

Forum / Peter Allison / Gio Aulenti / Juan Navarro Baldarex / Olivo Barbieri / Gabriele Basilico  
 Mario Botta / Andrea Branzi / Jean Busquets / Santiago Calatrava / Germano Celant  
 Francesco Cellini / Pierluigi Cerri / Giovanni Charamonte / Gilles Clément  
 Manuel de Sola Morales / Peter Eisenman / Kenneth Frampton / Tony Fretton / Frank Gehry  
 Catherine Gustafson / Brian Hatton / Steven Holl / Richard Ingersoll / Arata Isozaki / Toyo Ito  
 Rem Koolhaas / Kengo Kuma / Michael Maltzan / Sandro Magliana / Catherine Muehlebach  
 Adolfo Natalini / Pierluigi Nicolin / Jean Nouvel / Renzo Piano / Linda Pollak / Alessandra Ponte  
 Franco Purini / Mary Ann Ray / Francesco Repossi / Umberto Riva / Paolo Rossini  
 Italo Rota / Kazuyo Sejima / Álvaro Siza Vieira / Eduardo Souto de Moura / Georges Teyssot  
 Oswald Mathias Ungers / Tony Vidler / Peter Walker / Mirko Zardini / Cino Zucchi

**Viral Architecture** Lotus 133  
 Gordon Matta-Clark / Manlio Brusatin / Korteknie Stuhlmaacher Architekten  
 SheP Architects / OMA / Stefan Eberstadt / Ateliers Forte / Alboti / Caruso St. John Architects  
 Giacomo Borella / Toyo Ito & Associates Architects / Steven Holl Architects  
 Christian de Portzamparc / Maxime Schliker / Ueno Architects / BNR Architects  
 Pierre d'Avance / Sean Poth Architects / Brian Schickel / Michael Herz / Ateliers Jean Nouvel  
 R&Sier(q) / realites.united / Calzoni Architeti / Bless / Giampaolo Bosoni



Edizionale Lotus  
 Skira  
 Roma € 27,00 - 91,95 75,00 - 11 € 50,00  
 1 € 60,00 - 108 € 29,00 - 108 € 40 - 7 € 40,00

# Il lavoro di aggiunta The Work of Addition

Per un'architettura della manipolazione  
*For an architecture of manipulation*

Giacomo Borella

Del tema dell'architettura fatta per aggiunta, scavo, manomissione di un'altra che già esiste, mi interessa soprattutto il lato "minore", il suo costringere a riconoscere limiti e soglie concrete, smarcandosi dal piano astratto; la sua capacità di obbligarci a collaborare o confliggere con altri pezzi di realtà, a impastarsi con essi, la necessità implicita di studiarli, perlustrarli, comprenderli. Un modo di accostarsi allo spazio che, nella sua attenzione al limite, alla dimensione minuta e nel suo partecipare a un processo che lo precede e lo prosegue, mi suggerisce una visione dell'architettura come manutenzione, intesa in un'accezione attiva e immaginativa. E che, in un quadro generale che spinge fortemente verso l'astrazione e il dissolvimento, sotto-linea invece un ancoraggio alla dimensione corporea e sensibile. Il tema dell'architettura di manipolazione in realtà quasi non esiste, perché finisce per coincidere con il campo dell'architettura stessa: ogni architettura manipola e altera uno stato precedente, variamente tettonico o naturale a seconda dei casi. L'ipotesi stessa di una architettura fissa e immutabile, per quel che ne so è molto recente: ci basta uscire dall'ambito dell'architettura blasonata e dalle sue nevrosi autoriali, e osservare un orizzonte un po' più largo, per esempio sfogliando quel piccolo "testo sacro" che è per me *Architettura senza architetti* di Bernard Rudofsky, per ricordarsi quanto sia fluido e ininterrotto il processo architettonico. Solo con il progetto d'autore moderno, e con l'imporre delle pratiche di tutela e conservazione dei monumenti, si è largamente diffusa – soprattutto in ambiente "colto" – l'ipotesi di estrarre dal flusso delle sedimentazioni singoli manufatti eccellenti o parti di città, congelandoli. Ottenendo così, se è vero che l'architettura è di per sé "musica congelata", una musica doppiamente congelata: un'architettura surgelata. Ma su questo tema del surgelamento vorrei tornare più avanti.

Se l'architettura è stata o dovrebbe essere un'arte del dialogo – e così, malgrado tutto, sempre più mi viene da guardare a essa: una pratica in cui si sperimenta concretamente la capacità di convivenza tra entità di natura, provenienza, cultura, età diverse – il tema dell'architettura della manipolazione, o della manutenzione, come l'ho chiamata, indica una zona in cui tale dialogo dovrebbe farsi più fitto e rav-

vicinato, sostanzarsi di temi anche frugali, bassi, ordinari, diventare un *tête-a-tête*, un corpo a corpo. Un corpo a corpo necessario come lo è sempre stato, che oggi può caricarsi di ulteriori temi di una qualche valenza generale e forse offrire occasioni per sviluppare alcuni anticorpi verso il *mainstream* non solo architettonico contemporaneo. Vedo il lavoro intorno alla dimensione della manutenzione colloquiale dell'architettura e della città dentro alla cornice di due grandi questioni, che qui accenno di sfuggita: la questione del limite da porre alla delirante espansione urbana infinita e quella della riconversione ecologica dello stock edilizio esistente, almeno nelle parti ricche e sovravviluppate del pianeta e soprattutto della sua porzione edilizia più energivora, quella prodotta nella seconda metà del secolo scorso. La somma di questi due temi delinea per il presente e per il futuro un quadro in cui il lavoro di rielaborazione e riarticolazione da compiere dentro al tessuto dell'architettura e della città esistenti, a scale molto diverse, ha una parte decisiva. Sul primo tema è da notare, pure in una situazione europea di crescita demografica blanda o negativa, e schizofrenicamente accanto alle montanti demagogie ecologiche e conservative, quanto poco si sia incrinato tra politici, intellettuali e media il mito dell'inarrestabile crescita urbana come simbolo di prosperità e benessere. Sul secondo tema il rischio evidente è che venga confinato in una dimensione tecnocratica, anziché essere colto nel suo potenziale di messa in discussione radicale di molti miti moderni e postmoderni nei quali l'architettura si incrocia con i temi dell'abitare, della vita urbana, dei consumi.

In questo contesto, la pratica di trasformazione, riforma, manutenzione del costruito può anche costituire un'occasione per riattivare quella capacità di riconoscere la molteplicità delle scale possibili e la polifonia dimensionale che nel discorso di molta architettura contemporanea di successo sembra essersi preoccupatamente anchilosata, a favore di un appiattimento sull'ideologia dell'extra-large. Il salto di scala della globalizzazione, della geopolitica, le distanze accorciate dalla rete elettronica, hanno sciolto la briglia della volontà di potenza e trasformato molti architetti in strateghi da Risiko. Dalla *bigness* di Rem Koolhaas in giù – il chilometro tubo

di MVRDV, l'entusiasmo megalopolitano di Massimiliano Fuksas («l'architettura più interessante è quella delle megalopoli che si allungano per chilometri; l'obiettivo non è più produrre piccoli progetti: si ragiona su città di 10, 20 milioni di abitanti»), la micromegalomania dei loro molti nipotini – si assiste a una corsa alla smisuratezza che rischia di produrre un elegante e neofuturistico "fascismo dimensionale", nutrito di parole d'ordine del tutto simili a quelle impiegate nella pubblicità sessuale (rigorosamente maschile) che invade ogni giorno le nostre caselle di posta elettronica: *bigger*, mega, super, *enlargement*..., un tipo di ossessione da interpretare più utilmente con gli strumenti della psicoanalisi che non con quelli della critica di architettura. Intra vedendo la possibilità che possa fornirci degli anticorpi verso l'unidimensionalità di questa visione super-architettonica, si può cercare di descrivere una pratica "manutentiva" dell'architettura che includendo la fragilità e il dubbio perlustra l'esistente, riconosce la sua concretezza, i suoi limiti e su di essi si misura e si fonda, nel tentativo e nella progressiva approssimazione trova la propria strada di volta in volta a partire dal buono e dal servibile rinvenuto in ciò che già c'è, dalle caratteristiche del tema per quanto modesto e limitato, del luogo seppure spaesato, cercando di alimentare la sua trama dimensionale anziché omogeneizzarla e unificarla. Un atteggiamento in cui viene posta in primo piano la facoltà umana che Ivan Illich chiamava "proporzionalità", quella capacità di coltivare il senso della corrispondenza e della misura che egli sosteneva essere stata cancellata dallo spazio omogeneo del paradigma tecnoscientifico moderno. E che ha molto in comune con l'idea del giardiniera planetario di Gilles Clément (credo, nello stesso spirito inteso da Mirko Zardini nel suo saggio *Un terzo paesaggio per l'architettura*), che a partire da ciò che già c'è, pure se negletto, residuo, scartato, lavorando il più possibile con, il meno possibile contro, studia come sfruttare la diversità senza distruggerla. La confidenza con la concretezza che la manipolazione dell'architettura richiede fa anche attendere, come ho già accennato, con la pervasiva tendenza del nostro tempo alla smaterializzazione. Un'attitudine che è stata meravigliosamente studiata e interpretata da Ivan Illich, soprattutto negli ultimi anni della

Lacaton & Vassal, *Latapie House*, Floriac, France, 1993

sua vita, osservando la lunga traiettoria della cancellazione dell'esperienza corporea e sensibile dal campo religioso, istituzionale, medico, in una progressiva «perdita dei sensi, della carne e del mondo», fino alla loro sostituzione con surrogati cibernetici<sup>2</sup>. Anche Paul Virilio, da tutt'altra angolazione, arriva a riflettere sul medesimo tema: i «simulatori di prossimità (tv, web, portatili)» permettono di «vedere senza andare a vedere sul posto. Percipire senza esserci veramente» sopprimendo «l'importanza cruciale di quanto è percepito *de visu* e *in situ*»<sup>3</sup>. Continua Virilio: «ciò che i sacerdoti del Progresso tecnoscientifico si sono accaniti a distruggere è quella priorità data al vicino e al prossimo che determinava l'eterogeneità della nostra coscienza del mondo»<sup>4</sup>. E infine «il progresso dell'eccesso è un progresso contro natura, che esaurisce non solo le risorse naturali del pianeta, ma anche la resistenza residuale dei diversi materiali, come se l'eliminazione (progressiva?) della materialità fosse divenuta, a poco a poco, l'obiettivo primario del genio dei costruttori. Ciò spiega, alla fine, il delirio della trasparenza a ogni costo»<sup>5</sup>. Oltre al mito della trasparenza, l'eliminazione della materialità, il *disembodiment* di cui parlava Illich, è leggibile attraverso una serie di altri procedimenti architettonici di diffusione crescente: il ricorso massivo a espedienti tesi alla dissimulazione dell'attrazione gravitazionale, quali volumi a sbalzo, in aggetto, in fuori piombo, in cui lo sforzo maggiore sopportato – cioè maggiore quantità di materia, maggiore peso, maggiore costo – implicato da queste scelte è del tutto occultato dalla caratterizzazione delle superfici esterne; la sparizione di ogni segno visibile di interconnessione con i fenomeni naturali (conformazione delle superfici in rapporto a pioggia o neve, apertura o chiusura dell'involucro in rapporto a sole e ombra, percorsi di convogliamento dell'acqua piovana) o con la presenza umana (apertura o chiusura programmata dei serramenti, delle tende). Questi espedienti sono il risultato di un effetto di *feedback* sull'architettura "reale" degli strumenti elettronici di rappresentazione, una sorta di "renderizzazione" dello spazio concreto, in cui quello della PlayStation, di SecondLife, appare come il migliore dei mondi possibili, il modello esperienziale da emulare. C'è un'evidente convergenza tra questa aspirazione al-

la derealizzazione del mondo e il tipo di architettura "surgelata", di cui si è parlato sopra, che si produce pensando di estrarre porzioni di spazio dal flusso vivo delle sedimentazioni, rendendole fisse e immutabili. Il lavoro di manipolazione sull'architettura esistente non ci mette affatto al riparo da questo rischio, anzi il suo ambito è contiguo al campo dell'architettura d'interni e del design che mi appaio-



no come le punte più avanzate dello sconfinamento dell'architettura surgelata nella vita quotidiana dei paesi sovravviluppati: la zona in cui l'astrazione colonizza anche la dimensione domestica, in cui gli architetti, come scriveva Heinrich Böll, «spongono i loro clienti alla tortura che è l'abitare in un locale di esposizione anziché in una casa». In questo quadro provo ugualmente, con una buona dose di ingenuità, a sostenere che un'architettura di manipolazione dell'esistente, intesa in senso manutentivo, basso, minore, possa a certe condizioni costituire un terreno su cui arginare la tendenza alla disincarnazione, alla cancellazione delle tracce umane dall'architettura. È ovvio che l'aspirazione all'astrazione può governare anche il processo di modificazione di un'architettura esistente, come testimoniano innumerevoli esempi, ma è come se essa per imporsi dovesse qui utilizzare quantità di energia contraria – per usare le categorie di Gilles Clément – molto maggiori per rendere omogenea e neutralizzare la trama di differenze, ostacoli, inerzie, resistenze, asperità che un ambiente già costruito e vissuto offre. In una prospettiva di contrasto alla smaterializzazione è necessario quindi far leva su queste asperità, soppesarle, riconoscerne i limiti,

mettersi in una posizione di vicinanza ai fatti concreti del luogo, bassi o alti che siano: si tratti di capirne il sistema fognario, o cogliere una vista sulle montagne da un certo angolo, trovare i punti su cui appoggiarsi o le parti più cedevoli, studiare le vicinanza e il modo per disturbare di meno con rumori e vibrazioni del cantiere, memorizzare la traiettoria del sole tra le case vicine. Considerando che molte cose ci sfuggiranno... Ma in ogni caso si tratta di diffidare abbondantemente della figura del progettista "in remoto" che dalla sua consolle può acquisire tutte le informazioni necessarie su un luogo ("percepire senza esserci"), abbandonando anche certi impicci dello status professionale, facendosi agguerriti misuratori come periti edili, contabilizzando come geometri, osservando e riflettendo come bigheonni: bisogna trovare il modo di spezzare la catena del "non avere tempo". Vorrei proporre una sorta di incrocio tra una "mistica pratica" alla Aldo Capitini<sup>6</sup> e una duttilità arguta da geometroni di cantiere: questo è il tipo di "professionalità" che immagino. Nella soffitta, nel rudere, nel capannone, nel casamento, mentre si controllano le misure, si ispezionano gli impianti, si guarda dalla finestra, si potrebbe canticchiare quella canzone che Woody Guthrie aveva ricavato da *Esodo* 3, 1-9 – a proposito di manipolazioni – rendendolo meno truce e più animistico: «Togliiti le scarpe / Il luogo dove sei è terra santa / Ogni posto sulla terra è terra santa / Ogni piccolo centimetro è terra santa / Ogni granello di polvere è terra santa»<sup>7</sup>. Credo che in questa parte di ricognizione di ciò che esiste bisogna mettere molta energia, per poi portare ogni cosa incontrata con sé nella fase di progetto. Matisse l'ha spiegato molto bene: «io procedo molto semplicemente: studio a lungo un soggetto, e quando ne sono ben bene imbevuto lo rendo come cantando»<sup>8</sup>. Su questa fase del "cantare", cioè il momento del progetto, faccio molta fatica a indicare un metodo. Dico solo: portarsi dietro tutto ciò che si è carpito alla situazione esistente, ripercorrere, rovesciandole al contrario ma senza enfasi, la lista delle tecniche di smaterializzazione che ho elencato sopra, e augurarsi di avere un committente – pubblico o privato, singolo o multitudinario – con esigenze e necessità almeno vaghe: senza una committenza o una vera necessità, per



Philippe Bouaut

fare un'architettura ci vuole un genio o un raddoppiante, e comunque difficilmente sarà viva. Tralascio per brevità tutta la parte di progetto, decisiva, che si annoda con le normative e con il cantiere: anche qui, senza un minimo di arte di trasformare gli ostacoli e gli incidenti in opportunità, non si va da nessuna parte.

Vorrei ora osservare un paio di esempi concreti. Più che parlare dei nostri progetti pubblicati in questo stesso numero di "Lotus" – nei quali solo in modo molto pallido e parziale si possono ritrovare le idee che qui ho cercato di esporre, ma che sono alcuni dei lavori concreti a partire dai quali questi pensieri si sono prodotti – con spirito trasversale vorrei mettere in relazione tra loro due esperienze molto diverse, entrambe significative sul piano di una visione manutentiva dell'architettura, ambedue riguardanti un punto di incrocio tra pratiche di manipolazione dell'architettura esistente, crisi dell'urbanità megalopolitana e deriva del progetto moderno. Parlo da un lato del lungo lavoro di aggiunta e scavo sul corpo dei complessi abitativi periferici di Lucien Kroll, dall'altro del percorso progettuale di Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal spesso dedicato all'alterazione del tipo della residenza unifamiliare suburbana e recentemente, nel loro studio *Plus*<sup>9</sup> (con Frédéric Druot), a una proposta di recupero dei *grands ensembles* di edilizia popolare francesi.

Entrambi gli esempi si caricano di un interesse ulteriore dopo la rivolta delle banlieue parigine del 2005. La proposta articolata in *Plus* porta a una scala maggiore la strategia omeopatica e frugale messa a punto nei progetti a scala più piccola: aggiunta anziché demolizione, economia dei mezzi (utilizzo di strutture e finiture spartane e di serie), inserimento di ambienti autoclimatizzati (serre) a destinazione libera, multipla e imprecisata. Nel suo trasposi ai *grands ensembles* – cinque esempi tipo più

due progetti di concorso, di cui uno attualmente in costruzione (torre di Bois-le-Prêtre, Parigi) – la strategia viene strutturata a supporto di una tesi, sociologicamente e psicoanaliticamente sacrosanta, ma economicamente e logisticamente da dimostrare, che si oppone alla rimozione dei quartieri e si impegna nella loro rielaborazione e trasformazione. L'aspetto straordinario di questa proposta anti-*tabula rasa*, pure se dentro a una dimensione di neo-standardizzazione che non mi convince, sta proprio nella sua capacità di trattare contemporaneamente questioni fenomenologiche e esistenziali (energia, clima, vita quotidiana, stili di vita), costruttive e logistiche (compatibilità con la permanenza degli abitanti negli edifici), economiche (dimostrazione, computi alla mano, della realizzabilità con minori costi rispetto a quelli previsti per demolizione e ricostruzione). Tutto ciò partendo da uno studio scrupoloso e amorevole dell'esistente, che è anche un'analisi del lato negletto e rimosso della modernità, e senza schiacciare la sua concretezza nella dimensione piatta e diagrammatica della proposta generica.

Sulla stessa materia ma di tutt'altro tipo il lavoro di Kroll. Ciò che più apprezzo in questo tranquillo signore ottantenne è il suo saper essere pacatamente furibondo con la "razionalità" totalitaria che ha plasmato le nostre periferie, la sua capacità di utilizzare questa collera come dinamo dei suoi progetti di riforma, il suo modo di mettersi sulle spalle e alle calcagna dei giganti edilizi delle banlieue europee. Sono totalmente favorevole alla sua opera di aggiunta, scavo e taglio, con grandi seghe circolari simili a quelle usate da Gordon Matta-Clark, nel corpo dei quartieri dormitorio, al suo generoso lavoro di vernacolarizzazione ecologica dei casamenti popolari, che mi appare come la ricerca di un dialetto della diaspora, dello spaesamento, qualcosa di simile alla "letteratura minore" di Kafka nell'interpretazione di Gilles Deleuze e Felix Guattari, un'architettura che sfidando il kitsch non rinuncia a improvvisare una festosa dimensione di vicinato contemporaneo, con uno spirito che ha più di un'assonanza con quello del Frank Gehry ruspante prima maniera, ma più europeo e anarchico.

Entrambi i casi mi sembra esemplifichino il principio di economia energetica formulato da Clément,

applicato a un'architettura della manipolazione: Lacaton, Vassal e Druot in un senso più morbido, direi più buddhista, del fare leva su ciò che già c'è, dell'aggiungere più che del rimuovere; Kroll nel trasformare in energia civica e architettonica le tossine di una collera da casseur. Due buoni esempi per descrivere l'arco delle possibilità di quella che ho provato a definire come una pratica manutentiva dell'architettura.

■ What interests me most in the theme of architecture made by addition to, subtraction from or alteration of an existing work is its "minor" side, the way it requires the recognition of concrete limits and thresholds, breaking away from the abstract plane, and forces collaboration or conflict with other pieces of reality, or a blending with them, and the necessity of studying, exploring and understanding them that this implies. A way of approaching space that, in its attention to the limit, to the small dimension, and in its participation in a process that precedes and follows it, suggests to me a vision of "architecture as maintenance," understood in an active and imaginative sense. And that, in an overall situation in which there is a strong tendency toward abstraction and dissolution, emphasizes instead an anchorage to the dimension of the body and the senses.



Philippe Bouaut

In reality the theme of the "architecture of manipulation" hardly exists, as it ends up coinciding with the field of architecture itself: every work of architecture manipulates and alters a previous state, whether artificial or natural. As far as I know, even the idea of a fixed and immutable work of architecture is a very recent

Lacaton & Vassal, *Houses in Mulhouse*, Hât Schoettle, Mulhouse, France, 2001-03

Lacaton & Vassal, *Palais de Tokyo*, Paris, France, 2001

Lacaton & Vassal, *Maison a Keremma*, Keremma, Tréfléz, France, 2005

one: it suffices to emerge from the realm of "noble" architecture and its authorial neuroses and take a somewhat broader look, for instance by skimming through what is for me a little piece of "holy writ," Bernard Rudofsky's *Architecture without Architects*, to remember how fluid and uninterrupted is the architectural process. It has only been with the modern *auteur* project, and with the establishment of the practice of protection and preservation of monuments, that the hypothesis of extracting individual outstanding buildings or parts of the city from the process of sedimentation and freezing them has become widespread, especially in "cultured" circles. Thereby obtaining, if it is true that architecture is in itself "frozen music," a doubly frozen music: an architecture in deep freeze. But we shall return to this theme of freezing later on.

If architecture has been or ought to be an art of dialogue—and that is how, in spite of everything, I am increasingly inclined to see it, as a practice in which the capacity for coexistence between entities of different nature, provenance, culture and age is put to a concrete test—the theme of the architecture of manipulation, or of maintenance, as I have chosen to call it, indicates an area in which such a dialogue should become even closer, tackling even frugal, low and ordinary questions and becoming a *tête-à-tête*, a face-to-face conversation. A *tête-à-tête* as necessary as it has always been, but which can now take on other themes of a somewhat more general character and perhaps provide opportunities to develop some antibodies against the mainstream, and not just that of contemporary architecture. I view the intense activity around the dimension of the colloquial maintenance of architecture and the city within the framework of two great questions, to which I shall refer briefly here: the question of the limit to be placed on the insane endless expansion of urban areas and that of the ecological reconversion of the existing stock of buildings, at least in the wealthy and overdeveloped parts of the planet, and above all its most energy hungry portion, the one produced in the second half of the last century. The sum of these two themes outlines a picture for the present and the future in which the work of refashioning and re-articulation to be carried out within the fabric of existing architecture and cities, on very different scales, has a decisive part to play. On the first theme it is worth noting, despite a situation of feeble or negative population growth in Eu-

rope, and going schizophrenically hand in hand with mounting demagoguery on the conservation of the environment, how strong the myth of unstoppable urban growth as a symbol of prosperity and well-being still is among politicians, intellectuals and the media. On the second theme the obvious risk is that the discussion be confined to a technocratic dimension, rather than being explored in its potential to radically question many of the modern and postmodern myths in which architecture intersects with the themes of dwelling, urban life and consumption.

In this context, the practice of transformation, improvement and maintenance of the built may also constitute an opportunity to revitalize that ability to recognize the multiplicity of possible scales and the dimensional polyphony which in the discourse of much successful contemporary architecture seems to have become worryingly rigid, overshadowed by an obsession with the ideology of the extra-large. The leap in scale resulting from globalization, geopolitics and the shortening of distances brought about by the electronic network has slackened the reins on the will to power and turned many architects into armchair strategists in a game of Risk. From Rem Koolhaas's *bigness* down—MVRDV's cubic kilometer, Massimiliano Fuksas's enthusiasm for the megalopolis ("the most interesting architecture is that of the megalopolis which extends for kilometers; the objective is no longer to produce small projects: one thinks in terms of cities with 10, 20 million inhabitants") and the micro-megalomania of their many progeny—we are seeing a rush for immensity that risks producing an elegant and neo-futuristic "fascism of scale," fostered by slogans closely resembling the ones used in the sexual advertising (aimed strictly at males) which invades our email inboxes every day: *bigger, mega, super, enlargement...*: a kind of obsession that can be more usefully interpreted with the tools of psychoanalysis than with those of architectural criticism.

Glimpsing the possibility that it might provide us with antibodies against the one-dimensionality of this super-architectural vision, we can attempt to describe a "maintenance" approach to architecture that, by including fragility and doubt, explores the existing, recognizing its concreteness and its limits and measuring and founding itself on them. An approach that finds its own way on each occasion in trial and error and in pro-

gressive approximation, starting out from the good and the serviceable uncovered in what is already there, from the characteristics of the theme, however modest and limited, and of the place, even if out of its element, and seeking to bolster its dimensional texture rather than homogenize and unify it.

An attitude in which the accent is placed on the human faculty that Ivan Illich called "proportionality," that ability to cultivate the sense of correspondence and measure which he claimed had been wiped out by the homogeneous space of the modern technoscientific paradigm. And that has a great deal in common with Gilles Clément's idea of the planetary gardener (in the same spirit, I think, as was meant by Mirko Zardini in his essay "A Third Landscape for Architecture"), who starts out from what is already there, even if it is neglected, leftover and discarded, and working as much as possible with it and as little as possible against, studies how to make the most of diversity without destroying it.

The confidence with concreteness that the manipulation of architecture requires also comes into conflict, as I have already suggested, with the pervasive tendency of our time toward dematerialization. An attitude that has been wonderfully studied and interpreted by Ivan Illich, especially in the last years of his life, observing the long process of the cancellation of corporeal and sensual experience from the religious, institutional and medical field, in a progressive "loss of the senses, the flesh and the world," culminating in their replacement by cybernetic surrogates.<sup>2</sup> Paul Virilio has also come to reflect on the same theme, but from a completely different perspective: the "simulators of proximity (TV, the Web, mobile phones)" make it possible to "see without going to see on the spot. Perceiving without really being there" and suppressing "the crucial importance of what is perceived *de visu* and *in situ*."<sup>3</sup> Virilio continues: "what the priests of technoscientific



Philippe Bouaut

Progress have worked doggedly to destroy is the priority given to the close and the proximate which determined the heterogeneity of our awareness of the world.<sup>74</sup> And finally “the progress of excess is a progress against nature, which depletes not only the planet’s natural resources but also the remaining resistance of the different materials, as if the (progressive?) elimination of materiality had become, little by little, the primary goal of the genius of constructors. This explains, in the end, the madness of transparency at any cost.”<sup>75</sup> In addition to the myth of transparency, the elimination of materiality, the disembodiment of which Illich spoke, can be discerned in a series of other architectural procedures that are becoming increasingly common: the massive recourse to measures intended to dissimulate the force of gravity, such as cantilevered,



projecting and overhanging volumes, in which the greater stress supported—i.e. greater quantity of material, greater weight, greater cost—implied by these choices is completely concealed by the transformation of the outer surfaces into casings; the disappearance of every visible sign of interconnection with natural phenomena (shaping of surfaces to cope with rain or snow, opening or closing of the shell in relation to sunshine and shade, channels for the runoff of rainwater) or with the presence of human beings (programmed opening or closing of windows and drapes). These measures are the result of the feedback effect of electronic means of representation on “real” architecture, a sort of “rendering” of concrete space, in which the space of the PlayStation, of SecondLife, appears to be the best of all possible worlds, the model of experience to be emulated. There is a clear convergence between this aspiration to the derelation of the world and the type of “frozen” architecture, referred to above, which is produced by the attempt to extract portions of space from the living flow of sedimentations and make them fixed and immutable. The work of manipulation of ex-

isting architecture in no way protects us from this risk. Indeed its field of action is contiguous with that of interior architecture and design, which appear to me to be the cutting edges of the encroachment of frozen architecture into the everyday life of the overdeveloped countries: the zone in which abstraction is colonizing even the domestic dimension, in which architects, as Heinrich Böll put it, “expose their clients to the torture of living in a showroom instead of a house.”

In this context I will also try, with a fair degree of naivety, to argue that an architecture of manipulation of the existing, understood in the low, minor sense of maintenance, can under certain conditions constitute a terrain on which to curb the tendency to disembodiment, to erase all traces of the human from architecture. It is obvious that the aspiration to abstraction can also govern the process of modification of an existing work of architecture, as innumerable examples testify, but it is as if in order for it to impose itself here it had to use much greater quantities of contrary energy—to use the categories adopted by Gilles Clément—to render homogeneous and neutralize the mesh of differences, obstacles, inertias, resistances and irregularities offered by a setting which has already been constructed and lived in. From the perspective of opposing dematerialization, therefore, it is necessary to play on these irregularities, to weigh them up and recognize their limits, putting oneself in a position of proximity to the concrete facts of the place, be they low or high: it is a question of understanding the sewage system, or catching a view of the mountains from a certain angle, finding the points to lean on or the parts which are most yielding, studying the surroundings and the way of causing least disturbance to them with the noise and vibrations of the building work, memorizing the course of the sun between neighboring houses. Considering that many things escape us... But in any case this means we have to show a great deal of suspicion of the figure of the “remote” designer, who can acquire all the information he needs on a place from his workstation (“perceiving without being there”), and abandon certain hangups of our professional status, so that we can acquire the measuring and calculating skills of building surveyors and observe and think like a loafer: we have to find a way to break the bonds of “not having time.” I would like to propose a sort of cross between the “practical mysticism” of Aldo Capitini<sup>6</sup> and



the astute versatility of the site surveyor: this is the kind of “professionalism” I am imagining. While checking the measurements, inspecting the plant or looking out of the window in the attic, in the ruin, in the shed, in the tenement, we might hum that song which Woody Guthrie adapted from Exodus 3:1-9 (speaking of manipulations), making the verses less grim and more animistic: “Take off, take off your shoes / This place you’re standing, it’s holy ground / [...] / Every spot it’s holy ground / Every little inch it’s holy ground / Every grain of dirt it’s holy ground.”<sup>77</sup> I believe that it is necessary to put a lot of energy into this stage of exploration of what exists, so that you can bring everything you encounter with you into the phase of design. Matisse explained it very well: “I proceed in a very simple way: I study a subject at length, and when I’m really soaked in it I paint it as if I were singing.”<sup>78</sup> For this “singing” phase, i.e. the moment of design, I find it very hard to indicate a method. All I can say is this: bring with you everything that you have wormed out of the existing situation, go back over the list of techniques of dematerialization that I listed above, turn it inside out but without emphasis and hope for a client—public or private, single or multiple—with at least vague requirements and needs: without a client or a real necessity, you would have to be a genius or a diviner to create a work of architecture, and even then it would be unlikely to be alive. For the sake of brevity I shall pass over the whole, decisive design part, which is tangled up with regulations and the construction site: here too, without a bit of the art of turning obstacles and accidents into opportunities, you’ll get nowhere. Now I would like to look at a pair of concrete examples. Rather than speak of our own projects published in this same issue of Lotus—in which the ideas that I have tried to present here can only be found in a very pale and partial form, but which are some of the concrete works out of which these thoughts have sprung—I have chosen to compare two very different experi-

Lucien Kroll, *Academy of Expression*, Utrecht, Netherlands, 1980-89

Lucien Kroll, *De Zilverloot*, Dordrecht, Netherlands, 1999-2004

Lucien Kroll, *La mémé (maison médicale)*, Woluwé-Saint-Lambert, Belgium, 1969-72

ences, both of them significant on the plane of a vision of architecture as maintenance and both of them representing a point of intersection between practices of manipulation of existing architecture, crisis in the urban character of the megalopolis and drift in modern design. I am speaking on the one hand of Lucien Kroll’s long work of addition to and excavation of the body of suburban residential complexes, and on the other of the approach to design taken by Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal, often dedicated to alteration of the type of the detached house in the suburbs and recently, in their study *Plus*<sup>9</sup> (with Frédéric Druot), to a proposal for the rehabilitation of the *grands ensembles* of French low-cost housing. Both examples have taken on additional interest following the revolt in the Parisian *banlieues* that took place in 2005. The proposal put forward in *Plus* applies on a larger scale the homeopathic and frugal strategy developed in smaller projects: addition rather than demolition, economy of means (utilization of spartan and mass-produced structures and finishes) and insertion of self air-conditioning constructions (greenhouses) for free, multiple and unspecified use. In its transposition to the *grands ensembles*—five standard examples plus two competition projects, one of them currently under construction (tower at Bois-le-Prêtre,



Paris)—the strategy has been structured in support of an argument that is sociologically and psychoanalytically sacrosanct but yet to be demonstrated economically and logistically, that of opposition to the removal of housing projects and commitment to their remodeling and transformation. The extraordinary

aspect of this anti-*tabula rasa* proposal, even if it is framed within a dimension of neo-standardization that does not convince me, lies in its capacity to deal contemporaneously with phenomenological and existential questions (energy, climate, daily life, lifestyles), constructive and logistical ones (compatibility with the continuing presence of residents in the buildings) and economic ones (demonstration, figures in hand, that this can be done at a lower cost than would be required for demolition and reconstruction). All this starting out from a painstaking and loving study of the existing, which is also an analysis of the neglected and repressed side of modernity, without compressing its concreteness into the flat and diagrammatic dimension of the generic proposal.

Kroll works on the same material but in a completely different way. What I appreciate most in this quiet eighty-year-old gentleman is the way he calmly expresses his fury with the totalitarian “rationality” that has shaped the outskirts of our cities, his ability to use this anger as the dynamo of his projects of reform, and the way he snaps at the heels of the building giants of the European outskirts. I am totally in favor of his work of addition, excavation and sectioning, with great circular cuts similar to the ones used by Gordon Matta-Clark, in the body of the dormitory districts, and of his generous effort of ecological vernacularization of working-class tenements, which looks to me like a search for a dialect of the diaspora, of disorientation, something akin to the “minor literature” of Kafka in the interpretation of Gilles Deleuze and Felix Guattari: an architecture that, braving the kitsch, does not forgo improvising a festive dimension of contemporary neighborliness, in a spirit that has more than one thing in common with that of the early, *unsophisticated* Frank Gehry but is more European and anarchic.

Both cases seem to me to exemplify the principle of economy of energy formulated by Clément, applied to an architecture of manipulation: Lacaton, Vassal and Druot in a softer, I would say more Buddhist sense, which relies on what is already there, on adding more than removing; Kroll in his transformation of the toxins of a *casqueur*’s rage into civic and architectural energy. Two good examples to describe the range of possibilities of what I have tried to define as a maintenance approach to architecture.

1. *Intervista a Massimiliano Fuksas*, in “D la Repubblica delle Donne”, 526, novembre 2006.  
2. Fondamentali, su questi temi, sono i due libri postumi: Ivan Illich, *La perte des sens*, Fayard, Paris, 2004; id., *The Rivers North of the Future*, Anansi Press, Toronto, 2005.  
3. Paul Virilio, *L’arte dell’accozzamento*, Milano, R. Cortina Editore, 2007.  
4. Paul Virilio, *L’incidente del futuro*, Milano, R. Cortina Editore, 2002.  
5. Paul Virilio, *L’arte dell’accozzamento*, Milano, R. Cortina Editore, 2007.  
6. Aldo Capitini (Perugia, 1899-1968) filosofo, attivista nonviolento, libero religioso: uno dei grandi outsider del Novecento italiano.  
7. Woody Guthrie, *Holy Ground*, in *The Klezmatiks: Wonder Wheel*, Jewish Music Group, 2006.  
8. Henri Matisse, *Scritti e pensieri sull’arte*, Torino, Einaudi, 1979.  
9. Frédéric Druot, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, *Plus + La vivienda colectiva. Territorio de excepción*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

1. “Interview with Massimiliano Fuksas,” in *D la Repubblica delle Donne*, 526, November 2006.  
2. Fundamental, on these themes, are two posthumous books: Ivan Illich, *La perte des sens*, Fayard, Paris, 2004; id., *The Rivers North of the Future*, Anansi Press, Toronto, 2005.  
3. Paul Virilio, *L’Art à perte de vue* (2005). The quotation has been translated from the Italian ed., *L’arte dell’accozzamento*, R. Cortina Editore, Milan, 2007.  
4. Paul Virilio, *L’incidente del futuro*, R. Cortina Editore, Milan 2002.  
5. Paul Virilio, *L’arte dell’accozzamento*, cit.  
6. Aldo Capitini (Perugia, 1899-1968), philosopher, nonviolent activist and religious freethinker: one of the great Italian outsiders of the twentieth century.  
7. Woody Guthrie, “Holy Ground.” Recorded by The Klezmatiks for *Wonder Wheel*, Jewish Music Group, 2006.  
8. Henri Matisse, *Scritti e pensieri sull’arte*, Einaudi, Turin, 1979.  
9. Frédéric Druot, Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal, *Plus + La vivienda colectiva. Territorio de excepción*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

# Architetture parassite Parasitic Architecture

Modi e luoghi di un nuovo bricolage genetico del metabolismo urbano  
*Modes and locations of a new genetic bricolage of the urban metabolism*

Giampiero Bosoni

«Al punto in cui siamo, parassitario è il destino di chiunque, in quanto umano, abiti una società globale ipercomplessa che rende cronica e generalizzata la condizione di marginalità e interstitialità mediante meccanismi di sicurizzazione e di esclusione indotti da catastrofi sistemiche ricorrenti, dunque depriate di regole e di senso. "Parassitaria è la logica dell'umano allorché lo si confronti con la riproducibilità immediata di qualsiasi sistema: eccentrica e squilibrata, abusiva e insufficiente, esteriore e interna, partecipe e distaccata"»<sup>1</sup>.

## Per un inquadramento teorico

In questi ultimi anni a cavallo tra XX e XXI secolo si è assistito a un uso sempre più frequente del termine "parassita" in diversi contesti. Lo si trova nella descrizione di alcuni tipi di architetture più o meno temporanee e mobili, lo si è adottato per parlare di alcune caratteristiche applicative dei più tecnologizzati oggetti d'uso (cellulari, palmari, computer), oppure tale espressione viene associata ad alcuni spazi, luoghi, aree, interni dell'abitare contemporaneo, sino ad arrivare a un'estensione del significato di parassitismo, inteso come sistema, riferito all'intera rete della città diffusa per come si è sviluppata nell'epoca dell'industrializzazione sino ai fenomeni più devastanti della globalizzazione. Rispetto ai diversi valori dello spazio antropico e dell'architettura in particolare, il termine parassita trova oggi una ragionevole applicazione alla luce dei diversi gradi di interpretazione che si vuol dare al valore d'interscambio insito in quello specifico rapporto simbiotico caratterizzato da un fattore di dipendenza tendenzialmente univoca.

Si può partire dal caso più letterale in cui un organismo (al quale si possono riconoscere dei primordiali caratteri architettonici) entra in contatto, s'innesta all'interno o all'esterno, di un preesistente corpo architettonico, e, sottraendo energia a quest'ultimo, si mantiene in vita, funzionando con una relazione passiva e/o autonoma rispetto all'organismo ospitante. Occorre qui ricordare, prima di passare ad altri casi, che tutti gli esseri viventi (come ci insegna la biologia e tutte le scienze naturali) convivono con dei parassiti, e che, a seconda delle diverse scale di osservazione, molte se non tut-

te, le forme viventi hanno un rapporto parassitario in certe fasi della propria evoluzione, con altri esseri viventi.

Dal primo caso, che abbiamo definito letterale, si può passare a un grado interpretativo più metaforico del parassitismo, ovvero alla situazione in cui non si verifica la sottrazione di un valore fisiologico, come appunto l'energia vitale (elettricità, riscaldamento, ecc.). ma piuttosto si considera come fenomeno parassitario il caso in cui un innesto architettonico su una preesistenza interviene con un valore identitario antagonista: nel senso che negando i caratteri compositivi, tipologici del corpo ospitante (e utilizzando parassitariamente solo quelli tecnologici) inibisce e deforma a proprio uso il valore espressivo-comunicativo originario dell'organismo ospitante, per fare emergere la sua valenza innovativa.

Un terzo livello di lettura può portarci a estendere ancora di più l'interpretazione del carattere parassitario letto nel contesto architettonico e urbano. Dal momento che il parassitismo ha tra i suoi aspetti salienti la mobilità, la temporaneità e la capacità di adattamento ai diversi organismi ospitanti (spesso utilizzando gli spazi cavi, gli interstizi, le nicchie preesistenti) si può arrivare a leggere dei fenomeni di parassitismo latente (ma in realtà oggi sempre più consistente) in alcuni contesti ritenuti generalmente stabili e protetti, quali per esempio gli interni in architettura. In tal senso ci sono diversi aspetti da valutare. Da una parte si può osservare il rapporto compulsivo instauratosi in certi contesti urbani tra le funzioni commerciali e gli spazi a esse destinati, che in molti casi, considerata la forte azione parassitaria, potremmo anche dire da esse conquistati.

In questo caso è evidente che i ritmi di consumo di questi luoghi, determinati da una continua e accelerata variabilità, trasformazione e quindi obsolescenza degli allestimenti (talvolta programmata con scadenze quasi stagionali), porta a leggere questo rapporto sempre più decontestualizzato in termini decisamente parassitari. Un effetto simile lo si può anche leggere nell'azione sempre più accelerata di penetrazione del terziario in molti edifici, in particolare storici, sorti con caratteri tipologici molto differenti: prevalentemente a suo

abitativo, ma anche all'opposto per funzioni industriali.

Un'altra analoga, ma più difficile considerazione si è portati a verificarla anche rispetto alla sempre più fragile sfera dell'abitare domestico. In questo caso al di là degli evidenti aspetti di parassitismo per tutte quelle forme di sopravvivenza che si riscontrano nella vita degli homeless, dei campi nomadi, delle conurbazioni improvvisate delle favelas, risulta ancora più interessante capire se assistiamo ormai da tempo a un sempre più frequente uso, per così dire, parassitario degli spazi interni di tutti quegli edifici residenziali sopravvissuti storicamente a un proprio ciclo naturale, caratterizzato da fattori compositivi, tipologici e tecnologici che oggi in molti considerano anacronistici. Tali edifici possono quindi essere visti come dei fossili che hanno perso quella identità originaria che si rappresentava con una continuità osmotica fra interno ed esterno, e in tal senso vengono oggi utilizzati, con frequenza sempre maggiore, come conchiglie vuote, dove una vitalità, analoga a quella dei paguri, con cicli sempre più veloci utilizza i suoi spazi cavi come nicchie parassitiche. «La città è costituita soprattutto dalla sterminata sommatoria dei suoi interni – ha scritto Mirko Zardini – un insieme di scene pronte per continui riallestimenti, per una miriade di piccole metamorfosi, di breve durata»<sup>2</sup>. Recentemente, l'antropologo del quotidiano Franco LaCecla ha osservato che «la differenza del nostro presente rispetto al passato prossimo è che siamo sempre meno disposti ad accettare di stare ai tempi della casa che abitiamo. Le case invecchiano prima di noi e mentre noi cambiamo sempre più spesso, di moglie e marito, di partner, di conviventi e di solitudini, le case stanno invece lì stupide a rimandarci un'immagine di noi che è già passata». Sembra di vedere a ritmo accelerato, rispetto ai cicli generazionali d'altri tempi, quel comporre e ricomporre gli interni di un palazzo come fluido e liquefatto scorrere del tempo, che consuma e modifica l'antico scheletro edilizio-architettonico, a volte riscattato con un'opera di risemantizzazione, come avviene sempre più spesso per gli edifici industriali o del terziario rifunzionalizzati<sup>3</sup>. Sicuramente molte antenne sensibili ci suggeriscono di seguire con particolare

attenzione le implicazioni che questo termine comporta nella sua applicazione rispetto alcune dinamiche dell'abitare contemporaneo, soprattutto se ci si sforza di pensare all'aspetto globale di un abitare prossimo venturo.

A ben vedere per alcuni aspetti è già considerato accettabile, e forse anche acquisito, il significato di parassitismo rispetto a un preesistente organismo edilizio (nel senso di fruizione veloce, estemporanea e per questo portatrice di una continua modificazione) riferita a quelle strutture spaziali di rapido consumo, come per esempio in tutta la loro estensione possiamo intendere il mondo dell'exhibit design (che poi si proietta nell'allestimento degli spazi commerciali come abbiamo già osservato), o ancora quello riferito ad alcuni luoghi dell'accoglienza o del divertimento (alberghi, discoteche, centri sociali, ecc.), come pure del mondo dell'ufficio, sempre più labile e indefinito.

Un altro percorso importante da tener presente è quello del nomadismo nel quale si riconosce una delle condizioni fondamentali del carattere parassitario. Tra le forme più evolute di spazio abitabile viaggianti, quello delle navi risulta esemplare, considerando che questo tipo di struttura nomade ha nel tempo raggiunto dimensioni paragonabili a quelle di vere e proprie città. In tal senso Eugene P. Odum, zoologo nordamericano, indiscusso pioniere dell'ecologia, ha definito nel suo *Fondamenti di ecologia*<sup>4</sup> (1953), la città come «un incompleto sistema eterotrofo». Secondo Odum la città differisce da un ecosistema eterotrofo naturale, come una colonia di ostriche, dal momento che presenta un metabolismo molto più intenso per unità di area, il quale richiede un flusso di entrata molto più consistente di energia concentrata e dall'altro lato un'uscita molto forte di sostanze di rifiuto velenose.

Appare quindi evidente che il parassitismo in architettura e nella città può essere interpretato con diversi livelli di lettura, in ragione anche dei diversi



Korteknie Stuhlmacher Architekten, Parasite Las Palmas, Rotterdam, 2001

siologici, a spese dell'altra; un secondo diciamo metaforico dove una parte innestandosi su un organi-

simo ospitante, sfrutta indebitamente una sorta di rendita di posizione, e così costruisce una propria autonomia simbolica che in qualche modo modifica il valore comunicativo dell'organismo portante sino al punto in certi casi di sottrargli; il terzo in cui si manifesta una certa condizione "fossile" dell'architettura la quale o perde il suo precipuo carattere funzionale (aree industriali o del terziario dismesse) oppure si indebolisce sino a quasi scomparire il suo carattere tipologico e compositivo (edilizia residenziale) e di conseguenza succede che un'azione per molti aspetti di tipo pervasivo e compulsivo agisce in termini (a volte reali, ma per lo più simbolici) parassitariamente su

piani d'intervento. Per riassumere come livelli interpretativi proviamo qui a proporre quattro gradi: il primo, più esplicito in cui una parte parassita vive, in termini fi-

quei contesti; un quarto può essere riferito a tutte quelle situazioni in cui un mezzo di trasporto abitabile (dal transatlantico all'automobile) interagisce con il contesto in maniera episodica, indifferente, arrivando a determinare in certi casi una vera e propria conquista temporanea di un territorio che non gli appartiene, al quale all'occorrenza sottrae più o meno metaforicamente delle risorse.

## Per un inquadramento storico

Fino a qui abbiamo messo insieme alcune riflessioni teoriche sulle caratteristiche e gli effetti di questo fenomeno parassitario in un ambito molto aperto che va dall'architettura al paesaggio, ora cerchiamo di mettere insieme alcune tessere per un suo inquadramento storico rispetto all'evoluzione teorica e pratica dell'architettura e dell'urbanistica contemporanea.

Nel 2001 a Rotterdam, designata per quell'anno capitale culturale europea, alcuni grandi edifici industriali dismessi della zona del porto sono utilizzati temporaneamente per delle mostre artistiche di tendenza. In uno di questi edifici abbandonati, denominato Las Pal-



Acconci Studio, Parasite Paradise, Utrecht, 2003



Maurer United Architects, Parasite Paradise, Utrecht, 2003

mas, progettato da Van den Broek e Bakema nel 1953, si tiene una mostra intitolata "Parasites"<sup>5</sup>. Il termine *parasites*, viene proposto oltre che per l'e-

vidente significato biologico, anche come acronimo corrispondente alla più articolata titolazione «Prototype for amphibious ready-made advanced small-scale individual temporary ecological houses». Intorno a questo tema i curatori Mechthild Stuhlmacher e Rien Korteknie, coinvolgono diversi architetti. Vengono presentati progetti e foto di architetture a scala ridotta caratterizzate da un uso "parassita" di luoghi urbani inutilizzati o di infrastrutture esistenti. Nella mostra di Rotterdam, approfittando delle opportunità economiche messe a disposizione dalla città capitale culturale, gli architetti Korteknie e Stuhlmacher, decidono di realizzare sul tetto dell'edificio Las Palmas, una piccola architettura parassita. Avvinghiata alla emergenza sul tetto del blocco scale e ascensori, questa piccola, ma molto evidente, costruzione smontabile di colore verde



Archigram, *Living Pod*, 1966



Archigram, *The Cuisbicle*, 1966

da imballaggio trasparente e impermeabile, realizzati su misura da Rakowitz stesso per il singolo abitante-proprietario, al costo di 5 dollari l'uno. Ogni unità è provvista di un tubo di immissione che il suo abitante connette alla bocchetta di scarico dell'Hvac (riscaldamento, ventilazione e aria condizionata) di un edificio di sua scelta, in modo da gonfiare la struttura e automaticamente riscaldarla.

Se queste sono le proposte oggi più conosciute nel campo dell'architettura tra quelle che si sono accompagnate sul nascere al termine *parasite*, bisogna però ricordare che questa idea di una condizione parassitaria latente nello spazio urbano serpeggia da tempo tra le pieghe del progetto moderno e contemporaneo. A partire dagli anni Sessanta, in tal senso, si possono ricordare come modelli di riferimento i diversi percorsi delle neoavanguardie: da una parte la ricerca sperimentale e utopica degli Archigram con i progetti *Living City* (1963), *Walking City* (1964), *Living Pod* (1966), *Instant City* (1968) e soprattutto *Capsule Homes* (1964), *Cuisbicle* (1966), *Suitsaloon* (1967) e *Auto Environment* (1968), su un altro piano le azioni politico-artistiche, e in taluni casi anche progettuali, del gruppo dei

Situazionisti (ideologicamente *La Société du spectacle* di Guy Debord (1967) e progettualmente la *New Babylon* di Nieuwenhuys Constant (1958-73), da un'altra parte le esperienze dell'Architettura Radicale in Italia - il *Monumento continuo* (1969-71) dei Superstudio -, la *No-Stop-City* (1970) degli Archizoom, la *Mia casa all'Elba* (1978) di Gianni Pettea, gli effimeri-pneumatici (1968) del Gruppo Ufo; in Austria il *Ballon für Zwei* a Vienna (1967-83) o l'*Oase n. 7* a "Documenta Kassel 5" (1972) del gruppo Haus-Rucker-Co; e ancora a un altro livello la *Città spaziale* di Yona Friedman (1958-60).

Citando gli Archigram è inevitabile ricordare (datosi il loro dichiarato omaggio) anche uno dei più significativi punti di riferimento del periodo per tutti coloro che erano alla ricerca di alternative rispetto ai modelli dell'*establishment*: la filosofia progettuale di Bucky Fuller al quale si devono, fra l'altro, le leggere, mobili e antiarchitetoniche cupole geodetiche. Se questi si possono considerare i precursori di una modalità d'intervento sull'esistente con pratiche riferibili al carattere parassitario, gli episodi progettuali che si sono espressi negli ultimi vent'anni, con un simile approccio, risultano numerosi e ogni volta particolari per una qualche condizione di contesto. Per presentarli nel loro insieme può essere opportuno classificarli secondo alcune nuove tipologie di riferimento. Premesso che la condizione parassitaria può presentarsi solo rispetto a un organismo preesistente che diventa l'ospite, queste specifiche tipologie si definiscono a partire dal rapporto che si instaura tra l'oggetto parassita e il suo ospite appunto. In tal senso una prima suddivisione è quella che vede da una parte gli interventi ectoparassitari (che lavorano dall'esterno) e dall'altra quelli endoparassitari (che agiscono dall'interno). Al primo gruppo appartengono quelle, molto



Michel Rakowitz, *paraSITE*, New York, 1997

o macro, architetture che si depositano liberamente sui tetti (*rooftop architecture*), o anche quelle costruzioni, più o meno abitabili, che si possono agganciare alle facciate preesistenti per dilatare funzioni interne o esterne rispetto a quel corpo, o ancora tutti quei corpi, con funzioni tipologiche autonome, che si aggregano volumetricamente, a livello di piano terra, a un organismo architettonico preesistente. Al secondo gruppo (endoparassita) appartengono tutti gli interventi che agendo dal dentro producono effetti di gemmazione verso l'esterno di parti nuove, con un effetto simile a quello dell'innesto, o anche tutte le trasformazioni che lavorando all'interno di un organismo architettonico ne mutano i caratteri tipologici, morfologici e tecnologici.

Partendo dalla condizione ectoparassita il tema del *rooftop architecture* a sua volta si può suddividere negli interventi di microarchitettura mobili o temporanee, oppure in strutture più complesse che si sviluppano sino a diventare delle stratificazioni architettoniche che rivestono completamente la parte superiore dell'organismo-ospite, sino al punto, in taluni casi, di fagocitarlo. Per quanto riguarda il primo caso gli esempi sono diversi e alcuni oggi anche molto celebri. Dal già citato Parasite (Rotterdam, 2001) di Korteknie e Stuhlmacher, che si presenta come una sorta di incrostazione minerale aggrappata a una emergenza tecnica sul tetto di un edificio industriale, ma che poi si scopre essere realizzata come un sistema di pannelli smontabili, al *Loft cube mobile home unit* (Berlino, 2003) di Werner Aisslinger, concepito come una compatta costruzione abitabile su gambe (una sorta di villetta futuribile), la quale può essere trasportata con un elicottero, come blocco già assemblato, sull'area dove si vuole utilizzarla (in genere un tetto piano).

Casi analoghi sono la Pioneer's House (Rotterdam, 1999) di John Kömerling, che con un effetto spiazzante propone una tradizionale casa in legno da far west americano, tipo ballon frame, sospesa con un traliccio di metallo come appoggio, sul tetto piano di un edificio terziario-industriale della zona portuale, oppure la piccola Gaudzman Penthouse a New York, del 1996, ideata da Lot/Ek Ada Tolla e Giuseppe

Lignano, che si inserisce in maniera leggera e con una forte carattere di temporaneità in mezzo a un sistema già di per sé apparentemente parassitario di alcuni dispositivi strumentali al corpo architettonico (serbatoi dell'acqua sospesi su tralicci, strutture metalliche per le scale antincendio, impianti tecnologici adattati successivamente) tipiche del paesaggio urbano americano. Altro discorso è quello affrontato da Eric Owen Moss con il suo *The Box* (Los Angeles, 1990) dove la scatola con funzione di sala riunione, mentre da una parte esplora il processo di inserimento della costruzione nuova in una

struttura preesistente, dall'altra serve da evento architettonico, landmark, identificabile lungo quello che a quel tempo era un boulevard relativamente non-descript.

Un altro caso ancora più eccezionale in questo ordine di idee sono i due interventi puntuali fatti da Renzo Piano, in tempi diversi, sopra il tetto dell'edificio industriale Fiat-Lingotto a Torino, già di per sé speciale per la sua futuribile pista parabolica posta sul tetto, ideata per la prova delle automobili alla fine del ciclo produttivo. Nel 1983 Piano progettò un blocco di intervento si è prestato spesso a essere utilizzato per ridisegnare significativamente la porzione del tetto originale, magari per caratterizzarlo maggiormente con alcuni temi stilistici adottati come tecniche di camouflage per inserire nuove funzioni, come terrazze, altane e così via. Di parassitario in questo caso si potrebbe osservare l'a-



Renzo Piano, *Lo scrigno*, Torino, 2003

Lo scrigno, ideato come un mausoleo-altare, apparentemente sospeso (leggermente staccato dal tetto della volumetria preesistente grazie a delle travi d'appoggio come distanziatori), per contenere la prestigiosa collezione d'arte di Giovanni e Mirella Agnelli. È evidente che in questi casi gli oggetti non sono certo pensati in termini parassitari per quanto riguarda gli aspetti tecnologici, ma è altrettanto evidente che l'autonomia funzionale e formale di questi pezzi rispetto al già interessante progetto di rifunzionalizzazione dell'intero complesso, costituisce uno scarto simbolico e percettivo che

induce a leggere queste presenze come autonome e autoreferenziali, dove una particolare rendita di posizione esalta questa capacità di assorbire energia dal contesto. In questi termini fortemente comunicativi di landmark, possiamo annoverare anche i progetti *Parasite* (Rotterdam, 1994) disegnati dal gruppo Onl (Oosterhuis, Lénárd) dove su una serie di edifici industriali anonimi, sono apposti sul tetto piano dei grandi corpi organici, lucidi con colori vivi e plastici.

Il discorso cambia quando sul tetto viene a costruirsi, con una volontà decisamente autonoma, una vera propria architettura stratificata a più livelli, direttamente a contatto, oppure collegata puntualmente, con il corpo sul quale si deposita. Gli esempi citabili mostrano una ampia e sfumata gamma di interpretazioni possibili del carattere parassitario. Si può partire dal fenomeno, apparentemente normale, del blocco-sottotetto totalmente prefabbricato in officina (in genere per soluzioni di tipo tradizionale e in stile) da montarsi già finito tramite una gru, pronto per gli allacciamenti tecnici, sull'ultima soletta dell'edificio, come nel caso della *Albert Court Penthouse* (Londra, 2000) dello studio Annika e Hakan Olsson. Questo tipo di intervento si è prestato spesso a essere utilizzato per ridisegnare significativamente la porzione del tetto originale, magari per caratterizzarlo maggiormente con alcuni temi stilistici adottati come tecniche di camouflage per inserire nuove funzioni, come terrazze, altane e così via. Di parassitario in questo caso si potrebbe osservare l'a-



Haus-Rucker-Co, *OASE Nr. 7*, "Documenta 5", Kassel, 1972

spetto pervasivo e mutante portato dall'operazione di rimpianto generale dell'organo prefabbricato (in qualche modo sintetico) che sostituisce quello originariamente integrato alla struttura storica. Da questa particolare operazione di rimpianto di un organo artificiale, analogo a quello originale, si può passare alla situazione diametralmente opposta, per lo meno dal punto di vista formale, del progetto *Black Madonna* (l'Aja, 2001) del gruppo Archipelontwerp. In questo caso il punto



Werner Aisslinger, *Loft Cube Mobile Home Unit*, Berlin, 2003

di partenza è un grande complesso edilizio residenziale costruito nel 1985 in una zona centrale della città, non ben accolto dalla cittadinanza tanto che, alla fine degli anni Novanta, ne viene anche proposta la demolizione. Nel 2001 si cerca di dare una risposta a questa situazione proponendo di costruire, sul blocco preesistente da recuperare, un altro corpo architettonico, spazialmente molto articolato, composto da settantacinque unità abitative, isolate l'una dall'altra, insieme a diversi blocchi di servizio, il tutto sospeso sull'intero edificio preesistente, poggiando su di un fitto sistema di pilotis. Il risultato visivo è quello di una stratificazione urbana, che costruisce come un sistema urbano di tipo costruttivista-razionale su un altro sistema urbano molto compatto, apparentemente sganciati l'uno dall'altro. Qui l'oggetto che si innesta risulta quasi della stessa grandezza di quello ospitante, con un evidente effetto di predominanza del nuovo elemento aggiunto. Un effetto analogo lo ottiene Bernard Tschumi con la grande sovrastruttura integrativa che ingloba alcuni edifici industriali preesistenti per realizzare gli Studio des Arts Contemporaines Le Fresnoy (Tourcoing, Francia, 1991-97) e in tal senso rimane anche esemplare l'edificio dello Sharp Centre for Art and Design (Toronto, 2004) tenuto "sospeso" con dei piloni-trampoli sopra l'Ontario College of Art & Design progettato da Alsop Architects e Rywa. Questa situazione dell'organismo architettonico innestato sul preesistente di uguale dimensione, se non superiore, ha degli esempi storici interessanti come il progetto *City Superstructure* (Dusseldorf, 1969) del gruppo Wimmenaur, Szabo, Kaspar e

Meyer, che proponeva di costruire sulla sede della Scuola di Belle arti una macrostruttura futuribile concepita come una sorta di estruso sezionato di una ipotetica città lineare; o ancora, portando questo approccio alle estreme conseguenze, vale la pena di ricordare in questo contesto anche l'edificio brutalista in cemento armato alto nove piani (Milano, 1968) progettato da Giacomo Scarpini con Gabriele D'Alì, che si sviluppa in altezza dopo essersi posto parassitariamente sopra la preesistente costruzione di una villa unifamiliare a due piani in forme neo-liberty (della quale si conserva tutto l'involucro compreso il tetto) che a sua volta era stata progettata da Scarpini e Umberto Riva nel 1953 (ancora studenti) per i genitori del primo. Un effetto simile si è prodotto recentemente anche con il progetto del gruppo SHop per la *Porter House* (New York, 2003) dove un blocco di sei piani in ferro e vetro si aggrappa da un lato, sopra e di fianco, a un vecchio edificio industriale in mattoni, anch'esso alto sei piani.

Sempre in questo ambito, ritornando agli anni Sessanta, un'altra ricerca interessante, per il consueto processo di costruzione leggero e plastico del corpo aggiunto sul tetto di un edificio tradizionale, è il progetto di estensione del Design Research Unit (Londra, 1969-71) ideato dalla Richard Rogers Partnership. È importante ricordare che a quel momento faceva parte del gruppo di Rogers anche Jan Kaplicky (poi tra i fondatori del gruppo Future System) al quale si deve l'efficacissimo fo-

tomontaggio ispiratore del progetto sopra citato, nel quale compare la parte superiore dell'abitacolo di una Volkswagen "Maggiolone" applicata in scala gigante sul tetto dell'ordinario edificio per uffici in mattoni e pietra sul quale si intendeva intervenire. Un'idea che Rogers ha sostanzialmente ripreso nel disegno del suo attuale studio (Londra, 1987) in fronte al Tamigi, dove oltre al recupero funzionale di un magazzino dei primi del Novecento, ha fatto costruire sul tetto (con la collaborazione di Lifschultz Davidson) una grande volta a botte in struttura leggera. Una scelta formale e tecnologica che ritorna molto simile anche nel celebre intervento di Jean Nouvel per la riqualificazione del Teatro d'Opera di Lione nel 1993 (progetto di concorso 1986).

Per concludere, rispetto a questo tipo d'intervento più o meno parassitario portato sul tetto di edifici preesistenti, vale la pena di ricordare alcuni esempi, particolarmente forti, di riproposizione del classico tema della *penthouse*, la cosiddetta villa sul tetto. Fra le numerose proposte di ampliamento in altezza di un edificio con la creazione di nuove superfetazioni, caratterizzate da scelte tipologiche e compositive nuove, spicca per la sua eccezionalità l'esemplare progetto di Tadao Ando che interviene su un grattacielo degli anni Venti (Manhattan, New York 2002) immaginando sulla cima un volume trasparente, stretto e lungo, posto quasi in bilico su un lato e con una parte aggettante sul lato corto. Una sorta di nave spaziale appoggiata in cima al grattacielo. A fianco della costruzione si disegna uno spettacolare giardino pensile, e al di là del giardino è la stessa città che si mette



Alsop Architects e/and Rywa, *Sharp Centre for Art and Design*, Toronto, 2004

in scena diventando il fulcro del progetto. Questo caso ci permette di passare anche all'osservazione di un altro tipo di azione esterna, di tipo parassitaria, in questo caso sulle facciate. Il progetto di Ando difatti comprende anche un intervento invasivo, come di un corpo parallelepipedo vetrato che penetra e attraversa la massa centrale del grattacielo, che rimane poi incastrato al suo interno. Le parti che fuoriescono in oggetto inducono a una sensazione di estraneità e di separazione

di questo elemento rispetto al vecchio corpo che lo contiene, mentre rimanda segnali di affinità e di relazione con l'elemento Penthouse posto sul tetto.

Per continuare nella lettura di progetti che in termini parassitari lavorano sul rapporto con la facciata come diaframma su cui costruire una piattaforma di relazioni nuove tra interno ed esterno, è utile qui ricordare la Rucksack House (Leipzig, Köln, Essen, 2004) di Stefan Eberstadt, dove un parallelepipedo di 250x360x250 cm, sospeso su una facciata qualsiasi, in corrispondenza di una finestra può divenire, grazie ad alcuni dispositivi e tagli visivi, una nuova stanza dove sperimentare

inattese e inusuali percezioni dello spazio interno e urbano; *Mutant Architecture* (Siviglia, 2000) di Santiago Cirugeda Parejo, capsula minima per offrire un'abitabilità estrema e temporanea in condizioni interstiziali e d'innesto sull'esistente; sino a considerare la particolare pratica dei corpi aggiunti in facciata per creare nuovi alloggi su edifici degli anni Cinquanta e Sessanta (Wozoco, Amsterdam, 1997) su progetto dallo studio Myrdv. In quest'ultimo caso l'innesto in facciata di corpi aggettanti, ripropone in maniera decisamente forte quella idea di contaminazione mutante, metaforicamente paragonabile a quella parassitaria, che oltre a ridefinire i valori esterni, porta all'interno una possibile nuova rifunzionalizzazione tipologica. Questo tipo di progetti che lavorano sul rapporto esterno/interno

ci portano a vedere alcuni casi emblematici di endoparassitismo che producono effetti di gemmazione o di bolla sottocutanea rilevabile in superficie. Ricordiamo in tal senso il celebre progetto dei Coop Himmel(b)au per l'estensione di un ufficio in un sottotetto del centro di Vienna in Falkenstrasse (1988) dove l'effetto innesto/gemmazione risulta esemplare, oppure l'altrettanto conosciuto progetto di Erick van Egeraat Associated per l'ING Head office e Nationale Nederlanden head office

(Budapest, 1994) dove nella copertura vetrata su una corte interna di un vecchio edificio si innesta una grande bolla che contiene due sale riunioni, come sospese sul vuoto. Questa situazione ricorda anche il progetto di Frank O. Gehry per la sede centrale della DG Bank (Berlino, 2001) dove al centro della grande corte centrale viene a crearsi un corpo dalle forme organiche, compositivamente avulso dal contesto, destinato a funzioni di rappresentanza e di sale consiliare, che rimanda immediatamente all'immagine di un organo vivente, estraneo al contenitore, riparato all'interno di una nicchia parassitaria.

In tal senso altro intervento emblematico è il



LOT/EK (Ada Tolla, Giuseppe Lignano), *Gauzman Penthouse*, New York, 1996

Puppet Theatre (Harvard, Cambridge, USA 2002) disegnato da Michael Meredith con Pierre Huyghe, che si inserisce con una struttura provvisoria e "organica" tra i pilotis del Carpenter Center di Le Corbusier. Ma questo discorso sull'endoparassitismo, può portarci lontano, visto che, come si è detto nel capitolo introduttivo, si possono interpretare diversi livelli di parassitismo riguardo al tema degli interventi in architettura, (basti pensare al già esteso campo dell'exhibit design) si rimanda quindi ad

altre ricerche l'approfondimento di questo tema. Per finire ricordiamo alcune forme di parassitismo riferite a sviluppi planimetrici dove dei corpi si innestano successivamente a fianco di organismi architettonici e urbani preesistenti. Anche qui, se dovessimo considerare una certa estensione metaforica del concetto di parassitismo, avremmo molti possibili casi sia storici che recenti da valutare. Rimangono tuttavia esemplari alcune recenti soluzioni nate proprio intorno al dibattito sulle esperienze di "architetture parassite" sviluppatosi in Olanda, quali per esempio le proposte di School parasite (Rotterdam, 2004) dedicate al problema di molte scuole materne ed elementari (so-

prattutto di quelle prefabbricate costruite negli anni Settanta e Ottanta) inadeguate rispetto alle nuove esigenze funzionali richieste da una sempre più articolata attività didattica e relazionale.

#### Per concludere

Aveva probabilmente colto nel segno l'architetto futurista Antonio Sant'Elia, rilevando in nuce questa problematica condizione parassitaria nella città del XX secolo, quando si preferiva nel suo manifesto dell'architettura futurista (1914) che «Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città»<sup>8</sup>. A circa un secolo di distanza, questa speranza progettuale si è infranta contro un mondo fatto di macrocittà informi sviluppati in maniera esponenziale per accumulazione, dove densità, stratificazione, complessità, sono divenuti i caratteri incontrovertibili dello spazio urbano. In questo quadro il carattere parassitario che si pone come esperienza temporanea, in movimento, funzionalmente incerta, di soglia, costituisce senza dubbio una delle condizioni più critiche e in continua espansione dell'abitare prossimo venturo.

■ "At the point we have reached, to be parasitical is the fate of anyone who, as a human being, lives in a

hyper-complex global society that renders the marginal and interstitial condition chronic and generalized through mechanisms of securitization and exclusion induced by systemic catastrophes that are recurrent, and therefore deprived of rules and meaning. 'Parasitic is the logic of the human being when he is compared with the immediate reproducibility of any system: eccentric and unbalanced, irregular and insufficient, superficial and inward looking, involved and detached.'<sup>1</sup>

### Toward a Theoretical Framework

Over the last few years, at the turn of the twenty-first century, we have seen ever more frequent use of the term "parasitic" in a variety of contexts. We find it in the description of several types of more or less temporary and mobile structures. It is used to speak of some characteristic applications of the more technological articles of everyday use (cell phones, palmtops, computers). And the expression is associated with certain spaces, locations, areas and interiors of contemporary living, to the point where the significance of parasitism, understood as system, has been extended to the entire network of the diffuse city in reference to the way it has developed in the age of industrialization and to the most devastating phenomena of globalization.

With respect to the different values of anthropic space and architecture in particular, the term parasitic now finds a reasonable application in the light of the various kinds of interpretation that are given to the value of interchange inherent in that specific symbiotic relationship, characterized by a basically one-sided factor of dependence.

We can start out from the most literal case, in which an organism (which can be recognized as having primordial architectural characteristics) enters into contact, by grafting itself onto the inside or the outside, with a preexisting architectural body and keeps itself alive by stealing energy from it, functioning with a passive and/or autonomous relationship with respect to the host organ.

It should be recalled here, before passing on to other cases, that all living creatures (as biology and all

the natural sciences teach us) coexist with parasites, and that, depending on the scale of observation, many if not all living forms have had a parasitical relationship with other living beings during certain phases of their evolution.

From the first case, which we have defined as literal, we can move on to a more metaphorical level of interpretation of parasitism, i.e. to a situation in which there is no theft of a physiological value, of vital energy (electricity, heating, etc.), but in which a structure grafted onto a preexisting work of architecture with an antagonistic identity is considered a parasitic phenomenon: in the sense that by negating the compositional and typological characteristics of the host body (and utilizing only the technological ones parasitically), it inhibits and deforms for its own use the original expressive and communicative value of the host organism, in order to bring out its own innovative quality.

A third level of interpretation can lead us to extend the interpretation of the parasitic character even further, to the architectural and urban context. Given that some of the most salient aspects of parasitism are mobility, temporariness and the ability to adapt to different host organisms (often by using preexisting cavities, interstices and niches), it is possible to discern latent (but in reality ever more concrete) phenomena of parasitism in a number of contexts generally considered stable and protected, such as interiors in architecture.

In this sense there are various aspects to be evaluated. On the one hand we can observe the compulsive relationship that is established in certain urban contexts between commercial functions and the spaces set aside for them: space which in many cases, given the marked parasitic action, could even be said to have been taken over by them.

In this case it is evident that the rhythms of use of these places, determined by a continuous and accelerated variation, transformation and then obsolescence of their fitting out (at times programmed on an almost seasonal schedule), prompts us to interpret this increasingly decontextualized relation-

ship in decidedly parasitical terms. A similar effect can also be seen in the increasingly rapid penetration of the service industry into many buildings, especially historic ones, whose original typological characteristics were very different: chiefly those of residential use, but also industrial functions.

Another similar but more difficult consideration can be made with respect to the increasingly fragile domestic sphere. In this case, above and beyond the obvious aspects of parasitism in all those forms of survival that we find in the life of the homeless, of the nomads' camps and of the improvised conurbations of the *favelas*, it is even more interesting to note that for some time now we have been seeing an ever more frequent and, as it were, parasitic use of the internal spaces of all those residential buildings that have historically survived their own natural cycle and are characterized by compositional, typological and technological factors that many now regard as anachronistic. Such buildings can therefore be seen as fossils that have lost their original identity, which was represented through an osmotic continuity between inside and outside, and in this sense are increasingly often used today as empty shells, where a mode of life similar to that of the hermit crab utilizes its hollow spaces as parasitic niches with faster and faster cycles. "Thus the city is chiefly made up of the boundless sum of its interiors," Mirko Zardini has written, "a mass of sets ready for endless scene changes and countless short-lived metamorphoses."<sup>2</sup> Recently the anthropologist of the everyday, Franco LaCecla, has observed that "the difference of our present with respect to the recent past is that we are less and less ready to accept keeping in step with the house that we live in. Houses grow old before we do and while we increasingly often change wife and husband, partner, the people we live with and our solitudes, houses stand there dumbly presenting us with an image of ourselves that is already over and done with." What seems to be taking place at an accelerated pace, with respect to the generational cycles of other times, is the composing and recomposing of the interiors of a building as a fluid and liquefied flow of time, which consumes and modifies the old architectural skeleton, sometimes redeemed through a work of resemanticization, as happens more and more often with industrial buildings or the refunctionalized service industry.<sup>3</sup> Many sensitive antennae are certainly suggesting that we pay particular attention to the implications this term has in its application to some of the dynamics of contemporary living, especially if we make an effort to think about the global aspect of a future mode of dwelling. In fact in some ways the significance of parasitism with respect to a preexisting building organism (in the sense of a fast, impromptu use, and one that for this reason results in continual modifi-

cation) is already considered acceptable, and perhaps even acquired, with reference to such spatial structures of rapid consumption as can be found in the world of exhibit design (which then extend to

the fitting out of commercial spaces, as we have already pointed out), or in certain places of reception or entertainment (hotels, discotheques, social centers, etc.) as well as the increasingly transient and undefined world of the office.

Another important factor to be borne in mind is that of nomadism, in which one of the fundamental conditions of the parasitic character can be recognized.

Among the more highly evolved forms of traveling habitable space, that of the ship is exemplary, considering that this type of nomadic structure has over time attained dimensions comparable to those of real cities. In this sense the North American zoologist Eugene P. Odum, undisputed pioneer of ecology, has defined the city as "an incomplete heterotrophic system" in his *Fundamentals of Ecology*.<sup>4</sup> In Odum's view, the city differs from a natural heterotrophic ecosystem, such as an oyster bed, in that it has a far more intense metabolism per unit of area, something which requires a much more substantial influx of concentrated energy and at the same time a very strong outflow of poisonous waste.

So it seems clear that parasitism in architecture and the city can be interpreted at different levels, partly in relation to the different planes of intervention. In an attempt to summarize these levels of interpretation, we will propose here four degrees: the first and most explicit, in which one parasitic part lives, in physiological terms, at the expense of the other; a second which we could call metaphorical, where one part, latching onto a host organism, undeservedly receives a sort of situation rent, and thereby constructs a symbolic autonomy that in some way modifies the communicative value of that organism, to the point of subordinating it in some cases; a third in which a certain "fossilized" condition of the architecture emerges, as it either loses its principal functional character (disused industrial or service areas) or is weakened until its typological and compositional character almost vanishes (residential building), and as a consequence an action that is in many ways of a pervasive and compulsive

type acts in parasitical terms (sometimes real, but mostly symbolic) on those contexts; a fourth can be applied to all those situations in which an inhabitable means of transport (from the transatlantic liner to the automobile) interacts with the context in an episodic, indifferent manner, leading in some cases to a genuine if temporary conquest of a territory that does not belong to it, from which it more or less metaphorically steals resources when necessary.

### Toward a Historical Framework

So far we have put together some theoretical reflections on the characteristics and effects of this parasitic phenomenon in a very open field that stretches from architecture to the landscape.

Now we will try to assemble some pieces that will allow us to place the theoretical and practical evolution of contemporary architecture and city planning in a historical perspective.

In 2001, the year in which the city of Rotterdam was designated European capital of culture, several large disused industrial buildings in the port area were used temporarily to hold exhibitions on recent art trends. In one of these abandoned buildings, called Las Palmas and designed by van den Broek and Bakema in 1953, an exhibition entitled "Parasites" was held.<sup>5</sup> The term "parasite" was used not only for its obvious biological significance, but also as an acronym for "Prototype for Advanced Ready-Made Amphibious Small-Scale Individual Temporary Ecological" dwelling. The curators, Mechthild Stuhlmacher and Rien Korteknie, involved several architects in a

reflection on this theme. Designs were presented, along with photographs, of works of architecture on a small scale characterized by a "parasitic" use of empty urban sites or existing infrastructures. Taking advantage of the funds made available by Rotterdam to celebrate its selection as a cultural capital, the architects Korteknie and Stuhlmacher decided to construct a small parasitic work of architecture on the roof of the Las Palmas building for the exhibition. Clinging to the roof of the stair and elevator block, this small but very conspicuous construction which can be dismantled, colored bright green, has become for many the symbol of this new dimension of architecture, the "parasitic" one.<sup>6</sup>

Two years later at Utrecht, an anomalous, temporary and mobile town was created in a zone between the center and one of the newly built districts on the edges of the city, Leidsche Rijn: a strange settlement that occupied and brought to life a piece of land that had been left out of the program of urban development of the area. This exhibition-cum-experimental town, with houses, a restaurant, a hotel, meeting places, spaces for children and a movie theater, was given the name "Parasite Paradise"<sup>7</sup> by the organizers and became for

two months a "different" way of planning the territory, founded on principles of flexibility and mobility. For that brief period "Parasite Paradise" was an inhabited town, with houses "rented" out at a cost of 20 euros per person a day. In this way a leftover space, one of those that in big cities generally end up assuming an appearance of total degradation and abandonment, was, thanks to the project, brought to life by the continual presence of residents and guests. Among the artists involved in the project were

Vito Acconci, Kevin van Braak, Shigeru Ban, Inge Roseboom & Mark Weemen and the Atelier van Lieshout.

The use of the term parasite in the architectural and artistic sphere has a famous precedent in the work of Michael Rakowitz. A young architect and



Eric Owen Moss Architects, *The Box*, Los Angeles, 1990



Archipelontwerpers, *Black Madonna*, Den Haag, 2001



Giacomo Scarpini con/Gabriele D'Alì, Milano, 1968

sculptor active in New York, Rakowitz began to create his *paraSITES* in April 1997: individual shel-

ters for the homeless constructed out of garbage bags, Ziploc plastic bags and transparent and waterproof packing tape, made to measure by Rakowitz himself for the individual inhabitant-propietor, at a cost of 5 dollars each. Each unit was fitted with a tube that its occupant could connect to the blowing

vent of the HVAC (Heating, Ventilation, and Air Conditioning) system of a building of his or her choice, so that it inflated and heated the structure. While today these are the best-known of the proposals in the field of architecture that have accompanied the emergence of the term parasite, it should be remembered that this idea of a parasitic state latent in urban space has been lurking for some time in the recesses of modern and contemporary planning.

Looking back to the sixties, we can point to the models produced by different branches of the neo-avant-garde. On the one hand there was the experimental and utopian research of Archigram with its *Living City* (1963), *Walking City* (1964), *Living Pod* (1966) and *Instant City* (1968) projects, and above all with *Capsule Homes* (1964), *Caisbicle* (1966), *Suitsaloon* (1967) and *Auto Environment* (1968); and on another level the political, artistic and in some cases even planning actions of the group of Situationists (from the ideological perspective, Guy Debord's *La Société du spectacle* (1967)), and from that of design, Constant Nieuwenhuis *New Babylon* (1958–73). And then there were the experiences of Architettura Radicale in Italy: Superstudio's *Monumento continuo* (1969–71), Archizoom's *No-Stop-City* (1970), Gianni Pettena's vacation home on Elba (1978) and the Gruppo UFO's temporary inflatable structures (1968). In Austria there was the *Balloon für Zuei* in Vienna (1967–83) and the Haus-Rucker-Co group's *Oase Nr. 7* at Documenta Kassel 5 (1972); and at yet another level, Yona Friedman's

*Spatial City* (1958–60).

Citing Archigram, we are inevitably also reminded (given their avowed homage) of one of the most significant points of reference of the period for all those who were looking for alternatives to the established models: the design philosophy of Bucky Fuller, inventor of, among other things, light, mobile and anti-architectural geodesic domes. If these can be considered the precursors of

a mode of intervening in the existing with practices that can be described as parasitic, the examples of a similar approach that have emerged over the last twenty years are numerous, although they have differed on each occasion in relation to their context. In order to present the whole range it may be opportune to classify them on the basis of some new typologies of reference.

Since the parasitic condition can only develop with respect to a preexisting organism that becomes the host, these specific types are defined in terms of the relationship that is established between the parasitic object and its host. Thus a first subdivision is the one between ectoparasitic interventions (which act on the

outside of the host) on the one hand, and endoparasitic ones (which act from the inside) on the other.

To the first group belong the—micro or macro—works of architecture that are deposited freely on roofs (rooftop architecture), or even those constructions, more or less habitable, which can be hooked onto existing façades to expand the internal or external functions of that body, or again all those bodies with autonomous typological functions that unite volumetrically, at ground level, with a preexisting architectural organism. To the second group (endoparasitic) belong all the interventions that act from within to produce a sort of budding of new parts on the outside, with an effect similar to that of the graft, as well as all the transformations that work on the inside of an architectural organism and alter its typological, morphological and technological characteristics.

Starting with the ectoparasitic state, the theme of rooftop architecture can in turn be subdivided into interventions of mobile or temporary micro-architecture, or more complex structures which develop to the point of becoming architectural stratifications that cover the whole of the upper part of the host organism and even, in some cases, swallow it whole. Examples of the first case are many, and some of them are now very famous.

From Korteknie and Stuhlmacher's aforementioned *Parasite* (Rotterdam, 2001), which looks like a sort of mineral incrustation clinging to a protruding

technical structure on the roof of an industrial building, but which then turns out to be made of a system of panels that can be dismantled, to Werner Aisslinger's *Loft Cube Mobile Home Unit* (Berlin, 2003), a compact inhabitable construction on legs (a sort of futuristic villa), which can be transported with a helicopter, as an already assembled unit, to the place

where you want to use it (usually a flat roof). Similar cases are John Kömerling's startling *Pioneer's House* (Rotterdam, 1999), a traditional wooden house of the American Far West, of the balloon-

frame type, suspended on a metal trellis above the flat roof of a service-industrial building in the port area, and the small *Gauzman Penthouse* (New York, 1996) conceived by Lot/Ek Ada Tolla and Giuseppe Lignano, which is inserted with a light touch and a markedly temporary character in the middle of a system that is already in itself apparently parasitic on some functional devices of the architectural structure (water tanks raised on trestles, metal frameworks for fire escapes, adapted technological plant) typical of the American urban landscape. Another approach is the one taken by Eric Owen Moss with his *The Box* (Los Angeles, 1990), an addition with the function of a meeting room that on the one hand explores the process of insertion of a new construction into an existing structure, and on the other acts as an identifiable architectural element or event, i.e. a landmark, along what was then a relatively nondescript boulevard. Even more exceptional examples of this approach are the two separate interventions made by Renzo Piano, at different times, on the roof of the Fiat-Lingotto industrial building in Turin, already extraordinary for its futuristic parabolic track located on the roof that was used to test vehicles as they came off the assembly line. In 1983 Piano designed a gigantic beam set on a block in the middle of one part of the extremely long industrial building, on which he balanced a large glass bubble with the function of a meeting room, placing a helicopter landing platform on the other side. Then, in 2003, on another central block at the opposite end, Piano constructed a large but compact metal volume, known as the *Scrigno* and conceived as a mausoleum-altar. Apparently suspended (it is slightly detached from the roof of the existing volume by the supporting beams, used as spacers), it houses the prestigious art collection of Giovanni and Marella Agnelli. It is clear that in these cases the objects are not conceived in parasitic terms as far as the technological aspects are concerned, but it is equally evident that the functional and formal autonomy of these pieces with re-

spect to the already interesting project for reutilization of the entire complex constitutes a symbolic and perceptual deviation that induces us to see these presences as independent and self-referential, whereas a particular exploitation of the position enhances this capacity to absorb energy from the context.

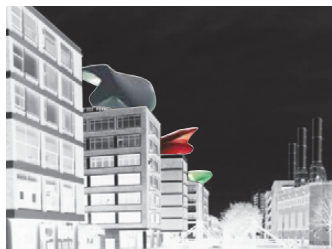
Further examples of the highly communicative category of the landmark are provided by the *Parasite* projects (Rotterdam, 1994) designed by the

ONL group (Oosterhuis, Lénárd), where large organic bodies, gleaming with bright colors, are set on the flat roofs of a series of nondescript industrial buildings.

The discourse changes when, with a decidedly autonomous intention, a truly stratified work of architecture, laid out on several levels, is built on the roof, either directly in contact or connected at some points with the body on which it is set. The examples that can be cited display a broad and subtle range of possible interpretations of the parasitic character observable in this context. We can start out with the apparently normal phenomenon of the loft unit prefabricated totally in the workshop (generally for solutions of a traditional and period type) and mounted in the finished state with a crane, ready for connection to the utilities, on the top slab of the building, as in the case of the *Albert Court Penthouse* (London, 2000) designed by the Annika and Hakan Olsson studio. This type of intervention

has often been used to significantly redesign the proportion of the original roof, perhaps in order to characterize it more strongly with stylistic themes adopted as techniques of camouflage to insert new functions, such as terraces. What appears parasitic in this case is the pervasive and mutant aspect resulting from the operation of general replacement in which a prefabricated (and in some way synthetic) organ is substituted for the one that was originally integrated with the historical structure. From this particular operation of replacement with an artificial organ, similar to the original one, we can move on to the diametrically opposite situation, at least from the formal viewpoint, of the *Black Madonna* project (The Hague, 2001) by the Archipelontwerpers group. In this case the starting point was a large residential complex built in 1985 in a central part of the city, but so unpopular with the local population that its demolition was proposed at the end of the nineties. In 2001 an attempt was made to find a solution by proposing the renovation of the existing block and the construction on top of it of another, spatially very articulate architectural body, composed of 75 housing units, isolated from one another, along with several service blocks. The whole thing would be suspended above the preexisting building on a dense set of stilts. The visual result was that of an urban stratification, with a system of the constructivist-rational type constructed above another very compact urban system, apparently unconnected with one another. Here the object that is grafted on is almost the same size as the host, with an evident effect of predominance of the new element. A similar effect was obtained by Bernard Tschumi with the large additional superstructure incorporating several existing industrial buildings that he created for the *Studio des Arts Contemporaines Le Fresnoy* (Tourcoing, France, 1991–97). Also exemplary in this sense remains the building of the *Sharp Centre for Art and Design* (Toronto, 2004), "suspended" on column-stilts above the *Ontario College of Art & Design* designed by Alsop Architects and RYWA.

There are some interesting historical examples of this situation in which an architectural organism is grafted onto a preexisting structure of the same, if not smaller size, such as the *City Superstructure* project (Düsseldorf, 1969) by the Wimmenaur, Szabo, Kaspar and Meyer group, which proposed constructing a futuristic macrostructure, conceived as a sort of sectioned extrusion of a hypothetical linear city, on top of the building housing the School of Fine Arts. Or again, taking this approach to an extreme, it is also worth remember-



ONL (Oosterhuis, Lénárd), *Parasites*, Rotterdam, 1994



Jan Kaplicky (Richard Rogers Partnership), collage per la presentazione del/collage for the presentation of *Design Research Unit*, London, 1969-71



Tadao Ando, *Penthouse in Manhattan*, New York, 2002

ing in this context the Brutalist nine-story building in reinforced concrete (Milan, 1968) designed by Giacomo Scarpini with Gabriele D'Alì. This is set parasitically on top of the preexisting con-



MVRDV, *Wozoco*, Amsterdam-Osdorp, 1994-97

struction of a two-story detached house in that revival of the art nouveau style known in Italy as Neoliberty (of which the whole shell has been preserved, including the roof), which had in turn been designed by Scarpini and Umber to Riva in 1953 (when still students for the former's parents. A similar effect has been produced recently by the design by the SHoP group for the *Porter House* (New York, 2003), where a six-story block in steel and glass clings to one side and the top of an old industrial building in brick, also six stories high.

Along the same lines, returning to the sixties, we find another interesting example of the unusual process of constructing a light and plastic body on the roof of a traditional building: the Richard Rogers Partnership's project for the extension of the *Design Research Unit* (London, 1969-71). It is important to remember that at that moment Rogers' group included Jan Kaplicky (later one of the founders of the Future System group), who was responsible for the highly effective photomontage that inspired the design, in which the upper part of a Volkswagen "Beetle," blown up to a gigantic scale, appeared on the roof of the ordinary office building in brick and stone in which the intervention was to be made. An idea that Rogers has essentially echoed in the design of his current studio (London, 1987) facing the Thames, where in addition to the functional rehabilitation of a warehouse from the early twentieth century, he built (with the collaboration of Lifschultz Davidson) a large tunnel vault with a lightweight structure on the roof. A formal and technological choice that finds close parallels in Jean Nouvel's celebrated intervention

for the upgrading of the Lyons *Opera House* in 1993 (competition project, 1986). Finally, in relation to this more or less parasitic type of intervention on the roof of existing buildings, it is worth recalling several particularly strong examples of the revival of the classic theme of the penthouse, the so-called "villa on the roof." Among the numerous proposals for expanding a building upward through the addition of new layers on top, characterized by new typological and compositional choices, one that stands out for its exceptionalism is Tadao Ando's exemplary project in which he intervened in a skyscraper built in the twenties (Manhattan, New York, 2002) by imagining a transparent, narrow and long volume on the top, almost balanced on one edge with part of it pro-

jecting on the short side: a sort of space ship set on top of the skyscraper. Alongside the construction he designed a spectacular roof garden, and beyond the garden it is the city itself that is put on display, becoming the fulcrum of the project.

This case allows us to pass on to the observation of another type of external parasitic action, this time on façades. In fact Ando's project also comprises an invasive intervention, that of a glazed parallelepiped block which penetrates and traverses the central mass of the skyscraper, remaining lodged inside it. The parts that stick out create the impression that this element is extraneous to and separate from the old structure that contains it, while sending signals of affinity and relationship with the

penthouse element set on the roof.

To continue our survey of projects that work in parasitic terms on the relationship with the façades as a diaphragm on which to construct a platform of new connections between inside and outside, it is useful here to mention Stefan Eberstadt's *Rucksack House* (Leipzig, Cologne, Essen, 2004), where a parallelepiped of 250x360x250 cm, which can be suspended in front of a window on any façade, is transformed by a number of visual devices and openings into a new room offering unexpected and unusual perceptions of internal and urban space; Santiago Cirugeda Parejo's *Mutant Architecture* (Seville, 2000), a minimal capsule providing extreme and temporary habitability in gaps within or grafts onto existing structures; and finally the peculiar practice developed by the MVRDV studio of adding bodies onto façades to create new accommodation in buildings from the fifties and sixties (Wozoco, Amsterdam, 1997). In this last case the grafting of projecting structures onto the façade represents a decisive revival of the idea of mutant contamination, metaphorically comparable to parasitism, which in addition to redefining the external values makes possible a new typological functionalization of the interior.

This type of project, which works on the relationship of exterior and interior, brings us to a number of emblematic cases of endoparasitism that produce effects of budding or of a subcutaneous vesicle

detectable on the surface. One example is the Coop Himmelb(l)au's famous project for an office extension in a penthouse on Falkestrasse in the center of Vienna (1988), where the grafting/budding effect is exemplary. Another is the equally well-known project by Erick van Egeraat Associated for the *ING Head Office and Nationale-Nederlanden Head Office* (Budapest, 1994) where a large bubble housing two meeting rooms is inserted into the glass roof over the inner courtyard of an old building, looking as if it were dangling in the air. This situation is reminiscent of



Coop Himmelb(l)au, *Roofop Remodelling Falkestrasse*, Wien, 1988

Frank O. Gehry's design for the head office of the *DG Bank* (Berlin, 2001), where a body of organic form is created at the center of the large central courtyard: compositionally detached from the context and used as a reception and boardroom, it immediately conjures up the image of a living organ, extraneous to its container and tucked inside a parasitic niche. Yet another intervention emblematic of this approach is the *Puppet Theatre* (Harvard, Cambridge, 2002) designed by Michael Meredith with Pierre Huyghe, which is a provisional and "organic" structure inserted between the pilots of Le Corbusier's Carpenter Center. But the subject of endoparasitism can take us a long way, seeing that, as was pointed out in the introduction, it is possible to discern different levels of parasitism with regard to the theme of interiors in architecture (it suffices to think of the already extensive field of exhibit design). So a closer examination of this theme must be deferred to another occasion.

Finally let us recall some forms of parasitism related to planimetric developments where bodies are subsequently grafted on to the side of existing architectural and urban organisms. Here too if we were to consider a certain metaphorical extension of the concept of parasitism we would have many possible historic as well as recent cases to evaluate. However, a number of recent solutions that have arisen out of the debate over the experiences of "parasitic works of architecture" conducted in the Netherlands are exemplary, among them the proposals of *Parasite Schools* (Rotterdam, 2004) to solve the problem of the inability of many nursery and elementary schools (especially the prefabricated ones built in the seventies and eighties) to meet the new functional needs required by an increasingly diverse educational and relational activity.



Michael Meredith, Pierre Huyghe, *Puppet Theatre*, Carpenter Center, Harvard, Cambridge, Massachusetts, 2002

of shapeless macro-cities that have developed in an exponential manner by accumulation, where density, stratification and complexity have become the incontrovertible characteristics of urban space. From this perspective the parasitic character that presents itself as a temporary, shifting and functionally uncertain threshold experience undoubtedly constitutes one of the most critical and continually expanding conditions of living in the near future.

**In Conclusion**  
The Futurist architect Sant'Elia had probably hit the nail on the head, detecting the first signs of this problematic parasitic state in the cities of the twentieth century, when he predicted in his manifesto of Futurist architecture (1914) that "things will endure less than us. Every generation must build its own city."<sup>8</sup> At a distance of nearly a century, this expression of hope has shattered against a world made up

1. Alessandro Paoli, recensione del volume di G. Bonaiuti e A. Simoncini (a cura di), *La catastrofe e il parassita. Scenari della transazione globale* (Mimesis, Milano 2004). "Jura Gentium, Rivista di filosofia del diritto internazionale e della politica globale", HYPERLINK "http://www.juragentium.unifi.it"
2. Mirko Zardini, "News from the interior. And its hidden pollen of vitality," in *Domus*, September 2004, pp. 16-17.
3. Cf. Andrea Branzi, "La progettazione degli interni nella città contemporanea," in Adriano Cornoldi (ed.), *Architettura degli interni* (Il Poligrafo, Padova, 2005); Barbara Camocini, "Rifunionalizzazione e progetto sostenibile," Ibid.
4. E.P. Odum, *Fundamentals of Ecology*, (Saunders, Philadelphia, 1953).
5. The project took shape at an international initiative in 1999 at Malmö, in Sweden.
6. Despite its the temporary character, the construction remained in function until the summer of 2005 and was used for numerous activities. Following the adaptation of the Las Palmas building to a new function, the parasitic construction was removed and placed in a storehouse to await assembly at some other location.
7. Jennifer Allen (ed.), *Parasite Paradise. A Manifesto for Temporary Architecture and Flexible Urbanism*, NAI Publishers in cooperation with SKOR (Foundation Art and Public Space), Rotterdam, 2004.
8. Antonio Sant'Elia, *L'architettura futurista*, Manifesto, Milan, July 11, 1914.