

# Paesaggi del tempo profondo tra mitopoiesi e desiderio di permanenza

Paola Sabbion

Dipartimento Architettura e Design, Università degli Studi di Genova, Italia  
paola.sabbion@unige.it

## Abstract

In un'epoca in cui l'immaginario ecologico tende ad assimilare la natura a un dominio vegetale e mutevole, fatto di crescita e trasformazione, si delinea una narrazione più radicale: quella dell'inorganico, del permanente e dell'indifferente – una natura geologica che si impone come archivio muto, opaco e solido del tempo profondo. L'interesse crescente per la roccia, il suolo e le dinamiche profonde della Terra nei linguaggi contemporanei dell'arte, dell'architettura e del paesaggio può essere letto come una mitopoiesi di lunga durata, in cui la natura viene percepita non come cura o rifugio, ma come una composita alterità in cui siamo immersi. Il saggio indaga alcune traiettorie progettuali contemporanee attraverso la lente del mito di una 'natura indifferente' all'umano, che si confronta con i concetti di tempo profondo e materia non organica. Attraverso riferimenti teorici e progettuali, il saggio esplora come la dimensione inorganica possa restituire alla progettazione paesaggistica una tensione tra discontinuità e permanenza, affioramento e sedimentazione.

*In an era when ecological imaginaries tend to equate nature with a mutable, vegetal realm of growth and transformation, a more radical narrative emerges – that of the inorganic, the enduring, and the indifferent: a geological nature that asserts itself as a mute, opaque, and solid archive of deep time. The growing interest in rock, soil, and the Earth's deep dynamics within the languages of contemporary art, architecture, and landscape is interpreted as a long-term mythopoiesis, in which nature is perceived not as care or refuge, but as a multiple alterity in which we are immersed. This essay investigates some contemporary design trajectories through the lens of the myth of a nature 'indifferent' to the human, engaging with the concepts of deep time and non-organic matter. Through theoretical and design references, the essay explores how the inorganic dimension can re-introduce into landscape design a tension between discontinuity and permanence, emergence and sedimentation.*

## Keywords

Svolta geologica, Tempo profondo, Natura, Perturbante, Mitopoiesi  
Geological turn, Deep time, Nature, Uncanny, Mythopoiesis

Received: May 2025 / Accepted: January 2026 | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-17947

E queste cose non avvennero mai, ma sono sempre: l'intelligenza le vede tutte assieme in un istante, la parola le percorre e le espone in successione.

Sallustio, IV sec. D.C.

### **La natura indifferente del tempo profondo**

Nella molteplicità delle sue espressioni storiche e culturali, il mito ha offerto per secoli una diversa visione del tempo, narrandone le origini e sfidandone la concezione lineare. Soltanto a partire dalla seconda metà del XVIII secolo il progresso scientifico, in particolare quello delle scienze geologiche, ha permesso di comprendere quanto l'età della Terra appartenga ad una dimensione temporale aliena alla nostra esperienza, in seguito definita come 'tempo profondo'. Tuttavia, queste scoperte non hanno spezzato il legame con la dimensione mitica: al contrario, il tempo geologico ha dato origine a nuove forme di mitopoiesi, in cui il linguaggio della scienza diventa strumento di narrazione cosmica e di interrogazione sull'origine e sul destino dell'uomo.

In questa prospettiva, la nozione di tempo profondo introduce un elemento di spaesamento cognitivo e ontologico. Esso rappresenta una sfida epistemologica e simbolica per il pensiero contemporaneo: radicalmente disgiunto dalla temporalità storica e biologica della vita umana, il tempo geologico, "misurato in unità che umiliano l'istante umano: millenni, epoche e eoni, invece di minuti, mesi e anni" (Macfarlane,

2019), eccede i tempi umani, imponendo un orizzonte temporale scandito in ere, stimabile in milioni di anni. È un tempo registrato nella materia inorganica, custodito nelle rocce, nelle stratificazioni sedimentarie, nelle placche tettoniche: veri e propri 'archivi naturali' che conservano la memoria di eventi geologici e climatici remotissimi.

Mettendo in discussione l'ideale di natura benevola, Timothy Morton (2019) ne suggerisce una visione più complessa e meno idealizzata, sottolineando come essa non sia un'entità monolitica, ma piuttosto un insieme di processi interconnessi in cui si definiscono entità così vaste e distribuite nel tempo e nello spazio da sfuggire alla comune comprensione:

Facendo il nostro ingresso nell'epoca degli iperoggetti la natura scompare, e con essa scompaiono tutte le certezze moderne che sembravano accompagnarla, lasciando il posto a una situazione ben più complessa, preoccupante e intima al tempo stesso. Non c'è via di uscita... Ci accorgiamo che esistono entità non umane incomparabilmente più vaste e potenti di noi, e che la nostra realtà è come catturata al loro interno. (Morton, 2018, pp. 168,169)

Questi concetti mettono in crisi i dualismi classici come la distinzione tra 'natura' e 'cultura', poiché operano su scale temporali e spaziali che trascendono l'esperienza umana e agiscono indipendentemente dalla nostra volontà, alimentando così il mito di una natura completamente indifferente.

Muovendo dall'assunto che il paesaggio, in quanto 'agente conciliatore tra storia umana e storia naturale' (Weller, 2001), rappresenti un formidabile *trait d'union* tra tempo profondo e tempo storico, questo saggio vuole indagare l'interesse crescente per le forme e i processi dell'inorganico, interpretabile come la manifestazione di una mitopoiesi contemporanea che rilegge criticamente la nozione di natura, non solo come entità relazionale, ma anche – in chiave provocatoria – come forza non esclusivamente biologica: imperturbabile, opaca, inscritta in temporalità primordiali.

Nel legame tra geologia e paesaggio si iscrive il mito di una natura eterna, in conoscibile e, in definitiva, impassibile di fronte alle vicende umane. Il concetto di 'natura indifferente' – già presente nella tradizione letteraria e filosofica moderna (Montale, Leopardi, Sartre, solo per citarne alcuni) – può essere, quindi, ricontestualizzato a partire dall'ipotesi di una svolta geologica nelle discipline del progetto. All'interno dell'immaginario contemporaneo il tempo geologico si configura come la base del mito di una natura in cui il paesaggio assume il ruolo di archivio vivente.

Come suggerisce Ömür Harmansah, il paesaggio è concepito non soltanto nelle sue dimensioni spaziali, ma come medium temporale, una sorta di dispositivo materiale e simbolico in cui si stratificano più temporalità (geologiche, storiche, culturali):

I suggest that an archeological way of thinking about landscape and deep time, and notions of entangled materiality may be useful in reconciling the gap between the short-term vision of historical writing and the new ontologies of time in a changing climate. (Harmansah, 2020, p. 42)

Laddove l'architettura del paesaggio intenda registrare forme o manipolare funzioni, la riflessione sul tempo profondo richiede una riconfigurazione epistemologica del progetto: da dispositivo funzionale a traduzione sensibile dell'inorganico.

Nel delineare questa ipotesi, il saggio si articola su due registri principali. Il primo è di matrice storico-concettuale: vengono analizzati alcuni momenti emblematici della rappresentazione mitica dell'elemento geologico nell'ambito delle teorie architettoniche contemporanee. Il secondo registro è di tipo teorico-progettuale e riguarda la posizione che il progetto di paesaggio può assumere nel confronto con il tempo profondo. Questa visione sostiene l'urgenza di un approccio più radicale al progetto, superando rappresentazioni edulcorate della natura e riconoscendone la dimensione ambivalente e interconnessa (Cortesi, pp. 41 e sgg.). Tale configurazione si manifesta in un rinnovato interesse per la roccia, il suolo, la montagna, i paesaggi estrattivi, che oggi tornano al centro dell'immaginario progettuale e artistico non solo come materiali, ma come oggetti teorici.

Il mito di una natura indifferente, concettualmente associato all'inorganico come condizione di permanenza e distanza rispetto alla temporalità antropica funge pertanto da sfondo interpretativo per le dinamiche geologiche e per la riflessione sul tempo profondo nel paesaggio. Ciò che si va delineando è un possibile *geological turn* che attraversi vari ambiti delle scienze umane e rifletta una più ampia presa di coscienza sulla scala geologica del controverso concetto di Antropocene e sulle sue implicazioni ontologiche: il superamento di una concezione del pianeta come mero supporto passivo a favore di una prospettiva che ne afferma la soggettività.

### **Mitopoiesi dell'inorganico come soggetto e archivio**

All'interno di una genealogia culturale che associa la materia inorganica a una concezione mitica, due esempi offrono un inquadramento significativo: le incisioni di Giovanni Battista Piranesi e le visioni di Hugh Ferriss, interpretate da Rem Koolhaas nel suo *Delirious New York*.

Piranesi, rappresentando l'antichità romana, ne opera la traslazione in una dimensione mitica, conferendo all'architettura una grandiosità che sembra porla al di fuori del tempo e quindi dell'agire umano. Quando Piranesi (1756) immagina e disegna un ponte completo delle sue costruzioni, fusione di natura geologica e architettura, elimina la distinzione tra il

substrato di natura geologica e la struttura ingegneristica, in un'operazione che cancella la distinzione tra naturale e artificiale, riportando la struttura tecnica ad una formazione mitica, quasi che il ponte fosse una diretta emanazione di arcaiche forze telluriche. Le sue incisioni mostrano un'architettura che emerge direttamente dalla materia geologica, in una fusione indistinta tra substrato e struttura. In questa prospettiva, la tecnica costruttiva non appare come un atto di dominio sulla natura, ma come il suo prolungamento mitico, quasi che l'opera umana fosse un'emanazione di potenze primordiali o, specularmente, che la stessa roccia madre altro non fosse che l'opera di remoti costruttori. Il ponte piranesiano non poggia sulla terra ma diviene occasione di una radicale cosmogonia architettonica: in esso tutto è pietra e nulla è roccia. Viene meno, così, la distinzione moderna tra natura e cultura, ambiente e costruzione, nella direzione di una continuità arcaica propria della narrazione mitica.

Una trasposizione contemporanea di questa caratterizzazione geologica dell'architettura può essere identificata nella lettura che Rem Koolhaas dà dell'opera di Hugh Ferriss. Nelle celebri quattro tavole che realizza nel 1922 per illustrare lo *Zoning Law* del 1916, Ferriss opera per sottrazione: a differenza del costruttore che procede per assemblaggio di elementi, agisce come uno scalpello che sottragga materia

da un immenso blocco di pietra lavorando a scala colossale, o come una forza naturale che operi erodendo la roccia mutandone la forma<sup>1</sup>.

Ferriss (1929, pp. 72–84) immagina l'evoluzione della metropoli secondo le regole di un'evoluzione non biologica, in una progressione qualitativa che prefigura un passaggio da una metafora litica a una 'cristallina', nella creazione di un paesaggio geologico artificiale meno ingenuamente figurativa di quello che, pochi anni dopo, Gutzon Borglum realizzerà sul Monte Rushmore. In Ferriss la città diventa paesaggio minerale per ontologia materiale, oltre ogni analogia figurativa. Rem Koolhaas, nella sua lettura visionaria di Ferriss, coglie questo slittamento, interpretando Manhattan come una genesi mitica:

Ferriss' most important contribution to the theory of Manhattan is exactly the creation of an illuminated night inside a cosmic container, the murky Ferrissian Void: a pitch-black architectural womb that gives birth to the consecutive stages of the Skyscraper [...] Manhattanism is conceived in Ferriss' womb. (Koolhaas, 1978, p. 117).

Koolhaas rovescia la teleologia del progresso urbano per restituire alla metropoli un'origine notturna, oscura, tellurica e atettonica<sup>2</sup>. In radicale contraddizione con il contesto storico – lo *Zoning Law* del 1916 – Manhattan non sarebbe il frutto di una pianificazione cartesiana, ma della crescita in un germe minerale, mitico e non razionale.

**Fig. 1** – Study for the Maximum Mass Permitted by the 1916 New York Zoning Law, Hugh Ferriss, 1922 (collage by the author).

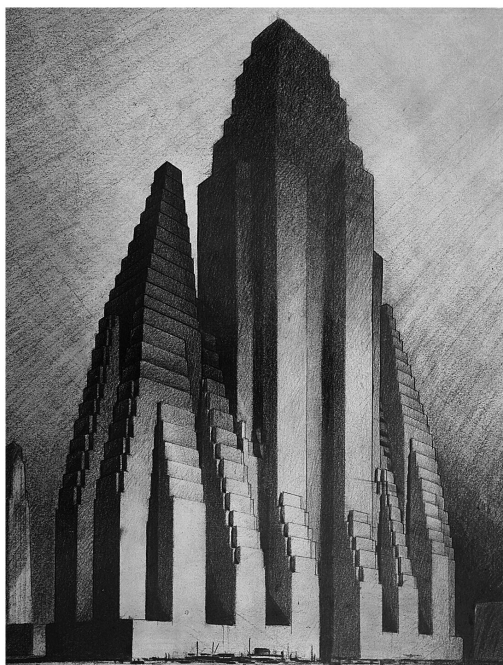
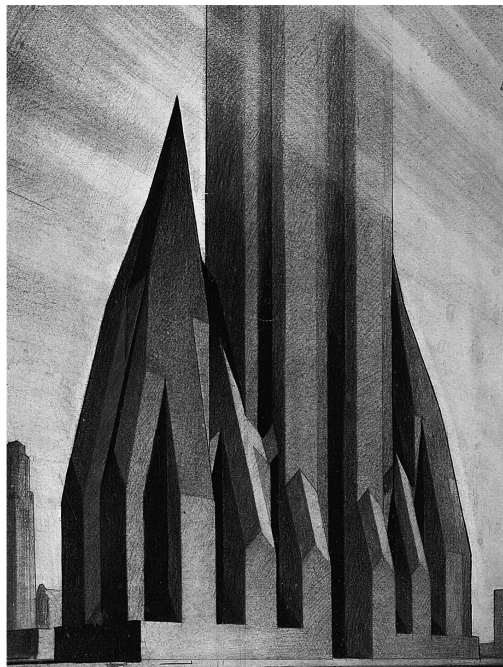
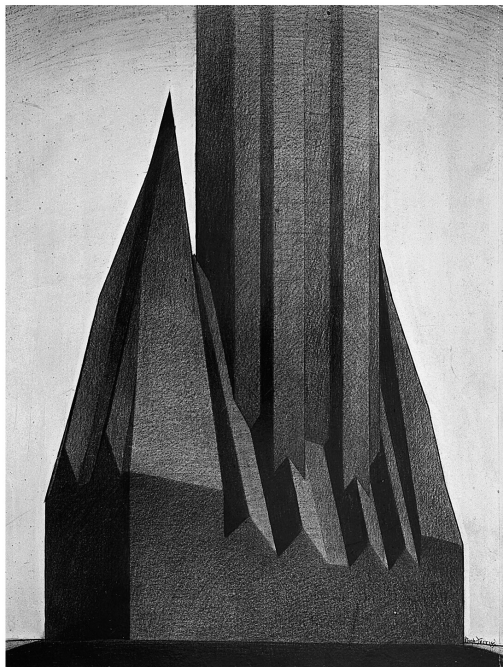
### **Sedimentazioni. Luoghi dell'inconscio collettivo tra memoria e oblio**

Immaginando la città – secondo una mitopoiesi moderna – come il frutto di una gestazione minerale, inscritta in un tempo ciclico e sostanzialmente astorico, il paesaggio si configura come dispositivo di stratificazione temporale, in cui la materia inorganica assume un ruolo determinante non solo dal punto di vista geologico, ma anche simbolico e cognitivo.

Questa prospettiva comporta una revisione critica dei paradigmi antropocentrici del progetto. In quanto interfaccia tra tempo e materia, il paesaggio trova nella materia inorganica – e in particolare quella litica – un elemento strutturante dell'immaginario, per la sua qualità di soglia tra il visibile e l'invisibile, il contingente e il geologico, il trauma e la cura.

La pietra amplifica la percezione del tempo profondo e agisce come simbolo ambivalente. Da un lato, evoca permanenza e durata, qualità sempre più ricercate in un'epoca segnata da instabilità e immaterialità. Dall'altro, essa incarna l'inumano: ciò che è muto, opaco, non relazionale. In questo senso, il minerale rappresenta sia un deposito culturale di desideri – permanere, resistere, radicarsi – sia un controcampo psichico di spaesamento e perdita di significato.

Il tema di una natura indifferente – né salvifica né armonica, ma radicalmente altra – attraversa la cultura moderna ed è centrale nella poetica di numerosi au-



tori come ad esempio Montale o Leopardi, per i quali il paesaggio roccioso e spoglio diventa rappresentazione della mancanza di senso dell'esistenza. Jean-Paul Sartre (1943) definiva l'essere-in-sé dell'inorganico come 'pieno, compatto, immutabile', una forma di esistenza che non offre alcuna risposta all'intenzionalità umana. In questa chiave, la roccia non è più elemento di fondazione, ma metafora del limite conoscitivo, del fallimento della relazione, del silenzio del mondo.

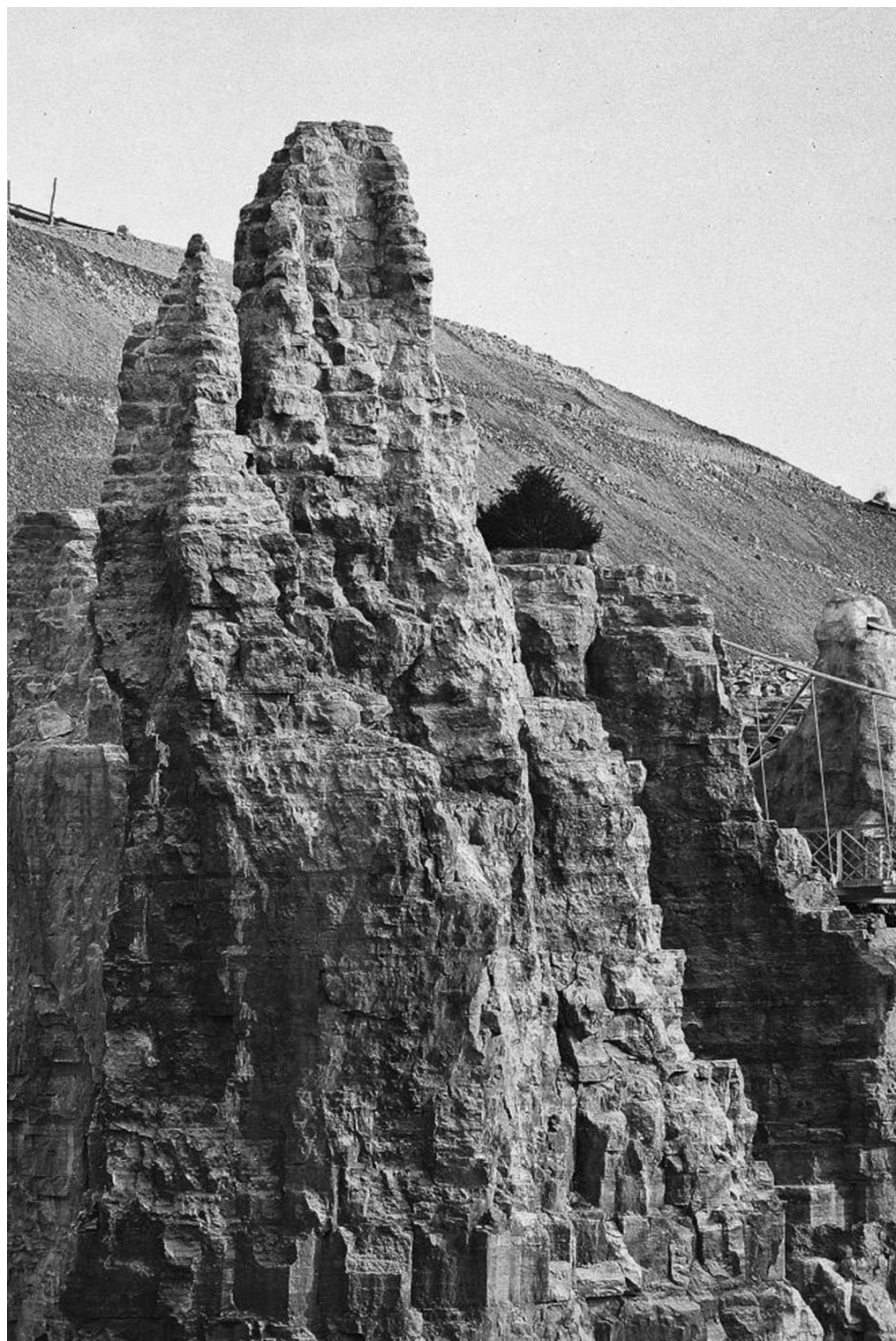
Oltre al piano materiale e temporale, il mito della natura indifferente opera anche a livello psichico, come archetipo dell'inquietudine. La sua opacità, la resistenza muta della pietra, la massa geologica che eccede ogni interpretazione immediata, evocano ciò che Freud (1919) definì *Das Unheimliche*<sup>3</sup>: il perturbante. L'*Unheimliche* costituisce una manifestazione sensibile dell'inconscio, il momento in cui il familiare occultato nella psiche riaffiora dal rimosso, rivelando come ciò che si pensava lontano o ignoto in realtà ci appartiene profondamente. La roccia, in questa prospettiva, rappresenta un ritorno materializzato del trauma, solidificazione della memoria non elaborata. Roger Caillois (1970) propone una lettura della materia minerale come sistema semiotico prelinguistico. Le venature, le forme interne, le simmetrie delle pietre lucidate sono interpretate come una 'scrittura senza autore', un ordine non-umano che si rivela nel-

**Fig. 2** –Parc des Buttes-Chaumont, 1865.  
Photo: Charles Marville, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (domaine public).

la sua irriducibile alterità. In esse, Caillois individua un inconscio geologico, una matrice simbolica anteriore alla parola, che sfida ogni volontà interpretativa e risuona nelle profondità dell'immaginario umano. Le pietre non parlano in senso diretto, ma generano immagini ambigue e polisemiche che destabilizzano l'ordine semantico, significando senza comunicare. Così, il paesaggio minerale si configura come zona liminale, al confine tra l'umano e l'inumano, dove il progetto diventa gesto di decifrazione più che di costruzione.

Alcuni esempi emblematici mostrano come il paesaggio inorganico, reale o costruito, possa agire da dispositivo simbolico dell'inconscio collettivo.

Il Parc des Buttes-Chaumont a Parigi, realizzato su una cava dismessa e inaugurato il primo aprile del 1867, mette in scena un'orografia artificiale densa di memoria e turbamento. La sua morfologia – con al centro un'isola rocciosa su cui sorgerà il Tempio della Sibilla – fatta di grotte, rupi artificiali e cascate scenografiche ricomponi il trauma originario del luogo trasformandolo in idillio romantico. La topografia si fa matrice dell'immaginazione, rivelando una dimensione mitica latente nella vita ordinaria che ispirerà Aragon (1926) ad elaborare una concezione della città come spazio simbolico in cui si costruisce una mitologia moderna. Per Aragon l'esperienza urbana della natura si traduce in un atto conoscitivo e poetico, in



cui il mito si genera dal quotidiano, fino ad affermare che “l’inconscio della città è nascosto a Buttes-Chaumont” (1966, p. 170).

Aragon interpreta la natura urbana progettata da Alphand come un corpo stratificato, fatto anche di rimozioni e di inquietudini sepolte. Buttes-Chaumont, con la sua origine sinistra – cava, discarica, luogo di esecuzioni – e la sua reinvenzione pittoresca durante il Secondo Impero, incarna perfettamente questa dialettica. Il parco si rivela così un luogo-soglia, in cui la roccia, manipolata ma non domesticata, continua a parlare il linguaggio silenzioso dell’origine e della discontinuità.

Il riconoscimento di un sito come luogo simbolico rappresenta un atto fondativo per il progetto di paesaggio. Analogamente a Buttes-Chaumont, sorto in un luogo intriso di *pathos*, è significativo prendere in esame alcuni luoghi emblematici per la componente geologica che diviene matrice di un portato in grado di restituire alla materia un ruolo attivo nella costruzione dell’immaginario determinante una dimensione collettiva dell’inconscio.

A questa categoria appartiene, ad esempio, il sito naturalistico di Hanging Rock, nello Stato di Victoria, in Australia. Si tratta di un complesso di origine vulcanica di grande significato spirituale per le popolazioni aborigene, reso celebre dall’omonimo romanzo di Joan Lindsay (1967) e dall’adattamento cinematogra-

fico di Peter Weir (1975). In questa narrazione, il paesaggio geologico opera come protagonista simbolico, una forza arcana che disorienta e trasfigura.

Nel film, la colonna sonora di Gheorghe Zamfir – un flauto di Pan che echeggia in modo ipnotico – traduce in suono la presenza perturbante di una natura radicalmente aliena. In questo caso il mito di Pan emerge come figura liminale tra umano e non-umano: dio pastorale, silvestre, erotico, escluso dall’Olimpo, ma immanente ai boschi, alle rocce, alle caverne. La sua presunta rimozione dal mondo, narrata nella leggenda della sua morte, coincide con il trionfo della razionalità occidentale e nel latente umanesimo di un Dio fattosi uomo. Eppure, Pan non è morto: sopravvive nei paesaggi più remoti e perturbanti, nei luoghi dove la natura si impone come enigma e come eccesso. In entrambi i casi presi in esame, la roccia – reale o simulata – si fa sintomo e simbolo: essa non solo resiste al tempo, ma resiste al senso, all’interpretazione univoca. È ciò che ritorna quando tutto il resto viene dimenticato o sepolto. Il paesaggio minerale agisce come dispositivo mnemonico, custode di una preistoria opaca e indifferente, che il progetto può forse tentare di decifrare, ma non di dominare.

Una particolare proprietà della roccia è quella di occultare e conservare le tracce per tempi remotissimi, fino a relegarle all’oblio, metafora profondamente conaturata al mito dell’inorganico. Questo concetto è

ben rappresentato dal deposito di Onkalo, il primo sito al mondo concepito per lo stoccaggio definitivo di combustibile nucleare esaurito. L'impianto, che si trova a Olkiluoto, in Finlandia, è in costruzione dal 2004 (Dusi, 2025). Onkalo, letteralmente 'il pozzo' in finlandese, è un dedalo dalle dimensioni colossali<sup>4</sup> progettato per restare inviolato per i prossimi centomila anni: tanti ne saranno necessari per rendere innocuo il suo temibile contenuto. Al di là dei suoi aspetti tecnici, il sito invita a interrogarci sulla memoria che eccede le coordinate storiche umane, collocandosi tra le profondità geologiche e quelle simboliche.

Nel documentario *Into Eternity* di Michael Madsen (2010), una narrazione estetizzante alterna le sequenze dello stoccaggio delle scorie a scorci di un paesaggio apparentemente intatto, evocando una natura silente, che assiste impassibile alla rappresentazione dell'umana ambizione tecnica che è allo stesso tempo celebrazione della sua vulnerabilità. In questo scenario, la roccia non è più fondamento passivo, ma agente attivo di una memoria senza linguaggio, custode muta di una minaccia destinata a sopravvivere all'umanità stessa.

Il paradosso di Onkalo è filosofico e semiotico: come trasmettere un messaggio a una umanità futura completamente altra, che potrebbe non comprendere né i nostri simboli, né i nostri linguaggi? In questa tensione si manifesta la mitopoiesi di una nuova so-

glia sacra: un luogo da cui l'uomo deve essere escluso, ma che conservi tracce della sua *hybris*. La monumentalità funzionale di questo luogo richiama l'architettura del tabù e del trauma, e si configura come un cenotafio della civiltà tecnica, mausoleo di qualcosa che non vogliamo ricordare, ma che non possiamo dimenticare. Il caso di Onkalo diventa così il pretesto per riflettere sull'ontologia della trasmissione simbolica e sui limiti della comunicazione intertemporale in assenza di continuità culturale. In questo senso, ogni scelta comunicativa diventa un esercizio di semiotica speculativa: concepire un messaggio di dissuasione che attraverso l'abisso del tempo senza perdere la propria intelligibilità o, peggio, generare esiti contrari implica un cambio di paradigma che privilegia la sensazione come modalità di accesso alla conoscenza rispetto alla decodifica informativa, configurando il paesaggio come forma primaria di esperienza. Si indaga quindi una semiotica prelinguistica o extralinguistica, capace di evocare il terrore attraverso forme archetipiche ostili e respingenti come punte o spine, in un tentativo di comunicazione affettiva che preceda la razionalizzazione.

Resta aperta la questione se la sicurezza non risieda forse nell'occultamento completo, facendo dell'oblio una tecnologia di protezione. Il dilemma di Onkalo non è solo ingegneristico o etico, ma eminentemente epistemologico, una sorta di riproposizione con-

temporanea delle visioni architettoniche delle *Carceri d'invenzione* piranesiane. Secondo l'interpretazione di Marguerite Yourcenar (1992) l'opera delle *Carceri* rappresenta un luogo mitico: "una materia onirica [...], la negazione del tempo, lo sfalsamento dello spazio", un luogo fatto esclusivamente di pietra che esclude ogni rapporto con la vita. Nelle *Carceri* piranesiane, come nelle profondità di Onkalo:

Anche il tempo, come l'aria, è immobile; il chiaroscuro perpetuo esclude la nozione dell'ora, e la terribile solidità delle costruzioni quella dell'usura dei secoli. (Yourcenar, 1992, p. 102)

Il tempo è quello immobile della roccia, dell'inorganico, del reale lacaniano – ciò che resiste al linguaggio e ritorna come eccesso. Gli spazi – vasti, cavi, inerti – escludono la vita biologica per accogliere solo la logica inesorabile di un tempo – quello del decadimento radioattivo – che trascende la scala e il controllo umano. Il confronto con le *Carceri* definisce Onkalo non solo come opera tecnica, ma come architettura simbolica dell'inconscio collettivo. Costruito per essere un paradosso, un monumento a ciò che deve essere dimenticato, risuona in realtà come il più eloquente dei messaggi, non tanto rivolto al futuro, quanto specchio dell'angoscia del presente. Esso testimonia un punto di rottura nella relazione tra uomo e paesaggio, laddove la roccia madre da fondamento solido diventa deposito di colpa e spazio di esclusione, una ie-

rofanìa (Luciani, 2012) al negativo, in cui l'architettura della memoria si capovolge in architettura dell'oblio e il paesaggio si fa testimone silenzioso e duraturo della rimozione di un trauma.

### **Paesaggi minerali come pratica artistica**

In un'epoca contraddistinta da instabilità e perdita di riferimenti condivisi, il minerale torna a imporsi nell'immaginario contemporaneo come luogo di resistenza e di ascolto. La pietra da materiale costruttivo diventa soggetto di pratiche artistiche e paesaggistiche che ne riscoprono il valore come archivio, infrastruttura, simbolo e memoria di tempi altri in cui il silenzio diventa eloquente, l'opacità generativa, la permanenza un gesto radicale di differimento.

Alcune traiettorie progettuali permettono di mettere in relazione materialità, temporalità e progetto, mostrando come la componente minerale possa operare da medium simbolico tra natura e artificio e come dispositivo di senso nel paesaggio.

La costruzione di paesaggi minerali artificiali in ambiti urbani richiama la forza della roccia come mezzo esperienziale. Il cemento, usato con intenzione scultorea, può evocare forme rocciose e canyon artificiali: una geologia urbana che cerca riconciliazione attraverso la massa.

Nel *Freeway Park*<sup>5</sup>, il cemento assume la potenza simbolica della roccia, dialogando con l'acqua e la vegeta-

zione e generando una dialettica feconda tra artificio e natura (TCLF, 2006). In un contesto infrastrutturale complesso, l'impiego del calcestruzzo è inevitabile, ma Halprin ne esalta la natura 'tellurica', trasformandolo in roccia artificiale. Il cemento a casseri lignei, fulcro poetico e tecnico del progetto, rende manifesto questo concetto: la texture delle tavole lascia un'impronta viva sulle superfici, evocando un carattere artigianale e tattile che restituisce al materiale la memoria del processo costruttivo (TCLF, 2017).

La superficie grezza e il peso visivo del cemento rimandano alla forza della pietra e alla stabilità in opposizione alla vegetazione – pini, aceri e sottobosco di felci – elemento organico e mutevole. Questo contrasto tra l'artificiale e il vivente produce una tensione dinamica che incarna l'idea di una natura urbana 'sculpta', dove la costruzione diventa atto di traduzione del paesaggio (Robertson, 2012).

Halprin concepisce lo spazio come una sequenza in cui la materia diventa esperienza sensoriale e rituale (Robertson, 2012). Le superfici verticali e orizzontali modellate a scala monumentale evocano canyon, gole, montagne: la città è trasfigurata in paesaggio geologico. In particolare, la *Canyon Fountain* utilizza il movimento e il suono dell'acqua per mascherare il rumore del traffico e generare un'esperienza immersiva, sinestetica, in cui il visitatore percepisce la potenza elementare del paesaggio naturale reinterpretato

in chiave urbana (TCLF, 2006). Una topografia artificiale, realizzata attraverso materiali e sequenze spaziali, rievoca la grandiosità del paesaggio americano e allo stesso tempo rivela la consapevolezza urbana della sua costruzione (Hirsch, 2014):

Park features are intended to create a variety of exciting vistas and experiences and should be enjoyed with the kind of appreciation one would bring to a natural canyon of similar dimensions. (City of Seattle, 2005, p. 9)

La durezza dei materiali non contraddice la funzione sociale del parco: piuttosto la fonda su una dimensione tattile, archetipica, in cui la materia non è addomesticata, ma frontalmente affrontata. Halprin costruisce così un paesaggio rituale, in cui la materia diventa soglia percettiva e metafora della natura archetipica dentro la città (Hirsch, 2014), affermando attraverso la forza inorganica un principio vitale e simbolico. Il risultato è uno spazio artificiale che conserva un carattere selvatico e indomabile, in grado di stimolare una "fruizione creativa e inaspettata" (Metta, 2022, pp. 149–150), attraverso la generazione di una mitopoiesi urbana del quotidiano.

L'uso dell'elemento litico comporta sempre una riflessione sulla relazione tra materia e gesto progettuale. È il caso del percorso pedonale lungo la costa cilena di Punta Pite, tra Zapallar e Papudo, ad opera di Teresa Moller (2005). Inserito in un paesaggio di



**Fig. 3** –Freeway Park, 2015.

Photo: Maciek Lulko, <URL: <https://www.flickr.com/photos/lulek/>> (lic. CC BY-NC-ND 2.0).

straordinaria intensità geologica, il sentiero scavato nella scogliera piuttosto che imporre un percorso ne rivela la possibilità intrinseca, adattandosi con estrema precisione alla morfologia costiera (Moller y Asociados, 2008). Le rocce granitiche scolpite dal mare diventano materiale e soggetto dell'intervento: il percorso segue le fenditure naturali e nessuna roccia viene rimossa per realizzarlo (Andreu & Perutzé, 2011).

Moller impone una disciplina rigorosa: ogni intervento deve essere essenziale, ogni pietra locale tagliata a mano da artigiani e 'cucita' nel paesaggio come parte del suo stesso organismo. La costruzione del sentiero diventa così un gesto temporale e rituale, in cui la lentezza dell'esecuzione rimanda al tempo profondo della geologia. Una disciplina operativa, che si traduce in una costruzione quasi invisibile, manifesta una concezione del progetto come 'atto di ascolto' in cui il paesaggista si fa mediatore tra materia e percezione (Martignoni, 2022).

Le pietre, lavorate da scalpellini locali nel corso di due anni, diventano strumenti di misura del tempo e della cura: la loro disposizione non altera la continuità geologica ma la sottolinea, rivelando la struttura profonda del sito. Il progetto si fonda su un atto di attenzione alla materia (Martignoni et al., 2014) che ne fa la soglia tra umano e terrestre, una presenza che misura il tempo oltre l'uomo.

La consapevolezza del tempo emerge sia nel processo di costruzione, sia nel concepire l'esperienza del visitatore. La scelta di non installare corrimano o segnaletica accentua la dimensione esperienziale e percettiva del paesaggio, invitando a un camminare contemplativo, vulnerabile e immersivo. In assenza di una direzione prestabilita, emerge il desiderio di preservare l'autenticità del luogo, lasciando che sia il paesaggio a parlare e che il visitatore viva l'esperienza in modo rispettoso e poetico, valorizzando la materia e il tempo senza imporsi su di essi.

Il progetto si pone con sensibilità e inaspettata leggerezza lungo la linea d'orizzonte tra cielo e mare: la precisione delle regole e l'audacia dell'intervento convivono con un gesto delicato, capace di rendere lieve anche il peso del granito (Stuart-Smith, 2024). La materia inorganica diventa così un *medium* di conoscenza, capace di restituire al visitatore la consapevolezza della propria posizione nel tempo. In questo senso, *Punta Pite* esprime una poetica della misura e del limite: un paesaggio che lascia parlare l'eternità della natura attraverso la pazienza del fare e la risonanza del tempo e che privilegia il gesto minimo e la continuità con l'esistente, trasformando la geologia stessa in linguaggio del progetto.

La materia inorganica può essere 'interrogata' per conferire al luogo una nuova vitalità intervenendo sui paesaggi estrattivi. Nel *Parc du Louvre-Lens* (2017), 107

Catherine Mosbach affronta il tema del minerale come materia viva e relazionale, inscritta nei processi di rigenerazione ecologica e simbolica di un paesaggio post-industriale, attraverso una poetica in cui il suolo diventa elemento attivatore di un 'litoecosistema', in cui collaborano materia minerale e organismi viventi<sup>6</sup>. Il sito, un'ex-miniera di carbone, è trasformato in un parco che segue le tracce delle vecchie rotaie e i rilievi residui dei *terrils*, mantenendo la memoria delle ferite del suolo. Lontana da un approccio formalista, Mosbach interpreta il terreno come archivio e palinsesto geologico, in cui le tracce industriali non vengono cancellate ma tradotte in nuovi cicli ecologici<sup>7</sup>.

L'uso della granulometria locale e dei materiali di risulta riflette una visione ecologica in cui l'inorganico non è l'opposto del vivente, ma la sua condizione di possibilità (Latour, 2017).

Il progetto affronta il tema della porosità in tutte le sue dimensioni: orizzontale, verticale e materica. La superficie in calcestruzzo è disseminata di aperture circolari, fenditure e cavità. Alcune di queste cavità sono colmate con materiali permeabili – residui minerali e industriali – che favoriscono la filtrazione e l'accumulo dell'acqua nel suolo (Heesche et al., 2022). Il parco si configura come organismo poroso, un paesaggio 'tellurico' (Sautot, 2013) aperto a processi di ricolonizzazione spontanea, in cui la temporalità lunga della materia diventa linguaggio<sup>8</sup>.

Questo approccio permette alla superficie minerale di

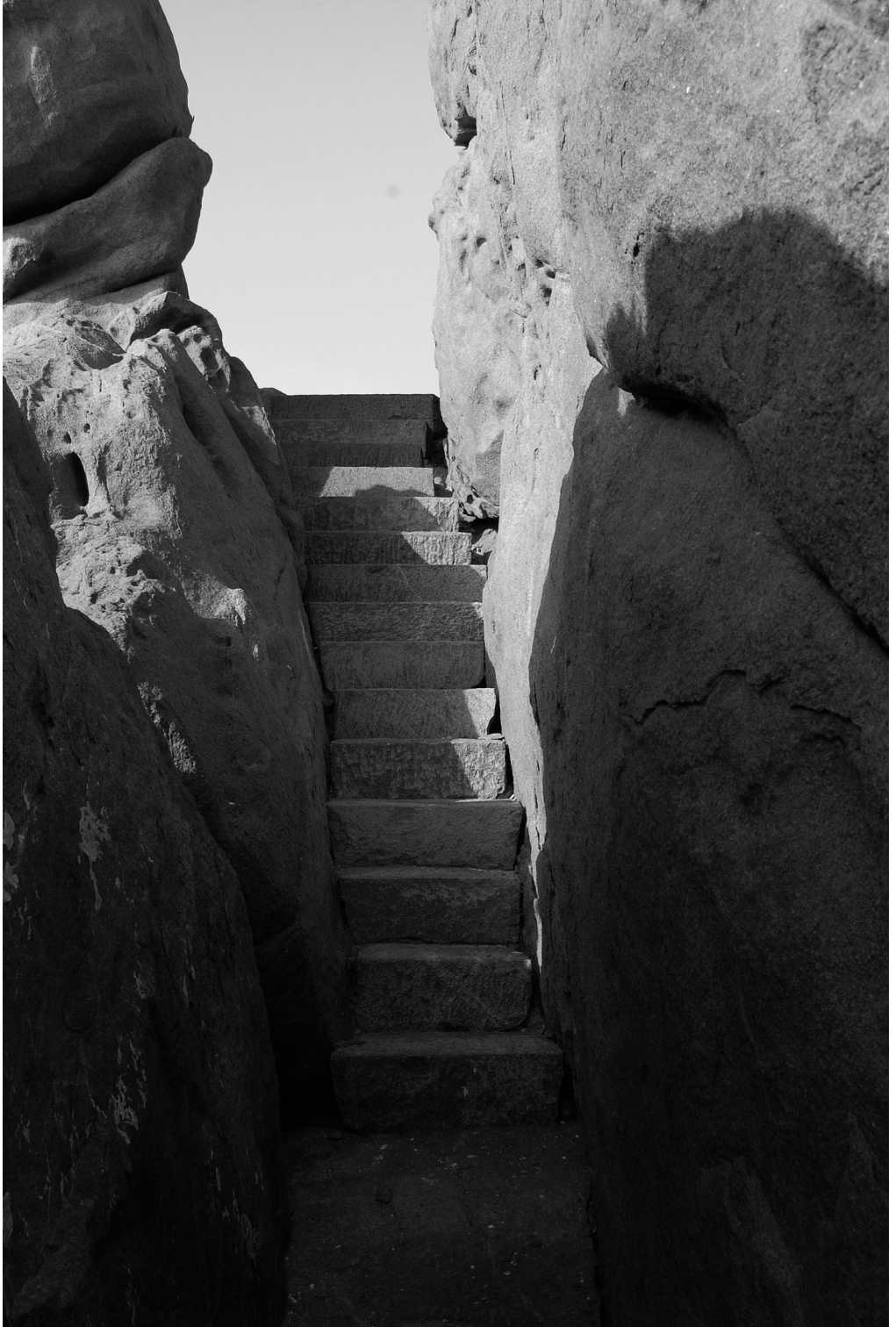
diventare un supporto per la vita lasciando che il processo avvenga spontaneamente. Attraverso l'uso dei substrati minerali e terrosi lasciati aperti alla trasformazione biologica, Mosbach sottolinea come il progetto di paesaggio si completi pienamente solo quando apre il proprio immaginario alle popolazioni che lo frequenteranno (Mosbach & Daval, 2016). In questa prospettiva, la condizione di continua trasformazione del parco esprime un'etica del progetto fondata sulla coesistenza e sulla cura.

Il lavoro di Mosbach non è caratterizzato da una scrittura formale sistematica, ma da una *maille* (maglia) finemente tessuta per catturare fenomeni e trascriverli in materialità. L'uso delle superfici minerali e substrati geologici esposti è cruciale per la strategia di confondere i confini tra l'architettura e il paesaggio, tra il vivente e l'inerte (Mosbach & Daval, 2016)<sup>9</sup>.

Nutrire la relazione tra la cultura dei luoghi e le loro risorse significa riconoscere nel paesaggio un sistema vivo di memorie e processi, dal tempo geologico alla memoria dell'acqua, dalle trasformazioni lente alla rigenerazione dei suoli (Cortesi, 2024): il progetto di Louvre-Lens costruisce condizioni di possibilità per la vita, facendo del paesaggio un archivio di trasformazioni in cui la materia conserva e rinnova il senso del luogo. In questa prospettiva, Mosbach trasforma l'inorganico in un segno di continuità più che di separazione: un mezzo di narrazione, riparazione e coabitazione.

Fig. 4 – Punta Pite, 2011.

Photo: Magdalena Besomi, <URL: <https://www.flickr.com/photos/totb/>> (lic. CC BY-NC-ND 2.0).



### Per una svolta 'geologica' del progetto

Il paesaggio minerale, osservato attraverso la lente del tempo profondo, si configura come un luogo di tensione ontologica tra materia e memoria, tra geologia e psiche. In questo quadro, la roccia – figura dell'inorganico per eccellenza anche quando si fa pietra– si propone come dispositivo simbolico, portatore di una durata che eccede quella umana e capace di interrogare il rapporto tra tempo e progetto.

Questa visione implica un *geological turn* nel pensiero progettuale: non si tratta di imitare la natura né di estetizzarne la rovina, ma di riconoscerne l'alterità multipla e l'opacità come condizioni epistemologiche e operative.

Il paesaggio minerale non è sfondo, ma soglia di uno spazio di coabitazione asimmetrica tra umano e non-umano, in cui il progetto si mette in ascolto, senza pretese di risoluzione, piuttosto portando alla luce ciò che è celato.

La roccia madre emerge, sia metaforicamente che – ove possibile – letteralmente, come figura liminale: custode di traumi, archivio geologico, nume ambiguo dell'inattuale.

In un'epoca segnata da instabilità, accelerazione e spaesamento, l'inorganico diventa interlocutore ideale: la pietra, nella sua indifferenza e nella sua silenziosa resistenza, assume un ruolo critico e gene-

rativo. Essa restituisce al progetto un tempo lungo, un'etica della permanenza, un'estetica del limite. Progettare con la pietra significa accettare un attrito tra intenzione e materia, tra visione e durata, tra desiderio e impossibilità.

Come osserva Bruno Latour (2017), riconoscere l'inorganico come parte dell'ecologia significa superare la dicotomia tra vita e materia. La materia inorganica è una soglia che esprime di volta in volta la ricomposizione di un trauma, la profondità del tempo, una presenza viva. Lavorare con essa, quindi, significa accettare una perdita di controllo e una disponibilità ad ascoltare l'inorganico come ciò che resta, eccede e sopravvive.

Il paesaggio inorganico non si contrappone alla vita nelle sue innumerevoli e meravigliose manifestazioni, ma si propone struttura critica del futuro, capace di disinnescare l'ideologia della prestazione ambientale e di riattivare un ascolto stratificato della materia. Un ritorno al minerale non come immobilità, dunque, ma come atto teorico-politico che riapre al progetto il tempo dell'irrapresentabile, del non-risolto, e in definitiva, della permanenza.

**Fig. 5** –Between past and modernity, the Louvre-Lens Museum and waste dumps, 2014.  
Photo: Patrick BAUDUIN Grand Prix d'Auteur 2020,  
<URL: <https://www.flickr.com/photos/napaflomaspictures/>> (lic. CC BY-NC-ND 2.0).



## Note

<sup>1</sup> Questa metafora entra in risonanza con l'immaginario americano che, in assenza di vestigia monumentali di un passato imperiale, trova la propria misura nella grandiosità delle imponenti formazioni geologiche nazionali – Yosemite, Monument Valley, Grand Canyon – assumendo il patrimonio naturale come fondamento dell'identità storica.

<sup>2</sup> Nell'accezione semperiana del termine 'tettonico'.

<sup>3</sup> Dal termine Heimlich ('familiare', 'intimo', 'domestico', ma anche 'nascosto', 'celato'), non indica solo ciò che è non familiare, bensì ciò che lo è stato e, dopo essere stato rimosso, ritorna in forma inquietante.

<sup>4</sup> Il sistema di tunnel sotterranei, scavati nella roccia madre fino a 450 metri di profondità, è destinato ad accogliere fino a 6.500 tonnellate di uranio in contenitori di rame (Gibney, 2015).

<sup>5</sup> Il Freeway Park (1976) progettato da Lawrence Halprin con Angela Danadjieva a Seattle, realizzato al di sopra dell'Interstate 5, colma una frattura urbanistica proponendo un paesaggio minerale che media tra infrastruttura e vita urbana (City of Seattle, 2005).

<sup>6</sup> Il progetto si basa sui processi di proliferazione di organismi viventi come i muschi che tipicamente colonizzano i giunti lasciati liberi dal cemento o dall'asfalto. Il concetto di 'litoecosistema' riassume appieno l'idea di co-esistenza: batteri, alghe, funghi e materia minerale collaborano nella rigenerazione del suolo.

<sup>7</sup> L'intervento si articola lungo gli assi ferroviari dismessi, oggi trasformati in corridoi ecologici, e adotta un linguaggio che accoglie le ferite del suolo: pendenze, scorie e materiali residui vengono mantenuti come segni del tempo e strumenti narrativi. Mosbach propone una visione del progetto come pratica riparativa e multispecie, in cui il suolo è condizione di continuità: elemento drenante e dispositivo di bonifica, assume un ruolo metamorfico, insieme infrastruttura idrologica e traccia memoriale.

<sup>8</sup> Incarna questa svolta anche il recente progetto Stonelife, presentato alla Biennale di Venezia 2025 da Andrés Jaque e Office for Political Innovation. La pietra è intesa come un'entità ecologica, relazionale e performativa: attraverso una sofisticata tecnologia che attiva superfici litiche con soluzioni microbiche, vengono innescati processi di biomineralizzazione che contribuiscono al sequestro di carbonio. Lungi dall'essere inerte, la pietra diviene parte di un 'litoecosistema' in cui collaborano batteri, alghe e funghi, sfidando le tradizionali distinzioni tra naturale e artificiale. Ispirato a cosmologie indigene, il progetto propone una visione dell'architettura come pratica riparativa e multispecie, dove l'inorganico non è altro dalla vita, ma sua condizione e continuità.

<sup>9</sup> Il progetto dei parvis (piazzali) del Louvre-Lens è concepito con l'obiettivo specifico di dissolvere i limiti tra minerale e vegetale, e tra architettura e paesaggio. I materiali minerali come il cemento e l'asfalto utilizzati per le pavimentazioni e le giunture non sono visti come superfici finite e statiche. Anche la superficie del muro di sostegno è spontaneamente invasa da cianobatteri e muschi, favoriti da condizioni climatiche specifiche (un'estate piovosa e calda). Queste 'resurrezioni' [résurrections] biologiche si sviluppano anzi primariamente in senso verticale, quando ci si sarebbe aspettati una colonizzazione sul piano orizzontale.

## Riferimenti bibliografici

Andreu T., Pertuzé C. (a cura di) 2011, *Blanca Montaña: Arquitectura reciente en Chile / White Mountain. Architecture in Chile*, Ediciones Puro Chile, Santiago.

Aragon L. 1966 (1926), *Le Paysan de Paris*, Éditions Gallimard, Paris.

Caillois R. 1985, *La scrittura delle pietre*, Einaudi, Torino (ed or. 1970, *L'écriture des pierres*, Skira, Paris).

City of Seattle 2005, *Freeway Park Landmark Nomination Report*, <URL: [https://www.seattle.gov/documents/departments/neighborhoods/historicpreservation/landmarks/relateddocuments/desrpt\\_freewaypark.pdf](https://www.seattle.gov/documents/departments/neighborhoods/historicpreservation/landmarks/relateddocuments/desrpt_freewaypark.pdf)> (06/25)

Cortesi I. 2022, *Il paesaggio al centro. Realtà e interpretazione*, LetteraVentidue, Siracusa.

Cortesi I. 2024, *Imparare da e con il paesaggio. Intervista a Catherine Mosbach*, LetteraVentidue, Siracusa.

Dusi E. 2025, *La caverna buia di Onkalo. Nasconderà l'uranio per 100 mila anni, oltre la fine dell'umanità*, «La Repubblica», 22 Maggio 2025, <URL: [https://www.repubblica.it/cronaca/2025/05/22/news/deposito\\_scorie\\_radioattive\\_nucleari\\_olkiluoto\\_finlandia-424575115/](https://www.repubblica.it/cronaca/2025/05/22/news/deposito_scorie_radioattive_nucleari_olkiluoto_finlandia-424575115/)> (09/25).

Moller y Asociados 2008. *Intervencion en Punta Pite. Chile*, in «Paisea revista de paisajismo», n.5 (2008), pp. 26-29.

Ferriss H. 1929, *The Metropolis of Tomorrow*, Ives Washburn, New York.

Gibney E. 2015, *Why Finland now leads the world in nuclear waste storage*, «Nature», <URL: <http://www.nature.com/news/why-finland-now-leads-the-world-in-nuclear-waste-storage-1.18903>> (10/25), doi:10.1038/nature.2015.18903.

Harmansah Ö. 2020, *Deep Time an Landscape History: How can Historical Particularity Be Translated?*, in B. Wiggin, C. Fornoff, P. E. Kim (a cura di), *Timescales: Thinking Across Ecological Temporalities*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

- Heesche J., Braae E. M., Jørgensen G. 2022, *Landscape-Based Transformation of Young Industrial Landscapes*, «Land», n.11(6), p. 908, <URL: <https://doi.org/10.3390/land11060908>> (10/25).
- Hirsch A. B. 2014, *City Choreographer: Lawrence Halprin in Urban Renewal America*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Koolhaas R. 1978, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York.
- Latour B. 2017, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Polity Press, Cambridge.
- Luciani D. 2012, *Luogo come ierofania*, in Id. (a cura di), *Il luogo e il sacro: Contributi all'indagine sul linguaggio simbolico dei luoghi*, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche con Canova, Treviso.
- Macfarlane R. 2019, *Underland: A Deep Time Journey*, Hamish Hamilton, London.
- Madsen M. 2010, *Into Eternity: A Film for the Future*, I Wonder Pictures, Denmark.
- Metta A. 2022, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma.
- Martignoni J., Pearson D., Moller T. 2014, *Teresa Moller: Unveiling the Landscape*, Hatje Cantz Verlag, Berlin.
- Martignoni J. 2022, *Teresa Moller: Reflections in the Landscape*, Arquine.
- Morton T. 2018, *Iperoggetti. Filosofia ed Ecologia dopo la Fine del Mondo*, (trad. it. a cura di V. Santarcangelo), Nero, Roma (ed. orig. 2013, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis).
- Morton T. 2019, *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*, Nottetempo, Roma (ed. or. 2018, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press).
- Mosbach C., Daval A. 2016, *De sol, d'air, d'eau sous photons*, «Projets de paysage», n.14, <URL: <http://journals.openedition.org/paysage/8317>> (10/25).
- Piranesi G. B. 1756, *Le Antichità Romane*, Tomo IV, tav. XIX, Roma.
- Robertson I. 2012, *Replanting Freeway Park: Preserving a Masterpiece*, «Landscape Journal», n.31(1-2), pp. 77-99.
- Sartre J.-P. 1943, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris.
- Sautot D. 2013, *Catherine Mosbach, paysages telluriques*, «L'Architecture d'Aujourd'hui», 394.
- Stuart-Smith T. 2024, *Rock And A Hard Place*, «The World of Interiors», <URL: <https://www.worldofinteriors.com/story/punta-pite-chile-teresa-moller>> (10/25).
- The Cultural Landscape Foundation (TCLF) 2006, *Freeway Park: Past, Present and Future?*, <URL: <https://www.tclf.org/freeway-park-past-present-and-future>> (10/25).
- The Cultural Landscape Foundation (TCLF), 2017, *Freeway Park (1969-76)*, <URL: <https://www.tclf.org/landscapes/freeway-park>> (10/25).
- Weller R. 2001, *Between hermeneutics and datascares: a critical appreciation of emergent landscape design theory and praxis through the writings of James Corner 1990-2000 (Part One)*, «Landscape Review», vol.7, n. 1, pp. 3-24.
- Yourcenar M. 1992, *La mente nera di Piranesi*, in Id., *Il tempo, grande scultore*, Bompiani, Milano (ed. or. 1991, *Le Cerveau noir de Piranèse (1959 et 1961)*, in *Sous bénéfice d'inventaire*, La Pléiade).