

## L'umanità sotto il segno del labirinto

*[...] Deve pur esserci un'uscita,  
è più che certo.  
Ma non tu la cerchi,  
è lei che ti cerca,  
e lei fin dall'inizio  
che ti insegue,  
e il labirinto  
altro non è  
se non la tua, finché è possibile,  
la tua, finché è tua  
fuga, fuga.*

Labirinto

Wisława Szymborska (Bnin, Polonia, 1923 – Cracovia, Polonia, 2012)

L'idea del labirinto, dalla genesi imprecisata e antichissima, costituisce una delle più potenti costruzioni mentali facenti parte dell'immaginario collettivo comune. Dalle prime attestazioni figurate che si fanno risalire all'epoca neolitica, l'immagine del labirinto (con le relative riflessioni e suggestioni che offre all'individuo moderno) è frutto di una stratificazione secolare di significati, usi e codici linguistico-figurati che lo ha visto protagonista.

Uno degli aspetti più interessanti della genesi del labirinto è la stretta correlazione che esso ha con la modalità di creazione, sviluppo e diffusione della scrittura. Come affermato da Hermann Kern, uno dei massimi esperti e studiosi di labirinti, i modelli figurativi e concettuali legati a quest'ultimo sarebbero partiti da una matrice comunitaria che poi, di replica in replica, si sono successivamente diffusi nelle diverse aree geografiche, con un procedimento non dissimile a quello che caratterizzò la scrittura cuneiforme, ad esempio.

Il labirinto allora può così essere inteso come un vero e proprio codice linguistico che quindi, come ogni codice linguistico, varia e si modifica a seconda delle necessità e dei valori del contesto. Da qui, l'affascinante differenziazione tra i modelli labirintici di epoca romana e medievale e quelli diffusi successivamente nel Rinascimento e Barocco e poi nell'età contemporanea.

L'immagine labirintica della domus romana, in cui è evidente il legame con la narrazione mitologica di Teseo e il Minotauro e tra il concetto del palazzo-labirinto nella edificazione domestica e urbanistica, era contraddistinta

da un relativo minimalismo grafico (caratterizzata da circa sette volute o cerchi) e che pertanto gli varrà l'appellativo di *labirinto classico*, termine con cui sarà poi individuato.

Al contrario, nelle rappresentazioni musive nelle chiese medievali si osserva, oltre ad una maggiore complessità grafica (con delle tali specificità da farlo poi identificare propriamente come *labirinto medievale*), anche l'adozione dell'immaginario simbolico della mitologia in chiave cristiana, in cui la figura di Teseo viene assimilata al Cristo Redentore e, parallelamente, il percorso del labirinto pavimentale al cammino catartico del peccatore o allo *Chemin de Jerusalem*, il pellegrinaggio verso la Terra Santa.

Ciò che però accomunava, pur nelle differenze relative, le concezioni grafiche e mentali del labirinto delle ville romane di epoca imperiale e le raffigurazioni nelle chiese presenti nel nord della Francia, nel sud dell'Inghilterra o nell'Italia centro-settentrionale (come quelle celebri di San Michele Maggiore a Pavia, della prima metà del XII secolo o quelle della cattedrale gotica di Chartres) era l'*univarietà*. La prima tipologia di labirinto attestata era dunque univaria, ovvero caratterizzata da un percorso relativamente lineare (pur nella sua tortuosità) nel quale l'entrata e l'uscita coincidevano e in cui l'errore del percorso veniva dunque eradicato alla base, non essendoci presenti cambi repentini di direzione. Il senso di difficoltà e di smarrimento (che pure li caratterizzava concettualmente) non derivava dunque dalla fatica del percorso graficamente riprodotto, bensì dagli sforzi psicologici che erano necessari per affrontare il cammino labirintico e in cui l'idea di partenza e di meta si confondevano e vacillavano.

L'idea del labirinto caratterizzato da diramazioni, biforcazioni, vicoli ciechi in cui ci si perde e nel quale si possono, e anzi, si *devono*, fare errori e prendere decisioni per proseguire, è parte costitutiva del labirinto cosiddetto *multivario* o, per usare il suo referente tedesco, l'*Irrweg*, e che ha trovato ampia diffusione nel periodo rinascimentale e soprattutto manierista e barocco (basti pensare ai giardini realizzati in forma di labirinto in Europa durante quei secoli).

Se in italiano adottiamo dunque lo stesso termine, labirinto, per identificare sia quelli univari che multivari (al contrario della lingua inglese che ha i suoi corrispettivi di *labyrinth* e *maze*), Umberto Eco ci offre un'immagine molto evocativa per differenziarli ulteriormente: se srotolassimo la struttura di un labirinto, univario ciò che otterremmo sarebbe un unico filo, *il filo di Arianna*; al contrario, i labirinti multivari, una volta srotolati, apparirebbero come un albero, una struttura a disgiunzioni binarie con tutti punti morti tranne uno, *l'uscita*.

Il labirinto, nella sua forma sia univaria che multivaria, ha dunque accompagnato tutta la storia dell'umanità: dalla concezione univaria greco-romana in cui emerge anche la figura di Dedalo, colui che architettonicamente costruisce il labirinto e che materializza la spirale di un viaggio che riconduce ad un *centro*, all'utilizzo mistico-

religioso dell'epoca medievale, alla multivarietà dei labirinti del mondo cortigiano e barocco in cui *il centro* si perde per lasciar posto ad un errare intricato, tormentato e senza apparente direzione.

Dopo il cosiddetto secolo *anti labirintico*, ovvero l'Ottocento, con l'ascesa della borghesia e dei suoi valori e l'affermarsi della corrente positivista, l'uso dell'immagine del labirinto conosce un periodo di declino per poi riemergere prepotentemente nel Novecento.

Nell'Ottocento, come sostenuto da Paolo Santarcangeli, il nuovo gusto visivo per la linearità e la semplicità funzionale (ravvisabile dall'architettura all'arredamento, come nel caso dello stile Biedermeier) non poteva lasciar spazio ad un interesse per un simbolo come quello del labirinto. Quest'ultimo, per definizione, non solo sfuggiva alle logiche della comodità e pragmaticità borghese ma, con il misticismo e lo spiritualismo di cui è intriso, si contrapponeva anche alla razionalità della moderna società industriale.

Questa opposizione *antilabirintica* si riscontrava non solo nell'uso del labirinto come categoria mentale dell'immaginario collettivo ma anche nella sua adozione come schema per la realizzazione di giardini e impianti botanici dell'epoca. La diffusa concezione romantica della natura, afferma Santarcangeli, favoriva una visione spontanea, non addomesticata di essa, a scapito di quello che è l'ordigno reticolato, ingegneristico e strutturato tipico di un giardino in stile italiano o francese.

La potenza archetipica del labirinto come simbolo dello smarrimento, dell'instabile, dell'oscurità illogica trova invece terreno fertile, in ogni campo del sapere, proprio nel clima di incertezza e perdita di direzione che ha caratterizzato le Grandi Guerre e il post dopoguerra.

In questo senso, sono state le Avanguardie storiche (tra Futurismo, Astrattismo, Dadaismo e Surrealismo), con il loro linguaggio scomposto e sovversivo, a riuscire ad incarnare al meglio la valenza concettuale e simbolica del labirinto facendosi portavoce di un totale sovvertimento della figura dell'artista, dell'opera d'arte e del ruolo del fruitore.

In questo caso specifico, più che di una mera trasposizione visiva dell'immagine-simbolo del labirinto si può parlare piuttosto di una *dimensione labirintica*, di una modalità cioè di attraversare i conflitti della contemporaneità che, seppur nelle loro diversità, intercorre trasversalmente in molte delle poetiche degli artisti del novecento.

Paradigmatiche sono le operazioni visive di artisti come Mondrian, Magritte e De Chirico. In Mondrian, l'astrazione è concepita come l'unico metodo per giungere alla purezza della realtà, come mezzo privilegiato per esperire la spiritualità del mondo circostante. L'astrazione è un punto finale di arrivo che giunge dopo un percorso di progressiva evoluzione fatta di riduzioni e sintesi degli elementi compositivi. Emblema di questo

percorso è la figura dell'albero che simbolicamente rappresenta il suo personale labirinto, soprattutto nella fase di massima astrazione in cui le essenziali linee verticali e orizzontali creano una griglia labirintica "*secondo il ritmo quieto della ripetizione*", come affermato da Achille Bonito Oliva.

In Magritte e De Chirico, invece, è la dimensione psichica del labirinto inteso come microcosmo fatto di incongruenze, errori, ambiguità, a essere la protagonista. In Magritte avviene tramite uno spaesamento, una associazione stridente di elementi che insinua il dubbio, l'incertezza, l'*unheimlich*. Con De Chirico, invece, l'enigma del labirinto si esperisce nella inquietante e sospesa solitudine che permea le sue opere. Solitudine, quest'ultima, che coincide archetipicamente con quella dell'eroe che tenta l'uscita dai meandri del dedalo.

Nel corso del novecento, accanto ai casi sopracitati (in cui il labirinto assume a dimensione psichica proposta tramite un medium di relazione intimo come quello della pittura) si sono susseguite anche soluzioni artistiche in cui il dispositivo conoscitivo del labirinto si è esternalizzato in spazi concretamente attraversabili e visibili, come nei casi di Kounellis, Pistoletto e Turrell.

Jannis Kounellis, uno dei maggiori esponenti dell'arte povera italiana, ha realizzato nel 2002 «Atto Unico», installazione monumentale che ha preso vita negli spazi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Si trattava di un imponente labirinto che partiva dall'iniziale ispirazione teatrale dell'*atto unico* (qui inteso come contenitore dei lavori più rappresentativi della carriera dell'artista) per poi rivelarsi, in realtà, una profonda indagine e riflessione sul ruolo dello spazio e dei luoghi.

Per Kounellis la potenza simbolica del labirinto risiede nella coincidenza biunivoca tra l'entrata e l'uscita. Ciò costringe il fruitore (dell'opera e della vita) a percorrere uno spazio frammentato e tortuoso che lo porta inevitabilmente verso il *centro* e che va poi nuovamente ripercorso a ritroso per potersi liberare. Il labirinto di Kounellis non è però risolutore di conflitti, bensì è inteso come un luogo iniziatico e rituale in cui l'individuo mette in essere sé stesso con tutte le qualità necessarie ad una sua liberazione.

Sempre all'interno del movimento dell'arte povera, altro caso di rilievo è quello di Michelangelo Pistoletto con il suo «Labirinto e megafoni» del 1969. Concepito per gli spazi del museo Boymans van Beuningen di Rotterdam, l'installazione consisteva in un imponente labirinto realizzato in cartone ondulato e all'interno del quale avveniva la performance di tre membri del gruppo artistico *Lo zoo* che suonavano dei lunghi megafoni, posizionati nel percorso, come se fossero state trombe.

Il labirinto di Pistoletto, fatto di un materiale deperibile e plasmabile come il cartone, è l'ideale contraltare dei suoi celebri specchi. Lo spazio del labirinto, in questo caso, è in grado di adattarsi e accogliere qualsiasi immagine con cui si trova a rapportarsi mettendo in luce come fondamentale sia il potere immaginifico del soggetto che vi abita. Il labirinto, come lo specchio, diventa garante dell'*esserci* del soggetto in un dato tempo e

spazio e del suo potere trasformativo della realtà circostante. L'invito di Pistoletto è, in questo caso, quello di stimolare lo spettatore ad usare il proprio potere generativo per *liberare spazio* occupando spazio.

In ultima analisi, allontanandoci dal contesto dell'arte povera, paradigmatico è l'operazione artistica di James Turrell, uno dei padri fondativi del movimento californiano della Light and Space degli anni '60. Nelle sue opere, che hanno rimandi sia alla concezione cromatica di Mark Rothko che alle esperienze della Land Art, la percezione dello spazio viene plasmata e risignificata tramite la luce. Elemento che fisicamente appare inafferrabile ed etereo nella esperienza di vita quotidiana, nelle installazioni site-specific di Turrell diventa un potente strumento percettivo che avvolge interamente lo spazio, il luogo dell'esperienza.

Partendo dall'assunto di Merleau-Ponty per il quale ogni sensazione che si prova è spaziale (quindi legata indissolubilmente al luogo in cui essa si esperisce), la dimensione labirintica delle opere di Turrell, anche se non di immediata lettura, risiede nella capacità di rimessa in discussione dei paradigmi sensoriali con cui comunemente facciamo esperienza del mondo. Le illusioni ottiche, le ambiguità cromatiche e spaziali a cui opere come «Shallow Space Constructions» del 1968 ci sottopongono, diventano, in questa prospettiva, preziosi alleati per quel profondo processo conoscitivo di noi stessi, in un modo che solo l'esperienza artistica ci consente di esperire.

Non è un caso che l'artista, nella sua pratica di *sconfinamento*, venga assimilato da Achille Bonito Oliva alla figura di Teseo che, unico a possedere la strumentazione adatta, è il solo che tramite la sua opera può dare un nuovo senso e slancio vitale agli esseri umani, abbattendo *il mostro* e permettendo l'uscita dal *labirinto-caverna platonica*:

«se il Labirinto è produzione di artificio e dunque di linguaggio, chi ha diritto di entrare nel labirinto, abitarlo e sfidarlo, attraversarlo e affrontare la prova è l'artista [...] Egli soltanto possiede la perizia e l'astuzia per vincere il gioco di tutti i percorsi [...] il gioco della Caverna, dove non esiste la sicurezza della vittoria ma la necessità di affrontare la prova [...] L'opera d'arte, il compimento dell'opera, dell'impresa da parte di Teseo richiede l'abbattimento del mostro, la morte del nucleo del linguaggio».

In questo contesto, definito del *silenzio imparziale*, l'artista-Teseo affronta in rigorosa solitudine, "in uno stato catacombale e clandestino, fuori dalla portata di tutti, fuori dallo sguardo degli altri" il suo percorso per giungere al centro dell'opera d'arte. Nella sua *alatheia*, fatta di una processualità religiosa e al contempo pragmatica, l'artista è in grado di liberarci dal giogo della risposta univoca, del senso cristallizzato, della direzione lineare e certa, dello sforzo economizzato e finalizzato:

«Il labirinto è la figura, la struttura adottata dal linguaggio per eludere la necessità del significato, l'abitudine logocentrica della ragione occidentale di trovare sempre una motivazione, una risposta, seppure travestita ed

arricchita dal decoro dell'immagine, alle urgenze dell'immaginario. L'artista contemporaneo ha avvertito tale impossibilità ed ha adottato la strategia dell'*esitazione*, in cui salta il valore del progetto, a favore di un puro *errare*».

Inserendosi in quello che Achille Bonito Oliva ha dunque definito come “il gioco dell'eterna circolazione” i labirinti di Mazzoleni, veri e propri organi pulsanti e vitali, generatori di vita e di pensiero, sono degli eterni presenti, sospesi temporalmente e mnemonicamente, in grado di dare contezza dell'incerto.

In un processo di dilatazione di significato, l'immagine archetipica del labirinto ci offre l'opportunità di imparare a (so)stare nel dubbio, nella discontinuità e nelle interferenze, negli errori di percorso e, così facendo, di iniziare a godere del vagare erratico e libero nei meandri dei nostri labirinti interni.

***Bibliografia di riferimento:***

Bonito Oliva A., *Luoghi del silenzio imparziale – Labirinto contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, 1981

Eco U., *Labirinti - Introduzione*, Rizzoli, Milano, 2015

Santarcangeli P., *Il Libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Sperlin G & Kupfer Editori, Milano, 1967.

Sarullo G., *Iconografia del labirinto. Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro*, Tra Passato e Futuro – Volume I, pp. 81-136, 2017