

A contemporary intervention that concludes a historical Way, a functional addition, both figurative and symbolical, to a pilgrimage that is laden with traditions, myths, diverse landscapes and transcendental meanings. Suspended between architecture and sculpture, between practical functionality and a malleable formal abstraction, the ramp by Creus and Carrasco is imbued with formal values and figurative references which present a variety of influences, from Schlemmer's Bauhaus theatre, to Buñuel's style of directing, Nijinsky's ethereal movements and Eisenman's diagrams.

# Juan Creus e Covadonga Carrasco

## Rampa nel Cammino di Santiago, Santiago di Compostela, Spagna Ramp on the Camino de Santiago, Santiago de Compostela, Spain

*Caterina Lisini*

Durante gli anni Novanta, a New York, mentre prende parte a pionieristiche coreografie di danza contemporanea affascinato dal loro valore plastico e iconico, il celebre scultore svizzero Not Vital afferma in modo perentorio: «Se esistesse la reincarnazione, e si potesse scegliere, io vorrei essere Nijinsky»<sup>1</sup>, dedicando proprio in quello stesso periodo della sua vita opere e pensieri allo straordinario danzatore russo della prima metà del XX secolo. Si tratta, per Vital, di un interesse rivolto alla magica grazia e all'armonia delle movenze di Vaslav Nijinsky, famoso per la sua prodigiosa agilità nel danzare in equilibrio sulle punte e per la levità dei suoi salti, flessuose sospensioni a mezz'aria in uno spazio apparentemente privo di gravità. Molte opere di Not Vital mettono in scena raffinate concettualizzazioni di termini contrapposti del movimento: dualità come pesantezza e leggerezza, precarietà ed equilibrio, gestualità e fissità sembrano condensarsi, tra stratificazioni di messaggi e significati, in metaforiche e «aeree sculture in movimento tra cielo e terra»<sup>2</sup>. Proprio la moltiplicazione dei significati espressi attraverso la decodificazione del movimento, in una nuova tensione espressiva metafisica, era alla base del lavoro di interpretazione dello spazio che Oskar Schlemmer praticava nel suo Laboratorio di Teatro al Bauhaus negli anni Venti. Scrive Gropius nell'introduzione al quarto volume dei Bauhausbücher: Schlemmer «experienced space not only through mere vision but with the whole body, with the sense of touch of the dancer and the actor. He transformed into abstract terms of geometry or mechanics his observation of the human figure moving in space»<sup>3</sup>. Nella visione di Schlemmer la capacità di astrazione, in particolare

During the Nineties, in New York, while participating in ground-breaking contemporary dance choreographies which captivated him due to their aesthetic and iconic value, the famous Swiss sculptor Not Vital declared emphatically: "If reincarnation existed, and one could choose, I would want to be Nijinsky"<sup>1</sup>, and dedicated his works and thoughts from that period of his life to the extraordinary Russian dancer of the first half of the 20<sup>th</sup> century. This interest of his is directed towards the magical grace and harmony of Vaslav Nijinsky's movements, famous for his prodigious agility when dancing on pointe and the lightness of his leaps, graceful mid-air suspensions in a space apparently devoid of gravity. Many of Not Vital's works stage refined conceptualisations of opposite terms of movement: duality as heaviness and lightness, uncertainty and balance, gesture and stillness, seem to condense amid the superimposition of messages and meanings into metaphorical and "aerial sculptures in movement between heaven and earth"<sup>2</sup>. It is precisely the multiplication of meanings expressed through the de-codifying of movement, in a new metaphysical expressive tension, which underlies the interpretation of space which Oskar Schlemmer undertook in his Bauhaus Theatre Workshop during the Twenties. In his introduction to the fourth volume of the Bauhausbücher, Gropius writes: Schlemmer "experienced space not only through mere vision but with the whole body, with the sense of touch of the dancer and the actor. He transformed into abstract terms of geometry or mechanics his observation of the human figure moving in space"<sup>3</sup>. In Schlemmer's vision the capacity for abstraction, in particular of the form of human movement, both – abstraction and movement – symbols and peculiarities of the



della forma del movimento umano, entrambi – astrazione e movimento – simboli e peculiarità del tempo moderno, conduce alla percezione e alla comprensione intuitiva dei fenomeni dello spazio, così come accade sul palcoscenico, osservando la figura emblematica dell'Uomo che danza.

Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. [...] The laws of cubical space are the invisible linear network of planimetric and stereometric relationships. This mathematic corresponds to the inherent mathematic of the human body and creates its balance by means of movements, which by their very nature are determined *mechanically and rationally*. [...] The laws of organic man, on the other hand, reside in the invisible functions of his inner self [...]. *Invisibly involved with all these laws is Man as Dancer* (Tänzer Mensch). *He obeys the law of the body as well as the law of space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space*<sup>4</sup>.

Due esperienze artistiche diverse dove lo studio e l'osservazione del movimento, sublimato nelle magiche movenze della danza, sembrano costruire un particolare tipo di spazialità dinamica, modulata sulla fisicità corporea dell'essere umano e capace allo stesso tempo di riverberare, come lo svolgersi di una narrazione, il mondo fisico e il contesto culturale in cui sorge, quasi un'attendibile chiave interpretativa della recente opera di Juan Creus e Covadonga Carrasco a Santiago di Compostela. Nel 2018, nell'ambito di una serie di interventi rivolti alla sistemazione architettonica degli accessi del *Camino de Santiago* nella città di Santiago di Compostela, gli architetti spagnoli Creus e Carrasco sono incaricati di occuparsi dell'antico *Camino Francés*, che attraversa da est ad ovest tutto il nord della Spagna, per la trasformazione di quel suo tratto terminale che si dipana tra le prime propaggini della città.

Dai boschi dei Pirenei in alta Navarra, il *Camino Francés* si dispiega lentamente, per circa ottocento chilometri, tra colline alternate a campi livellati e distese di grano, oltrepassando il lungo altopiano delle Mesetas, segnato da campagne sconfinate e immutabili, fino a raggiungere i rilievi della Galizia, dove gradualmente discende verso la conca della città di Santiago. In prossimità della città, sorpassata l'ultima collina del sacro *Monte do Gozo*, il disegno di un così lungo cammino sembra esaurirsi bruscamente, trasformandosi in una ripida scalinata, compressa e incuneata fra i tracciati delle moderne infrastrutture viarie e ferroviarie.

Costretti ad operare in un luogo estremamente complesso, dominato dall'impatto delle pervadenti vie di comunicazione che rischiano di rendere poco visibile e quasi irrilevante un intervento alla scala così minuta, i due architetti colgono l'occasione di un semplice adeguamento di ordine funzionale, teso a rendere più agevole e praticabile ai pellegrini il percorso dell'ultimo tratto scosceso dello storico Cammino, per affidare al progetto il compito più profondo di riannodare i fili sottili della storia del luogo.

Così gli autori decidono di contrassegnare con un intervento evocativo il tratto urbano di accesso alla città, assumendo come storicamente e morfologicamente rilevante per l'insediamento gallego il ruolo dell'antico tracciato del pellegrinaggio, quasi allo stesso modo con cui è concepito il Codex di Eisenman per la vicina Città della Cultura, complessa riscrittura di miti e segni del Cammino<sup>5</sup>.

Recuperato in termini figurativi il tema del percorso, intagliano sul terreno in pendenza, in luogo della scalinata, una rampa

modern times, leads to the perception and to the intuitive understanding of space-related phenomena, as it does on stage when observing the emblematic image of the Man as Dancer.

Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. [...] The laws of cubical space are the invisible linear network of planimetric and stereometric relationships. This mathematics corresponds to the inherent mathematics of the human body and creates its balance by means of movements, which by their very nature are determined *mechanically and rationally*. [...] The laws of organic man, on the other hand, reside in the invisible functions of his inner self [...]. *Invisibly involved with all these laws is Man as Dancer* (Tänzer Mensch). *He obeys the law of the body as well as the law of space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space*<sup>4</sup>.

Two different artistic experiences in which the study and observation of movement, sublimated through the magical motion of dance, seem to be building a particular type of dynamic spatiality, modulated on the physicality of the human body, while also capable of echoing, like the unfolding of a narrative, the material world and the cultural context in which it arises, thus offering a reliable interpretative key to the recent work by Juan Creus and Covadonga Carrasco in Santiago de Compostela.

In 2018, as part of a series of interventions aimed at the architectural renovation of the Camino de Santiago accesses in the city of Santiago de Compostela, the Spanish architects Creus and Carrasco were commissioned to work on the final section of the ancient *Camino Francés*, or French Way, which runs from east to west across northern Spain.

From the forests of the Pyrenees in upper Navarre, the *Camino Francés* gradually unfolds, for approximately eight hundred kilometres, among hills, flatlands and fields of grain, passing the long Mesetas plateau, characterised by a boundless, unchanging countryside, until it reaches the heights of Galicia, where it gradually descends toward the basin of the city of Santiago. Near the city, after passing the last hill of the sacred *Monte do Gozo*, the long Way suddenly comes to an end and turns into a steep flight of steps, squeezed and wedged between the tracks of modern road and rail infrastructures.

Having to work in an extremely complex location, dominated by the impact of a dense presence of communication routes which risk making such a small-scale intervention barely visible and almost irrelevant, the two architects chose to carry out a simple functional adjustment, aimed at making the the last steep section of the historic Camino more accessible to pilgrims, so as to assign to the project the deeper task of reconnecting the subtle threads of the site's history.

Assuming the role of the ancient pilgrimage route as historically and morphologically relevant for the city, almost in the same way that Eisenman's Codex was conceived for the nearby City of Culture, that is as a complex rewriting of myths and signs related to the Way<sup>5</sup>, the two architects decide to highlight the urban section of the path as it enters the city with an evocative intervention.

Having recovered the theme of the path in figurative terms, they replaced the flight of steps with a segmented and irregular, yet sinuously curving ramp which they carved into the sloping terrain. This ramp winds its way for approximately one hundred metres and seems to unfold, just like a path, from the form of the slope on which it lies. The design sketches clearly show the work as it is woven into the topography of the site: the straight sections, the turns, inclinations and openings along the ramp are traced in close relation to the ground, following the existing contours of the

segmentata e irregolare ma sinuosamente curvilinea che si snoda per circa cento metri e sembra nascere, proprio come un sentiero, dalla conformazione del declivio su cui si inserisce. Gli schizzi di progetto manifestano chiaramente il lavoro intessuto sulla topografia del luogo: i tratti rettilinei, le svolte, le inclinazioni e le divaricazioni della rampa sono tracciati in stretta relazione al suolo, seguendo i tagli esistenti sul terreno, alla ricerca di una profonda integrazione con il contesto che costituisce una delle caratteristiche peculiari dell'attività dello Studio. Allo stesso tempo la rampa è progettata seguendo una concezione strettamente geometrica, con un'essenziale sezione trasversale ad U interamente in calcestruzzo armato e priva di aggettivazioni formali, come se gli architetti intendessero posare sul terreno la trasfigurazione dell'immagine stessa del percorso, una bianca linea astratta e contemporanea, morbidamente piegata e inserita nel paesaggio. A questo fine il manufatto è progettato per poggiare intenzionalmente su un unico sostegno di fondazione centrale che ne rende possibile il continuo, anche se dimensionalmente contenuto, distacco dal terreno; particolarità che, traducendosi in una ininterrotta linea d'ombra nel punto di contatto con il piano di campagna, contribuisce a conferire all'architettura un'immagine di levità ed astrazione. Astrazione ribadita anche nei dettagli tecnici dei lunghi solchi che, come minimi segni di interpunzione, intaccano la superficie del cemento bianco ad alloggiare gli apparecchi di illuminazione, i giunti di dilatazione, le converse di raccolta delle acque.

Così la rampa progettata da Creus e Carrasco, nella sua assolutezza formale, può essere accostata alle esplorazioni spaziali delle coreografie di Schlemmer, dove l'attenzione è tutta rivolta alla forma e al ritmo del movimento da cui sembra scaturire la figura complessiva, secondo una concezione d'avanguardia dove tutte le arti, compresa l'architettura, sono immaginate e interpretate come «momentary, frozen motion»<sup>6</sup>.

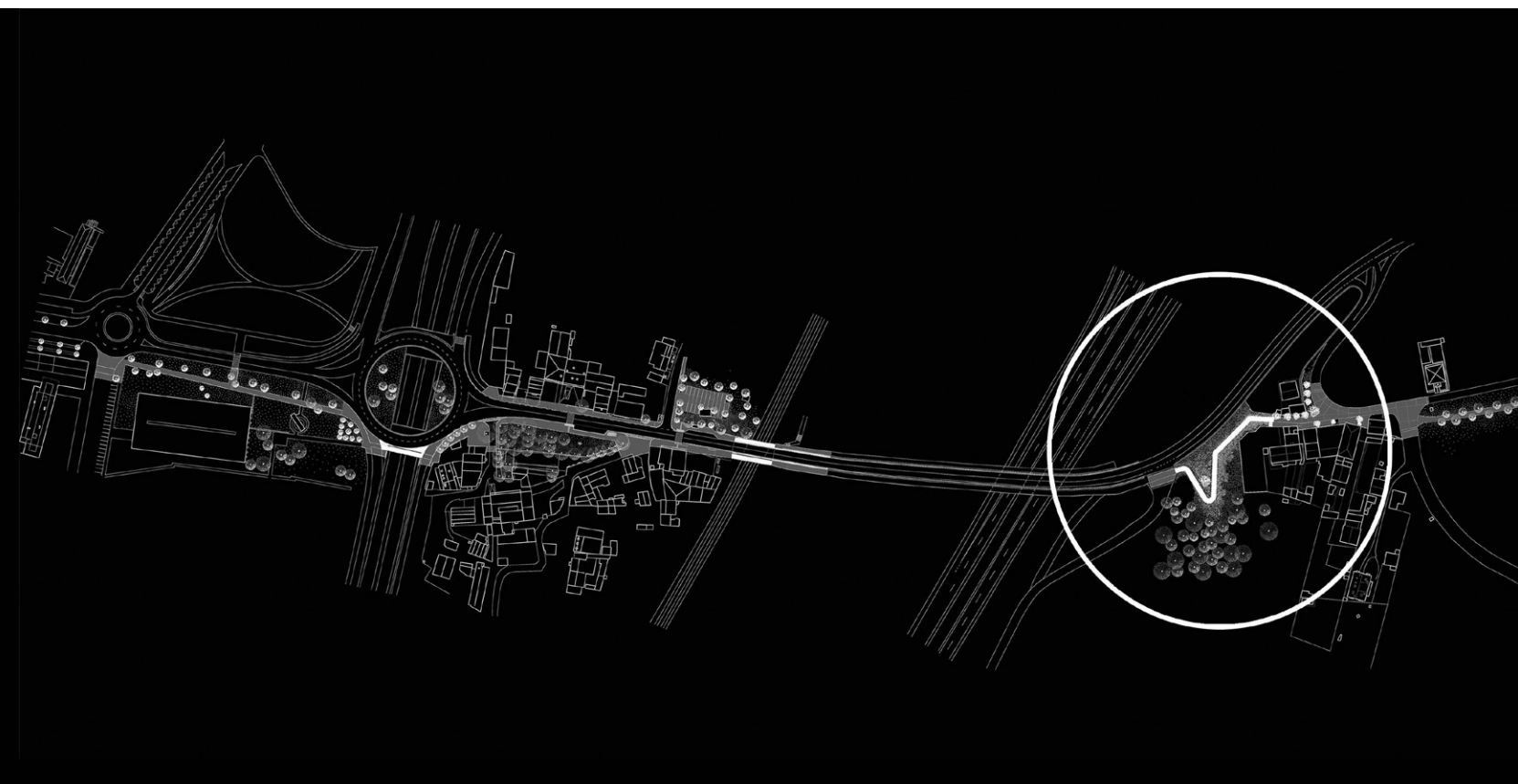
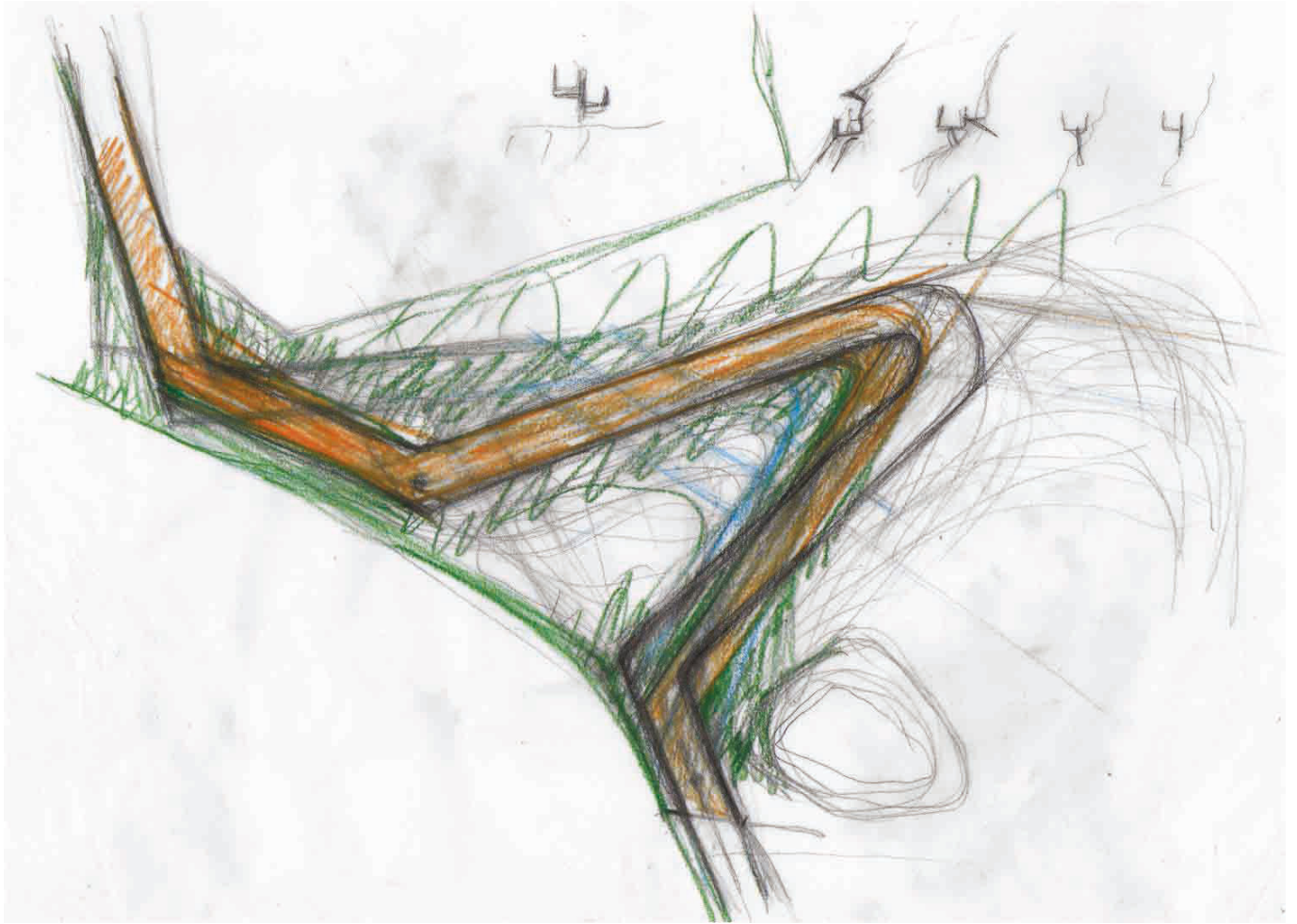
La rampa appare quasi come una scultura contemporanea, un gesto poetico, come affermano gli stessi autori, posto a cerniera tra campagna e città, suscettibile alle più diverse interazioni con un luogo carico di tradizioni, miti, paesaggi, significati, trascendenze. Non dissimile, in questo senso, da alcune installazioni architettoniche a grande scala di Not Vital, definite dallo stesso artista con il neologismo sincretico di SCARCH, a significare particolari combinazioni di scultura e architettura<sup>7</sup>. Per la rampa del Cammino, così come per le opere di Vital, accomunate da una medesima ricerca artistica, la specifica qualità non risiede tanto nella funzione oggettiva, nel fatto di poter essere percorse o vissute, quanto nell'essere predisposte per una visione 'altra', dispositivo scenico per una diversa percezione, simbolica e trascendente, della realtà circostante. Nel percorrere la lieve pendenza della discesa lungo la rampa, tra le curve e le svolte del percorso appare in più riprese la vista della città con l'emergenza della cattedrale di San Giacomo, meta concreta ma soprattutto simbolo spirituale per chiunque intraprenda il Cammino di Santiago. Una meta costantemente presente nel pellegrinaggio, quasi inscritta nel suo tracciato; meta che, come scrive Piovone in riferimento ai Sacri Monti di Lombardia e Piemonte, «dà, come nessun'altra, l'impressione di essere un occhio che segue, dovunque, una presenza che portiamo con noi, senza poterla perdere, come il pensiero»<sup>8</sup>. Disporre l'architettura della rampa, che segna l'ingresso del Cammino nella città di Santiago de Compostela, quasi come a indirizzare lo sguardo verso la cattedrale, restituisce quell'interazione tra cielo e terra, tra trascendenza e immanenza, tra umano e divino che impronta tutta l'esperienza del pellegrinaggio.

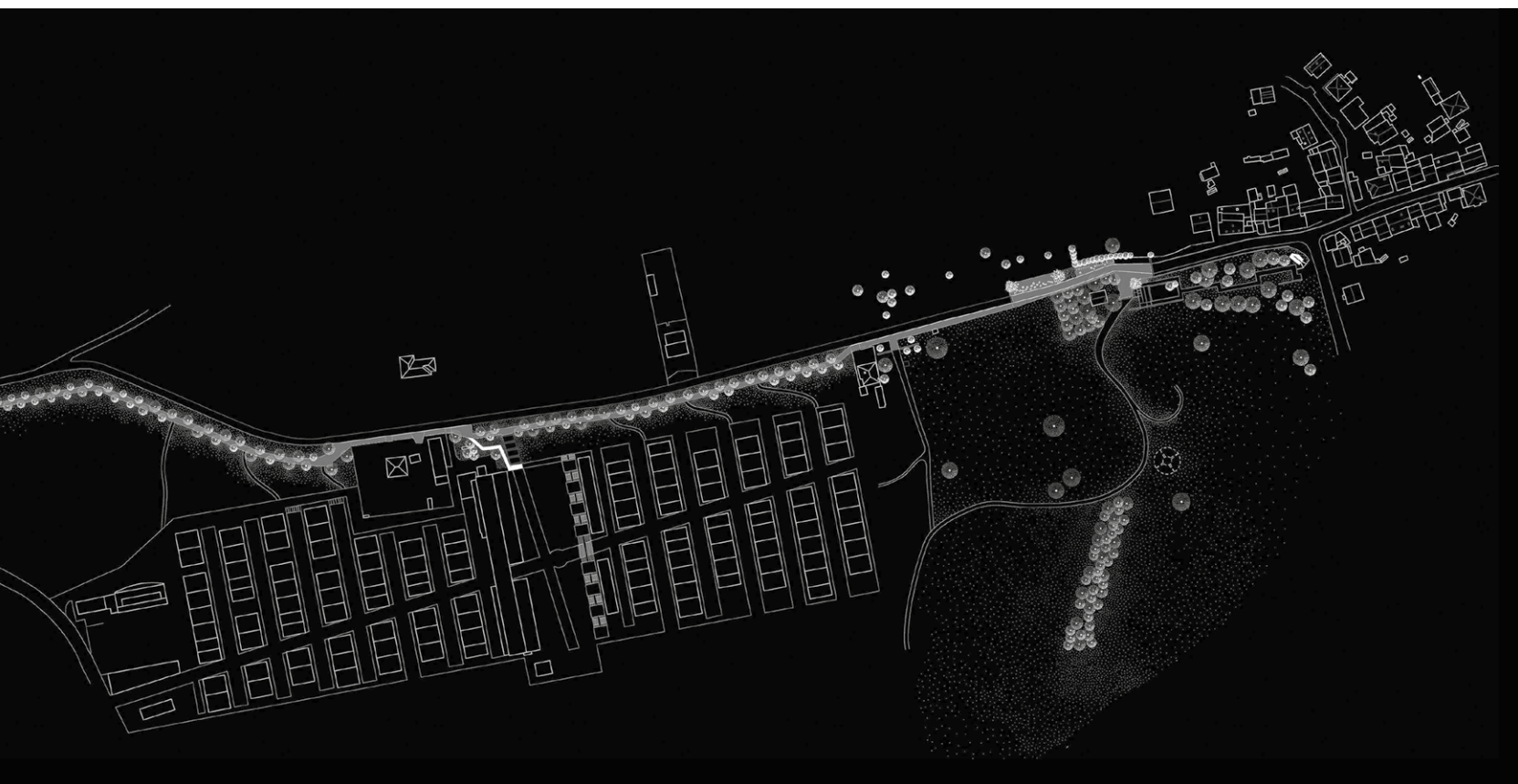
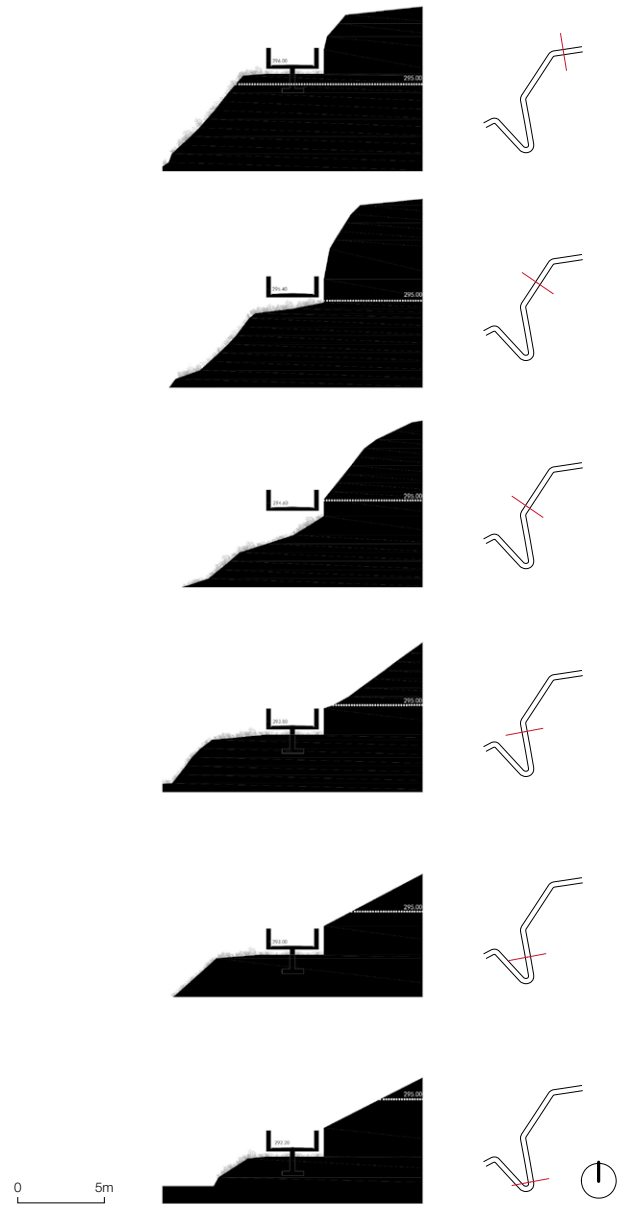
In questa scelta di geometrizzazione del movimento e di cri-

terrain, seeking a deep integration with the context, which is one of the distinctive features of the Studio's work. At the same time, the ramp is designed following a strictly geometric notion, with a simple U-shaped cross-section made entirely of reinforced concrete and devoid of formal flourishes, as if the architects intended to place on the terrain the transfiguration of the image of the path itself, an abstract and contemporary white line, softly curving its way through the landscape. The structure is thus designed to lay intentionally on a single central foundation support that allows its continuous, yet contained, detachment from the terrain; a feature which, translated into an uninterrupted line of shadow at the place where it comes into contact with the ground, contributes to ascribe to the architecture a sense of lightness and abstraction. An abstraction emphasised by the technical detail of the long grooves which, like minimal punctuation marks, indent the white cement surface to accommodate the lighting units, expansion joints, and gutters.

The ramp designed by Creus and Carrasco, in the absolute nature of its form, can be compared to the spatial exploration of Schlemmer's choreographies where the attention is entirely directed to the form and the rhythm of the movement from which the overall figure seems to spring, according to an avant-garde conception where all the arts, including architecture, are imagined and interpreted as "momentary, frozen motion"<sup>6</sup>.

The ramp looks almost like a contemporary sculpture, like a poetic gesture, as the authors themselves affirm, placed as a hinge between the countryside and the city and open to the most varied interactions with a place that is laden with traditions, myths, landscapes and transcendental meanings. Not unlike, in this sense, some large-scale architectural installations by Not Vital, which the artist has syncretically dubbed using the neologism SCARCH, referring to certain singular combinations of sculpture and architecture<sup>7</sup>. In the ramp along the Way, as in Vital's works, which share an artistic approach, the specific quality does not reside in the objective function, in other words whether they can be traversed or lived-in, so much as in being placed there for an 'other' view, as a stage device for triggering a different perception, symbolic and transcendent, of the surrounding context. Walking along down the gentle slope of the ramp, the view of the city appears on several occasions among the bends and turns of the route, with the prominent presence of the Cathedral of Saint James, a tangible goal, but above all a spiritual symbol for anyone who undertakes the Camino de Santiago. A destination that is constantly present in the pilgrimage, almost carved into its path, which, as Piovone writes in reference to the Sacred Mountains of Lombardy and Piedmont, "gives the impression, like no other, of being an eye that follows us everywhere, a presence that we carry with us, that we are unable to lose, like a thought"<sup>8</sup>. Placing the architecture of the ramp, which marks the entrance of the Camino into the city of Santiago de Compostela, in a way that seems to direct the gaze toward the cathedral, conveys the interaction between heaven and earth, between transcendence and immanence, and between the human and the divine that imbues the entire experience of the pilgrimage. This choice of giving a geometrical expression to the movement and to crystallise the slow walk of the pilgrims, does not seem to imply a wish, in the architecture of the ramp, to interpenetrate with the landscape or to blend with the nature that surrounds it. While deriving the architectural form from the morphology of the terrain, the authors do not lapse into mimesis and resolve the relationship with the landscape and nature, inescapable presences along the Way, in a conceptual manner: the ramp with its taut lines, its overhangs on the slope or its support without depending on the ground, constitutes instead a new protagonist in the natural scen-





stallizzazione del lento camminare dei pellegrini, l'architettura della rampa non sembra ricercare una compenetrazione nel paesaggio o una fusione con la natura da cui è avvolta. Pur desumendo dalla morfologia del luogo la naturalezza della forma architettonica, gli autori non scadono nel mimetismo e risolvono il rapporto con il paesaggio e con la natura, presenze ineludibili lungo tutto il corso del Cammino, per via concettuale: la rampa con le sue linee tese, nelle sporgenze a sbalzo sul pendio o nell'appoggiarsi senza interferire con il suolo, costituisce piuttosto una nuova figura di deuteragonista dello scenario naturale, protagonista alla pari nella narrazione dei significati simbolici del luogo.

La felice capacità di astrazione degli autori e il ricorso ad un linguaggio formale plastico ed essenziale consente all'opera di intrattenere un profondo dialogo con il tempo. Per la sua storia secolare, percorrere l'intero Cammino può essere considerato un viaggio, oltre che nello spazio geografico, anche attraverso il tempo della cristianità europea dal medioevo ad oggi, per il suo tracciato fittamente costellato di monumenti architettonici, nuclei storici, xenodochi, basiliche, cattedrali. Un viaggio attraverso il tempo e la storia, tra valori simbolici e architettonici impossibili da ignorare e di tale rilevanza che alla sua profonda fascinazione non seppe sottrarsi neppure Luis Buñuel, che proprio al Cammino di Santiago dedicò uno straordinario film, *La Via Lattea* (1969)<sup>9</sup>, feroce e dissacrante racconto dell'utopia della salvezza cristiana. Un'opera tuttavia suscettibile di una diversa lettura tenendo presente l'illuminante ammonimento di Orson Welles: «Buñuel è un uomo profondamente cristiano che odia Dio come solo un cristiano può fare [...]. E' il regista più eccelsamente religioso della storia del cinema»<sup>10</sup>.

Su questa trama incisa dalla storia l'opera dei due architetti spagnoli sembra inserirsi con rigore: un brano contemporaneo, compiuto e chiaramente riconoscibile nella sua geometria elementare che si aggiunge alla ricchezza dei manufatti antichi, a proseguire, figura dopo figura, il racconto religioso e spirituale della civiltà cristiana, stratificato nelle diverse epoche, dal periodo romanico ai tempi più recenti. Non a caso gli architetti segnano l'inizio e la fine della rampa con un inserto interamente in granito invece del cemento bianco impiegato per tutto il suo sviluppo, come a rendere chiaramente riconoscibile la concezione del progetto come frammento, come segmento del millenario disegno depositato e sedimentato lungo l'intero Cammino.

ery, with a leading role in the narrative of the symbolic meanings of the place.

The skilful capacity for abstraction of the architects and the recourse to a simple streamlined formal language allows the work to engage in a profound dialogue with time. Due to its millenary history, travelling the entire Camino, punctuated as it is by architectural monuments, historical settlements, xenodochiums, basilicas and cathedrals, can be considered as a journey not only in geographical space, but also through the time of European Christianity from the Middle Ages to this day. A journey through time and history, among symbolic values and architectural assets that are impossible to ignore, and of such relevance that their profound allure attracted even someone like Luis Buñuel, who devoted an extraordinary film to the Way of St. James, *La Via Láctea*<sup>9</sup> (1969), a ferocious and irreverent narrative about the Utopian nature of Christian salvation. A work which, however, can be interpreted differently, considering Orson Welles insightful observation: "Buñuel is a deeply Christian man who hates God as only a Christian can do [...]. He is the most exquisitely religious director in the history of cinema"<sup>10</sup>.

The work of the two Spanish architects seems to fit in with great accuracy on this pattern engraved by history: an accomplished contemporary piece, clearly recognisable in its elementary geometric form which contributes to the richness of the ancient buildings, continuing, one feature at a time, the religious and spiritual narrative of Christian civilisation through the layers of different eras, from the Romanesque to more recent times. It is no coincidence that the architects mark the beginning and termination of the ramp with a section entirely made of granite instead of the white cement used for the rest of its length, as if to clearly underline the conception of the project as a fragment, as a segment of the millenary design that has been deposited and sedimented along the entire Way.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> Cf. T. Kellein, *Not Vital*, D.A.P., New York 1996, p. 81.

<sup>2</sup> M. Mazzotta, *Aeree sculture in movimento tra cielo e terra*. *Not Vital*, Domenica – Il Sole 24 Ore, 30 luglio 2023. Cf. in particular works such as *La Danse* (1990), *L'après-midi de Nijinsky* (1995), *Nijinsky superstar* (1997), *One Pig Walking on Two* (1999), vedi A. Zevi (a cura di), *Not Vital Sculpture*, Skira, Milano 2023, pp. 175, 201, 216-17, 229.

<sup>3</sup> W. Gropius, *Introduction*, in O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *The theater of the Bauhaus*, Wesleyan University Press, Middletown 1961, p. 8 (riedizione dell'originale *Die Bühne im Bauhaus*, Monaco 1924).

<sup>4</sup> O. Schlemmer, *Man and the art figure*, in O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *The theater of the Bauhaus*, cit., pp. 22-25.

<sup>5</sup> Cf. P. Eisenman, *Coded Rewritings. The Processes of Santiago*, in Eisenman Architects, *CODEX The city of Culture of Galicia*, Monacelli Press, 2005, pp. 27-35.

<sup>6</sup> O. Schlemmer, *Man and the art figure*, cit., p. 22.

<sup>7</sup> Cf. In particolare le opere *House to Watch the Sunset* (2005), *House Against Heat and Sandstorms* (2006), *House to Watch the Night Skies* (2006), in A. Zevi (a cura di), *Not Vital Sculpture*, cit. pp. 288-290, 292-293, 298-299.

<sup>8</sup> G. Piovone, *Il Sacro Monte di Varese*, *Corriere d'Informazione*, 14 luglio 1953.

<sup>9</sup> L. Buñuel, *La Voie lactée*, Francia 1969. Nella penisola iberica la galassia della Via Lattea prende il nome di Cammino di Santiago per il comune orientamento est-ovest e in un'inversione dei termini il Cammino di Santiago viene chiamato a sua volta La Via Lattea o *Camino de Las Estrellas* per il suo snodarsi sotto le stelle.

<sup>10</sup> O. Welles, P. Bogdanovich, *Io, Orson Welles*, a cura di J. Rosenbaum, Baldini&Castoldi, Milano 1993, p. 284.









Rampa del Cammino di Santiago  
Progetto: Juan Creus, Covadonga Carrasco

Gruppo di lavoro: Miriam Núñez, Mónica Rodríguez, Iago Otero  
Committente: Xunta de Galicia – Consellería de Infraestructuras e  
Mobilidade  
Ingegneria: Carlos Lefler, Francisco Menéndez (Axencia Galega de  
Infraestructuras – dirección) | Manuel Moure, David Pardiña (PROYFE –  
proyecto) | Silvia Perez, Javier Rivera (PROYFE – obra) | Javier Zubía  
(estructura)  
Coordinamento: Xerardo Estévez

p. 105  
*Dettaglio dello sbalzo sul terreno, foto © Luís Díaz*  
pp. 108-109  
*Schizzo di progetto*  
*Sezioni trasversali*  
*Planimetria generale*  
pp. 111-115  
*Viste della rampa, foto © Luís Díaz*



