

Gennaro Di Costanzo

Dalla vita alla morte e nuovamente alla vita.**L'archetipo del Labirinto e il Palazzo di Cnosso a Creta**

Abstract

Con il presente contributo si intende riflettere sulla relazione tra opera costruita e la sua forma originaria, riportando il caso del Palazzo di Cnosso a Creta quale architettura arcaica ed originaria, luogo ancestrale in cui le pratiche culturali connesse alla morte e alla rinascita hanno trovato una loro forma stabile ed evocativa. L'archetipo del Labirinto, così come lo spazio della caverna, costituiscono i poli tematici attorno cui si articola il discorso sul Palazzo di Cnosso, opera costruita per accogliere i riti di trapasso tra vita e morte, reificati nella peregrinazione impedita e nei meandri, nella loro intima relazione con un nucleo che custodisce il *mysterium tremendum* e che apre all'idea di continuazione infinita della vita attraverso la morte.

Parole Chiave

Palazzo di Cnosso — Labirinto — Caverna

Il Palazzo di Cnosso a Creta, luogo originario e arcaico in cui avviene l'ancestrale fondazione dell'Occidente con il concepimento di Europa, costituisce un caso paradigmatico di relazione tra rito e forme dell'architettura: in esso viene messa in scena la fondamentale contrapposizione tra vita e morte, luce e ombra, oblio e rimembranza.

La costruzione del secondo Palazzo, risalente al 1600 a. C., avviene sulle rovine di edifici più antichi, attestanti la fondazione di un complesso posto principalmente nella parte ovest, a cui si sovrappone l'opera di Dedalo, l'autore mitico del Labirinto: padrone della τέχνη, ateniese dedito al culto di Apollo trovatosi al servizio di Dioniso, viene spinto a costruire, con l'artificio, l'inganno rivolto all'uomo che sfida Minosse. L'opera, difatti, è come poggiata su principi geometrici che ne scandiscono l'andamento e le direzioni, modulando l'intrico di deviazioni possibili. Dedalo dunque «configura un 'ritmo' che è dato dall'alternarsi e combinarsi di nodi e corridoi, dal loro ordine, dalla loro sintassi, ed anche dal continuo mutamento di direzione, dall'accelerazione e dalla stasi, dalla forma del movimento che il filo d'Arianna materializza» (Ugo 1993, p. 159). Come rileva Michelangelo Cagiano de Azevedo, (1958, p. 29), il mito di Teseo, di Arianna e del Minotauro, così come la figura di Dedalo, sarebbero "arricchimenti nazionalistici attici", in quanto la fondazione del primo Palazzo è riconducibile al 2400 a.C. e la sua ricostruzione, datata a più di un millennio dopo, è temporalmente distante di altri mille anni dall'età periclea propriamente greca. Inoltre, la cultura minoica, in particolare quella afferente all'epoca proto-palaziale (2800-1900 a.C.), presenta caratteri culturali sostanzialmente differenti rispetto alla cultura greca e finanche a quella micenea: se possono identificarsi forme di vita collettiva, artistica e religiosa che

**Fig. 1**

Pianta del livello semi-ipogeo e ricostruzione del primo livello del Palazzo di Cnosso, disegno dell'autore.

preannunciano la civiltà greca, esse muovono da concezioni del mondo differenti, perfino l'idea di morte appare differente. Essa non si presenta come termine oppositivo della vita, ma come sua necessaria continuazione. Per Diodoro Siculo le rovine del Palazzo vengono identificate con le “fondamenta della casa di Rhea”, da cui si evince come i riti e le pratiche culturali della prima civiltà minoica sono rivolti al culto della madre terra: tradizioni simili sono riscontrabili in altre aree del bacino mediterraneo, come, ad esempio, nel culto megalitico sull'isola di Malta.

Tuttavia, la figura di Dedalo può assumere una valenza simbolica: in quanto costruttore del Labirinto e del *kopós* per far danzare Arianna, così come il celebre passo di Omero ci testimonia¹, egli rappresenta l'intenzionalità di fondare una reggia per il Minos, ovvero per la figura regale che governa l'isola di Creta, dunque indica la concezione di un'opera costruita per uno scopo preciso, non solo centro politico della civiltà minoica ma anche suo centro religioso e culturale, luogo in cui si potesse riconoscere e rappresentare l'adorazione di divinità propriamente ctonie. La costruzione è orientata prevalentemente verso l'interno e verso le profondità della Terra: la Sala del Trono, ad esempio, si predispose come evocazione di una caverna sacrale.

Il Palazzo di Cnosso, così come è pervenuto fino ai giorni nostri, può essere distinto in una parte aerea, solare e rivolta ad accogliere la vita, e in una parte semi-ipogea, ctonia, dedicata alla morte. Possono identificarsi due registri formali e costruttivi che lavorano dialetticamente tra loro: da una parte il sistema murario continuo che, con i suoi nodi e cambi di direzione, raccoglie un basamento a cui si contrappone l'apertura dei fronti superiori, caratterizzati dall'uso della colonna minoica e del pilastro. L'atto del celare e del disvelamento sono così messi in scena, resi evidenti dalla loro compresenza in uno spazio selezionato: la corte centrale. Essa costituisce il luogo di apertura massima del complesso (54x27m), le altre corti, invece, sono di dimensioni considerevolmente minori e forniscono aria e luce agli ambienti. Le aperture zenitali, esclusa la corte principale, si configurano come dei cavetti, circondati da colonne, attorno ai quali si articolano dei sistemi di rampe e scalinate serventi i diversi livelli terrazzati. L'intero Palazzo presenta una distribuzione verticale di questo tipo. In pianta, possono individuarsi parti omogenee del complesso che denunciano una organizzazione in quartieri o settori confluenti, con andamento labirintico, verso la corte centrale.

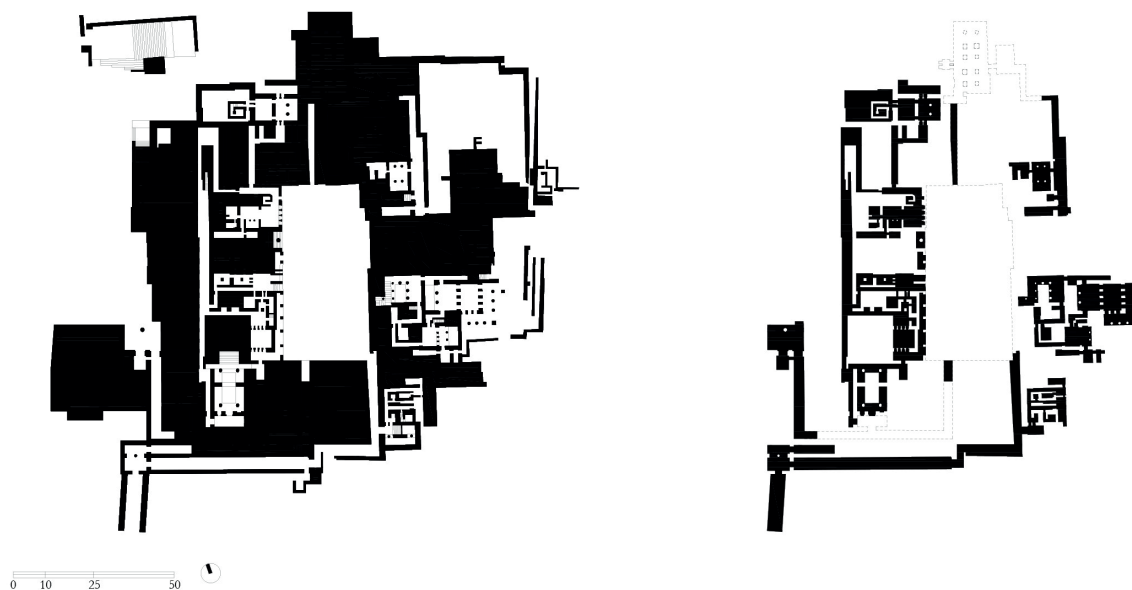


Fig. 2

Il Labirinto del livello semi-ipogeo. In evidenza a sinistra, nella parte occidentale, i corridoi processionali, il Santuario centrale, la Sala del trono, il bacino lustrale a nord e i relativi collegamenti; nella parte orientale, la Sala delle doppie asce e il bacino lustrale a sud. A destra, inversione figura sfondo, disegno dell'autore.

Quest'ultima sembra offrirsi come uno spazio sgombrato attorno al quale si dispongono due settori principali, ovest ed est, disassate tra loro ed omogenee nel tipo del *cluster*.

Il settore ovest del piano semi-ipogeo si compone dei magazzini, disposti a pettine, del Santuario centrale, giustapposto alla loggia, della Sala del trono², in cui è presente il primo bacino lustrale, e del complesso più a nord, in cui è situato il secondo e più grande bacino lustrale. Questi ambienti sono raggiungibili principalmente attraverso la corte centrale, a cui si accede per via di tre percorsi che confluiscono in essa raccogliendo le vie processionali che si snodano all'esterno nella parte nord-ovest del complesso. Il settore ovest si conforma come nucleo architettonico e di senso per l'intero Palazzo: in esso si svolgevano le attività culturali e si può ipotizzare altresì lo svolgersi dei riti legati al Labirinto, forma fondamentale e primigenia, archetipica e denotativa del Palazzo stesso. Per poter cogliere gli aspetti propriamente compositivi che interessano l'architettura del Palazzo di Cnosso è necessario indagare le relazioni sussistenti tra l'opera costruita e la sua radice archetipica, ovvero il Labirinto, attraverso l'adozione di un terzo termine, emerso già dalle considerazioni svolte precedentemente, ovvero la caverna. Come rileva Paolo Santarcangeli (1967, p. 98), le sale più importanti sono tenute intenzionalmente di dimensioni contenute: vogliono riprodurre la struttura e la spazialità della caverna, luoghi dominati da radi ingressi della luce, che giunge da cavedi aerei più che da cortili. I bacini lustrali, così definiti inizialmente da Arthur Evans, costituiscono i punti maggiormente espressivi di questa concezione formale, in quanto spazi angusti, semi-ipogei e raggiungibili attraverso meandri e sale oscure, costituiscono il nucleo culturale destinato ai riti di iniziazione femminile o, più in generale, connessi con la fertilità, praticati dalla civiltà cretese già in epoca neolitica, ma riscontrabili anche nel mito di Persefone attraverso il ritorno della rapita: il medesimo «ritorno che veniva celebrato in Eleusi con l'annuncio di una nascita nella morte» (Kerényi 2016, p. 36). La relazione omologica e non isomorfica³ tra bacino lustrale e spazio della caverna permette di riconoscere la connessione tra il Palazzo e la forma archetipale del Labirinto. Difatti, possono identificarsi tre radici etimologiche a cui viene ricondotta l'origine del termine: la prima è più comune è λάβρυς, il nome greco dell'ascia bipenne, simbolo onnipresente nel Pa-

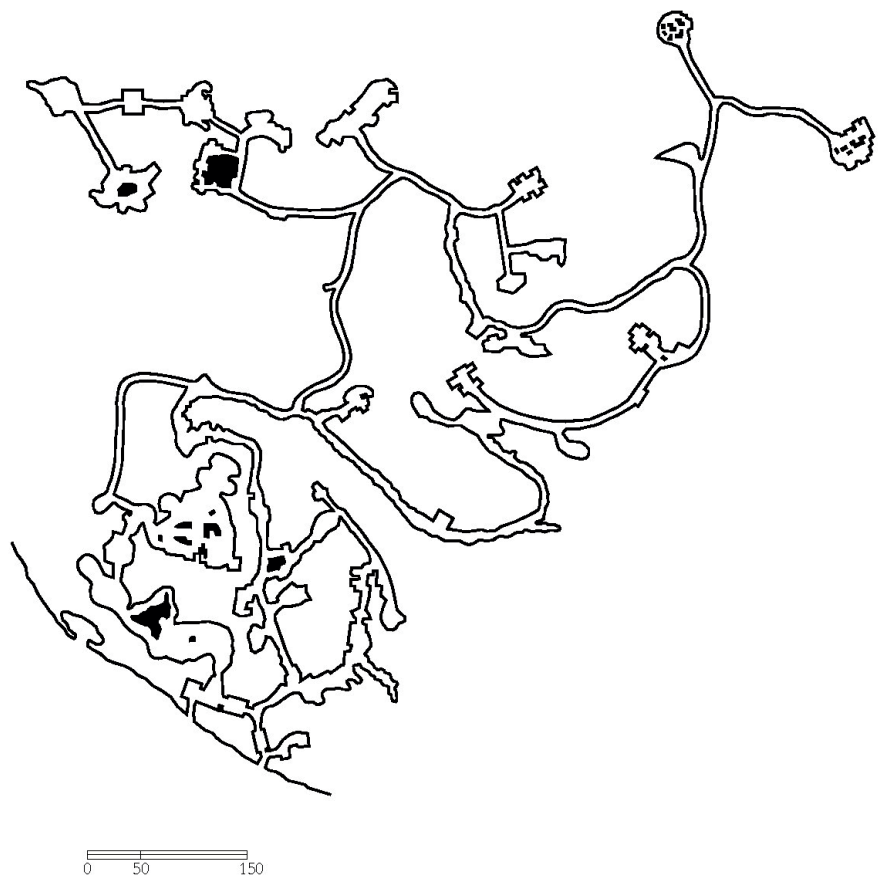
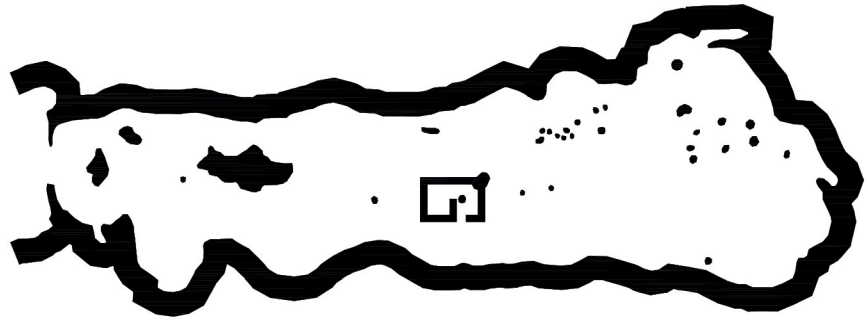


Fig. 3
Pianta della caverna di Gortyna,
disegno dell'autore.

lazzo di Cnosso che ha costituito una base ermeneutica autorevole negli studi storici sulla civiltà minoica; un'ulteriore radice del termine è riconducibile a *λάβρα*, indicante originariamente la caverna o la miniera con molti cunicoli; una terza radice, anziché ricondurre il termine Labirinto ad una possibile derivazione greca, ricerca l'origine del significato nelle sparse testimonianze scritte della civiltà minoica, ci si vuole riferire alla decifrazione di Micheal Ventris del "lineare B", tavoletta risalente alla fase post-palazziale in cui avviene una commistione tra la lingua minoica e quella micenea, «dove la parola "da-pu-ri-to-jo", starebbe nelle tavolette per "labirinto", ed anzi vi appare associata con "po-ti-ni-ja", cioè Potnia, la divinità ctonia» (Santarcangeli 1967, p. 63). Il lemma *daburinthos* è composto da due parti, dove la prima – *dabur* – indica propriamente il luogo sacro contraddistinto dalla forma a meandro, ovvero dal Labirinto, mentre il suffisso *inthos*, di origine micenea, sta ad indicare il complesso di edifici di cui il *dabur* è parte fondante.

La terza ipotesi appare la più convincente da un punto di vista etimologico, anche perché all'epoca della costruzione del Palazzo di Cnosso, generalmente riconosciuto come il Labirinto del Mediterraneo antico, il termine "ascia" non è traducibile con *labrys* ma con *pe-le-ky* –*πέλεκυ*– decretando l'insussistenza della prima e più diffusa ipotesi caldeggiata dallo scopritore del palazzo stesso, Sir Arthur Evans. L'ipotesi secondo cui il Labirinto coincida con l'idea di un edificio adibito ad attività culturali è suffragata anche dalle teorie di Cagiano de Azevedo e Carlo Gallavotti. Quest'ultimo evidenzia come il Labirinto non identifichi la complessità e grandiosità di un edificio, piuttosto indichi la caratteristica semi-ipogea di una tale costruzione nel cui centro viene accolto un luogo sacro; Cagiano de Azevedo,

**Fig. 4**

Pianta della caverna dell'Amnisos con al centro il meandro, disegno dell'autore.

invece, riconduce l'origine del termine propriamente alla caverna, al luogo trovato o ricavato per escavazione nelle profondità della terra. «Un ambiente 'sacro' sotterraneo caratterizzato dalla presenza di una divinità femminile sovrana, di una *πότνια*: questo dunque il significato tipicamente religioso del Labirinto. Se resta difficile stabilirne l'ubicazione (Gortyna?), risulta comunque chiara la sua destinazione culturale: il culto cretese praticato era quello di una divinità ctonia e, come tale, naturalmente ipogeo» (Petroli 1990, p. 229). Si vuole, inoltre, riportare la posizione di Francesco Aspesi (2016), il quale identifica il *daburinthos* con un luogo differente dal Palazzo di Cnosso ovvero la grotta dell'Amnisos nei pressi della foce del fiume *Karteros*. Essa presenta al suo interno un recinto a meandro che cinge due formazioni stalagmitiche, probabilmente facenti parte del culto afferente alla dea *πότνια* e che presenta caratteri formali analoghi al bacino lustrale nord del Palazzo di Cnosso. Tra le diverse posizioni attualmente presenti nel dibattito sul Labirinto e sulla sua coincidenza o meno con il Palazzo, quella della effettiva relazione tra edificio reale e suo archetipo risulta la più convincente da un punto di vista architettonico: non solo per la relazione omologica tra bacino lustrale e caverna sacra, ma anche per la struttura effettiva del piano basamentale. In particolare nel settore ovest, dove l'articolazione dei percorsi, escludendo i nuclei funzionali del deposito e degli ambienti ricavati tra le massicce fondazioni, realizza un struttura labirintica evocante le spazialità ipogee di Gortyna, in cui incroci e cambi di direzione connettono gli ambienti adibiti ad attività culturali. Questa condizione sembra riproporsi anche nella parte aerea del Palazzo, in cui gli aggregati a *cluster* eludono qualsiasi allineamento possibile tra di essi, pur rinunciando al carattere introverso afferente al piano semi-ipogeo. Si può dunque affermare che l'idea di Labirinto soggiaccia alla struttura formale del Palazzo, al suo tipo, pur non coincidendo effettivamente con esso. Come afferma Elémire Zolla (1988, p. 57), «ciò che denominiamo un oggetto, è un insieme di impressioni costellate, raccolte in un'unità dall'archetipo dominante sul momento, che al momento conferisce la sua relativa unità». L'archetipo è dunque ciò che conferisce unità ai caratteri ed alle forme del tipo, ponendosi come "essentivo", ovvero che rimanda alla qualità o all'essenza di un ordine superiore al tipo presente nell'oggetto in esame⁴.

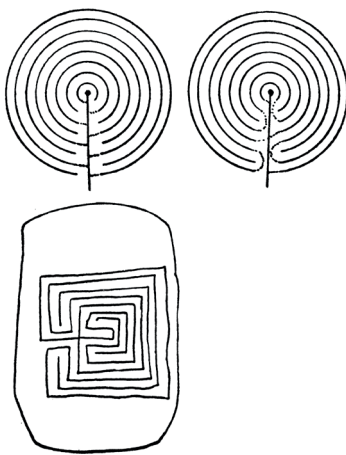


Fig. 5

In alto, schema di derivazione di un labirinto del tipo cnossiano, in basso, Labirinto inciso sul retro di una tavoletta aurea di Pilo; sul fronte principale è presente l'incisione del Lineare B decifrato da Ventris (da Santarcangeli, 1967).

Il Labirinto, simmetrico dell'enigma apollineo (Giorgio Colli 1975), costituisce l'elemento culturale di matrice dionisiaca che cela ed allo stesso tempo consente l'accesso al mondo dei morti: il riverbero che tale forma produce nell'opera costruita ne decreta l'espressione, manifestando la natura sacra dell'edificio, la sua ragion d'essere⁵.

Si può affermare che il Palazzo di Cnosso introiti le condizioni formali emanate dal Labirinto suo archetipo, nel fare ciò anche la parte aerea si attesta come declinazione particolare del principio formale originario, in cui l'elusione di qualsiasi allineamento produce una specifica qualità formale e tipologica collimante con l'idea di *cluster*, dunque condiziona una frammentazione di parti, relativamente autonome, aggregate attorno alla grande corte centrale.

Difatti la struttura rituale del Labirinto permane anche in tutti i miti che ne evocano la forma: la "peregrinazione impedita", ovvero la sfida che bisogna cogliere per poter giungere al centro del *mysterium tremendum*, si sostanzia nel meandro, luogo dove si compie una ierofania elementare con l'indicibile, talvolta costituito da deità ctonie o da mostri, come il mitico Minotauro che abita il Palazzo di Cnosso. Per Brede Kristensen, la forma del Labirinto stesso collima con l'ingresso al mondo degli inferi ma, come rileva Károly Kerény (2016, p. 32), «ovunque lo si trovi [...], il labirinto è più connesso con il mondo delle idee, più archetipico, più primordiale – *urgestaltiger* – che non il mondo infero (altrettanto misterioso, ma in sé del tutto amorfo). Una spiegazione che sacrifichi ciò che ha una sua forma a un qualcosa che ne è privo [...] trascura quanto ne costituisce invece l'elemento fondamentale». Come evidenzia lo stesso Kerény (2016, p. 34), è la forma originale del Labirinto – *Urform* – a determinare le diverse configurazioni possibili – *Gestaltungen* – conducendo il segno elementare della spirale – la sua forma – alle figure – *Gestalt* – evocative di quella concezione spaziale e rituale, condizione a cui non può sfuggire l'architettura e che anzi diviene modalità attraverso cui eternare e trasmettere una concezione specifica del mondo.

Dalla vita alla morte e nuovamente alla vita, così può riassumersi la struttura rituale legata all'archetipo del Labirinto, forma di per sé aperta e infinita, che consente l'ingresso e conduce, attraverso un percorso tortuoso, alla salvezza, all'uscita, in una continua rigenerazione del mistero o dell'enigma che esso stesso pone all'attenzione di chi intende affrontarlo.

Note

¹ Omero nell'*Iliade* racconta che Efesto aveva raffigurato sullo scudo di Achille «un luogo per la danza, che Dedalo aveva apprestato a Cnosso per Arianna», *Iliade* XVIII, 590-95.

² «Nella sala del trono, ad Occidente della corte centrale, vi è uno scavo (trovato anche in altri palazzi) di cui si ignora l'uso e che potrebbe essere messo in relazione col culto dei serpenti sacri, la cui presenza è adombrata nella Creta minoica da tutta una serie di ritrovamenti. Ora, il culto dei serpenti è associato, per ragioni evidenti, con quello delle Potenze sotterranee, ora fecondatrici e quindi benevoli, ed ora temibili, poiché, secondo la loro volontà, assicurano o distruggono la stabilità del mondo. Come dimenticare che Creta e l'insieme del mondo egeo si trovano situati in una regione di sismi frequenti e violenti, i cui risultati furono spesso catastrofici per l'isola?» Santaricangeli P. (1967) – *Il libro dei labirinti*. Vallecchi, Firenze, p. 105.

³ A riguardo si veda la distinzione tra isomorfismo, omologia e analogia proposta da Tomás Maldonado; Maldonado T. (2015) – *Modello e realtà del progetto*. In: Id., *Reale e virtuale*. Feltrinelli, Milano.

⁴ «L'essentivo in realtà non è che una sottolineatura del nominativo, perché si nomina, si percepisce soltanto ciò che attrae l'attenzione: che ha qualcosa da dirci. Ciò che non significa nulla non si nota. Le realtà sono funzioni di metafore, se esse non ci 'trasportassero' ad un significato, questo non si noterebbe. E ogni significato dipende da una significatività archetipica», Zolla E. (1988) – *Archetipi*. Marsilio, Padova, p. 56.

⁵ Cfr. Monestiroli A. (2010), *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Christian Marinotti, Milano.

Bibliografia

- ASPESI F. (2016) – “Il labirinto all’Amnisos”. ANNALI del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati Sezione linguistica AIQN N.S. 5, 16-35.
- CAGIANO DE AZEVEDO M. (1958) – *Saggio sul labirinto*, Vita e Pensiero, Milano.
- COLLI G. (1975) – *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano.
- ESPUELAS F. (2009) – *il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti, Milano.
- EVANS A. (1928) – *The Palace of Minos, a comparative account of the successive stages of the early cretan civilization as illustrated by the discoveries*, Macmillan and co, Londra.
- GODART L. (2002) – *Popoli dell’Egeo. Civiltà dei Palazzi*, Silvana, Milano.
- GRAVES R. (1963) – *I miti greci. Dèi ed eroi in Omero*, Feltrinelli, Milano.
- GREGOTTI V. (1979) – “Editoriale”. *Rassegna*, 1, 5-7.
- KERÉNY K. (2016) – *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino.
- PLATONE – *Repubblica*, libro I, Vegetti M. (a cura di) (2006), BUR, Milano.
- PLATONE – *Protagora*, trad. F. Adorno (1996), Laterza, Bari.
- PETROLI E. (1990) – “Il mito del minotauro. Un’interpretazione storico-religiosa”. *Studi Classici e Orientali*, 39, 203-256.
- SANTARCANGELI P. (1967) – *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Vallecchi, Firenze
- SEVERINO E. (2013) – *La filosofia dai greci al nostro tempo*. La filosofia antica e medioevale, Bur, Milano.
- STARACE F. (1973) – *L’architettura Dell’oriente Antico E Del Mediterraneo. Uno Studio Sulla Storia delle “Fabbriche Meravigliose”*. Dagli appunti delle lezioni tenute per il corso di “Storia dell’architettura”(corso C) nell’anno accademico 1972-73. Tecton, Napoli.
- UGO V. (1991) – *I luoghi di Dedalo*, Dedalo, Bari.
- ZOLLA E. (1988) – *Archetipi*, Marsilio, Padova.

Gennaro Di Costanzo (Ischia, 1988), architetto e dottore di ricerca in Composizione architettonica e urbana presso il DiARC, Università di Napoli "Federico II". È stato curatore di diverse mostre di architettura tra cui: "Carlo Moccia. Tra le torri"; "Renato Rizzi. La cattedrale di Solomon" e "Paolo Zermani. Architettura e tempo. La ricostruzione del castello di Novara"; ha curato con Roberta Esposito il volume "Venticinque domande a Paolo Zermani" per la collana "Saper credere in architettura", Clean edizioni; è autore dei volumi "Lo spazio della corte. Dall'evocazione della radura alla permanenza del tipo" e "Composizioni tonali. Lo spazio nell'architettura di Luigi Cosenza", di prossima uscita per la collana "Theoria architettura città", Clean Edizioni.