

Il percorso come sostanza progettuale. Dalla percezione alla costruzione

Valerio De Caro

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Enna “Kore”

Il percorso, così come interpretato da questa ricerca, vuole intendersi come il prodotto di una sovrapposizione segnica contemplante una spazialità e una temporalità. Spazialità aperta e dilatata, operante nella fluida materia dell'inafferrabile memoria e nell'evocazione mitica delle tracce territoriali. Temporalità narrante, prodotta in una sequenza di realtà e di dimensioni oniriche surreali, evocanti mondi lontani del vissuto, tra l'agire dell'architetto, operante lungo il processo progettuale, e il sentire dell'uomo che affronta il percorso costruito. Ma se le percezioni offerte, lungo i molteplici assi di percorrenza di un tracciato, si legano alla struttura concreta del visibile, la dimensione surreale della memoria viene evocata dalle azioni di progetto e da ciò che l'esperienza possa generare nella mente di chi, il percorso, lo affronta. Si vuole, pertanto, rivelare quella successione di ambiti spaziali che contemplano una temporalità compresa nella struttura diacronica del progetto, connotato dalla compresenza di tempi differenti in una successione di accelerazioni e dilatazioni temporali. Le prime corrispondenti all'annullamento del tempo, nell'azione di fermarlo, di ridurlo a sequenza immanente capace di trasmettere un messaggio univoco, le seconde corrispondenti ad azioni, aventi valenza estetica significativa, nella definizione del tempo necessario alla comprensione dei significati. L'analisi del percorso viene esplorata in questo contributo prima come medium progettuale, prodotto di segni, spazio e tempo, attraverso l'analisi di alcuni testi letterari, poi, secondo una logica di continuità, attraverso il racconto di architetture storiche e contemporanee in grado di tracciarne i lineamenti e le proprietà.

Ne *Le Città del Mondo* di Elio Vittorini i personaggi affrontano numerosi itinerari lungo tutta la Sicilia, alla ricerca della Città ideale in cui si possano esaudirsi le aspirazioni degli erranti (Lupo, 2012), lungo i sentieri tracciati dai protagonisti si delinea un paesaggio costruito da segni indissolubili impressi nella memoria dell'autore, tradotti poi nel contesto narrativo del romanzo, tracce che

ne disegnano il paesaggio quali icone territoriali capaci di sintetizzarne l'aspetto percepibile:

Altre montagne simili, qualcuna verde di erba da pascolo, ma per lo più rosse e rugose, o anche nerastre, e incoronate quasi tutte d'una merlatura di calcare che si può scambiare, secondo la lontananza, per una linea di neve o per una fila ininterrotta di piccole case bianche, si alzano di là da Enna, verso la catena settentrionale delle Madonie o verso Caltanissetta, come anche a sud dell'ampia conca su cui Enna se ne sta affacciata; e l'arteria che viene da Leonforte, toccato sotto a Enna il piede della prima e più imponente, si divide poi a continuare tra esse, che ora si vedono sparse e ora raccolte in gruppi, fin nell'agrigentino lungo il suo ramo ovest e fin giù nel cuore boscoso della Sicilia Iblea lungo il suo ramo sud. (Vittorini, 1969, p. 122)

In un processo di ricostruzione mnemonica paragonabile a quella attuata, mediante restituzione grafica, dai viaggiatori ottocenteschi nella produzione dei diorami¹, Vittorini traduce in narrazione l'esperienza autobiografica della sua infanzia, che lo ha visto errare lungo gli itinerari ferroviari della Sicilia con il padre casellante. Ma non è solo il processo di condivisione autobiografica a produrre nuovi significati utili al progetto narrativo del romanzo, ma la sua interrelazione con le trasformazioni territoriali già in atto, mediante quel rapporto di lettura contemplativa e successivamente fisico-operativa sul territorio rilevabile nel testo. Sul rapporto tra percezione segnica e progetto, Vittorini fonda un'idea di città in cui le forme costruite regolano il rapporto tra gli individui e i loro comportamenti², relazione che acquista una dimensione paesistico-territoriale nelle *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar (1951) dove l'atto di costruire corrisponde al segno impresso costituente la vita dell'uomo³. Elemento di connessione tra

¹ Si pensi al Panorama Von Palermo di Schinkel che ricostruisce la città "tutta porto" attraverso il libero assemblaggio di elementi come il Duomo di Monreale, la Cattedrale di Palermo e parte della Conca d'Oro (Pirrone, 1994)

² «Disse che la gente delle città belle era anche buona né più né meno come la gente delle città brutte era anche cattiva. Le città belle, cioè, avevano anche questo merito: di render la gente brava e buona. "No?" egli diceva. "Non ti pare?" diceva. Il padre non negava e non assentiva, e lui andava avanti a parlare, guardandolo un'altra volta, come se ne ricevesse delle risposte affermative. Più una città era bella, diceva, e più la gente vi aveva modo di esser buona. Vi aveva di che rallegrarsi di più ed era più buona. Vi aveva di che essere più contenta ed era più buona» (Vittorini, 1968, pp. 40-41).

³ «Costruire, significa collaborare con la terra, imprimere il segno dell'uomo su un paesaggio che ne resterà modificato per sempre; contribuire inoltre a quella lenta trasformazione che è la vita stessa delle città. Quanta cura, per escogitare la collocazione esatta d'un ponte e d'una fontana,

esperienza e costruzione è il percorso, spazio di conoscenza delle icone utili alla creazione della società e delle sue forme. In tale contesto «l'azione del camminare rappresenta il primo atto di trasformazione del paesaggio» (Careri 2006, p. 14), processo interpretativo di partenza dal quale avviare le azioni dell'uomo sulla natura. Non è un caso che le prime manifestazioni artistiche quali le pitture rupestri del neolitico⁴, contengono, nelle loro rappresentazioni zoomorfe, una serie di significati legati al mondo della conoscenza e del mito. Se da un lato, il disegno presentava i caratteri apotropaici, rivolti al desiderio di rinascita della bestia cacciata, dall'altro lato gli animali, fluttuanti nelle pareti delle grotte, sintetizzano un sistema di percorsi legato alla conoscenza necessaria del territorio. L'uomo primitivo disegna l'oggetto della caccia ai fini della comprensione dello stesso e ne traduce in memoria collocazioni spaziali e formali di un contesto legato alla transumanza nomade dell'animale da catturare. In questo modo, il percorso, quale atto di presa di possesso del paesaggio, sebbene non sia rappresentato, è materia tangibile di partenza nella produzione artistica primitiva. Bisognerà attendere la scoperta dell'agricoltura perché l'azione del camminare si traduca in segno grafico o architettonico, nei sistemi di percorsi costituenti le prime mappe incise nelle grotte della Val Camonica, risalenti al 10000 a.C. o nei primi: «segni timidi, come un campo arato, in un ambiente naturale ancora tutto soggetto a processi ecologici spontanei» (Turri, 1998, p. 58).

L'erranza, nei primi processi di trasformazione territoriale, si configura come quell'atto necessario di apprendimento al governo della natura, implicante una sua lettura funzionale e di necessità. Il paesaggio prodotto, interrelazione tra una natura ancora non governabile e le trasformazioni operate dall'uomo, come evidenza, ancora una volta, Eugenio Turri (1998), non si determina in funzione di una ricerca estetica del bello, ma è strettamente collegato ai bisogni produttivi. Bisogni che possono unicamente essere soddisfatti attraverso l'interpretazione territoriale dei messaggi offerti dal contesto naturale. La corrispondenza formale alla preesistenza di natura, in tal senso, non solo è il prodotto di una mimesi razionalizzante le forme sulla base di un costrutto compositivo, ma piuttosto nasce da una lettura sensoriale e istintiva del territorio⁵.

per dare a una strada di montagna la curva più economica che è al tempo stesso la più pura!» (Yourcenar, 1951, pp. 120-121).

⁴ Si fa riferimento alle rappresentazioni zoomorfe ritrovate nelle grotte di Altamira, Lascaux e Cognac (Graziosi, 1956).

⁵ Come scrive ancora una volta, Eugenio Turri, nella scelta funzionale, l'agrario primitivo: «finiva

Dall'azione primitiva del costruire, corrispondente ai primi innesti fisici sul territorio, emerge un sistema simbolico produttore quella complessa struttura che comprende un apparato di percezioni e ricostruzioni mnemoniche, tradotto nei valori simbolici governanti le successive azioni dell'uomo sul contesto. Il percorso, in tal senso, è sostanza generante architettura come esperienza per misurare il reale e trarne i significati. Lo è quello della vita dell'Imperatore Adriano, che nell'edificazione della Villa Romana di Tivoli, traduce l'esperienza vissuta del suo errare lungo i territori sconfinati dell'impero romano in architettura costruita⁶. La Villa è la sintesi segnica di un enorme territorio culturale, complesso organico delle molteplici civiltà che lo stesso Adriano ha avuto modo di conoscere e appropriarsene durante il suo percorso di vita. Così il Pecile, composto dal quadriportico a chiusura di un grande giardino, occupato in larga parte da una vasca d'acqua collocata al centro e sostenuto dalle sottostrutture murarie delle cento camerelle, si configura quale riproduzione della *Stoa Poikile*, uno spazio porticato non distante dall'agorà di Atene in cui erano collocati le più importanti opere pittoriche del tempo. Una lunga vasca d'acqua racchiusa da lisce colonne e capitelli compositi, culminante nell'edera cupolata del tempio di Serapide, compone l'intera struttura del Canopo (fig. 1), rappresentazione segnica di un tratto del delta del Nilo culminante nella riproduzione analogica del Tempio ellenistico dall'omonima città Egizia. L'impianto planimetrico circolare del Teatro Marittimo (fig. 2), in cui Adriano amava isolarsi dal mondo esterno mediante un anello acquatico, si

con il costruire un paesaggio che sottolineava la diversità delle condizioni pedologiche e ambientali, ed esaltava, come in un gioco ritmico, la sua adesione alle condizioni territoriali. L'adesione si esprimeva in diversi modi, tra cui in primo luogo la stabilità delle sistemazioni realizzate, la quale significava che il contadino aveva ben compreso i meccanismi morfologici di cui occorreva tener conto per imporre un ordine funzionale alla produzione: e si esprimeva attraverso la forma stessa delle case, i tipi di colture praticate, le specie d'alberi usati non solo a fini produttivi ma anche per consolidare i ciglioni dei campi in pendio o per orlare i canali d'irrigazione in pianura, i materiali utilizzati per edificare le case, i muri di sostegno delle terrazze o i muri divisorii delle proprietà ecc.» (Turri, 1998, pp. 62-63).

⁶«La Villa era la tomba dei viaggi, l'ultimo accampamento del nomade, l'equivalente, in marmo, delle tende da campo e dei padiglioni dei principi asiatici. Quasi tutto ciò che il nostro gusto consente di tentare, già lo fu nel mondo delle forme: io vollen provare quello del colore: il diaspro, verde come i fondi marini, il porfido poroso come le carni, il basalto, l'ossidiana opaca... Il rosso denso dei tendaggi si ornava di ricami sempre più raffinati; i mosaici delle mura e degli impiantiti non erano mai abbastanza dorati, bianchi, o cupi a sufficienza. Ogni pietra rappresentava il singolare conglomerato d'una volontà, d'una memoria, a volte d'una sfida. Ogni edificio sorgeva sulla pianta d'un sogno» (Yourcenar, 1951, p. 122).

Il percorso come sostanza progettuale



Figura 1
Canopo, Villa Adriana, Tivoli
autore: Daderot, CC BY-SA 1.0



Figura 2
Teatro Marittimo, Villa Adriana, Tivoli
autore: Tango7174, CC BY-SA 4.0

compone di una successione di muri curvilinei e retti, sapientemente calibrati, con il sistema di coperture a chiusura dello spazio interno. In esso alcune partizioni murarie si smaterializzano in una successione di colonne ioniche di derivazione orientale che filtrano lo spazio interno. Altre con il medesimo linguaggio compongono lo spazio anulare che anticipa l'ingresso all'isola circolare, costituendo il portico racchiuso da una volta a botte. Ma il Teatro Marittimo non rappresenta univocamente un elemento di quella compresenza diacronica delle architetture della villa, definenti la temporalità del progetto, ma si configura quale cerniera del sistema multi assiale caratterizzante l'intero complesso della Villa Adriana, costituendo una nuova percezione temporale nei confronti di chi la fruisce. Se la successione, dei vari elementi della Villa, corrisponde ad una temporalità narrativa dinamica generata dalla concatenazione delle prospettive offerte dalle differenti costruzioni, nel Teatro Marittimo, nel momento in cui i ponti retrattili si ritirano, lasciando l'imperatore simbolicamente isolato in un tempo fermo e immobile, si genera una complessa coesistenza tra staticità della meditazione, offerta dallo spazio escluso dall'intero sistema, e la spazialità dinamica suggerita dalla configurazione planimetrica dello spazio interno. La Villa quale sintesi segnica di un territorio sconfinato come quello dell'impero romano si costituisce quale prodotto di memoria come negli infiniti percorsi descritti da Francesco Careri, il quale individua nell'erranza: «quell'azione necessaria che fa nascere l'esigenza di una costruzione simbolica del paesaggio» (Careri, 2006, p. 16). Simboli, che da un lato convergono nella dimensione mitica assegnata dall'uomo ai luoghi, dall'altro si traducono nei segni evocativi del progetto, come quelli descritti da Italo Calvino in *Le Cosmicomiche*⁷ o in quelle infinite tracce urbane annotate da Perec in *Specie di Spazi*⁸, strutture materiali del progetto narrativo.

⁷ La struttura dei segni è evidenziata in tal senso da Calvino attraverso dettagli capaci di sintetizzare un intero sistema «una concrezione calcarea sul basalto, una cresta sollevata dal vento sulla sabbia rappresa del deserto, la disposizione degli occhi nelle piume del pavone (pian piano il vivere tra i segni aveva portato a vedere come segni le innumerevoli cose che prima stavano lì senza segnare altro che la propria presenza, le aveva trasformate nel segno di se stesse e sommate alla serie dei segni fatti apposta da chi voleva fare un segno), le striature del fuoco contro una parete di roccia scistosa, la quattrocentoventisettesima scanalatura – un po' di sbieco – della cornice del frontone d'un mausoleo...» (Calvino, 1990, p. 40).

⁸ L'infinito annotare di Perec si traduce in un processo metodologico di raccolta di tutti gli elementi che descrivono lo spazio. I particolari del quotidiano individuati in *Specie di Spazi*, si configurano quali segni che identificano e connotano lo spazio oggetto di analisi (Perec, 1974, pp. 73-76).

Il percorso come sostanza progettuale

Avendo tracciato i limiti del concetto di percorso come materia sensibile da cui ricavarne i significati del progetto, analizzare le sue componenti permetterà di comprendere come esso si può tradurre in segno e trasformazione territoriale producendo significati. Aspetti ineliminabili del percorso sono lo spazio e il tempo, il primo corrispondente ad una lettura complessa, come scrive Careri (2006, p. 21), «un vuoto disabitato e spesso impraticabile», in cui non vi sono segni statici ma un costante ridefinirsi dei riferimenti in funzione dei significati territoriali, il secondo legato alla sua evoluzione, anch'esso dinamico in relazione agli eventi temporali aventi carattere di lentezza e velocità. Lo spazio del percorso, letto nei termini dell'esperienza, percettiva si modifica grazie alla sua connotazione contemplativa, poiché la conoscenza territoriale rappresenta quella modifica culturale che traduce lo spazio in luogo, pertanto, possiamo identificarlo come quella componente gnoseologica del progetto. Ma lo spazio del percorso è anche quello scenario di azioni dell'uomo fabbrile che trasforma il territorio, lo percorre, lo osserva sino a «farsi spettatore compiaciuto della sua azione, scoprendo in definitiva che il paesaggio può porsi come misura delle capacità umane» (Turri, 1998, p. 76). *L'Allegoria del Buono e del Cattivo Governo* (fig. 3) di Ambrogio Lorenzetti, ciclo di affreschi realizzato tra il 1337 e il 1339 nella Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena, anticipa le intenzio-



Figura 3
Ambrogio Lorenzetti, Effetti del Buon Governo in campagna, 1338-1339,
Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena

nalità estetiche della costruzione territoriale, rappresentando tale rapporto tra l'azione trasformativa e quella contemplativa (Turri, 1998). Il ciclo di affreschi sintetizza uno spazio diacronico delle trasformazioni, in seguito alla corrispondenza di spazi e temporalità dissimili, quale prodotto di quella composizione dinamica di segni e simboli riconosciuti dall'autore e riconoscibili nel paesaggio. Nella molteplicità temporale si istaura un secondo carattere di relazione con l'azione del camminare, quello della temporalità come prodotto di compressioni e dilatazioni. La temporalità, in tal senso, è un fenomeno che trae i suoi significati dal rapporto di tutto ciò che è sensibile di movimento con gli elementi statici dell'architettura. Rosario Assunto (1968), nel mettere a confronto la temporalità di natura a quella dell'uomo, descrive la prima come connotata da una condizione dinamica e ciclica basata sul rinnovamento costante dei suoi componenti, mentre la seconda caratterizzata da una temporalità statica, quale azione nel territorio che si traduce in modifica irreversibile dello spazio costruito. Come scrive Careri:

I menhir appaiono per la prima volta in età neolitica e costituiscono gli oggetti più semplici e più densi di significati di tutta l'età della pietra. Il loro innalzamento rappresenta la prima azione umana di trasformazione fisica del paesaggio: una grande pietra distesa orizzontalmente sul suolo è ancora soltanto una semplice pietra senza connotazioni simboliche, ma la sua rotazione di novanta gradi e il suo conficcamento nella terra trasformano la pietra in una nuova presenza che ferma il tempo e lo spazio: istituisce un tempo zero che si prolunga nell'eternità e un nuovo sistema di relazioni con il paesaggio circostante» (Careri, 2006, p. 30)

La Land art, forse anche per il suo legame intimo con il paesaggio, ha proposto temi che introducono tali relazioni di carattere temporale tra uomo e territorio, come nel Cretto di Gibellina di Alberto Burri (fig. 4), che risponde ad un evento tragico ed estremamente veloce come quello del terremoto, attraverso l'azione simbolica di sovrapporre un velario di cemento armato sui ruderi della città, fermando inequivocabilmente il tempo del disastro in un'azione interpretativa tra il tema della vita e quello della morte (Recalcati, 2018). Attraverso la costruzione dell'opera d'arte risponde all'accelerazione temporale dell'evento sismico producendo uno stato di immanenza e di stasi temporale nelle macerie cristallizzate dal calcestruzzo. Dalla stasi temporale della trasformazione, Joseph Beuys ci riporta alle temporalità lentissime e dilatate delle conformazioni naturali del bosco, realizzando, in occasione dell'esposizione Documenta di Kassel, l'opera 7000 querce. Beuys, recupera 7000 pietre di basalto da vendere



Figura 4
Alberto Burri, *Il grande cretto*, Gibellina, 1984-1989,
foto dell'autore

per ricavare i fondi necessari alla messa a dimora delle querce, componendo un'opera che impiegherà circa 300 anni per la sua costruzione, superando la vita stessa dell'artista che la realizza (Oman, 1998). La temporalità si dilata attraverso un'azione concettuale che interpreta il percorso nella sua natura globale e ambientale che contraddistingue la contemporaneità. Sulla medesima lettura temporale si inserisce il lavoro di Robert Smithson nella sua *Spiral Jetty* (fig. 5). Il molo, realizzato nel 1970 sulle sponde del Great Salt Lake interpreta i lunghissimi processi chimici della sedimentazione dei materiali che lo compongono, fango, cristalli di sale, rocce e acqua. In questa sua interrelazione con i processi di trasformazione naturale l'opera cambia nel tempo, risentendo tutt'ora delle accelerazioni causate dal cambiamento climatico in atto. Relazione temporale, trasmessa poi, dal documentario che costituisce parte integrante dell'opera, in cui si vede l'autore correre in modo frettoloso lungo la spirale, probabile riferimento alla direzione intrapresa dall'uomo contemporaneo nei confronti



Figura 5
Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970,
CC-BY-SA-2.0

dell'ambiente. In tal senso, la lentezza, acquista una valenza significativa nelle relazioni temporali individuate dal percorso. Valenza di carattere estetico in grado di far riconoscere una determinata qualità dello spazio ma anche quale momento necessario alla comprensione del territorio, in quella lettura segnica che l'esperienza del percorso è in grado di fornire⁹. L'architettura e il progetto, talvolta, si pongono quali strumenti capaci di provocare relazioni interpretative, nei confronti del contesto territoriale e il percorso diviene il filo conduttore del rapporto tra uomo e natura, produttore miti e riferimenti compositivi guida delle successive interrelazioni con il paesaggio.

⁹ Scriveva Franco Cassano ne *Il pensiero meridiano*: «Bisogna essere lenti come un vecchio treno di campagna e di contadine vestite di nero, come chi va a piedi e vede aprirsi magicamente il mondo, perché andare a piedi è sfogliare il libro e invece correre è guardarne soltanto la copertina. Bisogna essere lenti, amare le soste per guardare il cammino fatto, sentire la stanchezza conquistare come una malinconia le membra, invidiare l'anarchia dolce di chi inventa di momento in momento la strada» individuando nella lentezza un valore dal carattere mediterraneo (Cassano, 1996, p. 13)

Il percorso come sostanza progettuale

La sistemazione dell'area archeologica attorno all'acropoli e al colle di Filopappo di Atene, progettata da Dimitri Pikionis tra il 1954 e il 1957 (fig. 6), interpreta il tema del segno quale risultato di stratificazione temporale già a partire dalle fasi di costruzione. La scelta di Pikionis di utilizzare le pietre ritrovate in loco e mischiarle con architravi o altri elementi provenienti dalla stessa area archeologica scaturisce da quella intenzionalità di costruzione spaziale diacronica, comprendente fasi temporali differenti all'interno dello stesso progetto. In questo caso, la pietra quale materia sensibile agli eventi e allo scorrere del tempo, si mescola alle parti antiche rinvenute dalle tombe del tempo di Demetrio Poliorcete e da frammenti antichi scoperti nel luogo. Ma la ricerca di Pikionis, rivolta ad una ricostruzione di una continuità del percorso storico, si fonde con la storia culturale dell'architetto, come scrive Ferlenga (1999) Pikionis:

ridisegna la topografia della sua formazione culturale e della sua infanzia, l'intervento si sviluppa in due livelli uno che ordina i frammenti e ne amplifica il ruolo



Figura 6
Vista dell'Acropoli di Atene dal colle di Filopappo,
autore: Aleksandr Zykov, CC-BY-SA-2.0

mettendo in connessione antichi assetti e ricomponendo ambienti mettendo in relazione visiva parti separate ed uno occulto intento ad evocare emozioni, a indurre percezioni cosmiche che superano la realtà. (Ferlenga, 1999, p. 230)

A tal fine, l'architetto greco, non agisce unicamente mediante operazioni di disseppellimento e ricollocazione, ma attua un processo critico risultato di un percorso culturale personale, mediante la rimozione di tutte le strutture e dei sentieri arbitrari. Pikionis individua le tracce significative di quel processo geologico che corrisponde alla stratificazione segnica del paesaggio, interpretando il progetto lungo la collina vicina all'acropoli come un prodotto di una continuità ricostruita. Tutti gli elementi non necessari, come baracche, strutture, pavimentazioni ed essenze arboree e arbustive che non si collocano in continuità con il sistema preesistente vengono eliminati. Alla spazialità diacronica progettata come somma temporale dei segni necessari si associa la temporalità narrante delle prospettive percepibili. Pikionis individua i tracciati a partire da una piccola piazza con un ulivo e una pavimentazione che si intreccia con il paesaggio, si susseguono poi una serie di percorsi divergenti che avanzano verso i propilei, sullo sfondo dell'incedere verso l'acropoli si stagliano in una successione di quadri visivi le visuali dell'architettura templare greca protagonista costante e latente dell'intero progetto. Su di essa in una successione di primi piani e controcampi le tracce archeologiche e le specie vegetali si sovrappongono via via nel sentiero in una serie di rimandi a composizioni astratte.

Il sistema di percorsi progettato da Pasquale Culotta e Giuseppe Leone (fig. 7) si confronta con la scogliera di Cefalù intrecciando un insieme di relazioni spaziali tra il sistema naturale della scogliera e le strutture storiche del bastione e delle mura megalitiche (Culotta, Leone, 1992). Il processo operato dai due architetti, analogamente al lavoro di Pikionis, prosegue lungo due direzioni, la prima di eliminazione delle superfetazioni, la seconda di costruzione del percorso che, in tal caso si produce in una serie di transizioni spaziali differenti che lo costruiscono attraverso un approccio esperienziale. La cura con cui quest'ultimo si adagia lungo la scogliera suggerisce uno sviluppo costruttivo per fasi, quasi a tastarne di volta in volta l'impervia superficie della roccia. Al tracciato multiforme, che si dipana lungo le superfici rocciose, si affiancano segni che rafforzano la natura contemporanea del progetto, come un bianco corpo scala monolitico che conduce al bastione, un sistema di scale che s'intreccia su sé stesso conducendo i passanti verso il mare, una passerella in ferro incastonata tra gli scogli e



Figura 7
Pasquale Culotta e Giuseppe Leone, Waterfront, Cefalù, 1987-2004,
foto dell'autore

altri piccoli interventi capaci di evidenziare quel rapporto tra forma naturale e costruzione razionale dell'uomo attraverso il segno.

Il giardino botanico di Barcellona progettato da Carlos Ferrater e realizzato tra il 1989 e in 1999 (fig. 8) ridefinisce topograficamente i 14 ettari della collina del Montjuic attraverso una griglia triangolare che si adatta alla pendenza del terreno e ne definisce i percorsi. La configurazione della griglia acquisisce una connotazione tecnologica e funzionale oltreché percettiva, da un lato, tale scelta consente la razionalizzazione degli impianti necessari definendo sistemi ambientali connotati da differenti tipologie di irrigazione e irraggiamento delle piante messe a dimora nel giardino botanico. Dall'altro si compone come una struttura sfaccettata che si scompone in frattali, ritorno alla matrice naturale a partire dall'azione artificiale della sovrapposizione della griglia sul paesaggio (Preziosi, 2002).

In tutti e tre i progetti si può notare come il percorso contempla nel suo insieme una duplice lettura, una contemplativa dell'esistente scaturente nel processo



Figura 8
Carlos Ferrater, Giardino Botanico, Barcellona, 1989-1999,
autore: Canaan, CC-BY-SA-3.0

di ricostruzione segnica, anche a patto di eliminare gli elementi non necessari, o interpretativa del contesto naturale, come nella discarica del Montjuic trasformata in giardino botanico. L'altra percettiva, volta alla definizione di un nuovo segno avente carattere di spazialità e temporalità, che interviene della struttura morfologica del contesto e ne definisce nuovi significati. Il percorso, prima azione contemplativa restituente l'interpretazione dei fenomeni del mondo, poi segno architettonico, si configura come un medium, un complesso di azioni che tramandano i messaggi culturali attraverso le forme costruite nel ricorrersi della storia. In tal senso il duplice ruolo, quale infrastruttura contenitore di memoria e territorio progettuale esplorabile, indagato da questo contributo, acquista una valenza fondamentale nel progetto d'architettura e di paesaggio.

Il percorso come sostanza progettuale

Bibliografia

- Assunto R. (1973), *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini.
- Calvino I. (1990), *Le Cosmicomiche*, Milano, Mondadori.
- Careri F. (2006), *Walkscapes Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi.
- Cassano F. (1996), *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza.
- Culotta P., Leone G., Vigneri S. (1989), *Il fronte a mare*, «Lotus», n. 62, p. 92.
- Ferlenga A. (1999), *Pikionis 1887-1968*, Milano, Electa.
- Graziosi P. (1956), *L'arte dell'antica età della pietra*, Firenze, Sansoni.
- Lupo G. (2011), *Il viaggio cittadino di Elio Vittorini*, in Vittorini E. (1969), *Le città del mondo*, Torino, Einaudi, pp. 9-16.
- Oman H. (1998), *Joseph Beuys. Die Kunst auf dem Weg zum Leben*, Monaco, Heyne.
- Perec G. (1974), *Specie di Spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Pirrone G. (1994), *L'isola del sole. Architettura dei giardini in Sicilia*, Palermo, Electa.
- Preziosi M. (2002), *Carlos Ferrater, Opere e progetti*, Milano, Electa.
- Turri E. (1998), *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio.
- Recalcati M. (2018), *Alberto Burri. Il grande cretto di Gibellina*, Arezzo, Magonza.
- Vittorini E. (1969), *Le città del mondo*, Torino, Einaudi, 2011
- Yourcenar M. (1951), *Le memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 1988.