

CATERINA
PADOA SCHIOPPA

Parve intollerabile che una casa fosse composta di una sola stanza e di leghe e leghe di corridoi. [...]. La stanza per quanto spaziosa aveva molto di una cella di carcere. †

Passaggio è un universo semantico, dove spazio, tempo e rito si sincronizzano in modo dialettico, sovente con significati antitetici. In termini fisici, indica l'atto di attraversare, percorrere un luogo, ma parimenti il luogo stesso del transito. Profondità, lunghezza, angolatura, durata sono le unità di misura del passaggio. Comunemente con passaggio si intende quel dispositivo che consacra una concessione – in linguaggio giuridico si chiama “servitù”, un diritto reale di godimento – o all'opposto un'interdizione. Ma il passaggio è altresì un luogo della mediazione, della confusione, della dissolvenza e della latenza. Con passaggio si intende ciò che ha vita effimera, ciò che è destinato a trasformarsi, a scomparire, a tutti i livelli della scala spazio-temporale, astronomica e microscopica. Il passaggio registra la condizione provvisoria delle cose organiche e inorganiche, la mortalità della vita, ma è anche la formula che spiega l'intreccio evolutivo tra le cose stesse, chimicamente e biologicamente interconnesse. Con esso dunque si misura l'intensità e la varietà delle relazioni e delle “parentele” tra gli abitanti del mondo terrestre, in grado di disfare o neutralizzare confini fisici e temporali, ben oltre la logica razionale e le convenzioni acquisite, opacizzando di fatto le differenze. Come suggerisce la nomenclatura geologica, il passaggio ha una matrice tettonica, individua anatomicamente una zona di contatto, un attrito tra corpi difformi, una faglia che sutura senza fondere le parti, lasciando aperto il conflitto e il confronto. Associato al trasferimento di un patrimonio materiale o immateriale, il passaggio si lega alla nozione di eredità. Con essa condivide il destino colposo – non si sceglie di essere eredi, come non si sceglie di attraversare le soglie biologiche – e al contempo entrambi implicano una caduta nel vuoto, una frattura insanabile su cui si innesta una reintegrazione, una rigenerazione. Secondo alcuni filologi, da χῆρος – vuoto, privo, deserto – prende origine la parola erede, colui che viene reso privo, orfano, attraverso una separazione, uno svuotamento, e di riflesso una *vacuità* che è preludio all'esperienza del sacro nelle cosmogonie e nelle teologie più antiche.

In definitiva, il passaggio è un vuoto, un'interruzione formale, ricca di significati simbolici anche nella costruzione dell'habitat umano. La “porta” – dispositivo architettonico in cui “il limite è adiacente all'illimitato” ↓ – incarna l'ambivalente volontà di tenere unite e separate porzioni di territorio il cui confine non è circostanziato a priori, anche quando a motivarne la presenza è un palese cambiamento di condizione atmosferica, come quella

tra liquido e solido, tra luce e ombra. Così, nel mondo arcaico, la porta ha le sembianze di una “bocca” che separa l’ordine dal caos cosmico, rispettivamente *maat* e *isfet* per gli antichi egizi. Nel culto greco-romano il *mundus* è una fossa, una porta orizzontale che funge da punto di contatto tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti, e come sacrario dei Mani, esso rappresenta l’atto fondativo della città. Il Mediterraneo è pieno di passaggi che danno accesso all’oltretomba, dove gli eroi dell’epopea di Gilgamesh e quelli cantati da Omero hanno compiuto la catabasi, la discesa nel regno abissale delle anime dei defunti, in un periplo che l’architettura di soglie contribuisce a rendere sinistro: la frontiera liquida attraverso cui si viene traghettati, seguita da foreste, labirinti, fortezze. L’iconografia cristiana, fino all’Inferno dantesco, ha infine sublimato tutto questo in un edificio sbalorditivo.

In funzione della sua morfologia e della sua consistenza, il passaggio, in quanto architettura del tempo può configurarsi come prolungata interferenza, irrequieta sospensione tra due mondi, in virtù dell’ambito di libertà che gli si addice, o viceversa come diaframma impalpabile, taglio fulmineo che agisce con la stessa inesorabilità della morte.

Se il passaggio attraverso una situazione spaziale sottopone il corpo e i sensi a ostacoli e inciampi, il passaggio attraverso una condizione esistenziale lascia tracce – più o meno profonde – nella carne e nella memoria. Del resto, nei “riti di passaggio”, come furono definiti all’inizio del Novecento dall’antropologo francese Arnold van Gennep le invenzioni socio-culturali che sanciscono il radicale cambiamento di regime ontologico e di statuto sociale, il corpo è protagonista, diviene oggetto di ostentazione del cambiamento, ne serba le stigmate, le mutilazioni, ne viene trasfigurato. In termini psicoanalitici, l’archetipo dell’iniziazione, che rappresenta la transizione dall’infanzia all’adolescenza e dall’adolescenza alla maturità, porta con sé una frattura dell’originario sentimento di *integralità*. La nuova vita viene segnata da un sacrificio, da una morte simbolica in un rituale che si configura come prova, non diversa dalla catabasi che nei miti antichi deve superare l’eroe. In tal senso, il rito di passaggio che ripropone in chiave antropologica un rituale sacro è un dispositivo tanto fisico quanto psichico che ha una funzione elementare: permettere agli individui di una comunità e alla comunità intera di riconciliare le forze opposte che incombono e tormentano la mente umana – la lotta tra il bene e il male – e infine di raggiungere un equilibrio esistenziale. Per dirla con Ernesto De Martino, il rito serve a mettere fine a una “crisi della presenza”¹, ovvero il crollo dovuto a un’indomabile follia, un’ossessione, una tentazione distruttrice, un estraniamento che non trova soluzione.

Carl Jung definì tali archetipi “immagini primordiali [...] simboli eterni”² che abitano stabilmente il nostro inconscio e quotidianamente riaffiorano nei nostri sogni. Non abbiamo consapevolezza che essi costituiscono una traccia residua della vita mitologica, un’eredità psicologica che ci consente di leggere in termini di “iniziazione” molti momenti della nostra vita. E se l’iniziazione è “essenzialmente un processo che si avvia con un rito di sottomissione, a cui segue un periodo di coercizione e quindi un rito finale di liberazione”³, nella dimensione spaziale l’attraversamento di soglie sembra sostanziare la facoltà umana della memoria ma anche, all’opposto, della dimenticanza.

La soglia – personificazione di un ostacolo-varco-traguardo che accomuna lo spazio-natura, lo spazio-psichico e lo spazio-progetto – amplifica il significato metafisico e spirituale dell’approdo, immortalata la fatica impiegata nella costruzione di un luogo dove piantare radici, dove consolidare la propria identità, anche quando tale approdo non è la finalità essenziale e ultima del passaggio. Rimanere impigliati nella condizione transitoria, raminga del passaggio è una scelta esistenziale che mette alla prova, un’alternativa alla vita sedentaria, ma è anche una dimensione interiore ineludibile, che testimonia la profonda ambivalenza che si genera nello sviluppo psichico dell’equilibrio tra uno stato di coercizione e uno di liberazione. Del resto, come figura della “crisi”, il passaggio è coniugato a una scelta pregiudiziale: sostare nello spazio intermedio significa emendare uno stato di crisi, un regime di incertezza, strumentale a procrastinare il cambiamento. Sul piano figurativo, immaginiamo il ristagno nello spazio del passaggio come un labirinto, un dedalo di corridoi senza inizio né fine, senza punti di ancoraggio né punti di arresto, che può fungere da santuario domestico, da paesaggio della solitudine dove si struttura la metamorfosi del sé. Ma il labirinto è anche il rifugio-prigione del fuggiasco, luogo dell’attesa, del desiderio e della dilazione. Abenjacàn il Bojari, protagonista di un celebre racconto di Jose Luis Borges, costruisce il suo labirinto sul modello originale cretese, uno spazio infinitamente alienante, fatto di scale, di porte, di muri, di tenebra. In realtà il labirinto è un enigma narrativo, sciolto nel racconto da Unwin, il matematico, che dirà un fuggiasco non si nasconde in un labirinto. [...] Non ha bisogno di erigere un labirinto, perché l’universo già lo è. Per chi davvero vuol nascondersi, Londra è un labirinto migliore di una stanza con feritoia alla quale conducono tutti i corridoi di un edificio.⁴

Il labirinto più che un rifugio è dunque una “trappola”, dove veniamo trasportati dai nostri incubi, e dalla quale non sempre usciamo indenni. Il labirinto di Borges è lo spazio architettonico

che, al pari dello spazio aperto, è luogo dello smarrimento e della perdita del quale non dobbiamo compiacerci. Se il labirinto diventa lo strumento di vanità, mezzo per sfidare gli dei e minacciare gli uomini, come il re di Babilonia, altro protagonista borgesiano, esso sancirà la nostra rovina, ovvero la nostra inutilità come artefici delle architetture per gli uomini. “La confusione e la meraviglia sono operazioni proprie di Dio e non degli uomini” ✠ ¶, ci rammenta in modo lapidario lo scrittore argentino, non c’è opera umana che possa competere con la natura, non c’è labirinto di bronzo che possa competere con quello “dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo” ✠ ✠.

È in questo secondo labirinto, il deserto – come l’oceano, regno degli abissi emotivi e psichici – dove il re vanesio morirà di fame e di sete. Borges sembra dire che la natura trasgressiva del passaggio non è la sua smisurata dimensione. È al contrario la sua dimensione finita, ciclica, ripetitiva, tale che in essa gli ostacoli non appaiono insormontabili e i corpi possano muoversi come in un’azione rituale, in uno stato di *trance* all’interno di uno spazio liscio, addomesticato, conosciuto.

Nell’intervallo tra questi due estremi – l’interdizione e la concessione, la coercizione e la liberazione, l’inizio e la fine – il passaggio diventa parabola della vita stessa, metafora dell’opera umana sulla terra, del suo abitare, ossatura delle sue città, della sua casa, della sua tomba. Esso rappresenta la forma più arcaica di addomesticamento dello spazio – il cui vasto repertorio configura condizioni variabilissime di porosità e di mescolanza – ma anche la più ambigua, la più vulnerabile, la più paradossale, se pensiamo a quanto repentinamente un passaggio può essere aperto o chiuso. Il bilancio delle guerre si fa sui passaggi: si vince quando si costruiscono “geografie irrisolvibili”, quando si adottano strategie non lineari, quando si è capaci di aprire varchi non immaginabili, per esempio “attraverso i muri” anziché attraverso i corridoi, e quando il passaggio di persone, di acqua, di beni di consumo e di energia viene sigillato ✠ ☽.

Nella città moderna il passaggio diviene il canone architettonico con cui si è costituito il repertorio delle infrastrutture civili per la nuova società borghese. Caserme, prigioni, ospedali, uffici, scuole, residenze collettive nascono sul modello di altri organismi complessi, cellulari, non-finiti – palazzi-città, palazzi reali, monasteri – basati sulla separazione tra lo spazio servente e lo spazio servito, quando il primo ha una funzione ausiliaria a vantaggio dell’autonomia del secondo. Rem Koolhaas chiama “corridor buildings” ✠ ¶ quelle strutture spaziali in cui i corridoi assolvono una funzione simbolica e teatrale essenziale:

nella trama di collegamenti coperti, scoperti, interni o esterni si compiono processioni, viaggi iniziatici, riti, sebbene l’etimo della parola corridoio alluda al “corridoio”, a chi di corsa percorre la distanza tra due camere o stazioni, dunque afferisca a uno spazio-movimento concepito per essere attraversato rapidamente.

Nella mente del suo ideatore Charles Fourier, il Falansterio (1848), colossale *machine à habiter* dove si fondono l’organizzazione di un edificio e l’organizzazione di un territorio, in maniera che (concezione tutta moderna) l’urbanesimo e l’architettura si disfino reciprocamente a vantaggio di una scienza generale del luogo umano, il cui carattere primario non è la protezione ma la circolazione, ✠ ▲ simboleggia una società composta, fondata sulla cooperazione che sembra specialmente insorgere nelle strade-gallerie, deliberatamente anti-economiche, che avvolgono e collegano le parti dell’edificio. In quei generosi percorsi, i “peristili continui” a cui il filosofo francese dedica pagine e pagine dei suoi libri sulla “società dell’Armonia” ✠ L, in modo analogo a quanto accade nelle strade, che sono la linfa vitale dell’organismo urbano, gli abitanti del Falansterio coltivano gli intrighi, il gioco, il piacere, lacerti di vita selvatica. Manifestazione di una “inutile” seppur vitale ridondanza, tali spazi celebrano l’importanza dell’incoerenza e dell’ibridazione nel progetto visionario.

Nati come dispositivi di sorveglianza, i corridoi in realtà sembrano essere intenzionalmente predisposti per sfuggire ai meccanismi di controllo funzionale dello spazio, per divenire spazi educanti, ricettacoli di possibilità che conciliano pratiche situazioniste e di improvvisazione. A dispetto della loro matrice razionale, della loro morfologia lineare, assertiva, coercitiva, come nei porticati degli impianti claustrali, essi fungono da luogo franco, libero, ovvero non normato, non scandito dalla regola del lavoro e della preghiera, o (parlando degli Armoniani di Fourier) del lavoro e del tempo libero strutturato. I monaci, come i peripatetici e gli stoici nella città greca, nel passeggiare lungo tali circuiti, ritmati da colonne, manifestazione di una bellezza matematica, si dedicano alla contemplazione della natura (o frammenti di essa) e curano il legame tra la mente e il corpo. Il passaggio-sequenza, che è ripetizione seriale per infinita addizione, finisce per disvelarsi come passaggio-succeSSIONE, ripetizione organica per inarrestabile moltiplicazione. In questa corruzione tra la dimensione confinata, sicura dell’architettura e la dimensione osmotica, sconcertante della natura, sembra attuarsi la dissolvenza tra lo spazio metrico e lo spazio direzionale, privo di riferimenti, che ricorda, per ragioni squisitamente figurative, la già citata dicotomia tra il labirinto e il deserto.

Del resto, lo stesso può dirsi per i *passages*, che nella lettura di Walter Benjamin incarnano tutte le contraddizioni della città moderna post-rivoluzionaria ✠ ⚡, pianificata secondo il paradigma del controllo, dell'ordine, del dominio della velocità e dell'efficienza, e ciononostante soggetta a continue mutazioni funzionali e beffardi rovesciamenti semantici. I *passages* sono gallerie commerciali che disegnano una topografia di spazi dove sono lievitati i consumi della civiltà industriale e dove è maturata l'identità edonistica della classe borghese. In questa rete di gallerie, traboccanti di novità, che indubbiamente incarna la tecnologia dello spreco e del lusso (anche dal punto di vista costruttivo: il ferro e vetro sono il trionfo dell'ingegneria ottocentesca), al contempo germogliano spiriti anticonformisti, comportamenti flemmatici ed eversivi che usano i *passages* come spazio della *rêverie*, come mezzo strumentale per l'arte e per la finzione. Illuminati dalla luce incandescente, sono come lanterne nell'oscurità della giungla urbana, tracciano una mappa intermittente, mutevole, sono insomma la rappresentazione più fedele del carattere funambolico, magico, erratico della città, carattere che ne fa illusoriamente e momentaneamente dimenticare la monotonia e la malinconia. Grazie a essi la città si fa porosa, labirintica, inafferrabile come una selva. Su questa tela lattiginosa, il *flâneur*, il viaggiatore-autore protagonista di innumerevoli racconti letterari novecenteschi, lascia le sue impronte e con i suoi montaggi provvisori inventa nuove rotte attraverso passaggi reali e passaggi immaginari.

✠ J.L. Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 123; 128; ed. or. *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1949.

∞ Cfr. D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

⚡ G. Simmel, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Archetipolibri, Bologna 2011, p. 4; ed. or. *Brücke und Tür*, a cura di M. Landmann, M. Susman, Koehler, Stuttgart 1957.

⚡ Cfr. J. Rykwert, *L'idea di città*, Adelphi, Milano 2002; ed. or. *The idea of Town*, G. van Saane, Hilversum 1963.

⌋ Cfr. A. van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981; ed. or. *Les rites de passage*, Nourry, Paris 1909.

⚡ Cfr. E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

* AA. VV., *L'uomo e i suoi simboli*, Mondadori, Milano 1988; ed. or. *Der Mensch und seine Symbole*, Patmos, Düsseldorf 1964.

⌋ Ivi, p. 157.

⌋ J.L. Borges, *op. cit.*, p. 129.

✠ ⚡ Ivi, p. 134.

✠ ✠ Ivi, p. 135.

✠ ∞ Cfr. E. Weizman, *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*, Verso Books, London 2012.

✠ ⚡ Cfr. AA. VV., *Corridor*, in R. Koolhaas (a cura di), *Elements*, Marsilio, Venezia 2014.

✠ ⚡ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola: la scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977, p. 100; ed. or. *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris 1971.

✠ ⌋ Cfr. C. Fourier, *Œuvres complètes*, Anthropos, Paris 1966.

✠ ⚡ Cfr. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi* (2000), Einaudi, Torino 2002; ed. or. *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.