

Il piacere dell'architettura e la tenerezza del paesaggio

Elena Ippoliti

Dopo un primo tentativo fallito nel 1976, nel maggio del 1982, all'interno del programma dei *Grands Projets* promossi da François Mitterrand, è bandito il concorso per il Parc de la Villette in un'area di 50 ettari di un quartiere operaio a nord est di Parigi che aveva ospitato gli impianti di macellazione.

Il bando di concorso è elaborato da François Barré che dal 1981 era stato incaricato, per l'*Etablissement Public du Parc de La Villette*, di seguire il processo di riqualificazione dell'area e che per anni ne gestirà le attività, tra cui l'avvio e la supervisione del concorso di progettazione. La richiesta è molto precisa: non un giardino, né un'enclave naturale, ma "un parco urbano del XXI secolo" in cui un fitto elenco di servizi e dotazioni avrebbero dovuto saper interpretare le dinamiche e i flussi della socialità urbana ed esprimere i modi della produzione culturale pluralista e popolare della condizione metropolitana.

È una stagione di grandi speranze riposte nella capacità del progetto di incidere concretamente nei processi di trasformazione urbani e, infatti, i progetti presentati alla prima fase sono ben 472. Passano alla seconda fase solo 9 gruppi di progettisti [1] tra i quali, oltre al vincitore Bernard Tschumi, c'è anche Rem Koolhaas con OMA - Office for Metropolitan Architecture [2] il cui progetto, pur non risultando vincitore,

è destinato a rimanere impresso per la sua portata di manifesto teorico, segnando una svolta nella progettazione del paesaggio che irrompe così nel dibattito sulla città contemporanea.

Il concorso è infatti la prima occasione per OMA di sperimentare nel concreto le riflessioni sulla città contemporanea sulle quali da anni lo studio lavorava, condensate in *Delirious New York. Un manifesto retroattivo della città di Manhattan* dato alle stampe da Koolhaas appena 4 anni prima [Koolhaas 1978] [3]. Così OMA sfiderà lo spazio aperto de La Villette approcciando la questione del paesaggio con la medesima strategia con cui aveva affrontato la condizione metropolitana, medesima per natura ma diversa per grado [4].

Il progetto – o meglio programma [5] – presentato nella prima fase interpreta il parco in quanto espressione della dimensione sociale e dello stile di vita metropolitano declinandolo con una proposta di metodo che punta a mettere in pratica la cultura della congestione per mezzo del dispositivo utopico del grattacielo [OMA, Koolhaas, Mau 1995, p. 937] [6].

Dal modello del grattacielo, deprivato della terza dimensione, deriva la "tattica della stratificazione orizzontale" con cui l'area è suddivisa in fasce parallele che corrono da est a ovest. In ognuna di queste è allocata una delle circa cinquanta

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

attività previste dal programma che, seppur autonome, sono caratterizzate da permeabilità e dalle reciproche relazioni di interferenza che innescano. La distribuzione degli elementi di dimensioni minori, che a loro volta interferiranno con il carattere delle bande in cui sono allocati, è invece regolata da griglie con intervalli variabili definiti matematicamente sulla base della frequenza desiderata. Infine c'è il sistema dei percorsi principali con la linea retta del *Boulevard*, che attraversa perpendicolarmente le bande, e la spezzata della *Promenade*, che si snoda sinuosamente per tutta l'area.

Nella prima fase del concorso il programma OMA è essenzialmente finalizzato a spiegare "come funziona il parco/macchina". Così la "tattica" di stratificazione metropolitana è dimostrata per mezzo di un *framework* non gerarchico e flessibile in grado di tenere insieme specificità architettonica e indeterminata programmatica, di incorporare le mutazioni derivanti dalle interferenze tra gli elementi senza produrre stravolgimenti dell'ipotesi iniziale del programma [OMA, Kolhaas, Mau 1995, p. 921].

Una geografia di punti, linee e superfici che prefigura il "parco/macchina" attraverso l'unica figurazione possibile, il diagramma, macchina astratta capace di guidare e anticipare il processo verso «un reale che deve ancora venire, un nuovo tipo di realtà» [Deleuze, Guattari 1987, p. 142] [7], che, seppur già figura è, per così dire, una figura di soglia non ancora fattasi raffigurazione. La figurazione diagrammatica consente infatti di cogliere ed evidenziare le relazioni – funzionali, logiche, temporali – di un sistema, portando nel campo del percettivo-visivo il non visibile, dove è il rimando contestuale, cioè l'assegnazione di una posizione nello spazio, a veicolare la sostanza del messaggio e a conferire coerenza all'intero sistema [Anceschi 1992, p. 103].

Fissata la strategia e chiarito il funzionamento, nella seconda fase del concorso OMA si concentra, invece, ad approfondire il "come appare", cioè le qualità percettive ovvero l'esperienza estetica del paesaggio. La fase segna dunque la trasformazione della "macchina/parco" in "paesaggio/organismo" e la definitiva transizione dall'architettura metropolitana a quella dell'arcadia [8]. A tale scopo sono "messe in scena" tre diverse categorie di "natura": regioni in cui domina il vegetale (superfici), schermi di alberi paralleli alle fasce (linee), geometrie di elementi vegetali progettati come architetture (forme geometriche: la foresta Lineare e la foresta Circolare). Una tale geografia non poteva essere figurata attraverso uno dei disegni "obliqui" [9] che già caratterizzavano la produzione dello studio OMA, con costruzioni artificiali sospese in un territorio che, seppur disegnato, è

assente affinché risulti capovolta la percezione del rapporto figura/sfondo.

Da tale necessità prende forma la serigrafia *The Pleasure of Architecture* [10] realizzata nel 1983 da Alex Wall [11].

Un disegno anti-architettonico per eccellenza, «una opposizione consapevole ai disegni architettonici seri e spesso pretenziosi di quel periodo, che mistificavano l'architettura anziché comunicarla», come raccontato da Willem-Jan Neutelings a Matt Page [Neutelings, Page 2020], similmente a quanto sperimentato dallo stesso Neutelings [12] nel 1982 in *Typological study of Scheveningen* che definisce uno stile di disegno ispirato a quello dei cartoni animati, più funzionale al metodo analitico di OMA. Un'immagine, quella di *The Pleasure of Architecture* che, come spiegato dallo stesso Wall [13], trae ispirazione anche dai grattacieli di Roger Brown [14], tra gli esponenti di spicco dei *Chicago Imagists*, dove la ripetizione sequenziale dei piani sovrapposti è l'artificio per raccontare la sequenza narrativa delle storie intime dei suoi abitanti che si ricompongono in comunità grazie allo spazio-edificio del grattaciolo.

Ma c'è di più. La raffigurazione frontale di Wall mette in mostra una nuova geografia che, seppur fatta ancora di superfici, linee, forme geometriche, questa volta suggerisce, attraverso una attenta regia teatrale e un accurato lavoro di backstage, differenti percezioni estetiche del paesaggio esaltate nella loro diversità dai dissimili caratteri della *Promenade* e del *Boulevard*, "il segreto contro lo sfacciato": la vista occlusa dalla massa compatta degli alberi disposti tra le fasce, quando osservati nella prospettiva nord-sud, o, quando osservati da est-ovest, la vista aperta dei campi proposta dall'aggregazione dei vari giardini; lo sfondo della foresta lineare contro cui si stagliano tutte le componenti vegetali e architettoniche presenti nella parte meridionale del parco oppure l'interno della foresta circolare con gli alberi simili a colonne e le chiome simili a un tetto da cui filtra la luce.

E non c'è alcuna contraddizione nel paesaggio abitato dalle figure intente nei lavori agricoli, che richiamano paesaggi rurali, e dalle figure impegnate a nuotare, correre o giocare a tennis, a significare le attività ricreative del XX secolo, perché tale contraddizione è risolta dall'intima coerenza formale-espressiva delle unità figurali e della composizione. Coerenza formale che, a sua volta, imbriglia il tempo esperienziale nello spazio della "tavola", ricucendo discontinuità spaziali e salti temporali. Una strategia figurativa, quella adottata da Alex Wall, che affonda le sue radici nella tradizione della rappresentazione dello spazio abitato, nel "ritratto di città" dove lo sguardo è quello di un viaggiatore, la spazialità è la trama dei tragitti

possibili, la dimensione temporale è introdotta dal movimento nello spazio e in cui i diversi punti di vista coesistono senza necessità di disporsi gerarchicamente. Una rappresentazione in cui è scardinata la linearità del testo e l'organizzazione secondo la sequenza temporale del "prima e dopo". Una raffigurazione progettata per "mettere in scena" lo spettatore che, trasformatosi in attore, può avviarsi nella sua esplorazione senza seguire un percorso prestabilito.

Un particolare "sentire" sublimato dalla *Carte du pays de Tendre*, la mappa immaginaria fatta incidere da Madeleine de Scudéry nel 1654 a François Chauveau per mostrare, in forma di paesaggio, l'itinerario emotivo di Clélie, la protagonista del suo romanzo. Una mappa riattualizzata nel 1959 dalla rivoluzionaria esplorazione dello spazio della città professata dall'Internazionale situazionista e della psicogeografia di Guy

Note

[1] Gli altri gruppi invitati alla seconda fase sono Andreu Arriola & Carmen Fiol, Elisabeth Gali e Marius Quintana, Bernard Lassus, Gilles Vexlard, Alexandre Chemetoff, Sven Ingvar Andersson, Bakker & Bleeker, Jacques Gourvenec e Jean-Pierre Raynaud.

[2] L'Office for Metropolitan Architecture - OMA è fondato a Londra nel 1975 da Rem Koolhaas (Rotterdam, 1944), Elia Zenghelis (Atene, 1937), Zoe Zenghelis (Atene, 1938) e Madelon Vriesendorp (Bilthoven, 1945). Nel 1978 lo studio si amplia notevolmente e fissa la sua sede principale a Rotterdam. Negli anni del concorso lavorano stabilmente con OMA Stefano de Martino, Alex Wall, Kees Christiaanse, Willem-Jan Neutelings e Zaha Hadid.

[3] Il 1978 fu un anno che segnò un cambiamento nel modo di operare dell'Office for Metropolitan Architecture che fino ad allora era stato più un laboratorio di idee sull'architettura della città che non uno studio professionale. In particolare, il 16 novembre fu pubblicato dalla Oxford University Press *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, mentre il giorno seguente (coincidente con la data del 34° compleanno di Koolhaas) fu inaugurata la prima grande mostra di OMA dal titolo *OMA: The Sparkling Metropolis* al Guggenheim Museum di New York. Vi erano esposti più di 50 disegni, realizzati dal nutrito gruppo di architetti e artisti che popolavano OMA, che descrivevano le riflessioni visionarie sulla città.

[4] La consapevolezza dell'analogia tra le strategie della metropoli e del paesaggio e «che quel "paesaggio" fosse una tattica applicabile al pascolo tanto quanto al supermercato» [Aesopos, Simeoforides 1994, p. 133] era appena stata sperimentata, in particolare da Elia Zenghelis, nel 1980-1981 nella progettazione di una serie di piccole ville sull'isola Antiparos nelle Cicladi [Zenghelis 1981]. Come raccontato dallo stesso Zenghelis, il progetto fu un inaspettato spartiacque con cui per la prima volta fu introdotto il termine "confetti" (coriandoli) poi impiegato in modo più enfatico nel progetto per il Parco de la Villette [Khosravi 2024, p. 4].

[5] Già a metà degli anni '70 per OMA "fare architettura" significava fare un progetto che fosse «quasi puramente programma e quasi non forma» [Koolhaas 1985, p. 4].

Debord [15] e, poi, nel 2002, da Giuliana Bruno che, con *Atlas of Emotion* [Bruno 2002], ci introduce alla "geografia emozionale", ovvero a quella capacità dei luoghi – reali o virtuali – di essere "immagini tenere" [Mangani, Pasquinelletti 2007], veicoli di emozioni capaci di attivare un trasporto sentimentale e di sollecitare la dimensione narrativa, cioè il movimento nello spazio e nel tempo, in un continuo rimando tra memoria/emozione/viaggio.

Un "sentire tenero" riproposto dalla reinterpretazione del paesaggio come teatro, come supporto emotivo, testimoniato da *The Pleasure of Architecture*, che porta a compimento il percorso multiscale, tra dimensione urbano-sociale e dimensione individuale, sperimentato da OMA nel laboratorio sull'architettura del paesaggio costituito dall'occasione del concorso per il Parc de La Villette.

[6] «Il programma per il Parc de la Villette è stato un passo molto importante di questa serie [di progetti], perché ci ha permesso di approfondire il tema della congestione, che per noi è la componente chiave di qualsiasi architettura o progetto metropolitano. [...] L'idea di questo parco deriva dal grattacielo americano, che incarna la sovrapposizione di una serie di attività in un unico edificio. Abbiamo preso questo modello e lo abbiamo sviluppato orizzontalmente» [Koolhaas 2016, p. 10].

[7] «Definita diagrammaticamente in questo modo, una macchina astratta non è né un'infrastruttura che determina in ultima istanza né un'idea trascendentale che determina in suprema istanza. Piuttosto, svolge un ruolo di pilotaggio. La macchina diagrammatica o astratta non funziona per rappresentare, anche qualcosa di reale, ma piuttosto costruisce un reale che deve ancora venire, un nuovo tipo di realtà» [Deleuze, Guattari 1987, p. 142].

[8] Questa transizione fu già talmente evidente con il progetto di Antiparos che, nel luglio 1981, *Architectural Design* dedicò un lungo articolo a OMA sottolineando come la serie di paradossi che ne caratterizzavano il lavoro si fosse spostata dal Manhattanismo al Mediterraneo [Zenghelis 1981].

[9] L'influenza formale e teorica del costruttivista Ivan Il'ic Leonidov su Koolhaas e OMA è approfondita da diversi autori, tra i quali Roberto Gargiani [Gargiani 2006] e Francesco Marullo [Marullo 2013]. Leonidov fu però per Koolhaas più di un riferimento. Fu senza dubbio un "modello", tante che è «a lui che Koolhaas ha dedicato il suo primo lungo articolo sull'architettura, analizzando nelle pagine di *Oppositions* nel 1974 il progetto di Narkomtjazzprom, redatto nel 1934. Appena otto anni dopo, è tornato da lui. Un evidente omaggio nelle tavole del suo contributo al concorso per il Parc de la Villette di Parigi» [Cohen 2010, p. 14]. A tale proposito cfr. anche [Koolhaas, Oorthuys 1974] e Ventura Blanch [Blanch 2022].

[10] La serigrafia a colori di *The Pleasure of Architecture* (1983, dimensioni 77,9 x 51,3 cm ca.) fa parte dell'importante collezione di disegni assemblati da Alvin Boyarsky durante il suo mandato come Presidente dell'Architectural Association di Londra dal 1971 fino alla sua morte nel 1990. Questa collezione testimonia il ruolo del disegno per

Boyersky non solo come mezzo di rappresentazione ma come forma di architettura a sé stante, come anche dimostrato dall'ambizioso programma di mostre e pubblicazioni di Boyersky, tra le quali il libro *Drawing Ambience: Alvin Boyersky and the Architectural Association*, curato nel 2014 da Igor Marjanovic e Jan Howard [Marjanovic, Howard 2014] per la mostra itinerante tenutasi dal 21 settembre 2014 al 14 gennaio 2018.

[11] Alex Wall, designer e docente alla Graduate School of Design dell'Università di Harvard, laureato in architettura presso l'Architectural Association di Londra, ha lavorato presso l'OMA di Londra e Rotterdam dal 1982 al 1989, dopodiché è stato professore associato di architettura presso la Graduate School of Fine Arts dell'università della Pennsylvania. Dal 1998 al 2013 è stato professore di progettazione urbana internazionale presso il Karlsruher Institut für Technologie, Germania.

[12] Willem Jan Neutelings (1959), laureato in architettura alla Delft University of Technology (1986), lavora dal 1981 al 1986 presso OMA. Nel 1987

apre il proprio studio a Rotterdam, dapprima in associazione con Frank Roodbeen, dal 1992 con Michiel Riedijk. Dal 1988 al 2000 è stato docente all'Accademia di Architettura di Rotterdam e al Berlage Institute di Amsterdam.

[13] Da una conversazione tra Richard Hall e Alex Wall del 22 novembre 2021 [Hall 2024].

[14] Roger Brown (1941-1997) ha vissuto e lavorato a Chicago e in California. Si è laureato alla School of the Art Institute di Chicago nel 1970. Il suo lavoro è stato oggetto di numerose mostre personali e collettive importanti, e le sue opere sono conservate in numerose collezioni pubbliche in tutto il mondo. Ha iniziato a esporre alla fine degli anni Sessanta con un gruppo di artisti spesso definiti *Chicago Imagists*, che celebravano il loro uso di immagini, figurazioni, narrazioni e *pattern* e creavano opere profondamente personali e visivamente diverse.

[15] La mappa è infatti pubblicata sulla rivista del movimento per esplicitare le teorie sul situazionismo e sulle tecniche della deriva e del *détournement* [Notes Editoriales 1959].

Autore

Elena Ippoliti, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, elena.ippoliti@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

Aesopos, Y., Simeoforides, Y. (1994). Conversations with Eleni Gigantes & Elia Zenghelis. In *El Croquis*, n. 67, pp. 122-145.

Anceschi, G., (1992). *L'oggetto della raffigurazione*. Milano: Etas Libri.

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.

Cohen, J.L. (2010). Leonidov finalmente riscoperto. In *Casabella*, n. 787, p. 104.

Deleuze, G., Guattari F. (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

Gargiani, R. (2006). *Rem Koolhaas/OMA*. Milano: Laterza.

Hall, R. (2024). OMA: London-Foreplay. In *Drawing Matter*, 19 aprile 2024. <<https://drawingmatter.org/london-office/>> (consultato il 20 dicembre 2024).

Khosravi, H. (2024). From Metropolis to Arcadia: OMA and the Idea of 'Confetti'. In *Burning Farm*, n. 7, pp. 1-19.

Koolhaas, R., Oorthuys, G. (1974). Ivan Leonidov's Dom Narkomtjazzprom, Moscow. In *Oppositions*, n. 2, pp. 95-103.

Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford: Oxford University Press (ed. it. *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*. Milano: Electa, 2001).

Koolhaas, R. (1985). OMA. In *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 238, p. 4.

Koolhaas, R. (2016). *Vers une architecture extrême*. Entretiens. Marseille:

Éditions Parenthèses.

Mangani, G., Pasquinelli, B. (2007). Città per pregare. I risultati di una ricerca tra Marche e Umbria. Relazione al Convegno *Icone urbane. La rappresentazione della città come forma retorica tra Medioevo e Controriforma*. Macerata: Università di Macerata, 7-8 giugno 2007. <<https://nuke.giorgiomangani.it/Studiesaggi/tabid/472/Default.aspx>> (consultato il 20 dicembre 2024).

Marjanovic, I., Howard, J. (Eds.). (2014). *Drawing Ambience. Alvin Boyersky and the Architectural Association*. St. Louis: Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University; Providence: Museum of Art, Rhode Island School of Design.

Marullo, F. (2013). Pure Program and almost no form. Notes on Typical Plan and Ivan Leonidov. In *San Rocco*, n. 6, pp. 58-71.

Neutelings, WJ., Page, M. (2020). OMA in Scheveningen. In *Drawing Matter*. <<https://drawingmatter.org/oma-in-scheveningen/>> (consultato il 20 dicembre 2024).

Notes Editoriales. (1959). In *Internationale situationniste*, n. 3, pp. 11-16 (Par. *L'urbanisme unitaire à la fin des années '50*).

OMA, Koolhaas, R., Mau, B. (1995). Congestion without Matter; Parc de La Villette, Paris, France, Competition, 1982. In J. Sigler (Ed.), *S, M, L, XL*, pp. 895-939. New York: The Monacelli Press.

Ventura Blanch, F. (2022). El descubrimiento de Ivan Leonidov por Rem Koolhaas. In *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 45, pp. 104-115.

Zenghelis, E. (1981). Houses in Antiparos, Greece. In *AD Architectural Design*, n. 6/7, pp. 58-63.