pubblico dell'ecologia e del paesaggio.
3. Attivare e coinvolgere gli utenti in processi partecipativi condivisi che permettano anche di creare paradigmi di sviluppo che coniughi ecologia, identità del luogo e aspetti economici.
4. Predominanza di processi parametrici come tecnica di traduzione dei principi del paesaggio in una forma fisica. Le variabili o parametri formano perciò l'insieme che descrive il problema di progettazione e ne calibra le soluzioni attraverso le manipolazioni delle suddette variabili.

<sup>7</sup> Per Fabrizio Zanni stiamo assistendo a cambiamenti "genetici" forti nel paesaggio urbano. Un importante cambiamento antropico-geografico è congeniale all'impostazione stessa del paesaggio, che si amplia accogliendo una dimensione dispersa e non omogenea. Inoltre, la velocità che caratterizza i mezzi di trasporto e comunicazione impone una

modificazione percettiva della natura fisica del paesaggio fino ad affidare alla struttura urbana l'impostazione di ambientazione ideale per le logiche di consumo. La spazialità connessa alla morfologia urbana perde così il significato formale e tipologico tendendo all'uniformità. La forma deve trovare percorsi alternativi rispetto ai tradizionali cercando di gestire la rapidità di consumo connessa ai paesaggi e alle aree urbane. Connotate da un certo amorfismo le strutture demandano e veicolano il messaggio solo attraverso la pelle, traghettando i valori dalla stabilità formale relativi a riconoscimenti identitari a impatti epidermici relazionati a messaggi tendenziosi in cui l'architettura diventa mero supporto. Infine, il ruolo delle infrastrutture e delle autostrade forma quel paesaggio mobile che entra a far parte dell'architettura immaginaria di spazi e territori di attraversamento, così come sostenuto da Pippo Ciorra in *Ristoranti autostradali. Spazi e radure per le relazioni sociali sulla strada* o da Paolo Desideri e Massimo Ilardi in *Crossings, i nuovi territori dello spazio pubblico*. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Zanni, F., (2001), (a cura di) *Architecture of Network Landscapes*, Clup, Milano e Tadi, M., Zanni, F., (2005), *Infrastruttura architettonica e progetto*, Clup, Milano.

<sup>8</sup> Per Paola Viganò: "A partire dal vuoto è possibile cogliere e apprezzare una nuova spazialità sempre più chiaramente distinguibile da quella della città tradizionale: fatta di discontinuità, di prevalenza del vuoto sul pieno, di nuove sequenze; aperta all'innovazione di elementi urbani, di spazi che interpretino e rappresentino i nuovi modi d'uso dello spazio" (Lotus, 2012, n.150, p.107). Bernardo Secchi in *Progetto di suolo* (1986) ha manifestato con anticipo l'interesse sul vuoto come materiale principale per costruire la città, ossia il suolo viene interpretato come elemento di progettazione avente pari importanza del costruito.

<sup>9</sup> Come ad esempio l'intervento al Parco Dora a Torino o il Landschaftspark a Duisburg.

<sup>10</sup> Si pensi al progetto relativo al TGV Station di Avignone in Francia.

<sup>11</sup> Come ad esempio l'intervento al Jewel Changi Airport di Singapore.

<sup>12</sup> La conferenza tenutasi a Chicago nel 1997 incentrata sul Landscape urbanism propose dichiaratamente l'abolizione delle distinzioni disciplinari tra architettura, paesaggio e progettazione urbanistica per adottare una concezione sistemica e dunque infrastrutturale dell'ambiente costruito. Anche l'architetto Pierluigi Nicolini si sofferma sulla necessità di un superamento del parallelismo tra i campi sempre più specialistici della scienza e i manufatti, che "sono espressioni degli ambiti di 'scienze' separate, ciascuna attenta a produrre e ad attribuire significato al suo frammento di realtà, auspicandone una convergenza. Il sistema della mobilità, lo sviluppo della logistica, l'organizzazione delle reti di distribuzione dell'energia, l'organizzazione delle aree produttive, lo smaltimento dei rifiuti, le zone residenziali, ecc." (Lotus, 2009, n.139). Questa visione frammentata viene ribaltata dalla ricerca di un'idea di visione del mondo unitaria, dove il paesaggio e le infrastrutture concorrono a determinare il collante tra i vari ambiti settoriali.

<sup>13</sup> Nel testo sono individuate delle specifiche qualità delle infrastrutture: Performance, Aggregazione, Rete e Incremento. La Performance si riferisce alla capacità dell'infrastruttura in quanto sistema non isolato di aderire a requisiti fissati, fornendo risultati quantificabili. Una simile prospettiva comporta la possibilità di misurare e orientare anche le prestazioni di un ecosistema urbano al fine di ottimizzarne gli esiti. L'Aggregazione rimanda all'idea sovente associata alle infrastrutture viste come oggetti frammentari il cui insieme permette di agire come un ambito dotato di grande potenziale. La Rete rappresenta la capacità connettiva dell'infrastruttura, indicando il tessuto di collegamento di elementi

disparati, con cui favorire una gestione delle risorse utile a sfruttare al meglio l'ambiente urbano. Infine, l'Incremento esprime la natura incrementale dell'infrastruttura in grado di supportare una crescita continua nel tempo. Hung, Y., Aquino, G., (2011), *Landscape Infrastructure: A Case Studies by SWA* Birkhäuser, Basel.

<sup>14</sup> Gli autori scrivono a tal proposito: "There is an increasing demand for integrated solutions that must respond to new, complex, and fragmented urban landscapes. This calls for new disciplinary hybrids or composites in order to be able to fully respond to the challenges at hand. Renegotiating the form and performance of infrastructure aims to do just that" (Stoll, Scott, 2010, p.5).

<sup>15</sup> Traduzione libera dell'autrice. Si riporta di seguito il testo originale: "The performance of the visible cannot function without the so-called 'invisible city'. Architecture, often seen as falling exclusively within the realm of the visible, reciprocally feeds and is fed by the invisible. As these systems are inherently interconnected, perhaps this is a case for reclaiming the territory of the architect". (Stoll, Llyod, 2010, p.6).

<sup>16</sup> Si veda l'intervento completo di Nicolò Privilegio *Infrastrutture, architettura: alcune precisazioni* pubblicato sul sito della Rivista digitale di architettura ARCHIT (http://architettura.it/files/20060115/index.htm).

<sup>17</sup> "Mobility has become the characteristic of our period. Social and physical mobility, the feeling of a certain sort of freedom, is one of the things that keeps our society together, and the symbol of this freedom is the individually-owned motor car. Mobility is the key both socially and organizationally to town planning, for mobility is not only concerned with roads, but with the whole concept of a mobile, fragmented, community. The roads (together with the main power lines and drains) form the essential physical infrastructure of the community. Smithson, A., (1963), *Team 10 Primer 1953-62*, in "Ekistics", vol. 15, n.91, p.353.

<sup>18</sup> Le infrastrutture, inizialmente concepite come simbolo della modernità, a partire dal Novecento sono divenute il "supporto ordinario di un processo di occupazione dello spazio" che è sfociato nell'incessante estensione dell'urbanità sul territorio. Il valore estetico delle infrastrutture, riscattato in epoca Postmoderna, assegna all'urbanistica un'importanza relativa all'immagine percettiva e alla lettura sequenziale delle immagini.

<sup>19</sup> Si rimanda ai due importanti contributi dell'autore: Bélanger, P., (2016), *Landscape as Infrastructure: A Base Primer*, Taylor & Francis Ltd, Oxfordshire; Bélanger, P., (2010), *Redefining Infrastructure*, in "Ecological Urbanism", Lars Muller Publishers, Baden, pp. 341-344.

<sup>20</sup> Si veda Losasso, M., (2016) *Infrastrutture per la città, il territorio, l'ambiente*, in "Techné", n°11, *Infrastrutture*, pp.4-5.

<sup>21</sup> Per un approfondimento si rimanda al contributo di Ángel Martín Ramos *Infraestructuras en la ciudad madura* in cui analizza il ruolo delle infrastrutture mappando la loro incidenza in relazione al costruito: Las infraestructuras definen lugares urbanos, Las infraestructuras inducen patrones formales en la ciudad, Las infraestructuras motivan una gran riqueza y diversidad de medios de proyecto. Martín Ramos, Á., (2015), *Infraestructuras en la ciudad madura*, in "PpA. Proyecto, Progreso, Arquitectura", n.13, *Arquitectura e Infraestructura*, pp.16-28.

<sup>22</sup> Il movimento Metabolista e, in particolar modo, l'architetto giapponese Fumihiko Maki intravedono nelle infrastrutture un ruolo di investimento pubblico e collettivo: "La inversión pública sustancial puede realizarse en infraestructuras (el esqueleto de las megaestructuras), con el fin de guiar y estimular las estructuras públicas en torno suyo. Esta estrategia puede extenderse luego a un nuevo concepto tridimensional de la utilización del suelo, según el cual los servicios públicos sufragarán la propiedad y el mantenimiento de los sistemas de circulación horizontales y verticales". Reyner, B., (1978), *Megaestructuras. Futuro Urbano Del Pasado Reciente*, Gustavo Gili, Barcelona.

<sup>23</sup> Si veda il contributo completo: Nicolini, P., (2009), *Paesaggi e Infrastrutture*, in "Lotus", n.139, *Landscape Infrastructure*, p.20.

<sup>24</sup> Proprio le sperimentazioni che l'architettura sta vivendo e le sue declinazioni in vari ambiti disciplinari permettono di ipotizzare l'uso trasversale del metodo della Krauss nella sua attualizzazione in relazione alla produzione architettonica contemporanea. I paradigmi suggeriti dal paesaggio, dalle infrastrutture e dalle nuove definizioni di programma-diagramma sembrano creare la cornice per un campo di azione in cui l'architettura possa assumere forma e funzione all'interno di una matrice di informazioni. Applicando lo stesso metodo strutturalista adottato dalla critica americana all'architettura, si determina un diagramma di un campo architettonico allargato, un campo per così dire ibrido, in cui l'architettura vede ampliare le sue istanze espressive e si apre a territori di indagine nuovi. Si veda a tal proposito: Lateral Office, Mason White & Lola Sheppard, (2010), *New New Deal: Infrastructures on life support*, in Scott, L., Stoll K., *Infrastructure as Architecture: Designing Composite Networks*, Jovis, Berlino, pp.56-64.

<sup>25</sup> Si pensi ad esempio al caso specifico dei ponti abitati e alla loro struttura multifunzionale. Significativa in tal senso, la proposta ante litteram del Plan Obus di Le Corbusier per la città di Algeri, specificamente il progetto del Fort l'Empereur che vede l'adozione tanto di una strategia di ripetizione di elementi minori di dimensione ridotta, le abitazioni, quanto del ricorso alla grande dimensione come fatto eccezionale, l'infrastruttura viaria. Il ponte abitato in questo caso rappresenta un modello storico di convergenza tra architettura e infrastruttura, oltre che costituire uno strumento per implementare gli scambi e le relazioni della vita urbana, documentando una soluzione di successo lungo il corso della storia. Degna di nota anche la mostra *Living bridges: the inhabited bridge, past, present and future* che ebbe luogo nel 1996. Esponeva una serie di esempi di ponte abitato avviando in chiusura un concorso per la realizzazione del nuovo ponte sul Tâmesis.

<sup>26</sup> Sulla funzione obliqua e la portata dell'eredità di Claude Parent e Virilio scrive Manfredo Nicoletti: "L'obliquità è un bisogno di libertà, di dinamismi e paesaggi illimitabili, è la ribellione alla staticità e alle restrizioni della mente cui ci obbligano i meccanismi e i riti procedurali della società. L'obliquità è il cuneo del dubbio che destabilizza il panorama delle tranquillità e sollecita il vedere artisticamente ed ereticamente la sostanza delle cose attraverso analisi disequilibranti." [...] la funzione obliqua è una rivoluzione globale che investe l'intera rete del territorio, i suoi flussi e soprattutto i suoi coaguli: le città". Attraverso l'introduzione dell'obliquità nel discorso architettonico si profila un'architettura altra. Continua in tal senso Nicoletti: "La presa di possesso del suolo è compiuta essenzialmente dal fluire delle attività umane che si intrecciano ai suoi innervamenti topologici in un'unità inestricabile. Sarà l'architettura dell'obliquo a impiantarsi nel territorio e a scatenarvi la rivoluzione, che tende al coinvolgimento totale dello spazio, ad annichilire l'urbanesimo additivo dello zoning e la ghetizzazione delle periferie, ma anche l'ammobiliamento conformista che avvilisce la potenzialità-spazialità di quei suoli artificiali che sono gli appartamenti d'abitazione". (Nicoletti, 2003, pag.23-24).

<sup>27</sup> Per quanto riguarda gli effetti scalari basti pensare ad esempio alla capillarità raggiungibile mediante la riduzione della dimensione degli elementi e il loro aumento quantitativo, mentre per gli effetti sinergici si può intuire l'operatività di sovrapposizioni sistemiche e interscambi.

<sup>28</sup> Si fa riferimento allo specifico contributo dell'autore: Allen, S., (2014), *Landscape Infrastructure*, in "Area", n. 127, *The identity of the landscape*.

<sup>29</sup> *ivi*

<sup>30</sup> Si riporta l'intervento di Allen: "Nell'architettura e nel paesaggio contemporaneo c'è il fascino per l'auto-organizzazione e l'emergenza – la nozione secondo cui se le corrette variabili vengono identificate per mezzo dell'analisi allora la proposta di progetto 'emergerà' per mezzo dell'auto-organizzazione. Eppure, l'idea che l'auto-organizzazione e l'emergenza siano associate alla mancanza di intenzione progettuale implica un fraintendimento dei principi fondamentali dell'ecologia, basata su un libero richiamo alle idee di stampo ecologista. L'emergenza non ha luogo in un vuoto. Viene scatenata da differenze e squilibri nelle condizioni iniziali". Allen, S., (2014), *Landscape Infrastructure*, in "Area", n. 127, *The identity of the landscape*.

<sup>31</sup> *ivi*

<sup>32</sup> Caratterizzate da una certa invisibilità percettiva si presentano tuttavia come luoghi ed elementi strategici che garantiscono il funzionamento e la continuità dei territori da un punto di vista economico, strutturale, di flussi, sociale, etc. Ad esempio, il documento *Critical Infrastructure* annovera una lista di punti nodali fondamentali per l'economia e la vitalità americana che, a seguito dell'attentato dell'11 settembre 2001, ha dovuto stilare un piano di sicurezza indicando dighe, centrali, impianti logistici e ferroviari, raffinerie, porti, etc come di importanza irrinunciabile e strategica.

#### NOTE CAPITOLO IV.II

<sup>1</sup> Per Walter Benjamin la differenza tra soglia e confine è netta: la prima corrisponde a una zona di passaggio, mentre il secondo rimanda a una condizione di limite e di bordo, come teorizzata da Stephen Jay Gould. Come sarà successivamente esplicitato, per il teorico, il limite è un confine di delimitazione preciso, invece il bordo e la soglia si presentano come una membrana permeabile di scambio.

<sup>2</sup> Come si approfondirà nella successiva trattazione, autori come Charles Jencks propongono l'idea di una cosmogenic architecture, instaurando una relazione profonda con l'universo. L'autore, in *The architecture of the jumping universe. A polemic: how complexity science is changing architecture and culture*, esalta la liberazione dell'architettura e la sua capacità di interiorizzare le logiche del cosmo per giungere a valori spaziali atmosferici e sensoriali.

<sup>3</sup> La parola ambiente, dal latino *ambiens-entis*, deriva etimologicamente da *ambire* «andare intorno, circondare». Proprio questa espressione in riferimento al circostante ha decretato un progressivo ampliamento contenutistico fino a identificare la natura stessa. Infatti, il termine ha assunto molteplici accezioni adottando anche un frequente uso figurato rispetto alle circostanze sociali, economiche, culturali e morali, oltre che indicare in senso lato le caratteristiche che regolano il funzionamento di un determinato contesto, come avviene ad esempio in ambito informatico in riferimento ai programmi.

<sup>4</sup> “La escala es el aspecto de la arquitectura que nos hace inteligible el edificio: nos da una idea de como relacionarse con él y lo hace de modo que atrae y refuerza simultáneamente nuestros valores o los repele y contradice” (Soriano, 2004, p.19).

<sup>5</sup> Soriano afferma che: “La escala es una relación entre esas dimensiones y unas determinadas unidades, seleccionadas de entre todas por alguna razón. Cualquier objeto tiene unas medidas constantes y precisas, pero su escala dependerá de la elección de un sistema de proporciones” Ibidem.

<sup>6</sup> Le Corbusier attraverso il *Modulor* poteva mettere a punto la proporzione idonea della macchina per abitare per il suo utente finale. L'antropocentrismo formava dunque il punto di aderenza con la scala umana, fornendo un canone proporzionale in armonia con l'uomo e la natura delle cose.

<sup>7</sup> Tale visione inter-scalare prende origine dalla teoria del Global Scaling formulata da Hartmut Müller nell'omonimo testo *Global Scaling. The Fundamentals of Interscalar Cosmology*. L'inter-scalarità annuncia in questa logica un collegamento dei processi a tutte le scale derivando da una stessa matrice. La vita e i fenomeni del reale sono perciò riconducibili a manifestazioni cosmiche dove gli ambiti disciplinari contribuiscono a creare quel terreno correlato e stratificato di conoscenza per una collaborazione continua tra campi disciplinari. Così ad esempio è sorta la cosmologia inter-scalare, che studia l'universo a ogni scala, confermando la fine della gerarchia di valori ed esse legata. La dinamica transizione tra scale differenti fa riferimento a una struttura di tipo frattale, le cui caratteristiche permangono nelle molteplici declinazioni assunte. La scienza vede come elemento che connette trasversalmente le diverse strutture e i processi, ossia un'unità di misura universale, il Frattale Fondamentale. In quest'ottica ad esempio vengono letti gli aspetti anatomici correlandoli ai ritmi biologici e cosmologici dei pianeti.

<sup>8</sup> Come evidenziato nella trattazione precedente, la relazione che l'architettura intesse dapprima con il paesaggio e successivamente con le infrastrutture sembra rimandare a una declinazione dell'ibrido che sposta la sua a multi-programmaticità dal volume alla superficie per giungere infine sull'elemento. In ambito architettonico, in linea con tali affermazioni, le opere ibride trascendono il concetto di scala attivando, attraverso l'indeterminatezza quale componente progettuale, operazioni di sovrapposizioni e riscritture spaziali quali tecniche di espansione e compressione funzionale. Il piano a-scalare su cui si irradia l'ibrido produce perciò un duplice movimento di attrazione-centripeto e irradiazione-centrifugo. Le mescolanze, le fusioni e le contaminazioni detengono tutta la carica del primo atto creativo, impulso attraverso il quale con la tecnica del montaggio si possono generare luoghi ricchi di nuove significazioni. La definizione sfocia in una nuova concettualizzazione spaziale che, nonostante la grande dimensione, rivendica il valore del rapporto di prossimità con i luoghi. La sua capacità dunque di agire come campo di ricongiunzione lo investe di un significato ben preciso di poter trovare un riscontro in termini di applicabilità sui singoli elementi. È una storia raccontata per contaminazione di singoli elementi che consente di raggiungere una ricchezza combinatoria a carattere a-dimensionale.

<sup>9</sup> “Un objeto sin escala se manifiesta como una pieza donde la fachada no revela aquello que ocurre dentro, sino que es independiente de su interior. Su impacto es independiente de valoraciones estéticas. Son piezas que están fuera de la personalidad de su creador, objetos que revelan entidades autónomas e interdisciplinarias”. (Soriano, 2004, p. 30).

<sup>10</sup> L'ibridazione fa cadere ogni limite e può coinvolgere diverse nature di elementi, dalla specie vegetale (es. biotecnologie e bioarchitettura), ai codici animali, ma anche fino alle interfacce digitali, etc. L'energia proveniente dalla condizione meticcica o mulatta dell'architettura contiene in germe una forte carica di trasformazione formale, in cui la miscelazione, basata su diversità e antagonismo in ragione del significato stesso di identità, agisce come impulso innovatore.

<sup>11</sup> Coccia, L., (2012), *Spazi ibridi tra architettura e infrastruttura*, in Zanni, F. (a cura di), *Urban Hybridization*, Maggioli, Milano, pp.179-199.

<sup>12</sup> Barbieri, P. (a cura di), (2006), *InfraSpazi*, Meltemi, Roma.

<sup>13</sup> Per raggiungere un simile obiettivo l'attenzione si sposta dall'oggetto al campo spaziale tra lo spettatore e l'oggetto, "una zona fluida di interferenza percettiva, popolata da corpi in movimento".

<sup>14</sup> Le sculture dell'artista vengono prodotte attraverso un procedimento casuale e rifuggono l'idea della scultura come entità delimitata rispetto al campo che occupa. Le Va definisce i suoi lavori "distribuzioni", invero "relazioni di punti e configurazioni reciproche" o "sequenze di eventi". L'associazione delle sequenze di eventi con la combinazione algebrica è pertanto evidente. Infatti, una distribuzione non è altro che una relazione di punti. Nel caso delle opere specifiche di Le Va si presentano come riorganizzabili da parte dell'artista a ogni nuovo allestimento.

<sup>15</sup> La stagione artistica dell'action painting inaugurata da Pollock ha destato interesse spostando l'attenzione dall'oggetto finito al processo, il gesto e l'azione, per produrre tale oggetto, ossia l'evento. *Allover* significa "ovunque", vuol dire uniformità ma anche la differenziazione che si può raggiungere attraverso la ripetizione fino a divenire pura trama: elementi simili che si ripetono e solo la loro intensificazione o rarefazione fa trapelare la variazione. Il passaggio dalla tela alla superficie muraria rende queste sperimentazioni ancora più forti, demarcando un tentativo di esplorazione anche fisica dello spazio rappresentato, legato alla qualità materica e percettiva del nuovo supporto scelto.

<sup>16</sup> Parallelamente alle esperienze artistiche, si sviluppano sperimentazioni musicali in direzione dell'aleatorietà e dell'indeterminatezza: si pensi ad esempio alle composizioni decontestualizzate di John Cage o le ispirazioni ai modelli matematici e alla teoria dei giochi a cui si rifanno le musiche di Iannis Xenakis o anche le opere elettroniche di Seth Horvitz in cui confluiscono le dinamiche intrecciate di natura, macchina e percezione.

<sup>17</sup> In questa nuova mappatura delle istanze estetiche dell'arte è possibile leggere e interpretare opere di fondamentale importanza per l'architettura. Si tratta della produzione di un gruppo di artisti (Robert Smithson, Michael Heizer, Mary Miss, Richard Serra, Robert Irwin e Sol Lewitt) che, al volgere degli anni Settanta, concepisce un tipo di arte non più classificabile entro i limiti artistici tradizionali. La Land Art, alla cui mostra di inaugurazione dal titolo "Earthworks" (Dwan Gallery, New York, 1968) vengono presentate riproduzioni di opere, o meglio riproduzioni di operazioni e pratiche artistiche effettuate nel paesaggio. Il cambio radicale nella scelta della materia prima dell'opera d'arte (terra, pietre, etc) e nel loro inserimento -coincidenza- in un luogo, preferibilmente appartato, presuppone l'intrasportabilità, che gli attribuisce il significato di incorporazione del luogo, facendo del sito una parte integrante di esse. Destinate ad apparire, evolvere e a dissolversi nel locus in cui sono concepite, le sculture naturali si radicano sottopelle nel terreno e coinvolgono ambiti distanti attraverso il viaggio di

percorrenza per entrare nell'opera, parte anch'esso del processo artistico. La Land Art si declina secondo procedimenti ed esiti molto diversi. Tuttavia, di fondo vi è un comune senso di polverizzazione del concetto di scultura. La pratica artistica diventa effimera, legata al valore del passaggio e del suo transito tra i cambiamenti di stato. Si apre un rapporto di ambiguità tra opera-dato reale e sua riproduzione.

<sup>18</sup> Si veda in tal senso il lavoro *The Crystal land*.

<sup>19</sup> L'artista introduce inoltre il concetto di *Site* e *Non-Site*, secondo un gioco di rimandi alle parole di *Sight* e *Non-Sight* (visione e non visione). Il *Site* (*material reality of a pre-existing situation*) corrisponde ad un luogo fisico e ai suoi aspetti materiali, al contrario del *Non-Site* (*an abstract representation or reinterpretation of the site in the form of a text, map, or sculpture*), che ne costituisce una sua rielaborazione in termini astratti e figurativi.

I *Non-Sites* espongono elementi estrapolati da uno specifico luogo, pietre, terra, roccia, etc, e ne propongono, in altro luogo, una rielaborazione accompagnata da mappe che innescano dei rimandi mentali e generano una interdipendenza tra *Site* e *Non-Sites*. L'operazione implicita alla base dei *Non-Site* è quella di spostamento, seppur si mantiene una connessione con il *Site* originale attraverso la rimozione e la ricombinazione dei suoi elementi. Lo sradicamento di elementi dal *Site*, luogo originale (lettura in negativo) fa sì che si crei una complementarità nel suo derivato figurativo di *Non Site* (lettura in positivo), consentendo una azione dialettica tra i termini che si avvale della metafora per descriverne i suoi caratteri profondi.

“Tra il sito reale [...] e il non sito stesso esiste uno spazio di significato metaforico. Potrebbe essere che “viaggiare” in questo spazio sia una vasta metafora” (Robert Smithson, 1996).

La separazione tra immagine e contenuto e tra realtà e sua rappresentazione costituiscono un portato che l'architettura contemporanea eredita dalle pratiche artistiche del secolo scorso.

Si applica una astrazione facendo diventare la scultura un oggetto teorico su cui poter sperimentare l'interazione tra diversi campi. È merito di questi artisti aver aperto le porte a nuove sperimentazioni: da una parte inglobando la vasta scala nelle loro procedure e dall'altra inserendo nella loro logica il territorio. Il portato introdotto dall'arte del Novecento (nuova dimensione, astrazione dell'oggetto, contaminazione di linguaggi, etc) è un lascito che l'architettura accoglie allargando i suoi orizzonti ed entrando in una dimensione ibrida.

<sup>20</sup> Si pensi ad opere come *Woods on Woods* di Lebbeus Woods in cui gli aggregati di edifici nel contesto urbano contemporaneo diventano essi stessi dei paesaggi artificiali e l'architettura svela così uno sconfinamento operativo e ancor prima concettuale. Oppure le opere di Zaha Hadid che sono concepite come architetture “paesaggizzate”. L'applicazione della teoria dei campi all'architettura introduce l'immediatezza e la contingenza, oltre che valori di connettività. Il contemporaneo vede un assurgere delle relazioni e delle dinamiche tra entità quale fattore di fondamentale importanza.

<sup>21</sup> La loro accumulazione di elementi per la formazione dell'ambiente costruito elide le distinzioni tra architettura, arredamento e spazio urbano, contribuendo alla pretesa di una espressione libera offerta dall'architettura nella ricerca della dimensione di ambiente. *No-stop city* è in un certo un tentativo di una ricognizione della condizione

contemporanea urbana indagando una misura infinita in riferimento alla città, imperniata su un'impalcatura costituita da ambienti aperti e continuativi e organizzata sullo spazio libero, così come quello delle fabbriche e dei supermercati. Il ricorso a modelli legati al consumo e alla produzione svela una sovrapposizione che conferma il valore di campo libero di queste strutture e completamente a-gerarchico ma al contrario votato alla uniformità e omogeneità.

<sup>22</sup> Allen, S., (1998), *Distributions, combinations, fields – Preliminary notes*, in “A + U: Architecture + Urbanism” Vol. 08, n. 355.

<sup>23</sup> Allen, S., *Dall'oggetto al campo: le condizioni di campo in architettura e urbanistica*. Originariamente intitolato *From Object to Field: Field Conditions in Architecture and Urbanism*, in “AD” n.127, 1997, pp. 24-31. Qui è preso in considerazione nella versione revisionata nel 2010 in occasione della pubblicazione *Field Conditions Revisited*, EisBox, New York 2010.

<sup>24</sup> Campo è una parola dal forte significato sia figurativo sia simbolico poiché esprime la condizione odierna di lavoro sul campo per appunto, e quindi significa accettare la realtà in tutta la sua complessità e imprevedibilità, ovvero una interpretazione dei vincoli come opportunità.

<sup>25</sup> Per algebra si intende “la riunione di parti separate” la cui origine araba, *al-jabr*, rimanda all'uso numerico per esprimere i rapporti in termini di formule, equazioni, etc; mentre con geometria si intende il termine greco che identifica quella parte di matematica che lavora con punti, piani, linee, etc e attraverso le loro proprietà ne analizza le proporzioni e le misure nello spazio.

<sup>26</sup> Rafael Moneo in *La vida de los edificios* sottolinea come le secolari trasformazioni della Moschea di Cordova non abbiano alterato la sua integrità, dove per integrità non si fa riferimento alle relazioni geometriche ma alla stretta “interconnessione tra le parti e la precisione architettonica degli elementi stessi: la colonna, l'arco, i lucernari, e l'intervallo che gestisce le loro relazioni”. (Allen, 2014, p. 131).

<sup>27</sup> “Il campo è una condizione materiale, non una metafora. Le condizioni di campo hanno a che fare con l'organizzazione, la forma e la fattura. esse superano la tradizionale opposizione di costruzione e modellazione formale. Stabilendo una connessione precisa e ripetibile tra le operazioni di costruzione e la forma generale prodotta dall'aggregazione di queste parti, diviene possibile coprire la distanza tra l'edificio e la sua modellazione formale” (Allen, *ivi*).

<sup>28</sup> “Si arriva qui al punto cruciale ed è in questo senso che l'idea delle condizioni di campo si allaccia a nuove tendenze nel campo della produzione di forma e alla questione della standardizzazione nell'architettura contemporanea. Oggi è possibile immaginare (e con la produzione numerica sempre più facile realizzare) un tipo di costruzione che non derivi le parti dal tutto — intendendo il dettaglio come una verifica della composizione generale — ma che si sviluppi da una parte all'altra, partendo dal singolo elemento e specificando il modo in cui si unisce all'elemento successivo, muovendo dalla parte minore verso la completezza dell'intero. (Come ha notato Jasper Johns: «Perché prendere la parte per il tutto e non invece prendere la parte per la parte?»). La differenza può essere prodotta dalla ripetizione in maniera incrementale, secondo una logica costruttiva tipica del tessuto e opposta alla frattura disgiuntiva imposta dall'esterno. In questo caso, il giunto o il dettaglio non sono l'occasione per articolare l'intersezione di due materiali (come nel caso, ad esempio, del lavoro di un architetto come Carlo

Scarpa), ma sono invece il luogo ove si manifesta un'energia progettuale intensiva che procede in direzione esterna per influenzare la forma intera" (Allen, *ivi*).

<sup>29</sup> L'elenco ha perciò un valore di risemantizzazione: "si eliminano, almeno in un primo tempo, i verbi, i nessi, i modi di costruire una frase". Così "ogni finestra è una parola che vale per sé, per quel che dice, per quanto serve; non va affatto allineata, né proporzionata. Può assumere qualsiasi forma: rettangolare, quadrata, circolare, ellittica, triangolare, composita, a profilo libero. [...] Non c'è motivo di uniformare le finestre, mortificando la loro specificità; una volta sottratte all'imperio classicista, saranno più efficaci quanto più diverse, veicoli di messaggi plurimi". (Zevi, 1984, p.14)

### NOTE CAPITOLO IV.III

<sup>1</sup> Si fa riferimento alla visione di Kengo Kuma già menzionata nella trattazione del capitolo precedente, ma anche alla poetica dell'architetto Junya Ishigami che muove affinando il verbo architettonico intorno a input naturali, così come esplicitato successivamente.

<sup>2</sup> Il progressivo allentamento dei bordi giunge, secondo le affermazioni di Allen, a definire una pratica di Urbanistica senza Architettura (Urbanism without Architecture UwA).

<sup>3</sup> Nel testo *Points and Lines* si afferma: "Without endorsing the strategy of master planning or its parallel abandonment through the minor interventions suggested by tactics, Allen's projects engage the excessive and eccentric opportunities afforded by logistics: urbanism without the regrets. (Allen, 1999, p.141).

<sup>4</sup> Intervista a Manuel Gausa in Leone, S., (2012), *Oggetti architettonici. Architettura-città-trasformazione*, Palombi, Roma, p.219.

<sup>5</sup> Una natura mista e non "domestica" o "pseudobucolica"

<sup>6</sup> Come affermato nella trattazione del capitolo precedente, Gausa sostiene attraverso l'espressione "land in lands", intesa come "paesaggio operativo" su "paesaggio anfitrione", una nuova modalità che soverchia la gerarchia di figura e sfondo dove i confini sfumano e si dissolvono.

<sup>7</sup> Afferma Gausa: "le vecchie forme espansive di accumulazione "metropolitana" lasciano il passo, progressivamente, a complessi meno gerarchici; complessi relazionali "concertati" o "collaboranti" - non sempre univoci ma simultaneamente differenziali - destinati a combinare vecchi e nuovi "centri", nuclei attrattori e nuclei intermedi, reti di connessione e spazi di relazione in un nuovo tipo di strutture di interscambio più complesse - e flessibili - tra "identità indipendenti" più che tra "entità subordinate", definite oltre le tradizionali "aree metropolitane" o le eterne dicotomie "urbano/rurali". (*ivi*, p.220).

<sup>8</sup> "E, anche, una nuova "natura della città". O meglio, della multi-città".

<sup>9</sup> Compiono perciò termini quali Land-Links, Land-Grids o Re-Citying in relazione alle dinamiche che si registrano nelle varie città per la definizione di sviluppo tanto globali quanto locali sia alla grande scala territoriale sia a quella intermedia urbana. In questa ottica la città passa dalla concezione monocentrica a una di tipo multicentrico basato su un sistema di interconnessioni e relazioni. L'operazione è quindi quella di

consolidare la città ed estendere il paesaggio e verte su una nuova geografia urbana che sperimenta sviluppi estensivi e movimenti intensivi. Il paesaggio è perciò concepito nel suo passaggio dall'urbano all'intra-urbano, indagando il valore del sistema a maglia che connette i differenti sistemi secondo una logica a matrice, ossia secondo una operatività impostata su sistemi in rete intrecciati, collegando strutture di densità (tessuti urbani), strutture di collegamento (maglie connettive) e strutture di relazione (paesaggi attivi) in un tipo di geografia urbana o geo-urbanità nuova e procedendo secondo una rete discontinua ma integrata.

<sup>10</sup> Si veda l'edizione della rivista Area n.111, *Volume zero*, 2010.

<sup>11</sup> Il Garden of Cosmic Speculation è l'esemplificazione delle affermazioni sostenute da Jencks, raffinata prefigurazione allegorica del Jumping universe il cui richiamo a Silbury Hill è evidente ma anche un parallelismo con le opere di James Turrell in cui il valore atmosferico degli elementi naturali diviene generatore di nuovi ambienti diffusi, nuove spazialità sensoriali (es. skyspaces).

<sup>12</sup> La teoria della complessità chiamata in causa presenta due differenti declinazioni in riferimento all'architettura e alla scienza, seppur entrambe hanno inizio negli anni Sessanta. Al volgere del decennio precedente, il sociologo Herbert Gans mostra come una sorta di piccoli "villaggi urbani" abbiano costituito la forza invisibile di grandi realtà metropolitane, creando un brulicante terreno multiculturale. Un'analoga visione offerta da Jane Jacobs in *The Death and Life of Great American Cities* ribadisce l'impossibilità di ricondurre la multiforme natura delle città entro schematismi di definizione funzionale. Jacobs al termine del testo sottolinea quale sia il problema che affligge le città – The Kind of Problem a City Is- auspicando un superamento della concezione della scienza moderna che tende a catalogare e focalizza l'attenzione invece su "un problema di complessità organizzata" in cui gli elementi variano organizzandosi in una serie di funzioni diversificate sia grandi sia piccole. La città dunque, al pari delle scienze della vita, è un organismo vivo che presenta relazioni e interconnessioni complesse.

<sup>13</sup> Jencks rileva solo quattro cambiamenti negli ultimi quindici miliardi di anni: l'energia generata dal Big Bang si è trasferita nella materia per passare poi nella vita fino alle creature dotate di intelletto e coscienza.

<sup>14</sup> Rem Koolhaas riprenderà il ragionamento giungendo a sistematizzarlo secondo la nozione di indeterminatezza programmatica. Il significato del termine è pertanto multiplo e rimanda inoltre alla questione di imprevedibilità come dispiegamento di potenzialità. Negli anni Sessanta anche in architettura si delineano i primi studi secondo questa logica per cui è possibile rintracciare i precursori in *New Babylon* di Constant, nel concetto di evento portato avanti dalle derive situazioniste, fino a giungere all'opera di Yona Friedman de la *Ville Spatiale*, una struttura reticolare sovrapposta ai vuoti urbani dove la gente avrebbe potuto costruire e modificare la propria abitazione.

<sup>15</sup> Indeterminato significa anche indefinito e incerto, inteso inoltre come condizione per cui l'assenza di ogni precisazione comporta una rinuncia alla delimitazione e alla delineazione di limiti. Questa incertezza e indeterminatezza è diventata la qualità alla base del verbo strutturante l'architettura contemporanea. Come afferma l'architetto giapponese Ishigami: "es precisamente la sensacion de incertidumbre la que, de hecho, encarna la posibilidad de estabecerse como la nueva estructura de la arquitectura" (El Croquis, n.184, p. 158).

<sup>16</sup> Sennett, R., (2019), *La città aperta*, in "Lotus", n.168. Si veda anche Sennett, R., (2018),

*Costruire e abitare*, Feltrinelli, Milano, pp.193-268.

<sup>17</sup> Libertà e architettura sono due parole apparentemente antitetiche, poiché le esperienze hanno confermato che attraverso la costruzione di uno spazio si possono indurre comportamenti. Libertà risulta dunque un termine evasivo se associato alla disciplina architettonica, oltretutto se affiancato da molteplici definizioni in vari ambiti disciplinari, la sua valenza e significato si dilata. Si pensi alle innumerevoli sfumature assunte nei vari idiomi come ad esempio la distinzione tra *freedom* e *liberty*, riconoscendo nel primo termine un significato in relazione alla capacità di un individuo di agire secondo la propria volontà indipendentemente dalle forze esterne, mentre nel secondo caso si fa riferimento a un gruppo più ampio per il quale una forza esterna rende possibile la libertà dell'individuo.

<sup>18</sup> Sul concetto di libertà positiva e libertà negativa si rimanda al testo Berlin, I., (1958), *Two Concepts of Liberty*, Oxford University Press, Oxford. La libertà negativa corrisponde all'impostazione liberale in cui l'individuo è svincolato da costrizioni esterne come ad esempio quella dello Stato. I vincoli costituiscono in questo caso un fattore "negativo" agente sulle azioni degli individui e non sugli scopi prefissati. Al contrario, la libertà positiva fa riferimento all'impostazione sociale e si sostanzia nella libertà di fare qualcosa. In sintesi, si potrebbe sostenere che i due tipi di libertà si costruiscano rispettivamente in riferimento alla collettività e alla vita pubblica e in riferimento al singolo individuo.

<sup>19</sup> La capacità di non-programmazione che offrono alcuni edifici gli attribuisce un forte potenziale in termini di creatività e trasformazione, nonché la libertà di uso, come ad esempio accade per gli edifici industriali abbandonati, spesso luogo di occupazioni e adattamenti spontanei. L'edificio Building 20 al MIT ha costituito infatti una dimostrazione di adattabilità in quanto edificio temporaneo non vincolato ad aspetti normativi e diventato successivamente duraturo, ha dato prova di essere un luogo di libertà pronto a trasformarsi in base alle esigenze e agli usi che sorgevano nel tempo.

<sup>20</sup> L'assoluta indipendenza tra struttura portante e involucro già aveva indotto in epoca moderna una libertà che rese autonomi i suoi elementi. Lo schema Dom-ino di Le Corbusier in questo senso si è rivelato come diagramma spaziale, definito anche come segno auto-referenziale proprio in relazione al fatto che è il primo tipo di architettura a contenere nel suo DNA le sue chiavi interpretative. Come oggetto che è in grado di garantire certe condizioni minime per qualsiasi architettura, è individuato da Eisenmann come il primo indizio di un'architettura essenzialmente moderna. La Maison Dom-ino è portatrice di un'idea: un'architettura che attraverso i cinque punti di Le Corbusier riesce ad assolvere alle necessità di diverse architetture. La pianta libera permette un uso distinto su ogni livello e realizza un nuovo sistema di struttura concepito in modo tale che possa rispondere alle necessità di molti individui distinti, risultando quindi un'architettura della potenzialità. La trasposizione in epoca moderna vede nel 1993 ad opera dell'olandese Rem Koolhaas il saggio *Typical Plan* soffermandosi sulla corrispondenza con l'archetipo spaziale che si riferisce alla libertà negativa. Riducendo al minimo gli ostacoli e i vincoli, eliminando muri e partizioni, il "piano tipico" si presentava come una struttura composta da travi e colonne. Attraverso la sua omogeneità rappresenta un "piano senza qualità" che offre molteplici possibilità, lasciando come unica delimitazione dello spazio indeterminato e aperto il perimetro. Questa qualità, o non-qualità generica, è stata recepita negli open space degli uffici che, attraverso la flessibilità, si vedono in grado di supportare cambiamenti ed evolvere in base alle esigenze del mercato.

<sup>21</sup> “Once, a city was divided in two parts. One part became the Good Half, the other part the Bad Half. The inhabitants of the Bad Half began to flock to the good part of the divided city, rapidly swelling into an urban exodus. If this situation had been allowed to continue forever, the population of the Good Half would have doubled, while the Bad Half would have turned into a ghost town. After all attempts to interrupt this undesirable migration had failed, the authorities of the bad part made desperate and savage use of architecture: they built a wall around the good part of the city, making it completely inaccessible to their subjects. The Wall was a masterpiece. [...] As so often before in this history of mankind, architecture was the guilty instrument of despair.”

<sup>22</sup> Non dissimile sembra essere la proposta decantata nel film *Holy Mountain* (1973) di Alejandro Jodorowsky in cui si presenta l'idea di un rifugio per operai che possa garantire la condizione di “Be a free man – without a family, without a house”. Il progetto di *City of Freedom* è un alloggio minimo in cui gli appartamenti hanno la stessa dimensione e forma di una bara impilati in sistemi efficienti. In questo spazio minimo l'abitante può stare in piedi e può all'occorrenza acquisire una posizione orizzontale per dormire, demandando a spazi comuni le attività dei servizi.

<sup>23</sup> Il comfort è uno dei principi che guida la ricerca architettonica del giapponese Ishigami e ne costituisce uno degli elementi fondamentali. Il termine non è inteso come valore standardizzato e uniforme ma come valore instabile che rimanda a diverse relazioni. L'architetto riferisce il concetto di comfort a un sistema che lo connette non all'individuo ma all'intera società, all'ecosistema, ossia come una scala inclusiva che agisce sulla globalità. La ricerca di sensazioni di comfort attraverso il ricongiungimento della sfera teorica, conoscitiva, esperienziale e tecnologica sviluppa un nuovo intorno connesso al raggiungimento di libertà in architettura e dei suoi elementi.

<sup>24</sup> Un passo importante in questa direzione è stato affrontato in arte ad opera di un gruppo di artisti (Robert Smithson, Michael Heizer, Mary Miss, Richard Serra, Robert Irwin e Sol Lewitt) che, al volgere degli anni Settanta, concepisce un tipo di arte non più classificabile entro i limiti artistici tradizionali. La Land Art, alla cui mostra di inaugurazione dal titolo “Earthworks” (Dwan Gallery, New York, 1968) venivano presentate riproduzioni di opere, o meglio riproduzioni di operazioni e pratiche artistiche effettuate nel paesaggio. Il cambio radicale nella scelta della materia prima dell'opera d'arte (terra, pietre, etc) e nel loro inserimento -coincidenza- in un luogo, preferibilmente appartato, presuppone l'intrasportabilità, che gli attribuisce il significato di incorporazione del luogo, facendo del sito una parte integrante di esse. Destinate ad apparire, evolvere e a dissolversi nel locus in cui sono concepite, le sculture naturali si radicano sottopelle nel terreno e coinvolgono ambiti distanti attraverso il viaggio di percorrenza per entrare nell'opera, parte anch'esso del processo artistico. La Land Art si declina secondo procedimenti ed esiti molto diversi, tuttavia di fondo vi è un comune senso di polverizzazione del concetto di scultura. La pratica artistica diventa effimera, legata al valore del passaggio e del suo transito tra i cambiamenti di stato. Si apre un rapporto di ambiguità tra opera-dato reale e sua riproduzione. La separazione tra immagine e contenuto e tra realtà e sua rappresentazione costituiscono un portato che l'architettura contemporanea ha ereditato dalle pratiche artistiche del secolo scorso. Si applica una astrazione facendo diventare la scultura un oggetto teorico su cui poter sperimentare, facendole interagire diversi campi. È merito di questi artisti essersi inseriti in un intervallo che ha aperto le porte a nuove sperimentazioni, da una parte ha inglobato la vasta scala nelle sue procedure e dall'altra ha inserito nella sua logica il territorio. Il portato introdotto dall'arte del Novecento (nuova dimensione, astrazione dell'oggetto,

contaminazione di linguaggi, etc) è un lascito che l'architettura ha accolto allargando i suoi orizzonti ed entrando in una dimensione ibrida.

<sup>25</sup> L'architetto giapponese Ishigami auspica la creazione di un nuovo intorno che sia libero tanto dall'intorno naturale come da quello artificiale.





# Note in conclusione: dall'oggetto al paesaggio

## Nuove prospettive da tracciare

“Non c'è storia se non quella in cui il paesaggio erode il progetto”

Solo se l'architettura concepisce funzioni prime variabili e funzioni seconde 'aperte' l'oggetto progettato 'non sarà vittima dell'obsolescenza e del consumo, e non sarà protagonista passivo di un recupero ma sarà lo stimolo, la comunicazione di operazioni possibili, atte ad adeguarlo continuamente alle situazioni mutevoli del decorso storico'. Umberto Eco, 1968

Ambito privilegiato della ricerca, con relativi interrogativi e riflessioni, va individuato nella metropoli contemporanea. Tuttavia - e i recenti stravolgimenti connessi all'emergenza sanitaria sembrano confermarlo - la composizione e la trama dei tessuti si stanno orientando in una direzione che giunge alla formulazione di nuove geografie ibride, provocando talvolta dei capovolgimenti in termini di densità territoriali con picchi di intensità e intervalli di rarefazione. Rivedere la posizione della disciplina architettonica nelle sue scritture spaziali ha avuto dunque il significato di un'attualizzazione rispetto ai processi trasformativi in corso su scala globale.

I territori possono subire modifiche talmente profonde nella loro composizione che il ragionamento risulta tanto più importante in vista della possibilità di una sua declinazione su un assetto urbano distinto e più ampio. Per questa ragione, non si è mirato a fornire catalogazioni né definizioni univoche ma indirizzi di ragionamento suscettibili di ampliamento o cambiamento con il fine di offrire uno strumento di ricerca per ripensare il coinvolgimento dell'architettura e del progetto nella realtà contemporanea.

Risulta fondamentale per questo motivo riposizionare il progetto all'interno dell'ambito fenomenologico riconducibile al valore che è proprio di un dispositivo, inteso come mezzo attraverso cui l'architettura può entrare a sistema con il resto del territorio e può allo stesso tempo presentarsi come supporto evolutivo.

Il nuovo baricentro concettuale che è stato indagato nella presente dissertazione infatti ha cucito intorno alla disciplina architettonica un capo-

volgimento dell'afflato progettuale, rileggendo gli sforzi prodotti non più in termini di risultati spettacolari dell'architettura ma come processo e dispositivo colto nel suo iter di funzionamento in costante modificazione.

Concepire il progetto come un meccanismo trasformativo diventa quindi utile ad attuare una strategia in grado di affiancare i cambiamenti di una società in evoluzione, inserendo la disciplina architettonica all'interno della logica sistemica di rete e di relazione con la città. Infatti, come sostiene Manuel Gausa in *Architettura e Città: dal design oggettuale al design relazionale. Dalla figura al processo*, la componente relazionale scosta il suo peso teorico dalla figuratività alla processualità<sup>1</sup>, evidenziando il salto di scala avvenuto nell'uso e nella percezione degli spazi abitati, connotati da una chiara vocazione di geografie in rete.

L'introduzione dell'aspetto digitale e l'impulso fornito da internet hanno reso possibile riformulare e rivedere determinati scenari in un'ottica di interscambio e interconnessione, giungendo a definire una realtà non più univoca e categorizzante ma, per contro, una dimensione "polisincronica" che intreccia informazioni e sollecitazioni contemporaneamente. Secondo Gausa, dunque, si prospetta un'apertura che conduce a contemplare l'architettura e l'urbanistica come discipline non più a vocazione formale e statica ma come trans-discipline, ossia come un luogo di scambi tra diversi ambiti disciplinari, che individua un sistema di relazioni variabili e interrelate, giungendo per l'appunto a ricostruire un'alleanza tra le due scale, quella urbanistica e quella architettonica.

Perciò lo spazio sarebbe in questa maniera visualizzato come un processo dinamico, abbandonando la dimensione di 'oggetto a(s)trattivo' – figurativo- per acquisire quella di 'intorno interattivo' inteso come "processo relazionale, implicitamente configurativo" che induce a modalità più aperte, le quali sono sintomatiche di uno stato di complessità (intesa come simultaneità tra diversi livelli di informazione), di interazione (come interscambio tra livelli di informazione), di diversità e variazione (come differenziabilità irregolare tra livelli di informazione). Come sostiene l'autore spagnolo, il cambio di paradigma suggerisce in questo senso un approccio più adattivo, più flessibile e meno radicato nell'ostinata smania tracciatista e pianificatrice.

Il progetto acquisisce dunque la straordinaria capacità di organizzare in un sistema complesso una serie di variabili indipendenti e di articularle in una rete di connessioni e relazioni probabili, come suggerisce Alessandro Rocca in *Natura Artificialis*. In questo senso, il ragionamento intrapreso fin qui diviene la suggestione per ripensare in termini di ricomposizione di frammenti operando una riaggregazione secondo relazioni multiple che possono determinare, al variare di una singola parte, un adattamento

**Fig. 271. Nella pagina precedente.** Giuseppe Capogrossi, *Dai misteri della figura alle inquietudini del segno*, 1950-1952

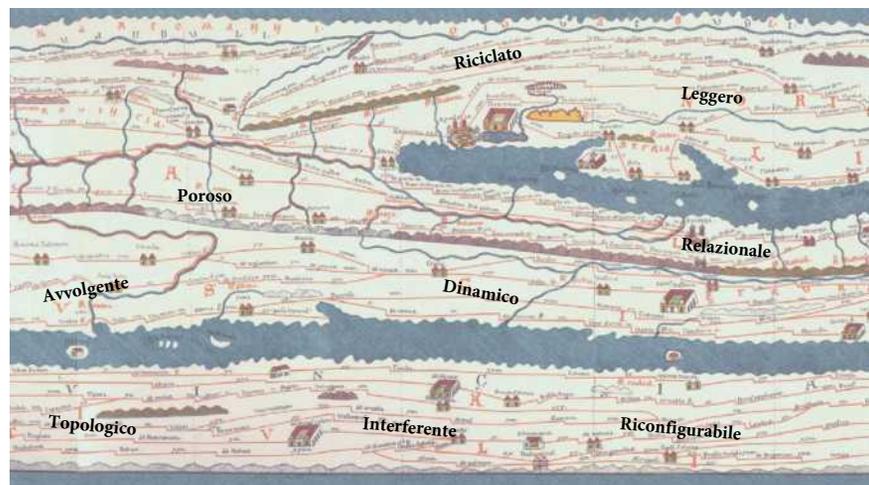
dell'intero sistema oppure riformulare le sue connessioni, proponendosi così come un sistema relazionale dinamico.

La produzione si spinge pertanto verso l'ambito processuale, nonché sistemico, suggerendo uno scarto nell'idea stessa di spazio che acquisisce una dimensione espansa di ambiente, di ambiti e situazioni non circoscritte e determinate ma che procedono per zone areali di influssi, sovrapposizioni e interferenze. L'ibrido muove in questa direzione un ruolo importante nella riscoperta del valore connesso all'uso e alla dinamica di appropriazione e di occupazione spaziale, ovvero non più solo correlata e dipendente dalla definizione categorico-funzionale o per certi aspetti multifunzionale.

In quest'ottica, l'oggetto viene letto come insieme di azioni che formano un ambiente reattivo con elevato grado trasformativo. Secondo Gausa, infatti, all'aspetto squisitamente formale si sostituisce dunque un approccio di tipo formulativo caratterizzato da un ordine meno gerarchico e più aperto, in cui l'atto di rappresentazione e prefigurazione dell'idea progettuale assume una nuova e distinta connotazione:

**Fig. 272.** Rielaborazione dell'immagine tratta da Lotus, *The new again*: Labirinto enciclopedico. Le parole chiave individuate sono collocate in maniera libera su una parte della Tabula Peutingeriana. I temi dell'architettura diventano occasione di una geografia fantastica, come voci di un'enciclopedia disposte casualmente.

“Se il verbo disegnare è stato riferito tradizionalmente a un processo di creazione e proiezione 'precedente' (fino ad ora) al processo di produzione di un prodotto industriale o di uno spazio di vita, di intercambio e di relazione [...] oggi questa azione proiettiva e progettuale non allude tanto agli ambiti della figurazione e della composizione estetica, ma piuttosto a quelli di una formulazione e programmazione strategica, suscettibili, entrambe, di anticipare non solamente il processo di produzione, bensì di indurlo, condurlo e modificarlo al tempo stesso”.



La perdita della figuratività in senso stretto apre uno spiraglio in direzione dell'abilità di sciogliere i legami tradizionali tra gli elementi architettonici e ricomporli secondo nuove geografie architettoniche. In tal senso, quest'ultimi acquisiscono la forza di un vocabolario che può essere ripensato a partire dalla sua forma associativa universale (es. finestra-muro, colonna-facciata), in cui ciascuno di essi può essere rivisto attraverso sperimentazioni relazionali con elementi diversi in un agrodolce architettonico che coniuga differenze e diversità, analogia e opposizione.

Secondo questa visione, il labirinto enciclopedico proposto, alla stregua della recente pubblicazione di Lotus *The new again*, rimanda all'espressione di una "geografia fantastica" punteggiata da una casuale disposizione di un lessico architettonico in trasformazione, con l'obiettivo di smantellare la fissità delle relazioni per svincolare i suoi elementi e aprire il percorso a nuove formulazioni: "Un'impresa mastodontica: fare a pezzi gli ultimi cento anni di architettura e strappare le sue viscere per ottenere le prove del crimine"<sup>2</sup>.

La piccola dimensione degli elementi ne consente la ripetizione, rendendo le operazioni confrontabili, e di fatto gli fa assumere il valore di multipli infra-scalari<sup>3</sup> in cui reiterazione, variazione della regola, differente disposizione e ritmo formano il terreno utile a implementare nuove strategie spaziali.

Come sostiene Stephan Petermann, dello studio OMA, ogni singolo elemento architettonico detiene tracce di urbanità<sup>4</sup> e, pertanto, inquadrare il tema all'interno del contesto urbano significa vedere densità, scala e tipo come ambiti che descrivono una città intesa come campo di forze in cui, per l'appunto, l'aggregazione di piccoli elementi auto-simili può generare distinte diversità locali senza alterare la coerenza del sistema superiore.

Questo orientamento è stato indagato in opere come quelle dell'architetto giapponese Ishigami: variazioni minime dimensionali, di disposizione e di orientamento degli elementi, ripetute in innumerevoli iterazioni, formano l'ossatura di un sistema variabile che esalta le differenze a la diversità, come ad esempio nel progetto per il laboratorio Little Garden, in cui il ricorso ai piccoli multipli (384 giardini in miniatura) rende l'operazione analoga all'intervento del Kait Workshop (305 variazioni di colonne).

Ogni elemento può dunque funzionare sia come un piccolo oggetto espositivo sia come contenitore spaziale di diversi oggetti, dove la strategia attuata si basa sulla loro distribuzione apparentemente casuale che crea, attraverso le infinite variazioni e gli effetti di ambiguità, "una moltitudine di luoghi all'interno dello stesso spazio". Ogni punto dello spazio diventa propulsore di sensazioni diverse: è la nozione di spazio che viene messa in

crisi in termini tradizionali. I confini tra spazio e paesaggio si dissolvono.

La prospettiva è quella di un'architettura non solo aperta ma in principal modo libera e liberata, non più generata dalla geometria ma da processi flessibili e ispirati a sistemi aggregativi. L'architettura viene così liberata dai vincoli innanzitutto concettuali della tradizione per ripensare i suoi elementi e vederli sotto un'altra luce.

## NOTE CONCLUSIONI

<sup>1</sup> Secondo Gausa si opera un processo di “sensorializzazione” che segna una transizione del design calato e centrato sulla produzione formale a uno che è impostato come dispositivo e come programma di scambio multiplo e multilivello: “l'oggetto come interface-strategico, multistrato e multi-relazionale”.

<sup>2</sup> Traduzione libera dell'autrice. Si riporta il testo originale tratto da The Guardian: A mammoth undertaking: smashing open the last 100 years of architecture and ripping out its innards for forensic analysis.

<sup>3</sup> Eduard Tufte in *The Visual Display of Quantitative Information* introdusse il concetto di piccoli multipli indicando con essi delle “rappresentazioni grafiche di informazioni variabili che condividono il contesto ma non il contenuto”. Gli small multiples permettono di comparare visivamente dei dati multivariabili attraverso principi di condivisione della medesima scala di rappresentazione.

<sup>4</sup> Si veda in questo senso il contributo di Stephan Petermann A matter of zooming contenuto nel numero 27 della rivista Monu, *Small Urbanism*, del 2017: “One of the most interesting things of looking at elements is that you can find traces of urbanism in practically all elements”.



# Indicazioni bibliografiche

A.A.V.V., (2016), *Per Le Corbusier: Corbu dopo Corbu 2015-1965*, Quodlibet, Macerata.

*Borders*, (2019), "Lotus International", n.168.

*Complex Buildings*, (2018), "a+t", nn. 48, 49, 50.

*Density/Densidad*, (2002), "a+t", nn. 19 e 20.

*Density/Densidad*, (2003), "a+t", n. 21.

*Diagrams*, (2006), "Lotus International", n.127.

*Hybrid series*, (2008), "a+t", nn.31, 32.

*Hybrid series*, (2009), "a+t", nn.33, 34.

*Gran Escala*, (2014), "Proyecto, progreso, arquitectura", n.10.

*Layers/Capas*, (1998), "a+t", n.11.

*Lo pequeño, Europa reducida: doce obras en ocho países*, (1999), "Arquiteturaviva" n.67, VII-VIII.

*The new again*, (2020), Lotus International", n.169.

Abalos, I., Herreros, J., (1992), *Hibridos*, in "Arquitectura" (COAM), n. 319, Madrid.

Abalos, I., Herreros, J., (2000), *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-2000*, Nerea, San Sebastián.

Allen, S., (2014), *Dall'oggetto al campo: le condizioni di campo in architettura e urbanistica*, Animot I, 2, pp. 126-146.

Allen, S., McQuade, M., (2011), *Landform building: Architecture's New*

*Terrain*, Lars Muller Publishers, Baden.

Allen, S., (1999), *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City*, Princeton Architectural Press, New York.

Allen, S., *Distributions, combinations, fields - Preliminary Notes*, in "A+U: Architecture + Urbanism" vol.08, n. 355 (agosto 1998): 4.

Angélil, M., Klingmann, A., (1999), *Hybrid Morphologies- Infrastructure, Architecture, Landscape*, in "Daidalos", n. 73, Roma.

Arendt, H., (1958), *The human condition*, The university of Chicago Press, Londra.

Arpa, J., Mozas, J., Perez Fernández, A., (2011), *This is Hybrid. An analysis of mixed-use buildings*, in "a+t".

Arroyo, E., (2003), *Principles of Uncertainty*, in "El Croquis", n.118.

Augé M., (1993), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.

Aureli, P.V., (2011), *The Possibility of an Absolute Architecture*, The MIT press, Cambridge (MA).

Aymonino, C., (1975), *Il significato delle città*, Laterza, Bari.

Aymonino, C., (1977), *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma.

Aymonino, A., Mosco, V.P., *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*, Skira, Milano.

Avallone E., Valenti A., (2006), *Passaggi/Paesaggi dell'architettura moderna come oggetto astratto all'architettura contemporanea come oggetto relazionale*, in Carpenzano O., Toppetti F. (a cura di), *Modernocontemporaneo: scritti in onore di Ludovico Quaroni*, Gangemi, Roma, pp. 121-131.

Ballantyne, A., Christopher, S., (2012), *Architecture in the Space of Flows*, Routledge, Abington.

Banham, R., (1976), *Megastructure: Urban Future of the Recent Past*, Harper & Row, Londra.

Banham, R., (1986), *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture, 1900-1925*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Baudrillard, J., Nouvel, J., (2003), *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Mondadori Electa, Milano.

Baudrillard, J. (2003), *Verità o radicalità in Architettura*, Millepiani, Milano.

Baudrillard, J., (1980), *Simulacri e Impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli, Bologna.

Benevolo, L., (1996), *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari.

Benevolo, L., (1963), *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Bari.

Blake, P., (1983), *La forma segue il fiasco*, Alinea, Firenze.

Boeri, S., Koolhaas, Rem, Kwinter, S., Obrist, H. U., Tazi, N., (2000), *Mutations*, Actar, Barcelona.

Bois Y.A., Rosalind, K., (2003), *Informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano.

Bourdieu, P., (1979), *La distinction. Critique social du Jugement*, Les Editions de Minuit, Parigi.

Branzi, A., (1990), *La quarta metropoli : design e cultura ambientale*, Domus Academy, Milano.

Burdett, R., Sudjic, D., (2008), *The Endless City*, Phaidon, London.

Cadwell, M., (1996), *Small buildings*, Phamphet Architecture n.17, Princeton Architectural.

Camacho Sánchez, J. M., Gausa, M., Morales, J., Porras, F., Muller, W., (2003), *The Metapolis dictionary of advanced architecture*, Actar, Barcelona.

Caniggia, G., Maffei, G. L., (1979), *Composizione architettonica e tipologia edilizia*, Marsilio, Venezia.

Carpinzano, O., (2017), *La dissertazione in progettazione architettonica. Suggestioni per una tesi di dottorato*, Quodlibet, Macerata.

Chaslin, F., (2003), *Architettura della tabula rasa. Due conversazioni con Rem Koolhaas*, Mondadori Electa, Milano.

Corbellini, G., (2016), *Exlibris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*, LetteraVentidue, Siracusa.

Cohen, J.L., (1995), *Bigness and the test of the construction site* (Euralille, France), in "Lotus International", n.86, pp.50-67.

Conde, Y., (2000), *Architecture of the indeterminacy*, Actar, Barcellona.

Criconia, A., (2012), *Il contenitore ibrido*, Terranova A., Toppetti F. (a cura di), in *Teorie, figure e architetti del ModernoContemporaneo*, Gangemi, Roma, pp. 146-154.

Criconia, A., (2016), *Chandigarh LC 1951-1956. Architettura, Città e Grande Dimensione*, Gruppo Comunicazione del DiAP (a cura di), in *Per Le Corbusier. Corbu dopo Corbu (1965-2015)*, Quodlibet, Macerata.

Desideri, P., Ilardi, M. (a cura di), (1997), *Attraversamenti. I nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa & Nolan, Genova.

De Francesco, G., Ghazi, E., Santarelli, I., (2015), *UNStudio : diagramma struttura modello pelle ibridazione*, Lulu, Raleigh (USA).

De Landa, M., (2003), *Mille anni di storia nonlineare. Rocce, germi e parole*, Instar Libri, Torino.

De Magistris, A. (2014), *High-Rise. Percorsi nella storia dell'architettura e dell'urbanistica del XIX e del XX secolo attraverso la dimensione verticale*, UTET, Torino.

De Solà Morales, R. I., (1996), *Differences. Topographies of Contemporary Architecture*, Cambridge.

De Solà Morales, R. I., (2001), *Mediations in architecture and in the urban landscape*, Quart, Lucerne.

De Solà Morales, R. I., (2004), *Ciudades, esquinas*, Lunwerg, Barcelona.

De Solà Morales, R. I., Frampton, K., Ibelings, H., (2008), *A matter of things*, NAI publishers, Rotterdam.

Emili, A. R., (2008), *Puro e semplice. L'architettura del Neo Brutalismo*, Kappa, Roma.

Fenton, J., (1985), *Hybrid Buildings*, Pamphlet Architecture n. 11, Architectural Books, New York.

Fernández Per, A., Mozas, J. (2020), *50 Hybrid Buildings: Catalogue on the art of mixing uses*, a+t ediciones, Vitoria-Gasteiz.

Frampton, K., (1993), *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna.

Frampton, K., (1999), *Megaform as Urban Landscape*, University of Michigan, Michigan.

Fortier, B., (1995), *Amate città*, Electa, Milano.

Foster, H., (2001), *Bigness*, in "London Review of Books", Vol. 23, n. 23, pp.13-16.

Gargiani, R., (2006), *Rem Koolhaas/OMA*, Laterza, Bari.

Garofalo, L., (2007), *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmedia Books, Milano.

Gausa, M., (2018), *Paesaggio in bivio. Land-Links / Lands-in-Land*, in "Quaderni di Architettura e Design", n.1, pp.139-156.

Gausa, M., Guallart, V., Muller, W., Soriano, F., Porras, F., Morales, J., (2003), *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, technology and society in the information age*, Actar, Barcellona.

Gausa M., (2000), *O.P. Lands: Paisatges Operatius*, C.O.A.C., Girona, pp. 65-84.

Gausa, M., Raveau, F., (2015), *Entre escalas (complexo no siempre es complicado)*, Actar, Barcellona.

Gausa, M., (1999), *Land Links*, in M.A. Brayer, F. Mygayrou, Archilab/01,

Orléans.

Gausa, M., (1998), *Land-Arch: paisaje y arquitectura*, nuevos esquejes, in “Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme”, n. 217.

Gazzola, L., (1987), *Architettura e tipologia*, Officina, Roma.

Gehl, J., (2006), *Close encounters with buildings*, in “Urban Design International”, n. 11, pp.29-47.

Glaser, M., Van’t Hoff, M., Karssenbergh, H., Laven, J., Van Teeffelen, J., (2012), *The city at eye level*, Eburon Academic Publishers, Delft.

Giacomini, L., (2011), *Derive dell’ibrido. Uno schema ontologico e archetipico*, in “Territorio”, n.56.

Gosalbo Guenot, G. (2012), *HÍBRIDOS XXL. El límite entre edificio y ciudad*, in “Angulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural”, Vol. 4, n. 2, pp. 5-21.

Gottfried, S., (1989), *The Four Elements of Architecture*, Cambridge University Press, New York.

Gottmann, J., (1970), *Megalopoli. Funzioni e relazioni di una pluri-città*, Einaudi, Torino.

Gregory, P., (2013), *Teorie di architettura contemporanea*, Carocci, Roma.

Gregotti, V., (2011), *Architettura e postmetropoli*, Einaudi, Torino.

Gregotti, V., (1967), *Il territorio dell’architettura*, Laterza, Bari.

Habraken, N.,J., (1961), *Supports*, in “Urban press”, 1999.

Harteveld, M., *Bigness is All in the Mind. Bigness Viewed in Terms of Public Space*, in “OASE. Urban Formation and Collective Spaces”, n.71.

Heidegger, M., (1976), *Costruire, abitare, pensare*, in Saggi e discorsi, Mursia, Milano.

Hilberseimer, L., (1988), *Groszstadt Architektur – l’architettura della Grande Città*, Clean, Napoli.

Hildebrand, G., (1974), *Designing for Industry: The Architecture of Albert Kahn*, The MIT press, Cambridge (MA).

Jacobs, J., (1961), *The death and life of great American cities*, Vintage Books, New York.

Jencks, C., (1997), *The architecture of the jumping universe. A polemic: how complexity science is changing architecture and culture*, Academy Editions, Londra.

Jencks, C., (2005), *The iconic building. The power of enigma*, FrancisLincoln, Londra.

Junzo, K., Kaijima, M., (2001), *Made in Tokyo*, Kajima Institute, Tokyo.

Kipnis, J., (1996), *El último Koolhaas*, in *El Croquis*, n. 79, p. 26-37.

Komossa, S., (2011), *Researching and Designing GREAT; the Extremely Condensed Hybrid Urban Block*, in "AE...", *Revista Lusófona de Arquitectura e Educação*, n.5, Departamento de Arquitectura ULHT, Lisboa.

Koolhaas, R., (1977), *Life in the Metropolis or The Culture of Congestion*, in "Architectural Design", vol. 47, n.5, p. 320.

Koolhaas, R., (2001), *Delirious New York*, Electa, Milano.

Koolhaas, R., (2000), *Mutations: Harvard project on the city*, Barcelona, Actar.

Koolhaas, R., Bruce, M., (2002), *S, M, L, XL: small, medium, large, extra-large*, The Monacelli press, New York.

Koolhaas, R., (2006), *Mastrigli G. (a cura di), Junkspace*, Quodlibet, Macerata.

Krauss, R., (1979), *Sculpture in the Expanded Field*, *October*, Vol.8, Spring, pp30-44.

Kuma, K., (2012), *L'anti-oggetto. Dissolvere e disintegrare l'architettura*, Associazione Culturale Ilios, Bari.

Kuma, K., (1998), *Giardinaggio versus architettura*, in “Lotus international” n.97, pag.47.

Lambertucci, F., (2013), *Esplorazioni spaziali*, Quodlibet, Macerata.

Le Corbusier, (2015), Cerri, P., Nicolini, P. (a cura di), *Verso una architettura*, Longanesi, Milano.

Leone, S., (2012), *Oggetti architettonici. Architettura-città-trasformazione*, Palombi, Roma.

Marshall Stephen, (2009), *Cities, Design and Evolution*, Routledge, London.

Marti Aris, C., (1993), *Variaciones de la identidad*, Serbal, Barcellona.

Martinotti, G., (2017), *Sei lezioni sulla città*, Feltrinelli, Milano.

Mayorga, M., Henao, E., (2008), *¿Planta baja o planta urbana?*, in “Documentos de Proyectos Arquitectónicos DPA”, n.24, numero monografico Bogotá Moderna, UPC, Barcellona.

Mejía Vallejo, C., Torres Cueco, J., (2018), *La Recherche Patiente: Le Corbusier Fifty Years Later*, Tc Cuadernos, Valencia.

Monaco, A., (2004), *Architettura aperta. Verso il progetto in trasformazione*, Kappa, Roma.

Moneo, R., (2005), *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano.

Moneo, R., (1978), *On Typology*, in “Oppositions”, n.13.

Moneo, R., (2012), *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Marinotti, Milano.

Montaner, J., M., (2008), *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcellona.

Montaner, J., M., (2014), *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*, Gustavo Gili, Barcellona.

Nicolini, P., (1999), *Elementi di architettura*, Skira, Milano.

Otero, Pailos, J., (2000), *Bigness in context: Some regressive tendencies in Rem Koolhaas' urban theory*, in "City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action", Vol. 4, n.3, pp.379-389.

Papapetros, S., Rose, J., (2014), *Retracing the Expanded Field: Encounters Between Art and Architecture*, MIT Press Ltd, Cambridge.

Paxton, J., (1851), *What is to Become of the Crystal Palace?*, Bradbury & Evans, London.

Perec, G., (1974), *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, Paris.

Prestinzenza Puglisi, L., (1997), *Rem Koolhaas: trasparenze metropolitane*, Testo & immagine, Torino.

Pozzi, C., (2003), *Ibridazioni architettura/natura*, Meltemi, Roma.

Ravetllat Mira, P. J., (2005), *La planta baja: una intersección entre el edificio y la ciudad*, in "Documentos de Proyectos Arquitectónicos DPA", n. 21 numero monografico Cota Cero, UPC, Barcelona.

Rodari, G., (2010), *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi Ragazzi, San Dorligo della Valle.

Rossi, A., (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.

Rossi, U., (2017), *La strada come spazio collettivo della città*, in "L'architettura delle città", the Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni, n.10.

Ruby, A., Ruby, I., (2007), *Groundscapes : el reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*, Gili, Barcelona.

Rudofsky, B., (1999), *Architecture Without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

Rudofsky, B., (1969), *Streets for People*, Garden City, New York.

Saggio, A., (2010), *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carrocci, Urbino.

Scott, L., Stoll K., (2010), *Infrastructure as Architecture: Designing Composite Networks*, Jovis, Berlino.

Schrijver, L., (2006), *The Archipelago City: Piecing together Collectivities*, in "OASE. Urban Formation and Collective Spaces", n.71.

Schumacher, E., F., (1973), *Small Is Beautiful: A Study of Economics As If People Mattered*, Blond & Briggs.

Secchi, B., (2013), *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Laterza, Roma.

Secchi, B., (2010), *A new urban question. Understanding and planning the contemporary European city*, in "Territorio", n.53.

Sennett, R., (2018), *Costruire e abitare*, Feltrinelli, Milano.

Sitte, C., (2007), *L' arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano.

Smithson, A., Smithson, P., (2004), *The Charged void: Urbanisme*, The Monacelli press, New York.

Smithson, A., Smithson, P., (2011), Risselada M. (a cura di), *A Critical Anthology*, Poligrafa, Barcellona.

Smithson, A., Smithson, P., (1967), *Urban structuring: Studies of Alison & Peter*, Studio Vista, Londra.

Smithson A., (1974), *How to recognize and read Mat-Building. Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building*, in *Architectural Design*, Vol. XLIV.

Smithson, A., Smithson, P., (1974), *Team 10 Primer*, The MIT Press, Cambridge, p. 28.

Soja E.W., *Seeking Spatial Justice*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Sorkin, M., (2010), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, Farrar, Straus & Giroux-3pl.

Soriano, F., (2004), *Sin\_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona.

Spirito, G. (2016), *Forme del vuoto: Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*, Gangemi, Roma.

Strappa, G., (1995), *Unità dell'organismo architettonico*, Dedalo, Bari, p.49

Torres, C., J., Vallejo, M., E., C., (2018), *La Recherche Patiente: Le Corbusier Fifty Years Later*, Tc Cuadernos, Valencia.

Tschumi, B., (1999), *Event-cities (praxis)*, The MIT press, Cambridge (MA).

Tschumi, B., (2000), *Event-cities 2*, The MIT press, Cambridge (MA).

Tschumi, B., (2004), *Event-cities 3: concept vs. context vs. content*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Tschumi, B., (2005), *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna.

Tschumi, B., (2010), *Event-cities 4: concept-form*, The MIT press, Cambridge (MA).

Tschumi, B., (2014), *Notations: diagrams & sequences*, Artifice, London.

Van Berkel, B., Bos, C., (1999), *Move: imagination, techniques, effects*, UN Studio & Goose Press, Amsterdam.

Venturi, R., (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York.

Venturi, R., (1993), *Sobre la escala en la forma arquitectónica*, in "Arquitectura" (COAM), vol. 73, núm.295, p.62-65.

Vettori, M. P., (2013), *Architettura aziendale*, Maggioli, Milano.

Virilio, P., (1998), *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari.

Vylder, A., (2008), *Architecture Between Spectacle and Use*, Sterling and Francine Clark art institute, Williamstown (MA).

Vylder, A., (2004), *Architecture's Expanded Field*, in *Artforum* 42, n.8.

Zaera, Polo, A., (1996), *The day after: a conversation with Rem Koolhaas*, in "El croquis", n.79, pp.8-26.

Zanni, F., (2010), *Abitare la piega. Piegare incidere stratificare*, Maggioli, Milano.

Zanni, F., (2012), *Urban Hybridization*, Maggioli, collana Politecnica, Milano.

Zevi, B., (1984), *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Giulio Einaudi, Torino.

Zevi, B., (1950), *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi, Torino.

### **Cataloghi di mostre ed esposizioni**

*Out there: Architecture Beyond Building*, (2008), Betsky, A. (a cura di), catalogo de La Biennale di Venezia, XI Mostra Internazionale di Architettura.

*People meet in Architecture*, (2010), Sejima, K. (a cura di), catalogo de La Biennale di Venezia, XII Mostra Internazionale di Architettura.

*Common Ground*, (2012), Chipperfield, D. (a cura di), catalogo de La Biennale di Venezia, XIII Mostra Internazionale di Architettura.

*Fundamentals*, (2014), Koolhaas, R. (a cura di), catalogo de La Biennale di Venezia, XIV Mostra Internazionale di Architettura.

*Reporting from the Front*, (2016), Aravena, A. (a cura di), catalogo de La Biennale di Venezia, XV Mostra Internazionale di Architettura.

*Freespace*, (2018), Farrell, Y., McNamara, S. (a cura di), catalogo de La Biennale di Venezia, XVI Mostra Internazionale di Architettura.

### **Tesi di dottorato**

Avallone E., (2000), *La Amplificazione come tecnica di costruzione dell'immagine. Gli oggetti più dell'architettura contemporanea, nuovi totem 1990-1999*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Roma La Sapienza, Dottorato in Composizione Architettonica. Teorie dell'Architettura.

Avitabile F., (2013), *Prospettive ibride negli spazi urbani contemporanei*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Dottorato di ricerca in Progettazione Urbana e Urbanistica.

Colmenares, V., S., (2015), *Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo neutro en arquitectura*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Doctorado en Proyectos Arquitectónicos

Pinto de Freitas Santos-Fernandes, R., (2011), *Arquitectura Híbrida: Contexto, escala y orden*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, Doctorado en Proyectos Arquitectónicos.

