

FLUSSI NASCOSTI

Anatomia dei sotto-*Passages*

HIDDEN FLUXS

Anatomy of the Sub-*Passages*

Antonello Boschi

A cavallo fra luoghi e non-luoghi, l'analisi dei sottopassaggi porta con sé il variare dalla lobotomia architettonica alla creazione di veri e propri spazi della merce.

Halfway between places and non-places, the analysis of the underpass entails variations from the architectural lobotomy to the creation of true merchandise spaces.

Bentham Crouwel Architects,
Cuyperspassage, Amsterdam
2015

Bentham Crouwel Architects,
Cuyperspassage, Amsterdam
2015



Veduta attuale del Passage
Jouffroy, Parigi 1846

Present-day view of Passage
Jouffroy, Paris 1846

«Per il privato cittadino, esso rappresenta l'universo. In esso egli raccoglie il lontano e il passato. Il suo salotto è un palco nel teatro universale». *L'intérieur*, sorta di costellazione di mondi paralleli, artefatti, costruiti, foderata ininterrotta dell'architettura dell'uomo, rappresenta un pezzo importante in quel continuum di frammenti di cui Benjamin si serve per descrivere le dinamiche della Parigi del XIX secolo. L'allestimento di questi luoghi, contestualizzati nell'epoca della modernità, e quindi in uno stadio già maturo del consumismo contemporaneo, possono rispondere alla massima che contrappone un interno globale a un esterno locale². Trovarsi dentro in definitiva è una sensazione che ci mette al riparo dal *campo aperto* del mondo, peraltro fortemente legato – una volta varcata la soglia di uscita – all'immagine della città a cui appartiene. Ma come potremmo definire questi rapporti se passassimo da questi "coperti" agli interni ipogei, se sprofondassimo, letteralmente, questi spazi nel sottosuolo? Ci troveremo di fronte a una architettura degli spazi racchiusi che non solo ha dimenticato aree

"The interior [...], for the private man, represents the universe. In the interior, he brings together the far away and the long ago. His living room is a box in the theater of the world."¹ The interior, a sort of constellation of parallel, artificial, constructed worlds, forms the seamless lining of man's architecture, representing an important piece of that continuum of fragments utilized by Benjamin to describe the dynamics of 19th-century Paris. The setup of these places, contextualized in the

modern era, and thus in an already advanced stage of contemporary consumption, can fit the maxim that contrasts a global interior and a local exterior.² To be definitively inside is a sensation of being sheltered from the open field of the world, which is also closely connected – once across the exit threshold – to the image of the city to which it belongs. But how could we define these relations, were we to pass from these "shelters" to underground interiors, were we to literally plunge into

these spaces below ground level? We would find ourselves faced with an architecture of enclosed spaces that has not only forgotten cultural areas, regionalisms and local languages, but is also unable to establish a relationship with a landscape connected to a specific context, due to its subterranean nature. Furthermore, the *intérieur* in this case is often associated with the concept of direction, transformed into directional space:³ an evolution that becomes segment and movement, presenting itself



Vista odierna della Galerie Véro-
Dodat, Parigi 1826

Present-day view of Galerie
Véro-Dodat, Paris 1826

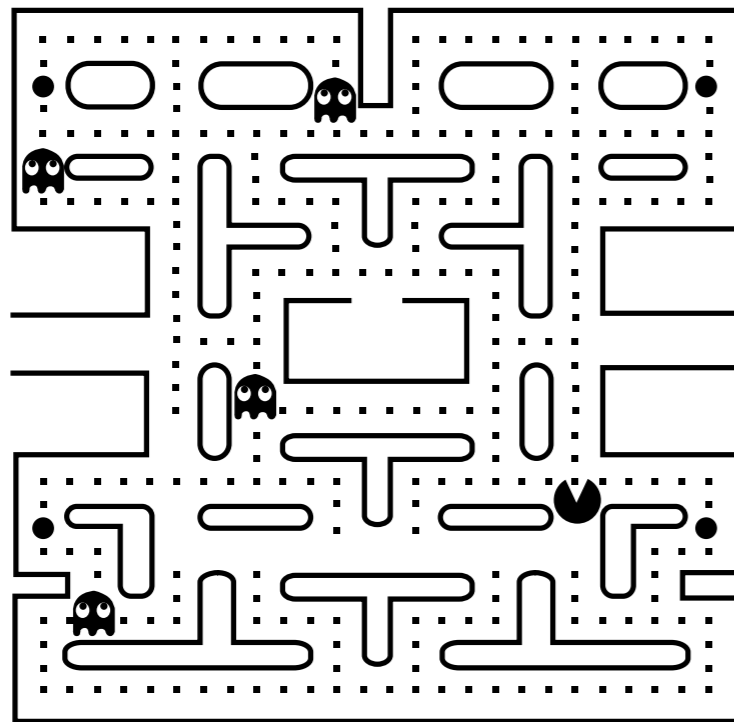
culturali, regionalismi e linguaggi locali, ma che non riesce neanche a rapportarsi con un paesaggio legato a un contesto specifico quale è quello della sua natura sotterranea. Inoltre *l'intérieur* nel nostro caso viene spesso associato al concetto di direzione, ovvero trasformato in uno spazio direzionale³: una evoluzione che si fa segmento e movimento, che si pone come canale di collegamento tra due poli distanti, ponte fra concetti che di solito attribuiamo al sottopassaggio. Con lo stesso approccio diacronico con cui abbiamo confrontato gli interni possiamo mettere di fronte a questo genere di dispositivi architettonici quelli dai quali Benjamin trae il nome per la sua opera rimasta incompiuta. A partire dalla concezione stessa dei *passage*, inscindibili dalla Parigi che ne ha visto ascesa e declino, è evidente come sia difficile trovare un luogo di origine nell'immaginario collettivo per i suoi omologhi ctoni, i sotto-passages. In maniera opposta, quasi speculare, questi si pongono in una condizione di alterità – indifferente contrappunto dell'identità – capace solo di riportarne alla mente l'atmosfera

as a channel of connection between two distant poles, a bridge between concepts that we usually attribute to the underpass. With the same diachronic approach we have applied to interiors, we can compare this type of architectural device with those from which Benjamin took the name of his unfinished work. Starting from the conception of the passage itself, inseparable from Paris which witnessed its rise and fall, it is clear that it is hard to find a place of origin in the collective imagination

for its underground brethren, the sub-passages, the underpasses. In an opposite and almost symmetrical way, these place themselves in a condition of otherness – indifferent counterpoint of identity – capable only of bringing to mind the atmosphere and the internal dynamics, without a memory of substrate, or a specific context of belonging. The sub-passages whose genetic background we are attempting to decipher are orphans and offspring of all, so anonymous in their construction as to

leave no doubt regarding their utilitarian approach as a connection between distinct points. Their use is incessantly repeated without demands, without feeling any unfulfilled expectation, any architectural thought during the moment of crossing. How could we fail to insert them in the ranks of the "non-places" that govern the dilation of our urban landscapes,⁴ necessary evils or assets not sufficiently necessary to deserve attention, attribution of value and resources? They can be

e le dinamiche interne, senza una memoria di sostrato, o un contesto specifico di appartenenza. I sottopassaggi, dei quali si tenta di decifrare la genetica, sono orfani e figli di tutti, talmente anonimi nella loro costruzione da non lasciare nessun dubbio sul loro approccio utilitaristico di soluzione di continuità tra punti distinti. Il loro utilizzo si ripete incessante e senza pretese, senza avvertire durante il momento dell'attraversamento alcuna aspettativa disattesa, nessun pensiero architettonico.



Pac-Man, immagine di uno schema tipo del celebre videogioco, 1980

Pac-Man, typical scheme of the famous video game, 1980

E come non inserirli nell'olimpico dei "nonluoghi" che governano la dilatazione dei nostri paesaggi urbani⁴, mali necessari, o beni non sufficientemente necessari da meritare attenzione, valore, risorse. Possono essere considerati, in breve, alla stregua di cibi pronti da consumare come un pranzo veloce in una giornata frenetica di lavoro. Una lobotomia architettonica⁵, che non solo non mette in relazione contenitore e contenuto ma che nasconde totalmente il primo sotto la superficie del mondo e il secondo dietro una interruzione di giudizio che ha più a che vedere con la mancanza di alternative che con l'indifferenza percettiva. Il sottopassaggio, considerato da una prospettiva che lo vede come strumento per risolvere collegamenti tra parti di città, tra mezzi di comunicazione sotterranei

o tra limiti invalicabili in superficie, e non come fine di un'esperienza quotidiana, deve questa considerazione in larga misura a quello che possiamo definire come suo passante abituale. «Paesaggio, ecco cosa diventa la città per il *flâneur*. O più esattamente: la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza⁶. Così i grandi anditi dei *passages* – sincretismo ideale di paesaggio e stanza – non avrebbero goduto dello

stesso fascino senza le figure che distrattamente li percorrevano: figure che richiamavano l'andare senza sosta, o meglio l'incedere singhiozzante e sinuoso tipico di chi manca di una destinazione. Se il *flâneur* può rappresentare l'espressione animata del *passage* parigino, difficile è delineare i tratti del suo alter ego sotterraneo dei nostri giorni. Secondo un approccio induttivo potremmo tentare di descriverne i tratti salienti. L'andatura: tesa, svelta, scaltra, adatta a quei luoghi dove è meglio passare oltre. Lo sguardo: basso, fisso, quasi catatonico, per assicurarsi l'appoggio del passo successivo o per prestare una flebile attenzione allo schermo dello smartphone. L'ascolto: scarsa interazione con l'altro, facoltà frequentemente occupata da contenuti multimediali

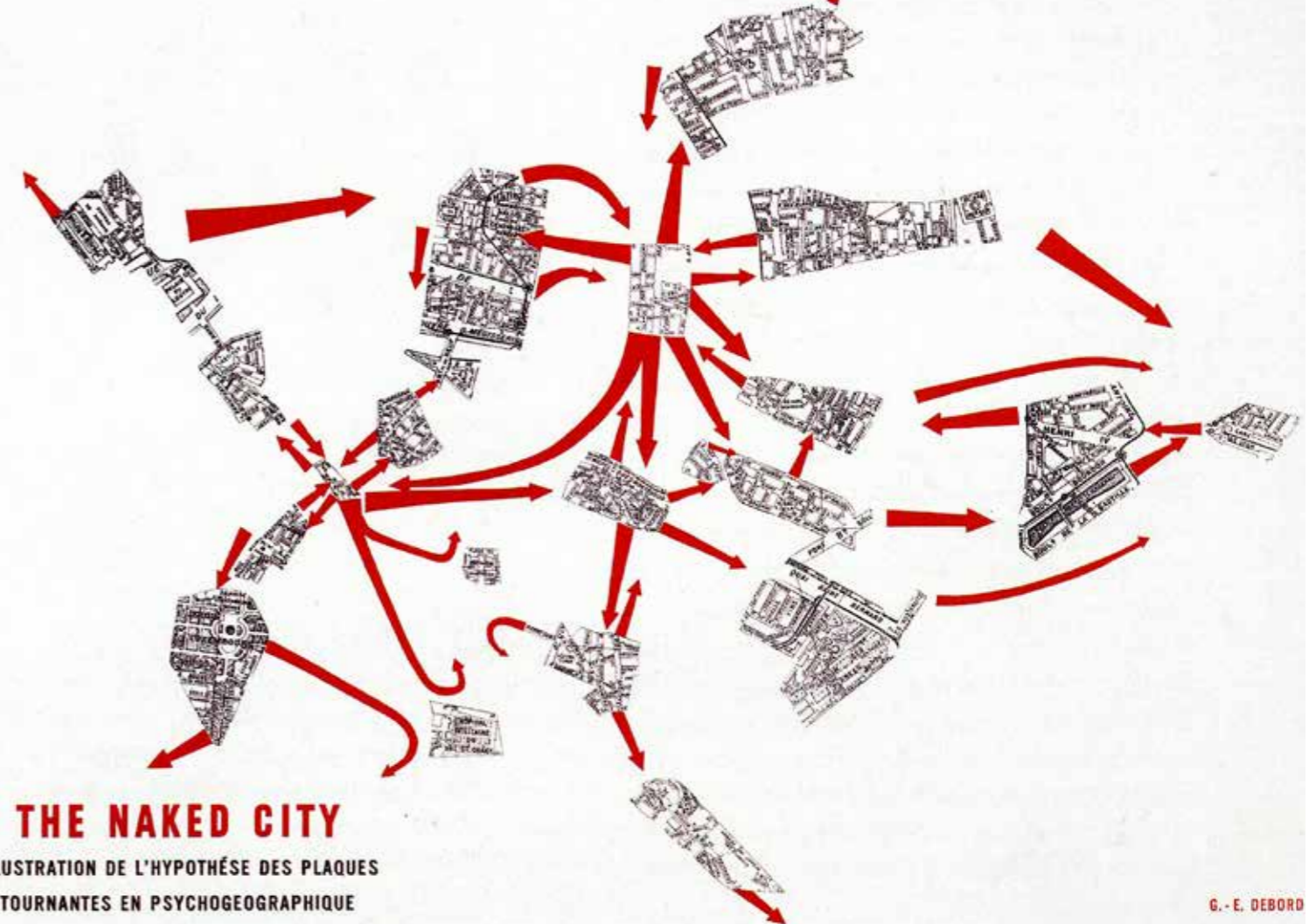
considered, in short, on a par with prepared foods ready for a quick lunch during a frenetic day of work. An architectural lobotomy,⁵ which not only establishes relations between container and content, but also totally conceals the first under the surface of the world, and the second behind a suspension of judgment that has more to do with the lack of alternatives than with an indifference of perception. The underpass, observed from a perspective that sees it as a tool to address the need for connections between city

parts, between underground means of communication or uncrossable barriers at ground level, and not as the objective of an everyday experience, owes this status to a large extent to what we might define as its habitual passerby. "Landscape – that, in fact, is what Paris becomes for the *flâneur*. Or, more precisely: the city splits for him into its dialectical poles. It opens up to him as a landscape, even as it closes around him as a room."⁶ So the great corridors of the passages – ideal syncretism of landscape

and room – would not have had the same charm had it not been for the figures who distractedly walked through them: figures that suggested the incessant wandering, the sporadic and winding steps typical of those who have no destination in particular. While the *flâneur* can represent the animate expression of the Parisian passage, it would be hard to outline the features of his underground alter ego of our time. By induction, we can try to describe some of his salient characteristics. The gait: taut, quick, attentive,

suitable for places where it is better to keep moving, on the way to elsewhere. The gaze: low, steady, almost catatonic, watching the ground beneath one's steps, while paying fleeting attention to the screen of a smartphone. The listening: little interaction with others, a capacity often replaced by the multimedia content provided by the above-mentioned device that draws the gaze. There are pathways of the gaze⁷ that resemble the agitated and jerky ones of someone driving in traffic more than

those described by Walser⁸ of a writer lost in his thoughts, in search of inspiration. These characteristics are antithetical to those we might mention for a person walking on ground level, perhaps enjoying time thus spent on a beautiful sunny day. In these terms, the underpass can be considered an effective heterotopia⁹ of the walk, a conveyor of fluxes that triggers a short circuit in man's capacity to appreciate the environment around him and to weave relationships inside it. To use an analogy with the dynamics of mining,



THE NAKED CITY
ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE

G. - E. DEBORD

riprodotti dallo stesso dispositivo a cui dedica la vista. Esistono percorsi dello sguardo⁷ che assomigliano più a quelli concitati e scattanti di chi è alla guida nel traffico di città piuttosto che a quelli descritti da Walser⁸ di uno scrittore perso nei suoi pensieri in cerca di una ispirazione. Tutte caratteristiche che si pongono in assoluta antitesi di quelle che potremmo ricordare per chi spende del tempo a camminare in superficie, magari attratto da una bella giornata di sole. In questi termini il sottopassaggio può essere considerato come un'effettiva eterotopia⁹ della passeggiata, ovvero un conduttore di flussi che opera un cortocircuito nella capacità dell'uomo di apprezzare l'ambiente che lo circonda e di interessare

Guy Debord, Naked City, 1957

Guy Debord, Naked City, 1957

relazioni al suo interno. Per utilizzare un'analogia con le dinamiche della miniera, i tunnel che si diramano sono canali di estrazione e frutto stesso di questa attività estrattiva, i sottopassaggi si presentano al contrario come luoghi dell'immissione, della percorrenza incessante. Un passo svelto, da *Tempi moderni*, rimarcato da suggerimenti eloquenti come il famoso *keep left* disseminato nella London Underground per intimare all'utente "rallentato" di lasciare libera la corsia di sorpasso. Questo spostamento di milioni di persone richiama alla mente la corsa inarrestabile di *Pac-Man*, videogame storico in cui il protagonista ingurgita tanti punti lampeggianti di un percorso obbligato, scappando

where the branching tunnels are channels of extraction and at the same time the result of this activity, the underpasses are instead places of constant movement. A quick pace, as in Modern Times, underscored by eloquent suggestions like the famous "keep left" scattered in the London Underground to urge "slow" travelers to leave the passing lane free. This movement of millions brings to mind the unstoppable progress of Pac-Man, the historic video game in which the protagonist gobbles up

flashing dots of light along an obligatory maze, escaping from monsters we might call time, work and routine today. It is precisely the metropolitan system as we know it today, a constant in all big cities, that feeds on underpasses not only to descend towards trains, but also to weave a network of connections between one station and another, or between different lines in the same station. Recalling the psychogeography theorized by Debord and the Situationist movement,¹⁰ in these dark connections between city

pieces we can rediscover the dynamics evoked inside the Naked City. In an imaginary representation of the city, 19 sections of Paris were taken apart by the French philosopher and reassembled in a new order. The arrows that connect them can be compared to those underground pathways that represent a break in our location inside the city, inside the cardinal points and under the vault of the sky. This multisensory suspension of perception is the real dystopia of the "dérives" (drifts)

theorized by the Situationists, who urged people to "...walk rhythmically and look slightly upwards, so that architecture will be the center of your visual field, and leave the street level at the lower end of your sight."¹¹ Beyond these digressions that take their dynamic nature as a constant of passages, we should remember that "corridors no longer simply link A to B, but have become 'destinations'."¹² We cannot say the same, with comparable nonchalance, about underpasses, apart

from some specific episodes that have to do with the subculture known (not by chance) as "underground." Part of this subculture, almost never dazzled by the poetic instant of Bachelard, makes graffiti that have something in common with the signs described by Venturi almost 50 years ago in his famous Learning from Las Vegas¹³. In this logic, not only do the importance and size of the works seem to be directly proportional to each other, but the superimposing of one work on another represents

da mostri che oggi potremmo chiamare tempo, lavoro e routine.

È proprio il sistema metropolitano come lo conosciamo oggi, costante di tutte le grandi città, che si nutre dei sottopassaggi non solo per discendere ai treni ma anche per tessere una rete di collegamenti tra una stazione e l'altra o tra diverse linee di una medesima stazione. In memoria della psicogeografia teorizzata da Debord e dal movimento situazionista¹⁰, potremmo ritrovare in questi oscuri collegamenti tra pezzi di città le dinamiche evocate

all'interno della Naked City. In una rappresentazione immaginifica della città, diciannove sezioni di Parigi vengono scomposte dal filosofo francese e ricomposte assieme secondo un nuovo ordine. Le frecce che le mettono in relazione possono essere paragonate a quei percorsi sotterranei che rappresentano una pausa nella nostra collocazione all'interno della città, all'interno dei punti cardinali e al di sotto della volta celeste. Questa sospensione percettiva multisensoriale è la distopia reale delle derive teorizzate dai situazionisti, che incoraggiavano le persone a «...camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'architettura e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista»¹¹.



Boule de neige di Parigi

Boule de neige of Paris

Al di là di queste digressioni che considerano come costanti dei passaggi la loro natura dinamica ricordiamo come «i corridoi non collegano più semplicemente A e B, ma sono divenuti "destinazioni"»¹². Non possiamo affermare con altrettanta naturalezza lo stesso per i sottopassaggi, a meno di episodi specifici che riguardano quella sottocultura chiamata – non a caso – underground. Parte di questa, quasi mai folgorata dall'istante poetico di Bachelard, formula graffiti che hanno qualcosa in comune con le insegne descritte da

Venturi oramai quasi cinquanta anni fa nel suo celebre *Learning from Las Vegas*¹³. In questa logica non solo l'importanza e la grandezza delle opere sembrano direttamente proporzionali tra loro, ma la sovrapposizione delle une sulle altre rappresenta una sorta di stratificazione che afferma il proprio lavoro oscurando quello precedente. I writer, surrogato dei movimenti di resistenza dei quali sembrano portare l'eredità, si impossessano dei sottopassaggi, e di altri luoghi delle città legati alla penombra e alla notte, come destinazione non solo fisica ma comunicativa, nella reiterazione dei loro personali tag in una sorta di formula ossessiva compulsiva. Il fenomeno, che trova il suo climax nel *tag bombing*¹⁴, rappresenta una forma di controllo del territorio e di resistenza verso i canoni della società che ogni giorno in quei

a sort of stratification that asserts one work by obliterating the one that came before it. The "writers," surrogates of protest movements whose legacy they seem to carry on, take possession of underpasses and other places in the city associated with darkness and night, as the not just physical but also communicative setting for the propagation of their personal "tags" in a sort of obsessive-compulsive formula. The phenomenon, which reaches its climax in "tag bombing,"¹⁴ represents

a form of control of the territory and of resistance to the canons of the society that every day, in those sub-passages, "looks and passes." This practice seems to reveal a veiled abandonment syndrome more than an atrocious act of revolt, contributing above all, though not on its own, to mark these as violated, inhospitable places. Alongside the presence of these denizens, we cannot fail to mention the use of underground passages as shelters for the homeless,¹⁵ nestled at their sides to spend

the night inside something, a memory of architecture that can protect them without expulsion. A consideration that with some exaggeration can also have to do with the pissoirs of Paris – placed like pissoirs at the corners of the streets – in relation to a blurry free zone of underpasses, potential linear urinals we are accustomed to encountering at the rest stops along our highways. To round out the dark, dramatic image the mind associates with these spaces, often boosted by news reports,

we can think about one of the first works of Kieślowski, *Pedestrian 16 Subway*, where an act of sexual violence takes place. In a setting where everyone passes through and no one remains, the rules established for itself by the society vanish due to the lack of the indirect control the community exerts over the territory, on a par with the mechanism described by Jane Jacobs regarding the difference between old cities and new turf.¹⁷ Bringing back to mind the impact of the will-o'-the-

wisps of the passages on Benjamin's imaginary, we can recall that "these corridors are massive works of architecture in marble, glass and iron, soon to become obsolete, like the buildings of the first factories, and therefore they contain something dreamy, unredeemed, of childhood memory."¹⁸ Parallel to this vision, in the underpasses we can rediscover another side of our subconscious linked to the hidden and invisible dimension of the world. Man has always deposited and concealed his fears below



Un sottopassaggio degradato, Ottignies-Louvain-la-Neuve

Degraded pedestrian underpass, Ottignies-Louvain-la-Neuve

Tag bombing in un sottopasso, Belfast

Tag bombing in a subway, Belfast

sottopassaggi «guarda e passa». Questa pratica si rivela una velata sindrome dell'abbandono più che con un atto efferato di rivolta, contribuendo soprattutto, se non unicamente, a rimarcare questi luoghi come violati e inhospitali. A fianco di queste frequentazioni come non accennare ai passaggi sotterranei quali destinazione di clochard¹⁵, accovacciati ai lati dei quali spendono la notte all'interno di qualcosa, un ricordo di architettura che li possa riparare senza rigetto. Considerazione che secondo un'iperbole può guardare ai *pissoir* parigini – disposti come elementi puntuali agli angoli delle strade – come a un'indistinta zona franca dei sottopassaggi, potenziali vespasiani lineari cui ci hanno abituato gli autogrill che cadenzano le nostre soste autostradali.

Per dare fondo all'immagine drammatica, oscura che la mente può associare a questi spazi, sovente suffragati da fatti di cronaca, pensiamo a uno dei primi lavori di Kieślowski, *Il sottopassaggio pedonale*¹⁶, cortometraggio all'interno del quale si



the ground, but also the expectations connected with life after death, and other rituals that find a physical and symbolic passage from darkness to light in the descent-ascent dichotomy. One significant example is linked to the god Zeus Idaeos in Pre-Mycenaean Crete: "The rite foresaw that the initiate ... would then go down into the darkness of the tomb-cave of god. At dawn of the twenty-eighth day, they would return to the light."¹⁹ Here the underground passage represented a destination,

albeit temporary, the sole path of contact with the divine. Without recourse to western cosmogony, it is possible to outline an aesthetic of the underpass, coming to grips with its relationship with light and space to dredge up the origin and dynamics that influence our forebodings when we enter its depths. The first factor has to do with the use of artificial light, an inevitable device that often cannot be combined with direct or diffused sunlight. The second is generated by following a hedonistic

principle, i.e. limiting the size of these passages in order to cut down on the costs of excavation and construction. A dynamic that reminds us of the burrows of certain animals, marmots, badgers, rabbits. Tunnels for shelter inside the warm womb of mother earth, generated by removal, in keeping with a spatial configuration barely sufficient to create an inhabitable space. The logic underlying the Existenzminimum of these excavations is "deeply" different from the foundation

logic of the passages, based on the vision of a light showcase to contain a portion of the city. The will to enclose the consumer – once the citizen – inside a glass bubble can be compared only to the famous souvenir that indifferently contains landmarks from all over the world, paying little attention to the probability of seeing them in a snowstorm. The passage as *boule de neige* capable of shaking us between storefronts, theaters and bistros conveys the fact that commerce is the basis of this type of architecture,

inside which the patrons trace fluctuating and placid trajectories, like snowflakes. This effect is made possible by the milky light from above, the use of iron for the structure, and the shop windows, which were first imported from England.²⁰ After all, in commerce the underpasses find a factor that evolves from its archetype, generating a hybrid capable of transforming the passerby into a customer, justifying greater investment in terms of construction. This is the moment in which the



Fotogramma tratto da *Przejście podziemne* (Il sottopassaggio pedonale) di K. Kieślowski, Polonia 1973

Still taken from *Przejście podziemne* (*The Pedestrian Subway*) by Krzysztof Kieślowski, Poland 1973

affrontandone il rapporto con la luce e lo spazio per scovare l'origine e le dinamiche che ne influenzano la diffidenza che si ha nell'attraversarlo. La prima ha a che fare con l'impiego della luce artificiale, strumento inevitabile, spesso non integrabile con l'irraggiamento diretto o diffuso della radiazione solare. Il secondo viene generato seguendo il principio edonistico, ovvero limitando la dimensione di questi passaggi in modo da contenerne costi di scavo e costruzione. Una dinamica che ricorda le tane di certi animali, marmotte, tassi, conigli. Cunicoli per ripararsi all'interno del caldo ventre della madre terra, generati per via di levare, secondo una configurazione spaziale appena sufficiente per ricreare un'ambiente abitabile. La logica sottesa dell'*Existenzminimum* di questi scavi è "profondamente" diversa da quella fondativa dei *passages*, incoraggiati dalla visione di una teca leggera che contenesse un brano di città. La volontà di racchiudere il consumatore, già cittadino, dentro una bolla di vetro può essere comparabile solo al famoso *souvenir* che contiene indifferentemente

cross-section of a street. This segment-surface-volume transformation represents the best synthesis through which to understand the fact that these systems have always had a latent ambition, namely to effectively become parts of the city: a characteristic intrinsically sustained by the spatial concept with which Rudofsky associates the street,²⁴ i.e. not just the street surface, but also the entire volume including the surrounding frontage. Naturally there are no apartments on the first

floor, and we are far from the mixité of the street level. Of course the underpasses are not sunken passages, but the sounds that reach us from down there suggest the voices with which the street attracts its audience, shaping its movement,²⁵ and making it – after all – a true place.

consuma una violenza sessuale. In uno scenario in cui tutti passano e nessuno resta, le regole che la società si è data svaniscono in assenza del controllo indiretto che la comunità esercita sul territorio, alla stregua del meccanismo raccontato da Jane Jacobs riguardo la differenza tra vecchie città e nuovi *turf*¹⁷. Riportando alla mente invece come i fuochi fatui dei *passages* abbiano inciso l'immaginario benjaminiano, ricordiamo che «questi corridoi sono massicce architetture in marmo, vetro e ferro divenute presto obsolete, come gli edifici delle prime fabbriche, e perciò contengono qualcosa di onirico, di non riscattato e di infantile»¹⁸. In parallelo a questa visione possiamo ritrovare nei sottopassaggi un'altra

Senzatetto con tende in un tunnel, Berlino

Homeless with tents in a tunnel, Berlin

faccia del nostro subconscio legata alla dimensione nascosta e invisibile del mondo. È al di sotto del suolo che l'uomo ha da sempre deposto e nascosto le sue paure, ma anche le aspettative legate alla vita dopo la morte e altri riti che ritrovano nel binomio discesa-ascensione un passaggio fisico e simbolico dalle tenebre alla luce. Significativo è l'esempio legato al dio Zeus Ildaios nella Creta pre-micenea: «[l'iniziato] scendeva poi nel buio della grotta-tomba per ritornare alla luce dopo il ventottesimo giorno»¹⁹. Qui il passaggio ipogeo rappresentava una destinazione, seppur temporanea, unica via di contatto con il divino. Senza scomodare la cosmogonia occidentale è possibile tratteggiare una estetica del sottopassaggio

underpass tends to widen at the sides, to recreate the cross-section of a street in the above-ground world faced by timid storefronts: small businesses that have little in common with the sparkling display of goods in the ground-level galleries, yet still represent an enlivening entropic factor. What remains unvaried is the transitive character of the space, unlike the Parisian passages where the rising middle class, but also the less affluent classes, "qui n'aiment rien tant que jouer de leur

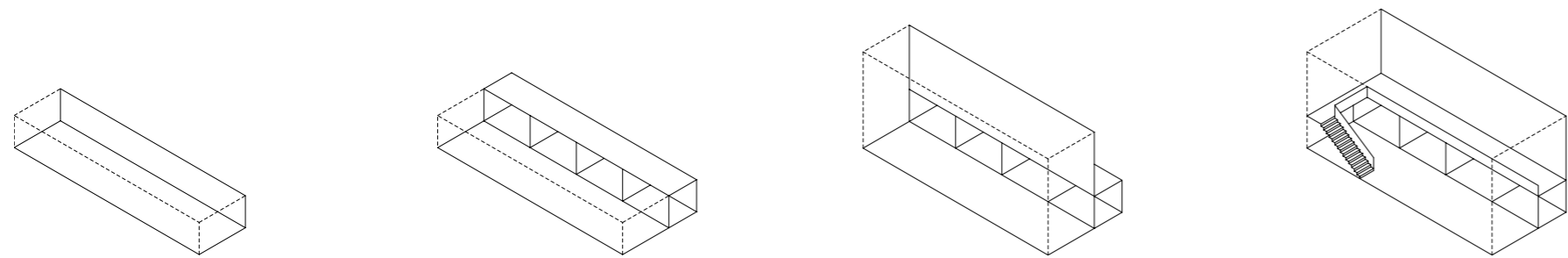
propre spectacle. On s'y presse à la sortie des représentations théâtrales – beaucoup de passages couverts sont jumelés avec les salles – pour y être vu".²¹ The reservoir of potential new customers in the underground fabric continues to be prompted to enter these places only by obligatory transfers between transport lines, the possibility of saving time by shopping along these obligatory routes, or the chance for a respite from the chaotic traffic of the city. This constant, which may

or may not be considered a defect, can be observed from a dual vantage point. On the one hand, the spatial character that is the basis of the difference between these corridors, namely the equal and opposite sensations of lightness and weight they communicate; on the other, the new condition of the underpasses, which remains very distant from the variety of uses and fluxes contained in the sheltered galleries at ground level. Though on the surface one was inside a structure, the street was

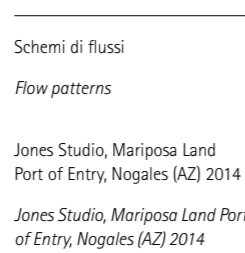
always near by, and was a place in which stores and residences were seamlessly connected.²² As time passes the spatial device of the underpass has taken the path indicated by the dazzle of commerce²³ of a morphological evolution, without ever turning back. On a par with the explosion that has taken place in cities at all latitudes, with the resulting sprawl, we can state that the analogous clustering of underground pathways is a fait accompli in many contemporary cities. The

route that originally simply connected A to B multiplies its terminal points in the more intricate developments – arriving at notations for which all the letters of the alphabet would not suffice. To understand the resulting constellation, it is not enough to connect the dots as in a children's workbook; we have to also consider the upward development of these submerged works of architecture. Through the stratification of levels, a volume is reached that can be seen as comparable to the

i *landmark* di tutto il mondo, non curandosi della probabilità di vederli innevati o meno. Il *passage* come *boulevard de neige* capace di shakerarci tra fronti di negozi, teatri e bistrot comunica quanto il commercio sia elemento fondante di questo genere di architettura, all'interno della quale gli avventori disegnano altalenanti e placide traiettorie, come fiocchi di neve. Un effetto reso possibile dalla luce lattiginosa proveniente dall'alto, dall'uso del ferro per la struttura e dalle vetrine che per prime furono importate dall'Inghilterra²⁰. D'altra parte i sottopassaggi ritrovano nel commercio un fattore che evolve dal suo archetipo, generando un ibrido capace di trasformare il passante in cliente ovvero di giustificare il maggior investimento in termini costruttivi. È questo il momento in cui il sottopassaggio tende a dilatarsi lateralmente, per ricreare in negativo quella che è la sezione di una strada del mondo emerso sulla quale prospettano timidi fronti commerciali: piccoli esercizi che non hanno niente dello sfavillante esibire di merci delle gallerie di superficie, ma che rappresentano pur sempre un fattore entropico vivificante. Rimane comunque invariato il carattere transitivo dello spazio, a differenza dei *passages* Parigini dove la classe borghese in ascesa, ma anche i ceti meno abbienti, «amavano soprattutto godere del loro proprio spettacolo. Ci si accalava all'uscita delle rappresentazioni teatrali – molti dei *passages* coperti sono gemellati con dei teatri – per essere visti.»²¹ Il bacino di nuovi clienti potenziali del tessuto ipogeo continua a trovarsi in questi luoghi spinto soltanto da cambi obbligati di linee di trasporto, risparmio in tempi di percorrenza, o momento di tregua dal traffico convulso della città. Questa costante, ammesso di poterla considerare un difetto, si può osservare da un duplice punto di vista. Da un lato il carattere spaziale alla base della differenza tra questi corridoi, ovvero le sensazioni uguali e opposte di leggerezza e pesantezza che comunicano; dall'altro la nuova condizione dei sottopassaggi rimane molto lontana dalla promiscuità di usi e flussi contenuta nelle gallerie coperte. Nonostante in superficie ci si trovasse all'interno di palazzi la strada era pur sempre vicina, oltre ad essere un luogo in cui negozi e abitazioni erano legati senza soluzione di continuità²². Col passare del tempo il dispositivo spaziale del sottopassaggio ha intrapreso la via indicata dai bagliori del commercio²³ di un'evoluzione



morfologica, senza voltarsi indietro. Alla stregua dell'esplosione avvenuta nelle città a ogni latitudine, e dello *sprawl* che ne è conseguito, possiamo affermare che l'analoga clusterizzazione dei percorsi ipogei sia un fatto compiuto in molte metropoli contemporanee. Il percorso che in origine collegava semplicemente A con B, negli sviluppi maggiormente intricati moltiplica i punti terminali – arrivando ad annotazioni per le quali non sarebbero sufficienti tutte le lettere dell'alfabeto. Per comprendere la costellazione che ne deriva, non basta unire i punti come in un gioco enigmistico, ma dobbiamo considerare lo sviluppo che queste architetture sommerse prendono in altezza. Attraverso una stratificazione di livelli si raggiunge un volume tale da poterlo considerare come una sezione stradale. Una trasformazione, quella segmento-superficie-volume che rappresenta la migliore sintesi per capire come questi sistemi abbiano sempre avuto come ambizione latente quella di diventare a tutti gli effetti parti di città: caratteristica, questa,



intrinsecamente sorretta dal concetto spaziale al quale Rudofsky associa la strada²⁴, ovvero non la sola superficie stradale quanto l'intero volume compreso dai fronti che su questa prospettano. Certo non esistono primi piani abitativi, certo siamo lontani dalla *mixite* delle strade emerse, certo non sono *passages* che sprofondano, ma i suoni che giungono da sotto evocano le voci con cui la strada attira il pubblico, ne conformano l'andamento²⁵, ne fanno, dopotutto, un luogo vero.

Note

- 1- W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982; trad. it., *I «passages» di Parigi*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2002, p. 11.
- 2- A. Barbara, *Sensi, tempo e architettura: spazi possibili per umani e non*, Milano, Postmedia Books, 2012, p. 55.
- 3- Definizione presa in prestito dalla classificazione che Louis Kahn fa degli spazi, suddividendoli in direzionali, ovvero con una direzione prevalente, o non direzionali, ovvero con una polarità chiara che non comunica l'idea di movimento o attraversamento. In L. I. Kahn, "The Room, The Street, The Human Agreement", in *AIA Journal*, 56, settembre 1971, pp. 33-34.; trad. it. "Lo spazio, la strada e il patto tra gli uomini", in M. Bonaïti (a cura di), *Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti*, Milano, Electa, 2002, pp. 144-155.
- 4- M. Augé, "Des lieux aux non-lieux", in *Non-Lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992; trad. it. "Dai luoghi ai non luoghi", in *Non luoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elùthera, 19964, pp. 71-105.
- 5- R. Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, The Monacelli Press, 1994; trad. it. *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*, a cura di M. Biraghi, Milano, Electa, 201310, p. 93.
- 6- W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 466.
- 7- M. Jakob, *Poétique du banc*, Paris, Macula, 2014; trad. it. *Sulla panchina: percorsi dello sguardo nei giardini e nell'arte*, Torino, Einaudi, 2014.
- 8- R. Walser, "Der Spaziergang", in *Seeland*, Zürich, M. Rascher, 1919; trad. it. *La passeggiata*, Milano, Adelphi, 198311.
- 9- Neologismo introdotto da Foucault per identificare spazi reali ma che rappresentano un cortocircuito nei rapporti con gli spazi circostanti. M. Foucault, *Utopies et hétérotopies*, registrazione di due conferenze radiofoniche di France Culture tenutesi il 7 e 21 dicembre 1966; trad. it. *Utopie Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2018.
- 10- Cfr. G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967; trad. it. *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Et Castoldi, 2001.
- 11- G. Debord, "Théorie de la dérive", in *Les Lèvres nues*, 9, novembre 1956, poi in *Intentionale Situationniste*, 2, dicembre 1958; trad. it. "La teoria della deriva", in M. Lippolis (a cura di), *Internazionale Situazionista 1958-1969*, Torino, Nautilus, 1994.
- 12- R. Koolhaas, "Junkspace", in C. J. Chung, J. Inaba, R. Koolhaas, S. T. Leong (a cura di), *Project on the City 2 / Harvard Design School, Guide to Shopping*, Köln, Taschen, 2001; trad. it. *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 79.
- 13- R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, Mass.-London, MIT Press, 1972; trad. it. *Imparare Da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, a cura di M. Orazi, Macerata, Quodlibet, 2010.
- 14- Nome in codice che i writer usano per distinguersi. Per *tag bombing*, letteralmente "bombardamento di tag", si intende la riproduzione del proprio tag su vasta scala in una determinata area urbana.
- 15- Clochard (dal francese *clocher* zoppicare), barboni, *Homeless* tutti sinonimi che tradiscono in realtà luoghi, tempi e modi di vivere solo apparentemente simili.
- 16- Przejście podziemne di K. Kieślowski, Polonia 1973.
- 17- J. Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Vintage Books, 1961; trad. it. *Vita e morte delle grandi città: saggio sulle metropoli americane*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 27-50.
- 18- F. La Porta, "Nuovi passages. Benjamin e la città contemporanea", in *Scienze del Territorio*, 3, 2015, p. 40.
- 19- M. Valentiniotti, "Attraversamento del buio: attualità di un mito", in M. Valentiniotti, A. De Zambotti, W. Bonaventura (a cura di), *Passaggi: dialoghi con il buio*, Milano, Mimesis, 2006, p. 15.
- 20- G. Amendola, *La città Postmoderna: magie e paure della metropoli contemporanea*, Roma, Laterza, 20107, p. 127.
- 21- J.-C. Delorme, A.-M. Dubois, *Passages couverts parisiens*, Paris, Parigramme, 2002, pp. 19-20; trad. it. V. Codeluppi, *Lo spettacolo della merce: i luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Milano, Bompiani, 2001, p. 48.
- 22- V. Codeluppi, *Lo spettacolo della merce...*, cit., p. 49.
- 23- Il riferimento è alla società dei consumi teorizzata dal filosofo e sociologo francese. Jean Baudrillard, *La Société de consommation ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970.; trad. it. *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*, Bologna, Il mulino, 2010.
- 24- B. Rudofsky, *Streets for People: A Primer for Americans*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1969; trad. it. *Strade per la gente: architettura e ambiente umano*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 6.
- 25- R. Sennett, *Building and Dwelling: Ethics for the City*, London,

Penguin, 2018; trad. it. *Costruire e abitare: etica per la città*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 252.

Notes

- 1- Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge, MA: The Belknap Press, 1999), 9.
- 2- Anna Barbara, *Sensi, tempo e architettura: spazi possibili per umani e non* (Milan: Postmedia Books, 2012), 55.
- 3- A definition borrowed from the ranking Louis Kahn makes of spaces, subdividing them into directional, namely those with a prevailing direction, or non-directional, i.e. with a clear polarity that does not convey the idea of movement or crossing. In Louis I. Kahn, "The Room, The Street, The Human Agreement," *AIA Journal* 56 (September 1971): 33-34.
- 4- Marc Augé, "From Places to Non-Places," in *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (London: Verso, 1995), 75-115.
- 5- Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (New York: The Monacelli Press, 1994), 100.
- 6- Benjamin, *The Arcades Project*, 417.
- 7- Michael Jakob, *The Bench in the Garden: An Inquiry into the Scopic History of a Bench* (Novato: Oro Editions, 2017).
- 8- Robert Walser, *The Walk* (London: Serpent's Tail, 1992).
- 9- Neologism introduced by Foucault to identify real spaces but which represent a short circuit in relations with the surrounding spaces. Michel Foucault, *Utopies et hétérotopies, recording of two France Culture radio conferences held on 7 and 21 December 1966*.
- 10- Cf. Guy Debord, *The Society of The Spectacle* (New York: Zone Books, 1994).
- 11- Guy Debord, "Théorie de la dérive," *Les Lèvres nues* 9 (November 1956).
- 12- Rem Koolhaas, "Junkspace," in *Project on the City 2 / Harvard Design School, Guide to Shopping*, ed. Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas and Sze Tsung Leong, (Cologne: Taschen, 2001), 412.
- 13- Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (Cambridge, MA: MIT Press, 1972).
- 14- Code name that writers use to differ. *Tag bombing is the reproduction of the own tag on a large scale in a specific urban area*.
- 15- Clochard (from the french clocher to wobble), barboni, *Homeless*, all synonyms that in reality betray places, times and ways of life that are only apparently similar.
- 16- Przejście podziemne, directed by Krzysztof Kieślowski, Poland 1973.
- 17- Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1961), 29-54.
- 18- Filippo La Porta, "Nuovi passages. Benjamin e la città contemporanea," *Scienze del Territorio* 3 (2015): 40.
- 19- Massimo Valentiniotti, "Traversing the Darkness. A Contemporary View of a Mith," in *Passages: Dialogues with the Dark*, ed. Massimo Valentiniotti, Armando De Zambotti and Walter Bonaventura, (Milan: Mimesis, 2006), 103.
- 20- Giandomenico Amendola, *La città Postmoderna: magie e paure della metropoli contemporanea*, (Rome: Laterza, 2010), 127.
- 21- Jean-Claude Delorme, Anne-Marie Dubois, *Passages couverts parisiens* (Paris: Parigramme, 2002), 19-20.
- 22- Codeluppi, *Lo spettacolo della merce*, 49.
- 23- The reference is to the consumer society theorized by the French philosopher and sociologist. Jean Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures* (Thousand Oaks, CA: Sage, 1970).
- 24- Bernard Rudofsky, *Streets for People: A Primer for Americans* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1969), 20.
- 25- R. Sennett, *Building and Dwelling: Ethics for the City* (London: Penguin, 2018), 226-227.

Traduzione di Steve Piccolo

Antonello Boschi

Professore Associato di Composizione architettonica e urbana, DESTeC, Università di Pisa • Associate Professor of Architecture and Urban Design at DESTeC, Pisa University

antonello.boschi@unipi.it