

Camminare per significare. Riflessioni progettuali sugli incontri nello spazio

Roberto Germanò
DiAP (Dipartimento di Architettura e Progetto),
Università degli Studi di Roma "Sapienza", Italia,
roberto.germano@uniroma1.it

Abstract

L'atto del camminare è fondativo. Atto conoscitivo che si compie esclusivamente attraverso l'esperienza diretta. C'è un peso progettuale che coinvolge direttamente il movimento del soggetto nello spazio. Ma che ruolo può avere l'azione del camminare nella costruzione del significato? Questo interrogativo cerca risposte con un caso studio centrale riletto in chiave fenomenico-percettiva: la salita al Filopappo di Pikionis. A partire da vari spunti di riflessione sulle sequenze spaziali, il ragionamento si concentra su tutti i momenti di progetto in cui i dispositivi architettonici amministrano il tempo dell'esperienza e conferiscono senso: suggerendo possibili accadimenti e invitando alla sosta e alla contemplazione. Si propone un ragionamento in cui questi dispositivi sono sintassi e punteggiatura progettuale. Andando oltre l'aspetto geometrico-formale si analizzeranno gli aspetti percettivi dell'ambiente che predispongono il corpo del soggetto, intonandolo all'atmosfera dello spazio.

Keywords

Pausa, sequenza, percezione, topografia, climax.

Abstract

Walking is a crucial aspect. It is a cognitive act acquired exclusively through direct experience. The movement of the subject across space deeply affects the project. What role can the act of walking play in the construction of a meaning? This question seeks answers in a central case study: the Filopappo's route, designed by Pikionis, with a close reading of the path made up of encounters and pauses. Starting from observations on spatial sequences, the essay focuses on each step of the design process in which architectural elements shape the time of the experience and provide purpose: suggesting possibilities, inviting to rest or contemplate. Offering not only a formal structure but also a spatial punctuation provided by breaking points. Overcoming the simple geometric aspect, we analyze the perceptive aspects of the environment that predispose the subject and tune it with the atmosphere of the space.

Keywords

Pauses, sequences, perception, topography, climax.

“L’architettura si cammina”, affermava Le Corbusier in una delle sue conferenze (1982). Le riflessioni sulla percorrenza, sulla successione e sugli incontri risultano decisive per tutta la sua opera: dichiarazione d’intenti e di coerenza con il ben più noto tema compositivo della *promenade architecturale*. L’architettura si attraversa, o per meglio dire si percorre. Proprio questo atto è ciò che definisce l’esperienza del corpo nello spazio. L’utilizzo di tutti questi predicati di movimento non è però indistinto, importante è la sfumatura semantica che vi sta dietro. C’è, per tale ragione, un verbo che più di tutti lega l’esperienza diretta nello spazio al progetto architettonico: ‘condurre’. L’architettura, allora, oltre ad offrirsi passivamente a chi la vive, permette molteplici, se non infinite, possibilità di attraversamento degli ambienti e può anche attivamente condurre il soggetto ‘verso’ un significato, accompagnarlo; guidarlo a degli incontri specifici: luoghi privilegiati in cui qualcosa accade. L’azione di movimento finisce così per coincidere con il processo di costruzione di un *climax*.

Ragionare attivamente e progettualmente sull’idea del condurre ci avvicina agli studi e agli scritti sulle sequenze spaziali. Luigi Moretti, nel suo ormai celeberrimo saggio su *Spazio*, sottolineava l’aspetto rilevante che possiedono le sequenze nel guidare il soggetto, consentendo un progres-

sivo accumulo di senso, fino all’incontro decisivo e ultimo con il significato messo in scena (Moretti, 1952).

Moretti con estremo rigore apre a delle possibilità che trascendono gli aspetti geometrici e tangibili dello spazio; scrive ed utilizza termini quali ‘emozionalità’, ‘liricità’, ritmo, e ancora ‘felice rapimento’ o ‘contemplazione’.

Nella sua interpretazione, egli ha ben chiari gli effetti che le sequenze spaziali producono sull’uomo che fa esperienza di quegli spazi, sconfinando, per certi versi, in aspetti più inerenti agli studi sulla psicologia dello spazio. Proprio nella capacità affettiva e nella relazione tra corpo e spazio sembrerebbe configurarsi il significato di un luogo. L’approccio tecnico, se perde i riferimenti con i fenomeni e le qualità ‘espressive’ e ‘vissute’ dello spazio, rischia di considerare l’atto di muoversi esclusivamente sotto la lente dell’utilità. Ben più profonda è invece la relazione e la risonanza che intercorre tra l’ambiente e il ‘corpo vissuto’, il *Leib* husserliano: tema cardine per la fenomenologia che lavora nel ‘mondo della vita’, *Lebenswelt*, assieme al complementare ‘spazio vissuto’, oltre cioè qualsiasi astrazione o schematizzazione geometrica. Stravolgendo radicalmente le azioni, si può arrivare a dire che l’uomo non cammina nel mondo ma è il mondo a guidare e farsi camminare. Questo ribaltamento, che è anche necessariamente una forzatura, offre del-

le preziosissime occasioni per il progetto di architettura. L'ambiente attivo dissemina segnali e *input* che suggeriscono e inducono al movimento del soggetto. Tutto ciò lavora su di un piano sovrapponibile a quello esclusivamente fisico-geometrico perché interviene ed interessa gli aspetti percettivi e fenomenici, quindi tutto un ventaglio di discipline tangenziali. La psicogeografia lavora su questi piani. Il tema della deriva di Debord vede un ambiente attivo ed un soggetto forte capace di coglierne le sollecitazioni. Le pratiche situazioniste di abbandonarsi agli inviti dell'ambiente trasformano il vagabondare in esperienza ludica ed estetica a un tempo. L'azione del camminare non è più esclusivamente spaziale ma include in modo significativo anche il tempo dell'azione. Nel caso debordiano il tempo del camminare si dilata a dismisura, non è più lineare bensì amplificato da una seducente carica estetica; la percezione muta: gli appuntamenti ordinari e normali del quotidiano si trasformano in appuntamenti possibili, in situazioni inedite in cui tutto appare nuovo, come se apparisse ai nostri sensi per la prima volta. La temporalità del movimento struttura fortemente il senso di un luogo. L'architettura può amministrare i suoi dispositivi come elementi di punteggiatura per la partitura dei movimenti. Può quindi stabilire i tempi e le velocità di fruizione, può strutturare momenti forti e veloci, instabili e inquieti; o al contrario può predisporre al rallentamento e alla sosta, applicando quelle 'strategie dell'indugio' che Umberto Eco individuava nei testi letterari come "passeggiate inferenziali" (Eco, 2018). Se da un lato la sequenza sviluppa l'articolazione formale e sintattica tra gli ambienti di un organismo architettonico, ci sono dei precisi momenti, degli accadimenti, che determinano un cambiamento nella percezione del soggetto. Questi momenti di rottura si strutturano come pause nella sequenza: intervalli determinanti, "situazioni diastematiche" (Germanò, 2021). Le Corbusier lo definiva lo *choc*: il primo incontro con l'indicibile (Le Corbusier, 1979, p. 90).

La fortunata *promenade* corbusieriana può anche essere letta come una successione di pause progettate, momenti intensi carichi di significato. Giungiamo quindi a poter dire che camminare significa anche saper sostare. Ulteriore spunto di riflessione nella relazione tra corpo-spazio-movimento ce lo fornisce la teoria delle *Affordances* di James Jerome Gibson. Lo spazio vissuto, privo di superfici e qualità differenziali (Griffero, 2018), è in costante scambio con il corpo-proprio del soggetto e si configura nei riguardi di quest'ultimo come un intorno costantemente attivo e recettivo, quindi mai neutro ma dotato di una densità qualitativa. Questa attività degli intorni, si offre al corpo-proprio come una disponibilità di uso offrendo al soggetto degli inviti di utilizzo o delle suggestioni di movimento, quelle che Gibson definisce appunto *affordances*. Un passaggio è particolarmente interessante per questa riflessione:

"Una via dà a chi cammina un'affordance di locomozione da un luogo a un altro, tra le caratteristiche del terreno che la impediscono. Un ostacolo è un oggetto dell'ordine di grandezza dell'animale che dà affordances di collisione e possibile lesione"
(Gibson, 2014, p. 16).

Questo tema delle offerte attive disposte nello spazio è centrale per un'indagine sulle qualità spaziali che abbiano come focus il coinvolgimento affettivo. L'invito a fermarsi, la suggestione a muoversi seguendo una direzione, l'avvicinarsi o l'allontanarsi da un elemento, sono tutte qualità generate da dispositivi situati, che l'architettura mette a dialogo. Allora il progetto di architettura può farsi progetto della pausa: arte di amministrare gli ostacoli e di creare occasioni. Può, in altri termini, aggiungere nuove intenzioni attingendo direttamente dai fenomeni e dalle indicazioni contestuali presenti nell'ambiente, facendo partecipare al progetto tutte le qualità espressive: i suoni, il vento, l'ombra, l'umidità e altro ancora. Può attuare quella strategia esperienziale che trasforma le sequen-

ze spaziali in sequenze di “predisposizione” (Germanò, 2021). Quelle sequenze che sono in grado di acclimatare il soggetto nei confronti dell’ambiente e prepararlo all’incontro con l’atmosfera di uno spazio (Böhme, 2010). Il fenomeno è ben osservato e sensibilmente descritto da Italo Calvino, che ne *I mille giardini* scrive:

“Un tempio vicino a Osaka aveva una vista meravigliosa sul mare. Rikyu fece piantare due siepi che nascondevano completamente il paesaggio, e vicino ad esse fece collocare una vaschetta di pietra. Solo quando un visitatore si chinava sulla vaschetta per prendere dell’acqua nel cavo delle mani, il suo sguardo incontrava lo spiraglio obliquo tra le due siepi, e gli si apriva la vista del mare sconfinato” (Calvino, 2017, p. 184).

Calvino coglie la preziosa operazione di Rikyu nel conferire significato ad un momento prezioso della passeggiata. Una pausa per rinfrescarsi si trasforma nella conquista ultima dell’orizzonte sconfinato, esplosione del *climax* architettonico.

Queste riflessioni, a tratti implicite nelle operazioni compositive, ed in particolar modo nel progetto del paesaggio, trovano poi diverse declinazioni e diverse sensibilità. Per riordinare un po’ le carte di questo tema dalla vastissima portata e portare a sintesi questa riflessione su più piani appare utile far precipitare queste note nella rilettura di un progetto. Un caso emblematico è l’operazione di Dimitris Pikionis per l’Acropoli e, in modo ancor più centrale per quest’analisi, l’operazione effettuata sul percorso verso il monumento a Filopappo.

La sistemazione dei percorsi che dalla città conducevano all’Acropoli di Atene ebbe la precedenza nel piano generale e impiegò interamente la prima metà degli anni Cinquanta. La collina sud-occidentale che inquadra quasi frontalmente il Partenone – la cosiddetta collina di Filopappo – invece fu coinvolta nei cantieri in un secondo momento e fino al 1957. Il merito più grande di questa operazione dalla portata paesaggistica compiuta da Pikio-

nis risiede nell’estrema abilità di conferire significato ai frammenti di epoche diverse, creando un dialogo misurato tra passato e presente e conferendo valore a tutto quel materiale di scarto intriso di mito: una costruzione di territori in scala minore con pezzi di recupero, tra intarsi in pentelico e diatoni in calcestrizzo: tutto sincronicamente ricomposto. Nel suo farsi materia, il progetto di Pikionis è costituito in buona sostanza da caratteri ed elementi che eccedono costantemente lo spazio carta, geometrico e sede di astrazione; dalle impercettibili *nuan-ces* che irradiano e tonalizzano quel luogo, dagli inviti al movimento o alla pausa: una concertazione a più voci dove nulla è contingente o velleitario e tutto concorre ad evocare i significati depositati in quella geografia. Un progetto costantemente riarrangiato in un tempo artigianale del cantiere, per dar luce a tutti gli inattesi accadimenti del luogo. È utilizzando le impressioni proprio-corporee, nei cambi di ritmo e nei vari incontri, che l’analisi può dare risposte in chiave progettuale.

Ciò che struttura il raffinato palinsesto materico di segni lungo questa *promenade*, e che ne fa da sostrato teorico, è la paziente ricerca di quei riferimenti e frammenti disseminati nel già denso registro di emergenze storiche e archeologiche del territorio. Nel progetto, i percorsi hanno il ruolo decisivo di condurre il passo nell’esplorazione di tappe significative. In questo senso, prima ancora del percorso, è rilevante il ruolo che riveste la pausa progettata, che spesso coincide con l’arrivo in una piattaforma di inquadramento, l’intermezzo o la sosta, l’incontro con un elemento notevole. Da questo punto di vista le strade di Pikionis hanno allora il compito di ricomporre le varie pause disseminate nel territorio, progettate col fine di conferire significato, o ri-significare ciò che già la memoria conosce, per farsi continuamente paesaggio. Questa lettura sovrapposta per *layers*, sembrerebbe avvicinarsi alle categorie analitiche di Lynch sulla città (Lynch, 2001), tuttavia vi è una inversione di intenzioni che ne costi-

tuisce una sostanziale differenza: percorsi, quartieri, nodi e riferimenti in Lynch erano gli elementi per la ricomposizione dell'immagine, o del sistema di immagini, della forma urbana, in una logica fondata sull'orientamento e la riconoscibilità. In Pikionis, lo scopo sembrerebbe invece quello di frammentare ogni relazione esistente: annullare i riferimenti per riscrivere un nuovo palinsesto sincronico di segni basato sull'esplorazione, il rituale e la scoperta, azioni che continuamente riscrivono l'immagine. Qui sorge un aspetto rilevante del progetto ed è quello individuabile dalla topografia. Appare quasi profetico il testo di Pikionis di quasi vent'anni antecedente il progetto per l'Acropoli, *Estetiki topografia*, in cui vengono declinati dei temi compositivi che ragionano sulle qualità espressive e fenomeniche dell'ambiente e che torneranno come inquietudini in più riprese nell'opera dell'architetto. La topografia estetica contempla il coinvolgimento affettivo (Ferlenga, 1999, pp. 329–331). Nel progetto queste riflessioni precipitano con i suggerimenti e le suggestioni disseminate attraverso trame sempre sfumate, tra natura e lacerto secolare, in uno scenario cangiante fatto di incertezza e fatica, sosta e sollievo, negazione e scoperta. Pikionis riscrive le interpretazioni e i fuori asse di Auguste Choisy.

Montando le scene con possibilità inedite, consapevole, come Le Corbusier, che la rupe dell'Acropoli, con il suo sistema di templi, si fonda sulla percezione da lontano e sul suo manifestarsi in blocco attraverso i diversi orizzonti. Pikionis perturba gli assi con una serie calibrata di apparizioni e di cesure sincopate. L'apertura visuale sulle emergenze archeologiche, che disvelano fulmineamente la rocca del Licabetto o l'apertura sull'Aeropago, coincidono sempre con dei punti notevoli progettati affinché, lì, il ritmo corporeo rallenti e subisca una espansione, liberandosi dalle tensioni della fatica e dalla confusione del disorientamento.

La strada diventa il frutto di una operazione di ricolliegamento e scansione di soglie-pausa: una se-

quenza di 'accadimenti propizi' disposti a costituire una dorsale narrativa. Il sentiero verso il monumento a Filopappo funziona come un dispositivo conoscitivo ed estetico a un tempo, che rettifica e riscrive la stratificazione secolare di una mitologia che partecipa dello 'spirito del luogo' e ne alimenta le molteplici percezioni. La tela concepita da Pikionis restituisce in forma minerale le trame di Kandinsky e Klee, di cui Pikionis era appassionato studioso. A differenza delle composizioni nel dipinto, però, l'architetto frammenta anche la cornice, rendendo instabili i bordi del sentiero. Volendoci sbilanciare in una interpretazione che ulteriormente possa alimentare questa riflessione, Pikionis sembrerebbe chiamare a partecipare la natura impervia del terreno roccioso che si innesta nelle traiettorie, dando le margine progettuale nel creare deviazioni e occasioni imprevedibili. La materia minerale, sia d'artificio sia naturale, vibra sul piano sensibile ed emana il suo carattere: intrecciando percezione e memoria come in una composizione rapsodica fatta di tempi virtuosi e passaggi in quiete. La prima parte della salita sul Filopappo, è quella che dal tessuto urbano si addentra nella quinta creata dalla vegetazione e conduce al primo edificio, costituito dalla chiesa di *Agios Dimitrios Loumbardiaris*. Questo primo tratto, con uno sviluppo lineare di un centinaio di metri, può intendersi come una soglia estesa spazialmente che costituisce una prima rottura decisiva, dalla città (ed i suoi eventi) ad un luogo dell'alterità, denso di storia e che rifugge le dinamiche del quotidiano. Questa soglia di rottura con l'esterno è caratterizzata da due elementi che segnalano attivamente al corpo un cambiamento in atto: il cambio di pendenza e la frammentazione della pavimentazione. Pikionis gradualmente prepara il soggetto alle situazioni possibili. La trama di frammenti sul pavimento ha un ruolo decisivo, poiché costituisce lo spartito che detta il ritmo alla salita, che segnala un evento o che indica una battuta d'arresto. Il micro-paesaggio archeologico è una partitura per il corpo e Pikio-

nis è consapevole di come l'improvvisazione e l'imprevedibilità facciano parte del palinsesto di suggestioni da stimolare. L'accesso al sentiero opera fattualmente come meccanismo di 'predisposizione' del soggetto, accompagnandone i cambiamenti di stato, fisico e psicologico, che seguiranno: idealmente indicando l'ingresso in un luogo sacro. A differenza dei momenti successivi del percorso, questa prima fase riporta una serie di elementi che partecipano alla ibridazione tra esterno ed interno ed alla transizione dall'impianto urbano. Due percorsi laterali seguono in parallelo la sezione principale della strada ma sfruttano tempi di percorrenza diversi: la rampa centrale affronta in modo costante la pendenza, ai lati invece delle pseudo-cordonate scandiscono una marcia più ritmata, essendo studiate per il rallentamento e la sosta: per chi è in attesa di intraprendere la salita o per chi volesse riposare ancora prima di tornare al fluire caotico della città. È ancora in questo tratto che Pikionis dispone in batteria un seguito di panche e sedute. Pause configurate in forma di tasca spaziale impietrate, ricavate tra la quinta dei fusti degli alberi, le cui chiome ombrose rimarcano il 'segno dello stare'. L'ombra in più occasioni nel progetto viene usata come *affordance*, richiamo seducente che individua un momento di pausa, una patina invitante distribuita sui piani e sulle sedute di pietra che offre riparo dal battente sole mediterraneo.

Il secondo momento intervallare, diastematico, coincide con l'arrivo alla piccola chiesa bizantina di *Agios Dimitrios Loumbardiaris*, la cui sistemazione fa parte del processo di risemantizzazione adoperata dall'architetto, attraverso il recupero e il riuso della stessa cappella. La soglia è segnalata da una leggera struttura lignea. Accettando l'invito, il complesso serve due funzioni, la prima è quella pratica di punto raduno e ristoro, con uno dei padiglioni che fa da chiosco turistico. Ben più incisiva è l'operazione compositiva che trasforma la manica terminale strutturata con una teoria di campate lignee in un



fig.1

Paul Klee - Highway and byways (1929) © Wikimedia Commons

dispositivo ottico di collimazione di più orizzonti, selezionando progettualmente le inquadrature.

In questa operazione il soggetto passa da uno stato di straniamento ad uno di quieto (ri)orientamento, traguardando la vegetazione e centrando il Partenone quasi *in antis* sulla rupe. È il reale inizio del percorso verso la cima; la pausa risignifica il luogo e gli conferisce potenziale. L'inquietudine lascia il posto allo stupore della rivelazione: il corpo-vissuto si espande completamente nell'apertura sul paesaggio dell'Acropoli e nella pausa d'ombra. Riprendendo la marcia il territorio di lacerti segnala le deviazioni e i cambi di passo. Il ritmo è composto da sincopi prodotte dalle variazioni di pendenza e con operazioni analoghe perseguite attraverso il progetto delle schermature arboree o dagli incontri con emergenze archeologiche lungo il percorso. Ma è soprattutto attraverso la vegetazione che Pikionis scandisce l'incedere e costruisce il *pathos* verso il *climax*: a volte rafforzando la densità di chiome che disorien-

tano e nascondono, a volte sfrondandole per far risaltare un indizio. Dopo una piega nel percorso, che stravolge la traiettoria in accordo con la topografia del terreno, l'ascesa ripiega su se stessa avvitandosi a spirale, in una manovra in pendenza che fa perdere al soggetto nuovamente tutte le relazioni territoriali. Si giunge così al settore terminale, caratterizzato da un percorso anulare sul quale sono disposte alcune sedute. Questo momento è in realtà solo apparentemente conclusivo e potrebbe in questa lettura essere definito *pseudo-climax*.

Pikionis sembrerebbe sfidare la curiosità del visitatore, mettendola alla prova con questa terminazione che invita ad una semplice sosta per poi riprendere inversamente lo stesso percorso e tornare giù. È solo tramite dei timidi segni che si riescono a cogliere i due momenti realmente significanti. A questo punto sono i percorsi minori che, come rigagnoli, insistono e conducono alle due situazioni reali di *climax*: il monumento a Filopappo, e ancor di più la piattaforma del Colle delle Muse, dove ricompaiono i meccanismi visuali sull'Acropoli e dove il percorso realmente trova una battuta d'arresto finale. L'espansione corporea qui è totale, le sedute sono orientate sulle aperture visuali che inquadrano il Partenone con una inclinazione di circa trenta gradi. Conquistarsi questa piattaforma significa entrare in un nuovo spazio, a cui Pikionis ha lavorato con

la concertazione di artificio e natura, per predisporre il soggetto all'incontro con il *genius loci*: l'atmosfera di un luogo e di un tempo, intrisa di significati profondi perduti e riacquisiti.

Bibliografia

- Böhme G. 2010, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- Calvino I. 2017, *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano.
- Eco U. 2018, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, La Nave di Teseo, Milano.
- Ferlenga A. 1999, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano.
- Germanò R. 2021, *Situazioni diastematiche. La pausa in Architettura come generatore di significato*, tesi di Dottorato in Architettura. Teorie e Progetto presso "Sapienza" Università degli Studi di Roma, non pubblicato.
- Gibson J.J. 2014, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Mimesis, Milano-Udine.
- Griffero T. 2018, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano-Udine.
- Le Corbusier 1982, *Conversazione con gli studenti delle scuole di architettura*, Edizioni della Nuova Presenza, Palermo.
- Le Corbusier 1979, *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari.
- Lynch K. 2001, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia.
- Moretti L. 1952, *Strutture e sequenze di spazi*, «SPAZIO», n. 7.

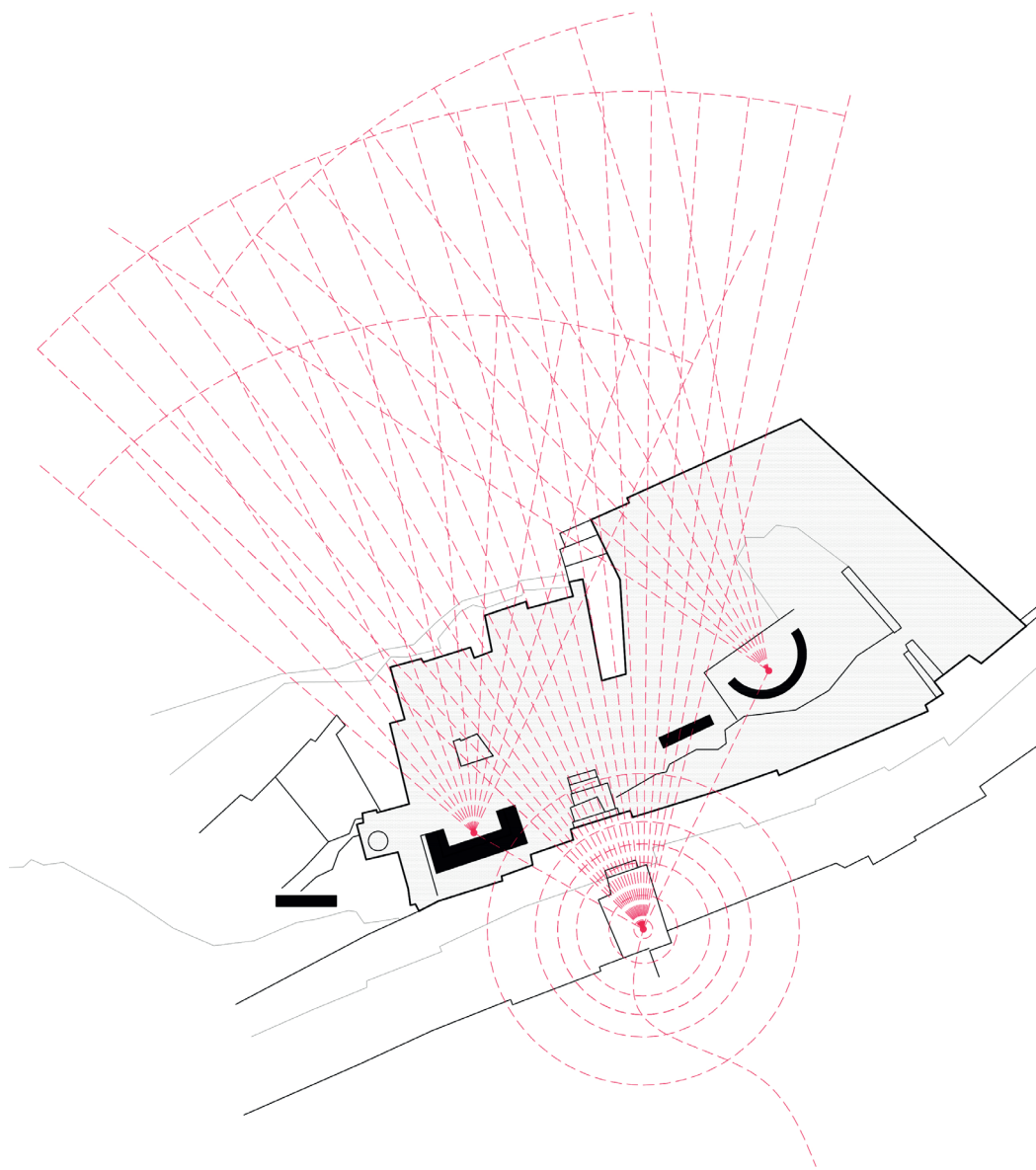


fig.2
Ridisegno e schema di analisi del percorso, delle pause e dei traguardi
sulla piattaforma del Colle delle Muse.
© Roberto Germanò 2020