

HYPERBUILDING. MUSO DI AEREO, BUSTO DI MISSILE, PILONI PER GAMBE, VOMITANTE CORPI

LAURA MUCCIOLO

Progetto indagato
OMA / Rem Koolhaas, *Hyperbuilding*, Bangkok, 1996

L'estetica isperica è lo stile di una Europa che sta vivendo i suoi "secoli oscuri", in cui col declino dell'agricoltura, l'abbandono della città, il crollo dei grandi acquedotti e delle strade romane, in un clima di imbarbarimento generale, in un territorio coperto di foreste, anche i monaci, i poeti, i miniatori vedono il mondo come una selva oscura, abitata da mostri, attraversata da cammini labirintici. ¶

I *cammini labirintici* introdotti da Umberto Eco riassumono gli stati di movimento compiuti per comprendere nature e proprietà di alcune architetture che, nel definire le loro conformazioni e possibilità, si dichiarano selvatiche, cioè abitanti di un mondo subalterno, dove le stesse architetture ricoprono il ruolo di mostri, bestie. I *cammini labirintici* sono percorsi sequenziali incompleti, definiscono quindi una modalità di stare nello spazio che non usa visioni complete ma continue apparizioni e sparizioni, immagini intermittenti. Assenza, presenza, rumore nella continuità della visione sono modalità utili a esperire un'architettura mostruosa che sopravvive in un mondo immaginifico. Del labirinto solo l'architetto conosce l'impianto, chi usa il labirinto addentrandosi in esso ne percorre i *cammini*, costruendo il corpo interno di un mostro per immagini sequenziali, attraverso cui orientarsi per trame de-strutturate e sovrapposte come quelle che costruiscono dall'interno *Hyperbuilding*, un'architettura rimasta illusione dello studio olandese OMA.

Hyperbuilding, "il breve, elettrizzante scontro di OMA con la fantascienza" ¶, è un'architettura mostruosa che viene qui indagata come parte di un bestiario medievale, dove la costruzione fortuita e occasionale di un progetto diventa lo sfondo per considerazioni contemporanee sulla città, sulla massa, sul naturale.

Lo spazio interno di *Hyperbuilding* viene ipotizzato e rappresentato come l'intersezione di volumi in totale reciproca anarchia che definiscono spazi a volte compressi, a volte dilatati, a volte di risulta, indicando i possibili attraversamenti del corpo mostruoso attraverso l'uso di linee e punti segnaletici di colori differenziati.

Quello che emerge è l'assenza di una qualsivoglia caratterizzazione spaziale o qualità di sorta degli spazi da percorrere se non una percettibile variazione di scala, una assenza di composizione tra le parti, così come i colori e le traiettorie somigliano piuttosto a uno schema delle possibili vie di fuga: orientarsi nell'animale mostruoso percorrendone i *cammini*, equivale a fare esperienza delle condizioni di sicurezza per uscirne, proprio come in un labirinto. Le viscere interne settate per traiettorie (verticali, orizzontali, diagonali) prevedono già i possibili tragitti, in una

sorta di schema funzionalistico di zonizzazione, dove la percorrenza a tempo perduto e in traiettoria libera non è contemplata. La pianta della circolazione interna del mostro equivale alla rappresentazione appiattita dei possibili moti interni, in cui lo spazio si risolve nel compiere la traversata di lunghi cunicoli che conducono all'uscita, all'aperto, allo *spazio fuori*.

Se l'interno è approssimativo e pre-strutturato, addirittura la presenza umana viene ricondotta ed estremizzata a segnali puntiformi luminosi che costellano le traiettorie, al pari di segni di localizzazione geografica. L'uomo che traversa il mostro perde le sue connotazioni sensoriali, corporee, psichiche e diventa una luce pulsante che ricorda la sopravvivenza: luce accesa o luce spenta. Il corpo diventa punto, negando la sua esposizione, la sua esistenza, quindi la relazione reciproca con altri corpi nello spazio.

Hyperbuilding è un'architettura assemblata e colossale, conseguenza diretta delle nature che hanno costruito l'esperienza spaziale interna: gigantismo e polimorfismo. Come pratica operativa, il gigantismo si colloca al margine opposto dell'*ordine* gigante, l'assetto *per ordini* è aggirato per lasciare spazio all'esasperato ed esponenziale inviluppo del fuori scala su sé stesso. Il polimorfismo, invece, accelera la percezione del gigantismo, rivelando condizioni di assemblaggio anormali: parti senza proporzione tra loro si relazionano per tangenza e intersezione, generando composizioni inattese. Piloni per gambe, piastre sospese, busto di missile, bracci inclinati sono solo alcune delle parti anatomiche che è possibile riconoscere nel complesso massivo: la costruzione gigantesca e polimorfa è una costante nella narrazione immaginifica per luoghi spaventosi o perduti, dove se apparentemente le architetture non vengono indicate come mostruose, ne introducono nature e proprietà.

Il pannello centrale del *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch¹, all'altezza del primo registro sul lato sinistro, individua un'incombente massa rosa affacciata sul fiume che, proprio con gigantismo e polimorfismo, ricostruisce un mostro dello stesso ordine di *Hyperbuilding*. Anche in questo caso, è fondamentale la collocazione del mostro: non nel *Giardino dell'Eden* (pannello sinistro), non all'*Inferno musicale* (pannello destro), ma nel *Giardino delle delizie*. La delizia è il richiamo delle sirene Ulisse, il fascino ammaliatore del territorio ignoto che accoglie anche mostri e bestie, cioè esseri in attesa di classificazione e perciò oggetto di studio. *Hyperbuilding* è nel *Giardino delle delizie* perché anch'esso possiede connotazioni di delizia (attrazione avvincente, ingannevole, allettante) e come le delizie innesca meccanismi di mollezza, cioè definisce traiettorie di movimento che ci avvicinano o allontanano dall'oggetto. Piuttosto che essere osservato come in una

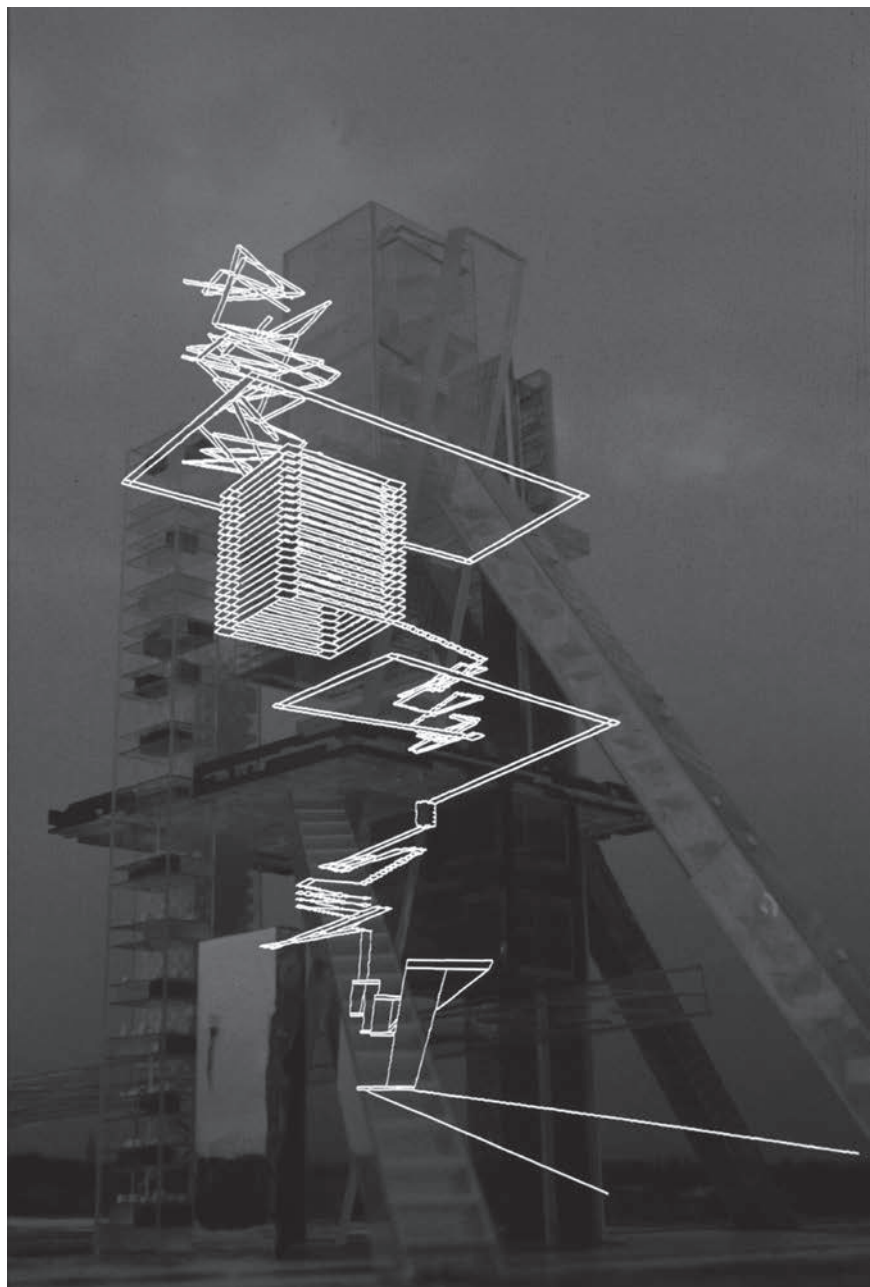
Wunderkammer nell'olio di Bosch, OMA colloca *Hyperbuilding* sul tavolo autoptico, sventrando l'architettura con curiosità scientifica e definendo, come per ogni mostro, condizioni di nascita e caratteristiche fisiche, proprietà naturali e sovranaturali.

La delizia viene così "matematizzata" decostruendo ogni fascino ammaliatore e convertendo l'ipotesi fantascientifica in architettura, che diventa evento concesso e lecito nella storia, nato dalla legittimazione della parodia. Il mostro categorizzato e deposto assume la connotazione di una chiara e semplice variazione sul tema.

"Hyper" non indica il fuori scala dell'oggetto, non porta con sé rigore di proporzione o misura; bensì è l'eccesso di una parte rispetto al tutto, la rinuncia alla proporzione complessiva dell'architettura, la programmata e traboccante composizione di parti in disappunto tra loro. Gigantismo e polimorfismo sono connotati che si accavallano nel definire un ambito non normato, rintracciando la presenza di un oggetto impenetrabile e, per ipotesi, in continua costruzione, composto da *cammini labirintici* che organizzano lo spazio per traiettorie multiple e incrociate. La pianta della circolazione interna del mostro equivale alla rappresentazione appiattita dei possibili moti interni, in cui lo spazio si risolve nelle conseguenze compositive delle due pratiche menzionate.

Per ragioni di commissione², *Hyperbuilding* è una proposta strategica, seppure finanziata dal governo giapponese, è collocata "ai confini del mondo", a Bangkok: "a city on the edge of the tolerable [...] it is a city of many crises – a city ripe for experimentation"³, territorio dove il mostro impiega una delle possibili teorie⁴ di nascita per cui condizioni atmosferiche eccessive definirebbero mostri prodigiosi, esasperati, esagerati quindi, per similitudine, *hyper*-architetture.

La proposta di spostare la collocazione dal Giappone alla Thailandia, seppur apparentemente innocua, rivela un lato caratteristico del mostro: la paura. Il mostro, affascinante e attraente, è l'alterità sconosciuta che va recintata, circoscritta, studiata e classificata, perché i suoi effetti e le sue proprietà non sono ben note e potrebbero essere nocive. Lo spostamento di collocazione del progetto, infatti, nasconde proprio questo: "Sure that the project would spark paranoia at home, the organizers stipulated that the architects situate their proposal anywhere in the world, except Japan"⁵. L'architettura mostruosa è ricollocata per evitare effetti paranoici sulla popolazione giapponese, usando un altro banco di prova affine e culturalmente dominabile. La paranoia, che è anche "delirio di interpretazione"⁶, viene indicata come prima causa dello spostamento. La sola presagibile presenza di un'architettura immaginata avrebbe generato reazioni incontrollate vista la sua apparenza oscura e barbarica, che avrebbe messo in



crisi l'assetto domestico dello spazio, annullando non solo l'idea di abitante civile ma anche di abitante "domestico". L'architettura diventa trasposizione delle previste problematiche che affliggono la città orientale (sovrappopolazione, inquinamento, insufficienza delle risorse atte alla sopravvivenza) e attraverso la costruzione di un progetto, così come nella tragedia greca, il tema viene esorcizzato e inserito in un quadro immaginifico e fantascientifico, come preannuncia il "teaser" da tabloid in prima pagina.

"Rappresentare storie eroiche diventa dunque (tra l'altro) un modo di riflettere sulle implicazioni politiche dell'ordine domestico". L'ordine domestico è una condizione ossimorica instabile che lega l'abitante alla fuga, al controllo, al corpo minacciato in uno spazio; individua un nesso di sopravvivenza politica tra la casa (come spazio) e l'abitare (come modalità di esistenza). *Hyperbuilding* sovverte la domesticità annullandone i confini anzi disponendo l'assenza del domestico come prossima frontiera della convivenza collettiva.

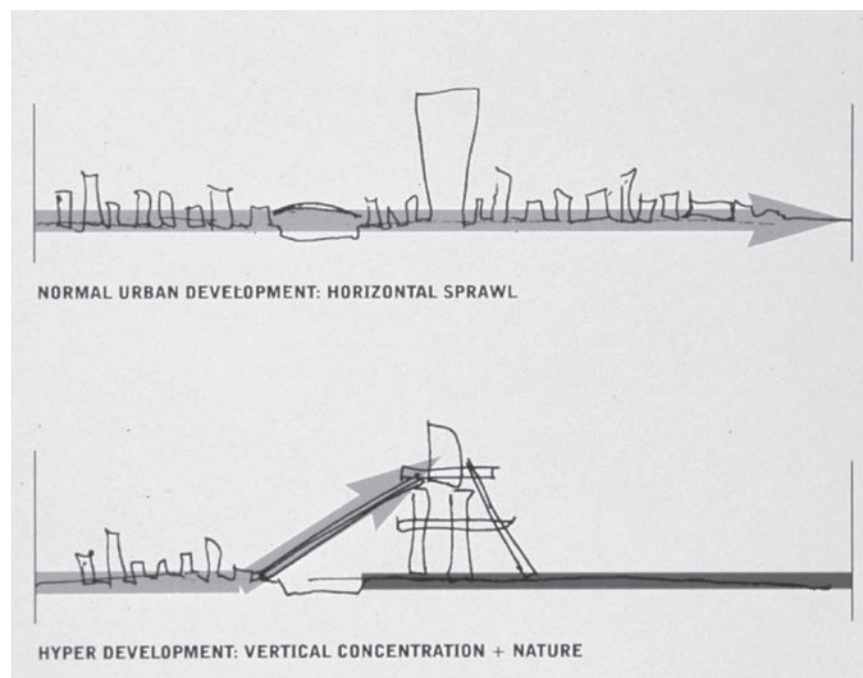
Per il progetto europeo calvinista occidentale, il mostro è una massa autonoma ermetica "self-contained, self-sustaining" per 120.000 persone: la questione centrale di cui si occupa il progetto è il contenere la massa corporea evidenziata in un numero matematicamente quantificabile ed esageratamente sproporzionato, piuttosto che dichiarare l'esistenza dei corpi attraverso le condizioni spaziali che permettono al corpo di abitare. L'evidenza antropocentrico-matematica della costruzione di una teoria del progetto si insinua in questa modalità che appartiene ai numeri e non alle densità.

Più di cinque miliardi di corpi umani. Tra poco otto miliardi. Senza contare gli altri corpi. L'umanità diventa *tangibile*: ma ciò che si può toccare non è "l'uomo", non è questo essere generico. [...] Qual è lo spazio che si apre fra otto miliardi di corpi, e in ciascuno di loro, tra capo e piedi, tra le mille pieghe, posture, cadute, flussi, fattezze, di ciascuno di loro? Qual è lo spazio in cui si toccano e si distanziano, senza che nessuno di loro, né la loro totalità, si riassorba in puro e nullo segno di sé, in un corpo-di-senso? Sedici miliardi d'occhi, ottanta miliardi di dita: per vedere cosa? Per toccare che cosa? E se non fosse che per esistere e per essere *questi corpi*, e per vedere, toccare e sentire i corpi in *questo mondo*, che cosa potremo mai inventare per celebrare il loro numero? Possiamo essere davvero noi a pensaci, noi che siamo stremati, soltanto stremati dalla piaga? Tutto è possibile. I corpi resistono, dure *partes extra partes*. La comunità dei corpi resiste. La grazia di un corpo che si offre è sempre possibile, così come è sempre disponibile l'anatomia del dolore. ✂

Nel contemporaneo, il prevalere delle densità corporee sui numeri è un fatto sintomatico, perché appunto “la comunità dei corpi resiste”: i corpi non sono più sommatorie da contenere e sostenere ma masse “ammassate”, folle unite in comunità che definiscono intrecci, che costruiscono spazio di corpi, producono ambiti e possibilità. *Hyperbuilding* è un mostro perché non è uno spazio di corpi, di tracce, di tracciati, ma di numeri, è uno spazio in cui non viene messo in mostra “l’esposizione del corpo, il loro denudamento, la loro popolazione numerosa, i loro scarti moltiplicati, le loro reti intricate, le loro mescolanze (tecniche più che etiche)”¹ quanto piuttosto la banalizzazione del corpo generico che subisce il controllo da parte di uno spazio altrettanto generico. Il corpo deforma lo spazio per causa del suo peso², del contatto con gli spazi e con altri corpi: la riscoperta della deformazione rende inattuale *Hyperbuilding* che piuttosto è un circolo panottico di auto-sabotaggio, spazio rigido e precostituito senza tempo per il corpo in opera³. *Hyperbuilding*, a conferma, ha tutte le connotazioni della massa⁴: tensione per la crescita, uguaglianza spaziale interna, sviluppo continuo senza interruzione, direzione verso una meta non raggiunta (e in movimento verso essa).

La massa orripilante di *Hyperbuilding* si colloca “sopra” un’altra massa, rappresentata in pianta come una macchia nera, la riserva naturale di Phra Pradaeng. L’architettura occupa il suolo escludendo uno sviluppo orizzontale, attaccando la terra con bracci inclinati e ortogonali che diventano fondazioni instabili e contemporaneamente spingono la massa sopraelevata. Lo sviluppo verticale “a grattare il cielo” è permesso grazie a piastre orizzontali intermittenti sospese e ancorate ai piloni che stabiliscono gli intervalli abitabili; le piastre si intersecano ai volumi verticali che definiscono gli spazi intermedi di collegamento. L’esito è una pianta senza gerarchia di spazi, senza composizione o tensione strutturata, bensì la sovrapposizione volumetrica di ambiti tridimensionali rigidi.

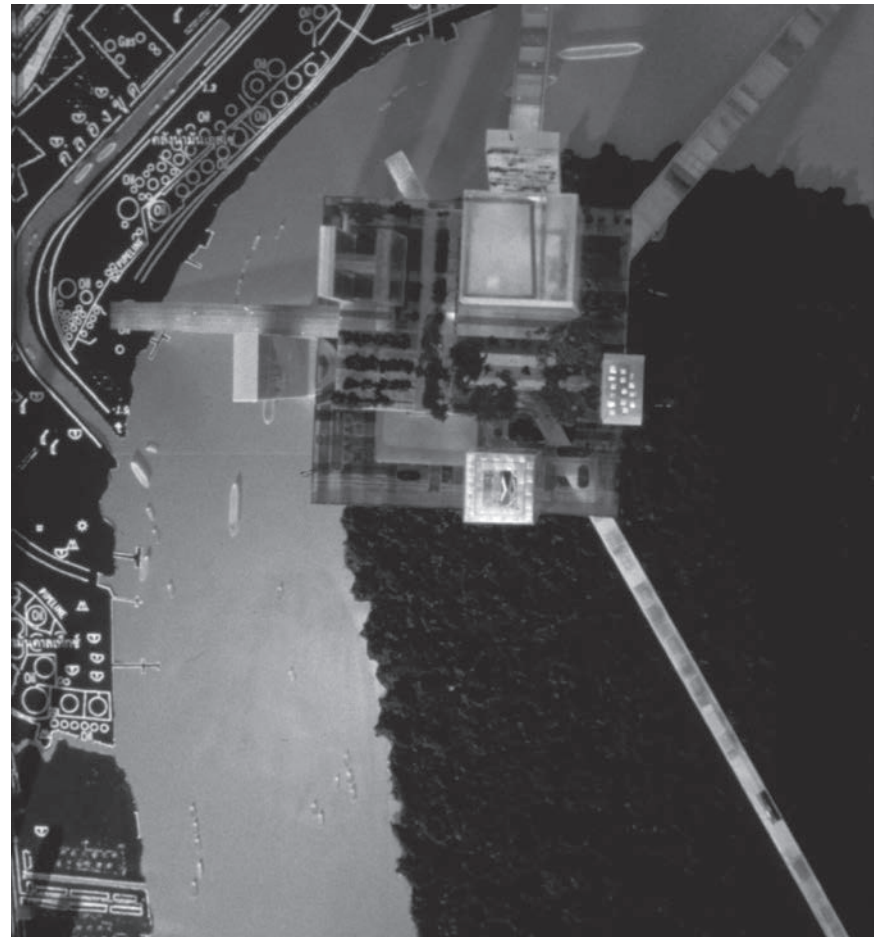
Nella costruzione verticale, viene definita la possibilità di permettere alla riserva naturale (negli schemi di progetto indicata come *nature*) di proliferare sia in orizzontale – cioè di esistere come un tappeto al livello di attacco al suolo – che in verticale – crescendo indisturbata fin dove l’esistenza dell’architettura lo permetterebbe. L’idea di *nature* che viene presentata o individuata è un’idea idilliaca e antropocentrica, addirittura tecnica, rappresentata in grafica come una linea molto spessa in evidenziatore color verde, che esclude gli approdi di sintesi e iper-connessione che il contemporaneo sta sollecitando⁵, e che vede il naturale come uno spazio di produzione che l’uomo può controllare, totalmente regolare, assolutamente verde. La natura in *Hyperbuilding* non è



OMA, *Hyperbuilding*, 1996. Courtesy OMA



OMA, *Hyperbuilding*, 1996. Ph. Hans Werlemann, courtesy OMA



“l’individuazione del carattere delle cose, un problema di conoscenza” ¶ ¶ bensì – agli antipodi – un dato certo, assoluto, immutabile, regolato. La natura esiste come necessità servile e d’occasione, la cui presenza tuttavia viene segnalata come elemento modificante la realtà, tanto quanto l’architettura. Il progetto, proprio per questa sua “carezza”, è utile per verificare come, nonostante venga promossa l’idea di natura come regno altro e dominabile, si intravedano almeno due direzioni prefiguratrici, la prima che integra naturale con l’artificiale in un unico complesso a interazione prevista seppur limitata; la seconda che introduce nella città la presenza del naturale come intromissione legittimata.

Nonostante nel progetto manchi una riflessione di tipo globale sul ruolo del naturale, impossibile da prevedere per la mancanza di spazio dedicato in quegli anni a questo tema (OMA risultava impegnata in architetture assolutamente antropocentriche come De Rotterdam, Casa da Musica, CCTV), l’architettura già integrava o introduceva nuclei di tipo “irrazionale” nel normato, seppur attraverso linguaggi ancora non calibrati.

La natura viene indicata, infatti, con differenti codici: nei diagrammi come una linea spessa di evidenziatore segnata con un colore generico, colore che in letteratura e iconografia ha indicato con immediatezza il naturale (color verde ¶ Λ); nelle didascalie come una sommatoria – il naturale viene indicato dal segno matematico “+” – come un’aggiunta dominabile e quantificata all’artificiale; o, ancora, per immagini incomplete (assenza della vegetazione negli interni, nelle viste esterne, nei modelli di progetto).

EPILOGO

Hyperbuilding rimane un mostro che è stato conosciuto attraverso rappresentazioni, parole, modelli, disegni ed elaborati di progetto; la paura del mostro, attraverso la sua autopsia, è stata esorcizzata e sventrata, rivelando nature (gigantismo, polimorfismo) e proprietà (lo spostamento come strategia contro la paranoia, il contenimento di corpi come strategia di sopravvivenza alla città, la dominazione del naturale come presupposto di esistenza di “hyper-spazi”). La costruzione d’architettura come una massa ha indirizzato aspetti e ambiti di influenza del rapporto con l’esterno (*nature*) e con l’interno (corpi).

Attraverso la costruzione di ambiti ibridi di esistenza, *Hyperbuilding*, anticipa tempi e modi di architetture gigantesche e controverse (alcune delle quali seguiranno da questa diventando realtà come CCTV, TVCC, De Rotterdam), strutturando una riflessione sia sull’uso del suolo sia sulla costruzione del progetto nel naturale ¶ ¶.

¶ U. Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007, p. 111.

¶ “OMA’s brief, titillating brush with sci-fi”. *The Hyperbuilding. OMA’s one km high city in the sky*, in R. Koolhaas (a cura di), *Content. Triumph of Realization*, Taschen, Köln 2004, p. 421.

¶ Il *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch è un trittico olio su tavola di 220 × 389 cm, databile 1480-1490, conservato al Museo del Prado. I tre pannelli sono comunemente noti come *Il giardino dell’Eden* (pannello sinistro), *Il giardino delle delizie* (pannello centrale), *L’inferno musicale* (pannello destro).

¶ Il governo giapponese ha commissionato il progetto istituendo l’Hyperbuilding Research Committee Office e affidando il progetto a OMA.

¶ *The Hyperbuilding. OMA’s one km high city in the sky*, in R. Koolhaas (a cura di), *op. cit.*, p. 423.

¶ “Si pensava, ad esempio, che nell’estremo Oriente il caldo e l’umidità eccessive creassero i presupposti per una corruzione generale dell’aria e del suolo e, dunque, per la nascita di esseri prodigiosi e deformi sia umani sia animali”. S. Sebenico, *I mostri dell’Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Eut, Trieste 2005, p. 129.

¶ *Ibid.*

¶ “PARANOIA. In fact, paranoia is a *delirium of interpretation*. Each fact, event, force, observation is caught in one system of speculation and ‘understood’ by the afflicted individual in such a way that it absolutely confirms and reinforces his thesis – that is, the initial delusion which is his point of departure. *The paranoid always hits the nail on the head, no matter where the hammer blows fall*”. OMA, R. Koolhaas, B. Mau, S.M.L.XL, 010 Publishers, Rotterdam 1995, p. 990.

¶ “At the outset of the twentieth century, 10% of the population lived in cities. In 2000 around 50% of the world population lives in cities. In 2025, the number of city-dwellers could reach 5 billion individuals (two third of them in poor countries). In 1950, only New York and London had over 8 million inhabitants. Today there are 22 megalopolises of the 33 megalopolises predicted in 2015, 27 will be located in the least developed countries including 19 in Asia. Tokyo will be the only rich city to figure in the list of the 10 largest cities”. R. Koolhaas, Harvard Design School Project on the City, S. Boeri, Multiplicity, S. Kwinter, D. Fabricius, H.U. Obrist, N. Tazi, *Mutations*, Actar, Barcelona 2001, pp. 1-6.

¶ J. Redfield, *L’uomo e la vita domestica*, in J.-P. Vernant (a cura di), *L’uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 160; ed. or. *L’Homme grec*, Le Seuil, Paris 1993.

¶ R. Koolhaas (a cura di), *op. cit.*, p. 423.

¶ J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 1992, p. 68.

¶ Ivi, p. 74.

¶ Ivi, pp. 76-80.

¶ Si veda S. Marini, *Lo stile antropocene. Lo spazio della partecipazione e il linguaggio dell’architettura | The Anthropocene Style. The Space of Participation and the Language of Architecture*, in “TECHNE. Journal of Technology for Architecture and Environment”, 14, dicembre 2017, pp. 46-50.

¶ E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, pp. 34-36, ed. or., *Masse und Macht*, Carl Hansen Verlag, München 1960.

¶ A tal proposito si vedano: “New Geographies”, 6 (*Grounding Metabolism*), a cura di D. Ibañez, N. Katsikis, novembre 2014; “San Rocco”, 10 (*Ecology*), inverno 2014; T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016; “New Geographies”, 10 (*Fallow*), a cura di M. Chieffalo, J. Smachylo, maggio 2019; “Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory”, 3 (*Nella selva | Wildness*), autunno-inverno 2020; TVK, *The Earth is an Architecture*, Spector Books, Leipzig 2021.

¶ É.-L. Boullée, *Saggio sull’arte*, Marsilio, Padova 1967, p. 23; ed. or. *Architecture. Essai sur l’art*, 1799.

¶ “Many agree that nature is vanishing. Untouched nature is increasingly rare. But while the wilderness retreats, the hard boundaries between nature and culture are disappearing too. The stock market is controlled by an ecosystem of autonomous computer programs. A ‘natural’ tomato is a marvel of selective breeding and genetic engineering. Could it be that we’re just not looking for nature in the right places?” K. van Mensvoort, *Real Nature is Not Green*, in Id., H.-J. Grievink (a cura di), *Next Nature. Nature Changes Along with Us*, Actar, Barcelona 2012, pp. 30-34.

¶ L’autrice desidera molto ringraziare OMA e il dipartimento PR per il sostegno continuo e la preziosa disponibilità, senza cui questo contributo non sarebbe stato possibile.