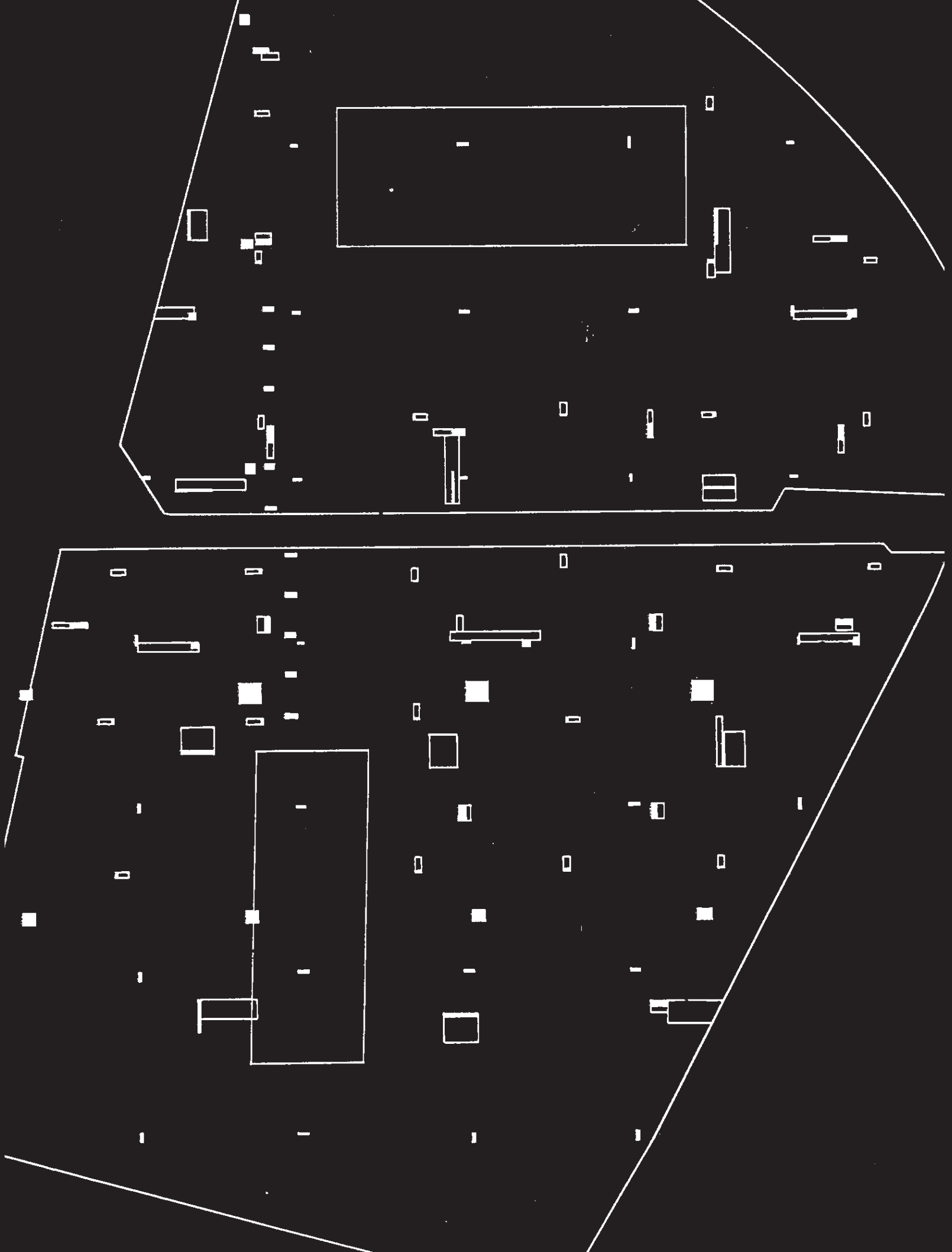


Parc de La Villette

A torto o a ragione con il suo approccio «layered, non gerarchico flessibile e strategico» il progetto OMA per il Parco de La Villette (1982), anche se non realizzato, è diventato il modello di un metodo di progettazione inventivo con diversi *layers* sovrapposti uno all'altro quasi si trattasse di un parco a tema di nuovo tipo, aperto a diversi programmi, perfetto per le *dérives* situazioniste. Il sito è suddiviso in tante fasce parallele, sorta di scampoli di paesaggio ottenuti da prelievi (carotaggi) di varie configurazioni paesaggistiche. In questo modo l'architettura di uno spazio pubblico o di un parco si confronta con le specifiche di un programma diversificato proiettandolo in un "campo metropolitano" cercando di far coesistere le diverse attività in una mutua interferenza.

With its "layered, non-hierarchical, flexible and strategic" approach, OMA's project for the Parc de La Villette (1982), even though not realized, has rightly or wrongly become the model for an inventive method of planning with several layers placed one on top of the other, almost as if it were a new kind of theme park, open to a range of programs and perfect for situationist *dérives*. The site was subdivided into many parallel strips, scraps of landscape produced by taking samples of various configurations of the land. In this way the architecture of a public space or a park deals with the specifics of a diversified program by projecting it into a "metropolitan field" and trying to get the different activities to coexist in mutual interference.



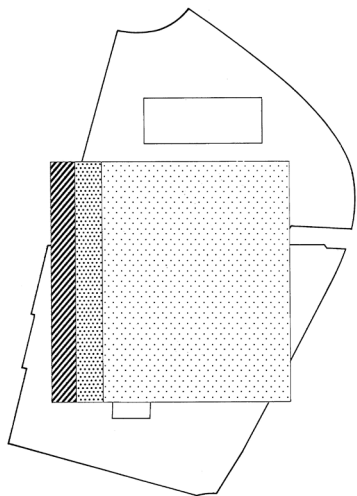


Diagram 1

Superficie totale del programma: costruita, coperta, libera / Total area of the program: built, roofed over, free

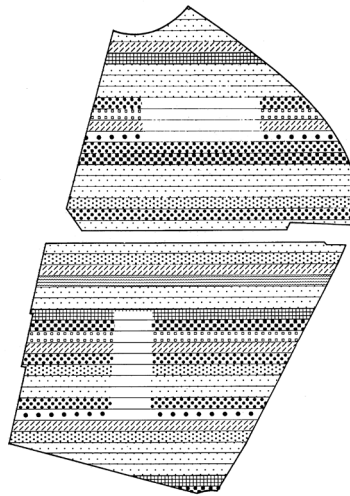


Diagram 2

Le fasce: fasce funzionali parallele proiettate sul sito / The strips: parallel functional strips projected on the site

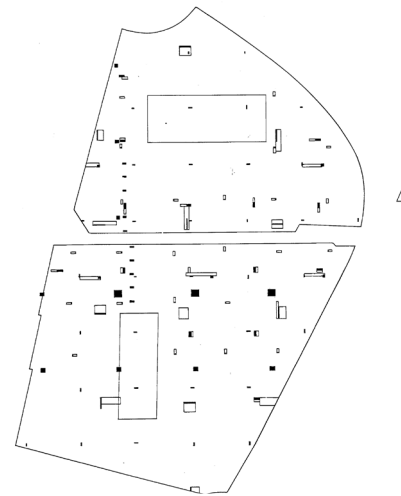


Diagram 3

Le griglie puntiformi o attrezzature atomizzate distribuite sul sito / Point grids or confetti distribuite sul sito

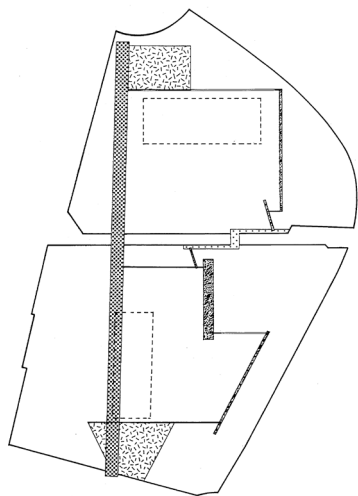


Diagram 4

Percorsi: Mail e Promenade / Circulation: Mail and Promenade

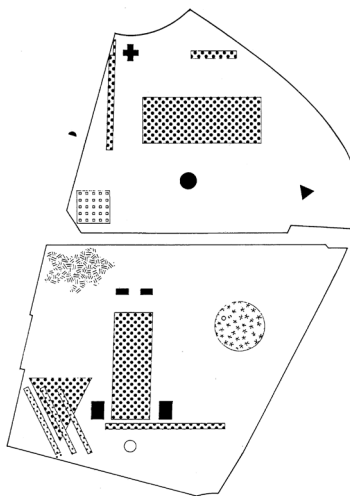
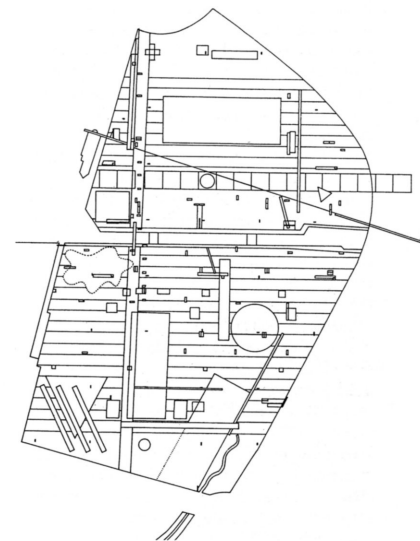


Diagram 5

Il livello finale: elementi a grande scala / The final level: large-scale elements



Sovrapposizione dei diversi livelli / Superimposition of the different levels

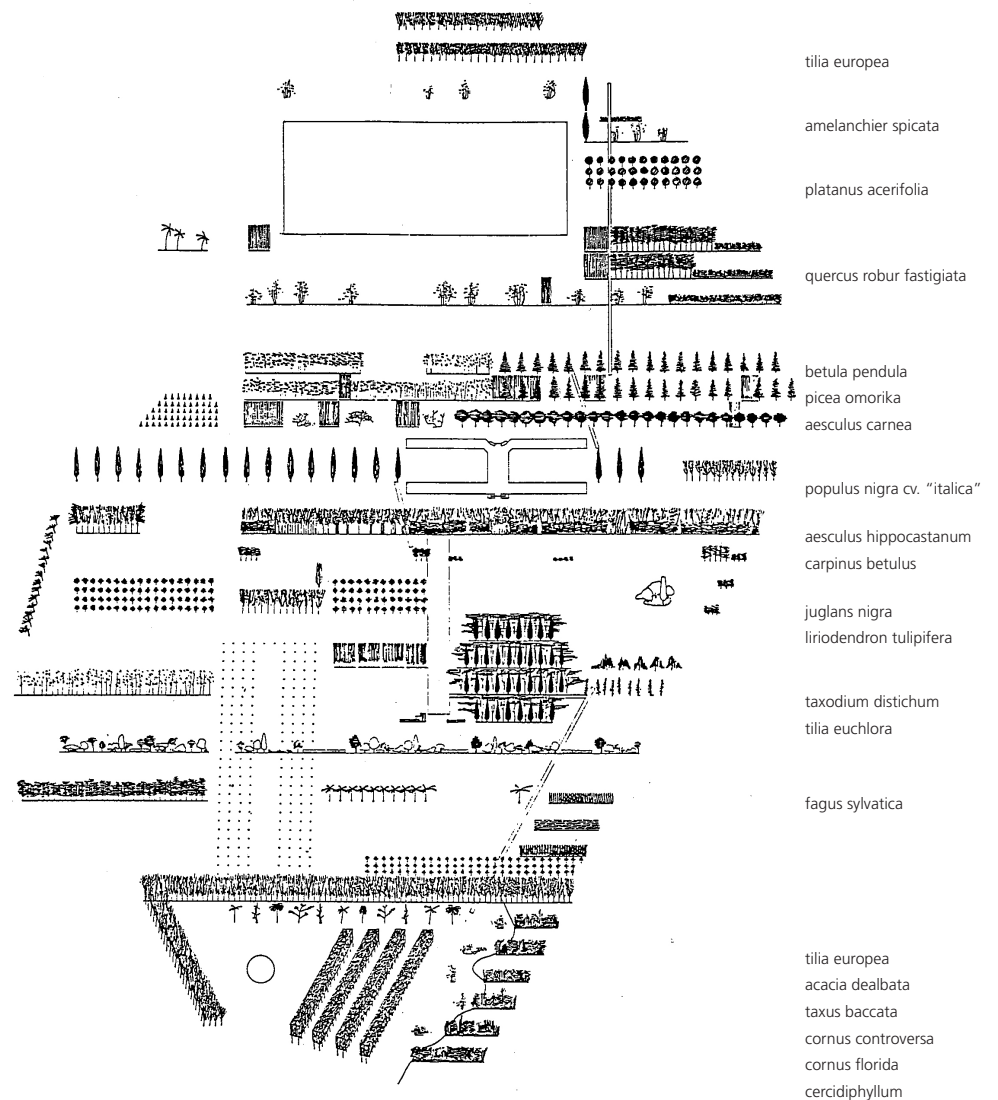
La tattica della stratificazione mediante la sovrapposizione di diagrammi realizza una sorta di "congestione senza materia" adatta a organizzare il programma variabile delle attrezzature per il divertimento e la cultura.

The tactic of layering through the superimposition of diagrams creates a sort of "congestion without material" suited to organizing the variable program of the planned facilities for entertainment and culture.

La Villette, in occasione del secondo concorso, sembrava riunire tutte le condizioni per una completa indagine delle potenzialità di un'architettura metropolitana in Europa: un terrain vague posto tra la città storica, essa stessa "violentata" dalle insaziabili esigenze dell'edilizia novecentesca, e il plancton della banlieue.

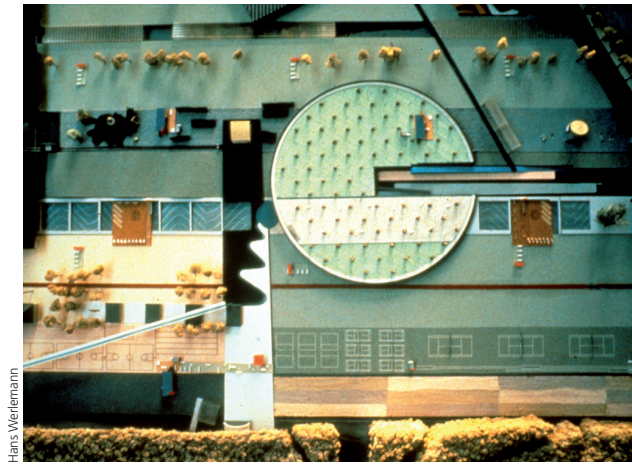
The second La Villette competition seemed to offer the ingredients for a complete investigation of the potential for a European Culture of Congestion: a terrain vague between the historical city, itself raped by the greedy needs of the 20th century, and the plankton of the banlieue.

Rem Koolhaas

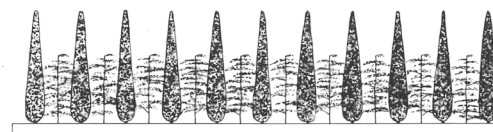
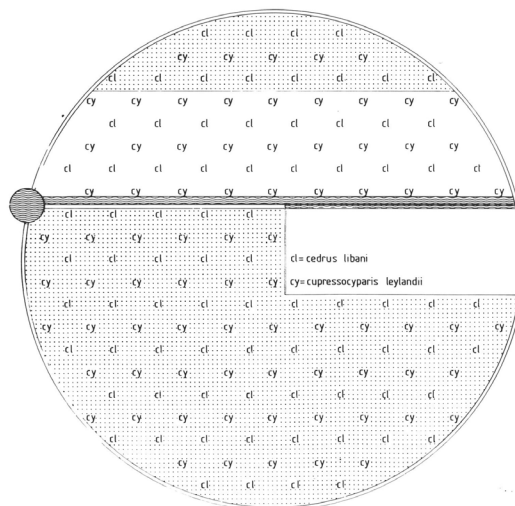
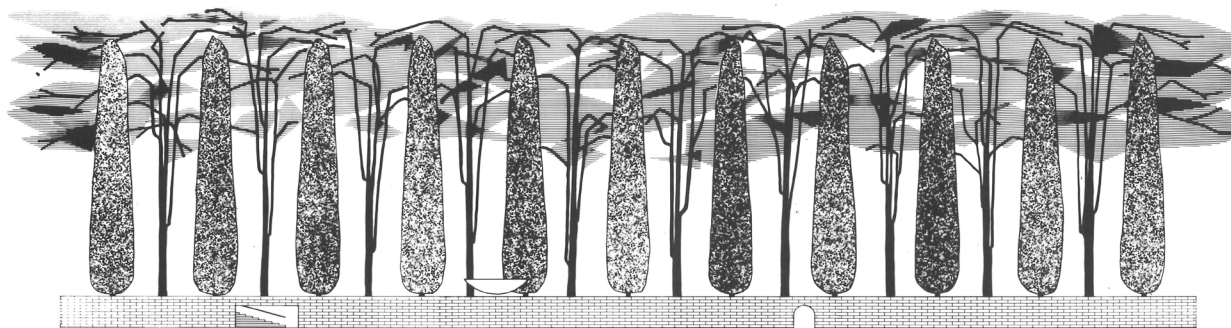
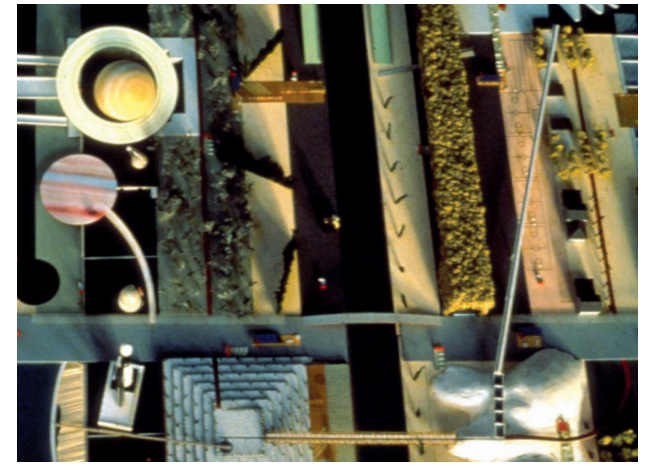


Sono tre le categorie di natura proposte nella documentazione del concorso: settori in cui è il programma stesso a farsi natura, cortine di vegetazione parallele alle fasce funzionali e grandi complessi di vegetazione progettati a scala architettonica. Dalla piantumazione in fasce derivano due modalità di percezione: viste da nord o da sud le cortine di vegetazione si sommano suggerendo una massa di alberi che ricopre l'intero sito, mentre da ovest a est inquadrano spazi aperti come altrettanti "campi".

There are three categories of nature proposed in the documents submitted for the competition: the sector in which it is the program itself that is turned into nature, screens of vegetation parallel to the functional strips and large complexes of vegetation planned on an architectural scale. Two modes of perception derive from the planting in strips: viewed from the north or south the screens of vegetation blend together, suggesting a mass of trees covering the whole site, while from west to east they frame open spaces like so many "fields."



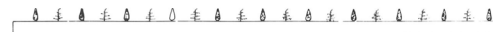
Hans Wefermann



2017



2012



1987

La foresta circolare è composta da cipressi alternati a cedri del libano e mette in evidenza la sua evoluzione nel tempo. In attesa della forma architettonica finale, prevista per l'età matura dei cedri (30 anni) i cipressi, alla maniera di un *parterre* alla francese, prefigurano quest'immagine.

The circular forest is composed of cypresses alternating with cedars of Lebanon and highlights its evolution over time. Pending attainment of the final architectural form, envisaged for the time when the cedars reach maturity (30 years), the cypresses prefigure this image in the manner of a French *parterre*.

Layers

Francesco Repishti

È agli esiti del concorso per il Parco della Villette (1983) che dobbiamo una profonda revisione dei modelli e delle prassi dell'arte dei giardini e dell'architettura del paesaggio: dopo la prima selezione, sia il progetto di Bernard Tschumi, vincitore finale, sia quello dell'Office for Metropolitan Architecture di Rem Koolhaas si rivelano indifferenti a definire un progetto propriamente vegetale e un parco concepito come una *enclave* naturale nel tessuto edilizio ma, come implicitamente suggeriva il programma del concorso, la rappresentazione di un universo urbano e sociale, caratterizzato da processi, programmi e flussi. Le due proposte, con maniere indubbiamente distanti fra loro, sono state decisive nel rivoluzionare sia l'idea di spazio pubblico, sia quella di parco urbano, modificandone gli spazi, gli usi, il pubblico, il rapporto con la città e nell'aver anticipato, suscitando un acceso dibattito, l'irrompere della componente paesaggistica nella discussione sulla città contemporanea, tesa al superamento della separazione tra paesaggio e urbanistica.

Nonostante la storiografia continui a essere più propensa ad assegnare a Bernard Tschumi la conquista di questo cambio paradigmatico, non si deve solo alla capacità comunicativa di OMA, se, a distanza di trent'anni, le sue novità si siano rivelate più profetiche e portatrici di effetti di lunga durata per il paesaggismo contemporaneo, come attestano gran parte dei progetti di Landscape urbanism o, per l'Italia, lo stesso masterplan di Expo 2015. Le idee avanguardistiche di Koolhaas andavano infatti ben oltre quelle figurative di Tschumi, perché la proposta non si presentava come un progetto formale, ma si caratterizzava per l'adozione di una strategia in grado di coniugare «specificità architettonica e indeterminatezza programmatica», pragmaticamente rese dalla sovrapposizione di livelli funzionali in grado di creare una densità di occupazione e di rendere quasi ininfluente il ricorso all'architettura costruita.

È dalle avanguardie sovietiche che Koolhaas aveva scoperto questo processo non compositivo che riconduceva le funzioni del programma di un progetto a elementi essenziali fondamentali, disegnati e presentati, grazie alla lezione di Malevich e poi di Ivan Leonidov, in forma di dipinto. Mentre, a partire dall'esperienza formativa a Londra, il progetto per Parigi rifletteva nuovamente sull'idea di muro e di vuoto urbano di *Exodus* (1971), trasformato in quinte vegetali disposte in fasce parallele in grado di definire vedute separate secondo criteri narrativi e non più funzionali. Anche dalla riflessione sui modelli nordamericani (*Delirious New York* è del 1978) il progetto per Parigi assorbiva alcune dottrine del manhattanismo come quella della congestione, in base alla quale realizza una «densité sans architecture, culture de la congestion invi-

sibile», e dell'indeterminatezza programmatica di Coney Island, un chiaro esempio di come i parchi possano essere continuamente modificati e dotati di nuove strutture per rispondere alle esigenze e al progresso tecnologico.

Programma vs progetto

La decisiva novità dell'approccio di OMA è quella di non aver disegnato un progetto ma di aver considerato il parco come un edificio smaterializzato e ridotto a programma, e di essere riusciti a visualizzare la progettazione performativa e operativa attraverso la rappresentazione di questa struttura programmatica anche sotto forma di diagrammi. I principi adottati sono quelli paradigmatici dello studio olandese: da una parte la congestione orizzontale (un grattacielo orizzontale o una «carcassa concettuale di uno di quei fantastici colossi di Manhattan»), qui richiamata dalla disposizione a fasce, e dall'altra la disseminazione ottenuta con l'atomizzazione di attrezzature la cui disposizione (e il conseguente spazio d'influenza) è calcolata matematicamente in base alla frequenza voluta (similmente ai procedimenti degli Smithson e di Christopher Alexander). Il risultato progettuale, ottenuto grazie a un processo di accumulazione che portava a inficiare il dogma del progetto come unità, tenta di dare forma all'idea di un «condensatore sociale alla scala di un parco», concetto che Koolhaas riprende dalle proposte di Leonidov come provocazione rispetto alle «intimidazioni» espresse dalla allora cultura architettonica nei confronti delle avanguardie.

Dipinto vs progetto

Molti sottolineano il fatto che il progetto per la Villette abbia anticipato l'idea di stendere sull'area una superficie continua di fasce parallele che si sovrappone a una realtà già esistente (come in *Instant City*), una strategia operativa che sarà caratteristica della progettazione di OMA e che verrà poi adottata in gran parte dei successivi interventi di Landscape urbanism. Su questa superficie a fasce, che non esprime né una tensione di tipo funzionale né di tipo compositivo, è previsto un arcipelago di attività e di frammenti, tratti anche da progetti precedenti (soprattutto da *Exodus*), presentati e resi sotto forma di un dipinto a sua volta debitore della lezione di Malevich.

OMA infatti elabora un progetto esclusivamente in pianta sovrapponendo diversi livelli, con l'obiettivo di articolare in modo differente il tradizionale rapporto binario figura-sfondo: (a) Un sistema di fasce parallele (est-ovest) composte da elementi naturali e funzionali a creare giardini a tema e a sorpresa, elementi naturali, aree di gioco, e di integrare nel sistema gli elementi preesistenti (Museo e Grande Halle). Questo primo sistema è funzionale alla

creazione di effetti di profondità così da permettere la visione e la percezione di tutta l'estensione del parco. (b) Griglie puntiformi o a coriandoli composte da elementi architettonici come chioschi, aree gioco, punti vendita, distributori di bibite, aree pic-nic non disposti in modo irregolare, ma combinati grazie ad un algoritmo di distribuzione spaziale. (c) Un sistema dei percorsi principali, il *Mail* (una *strip* nord-sud, «dominio del *flâneur*» alla Baudelaire) che interseca perpendicolarmente le fasce, e una tortuosa Promenade. (d) Un livello composto da *objets trouvés* che per dimensione o importanza non consentono una distribuzione sistematica (la sfera del Museo, il missile Ariane, la Rotonda...). (e) Infine un sistema di connessioni che integra le «zone» principali con Parigi (a sud la Città della musica, a nord, oltre la Sfera, i giardini astronomici, e nel centro il giardino tematico e quello scenografico).

Koolhaas immagina dunque che il visitatore compia un'esperienza di deriva costante, volutamente situazionista, data dal continuo cambiamento degli elementi che dovrebbero favorire la percezione del paesaggio e dalla sovrapposizione di programmi di tipo metropolitano secondo configurazioni mutevoli e invisibili. Ciò avviene come in una condizione metropolitana, con «densità senza architettura, cultura della congestione invisibile».

Natura come terza dimensione

Forse per sminuire l'effetto troppo programmatico, nella seconda fase del concorso Koolhaas affina la sua proposta cercando un più equo equilibrio tra componente minerale e vegetale, tanto che le attenzioni progettuali a scala di dettaglio sono dedicate proprio alla componente naturale cui arriva ad affidare il ruolo di «terza dimensione» del progetto. Una componente che, a sua volta, è strutturata sotto forma di tre diverse «categorie di natura» e strategie di organizzazione: la prima corrisponde alle aree dove è il programma stesso a farsi natura (giardini a tema, giardini didattici) che offrono una immagine trasposta della campagna; la seconda alle cortine e agli allineamenti che costituiscono gli elementi di continuità visiva (connessioni) e di separazione delle fasce (*enclaves*) in grado di organizzare la percezione degli utenti e suggerire la presenza di una massa che copre il sito; infine la terza alle aree vegetali a scala maggiore concepite come masse-edificio (la foresta lineare e quella circolare) per ottenere l'«immagine di foresta» e avere una corrispondenza dialettica tra naturale e minerale.

It is to the outcome of the competition for the Parc de la Villette (1983) that we owe a profound revision of the models and practices of the art of gardens and landscape architecture: after the first round, both the project of Bernard Tschumi, the final winner, and that of Rem Koolhaas's Office for Metropolitan Architecture showed a lack of interest in defining a design based around vegetation and a park conceived as a natural enclave in the built-up fabric. Rather, as implicitly suggested in the program of the competition, what they set out to do was represent an urban and social universe, characterized by processes, programs and flows. Both proposals, although undoubtedly in different ways, have been decisive in revolutionizing the idea of both public space and the urban park, modifying their spaces, uses, public and relationship with the city, and in having anticipated, stirring a lively debate in the process, the intrusion of the component of landscape into the discussion of the contemporary city, in an attempt to overcome the separation between landscape design and urban planning.

Although historians continue to be more inclined to assign the responsibility for this change of paradigm to Bernard Tschumi, the communicative skills of OMA cannot be the sole explanation for the fact that, at a distance of thirty years, the firm's innovations have proved more prophetic and had a more lasting effect on contemporary landscape design, as is evident from many of the projects of landscape urbanism or, where Italy is concerned, the masterplan of Expo 2015. In fact Koolhaas's ideas were much more radical than Tschumi's figurative ones, for the proposal was not presented as a formal plan but was characterized by the adoption of a strategy capable of combining "architectural specificity and programmatic indeterminacy," pragmatically represented by the superimposition of functional levels in such a way as to create a density of occupation and render the recourse to built architecture almost irrelevant.

It was from the avant-gardes of the Soviet Union that Koolhaas had learned this non-compositional process which reduced the functions of the program of a project to essential and fundamental elements, presented, thanks to the example of Malevich and then Ivan Leonidov, in the form of a painting. While the project for Paris reflected once again on the idea of wall and urban void explored in *Exodus* (1971), the thesis he had produced while studying at the Architectural Association in London, transformed here into wings of vegetation arranged in parallel strips and able to define separate views according to narrative rather than functional criteria. And from reflection on North American models (he had published *Delirious New York* in 1978) the project for Paris absorbed some of his

doctrines on Manhattanism and congestion, on the basis of which he created a "density without architecture, a culture of invisible congestion," and the programmatic indeterminacy of Coney Island, a clear example of how parks can be continually modified and equipped with new structures to respond to changing needs and technological advance.

Program vs Plan

The decisive innovation of OMA's approach lies in not having drawn up a plan but having instead treated the park as a dematerialized building reduced to a program, and having succeeded in giving visual expression to the performative and operative design through the representation of this programmatic structure partly in the form of diagrams. The principles adopted were the ones paradigmatic of the Dutch studio: on the one hand horizontal congestion (a horizontal skyscraper or a "conceptual carcass of one of the fantastic giants of Manhattan"), recalled here by the layout in strips, and on the other the dispersion achieved with the atomization of facilities, whose arrangement (and consequent space of influence) was calculated mathematically on the basis of the desired frequency (in a similar way to the procedures adopted by the Smithsons and Christopher Alexander). The resulting design, obtained through a process of accumulation that led to an invalidation of the dogma of the project as a unit, tried to give form to the idea of a "social condenser on the scale of a park," a concept that Koolhaas took from Leonidov's proposals as a provocation with respect to the "intimidation" of the avant-garde by the architectural culture of the time.

Painting vs Plan

Many emphasize the fact that the project for La Villette anticipated the idea of extending over the area a continuous surface of parallel strips that was laid on top of an already existing situation (as in *Instant City*), an operating strategy that would become characteristic of OMA's planning and later be adopted in many of the subsequent interventions of landscape urbanism. On this surface divided into strips, which expresses no bias toward either function or composition, was envisaged an archipelago of activities and fragments, taken in part from previous projects (especially *Exodus*), represented and presented in the form of a painting that in turn owed a debt to the lesson of Malevich.

In fact OMA formulated a design exclusively in plan, superimposing several levels, with the objective of handling the traditional binary relationship between figure and ground in a different way: (a) A system of parallel strips (running east-west) composed of natural and functional elements

used to create themed and surprise gardens, natural elements and playgrounds and to integrate the preexisting elements (the museum and the Grande Halle) into the system. The function of this first system was to create effects of depth in order to permit the view and perception of the whole expanse of the park. (b) Grids of points or confetti composed of architectural elements like kiosks, playgrounds, sales points, drinks machines and picnic areas not arranged in an irregular way, but combined on the basis of an algorithm of spatial distribution. (c) A system of the main routes, the Mail (a north-south strip, "domain of the *flâneur*" in Baudelaire's sense of the word) which intersects the other strips at right angles, and a winding promenade. (d) A level composed of *objets trouvés* whose size or importance does not permit a systematic arrangement (the sphere of the museum, the Ariane rocket, the rotunda...). (e) Lastly a set of connections that integrates the main "zones" with Paris (to the south the Cité de la Musique, to the north, beyond the Géode, the astronomical garden, and in the center the themed garden and the scenic garden).

Thus Koolhaas imagined that the experience of the visitor would be one of constant, intentionally situationist *dérive*, determined by the continuous shifting of the elements that was supposed to favor perception of the landscape and by the superimposition of programs of a metropolitan type in mutable and invisible configurations. This would happen in a metropolitan condition, with a "density without architecture, a culture of invisible congestion."

Nature as Third Dimension

Perhaps to play down the excessively programmatic effect, in the second stage of the competition Koolhaas refined his proposal to seek a more even balance between mineral and vegetable components. As a result the attention paid to details of the design was devoted to the natural component, which was entrusted with the role of "third dimension" of the project. A component that, in turn, was structured in the form of three different "categories of nature" and strategies of organization: the first corresponded to the areas where it was the program itself that turned into nature (themed gardens, educational gardens), offering a transposed image of the countryside; the second to the screens and alignments that constituted the elements of visual continuity (connections) and of separation of the strips (enclaves), able to organize the perception of the users and suggest the presence of a mass covering the site; the third, finally, to the areas of vegetation on a larger scale conceived as building-masses (the linear and the circular forest) in order to produce the "image of a forest" and a dialectical correspondence between natural and mineral.