

## Architettura dello stomaco.

### Processi endogeni di assimilazione delle forme

#### Jacopo Bonat

Laureato in Architettura presso l'Università degli Studi di Udine nel 2019 e cultore della materia presso UNIUD, è architetto libero professionista e dottorando in Ingegneria Civile Ambientale e Architettura presso l'Università di Trieste al XXXVIII ciclo.

[jacopo.bonat@uniud.it](mailto:jacopo.bonat@uniud.it)

#### Matteo Zambon

Laureato in Architettura presso lo IUAV di Venezia nel 2003 e cultore della materia presso UNIUD, è architetto libero professionista e dottorando in Ingegneria Civile Ambientale e Architettura presso l'Università degli Studi di Trieste al XXXVII ciclo.

[matteo.zambon@uniud.it](mailto:matteo.zambon@uniud.it)

As we run to keep pace with time, technological innovations, and the paradigm shift in the conception of embodied theory, the fluidization of all human issues has led to a way of conceiving anthropic space entirely different from what we are accustomed to. Transdisciplinarity, arising from these shifts in values, not only necessitates cooperation but also converges towards a unified consciousness in search of new systems of communication of meanings. The role of form in architecture today is probably to create connections with the city, thus transfiguring itself in meaning and disengaging from typological issues and classifications. The direct relationship between form and meaning has become uncertain, and the immediate visual-tactile connection to architectural themes has broken down. The immanence of form has mostly given way to a contaminated image, cultivated by a pluralism of influences balancing between reality and dream, between interior and exterior, between private and public. Architecture turns, overturns its hidden interior, and unfolds provocatively towards urbanity in continuous pursuit of the new collective.

119

## Al di là del principio stilistico

Ridurre la questione fenomenologica del significato in architettura ad una lettura esclusivamente interpretabile attraverso una deduzione stilistica sminuirebbe irrimediabilmente la semiologia dell'architettura. Tale assunto, derivante da un dibattito acceso e continuativo sin dagli anni '70, mette in guardia sul pericolo intrinseco di una trasposizione lineare del linguaggio in architettura e dunque su una decifrazione semplicistica del rapporto tra forma e significato.

Secondo questo approccio, l'unica "lettura" possibile dell'ambiente costruito sarebbe la decodificazione degli stili, cioè codici che disciplinano gli aspetti visivo-formali degli edifici. Dimenticando che una "lettura" così intesa è forzatamente parziale, perché gli edifici non sono solo fenomeni visivi, ma piuttosto come diceva M. Mauss, dei "phénomènes sociaux totaux". (Maldonado 1977, 9)

Una traduzione stilistica, o prettamente stilistica, comporterebbe quindi un'analisi semantica superficiale legata prevalentemente a questioni visive, non interrogandosi sui significati plurimi che l'architettura in quanto tale detiene. D'altro canto, anche valutare la genesi architettonica come derivante esclusivamente da criteri funzionali (funzionalismo ingenuo) metterebbe immediatamente in crisi il suo significato, in quanto la funzione non è obbligatoriamente qualcosa di stabile e duraturo, ma può variare nel corso del tempo. Come esplicita Aldo Rossi, infatti:

occorre dire subito che questo non significa respingere il concetto di funzione nel suo senso più proprio; quello algebrico che implica che i valori sono conoscibili uno in funzione dell'altro e che tra le funzioni e la forma cerca di stabilire dei legami più complessi che non siano quelli lineari di causa ed effetto che sono smentiti dalla realtà. (Rossi 1966, 34)

Tale ulteriore approccio non indugia unicamente sull'uso di una singola chiave di lettura, ma cerca piuttosto di associare al significato una molteplicità di valori che l'architettura, in quanto arte, è in grado di proporre.

Legare una tipologia a uno stile specifico, ad oggi, risulta chiaramente una prassi obsoleta in quanto l'oggetto architettonico sottoposto a repentine trasformazioni funzionali necessita di un diverso grado di adattabilità rispecchiabile nella ricerca di nuove categorie di relazioni. «Come una sostanza che avrebbe potuto condensarsi in qualunque altra forma, il *junkspace* è il dominio di un ordine finto, simulato, un regno del *morphing*» (Koolhaas 2001, 67). La pretesa di poter associare un uso a una determinata forma è ad oggi una prassi in declino poiché i multi-programmi condensano insieme una grande varietà di eventi, tali da non permettere una forma convincente, unitaria, conclusa e risoluta. La natura aleatoria dell'aspetto formale è determinata proprio dall'elevato grado di trasformabilità delle funzioni che si moltiplicano e accavallano, con cicli di vita sempre più accelerati.

La logica che regola lo spazio è diventata quindi quella dei sottoinsiemi, ovvero frammenti disarmonici alla ricerca di un tutto che li accolga rendendoli attivi. L'entropia diventa la norma e l'identificazione

della forma exteriorizzata in base al contenuto significativo non è più applicabile; come introduce Rem Koolhaas (2001), infatti, in alcuni casi *la bigness* azzerava la questione del controllo formale a favore di un accorpamento simultaneo di frattaglie. L'idea di variabilità endogena pone evidentemente un interrogativo: se cambiano le parti interne a favore di una continua trasformazione, come potrebbe il contenitore assumere una caratterizzazione specifica?

### Contenitori silenti atmotopi

La rifunzionalizzazione e le continue mutazioni e permutazioni rendono quindi impossibile l'identificazione del significato esclusivamente dalle caratteristiche formali così come percepite dall'esterno dell'oggetto architettonico. L'informe e il deforme, nel senso di non consoni a una forma riconoscibile o riconosciuta da un prontuario, sono qualità implicitamente legate al concetto di indeterminatezza, comportando il crollo dei punti fermi, tanto che non siamo più in grado di comprendere se all'interno di quello che identifichiamo come teatro vi sia effettivamente tale funzione o se celi un supermercato (vedasi il Teatro Italia a Venezia).

Secondo l'analisi lucida dello stato in essere della città contemporanea esplicitata da Koolhaas, la *bigness* è anche *big-mess*, dove l'unica forma di controllo possibile sembra essere quella di isolare il contenuto per impedire che si disperda racchiudendolo in una bolla. Tale atteggiamento rende inevitabilmente imperscrutabile il significato dell'oggetto architettonico in quanto la forma appare neutra, *non interagente* e non caratterizzata se non per la valenza di contenitore impermeabile. La percezione di architetture silenti e anonime ci porta a isolare i *contesti* in compartimenti stagni verso un abbandono del dialogo con quello che definiamo spazio pubblico il quale, deprivato della componente scenica fondamentale per la sua definizione ontologica, viene declassato a semplice *esterno*.

Per il concorso del Tokyo International Forum (1989) Andrea Branzi presenta il progetto conturbante di un *contenitore* esteticamente muto che, silenzioso perfino nella scelta cromatica di un grigio neutro, annulla qualsiasi dialettica con il contesto urbano alienandosi e alimentando quasi in segreto un processo endogeno di moltiplicazione di spazi. Unico contatto con il mondo esterno rimane una grande parabola sulla copertura destinata all'ascolto ma non alla trasmissione di dati.

Il progetto propone per il centro di Tokyo un edificio, grigio, chiuso, inespressivo, sovrastato da una grande parabola a forma di orecchio, come centro di ascolto dentro a uno spazio pieno di informazioni e flussi di reti. (Branzi 2006, 110)

L'anno successivo Branzi, con il team composto da Clino Castelli, Isao Hosoe e ZPZ Partners, presenta il metaprogetto Tokyo City X (1990) commissionato da Mitsubishi. L'idea del Tokyo International Forum viene in questo caso portata agli estremi concependo un unico enorme edificio di 800.000 mq nella baia di Tokyo, che nella sua concettualizzazione finale abbandona qualsiasi tentativo formale lasciando che siano le dinamiche interne a definirne i contorni monolitici, dando luogo a un *environment* permeato da una sensazione di *silenzio* o, meglio, di

volontà inespressiva. L'interno, al contrario, appare come un sistema dinamico continuo, un'urbanità in fermento colonizzabile da qualsiasi tipologia architettonica, in grado di riprodurre scenari sempre diversi, a volte allusivi e carichi di memorie quasi a compensare la mancanza dialettica del contenitore.

In tali progetti risiedeva già il germe di una nuova interpretazione del rapporto tra *bigness* e spazio urbano dove l'architettura diventa stomaco e interiora che non influenzano direttamente l'aspetto esteriore da un punto di vista estetico ma agiscono come apparati collegati ad una capacità tecnica di funzionamento. Siamo quindi in grado di percepire la componente spaziale esclusivamente vivendola dall'interno, venendone digeriti esplorandone gli aspetti funzionali consci di una mutevolezza in divenire.

Il vivere dall'interno per funzionare necessita però di accorgimenti tecnici essenziali alla sopravvivenza. L'*air conditioning* diventa esigenza imprescindibile, non è trattabile o definibile come lusso ma priorità esistenziale. Per divenire ospitale tale universo endogeno deve essere ambientalmente controllato attraverso un meccanismo che generi un'atmosfera, paragonabile al sistema che permette agli astronauti di mantenersi in vita all'interno delle stazioni orbitanti. Nell'assunto di Koolhaas riconosciamo quindi un processo di *insularizzazione* dell'artefatto architettonico quale creazione di un contenitore *atmotopo* (Sloterdijk 2015) a protezione di un mondo a sé stante dissociato da un esterno "altro". L'architettura tende a isolarsi creando un bordo, che non è più una forma ma una soglia tra mondi eterogenei, entro il quale vigono regole spaziali e climatologiche specifiche. La generazione di enclave indipendenti e autonome all'interno del tessuto urbano genera di fatto un insieme di mondi paralleli non comunicanti, tra i quali manca o viene reso inevitabilmente inefficace il connettivo legante dello spazio pubblico.

L'apporto dimensionale è tale da non rendere più percepibile l'edificio come singolo, ma come prodotto di accorpamenti e sottoinsiemi. La sconessione con la città è però totale in quanto l'oggetto architettonico è in grado di fornire tutte le necessità per sopravvivere, aria compresa. Lo spazio circoscritto si scinde in quanto esso stesso diventa contesto portando la città al suo interno e dando luogo al paradosso della privatizzazione dello spazio pubblico. Destituendo lo spazio pubblico del suo significato di accoglienza (aperto a tutti senza distinzioni) l'esterno assume inevitabilmente un'accezione estraniante, divenendo territorio inospitale, attraverso il quale si è costretti a transitare per spostarsi da una bolla all'altra. La città che ne consegue è una sorta di costellazione di stazioni orbitanti concluse in sé stesse, in grado di mantenere i propri abitanti in una condizione di stallo atmosferico limitandone la sfera relazionale al proprio interno. Il bordo contenitore ha la sola volontà attrattiva coercitiva, rappresenta una soglia da attraversare per sentirsi al sicuro e non un filtro legato al contesto nel quale è possibile sostare.

### Trasfigurazione liminale dell'informe

Questa inclinazione dell'architettura appartiene sicuramente al contemporaneo ma non è una soluzione definitiva e rappresenta esclusivamente una fase evolutiva di un processo trasformativo. L'assunto di Koolhaas

disegna un sistema o, meglio, una condizione, non propone una soluzione della questione ma la descrizione di uno status in divenire orientato verso un nuovo “*significato*” dell’oggetto architettonico. La “*bigness*” non si limita a produrre difformità rispetto a un contesto ma identifica uno specifico modello di oggetto architettonico, la cui dimensione sfonda gli usuali confini di grandezza ai quali siamo abituati per manifestarsi quale massa informe rendendo sfuggevole anche il suo stesso *significato*. Non solamente, oggi la grande dimensione è sintomo di dispersione della forma, la sulliviana «form ever follows function» (Sullivan 1896, 408) si dissolve anche nella dimensione più contenuta dove molto spesso vige il principio della sovrapposizione.

Dando per assodato che l’architettura della contemporaneità appare quale assieme di interiora non esposte, qualora però la funzione venisse caricata di significato, la spinta verso l’esterno diverrebbe estetizzante. <sup>CD</sup> L’informe, in questo caso, instaurerebbe con il contesto un nuovo rapporto proponendosi come membrana permeabile in cerca di relazioni. Possiamo quindi formulare l’ipotesi dell’esistenza di un nuovo modello di espressione del significato che riguarda la relazione osmotica della forma stessa con il contesto.

Tenendo saldo l’assunto che in architettura la non-estetica o neo-estetica contemporanea si basa sull’informe e il deforme come presupposti fondativi del rapporto visuale con il contesto e quindi del sistema percettivo diffuso, ne consegue un adattamento psichico all’inusuale tale da non generare un senso di straniamento quanto invece suscitare curiosità. <sup>AA</sup> La concezione stessa di “contesto” ha ormai subito una rivoluzione ontologica, secondo la quale adeguarvisi seguendo stilemi anacronistici per questioni di omogeneità non è più

<sup>CD</sup> CARLO DEREGIBUS

Ho l’impressione che questa sia una estremizzazione propria del mondo architettonico: così come si tende a far coincidere l’architettura di inizio Novecento con il Moderno, che ebbe un peso specifico relativo se considerato “in purezza”, allo stesso modo mi pare che qui si tenda ad assolutizzare una dimensione architettonica che è propria di certe parti di Tokyo e Kyoto (ad esempio la sua super-stazione), o di alcuni pezzi di metropoli americana: ma che assume dimensione urbana solo a Singapore, a Hong Kong e in Medio Oriente, e comunque limitata a certi pezzi di città – quelli ricchi. Mi pare esista una enorme parte di architettura della contemporaneità che, pur non potendo “vantare” univocità tra forma e uso, non propugni nemmeno l’assenza totale di significati formali. Peraltro anche le proposte di Brandi hanno una precisa logica formale, pur non classica.

<sup>AA</sup> AUROSA ALISON

Forse sarebbe il caso di aggiungere dei riferimenti per la neo-estetica e non-estetica.

strettamente necessario. <sup>CD</sup> Non si tratta più di fare riferimento alla contestualizzazione come fase anticipatoria del processo di progettazione architettonica, ma risulta indiscutibilmente più coerente parlare di programmazione di un “environment”, nell’accezione elaborata negli anni Sessanta ovvero di operazione artistica volta a generare uno spazio in grado di coinvolgere lo spettatore, di renderlo compartecipante attivo nella realizzazione dell’insieme.

Se pensiamo ad esempio alla *Kunsthau* di Graz, realizzata nel 2003 dagli architetti Peter Cook e Colin Fournier, l’oggetto architettonico, pur

<sup>CD</sup> CARLO DEREGIBUS

In che senso non è più strettamente “necessario”? L’adeguamento al contesto può essere inteso in tanti sensi, ad esempio norme locali possono permettere o vietare certe cose, come accaduto a Gehry, stakeholder o filiere di produzione locali possono spostare il progetto verso certe direzioni, e così via. Proprio che a Graz abbiamo consentito un edificio come la *Kunsthau*, che nessuna soprintendenza italiana avrebbe lasciato costruire, è prova dell’importanza del contesto. Che l’architettura sia invece mimetica, peraltro, non è “strettamente necessario” da molti secoli.

JACOPO BONAT, MATTEO ZAMBON

Grazie del commento. Proviamo a far capire cosa volessimo esprimere. Non parliamo di condizionamenti del progetto da parte di influenze esterne (normative etc.) ma poniamo l’attenzione dal punto di vista del progettista. Non prendiamo mai ad esempio Gehry perché lo riteniamo puramente formalista (in grado di proporre lo stesso oggetto architettonico a Bilbao e Los Angeles senza preoccuparsi dell’inserimento contestuale, con un esterno completamente svincolato dagli interni ma anche dalla città stessa) mentre poniamo l’accento su progettisti che volutamente ricercano un innovativo dialogo con la città attraverso edifici che denunciano la loro volontà partecipativa e di coinvolgimento, per i quali la deformità o l’esposizione dell’interno non sono solo un mezzo di espressione formale ma piuttosto un tentativo di dialogo per attrarre attenzione, sono interfacce. Come afferma Lyotard nella sua rielaborazione del sublime kantiano, il bello appartiene al formale, alla progettazione della forma, il sublime non si ferma invece al semplice aspetto formale ma ha contenuti che vanno oltre la mera ricerca estetizzante.

CARLO DEREGIBUS

Capisco, anche se mi sembra che, necessariamente, quella relazione dialogica sia molto nella narrativa. È facile vedere adesso il formalismo di Gehry, meno lo era agli inizi, perché quella differenza e quello stacco avevano un senso o meglio, lo assumevano nella narrazione.

doendosi confrontare con un contesto fortemente e storicamente formalizzato (la Graz ottocentesca), si dissocia completamente dalle limitrofie, mantenendo come unica costante l'altezza massima dei tetti circostanti. Il "Friendly Alien", oltre a proporsi come un contenitore d'arte ricettivo, mostra caratteristiche di unicità quale elemento attrattivo all'interno del tessuto urbano esternandole tramite la membrana superficiale in ghisa e vetro che lo riveste. Il materiale costruttivo che ricopre e dà forma al museo d'arte diviene una sorta di epidermide sensibile, un'interfaccia comunicativa che, grazie alla propria natura riflessiva e meteoropatica, assorbe le variazioni climatiche restituendole sotto forma di atmosfera (nel significato di «Condizione, modo d'essere di un determinato ambiente, in relazione ai sentimenti o alle reazioni che può suscitare, ai rapporti umani, o sociali, o culturali che vi si stabiliscono tra individuo e individuo» cit. Treccani), rendendosi così, parte attiva della morfologia urbana.

...l'idea che la superficie diventi tramite, anche di effetti, emozioni e sentimenti.  
Così facendo, intendo iniziare a pensare concretamente alla superficie come luogo di trasmissione, equivalente a uno schermo. (Bruno 2016, 22)

Con queste parole Giuliana Bruno esprime la sua intenzione di trasporre la superficie da elemento di mediazione materico ad elemento osmotico vivo e in grado di interagire. Il nuovo modello al quale stiamo approdando, infatti, definisce la superficie come un elemento di trasmissione che connette differenti componenti, una sorta di filtro che traspone in maniera tangibile la natura dello spazio interno ed esterno. Tale nuovo approccio interpretativo dell'oggetto architettonico, non più riconducibile a insula, si basa sull'implementazione della valenza del proprio *ambitum*, ovvero quello spazio mediale che separava il privato dal pubblico, o l'interno dall'esterno, quindi sull'approfondimento progettuale della propria condizione limite.

Emerge quindi la vera natura dello spazio limite, ovvero quella di elemento di mediazione, di medium. Questa nuova membrana osmotica racchiude in sé tutte le caratteristiche di attrazione e di liminalità tra un interno, figlio dell'atmotopo e dunque prevalentemente spinto verso una privatizzazione, ed un esterno attivo e ricettivo al mutamento. Tale medium si carica di valori di condivisione che hanno natura prettamente pubblica ed urbana.

Il *Roy and Diana Vagelos Education Center* dello studio newyorkese Diller Scofidio + Renfro, può essere assunto quale esempio di tentativo di integrazione tra sfera privata ed esterno urbano. Proprio Elizabeth Diller, *lead architect*, spiega l'ideazione dell'environment che caratterizza l'edificio ed in particolare la teoria denominata "Study Cascade". La porzione a sud del complesso è infatti caratterizzata da una concatenazione verticale di spazi che si aprono su Haven Ave e integrano al proprio interno attività specifiche del campus medico e spazi per lo studio personale e collettivo, al fine di creare situazioni, collaborazioni e relazioni. Questa natura dinamica e aperta alla contaminazione dei volumi che si affacciano sulla strada deriva proprio dalla volontà di cogliere ciò che di positivo offre la città, nell'ottica della condivisione pubblica, e di trasferirlo all'interno dell'edificio. L'effetto scenico risultante è un chiaro invito



alla partecipazione e al coinvolgimento anche dello spettatore involontario che vi si imbatte casualmente. La struttura stessa appare permeabile lasciando trasparire chiaramente le funzionalità interne, non solo giocando sulla smaterializzazione di quella che doveva essere la facciata, ma facendo soprattutto percepire chiaramente l'insieme come un percorso da intraprendere. Infatti, ulteriore elemento che amplifica le interazioni fra esterno ed interno trasformando la superficie di divisione in un vero e proprio campo di sperimentazione, è l'attacco a terra della "Study Cascade", ideato come crocevia di spazi relazionali fondati sulla conoscenza e sulla sua trasmissione a un pubblico vasto. La superficie abbandona la propria veste di mero involucro per divenire, in questo caso, vero e proprio spazio di connettività, trasformando l'architettura in piani di immagini in movimento in grado di relazionarsi e farsi coinvolgere dalla città e dalla massa pubblica che la abita. Questa diviene soluzione aperta, non più insularizzante, che sfrutta il risultato formale per riallacciarsi a quello che definiamo contesto inteso nel suo significato più ampio, ovvero, di ambiente socioculturale. Le viscere risultano esposte a vista ed è il bordo a mutare di consistenza, non con velleità estetiche ma diventando esso stesso "significato".

Un'ideale rappresentazione di tale concettualizzazione è attribuibile a *The Valley* degli MVRDV, un complesso edilizio che incorpora contemporaneamente gli aspetti del vivere privato con l'esperienza totalizzante dello spazio pubblico effettivo. Nominato, nel 2021, come il miglior nuovo grattacielo al mondo, l'edificio, localizzato nel quartiere Zuidas di Amsterdam, è stato concepito con una volontà di totale permeabilità, dal sentiero pedonale a zig-zag che ne percorre l'esterno fino alla galleria dei negozi e all'atrio centrale al suo interno. La singola valle, composta da pendii progettati, diviene essa stessa paesaggio scosceso concretamente e spontaneamente abitato, dove la superficie osmotica definisce e mette in relazione gli spazi interni con gli esterni divenendo elemento di congiunzione. Lo strato superficiale diventa parte attiva del "contesto" urbano limitrofo, amplificando la propria funzione, da elemento unicamente estetico ad apparato attivo in grado di partecipare al programma pubblico esteso. Lo spazio riservato degli appartamenti è direttamente rivolto verso questo nuovo margine collettivo, e chi vi abita è consciamente partecipe al doppio gioco dove chi guarda diventa elemento attivo e non solo spettatore in quanto è esso stesso, al contempo, guardato. Anche se non direttamente obbligati ad un rapporto di contatto diretto, gli abitanti degli appartamenti diventano ospiti compartecipi della grande macchina architettonica. Si attiva in questo modo una transizione relazionale continua dove, lo spazio di transizione si implementa e diventa di volta in volta, parco, mercato, selva, auditorium, palestra, una moltitudine di condizioni sociali amplificate che non smentisce in alcun modo il tappeto della premessa urbana. Il nuovo modello diviene dunque insularizzante in quanto non fa del proprio ambitum un limite, ma uno strato abitabile, divenendo così medium, un inspessimento della superficie che garantisce un'esteriorizzazione, non una formalizzazione, delle funzioni e dunque una continuità diretta tra dentro e fuori.

Questa sorta di superficie spessa è densamente materica, ovvero intrinsecamente contraddistinta da una porosità intesa nella sua



accezione di generatrice di continui ambiti di relazioni e contatti. Una condizione superficiale aptica, quasi spinosa, formata da anfratti, grovigli e tensioni che ne aumentano a dismisura la capacità ricettiva. Il bordo si comporta come una sorta di paramento ruvido che attraverso il proprio attrito cattura su di sé i depositi del tempo derivanti dalle due sfere con le quali è in contatto diretto, da un lato il prevalentemente pubblico dall'altro il prevalentemente privato. La doppia faccia della superficie liminale diviene un ricettacolo di relazioni, residuati funzionali, particelle di proprietà, frammenti di forme, che, appartenendo a due distinte nature sembrano incompatibili e difficilmente collegabili. L'istinto incostante e volubile della superficie completa l'evoluzione del bordo abitabile, il quale, distorcendosi, piegandosi e tendendosi in un escheriana "relativity" rende impossibile comprendere quale faccia stiamo abitando o osservando. La superficie profonda diviene quell'elemento in grado di ribaltare completamente la questione dell'insularizzazione e della *bigness*, a favore di una capacità insularizzante, che, a discapito di un formalismo estetizzante muta la propria natura e diviene spazio pubblico effettivo. L'enclave atmosferica, che dapprima accoglieva in sé stessa tutte le relazioni sociali in un vero e proprio contesto interiore, adesso si apre ad un volontario coinvolgimento verso l'esterno, mostrandosi deliberatamente permeabile e colonizzabile. Il silenzio manifesto del "grande grigio" diviene ora fragore relazionale, interazione acustica e visiva. La qualità ambientale dello spazio architettonico fuoriesce dai limiti consoni dell'edificio, in quanto è esso stesso proiettato verso l'urbanità.

Il progetto non realizzato per il *Forum for music, dance and visual culture* di Gent, 2003-2004, proposto da Toyo Ito & Associates e Andrea Branzi, ne è la dimostrazione. Il riverbero musicale in questo caso non si ferma, non trova l'opposizione di un perimetro invalicabile, ma si diffonde volontariamente al tessuto urbano. Come una spugna, lo spazio diviene penetrabile e attraversabile in ogni direzione, non vi è una porta d'accesso ma gli ambienti esterni ed interni vivono in una perpetua osmosi. La frizione generata dalla tipologia scompare, come la stessa idea di soglia, dissolvendosi nella tessitura spaziale dell'architettura dove persino le stanze perdono la loro configurazione canonica, trasmutando in celle acustiche. Il precetto diviene quello di superare la funzione, trasformando l'architettura in una cassa armonica spaziale dove i differenti programmi risultano variamente distribuiti e sovrapposti nelle "cavità", al fine di ottenere una qualità ambientale totale, continua e diffusa. L'architettura così concepita diviene un sistema connettivo. I confini vengono meno ed è la massa, intesa come generatrice di confusione, rumore e sentimenti intrecciati in una vivida relazionalità ad essere protagonista. Le interiora divengono parte di un nuovo apparato, una mutazione del proprio essere, un organo inedito che predilige la contaminazione alla cesura. Lo stomaco è capovolto, non più celato al suo interno ma parte del nuovo contesto (urbano) amplificato.

### Mutevolezza come paradigma riconciliante

Il ruolo della forma oggi è quello di offrire *connessione* con la città e tale connessione genera automaticamente *significato*. L'architettura si

svuota di nozioni come massa, volume, dentro e fuori, per dare invece luogo al “pluri-adattabile” quale meccanismo in grado di generare relazioni. Come nelle architetture di Cedric Price, l’idea di oggetto architettonico formalista viene meno a favore di una sorta di architettura ambientale, un nuovo *environment* fisico e sociale. Archetipo di tale pensiero architettonico non ortodosso è sicuramente il *Fun Palace*, costruzione in grado di essere al contempo un meccanismo di interazione sociale e di adattamento alle variazioni temporali ed epocali del luogo in cui si trova. L’architettura spogliatasi della componente estetizzante, si esibisce come apparato meccanico, prettamente tecnico e strutturale. Le viscere in questo caso si manifestano attraverso una trasformabilità palesata, immediatamente riconoscibile e non mediata da un’estetica ammiccante ma volutamente grezza in quanto composta da tralici e carriponte che non smentiscono la loro natura. Il *significato* viene qui esplicitato attraverso scenari dinamici, dove gli eventi e le funzioni sono costantemente mescolati al fine di garantire quel valore di trasformabilità che è proprio della città. Lo spazio pubblico è qui rappresentato dall’evento e, anche se interiorizzato dall’architettura, rimane visivamente esposto in quanto l’edificio non è pudico ma si spoglia e denuda. L’architettura conscia delle potenzialità derivanti dal fattore collettivo si apre senza timore di mostrare le proprie interiora a favore di un coinvolgimento totalizzante.

La variabilità diventa materia progettante capace di trasformare lo spazio in un luogo di ritrovo, dove vedere un film o dove avere un incontro di lavoro. Il *Fun Palace* è un “edificio” totalmente svincolato e altamente adattabile, dove l’ambiente cambia istantaneamente ruotando o traslando, coinvolgendo in maniera sferica chi lo abita. Il contesto stesso inoltre si distorce, modificandosi, a favore di una partecipazione psico fisica integrale, interpretando di volta in volta condizioni di vita e situazioni sociali nuove. Tale architettura è in grado di dissimulare la propria immagine perdendo la veste monolitica ed istituzionale di oggetto singolo, smaterializzandosi, duplicandosi e triplicandosi nel multiplo e molteplice rendendo il proprio significato plurimo.

La logica prettamente funzionalistica, generatrice del tipo e della tipologia, da sempre si è basata su programmi chiari e definiti, abbinando ad ogni fenomeno un univoco manufatto architettonico sicuramente pertinente ma concluso in sé, cioè, ragionando esclusivamente come espressione del suo contenuto elevandolo ad immanenza escludendo perciò possibilità di mutazioni e trasformazioni nel tempo. La sperimentazione contemporanea su nuove convenzioni, basate sulla variabilità, sta mettendo in crisi tale assunto generando nuovi scenari non genericamente abbinabili o formalmente descrivibili. *L’inatteso diviene il nuovo metro di paragone con cui confrontarsi* [FIGG. 1, 2]. Il binomio forma-funzione divenuto poi forma-funzione-significato si è atomizzato, si è fluidificato in un corso intangibile di mescolanze dove i nuovi assunti percettivi introducono la prassi dell’indefinibile e non è quindi più possibile associare un costruito definitivo o un nome univoco trascurando la variabile della trasformabilità. L’*Any* introdotto da Cynthia Davidson (1996), diventa il nuovo campo di sperimentazione del significato in architettura, ogni lemma, ogni parola diventa possibilità di introdurre nuove questioni anche non prettamente “architettoniche” in architettura. Aumenta a dismisura la capacità di assimilazione



Jacopo Bonat e Matteo Zambon,  
Estroflessione 1, 2



di nuovi processi e nuove possibilità legate alla mutevolezza, dal cambio di paradigma nella visione delle questioni corporali, alla possibile trasposizione *gender fluid*, sino alla totale inconsistenza del virtuale che consente di comporsi in maniera di volta in volta personalizzabile. <sup>(CD)</sup> Tali accezioni non possono di conseguenza che aprire anche a nuove possibilità nella relazione tra corpo ed edificio. <sup>(AA)</sup> La modificazione corporale implica anche una variazione nella scala dei significati, un modo di percepire la forma svincolata per esempio da classificazioni di carattere tipologico di genere. L'architettura cambia la sua immanenza diventando sostanza insidiosa trascendente, si invischia della totalità dei precetti altrui, accogliendo oltre che il multi-programma anche la multidisciplinarietà come nutriente fondamentale.

La relazione diretta tra la forma ed il significato è diventata incerta, il chiaro ed immediato rapporto visivo materico delle questioni architettoniche si è scomposto. La purezza della forma per lo più ha lasciato il passo ad un'immagine contaminata, coltivata da un pluralismo di influenze in bilico tra la realtà e sogno. <sup>(FD)</sup> La vera latenza però rimane. Come una gemma dormiente, che trascende la relazione forma-significato-funzione, l'aspetto emozionale e sensazionale, scaturito dalle nuove interazioni con la dimensione pubblica, resta uno degli scopi ultimi dell'architettura.

<sup>(CD)</sup> CARLO DEREGIBUS

Mi pare che proprio lì però sorga il vero nodo problematico. Che gli architetti intravedano questa possibilità – che negli ultimi cinquant'anni ha dato vita a tanti edifici più o meno felici – non implica direttamente che questi significati vengano colti né, tantomeno, che sia sensata. Nel volerli proporre, anzi, si formula inevitabilmente un modello di architettura identico, ontologicamente, a quello che vorrebbe sostituire.

<sup>(AA)</sup> AUROSA ALISON

Avrei insistito sulla modificazione corporale, magari inserire riferimenti sul genere fluido.

<sup>(FD)</sup> FEDERICO RUDARI

Mi chiedo invece se questa relazione sia mai stata certa, o semplicemente teorizzata all'interno di una specifica corrente architettonica. Penso ad esempio ad architetture coloniali come l'Opéra di Hanoi, basata sul Palais Garnier di Parigi, e costruita a pochi anni di distanza dalla pubblicazione del saggio di Sullivan. Si potrebbe discutere che ideologia e potere sono altrettanto assimilabili all'idea di funzione, ma originariamente questa associazione si riferiva all'uso e non (forse addirittura contrariamente) all'estetica.

CARLO DEREGIBUS

Certa di sicuro no, concordo. Ma il tema si poteva porre in termini di certezza, proprio perché non vi erano margini di incertezza così totalmente sfrangiati. C'erano posizioni alternative, e qui ideologia e potere sono centrali – pensiamo all'architettura sacra – non però la dimensione individuale della contemporaneità.



## Bibliografia

- Augé, M. (1999). *Disneyland e altri non luoghi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bauman, Z. (2008). *Vita liquida*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Bauman, Z. (2011). *Modernità liquida*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Bauman, Z. (2018). *Voglia di comunità*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Branzi, A. (2006). *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*. Ginevra-Milano: Skira.
- Branzi, A. (2008). *Oggetti e territori*. Milano: Silvana.
- Branzi, A. & Chalmers, A. (2008). *Spazi della cultura, cultura degli spazi. Nuovi luoghi di produzione della cultura contemporanea*. Milano: Franco Angeli.
- Bruno, G. (2016). *Superfici, a proposito di estetica, materialità e media*. Monza: Johan & Levi.
- Bruno, G. (2015). *Atlante delle emozioni*. Monza: Johan & Levi.
- Davidson, C. (1996). ANY (story). *Lotus international*, 92, 92-95.
- Davidson, C. (1997). *Anybody*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Diller, E. & Scofidio R. (1994). *Flesh. Architectural probes*. New York: Princeton Architectural Press.
- Fernández, A. et al. (2014). *This is hybrid. An analysis of mixed-use buildings*. Vitoria-Gasteiz: a+t architecture.
- Incerti, G. et al. (2007). *Diller + Scofidio (+Renfro). Architetture in dissolvenza*. Ginevra-Milano: Skira.
- Maldonado, T. (1977). Architettura e Linguaggio. *Casabella*, 429, 9-10.
- MVRDV. (2021). *Rooftop Catalogue*. Rotterdam: Rotterdam Roof Days.
- Koolhaas, R. (2001). *Junkspace*. A cura di F. De Pieri. Macerata: Quodlibet.
- Koolhaas, R. (2002). *Delirious New York*. A cura di M. Biraghi. Milano: Mondadori Electa.
- Koolhaas, R. & AMO (2020). *Countryside. A report*. Cologne: Taschen.
- Rancière, J. (2007). *Il destino delle immagini*. A cura di D. Chiricò. Cosenza: Pellegrini.
- Rossi, A. (2011). *L'architettura della città*. Macerata: Quodlibet.
- Sloterdijk, P. (2014). *Sfere I: Bolle*. Milano: Raffaello Cortina.
- Sloterdijk, P. (2015). *Sfere III: Schiume*. Milano: Raffaello Cortina.
- Sullivan, L. H. (1896). The tall office building artistically considered. *Lippincott's*, April, 403-408.
- Tafuri, M. (1977). Il "progetto" storico. *Casabella*, 429, 11-18.
- Thompson, A. W. (2016). *Crescita e forma. La geometria della natura*. A cura di J. T. Bonner. Torino: Bollati Boringhieri.
- Tschumi, B. (2005). *Architettura e disgiunzione*. A cura di G. Damiani & R. Baiocco. Bologna: Pendragon.