

AUTOR: Rosario Pavia.

UNIVERSIDAD: Università degli Studi "G. d'Annunzio". Facoltà di Architettura di Pescara.

BREVE BIOGRAFÍA: Rosario Pavia nace en Villa S. Maria (Chieti) en 1943, se gradúa en arquitectura en la Universidad "La Sapienza" de Roma en 1971, y ejerce como profesor de Urbanismo de la Facoltà d'Architettura di Pescara. Ha sido investigador visitante en la Northeastern University, Boston EE.UU., bolsa FORMEZ de estudios (1987) e investigador visitante en la Fordham University, Nueva York, EE.UU. con a la beca CNR-OTAN (1991). Autor de diversas monografías científicas, entre las que destacan *Adriatico, risorsa d'europa* (Reggio Emilia 2006), *Le paure dell'urbanistica* (Roma 2005), *Babele* (Roma 2001) y *Paesaggi Elettrici* (Venezia 1998). En la actualidad ejerce como coordinador científico de la red SECCHI Bernardo, reconocido por el MiUR como Programa de Investigación Científica de Interés Nacional PRIN 2006.

TÍTULO: Nuovi labirinti.

TITLE: New Labyrinth.

RESUMEN: ¿Qué esconde el mito del laberinto? ¿Por qué continuamos asociando a esta figura la forma y el sentido de la ciudad contemporánea? ¿Qué esperamos aún de este mito que recorre toda la historia de la cultura occidental y que aproxima nuestra condición espacial contemporánea a la antigua del mundo arcaico y clásico? El presente ensayo pretende ofrecer algunas respuestas desde nuestro tiempo presente: el laberinto como resultado del caos, no como sinónimo de desorden sino de un orden superior. Pero ante todo se trata de un dispositivo, construido desde el arte para confundir, someter a prueba y finalmente acabar provocando el asombro y la reflexión desde aquellos proyectos que se aproximan a él.

ABSTRACT: What hides behind the myth of the labyrinth? Why we continue associating this figure to the shape and direction of the contemporary city? What we expect from this myth that runs throughout the history of Western culture and throws our contemporary spatial condition to ancient archaic and classical world? This article seeks to provide some answers from our time: the labyrinth as a result of the chaos, not as a synonym of disorder but of a higher order. But above all, it is a device built from art to confuse, testing and finally end up causing surprise and reflection from projects that are close to him.

PALABRAS CLAVE: laberinto, mito, arquitectura contemporánea, sistemas en red.

KEYWORDS: Labyrinth, Myth, Contemporary Architecture, Networked systems.

CONTACTO: rosario.pavia@archiworld.it



Complan

NUOVI LABIRINTI

Rosario Pavia

Cos'altro ancora nasconde il mito del labirinto? Perché continuiamo ad associare alla sua figura la forma e il senso della città contemporanea? Cosa ci aspettiamo ancora da questo mitologema che attraversa tutta la storia della cultura occidentale e che avvicina incredibilmente la nostra condizione spaziale contemporanea a quella antica del mondo arcaico e classico?

Alcune risposte le conosciamo da tempo: il labirinto non è il risultato del caos, non è sinonimo di disordine, ma piuttosto di un ordine superiore, di un sistema complesso le cui regole sottili ci sfuggono di continuo. Il labirinto è un dispositivo, costruito ad arte per confondere, mettere alla prova, produrre smarrimento e meraviglia. Fin dall'inizio il labirinto si pone come artificio e progetto (Ugo 1991; Pavia 20002).

Dedalo è ricordato come il primo grande architetto. Con il termine daidaleon i greci indicavano, del resto, ogni costruzione di qualità, ogni manufatto con caratteri artistici (Kerényi 2007, p.III). Il labirinto, nella sua riduzione a disegno geometrico che si avvolge su se stesso come una spirale, è anche la rappresentazione dello spazio sul piano. Il geografo Franco Farinelli ha visto nel labirinto la traccia a terra del crollo della torre di Babele: proiezione sul piano di un corpo tridimensionale e nascita della pianta come dispositivo di descrizione e rappresentazione del mondo (Farinelli, 2003, p.21). C'è un legame tra Babele come verticalità e il labirinto come orizzontalità che va ancora esplorato: a queste due figure facciamo ancora riferimento ogni volta che pensiamo alla complessità della metropoli. Fin dall'inizio della modernità la grande città appare babelica e labirintica. Nel suo disordine ci si perde come in una foresta, il suo attraversamento è una sfida, un rito misterico, un'esperienza iniziatica, il suo intreccio è lo sfondo delle trame dei grandi romanzi tra '800 e '900. Anche la città moderna sembra dispiegarsi come un racconto, come una narrazione che si sviluppa attraverso la continuità degli spazi pubblici e dei grandi assi viari. Come il romanzo anche il progetto dell'urbanistica moderna ha esaurito la sua capacità di rappresentare il mondo. La mappa della città come il piano urbanistico non sono più capaci di descrivere e interpretare la complessità delle relazioni spaziali e sociali, di dare loro leggibilità e prospettiva. Siamo realmente nel labirinto. Perdersi nel disordine, accettarlo passivamente, o ricercare nella confusione un senso, una struttura sottesa in grado di orientare il progetto, come ci ha indicato Ludovico Quaroni (Quaroni 1967)? Forse dobbiamo tornare a reinterpretare il mito originario del labirinto e nello stesso tempo immergerci ancora di più nella complessità della città contemporanea, analizzarla con gli strumenti della ricerca scientifica, ma anche con la profondità dell'immaginazione. La nostra condizione è molto simile a quella descritta da Paul Auster ne *La città di vetro*, quando sembra volere rintracciare nei percorsi di un suo personaggio, vagante nelle strade di Manhattan, un codice genetico della città, una scrittura originaria capace di disvelare il segreto del labirinto urbano.

Torniamo ancora una volta all'origine del mito. Il labirinto è la prima architettura complessa che organizza un luogo circoscritto, separandolo intenzionalmente da ogni riferimento con lo spazio circostante. L'edificio fatto costruire da Minosse per nascondere il Minotauro è un grande interno frantumato da un intrico di corridoi

01. CONSTANT, NEW BABYLON, 1959-1974

e incroci. Il dispositivo respinge lo sguardo d'insieme, riportando costantemente l'attenzione sul luogo in cui si è (Damisch 1996, pp.39-57). Questa estraneazione, questa assenza di centro e di orientamento spaziale rimanda immediatamente alla città contemporanea, al suo labirinto infinito. E in un certo senso il labirinto cretese è il lato oscuro e antitetico dell'architettura e della città: la sua mancanza di forma si contrappone alla solare leggibilità volumetrica dei templi, alla chiarezza geometrica dei tracciati urbani ortogonali. Il labirinto arcaico è il polo negativo di un percorso dialettico che approderà alla positività dell'architettura classica.

Dionisio e Apollo. Il disordine del labirinto e l'equilibrio formale dell'architettura dei templi. La contrapposizione, tuttavia, non è mai così netta, le due divinità sono intimamente legate. Il labirinto è la condizione necessaria per raggiungere la chiarezza dell'impianto urbano ippodameo, nelle cui maglie emergono i volumi puri delle architetture dei templi e dei palazzi.

La città greca con la sua griglia ortogonale, con il suo ordine geometrico, chiaramente descritto da una pianta, è l'archetipo della città occidentale tradizionale, immediatamente leggibile nel suo insieme e nelle sue unità elementari. Mentre la città tradizionale si offre alla visione globale, il labirinto, anche nella sua versione ludica di giardino, si sottrae allo sguardo, confondendolo con arabeschi e geometrie complesse.

Nel labirinto lo sguardo si fa miope, aderisce alle pareti, esplora incessantemente luoghi finiti e frammentari. Se non ci si vuole perdere, occorre fare attenzione, sviluppare l'analisi, la memoria, l'astuzia. Il labirinto è fin dall'origine il risultato di un progetto razionale e di pratiche d'uso casuali, Ordine e gioco, ragione e follia: dietro Teseo e Arianna troviamo le figure di Apollo e Dioniso (Ugo 1991, p. 160; Santarcangeli 1984, pp. 10-11; Rosenstiehl 1979, pp. 10-11). "Sono il viaggiatore e la sua miopia a fare il labirinto, non l'architetto e la sua prospettiva". Il richiamo di Rosenstiehl è illuminante nel suggerirci il tema del labirinto come pratica ed esperienza, piuttosto che come concettualizzazione. Di fronte allo spazio labirintico il viaggiatore sceglierà se affidarsi al caso, o ricercare la via d'uscita, riconoscendola tra la moltitudine dei percorsi possibili. Il labirinto è una prova iniziatica, ha a che fare con il viaggio (il bosco, gli inferi, il deserto, infine la città non sono che espressioni del suo spazio; nel medioevo i labirinti disegnati nei pavimenti delle chiese e delle cattedrali rappresentavano il viaggio verso la salvezza della fede, verso la Gerusalemme celeste). L'attraversamento del labirinto muove il desiderio e insieme la prudenza razionale. Occorrono strumenti, guide, accorgimenti. Il filo di Arianna, che fissato all'ingresso del labirinto accompagnerà Teseo fino al Minotauro, consentendogli di tornare sui suoi passi, rappresenta l'esigenza di una procedura razionale, di una tecnica, di un espediente.

Mentre Arianna affida le sorti di Teseo al gomitolo di lana, per l'artefice del labirinto e suo figlio Icaro, entrambi imprigionati nell'edificio, l'unica via d'uscita sarà il cielo. Dedalo, privo della pianta del labirinto, s'involerà in alto, fuggendo verso la Sicilia. Icaro proseguirà il suo volo ancora più in alto, verso il Sole, fino allo scioglimento delle ali di cera, precipitando così in mare.

Il mito di Icaro che s'involò fino ad altezze proibite nasconde l'origine della veduta dall'alto. Cosa altro significa, infatti, il suo volo se non il desiderio di avere una visione d'insieme del labirinto? Da allora conoscere la città, poterla descrivere (si pensi alle vedute prospettive a volo d'uccello degli atlanti tra il '500 e il '700) ha significato poterla vedere dall'alto: prima dai campanili e dai palazzi più elevati, secondo una pratica riassunta efficacemente da Montesquieu nei suoi viaggi (Pavia 1982, pp. 128-129). in seguito, nella modernità, dalle altezze vertiginose di torri sempre più audaci (la tour Eiffel è in questo senso il primo grande tentativo di comprendere i confini di una metropoli in continua espansione); poi ancora dagli aerei e dalle orbite dei satelliti.

Il labirinto invece riporta a terra, nel luogo, nella materia, nel disordine, lo sguardo torna a essere miope, confuso, incerto, legato all'esperienza sensoriale, alle pratiche dei gruppi e delle comunità. Il luogo si rivela attraverso l'esperienza del labirinto. Solo così, solo dopo averlo esplorato, attraversato, memorizzato possiamo riconoscerlo e abitarlo. Il punto oggi sta proprio qui: come trasferire la conoscenza puntuale del luogo all'insieme di una città sempre più complessa e smisurata?

La metropoli è oggi un labirinto di luoghi dispersi e separati, il cui intreccio nasconde una rete d'interconnessione che collega e dà senso di volta in volta a una serie di nodi. La rete seleziona, infatti, solo alcuni tracciati: sono questi a strutturare lo spazio senza centro della grande città: interconnessione di nodi, di punti, di luoghi, intreccio e sovrapposizione di reti diverse, alcune continue, molte spezzate. La città è il risultato di questo intreccio complesso e discontinuo. Per questo la metafora del labirinto è ancora vitale. E anche il filo di Arianna congiunge incroci esplorati e conosciuti; diviene una connessione di punti nodali, un tracciato che visualizza il percorso, che assicura il ritorno. E, si badi, il percorso è provvisorio, mobile perché il labirinto, con il suo mostro vagante, non ha centro.

Arianna, con il suo filo, consente l'attraversamento del labirinto, ne svela il segreto e lo rende visibile. I Greci le dedicarono una stella chiamandola Aridela: "visibile da lontano" (Santarcangeli 1984, p. 11). E' forse per questa promessa di visibilità che oggi nella città contemporanea siamo alla ricerca di un filo di Arianna? La figura del labirinto non ha ancora esaurito la sua vitalità. Il mito non ha ancora finito di sorprenderci con i suoi enigmi e le sue possibili interpretazioni.

Ed è proprio Arianna, amica di Teseo e sposa di Dioniso, a indicarci la via e rivelarci i significati più profondi dei riti che si svolgevano nello spazio del labirinto, di cui era padrona e sacerdotessa. Ancora una volta l'interpretazione del mito ci fornirà nuove chiavi di lettura della città contemporanea. Il labirinto secondo Kérény è il disegno riflesso di un'idea mitologica. La sua figura preesiste alla struttura architettonica dell'edificio di Cnosso, affonda le sue radici in riti e mitologemi ricorrenti nel mondo arcaico, dalla Mesopotamia, all'Indonesia al nord dell'Europa (Kérény 1997, pp.31-50). Nei riti arcaici il labirinto è in primo luogo danza, movimento che si avvolge e si dispiega.

Arianna padrona del labirinto era nello stesso tempo una divinità legata agli inferi, la sua luce accompagnava il movimento dei danzatori verso un centro, verso il luogo d'ingresso nel mondo sotterraneo dei morti, da cui tuttavia ci si allontanava immediatamente per ritornare nel punto di partenza. Il labirinto originario non è un intreccio con una molteplicità di uscite, il suo spazio è attraversato interamente, ma ogni volta si torna nel luogo dell'inizio. La danza rappresenta il ritornare delle stagioni, il rinascere continuo delle cose, la continuità della vita (Kérény 1997, pp.116-120). E il labirinto, prima di essere una costruzione, era probabilmente uno spazio aperto dove, attraverso il movimento della danza, ci si appropriava istintivamente del senso della vita. Omero nel descrivere lo scudo di Achille parla di Dedalo come del creatore di un piazzale per le danze (Kérény 2007, p. 109). Il filo di Arianna, non era altro che una fune che consentiva ai danzatori di muoversi in sintonia, guidati da un capofila (il geranulkos "colui che trascina le gru"), seguendo un andamento a spirale, avanzando continuamente e sinuosamente per poi, a un punto e in un momento ben definiti, cambiare direzione e tornare indietro.

Il rito danzante esprime la circolarità della vita e della morte. Solo in seguito, a Creta, il luogo della danza diverrà il labirinto costruito, solo in seguito la sinuosità mobile si trasformerà nel groviglio di corridoi che s'intersecano e si confondono. Il mito nell'età di Omero ha già perso gran parte della sua immediatezza primitiva. Il labirinto diviene la prigionia del Minotauro: è lui il centro mobile del labirinto, il mostro da rintracciare e uccidere per tornare indietro seguendo il filo di Arianna

che materializza l'orientamento e il percorso. Nell'Iliade è citata e descritta la danza del labirinto. Sullo scudo di Achille erano rappresentati fanciulli e fanciulle che danzano tenendosi per i polsi. La leggenda al tempo di Omero raccontava che Teseo avrebbe eseguito per primo questa danza insieme agli ostaggi tratti in salvo, dopo la vittoria sul Minotauro (Kerényi 2007, p.112). La danza non era altro che la riproduzione del suo percorso nel labirinto.

Abbiamo già messo in luce come il filo di Arianna sia una metafora che pone al progetto il tema dell'attraversamento nel labirinto della metropoli, secondo un itinerario narrativo e spazialmente leggibile. I fili di Arianna, come tracciati che interconnettono luoghi e nodi complessi, restituiscono il senso dell'orientamento e la comprensione delle strutture urbane (Pavia 2002, pp. 100-101). Reti minori e reti maggiori, percorsi pedonali, sequenze di spazi pubblici, ma anche tracciati e nodi infrastrutturali integrati con continuità nella città e nel territorio. Questa ipotesi di lavoro va portata avanti nella ricerca e nelle strategie di intervento, ma ora, analizzando l'origine del labirinto come attraversamento danzante, scopriamo un nuovo percorso per l'interpretazione e il progetto della città contemporanea.

E' possibile restituire all'attraversamento una dimensione estetica, in grado di renderci più partecipi dell'ambiente, più consapevoli del nostro corpo, dei nostri sensi, più capaci di esporci e incontrare l'altro? E' possibile rompere l'inerzia, la solitudine, l'opacità, l'estraneazione passiva della nostra condizione urbana? Come ridare all'attraversamento il passo leggero e profondo della danza? La danza nel labirinto non era altro che una delle tante forme rituali dei cortei dionisiaci. Arianna è all'interno di questo rito, le danze nello spazio del suo labirinto sono dedicate a Dioniso. Attraverso la danza e la musica, i partecipanti entrano in un rapporto integrale con lo spazio, si riconciliano con le forze della natura, ne colgono istintivamente il senso profondo. Con la danza ci si stacca dalla propria individualità per immergersi in un tutto organicamente ricomposto, dove non c'è più separazione tra animato e inanimato, tra umano e animalesco, dove non ci sono più gerarchie, né divisioni sociali (il rito del carnevale trova qui le sue origini). Ci si perde, per entrare in una dimensione estetica di eccitazione liberatoria (Kerényi 2007, p. 138. Otto 2006, p.101). I seguaci di Dioniso, i saggi sileni esaltati da Nietzsche (Nietzsche 2007 p. 62) avevano una visione disincantata della vita, ne conoscevano l'orrore, la terribilità, la sofferenza. Per questo insegnavano a danzare, ad annullarsi. Il rito danzante è liberatorio nella misura in cui annulla l'individualità dei partecipanti immergendoli nel flusso continuo e inarrestabile della vita. Nell'ebbrezza della danza ci si accosta al mistero, al significato sfuggente della realtà. Non sappiamo quando questa ebbrezza primitiva s'incontrò con il sogno apollineo di un mondo perfetto, dove tutto è trasfigurato come ordine, misura, giusta distanza. Non sappiamo se effettivamente nelle tragedie greche c'è stato l'incontro del dionisiaco con l'apollineo (Colli 2007). Vogliamo crederlo. Vogliamo credere che già nella danza di Teseo ci fossero ebbrezza ed estasi, ma anche conoscenza e serenità. Vogliamo credere che nel teatro greco, il coro con la sua voce e la sua danza rappresentassero una visione del mondo già consapevole, che dietro il sogno si nascondesse una realtà violenta, informe ma, tuttavia, vitale. E che questa consapevolezza restituisse al pubblico e alla comunità una percezione della vita più piena, più matura (Colli 2007) Il teatro greco è sempre associato a Dioniso, il cui tempio era collocato sulla scena stessa. In uno spazio teatrale organicamente immerso nel paesaggio (Morachiello 2004, pp.102-104), lo spettacolo della tragedia, era per lo spettatore, che osservava dall'alto della cavea, una rappresentazione che apriva la via alla conoscenza, rendendolo partecipe di quei valori e di quei riferimenti culturali necessari per vivere nel mondo. Ignoriamo se i Greci sapessero veramente orientarsi nello spazio sociale e in quello fisico. Se avessero la capacità (*sophrosyne*) di mantenere un giusto equilibrio nelle loro diverse attività, nelle loro emozioni, nel loro modo di muoversi, di orientarsi e di esporsi negli spazi della città. Se fossero veramente "centrati", come ci ha ricordato Richard Sennett (Sennett 1992, pp. 11-14). Certamente oggi non è così. Nella città contemporanea non è più possibile orientarsi, esporsi con equilibrio nello spazio esterno e confrontarsi con l'altro.

Non siamo più centrati, qualcosa si è rotto anche nella nostra persona, il nostro corpo non sente più in sintonia con la mente. Il corpo è scisso dal pensiero. Pensare con il corpo è un obiettivo difficile da perseguire. Il nostro corpo, come la nostra mente non sono più in grado di riconoscersi nello spazio della città, nel movimento di altri corpi, nei pensieri di altre menti. Se fossimo in grado di attraversare danzando la città forse riusciremmo a ritrovare l'equilibrio perduto, forse potremmo ancora liberarci della nostra solitudine, della nostra estraneazione, forse potremmo ancora comprendere istintivamente ed esteticamente la complessità della vita e il labirinto della città. La danza nel labirinto primitivo ha dato inizio a un processo di cui abbiamo perso il senso e gli sviluppi. Il processo sembra essersi interrotto, esaurito.

Qualcosa del labirinto danzante, tuttavia, è rimasto; ne percepiamo le tracce nelle feste contadine, nei cortei del carnevale, nei vagabondaggi dei flâneur della modernità, nel nomadismo errante delle avanguardie situazioniste, nei riti effimeri delle notti bianche. Il labirinto danzante è una metafora assoluta, senza tempo. Trasferita nella città contemporanea, il suo mito vuol dire non solo riorientarsi, dare senso all'attraversamento, ma anche esporsi a ricercare l'altro in uno spazio pubblico diverso e continuo in grado di coinvolgere e di sprigionare la nostra immaginazione, la nostra creatività. Attraversare danzando è una richiesta di libertà, di sicurezza, di individualità e di partecipazione; è una richiesta di conoscenza.

In realtà lo spettacolo urbano non è più un'esperienza cognitiva, non è più un apprendimento istintivo, non è più un sentire dionisiaco e neppure un sogno apollineo, oggi è solo evasione, shock, estraneazione. Nella realtà, l'attraversamento urbano, come danza, come esperienza estetica e conoscitiva non esiste. La città contemporanea nega l'attraversamento. La sua forma labirintica è il risultato di ostacoli fisici, di barriere, di esclusioni. Lo spazio delle metropoli nasce dalla violenza delle contraddizioni sociali, dai suoi conflitti, dalle sue sopraffazioni, dai suoi interessi inconciliabili (Pavia 2002, p.53). Il suo intreccio sembra condurre alla morte. Il labirinto non è sinonimo di morte, è invece aspirazione alla vita, riproduce la circolarità infinita di un percorso che dall'abisso riconduce ogni volta all'inizio. Sarà possibile ritornare a danzare nel labirinto della città? Non ci sono strategie definite, solo domande. Solo un principio di speranza che non vuole rinunciare al progetto come utopia, come ricerca di una via d'uscita.

Arianna, signora del labirinto, come Dioniso del resto, è una divinità legata agli inferi. Il labirinto stesso ne è una rappresentazione: il suo intreccio spiraliforme riproduce il groviglio delle viscere, degli animali sacrificati, dalle cui disposizioni i sacerdoti traevano indizi per la divinazione. L'interpretazione delle viscere era possibile sono attraverso l'intercessione dei morti, per questo secondo la mitologia babilonese e in seguito cretese, l'infero era chiamato il palazzo delle viscere, ma anche labirinto (Kerényi 1997, p.34) Se sezionando il corpo e interpretando il groviglio oscuro delle viscere, ci si metteva in relazione con il mondo dei morti, allo stesso modo, attraverso l'intreccio del labirinto si perveniva all'accesso degli inferi. Il labirinto esprime fin dall'inizio questa relazione, questo dialogo costante tra il sopra e il sotto, tra la vita e la morte, tra la forza della ragione e delle istituzioni e quelle oscure e irrazionali del mondo sotterraneo. Il ciclo inarrestabile della vita, la sua stessa stabilità si reggevano su questi due realtà, sulla loro inscindibile unitarietà. Così a Delfi l'oracolo di Apollo poteva avverarsi soltanto poggiando lo strumento divinatorio, il tripode, sulla tomba di Dioniso. Tutte le rappresentazioni del tripode delfico mostrano la necessaria "relazione tra sopra e sotto: ciò che stava sotto era la sfera di Dioniso sotterraneo, da cui Apollo traeva le sue rivelazioni" (Kerényi 2007, p. 220). La figura del labirinto come luogo dell'incontro tra il sopra e il sotto trova un'espressione ancora più evidente nell'edificio descritto da Erodoto nel suo viaggio in Egitto.

Il labirinto d'Egitto visitato da Erodoto nell'antica Shediti, le cui rovine oggi si trovano a Nord di Medinet-El-Faiyum, appare all'autore della Storie "superiore a ogni descrizione (...) in esso vi sono dodici cortili coperti, con le porte di fronte

l'una all'altra; sei rivolte a nord, sei aperte verso sud; e i cortili sono contigui, e un muro unico li recinge all'esterno. Vi sono due ordini di stanze parte sotterranee, parte sul livello del suolo sopra le prime: in numero di 3000, 1500 per ordine. Le stanze superiori le abbiamo viste noi stessi passando da una all'altra (), ma di quelle sotterranee abbiamo solo informazioni per sentito dire: poiché quelli degli Egizi che vi sovrintendono non hanno voluto farcele vedere, dicendo che ci sono le tombe dei re (Erodoto 560 a.C., Storie II, 147-148). Un labirinto geometrico, simmetrico, ma smisuratamente immenso e ripetitivo; era proprio questa ridondanza, questa amplificazione spaziale a stupire e a confondere. Al di sotto un labirinto segreto ma verosimilmente identico per struttura e forma a quello di superficie. Il labirinto d'Egitto è il risultato di due strati, ma mentre il primo è accessibile e con difficoltà percorribile, il secondo si rivela soltanto ai sacerdoti che vegliano le tombe dei re. Nel labirinto greco la danza si ferma sull'abisso degli inferi; solo gli eroi e le divinità possono inoltrarsi nell'oscurità e nell'intreccio della sua realtà sotterranea. Dioniso è anche conosciuto come Ctonio, il sotterraneo, il dio viaggiatore tra il sopra e il sotto "che vaga nella profondità della terra", ma ne "evade periodicamente, forse perché il mondo sotterraneo genera il desiderio intermittente di visitare quello terreno, e di paragonare i due" (Ruggero 2000, p.148). Il desiderio della vita, questo si cela nel labirinto e nel suo movimento. Desiderio e nostalgia di un'unità perduta, di un mondo in cui tra Gè e Cton, tra superficie e sotterraneo non c'è opposizione.

Il labirinto deriva da labrys che in greco significa ascia bipenne, lo strumento utilizzato per lavorare nelle cave, nelle gallerie e nei sotterranei (Santarcangeli, 2000, p.37). L'etimologia stessa sottolinea il legame tra il suolo e il sottosuolo. Tale legame trova una sua potente rappresentazione nei riti di fondazione della città etrusca e romana. Individuato il sito della futura città, era scavata nel terreno una fossa, dove si gettavano come doni augurali primizie provenienti dalla terra d'origine dei nuovi abitanti (Rykwert 1981, p.55.). La fossa era chiamata mundus e corrispondeva alla porta d'accesso a un ambiente sotterraneo consacrato agli dei infernali. Nel mundus non c'era solo la congiunzione tra il sopra e il sotto, tra la luce della superficie e l'oscurità del sottosuolo, tra la vita e la morte, ma anche il principio di colonizzazione geometrica della terra. Il punto in cui il cielo si congiungeva con gli inferi, è anche l'intersezione delle linee ortogonali, il cardo e il decumanus, come assi di misurazione dello spazio della città e del territorio. In questo punto d'intersezione l'orizzontalità è rotta dalla verticalità dell'architettura. L'archetipo che testimonia la potenza di questo incontro è la torre di Babele che, come le altre grandi costruzioni dell'antichità, aveva le sue radici ben radicate nel sottosuolo. Secondo un testo rielaborato da Limentani "una voragine venne scavata nel terreno e in essa furono piantati pali altissimi, contro i quali gli uomini cominciarono ad appoggiare i mattoni che le donne, disposte in circolo tutto intorno, andavano man mano fabbricando. Su ogni mattone grande quanto un essere umano, era inciso il nome di chi lo deponava, come la firma su un decreto" (Limentani 1975, p.82). Kerényi giunge a ipotizzare, partendo dai simboli geometrici dei labirinti, così simili alla pianta di uno zigurratt, che fosse proprio la rappresentazione spirali-forme degli inferi a proiettarsi in elevazione, divenendo labirinto e torre (Kerényi 1997, p.35).

Il rapporto tra superficie e il sottosuolo si è mantenuto a lungo nella storia dell'architettura, non solo nelle grandi costruzioni funerarie dell'antichità, ma anche nelle chiese cristiane a partire da San Pietro, nei grandi palazzi rinascimentali, come nel complesso ducale di Urbino, nella sistemazione delle mura, come a Perugia per opera di Sangallo il giovane, che a Orvieto con il pozzo di San Patrizio affonda nel terreno una struttura che altri non è che una torre rovescia. Il sotterraneo è presente nelle incisioni dei monumenti antichi e negli spazi oscuri delle carceri di Piranesi, fa parte delle grandi costruzioni utopiche di architetti illuministi come Boullée. Emerge potentemente nella città moderna la cui riorganizzazione inizia nel sottosuolo con l'introduzione delle reti fognarie e delle gallerie delle prime metropolitane. Il ventre oscuro della città sotterranea entra rapidamente nell'immaginario collettivo e letterario, divenendo il risvolto negativo della scena urbana di superficie di molti romanzi tra '800 e '900 (Zucconi 1989).

Eugene Henard fu il primo a teorizzare la necessità di un suolo urbano artificiale sotto il quale riorganizzare l'insieme delle reti tecnologiche della città. Il suolo artificiale diventa con Perret e Le Corbusier un tema ricorrente del progetto moderno-funzionalista nel cui ambito troviamo, quasi alla fine di un ciclo di ricerche, le proposte di Edouard Utudjian per L'urbanism souterrain (De Cesaris 2002). La città come cantiere futurista, che Antonio Sant'Elia fa sprofondare nel sottosuolo, torna alla ribalta nelle tentazioni delle megastrutture negli anni '60 del secolo scorso, con i progetti di Paul Rudolph, del Gruppo Archigram e di Hans Hollein che provocatoriamente organizza una nuova città come una portaerei sprofondata e sepolta nel paesaggio. Tra le grandi utopie urbanistiche di quel periodo Mesa City e Arcopoly di Paolo Soleri sono quelle che maggiormente tentano di integrare l'ambiente e il paesaggio di superficie con gli spazi ricavati da megastrutture organiche che affondano come piante le loro radici nel sottosuolo. Le utopie degli anni '60-'70 sono state gli ultimi slanci del progetto moderno di ricercare, attraverso le reti infrastrutturali, un nuovo disegno per la città e il territorio. L'infrastruttura porta con sé, nella sua radice etimologica, la sua vocazione sotterranea, la sua finalità a riorganizzare le funzioni urbane in superficie come nel sottosuolo.

In realtà non è stato così, in quegli stessi anni si è realizzata una frattura profonda tra architettura e urbanistica, tra città e reti infrastrutturali. Il debole rapporto tra suolo e sottosuolo si è spezzato progressivamente. La città di superficie è divenuta un labirinto inestricabile, ma nello stesso tempo anche il sottosuolo è diventato, un intreccio smisurato, discontinuo, oscuro, un labirinto di cunicoli, di condotti di nodi e di reti infrastrutturali. Reti sconnesse in superficie e ancora di più nel sottosuolo. Le opere infrastrutturali sotterranee aumentano di continuo la loro densità, il loro intreccio, ma anche la loro autonomia. Tra il sopra e il sotto si è consolidata una netta separazione. Mentre nella prima modernità esisteva un rapporto visibile e pianificato tra l'insediamento di superficie e il sottosuolo (si pensi a come i piani delle reti fognarie incidono sui primi piani urbanistici), nella città contemporanea l'orditura della città superficiale appare del tutto indipendente dalle reti sotterranee. In alcune grandi città come Londra, Parigi, New York le reti delle gallerie dei treni e delle metropolitane hanno mantenuto ancora un legame tra il sopra e il sotto, ma altrove tale relazione si è dissolta del tutto. Sotto la rete stradale, un intreccio di condotti elettrici, del gas, dell'acqua, telefonici, fognari, telematici si sovrappone senza ordine.

Nel sottosuolo cavità, stratificazioni di tessuti edilizi, reperti archeologici, cunicoli, necropoli, corsi d'acqua e canali intubati costituiscono un groviglio di cui stentiamo ad avere una rappresentazione, una mappa descrittiva. Sotto la superficie reti di gasdotti e oleodotti, gallerie stradali e tunnel ferroviari, acquedotti, elettrodotti interrati e canali idroelettrici attraversano il territorio. Intere regioni sono disseminate di cave minerarie, pozzi di estrazione di idrocarburi, di discariche sepolte di rifiuti e depositi sotterranei di stoccaggio del gas.

Un intreccio di reti sotterranee confligge con il delicato equilibrio del sottosuolo terrestre, con la fertilità dello strato superficiale, con il fragile sistema delle falde idriche, con le cavità dei giacimenti minerari. Il sotto è un labirinto come il sopra. Il mondo contemporaneo è costituito da labirinti sovrapposti senza nessun legame visibile. Non due realtà simmetriche come nel labirinto egizio, dove senza accedere alla parte sotterranea se ne poteva immaginare la struttura, ma due labirinti infiniti e incomunicabili. Forse è proprio da questa frattura che bisogna partire. Da questo nodo irrisolto dipendono il nostro equilibrio ambientale, la nostra sopravvivenza, il nostro modo di percepire il mondo e orientarci nello spazio.

Attraversare il labirinto significa anche questo: cercare di ristabilire un legame con la terra, con lo spessore della sua crosta, con il sopra e il sotto, individuando nuove forme d'integrazione e di corrispondenza. Come rendere visibile questo rapporto nei processi di trasformazione urbana? Come promuovere un maggiore equilibrio ambientale tra le due parti? Attraverso quali fili di Arianna sarà possibile riconnettere i due labirinti? Per il piano e il progetto si apriranno nuovi itinerari di ricerca e di intervento.

BIBLIOGRAFÍA:

- AUSTER, P. *The New York Trilogy, Los Angeles*; Moon Press, traduz. it., 1996, *Trilogia di New York*, Torino Einaudi, 1985.
- COLLI, G. Nota introduttiva, in *La nascita della tragedia*. Tragedia, Milano, Adelphi, 2007.
- DAMISCH, H. *Skyline. La ville Narcise Paris*, Edition du Seuil; traduz. it., 1988, *Skyline, La città narciso*, Costa & Nolan, Milano, 1996.
- DE CESARIS, A. *Lo spessore del suolo parte di città*, Roma, Palombi, 2002.
- ERODOTO, *Historias*, 560 a.C.; trad. it. *Erodoto Storie*, Milano, Mondadori, 2000.
- KERÉNY, K. "Labyrinth-Studien Labirinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee", *Albae Virgiliae*, vol. 15, Amsterdam-Lipsia, Panthos, 1941; traduz. it. *Nel Labirinto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983-1997.
- KERÉNY, K. *Dionysos Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München-Wien, Albert Lange-Georg Müller Verlag; traduz. It. 1992-2007, *Dioniso*, Milano, Adelphi, 1976.
- LIMENTANI, G. *Gli uomini del libro*, Milano, Adelphi, 1975.
- MORACHIELLO, P. *La città greca*, Bari, Editori Laterza, 2003.
- NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig, 1872.
- OTTO, W. F. *Dionysos*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1933; traduz. it. *Dioniso*, Genova, il Melangolo, 1997-2006.
- PAVIA, R. *L'idea di città*, Milano, Franco Angeli, 1982.
- PAVIA, R. *Babele*, Roma, Melteni, 2002.
- QUARONI, L. *La torre di Babele*, Venezia, Marsilio, 1967.
- ROSENSTIEHL, P. "Labirinto", *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979.
- RUGGERO, V. *Movimenti di città*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- RYKWERT, J. *The Idea of Town*, Princeton (N.J.). Princeton University Press, 1976; traduz. it. *L'idea di Città*, Torino, Einaudi, 1981.
- SANTARCANGELI, P. *Il libro dei labirinti*, Milano, Sperling & Kupfer Editori, 1981-2000.
- SENNETT, R. *The conscience of the eye. The design and social life of cities*, New York, Alfred A. Knopf, 1990; trad. it. *La coscienza dell'occhio. Progetto civiltà sociale nelle città*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- UGO, V. *I luoghi di Dedalo*, Bari, Dedalo, 1991.
- ZUCCONI, G. *La città contesa*, Milano, Jaca Book, 1996.