

Nella galassia accanto. Progetto per quattro foreste e insediamenti sul lago Marker, OFFICE Kersten Geers David Van Severen

Laura Mucciolo

Abstract

Nel 2007, OFFICE Kersten Geers David Van Severen presenta il progetto OFFICE 37 – A Green Archipelago, un prototipo per l'abitare di quattro foreste con sistemi insediativi sul lago artificiale Marker in Olanda. Le quattro foreste vengono rappresentate come isole (o chiatte) occupate da una fitta maglia d'alberi paralleli e distanti 10 metri gli uni dagli altri. All'interno della foresta un sistema di setti paralleli alla dispositio vegetale, ne replica la struttura e l'articolazione traslandone i materiali, a indicare così gli spazi per l'insediamento umano, nella declinazione della casa-patio; ampi vuoti interrompono la maglia vegetale e antropica, declinando due possibilità compositive entrambe di sottrazione: insediamento al margine e insediamento centrale, accogliendo così funzioni collettive, tutte indicate con la dicitura complessiva care, variazione teorica dello spazio di 'cura' (care / cure).

La rappresentazione attraverso una logica biunivoca di spazi (nero-esterno, bianco-interno) fa slittare i significanti riportati, annunciando con delle immagini preliminari al progetto, collage che diventano vero e proprio strumento all'interno del processo, di essere già in viaggio: le 'allucinazioni controllate' sono gli esiti dell'indagine tra 'sensazione' e 'percezione'. OFFICE ha immaginato un'altra galassia, la prossima, quella accanto.

Parole chiave: progetto, insediamento, foresta, OFFICE Kersten Geers David Van Severen, visioni.

Introduzione

«Should architecture deal with architecture?»

[Geers et al. 2017, p. 7]

Se i visionari «interpretano più che limitare, e trasfigurano più che interpretare» possiedono strumenti, in qualche modo, disassati rispetto al comune sentire del proprio tempo, tant'è che vivono in questo scollamento, pur stando nello stesso punto di altri, riportando ciò che hanno visto e sentito, attraverso scenari a cui si fatica a credere: vengono considerati 'viaggiatori' di ritorno da territori di cui si sa poco, e dove, quello che si sa, si è imparato dai loro occhi. A partire dalla scommessa di abitare l'acqua, OFFICE 37 – A Green Archipelago introduce nel dibattito alcuni temi tradotti in architettura attraverso

rappresentazioni "scardinate": il lago dipinto in nero © Lucas e la proposta di lunghe strip in bianco Superstudio. Le suggestioni riguardano la costruzione di un equilibrio insediativo declinato al futuro, piuttosto che il minimo soddisfacimento delle necessità di progetto: visioni anticipatorie di tendenze in atto nel contemporaneo, mascherate con la spinta esplorativa propria del progetto come attività di ricerca.

L'individuazione di suolo da preservare, l'insediamento umano articolato secondo logiche non più urbane, comunque usando il dizionario della città (*polis*, casa-patio); la presenza umana come necessità insediativa, e l'applicazione di strumenti collettivi come condizione centripeta dell'insediamento, questi i cardini teorici del progetto.



Fig. 1. Bramante, Chiesa di Santa Maria presso San Satiro (Milano), 1482. Navata centrale e finto coro.

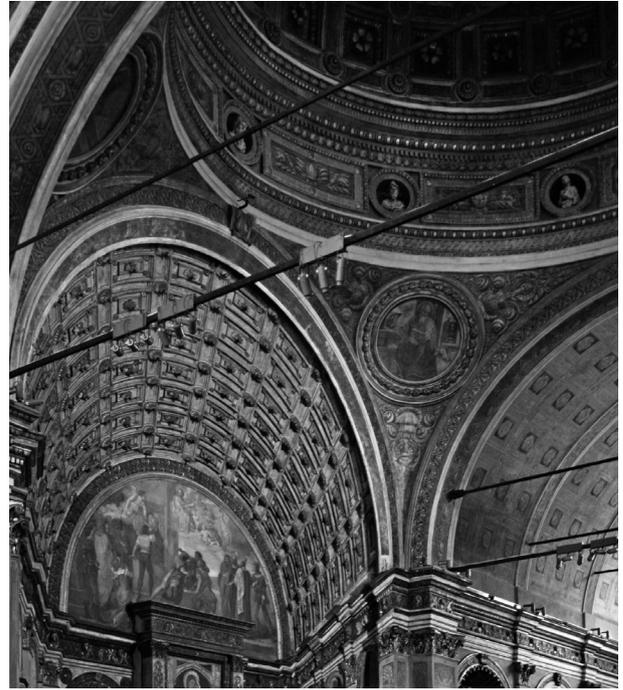


Fig. 2. Bramante, Chiesa di Santa Maria presso San Satiro (Milano), 1482. Dettaglio del finto coro.

Introdurre teorie è una pratica a sostegno dell'operatività di architetture che se lasciate sole direbbero sé stesse, o ancora meglio, lascerebbero spenta la discussione che attorno al progetto definisce ulteriori campi d'indagine; si obbliga il progetto a farsi carico di altri oneri, altre cancellature, a significare più che solo la propria presenza contro la gravità. Farsi teorie, per alcuni progetti, significa investirle ed esserne investiti, dando vita a documenti tangibili d'esistenza. Codificare esperienze del progetto è osservare la validità dei molteplici strumenti possibili per raggiungerlo, costruendo così un 'modo', ossia azioni che discutono le teorie applicate, ne verificano i presupposti, in alcuni momenti, qui tre identificabili: 'prima del progetto' (senza percezione), 'nel farsi del progetto' (occasioni), 'verso la fine del progetto' (quale fine?).

Questioni di modo: biblioteche di progetti

'Prima del progetto' (senza percezione). La divisione sostanziale dell'abitare in due allenamenti, ad accumulare e a lasciar andare, mette alle corde. Le esperienze, sfuggono a questa scelta, si accumulano a prescindere, senza possibilità volontaria di rinunciarvi; si fa esperienza (di spazi, di costruzioni, di ipotesi) e questo emerge prepotente nel pensare lo spazio, nel definire margini e scenografie in cui qualcosa, prima o poi, accadrà. Prima del progetto, è uno spazio plurale di tempi sommati, tempi che iniziano sempre due volte, prima in un tempo lontanissimo, finanche nel grembo, e poi quando se ne colleziona la percezione. Posizioni nello spazio, accumulazioni, distruzioni, assenze, momenti che singolarmente non hanno significato e lo acquistano nella lettura collettiva, nello stare insieme riordinando i pezzi sul tavolo.

'Nel farsi del progetto'. L'occasione (spesso fortunata, sempre rara) è il riconoscimento di una messa in bella, di una possibilità concreta di ragionare per spazi costruiti attraverso strumenti. L'uso di questi strumenti verifica infinite strade per inseguire progetti non ancora in vita, tutti fantasmi strumentali al progetto ultimo.

'Verso la fine del progetto' (quale fine?). 'Verso' è un tempo e soprattutto una direzione spaziale, come quella che aveva, nel 1923, 'una architettura', un'indicazione nemmeno troppo esatta di un punto geografico, che segna l'epilogo delle storie e, conseguentemente, dei progetti. Spesso non esiste una fine, quasi mai la fine del progetto coincide con la fine del suo probabile cantiere, con la sua realizzazione; spesso i progetti, soprattutto quelli non realizzati, si inseguono e ritornano sul tavolo di lavoro, cambiando posizioni, ruoli, abito, confermando la loro utilità come episodi di ricerca applicata.

'Prima del progetto'. Il varo dello studio OFFICE Kersten Geers David Van Severen è avvenuto quando fisicamente non esisteva una nave, ma si delineavano presupposti tra i due autori uniti per necessità, in una Los Angeles ricostruita, una città immaginaria, distorta da presenze ridondanti, «a fascination for a strange, technicolor place» [Geers, Van Severen 2019, p. 182]. Los Angeles, conosciuta nel 2002 in occasione del progetto dal titolo *OFFICE 5 – Showroom* [1], per i co-autori dello studio raccoglie tutto il decennio che occupa la strada tra la fine degli anni '90 e i primi anni del 2000: l'America possibile (passata e futura), i collage dimenticati di Mies [2], la scuola madrilena con Ábalos e Herreros [3], Roma-Prato-Milano invenzioni del Bramante, le stazioni di servizio di Ruscha e e piscine di Hockney. 'Nel farsi del progetto' (occasioni). Il concorso del 2007 chiedeva riflessioni teorico-progettuali sulla prospettiva della 'cura' declinata al futuro (intesa, nelle parole del concorso come *healthcare, cure e care*), di fatto includendo la necessità o meno dello spazio ospedaliero come spazio di cura [4]; la discussione interessava il riconoscimento dello stato di malattia come episodio temporaneo e ciclico nella vita di un individuo, da cui la progressiva perdita di significato dell'ospedale, così come inteso fino a quel momento. Una ricerca di principi progettuali capaci di rispondere alle esigenze del contemporaneo, mettendo in crisi l'uso di spazialità statiche, obsolete, basate sulla necessità di accoppiare aree di cura per un gran numero di individui lavorando per masse collettive, definendo scarti di densità rispetto alla scala dell'insediamento (urbano e non urbano che fosse).

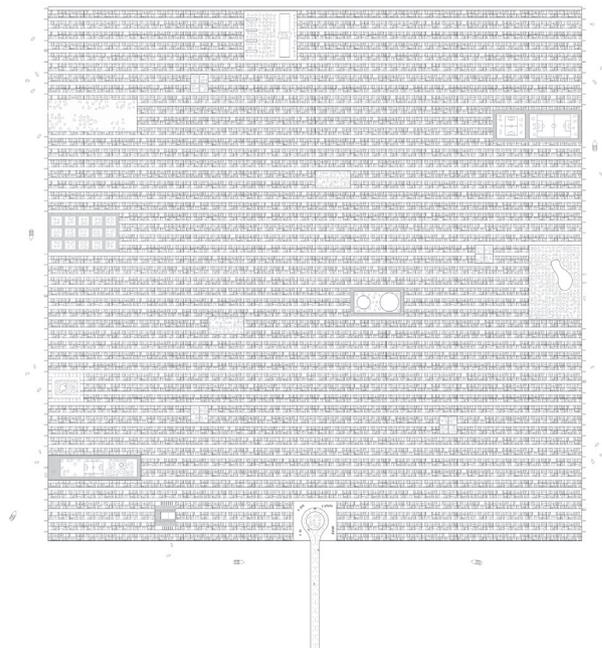


Fig. 3. OFFICE Kersten Geers David Van Severen, OFFICE 37 – A Green Archipelago, 2007. Masterplan.

Fig. 4. OFFICE Kersten Geers David Van Severen, OFFICE 37 – A Green Archipelago, 2007. Dettaglio della pianta di una chiatta.

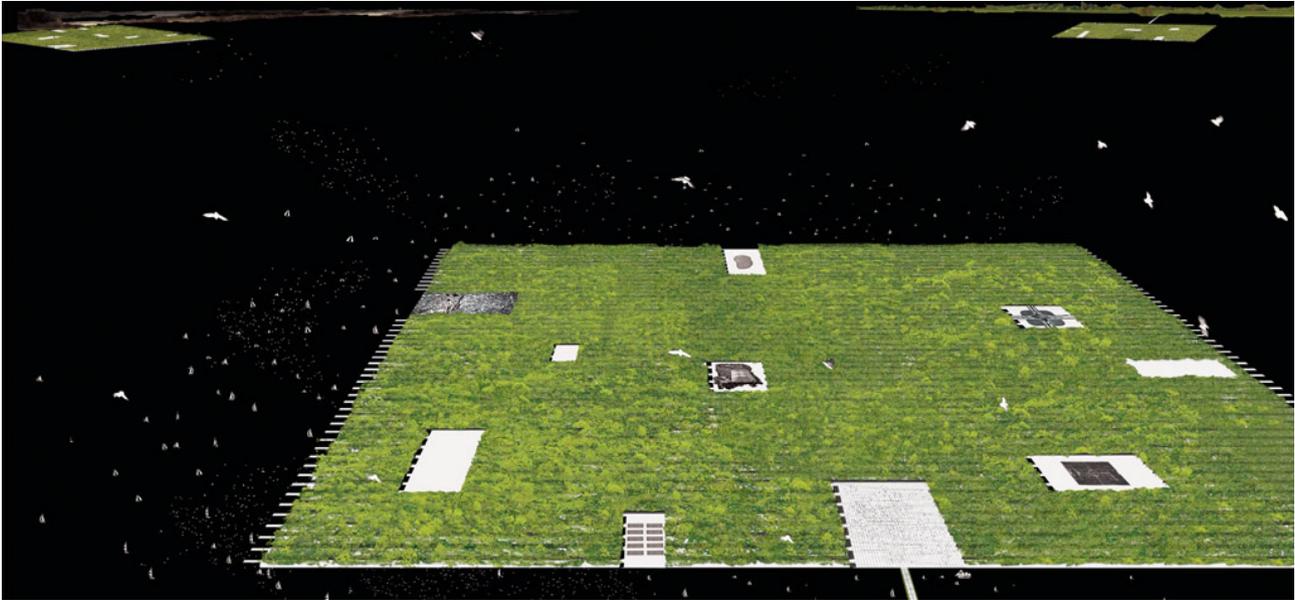


Fig. 5. OFFICE Kersten Geers David Van Severen, OFFICE 37 – A Green Archipelago, 2007. Overview.

Per il concorso, il presupposto di partenza è la declinazione dello spazio di cura; OFFICE riordina il ragionamento ricollocando il soggetto del progetto, lo spazio dell'abitare, dove 'cura' si risolve con integrazioni, nello spazio della casa, di nuovi ambiti che assolvano (per quel nucleo) a funzioni una volta collettive, ora dismesse.

Lo stravolgimento delle funzioni comporta trasformazioni delle architetture: un ambito spaziale collettivo, incapace di assolvere al ruolo per un pubblico sempre più vasto (ospedale), viene sostituito con la moltiplicazione esponenziale di spazi scalarmente inferiori, che servono nuclei minimi, e che definiscono nuove estensioni nello spazio della casa, proponendo un ulteriore compito a cui l'abitare proverà a rispondere.

La proposta OFFICE 37 – A Green Archipelago ha declinato il progetto a tre ipotetiche condizioni che rimandano ad altrettante dinamiche teoriche: 'invenzioni', 'insediamenti', 'immagini'.

'Invenzioni'. L'individuazione di nuovi ambiti territoriali posizionati altrove rispetto a territori già costruiti da creare ex-novo usando come nuovo suolo il lago artificiale Mar-

ker, circondato da terreni esiti da un'operazione di terra-formazione (bonifica). Questi nuovi palchi si misurano in chilometri, interrompendo la relazione con il metro e, in un certo modo, con una misura che l'uomo sia in grado di percepire: la natura del riferimento, seppur non dichiarata, è nelle chiatte galleggianti, nell'estensione progettuale della grammatica spuria dell'ormeggio, nell'invenzione di una propaggine territoriale che, per necessità, si estende a favorire l'insediamento, lì dove senza architetture, sarebbe impossibile abitare.

Tra i pontoni disposti in arcipelago e il lago artificiale intercorre la relazione che c'è tra contenuto e contenitore: ogni isola d'arcipelago usa l'acqua come cornice evidenziando l'estraneità delle zattere di Ciclope e legittimandone la presenza; viceversa, le zattere aggiungono all'orizzonte piatto del lago nuove condizioni di profondità. Tra contenitore e contenuto si riafferma la relazione presente già nella costruzione del 'finto' coro di Bramante sul muro fondale della chiesa di Santa Maria presso San Satiro, Milano (figg. 1, 2). La profondità richiamata dalla volta a botte chiusa a cassettoni definisce ambiti spaziali impossibili, se non con

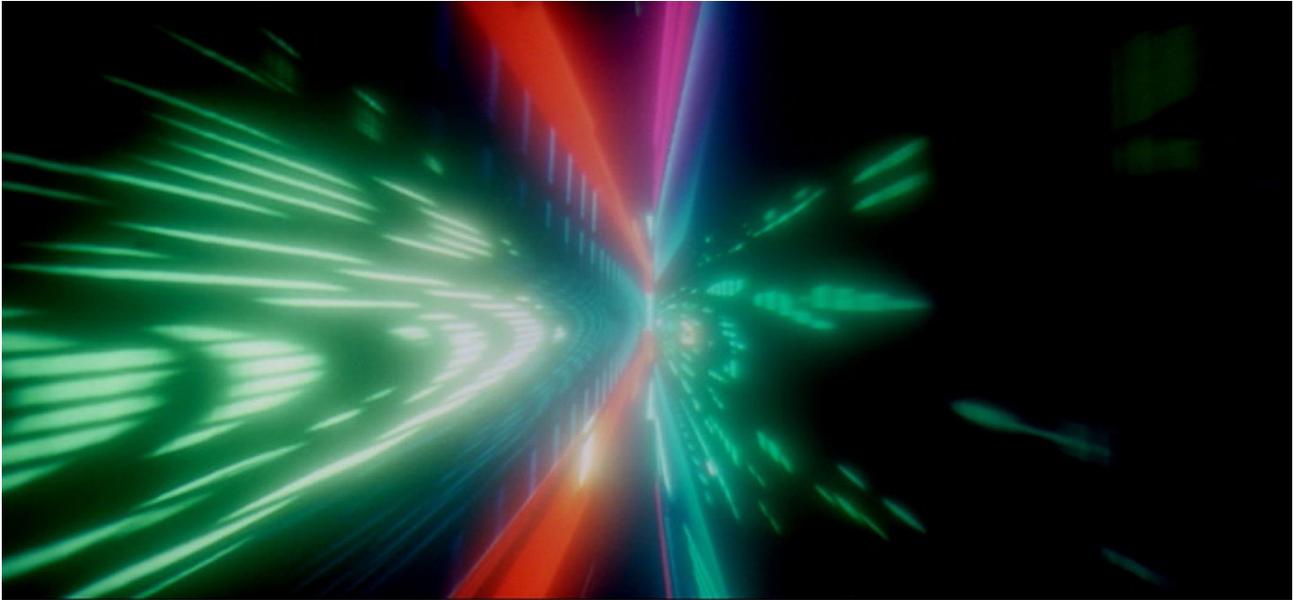


Fig. 6. Sequenza energetica dal capitolo *Jupiter and Beyond the Infinite* del film *2001: Odissea nello spazio* (S. Kubrick, 1968, USA/UK).

un'invenzione; gli avvicinamenti alla parete rompono la relazione illusoria chiarendo il senso della parola 'finto' e aprono un valzer di passi diagonali all'opera scultorea per verificare la relazione tra il muro e il suo asse.

I buchi bianchi nel lago grigio (fig. 3) identificano quattro ambiti potenzialmente profondissimi la cui spazialità, alla scala planetaria, non può essere svelata; anche qui, l'avvicinamento (che avviene per *zoom-in*, per scale di progetto ulteriormente leggibili) rivela l'inconsistente profondità e la nettissima, ripetitiva composizione "quasi" piana.

Il riferimento, in questo caso, non è da intendersi come celebrazione spenta o come rievocazione di temi ma come impiego del riferimento rinascimentale, che diventa adattamento del tema spaziale a nuove configurazioni, articolando in pianta, una battaglia navale tra giganti.

'Insediamenti'. Procedendo per ingrandimenti scalari, la struttura delle chiatte di lato 1,5 chilometri, agganciate alla terraferma attraverso un'unica strada, viene svelata: una composizione seriale basata sulla ripetizione alternata tra doppie stecche di case a patio per l'insediamento e anonime *strip* (ad altezza e prospetto imposto), impiegate per il

traffico a circolazione lenta, per muoversi all'interno dell'isola; agli estremi della chiatta, il posizionamento di moli per l'accesso via acqua. Ampi vuoti (rettangoli, quadrati) all'interno dello spazio strutturato e saturo vengono sottratti per ospitare spazi 'collettivi' (come piscine coperte, parchi, spazi pubblici e commerciali, sanatorio, cimitero).

Una puntuale *dispositio* di alberi si colloca nella mezzeria della *strip*, articolando la relazione geometrica della chiatta e definendo una traslazione vegetale del setto, che, come prospetto continuo, è interrotto da pause 'verdi'.

La presenza del vegetale antropico è basamento per la chiatta, nell'immagine *Overview*: non è comprensibile la composizione del progetto o delle parti, bensì solo il tappeto strutturato che governa lo spazio, in cui il colore "verde" stride con il nero lago di fondo, nonostante si stabilisca il segno della presenza antropica (fig. 5).

Il progetto, che nasce come proposta per la declinazione dello spazio per la 'cura', diventa chiaramente, un'alternativa allo spazio urbano; nuovi suoli da colonizzare, la riposta progettuale attraverso un abitare di densità calmierate (ogni chiatta, presuppone la possibilità di 10.000 abitanti)

che condividono comunque spazi collettivi (sia i grandi vuoti nella chiatta, sia le *strip* che, come anonimi e reiterati interni, individuano una scena architettonica in cui abitare). L'aggettivo 'visionario', che qui si indaga, e che nel caso specifico si sofferma sui disegni e sulle ipotesi figurative di progetto, non può non riferirsi che all'intuito nella declinazione dello spazio che – già quattordici anni fa – poneva in discussione la reiterazione di spazialità non più impiegabili per via di ragioni piuttosto concrete (suolo, materiali e restauro degli stessi, tenuta a regime, re-uso di spazi come ospedali per questo caso), e soprattutto la necessità di muoversi e insediarsi in collettività; viene proposto il superamento dell'urbano attraverso la costruzione ex-novo di territori come alternativa necessaria per l'insediamento.

«The future is not as much about the territory within the boundaries of the islands [...], as it is about really engaging with the systems in which the islands float. You can employ relatively small-scale platforms to transform vast territories, as opposed to actually design[ing] vastness» [Callejas 2013, pp. 50, 51].

Il centro del progetto, il senso dell'arcipelago, non riguarda tanto il progetto di aree senza governo (*terrain vagues, vastness*) o i confini delle stesse, quanto l'introduzione o l'identificazione di architetture in spazi di mezzo, che, come mediatori, permettano l'abitare (in questo caso extra-urbano, sub-urbano) anche dove sembra inattuabile.

Superando l'imposizione delle ordinate, sicure 'zone' del Moderno, anzi generando rumore – attraente rumore –

attraverso la commistione tra le parti ed età, un nuovo stato dell'arte viene prospettato, dove non si fa menzione più della città bensì della collettività insediata e 'isolata', ossia organizzata in isole tra loro in relazione seppur sciolte.

Il progetto, già nel nome, anticipa l'esercizio "d'uso" a cui OFFICE continuamente fa riferimento, riprendendo parte del titolo del progetto *The City in the City: Berlin as a Green Urban Archipelago* del 1977 [Ungers et al. 1977]. La sincera citazione renderebbe inappropriata qualsiasi ulteriore narrazione, quello che invece merita approfondimento è la palese scientificità del metodo che, apparentemente, è tutto fuorché scientifico. La capacità anticipatoria, che in passato è appartenuta anche a auguri e aruspici, contiene la possibilità di fare previsioni, anticipare tendenze, costruire progetti capaci di cogliere direzioni già intraprese; l'attività raddoppiante di OFFICE, attraverso la rivalutazione di progetti che hanno 'indovinato' una direzione, insiste proprio su quella strada assunta come base, portando a compimento una revisione capace di costruire nuovi stati della storia.

«Questa lezione è fatta soprattutto di semplici disegni. Il motivo è che la scienza, prima di essere esperimenti, misure, matematica, deduzioni rigorose, è soprattutto visioni. La scienza è attività soprattutto visionaria. Il pensiero scientifico si nutre della capacità di 'vedere' le cose in modo diverso da come le vedevamo prima» [Rovelli 2014, p. 31] [5].

Come appena letto, il sottile filo di polvere che lega disegni, progetti e visioni riguarda la scientificità di alcuni modelli

Fig. 7. OFFICE Kersten Geers David Van Severen. OFFICE 37 – A Green Archipelago, 2007. Street.



che preparano l'attività di ricerca a vedere (ossia, ad ammettere la visione) come un fatto d'anticipazione non divinatoria, bensì d'allenamento, cioè sempre più ripetibile, e per questo, scientifica. La sola possibilità che un tema (come l'arcipelago, in questo caso) abbia attraversato epoche, teste, ambiti, ruoli, città, progetti, architetture, conferma l'effettiva utilità dello strumento, capace non solo di anticipare tendenze ma di cambiare forma, di ammettere adattamenti, proprio come per le cellule del corpo.

Il merito dello studio OFFICE risiede in questa capacità all'allenamento sulla variazione, all'inclusione formale che non si perde nel formalismo, all'ammissibilità dei modelli come ricerca applicata, indipendentemente dalle epoche in cui questi sono apparsi.

'Immagini'. La comunicazione del progetto si rifà a espedienti tecnici già noti: la pianta della chiatta, pur non essendo dotata di condizioni di simmetria assiale, viene presentata attraverso il disegno scaltro della pianta 'a metà' [Geers et al. 2017, p. 84]; questo metodo, usato da Bramante per il progetto di San Pietro [Borsi 1989] per salvare spazio senza ripetersi, implicitamente dichiarando un problema di scala (ricercato) nel progetto; gli autori operano in condizioni non sovrapponibili ma parallele, in cui coincidono fuori scala e relazioni pieno/vuoto – pur in assenza di uno spazio 'pivot' centrale nel caso del progetto OFFICE 37 – così da adottare espedienti risolutivi affini come modalità di comunicazione delle architetture.

Allo stesso modo, l'ordine viene scardinato nel passaggio da elaborati bidimensionali bianco/nero, alla rappresentazione del progetto attraverso collage. Il collage è una scena costruita che risolve, anticipa, prefigura in modo verosimile seppur 'bizzarro', 'impreciso' alcuni 'pezzi' del progetto e che, per questo suo ruolo si colloca agli antipodi del diagramma. Se i diagrammi, più che al progetto, guardano ad un range di possibilità, al progetto come 'opzione' entro cui lo spazio rimane valido assolvendo a funzioni richieste, il collage è una «rappresentazione in prospettiva di un vero e proprio progetto architettonico anticipato in precedenza nelle sue parti con disegni volti a definire in pianta e in alzato le caratteristiche» [Bruschi 1977, p. 39]. Questa direzione prefiguratrice, quella di «risolvere l'architettura in 'pittura', in immagine, prevalentemente visiva, dinamicamente attiva nello spazio; a trasporre, cioè, nel fantastico il dato concreto, a trasformarlo, in un'apparizione, in uno spettacolo» [Bruschi 1977, p. 44] rimandano agli stessi intenti dell'incisione *Prevedari*, dare l'impressione dello spazio nel suo compimento, nella sua 'soluzione'. Bramante,

pensando immagini di spazi «per necessità», adottando strumenti già in suo possesso per tradurli, come riporta Borsi, «viene all'architettura attraverso la pittura» [Borsi, 1989, p. 49], così anche OFFICE adotta queste modalità definendo un 'modo'.

L'influenza pittorica (Hockney, Ruscha), la trasposizione dell'immaginario pittorico come espediente che sopperisca a mancanze strutturali (come per Ábalos e Herreros), la riscoperta di Bramante [Bramante 2015] come architetto 'imprestato', costruttore di fantasmi sull'autostrada immaginaria Roma-Prato-Milano, ricollocano l'esperienza dello studio, identificando come per Bramante [6], non un 'linguaggio' (ossia una codifica di condizioni ordinate, strutturate, cadenzate, reiterate) né una 'maniera' (ossia un insieme di condizioni autocelebrative, e a tratti, ego-riferite) ma operazioni adottate, 'usate', fatte proprie e re-impiegate 'per necessità', aggiornamenti che rileggono un 'modo' di procedere nella disciplina del progetto.

L'uso a cui si fa riferimento non è una pratica gentile ma tribale, che ripropone azioni, spazi, progetti, oggetti pronti all'uso, senza distinzione edulcorata tra le parti o teche di protezione speciali per ambiti storicizzati; insieme, tutto si riscopre pronto ad essere impiegato e re-impiegato, catalogato con volontà ordinatrice (come comunicano i numeri assegnati ai progetti) e allo stesso tempo, sconvolto dal caos di questi codici, che seguono una numerazione irrisolta [Borasi 2017, p. 10]; ogni cosa è al pari del suo fiancheggiatore nello scaffale dello studio: Bramante accanto a Mies, Kircher sotto *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*. Negli scaffali dello studio di Bruxelles si trovano, sedimentati, i riferimenti culturali e architettonici che aiutano a collocare con maggiore dettaglio l'interesse degli autori verso ulteriori autori e architetture, circoscrivendo meglio opere e ambiti in un contesto più denso: America e Mies [7], Stirling [Geers 2014], Rossi [8], Bramante (come in questo caso), costituiscono esperienze di ricerca che, se apparentemente sconnesse, individuano intervalli di tempo e spazi di opere adottati come modelli e coltivati fino diventare essenziali accumulazioni.

Il principio di accumulazione che si accompagna all'uso non produce collezioni sistematiche con metodica accurata il cui fine è stupire non ci sono vetri a protezione del riferimento, l'obiettivo non è costruire 'musei' del passato, quanto piuttosto 'biblioteche di progetti', rintracciando nel tempo esempi 'buoni' da cui attingere, il cui fine si risolve nell'uso, che spesso ha più a che fare con il disordine continuo che con rigide gerarchie ordinatrici.

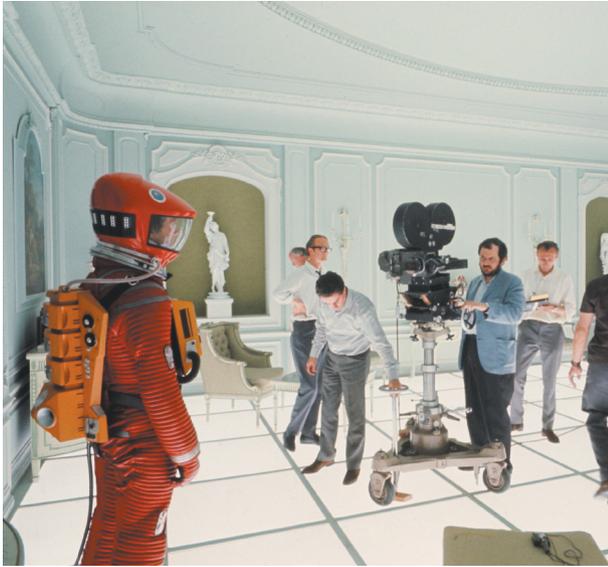


Fig. 8. David Bowman in tuta spaziale che esplora la stanza, scena dal capitolo *Jupiter and Beyond the Infinite* del film *2001: Odissea nello spazio* (S. Kubrick, 1968, USA/UK).

Fig. 9. David Bowman anziano consuma la cena nella stanza, scena dal capitolo *Jupiter and Beyond the Infinite* del film *2001: Odissea nello spazio* (Kubrick, 1968, USA/UK).

Nella galassia accanto: due cartoline

Le condizioni di rappresentazione anticipate in precedenza vedono slittare i significati attraverso i collages, veri e propri apparati illusori, punti salienti in cui la narrazione del progetto, si scontra con territori più arditi, che chiedono alla visione di farsi anticipazione.

Gli intenti già chiariti, anche per questo caso, ripescano dal passato e dal contemporaneo soluzioni pratiche, narrative coerenti che si possano adattare a raccontare un progetto complesso, strutturato, rigido, senza astrazioni seppur dotato di peccati di fantasia.

Le due immagini proposte sono due letture complementari, che inquadrano un volo d'uccello sulla chiatta e una prospettiva molto bassa tra le lunghissime *strip* che sono, allo stesso tempo, abito dell'ambito e collettivo e privato (figg. 5-7).

Il progetto, interprete di una condizione insediata declinata al futuro, propone soprattutto per immagini la trasmissione di una carica illusoria.

Componente essenziale di queste cartoline prodotte (uniche due) è la relazione bi-livello tra bianco e nero, attraverso l'uso di immaginari rappresentati con gerarchie cromatiche che rimandano ad ambiti alternativi e opposti, capaci di identificare precise realtà riconfigurate.

La prima immagine dal titolo *Overview* (fig. 5) è una vista a volo d'uccello sulla chiatta a Est, in cui il punto di vista è molto compresso, tanto da inquadrare in lontananza come fantasmi, le altre chiatte. Questa immagine è costruita con due azioni opposte, la chiatta dominata da un 'verde' brillante (vegetazione di alberi), l'acqua del lago rappresentata attraverso l'uso del colore nero, interrompendo la relazione di realtà (l'acqua non è nera, si annulla il confine tra acqua e cielo).

L'esito di queste due scelte, a favore di realtà e contro, aiutano a trasporre i significati: quello che viene rappresentato non è più un lago, bensì uno spazio "altro" noto alla memoria grazie alla cinematografia, più simile ad una galassia che ad un territorio bagnato. L'interesse (presumibile) è la necessità da parte degli autori, attraverso il colore nero (© Lucas), di parlare al futuro. Oscurando il fondo, emerge una sequenza luminosa energetica da *Jupiter and Beyond the Infinite* [9] (fig. 6) fluttuante su una tela pesta senza margine. La rarefazione del confine tra lago e cielo accentua ancora di più l'oggetto estraneo in primo piano (la chiatta) che grazie ad una tecnica pittorica (il colore pieno come fondale) diventa una piccola/grande navicella spaziale, dove navi e battelli che orbitano attorno alla chiatta, diventano senza sforzo di immaginazione, satelliti e spazzatura spaziale.

Come per le galassie, il discriminante è la navicella, ovvero il posizionamento rispetto ad essa che stabilisce lo spazio: interno o esterno, esclusivamente.

L'esterno non è più spazio per abitare bensì solo condizione di transito, di missione o territorio erroneo, ricordando gli intermezzi lunghissimi del *Millenium Falcon* in viaggio o, nel film *Gravity*, l'incidente all'esterno rispetto alla navicella. L'esterno è spazio pericoloso, attraversabile non in solitaria (rinnovando una condizione nomadica d'insediamento), l'indecifrabile natura del rischio che accompagna questo spazio richiama un colore altrettanto simbolico, quel nero che «nascondendo svela» [Marini, Corbellini 2016, p. 371].

La scelta del colore, se si presta in apparenza ad essere causale, trova riscontro di verità anche nella seconda cartolina dal titolo *Street* (fig. 7). All'apparente pericolosità dell'esterno, si contrappone l'interno (della navicella/chiatte), inquadrata dalla *strip*.

Gli abitanti vegetali e animali, fin ora immaginati solo come verdi, vengono investiti da una celestiale aura bianca [Marini, Corbellini 2016, p. 92] che azzerà i cromatismi. La spazialità anonima della *Street* è segnata da una pavimentazione 'famosa' [10] e da ignote aperture sui fronti. Nel bianco pervasivo e nelle tracce a terra si potrebbe individuare l'architettura scenica di questo spazio, allestito appunto per permettere agli umani che si insediano di riconoscerlo, non considerandosi in terra straniera, bensì ospiti di una navicella: attraverso spazialità reiterate scelte "in archivio" (*Supersuperficie*) viene mascherato un inganno (proprio come per la stanza di Bowman) (figg. 8, 9).

In questo senso, l'obiettivo comunicato attraverso l'uso del colore porta a riconsiderare le possibilità di esterno e interno dello spazio, in cui l'esterno (vero e proprio) inteso come qualcosa che è fuori dal progetto, smette di esistere, viene cancellato, raschiato, dipinto di nero, come a voler sottolineare assenza, carbonizzazione, sparizione. In contrapposizione, lo spazio interno 'messo in scena' attraverso codici grafici del passato, evidenzia una complessità d'immaginario scenografico, unico territorio in cui abitare, e quindi allestito, programmato, rigidamente progettato per abitare.

Note

[1] «Soon afterwards, they (Geers e Van Severen) found themselves flying to Los Angeles to work on a project with a decadent, very Hollywood programme (the kind they would never again encounter in their European commissions: the transformations of a Venice Beach bungalow into a furniture

Conclusioni

La necessità di un *alter ego* spaziale introduce nella narrazione le componenti biunivoche di bianco e nero, come scelta grafica di figurazione, che traspongono la percezione a spazialità note (galassie), alterate e inusuali. La trasposizione della variazione cromatica, a livello del progetto, identifica due ambiti, 'esterno' e 'interno', su cui si snoda il progetto.

La riflessione sulla visione come condizione del futuro prossimo, capace di rappresentare una realtà riconfigurata, non trova il suo inizio nel progetto bensì in altre compagini, e approda nel progetto nel finale, attraverso la rivalutazione di questi due territori; risultano illuminanti le parole di Lacaton e Vassal, nella poesia-testamento *Il fera beau demain*, in cui il richiamo: «*Construire par l'interieure [..]. L'usage: déplacements, sensations, perception intérieure, appropriation*» [Lacaton, Vassal, 1995, s.n.] assume una struttura di significati complessi, se relazionati al progetto.

'Dall'interno' non è solo uno spazio ma una modalità con cui procedere per definire e raccontare architetture: l'importanza agli accadimenti 'interni' porta in declassamento l'esterno come architettura legata al progetto, annullando la relazione con la facciata e con l'intorno (da cui l'uso del nero per *OFFICE 37*); 'dall'interno' definisce la possibilità di un progetto 'nomade' e anonimo (come le chiatte) per cui l'esterno assolve a compiti d'aerodinamica, piuttosto che strettamente architetture 'ancorate'; 'dall'interno' avviene l'abitare che è occupazione temporanea, diventando sinonimo d'appropriazione e non di proprietà.

'Dall'interno' è sia quello che comunicava il *Monumento Continuo* di Superstudio, sia quello che Kubrick e altri hanno rappresentato, arrivando al progetto d'architettura attraverso l'uso dell'immagine visionaria, rappresentando il futuro sempre da una soglia, dall'interno di un grembo che ha cambiato colore, forma, mirino. Se, apparentemente, «the studio's (OFFICE) building are machines for making images» [Woodman 2012, p. 7], le immagini – economiche e 'frivole' per essere l'unico motore di uno studio prolifico nella produzione progettuale – si rivelano soprattutto strumenti di ricerca che attraversano trasversalmente il campo del progetto (arte, cinematografia, pittura) per indagarne confini e proporre future attribuzioni.

shop and occasional residences» [Borasi 2017, p. 10]. Si fa riferimento al progetto *OFFICE 5 - Showroom*.

[2] Per approfondimenti si segnala il testo: Beitin, Eiermann 2017.

[3] Geers e Van Severen, entrambi laureati presso l'Università di Ghent, si sono incontrati durante il periodo trascorso all'ETSAM di Madrid, quando hanno conosciuto il lavoro di Ábalos e Herreros. Nel 2014, Giovanna Borasi invitò tre studi di architettura, tra cui OFFICE, ad interpretare il fondo archivistico Ábalos e Herreros (API 64) donato nel 2012 al CCA (Canadian Centre for Architecture) dagli stessi autori, l'esito sarà la mostra *Out of the box* a cura di OFFICE, Juan José Castellón and SO-IL. La relazione tra i due studi è un rapporto intermittente, che a partire dalla condivisione di un metodo "per necessità", nell'adozione comune, ha generato regole e strumenti aggiornando volta per volta, il metodo all'esigenza. Le occasioni di confronto tra gli studi sono avvenute in differenti città, in ruoli cangianti, istituzioni differenziate, attraverso il solito strumento di comunicazione: l'immagine del progetto. Disegni, collage hanno veicolato un modo scientifico di procedere.

[4] Il concorso in oggetto ha anticipato il tema *Hospital of the Future* presentato da OMA (a cura di Reinier de Graaf) per la 17ª Mostra Internazionale di Architettura di Venezia dal titolo *How we will live together?*, diretta da Hashim Sarkis, tenutasi dal 22 maggio al 21 novembre 2021, presso la sede dell'Arsenale, Venezia.

Autore

Laura Mucciolo, Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, laura.mucciolo@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

A *Conversation with Kersten Geers and David Van Severen* (2019). In A+U, n. 591, pp. 182-189.

Beitin, A., Eiermann, W. (2017). *Mies van der Rohe: Montage/Collage*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Bruschi, A. (1977). *Bramante*. Roma-Bari: Laterza.

Borasi, G. (2017). Hunting for the Present in the Past. In Geers K. et al. (Eds.). *Office Kersten Geers David Van Severen*. Vol. 1, 2-56, pp. 9-14. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Borsi, F. (1989). *Bramante*. Milano: Electa.

Callejas, L. (2013). *Islands & Atolls*. New York: Princeton Architectural Press.

Geers, K. (2011). Perfectly Fine Mies. In *San Rocco*, n. 03/Mistakes, pp. 14-18.

Geers, K. (2014). Stirling's Minimalism. In *San Rocco*, n. 09/Monks and Monkeys, pp. 79-83.

Geers, K., Van Severen, D. et al. (Eds.). (2016). *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*. Vol. 2: 56-130, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Geers, K., Van Severen, D. et al. (Eds.). (2017). *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*. Vol. 1: 2-56, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Geers, K., Van Severen, D. et al. (Eds.). (2017). *OFFICE Kersten Geers*

[5] La citazione viene, inoltre, riportata sotto la voce 'visionario' assieme alla definizione del Dizionario Treccani [Marini, Corbellini 2016, p. 621].

[6] Le parole 'linguaggio', 'maniera', 'modo' impiegate fanno riferimento al capitolo III del testo di Borsi dal titolo *Il 'modo' di Bramante*.

[7] Si fa riferimento, oltre che alla traduzione grafica, al legame più profondo [Geers 2011].

[8] Pubblicato nel 2021 il libro *The Urban Fact. A Reference Book on Aldo Rossi* [Geers, Pančevac 2021], con il sostegno della Graham Foundation, in cui gli autori cercano di riconnettere una traiettoria autoriale 'insolita', 'usando' ventitré progetti dell'architetto milanese.

[9] Si fa riferimento al capitolo finale del film *2001: Odissea nello spazio*, dir. S. Kubrick, 1968, USA/UK (figg. 6, 8, 9).

[10] Si fa riferimento all'immagine di Superstudio, *Gli Atti Fondamentali, Vita (Supersuperficie), Viaggio da A a B*, 1971; ma anche alla pavimentazione nella stanza di David Bowman del film *2001: Odissea nello spazio*.

David Van Severen Vol. 3: 126-201, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Geers, K., J. Pančevac (2021). *The Urban Fact. A Reference Book on Aldo Rossi*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Happy Birthday, Bramante! (2005). In *San Rocco*, n. 11. Numero monografico.

Lacaton, A., Vassal, J.-P. (1995). *Il ferà beau demain*. Roma: Carte segrete.

Le Corbusier (1923). *Vers une Architecture*. Paris: Éditions Crès et Cie.

OFFICE Kersten Geers David Van Severen 2003-2016. Acciones Primordiales, Primary Actions. (2016). In *El Croquis*, n. 185. Numero monografico.

Marini, S., Corbellini, G. (a cura di). (2016). *Recycled Theory. Dizionario illustrato / Illustrated Dictionary*. Macerata: Quodlibet.

Mastrigli, G. (a cura di). (2016). *Superstudio Opere 1966-1978*. Macerata: Quodlibet.

Rovelli, C. (2014). *Sette brevi lezioni di fisica*. Milano: Adelphi.

Ungers O.M. et al. (2013; 1977). *The City in the City: Berlin as a Green Archipelago*. Zürich: Lars Müller.

Woodman, E. (2012). Picturing the present. In *2G*, n. 63, pp. 4-12.