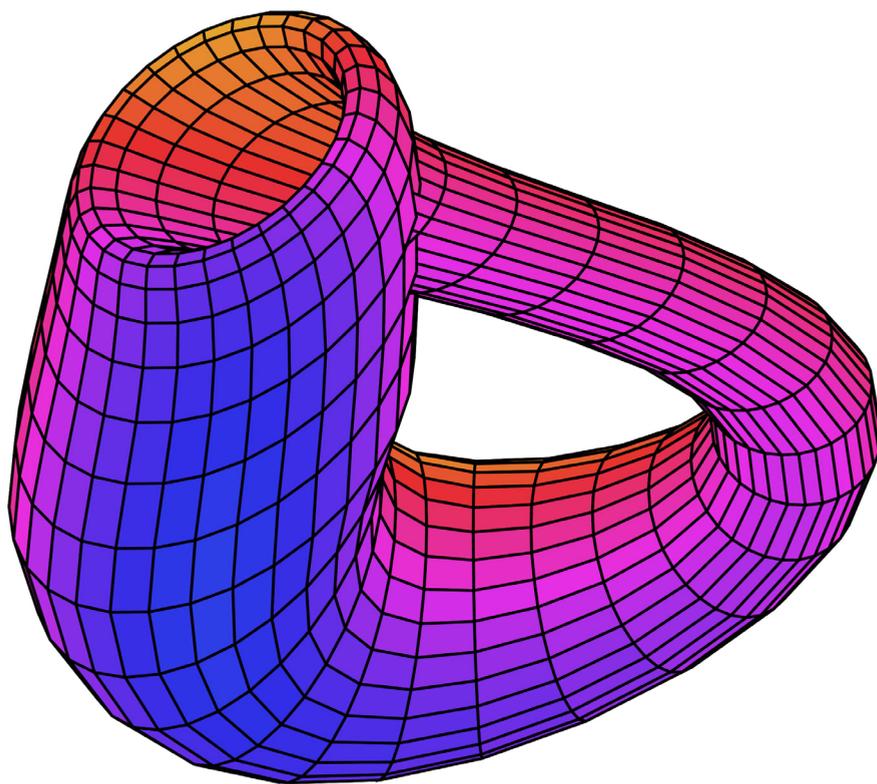


La città e l'inconscio nell'era globale

Germanistica in dialogo multidisciplinare



a cura di
Rosalba Maletta



Milano University Press

LA CITTÀ E L'INCONSCIO NELL'ERA GLOBALE

Germanistica in dialogo multidisciplinare

a cura di
Rosalba Maletta



Milano University Press

La città e l'inconscio nell'era globale. Germanistica in dialogo multidisciplinare / a cura di Rosalba Maletta. Milano: Milano University Press, 2023.

ISBN 979-12-80325-92-1 (print)

ISBN 979-12-80325-97-6 (PDF)

ISBN 979-12-80325-99-0 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.92

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle [Linee Guida per pubblicare su MilanoUP](#).

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.



 Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© La curatrice per il testo, 2023

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Indice

ROSALBA MALETTA, Introduzione	9
MAURIZIO BALSAMO, L'inconscio al plurale: le città come modelli dello psichico	23
DARIO ALTOBELLI, L'inconscio sociale e la dimensione urbana. Utopia, immaginario e temporalità della città nell' <i>adesso</i> pandemico	33
IRENE ORLANDAZZI, Per un'architettura del Mitfühlen. La città tra emozione e relazione dalla 4E Cognition allo Sturm und Drang	61
SIMONETTA SANNA, L'Agenda 2030 di Bruno Taut. Le leggi dell'universo negli scritti nipponici	83
STEFANIA SINI, In cerca di una forma: Mosca negli anni Venti	105
MAURIZIO PIRRO, Immagini urbane nella lirica di Ernst Stadler	131
BARBARA DI NOI, Il malefico sortilegio del <i>vintage</i> nell'antiutopia. <i>Die andere Seite</i> di Alfred Kubin	145
MARIO BOSINCU, Città, tecnica, natura. Riflessioni sull'opera di Friedrich Georg Jünger	161
FRANCESCO ADRIANO CLERICI, In vece del bianco. Vicissitudini dell'irrappresentabile tra <i>Alpine Architektur</i> di Bruno Taut e <i>Schneepart</i> di Paul Celan	179
ROSALBA MALETTA, La città di Durs Grünbein «dopo l'ultima pioggia». Un tributo a Max Ernst	207

Per Annina e Maria

Introduzione

Rosalba Maletta

Università degli Studi di Milano

ORCID 0000-0003-3174-606X

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.91>

ABSTRACT

Nel XXI secolo l'umanità si trova a fronteggiare nuove, inattese sfide. Il divario natura / cultura è aggravato dalle ferite inferte dall'uomo che abita in megalopoli, dove a dominare è la tecnologia più avanzata e l'impensato sociale si addensa in rifiuti dematerializzati che viaggiano indigeriti nella rete. Se è lecito parlare di “tecnocene”, quale ruolo ricopre la cultura in un'epoca in cui la divisione tra scienza e umanesimo si vuole superata da una struttura della complessità? È possibile affrontare il processo di globalizzazione senza soccombere alle logiche di un mercato sempre più selvaggiamente liberista e incurante del vivente? Quale ruolo spetta alla parola poetica, quale etica della conoscenza agli studi umanistici all'epoca di *4ECognition*?

PAROLE CHIAVE

Bruno Taut; Daniel Libeskind; legame sociale; inconscio; urbanizzazione; letteratura tedesca; *New European Bauhaus*

ABSTRACT

In the 21st century, humanity is facing new, unexpected challenges. The nature / culture gap is exacerbated by the wounds inflicted by people living in megacities, where the most advanced technology dominates and the *social Unthought* floats as dematerialised waste and undigested debris adrift in the *WWW*. If it is legitimate to speak of “technocene”, what role does culture play in an era in which the divide between the humanities and the sciences is supposed to be bridged by a superior, all-embracing notion of complexity? Is it possible to face the process of globalisation without succumbing to the logic of a market that is increasingly wildly liberistic and careless of the living, if not considered as consumer and surrogate? What role do literature and the poetic word play in the contemporary globalised landscape from a European perspective? In the era of *4ECognition* are the humanities still able to concern themselves with human beings?

KEYWORDS

Bruno Taut; Daniel Libeskind; social bonding; unconscious; urbanisation; German literature; *New European Bauhaus*

Gar vieles kann lange erfunden, entdeckt sein, und es wirkt nicht auf die Welt; es kann wirken und doch nicht bemerkt werden, wirken und nicht ins Allgemeine greifen. Deswegen jede Geschichte der Erfindung sich mit den wunderbarsten Rätseln herumschlägt.

(Goethe, *Aphorismen Freunden und Gegnern zur Beherzigung – Nachlaß*) (BA, 18: 634)

Il presente volume ospita molte più domande di quante non sia qui possibile enunciare e cerca risposte che introducano un'etica della cittadinanza per il terzo millennio, dove le finalità dell'Europa unita e di Agenda 2030 non restino gusci vuoti, slogan che evacuano il pensare e dove al movimentismo, strumentalizzato dai potenti della terra, si sostituiscano contenuti e consapevolezza da tradurre in una prassi comune.

Nel XXI secolo l'umanità si trova a fronteggiare nuove, inattese sfide. Il divario natura/cultura è aggravato dalle ferite inferte dall'uomo che abita in megalopoli, dove a dominare è la tecnologia più avanzata e l'impensato sociale si addensa in rifiuti dematerializzati che fluttuano indigeriti nelle maglie del WWW.

L'emergenza pandemica, che dura oramai da più di due anni, ha ulteriormente penalizzato gli anziani, le giovani generazioni e gli esclusi, coloro i quali vivono ai margini della città e sono destituiti di qualsiasi diritto.

Ci chiediamo pertanto se sia effettivamente realizzabile la transizione verso una "mutazione antropologica" che veda l'esperienza urbana, immersa nella rivoluzione digitale, accogliere la fragilità connaturata al vivente.

Se è lecito parlare di "tecnocene", quale ruolo ricopre la cultura in un'epoca in cui la divisione tra scienza e umanesimo si vuole superata da una struttura della complessità?

È possibile affrontare il processo di globalizzazione senza soccombere alle logiche di un mercato sempre più selvaggiamente liberista, incurante del vivente, ridotto a oggetto di consumo e surrogato?

In un'ottica solidale e sostenibile la città odierna è in grado di consegnare ai giovani un sapere che consenta loro di capire che *NOI siamo* precede *IO sono*?

Nella scia di Bruno Taut (1920; 1929), il quale auspicava che la terra potesse essere una *buona* abitazione e che sperimentò in prima persona la *Heimat* come viaggio interminabile, il volume affronta le tematiche della città virtuosa, considerando gli spazi abitativi, di condivisione e socializzazione alla luce della progettualità visionaria, che si sviluppa nei Paesi di Lingua Tedesca nei primi decenni del Novecento, mettendola a confronto con altre realtà dell'epoca e con altre discipline, per evidenziare paralleli e dissimiglianze.

Gli esperimenti di architettura sociale di Bruno Taut (1920)¹; le strutture di vetro di Taut (1929) e di Scheerbart; le riflessioni di Benjamin su vetro e acciaio, stracci e rifiuti, sul narratore e sul poroso scandiscono l'incontro con il fenomeno dell'inurbazione².

La dimensione dell'abitabilità e del colore, della città-organismo attraversata dal "collettivo sognante", come la immagina Benjamin in *Das Passagen-Werke* (GS V/1: 678-679 [S 2, 1]), si pone in dissolvenza con la situazione del migrante contemporaneo come pure, alla luce dell'emergenza pandemica che ha per mesi reso spettrali i conglomerati urbani più affollati, con l'aspirazione a una cittadinanza consapevole.

La città vista con gli occhi del fanciullo diventa per Benjamin, Taut e innumerevoli altri lo sguardo dell'esule che riflette sul destino della civiltà occidentale nel confronto con culture altre: Russia, Giappone, Turchia (cfr. Deutscher Werkbund 2018). Resta da considerare che cosa ne sia oggi di questa eredità — concretizzatasi a Berlino nel Tautes Heim; nella Waldsiedlung Berlin Zehlendorf; nella Hufeisensiedlung Berlin Britz, dal 2018 patrimonio mondiale UNESCO (Buschfeld 2015) — che investe appieno il legame sociale, come sviluppato da Simonetta Sanna nel suo contributo su Bruno Taut, sulle istanze di Agenda 2030 e sui transnazionalismi.

Quel che connota il terzo millennio è il passaggio della coppia *natura/cultura* da formula di disgiunzione esclusiva a funzione biettiva (si vedano, a tal proposito, in particolare i saggi di Dario Altobelli, di Simonetta Sanna, di Irene Orlandazzi e di Mario Bosincu).

In questo senso si intende tornare a Taut, alle ispirazioni e ai collegamenti con un periodo di straordinaria germinazione creativa che culmina nelle intersezioni del tessuto urbano della Mosca degli anni Venti (Stefania Sini) con i progetti del *Bauhaus*, che oggi si cerca di far rivivere nel *NEB* ovvero il *New European Bauhaus*³.

Il *New European Bauhaus* inaugura un movimento di scambi e interrelazioni per la fioritura di un'Europa unita nell'identità culturale, nella diversità e nella progettualità, capace di accogliere le sfide della nostra epoca caratterizzata da capitali che viaggiano per via di algoritmi e criptovalute.

Pur mettendo al lavoro discipline diverse — Germanistica, Psicoanalisi, Sociologia, Antropologia, Comparatistica, Scienze Neurocognitive — i saggi

1 Sull'impegno di Bruno Taut per un'architettura che favorisca il legame sociale cfr. Junghanns (1998).

2 Su questi aspetti cfr. Brüggeman (2002).

3 Nel sito del NEB si leggono le seguenti parole di Ursula Gertrud von der Leyen: «The New European Bauhaus is a creative and interdisciplinary initiative that connects the [European Green Deal](#) to our living spaces and experiences. If the European Green Deal has a soul, then it is the New European Bauhaus which has led to an explosion of creativity across our Union. Ursula Von der Leyen, President of the European Commission»: https://europa.eu/new-european-bauhaus/index_en (ultima consultaz. 18.05.2022).

che compongono il presente volume sono accomunati da una propensione per il rovesciamento prospettico della città odierna che si specchia nei boschi verticali, nelle piazze che fungono da mero serbatoio dei luoghi di consumo, in palazzi che poggiano sul suolo come insetti di vetro e acciaio. Ciascun contributo vaglia pregi e difetti della città nell'era globale, alla ricerca di una dimensione di abitabilità che sappia accogliere senza includere (*in claudere*).

Dal punto di vista della storia della letteratura e della cultura, filtrate con gli strumenti della psicoanalisi, delle neuroscienze e della sociologia, i saggi che presentiamo si interrogano sul modello urbano come proiezione dello psichico e del disagio prodotto da quanto surclassa le *impasses* della crescente antropizzazione del pianeta terra.

L'antropocene è già scalzato da quella che da più parti viene designata come l'era del "tecnocene". Con le parole di Agostino Cera:

[...] l'esito coerentemente paradossale dell'epoca integralmente umana – quella in cui l'uomo si fa davvero misura di tutte le cose, parametrando soltanto su se stesso, ossia sulla propria capacità di fare – corrisponde a un'alterazione profonda di qualsiasi possibile *perimetro antropico*. Intendendo con questa espressione quell'orizzonte fondativo minimo (estraneo, cioè, a qualsiasi tentazione di essenzialismo antropologico), all'interno del quale l'essere umano è in grado di riconoscersi come tale. [...]

Il fatto che la centralità della tecnica, il suo imporsi nella veste di attuale soggettività epocale, non possa darsi se non al prezzo della dis-umanizzazione dell'uomo è la ragione per la quale proponiamo, in conclusione, di definire questa aspirante nuova epoca (in quanto discorso già elaborato e paradigma già implementato) non *Antropo-cene*, bensì *Tecno-cene*. (Cera 2019)

Se le divagazioni intorno al terzo paesaggio (Clément) si infrangono sui *camouflages*, dietro cui miseria e disorganicità si celano per regnare sovrane nella notte delle megalopoli, la visione oculocentrica si scontra con la tattilità diffusa⁴ che risente dei mondi immersivi:

La potenza di un edificio è certamente maggiore di quella che incontra l'occhio. Essa è il non-tematizzato, la penombra, il marginale, l'evento. [...] Nella sua opacità e resistenza, l'architettura si ribella e comunica che solo il superfluo, il trascendente, l'ineffabile ci sono alleati: il cielo, le stelle, gli dei. (Libeskind 1997: 152)

Così si esprime Daniel Libeskind alla fine degli anni Novanta del secolo scorso in *Al di là del muro*. Opacità, resistenza, non-tematizzato sono argomenti che investono appieno l'umanesimo contemporaneo chiamando in causa la scrittura poetica e letteraria. A ben riflettere sono questioni di stile.

4 Sulla dimensione tattile e diffusa dell'architettura, come componente della fenomenologia sensoriale al di qua «dell'architettura retinale» e «della finestra dell'Alberti», si veda *Gli occhi della pelle* (Pallasmaa 2007).

Realtà aumentata, computer quantici e 5G modellizzano il mondo senza richiedere alcuno sforzo che possa anche solo alludere a un mutamento interiore, atto a prospettare una complessità interno / esterno secondo topologie organiche considerate desuete.

Sempre più organizzato come dio-protessizzato (Freud)⁵, ovvero individuo mini-stato, secondo la potente dogmatica di Pierre Legendre⁶, l'uomo si muove nel cuore delle megalopoli europee, oramai del tutto sovrapponibili ai parchi tematici e ai simulacri di Baudrillard.

Una riflessione ferace intorno a questi temi è presente nella proposta di Maurizio Balsamo che, insieme a quella di Dario Altobelli, funge da cornice a tutto il volume.

I modelli di città di Altobelli, le riflessioni sullo scenario urbano pandemico e le sue conseguenze si incrociano con la Baltimora di Jacques Lacan, come ce la racconta Balsamo. Nella *jouissance* fotonica, promessa e promossa dall'insegna luminosa, si fa strada il pulsare di un inconscio al plurale che abita le nostre città.

Il modello archeologico freudiano, che si voleva divorato dal *Bashing-Freud* come pure dai surrogati del pasto-totemico *All-You-Can-Eat*, reclamizzati da *soi-disant* seguaci di Freud e di Lacan, rivela l'irriducibilità del soggetto e la presenza dello psichico: entrambi necessitano di una dieta dello spirito e dei sensi per fuggire la desensitizzazione, cui la società del *Trigger Warning* incessantemente ci espone.

Con queste premesse teoriche ci siamo rivolti ai poeti e alla letteratura per leggere il presente, per riconoscere tracce dell'animale umano nella creazione artistica, capace di traghettare nell'opera il preverbale che insiste nell'ossessionarla come basso continuo⁷.

Da un punto di vista della *Literatur- e Kulturgeschichte* si delinea un palinsesto che da *Insel Felsenburg* di Schnabel (1731-1743) approda al *Märchen*, contenitore in cui la *Romantik* tedesca esprime il legame con la natura nelle sue determinanti *heimlich/unheimlich*.

Di qui scaturiscono pure i movimenti *Lebensreform* dei primi decenni del Novecento, dove il ritorno alla natura è motivato da una comunione fisica e spirituale con l'ambiente circostante e con il cosmo⁸.

5 Oramai «Prothesengott», in preda a un progetto onnipotente che denega la originaria *Hilflosigkeit* (neotenia alla nascita), l'uomo cancella le leggi di natura così come sconfessa qualsivoglia limite biologico. Nel 1929 Freud deve concludere che non per questo l'umanità è divenuta più felice (*Das Unbehagen in der Kultur*, GW XIV: 458 ss.).

6 Su questa prospettiva dello sguardo occidentale nelle società post-hitleriane (Heritier 2019), in cui si afferma l'individuo «mini-Stato» che la dogmatica di Pierre Legendre mutua dalla filmografia di Wim Wenders (2002), si veda Legendre (2001; 2007).

7 Il riferimento immediato è allo splendido testo di Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance* (1991).

8 Su questi aspetti in Taut, sovraneamente ripresi nella presente monografia dallo studio di Simonetta Sanna, cfr. Speidel (1995); Berlinische Galerie (2016); Deutscher Werkbund (2018).

Un esempio di tale *survivance* (Didi-Huberman 2002) è rappresentato da Andernach – dal 2010 città virtuosa, amministrata da *Bündnis 90/Die Grünen* – in cui la campagna torna alla città ovvero la città scollina nella campagna⁹.

A partire da esempi di tal fatta possiamo chiederci come incida, in una prospettiva letteraria e culturologica, l'attuale fioritura dei giardini sui tetti della capitale tedesca, con tanto di orto e apicoltura; dove sia la città dei bambini e a cosa porterà la riqualificazione di sanatori abbandonati alla periferia di Berlino, città dove Kafka trascorse gran parte degli ultimi due anni di vita.

L'immaginario del paese di Cuccagna che le città europee offrono in ogni latitudine – si pensi, per rimanere ancora a Berlino, al Sony Center – non è scevro di quell'ambivalenza che connota ogni progetto sociale, politico, antropologico, culturale di ritorno a un supposto stato di natura.

Proprio il fondatore della psicoanalisi ci ricorda che l'inconscio è il sociale¹⁰. Con Maurizio Balsamo diremmo che l'inconscio è *al plurale*, quel plurale che insiste nella dimensione urbana dove la soggettività è ridotta a elemento di arredo e corredo.

Le trappole della trasparenza e della città virtuosa, inclusiva e multiculturali, vengono presentite in *Amerika* di Kafka, toponimo che allude a un'accoglienza ambigua così come il “Teatro di Oklahoma”, le cui promesse restano tanto enigmatiche quanto ambivalenti, facendo segno a una fantasmagoria di salvezza che somiglia a un videogioco odierno¹¹.

La Germania contemporanea è figlia della *Wende*, svolta che ha permesso alla nazione riunificata di ricoprire un ruolo determinante nell'Unione Europea. Sono i figli del 1989 che nella produzione lirica e letteraria mettono in scena l'irruzione dello *Unheimliches* nelle sue molteplici declinazioni, ivi compresa l'euforia dell'era digitale e dei *social media*.

Tra gli apporti recenti uno snodo interessante è rappresentato dalla prima opera in prosa di Roland Schimmelpfennig, *An einem klaren, eiskalten Januarmorgen zu Beginn des 21. Jahrhunderts* (2016). Le ansie e le paure, le illusioni e le trappole della nostra epoca di ritorno alla terra sono tematizzate in molti libri recenti. Toccando il registro comico – sino alle note ironiche, satiriche, sarcastiche più mordaci – alcune opere riescono a imbrigliare e parodiare una nostalgia regressiva di fusione con la natura, madre generosa e “autentica”. Mi limito a menzionare: Christian Kracht con *Imperium* (2011); Christian Kracht; Eckart Nickel con

9 Un'idea di questi progetti, che coinvolgono cittadinanza e visitatori, è reperibile ai link seguenti: <https://www.cleanenergy-project.de/umwelt/klimawandel/andernach-vorbild-fuer-eine-neue-urbane-welt/> (ultima consultaz. 18.05.2022); <https://www.andernach-tourismus.de/andernach/historische-altstadt/die-essbare-stadt> (ultima consultaz. 18.05.2022); <https://www.gruene-andernach.de/home/> (ultima consultaz. 18.05.2022).

10 Su questo aspetto di legame sociale della psicoanalisi si vedano Fiumanò (2010) e Rath (2013; 2019).

11 Uscito nel 1927 con il titolo *Amerika* per la cura di Max Brod, nelle edizioni critiche il romanzo è ora noto come *Der Verschollene* (cfr. Bibliografia).

Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal (2009; 2012)¹²; Franzobel con *Das Floß der Medusa* (2017) e *Die Eroberung Amerikas* (2021) e ancora Eckhart Nickel con *Hysteria* (2018).

Su un altro versante la narrativa di Daniel Kehlmann (*Die Vermessung der Welt*, 2005) e di Judith Schalansky (*Verzeichnis einiger Verluste*, 2018) – che si distingue pure come ideatrice e curatrice della interessante serie *Naturkunden* per Matthes & Seitz di Berlino – si propone quale ricupero e riannodamento di istanze presenti nella *Kultur* di lingua tedesca alle origini della *Moderne*.

Il percorso letterario che anima *La città e l'inconscio nell'era globale. Germanistica in dialogo multidisciplinare* indaga una dimensione ancora diversa, che precede questi autori e vaglia le fondamenta di quello che la città moderna rappresenta nella poesia urbana di Ernst Stadler, analizzata nel contributo di Maurizio Pirro. Il volume passa in rassegna le ossessioni di Kubin nel romanzo “fantastico” *Die andere Seite* del 1908 (Barbara Di Noi), gli scritti cosmogonici di Taut che non sconfessano l'impegno e la tenuta etica (Simonetta Sanna; Francesco A. Clerici), le convergenze degli stessi con la poetica dell'ultimo Celan (Francesco A. Clerici) e si sposta dalle tensioni mitiche e mitopoietiche, che attraversano l'opera del fratello meno conosciuto di Ernst Jünger (Friedrich Georg Jünger nel contributo di Mario Bosincu), alle geopoetiche di Max Ernst nella Dresda di Durs Grünbein (Rosalba Maletta).

La città e l'inconscio nell'era globale. Germanistica in dialogo multidisciplinare si pone come dialogo della Germanistica con le altre discipline per «organizzare il pessimismo», come scrive Benjamin nel 1929 (GS II/1: 309) e provare a sollecitare un risveglio della sensibilità e della socialità nelle nostre realtà urbane.

È ancora possibile creare una pelle comune, dove ciascuno prenda la parola in quella dimensione di canto delle colonne che il Socrate di Valéry auspica per la *polis*?

Le nostre città sono abitate da «edifici muti, edifici che parlano ed edifici che cantano», scrive Elio Franzini citando il dialogo *Eupalinos ou l'Architecte* (1921) di Valéry e così lo studioso chiosa e commenta:

I primi servono soltanto per funzioni pratiche, i secondi uniscono alla funzionalità la piacevolezza: ma solo quelli che cantano sono in grado di incarnare una dimensione più profonda, quella che sembra mancare alla città contemporanea, vittima di troppo numerose stratificazioni di maniere costruttive. Questa dimensione potrebbe prendere il nome di “stile”, che è ciò che forse la città contemporanea deve recuperare. Lo stile è la capacità di cogliere il flusso “oscillante” delle variazioni dell'apparire, apparentemente inafferrabile, cogliendo tuttavia il senso del nostro mondo vitale, dello spazio che abitiamo, costituendo per noi un progressivo “arricchimento di senso” e una progressiva “formazione di senso”. Di questo stile, della ricerca di questo stile che deve cercare nell'oggi quelle so-

12 Sul fenomeno Kracht si rimanda alla ferace analisi di Lorenz; Riniker (2018).

pravvivenze che rendano possibile un dialogo con la tradizione, l'architettura è un'esibizione privilegiata perché non incarna un'astratta verità ontologica, bensì il divenire stesso delle forme nelle loro molteplici funzionalità. (Franzini 2010: 94)

L'armonia delle parti si rispecchia nella musica delle pietre. Vengono in mente gli spartiti musicali che sprigionano note dai capitelli di Gerona e San Cugat: è il mistero delle *Pietre che cantano* (Schneider 2005).

Vengono in mente gli esperimenti di Goethe a Weimar, dove ebbe modo di osservare i lavori di costruzione e restauro; i suoi saggi sull'architettura gotica e il suo entusiasmo per il classico scolpito dalla luce palladiana che irraggia nelle ville del Brenta, nei teatri, per esplodere, potente e sensuosa, nel demone meridiano di Paestum.

Viene in mente la figura dell'architetto in *Die Wahlverwandschaften* (1809) che assiste alle modificazioni di una natura votata alla morte, alla venerazione *ex voto* di Ottilie, che sfiora la profanazione.

Ancor di più vengono in mente i versi del *Faust II* in quella scena, dove a creare dal nulla il palazzo della *Sala dei Cavalieri* è l'astrologo assai più di quanto non sia l'architetto (Goethe 2005, *Rittersaal m.* 6404-6451: 484-487).

Sono visioni futuribili: fanno pensare a quanto argomentato da Alexandra Heimes nel corso della conferenza "*Die kybernetische Stadt. Planetarische Stadtplanung im Kalten Krieg 1950–1970*", dove la visionarietà di Iannis Xenaxis si staglia nella Berlino attuale tra Sony Center e Potsdamer Platz, replicandosi in tante metropoli e megalopoli europee alla ricerca di una pelle comune, capace di racchiudere un tessuto organico che ci viene dal nostro futuro nel passato di Europei, ancora tutto da leggere e raccogliere passandolo al setaccio delle *Humanities*¹³.

Architettura urbana e etica sono legate da ordine e misura, l'occhio è pago quando si delinea uno scambio vitale tra spazio modellato e sensazioni corporee.

È ancora una questione di stile; per questo, nel concludere questa breve Introduzione, ci rivolgiamo nuovamente a Goethe:

Wir Menschen sind auf Ausdehnung und Bewegung angewiesen; diese beiden allgemeinen Formen sind es, in welchen sich alle übrigen Formen, besonders die sinnlichen, offenbaren. Eine geistige Form wird aber keineswegs verkürzt, wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt, daß ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei. Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende, ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, daß das Gezeugte vortrefflicher

13 Alexandra Heimes, "*Die kybernetische Stadt. Planetarische Stadtplanung im Kalten Krieg 1950–1970*", 01.03.2022, h. 18.30. Conferenza tenuta al Museum für Kommunikation (Berlino, Leipziger Str. 16, 10117) nell'ambito delle iniziative legate alla Mostra *BACK TO FUTURE. Technikvisionen zwischen Fiktion und Realität* (3.12.2021–28.8.2022) ospitata dal Museum für Kommunikation di Berlino in collaborazione con Institut für Technologie di Karlsruhe e la Phantastische Bibliothek di Wetzlar. Su questi aspetti si rimanda a Binczek; Glaubig; Vondung (2002) nonché a Schmeling; Schmitz-Emans; Walstra (2002).

sein kann als das Zeugende. (Goethe, *Aus Makariens Archiv* 1829 - BA, 18: 577)

Postscriptum: Desidero qui ringraziare tutti gli autori che con la loro entusiastica partecipazione hanno reso possibile la realizzazione del volume.

Bibliografia

- Andernach (città tedesca sita nel Land Rheinland-Pfalz): Progetti Green + Essbare Stadt: <https://www.cleanenergy-project.de/umwelt/klimawandel/andernach-vorbild-fuer-eine-neue-urbane-welt/>; <https://www.andernach-tourismus.de/andernach/historische-altstadt/die-essbare-stadt>; <https://www.gruene-andernach.de/home/> (ultima consultaz. 18.05.2022).
- Baudrillard, J., 1981, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée.
- Benjamin, W., *Der Sürrealismus* (1929), in Idem, 1972-1989, *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Th. W. Adorno, G. Scholem, Suhrkamp, Frankfurt am Main, Bd. II/1 (GS).
- , *Das Passagen-Werk* (1928-1929; 1934-1940 *Nachlaß*), in Idem, 1972-1989, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. V/1 (GS).
- Berlinische Galerie (hrsg. von), 2016, *Visionäre der Moderne: Paul Scheerbart, Bruno Taut, Paul Goesch*, Berlin, Scheidegger & Spiess.
- Binczek, N.; Glaubitz, N.; Vondung, K., 2002, *Anfang Offen. Literarische Übergänge ins 21. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter Verlag.
- Brüggemann, H., 2002, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur*, Reihe Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts, Hannover, Offizin-Verlag.
- Buschfeld, B., 2015, *Bruno Tauts Hufeisensiedlung: UNESCO-Welterbe-Siedlung der Berliner Moderne*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung.
- Cera, A., 2019, *Dall'Antropocene al Tecnocene. Prospettive etico-antropologiche dalla "Terra Incognita"*, in «Scienza & Filosofia», N. 22: 179-198 (<https://www.scienzae filosofia.com/2019/06/29/dallantropocene-al-tecnocene-prospettive-etico-antropologiche-dalla-terra-incognita/>) (ultima consultaz. 18.05.2022).
- Clément, G., 2005, *Manifesto del terzo paesaggio* (2004), a cura di F. de Pieri, Macerata, Quodlibet.
- Deutscher Werkbund Berlin (hrsg. von), 2018, *Bruno Taut – Visionär und Weltbürger*, Berlin, Wagenbach.
- Didi-Huberman, G., 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- Fiumanò, M., 2010, *L'inconscio è il sociale. Desiderio e godimento nella contemporaneità*, Milano-Torino, Bruno Mondadori.

- Franzini, E., 2010, *Il Canto delle Colonne. Ricordo di Vittorio Ugo / Le cantique des Colonnes. En souvenir de Vittorio Ugo*, in G. A. Massari (a cura di), *Tempo Forma Immagine dell'Architettura. Scritti in onore di Vittorio Ugo con due testi inediti*, Roma, Officina Edizioni: 93-98.
- Franzobel, 2017, *Das Floß der Medusa*, Wien, Zsolnay.
- , 2021, *Die Eroberung Amerikas*, Wien, Zsolnay.
- Freud S., 1948, *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), in Idem, *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Freud et alii, London, Imago Publishing — ab 1960 Frankfurt am Main, Fischer. Bd. XIV: 419-506 (GW).
- Goethe, J. W., 2008, *Die Wahlverwandschaften* (1809), Berlin, Insel.
- , 1960 ff., *Aphorismen Freunden und Gegnern zur Beherzigung (Nachlaß)*, in Idem, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Berliner Ausgabe, hrsg. von S. Seidel, Bd. 18, Berlin, Aufbau Verlag (BA).
- , 1960 ff., *Aus Makariens Archiv* (1829), in Idem, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, cit., Bd. 18. (BA).
- , 2005, *Faust* (1732-1832). Testo tedesco a fronte, con un saggio introduttivo di Thomas Mann, traduzione e note di G. Manacorda, nota al testo di G. Schiavoni, Milano, BUR.
- Heimes, A., 2022, *Die kybernetische Stadt. Planetarische Stadtplanung im Kalten Krieg 1950–1970*. Conferenza tenuta in data 01.03.2022 al Museum für Kommunikation (Berlin, Leipziger Str. 16, 10117) nell'ambito delle iniziative legate alla Mostra *BACK TO FUTURE. Technikvisionen zwischen Fiktion und Realität* (3.12.2021–28.8.2022) ospitata dal Museum für Kommunikation di Berlino in collaborazione con Institut für Technologie di Karlsruhe e Phantastische Bibliothek di Wetzlar.
- Heritier, P., 2009, *Società post-hitleriane? Materiali didattici di antropologia ed estetica giuridica 2.0*, sec. ediz., Torino, G. Giappichelli.
- Kafka, F., 1927, *Amerika*, hrsg. von M. Brod, München, Kurt Wolff Verlag A. G.
- , 2002, *Der Verschollene*, in Idem, *Kritische Ausgabe in 15 Bänden. Limitierte Sonderausgabe: Schriften und Tagebücher*, hrsg. von J. Born, G. Neumann, M. Pasley und J. Schillemeit, Frankfurt am Main, Fischer.
- Kehlmann, D., 2005, *Die Vermessung der Welt*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Kracht, C., 2012, *Imperium*, Köln, Kiepenheuer&Witsch.
- ; Nickel, E., 2009; 2012 (revid. Fassung), *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, München, Piper Verlag.
- Junghanns K., 1998, *Bruno Taut 1880–1938. Architektur und sozialer Gedanke*, Leipzig, E. A. Seemann.
- Legendre, P., 2001, *Leçons: Tome 2, L'empire de la vérité: introduction aux espaces dogmatiques industriels*, Paris, Fayard (nouvelle édition).
- , 2007, *Dominium Mundi. L'Empire du Management*, Paris, Mille et Une Nuit.

- Libeskind, D., *Al di là del muro* (1997), in Idem, 2014, *La linea del fuoco. Scritti, disegni, macchine*, a cura di D. Gentili. Introduzione di L. Libeskind. Con un testo di Aldo Rossi, Macerata, Quodlibet: 149-156.
- Lorenz, M. N.; Riniker, C. (hrsg. von), 2018, *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, Berlin, Frank & Timme.
- Lyotard, J.-F., 1991, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée.
- New European Bauhaus* (NEB): https://new-european-bauhaus.europa.eu/index_en (ultima consultaz. 18.05.2022).
- Nickel, E., 2018, *Hysteria*, München, Piper.
- Pallasmaa, J., 2007, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi* (2005), trad. C. Lombardo, Prefazione S. Holl, Milano, Jaca Book.
- Rath, C.-D., 2013, *Der Rede Wert. Psychoanalyse als Kulturarbeit*, Wien-Berlin, Turia + Kant.
- , 2019, *Sublimierung und Gewalt. Elemente einer Psychoanalyse der aktuellen Gesellschaft*, Berlin, Psychosozial Verlag.
- Schalansky, J., ab 2013 Herausgeberin und Gestalterin der Reihe *Naturkunden*, Berlin, Matthes & Seitz.
- , 2018, *Verzeichnis einiger Verluste*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Scheerbarth, P., 2014, *Glasmarchitektur* (1914), Berlin, Europäischer Literaturverlag.
- Schmeling, M.; Schmitz-Emans, M.; Walstra, K. (hrsg. von), 2000, *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Schimmelpfennig, R., 2016, *An einem klaren, eiskalten Januarmorgen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Schnabel, J. G., 1982, *Insel Felsenburg* (1731-1743). Mit Ludwig Tiecks Vorrede zur Ausgabe von 1828, Stuttgart, Reclam.
- Schneider, M., 2005, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico* (1952), traduz. A. Menduni, con uno scritto di Elémire Zolla, Milano, SE.
- Speidel, M., 1995, *Bruno Taut. Retrospektive 1880-1938. Natur und Fantasie* (Katalog zur Ausstellung vom 11. Mai bis 30. Juli 1995 in Magdeburg), Berlin, Ernst & Sohn.
- Taut, B., 1920, *Die Auflösung der Städte*, Hagen, Folkswang Verlag.
- , 1929, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Stuttgart, Julius Hoffmann.
- , 2017 *Architekturlehre* (1936-1937) / *Architekturüberlegungen* (1936), in «ARCH+. Sonderedition Bruno Taut», September, Berlin.
- Wenders, W., 2002, *L'atto di vedere. The Act of Seeing* (1997), trad. R. Menin con la collabor. di C. Durastanti, Milano, Ubulibri.

PARTE I

L'inconscio al plurale: le città come modelli dello psichico

Maurizio Balsamo

Psichiatra-Psicoanalista, Membro Ordinario con funzioni di Training della Società Psicoanalitica Italiana, già Maître de Conférences e Directeur de Recherche, UFR Études Psychanalytiques, Université Paris-Diderot

ORCID 0000-0003-3640-6611

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.92>

ABSTRACT

Se Roma, nel *Disagio della civiltà*, è utilizzata da Freud per designare un modello stratigrafico della mente, in cui la persistenza dell'inconscio non è messa in dubbio, Lacan propone, in una celebre conferenza a Baltimora, la medesima come rappresentazione di un inconscio pulsatile, oscillante fra apparizione e scomparsa e indice, pertanto, di un destino altrettanto incerto della psicoanalisi. Si propone pertanto l'ipotesi di considerare le rappresentazioni urbane come modellizzazioni di funzionamenti diversi della psiche e dei differenti destini dell'inconscio come asse fondamentale della psicoanalisi.

PAROLE CHIAVE

inconscio plurale, modelli della mente, rappresentazioni urbane.

ABSTRACT

If Rome, in *Civilisation and Its Discontents*, is used by Freud to designate a stratigraphic model of the mind, in which the persistence of the unconscious is not in doubt, Lacan proposes, in a famous lecture in Baltimore, the same as a representation of a pulsating unconscious, oscillating between appearance and disappearance and therefore indicating an equally uncertain destiny of psychoanalysis. We therefore propose the hypothesis of considering urban representations as modelling the different functions of the psyche and the different fates of the unconscious as a fundamental axis of psychoanalysis.

KEYWORDS

unconscious in plural; models of the mind; urban representations

Se la psicologia individuale è da sempre già una psicologia sociale (Freud), se l'inconscio è il discorso dell'Altro (Lacan) o piuttosto, come io preferisco, la sua *traduzione*, la sua singolarizzazione (Laplanche), l'esito cioè di un lavoro su ciò che ci viene trasmesso, se siamo da sempre immersi in una rete significativa di discorsi, desideri, linguaggi, profezie che precedono e accompagnano la nostra esistenza, e di cui intessiamo, per essere noi stessi, operazioni di rimozione, disgiunzione, incorporazione, è del tutto evidente che la psicoanalisi sia immersa nella città, nello spazio e nel tempo collettivo, e che di essi sia interprete, agente di trasformazione, strumento di lettura. Da questo punto di vista, l'affermazione di Lacan secondo cui *l'inconscio è la politica*, implica la correlazione necessaria del soggetto all'Altro, anzi la sua determinazione istitutiva, la sua iscrizione preventiva nella nostra vita psichica. Iscrizione, direi, che procede essenzialmente secondo due direttrici differenti: l'una, quella *totalitaria*, si articola nel regime dell'Uno e dello spazio collassato, compattato, organizzato intorno ad un punto centrale verso cui la massa converge. Possiamo prendere ad esempio la città dell'architettura nazista, fatta di monumenti che cancellano la singolarità, rendono esplicita la volontà del capo a cui sottomettersi, e che dovranno durare millenni includendo in se stessi perfino il tempo futuro, il tempo delle proprie rovine. Era, come è noto, il progetto architettonico di Speer, l'architetto di Hitler. Si pensi alla sua *Ruinenwerttheorie*, la dimensione architeturale della Germania nazista in cui era inclusa non solo la dimensione temporale che si estendeva, nella sua immaginazione, ai millenni, ma il modo stesso, il destino, la forma, della propria destrutturazione. La distruzione del monumento di cui si delinea la traiettoria cancella il futuro come imprevisto, come storia già non scritta: esso è già qui, non come germe di potenzialità, ma come programmazione anticipata del suo arrivo, *atto cronofago*, magnificenza mitica del presente, dispiegamento di un'infinita abolizione del tempo. La seconda prospettiva è quella che deriva dal pensare lo spazio collettivo secondo le categorie della polis democratica, dove incontriamo non più il collasso sull'Uno ma, come osserva Benjamin nella sua descrizione di Napoli nel 1928, la *porosità*, ciò che grazie alla costituzione di intervalli, di lacune, apre lo spazio della compattezza, pone lo spazio vitale, scrive Benjamin, fatto di cortili, arcate, scale, capace di ospitare il nuovo, dare vita a costellazioni impreviste, apparizioni di senso e di forme inattese.

Così come l'ambiente domestico si ricrea sulla strada con sedie, focolare e altare, così, solo in maniera molto più chiassosa la strada penetra all'interno delle case. Anche la più povera di queste è gremita di candele di cera, santi di pastafrolla, fasci di fotografie sui muri e letti in ferro, quanto la strada lo è di carri, persone e luci, la miseria ha provocato una dilatazione dei confini che è immagine speculare della più radiosa libertà di spirito. Il sonno e i pasti non hanno orario, spesso neanche un luogo (Benjamin, 2001, 44).

Porosità significa non solo, aggiunge Benjamin, o non tanto,

l'indolenza dell'artigiano meridionale ma soprattutto con la passione per l'improvvisazione. A questa in ogni caso vanno lasciati spazio e occasioni. I cantieri vengono usati come teatro popolare. Tutti si dividono in una infinità di ribalte animate simultaneamente. Balcone, ingresso, finestra, passo carraio, scale e tetto fanno contemporaneamente da palco e scena (Benjamin, cit., 40).

Lo spazio scenico dell'improvvisazione indica l'apertura radicale alla vita; è in stretto rapporto con la pluralità e la frammentazione della verità, che invece tenderebbe alla sua unificazione totale nel dispositivo totalitario, come verità per l'appunto unica, non divisa, non in perdita, non plurale. I due registri istituiscono pertanto nello spazio urbano, nella sua determinazione fisica, due strategie di relazione con l'alterità, fatta di cancellazione oppure di porosità, soglie mobili, oscillazioni che rendono possibile il passaggio dall'*automaton* di Metropolis alla *tucke* di Napoli. Per questo motivo, del resto, si pone un'articolazione necessaria fra democrazia della polis e psicoanalisi, che infatti non sussiste nel regime totalitario: nella sua ricerca di istituire un discorso altro da quello dominante, ne costituisce di fatto un incavo, una *pietra di inciampo*, al medesimo tempo richiamo mnestico e arresto temporale, interruzione del flusso della circolazione infinita. Potremmo definirli una parentesi (Balsamo, 2019) capace di sfilacciare il senso comune per realizzare il tempo di un'esperienza diversa. Ciò che pazientemente la psicoanalisi tenta di fare è in effetti di istituire, riaprire, rimodulare questa parentesi, o di scoprire le particolari, singolari, costruzioni di parentesi che i soggetti umani tentano di inserire nello spazio senza rovine di Speer, nella città senza storia, senza identità e senza passato descritta da Koolhaas, un punto di interruzione nel flusso indistinto della circolazione di informazioni, merci, sensazioni, percezioni. Il rapporto fra psicoanalisi e città può essere articolato evidentemente in differenti modi: la città indica innanzitutto che la stanza d'analisi non può non aprirsi all'alterità in tutte le sue forme, che nella vita psichica del soggetto scorrono tutti i tempi della Storia; rappresenta dunque l'Altro presente in ogni essere umano. È una metafora dello psichico organizzato come una città che costruisce se stessa sui resti degli insediamenti che l'hanno preceduta e la cui storia si deposita qui e là, oscillando fra memoria e oblio, fra cancellazione e ritorno sulla scena, rappresentata dai livelli di stratificazione e dal deposito di tracce, di monumenti e di iscrizioni.

“La verità” - scrive Lacan in *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* -, può essere ritrovata

il più spesso è già scritta altrove. Cioè: – nei monumenti: e questo è il mio corpo [...] – nei documenti d'archivio, anche: e sono i ricordi della mia infanzia [...] – nell'evoluzione semantica: e questo corrisponde allo stock e alle accezioni del vocabolario che mi è proprio, così come al mio stile e al mio carattere [...] – nelle

tradizioni, addirittura nelle leggende che in forma eroicizzata veicolano la mia storia [...] nella tracce, infine, che di questa storia conservano inevitabilmente le distorsioni rese necessarie dal raccordo del capitolo adulterato con i capitoli che l'inquadrano, e delle quali la mia esegesi ristabilirà il senso (Lacan, 1995, 252).

Il rapporto fra psicoanalisi e città può essere pensato però anche, come proponevo, nella necessità di introdurre nello spazio omogeneo della città globale, nella indistinzione della vita quotidiana, *frammenti di alterità* capaci di creare una *parentesi, una lacuna*, un inciampo nel flusso della circolazione perpetua. E, in effetti, non è a questa alterità che Koolhaas ha pensato come la sola possibilità per produrre un elemento di disturbo nella indistinzione della Città Generica, nello Junkspace?

Talvolta un intero Junkspace entra in crisi per la non-conformità di uno dei suoi membri; un singolo cittadino di un'altra cultura - un rifugiato, una madre - può destabilizzare un intero Junkspace, prenderlo in ostaggio, lasciando dietro di sé un'invisibile scia di ostruzione, una deregulation che si comunica fino alle più remote estremità (Koolhaas, 2006, 75).

La parentesi offerta da tali figure è un principio di realtà, un grumo di opposizione, di storia, di vita, di alterità che irrompe nell'omogeneità traslucida e asettica dello spazio senza cultura. Se lo Junkspace trasporta infinite masse di realtà nell'irreale, l'irruzione di un reale che fa resistenza mette a soqquadro il processo di transizione e di finzializzazione della Città Generica. Le due figure scelte da Koolhaas per definire l'imprevisto della Città Generica sono due immagini della storia non scritta: il *rifugiato* come espressione di un nomadismo che cerca una nuova collocazione, rappresentazione di una storia che tenta di riaprirsi, trasportando però con sé tutta la denuncia e l'orrore di una storia che si vorrebbe assorbita in un eterno *Enjoi Coca-cola*; la *madre* come espressione di un tempo che si annuncia, di un evento indefinito e non predefinito nel suo percorso. In entrambi ritroviamo il principio-speranza di blochiana memoria.

Che la psicoanalisi si realizzi, pensi se stessa all'interno della città trova, se si vuole, una ulteriore conferma nel fatto che l'applicazione della psicoanalisi ad altri saperi, ad altri campi di indagine ha preso il nome, con Laplanche, di *psicoanalisi fuori le mura*, piuttosto che di psicoanalisi applicata, intendendo con ciò che il suo campo operativo standard, quello della cura, si svolge entro le mura. La *civitas classica*, con le sue fortificazioni, le sue delimitazioni, le sue mura di confine, funge dunque già da modello per pensare l'esercizio della psicoanalisi o l'incontro con ciò che esula dalla istituzione analitica ed inversamente, con evidenza, questa pensa alla città in termini che appartengono a dei topoi che mi sembrano indicare più un luogo di resistenza che di transito. Più che di psicoanalisi fuori le mura, parlerei di *implicazioni*, dove cioè nessun confine permette di esulare la domanda che l'Altro ci pone. Ovviamente, questo modello classico

non è il solo atto a significare, a rappresentare la psiche e il suo trattamento: la città estesa di Koolhaas, del resto, non ha più nulla in comune con la Roma stratigrafica, colma di storia utilizzata da Freud per pensare la psiche. Il passato, osserva Koolhaas, è ormai troppo piccolo per farci entrare tutta l'umanità, né siamo sicuri che il principio speranza ancora esibito in *Metropolis* di Fritz Lang riesca a trasportarsi nella disumanità di *Blade Runner*, anche se in entrambe le città, l'altezza degli edifici - come osservava Horkheimer negli anni 20 in suo testo sul grattacielo (Horkheimer, 1977, 70) - classifica e distribuisce i posti del potere, articolandosi dai piani nobili occupati dalle élites, fino ai piani bassi, dove si collocano gli ultimi resti di umanità, fino, ancora più in basso, dove risiede - scrive ancora Horkheimer - la massa sterminata e l'immensità delle sofferenze del mondo animale, l'inferno della società animale nel mondo degli uomini.

Come a dire: a quale città pensa la psicoanalisi, o meglio ancora, tramite quale rappresentazione della città essa pensa la città medesima, il legame sociale, e lo psichico del suo tempo? Se Freud utilizza per pensare la psiche il modello stratigrafico della Roma archeologica, questo modello è ancora oggi sufficiente per pensare la città? E, inversamente, esso riesce - oggi - a definire in maniera esaustiva lo psichico? Si ricorderà la celebre immagine di Roma utilizzata da Freud nel *Disagio della Civiltà*:

Facciamo ora l'ipotesi fantastica che Roma non sia un abitato umano, ma un'entità psichica dal passato similmente lungo e ricco, un'entità, dunque, in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato consistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti (Freud, 1978, 562).

Essa delinea, come è noto, un modello della vita psichica in cui le tracce persistono a dispetto del tempo, dove il già accaduto è conservato accanto non solo a ciò che ne ha preso il posto, ma anche nei suoi percorsi trasformativi - il cambiamento di sguardo infatti non propone solo il passaggio da un oggetto all'altro, da una stratificazione all'altra ma, inevitabilmente, la possibilità di accedere alle fasi di transizione, agli intervalli, a ciò che non è esitato in un prodotto finito, a ciò che non è diventato monumento, iscrizione, rappresentazione visibile. Il modello delinea in tal modo sia una teoria della traccia mnestica e dei suoi destini, in una sorta di archivio potenzialmente illimitato, sia una teoria del *possibile*. L'antico difatti non indica solo ciò che era là e che continua ad insistere sulla scena del presente, in una sorta di memoria olografica che riporterebbe alla luce i segni del passato che insiste nel qui ed ora. Nel "cambiamento di direzione o di sguardo", si genera l'incontro con ciò che è rimasto in giacenza, l'esplorazione di tragitti e di destini diversi che definiscono l'inconscio come "il non realizzato", dando luogo a ricostruzioni alternative, dinamizzando fissazioni temporali che lottano per la sopravvivenza, proponendo pertanto un'alternativa

alla storia già scritta, un recupero di ciò che resta in attesa desiderante¹. Nel fornire un modello della permanenza delle tracce a dispetto della discontinuità o della loro apparente scomparsa, mediante un'immagine che reinvia alla storia dell'arte romana, Freud esemplifica la struttura della psiche attraverso un modulo generalissimo, articolato intorno alla *traccia* e alla sua *riapparizione*, e che coincide con la quintessenza del "classico" nel suo duplice rapporto di *continuità* (la permanenza dei monumenti, dei testi o delle rovine stesse a dispetto della loro scomparsa), e di *discontinuità* (il carattere frammentario delle rovine, l'essere il segno del passaggio violento dell'uomo o del tempo, la costruzione di un monumento su di un altro, il passaggio delle epoche storiche). Esso segnala al medesimo tempo il passaggio da un *uso* del classico (la citazione che egli fa dell'arte e dell'architettura romana) ad un *esempio* stesso del *classico*, nel senso di *essere costruito secondo le medesime categorie* (Balsamo, 2014). Ma questo modello è ancora valido? Osserviamo ciò che scrive Koolhaas:

La Città generica è la città senza storia, è la città liberata dalla schiavitù del centro, della camicia di forza dell'identità - se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È superficiale come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano che produce una nuova identità ogni mattina. E ancora: "L'archeologia è una professione di scavo: porta alla luce la civiltà (cioè la città) uno strato dopo l'altro. La città generica, come uno schizzo che non viene mai elaborato, non viene migliorata ma abbandonata. L'idea della stratificazione, dell'intensificazione, del completamento le è estranea: non ha strati. Il suo prossimo strato si colloca da qualche altra parte, subito accanto (in una zona che può avere le dimensioni di un intero paese) oppure in qualche altro luogo. L'archeologia del ventesimo secolo ha bisogno di un abbonamento aereo perpetuo, non di una pala. La sua archeologia sarà quindi la prova della sua progressiva dimenticanza, la documentazione della sua evaporazione (Koolhaas, 2006, 45-46).

Come si può osservare, al modello di accumulazione di tracce, di esperienze, di cambiamento nei punti di vista e dunque di trasformazioni di ciò che è rimasto in giacenza, della città che si organizza intorno alla ripresa e alla costituzione di un nucleo identitario a basso gradiente di trasformazione, si sostituisce una continua mutabilità, un progressivo svuotamento della dimensione egoica-stabilizzatrice. Al posto dei *Passages* di Benjamin lo *Shopping Center*. La modifica del paesaggio urbano, il destino diverso della città, delle città, ci obbliga allora a definire nuove topografie mentali, nuove modellizzazioni della vita psichica, la

1 Inoltre, se tracce più antiche persistono accanto a quelle più recenti, se possono riapparire nello sguardo del visitatore-interprete, è perché ogni traccia non è solo la successiva, amnesica vestigia di quella precedente, in una sorta di progressiva scomparsa della sua storicità. Ne è piuttosto la ripresa, la *risorgenza*, e la sua qualità di rimando, allusione, indice, permette a quanto non si è compiuto di inverarsi nell'attuale.

presa d'atto che lo psichico stesso si organizza in maniera differente se passiamo dalla città stratificata – garante identitaria nei processi di patrimonializzazione – alla città scopica rinascimentale o alla Città Generica di Koolhaas. Ed inversamente: ciò che la psicoanalisi pensa sulla città a partire dalla Roma freudiana con tutta evidenza non ha potere euristico nel confronto con nuove configurazioni urbane. Ma allora, se l'inconscio freudiano, mediante la rappresentazione dello spazio urbano archeologico di Roma, non è più adeguato a pensare le trasformazioni in corso, non dovremmo far ricorso a nuove concettualizzazioni di inconscio? Supporre una pluralità e una diversità di modelli capaci di raccogliere e di concettualizzare il non realizzato, il rimosso, l'impensato, capaci di tratteggiare l'invisibile della città? *Un inconscio dunque al plurale?*

A dire il vero, già in Freud l'inconscio si dice al plurale e non si limita affatto alla rappresentazione più consueta – quella di uno strato rimosso della cultura o dello psichico – che si tratterebbe di ritrovare scavando fra i suoi resti, le sue rovine, i suoi detriti. L'immagine di Roma nella sua conservazione – ritorno delle tracce, indice della nostra identità attraverso il tempo e di *un passato che non passa*, è solo uno dei modelli con cui pensare gli eventi psichici. Potrei aggiungere – nello specifico freudiano – la Genova del perturbante e della coazione a ripetere (lo strano incidente in cui Freud cade, quello di tornare nel medesimo luogo nonostante tutti i tentativi di allontanamento dal quartiere delle prostitute), la scissione e la depersonalizzazione dell'Acropoli in Atene, e così via, in una moltiplicazione pressoché esponenziale delle immagini.

Il processo di pluralizzazione del concetto comincia in realtà già dalla scoperta dell'inconscio dell'Io e dalla conseguente assunzione, dopo aver definito già altri due tipi di inconscio, quello passibile di divenire cosciente, il preconscious, e quello che resiste al processo di coscientizzazione, l'inconscio propriamente detto, che l'estensione della dimensione inconscia rende ormai il concetto privo della significazione che si voleva dare ad esso. Di qui la necessità di introdurre un nuovo concetto per designare un territorio ben più ampio: l'Es. Più si vaporizza, più si assottiglia la dimensione cosciente rappresentativa e più si fa strada la percezione di un territorio che si sottrae radicalmente ad essa. Per definire l'Es Freud, infatti, non fa alcun riferimento alla rappresentazione, esistente invece nell'inconscio, e parla di *moto pulsionale*, del lavoro che tramite l'oggetto conduce alla pulsione e alla dimensione messaggera di essa. La centralità ormai non è data dalla stratificazione superficie/profondità, dalle operazioni di scavo archeologico, dalla categoria del ritorno come nel modello della Roma archeologica, ma dalla dinamica del moto e da ciò che si oppone al legame, alla messa in rappresentazione, alla assunzione trasformativa. Ne consegue una differente concezione dello psichico in cui la rappresentazione è la meta e non l'origine assicurata, la trasformazione è l'aspetto più rilevante rispetto alla fissità della traccia, ma ne consegue anche una differente concezione della psicoanalisi votata essa stessa al caos della dinamica pulsionale, minacciata dai processi

di slegamento e di sfilciamento soggettivo. Ormai la posta in gioco non è il *reperto* (archeologo), non è la città di sotto, di cui recuperare i resti storici, ma il *legame*, la tenuta dell'umano nella diffusione senza sosta della città generica, del suo svuotamento progressivo organizzato dal principio di godimento illimitato dello shopping center. Ne consegue allora una concezione diversa dello psichico, una concezione diversa della città come modello dello stesso, e un diverso modo di pensare la psicoanalisi nella città. La *pluralità degli inconsci*, il passaggio dal desiderio dell'inconscio (che è sempre l'espressione di un soggetto) al godimento dell'Es (che ne esclude la presenza), dalle tracce delle rovine alla genericità universale degli aeroporti, come rappresentazione dei processi di uniformazione, segnala non solo il passaggio di civiltà, ma la dimensione di rischio per la stessa concezione dell'inconscio e della psicoanalisi laddove essa si rinchiuda nelle mura della città classica rispetto alle trasformazioni in corso.

Nel 1966 Lacan pronuncia una conferenza a Baltimora, dove egli osserva:

Il était tôt ce matin quand je préparais ce petit discours pour vous. Je pouvais, par la fenêtre, voir Baltimore et c'était un instant très intéressant, pas encore le lever du jour. Une enseigne au néon m'indiquait à chaque minute le changement de l'heure ... En tout cas, le dit Dasein comme définition du sujet, était là dans ce spectateur plutôt intermittent ou évanescent. La meilleure image pour résumer l'inconscient c'est Baltimore au petit matin. Où est le sujet ? Il est nécessaire de poser le sujet comme objet perdu. Plus exactement cet objet perdu est le support du sujet et la plupart du temps c'est une chose plus abjecte que vous ne vous souciez de l'envisager (Lacan, 1976, 60).

L'immagine proposta da Lacan, quella di Baltimora come rappresentazione dell'inconscio, coincide con l'idea di un inconscio pulsatile, votato al ritmo e alla scansione di un'apparizione-sparizione, di un inconscio che appare a momenti, e che designa il soggetto umano nel momento in cui si illumina l'insegna al neon. Tragica fine del progetto illuminista, da una parte, e dall'altra, in questa evaporazione, dove è più l'inconscio? Rem Koolhaas osserva a giusto titolo che nella Città Generica i ricordi sono ormai smarriti: "*Piuttosto che ricordi specifici, le associazioni suscitate dalla Città generica sono ricordi in generale, ricordi di ricordi, un déjà vu senza fine, un ricordo generico*" (Koolhaas, cit., 46). Lo smarrimento della realtà, a cui forse l'irruzione del rifugiato e della madre potrebbero porre rimedio, la perdita drammatica dei ricordi, sostituiti da copie verosimili, costruite secondo ciò che il sistema delle immagini eternamente proiettate trasmette ai cittadini, è la rappresentazione di una frattura radicale fra il soggetto e il suo inconscio. Osservo che il racconto di Philipp Dick del 1968, da cui è stato tratto il film *Total Recall*, di Paul Verhoeven – basato sul dubbio su verità e ricordo, aveva avuto differenti titoli: *Memoria totale*, *Chi se lo ricorda*, *Ricordi per tutti*, *Ricordi in vendita*, *Ricordiamo per voi*. Ma in tal senso, se il ricordo costituisce il fondamento del principio di piacere che tende per l'appunto a tornare al piacere sperimentato,

alla traccia mnestica, alla reliquia o alla rovina della sua iscrizione, laddove non vi sono più ricordi e più fondamenti allora siamo in un'altra economia libidica, quella del godimento, e dunque in un'altra rappresentazione dello psichico, in una diversa processualità analitica, in una altra città che istituisce eventualmente Roma, la Roma freudiana, la sua processualità storica – identitaria come un colossale Luna Park, una costruzione finzionale, dove il confine fra il vero e il falso si è totalmente smarrito. Se Lacan sostituisce, per rappresentare l'inconscio, Baltimora a Roma, l'evanescenza alla persistenza, il senza memoria di un'insegna al neon al resto rintracciabile, è per segnalare il cambiamento epocale che nel frattempo è sopraggiunto. Al medesimo tempo però, la Roma archeologica non è davvero scomparsa dai nostri orizzonti. Se siamo passati da un'economia psichica articolata dal principio di piacere a quella del godimento illimitato, è anche vero che solo il primo può stabilire un limite a quest'ultimo, definire una soglia, una barriera protettiva, un operatore di verità nella finzione. Nell'andare alla conferenza di Baltimora, Lacan incontra un'altra insegna al neon (ormai la Città Generica assomiglia enormemente alla città immaginata da Kafka in cui, secondo lo scrittore, da altoparlanti infinitamente diffusi, a cadenze regolari od occasionali – perché no, si renderebbe ancora più spasmodica l'attesa – giungono i “sii giusto”, “rispetta il tuo superiore”, “obbedisci”). Nel caso di Lacan l'insegna *ordina di amare* la Coca-cola: “Enjoy Coca-cola”² e Lacan osserva giustamente che solo il principio di piacere può fare da argine al godimento illimitato e alla perdizione del soggetto. Tutta la questione, troppo complessa ovviamente per me da definire, è come conservare la Roma stratigrafica fra le insegne al neon di Baltimora, fra le scale mobili degli Shopping Center. Così se è forse vero che l'archeologia delle città future ha più bisogno dell'abbonamento aereo perpetuo piuttosto che della pala, non è però vero al medesimo tempo che quando Koolhaas in *Delirious New York* (Koolhaas, 2001) definisce l'invenzione, nel 1811, della griglia della città di Manhattan come “il più coraggioso atto profetico della civiltà occidentale” dimentica, rimuove, cancella il fatto che è fin dall'antichità che lo spazio urbano vien definito da una formazione a scacchiera e che dietro l'immagine di una invenzione senza limite si conserva la Roma delle fondazioni, apparendo dunque – di fatto – come una colonia romana modernizzata? Ma come pensare il concetto di *fondazione* nella città dell'oggi? Da dove ripartire? E allo stesso tempo, il recupero di queste

2 « En venant ici ce soir – continua Lacan – j'ai lu le slogan de l'enseigne au néon « Enjoy Coca Cola ». Cela m'a rappelé qu'en anglais, je pense, il n'y a pas de terme pour désigner précisément cette masse énorme de sens qu'il y a dans le mot français *jouissance* – ou en latin *fruo*. Dans le dictionnaire j'ai cherché *jouir* et trouvé « posséder, utiliser » mais ce n'est pas cela du tout. Si l'être humain est une chose en quoi que ce soit pensable, c'est par dessus tout comme sujet de la *jouissance* ; mais cette loi psychologique que l'on appelle principe de plaisir (et qui n'est que le principe de déplaisir) est bien près de créer une barrière à toute *jouissance*. Si je jouis un peu trop, je commence à sentir la douleur et je modère mes plaisirs. L'organisme semble fait pour empêcher trop de *jouissance* ». (Lacan, 1976, 64).

tracce che non attengono alla neoinvenzione, *al più coraggioso atto profetico* della civiltà occidentale, ma segnano invece la persistenza di una storia a dispetto di ogni cancellazione, la persistenza della Roma archeologica in Baltimora o New York, non sono forse indici di un lavoro tutto ancora da compiere? Ed allora, come fare in modo che i nostri ricordi ci appartengano e non siano proiezioni di ricordi, tracce di esperienze immaginarie veicolate senza sosta per creare una psiche totalmente plasmata dalla Città che consuma infinitamente se stessa per poter ricominciare ogni giorno a godere illimitatamente? Come impedire la creazione di un inconscio artificiale? Forse, è anche in questa necessità di cogliere la verità che si ritrova la passione di Benjamin per l'architettura di vetro di Scheerbart, per la trasparenza, ed è forse per questo motivo che Freud definisce la scissione attraverso l'immagine di un cristallo in frantumi in cui era possibile scorgere le venature che ne predisponavano le direzioni. Ma la *casa di vetro* è anche l'immagine angosciosa dei sogni sotto il terzo Reich raccolti da Charlotte Beradt, (Beradt, 2001) in cui i cittadini terrorizzati dal nazismo sognano di essere eternamente osservati, spiati, controllati e in cui, per l'appunto le case non hanno mura, ma vetri trasparenti. Che fare allora?

Bibliografia

- Balsamo, M., 2019, *Ascoltare il presente. Tempo e storia nella cura psicoanalitica*, Milano, Mimesis,
- , 2014, *L'esperienza psicoanalitica come una variante della tradizione classica*, in “Quaderni Urbinati di cultura classica”, 108.3:187-201
- Benjamin, W., 2001, Napoli, in *Scritti*, vol. II, Torino, Einaudi
- Beradt, C., 2001, *Il terzo Reich dei sogni*, Torino, Einaudi
- Freud, S., 1978, *Il disagio della civiltà*, in *Opere* vol. X, Torino, Boringhieri
- Horkheimer, M., 1977, «Il grattacielo», in *Crepuscolo. Appunti presi in Germania 1926-1931*, Torino, Einaudi
- Lacan, J. 1995, *Scritti*, vol. I, Torino, Einaudi
- , 1976, *Conferences and Conversations at North American Universities*, in “Scilicet”, 6/7
- Koolhaas, R., 2006, *Junkspace*, Roma, Quodlibet (2001).
- , 2000, *Delirious New York. Un Manifesto retroattivo per Manhattan*, a cura di M Biraghi, trad. R. Baldasso, Milano, Electa (1978).

L'inconscio sociale e la dimensione urbana. Utopia, immaginario e temporalità della città nell'adesso pandemico

Dario Altobelli

Università "G. d'Annunzio" – Chieti-Pescara

ORCID 0000-0002-7415-0146

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.91>

ABSTRACT

La città rappresenta una delle manifestazioni più importanti e complesse della storia umana: molteplici sono le prospettive di analisi e d'indagine che possono contribuire alla sua comprensione storica, sociologica e culturale. Essa, infatti, non è soltanto una forma di *spazializzazione* della dimensione sociale "consapevole" come progetto, azione e razionalità, così come mostrata dalla potente immagine della "città dell'Occidente" in Max Weber. La città, nel suo sviluppo e nella sua esistenza, include anche una dimensione sociale inconscia: *l'inconscio sociale urbano*. Questo può essere inteso come l'insieme di forze che animano la coscienza collettiva e sostanziano sotterraneamente l'immaginario sociale ben al di là della piena consapevolezza dei singoli individui: una linea interpretativa che riprende il pensiero di sociologi come Georg Simmel e Robert E. Park consente di porre in luce questo tema.

Ad arricchire tale impostazione, accanto al pensiero sociologico occorre considerare la tradizione di pensiero utopico. Le utopie sono spesso rappresentate in insediamenti urbani nei quali l'organizzazione cittadina riflette l'ordine e l'armonia sociali. Dalla città ideale rinascimentale fino ai progetti urbanistici della modernità e della post-modernità, è possibile sostenere, leggendo ad esempio studiosi come Jean Servier, che l'inconscio sociale si pone come la matrice che ispira e sostanzia l'ideazione e la rappresentazione delle città perfette, dotandole di una profondità che travalica la dimensione storica attingendo, questa la tesi, a fonti archetipiche dell'inconscio collettivo.

In una prospettiva che si colloca proprio all'incrocio tra pensiero utopico, sociologia e architettura/urbanistica si prende in esame, quindi, la rivista-collettivo *Utopie. Revue de Sociologie de l'Urbain* fondata da Henry Lefebvre alla fine degli anni Sessanta. Essa costituisce un esempio particolarmente rilevante delle valenze che l'inconscio urbano può assumere in una prospettiva critica e politica, nella quale la teoria si trova saldata alla prassi, programmaticamente volta a un rinnovamento radicale tanto delle scienze dell'abitare e urbanistiche quanto delle forme della vita quotidiana.

Infine, un ulteriore punto di osservazione particolarmente interessante è costituito dalla relazione che la città intrattiene con la dimensione del tempo. La città è, senza dubbio, la materia vivente di temporalità sovrapposte e intrecciate: essa appare stratificata come la psiche dove ricordi, memorie e traumi si celano fin negli strati più profondi, inaccessibili, inconsci secondo l'immagine della Roma antica nella celebre pagina di Freud. Parimenti, la città è come il linguaggio, spazio strutturato e temporalmente mobile, predeterminato nelle sue forme e aperto a usi innovativi e a pratiche originali in altrettante note pagine di Ludwig Wittgenstein. La città, come luogo di una dinamica contraddittoria tra razionalità progettante e inconscio sociale, trova nella dialettica dei tempi storici una chiave di lettura feconda e promettente.

Sullo sfondo dello scenario critico evocato, l'intervento prova in conclusione a sviluppare un ragionamento centrato sull'*adesso*. Nel tempo pandemico e nel prossimo futuro che si annuncia, le città sono *oggi* esposte a una polarizzazione immaginale di rara potenza e senza precedenti. Da una parte restano negli occhi e nella memoria – e ancora si annunciano come possibili o addirittura inevitabili per nuove crisi – le città deserte, prive di umani e di vita sociale durante i lockdown, attraversate da animali solitari o in branco, come città-fantasma di un tempo post-umano. Dall'altra, si annunciano e si promettono con toni entusiastici le città dell'*Agenda 2030* come “insediamenti umani inclusivi, sicuri, resilienti e sostenibili”. Le città del prossimo futuro realizzeranno, secondo quanto dichiarato, un'urbanizzazione inclusiva e sostenibile, sempre più ampia e diffusa, governata secondo principi comuni e globali. Esse però saranno, non diversamente dalla Parigi del XIX secolo o dalla New York del XX, anche i nuovi emblemi di un rinnovato capitalismo trionfante nel segno del *green* e della *sostenibilità*.

In che modo è possibile individuare la corrente di inconscio sociale che si muove tra queste due polarità dell'immagine dialettica della città oggi, che cosa esso rappresenta e quale spazio-tempo è possibile quanto necessario pensare per un'idea di città che sfugga alla logica di una città morta senza umani di contro a una città *dis/utopicamente* iperfunzionalizzata e tecnoscientificamente sostenibile?

PAROLE CHIAVE

città, inconscio sociale, inconscio urbano, utopia, immaginario, tempo, pandemia, Agenda 2030

ABSTRACT

The city represents one of the most important and complex manifestations of human history: there are many perspectives of analysis and investigation that can contribute to its historical, sociological and cultural understanding. Indeed, it is not only a form of spatialization of the “conscious” social dimension as a project, action and rationality, as shown by the powerful image of the “city of the West” in Max Weber. The city, in its development and existence, also includes an

unconscious social dimension: the *urban social unconscious*. This can be understood as the set of forces that animate the collective consciousness and substantiate the social imaginary underground far beyond the full awareness of the single individuals: an interpretative line that takes up the thought of sociologists such as Georg Simmel and Robert E. Park allows us to highlight this issue.

To enrich this approach, alongside sociological thought it is necessary to consider the tradition of utopian thought. Utopias are often represented in urban settlements in which the city organization reflects social order and harmony. From the ideal Renaissance city to the urban projects of modernity and post-modernity, it is possible to argue, reading scholars such as Jean Servier, that the *social unconscious* arises as the matrix that inspires and substantiates the conception and representation of perfect cities by equipping them of a depth that goes beyond the historical dimension by drawing, this is the thesis, from archetypal sources of the collective unconscious.

From a perspective that is placed right at the crossroads between utopian thought, sociology and architecture / urbanism, it is taken in consideration the collective-magazine: *Utopie. Revue de Sociologie de l'Urbain* founded by Henry Lefebvre in the late 1960s. It constitutes a particularly significant example of the values that the *urban unconscious* can assume in a critical and political perspective, in which theory is welded to praxis, programmatically aimed at a radical renewal both of the sciences of living and urban planning and of the forms of everyday life.

Finally, a further particularly interesting point of observation is the relationship that the city has with the dimension of time. The city is undoubtedly the living matter of superimposed and intertwined temporalities: it appears stratified like the psyche where memories and traumas are hidden even in the deepest, inaccessible, unconscious layers according to the image of ancient Rome in the famous page of Freud. Likewise, the city is like language, a structured and temporally mobile space, predetermined in its forms and open to innovative uses and original practices in equally well-known pages by Ludwig Wittgenstein. The city as a place of a contradictory dynamic between planning rationality and the social unconscious finds a fruitful and promising interpretation in the dialectic of historical times.

Against the background of the critical scenario evoked, the intervention tries in conclusion to develop a reasoning centred on the *now*. In the pandemic time and in the foreseeable future, cities are *today* exposed to an imaginal polarization of rare and unprecedented power. On the one hand, deserted cities, devoid of humans and social life during lockdowns, crossed by solitary animals or in herds, like ghost towns remain in the eyes and in the memory – and still affirm themselves as possible or even inevitable for new crises of a post-human time. On the other hand, the cities of the *2030 Agenda* are announced and promised as “inclusive, safe, resilient and sustainable human settlements”. According to what has been declared, the cities of the near future will achieve an inclusive and sustainable urbanization, increasingly broad and widespread, governed according to common and global principles. However, they will be, not unlike the Paris of the nineteenth century or

the New York of the twentieth, also the new emblems of a renewed triumphant capitalism in the name of *green* and *sustainability*.

How is it possible to identify the current of the *social unconscious* that moves between these two polarities, what it represents and what space-time is it possible to think for an idea of a city that escapes the logic of a dead city without human beings against a *dys-/u*-topically hyper-functionalized and technoscientifically sustainable city?

KEYWORDS

city, social unconscious, urban unconscious, utopia, imaginary, time, pandemics, 2030 Agenda

SOMMARIO: 1. Introduzione – 2. La città nel pensiero sociologico classico: Max Weber, Robert E. Park, Georg Simmel – 2.1. Max Weber e la città dell'Occidente – 2.2. Robert E. Park, la Scuola di Chicago e l'ordine simbiotico o ecologico – 2.3. Georg Simmel e le forme della vita moderna – 3. L'Utopia o delle città ideali – 4. Quando urbanistica, sociologia della città e utopia si incontrano: *Utopie. Revue de Sociologie de l'Urbain* – 5. *L'inconscio urbano* e la dimensione del tempo/storia – 6. *L'immagine dialettica* della città nell'*adesso* pandemico

1. Introduzione

Certo un collegamento con qualcosa di più del nulla o quasi-nulla costituito dall'ambiente borghese fu davvero cercato, per lo più si chiamò in termini per metà ingegneristici e per metà privi di una comprensione autentica, collegamento con la “legge dell'Universo”: ma per quanto potesse essere interessante il bottino che ne ricavò la pittura o anche la scultura, in architettura lo stile di Taut e Scheerbart restò del tutto infecondo. Appunto perché l'architettura molto più delle altre arti figurative è e resta una creazione sociale e non può fiorire nello spazio vuoto del tardo-capitalismo. Solo gli inizi di un'altra società rendono di nuovo possibile un'autentica architettura, un'architettura compenetrata dalla propria volontà artistica costruttiva e ornamentale al contempo (Bloch 1994: 850).

Queste parole sono di Ernst Bloch, filosofo marxista il cui nome è legato soprattutto agli studi dedicati al pensiero utopico, alle molteplici rappresentazioni storiche, letterarie, artistiche e così via in cui l'utopia come spirito, impulso e tensione antropologici fondamentali si è incarnata, espressa, realizzata. Il giudizio molto severo in cui ritroviamo i nomi di Bruno Taut e Paul Scheerbart è contenuto in *Das Prinzip Hoffnung* (1954), “il principio speranza”, certamente il suo libro più importante e vera e propria pietra miliare nella storia del pensiero

e della critica utopiche. Questa citazione introduce alcuni dei temi che saranno affrontati o evocati: l'architettura e l'urbanistica come scienze dell'abitare e del vivere (in) comune; la questione del capitalismo, cioè del "cosmo", per dirla con Max Weber (2018), nel quale l'umanità vive come espiando una condanna senza fine e dei connessi limiti in cui si muove ogni disciplina tecnoscientifica rispetto alla facoltà, che pure sarebbe a essa inerente, di contribuire a *forme di vita sociali* degne, autentiche, autonome rispetto ai criteri capitalistici che permeano tutta la realtà sociale; e naturalmente l'utopia che in questo brano è evocata nell'espressione "un'altra società" e che occorre pensare come una meta, un obiettivo, una "tensione a" qualcosa che rompa e irrompa nella dimensione storico-sociale presente.

A questa citazione può aggiungersene un'altra di Jean Baudrillard tratta dal suo capolavoro *L'échange symbolique et la mort* (1976), espunta da un periodo più lungo, ma sufficiente per indicare l'altro lato del perimetro dell'analisi qui presentata.

Se il cimitero non esiste più, è che le città moderne tutte intere ne assumono la funzione: sono città morte e città di morte. E se la grande metropoli operativa è la forma perfetta di un'intera cultura, allora la nostra è semplicemente una cultura di morte (Baudrillard 1992: 139).

Le città moderne, postmoderne, *trans-contemporanee* sono "città morte" e "città di morte". Se osservate nella logica degli imperativi di un funzionalismo automatizzato sempre più estremo e spersonalizzante che ne indirizza lo sviluppo e le forme future, esse invitano forse a diffidare di facili atteggiamenti trionfalistici e conducono a pensarle, in una sorta di inquietante rimando alla *tanatopolitica*, come limpida espressione del capitalismo, come sistema economico-sociale per il quale la morte è l'autentico orizzonte di senso in cui si sviluppano e trovano senso.

Ecco quindi tracciato il perimetro, molto ampio e tutto da definire, di una possibile analisi. Da una parte la questione della città come questione politica, sociale, culturale e vera e propria entità multidimensionale che nell'*adesso* rappresenta il *reale capitalistico* cioè il *capitalismo realista* (Fisher 2018): la struttura di realtà chiusa definita dal capitalismo e nel capitalismo. Dall'altra il tema dell'utopia come fronte critico, progettuale, politico, per immaginare e realizzare un'idea di città che sia *oltre il possibile e il ragionevolmente consentito* dall'ordine sociale dominante. All'interno di questo perimetro s'illustrerà una linea argomentativa di questo tipo: innanzi tutto ci si chiederà che cos'è la città per alcuni sociologi classici e quale sia il significato della città nella tradizione di pensiero utopico; sarà poi preso in esame un fulgido esempio di incontro tra questione urbana, sociologia e utopia a indicare la ricchezza e la fecondità di approcci interdisciplinari politicamente consapevoli; quindi si proverà ad aprire ulteriormente il tema trattato riflettendo sulla dimensione del tempo/storia nella dimensione urbana;

e, in conclusione, si porterà uno sguardo critico all'adesso pandemico nell'“immagine dialettica” costituita dalle città in lockdown e da quelle progettate dall'Agenda 2030. Sullo sfondo, vero e proprio *trait d'union* di queste riflessioni, vi è il concetto, tutt'altro che semplice da definire, di *inconscio sociale* qui considerato nella forma di *inconscio urbano*.

Alla base di questo percorso riflessivo vi è la convinzione che il tema della città è di complessità pari soltanto all'assoluta delicatezza politica di cui è sempre investito e per il quale ne va della nostra esistenza nel presente e nel futuro.



Fig. 1 Alessandra Aversa, *La città, le città*, 2021, gesso su lavagna, collezione privata effimera dell'Autrice. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Autrice.

2. La città nel pensiero sociologico classico: Max Weber, Robert E. Park, Georg Simmel

2.1. Max Weber e la città dell'Occidente

Dal punto di vista storico e sociologico, la città rappresenta un luogo nel quale le istanze, le intenzioni, le forme della *razionalizzazione* hanno trovato una manifesta concretazione che è assurta a snodo fondamentale della *civilizzazione*. È la notissima tesi weberiana della “città dell'Occidente” (Weber 2016), le città che si sviluppano alla fine del Medioevo per fiorire nell'Italia rinascimentale e nell'Europa “a nord delle Alpi”, cioè di quel *luogo* culturalmente e socialmente costituito, permeato di una notevole densità socio-antropologica come *spazio/tempo* dal quale si è dipartito lo sviluppo europeo moderno e, da lì, del mondo intero. Proprio da Max Weber, infatti, si può iniziare per una considerazione di ampia portata sulla città come un'entità d'interesse sociologico.

Cos'è, infatti, la città? Essa è innanzitutto, considerata nella sua costituzione storica, cioè nei processi costitutivi che è dato individuare nel Medioevo europeo, un'unità sociologica fondamentale e nello specifico una comunità o associazione che tende a dotarsi di un apparato amministrativo o di un capo con potere di rappresentanza. Weber attesta una questione importante: la “città dell'Occidente” è osservata nel *processo* che la costituisce come un “potere non legittimo” vale a dire come un “nuovo potere autonomo” che si contrappone ai poteri di origine medievale, territoriali, nobiliari. La difesa e la fortificazione come imprese condivise e partecipate; l'idea del “comune” come condivisione di intenti e interessi che consente l'unione di individui diversi, denominati borghesi e cittadini; il commercio e la necessità per i mercanti di superare tutti i confini territoriali, muovendosi lungo rotte e percorsi anche transcontinentali, che accompagna la nascita del capitalismo; l'affermazione di un ceto di cittadini “parigrado” senza distinzioni tra loro presupposte o basate su criteri dinastici e di discendenza; infine la consociazione giuridica in corporazioni di arti e mestieri alla base dello sviluppo di un ceto di notabili giuridici che annuncia lo sviluppo del diritto razionale formale: questi sono gli elementi storicamente pertinenti che la città pone a fondamento di un duraturo e sensibile sviluppo nella storia dell'Occidente e, poi, del mondo. Questa la grande lezione weberiana che considera la questione urbana sul suo versante di “coscienza”, progettualità, intenzionalità, razionalità. La città come si viene a definire in età moderna è allo stesso tempo espressione e prodotto di quel *processo di razionalizzazione* che il sociologo tedesco indicava come il *destino* dell'Occidente.

E tuttavia, l'immagine della città, il suo immaginario sociale cioè l'insieme di proiezioni e rappresentazioni di cui si è caricata nella storia sono incluse, ma non si esauriscono nelle “città dell'Occidente”. Questo perché la forma-città,

la sua raffigurazione emblematica, trascende qualsiasi dimensione storico-sociale specifica, sia pure di ampiezza tipico-ideale come quella enunciata da Max Weber, rinviando a un orizzonte di senso ancor più ampio, risalente nel tempo a periodi proto-storici ed esteso nello spazio a ogni luogo del mondo conosciuto. Come Lewis Mumford (1961) ha magistralmente dimostrato, uno studioso al quale si tornerà in conclusione, la “città nella storia” non rinvia solo alla storia *della* città, ma anche alla storia *nella* città. La città è, in tal senso, forse la manifestazione principale della civiltà umana. Entità *molteplice, differente, polisemica* sin nei termini etimologicamente intrecciati che offrono l'esplicitazione localizzata delle modalità della vita associata che è possibile indicare, nella loro feconda irriducibilità, secondo una comune *identità: civitas, city, cité, ciudad, città* e poi anche *urbs, ville, stadt*, etc.

Ora, di questa storia e identità si deve postulare che esista non solo un lato esposto in piena luce, quello della razionalizzazione weberiana, della città come processo e luogo dell'agire razionale, quindi di quella che potrebbe definirsi la *coscienza sociale urbana*, ma anche un lato in ombra, nascosto o non immediatamente riconoscibile, quello che si propone di indicare come *inconscio urbano*, una forma specifica di un più ampio e profondo *inconscio sociale* (Fromm 1992).

2.2. Robert E. Park, la Scuola di Chicago e l'ordine simbiotico o ecologico

Alla precedente rappresentazione occorre quindi affiancarne un'altra di equivalente potenza ermeneutica: quella sviluppata dalla Scuola di Chicago e dai sociologi che ne animarono le ricerche come, forse più di altri, Robert E. Park, brillante intellettuale che accompagnava la carriera accademica al mestiere di giornalista e che ebbe modo di formare il suo complesso e originale profilo intellettuale anche attraverso il pensiero di Georg Simmel del quale seguì le lezioni in Germania nel 1899-1890 (Rauty 1995).

Per Park la città consente di osservare due ordini che si intrecciano ed entrano in problematiche relazioni: l'ordine *biotico o ecologico* e l'ordine *sociale o culturale*.

Nel primo ordine, la *competizione*, da cui il conseguente *adattamento*, è il principio che orienta le relazioni sociali e, soprattutto, ordina l'assetto spaziale e temporale della città. Qui la sociologia urbana è in senso fondamentale sociologia dello spazio e la dimensione spaziale è osservata e studiata nei termini di un'*ecologia* umana (Park, Burgess & McKenzie 1925/1967). Seguendo un'impostazione teoretica di tipo organicistico, non lontana da certi echi o assunti del “darwinismo sociale”, lo studio delle relazioni sociali dimostra l'azione di forze selettive, distributive e adattive che plasmano gli umani nello spazio urbano. La città stessa può essere intesa come un organismo nel quale si danno processi metabolici, dinamiche di equilibrio e squilibrio, fenomeni di crescita e contrazione, di sviluppo e morte che ricontestualizzano le più

generali forme di competizione, conflitto, accomodamento e assimilazione (Park & Burgess 1921).

Nel secondo ordine *sociale* o *culturale*, invece, la comunicazione e il consenso rinviano alla definizione di «un ordine morale, a ideali e tradizioni comuni, a legami affettivi e scopi condivisi e alla capacità di disciplinare impulsi in vista di trascendere lo stato di natura, in quanto esseri sociali» (Bagnasco 1992: 20). Nelle parole di Park: «La sovrastruttura culturale poggia sulla base della infrastruttura simbiotica, e le energie emergenti che si manifestano nel livello biotico in movimenti e azioni si rivelano a livello sociale superiore in forme più sottili e sublimite» (Park 1936, cit. in *ibidem*).

La città è pertanto il luogo nel quale sono messi all'opera meccanismi di controllo, mediati culturalmente, di processi ecologici fondamentalmente anarchici. I meccanismi di controllo sono il prodotto dell'interazione dei diversi ordini economico, istituzionale e politico all'opera nella città.

La lezione di Park va tenuta ben presente *oggi* perché l'individuazione di una dimensione ecologica, cioè in senso proprio "naturale", pur con tutti i limiti che in sede critica si possono muovere a una concettualizzazione di questo tipo e che di fatto sono stati mossi, consente di considerare il tema degli *effetti inattesi o perversi* delle politiche urbanistiche così come la questione della sedimentazione storica delle concretazioni urbane. Ed è, infatti, qui, esattamente al livello biotico, che può introdursi più chiaramente il tema dell'"inconscio sociale territoriale" (Bagnasco 1992: 25). Si tratta di una dimensione in larga parte ignota e generalmente ignorata che entra in relazione, anche in un senso di resistenza o di opposizione, con la logica culturale e simbolica dell'ordine sociale urbano quale pianificazione, progettazione e prefigurazione della città, cioè con la *coscienza sociale urbana*.

Si può aggiungere un'altra osservazione: le due matrici concettuali individuate da Park sono quelle su cui si realizza la *pianificazione urbana*: da un lato il tentativo di *controllo territoriale* sempre più ampio e invasivo, dall'altro gli esiti inattesi e imprevedibili dell'*inconscio urbano*. Sembra evidente, infatti, che da parte del potere si nutrano sempre più concezioni delle popolazioni urbane sia come *oggetto di controllo* che come *soggetto ecologico*. Le due rappresentazioni sono perfettamente solidali tra loro. La popolazione urbana diviene soggetto politico *naturalizzato* in cui la dimensione dell'adesione, dell'impegno e della partecipazione allo sviluppo *green* e *smart* richiesto dalle classi dominanti va di pari passo con la generalizzata docilità richiesta da trattamenti di massa e invasivi in termini di controllo capillare, differenziato e diffuso sia individuale che collettivo. Si riconosce, nelle linee di sviluppo delle città, il diagramma delle forme del bio-potere contemporaneo su cui s'installano e proliferano le modalità pervasive del *capitalismo della sorveglianza* (Zuboff 2019). Lo spazio sociale urbano è uno *spazio striato*, ricordando Gilles Deleuze e Felix Guattari (2003), in cui gli umani sono continuamente tracciati, geo-localizzati e sottoposti a incessanti controlli automatici sui loro spostamenti, accessi, attività.

Quali esiti potranno determinarsi da tali dinamiche in atto? Non necessariamente di prevedibili o di predeterminabili: come sarà detto in seguito, l'*inconscio urbano* come *inconscio sociale* di una città indica, in tale prospettiva, una riserva di possibilità e una gamma di realizzazioni che possono sfuggire a pianificazioni e progetti o condurre a esiti a essi contrari e antagonisti.

2.3. Georg Simmel e le forme della vita moderna

Infine, il terzo sociologo classico da citare nei possibili approcci alla città è, come anticipato, Georg Simmel, per il quale propriamente l'analisi della società e dell'individuo moderni coincide con quella della città e forma di vita metropolitana (Simmel 1903). Anche con Simmel possiamo avvicinarci al concetto di "inconscio urbano". La metropoli è quella specifica articolazione dello spazio sociale nel quale hanno luogo le *forme della vita moderna* e in cui la *soggettività* quale prodotto dell'età moderna e contemporanea assume figurazioni che ancora riconosciamo. La grande città, rispetto ai più piccoli e limitati paesi di provincia, vede il predominio e la diffusione dell'economia monetaria e dell'intellettualismo che si traducono in un alto grado di impersonalità nelle relazioni sociali. Nelle città gli umani entrano in relazione intendendosi reciprocamente come mezzi in vista di fini all'interno di catene funzionali continue che trasformano, però, i mezzi in fini quanto i fini in mezzi. La puntualità, la calcolabilità, l'esattezza, l'astrattezza, la cornice degli interessi, la catena di aspettative predefinite: di tutto ciò il denaro è, a un tempo, l'oggetto materiale e l'emblema simbolico che concretizza nella sua peculiare "filosofia" la logica del mondo moderno e trova nell'ambiente urbano il suo *locus* privilegiato. Si arriva per questa via alla celebre figura del *blasé*: il cittadino distaccato dal mondo, e che anzi giunge a svalutarlo, che esprime un atteggiamento di difesa rispetto all'eccesso di stimoli che la realtà urbana gli offre incessantemente nella fantasmagoria di merci, relazioni e attività.

L'essenza dell'essere *blasé* consiste nell'attutimento della sensibilità rispetto alle differenze fra le cose, non nel senso che queste non siano percepite – come sarebbe il caso per un idiota – ma nel senso che il significato e il valore delle differenze, e con ciò il significato e il valore delle cose stesse, sono avvertiti come irrilevanti. Al *blasé* tutto appare di un colore uniforme, grigio, opaco, incapace di suscitare preferenze (Simmel 1903: 43).

La dimensione dell'*inconscio urbano* emerge in controluce proprio in questa figura non meno che nelle dinamiche impersonali di cui è protagonista. E proprio nella tipizzazione di "personaggi", di "figure", di "ruoli" – si ricorderanno anche lo straniero, il povero e così via – Simmel illumina il campo dell'*inconscio sociale* non come dimensione ecologica quindi ad ampiezza sistemica come sarà in Park, ma come invisibile canovaccio della rappresentazione

sociale, sorta di destino della nostra presupposta originalità, della nostra presunta libertà. La grande città è, sotto questo riguardo, un ambiente culturale di tale densità materiale e simbolica da plasmare i suoi abitanti in pose predefinite coincidenti con la produzione dell'uomo-massa. Le soggettività cittadine, in altri termini, non sarebbero altro che rifrazioni apparentemente individualizzate di realtà sociali collettive all'interno del cui profilo si muove, ancora oggi, la contraddizione insanabile dell'"uomo della folla" di Edgar Allan Poe (1840): che ciascuno di noi è allo stesso tempo persona che si muove nella folla seguendo un'altra persona e parte attiva di quella folla che si muove in un apparente movimento autonomo e singolare. Un'immagine che Simmel, senza citare, avrebbe evocato in una più generale riflessione sulla forma di vita dell'individuo moderno ammonendo sulla questione, da allora mai risolta e anzi di perdurante, drammatica attualità, della «resistenza del soggetto a venir livellato e dissolto all'interno di un meccanismo tecnico-sociale» (Simmel 1903: 35).

3. L'utopia o delle città ideali

Il secondo lato della perimetrazione concettuale del concetto d'inconscio urbano è l'Utopia: dall'Amuroto capitale dell'isola di Utopia descritta da Thomas More (1516), alla *Città del Sole* di Tommaso Campanella (1602/1637), dalla *Cristianopoli* di Andreae (1619), alla *New Atlantis* di Francis Bacon (1626) e alla *Nova Solyma* di Gott (1648), e così via fino ai tempi più recenti, la città ha da sempre costituito il paradossale *topos* dell'*u-topia*.

In un'ampia letteratura, alcuni hanno interpretato questa centralità del tema urbano in una chiave "psicologica", cioè tendente a individuare una "verità" o una "essenza" dell'utopia in termini di strutture antropologiche fondamentali, archetipi, fenomeni metastorici, che sarebbero dimostrati proprio dall'iterazione del motivo della "città", dell'agglomerato urbano, della forma cittadina nei racconti utopici. Fra questi, interessante e molto articolata è la posizione di Jean Servier nella sua classica *Histoire de l'utopie* (1966).



Fig. 2 Ambrosius Holbein: *The Island of Utopia*, 1518, Woodcut print (per l'edizione 1518 dell'*Utopia* di Thomas More), Öffentliche Kunstsammlung, Basel, image in the Public Domain, Wikimedia Commons.

L'avvio è offerto da una considerazione, che riprende l'idea di Mumford sulla città-regione, circa le forme di organizzazione sociale delle società tradizionali. Se l'uomo di quelle società ritiene che il male sia introdotto nella creazione a causa del peccato, sostiene Servier, «la città, l'intera società, viene allora concepita come un cerchio magico consacrato dall'antenato fondatore, rinnovato dal sangue dei

sacrifici, destinato a proteggere l'individuo da ogni male e dalle conseguenze del proprio peccato» (Servier 1966: 13)¹. Con un'osservazione che rinviava, metodologicamente, alla storia delle religioni e agli studi etnologici, lo studioso partiva dalla premessa che le *società tradizionali*, votate a un equilibrio omeostatico, erano nel complesso resistenti a forme di dinamismo spontaneo, ogni volta rifondando la propria stabilità nelle dimensioni del mito e del rito, della socialità e della divisione dei ruoli, e secondo un ordine terreno che rispecchiava necessariamente un più ampio ordine metastorico. Rispetto a questa configurazione *statica*, quando il processo di civilizzazione che fa dell'Occidente il centro dell'evoluzione storica si afferma in tutta la sua potenza ed estensione, come avviene già con l'Impero Romano e con l'affermazione del Cristianesimo come religione con aspirazioni ecumeniche, emerge l'idea di *progresso* per la quale la perfezione in terra sarà programmaticamente posticipata in un tempo a venire: in questo modo l'aspirazione a una società ideale sarà fatta propria dai movimenti millenaristici.

Sullo sfondo di questa tesi, la città utopica appariva essere «fedele al mito» nella sua stessa struttura, opponendosi allo scorrere del tempo e al cambiamento nel tentativo di «prolungare il momento primordiale della sua fondazione» (*Ibidem*). La città utopica, in altri termini, riflette, assume e si fa latrice di un significato antropologico profondo individuabile nelle società di interesse etnologico, perché dotata di una sua verità metatemporale.

Manifestandosi nella sfera storica, sostiene Servier, l'utopia come creazione, immaginazione, prodotto culturale e politico storicamente determinato sarebbe propriamente un fenomeno tipico dei momenti in cui una classe sociale si vede estromessa dal corso storico da ceti dominanti che le impediscono di svolgere quel ruolo cui essa si sente chiamata. L'utopia attesta certamente un legame tra desiderio di cambiamento e classe sociale. Tuttavia, questo legame è indicato sempre con una connessione obbligata a simboli e significati il cui senso è da ricercarsi non tanto nella realtà storico-sociale, quanto nell'inconscio sociale profondo:

L'utopia è la reazione di una classe sociale, la visione rassicurante di un futuro pianificato, che esprime, attraverso i simboli classici del sogno, il suo profondo desiderio di riscoprire le strutture rigide della città tradizionale – la tranquillità del seno materno – dove l'uomo, liberato dal suo libero arbitrio, viene imprigionato con sollievo nella rete delle corrispondenze e dei divieti cosmici (23)².

1 «La cité, la société tout entière, est conçue alors comme un cercle magique consacré par l'ancêtre fondateur, renouvelé par le sang des sacrifices, destiné à protéger l'individu de tout mal et des conséquences de son propre péché».

2 «L'utopie est la réaction d'une classe sociale, la vision rassurante d'un avenir planifié, exprimant par les symboles classiques du rêve son désir profond de retrouver les structures rigides de la cité traditionnelle – la quiétude du sein maternel – où l'homme, délivré de son libre arbitre, s'emprisonne avec soulagement dans le réseau des correspondances cosmiques et des interdits».

Significati e simboli riconnettono l'utopia alle «strutture immutabili della città tradizionale» (320) e nella forma-città ritrovano e ripetono, secondo il dichiarato magistero junghiano, «il simbolo materno» (325 e passim).

Servier rilevava, quindi, un altro punto di notevole interesse metodologico legando la chiave sociologica con quella metastorica del mito: «le differenti utopie immaginate all'alba della riflessione sociologica presentano tutte analogie innegabili con la città geometrica, le leggi vincolanti che nulla può mettere in discussione poiché giuste, cioè conformi al Mito» (26)³. Pertanto, così terminava, «l'utopia apre un nuovo ambito alla riflessione sociologica perché costituisce un pensiero unico le cui modalità espressive sono appena variate nel corso dei secoli»⁴ (316) come si può vedere ampiamente dimostrato dal fatto che, nel tempo, numerosi utopisti manifestano una sorta di ispirazione analoga nell'esprimere temi identici in un linguaggio comune, preciso e ricorrente di cui la città, la dimensione urbana, la forma dell'associazione tra cittadini costituiscono il perdurante centro logico e simbolico.



Fig. 3 Anonimo, *Città ideale*, fine XV sec., olio e tempera su tavola, Walter Art Museum, Baltimore, USA. Image in the Public Domain, Wikimedia Commons.

Nella città utopica l'*inconscio urbano* si manifesterebbe arrivando a coincidere con la struttura stessa della città: il luogo ideale definito da un *inconscio sociale* distillato, per così dire, dalle sue scorie derivanti dalla realtà sociale e proiettato in una forma che, puntando a un futuro sempre di là da venire, rinvia circolarmente al più remoto passato.

3 «Les différentes utopies imaginées à l'aube de la réflexion sociologique présentent toutes d'indéniables analogies avec la cité géométrique, les lois contraignantes que rien ne peut remettre en question puisqu'elles sont justes, c'est-à-dire conformes au Mythe».

4 «L'utopie ouvre un domaine nouveau à la réflexion sociologique parce qu'elle constitue une pensée unique dont les modes d'expression ont à peine varié avec les siècles».

4. Quando urbanistica, sociologia della città e utopia si incontrano: *Utopie. Revue de Sociologie de l'Urbain*

Il riferimento a Jean Servier è solo uno dei tanti che sarebbe stato possibile fare dallo stesso Lewis Mumford, autore di una famosa *Storia dell'utopia* (1922/1962), a David Harvey e i suoi *Spaces of Hope* (2000), per suggerire percorsi di ricerca nel pensiero utopico attenti a questo “oggetto singolare” (Rosset 1985) che è la città nella storia e nel pensiero. Ritengo, però, che valga la pena soffermarsi su un'esperienza specifica in cui il pensiero critico, la sociologia, l'architettura e l'urbanistica, e la tensione e il pensiero utopici come pensiero politico e di critica sociale si sono incontrati in modo significativo.

Il riferimento va a “Utopie. Revue de sociologie de l'urbain”, una rivista fondata nel maggio 1967 a Parigi da un gruppo di architetti, urbanisti, sociologi e intellettuali⁵. Il gruppo iniziale comprendeva il sociologo e urbanista Hubert Tonka, gli architetti Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann, Antoine Stinco, l'architetta paesaggista Isabelle Auricoste, l'urbanista Catherine Cot, e i sociologi René Lourau e Jean Baudrillard, ispirati e coadiuvati da Henri Lefebvre, sociologo marxista il cui nome sarebbe rimasto legato a studi seminali di sociologia urbana e della vita quotidiana. La rivista, che sarebbe durata sino al 1978, ma mutando nel tempo la sua composizione e in particolare, soprattutto all'inizio degli anni Settanta, con l'abbandono degli architetti e urbanisti, nasceva con l'intento di condurre una critica serrata alla società dei consumi sul versante urbanistico, dell'organizzazione sociale e delle pratiche sociali in ambito urbano.

Su questi temi, più che su ogni altro, nei primi anni della rivista si ha forse il maggior numero di contributi e non è un caso: architettura e urbanistica sono le discipline regine all'interno del collettivo che promuove un ampio e vivace dibattito intorno a un ripensamento critico delle “discipline dello spazio” e al loro significato politico.

Lourau, da sociologo, presentava nel primo numero alcuni *Cenni di urbanistica come sistema critico di pensiero* in cui poneva in discussione ruolo e funzione degli urbanisti e la necessità di ripensare l'idea stessa di *città* in opposizione alla deriva dell’*“urbano”*:

La città, ancora una volta, è l'urbano meno la mancanza di essere della città. Meno le contraddizioni e le patologie della città. Un mondo unito, *non-separated*. Un mondo in cui le forze che hanno creato la città come cosa e idea, la campagna come cosa e come idea di società rurale o naturale, sono state finalmente sconfitte... (Lourau 2011: 45-46)⁶.

5 Si farà riferimento alla bella riedizione in lingua inglese della rivista curata da Buckley e Violeau (2011).

6 «The city, once again, is the urban minus the city's lack of being. Minus the contradictions and pathologies of the city. A unified, *non-separated* world. A world in which the forces that created the city as thing and idea, the country as thing and as an idea of a rural or natural society, have finally been defeated...».

Un altro testo a firma del collettivo, *La logica dell'urbanismo*, si interrogava sulle molteplici valenze culturali e politiche dell'urbanistica, sottolineando criticamente gli aspetti di mistificazione promossi dalla "scienza della città", gli effetti di ripiegamento conservatore in accordo alla volontà dei committenti e dello Stato, la povertà della proposta politica a vantaggio di un'idea di urbanistica "parziale" perché «riduce la realtà a una scienza o a un'arte specializzata»:

Lungi dall'aprire le prospettive che proclama, questa crescente attività nella nostra società intrappola (integra) l'esistenza urbana all'interno degli imperativi dell'ideologia culturale. Il potere di classe da cui emana l'attuale ideologia culturale e commerciale si sforza di appropriarsi dello spazio urbano e delle sue pratiche e di razionalizzarle in termini di "urbanistica" (UTOPIE, 2011: 114)⁷.

Si faceva, al contrario, appello a una diversa concezione dell'urbanistica che fosse capace di una visione totale, che rimettesse al centro proprio la città che, per quanto apparentemente privilegiata dall'urbanistica ufficiale, di fatto era divenuta «estranea all'uomo non perché "incoerente e disorganizzata, gigantesca e chiassosa", ma perché una "urbanistica" parziale la priva della sua opera: la città stessa» (123).

O infine, per fare un ultimo esempio, si consideri un testo di Tonka, Jungmann e Aubert: *Architettura come problema teoretico*. Qui l'architettura era ricondotta sociologicamente a "prodotto della società", a bene di consumo inteso in termini marxiani come esito di un determinato modo di produzione secondo determinati rapporti di produzione. Questa posizione chiamava a un ripensamento teoretico dello stesso "oggetto dell'architettura" e quindi dell'intero ambito disciplinare distinguendo fra una "attività" e una "pratica" dell'architettura: la prima, dominio dei tecnici, dei professionisti, delle autorità; la seconda, inerente a forme di appropriazione anche eterodossa della prima, ma fundamentalmente solidale con quella.

A queste due si aggiungeva e doveva sempre più aver peso, sulla scorta della definizione di Althusser del termine "pratique"⁸, la "pratica sociale" dell'architettura intesa come l'unica in grado di fare di essa qualcosa di vivo e vitale e non uno "zombie". È interessante leggere che veniva anche sottolineato come

nella nostra società, come in ogni società capitalistica industriale, la pratica sociale tende a fondersi nella pratica urbana. Contiene l'attività architettonica e la pratica architettonica, così come il "quotidiano, la filosofia, la non filosofia, i drammi, le gioie, in una parola, la prassi, il potere di liberazione, e soprattutto una quantità di poveri della società di classe, che fino a oggi sono stati più o meno soggetti all'alienazione,

7 «Far from opening the vistas it proclaims, this growing activity in our society entraps (integrates) urban existence within the imperatives of a cultural ideology. The class power from which the present cultural and commercial ideology emanates strives to appropriate urban space and its practices and to rationalize them in terms of "urbanism"».

8 Citata in nota nell'articolo, la *pratique* secondo Althusser è «the set of activities effecting, in a given system of production, the transformation of a given material by a certain number of suitable instruments».

all'integrazione, alle norme culturali, alla soddisfazione del Sistema, ma che fanno la storia in una società di classe" (Tonka, Jungmann, Aubert 2001: 133)⁹.

La "pratica urbana" era insomma il centro della riflessione e il luogo dell'azione politica e si potrebbe continuare a lungo nel rilevare l'articolazione di questo tentativo di rinnovamento radicale del paradigma urbanistico e architettonico, nonché porlo in relazione con il dibattito degli stessi anni in questi ambiti nelle posizioni di gruppi come Archigram di Cedric Price, dello stesso Lefebvre, di Tafuri, di Friedman, etc. o con pratiche artistiche e politiche come le tecniche di *detournement* e della *psychogéographie* di Guy Debord: un compito che esula dallo scopo di questo contributo.

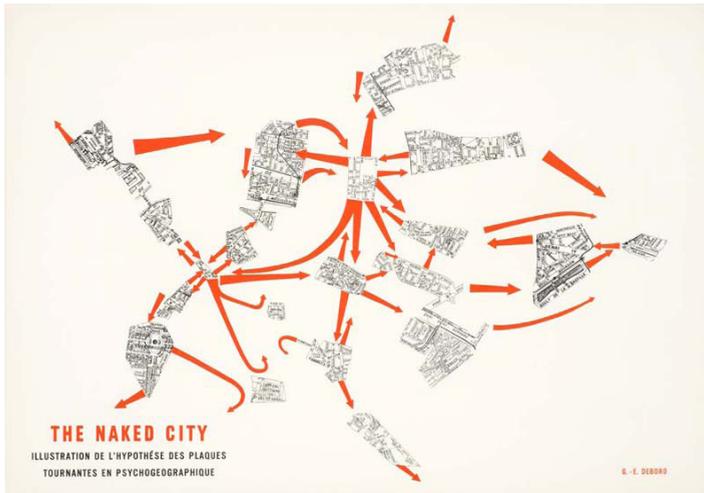


Fig. 4 Guy Debord, *The Naked City*, 1957, *Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*. Lithograph, Encre sur papier. This file has been released into the public domain by its copyright holder.

Questo caso illustra, però, in modo esemplare come nella città e per la città si costituiscono fronti mobili di interessi e aspirazioni, come la città sia il terreno del *politico* che proprio nella *polis* trova la sua genealogia profonda, come il ripensamento delle discipline dell'architettura e dell'urbanistica fosse e rimane compito da perseguire, coinvolgendo con esse le scienze umane e sociali, e,

9 «In our society, as in any industrial capitalist society, social practice tends to melt into *urban practice*. It contains architectonic activity and architectonic practice, as well as the "everyday, philosophy, non-philosophy, the dramas, joys, in a word, the praxis, the power of liberation, and above all a sum of have-nots of class society, who until now have been more or less subject to alienation, to integration, to cultural norms, and to the satisfaction of the System, but who make history in a class society"». La citazione intra-testo è ripresa da H. Tonka, "Pratique urbaine de l'urbanisme", *Urbanisme*, n. 136, Sept. 1968.

non da ultimo, come qualsiasi teoria e prassi che eleggano l'urbano a territorio di critica e di operatività debbano in certa misura accogliere la *componente sociale inconscia* che permea la dimensione della città, costituendone una potente sostanza politica pronta a emergere dalla comune vita quotidiana dei cittadini in cui sembra sepolta e nascosta.

5. L'inconscio urbano e la dimensione del tempo/storia

Da quanto illustrato, la città rappresenta una delle manifestazioni più importanti e complesse della storia umana ed essa non è soltanto la spazializzazione della dimensione sociale "consapevole" come progetto, azione e razionalità. Essa rappresenta altrettanto la dimensione sociale inconscia o quel che possiamo chiamare *l'inconscio sociale*: l'insieme di forze che animano dall'interno, si potrebbe dire, la durkheimiana *coscienza collettiva* e sostanziano l'immaginario sociale ben al di là della piena consapevolezza dei singoli individui. Si tratta, anche, di forze che attengono al "rimosso sociale" dell'esperienza attuato mediante il linguaggio, la logica e le usanze e, come osservato da Fromm, pur senza sviluppare poi l'intuizione:

All'inconscio sociale viene impedito con tanta risolutezza di essere reso conscio in quanto la rimozione di determinate pulsioni e idee svolge un compito molto reale e importante per il funzionamento della società, cosicché tutto l'apparato culturale serve a mantenere intatto l'inconscio sociale (Fromm 1992: 82).

Simmel, Park, il pensiero utopico, una certa filosofia e sociologia attente alla sfera dell'immaginario sociale sono tutti strumenti da impiegare per questo scopo e altrove si dovrà provare a intraprendere in modo sistematico questo percorso. Com'è possibile avvicinare però ulteriormente questa concettualizzazione?

Fra le innumerevoli istanze critiche, teoriche e metodologiche proposte da urbanisti, architetti, filosofi, sociologi, antropologi per indagare la città in tutte le sue dimensioni e comprenderne la potenza socio-culturale innestata dalla dinamica tra *coscienza* e *inconscio sociali*, un punto di osservazione particolarmente interessante è costituito dalla relazione che la città intrattiene con la dimensione del tempo e di quella particolare "sostanza temporale" che è la *storicità*. L'ipotesi che si vuole provare a seguire è che la città sia la materia vivente di temporalità sovrapposte e intrecciate: in essa il passato è sempre sul punto di scomparire definitivamente o di ritornare improvvisamente come futuro inatteso.

In una celebre pagina di Sigmund Freud, la città appare stratificata come la psiche dove ricordi, memorie e traumi si celano fin negli strati più profondi, inaccessibili, inconsci, "archeologici" secondo l'ipotesi freudiana per cui «una volta formatosi, nella vita psichica nulla può perire, che tutto in qualche modo si conserva e che, in circostanze opportune, attraverso ad esempio una

regressione che si spinga abbastanza lontano, può nuovamente venir portato alla luce» (Freud 1982: 204) in accordo alla concezione per cui «nella vita psichica la conservazione del passato è regola più che sorprendente eccezione» (207).

Freud evoca così l'immagine della città di Roma in due momenti. Prima la presenta secondo la rappresentazione ordinaria di tipo archeologico: Roma conserva in resti, rovine, ruderi e siti le testimonianze del suo passato urbanistico e architettonico. Poi, Freud illustra una seconda metafora molto più ardita e visionaria, per la quale si potrebbe invece immaginare una città in cui i *passati* siano compresenti, occupando essi il medesimo *spazio* rispetto a uno sguardo *dislocato su molteplici points de vue* dell'osservatore. In questa visione Roma sarebbe allora

un'entità psichica dal passato similmente lungo e ricco, un'entità, dunque, in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato esistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti. [...] E, a evocare l'una o l'altra veduta, basterebbe forse soltanto un cambiamento della direzione dello sguardo o del punto di vista da parte dell'osservatore. Non ha evidentemente senso sviluppare ulteriormente questa fantasia; conduce all'inimmaginabile, anzi all'assurdo. Se vogliamo raffigurare il succedersi storico in termini spaziali, la cosa è possibile solo tramite una giustapposizione nello spazio; il medesimo spazio non può venir riempito in due modi diversi. Il nostro tentativo sembra un giuoco ozioso; ha un'unica giustificazione: ci mostra quanto siamo lontani dal padroneggiare le peculiarità della vita psichica attraverso una presentazione intuitiva (205-206).

Differentemente da Freud, è possibile oggi riprendere questa potente “fantasia” perché la sappiamo tecnoscientificamente possibile nella dimensione della virtualità, del simulacro, della realtà aumentata, della sovrapposizione degli schermi in cui la *coscienza connettiva globale* si trova imbricata. Si assiste a una vera e propria modificazione, alterazione, sovra-determinazione della dimensione urbana ordinaria nella rifrazione *presentista* del suo passato storico (Hartog 2003). Tutto il passato di una città come Roma è oggi disponibile al suo visitatore. La relazione con il resto architettonico è *mediata*, nel senso *mediatico* del termine, attraverso la superfetazione del senso storico nei gadget e nelle cangianti produzioni per il consumo culturale. Musei, tour, visite guidate, mostre, esposizioni, gallerie e su tutto questo, principio e fine della vicenda urbana come oggetto di consumo turistico, la proliferazione degli ologrammi e delle realtà virtuali. Elementi che insistono sulla definitiva modificazione della dimensione storico-temporale della città, sia nell'esperienza di tale dimensione che nelle sue proprietà ontologiche, su cui si soffermò anche Jean-Luc Nancy in un denso scritto dedicato alla “città lontana” (2002), che riecheggiava proprio la visione freudiana dimostrandola, *oggi*, nell'*adesso*, ben più che plausibile: vera.

In questo modo, la città di oggi ci offre come spettacolo la città di ieri: la preserva e la restaura, ne ravviva le facciate, monumentalizza e patrimonializza la città

passata nel momento stesso in cui la decostruisce. Apre gli scavi dei suoi futuri corridoi di circolazione, portando alla luce strati più vecchi che poi metterà sotto vetro, lasciandoli a vista lungo le nuove strade. Sull'area di una prigione distrutta, dove si andrà a costruire un parcheggio, un gruppo di giovani archeologi è alle prese con i resti di una primitiva rovina greco-romana. La città si guarda, si cerca e si elude al tempo stesso nei suoi annali e nei suoi strati schiacciati gli uni sugli altri. Se una volta, prendiamo il caso di Troia, i regni successivi impilavano le loro città le une sulle altre come strati successivi di potenza, adesso invece un unico regno si estende verso tutti gli orizzonti, e gli antichi bastioni riesumati non sono più fondamenta, bensì curiose inclusioni all'interno di una distesa senza fondo e senza bordi (Nancy 2002: 43-44).

Parimenti, la città è come il linguaggio, spazio strutturato e temporalmente mobile, largamente predeterminato nelle sue forme, ma aperto a usi innovativi e a pratiche originali in altrettante note pagine di Ludwig Wittgenstein (1953). Interrogandosi sulla completezza del linguaggio, dei linguaggi, il filosofo ricorreva alla metafora della città, chiedendosi che cosa ne disponesse la riconoscibilità in quanto tale.

§ 18. Non lasciarti confondere dal fatto che i linguaggi (2) e (8) consistono esclusivamente di ordini. Se vuoi dire che, per questo, non sono completi, chiediti se sia completo il nostro linguaggio; – se lo fosse prima che venissero incorporati in esso il simbolismo della chimica e la notazione del calcolo infinitesimale; questi, infatti sono, per così dire, i sobborghi del nostro linguaggio. (E quante case o strade ci vogliono perché una città cominci a essere città?) Il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi (Wittgenstein 2009: 17).

«E quante case o strade ci vogliono perché una città cominci a essere città?»: una domanda alla quale non può essere data risposta, ma che risposta può forse trovare ponendo al centro l'elemento della *storicità* che si sovrappone a quello dell'*inconscio sociale*. Come nel linguaggio, nella città albergano forze non immediatamente evidenti, forse dormienti o sotterranee, che però sono pronte a emergere esattamente come avviene nel processo poetico, nella creazione artistica, nella capacità di auto-rinnovarsi incessantemente che la *langue* riesce a presentificare nella *parole*.

È possibile, quindi, provare a riepilogare l'ipotesi intorno all'*inconscio sociale e urbano* sino a qui sviluppato. Da Park e Simmel a Freud e Wittgenstein, e si è lasciato volutamente sullo sfondo il riferimento che sarebbe forse più ovvio per questa tesi, cioè il pensiero di Walter Benjamin e il suo *Passagenwerk* (2002) sempre all'orizzonte del discorso, si può definire come *inconscio sociale* quella forza espressa da uno o più gruppi sociali, anche costituentesi in entità sociologiche a

carattere complesso come lo Stato, la Chiesa o la città, i cui effetti sono da intendersi come non intenzionali. L'*inconscio sociale*, qui considerato nella specificazione di *inconscio urbano*, produce una realtà sociale che trascende il perimetro della pianificazione e progettazione urbanistiche in termini di pratiche sociali riguardanti direttamente l'abitare, il movimento e la vita quotidiana in contesti urbani. Questo tipo di attività sociale inconsapevole può da un lato rinviare a interpretazioni di tipo "naturalistico", come nella matrice organicistica ed ecologica di Robert E. Park o a interpretazioni culturologiche esemplificate dai personaggi urbani di Georg Simmel; dall'altro, mediante il rinvio al pensiero utopico in cui la città è il *topos* per eccellenza dell'armonia sociale, si riconnette, direttamente o indirettamente, al dominio della *politica* come valorizzazione consapevole di inedite e originali forme di socialità come visto nella teorizzazione del gruppo di "Utopie. Revue de Sociologie de l'Urbain". Infine, l'*inconscio sociale* rinvia al regime della temporalità storicizzata che permea la formazione e la vita delle città, costituendone tanto una possibile direttrice metastorica quanto una documentabile fondazione archeologica. La città testimonia della dinamica contraddittoria tra (ir-)razionalità progettante e (ir-)razionalità inconscia dispiegantesi nella processualità storico-sociale. Ancora con riferimento al pensiero utopico, esso non a caso ha posto la dimensione urbana al centro di molte sue rappresentazioni, a indicare esattamente nella città l'impossibile *eu-topos* per eccellenza dell'umano come "animale politico". La città ideale è, in altri termini, quel luogo dove la progettualità si autorappresenta come trionfo della ragione alla base di un ordine sociale auto-fondato, ma come ragione sempre esposta alle inevitabili quanto anti-utopiche deviazioni dalle forme perfette immaginate.

Quanto riassunto trova verifica proprio nell'*adesso*, cioè nella dimensione temporale benjaminianamente intesa come *Jetztzeit*, l'*attimo* carico di possibilità messianica che è propriamente ogni *attimo* nel tempo storico: il *locus* temporale in cui il Messia può irrompere e l'azione politica dispiegarsi infrangendo l'ordine dello *stato di eccezione* come *stato normale*.

Ecco che il nostro presente appare essere un tempo nel quale incombe con indubitabile evidenza l'annuncio di una minaccia che inerisce alla dimensione sociale tutta e, qui considerata con particolare attenzione, alla dimensione urbana. Questo sembra possibile intendere, se si assume la valenza teoretica ed ermeneutica dell'*immagine dialettica*, l'immagine carica nell'*adesso della riconoscibilità* postulata da Benjamin, facendo riferimento a due immaginari e a due serie di immagini e rappresentazioni che incarnano contemporaneamente storicità e temporalità, realtà e fantasia, progettualità e imprevedibilità della città.

6. L'immagine dialettica della città nell' adesso pandemico

Nel tempo pandemico e nel prossimo futuro che si annuncia, le città sono nell'*adesso* esposte a una polarizzazione immaginale di rara potenza e senza precedenti.

Da una parte restano negli occhi e nella memoria – e ancora si annunciano come possibili o addirittura inevitabili per nuove crisi – le città deserte, prive di umani e di vita sociale durante i lockdown, attraversate da animali solitari o in branco, come città-fantasma di un tempo post-umano.

Le immagini delle città in lockdown e l'esperienza che tutti hanno vissuto, un'esperienza collettiva a carattere traumatico che se pure molti hanno apprezzato e rimpiangono, molti altri hanno invece subito e rimosso, e molti ancora ne soffrono o soffriranno un giorno, per vie consapevoli o meno, determinando in tutti i casi un inconscio sociale problematico. Le città in lockdown appaiono essere, in tutta evidenza, la perfetta rappresentazione delle “città morte” e delle “città di morte” di cui diceva Baudrillard. Certo bisogna avere una certa sensibilità e coltivare un certo pensiero critico per non cadere nell'assurdo, che pure è stato proferito in merito e non da pochi, circa la “bellezza” di città desertificate dell'umano e del sociale, cioè di ciò che le rende vive e le dota di senso.



Fig. 5 Bradiporap, *Piazza San Pietro durante il lockdown 2020*, <https://pixabay.com/photos/lockdown-st-peter-s-square-vatican-5236280/>. Free for commercial use. No attribution required.

Le città in lockdown, seguendo in Occidente il modello di contenimento dell'epidemia proposto e attuato dal regime autoritario cinese, hanno fatto conoscere a tutti la verità delle “città appestate” di cui scrisse Foucault, studioso tanto citato

prima quanto dimenticato nell'*adesso* pandemico, che rimanda indubbiamente a una certa *tonalità* utopica. «La città appestata, tutta percorsa da gerarchie, sorveglianze, controlli, scritturazioni, la città immobilizzata nel funzionamento di un potere estensivo che preme in modo distinto su tutti i corpi individuali – è l'utopia della città perfettamente governata», ha osservato Foucault (1996: 216) e la sua descrizione sembra attagliarsi perfettamente alla destrutturazione della città come spazio sociale e umano sia nelle pratiche del lockdown, sia nella diffusione di pass tecno-sanitari come strumenti di controllo sociale.

L'immaginario delle città in lockdown come città deserte è non per caso già da lungo tempo conosciuto: nel cinema, vera e propria enciclopedia delle catastrofi e delle utopie, è dato rintracciarne numerosi e famosi esempi. Una delle esemplificazioni più notevoli della perfetta specularità sino all'indistinzione tra fiction e realtà è data dall'immagine della città di Atlanta negli Stati Uniti durante il lockdown di marzo 2020, ripresa dalla prospettiva del noto poster della serie zombie *The Walking Dead* e diffusa sui social network.

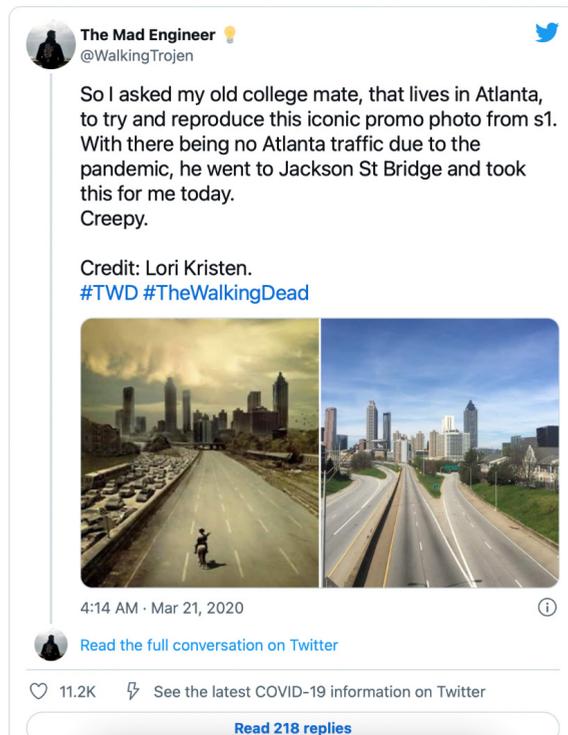


Fig. 6 Screenshot del tweet di *The Mad Engineer*, 21 marzo 2020, <https://twitter.com/WalkingTrojen/status/1241201567597858816>

Accanto a questa violenta destrutturazione della vita sociale urbana, si colloca un'altra serie di immagini apparentemente ammiccanti e fumettistiche, un'altra sequela di retoriche e di prefigurazioni che però sono non meno preoccupanti e, anzi, inquietanti nella loro ossessiva urgenza e improrogabilità sostenuta da vigorosa opera di disinformazione e propaganda. Ovunque si annunciano e si promettono, infatti, le città definite dall'*Obiettivo 11* dell'*Agenda 2030* come “insediamenti umani inclusivi, sicuri, resilienti e sostenibili”. Le città del prossimo futuro saranno, secondo quanto si sente dichiarare, l'esito di un'urbanizzazione “inclusiva e sostenibile”, sempre più ampia e diffusa, governata secondo principi comuni e globali.

Il problema principale di questi progetti e dei loro enfatici proclami consiste nella completa mancanza di una visione che non sia direttamente connessa al dominio capitalistico e alle forme di vita sociali da esso e in esso definite. Quindi: tecnica, tecnologia, AI, Big Data, controllo e sorveglianza massive, *devices* etc. Anche la sfera del “naturale” è declinata secondo la neolingua del capitalismo globale come “green”..., ma non si prevede nulla che possa consentire l'espressione di una libertà dalle macchine e dalle tecnologie, dalle reti e dalle connessioni permanenti, nulla che sembri poter anche solo tollerare forme di esistenza sottratte al dominio della ragione strumentale e dell'iperfunzionalismo¹⁰.

Le *smart cities* saranno, non diversamente dalla Parigi del XIX secolo o dalla New York del XX, anche i nuovi emblemi di un rinnovato capitalismo trionfante nel segno del *green* e della *sostenibilità*. Si tratta di progetti ambiziosi e di ampie proporzioni, in generale sottratti del tutto a una pubblica discussione capace di portare il pensiero critico dentro queste incombenti costruzioni ingegneristicamente perfette e tecnologicamente avanzate, nelle quali gli umani rischiano di essere nemmeno più attori, ma meri utenti e in definitiva appendici del sistema urbano, utili propaggini dell'estesa rete dell'*Internet of Things*.

La corrente di *inconscio urbano* si muove nell'*adesso* tra queste due polarità, le città morte/ le città di morte dei lockdown e dell'*Agenda 2030*, investendo lo spazio-tempo urbano in una dinamica che appare *aspra* nella sua realtà, *inevitabile* sul piano tecnoscientifico e *candida* nella propaganda del capitale globale. È invece oltremodo necessario pensare criticamente e a favore di un'idea di città che sfugga alla logica di una città morta senza umani di contro a una città *dis/u-topicamente* iperfunzionalizzata e tecnoscientificamente sostenibile: due rappresentazioni di un medesimo progetto dis-umanizzante e de-socializzante.

10 Cfr. a puro titolo di esempio di operazioni finalizzate alla comunicazione acritica e politicamente interessata di tali scenari: https://temi.camera.it/leg18/agenda/OCD37_13/citta-e-comunita-sostenibili.html; <https://buildingcue.it/citta-futuro-2030/19095/>



Fig. 7 @fanjianhua, *Light trails above buildings*, Designed by Freepik, https://www.freepik.com/free-photo/light-trails-buildings_1120927.htm, Free for personal and commercial purpose with attribution: <https://www.freepikcompany.com/legal#nav-freepik-license>

Occorre, a questo scopo, ritornare al pensiero di studiosi legati a una visione processuale dell'umano e della società, lontani dalle sirene del progresso come fine in sé stesso, come parola d'ordine, come imperativo, come slogan di posizioni elitiste mascherate da intenzioni democratiche. Studiosi come Lewis Mumford che da un lato restituiscano il pensiero della *complessità*, parola ormai negletta avversata dai sacerdoti dei big data, dai tecnologi, dagli ingegneri sociali, dalla casta dei nuovi sacerdoti tecno-sanitari; e dall'altro che, senza opporsi al mutamento, lo intendano come progetto politicamente orientato alla libertà e all'autonomia dell'umano contro le istanze sempre più opprimenti di un'automatizzazione esasperata. Nel destino della città risiede il destino dell'umano.

Sociologi ed economisti che basano i loro progetti di una futura espansione economica e urbana sulle forze attualmente in opera, tenendo conto soltanto di quei mutamenti che possono derivare da una accelerazione delle forze stesse, tendono a considerare una megalopoli universale, meccanizzata, standardizzata e completamente disumanizzata, la meta finale dell'evoluzione urbana. Estrapolino il 1960 o anticipino il 2016, il loro obiettivo è di fatto il 1984. In nome della ricerca statistica obiettiva, essi escludono in realtà dalla loro analisi i dati osservabili della biologia, dell'antropologia o della storia, che distruggerebbero le loro premesse o rettificherebbero le loro conclusioni. Rifiutano la teoria scolastica delle cause finali, ma trasformano in pratica in una causa finale Megalopoli (Mumford 1990, III: 655).

Le parole dello studioso suonano straordinariamente attuali:

Buona parte delle teorie recenti sui futuri sviluppi delle città si fonda sui presupposti ideologici oggi di moda concernenti la natura e il destino dell'uomo. Mascherato da un rispetto superficiale per la vita e la salute c'è un profondo disprezzo per quei processi organici che permettono la sopravvivenza della complessa associazione di tutte le forme organiche in un ambiente propizio alla vita in ogni sua manifestazione. Invece di considerare il rapporto dell'uomo con l'aria, l'acqua, la terra e gli altri suoi partners organici come quello più antico e fondamentale – che non dovrebbe essere intralciato o abolito – la tecnologia popolare del nostro tempo si preoccupa di escogitare mezzi che sostituiscano alle forme organiche autonome ingegnosi surrogati meccanici controllabili e redditizi (*Ibidem*).

Indicando in conclusione senza mezzi termini e giri di parole la meta finale degli «ingenui apostoli del progresso»: l'«annientamento totale dell'uomo».

Questi i lineamenti di un tema complesso che si è provato appena a inquadrare e che sarà necessario sviluppare altrimenti. Per il momento la riflessione può restare sospesa con alcune semplici, inoppugnabili parole: nel nome della speranza di Ernst Bloch per una “società altra” si era preso avvio e alla speranza si può tornare, evocata questa volta da Baudrillard rispetto a un mondo e a una città e a un pensiero che restino aperti, illimitabili e infiniti.

C'è un futuro dell'architettura per il semplice motivo che nessuno ha ancora inventato l'edificio o l'oggetto architettonico che metterebbe fine a tutti gli altri, che metterebbe fine allo spazio stesso. Né nessuno ha ancora inventato la città che porrebbe fine a tutte le città o il corpo del pensiero che porrebbe fine a ogni pensiero. Ora, in fondo, questo è il sogno di tutti. Finché non diventa realtà, c'è ancora speranza (Baudrillard 1999: 35)¹¹.

Bibliografia

- Andreae, J.V., 1983, *Descrizione della repubblica di Cristianopoli*, prima trad. italiana, Napoli, Guida, (1619).
- Bacon, F., 2009, *Nuova Atlantide*, a cura di G. Schiavone, Milano, Bur Rizzoli, (1626).
- Bagnasco, A., 1992, *Introduzione*, in U. Hannerz, *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*, Bologna, il Mulino, (1980): 7-68.
- Baudrillard, J., 1992, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, (1976).

11 «There is a future of architecture for the simple reason that no one has yet invented the building or architectural object that would put an end to all others, that would put an end to space itself. Nor has anyone yet invented the city which would end all cities or the body of thought would end all thought. Now, at bottom, this is everyone's dream. So long as it does not become a reality, there is still hope».

- , 1999, *Truth or Radicality? The Future of Architecture*, «BluePrint», January 1999: 30-35.
- Benjamin, W., 2002, *I “Passages” di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, E. Ganni, Torino, Einaudi.
- Bloch, E., 1994, *Il principio speranza*, 3 voll., Milano, Garzanti, (1959).
- , 2003, *Spirito dell’Utopia*, Milano, il Saggiatore, (1918/1923).
- Buckley, C., Violeau, J.L. (eds.), 2011, *Utopie. Textes and Projects, 1967-1978*, trans. by J.-M. Clarke, Los Angeles (CA), Semiotext(e).
- Campanella, T., 2008, *La città del Sole*, Roma, Laterza, (1602/1637).
- Deleuze, G., Guattari, F., 2003, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, (1980).
- Fisher, M., 2018, *Realismo capitalista*, Milano, Nero, (2009).
- Foucault, M., 1996, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, (1975).
- Fourier, Ch., 1973, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire ou invention du procédé d’industrie attrayante et naturelle, distribuée en séries passionnées*, Paris, Éditions Flammarion, (1829), disponibile online su http://classiques.uqac.ca/classiques/fourier_charles/nouveau_monde/nouveau_monde.html.
- Freud, S., 1982, *Il disagio della civiltà* (1929), in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Boringhieri: 197-280.
- Fromm, E., 1992, *L’inconscio sociale. Alienazione, idolatria, sadismo*, Milano, Mondadori, (1990).
- Gott, S., 1902, *Nova Solyma. The Ideal City or Gerusalem regained; an Anonymous Romance Written in the Time of Charles I., Now First Drawn from Obscurity, and Attributed to the Illustrious John Milton*, New York, Charles Scribner’s Sons, (1648).
- Hartog, F., 2007, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, (2003).
- Harvey, D., 2000, *Spaces of Hope*, Berkeley, University of California Press.
- Lourau, R., 2011, *Outlines of Urbanism as a Critical System of Thought* (13 February 1967), in C. Buckley, J.L. Violeau (eds.), *Utopie. Textes and Projects* cit.: 29-46.
- Mercier, L.-S., 1770, *L’an deux mille quatre cent quarante: rêve s’il en fût jamais*, Vol. 1, disponibile online su <http://books.google.it>.
- More, T., 2008, *L’Utopia o la migliore forma di repubblica*, Bari, Laterza, (1516).
- Mucchielli, R., 1960, *Le Mythe de la Cité Idéale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mumford, L., 1990, *La città nella storia*, 3 voll., Milano, Bompiani, (1961).
- , 2008, *Storia dell’utopia*, Roma, Donzelli, (1922/1962).
- Nancy, J.L., 2002, *La città lontana*, Verona, Ombre Corte, (1999).
- Park, R.E., 1936, *Human Ecology*, «American Journal of Sociology», XLII, July 1936: 1-15.

- Park, R.E., Burgess, E.W., 1921, *Introduction to the Science of Sociology*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Park, R.E., Burgess, E.W., McKenzie, R., 1925/1967, *The City. Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Poe, E.A., 1840, *The Man of the Crowd*, «Graham's Magazine», December 1840: 267-270.
- Rauty, R. (a cura di), 1995, *Società e metropoli. La scuola sociologica di Chicago*, Roma, Donzelli.
- Rosset, C., 1985, *L'Objet Singulier*, Paris, Ed. de Minuit.
- Servier, J., 1966, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard.
- Simmel, G., 1995, *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, (1903).
- Tonka, H., Jungmann, J.-P., Aubert, J., 2001, *Architecture as a Theoretical Problem* (1968), in C. Buckley, J.L. Violeau (eds.), *Utopie. Textes and Projects* cit.: 124-145.
- UTOPIE, 2001, *The Logic of Urbanism* (8 November 1967), in C. Buckley, J.L. Violeau (eds.), *Utopie. Textes and Projects* cit.: 111-123.
- Weber, M., 2016, *La città*, Roma, Donzelli, (1999).
- , 2018, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano, BUR, (1905).
- Wittgenstein, L., 2009, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, (1953).
- Zuboff, S., 2019, *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Milano, LUISS University Press, (2019).

Per un'architettura del Mitfühlen

La città tra emozione e relazione dalla 4E Cognition allo Sturm und Drang

Irene Orlanduzzi

Università degli Studi di Milano

ORCID 0000-0002-5127-2714

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.94>

ABSTRACT

Sulla linea delle attuali riflessioni riguardo alla dimensione urbana, spazio sempre più composito e complesso a causa delle dinamiche legate alla globalizzazione, il presente intervento si propone di sottolineare come la Città sia da considerarsi non come un mero agglomerato di strutture materiali e architettoniche a sé stanti, bensì come uno spazio dove l'architettura rispecchia appieno la dimensione sociale che la abita. Riflettere sulla città del futuro significa dunque *in primis* riflettere su come creare luoghi capaci di integrare l'architettonico con l'umano, *Kultur* e *Natur*, razionalità collettiva e sentimento (*Gefühl*) individuale. Si cercherà dunque di dimostrare come le radici di questa nuova concezione della città – specchio in realtà di una vera e propria idea antropologica capace di integrare e di non contrapporre la natura sensibile, intima, emozionale e individuale dell'uomo con quella invece materiale, sociale, razionale e collettiva della dimensione urbana – si possano già rintracciare nella letteratura tedesca di fine Settecento, sulla poetica dell'antropologia del *ganzer Mensch*. A partire dalla descrizione della installazione architettonica di Olafur Eliasson *Your rainbow panorama*, vera e propria concretizzazione della teoria neurocognitiva della *4E Cognition*, si rintracceranno le radici di tale visione avanguardistica della città e dell'architettura in alcuni testi chiave dello *Sturm und Drang*, come la *Plastik* di Herder e le goethiane *Von deutscher Baukunst* e *Dichtung und Wahrheit*. In questi testi si riconoscerà una visione “biettiva” e non dicotomica tra natura e cultura, sentimento e azione, nella quale l'individuo risulta essere una parte integrante dell'ambiente circostante e dove quindi la città diventa davvero – ecco il vero obiettivo per la dimensione urbana dell'era globale – uno spazio di condivisione, emozione e relazione, ovvero uno spazio per l'Umano.

PAROLE CHIAVE

Antropologia; Architettura; *Sturm und Drang*; Teoria degli affetti; *4E Cognition*.

ABSTRACT

In line with current reflections on the urban dimension, an increasingly composite and complex space due to the dynamics linked to globalization, the present speech aims to underline how the city is not to be considered as a mere agglomeration of material and architectural structures, but rather as a space where architecture fully reflects the social dimension that inhabits it. Reflecting on the City of the future therefore means first of all reflecting on how to create places capable of integrating the architectural with the human dimension, *Kultur* and *Natur*, collective rationality and individual feeling (*Gefühl*). I will try to demonstrate how the roots of this new idea of the city – which actually reflects an anthropological idea that integrates the sensitive, intimate, emotional and individual nature of human beings with the material, social, rational and collective side of the urban dimension – can already be found in the German literature of the late eighteenth century, the poetic cradle of the *ganzer Mensch*-anthropology. Starting from the description of the architectural installation by Olafur Eliasson *Your rainbow panorama*, a material concretization of the 4E neurocognitive theory, the roots of this avant-garde vision of the city and of architecture will be traced in some key texts of the *Sturm und Drang*-period, such as Herder's *Plastik* and Goethe's *Von deutscher Baukunst* and *Dichtung und Wahrheit*. In these texts we will recognize a “bijective” and not dichotomous vision between nature and culture, feeling and action, in which the individual is an integral part of the surrounding environment and where therefore the city truly becomes – here is the real purpose for the urban dimension of our global era – a space for sharing emotions and relationships, that is to say a space for Humanity.

Keywords:

anthropology; architecture; *Sturm und Drang*; affect theory; 4E Cognition.

Sommario: 1. Introduzione – 2. Your Rainbow Panorama: una possibile chiave di lettura – 3. Pensiero, emozione e ambiente secondo la 4E Cognitive Science – 4. Un'estetica antropologica nella letteratura tedesca di fine Settecento – 5. Per un'architettura del Mitfühlen

Introduzione

Sulla linea delle attuali riflessioni riguardo alla dimensione urbana, spazio sempre più composito e complesso a causa delle dinamiche legate alla globalizzazione, si fa sempre più chiara l'urgenza di tracciare una possibile etica della cittadinanza per il terzo millennio, superando slogan e movimentismi spesso vuoti, per mettere in luce, attraverso una prospettiva transdisciplinare e interculturale, il dialogo che deve sussistere tra la dimensione individuale dell'‘io sono’ e quella sociale, complessa e stratificata del ‘noi siamo’, che oggi popola gli

spazi urbani che si attraversano. La città, infatti, al pari di un sistema dinamico e multidimensionale sempre in divenire, non è da considerarsi come un mero agglomerato di strutture materiali e architettoniche a sé stanti, bensì come uno spazio dove l'architettura rispecchia appieno la dimensione sociale che la abita. Riflettere sulla città del futuro significa dunque *in primis* riflettere su come creare luoghi capaci di integrare l'architettonico con l'umano, *Kultur* e *Natur*, razionalità collettiva e sentimento (*Gefühl*) individuale, facendo anche delle città – ecco il vero obiettivo per la dimensione urbana dell'era globale – uno spazio di condivisione, emozione e relazione, ovvero uno spazio per l'Umano.

Il presente contributo intende, pertanto, mettere in luce una possibile 'architettura del *Mitfühlen*', ovvero una idea di architettura capace di concretizzare un *sentire* collettivo, quale emerge rileggendo e ripensando gli spazi che ci circondano, alla luce dell'odierna teoria della *4E Cognition*. Come si spiegherà più nel dettaglio a breve, gli studi neuro-cognitivi contemporanei considerano qualsiasi processo mentale come il risultato di una costante e inscindibile interazione tra l'individuo e l'ambiente sociale e materiale circostante. Questa interazione, oggi dimostrata attraverso prove sperimentali nei laboratori di neuroscienze, viene esplicitata concretamente da alcune realizzazioni architettoniche volte a sottolineare il legame tra 'interno' ed 'esterno', tra individuo e società. Tuttavia, proprio un tal genere di interazione era stato intuito nel Settecento, quando nei pensieri sull'arte e sull'architettura gotica in Germania – esposti in particolare negli scritti del periodo stürmeriano – emerge già un'idea di architettura atta a sostanziare un'idea di umanità oggi più che mai avvertita come necessaria e ancora disattesa.

In questo senso, la prospettiva della *4E Cognition* diventa una chiave di lettura mediante cui leggere e interpretare con uno sguardo retrospettivo la letteratura tedesca di fine Settecento, culla poetica e, per molti versi, teorico-strutturale – questo è quanto sosteniamo – delle radici delle idee contemporanee sviluppate in ambito neuroscientifico e neuro-cognitivo.

Come si spiegherà nei prossimi paragrafi, le due realtà dimostrano, infatti, con metodi differenti la stessa tesi di una necessaria convivenza tra *Natur* e *Kultur*, tra soggetto e ambiente, tra materia e pensiero, tra ragione ed emozione, tra singolo e collettività.

Your Rainbow Panorama: una possibile chiave di lettura

Oggi, una dimostrazione architettonica dell'intreccio e del dialogo necessario tra tutte queste categorie, fino ad ora spesso considerate in contrapposizione l'una all'altra, si trova ad Aarhus, in Danimarca, sul tetto dell'ARoS Kunstmuseum, dove l'artista di origini islandesi Olafur Eliasson ha installato nel 2011 un'opera architettonica permanente intitolata *Your rainbow panorama*¹.

1 Per una introduzione all'oggetto architettonico e per un approfondimento sul suo significato si vedano in particolare i seguenti saggi: Olafur Eliasson, 2014, *The Future is Curved*, in



Fig. 1 *Your rainbow panorama*, fotografia. Installazione permanente dell'architetto Olafur Eliasson presente dal 2011 sul tetto dell'ARoS Kunstmuseum, Aarhus, Danimarca, immagine di dominio pubblico, Wikimedia Commons. Licenza CC BY-SA 4.0

Come si osserva nella Figura 1, l'opera consta di una galleria panoramica circolare che sorge sul tetto dell'edificio sottostante occupandone tutto il perimetro, creando in questo modo un coronamento alla struttura cubica del museo progettato da Schmidt Hammer Lassen, artista danese famoso per le sue installazioni in grande scala, nelle quali la luce viene utilizzata per creare esperienze sensoriali emotivamente coinvolgenti. Anche *Your rainbow panorama* è un'opera d'arte immersiva, dove la luce si fa protagonista di un percorso circolare di 52 metri di diametro, che riproduce tutto lo spettro dei colori e attraverso il quale i visitatori possono guardare ed esperire la città sottostante in modi sempre diversi a seconda dei momenti del giorno e man mano che si cammina lungo la circonferenza colorata.

Secondo gli architetti di ARoS, la città viene concepita come un luogo di scambi, incontri sociali e di co-abitazione e, al contempo, il museo viene

«Architectural Design» 84.5: 86-93 e Wolfgang Kahlert; Frank Spangemacher, 2012, *Your Rainbow Panorama – Ein begehbare Regenbogen aus Stahl und Glas*, in «Stahlbau» 81, S1 1: 60-66. Inoltre, si visiti il sito <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100551/your-rainbow-panorama> (ultimo accesso 25/07/2022).

concepito come uno strumento visivo che deve stimolare i nostri sensi, i nostri pensieri e le nostre opinioni, ovvero dare forma a ciò che si esperisce. Infatti, man mano che si procede lungo la circonferenza, le diverse sfumature di colore si rivelano una dopo l'altra, cambiando anche l'atmosfera e le sensazioni dei visitatori e regalando in tal modo un'esperienza sensoriale molto intensa. Secondo le intenzioni dell'artista, la galleria rappresenta dunque un punto d'incontro fra le persone, la città e il museo: rompe i confini fra interno ed esterno dilatando lo spazio del museo, proiettandolo così nella città che si rivela in modi sempre diversi attraverso i colori che esaltano e intensificano la percezione della realtà. Per le persone che vivono nella città e che si muovono attraverso i diversi momenti del giorno, l'opera vista da lontano diventa invece una bussola nel tempo e nello spazio, trasformando il corpo dell'osservatore in un risonatore di colori e atmosfere. Sospesa tra la città e il cielo, questa piattaforma visiva insiste dunque sul coinvolgimento sensoriale di ogni singolo individuo: si *sente* la vista e si *esperisce* il panorama mentre ci si muove, e ricordi, emozioni e pensieri personali irrompono nella percezione dello spazio urbano sottostante o circostante.

Nel tentativo di delineare una nuova concezione urbana, architettonica e artistica che sappia riflettere e dare materialmente forma all'intrecciarsi tra ciò che è *Natur* e ciò che è *Kultur*, l'istallazione architettonica di Eliasson può essere presa, quindi, come modello di questo nuovo dialogo e sconfinamento tra queste due categorie che, invece, nel corso dei secoli fino ad oggi, sono sempre state considerate l'una contrapposta all'altra, spesso addirittura una l'esclusione dell'altra. Tuttavia, oggi vediamo nelle metropoli più all'avanguardia come, al contrario, natura e cultura, corpo e mente, sensazione e razionalità vengano integrate in una visione urbana e architettonica che tenta di mettere in atto forme e spazi, che diano voce a una nuova armonia e integrazione tra tutte le possibili dicotomie. In questo senso, i tetti fioriti di Berlino, il Bosco Verticale di Milano e sempre nuove realizzazioni architettoniche cercano già di fare sconfinare la campagna nella città e di fare spazio a una politica dell'urbanizzazione che rispecchi l'idea antropologica del *ganzer Mensch*², uomo dotato al contempo – e senza alcuna gerarchia – di corpo e mente, sentimento e razionalità, dunque ancora una volta *Natur* e *Kultur*.

Si cercherà dunque di dimostrare come le radici di questa nuova concezione della città – specchio in realtà di questa vera e propria idea antropologica capace di integrare e di non contrapporre la natura sensibile, intima, emozionale e individuale dell'uomo con quella invece materiale, sociale, razionale e collettiva – si possano già rintracciare nella letteratura tedesca di fine Settecento, culla poetica di questa nuova visione olistica dell'uomo. Il collegamento più diretto tra questa idea antropologica settecentesca e la nuova concezione della città e

2 cfr. H.-J. Schings (hrsg.), 1994, *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart.

del modo di fare e di pensare l'architettura può essere rintracciato in particolare negli scritti stürmeriani riguardanti l'arte e una certa estetica architettonica, la *Baukunst*, come ad esempio *Von deutscher Art und Kunst* e la *Plastik* di Herder per arrivare anche a scritti di natura più intima e autobiografica, come la goethiana *Dichtung und Wahrheit*, nei quali emerge comunque la diretta correlazione tra la nuova visione dell'uomo di cui è intrisa la letteratura dello *Sturm und Drang* e la declinazione architettonica e urbana di questa stessa visione.

Negli scritti degli *Stürmer und Dränger* viene infatti per la prima volta espresso esplicitamente il *Gefühl*, il sentimento interiore individuale che deve poi trovare una realizzazione attraverso l'azione. La città diventa in questa prospettiva un 'dispositivo' – per usare un termine benjaminiano³ – che diviene parte integrante del processo conoscitivo e sensoriale nel quale l'architettura, la *Baukunst* stürmeriana, si fa mediatrice tra soggettività e collettività, tra emozione e azione. Grazie a questa nuova visione 'biettiva' e non più dicotomica tra natura e cultura, l'individuo risulta essere allora una parte integrante dell'ambiente circostante e di conseguenza anche tutto ciò che concerne i processi cognitivi ed emotivi individuali non può prescindere dalla collocazione fisica, materiale e spaziale nella quale essi avvengono.

Pensiero, emozione e ambiente secondo la 4E Cognitive Science

Questa considerazione, materialmente rappresentata dall'opera di Eliasson descritta sopra, trova oggi le sue basi teoriche nelle scienze neurocognitive, le quali stanno dimostrando a livello sperimentale l'unione e la costante interazione tra individuo e ambiente attraverso la prospettiva della cosiddetta 4E Cognitive Science⁴, ultima frontiera dell'ambito cognitivo e neuroscientifico, che considera qualsiasi processo affettivo e di pensiero nella sua interdipendenza dal contesto sociale e ambientale nel quale questo avviene. Infatti, come afferma il neuroscienziato Fausto Caruana,

la pervasività del dominio affettivo nella nostra vita cognitiva è diventata un punto fermo della scienza cognitiva contemporanea, in particolare per quel che concerne la continuità tra aspetti percettivi, cognitivi ed esecutivi, e l'emergere delle

3 Cfr. Walter Benjamin, 2015, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, Hofenberg, trad. it. 2014, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.

4 Cfr. in particolare, gli studi del neuroscienziato Vittorio Gallese (2019, *Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities*, in «Gestalt Theory» Vol. 41, No. 2: 113-128; 2003, *La molteplice natura delle relazioni interpersonali: la ricerca di un comune meccanismo neurofisiologico*, in «Networks» 1: 24-47; 2009, *Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Correlates of Social Cognition*, in «Psychoanalytical Dialogues», 19) e il *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, OUP, Oxford 2018.

emozioni dall'interazione dinamica tra individui (2018: 167).

Quindi, alla base della relazione tra individuo e ambiente, come ben dimostra *Your rainbow panorama*, ci sono le emozioni, protagoniste fin da tempi antichi di studi e indagini di varia natura. Tali studi hanno da sempre coinvolto discipline varie e distanti tra loro, spaziando dalla fisiologia alla filosofia, dalla letteratura alle neuroscienze, e sono stati raggruppati – senza alcun fine di esaustività e di esatta definizione – sotto l'etichetta di 'Teoria degli Affetti', un insieme di teorie che mira a organizzare e a studiare le emozioni e le loro manifestazioni fisiologiche, sociali, interpersonali e individuali.

Come sottolinea Pia Campeggiani nel suo recente studio, la complessità e la difficoltà nel definire chiaramente cosa si intenda precisamente con 'teoria degli affetti' è da ricondursi *in primis* alla difficoltà nel definire a sua volta il suo stesso oggetto di studio, ovvero il termine 'emozione' (cfr. 2021: 15)⁵. Cos'è, davvero, un'emozione? Il termine 'emozione', solo di recente sostituito al termine 'passione' utilizzato fino al XIX secolo, viene definito così dall'Enciclopedia Treccani: «una reazione complessa in cui entrano a far parte variazioni fisiologiche a partire da uno stato omeostatico di base ed esperienze soggettive variamente definibili (sentimenti), solitamente accompagnata da comportamenti mimici»⁶. L'ambito delle emozioni, a causa e grazie alla complessità che lo caratterizza, travalica quindi i confini tra le varie discipline e rappresenta in questo senso un punto di incontro tra scienze dure e scienze umane. Proprio negli ultimi anni, le emozioni sono al centro dell'attenzione delle ricerche in ambito neurocognitivo, le quali si stanno occupando di comprenderne i meccanismi neurali e fisiologici sottostanti. Tali studi rientrano appunto nella cosiddetta *4E Cognition*, erede diretta degli studi del neuroscienziato Antonio Damasio, il quale, sulla linea delle affermazioni di William James⁷, ha dimostrato come sia il corpo a influenzare la mente e non il contrario, sostenendo questa tesi attraverso diversi esperimenti e dunque scardinando definitivamente il dualismo cartesiano tra *res cogitans* e *res extensa*⁸:

5 L'evidente e ricorrente difficoltà nel definire in modo univoco che cosa sia un'emozione da parte degli studiosi stessi viene considerato da James Russel un vero e proprio «scandalo» (Russel 2012: 337).

6 https://www.treccani.it/vocabolario/emozione_res-6b5bee4d-001a-11de-9d89-0016357ee51/ (ultimo accesso 07/04/2022).

7 Psicologo e filosofo pragmatista americano che, con la pubblicazione di *What is an emotion?* nel 1884, aveva decretato una vera e propria rivoluzione. Infatti, James non solo conferma la interrelazione mente-corpo nelle emozioni e negli affetti, ma inverte anche l'ordine degli elementi coinvolti: «è più razionale affermare che ci sentiamo tristi perché piangiamo, adirati perché colpiamo, spaventati perché tremiamo e non che piangiamo, colpiamo o tremiamo perché siamo, rispettivamente, tristi, arrabbiati, spaventati» (cfr. Campeggiani 2020: 80).

8 Cfr. Antonio Damasio, in particolare 1995, *L'Errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi; 2000, *Emozione e Coscienza*, Milano, Adelphi; 2003, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, London, William Heinemann.

I fatti che ho esposto riguardo a sentimenti e ragione, assieme agli altri che ho discusso sulle interconnessioni tra cervello e corpo, confortano l'idea generale presentata all'inizio del libro: una piena comprensione della mente umana richiede una prospettiva integrata: la mente non solo deve muovere da un «cogito» non fisico al regno dei tessuti biologici, ma deve anche essere correlata con un organismo intero, in possesso di un cervello e di un corpo integrati e in piena interazione con un ambiente fisico e sociale (Damasio 1995: 341).

Sulla scia di tali intuizioni e dimostrazioni di Damasio, l'odierna *4E Cognition* considera qualsiasi processo mentale e affettivo come *Embodied, Enacted, Embedded* ed *Extended*: la mente è dunque incarnata, volta all'azione, nonché situata ed estesa all'ambiente naturale e sociale circostante. Tale visione e tale approccio scientifico pongono dunque per la prima volta un forte accento sull'inscindibile interazione tra l'individuo e l'ambiente, a livello emotivo e cognitivo. Come dimostra in particolare l'ipotesi della *extended affectivity* di Giovanna Colombetti, infatti, «l'attività cognitiva è costituita dallo scambio continuo tra organismo e ambiente anche dal punto di vista fisico» (Campeggiani 2021: 166).

È proprio questa l'idea di base di *Your rainbow panorama*: Eliasson vuole dimostrare, con il percorso emotivo che si snoda e che si sviluppa lungo la circonferenza colorata, che anche la semplice vista di una città, agglomerato urbano e sociale nel quale vengono assorbiti e amplificati tutti gli aspetti del nostro più concreto e materiale quotidiano, è in realtà condizionata e determinata dallo stato emotivo soggettivo dello spettatore. Al contempo, l'atmosfera e l'architettura della città – rappresentata e filtrata dai vari pannelli colorati – influiscono direttamente sullo stato d'animo dell'individuo che in quel momento passeggia e osserva.

Individuo e ambiente, emozione e cognizione, entrano dunque in una relazione di reciproca influenza e determinazione, ed è su questa affermazione che si basa tutta la teoria e la sperimentazione neurocognitiva della *Embodied Cognition*. Come sottolineano le germaniste Renata Gambino e Grazia Pulvirenti⁹, «la conoscenza è infatti un processo vitale, biologico, relazionale e attivo, che si configura come una sorta di circolo di interazioni senso-motorie tra cervello, corpo e ambiente, culminante nel processo del *sense making*, la creazione di significato, che ha luogo in una dimensione intersoggettiva radicata nella natura corporea, fisica, biologica ed esperienziale dell'essere umano» (2018: 27). Anche la dimensione emotiva, essa stessa incarnata, è dunque implicata in ogni forma di conoscenza ed entra a far parte di quel circolo ermeneutico – per usare il modello di

9 Renata Gambino e Grazia Pulvirenti, Germaniste presso l'Università degli Studi di Catania, hanno istituito il *Neurohumanities Studies Center (NewHums)*, centro di ricerca fondamentale per il dialogo inter e transdisciplinare tra scienze neurocognitive e scienze umane dove si svolgono ricerche che vedono la letteratura di lingua tedesca al centro di tali intrecci.

Schleiermacher¹⁰ – che si instaura tra individuo e ambiente, tra soggetto e città circostante.



Fig. 2 *Aros rainbow panorama*, fotografia (EHRENBERG Kommunikation). Immagine di dominio pubblico, Wikimedia Commons. Licenza CC BY-SA 2.0

Un'estetica antropologica nella letteratura tedesca di fine Settecento

Gambino e Pulvirenti hanno di recente dimostrato come tali idee, benché provate sperimentalmente solo negli ultimi decenni nei laboratori di neuroscienze soprattutto in Italia¹¹, abbiano le loro radici teoriche nell'antropologia letteraria tedesca di fine Settecento, con particolare riferimento all'idea del *ganzer Mensch*, essere umano dotato infatti al contempo e senza gerarchia alcuna da *Körper und Geist*, corpo e mente (cfr. *op. cit.*). Esponente di spicco di questa idea antropologica è Johann Gottfried Herder, filosofo, teologo e letterato le cui riflessioni collegano perfettamente l'ambito antropologico con quello architettonico e

10 Cfr. Friedrich Schleiermacher, 1977, *Hermeneutik und Kritik*, Berlin, Suhrkamp.

11 Di fondamentale importanza per le ricerche in ambito neuroscientifico degli ultimi decenni è la scoperta dei neuroni specchio da parte del gruppo parmense guidato da Giacomo Rizzolatti negli anni Novanta. I neuroni specchio sono infatti la spiegazione a livello neurale di fenomeni cognitivi come ad esempio quello dell'empatia.

artistico, tanto che oggi Michele Cometa racchiude il pensiero herderiano in una categoria nuova e composita: l'estetica antropologica (cfr. 1991: 22).

Infatti, nel 1778 Herder pubblica *Plastik*, un saggio interamente dedicato all'arte della scultura che però, a una lettura attenta, si rivela al contempo una perfetta sintesi di riflessioni estetiche e antropologiche: al centro della riflessione artistica sulla scultura, e per esteso anche sull'architettura, Herder non pone infatti un'idea oggettiva di bellezza e di forma ideale, come era invece secondo i canoni dell'arte classica esposti qualche decennio prima da Winckelmann¹². Herder pone, invece, al centro delle sue riflessioni il soggetto con il suo *Gefühl*¹³, quell'insieme di sentimenti ed emozioni che Eliasson cerca oggi di mettere al centro della percezione di Aahrus. Come emerge dalle pagine della *Plastik*¹⁴, la centralità del *fühlen* nell'estetica herderiana si declina in una doppia direzione: una propriamente relativa al sentire tattile, al toccare, l'altra alla dimensione intersoggettiva da essa implicata, ovvero quella del *Mitfühlen*, il 'sentire con', che in italiano potrebbe ricondurre ai verbi 'simpatizzare' o 'empatizzare'. Dunque, secondo Herder, come le varie parti di un edificio o di una città assumono significato solo in relazione a tutte le altre, così, per analogia, anche il singolo individuo assume significato solo in relazione all'insieme di tutti gli altri suoi co-abitanti. L'estetica diviene in questo senso una 'fisica dell'anima', realizzazione materiale e visibile delle emozioni e dunque della volontà di tutte le azioni umane.

Basti come prova la lettura delle intense pagine del saggio *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume* (cfr. Herder 1994)¹⁵ per cogliere con quale lucidità Herder fosse intervenuto sul significato spirituale dei sensi e sul loro ruolo nella formazione della coscienza individuale e sociale:

Quanto più [...] consideriamo, osserviamo e cerchiamo di comprendere il grande spettacolo di forze operanti nella natura, tanto meno possiamo evitare di sentire [*fühlen*] ovunque *affinità con noi*, di animare tutto con la nostra sensazione [*Empfindung*]. Parliamo di attività e di quiete, di forza propria o ricevuta, costante o propagantesi, morta o viva, solo unicamente a partire dalla nostra anima (Herder 2009: 99).

La specularità tra *Empfindung* (sensazione) e *Seele* (anima) costituisce in questo senso il cardine dell'antropologia herderiana e induce in modo naturale a collegare teoria degli affetti, esperienza dell'arte e antropologia (cfr. Cometa,

12 Cfr. Johann Joachim Winckelmann, 1885, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, G. J. Goschen'sche Verlagshandlung.

13 Si noti come il termine *Gefühl* sia ricorrente negli scritti herderiani e in tutta la letteratura dello *Sturm und Drang*, particolarmente concentrata sulla libera espressione delle emozioni e dei sentimenti umani.

14 Cfr. Herder, *Plastik*, trad. it. a cura di G. Maragliano, 1994, Palermo, Aesthetica.

15 Trad. it. a cura di Francesca Marelli, in *Aisthesis – pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 2009/1: 99-129.

op. cit.). In questi scritti, infatti, Herder rende chiaro come una compiuta «dottrina dell'anima» (Cometa 1991: 22) come l'estetica non possa prescindere dalla considerazione dell'uomo nella sua originaria integrità (*ganzer Mensch*). Come evidenzia ancora Michele Cometa riguardo alla *Plastik* herderiana, la vista infatti può sì abbreviare certe procedure percettive, disabituandoci persino all'uso minimo del tatto, ma non potrà mai sostituire del tutto gli altri sensi (cfr. *op. cit.*). Prova ne è l'insufficienza e la fallibilità della vista nella valutazione dello spazio e delle forme. La vista infatti appiattisce su un orizzonte quello che in realtà è vivo e pulsante, e per di più riduce a mera illusione ottica quello che in verità ha un corpo e un'anima, sia pure una semplice colonna: nessun punto di vista, né migliaia di punti di vista, potranno mai rendere intelligibile la rotondità, e meno ancora le asperità naturali di quella colonna stessa (cfr. Herder 1892, *Plastik*). Ecco, dunque, che Herder traccia così una netta divisione tra *Gesicht*, vista, e *Gefühl*, tatto, 'sentimento':

Etwas, was wir täglich erfahren könnten, wenn wir aufmerkten, daß das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein, Körper zeige: daß Alles, was Form ist, nur durchs taftende Gefühl, durchs Gesicht nur Fläche, und zwar nicht körperliche, sondern nur fichtliche Lichtfläche erkannt werde (1892: 5-6)¹⁶.

Tornando per un momento a *Your rainbow panorama*, risulta ora più chiaro come anche Eliasson cerchi, attraverso la sua opera architettonica, di mostrare quanto il *Gesicht* – la vista – e il *Gefühl* – il tatto – siano entrambi legati alla percezione soggettiva e alle coordinate emotive di un determinato momento nel tempo e nello spazio. Già Herder, dunque, attraverso la sua riflessione antropologica ed estetica, privilegia non la vista, bensì la tematica del sentimento e dell'azione come caratteristica universale dell'uomo, quella stessa azione che fa sì che ogni gesto del singolo sia un'espressione dell'Umano nella sua complessità.

Questa stessa idea antropologica ed estetica pervade anche lo scritto *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, una raccolta di saggi pubblicata da Herder nel 1773, letta e interpretata a posteriori come scritto programmatico dello *Sturm und Drang* (cfr. Luserke, 2017: 644). Infatti, parlare di 'modi e arte tedesca' significa esplicitare la nuova spinta all'azione e al sentimento, prima individuale poi collettivo, che arde negli *Stürmer*, e tra le righe dei cinque saggi che compongono la raccolta¹⁷ – due di Herder, uno di Goethe, uno di Möser e uno di Frisi – emerge con forza un nuovo e dirompente spirito rivoluzionario. Inoltre, i pensieri sull'arte e sull'architettura veicolano perfettamente la nuova

16 Trad. it. a cura di G. Maragliano, 1994, Palermo, Aesthetica: «La vista mostra soltanto figure, mentre il tatto solo corpi: che tutto ciò che è forma può venir riconosciuto soltanto per mezzo del sentimento del tatto, per mezzo della vista solo la superficie [...] esposta alla luce» (p. 41).

17 Cfr. Johann Gottfried Herder, 1968, *Von deutscher Art und Kunst*, Stuttgart, Reclam.

estetica antropologica nella quale i sensi e il *Gefühl* soggettivi si materializzano in monumenti e intere città. Infatti, come osserva Michele Cometa,

ci sono dipinti, sculture, pitture vascolari, architetture che possono essere considerati il precipitato della cultura visuale di una determinata epoca storica: analizzarli significa dunque ricostruire le configurazioni antropologiche, e perciò comuni, dell'immaginario del tempo (2004).

A dimostrazione della diretta correlazione tra l'architettura e l'uomo, dunque tra la dimensione materiale e la dimensione antropologica che la riempie e che la abita, il testo della raccolta herderiana che più di tutti può essere riletto alla luce delle precedenti riflessioni sulla connessione inscindibile tra sentimento individuale e percezione della città circostante è il goethiano *Von deutscher Baukunst* – 'dell'architettura tedesca' – eloquente scrigno anche di tutti i presupposti teorici della odierna *4E Cognition* e dunque anche dell'idea stessa sottesa all'installazione di Olafur Eliasson. *Von deutscher Baukunst*¹⁸ è un grande inno in prosa che Goethe dedica all'architetto della cattedrale di Strasburgo, Erwin von Steinbach, visto come l'artefice geniale di una «bellezza vivente» (Goethe, 1992: 32). Vero protagonista dello scritto goethiano non è infatti l'architetto, bensì la cattedrale strasburghese stessa, che appare al giovane Goethe studente come la raffigurazione architettonica del sentimento – 'tatto' direbbe Herder – umano e della visione olistica veicolata dall'idea antropologica del *ganzer Mensch*. Come si può vedere dalla Figura 3, questa visione è rappresentata dalle tantissime e diverse parti della cattedrale gotica, le quali vengono tuttavia concepite in totale e perfetta armonia le une con le altre.

18 Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Von deutscher Baukunst*, in Herder, *Von deutscher Art und Kunst*, cit.: 95-104, trad. it. in Zecchi (a cura di), 1992, J.W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri: 31-38.

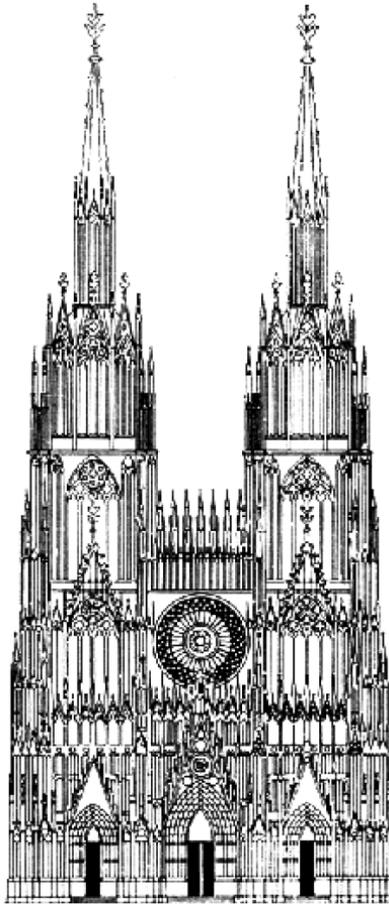


Fig. 3 Disegno del progetto della facciata della Cattedrale di Strasburgo, Erwin von Steinbach, <http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/elsass/staedte/stassburg/muenster/kurzfuhrer.pdf>. Immagine di dominio pubblico, licenza CC0 1.0

Nell'inno goethiano, dunque, anche le categorie rifuggono una definizione normativa poiché vogliono essere totalizzanti, ovvero fungere da espressione sintetica e non negoziabile del sentimento che il soggetto in grado di coglierle prova di fronte alle opere d'arte e all'architettura che configura le città vissute – *sentite* – dal soggetto stesso. In questo caso, l'architetto viene visto e descritto da Goethe quale artista e genio inteso 'stürmerianamente', ovvero come un uomo con un'anima sensibile e una capacità di sentimento fuori dall'ordinario (cfr. Goethe 1992: 33). La parola chiave, in questo testo, è appunto *fühlen*, 'sentire': la vista della cattedrale di Strasburgo genera una sensazione che si lega a sua volta a emozioni, ricordi e a processi di pensiero personali, come oggi sta dimostrando sperimentalmente la prospettiva neurocognitiva della *Embodied Cognition*. Eloquenti a tal proposito le parole dello stesso Goethe:

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davortrat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonisierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte (Goethe, 1968: 99)¹⁹.

Come risulta chiaro già da queste poche righe, per Goethe l'esperienza estetica è legata inscindibilmente alla *Empfindung* – sensazione – soggettiva e personale, tant'è che in una recensione per le *Frankfurter gelehrten Anzeigen* del 29 settembre 1772 definisce così il concetto di 'bello':

Wir gehören mit unter diejenige, welche wie Aristoteles [...] die Frage: Was ist schön? für die Frage eines Blinden halten; und wir glauben, das Schöne ist so wenig zu erklären, als das Süße, das Bittere, das Helle u. dgl. [...]; d.i.: schön ist, was wir als schön empfinden. Die einzige beste Erklärung des Schönen, die wir kennen! (SW 1.2: 362)²⁰

Anche la cattedrale di Strasburgo appare, dunque, al giovane Goethe come la materializzazione del 'bello' e soprattutto del nuovo spirito stürmeriano animato da uno slancio verso l'alto – l'azione – che però origina sempre dal basso – il sentimento umano.



Fig. 4 Cattedrale di Strasburgo, Claude Truong-Ngoc, <https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Ctruongngoc>. Immagine di dominio pubblico, Wikimedia Commons, licenza CC BY-SA 4.0

19 «Quale sentimento inatteso mi afferrò mentre guardavo la cattedrale! Un'impressione totale e maestosa riempì la mia anima; dal momento che si componeva di mille dettagli armoniosi potei assaporarla appieno, ma in nessun modo conoscerla e spiegarla» (Bollati Boringhieri, p. 35).

20 «Siamo tra coloro che, come Aristotele [...], si pongono la domanda: che cos'è il bello? una domanda da ciechi; e crediamo che il bello possa essere spiegato tanto quanto il dolce, l'amaro, il luminoso e simili [...]; invece: bello è ciò che sentiamo essere bello. L'unica e migliore spiegazione della bellezza che conosciamo!» (trad. mia).

In questo senso arte e natura, *Kultur* e *Natur* si trovano riconciliate in un monumento che unisce visivamente terra e cielo, umano e divino, individuo e società grazie alla mediazione del *Genie*, l'artista e il soggetto capace di *sentire* la connessione con la città e con i suoi monumenti. L'architettura gotica in particolare è per Goethe la realizzazione dell'Uno-Tutto, di una organica unicità nella quale risiede anche l'idea antropologica del *ganzer Mensch*. Corpo e anima si trovano riuniti nelle torri della cattedrale che svetta verso l'alto, sentimento e azione nella città non sono più contrapposti:

Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sei, und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unsrer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen. Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags zu schauen seine Würde und Herrlichkeit. Schwer ist's dem Menschengestalt, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen, und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug, mit freundlicher Ruhe getetzt, wenn durch sie die unzähligen Theile, zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen, und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen (Goethe 1968: 99-100)²¹.

Ambiente, sentimenti e processi cognitivi sono uno la conseguenza e la causa dell'altro nel *ganzer Mensch*:

Wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt; wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit. [...] Und laßt diese Bildnerey aus den willkürlichsten Formen bestehn, sie wird ohne Gestaltsverhältniß zusammenstimmen, denn Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen (Goethe 1968: 100-102)²².

21 «Si dice che lo stesso accade con le gioie celesti; e quante volte sono ritornato in quel luogo per assaporare questa gioia insieme celeste e terrena, per cogliere nelle loro opere lo spirito elevato dei nostri fratelli! Quante volte vi sono ritornato per contemplare la sua maestosità e il suo splendore da tutti i lati, da tutte le distanze e a tutte le ore del giorno! Quale peso per lo spirito umano quando l'opera del fratello è talmente sublime che non gli resta altro se non inchinarsi e adorare. Quante volte al crepuscolo, con la sua piacevole quiete, ha diletto i miei occhi affaticati nell'attento scrutare; grazie a esso, le innumerevoli parti si fondevano in masse unitarie, e stavano semplici e grandiose di fronte alla mia anima, così che la mia forza si dispiegava gioiosa, al tempo stesso per godere dei sensi e per conoscere» (Bollati Boringhieri, pp. 35-36).

22 «Come accade nelle opere dalla natura eterna, qui ogni cosa, sino alla minima fibrilla, era forma e concorrevano alla finalità del Tutto. In che modo la costruzione gigantesca e solidamente fondata si elevava leggera nell'aria, come tutto era traforato e non di meno fatto per l'eternità! [...] E anche se questo mondo di immagini era composto dalle forme più arbitrarie, risultava armonioso nella sua mancanza di proporzioni figurative, perché un unico sentimento l'aveva creato come una totalità ben caratterizzata» (Bollati Boringhieri, pp. 36-37).

L'impressione che la cattedrale di Strasburgo fece sull'animo del giovane Goethe studente è ricordata minuziosamente anche nella sua autobiografia, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, la quale descrive a posteriori – dunque da una prospettiva sicuramente influenzata dal passare del tempo e da una certa volontaria rielaborazione letteraria – proprio gli stessi anni stürmeriani. In queste pagine autobiografiche emerge ancora più chiaramente la sinergia tra l'architettura, nei passi citati simboleggiata sempre dalla cattedrale strasburghese, e i singoli individui che vivono e *sentono* la sua presenza nel quotidiano:

Je mehr ich die Façade desselben betrachtete, desto mehr bestärkte und entwickelte sich jener Eindruck, daß hier das Erhabene mit dem Gefälligen in Bund getreten sei, Soll das Ungeheure, wenn es uns als Masse entgegentritt, nicht erschrecken, soll es nicht verwirren, wenn wir sein Einzelnes zu erforschen suchen: so muß es eine unnatürliche, scheinbar unmögliche Verbindung eingehen, es muß sich das Angenehme zugesellen. Da uns nun aber allein möglich wird den Eindruck des Münsters auszusprechen, wenn wir uns jene beiden unverträglichen Eigenschaften vereinigt denken; so sehen wir schon hieraus, in welchem hohen Wert wir dieses alte Denkmal zu halten haben, und beginnen mit Ernst eine Darstellung, wie so widersprechende Elemente sich friedlich durchdringen und verbinden konnten. [...] Denn ein Kunstwerk, dessen Ganzes in großen, einfachen, harmonischen Teilen begriffen wird, macht wohl einen edlen und würdigen Eindruck, aber der eigentliche Genuß, den das Gefallen erzeugt, kann nur bei Übereinstimmung aller entwickelten Einzelheiten stattfinden. [...] Je mehr ich untersuchte, desto mehr geriet ich in Erstaunen; je mehr ich mich mit Messen und Zeichnen unterhielt und abmüdete, desto mehr wuchs meine Anhänglichkeit, so daß ich viele Zeit darauf verwendete, teils das Vorhandene zu studieren, teils das Fehlende, Unvollendete, besonders der Türme, in Gedanken und auf dem Blatte wiederherzustellen²³.

23 Goethe 2012: 409-413. Trad. it. a cura di Enrico Ganni, 2018, Torino, Einaudi: «Quanto più ne osservavo la facciata, tanto più si rinsaldava e ampliava la prima impressione che in questo caso il sublime si fosse fuso con il piacevole. Se, nel momento in cui si presenta a noi come massa non deve spaventarci, se quando intendiamo indagarlo nel dettaglio non deve confonderci, l'immane deve accettare un connubio innaturale, a prima vista impossibile: deve associarsi al gradevole. E poiché non possiamo esprimere l'impressione suscitata dalla cattedrale se non pensando unite quelle due qualità incompatibili, si comprenderà in quale considerazione dobbiamo tenere questo antico monumento; possiamo a questo punto iniziare a esporre decisamente in che modo elementi tanto contraddittori possano armonicamente compenetrarsi e unirsi. [...] Perché un'opera d'arte il cui insieme si compone di elementi grandi, semplici e armonici, farà senza dubbio un'impressione nobile e solenne ma il godimento autentico prodotto da qualcosa che piace si otterrà solo quando saranno armoniosamente elaborati tutti i dettagli. [...] Più studiavo più cresceva il mio stupore, più mi divertivo e mi stancavo a furia di misurare e disegnare, più aumentava il mio attaccamento: passai quindi molto tempo ora a studiare l'esistente ora a immaginare e a integrare su un foglio quanto ancora mancava, quanto ancora era incompleto, in particolare rispetto alle torri» (pp. 303-306).

Le varie parti della cattedrale, così come le varie prospettive e parti di una intera città, assumono significato solo grazie e insieme a tutte le altre, così come il singolo individuo, benché ormai consapevole dell'unicità delle proprie emozioni e dunque del proprio *Gefühl*, assume senso e completezza solo se sa «sentirsi nell'insieme» (Goethe 2018: 307).

Per un'architettura del Mitfühlen

Si comprende dunque che anche la vista della città e dell'architettura stürmeriana, veicolata *in primis* dagli scritti di Herder e Goethe degli anni di Strasburgo, è una visione del *Mitfühlen*, di un sentire collettivo da prendere ancora oggi come esempio per pensare a una dimensione urbana ideale per la complessa, stratificata, divisa e al contempo inter e iperconnessa 'era globale'. Nelle pagine autobiografiche di *Dichtung und Wahrheit* emerge, infatti, con grande chiarezza l'idea herderiana del *sentire con*, dove viene condensato l'ideale, purtroppo ancora utopico, che il 'noi siamo', una visione collettiva che consideri le singole parti del tutto nelle loro dinamiche sociali e relazionali, dovrebbe sempre prevalere sull'io sono', il piccolo dettaglio rappresentato dalle singole parti della cattedrale strasburghese:

Dann tritt das schöne Gefühl ein, daß die Menschheit zusammen erst der wahre Mensch ist, und daß der Einzelne nur froh und glücklich sein kann, wenn er den Mut hat, sich im Ganzen zu fühlen.

Diese Betrachtung ist hier recht am Platze; denn wenn ich die Neigung bedenke, die mich zu jenen alten Bauwerken hinzog, wenn ich die Zeit berechne, die ich allein dem Straßburger Münster gewidmet, die Aufmerksamkeit, mit der ich späterhin den Dom zu Köln und den zu Freyburg betrachtet und den Wert dieser Gebäude immer mehr empfunden; so könnte ich mich tadeln, daß ich sie nachher ganz aus den Augen verloren, ja, durch eine entwickeltere Kunst angezogen, völlig im Hintergrunde gelassen (Goethe 2012: 414-15)²⁴.

L'architettura gotica rispecchia, dunque, il desiderio di azione e di slancio verso l'alto dell'essere umano, che può però realizzarsi solo nella collettività e grazie all'energia di un sentimento condiviso dove non esista discontinuità tra essere umano e ambiente, proprio come oggi confermano gli studi e le ricerche della *Embodied Cognition*. Così come il sentimento condiviso legato alla città di Aarhus che si può esperire lungo la circonferenza colorata di Olafur Eliasson,

24 «Subentrerà la bella sensazione che solo l'umanità nel suo complesso dà luogo all'essere umano e che il singolo può conoscere gioia e felicità solo se ha il coraggio di sentirsi nell'insieme. Questa riflessione qui è al posto giusto: perché se penso alla passione che all'epoca mi spinse verso quegli antichi edifici, se considero il tempo che dedicai solo alla cattedrale di Strasburgo, l'attenzione con la quale in seguito studiai il duomo di Colonia e quello di Friburgo, comprendendone sempre più a fondo il valore, potrei rammaricarmi di averli a un certo punto persi completamente di vista» (Einaudi, p. 307).

anche la città stürmeriana è allora uno spazio inclusivo di condivisione, dove trova spazio un sentimento empatico presieduto dal tatto, dal *Gefühl*.

Le città, i paesaggi, tutti gli ambienti assumono un certo significato, infatti, solo in relazione agli individui che li abitano, alle esperienze che ospitano, ai ricordi e alle emozioni che suscitano. Sono, proprio come i *Passages* benjaminiani, spazi 'porosi' che assorbono tutto ciò che avviene intorno²⁵. A proposito di questo, in un altro passo di *Dichtung und Wahrheit* appena successivo al precedente, Goethe descrive in modo eloquente la perfetta sintonia e continuità tra la sfera emotiva soggettiva e l'ambiente fisico:

Ein solcher frischer Anblick in ein neues Land, in welchem wir uns eine Zeit lang aufhalten sollen, hat noch das Eigene, so Angenehme als Ahnungsvolle, daß das Ganze wie eine unbeschriebene Tafel vor uns liegt. Noch sind keine Leiden und Freuden, die sich auf uns beziehen, darauf verzeichnet; diese heitre, bunte, belebte Fläche ist noch stumm für uns; das Auge haftet nur an den Gegenständen insofern sie an und für sich bedeutend sind; und noch haben weder Neigung noch Leidenschaft diese oder jene Stelle besonders herauszuhaben; aber eine Ahnung dessen was kommen wird, beunruhigt schon das junge Herz, und ein unbefriedigtes Bedürfnis fordert im stillen dasjenige, was kommen soll und mag, und welches auf alle Fälle, es sei nun Wohl oder Weh, unmerklich den Charakter der Gegend, in der wir uns befinden, annehmen wird (Goethe 2012: 382-3)²⁶.

Dalle parole di Goethe emerge dunque l'idea che lo spazio fisico, l'ambiente, i paesaggi e le città assumono determinati colori solo secondo gli affetti, le passioni, le relazioni umane che li attraversano e abitano. Come oggi cerca di farci esperire Eliasson, gli ambienti e le città in particolare sono infatti un agglomerato di architettura, ma soprattutto un fitto tessuto di voci, volti, scambi, veloci passaggi o lunghe permanenze, depositi di memorie e ricordi, di speranze future. Ecco che si spiega, allora, l'intreccio – oggi comprovato dalle scienze neurocognitive – tra l'ambiente e il *ganzer Mensch*, essere umano che assorbe, insieme a tutti gli altri suoi co-abitanti, le sfumature dell'ambiente che vive e che abita. Dalla *4E Cognition* fino all'architettura gotica descritta nelle pagine stürmeriane, la città diventa dunque il mezzo capace di

25 Cfr. Walter Benjamin, 1987, *Passages*, Paris, Edition du Seuil, trad. it. a cura di Enrico Ganni, 2007, Torino, Einaudi.

26 «La vista incontaminata di una nuova regione in cui dovremo vivere per un certo tempo possiede poi la peculiarità, tanto gradevole quanto presaga, che il tutto si distende davanti a noi come una tavola intonsa. Ancora non vi sono registrati né gioie né dolori; questa superficie serena, varia, animata ancora non ci parla; l'occhio si sofferma sugli oggetti solo quando sono significativi in sé e per sé, affetto e passioni per il momento non hanno motivo di far risaltare questo o quel luogo; e tuttavia un presagio di ciò che sarà già rende inquieto il giovane cuore e un bisogno inappagato e silente evoca quanto dovrà, quanto potrà sopraggiungere, quanto, che sia gioia o sia dolore, in ogni caso impercettibilmente assumerà il carattere delle contrade in cui ci troviamo» (Einaudi, p. 284).

mettere in contatto due poli – *Natur* e *Kultur* – di un grande *unicum*. A tal proposito, diceva anche l'architetto e pittore Karl Friedrich Schinkel²⁷ che

Lo sguardo d'insieme su un paese in cui non ha ancora messo piede alcun essere umano può avere qualcosa di grandioso e bello, lo spettatore però diviene incerto, inquieto e triste perché l'uomo preferisce sapere come i suoi simili si sono impadroniti della natura, in essa hanno vissuto e goduto della sua bellezza. [...] L'attrattiva di un paesaggio viene intensificata se vi si lasciano comparire decise tracce dell'umano²⁸.

Per Schinkel, dunque, così come per Herder, Goethe e per tutti gli autori del periodo stürmeriano, è già chiaro il collegamento diretto tra l'esterno e l'interno, tra società e individuo, tra l'ambiente materiale e i sentimenti e le emozioni più intimi dell'essere umano.

In conclusione, si torni dunque a riguardare l'opera di Eliasson, *Your rainbow panorama*, come la concretizzazione materiale e contemporanea di una idea che è al contempo neurocognitiva, letteraria, architettonica e antropologica, ovvero che la città e tutti i paesaggi sono *in primis* intrecci di vite, emozioni, sensazioni e relazioni dove corpo e mente, natura e cultura, sentimento e azione devono trovare il loro compimento senza alcuna opposizione dicotomica.



Fig. 5 *Your rainbow panorama*, fotografia di Jens Cederskjold, <https://web.archive.org/web/20161027015421/http://www.panoramio.com/photo/89551184> Immagine di dominio pubblico, Wikimedia Commons. Licenza CC BY 3.0

27 Si veda la *Reise nach Italien*, diario dei viaggi in Italia che l'architetto e pittore intraprese tra il 1803 e il 1805 e successivamente nel 1824.

28 In Michele Cometa, 2004, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi: 108.

Facendo eco alle riflessioni goethiane sul valore simbolico dell'architettura gotica, specchio materiale di una società ideale dove permane un equilibrio costante tra il singolo dettaglio e l'insieme delle parti, scrive oggi lo scrittore martinicano Patrick Chamoiseau nel suo *Livret des villes du deuxième monde* (2002), romanzo che ha come riflessione centrale proprio la ricerca di una città ideale che rifletta l'Umano in tutta la sua complessità:

Ô ville, sois le lieu de l'humain, le lieu de la nature, le lieu du respect du vivant, de la solidarité entre les hommes et entre les sociétés; sois le signe humain de nos humanités dans la démultiplication extrême des interconnexions dans l'interne et l'externe...

Ô ville, sois le lieu de la plus haute fragilité et de la plus haute tendresse qui ne conquiert qui ne domine mais qui échange sans crainte et qui partage sans perte... (Chamoiseau 2021: 130)²⁹.

Il libro di Chamoiseau è stato recentemente tradotto in italiano e pubblicato con il titolo di *Città di un altro mondo*: il titolo italiano traduce 'deuxième' con 'altro', scelta che mette davanti agli occhi del lettore attento il fatto che le parole dell'autore dipingono un ideale di città che – ad oggi – appartiene ancora a un mondo *altro*, ovvero purtroppo ancora utopico. Allo stesso tempo, le parole di Chamoiseau, così come l'istallazione di Eliasson e così come già le riflessioni sul *Mitfühlen* di Herder, Goethe e degli autori dello *Sturm und Drang* alla fine del XVIII secolo, mettono in evidenza il bisogno di rendere la dimensione urbana – le città e tutti gli ambienti in cui viviamo – un luogo che possa accogliere una contemporaneità sempre più complessa, dicotomie e divari sociali sempre più stridenti, individualità – quei dettagli della cattedrale di Strasburgo – sempre più numerose e singolari, difficili da vedere nell'insieme.

Solo quando ognuno di questi dettagli troverà posto e voce in un insieme armonico, come ha sottinteso Goethe descrivendo le sue sensazioni di fronte alla perfezione del monumento strasburghese, allora si supereranno slogan e movimentismi astratti e si concretizzerà davvero una 'città dell'era globale'.

29 Trad. it. a cura di Elena Pessini, in 2021, *Città di un altro mondo*, Parma, Nuova Editrice Berti: «O città, che tu sia il luogo dell'umano, il luogo della natura, il luogo del rispetto del vivente, della solidarietà fra gli uomini e fra le società; che tu sia il segno umano delle nostre umanità nella demoltiplicazione estrema delle interconnessioni nell'interno e nell'esterno... O città, che tu sia il luogo della più alta fragilità e della più alta tenerezza che non conquista né domina ma scambia senza timore e condivide senza perdita...» (p. 131).

Bibliografia

- Benjamin, W., 2015, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, Hofenberg, trad. it. in 2014, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- , 1987, *Passages*, Paris, Edition du Seuil, trad. it. a cura di Enrico Ganni, 2007, Torino, Einaudi.
- Caruana, F., 2018, *Come funzionano le emozioni. Da Darwin alle neuroscienze*, Bologna, Il Mulino.
- Chamoiseau, P., 2002, *Livret des villes du deuxième monde*, trad. it. a cura di Elena Pessini, 2021, *Città di un altro mondo*, edizione con testo a fronte, Parma, Nuova Editrice Berti.
- Cometa, M., 1991, *Il paradigma estetico dell'antropologia di Johann Gottfried Herder*, in *Ratio Imaginis: Uomo e mondo nell'antropologia filosofica*, Firenze, Ponte alle Grazie: 67-76.
- , 2004, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi.
- Damasio, R. A., 1995, *L'Errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi.
- , 2000, *Emozione e Coscienza*, Milano, Adelphi.
- , 2003, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, London, William Heinemann.
- Eliasson, O., 2014, *The Future is Curved*, in «Architectural Design», 84.5: 86-93.
- Gallese, V., 2019, *Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities*, in «Gestalt Theory», 41.2: 113-128.
- 2003, *La molteplice natura delle relazioni interpersonali: la ricerca di un comune meccanismo neurofisiologico*, in «Networks» 1: 24-47.
- 2009, *Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Correlates of Social Cognition*, in «Psychoanalytical Dialogues», 19.
- Gambino, R.; Pulvirenti G., 2018, *Storie menti mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Milano-Udine, Mimesis.
- Goethe, J.W., 2012 *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Stuttgart, Reclam, trad. it. a cura di Enrico Ganni, 2018, Torino, Einaudi.
- 1985-, *Samtliche Werke nach Epochen seines Schaffens: Münchner Ausgabe*, München, Carl Hanser.
- *Von deutscher Baukunst*, in Herder, 1968, *Von deutscher Art und Kunst*, Stuttgart, Reclam, pp. 95-104, trad. it. in Zecchi (a cura di), 1992, J.W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri: 31-38.
- Herder, J.G., 1892, *Plastik*, in B. Suphan (hrsg.), *Sämmtliche Werke*, Berlin, Weißmannsche Buchhandlung, Achter Band, pp. 1-87, trad. it. a cura di G. Maragliano, 1994, *Plastica*, Palermo, Aesthetica.

- *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*, in 1994, *Werke*, vol. 4, *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum*, a cura di J. Brummack e M. Bollacher, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag: 329-393, trad. it. a cura di Francesca Marelli, in *aisthesis – pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 2009/1: 99-129.
- Kahlert, W.; Spangemacher, F., 2012, *Your Rainbow Panorama – Ein begehbare Regenbogen aus Stahl und Glas*, in «Stahlbau» 81. S1 1: 60-66.
- Luserke, M., 2017, *Handbuch Sturm und Drang*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- 1997, *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*, Stuttgart, Reclam.
- Newen, A.; De Bruin L.; Gallagher S., 2018, *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford University Press.
- Russel, James, 2012, *Introduction to Special section: on defining emotions*, in «Emotion Review» 4/4.
- Schings, H.-J. (hrsg.), 1994, *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler.
- Schinkel, K.F., 1979, *Reise nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, a cura di G. Riemann, Berlin, Rütten & Loening.
- Schleiermacher, Friedrich, 1977, *Hermeneutik und Kritik*, Berlin, Suhrkamp.
- Tedesco, S., 2011, *Herder e la questione dell'Einführung. Estetica e teoria della conoscenza fra Mitfühlen e Familiengefühl*, in «Rivista di estetica» 48: 203-215.
- Winckelmann, Johann Joachim, 1885, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, G. J. Goschen'sche Verlagshandlung.

Sitografia

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100551/your-rainbow-panorama>

(ultimo accesso 25/07/2022).

https://www.treccani.it/vocabolario/emozione_res-6b5bee4d-001a-11de-9d89-0016357eee51/ (ultimo accesso 07/04/2022).

L'Agenda 2030 di Bruno Taut.

Le leggi dell'universo negli scritti nipponici

Simonetta Sanna

Università degli Studi di Sassari

ORCID 0000-0002-0569-7607

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.95>

ABSTRACT

In Giappone, Bruno Taut (1880-1938), intellettuale progressista dotato di una finissima capacità di osservazione, mette a fuoco una visione del rapporto tra essere umano e natura di inaudita modernità. Nessun elemento è trascurato: funzionalità e spiritualità, proporzioni e libera improvvisazione, tradizione e innovazione, la diversità tra le nazioni e un comune cammino di pacifica convivenza costituiscono gli snodi di una nuova concezione dell'architettura nata dal confronto con la cultura nipponica. Uguale attenzione è dedicata all'educazione e all'integrazione dei sensi, capaci di farsi "mediatori tra pensiero e arte o tra filosofia e realtà". La distanza tra la concezione d'insieme sviluppata da Taut e le dichiarazioni di principio dettagliate nell'Agenda 2030 dell'Onu non possono non causare viva preoccupazione.

PAOLE CHIAVE

Bruno Taut; agenda nipponica; Katsura/Nikko; particolarità/universalità; paradossi/bilanciamenti

ABSTRACT

In Japan Bruno Taut (1880-1938), a progressive and keenly perceptive intellectual, focuses on an absolutely modern relationship between human beings and nature. He takes into account all its elements: functionality and spirituality, proportions and free improvisation, tradition and innovation, the differences between nations as well as their common goal – the aspiration towards peace – are at the base of a new conception of architecture resulting from the engagement with Japanese culture. The same attention is paid to the education and the integration of the senses, which mediate "between thought and art, philosophy and reality". The distance between Taut's ideas and the principles expounded in the UN 2030 Agenda is worrisome.

KEYWORDS

Bruno Taut; Japanese agenda; Katsura/Nikko; particularity/universality; paradoxes/ equalizations

SOMMARIO

1. Premessa – 2. Piccolo dizionario tautiano – 2.1. Il sistema psichico: l'integrazione individuale – 2.2. Psiche e società tra *Eigene* e *Fremde* – 2.3. Sistemi parziali: architettura e urbanesimo – 2.4. Esempificazione: Katsura, la meraviglia del mondo – 2.5. Il sottosistema dell'arte – 2.6. Il sottosistema del potere – 3. Agenda e contro-Agenda 2030

Premessa

A pochi giorni dall'incendio del Reichstag, il primo marzo 1933, Bruno Taut (1880-1938) è costretto a lasciare precipitosamente Berlino. Ha ricevuto la segnalazione di un suo arresto imminente quale “bolscevico della cultura”. Dopo una lunga odissea che lo porta dalla Svizzera a Marsiglia, da Napoli a Istanbul e da Mosca a Vladivostok, arriva a Tōkyō il tre maggio 1933, insieme alla sua compagna Erica Wittich. Vi giunge su invito del collega Isaburo Ueno, segretario dell'Associazione internazionale degli architetti nipponici e curatore della rivista *Arkitekturo Internacia*. Invece dei pochi mesi previsti, ripartirà alla volta di Istanbul soltanto nell'ottobre del 1936.

I saggi scritti nei tre densi anni trascorsi in Giappone, tra cui quelli raccolti da Manfred Speidel in *Ich liebe die japanische Kultur* (2003), a cui sono dedicate le pagine che seguono, non presentano un cambio di paradigma¹. Sono invece destinati a condurre a piena maturazione le sue riflessioni sui nodi centrali che, a mio avviso, qualificano l'intera sua produzione: il *nesso* (*Beziehung*), le connessioni infinite tra gli elementi di un Tutto mutevole, tra i sistemi e i loro elementi – *Zusammenhang*, *Verbindung*, *Verhältnis*, se non *Zusammengehen* e *Einswerden*, sono solo alcuni dei termini ricorrenti – e la domanda intorno al loro *sensu* (*Sinn*).

Beziehung e *Sinn* sono, per esempio, centrali sin dalle cinque parti di *Architettura Alpina* (1919)², opera utopica pubblicata nell'immediato dopoguerra. La rete di cupole di vetro destinata ad abbracciare il globo terrestre dal Monte Rosa a Portofino, dalle isole della Micronesia alle Ande, intende concorrere a risanare il rapporto dell'uomo con se stesso³, con la natura, concepita quale «eterna creazione», con il cielo e la terra. Come nel cristallino «Tempio del silenzio» (foglio 4), il suo senso è quello di favorire la percezione dei conflitti e delle contraddizioni interiori, in modo di incanalare la caotica «pulsionalità» (*Triebleidenschaft*)

1 Bruno Taut, *Ich liebe die japanische Kultur. Kleine Schriften über Japan*. Berlin: Mann 2003, a cura di Manfred Speidel, cui si fa riferimento nel testo corrente con la sola indicazione della pagina. Le traduzioni sono mie. Proprio Speidel, attento curatore degli scritti nipponici dell'architetto tedesco, parla invece di un cambio di paradigma.

2 B. Taut (1919).

3 Ricordo anche *Die Gläserne Kette*, l'associazione di artisti fondata da Taut, e *Der Ring* in sostegno dell'architettura moderna, del quale facevano parte anche Gropius e Mies van der Rohe, e infine la sua attività nel *Werkbund* fondato a Monaco nel 1907. Alla mostra del *Werkbund* del 1917, a Colonia, Taut ha presentato la sua “Casa di vetro”.

dell'essere umano e di «ostacolare la spinta alla guerra»⁴. Le corrispondenze tra le visioni di Taut e le riflessioni di Scheerbart, pacifista convinto, o di Nietzsche sono evidenti⁵.

Per giunta, l'architetto aveva guardato al Paese del Sol levante fin dai suoi anni berlinesi, in prospettiva estetica, ma anche dell'arte applicata. Come ricorda poco prima del suo arrivo, aveva studiato «da giovane la pittura e le decorazioni» giapponesi con l'intento di carpire le «leggi della forma» e della «natura in tutti i suoi particolari» (45). In *Die neue Wohnung* del 1923 aveva tratto dalla medesima tradizione stimoli fecondi per aggiornare la cultura abitativa occidentale, anzitutto riguardo alla consonanza di ogni elemento.

L'esperienza nipponica si riflette nella sua opera anche dopo la sua partenza: la sua *Architektenlehre* – pubblicata in turco dopo la sua morte col titolo di *Mimari Bilgisi, Lectures in Architecture* – porta, per esempio, a compimento le *Architekturüberlegungen*, stilate tra la fine del 1935 e l'inizio del 1936. Lo stesso concetto di *proporzioni*, in cui riassume le sue cognizioni di progettista e studioso, appare assai meno astratto e oscuro se rapportato ai saggi giapponesi.

Intorno ai termini di *Beziehung* e *Sinn* ruotano, com'è noto, le domande classiche della filosofia e dell'arte dall'antichità ad oggi. Nel *Timaios* (34b-36d), Platone raffigura il cosmo quale un organismo vivente dotato di un'anima, l'anima del mondo, che è costituita dall'essenza, dal medesimo e dall'altro e assicura il nesso tra macro- e micro-cosmo. In tempi più recenti, la connessione infinita di spazio e tempo troverà la sua espressione emblematica nel dialogo cosmologico *De l'infinito, universo e mondi* (1584) di Giordano Bruno. Bruno Taut sviluppa a suo modo questa prospettiva, tant'è che la sua riflessione non pertiene compiutamente alla tradizione della modernità razionalistica e alla critica culturale di sinistra. L'architetto tedesco sviluppa semmai un terzo filone; si riconosce nell'idea progressista di fratellanza universale, che non deve peraltro essere conseguita con imposizioni e violenza, è attento alle dinamiche sociali, ma anche a quelle indotte da miti e archetipi che consentono di esperire l'energia totalizzante della vita psichica, coltivati soprattutto dalla destra. In ogni caso, a dare ascolto ai suoi saggi nipponici, tra *Lode del partito* (1931) di Bertolt Brecht e il *Manifesto per la soppressione dei partiti politici* (1943) di Simone Weil, l'architetto tedesco avrebbe probabilmente dato la preferenza a quest'ultimo. Ricordo, in proposito, che Brecht mise in scena il suo dramma didattico *Il consenziente* (*Der Jasager*) nella scuola am Dammweg, progettata da Taut insieme al pedagogista Fritz Karsen, e furono proprio i protocolli di discussione degli allievi a indurlo a concepire *Il dissenziente* (*Der Neinsager*). Dello stile delle opere scolastiche Brecht è inoltre debitore proprio al teatro Nō e in particolare alle traduzioni di nove dei *No-Plays of Japan* di Arthur Waley da parte di Elisabeth Hauptmann,

4 H. Taut (1995: 26).

5 Cfr. Rausch (1995); Adam (1995); Hilbeseimer (1919); Prange (1991).

tra cui quella da cui Brecht prese spunto: *Taniko* di Komparu Zenchiku, autore del 15. secolo, che tematizza la disponibilità al sacrificio nel Giappone feudale.

Certo, le concezioni di Taut conseguono una loro espressione compiuta soprattutto nei suoi progetti architettonici. Nel 1982 l'Unesco ha inserito sei complessi residenziali del modernismo berlinese nella lista del patrimonio mondiale; ben quattro sono stati concepiti da Bruno Taut: la città giardino di Falkenberg, la città residenziale Carl Legien di Prenzlauer Berg, i complessi residenziale dello Schillerpark e di Britz. Tuttavia, l'architetto di Königsberg è anche un saggista prolifico, sebbene le sue riflessioni risultino talora di non facile decifrazione, in particolare in relazione ai termini di *Beziehung* e *Sinn*, che concernono ogni ambito trattato in *Ich liebe die japanische Kultur*: dalla casa contadina alla grande tradizione dell'architettura giapponese, dallo Shintō al significato di *ikamono* e *inchiki*, dal kimono agli oggetti d'uso domestico, dal teatro, al disegno e alla fotografia, dalla critica dei costumi ai progetti architettonici realizzati in Giappone, ambiti che distingueremo tra loro solo nel "Piccolo dizionario tautiano".

Non è questo il luogo per analizzare i presupposti storico-culturali dell'opera di Taut. Un modo possibile per illustrare le implicazioni teoriche, se non l'attualità, delle sue concezioni, in particolare in riferimento ai concetti centrali di nesso e senso, mi è invece parso quello di porle in relazione con tre prospettive significative del nostro tempo: la teoria generale dei sistemi psichici e sociali di Niklas Luhmann, la psicologia sperimentale di Carl Gustav Jung e le riflessioni di Jared Diamond sulle prospettive storico-antropologiche del nostro sviluppo.

La differenziazione operata da Luhmann tra sistema sociale, sistema uomo, sottosistemi o sistemi parziali e ambiente (da cui i primi selezionano i loro elementi e che pertanto è più complesso dei sistemi) si lascia per esempio comparare con lo «stile di relazione» (99) che in Bruno Taut caratterizza i sistemi e le loro «infinite variazioni» fin «nell'ultimo dei dettagli» (128). Lo stesso concetto di senso può essere messo a confronto, in quanto per Luhmann «è la continua attualizzazione delle possibilità», in cui «la contraddizione assolve alla sua funzione di preavviso, di preallarme: distruggendo per un istante la pretesa globale del sistema di essere complessità già ridotta e ordinata»⁶.

Tanto Luhmann quanto Taut sostituiscono inoltre la dicotomia tra sistemi "chiusi" e "aperti", tra questi e i loro elementi, tra Io e Tu o ogni altro opposto, con la domanda su «come fa la chiusura autoreferenziale a produrre una apertura autoreferenziale», per cui «la chiusura dell'operatività autoreferenziale costituisce anzi una forma di ampliamento del possibile contatto con l'ambiente»⁷. Anche lo spostamento prospettico «dall'interesse per il piano e il controllo all'interesse per l'autonomia e la sensibilità all'ambiente, dalla pianificazione alla stabilizzazione, dalla stabilità strutturale alla stabilità dinamica»⁸ trova riscontro

6 Luhmann (1990: 157, 578).

7 Ivi, p. 73 e 109.

8 Ivi, p. 75.

nelle riflessioni di Taut. La marcatura etico-sociale delle *interpenetrazioni* e delle risposte ad esse prospettate è, invece, un tratto distintivo dell'architetto tedesco.

In Taut le relazioni tra il tutto e le parti, centro e periferia, polo e antipolo, sono «senza soluzione di continuità» (98), poiché la «forza del tutto, indistruttibile come in una catena, nasce proprio in virtù della forza dei singoli elementi, della loro libertà e autonomia» (98). Queste relazioni non concernono soltanto i principi dell'architettura, ma il sistema sociale e le «diverse attività e facoltà» (226) dell'essere umano. Costruiti come per cerchi concentrici, gli elementi sistemici interni ed esterni intrattengono «una catena indistruttibile di relazioni infinite di differente natura» (128). L'indistruttibilità della catena non scaturisce dalla rigidità, ma al contrario dalla sua flessibile dinamicità, quasi si trattasse di una casa di legno antisismica capace di assecondare le vibrazioni della crosta terrestre come fosse un albero (131).

Questo sistema di relazioni, che concerne il singolo e la società nella loro totalità multiforme, è esemplificato in Taut dal miracolo architettonico di Katsura, che egli valorizza compiutamente. Modello estetico e sociale, nel complesso del 17° secolo il nesso corrisponde «per così dire a una relatività organizzata» (99), che si sviluppa laddove «ogni singolo elemento si orienta secondo il suo scopo, la sua destinazione, il suo senso, proprio come un essere vivente [...]. Una buona comunità di liberi individui» (98). L'architetto tedesco, accentuando la libertà e l'autonomia dei singoli elementi, ne fa il presupposto del bilanciamento e soprattutto dello sviluppo qualitativo dell'insieme. Poiché ogni elemento risponde alla sua intima energia, il sistema perviene a un equilibrio dinamico, il quale si riversa in quella legge della proporzione o della misura, che l'attento osservatore percepisce tramite sempre «nuove sorprese» (128), relative tanto a se stesso quanto al mondo.

Certo, «[c]hi sviluppa teorie su “il” sé, sviluppa teorie sul “suo” sé», che «contengono indicazioni precise ai fini di un autocontrollo», così Luhmann⁹. Pertanto, anche le osservazioni di Taut sulla cultura, le tradizioni, l'arte e l'architettura giapponese – per esempio l'opposizione marcata istituita tra la raffinata semplicità di Katsura e l'ostentazione superba nella Nikko imperiale – devono essere lette come espressione della sua concezione della vita e della sua poetica. Tuttavia, il pensare per differenze o la doppia contingenza di io e tu, spazi e tempi, determina quella giustificata «pretesa di universalità» delle sue riflessioni, che Luhmann legittimerà in prospettiva epistemologica in quanto sono «comprese nel loro oggetto»¹⁰, come appunto in Taut.

Per giunta, l'architetto berlinese possiede uno specifico «sguardo psicologico» (233) in relazione all'Io e al Tu, che si incontra con alcune prospettive della

9 Ivi, p. 731s.

10 Ivi, p. 756.

psicologia moderna, come quella sperimentale di Carl Gustav Jung¹¹. Taut conosce per esempio «l'energetismo» che alimenta il «processo vitale», vale a dire «quella tensione di forze contrastanti indispensabile all'autoregolazione»¹², sempre pronte a capovolgersi nel loro contrario. Proprio perché frequenta queste tensioni insiste sulla necessità di una integrazione di psiche, corpo, percezioni e riflessione, individuandovi il presupposto per il raggiungimento di un equilibrio dinamico tra costruzione e distruzione, realtà e possibilità, passato e futuro, io e altro.

In opposizione alla violenza dei tempi, che determina la rottura di ogni nesso, rifiuta la contraddizione tra mezzi e fini, tra i presupposti etico-politici emancipativi e gli effetti individuali e collettivi distruttivi, senza tuttavia rinunciare alla percezione della contraddittorietà del reale. Avverte non soltanto le affinità tra i ruoli, le contiguità tra «il tormentatore e il tormentato, l'assassino e la vittima, il vincitore e il perdente» (208), soprattutto nella lunga durata. Questa visione differenziata gli consente anche di comprendere, fin dal 1936, le «necessità psicologiche» (115), che hanno favorito l'ascesa dei movimenti nazionalistici e che egli coglie sul nascere, prima che il misconoscimento dell'«energetismo» produca i suoi frutti oltremodo corrotti:

A cospetto del raffinamento e delle complicazioni senza limiti determinate dal progresso tecnico diviene urgente un contrappeso distensivo; possiamo individuarlo in alcuni aspetti della vita primitiva, che porta sollievo poiché è ancora connessa con l'esistenza dell'essere umano nella sua interezza e pienezza, in quanto tale fortunatamente ancora incorrotta (115).

Nel paese che l'architetto in esilio non avrebbe più rivisto, il «raffinamento» e le «complicazioni» della modernità avrebbero causato un rigurgito di pulsioni «primitive» e un desiderio ancestrale di semplificazione dotato di una dirompente forza distruttiva. *Vergesellschaftung* e *Vergemeinschaftung*¹³, radicamento e sradicamento, razionalità e irrazionalismo, occidente e Germania si manifestarono quali opposti senza più mediazioni, nel sistema psiche e nel sistema società. Un energetismo scisso e violento avrebbe presto promosso il complesso dell'Io e una vita dominata da illusioni, proiezioni e condizionata da *äußere Zwecke*, da scopi esterni. In Giappone, Taut ravvisa il paradigma di questo stile di vita in Nikko, che anticipa «le malattie del nostro tempo» (229). Costruito all'epoca degli Shōgun, il santuario «mirava a uno scopo. Si pretendeva che risvegliasse ossequio, ammirazione ed elogi entusiastici» (*Ibidem*). Affettazione, sentimentalità, megalomania, sete di grandezza e potere (230), insomma la «distruzione [...]»

11 Si tratta, nel caso di Jung, di riflessioni sperimentali, non essenzialistiche, cfr. in proposito Sanna (2021).

12 Jung (1965-2007: 7.194-195).

13 Weber (1921/2019) in risposta a Tönnies (1887).

delle proporzioni» (*Ibidem*), sono indizi dei nessi spezzati, al contempo causa ed effetto che si impongono loro malgrado.

Peraltro, l'architetto di Königsberg sviluppa il tema della mediazione degli opposti anzitutto nei suoi risvolti costruttivi. Proprio perché ha vissuto in tempi di violenti condizionamenti psichici e sociali, indirizza l'attenzione sulle disposizioni individuali e le alternative pacifiche. Esorta pertanto a servirsi dei propri sensi per individuare quelle costanti e varianti tra i singoli e le culture, che richiedono «un esame approfondito [Vertiefung] e amichevole delle prospettive degli altri» (225) – *tief, Tiefe, Vertiefung* sono termini ricorrenti nei saggi nipponici. In particolare, l'effetto “sorpresa” o di straniamento, che l'altro riserva, partecipa al processo di modificazione delle percezioni ed è di stimolo a nuovi intendimenti, «che tornano poi a favore della [...] vita sociale, poiché chi è interiormente stabile e ha fiducia in sé stesso è più preparato ai suoi compiti sociali di chi è in cattivi rapporti con il suo inconscio», così Jung¹⁴.

Taut intuisce «che gli opposti sono essenzialmente delle condizioni ineliminabili e indispensabili della nostra vita psichica»¹⁵, o che non vi è “Ganzwerdung” senza il nesso con l'altro, tanto più nell'incontro con l'estremo Oriente. Ha coscienza del meccanismo proiettivo, che porta a trasferire i contenuti inconsci su un oggetto esterno, sicché non corre il rischio di «lasciarsi spaventare dall'impressione di un'apparente “esotica” estraneità» (119). Il Giappone, con la sua «grande e antica filosofia della quiete», gli pare capace di armonizzare «emozioni e movimento» (208), raccoglimento e chiusura, conferendo alla «vita moderna la sua pienezza» (90). Nella «singolare consonanza di semplicità e delle più copiose variazioni», che non è possibile «rinchiudere in uno schema», riconosce il «particolare [...] segreto» della cultura nipponica: «E questo segreto spiega il suo apparente raccoglimento in se stessa e il suo amore per ciò che è intuitivo, frutto di leggerezza e improvvisazione» (*Ibidem*). L'«apparente raccoglimento» non determina dunque quella sterilità che caratterizza gli ideali di purezza, ma comprende al contempo «se stesso» e un «pezzo di mondo» (201), entrambi aperti, mutevoli e vividi grazie alle «relazioni che intrattengono gli uni con gli altri» (128).

Nel cuore stesso dell'Europa di allora si assiste, al contrario, alla più radicale rottura dei nessi e al conseguente degrado della cultura personale e comunitaria che sfocerà nel *Zivilisationsbruch* (D. Diner) della Shoa. Anche il Giappone è esposto al pericolo di rinnegare «l'autentico gusto nipponico (aji), discreto, raccolto e severo (shibui)» e finora «vitale» (229). In *Ikamono e Inbiki* del gennaio del 1936, Taut descrive con persuasione riflessiva come un «medesimo senso (Sinn)» alienato, «una sorta di inganno, un millantare che vuole raggiungere con surrogati di scarso valore i risultati conseguiti dalle opere più solidamente

14 Jung (1965-2007: 16.58).

15 Ivi., vol. 14.1, p. 162.

fondate» (229), si stia pertanto imponendo «non solo nell'arte», ma anche nella «vita quotidiana», le cui «piccole menzogne» finiscono per determinare le grandi menzogne collettive.

2. Piccolo dizionario tautiano

Questo piccolo dizionario tautiano riunisce i termini e le frasi ricorrenti, cui si deve la coerenza sintattico-semanticamente dei saggi riuniti in *Ich liebe die japanische Kultur*. L'organicità di contenuto è invece assicurata dai temi dominanti del *sensu* e dei *nessi* che caratterizzano sistemi psichici e sociali, sottosistemi o sistemi parziali, ovvero nel caso di Taut, cultura, architettura, urbanismo, arte, artigianato e costumi.

2.1. Il sistema psichico: l'integrazione individuale

Bruno Taut si rivela a tal punto capace «di fare una più profonda conoscenza» (119) del Giappone da osservare dopo appena tre mesi di soggiorno: «Diviene sempre più evidente come tutto nella casa nipponica sia scaturito dalla forma di vita che vi conducono gli esseri umani, che a sua volta esprime una singolare armonia con quella del Paese e le sue condizioni» (53). Dopo avere indicato il nesso con il contesto più ampio, concentra però l'attenzione sulla sua «compiuta unitarietà» (54) con una minuzia: i piedi. Trascurati in Occidente, nei giapponesi «si sviluppano più liberamente, perché mentre da noi nel camminare si “pigia” solo il piede, qui è l'intera andatura che si adatta flessibile al pavimento», alla stuoia, celebrata nella poesia giapponese. Dalla «malleabilità dei piedi» deriva la capacità di stare in ginocchio; infine, «questo rafforzamento, che si diparte dai piedi e si estende alla muscolatura delle gambe e del ventre, comporta un'impeccabile posizione eretta» (56). I giapponesi gli appaiono pertanto più centrati in «se stessi», nonché più connessi col loro «pezzo di mondo» (201), a partire dalla stuoia che «è il simbolo della terra ricoperta di piante, in cui lo spazio dello stare seduti o sdraiati unisce a un medesimo livello tutti i presenti» (56).

All'*embodiment* si accompagna l'affinamento dei sensi nella sfera della cultura privata. Quale architetto moderno Taut pretende che le mura domestiche non si trasformino in una parete espositiva sempre uguale, ma si limitino a delimitare gli spazi (soluzione che i suoi connazionali avvertivano come *ungemütlich* e fredda)¹⁶. Di conseguenza, ammira «l'essenzialità e la bellezza» (128) delle abitazioni giapponesi, «giacché è dal nesso tra essere umano e ambiente che deriva quell'equilibrio, che è desiderabile anche in prospettiva psichica».¹⁷ Perfetta gli pare anche l'usanza giapponese di collocare gli oggetti d'arte nel *tokomona*, in

16 Cfr. Taut (1928: 10)

17 Ivi, p. 20.

virtù della «singolarità degli accadimenti» che essa assicura. Nella nicchia il padrone di casa espone infatti dipinti e oggetti sempre diversi, in accordo col «suo spirito personale» e col momento, mentre «gli ospiti vi rispondono con quieta attenzione» (126).

L'educazione delle percezioni non si limita allo spazio sociale. Laddove nella Nikko imperiale, come negli edifici monumentali dei nuovi nazionalismi, «l'occhio è costretto a vedere fino a stancarsi», a Katsura «se vede soltanto, allora vede poco»; la vista si tramuta piuttosto in visione interiore, in un organo di riflessione a tutto tondo: «l'occhio modifica i pensieri, sicché nel corso della serena osservazione è per così dire l'occhio a pensare» (96). Non meraviglia che il miracolo di Katsura si sveli soltanto nel tempo, come avviene per Taut stesso: «durante una nuova visita (ultimamente sono stato lì quattro ore e mezzo) scopro tratti sempre più raffinati», che, oltre a essere «visibili», diventano «udibili» (128). È un'esperienza che anche Nara riserva al visitatore. L'antica sede della corte imperiale dal 710 al 784 «testimonia una libertà intellettuale e una finezza senza pari. L'arte diviene connessione compiuta, sino a fondersi con la natura» (108). La città, risultato della «libera composizione asimmetrica giapponese, spezza la rigida assialità cinese con spirito nipponico» (107), oltre a indurre una sintesi di sensi ed emozioni: «Nara – un bel suono per l'orecchio e una grande conquista per il cuore!» (108)

Le *Beziehungen* che Taut riscontra concernono sia l'architettura privata e pubblica, sia la produzione artigianale, cui egli stesso contribuisce lavorando dal settembre del 1933 nell'istituto statale *Kogei shidoshi* a Sendai e fondando in seguito insieme a un conoscente nipponico il negozio Miratiss (abbreviazione di Miraculous Tissue) di Ginza. Come illustra la locandina di una sua mostra (203s.), progetta arredi d'interno e oggetti d'uso al fine di «accrescere l'interesse» per l'artigianato moderno e «aiutare al contempo contadini e piccoli botteghe artigianali» – connessioni più ampie anche queste. Del resto, ammira la produzione locale proprio per la sua capacità di rivolgersi ai sensi affinandoli. Questa la sua descrizione di un bollitore per il tè: «solo lo sguardo quieto dell'occhio raffinato può godere di questo meraviglioso prodotto manuale, così come solo l'orecchio raffinato gode della musica delicata dell'acqua che bolle, che ricorda ai giapponesi i suoni del vento tra i pini silvestri. Orecchio, occhio e tatto – tutti insieme soddisfa questo lavoro che è il risultato delle tecniche e delle funzioni cui adempie» (201).

Nei casi descritti «la qualità», tanto dei sistemi psichici quanto di quelli sociali, «è conseguenza dell'osservazione pacata» (134), tramite la quale l'individuo preserva la sua integrità e insieme si differenzia. Costante è l'invito al *Nachdenken*, alla riflessione seria (182), profonda e concentrata (126). Nel paese del Sol levante Taut ne fa esperienza, in quanto «le attività artistiche del Giappone tradizionale presuppongono la quiete della meditazione, la più pura serenità dello

spirito e l'improvvisazione felice nell'attimo provvidenziale» (132), che congiunge passato, presente e futuro¹⁸.

Come anticipato, questo aspetto riguarda al contempo il sistema psichico e il sistema sociale nelle loro «molteplici *differenziazioni*» (128): «Se il singolo non ha alcun rapporto profondo col proprio ambito lavorativo e con la sfera culturale, non riuscirà a individuare un orientamento in alcuno degli ambiti che gli sono estranei» (227). Del nesso tra *hic et nunc* e le dimensioni globali partecipa perfino il piccolo bollitore già descritto: «Come questo bollitore tutte le forme elementari tipicamente giapponesi sono esempi di un'estetica eminentemente contemporanea, testimoni di un modo di pensare oltremodo universale» (201). Del resto, dalla sua prospettiva inclusiva, Taut ritiene che lo stesso clima nipponico «imponga in maniera categorica un atteggiamento quieto e impedisca ogni impazienza» (134). Rispetto a queste genuine tradizioni, l'occidente e «i tempi moderni» fungono ancora una volta da anti-modello, giacché impongono all'artista «nuovi elementi e compiti» e al tempo stesso gli concedono, «con la loro urgenza», «assai poca tranquillità [...] per la riflessione» (215).

2.2. Psiche e società tra Eigene e Fremde

Taut non impiega il termine di individuazione, che in Jung indica la progressiva integrazione degli aspetti inconsci della personalità, delle Ombre e dei complessi autonomi. Ne ha però esperienza, come dimostra il suo confronto con l'altro da sé, che è il Giappone. Anche in questo caso procede in maniera differenziata, su un doppio binario o su quella che Luhmann chiama «doppia contingenza»¹⁹, considerando sia le «specificità» o «particolarità», sia la «compatibilità» o similarità (69) di sistemi e sottosistemi. Inoltre, sono due i suoi modi farvi fronte: l'osservazione dell'altro e la partecipazione alla comunicazione²⁰. È questo il motivo per cui Taut non corre il rischio di avvicinare il Giappone con «fredda riserva, se non con sospetto», come certi stranieri cui appare «colorato, esotico e strano»; infatti, al pari dei suoi amici giapponesi, architetti moderni tesi a scongiurare ogni «esotismo» (119, 123), Taut lo ritiene «una stoltezza, buona appena per l'esportazione» (123).

Per intima convinzione propende per un atteggiamento «weltbürgerlich», alla Goethe. Non solo ha «considerazione per l'altro» (64), ma pratica il confronto con l'altro da sé nel suo stesso mondo interiore. Pertanto, mira non ad un «entusiasmo superficiale per ciò che è straniero», bensì ad un «amore capace di comprensione». Aspira al confronto, al «rispetto reciproco» (63), per cui rifiuta l'imitazione superficiale, lo «schematismo» (32), l'«internazionalismo convenzionale»

18 Cfr. Thomsen/Holländer (1984).

19 Luhmann (1990: 205s.).

20 Cfr. in proposito Luhmann (1995: 57s.).

e ogni pedissequa «imitazione esteriore». Riguardo al suo lavoro di architetto è inoltre convinto che sia «necessario approfondire dapprima la conoscenza delle condizioni locali specifiche, anche per evitare di dare consigli errati» (47).

Per via della «catena indistruttibile di relazioni infinite di differente natura» (128), il confronto tra Io e Altro ha inizio in Taut con «l'elaborazione critica della proprie tradizioni» (32). In proposito, ricorda una discussione alla quale aveva assistito a Copenaghen, dove all'osservazione: «Questa è davvero architettura nazionale», aveva sentito dapprima obiettare: «Ogni buona architettura è nazionale», e in seguito aggiungere: «Ogni architettura nazionale è cattiva.» (230) Taut frequenta il paradosso, tramite il quale la coscienza può «venire a capo della contraddizione [...] attribuendola a se stessa e controllando, rispetto ad essa, il proprio rapporto con la realtà»²¹. Se «l'univocità è segno di debolezza», «il paradosso appartiene ai beni spirituali più preziosi [...], poiché solo il paradosso è capace di abbracciare, anche se soltanto approssimativamente, la pienezza della vita»²².

Eigene e Fremde sono aspetti complementari di questa pienezza, al pari di «specificità» e «similarità» (69). Queste ultime Bruno Taut le individua in aspetti sociali come la «legge del lavoro», che «avvicina e connette gli esseri umani, sebbene siano separati da mezzo globo, abolendo la distanza tra loro» (111-112); le scorge nel legame del contadino con la terra, che – al contrario dei proclami nazionalsocialisti – «insegna come gli esseri umani del mondo costituiscano una grande famiglia» (112), e nella stessa architettura nipponica, che «come ogni grande arte porge la mano a tutto il mondo» (231), per cui Katsura, il capolavoro del passato, «appartiene al pari di ogni grande opera internazionale al mondo intero» (99). Quando il 10 maggio 1934 rivisita il complesso per l'ennesima volta, non può evitare di annotare nel diario: «Un saluto allo spirito che pure governa il mondo»²³.

Altri esempi del suo «modo di osservare» la totalità sono l'augurio rivolto alla gioventù giapponese, «affinché possa trovare un sostegno nelle forme della propria cultura e pertanto comprendere l'occidente con spirito di pacatezza e amicizia» (227). Un'altra esemplificazione è costituita per Taut dal lavoro del gruppo teatrale Zenshinza (Avanti), dal quale «l'occidente potrebbe imparare davvero molto»: la compagnia ha «studiato il grande teatro del mondo» e insieme pratica «la migliore arte teatrale nipponica», che è *kirei*, ovvero «pura e bella». Se nel paese del Sol levante «arte è purezza» (210), lo è nel senso del «principio dell'arte giapponese: ricchezza in semplicità» (207).

È significativo che ancora una volta l'architetto tedesco non tema il ricorso a un concetto allora tanto abusato come quello della «purezza» (Reinheit), con cui l'ideologia nazionalsocialista è arrivata a giustificare perfino lo sterminio.

21 Luhmann (1990: 567).

22 Jung (1965-2007: 12.20).

23 Taut (2013: 24).

Per Taut non comporta invece univocità, «desolazione, prosaicità, asciuttezza e noia» (124), poiché concepisce purezza e bellezza quali espressioni del nesso tra Io e Altro, il tutto e le parti. La bellezza comprende «molteplici *differenziazioni*» (128) – altra sua parola chiave –, anche in ambito culturale: «In cosa consiste il significato della parola cultura? Consiste nel fatto che i fenomeni della vita si connettono in un tutto armonico» (77). Solo se è cultura interiore è insieme un atto di civiltà. E solo la «riflessione intellettuale profonda», che non rinneghi né il «*inneres Ausland*»²⁴, e dunque il nesso tra proprio ed estraneo, tra prossimità e lontananza, diviene strumento di civiltà, come osserva Aby Warburg nell'incipit di *Mnemosyne*: «Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno»²⁵.

Taut non auspica «la selvaggia lacerazione», vale a dire quella scissione tra *Eigene* e *Fremde* che equivale talora a «barbarie» (124), ma l'armonia dell'insieme quale risultato della «libertà delle singole parti» (215). Lo shintōismo, per esempio, conseguiva questo risultato tramite la «singolare consonanza di semplicità con le più copiose variazioni» (89) o la «compenetrazione compiuta dei singoli elementi» (123). Pertanto, la «differenziazione altamente raffinata della società» poté corrispondere a «una differenziazione dei riferimenti spirituali e a una differenziazione analoga dei sentimenti religiosi» (84). Se nel suo libro *Japan-Europa* (1929) il professor Emil Lederer aveva definito la cultura nipponica quale statica, per Taut è «armonia vivente», dinamica, animata e vivificante (77). Basti pensare ai santuari Shintō, insieme antichi ed eternamente nuovi, essendo stati costruiti con legno e canna, ossia con materiali tanto fragili da dovere essere ciclicamente sostituiti. Presenti ovunque, non sono altro che «contenitori», in cui «apparenza e essenza coincidono» (85), così da conferire «ricchezza alla vita moderna» (89). Quali luoghi di culto e di «commemorazione devota» (72) «conservano lo spirito di miti e legende», convogliando «la forza spirituale e morale di racconti e tradizioni». Non osservano nette demarcazioni, ma conservano «il significato spirituale delle forze della natura, di un essere umano, di una azione ecc.», per cui lo shintōismo non conosce né «intolleranza», né «fanatismo». Taut non nutre dubbi in proposito: «La natura e tanto meno il mondo sono troppo magnifici e ricchi per potere essere sottoposti a un'unica assoluta potenza» (83).

Natura e cultura, arte e società e i loro nessi infiniti si differenziano e insieme «si connettono in un tutto armonico» (77). Il 28 ottobre del 1936, mentre con la Transiberiana lascia il Giappone per la Turchia, scrive al suo collaboratore Tokugen Mihara, che gli aveva fatto conoscere il giardino del tempio Manshu-in a Kyōto, attribuito a Kobori Enshū: «Nature became art, or art became nature. / But that ist not an art of any formula, it is so great art that one do'nt perceive

24 Freud (1979: 496).

25 Warburg (2010: 629).

the art. / That has been my real welfare of Japan» (237) Se «la conservazione del confine (boundary maintenance) coincide con la conservazione del sistema»²⁶, al contrario la terra è tonda, come aveva osservato già Kant che nel «Terzo articolo definitivo per la pace perpetua» ne aveva dedotto che il «diritto cosmopolitico (Weltbürgerrecht)» debba comportare «le condizioni di ospitalità generale». Vi si aggiunga che l'essere umano è, come in Taut, un sistema autopoietico, in grado di combinare autoreferenzialità e eteroreferenzialità e dunque in sé paradossale. Secondo George A. Kelly «ogni interesse rivolto verso l'ambiente usa lo schema bipolare di *personal constructs*, e quindi informazioni dipendenti da una differenza», sicché tutte «le rimozioni, l'«inconscio», le totalizzazioni, non sono che un'immersione di quell'«altro» che è sempre sottinteso»²⁷, come in Bruno Taut.

2.3. Sistemi parziali: architettura e urbanesimo

Lo spazio sociale è concepito dall'architetto tedesco quale dominio privilegiato delle «leggi dell'universo», le quali a loro volta prescrivono all'essere umano un «equilibrio tra le diverse attività e facoltà» (226) o competenze. Questo specifico «sentimento culturale» (225) per i nessi tra gli esseri umani e le comunità appartiene alla tradizione della sinistra liberale, ma Taut lo ritrova pure nei giapponesi. Tra il 1933 e il 1936 sperimenta tuttavia il significato e il senso di queste interdipendenze principalmente in campo lavorativo, nell'urbanistica e nella progettazione di complessi residenziale cooperativi. Egli spera di «potere essere ai colleghi nipponici di qualche utilità», avendo progettato fino ad allora «circa 10000 abitazioni» (46), mentre in Giappone le cooperative sono appena agli inizi.

Come di consuetudine, approfondisce per intanto le sue conoscenze delle condizioni sociali. Non gli sfugge né la posizione subordinata degli architetti, determinata tra l'altro dal rapporto tradizionale col denaro, di cui è persino «scortese parlare» (133), né il fatto che le attività artistiche e intellettuali continuano a essere considerate colti passatempi aristocratici, così che in «una città di cinque milioni di abitanti come Tōkyō operano non più di tre o quattro studi privati di architetti» (136). La precaria condizione socioeconomica dei suoi colleghi induce un diffuso malessere psichico, tanto che nel suo libro *Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen* del 1933 dedica due lunghi capitoli alla «rassegnazione» e alla «malinconia», diffuse soprattutto in alcune classi sociali.

Si era ripromesso di essere utile, ma una volta in Giappone sviluppa un'attività a tutto campo, scrive, incoraggia, progetta, produce e sperimenta. L'idea di un complesso edilizio sul monte Ikoma rimane sulla carta, mentre porta a

26 Cfr. Luhmann (1995: 57s.).

27 Cit. in Luhmann (1990: 388).

termine la villa Okura (165s.) e la villa Hyuga ad Atami (171s.), la prima insieme a Gonkuro Kume e la seconda con Tetsuro Yoshida, progettista dell'edificio delle poste centrali di Tōkyō. Per questi lavori Taut studia anzitutto il clima nipponico, le estati torride, «i pericoli degli inverni rigidi, dell'autunno e delle primavere umidi e piovosi» (165), nonché i modi per far fronte ai frequenti terremoti. Per contrastare l'eccesso di luminosità inventa particolari solai paraluce, mentre per gli arredi interni adotta di preferenza le tecniche, i materiali e le proporzioni della tradizione locale. La villa di Atami è una «sintesi di antico e moderno» (176), ma anche molti dei circa trecento oggetti d'uso progettati per *Miratis* di Tōkyō e per l'Istituto statale di Sendai sono veri e propri capolavori. Anche il suo insegnamento è fonte di ispirazione, tanto che nel Kōgei shidosho è suo allievo Isamu Kenmochi, uno dei più importanti designer giapponesi del dopoguerra.

Taut non perde peraltro di vista i grandi progetti, capaci di incidere su sistemi e sottosistemi: l'edilizia residenziale con scopo mutualistico e l'urbanistica. Non insegue utopie, punta piuttosto su nuove possibilità e percorsi di sviluppo sostenibili. In relazione alle cooperative di abitazione è convinto della «validità di una soluzione complessiva», «capace di dare vita a uno spirito d'insieme» e fornire «in piccolo un'immagine della grande vita nazionale» (155). Il settore prevede peraltro «uno specifico piano finanziario, sociale e commerciale» (153), essendo «la cooperativa un'unità economica» che include numerosi sottosistemi. Essa stessa è però «motivo di nuova vita commerciale e economica, così da risvegliare forze sopite e mettere in circolazione cospicue risorse finanziarie» (154), innestando una feconda spirale socioeconomica. Nondimeno, nel pieno rispetto delle condizioni locali, le cooperative nipponiche andrebbero distinte dagli omologhi realizzati in Olanda, Austria e Germania (*Ibidem*). Anche in questo caso Taut aspira a integrare diversi modelli, convinto come è che, «non appena nascerà l'interesse», il Giappone darà con «la costruzione di cooperative residenziali un nuovo e pregevole contributo alla storia dell'umanità» (156).

L'architetto tedesco mette a frutto la sua esperienza di urbanista. Per esempio, quale Stadtbaurat di Magdeburg²⁸ è riuscito in due anni e mezzo di attività a rivestire la città sull'Elba di insoliti colori, sino a dare vita a *das bunte Magdeburg* – come si legge sulle cartoline dell'epoca; ha inoltre progettato complessi per le cooperative e predisposto ben sette piani urbanistici. Per Taut l'urbanesimo è una «notificazione grafica di interesse pubblico» (224), un atto di «civiltà al servizio di una moltitudine più ampia» (221), tramite il quale «l'architetto assume una responsabilità personale nei confronti della collettività» (221). Poiché i suoi colleghi nipponici non beneficiano ancora di queste attribuzioni, dedica un ampio saggio sia alla *Nuova edilizia in Giappone* (30.8.1934) e sia alle *Manchevolezze del Giappone* (29.2.1935), ai suoi ritardi.

28 Cfr. Nippa.

Il tema è ancora una volta la necessità di una collaborazione più completa e integrata, di un nesso tra ambiti e competenze. La progettazione urbanistica presuppone infatti di «riconduurre a una unità diversi elementi» (222), tra cui le iniziative di ordine tecnico, igienico, economico ed estetico. Richiede la «collaborazione di molte persone e gruppi» (223), di alti funzionari in rappresentanza del governo, sindaci, assessori e in particolari dei «dipartimenti di igiene, edilizia, costruzioni stradali, traffico e viabilità, canalizzazione, elettricità, condotte del gas e idriche, vigili del fuoco, uffici scolastici, ospedali e via dicendo» (225). Solo questa cooperazione sistemica è in grado di assicurare al contempo competenze strategiche, efficienza e dinamismo (222). Agli urbanisti giapponesi sarà richiesto anzitutto «un grande lavoro di approfondimento intellettuale», «un impulso culturale che consenta un esame approfondito e amichevole delle prospettive degli altri» (225). Peraltro, Taut si è convinto che «la tradizione di lotta per le conquiste di scienza e arte» non difetti ai colleghi giapponesi.

2.4. Esempificazione: Katsura, la meraviglia del mondo

L'architetto tedesco arriva in Giappone il 3 maggio 1933, un giorno prima di compiere 53 anni. «Forse il più bel compleanno della sua vita» gli sarà riservato il giorno dopo con la visita alla villa imperiale di Katsura, situata lungo l'omonimo fiume nella periferia ovest di Kyōto: «Pura nuda architettura. [...] Infinita e dapprima opprimente nella sua ricchezza di nessi. [...] La più fine differenziazione del piacere estetico: un 'tutto', ma sempre in trasformazione», annota nel diario giapponese²⁹. Ritiene che il complesso sia stato progettato da uno «spirito libero» come Kobori Enshū (1578/79-1646/47), mentre in seguito si scoprirà che è sorto nel tempo, dal 1617 fino al 1663, sotto la direzione dei proprietari, appartenenti alla famiglia dei principi imperiali. Lo stile, tuttavia, è davvero quello dell'aristocratico architetto giapponese, maestro del tè e funzionario di corte nell'epoca storica che prende il nome dalla capitale Edo, ribattezzata Tokyo nel 1869.

Per Taut Katsura, di cui tratta in numerosi scritti e disegni, è l'esempio di una compiuta purezza di stile. La sua «naturale» e perciò «sublime semplicità» (98) rappresenta la migliore tradizione del Giappone antico, preservata dall'architettura moderna: «Arte è senso – a Katsura» (*Ibidem*), riassume, per aggiungere: «Ringrazio il Giappone, che mi ha regalato l'esperienza di Katsura» (99). Intanto, il complesso – costituito dal vecchio *shoin*, da quello centrale, dal palazzo nuovo, da una casa del tè e dai giardini – spezza «la tirannia della simmetria dalla Roma antica al Rinascimento», sicché «l'ingresso, la casa e i suoi spazi, il giardino e l'insieme non si dispongono per fila e per segno a destra e sinistra sotto un unico comando intorno a un centro» (96); ogni elemento è bensì posto in relazione con l'altro, «secondo il suo scopo, la sua destinazione, il suo senso, proprio come fosse un

²⁹ Taut (2013: 4).

essere vivente»: «non esiste differenza tra ciò che è importante o non importante, tra fronte e retro»(98). Ogni aspetto ha ricevuto la dovuta attenzione, «il clima, i modi di vita, i metodi costruttivi» (*Ibidem*), per cui non risponde a una «forma esteriore», ma alle «relazioni che intrattiene con gli altri» (128):

Se si dovesse fare ricorso a una formula, Katsura rappresenta un esempio di funzionalismo compiuto, e non solo rispetto a una funzione in senso pratico – sebbene raggiunga anche in questo caso la massima perfezione –, ma in senso spirituale e filosofico, in quanto la bellezza delle forme di vita umane è sostenuta in massima misura dalla costruzione, dal giardino e dalla loro differenziazione, posto che non ne sia originata direttamente. (128)

Per Enshû, con la «saggezza superiore del giapponese colto» (128), la funzione «comprende sia ciò che è pratico e utile, sia i bisogni spirituali» (98). Dopo un'ennesima visita, Taut parla di Katsura come di una «seconda architettura alpina», quasi che il complesso avesse dato in anticipo una forma compiuta al suo sogno non solo personale del 1918. Anche i 28 fogli delle sue *Riflessioni dopo la visita di Katsura* conservano la traccia di questa intuizione.

Taut sviluppa nei suoi studi sul complesso di Katsura una sua poetica e una concezione della società moderna. Il contrasto, peraltro reale, tra la villa imperiale e il santuario di Nikko, consacrato al fondatore dello shōgunato Tokugawa, Tokugawa Ieyasu, elevato allo status di divinità, non potrebbe di conseguenza essere maggiore. I colori vivaci, le sculture appariscenti, i dettagli decorativi e l'enfasi posta sulle rigide simmetrie e sull'asse verticale – evidente nella pagoda a cinque piani – sono interpretati dall'architetto tedesco come simboli della megalomania del potere e di un'architettura a esso asservita. Sotto l'aspetto stilistico denotano da una parte la differenza tra shintoismo e buddismo. Dall'altra rivelano la distanza tra le concezioni e di Taut e gli stilemi architettonici della tarda dinastia Míng (1368-1644) e della dinastia Manciu-Qīng, che si espanse tanto da includere la Mongolia e detenere il potere sino all'abdicazione dell'ultimo imperatore cinese (1912). La contrapposizione implicita è ancora una volta quella tra la tradizione cinese e quella del Giappone. Nondimeno, Taut, in conformità con lo stato della ricerca del suo tempo, trascura le influenze coreane sull'architettura, l'abbigliamento, la lingua e la religione nipponici. Ne può avvertire la corresponsione tra i suoi ideali estetici e la sofisticata compostezza stilistica delle arti all'epoca della dinastia Táng (618-907) e soprattutto della dinastia Sòng Cháo (960-1279), considerata la culla della civiltà sinica. Tanto più che si tratta di tradizioni neglette anche in Cina in seguito all'invasione mongola, di cui però proprio la cultura nipponica conserva memoria.

Non è stato Enshû, come è stato accertato nel 1982, a progettare Katsura, la villa che «appartiene come ogni grande opera internazionale al mondo intero» (99). Tuttavia, la valorizzazione del complesso da parte di Bruno Taut

ha conseguito risultati duraturi. Manfred Speidel³⁰ ha richiamato l'attenzione sulla battaglia degli architetti progressisti degli anni Trenta, che, come Sutemi Horiguchi, si opposero al dilagare del nuovo stile nazionalistico-imperiale a la Nikko, avversato appunto dall'architetto tedesco. Tetsuro Yoshida vi contrapponeva il modello dell'abitazione privata³¹, la quale però – similmente alla casa del tè – «non rappresentava un'arma particolarmente acuminata contro i tradizionalisti imperiali»³². Taut fornisce ai suoi colleghi proprio questo tipo di “arma”: «Katsura, un modesto palazzo (“palazzo” non è un concetto adeguato), è l'autentico prototipo dell'abitazione civile giapponese» (129). Il complesso seicentesco è magnificato quale paradigma del più autentico “gusto imperiale” giapponese.

Taut, partecipando al dibattito, combatte al contempo su due fronti – contro i nuovi nazionalismi e in favore dell'architettura moderna, capace di coniugare tradizioni locali e globali – con effetti di lunga durata. Nel 1960 sarà pubblicato il libro *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture* corredato di testi di Walter Gropius e Kenzo Tange e di foto in bianco e nero del fotografo nippo-americano Yasuhiro Ishimoto, commissionate dal Museum of Modern Art di New York, che sarà tradotto in molte lingue³³. Sul sito dell'Agenzia governativa della Casa imperiale si legge ancor oggi: «Katsura Imperial Villa features what is said to be the most beautiful Japanese garden»³⁴.

2.5. Il sottosistema dell'arte

L'arte attiva non solo una competenza di osservazione complessiva, ma risponde alla sfida dell'alterità radicale tramite immagini estetiche paradossali ed aperte, così Luhmann³⁵. Taut condivide in anticipo questa prospettiva, come documenta il suo dissenso profondo rispetto al ruolo dell'ideologia nella Russia di allora: se le «concezioni della cultura e della religione dei tempi passati sono state sacrificate a una prospettiva materialistica e razionalistica», la conseguenza è che Lenin e Stalin, «elevati a divinità», hanno invaso il vuoto lasciato da miti e leggende: «Così la fantasia repressa, insoddisfatta degli scopi meramente materiali, cerca una via d'uscita verso spazi aperti, mentre è costretta a soffrire la fame» (90).

L'apertura simmetrica nei confronti della sperimentazione artistica è invece manifestata nell'*Inno artistico all'aviazione* (213s.), scritto a commento delle «foto con disegni simbolici» del grafico, illustratore di libri e poeta Koshiro Onchi (1891-1955), pubblicate sul Bollettino della galleria Hangaso di Ginza. Taut

30 Speidel, in Taut (2003: 29).

31 Yoshida (1935).

32 Speidel, in Taut (2003: 29).

33 Gropius/Tange (1960).

34 Cfr. <https://sankan.kunaicho.go.jp/english/guide/katsura.html>

35 Luhmann (1997: 134, 192).

rileva che si tratta di foto alle quali l'artista ha «aggiunto con grande cautela ciò che le immagini da sole non possono direttamente esprimere e che pure si percepisce osservandole» (213). L'ordine simbolico e lo stile dell'opera, risultato dell'astrazione e della figuratività, generano forme di conoscenza integrale relative al sistema di coscienza, al sistema sociale, a sottosistemi, sistemi parziali e al mondo-ambiente, che preme alle loro frontiere. Inoltre, come più tardi per i costruttivisti, questo nesso tra i sistemi stimola nuove aperture, foriere in potenza di inattese occasioni di contribuire alla loro costruzione³⁶.

Nel suo *Inno artistico all'aviazione* Taut descrive in particolare un universo elusivo, straniante, ricco di un «senso» complesso, che intreccia dimensioni cognitive e patemiche: «Il planare dell'aeroplano è accompagnato da un piano orizzontale, la sensazione di girare in cerchio sulla città produce frammentazione e paura inducendo il ricordo di trovarsi su di un trampolino» (215):

Si ha l'impressione di fluttuare, di innalzarsi e discendere, ma si avverte anche un certo spavento e soprattutto la sensazione di quanto sia diversa l'immagine del mondo dall'alto, per cui i particolari delle città si confondono, l'operato dell'uomo ricorda il comportamento degli animali, la superficie del globo diviene parte del cosmo infinito ecc. (213)

Per Taut, il fotografo non ripiega su immagini univoche di forza o prestigio, bensì media la resa alla debolezza, all'esitazione, alla pluralità psichica e non all'azione. Le molteplici connessioni tra le emozioni di scissione e paura investono corpo e sensi, percezioni e riflessione, fino a presentare allo spettatore lo «specchio [...] in cui l'inconscio scorge il proprio volto»³⁷. Inoltre, il piano orizzontale e quello verticale paiono incontrarsi nell'immagine della spirale, che per Jung è il simbolo del divenire, archetipo dell'integrazione, tra la pluralità propria e altrui, spazi e i tempi.

Un altro aspetto centrale delle opere di Onchi è che pur muovendosi tra «segni, che vengono immediatamente compresi da ciascuno», operano una forte «compressione» o condensazione, in modo da veicolare «un complesso di immagini» (214) astratte di inestricabile figurazione. Quale «anticipazione simbolica», tendono, «con modalità del tutto naturali, a creare simboli che consentono di entrare in contatto con gli eventi della vita contemporanea» (213). Le «forme e i colori elementari» relazionano la soggettività moderna con i «sentimenti primordiali dell'essere umano», conseguendo quella «piena unitarietà di atmosfera» (214) che incoraggia la ricerca di sempre nuovi «bilanciamenti». Aperte sul passato e il presente, le dense «foto con disegni simbolici» consentono all'osservatore di «ritrovare l'accesso alle fonti più profonde della vita»: «In ciò sta l'importanza sociale

36 Cfr. Goodman (1976, 1988), che postula un relativismo ontologico e relativizza la dicotomia tra aspetti cognitivi ed estetici. Cfr. in proposito Schmidt (1992).

37 Jung (1965-2007: 14.1.105).

dell'arte: essa lavora continuamente all'educazione dello spirito contemporaneo facendo sorgere le forme che più gli difettano»³⁸, anche per Taut.

2.6. Il sottosistema del potere

Nell'agosto del 1938 Taut scrive da Istanbul a Tokugen Mihara: «L'arte rimane per sempre la massima espressione dei sentimenti umani ed è per questo la spada più affilata contro tutti i diavoli dell'animo umano»³⁹. L'architetto tedesco è convinto che proprio «il sentimento culturale» – la *Kulturarbeit*, con un termine chiave di Freud – non possa fare a meno di un «esame approfondito e amichevole delle prospettive degli altri» (225), di uno «studio intensivo» delle relazioni molteplici (226) che legano *Eigene e Fremde*. Eppure, gli Stati autoritari costringono anche l'arte a seguire i dettami del potere politico. L'arte non è più *interessentos* (Kant), ma è asservita a scopi estranei.

In questa prospettiva, i dittatori del suo tempo – che in Germania lo hanno costretto all'esilio e che in Russia gli hanno negato l'autonomia necessaria per svolgere il suo lavoro – ricordano i «dittatori politici di Edo» all'epoca degli Shôgun: «Questi usurpatori del potere politico, come è proprio dei detentori di tale potere, avvertivano l'esigenza di rafforzare la loro importanza verso l'esterno e di celare la mancanza di una cultura autentica tramite una cultura teatrale fittizia.» (127) La monumentalità, il gigantismo, le simmetrie schematiche, l'univocità di significato hanno il sopravvento, mentre la ricchezza di contrasti, le aperture, il dinamismo sono sacrificati, nel sistema sociale e in quello psichico. I nessi con l'altro, dentro e fuori di sé, sono negati al pari «della forza dei singoli elementi, della loro libertà e autonomia» (98), mentre le contraddizioni, le Ombre (C.G. Jung), proiettate sul nemico esterno, si consolidano scatenando i «diavoli dell'animo umano». Il sistema sociale sconfessa le «leggi dell'universo» volte al conseguimento di un «equilibrio tra le diverse attività e facoltà» (226) del singolo, sicché la «validità di una soluzione complessiva» (155) finisce per capovolgersi nel suo contrario.

3. Agenda e contro-Agenda 2030

Dopo anni di impegnativa *Aufarbeitung* del passato nazionalsocialista, la Germania di oggi si riconosce nell'eredità democratica della Repubblica di Weimar⁴⁰ e dell'Europa. Eppure, le concezioni chiave di Bruno Taut relative al *sensu* e ai *nessi* non sembrano godere dell'attualità che meriterebbero, né nel

38 Jung (1988: 48).

39 Speidel, in Taut (2003: 39).

40 Rinvio in proposito al discorso del 9 novembre 2018 di Frank-Walter Steinmeier, che ha indicato nel 9 novembre 1918, in cui Philipp Scheidemann ha proclamato la Repubblica di Weimar, la pietra miliare dell'odierna Germania democratica.

suo Paese di origine, né nel mondo: l'*agenda nipponica* di Taut risulta ancora in anticipo sui tempi.

Certo, i movimenti ambientalisti s'interrogano sul senso del nostro sviluppo e ricordano la correlazione tra i sistemi sociali, il comportamento del singolo e l'ecosistema. E non pochi studiosi condividono la loro preoccupazione, tra cui Jared Diamond, biologo, fisiologo, ornitologo, antropologo e geografo statunitense, che in *L'evoluzione dell'animale umano*⁴¹ richiama l'attenzione sui segnali di declino rispetto alla storia dell'umanità negli ultimi tre milioni di anni. La sua diagnosi è allarmante, giacché da tempo disponiamo dei mezzi per autodistruggerci, mentre aumentano la fame, l'inquinamento e la devastazione ambientale⁴². In tema di interdipendenze, lo studioso documenta come la massima concentrazione di scorie industriali e pesticidi si trovi presso gli Inuit nell'est della Groenlandia o in Siberia, e dunque in territori lontani dalle fabbriche chimiche e dalle zone di impiego dei loro prodotti. Le *Beziehungen* infinite, che la terra istituisce nostro malgrado, si riassumono nella doppia domanda che Diamond affida all'epilogo: «Non abbiamo imparato nulla, abbiamo dimenticato tutto?»

Bruno Taut è convinto della «validità di una soluzione complessiva» o di «uno spirito d'insieme», che rappresenta «in piccolo un'immagine della grande vita nazionale» (155). Anche Diamond analizza le «grandi» crisi nazionali come se fossero l'analogo delle «piccole» crisi che si verificano nelle vite dei singoli. Con altrettanta coerenza integra saperi tradizionalmente separati, tra cui le scienze naturali e la psicologia, e rifiuta la verticalizzazione dei sistemi sociali, che è causa di divisione, marginalizzazione e devastazione. Taut aveva a sua volta avvertito la predominanza dei rapporti verticali, non solo nel complesso architettonico di Nikko, cui aveva contrapposto lo sviluppo di interdipendenze orizzontali, ovvero quei nessi tra sé e il mondo che consentono di individuare soluzioni lungimiranti a problematiche globali sempre nuove.

Le strategie complessive dell'odierna politica e il suo interventismo inconsiderato, di cui la guerra scatenata dalla Russia in Ucraina è solo una delle più recenti testimonianze, trascurano invece lo «studio intensivo» dei nessi (226), vale a dire di *Beziehungen, Verhältnisse, Zusammenhänge e Verbindungen* molteplici, per non parlare di *Zusammengehen* e *Einswerden* tra sistemi psichici e sociali, tra *Eigene* e *Fremde*. Il rispetto delle «leggi dell'universo» stenta a farsi strada⁴³. Del resto, anche l'architettura, l'arte, l'editoria, i media non sempre mirano a «ricondurre a una unità diversi elementi» di ordine tecnico, economico, estetico ed ecologico, per assoggettare le sempre «nuove sorprese» (128) alle logiche del mercato, più che al rispetto dei loro scopi intrinseci. Perfino l'*Agenda 2030* dell'Onu, pur proponendosi di sconfiggere la fame del mondo entro pochi anni,

41 Diamond (2015).

42 Diamond (2017).

43 Una nuova politica estera *al femminile* sta iniziando a esplorare percorsi alternativi al fine di fermare le pratiche del *business as usual*. Cfr. in proposito Lunz (2022).

sembra incurante della rete di interdipendenze che consente di conseguire risultati duraturi, incentrata come è sui proclami. In conclusione, «sono circa 5,7 milioni i bambini sotto i cinque anni che sono sull'orlo della fame, oltre il 50% in più rispetto al 2019», sicché basta «un ulteriore piccolo passo e in alcune aree del mondo da una situazione di crisi ed emergenza si passerà ad una catastrofe»⁴⁴. Nelle riflessioni sul Giappone, quasi fossero un'anti- o più effettiva agenda 2030, l'architetto tedesco Bruno Taut scende invece al cuore di un problema, intorno al quale occorrerebbe costruire per intanto una consapevolezza diffusa: il nesso che lega gli esseri umani tra di loro e alla terra, e i valori e i comportamenti che conferiscono senso e significato al nostro destino comune, inconfondibile eppure fragile. Il confronto di Taut con la cultura nipponica è in questo senso davvero un legato che, come osserva Rosalba Maletta, investe tutti noi come soggetti individuali e collettivi.

Bibliografia

- Adam, H., 1995, *Die Alpen zur Vollkommenheit erbeben. Bruno Tauts Alpine Architektur – eine Vision aus dem Geiste Friedrich Nietzsches*, in *Symposium Bruno Taut. Werk und Lebensstadien. Würdigung und kritische Betrachtung*, Magdeburg, Dokumentation 48 1/II, 1995: 131-147.
- Diamond, J., 2015, *L'evoluzione dell'animale umano*, Torino, Boringhieri.
- Diamond, J., 2017, *Armi, acciaio e malattie*, Torino, Einaudi.
- Freud, S., 1979, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in Alexander Mitscherlich, James Strachey e Angela Richards (a cura di), *Studienausgabe*, vol. 1, Frankfurt a.M., Fischer.
- Goodman, N., 1976, *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore.
- Goodman, N., 1988, *Vedere e costruire il mondo*. Roma-Bari, Laterza.
- Gropius, W., e K. Tange, 1960, *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, New Haven, Yale University Press.
- Hilbeseimer, L., 1919, *Paul Scheerbarth und die Architekten*, in «Kunstblatt» 3, 1919: 271-274.
- Jung, C.G., *Opere*, 1965-2007, 24 voll., Torino, Boringhieri.
- Jung, C.G., 1988, *Psicologia e poesia*, Torino, Boringhieri.
- Luhmann, N., 1990, *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna, il Mulino.
- Luhmann, N., 1995, *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*, Opladen, Westdeutscher Verlag.

44 Cfr. <https://www.savethechildren.it/blog-notizie/fame-nel-mondo-la-situazione-oggi-e-i-cambiamenti-previsi-il-futuro> (ultima consultazione 12/12/2021).

- Luhmann, N., 1997, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Lunz, K., 2022, *Die Zukunft der Außenpolitik ist feministisch. Wie globale Krisen gelöst werden müssen*, Berlin, Econ-Ullstein.
- Nippa, A. (a cura di), 1995, *Bruno Taut in Magdeburg. Eine Dokumentation. Projekte – Texte – Mitarbeit* 20.
- Prange, R., 1991, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Hildesheim u.a., Olms.
- Rausch, M., 1995, *Der Glaspapa. Paul Scheerbarts architektonische Phantasien im Hinblick auf das Werk von Bruno Taut*, in *Symposium Bruno Taut. Werk und Lebensstadien. Würdigung und kritische Betrachtung*. Magdeburg. Dokumentation 48 1/II, 1995: 100-106.
- Sanna, S., 2021, *Jung und der Antisemitismus*, in «Zeitschrift Analytische Psychologie» 195.1, 2021: 111-132.
- Schmidt, S.S., 1992, *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau.
- Taut, B., 1919, *Alpine Architektur*, Hagen, Folkwang.
- Taut, B., 1928, *Die neue Wohnung*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann.
- Taut, B., 2003, *Ich liebe die japanische Kultur. Kleine Schriften über Japan*, Berlin, Mann.
- Taut, B., 2013, *Das Tagebuch. Erster Band 1933*, a cura di Manfred Speidel. Berlin: Gebr. Mann.
- Taut, H., 1995, *Person und Werk Bruno Tauts*, in *Symposium Bruno Taut. Werk und Lebensstadien. Würdigung und kritische Betrachtung*. Magdeburg. Dokumentation 48 1/II, 1995: 19-32.
- Thomsen, Chr.W., e H. Holländer (a cura di), 1984, *Augenblicke und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tönnies, F., 1887, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*, Leipzig, Fues.
- Warburg, A., 2010, *Mnemosyne Einleitung*, in M. Treml, S. Weigel e P. Ladwig (a cura di), *Werke in einem Band*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2010: 629-639.
- Weber, M., 2019, *Economia e società. L'economia, gli ordinamenti e i poteri sociali*, Roma, Donzelli.
- Yoshida, T., 1935, *Das japanische Wohnhaus*, Berlin, Wasmuth.
- <https://sankan.kunaicho.go.jp/english/guide/katsura.html>
- <https://www.savethechildren.it/blog-notizie/fame-nel-mondo-la-situazione-oggi-e-i-cambiamenti-previsti-il-futuro> (ultima consultaz. 12/12/2021).

In cerca di una forma: Mosca negli anni Venti*

Stefania Sini

Università del Piemonte Orientale

ORCID 0000-0003-3136-7764

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.96>

ABSTRACT

I massicci cambiamenti che investono le città russe dopo la Rivoluzione di Ottobre, a cominciare dalla riorganizzazione degli spazi abitativi e dalla nuova toponomastica, sono oggetto di riflessione teorica, impegno pratico e narrazione da parte di intellettuali e artisti che, in diversa misura, collaborano alla edificazione della società sovietica o soltanto la osservano e descrivono. L'intervento si soffermerà su alcuni casi esemplari di racconto del vissuto urbano a Mosca negli anni Venti, con particolare riguardo a Boris Pasternak, Michail Bulgakov e Valentin Kataev.

PAROLE CHIAVE

vissuto urbano sovietico, Mosca anni Venti, Boris Pasternak, Michail Bulgakov, Valentin Kataev

ABSTRACT

The massive changes affecting the Russian cities after the October Revolution, starting with the reorganization of living spaces and new toponymy, are the subject of theoretical reflection, practical commitment, and narration by intellectuals and artists who in various degrees collaborated in the edification of Soviet society or only observed and described it. The paper will focus on some exemplary cases of narration of urban experience in the 1920s in Moscow, with particular regard to Boris Pasternak, Mikhail Bulgakov, and Valentin Kataev.

KEYWORDS

Soviet urban experience; Moscow in the 1920s; Boris Pasternak; Michail Bulgakov; Valentin Kataev

SOMMARIO: 1. Compattazioni – 2. Boris Pasternak: rinunciare al superfluo. – 3. Michail Bulgakov: abitare in una cornetta del telefono – 3. Valentin Kataev: la città negli strati del ricordo – 4. Forme compatte e fluttuanti

* *Questo saggio è il risultato di una ricerca finanziata dai Fondi di ricerca locale 2019 dell'Università del Piemonte orientale*

Il ricordo si perde, come la vecchia città. I vuoti di Mosca ricostruita si riempiono di nuovi contenuti architettonici. E negli scantinati della memoria restano appena degli spettri di vie inesistenti, annullate, di vicoli, vicoletti senza uscita... Ma come sono insistenti questi fantasmi di chiese, di palazzetti, di edifici che qui esistevano un tempo... A volte questi fantasmi sono per me più reali di quelli che li hanno sostituiti: un effetto di presenza!
Valentin Kataev

1. Compattazioni

Il 7 novembre 1918 a Pietrogrado, presso il cineteatro Splendid Palace, si svolge la prima proiezione del film *Uplotnenie* (fig.1), diretto da Anatolij Dolinov, Aleksandr Panteleev, Donat Paškovskij e sceneggiato e sponsorizzato dal Commissario del popolo per l'istruzione Anatolij Lunačarskij, il quale fa la sua comparsa nelle prime inquadrature, sulla soglia del racconto, investendolo di un incontrovertibile effetto di realtà. (fig. 2)



Fig. 1 Poster del film *Uplotnenie*. «Proletari di tutto il mondo unitevi». «Uplotnenie. Cinepièce. Comp[osizione (sceneggiatura)] di A.V. Lunačarskij]. Edizione del comitato cinematografico presso il Commissariato dell'istruzione popolare dell'unione delle comuni della regione del nord».

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poster_of_Uplotnenie_movie.jpg

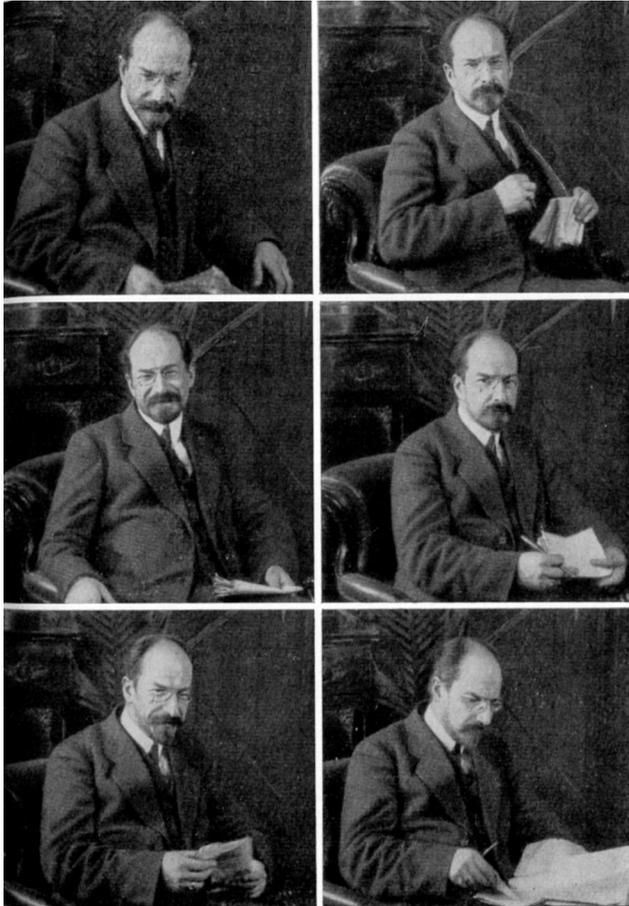


Fig. 2 Anatolij Lunačarskij nelle prime inquadrature di *Uplotnenie*. <http://lunacharsky.newgod.su/gallery/art-video/uplotnenie-film-1918g>

Si tratta di una delle prime pellicole sovietiche di chiaro intento propagandistico, un *agitfil'm* (Youngblood, 1991: 1-20; Widdis 2003: 87), la cui trama riflette la situazione sociale creatasi con la «grande redistribuzione abitativa» (*velikij žil-iščnyj peredel*) posta in atto nelle città dai soviet dopo la vittoria nel 1917. *Uplotnenie* significa infatti densificazione, compattazione o compattamento e si riferisce agli immobili che il governo bolscevico ha sequestrato ai proprietari, riassegnandoli alle famiglie del proletariato. La maggior parte delle case borghesi viene riorganizzata in *kommunalki* dove coabitano diversi nuclei famigliari (Gorlov 2016; Mirovič 2016; Azarova 2001: 191-192; Harshman 2018: 44-45; Piretto 2005). Nel film, il Professore Chrustin, docente dell'università di Pietrogrado, si trova costretto a dare spazio al fabbro Pul'nikov con la figlia. L'accoglienza è all'inizio fredda, la differenza sociale tra *intelligencija* e proletariato si fa sentire, ma gradualmente la convivenza migliora. Gli operai della fabbrica frequentano

la casa e il professore decide di svolgere dei corsi per i lavoratori. Nel frattempo, il suo figlio più giovane e la figlia di Pul'nikov si sono innamorati e hanno deciso di sposarsi. Il figlio maggiore di Chrustin, cadetto e ostile ai nuovi inquilini, viene punito con l'arresto. La morale è flagrante quanto lo sono la semplicità della trama e lo scontro sociale messo in scena.

La vicenda di *Uplotnenie* è ambientata a Pietrogrado, culla della Rivoluzione, che tuttavia nel 1918 cede il ruolo di capitale a Mosca. D'ora in avanti, il principale laboratorio degli esperimenti e programmi sociali del nuovo governo, il territorio di ingenti lavori urbanistici e il luogo di attrazione di intellettuali e artisti provenienti dall'ex Impero russo è Mosca. Qui la redistribuzione e compattazione degli alloggi non possono non risultare più massicce che altrove. Se tra il 1918 e il 1924 a Pietrogrado/Leningrado cambiano casa 300 mila persone, nella capitale si muovono in 500 mila (Gafurova 2016: 67). Soltanto nell'autunno del 1918, 3.197 «famiglie borghesi» (circa 15.000 persone) vengono sfrattate da Mosca e più di 20.000 lavoratori si trasferiscono nei loro appartamenti.

2. Pasternak: rinunciare al superfluo

Di questo enorme mutamento delle condizioni abitative dopo il 1917 recano testimonianza numerosi narratori e poeti russi, sostanziando con le loro opere l'immaginario collettivo intorno agli esiti della rivoluzione bolscevica e contribuendo lungo i decenni a trasmettere elementi e tracce di tale immaginario anche al di fuori dei confini sovietici¹. Il racconto dell'occupazione della casa moscovita del protagonista in *Doktor Živago* di Boris Pasternak ne è un esempio perspicuo (figura 3). Ricordiamo, in particolare, il capitolo dal titolo eloquente *L'accampamento di Mosca* (*Moskovskoe stanovišče*) nella I parte del romanzo: a Jurij, che è appena tornato dal fronte, Tonja descrive la riduzione della casa come una cessione volontaria dovuta alla difficoltà di riscaldare le stanze:

“[...] Ma dove vai? Perché non passi dal salotto? Adesso passate da un'altra parte per salire?”

“Ah sì, tu non sai nulla. Io e papà ci abbiamo pensato e ripensato e poi abbiamo ceduto una parte del pianterreno all'Accademia agraria. Se no, d'inverno, non ce la facevamo a riscaldare. E anche il piano di sopra è troppo grande. Glielo abbiamo offerto, ma per ora non lo prendono. [...] Per ora tengono le camere in ordine. Ora le chiamano 'superficie abitabile' (*Teper' èto nazyvaetsja žilaja ploščad'*). Di qui, di qui. Ma quanto sei lento! Si passa dalla scala di servizio. Hai capito, adesso? Seguimi, ti faccio strada io” (Pasternak 1957: 184-185; ed. orig.: 240)².

1 Nel ventaglio di opzioni possibili abbiamo scelto consapevolmente, quale avvio di una ricerca in corso di svolgimento, tre campioni testuali luminosamente paradigmatici. Ci proponiamo in futuro di esplorare autori meno canonici.

2 Parte I, cap. *L'accampamento di Mosca*, par. 2. Ed. orig.: primo Libro, parte sesta, 2.

In questo episodio, la compattazione degli spazi viene accolta di buon grado e giustificata dalle sue vittime; di più, essa suscita le lodi di Jurij che descrive la ricchezza espropriata come sfondo allucinato della sofferenza dei soldati feriti e invoca la rimozione del superfluo:

“Avete fatto benissimo a cedere le camere. Anche l’ospedale dove lavoravo era installato in un palazzo signorile. File sterminate di stanze, in qualcuna il parquet era ancora intatto. C’erano palme nei vasi e di notte quelle foglie sopra le brande parevano dita allargate di fantasmi. I feriti che venivano dal fronte avevano paura e gridavano nel sonno. Del resto non erano del tutto normali, spesso soffrivano di traumi psichici. Si dovettero portar via le palme. Voglio dire che nella vita dei ricchi c’era davvero qualcosa di morboso. Un’infinità di cose inutili. Mobili e stanze inutili nelle case, inutili finezze di sentimento, espressioni inutili. Avete fatto bene a restringervi. Ma è ancora poco. Bisogna farlo di più” (*Ibidem*).

Se in queste battute di *Živago* la deliberata rinuncia alle stanze da parte dei proprietari sembra adeguarsi con equa coerenza alla tabula rasa imposta dalla Rivoluzione³, altrove nel romanzo il narratore rappresenta senza giudicare la burocratizzazione delle case e il controllo militare esercitato sugli abitanti:

Gli inquilini tenevano un’assemblea generale, fissata in precedenza, cui era intervenuta una rappresentante del soviet rionale, quando improvvisamente si era presentata la commissione militare di ronda, che controllava i permessi di detenzione d’armi da fuoco e sequestrava le armi non autorizzate. Il capo della ronda aveva pregato la delegata di non andarsene, assicurando che la riunione non avrebbe preso molto tempo, che gli inquilini, via via sbrigati, avrebbero potuto tornare a riunirsi, così che l’assemblea si sarebbe potuta riprendere al più presto.

Quando il dottore si avvicinò, la perquisizione volgeva infatti al termine, ed era appunto la volta dell’alloggio dove egli era atteso. Un soldato col fucile tenuto a tracolla da una cordicella e che stava di guardia a una delle scale che portavano ai ballatoi, si rifiutò recisamente di lasciarlo passare. Ma il capo della ronda intervenne perché non si facessero difficoltà al dottore, e consentì, anzi, a rimandare la perquisizione a dopo la visita (216; ed. orig. 274-275)⁴.

Il soggiorno del medico a Mosca ha peraltro un termine. La decisione sofferta è porre in salvo la famiglia e partire per Varykino. Nel frattempo, negli spazi abitativi sono sopraggiunti altri ospiti:

In casa Gromeko fervevano i preparativi per il viaggio. Agli inquilini, che nella casa riadattata (*v uplotnennom dome*) erano divenuti innumerevoli come passeri in istrada, vennero presentati come una pulizia generale prima di Pasqua (227; ed. orig. 286)⁵.

3 È interessante osservare come l’occupazione della casa moscovita del Dottor *Živago* venga ben diversamente rappresentata nell’omonimo film di David Lean del 1965.

4 Parte I, cap. *L’accampamento di Mosca*, par. 11. Ed. orig.: primo Libro, parte sesta, 11.

5 Parte I, cap. *In viaggio*, par. 1. Ed. orig.: primo Libro, parte settima, 1.

Alla vigilia della partenza, soverchiata da questa moltitudine – su cui ora il narratore non formula alcun commento oltre al paragone con i passeri – Tonja ha affidato le proprie stanze a un'anziana coppia di coniugi, conosciuti l'anno precedente in occasione di un baratto di «roba vecchia, stracci e mobili inutili in cambio di legna e patate». Ha mostrato loro «quali fossero le chiavi di ogni serratura e dove ogni cosa si trovasse, aprendo e chiudendo insieme a loro armadi e cassetti, indicando e spiegando tutto»:

I tavoli e le sedie erano addossati contro le pareti, i fagotti per il viaggio stavano ammassati in disparte, e da tutte le finestre erano state tolte le tende. La tormentata [...] si affacciava nelle stanze ormai vuote attraverso le finestre spoglie (231; ed. orig. 290-291)⁶.

La percezione della casa e della superstita proprietà si assottiglia e attutisce vieppiù insieme all'incombere del senso di perdita. Qui la volontà della rinuncia si è fatta rinuncia della volontà.

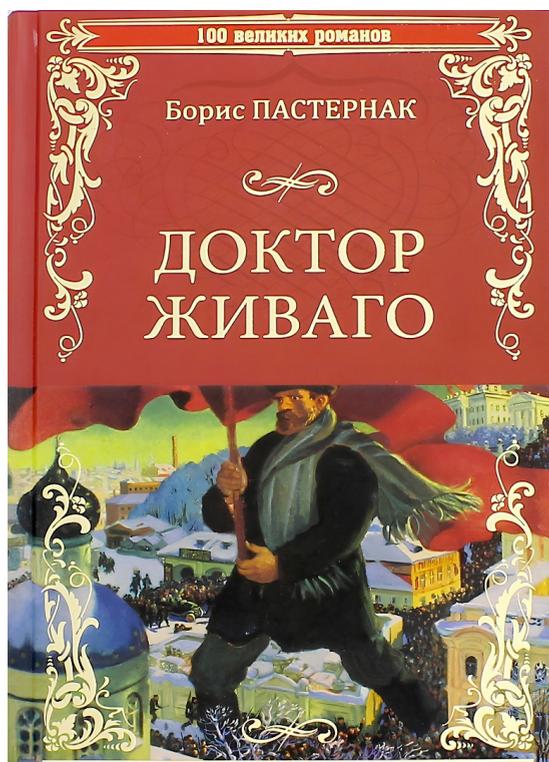


Fig. 3 Boris Pasternak, *Doktor Živago*, Moskva, Veče, 2018. In copertina il quadro di Boris Kustodiev, *Bolševik* (1920); <https://cdn1.ozone.ru/multimedia/1024229654.jpg>; copertina del libro di pubblico dominio.

⁶ Parte I, cap. In *viaggio*, par. 5. Ed. orig.: primo Libro, parte settima, 5.

3. Bulgakov: abitare in una cornetta del telefono

Altro caso esemplare di racconto del vissuto urbano a Mosca negli anni post-rivoluzionari è rappresentato da Michail Bulgakov, giunto in città nel settembre 1921, dopo una sofferta svolta esistenziale, e deciso a sopravvivere alla fame e a costruire e coltivare la propria nuova identità di letterato (Čudakova 2013: 117-147). La sua carriera artistica prende forma e si radica a Mosca, dove l'esercizio della scrittura procede in continuo scambio osmotico con l'esperienza quotidiana, con l'accelerazione dei ritmi di vita che la metropoli impone, con le difficoltà del *byt* e gli sforzi impiegati a superarle⁷. Di questa *Bildung* creativa e civile offrono efficaci testimonianze i *feuilleton* (Nicolescu 1994, Petrenko 2000, Krivošejkina 2004, Vesnina 2018, Chenoweth 2020: 85-124), in particolare quelli pubblicati su «Nakanune». Come scrive Tatjana Nicolescu, «sono i titoli stessi a dichiararlo: *Mosca dalle pietre rosse*, *La capitale nel taccuino*, *La città dorata*, *Mosca negli anni Venti*, che in seguito prese il nome di *Trattato sull'abitazione*» (33) (fig. 4).

In questi scritti [...] la città balza in primo piano: la Mosca sprofondata nel buio, in un «buio senza fondo» (così la vide Bulgakov quando vi giunse nel 1921) si trasforma negli anni della NEP in una città di luci, di colori, piena di suoni e di movimento; presa nel vortice dei cambiamenti, Mosca si muove a grande velocità, vola nel «rumore delle parole, dei suoni, delle sirene» e sottomette al suo ritmo nuovo e imprevedibile anche lo scrittore (*Ibidem*).

Nicolescu, inoltre, rileva opportunamente il nesso che si istituisce nella prosa di Bulgakov tra esperienza urbana e scelte stilistiche, compositive e di genere:

Bulgakov è costretto a rinunciare allo stile epico, dalle lente cadenze, e ricorre a un linguaggio spezzettato e frammentario capace di fissare, con l'incisività dell'appunto, l'essenza dell'avvenimento. E questo ci spiega l'interesse che l'autore mostra per «gli appunti» (*Zapiski*) come maniera letteraria: gli *Appunti sui polsini*, *Appunti di un giovane medico*, *Appunti di viaggio*. Gli *Appunti sui polsini*, con richiamo, forse agli *Appunti di un pazzo* di Gogol', usano un linguaggio fatto di frasi brevi, dinamiche, scattanti che sembrano poter volare rapide come Mosca (*Ibidem*)⁸.

7 «La lettura di Bulgakov è una chiave per comprendere meglio i problemi del vivere e dell'abitare a Mosca» (Spendel 1999: 24). Secondo la studiosa, «ciò che si pone in primo piano e assume un particolare significato nell'immagine di Mosca proposta da Bulgakov non è la vivace descrizione della vita urbana degli anni Venti e Trenta, bensì il conflitto che nella Mosca postrivoluzionaria nasce tra l'individuo e la storia» (*Ibidem*).

8 Osserviamo, a tal proposito, che questo stile rapido e franto è presente anche in *La guardia bianca* (1924), in alternanza allo stile 'epico'. Caratteristico del primo romanzo bulgakoviano è in effetti un ritmo narrativo vario e mutevole, con repentini cambiamenti di velocità. Ne consegue l'alternanza nella diegesi di distensioni e contrazioni, in una sorta di movimento di diastole e sistole. Da un lato, il narratore indugia in descrizioni ampie, condotte attraverso uno sguardo dall'alto, panoramico, sulla configurazione del territorio di Kiev (la collina di san Vladimir, il Dnepr con le sue anse) e anche da uno sguardo più basso su scene corali (la



Fig. 4 Michail Bulgakov, *Trattato sull'abitazione*, Edizioni «Terra e fabbrica», Mosca-Leningrado, 1926. Collana Biblioteca di satira e humor. <https://fantlab.ru/images/editions/big/327541?r=1630776997>; copertina del libro di pubblico dominio.

folia cittadina, i combattimenti). Dall'altro, il racconto presenta salti repentini e forti ellissi; lo stile, prevalentemente nominale, si raggruma in periodi brevi, scarni, fulminei: quello dei *Zapiski*. Compagnano altresì forme estreme di monologo interiore, che sconfinano nel flusso di coscienza asintattico (il delirio di Aleksej Turbin nel capitolo XII della parte Terza). Cfr. Bulgakov 2011: 243-245.

La città non è dunque solo un tema costante della narrativa di Bulgakov, un contenuto letterario, uno sfondo o un 'esistente' del racconto, ma rappresenta altresì una forma del vissuto che si traduce nelle scelte espressive⁹.

La città è, per dirla con Bachtin (2012; 1979), un cronotopo complesso (Burlina 2020; 2021), composto a sua volta da altri cronotopi: le strade, le piazze, le case, le soglie delle case – anticamere, ascensori, pianerottoli, scale. E proprio le abitazioni di Mosca costituiscono una presenza privilegiata, perfino ossessiva, fantasmatica, dell'arte di Bulgakov¹⁰. Un oggetto mancante, perduto, sconquassato. È noto, infatti, come l'intera sua opera narrativa e teatrale rinvii di continuo al 'problema degli alloggi': dai primi *feuilleton* a *Cuore di cane* e *Uova fatali*, da *L'appartamento di Zoja* al *Maestro e Margherita*, solo per menzionare alcuni titoli¹¹.

Fra i molti possibili esempi, il *Trattato sull'abitazione* offre un condensato di spunti interessanti all'analisi. Nella prima parte del testo, l'io narrante racconta in prima persona alcuni episodi della propria esperienza di vita a Mosca accumulata negli anni 1921-1924 alla ricerca di lavori per sopravvivere. Rivolgendosi al lettore, ribadisce la propria volontà di «descrivere» la città «frugata per dritto e per rovescio» («*Ja obšaril eë »dol' i poperëkë*») (Bulgakov 1988: 277; ed. orig: 161) e la propria attendibilità di testimone diretto di quanto va raccontando. Chiede di essere creduto: «Se dico che è così, vuol dire che è veramente così» (*Ibidem*).

La professione di veridicità e «l'ostentato biografismo» (Spendel 1999: 24) vanno tuttavia a collidere con i contenuti del racconto, imperniato sulla contraddizione e il paradosso, in virtù di una strategia di amplificazione grottesca. Fatti

9 Sulla nozione narratologica di esistente, cfr. Chatman 2003: 99-11. Sugli «effetti di questa nuova percezione spazio-temporale» propria del modernismo, in atto nel «luogo emblematico dell'accelerazione dei ritmi vitali, dell'affollamento e del caos, della molteplicità di sensazioni e prospettive, lo spazio urbano della letteratura modernista», cfr. Iacoli 2021: 413-414. Sul tema della città nella poesia moderna, cfr. Giovannetti 2021: 245-247. Sulla città e l'esperienza del moderno nel cinema sovietico, cfr. Widdis 2003: 75-80; per la letteratura italiana, cfr. i 3 volumi a cura di Barenghi *et al.* 2012. Includibile, su queste questioni, il rinvio a Simmel 1995; 2007 e Benjamin 1982; 2007. Sulla costituzione narrativa dello spazio urbano da una prospettiva interdisciplinare, cfr. Kindermann-Rohleder 2020; più in generale per un approccio geocritico cfr. Sally 2020; sul testo urbano di Pietroburgo, fondamentale è Toporov 2003; per uno studio di *Urban Studies* in lingua russa, cfr. Trubina 2010.

10 Se la storia letteraria è piena di case infestate, l'opera di Bulgakov è infestata dalle case.

11 «Tutto *Il Maestro e Margherita* [...] ruota intorno al problema degli alloggi. Qual è il primo scandalo di Voland, non appena arriva a Mosca? È questo: egli occupa, con il suo codazzo, un enorme appartamento sulla Sadovaja, cacciando le famiglie che lo condividevano; verso la fine della terza, quarta lettura, poi, si fa una scoperta sensazionale: la storia del Maestro è raccontata, dal manicomio, dal poeta Ponyrëv [...] che si trasforma in un discepolo del Maestro, ma che il lettore incontra fin dal primo capitolo sotto lo pseudonimo di Ivan Bezdomnyj. Che cosa significa Bezdomnyj? Significa, letteralmente, "senza casa". Chi comprende che la questione della casa è l'epicentro attorno al quale ruotano i pensieri dei cittadini sovietici, possiede una chiave per entrare in quella letteratura» (Tarabbia 2017).

veri e al contempo assurdi smentiscono la sensatezza delle più incontrovertibili affermazioni. Così inizia la seconda parte:

Mettiamoci d'accordo una volta per tutte: l'abitazione è la pietra angolare della vita umana. Prendiamolo come un assioma: senza un'abitazione, l'uomo non può esistere. Adesso, a complemento di ciò, a tutti coloro che vivono a Berlino, Parigi, Londra e in altri luoghi, comunico che a Mosca non ci sono appartamenti. E allora come ci si vive, allora? Ci si vive così. Senza appartamenti (*Ibidem*).

Ora, i moscoviti non sanno nemmeno più cosa voglia dire la parola «appartamento» e ormai la adoperano per indicare «ciò che capita». A questo proposito, il narratore riferisce di essersi recato dal «compagno tal dei tali» al quale ne era stato appena assegnato uno. La situazione del palazzo non lascia ben sperare:

La scala senza ringhiera era bagnata di zuppa di cavoli e diagonalmente vi penzolava un cavo strappato, grasso come una biscia. All'ultimo piano, dopo esser passato su uno strato di vetri rotti e sotto finestre per metà sbarrate con tavole di legno, mi ritrovai in uno spazio cieco e buio e lì cominciai a gridare. Al grido rispose una striscia di luce, finché, entrato chissà dove, trovai il mio amico (278; ed. orig.: 162).

In oscillante equilibrio tra deformazione iperbolica e dettagliato realismo, il racconto riproduce uno spaccato di *byt* sovietico degli anni Venti, con gli spazi angusti di una *kommunalka* e gli inquilini stipati al suo interno:

Dov'ero entrato? Il diavolo lo sa! Era una cosa buia come una miniera, suddivisa da tramezzi di compensato in cinque sezioni a forma di grosse cappelliere allungate. Nella cappelliera centrale sedeva il mio amico, sul letto, accanto a lui sua moglie, e accanto a sua moglie il fratello del mio amico, il quale fratello, senza alzarsi dal letto, ma semplicemente allungando il braccio, disegnava sulla parete opposta un ritratto a carboncino della cognata. La cognata leggeva *Tarzan* (*Ibidem*).

Come osserva Giovanna Spindel (1999: 25), «lo sfacelo della città non può che rispecchiarsi in quello umano della coabitazione». Costretti al contatto fisico, espropriati delle necessarie distanze interpersonali, gli abitanti della casa vivono nella promiscuità non solo dei corpi ma anche dei suoni, immersi costantemente nel fracasso:

I tre vivevano in una cabina del telefono. Immaginatevi, voi che vivete a Berlino, come vi sentireste se vi alloggiassero in una cornetta. Un sussurro, il rumore di un fiammifero caduto per terra si sentiva attraverso tutte le cappelliere, e la loro era quella centrale (Bulgakov 1994: 278; ed. orig.: 162).

Ai lettori berlinesi tutto questo può sembrare un *adınaton* o un esercizio di prosa gogoliana o dostoevskiana, che lo scrittore propone alla loro immaginazione riproducendo la sarabanda di voci, pezzi di dialoghi, grida, imprecazioni, frasi interrotte che cozzano l'una contro l'altra e riempiono la casa (279; ed. orig.: 162-163) e che rappresentano il contrario della comunicazione: la pura incomunicabilità. L'io narrante non può che invocare il silenzio («Il silenzio è una gran cosa, un dono degli dei, il paradiso») e concludere che se «a Mosca manca lo spazio», «si può fare una cosa sola: attuare il mio progetto, che consiste in questo: *a Mosca bisogna costruire*» (283; ed. orig.: 165 [corsivo dell'autore]).

E in effetti in questi anni a Mosca si costruisce: palazzi e cultura, ponti e storia, scuole e spettacoli. In città approdano architetti, artisti, scrittori, attori, musicisti, intellettuali, impegnati fiduciosamente nella edificazione della nuova società socialista in marcia verso il radioso avvenire, o silenziosamente dubbiosi, in un affollato gradiente tra piena adesione istituzionale, ruolo di 'compagni di strada' e destino di esilio o di arresto.

4. Valentin Kataev: la città negli strati del ricordo

Fra i nuovi arrivati a Mosca a inizio degli anni Venti si trova Valentin Kataev, originario di Odessa e costretto, come Bulgakov e come altri scrittori odessiti immigrati nella capitale (fig. 5), a sfamarsi, cercando di inserirsi nei circoli giornalistici e letterari e di pubblicare. La sua descrizione di Mosca è affidata, oltre mezzo secolo dopo i fatti narrati, a *La mia corona di diamanti* (1978), opera che ostentatamente rifiuta la definizione di libro di memorie – e persino l'incasellamento in qualsivoglia etichetta di genere (Kataev 1978: 71-72; ed. orig. 44)¹² – in nome di una libertà creativa e di uno sperimentalismo espressivo sussunti sotto l'egida dell'inclinazione/corrente stilistica – o «malattia del secolo» (*bolezn' veka*) (28; ed. orig. 16) da lui battezzata «mauvisme», *mot-valise* composta da *mauvais* + *fauvisme* (Borden 1999, Szarycz 1989: 18n, 110, 174; Volović 2014; Pozdnjakov 2015).

L'opera è un intreccio, in bilico tra «raffigurazione» (*izobraženie*) e «narrazione» (*povestvovanie*), di ricordi, fantasie, riflessioni, allusioni e richiami intertestuali inanellati da ganci analogici (un «volo libero della mia fantasia, fondato su avvenimenti veri, e forse non del tutto precisi, che si sono conservati nella mia memoria») (Kataev 1978: 72; ed. orig. 44), da cui si stagliano i ritratti dei principali rappresentanti della vita letteraria e artistica moscovita di quegli anni, riconoscibili sotto gli pseudonimi che li designano. Sugli incontri e dialoghi con questi scrittori e poeti – da Bulgakov («L'occhioazzurro») (*sineglazyj*) a Majakovskij («Il Commendatore») (*Komandor*), da Pasternak («il mulatto») (*mulat*) a Oleša («il chivetta») (*ključik*), da Esenin («Il principe») (*korolevič*) a Chlebnikov («Il presidente del globo terrestre») (*predsedatel' zemnogo šara*), da Babel' («Il soldato dell'armata a cavallo»)

12 Cfr. *infra*, par. 4.

(*konarmeeč*) a Mandel'stam («Lo schiaccianoci») (*šitel'kun'nik*), solo per ricordarne alcuni – il narratore si sofferma raccontando episodi autobiografici ambientati nelle case di Mosca, in particolare la sua abitazione nel vicolo Myl'nikov, nelle redazioni, negli uffici, e soprattutto nelle strade. Le vie, i monumenti e gli edifici concretescono con i personaggi del racconto e con essi occupano il primo piano.



Fig. 5 Valentin Kataev, Jurij Oleša, Mosca, Michail Bulgakov, 1931. Autore ignoto. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bulgakov_Kataev_Olesha.jpg. Licenza wikimedia commons.

Nel 'teatro della memoria' di Kataev la rappresentazione della città varca un doppio filtro: quello del ricordo personale, distante molti decenni, durante i quali le trasformazioni del tessuto urbano sono state enormi e innumerevoli, e quello della letteratura, che attraverso una fitta rete di rimandi intertestuali si frapponne tra esperienza e reminiscenza e tra reminiscenza e scrittura. Ne deriva una complessa stratificazione temporale, immaginativa e percettiva in cui i confini tra dettaglio mimetico e indugio onirico divengono talora labili.

Approdato a Mosca, il giovane scrittore la guarda con gli occhi e la toponomastica di Puškin:

E anche la via Gor'kij è rimasta per sempre nel ricordo la Tverskaja dell'*Engenij Onegin*. [...]

Proprio così vidi Mosca quando, dopo la guerra civile, vi giunsi dal Sud. E Mosca non era già più quella dell'*Onegin*, benché ci fossero i leoni sulle porte e le cornacchie sulle croci, e anche le farmacie, i lampioni, i *bul'var* e altre cose in abbondanza. Ma, naturalmente, i tram non c'erano ai tempi dell'*Onegin* (Kataev 1981: 35; ed. orig.: 20)¹³.

13 Il riferimento è alla descrizione della via Tverskaja in *Engenij Onegin*, VII, strofa 38. Puškin 1985: 369.

Il punto è, spiega l'io narrante, che «la Mosca di Puškin si stava trasformando nella Mosca del Commendatore» (*scilicet* di Vladimir Majakovskij), attraversata non soltanto dai tram ma da Cadillac sfreccianti nella notte, guidate dai *nèpmany* baldanzosi mentre i lavoratori ancora erano immersi nel sonno¹⁴. «E anche questo», peraltro, «è un fantasma» (*prizrak*), soggiunge (Kataev 1981: 35; ed. orig.: 20).

Nella medesima pagina coesistono quindi, permeandosi vicendevolmente, l'epoca di Puškin, gli anni Venti e gli anni Settanta, questi ultimi *hic et nunc* della scrittura: tutti insieme tempo della storia e tempo del racconto, in virtù della ripresentificazione operata dalla memoria e della stratificazione temporale, percettiva e immaginativa che attraversa sia la narrazione sia lo *storyworld*. La città è dunque, cronotopicamente, in stato di metamorfosi:

Il ricordo si perde (*razrušaetsja*: si distrugge), come la vecchia città. I vuoti di Mosca ricostruita si riempiono di nuovi contenuti architettonici. E negli scantinati della memoria restano appena degli spettri di vie inesistenti, annullate, di vicoli, vicoletti senza uscita... (*Ibidem*)

Queste vie ora scomparse hanno dal canto loro occupato il posto di altre vie precedenti; la toponomastica, come l'urbanistica, ineluttabilmente ha seguito le ingiunzioni e i capricci del potere:

In seguito via Mjasnickaja (dei Macellai) venne denominata via 1° Maggio; poi inavvertitamente, chissà come, nel trambusto tornò al nome di prima, finché non ebbe il nome definitivo di via Kirov (39; ed. orig.: 23)¹⁵.

14 Il riferimento è alla poesia di Majakovskij *Moskva-Koenigsberg* (1923), in Majakovskij 1978: 325-328; 1972: 52-56.

15 La ridenominazione della via da Mjasnickaja a Kirov avvenne il 14 dicembre 1934 (Lekmanov-Rejkina 2004). Vale la pena di riflettere su quanto la toponomastica sia in questi anni travolta dalle vicende politiche. Se ne rende conto il linguista Grigorij Vinokur, che ai problemi di ridenominazione delle strade dedica la massima attenzione nell'ambito della sua «linguistica pratica» (1924). Cfr. Sini 2011. Lo studioso esamina i massicci cambiamenti di nome subiti dalle vie e delle strade di Mosca dopo la Rivoluzione, rilevando come molti dei nuovi toponimi risultino estranei alla coscienza popolare. In particolare, il linguista osserva la cattiva accoglienza di forme con il genitivo (per es. *Ploščad' Sverdlova* (Piazza di Sverdlov) da parte del popolo, che tende invece a formulare il toponimo nella morfologia aggettivale *Sverdlovskaja* («se non semplicemente con il vecchio nome»), che corrisponderebbe al modello tradizionale. «Ma ciò testimonia soltanto del fatto che il senso commemorativo della data ridenominazione ha già smesso di essere percepito e che l'attribuzione della Piazza Teatrale al cognome dell'ex presidente del Comitato Esecutivo Centrale è diventato un semplice *nome*, quando invece in un primo momento essa era indubbiamente un omaggio alla memoria del defunto» (Vinokur: 2012; ed. orig.: 30). È evidente che le conseguenze delle decisioni toponomastiche, ben al di là dei confini dello studio scientifico del linguaggio, investono la vita quotidiana nella logistica, nell'organizzazione del vissuto, e sollecitando in profondità la coscienza civile.

La Rivoluzione con il suo carico di sangue ha travolto e spazzato edifici pubblici e privati, chiese e negozi. Ci vorrà del tempo per rimuoverne le macerie.

Tale era la geografia di una capitale che non molto tempo prima aveva conosciuto le battaglie per le strade della Rivoluzione d'Ottobre.

Due casamenti a molti piani che erano andati incendiati, con le loro finestre senza più infissi sull'angolo fra Tverskoj bul'var e la grande Nikitskaja, la farmacia superstite dove avevano portato i feriti, alcuni pali della linea tranviaria contorti, bucherellati dalle pallottole, i muri dell'ex Scuola militare dello zar Alessandro, e poi sede del Consiglio militare rivoluzionario, crivellati da schegge di artiglieria, due pezzi da sei pollici nel cortile del Museo della Rivoluzione, ex club inglese, che non molto tempo prima dalle colline dei Passeri avevano cannoneggiato il Cremlino dove si erano asserragliati i cadetti.

C'era una quantità di vecchie piccole chiese non restaurate ormai da tempo immemorabile e tuttavia dall'indescrivibilmente bella architettura antico-russa, altre con le croci tolte via sembravano come decapitate. (Kataev 1981: 36; ed. orig.: 21).

Alla fine del periodo rivoluzionario, la metamorfosi procede senza soluzione di continuità anno dopo anno, inasprendosi periodicamente: «Poi arrivò un'epoca più difficile di spostamenti e distruzione (*uničtoženie*) di monumenti. Una mano imperiosa e invisibile (*nezřimaja vsevlastnaja ruka*) spostava i monumenti come figure di scacchi, e alcuni li gettava addirittura giù dalla scacchiera» (38; ed. orig.: 22)¹⁶. È il caso della statua di Gogol' del «geniale» Andreev, rimossa dalla piazza Arbat, condotta nel cortile della casa dello scrittore e rimpiazzata da un'altra scialba scultura.

In città imperversano modifiche e impianti, allestimenti, spostamenti e sostituzioni:

Quasi senza avvedermene ho vissuto l'epoca dei nuovi ponti sulla Moscovia, di quando vecchi immensi casamenti venivano letteralmente «trasferiti» da un posto all'altro: l'epoca della costruzione della metropolitana; la scomparsa della Chiesa del Cristo Salvatore [...]

Adesso al suo posto c'è una piscina [...] (37; ed. orig.: 22).

Cambiamenti massicci che si susseguono nel tempo fino a invadere il presente della narrazione:

16 «Già nel 1918, il Soviet di Mosca iniziò a elaborare un piano per la “Nuova Mosca”. A. Šusev e I. Žoltovskij furono incaricati di questo lavoro. Ma in quel momento si era lontani dall'attuazione dei piani. Una nuova fase nella progettazione della riorganizzazione della città fu il piano presentato da Šusev nel 1923. Prevedeva la ricostruzione della città insieme alla conservazione del suo aspetto tradizionale e del patrimonio storico e architettonico. Tuttavia, nonostante le proteste pubbliche, già negli anni '20 si distrusse molto. La prima demolizione di un edificio ecclesiastico – la distruzione della Cappella di S. Alessandro Nevskij vicino a Ochotnij Rjad – ebbe luogo nel 1922; nel 1925 fu demolita la Chiesa della Presentazione sulla Lubjanka. Era l'inizio» (Lekmanov-Rejkina 2004).

Talora la distruzione (*razrušenie*) della città supera la distruzione della sua filologia. Interi rioni di Mosca vengono annientati con una rapidità che neppure la memoria più potente riesce a seguire.

Nel corso degli anni i capolavori architettonici di Mosca, il suo stile russo-impero, le sue antiche chiesette dalle molte cupole, le sue ville di nobili e mercanti dei secoli passati, con leoni e stemmi araldici, da tempo immemorabile non restaurate, sporche, ingombre, con porcherie di ogni genere fatte di assi, garitte, ripostigli, palizzate, bottegucce, piccionaie sono riapparse alla luce del giorno in tutta la loro risplendente bellezza (200; ed. orig.: 127)¹⁷.

È come se fosse stata offerta un'altra possibilità di ritorno alla Mosca di Puškin e la linea del tempo si curvasse per volgere al cerchio. In effetti, la città è impegnata in un processo ciclico di morte e rinascita tipico di un essere organico:

Vado in giro (*edu*: trasportato) per Mosca e ai miei occhi appare il miracolo di una grande distruzione, unito con il miracolo ancora più grande di ricostruzione e rinnovamento. In alcuni luoghi vengono distrutti e bruciati interi quartieri di casupole marcite di piccoli borghesi, e il fuoco purificatore pettina col suo pettine incandescente la terra dove presto dal fumo e dalla fiamma sorgerà un nuovo parco pieno di trasparenze o un edificio di vetro (*Ibidem*).

La città è viva e pulsante e si mescola alla natura fondendo in sé stessa pietra e terra, minerale e vegetale, plastica e fango. L'antico suolo selvatico diviene struttura del futuro:

La città cominciò a ricostruirsi *ex novo* a partire dai quartieri periferici, dai piccoli villaggi boscosi del circondario moscovita, dalle aree incolte, dai depositi, dalle voragini sul cui fondo si accumulavano le acque di scolo e lustreggiavano fanghiglie ricoperte di erbe palustri e altre verdi immondizie. Al loro posto sono sorti i nuovi quartieri, i nuovi settori, intere città di case transistor a quadri e strisce, casamenti-torri che da lontano assomigliano a organetti a bocca in posizione verticale... (36-37; ed. orig.: 21).

In *La mia corona di diamanti* i mutamenti del territorio urbano si dispiegano anche attraverso l'intarsio fra i diversi periodi storici nei quali viene 'raccontata' e 'raffigurata' la città, e dunque attraverso la molteplicità prospettica da cui è messa a fuoco. A differenza dell'io narrato negli anni Venti, l'io narrante negli anni Settanta percorre Mosca in automobile e la vede di corsa: deve accettare immagini fulminee e spezzettate, apprestarne e gestirne il montaggio.

17 Osserviamo, *en passant*, che a questa altezza del testo l'autore tradisce un cedimento encomiastico nonché reazionario («La mano di un forte e buon potere si è messa a riportare la città in ordine» (*Ruka sil'noj i dobroj vlasti stala privodit' gorod v porjadok*) (*Ibidem*), dove l'evoluzione della succitata «mano imperiosa e invisibile» non può non parere altresì, oggi, una caduta di stile.

Ormai da un pezzo ho cessato di essere un pedone. Vado in macchina. Le vie di Mosca che un tempo percorrevo soffermandomi agli incroci e osservando le cose adesso balenano accanto a me, senza darmi la possibilità di notare le loro trasformazioni (36; ed. orig.: 21).

All'epoca invece si camminava:

Io studiavo Mosca e mi è rimasta per sempre impressa com'era a quel tempo che andavo a piedi. Allora tutti andavamo a piedi e, quel che più conta, non ci davamo troppa fretta, osservando così in ogni suo particolare il mondo circostante della città (*Ibidem*).

L'esperienza di *flânerie* e contatto con la folla è condivisa dalla comunità di poeti e letterati per i quali passeggiare in città offre occasioni e impulsi propizi al lavoro creativo:

Il *Commendatore* era un pedone nato, anche se aveva posseduto un'auto prima di tutti noi: una Renault portata da Parigi; ma non l'usava. [...] lui andava a piedi, sovrastando gli altri passanti di tutta la testa, saltuariamente soffermandosi tra la folla per annotare in un suo taccuino una rima o un verso appena inventati (*tol'ko čto pridumannuju rifmu ili stročku*) (35-36; ed. orig.: 22).

Il poeta dei motori e del progresso, delle *réclames* e degli slogan al servizio della Rivoluzione interroga il ritmo della città camminando; per scandire le sue marce ha bisogno dei corpi in movimento, del battito dei piedi di una folla che in quegli anni non tarda a divenire, nei rituali del potere, «massa ritmica o *sobbalzante*» (*rhythmische* oder *zuckende* Masse) (Canetti 1990: 1005; ed. orig.: 18). Poi, semmai, il poeta prenderà qualche volta la Renault.

5. Forme compatte e fluttuanti

Sia pur lasciando trasparire da alcuni frammenti testuali *Stimmungen* malinconiche, Kataev non affida alla composizione multiprospettica del racconto una rigida ripartizione di costanti assiologiche fra i diversi momenti storici; in altre parole, non afferma che 'allora' fosse meglio di 'ora'. Si è visto, infatti, come tanto allora quanto ora si consumassero demolizioni e tragedie, rinnovamenti e progressi. E tuttavia un discrimine è tracciato: tra presenza e pienezza del prima e vuoto ed assenza del dopo. Nel corso degli anni le vie e le case spariscono e non sempre ritornano:

... improvvisamente i freni fischiarono, l'auto frenò di scatto davanti a un semaforo rosso. Questo certamente era l'incrocio della via Kirov col viale della Circonvallazione: ma che strano vuoto si aprì davanti a me nel luogo dove ero abituato a vedere il vicolo Vodopjanyj. Non c'era più. Era scomparso quel vicolo

Vodopjanyj. Semplicemente non esisteva più. Era scomparso con tutte le case che ne facevano parte (Kataev 1981: 39; ed. orig.: 23).

Nel vicolo il protagonista capitava sovente, incontrava amici, discuteva, organizzava progetti. In un appartamento del Vodopjanyj, «il *Commendatore* trascorse la maggior parte della sua vita in quella strana famiglia nichilista di cui egli era il terzo e dove si riuniva lo stato maggiore dei membri del LEF» (40; ed. orig.: 23)¹⁸. La scomparsa del vicolo insieme agli edifici situati in esso – cronotopo composto da altri cronotopi minori¹⁹ – è registrata in questa pagina come perturbamento e trauma: «Era scomparsa la Biblioteca Turgenev. Era sparito il fornaio. Era scomparso il telefono pubblico. Si era aperta un'enorme piazza, un vuoto al quale era difficile rassegnarsi» (39-40; ed. orig.: 23).

Si tratta di un vuoto pauroso e ambivalente, in cui saltano misure e proporzioni e orientarsi diventa oltremodo complesso: «un vuoto che aveva per me un significato di illegalità, di innaturalità, come lo spazio incomprensibile, sconosciuto, che bisognava certe volte attraversare nel sogno»:

tutto intorno è familiare, ma al tempo stesso nuovo e non sai che strada prendere per ritornare a casa, e hai dimenticato dove si trova la tua casa, in quale direzione, sicché vai contemporaneamente in direzioni diverse, e ogni volta hai l'impressione di esserti allontanato da casa, eppure sai benissimo che la tua casa è vicinissima, lì a portata di mano, ma non la vedi, è quasi un'altra dimensione. È diventata invisibile (40; ed. orig.: 23).

In queste righe viene individuata con chiarezza flagrante – quasi con scolastico zelo – l'esperienza di *Unheimliche* (Freud 1919; 2006); 'la città e l'inconscio' si incontrano dunque 'identificandosi' e 'congiungendosi' (Bottiroli 2013: 120-354 *passim*) nello spazio rammemorativo della scrittura. A riempire il vuoto della mancanza interviene la narrazione raffigurante – o raffigurazione narrante – che ripresentifica e intesse gli strati dei tempi e delle percezioni attraverso i nessi associativi²⁰.

La forma del testo di cui va in cerca Kataev, nondimeno, rifiuta con forza, come si accennava in precedenza²¹, le definizioni di genere:

Supplico i lettori di non considerare il mio lavoro come un libro di memorie. Non posso soffrire i libri di memorie. [...]

Non romanzo, non racconto, non poema, non memorie, non diario lirico...

Che cosa, dunque? Non lo so! (Kataev 1981; ed. orig.: 44).

18 Nell'appartamento 4 del n. 3 del vicolo Vodopjanyj dal settembre 1920 hanno vissuto Majakovskij e i coniugi Jurij e Lilja Brik (Lekmanov-Rejkina 2004),

19 Cfr. *supra*, par. 3.

20 Memoria, Fantasia e Ingegno, per dirla con Giambattista Vico (1990: 15-113 e *passim*; 1990a: 766-767; 828 e *passim*).

21 Cfr. *supra*, par. 4.

La sua scrittura si muove consapevole tra volontà di asciuttezza narrativa da una parte e visionaria esplorazione delle regioni dell'*ornatus* dall'altra – corrispettivo linguistico delle regioni dell'immaginazione (Piana 2013) –, tra ascetico rigore dello stile e tendenza all'esuberante lirismo e alla dissoluzione della *ratio* argomentativa.

... Rileggo quel che ho scritto. Ci sono pochi verbi. E qui sta il guaio. Il sostantivo è raffigurazione. Ma il verbo è azione. Dal rapporto fra la quantità di sostantivi e la quantità di verbi si può giudicare la qualità di una prosa. In una prosa buona raffigurazione e narrazione stanno su uno stesso piano. Temo di usare piuttosto male gli aggettivi e i sostantivi. [...] La ridondanza raffigurativa è una malattia del secolo che altrove ho chiamato *mauvisme*. Quasi sempre nella prosa contemporanea la raffigurazione eccede sulla narrazione (Kataev 1981: 28; ediz. or.: 15-16).

Siamo circondati da un numero di oggetti superiore all'indispensabile per l'esistenza (28).

Lo scrittore riflette sulla propria poetica nel tentativo di trovare un equilibrio tra forze contrastanti. Con uno sguardo al sistema letterario del suo tempo rileva la preponderanza della raffigurazione rispetto alla narrazione e con ciò stesso, seppur implicitamente, conferma quanto già Boris Èjchenbaum aveva lucidamente diagnosticato in un saggio dedicato a *Leskov e la prosa contemporanea* pubblicato in volume nel 1927 (ma risalente al 1925) (Èjchenbaum 2016; Sini 2016): la latitanza a cavallo tra XIX e XX secolo e, in seguito, del grande romanzo di impianto ottocentesco, imperniato sulla trama, e il fiorire di generi narrativi brevi nei quali il ruolo di dominante è svolto da altri elementi compositivi, in particolare dallo *skaz*.

Inoltre, se da un lato Kataev non intende in realtà ripudiare il *mauvisme* – anzi, confessa sconsolato: «ahimè, sono troppo infetto di questa bellissima malattia da me inventata» (1981: 28; ediz. or.: 16) – resta dall'altro la sua affermazione perentoria intorno agli oggetti che ci circondano in eccesso rispetto a quelli indispensabili per l'esistenza. Affermazione che non può non farci tornare in mente le parole di Jurij Živago citate in precedenza: «Un'infinità di cose inutili. Mobili e stanze inutili nelle case, inutili finezze di sentimento, espressioni inutili»²².

Attraverso le voci dei loro eroi i due autori sembrerebbero quindi concordi sulla necessità di asciugare le forme della parola artistica, di 'compattarle', per dir così, come si compattavano gli appartamenti dopo la Rivoluzione. Le loro opzioni effettive nondimeno vanno in tale senso quanto in quello opposto. Pensiamo al *Dottor Živago*: con un'ineludibile eredità modernista e lunghi anni di esercizio poetico che entra nell'opera come componente funzionale, Pasternak

22 Cfr. *supra*, par. 2.

ritorna al romanzo di solida trama, ampio respiro e robuste campate, ricco di personaggi, imprevisi, colpi di scena e insieme incline al pathos e allo scavo psicologico, profondo e implacabile sino al deragliamento onirico e al delirio. Forma fluida e compatta si accompagnano a vicenda. Lo scrittore abbraccia il racconto, ma non rinuncia alla raffigurazione, per usare la dicotomia di Kataev.

Il teatro della memoria di quest'ultimo, invece, si chiude con la contemplazione estatica da parte dell'io narrante, ormai coincidente con l'io narrato, della comunità dei sodali dei tempi lontani di Mosca, e infine di sé stesso. Tutti appaiono scolpiti nell'abbacinante biancore della materia cosmica di cui sono fatti i sogni: è il trionfo del «non terrestre nel terrestre» (1981: 228; ed. orig.: 145), in una sorta di paradiso dantesco, dove ciascuno è il beato compimento della propria figura terrena. Un inno alla forma fluida, persino gassosa, e al contempo alla immacolata compatta eternità. La vita urbana della capitale sovietica intanto qui si è trasformata in un ridente giardino francese: il cronotopo idillico (Bachtin 2012: 472-488; 1979: 372-390) ha finito con l'imporsi su case, strade e vicoli.

Anche Bulgakov, come si diceva sopra a proposito degli 'appunti'²³, opta per forme ellittiche, mimando con esse la velocità dell'esistenza e sopravvivenza a Mosca. Si avvale della *brevitas* senza rinunciare al piacere dell'affabulazione, adeguandosi peraltro ai vincoli di genere del feuilleton e al suo orizzonte di attesa. Anch'egli snellisce la prosa, ma mentre scrive per «Gudok» e «Nakanune» sta per pubblicare un romanzo storico tutt'altro che esile, dove, come già si accennava, i procedimenti narrativi eredi dell'epos coesistono con uno sperimentalismo modernista che talora spinge a fondo il pedale²⁴. Le due opzioni fluido/compatto – indugio lirico e sobrietà narrativa, dispersione analogica e parsimonia di dettagli, abbondanza di sostantivi e aggettivi, dominanza dei verbi, e tutte le possibili declinazioni che questo traslato può suggerire all'analisi critica – si possono entrambe riscontrare nell'opera di Bulgakov. La città di Mosca nel frattempo continuerà a occupare il centro delle sue storie e le case non mancheranno di riservare ai moscoviti e ai lettori impensabili sorprese.

Bibliografia

Azarova, K., 2001, *La «question du logement», l'appartement communautaire et la privatisation de l'habitat à Moscou*, in «Revue d'études comparatives Est-Ouest», 32-34: 185-216. https://www.persee.fr/doc/receo_0338-0599_2001_num_32_4_3121 (consultazione: 07/09/2022).

²³ Cfr. *supra*, par. 3.

²⁴ Cfr. *supra*, par. 3, nota 8.

- Bachtin, M.M. ²2012, *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poètike* [Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica], in *Sobranie sočinenij. T. 3. Teorija romana (1930- 1961 gg.)* [Raccolta delle opere. T. 3. Teoria del romanzo (anni 1930-1961)], eds. S. G. Bočarov e V. V. Kožinov, Moskva, Russkie slovari: 340-511 (1975).
- , 1979, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi: 231-405.
- Barenghi, M.- et al. (a cura di), (2012), *La città e l'esperienza del moderno*, 3 voll., Pisa, ETS.
- Benjamin, W., 1982, *Das Passagewerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , ³2007, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll., Torino, Einaudi (2000).
- Borden, R.C., 1999, *The Art of Writing Badly: Valentin Kataev's Mauvism and the Rebirth of Russian Modernism*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- Bottiroli, G., (2013), *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bulgakov, M.A., 1924, *Moskva 20-ch godov* [Mosca negli anni Venti], in «Nakanune» 27/05-12/06/1924. Poi *Traktat o žilišče*, Moskva, Zemlja i fabrika, 1926.
- , 1924-1925, *Belaja gvardija*, in «Rossija» 4; 5.
- , 1988, *Traktat o žilišče*, in *Čaša Žizni. Povesti, rasskazy, očerki, fel'etony, p'esa, pis'ma* [La tazza della Vita. *Povest'*, racconti, saggi, feuilletons, opera drammatica, lettere], eds. B.S. Mjakov, B.V. Sokolov, Moskva, Sovetskaja Rossija: 159-165.
- , 1994, *Trattato sull'abitazione*, trad. dal russo di E. Guercetti, in *Piccola prosa. Racconti brevi e feuilletons*, a cura di M. Martinelli, Introduzione di T. Nicolescu, Milano, Rizzoli: 274-283.
- , 1998. *Belaja gvardija*, ed. I.F. Vladimirov, Moskva, Naš Dom – L'Age d'Homme.
- , 2011, *La guardia bianca*, traduzione dal russo di S. Prina, Milano, Feltrinelli.
- Burlina, E.J., 2020, «Izvestija Samarkogo naučnogo centra Rossijskij Akademii Nauk» 22.74: 77-84. <https://cyberleninka.ru/article/n/hronotop-semiotika-i-buduschee-goroda/viewer> (consultazione: 04/10/2022).
- , 2021, *Prostranstvenno-vremennaja diagnostika goroda* [Diagnostica spazio-temporale della città], in «Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskij Akademii Nauk» 23.79.2: 222-233. <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvenno-vremennaya-diagnostika-goroda/viewer> (consultazione: 06/10/2022).
- Canetti, E., ²1980), *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen (1960) <http://www.irwish.de/PDF/Canetti-Masse+Macht.pdf> (consultazione: 09/10/2022).
- , ²1990, *Massa e potere*, a cura di G. Cusatelli, Milano, Bompiani (Milano, Adelphi, 1978-1983).

- Chatman, S., 2003, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, il Saggiatore (Pratiche, Parma, 1981) (ed. orig. *Story and Discourse*, Cornell University Press, 1978).
- Chenoweth, C.G., 2020, *The Illiterate Text: Literacy and Soviet Print Media 1917-1928*, Dissertation for the Degree of Doctor in Philosophy, Yale University. <https://www.proquest.com/openview/d8d591ace6f77dd68e4885919432fae3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (consultazione: 06/10/2022).
- Čudakova, M.O., 2013, *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*, trad. dal russo di C. Zonghetti, (ed. orig.: *Žizneopisanie Michaila Bulgakova*, Moskva, Kniga, 1988).
- Ėjchenbaum, B.M., 1927, *Leskov i sovremennaja proza*, in *Literatura. Teorija Kritika Polemika*, Leningrad, Rabočee Izdatel'stvo «Priboj»: 210-225.
- , 2016, *Leskov e la prosa contemporanea*, trad. dal russo di S. Sini, in «Comparatismi» 1: 63-74. <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi/article/view/989> (consultazione: 09/10/2022).
- Freud, S., 1919, *Das Unheimliche*, in «Imago» 5.5-6: 297-324.
- , 2006, *Il perturbante*, trad. dal tedesco di S. Daniele, in *Opere*, ed. diretta da C.L. Musatti, 9. *L'Io e l'Es e altri scritti*, 1917-1923, Torino, Bollati Boringhieri: 77-118 (1977).
- Gafurova, S.V., 2016, *Razvitie e formirovanie žilov architektury v sovetskich gorodach s 1917 načala 1930-ch godov* [Sviluppo e formazione dell'architettura residenziale nelle città sovietiche dal 1917 all'inizio degli anni Trenta], in «Izvestija KGASU» 1.35: 66-73. <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-i-formirovanie-zhilov-arhitektury-v-sovetskikh-gorodach-s-1917-nachala-1930h-godov> (consultazione: 06/09/2022).
- Giovannetti, P., 2021, *La poesia*, in Sini S.-Sinopoli F. (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano-Torino, Pearson: 218-260.
- Gorlov, V.N., 2016, *Vozniknovenie kommunal'nykh kvartyr v pervye gody sovetskoj vlasti* [La comparsa degli appartamenti comuni nei primi anni del potere sovietico], in «Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo Universiteta»: 85-91. <https://doi.org/10.18384/2310-676X-2016-4-85-91> (consultazione 06/10/22).
- Harshman, D.R., 2018, *A space called home: Housing and the management of the everyday in Russia, 1890-1935*. Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in History in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Illinois, 2018 <http://hdl.handle.net/2142/100994> (consultazione: 05/08/2022).
- Kataev, V.P., 1978, *Almaznyj moj venec*, in «Novyj mir» 6: 3-146 <https://imwerden.de/publ-9504.html> (Consultazione 08/10/2022).
- , 1979, *Almaznyj moj venec*, Moskva, Sovetskij Pisatel'.
- , 1981, *La mia corona di diamanti. Vita, amori, battaglie dei maggiori scrittori della Russia contemporanea*, trad. dal russo di G. Spindel, Milano, Mursia.

- Kindermann, M.-Rohleder R. (eds.), 2020, *Exploring the Spatiality of the City across Cultural Texts. Narrating Spaces, Reading Urbanity*, Palgrave Macmillan.
- Kotova, M., 2004, *Plešivij šhegol' (iz kommentarija k pamfletnomu memuarному romanu V. Kataev «Almaznyj moj venec» M. Kotova, O.A. Lekmanov)* [Il dandy calvo (dal commento al romanzo memoriale pamphlettistico di V. Kataev «La mia corona di diamanti» di M. Kotova e O.A. Lekman)], in «Voprosy literatury» 2: 68-90. <https://voplit.ru/article/pleshivij-shhegol-iz-komentariya-k-pamfletnomu-memuar-nomu-romanu-v-kataeva-almaznyj-moj-venets/> (consultazione: 09/20/2022).
- Krivošejkina, M.S., 2004, *Žanr fel'etona v žurnalističeskoj tvorčestve M.A. Bulgakova (period raboty v gazetach «Gudok» i «Nakanune»* [Il genere del feuilleton nell'opera giornalistica di M.A. Bulgakov (il periodo del lavoro ai giornali «Gudok» e «Nakanune»)], Dissertacija kand. fil. nauk [Tesi per il primo grado del Dottorato in Filologia], Tver'skōj Gosudarstvennyj Universitet.
- Iacoli, G., 2021, *Gli spazi della letteratura*, in Sini S.-Sinopoli F. (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano-Torino, Pearson: 411-431.
- Lekmanov, O.-Rejkina M., 2004, V labirintach romana-zagadki. Kommentarii k romanu Valentina Kataeva «Almaznyj moj venec» [Nei labirinti del romanzo-enigma. Commento al romanzo di Valentin Kataev *La mia corona di diamanti*], Moskva, Agraf. <https://www.ruthenia.ru/document/528893.html> (consultazione: 05/10/2022).
- Lotman, Ju.M., 1984, *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, in «Trudy po snakovym sistemam» 18, *Semiotika goroda i gorodskoj kultury*, Tartu, Gosudarstvennyj Universitet: 30-45.
- , 1985, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, trad. dal russo di N. Salvestroni, in *La semiosfera*, Venezia, Marsilio: 225-243.
- Majakovskij, V.V., 1978, *Sočinenija v trech tomach* [Opere in tre tomi]. T. 1. *Ja sam* [Me stesso]. Stichotvorenija [Poesie] (1912-1925), Introd. A. Surkov, ed. G. Čeremin, Moskva, Chudožestvennaja Literatura.
- , 1972, *Opere*, vol. 2. Poesie 1923-26, a cura di I. Ambrogio, Milano, Feltrinelli.
- Mirovič, M., 2016, *Pravda pro sovetskie kommunalki* [La verità sulle *kommunalki* sovietiche], in «Mirovich.media» https://mirovich.media/220812.html?rfrom=maximum_nm (consultazione: 02/07/2022).
- Nicolescu, T., 1994 *Introduzione a Michail Bulgakov, Piccola prosa. Racconti brevi e feuilletons*, a cura di M. Martinelli, Milano, Rizzoli, 1994: 13-45.
- Pasternak, B.L., 2005, *Il Dottor Živago*, trad. dal russo di P. Zveteremich, Milano, Feltrinelli, (1957).
- , *Doktor Živago* 1988, ed. E.B. Pasternak-V.M. Borisov, Introd. D.S. Lichačev, in «Novyj mir» 1: 10-112; 2: 96-157; 3: 91-174; 4: 48-128, https://imwerden.de/pdf/novy_mir_1988_01__ocr.pdf; <https://imwerden.de/publ-5628.html>; <https://imwerden.de/publ-5671.html>; https://imwerden.de/pdf/novy_mir_1988_04__ocr.pdf (consultazione: 08/10/2022).

- *Doktor Živago*, Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2004.
- Petrenko, A.F., 2000, *Satiričeskaja proza Michaila Bulgakova 1920-ih godov: Poëtika komičeskogo* [La prosa satirica di Michail Bulgakov degli anni Venti: la poetica del comico], Dissertacija kand. fil. nauk [Tesi per il primo grado del Dottorato in Filologia], Pjatigorskij Gosudarstvennyj Lingvističeskij Universitet.
- Piana, G., 2013, *Le regole dell'immaginazione*, in *Opere complete*, vol. 4, Lulu.com (1980, 2004).
- Piretto, G., 2005, *Appartamenti di carta. Casa e cultura in Unione sovietica, fra anni Venti e Cinquanta*, in «La Torre di Babele. Rivista di letteratura e linguistica» 3: 99-114.
- Pozdnjakov, K.S., 2015, *Igra v movizëm Valentina Kataeva* [il gioco del mauviismo di Valentin Kataev], in «Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj Akademii Nauk» 17.1(4): 972-974, <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-v-movizm-valentina-kataeva/viewer> (consultazione 08/10/2022).
- Puškin, A.S., 1985, *Eugenio Onegin*, a cura di E. Bazzarelli, testo russo a fronte, Milano, Rizzoli.
- Sally, R.T. Jr. (ed.), 2021, *Spatial Literary Studies: Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*, Abington and New York, Routledge.
- Simmel, G., 1995, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in *Gesamtausgabe*, ed. O. Rammstedt, Band 7; *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, eds. R. Krammer et al., Bamd. I, Suhrkamp: 116-131 (Dresden, Petermann, 1903).
- , 2020, *La metropoli e la vita dello spirito*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali-A. Pinotti, Torino, Einaudi: 202-417.
- Sini, S., 2011, *I caratteri dello stile e lo stile dei caratteri: cenni sull'opera di Grigorij Vinokur*, in «Letteratura e Letterature» 5: 75-98.
- , 2016, *Forme piccole di narratore e skaz: Boris Èjčbenbaum legge Nikolaj Leskov*, in «Comparatismi» 1: 52-62. <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi/article/view/989/825> (consultazione: 09/10/2022).
- Spendel, G., 1999, *La Mosca degli anni Venti. Sogni e utopie di una generazione*. Roma, Editori Riuniti.
- Szarycz, I., 1989, *Poetics on Valentin Kataev's Prose of the 1960s and 1970s*, Peter Lang.
- Tarabbia, A., 2017, *Makanin underground*, <https://andreatarabbia.wordpress.com/2017/11/05/makanin-underground/#more-1905> (consultazione: 05/08/2022).
- Toporov, V.N., 2003 *Peterburgskij tekst russkoj literatury* [Il testo Pietroburghese nella letteratura russa], Sankt-Peterburg, Iskusstvo (in *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo* [Mito. Rituale. Immagine. Ricerche nel campo del mitopoietico], Moskva, Progress, 1995: 259-367).
- Trubina, E., 2011, *Gorod v teorii. Opyty osmyslenija prostranstva* [La città nella teoria. Saggi di interpretazione dello spazio], Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.

- Vico, G., 1990, *De nostri temporis studiorum ratione* (1709), in *Opere*, a cura di A. Battistini, vol. I, Milano, Mondadori: 87-215.
- , 1990a, *Principi di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in *Opere*, a cura di A. Battistini, vol. I, Milano, Mondadori: 411-971.
- Vesnina, T.L., 2018, «*Bagrovij ostrov*» Michaila Bulgakova: ot fel'etona k drame [L'isola purpurea di Michail Bulgakov: dal feuilleton al dramma], in «Vestnik TGPU» (TSPU Bulletin) 2.191: 188-195. https://vestnik.tspu.edu.ru/files/vestnik/PDF/articles/vesnina_t.l._188_195_2_191_2018.pdf (consultazione: 28/08/2022).
- Vinokur, G.O., ²1929, *Kul'tura jazyka. Očerki lingvističeskoj tehnologii* [Cultura della lingua. Saggi di linguistica tecnologica], Moskva, Federacija (in copertina 1930) (Moskva, Rabotnik prosvěščeniija, 1925).
- , 2008, *Kul'tura jazyka*, ed. G.N. Šelogurova, Moskva, Labirint, 2006.
- , 2011, *Linguistica e stilistica. I. La stilistica pratica come problema*, trad. e introd. di S. Sini, in *Cultura della lingua*, a cura di M. De Michiel e S. Sini, in «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia» 41: 7-35.
- Volovič, I.G., 2014, *Proza Valentina Kataeva 60-80-ch godov: formy utverždenija chudožestvennoj svobody* [La prosa di Valentin Kataev degli anni Sessanta-Ottanta: forme di affermazione di libertà creativa] in «Aktual'nye problemy nauki: IGUMO i IT kak issledovatel'skij centr» 17: 22-32 <https://elibrary.ru/item.asp?id=21262070> (consultazione: 28/08/2022).
- Youngblood, D.J., 1991, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, Austin, University of Texas Press: 1-20.
- Widdis, E., 2003, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, Yale University Press.

Film

- Lean, D. *Dottor Zhivago*, 1965, 200⁶.
- Dolinov, A.- Paškovskij D.- Panteleev, A. *Uplotnenie*, 1918, 57⁶.

PARTE II

Immagini urbane nella lirica di Ernst Stadler

Maurizio Pirro

Università degli Studi di Milano

ORCID 0000-0003-4587-7570

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.97>

ABSTRACT

Ernst Stadler è un autore di difficile collocazione tra simbolismo ed espressionismo. Dalle prove ancora convenzionali e immature di *Praeludien* (1904) alla sua opera più riuscita (*Der Aufbruch*, 1913), la poetica di Stadler è incentrata soprattutto sul tentativo di ridurre il divario tra forma ed esistenza, portando il linguaggio lirico ad aderire alla fluidità dell'esperienza vissuta senza disperdersi nell'indeterminato. La città costituisce in questo senso uno spazio privilegiato per la scrittura di Stadler. Lo spazio urbano si manifesta al poeta non come un contenitore immobile, ma come lo sfondo in continua trasformazione di esperienze eterogenee, inclini ora alla perdita di identità, ora all'intuizione di un orizzonte religioso di redenzione e di salvezza. La città viene rappresentata sia come il luogo di un'umanità alienata, corrotta dal dominio della tecnica, sia come un ambiente favorevole a improvvise illuminazioni, all'epifania di un'esistenza naturale che si annuncia nei volti dei poveri e degli sfruttati.

PAROLE CHIAVE

Lirica, Klassische Moderne, Der Aufbruch, simbolismo, espressionismo

ABSTRACT

Ernst Stadler's work spans across Symbolism and Expressionism. Both his more conventional *Praeludien* (1904) and his masterpiece *Der Aufbruch* (1913) encapsulate an attempt to reduce the gap between form and existence. Stadler's poetics aim at overlapping his lyrical language to the fluidity of existence while trying not to give in to the indeterminate. Thus, the city is a privileged space for the poet, who never perceives it as a simple container but as an ever-changing background for experiences, whether they entail a loss of identity or a chance of religious redemption. In Stadler's writing, the city hosts an alienated humanity, corrupted by technology, but on the other hand it favours sudden enlightenment or the epiphany of a natural existence, as it appears on the faces of the poor and the exploited.

KEYWORDS

Lyric Poetry; Klassische Moderne; Der Aufbruch; Symbolism; Expressionism

Di quella tipologia di 'poeta filologo' che acquisisce una certa diffusione nella letteratura tedesca dei primi del Novecento, Ernst Stadler è forse l'esempio più alto¹. Questo non tanto per il livello della sua riuscita in entrambi i campi della sua attività, quanto per il modo in cui, in tutto lo spettro della sua scrittura, la linearità analitica e l'impulso formale si intrecciano tra loro, potenziandosi a vicenda. L'energia visuale del linguaggio lirico di Stadler, che arriva a concretizzarsi in una prorompente capacità di semantizzazione dell'informe, non è mai separata da una nitida procedura di costruzione dell'immagine, che punta non a risolvere la parola poetica in una sequenza di singole effusioni, ma ad agglutinare le componenti sensibili della percezione in una struttura ordinata e progressiva. Se i *Praeludien*, la raccolta che Stadler pubblica ancora ventunenne nel 1904, indulgono fin troppo spesso a una pronuncia enfatica destinata a supportare uno sforzo non disciplinato di estetizzazione del paesaggio, nell'*Aufbruch* (1913, ma con data 1914), uno dei libri fondamentali del Moderno, la solennità del dettato è superata da una tecnica matura di reciproco incorporamento tra parola e immagine. Tra i due libri corre un periodo non breve di formazione accademica² e di esercizio nella scrittura saggistica. Dal 1909, soprattutto nella «Straßburger Neue Zeitung» e nei «Cahiers Alsaciens», appaiono recensioni e saggi nei quali Stadler non mira soltanto a presentare criticamente le opere e gli autori di volta in volta trattati (i quali rientrano in un ventaglio assai ampio e rappresentativo, da Schickele a Benn, da Schnitzler a George e Werfel), bensì, anche e soprattutto, a chiarire le basi della propria poetica. Quella tendenza alla sovrabbondanza immaginale così marcata nelle prove del poeta esordiente si lascia ricondurre nell'alveo di una dizione sorvegliata e composta, in grado di esercitare una presa tanto più salda sulla forza visionaria della poesia, quanto più la poesia stessa tende ad addensarsi intorno a percezioni eccedenti e contraddittorie. Non è un caso che la storiografia abbia oscillato a lungo nell'attribuzione dell'*Aufbruch* al simbolismo oppure all'espressionismo, interrogando in realtà – dietro l'oziosa questione del posizionamento all'interno dell'una o dell'altra corrente – la coerenza complessiva della breve carriera di Stadler (che muore a soli ventisettesse anni il 30 ottobre 1914, nella carneficina della battaglia di Ieper, nelle Fiandre)³. Il punto, a ben vedere, non è affatto se lo

1 Cfr. Nebrig 2013 e Redl 2016.

2 Nel 1906 Stadler si addottora con una dissertazione sulla tradizione manoscritta del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, due anni dopo si abilita con una tesi sulle traduzioni shakespeariane di Wieland, che lo avvia alla libera docenza e alla carriera universitaria. Cfr. Gelzer 2013.

3 Jost Hermand (1972) ha sostenuto la tesi di una sostanziale continuità nell'itinerario poetico di Stadler. Anche l'*Aufbruch* rientrerebbe in una sorta di cifra primordiale, che secondo lo studioso coinciderebbe con l'estetica dello *Jugendstil*. Una conversione allo stile espressionistico è stata avallata invece da Thomke (1972) e Harms (2010).

scrittore abbia percorso un'evoluzione graduale e ben regolata, o se abbia a un certo punto effettuato una radicale svolta stilistica, assorbendo retoriche lontane dalla prima maniera dei suoi versi; la coerenza della produzione di Stadler risiede paradossalmente proprio nell'ambivalenza della sua scrittura, che è davvero simbolistica ed espressionistica allo stesso tempo: l'energia dello sguardo sul mondo, volta anche al sovvertimento violento dei regimi di percezione, non implica mai la decostruzione irrimediabile del mondo stesso, ma – al contrario – nel momento stesso in cui si dispiega è anche già incline a ricomporsi in un nuovo ordine, in un assetto ristabilizzato dalla severità del dominio formale esercitato sul caos.

Questa accresciuta capacità di controllo sulla varietà eterogenea delle sollecitazioni sensibili è anche il risultato di una contaminazione tra il modo dell'espressione lirica e quello della riflessione saggistica. L'urgenza comunicativa che intride le poesie più remote di Stadler accetta di lasciarsi correggere dal corso pacato della meditazione raziocinante. La scrittura critica, avvicinandosi per approssimazioni successive alla natura profonda dell'oggetto, decompone quello stato di forzata eccitazione sensibile nella quale il soggetto inizialmente aspira a rappresentare se stesso. Anziché provare inutilmente a ricostruire un'immagine di sé dalla giustapposizione delle cose addensate lungo il suo orizzonte percettivo, nell'*Aufbruch* il soggetto poetante trasferisce sulle cose stesse la propria condizione psichica, inglobandole nella persistente tensione del suo slancio vitale. Il tema centrale di tutta la poesia di Stadler è appunto la proiezione sulla realtà esterna di un inesausto vigore dell'immaginazione, che va necessariamente coltivato perché costituisce la fonte di ogni efficace rappresentazione finzionale, ma deve anche essere sottoposto a una misura ben definita, perché con il suo fervore non si sovrapponga alla realtà stessa, comprimendola nel limite angusto di una pronuncia autoreferenziale. Col passare del tempo, Stadler tende a raffrenare il capriccio dell'immaginazione, riportando le variazioni effusive della sua prima maniera a una ritmica ponderata che, manifestando in forma tangibile la fermezza del soggetto nella giostra vorticoso dei dati di percezione che si coagulano intorno a lui, permette alla vitalità che lo pervade di adattarsi con equilibrio agli oggetti rappresentati, senza dilapidarsi nell'enfasi della proclamazione. Un esito che presuppone una più stabile calibratura della relazione tra il polo della vita e quello dell'arte, se non proprio una completa ridefinizione concettuale di tali polarità.

Di questa tendenza a investire la scrittura del potere di convalidare la vitalità del soggetto, prima mediante l'accensione di improvvise illuminazioni faticosamente tenute insieme in uno stile aritmico e staccato, poi attraverso l'assorbimento di queste folgorazioni in un sistema semantico coerente e presidiato tramite un rigoroso dominio della forma sulla fantasia, il motivo della città costituisce una testimonianza significativa. Lo spazio urbano si manifesta al poeta non come un contenitore immobile, ma come lo sfondo in continua trasformazione di esperienze molteplici, inclini ora alla perdita di identità, ora all'intuizione di una possibile redenzione. Stadler rappresenta la città sia come il luogo di un'umanità alienata,

corrotta dal dominio della tecnica, sia come un ambiente favorevole a repentini scatti di conoscenza, all'epifania di un'esistenza naturale che si annuncia nei volti dei poveri e degli sfruttati. La potenza psichica che si sprigiona dall'esperienza della metropoli, per organizzarsi in una simbologia veramente persuasiva, impone evidentemente l'uscita da una logica percettiva di tipo cumulativo e l'ingresso in un ordinamento sintetico, basato sulla piena armonizzazione tra l'occhio dell'individuo e l'insieme disparato degli oggetti della visione. In una poesia apparsa nell'ottobre 1902 sulla rivista «Der Stürmer», la città, colta nel momento del trapasso al buio della sera, è ancora lo scenario di una successione additiva di notazioni separate, lontane dal fondersi in un'organica costruzione visuale:

Dämmerung

Schwer auf die Gassen der Stadt fiel die Abenddämmerung.
Auf das Grau der Ziegeldächer und der schlanken Türme,
Auf Staub und Schmutz, Lust und Leid und Lüge der Großstadt
In majestätischer Unerbittlichkeit.

Aus Riesenquadern gebrochen dunkelten die Wolkenblöcke
Brütend, starr... Und in den Lüften lag's
Wie wahnwitziger Trotz, wie totenjähres Aufbäumen –
Fern im West verröchelte der Tag.

Durch die herbstbraunen Kastanienbäume prasselte der Nachtsturm,
Wie wenn Welten sich zum Wachen wecken
Und zur letzten, blutigen Entscheidungsschlacht.

Trotz im Herzen und wilde Träume von Kampf und Not und brausendem Sieg,
Lehnt'ich am Eisengitter meines Balkons und sah
Die tausend Feuer blecken und die roten Bärte flackern,
Sah den wunden Riesen einmal noch das Flammenbanner raffern.

Einmal noch das alte, wilde Heldenlied aufhämmern
In wirbelnden Akkorden –
Und zusammenstürzen
Und vergrollen
Dumpf –
Fern...

Auf der Straße Droschkenrasseln. Musik. Singende Reservisten.
Jäh fahr ich auf –
Über Türmen und Dächern braust die Nacht⁴.

4 «Crepuscolo // Grave cadde sulle vie della città il crepuscolo serale. / Sui coppi grigi dei tetti e sulle torri snelle, / Sulla polvere e il lordume, sulla voluttà e il dolore e sulla menzogna della metropoli / Con inesorabilità maestosa. // Tratti da rocce immani, gruppi di nuvole frante si fecero oscuri / fissi e incumbenti... e nell'aria stava sospeso / come un bizzarro scontento,

Il sovraccarico delle impressioni che il soggetto, affacciato a un balcone e dunque separato dal fluire dei fenomeni, registra dalla sua posizione defilata, mira chiaramente a manifestare uno stato di ebbrezza percettiva, che, appuntandosi a oggetti irrimediabilmente sottratti al dominio dell'osservatore, mette capo, nel penultimo verso della poesia, a una vera e propria perdita di controllo, a un rabbioso cedimento delle forze. La città prossima a sprofondare nel buio della sera appare investita di una vitalità autonoma e paradossale; il fermento che la percorre non è la traduzione del vigore con cui la fantasia dell'individuo poetante assorbe e ricomponi i dati dell'osservazione sensibile, ma finisce per definirsi come un principio contrario alla capacità plastica dell'individuo stesso. Nello spazio prendono forma eventi slegati e disaggregati, tenuti insieme fra loro unicamente dalla potenza con la quale si imprime nella psiche del soggetto. L'avvento delle tenebre rende possibile una confusa sovrapposizione di epifanie dal carattere eterogeneo che si accavallano in una pronuncia forzata, investita del compito di adombrare una vitalità potenziata che, in realtà, l'individuo è lontano dal possedere, e che, per questo, richiede di essere proclamata con perentorietà tanto maggiore.

L'euforia visionaria non si condensa in un sistema di raffigurazioni coerenti, ma si consuma in isolate accensioni che si estinguono repentinamente, depositando una traccia di disillusione e amarezza. L'aggettivazione semanticamente artificiosa («totenjähres Aufbäumen») oppure scialba e convenzionale («schlanke Türme», «blutige Entscheidungsschlacht»), la banalità di alcune soluzioni sonore («Wie wenn Welten sich zum Wachen wecken»), e ancora la mancata focalizzazione della prospettiva, che oscilla senza una chiara risoluzione tra punti di fuga divergenti, ora distendendosi verso l'alto (lo scuirsi delle nuvole, l'inasprirsi dell'aria), ora effondendosi verso il basso (l'imperversare della tempesta fra gli alberi, le canzoni notturne dei militari della riserva), ora infine raggricciandosi dentro lo stato d'animo del soggetto stesso («Trotz im Herzen und wilde Träume von Kampf und Not und brausendem Sieg») – tutti questi elementi concorrono a definire una retorica dell'eccitazione chiamata ad asserire una sensazione di vitalità che non riesce ad oggettivarsi attraverso la costruzione delle immagini. L'atmosfera marziale che Stadler evoca nella rappresentazione della natura, raffigurando una sorta di cosmica sollevazione degli elementi, deve ulteriormente convalidare questo stato di fervida tensione come

come un repentino montare di morte – / Lontano, a occidente, il giorno rantolava. // Tra i castagni autunnali la tempesta notturna batteva / come se mondi si destassero l'uno con l'altro / per l'ultima sanguinosa battaglia decisiva. // Col cuore pesante e tra sogni selvaggi di mischie, travagli e ruggenti vittorie, / stavo poggiato alla ringhiera di ferro del mio balcone e guardavo / il crepitio dei mille fuochi e lo sventolio delle bande rossastre / come il gigante ferito ancora una volta brandiva il suo drappo. // Ancora una volta picchiò il vecchio atroce canto degli eroi / nel turbino degli accordi – / e poi cadde al suolo / urlando di rabbia / cupo – / distante... // Per strada strepito di carrozze. Musica. Canto di riservisti. / D'un tratto vado su tutte le furie – / la notte mugghia sopra i tetti e le torri» (Stadler 1983: 29).

quello più congeniale all'esercizio dell'immaginazione poetica. L'opacità delle determinazioni sensoriali non può che rivelare l'assenza di un nucleo tematico davvero consistente. La lirica, più che su un'autentica capacità di visione, si basa sull'ostinata espressione di una volontà di semantizzazione sempre assai lontana dall'apprendersi a un corpo circoscritto di oggetti. L'estetismo del poeta esordiente è ancora privo di una modalità espressiva davvero autonoma e individuale si agganca alla magniloquenza del registro, al brusco cambio di intonazione e alla ridondanza delle immagini. La tensione dello stile è chiamata a surrogare la sostanziale fungibilità dei contenuti rappresentati nella lirica. La città figura qui come uno sfondo indeterminato, privo di una connessione stringente rispetto alla psiche del soggetto. Il punto di osservazione sottratto all'imperversare delle visioni è anche il segno di una insuperabile estraneità rispetto a quella stessa vita che la lirica aspira a riprodurre in un gesto potente e sintetico.

La correzione dell'estetismo di queste prime prove di composizione si compie innanzi tutto mediante il riconoscimento del valore di verità dell'esperienza vissuta. La molteplicità delle espressioni del vivente, anziché venire compressa nelle maglie di uno stile serrato, inizia a essere identificata come il prodotto di un'ispirazione circolare, la quale permette la manifestazione di un senso di totalità restituita che, nella pluralità incompatibile del vivente, individua una condizione passibile di essere vissuta in profondità, nel pieno delle sue ambivalenze. La questione del rapporto tra arte e vita, centrale per tutta la poetologia tedesca del primo Novecento, nello Stadler maturo si gioca tutta intorno a una mutata concezione della forma. La crescente confidenza con il linguaggio delle avanguardie conduce Stadler a riconfigurare l'apparato formale della sua scrittura, che si qualifica sempre più come autonomo agente di senso, come produttore in proprio di livelli semantici aggiuntivi rispetto al contenuto della finzione. Nell'*Aufbruch* le dissonanze dello stile non operano più in funzione dello smarrimento del soggetto, stabilendo un argine al pericolo della dispersione che incombe su colui che osserva il magmatico fluire dell'esistenza e imponendo un ordine al pulsare di impulsi percettivi sovraccarichi, ma hanno, al contrario, la funzione di intensificare la partecipazione del soggetto stesso a quell'inarrestabile movimento. Si genera così una tensione feconda tra l'inafferrabilità dei fenomeni e la loro risoluzione formale, una tensione nella quale il poeta ritrova un'espressione sublimata e tanto più veritiera di vitalità. Nel gennaio 1914, recensendo nei «Cahiers Alsaciens» una raccolta di scritti saggistici di Kurt Hiller (*Die Weisheit der Langeweile*, 1913), Stadler rileva come il grado di creatività di un testo letterario coincida non con la pura e semplice riproduzione dell'esistente, ma con l'evocazione di un mondo radicalmente ripensato e ristrutturato in una forma nuova, sulla quale lo scrittore riesca a imprimere il segno di un'inconfondibile autonomia di concezione. La destrutturazione del mondo visibile – così Stadler, aderendo a un postulato di Hiller – deve necessariamente essere accompagnata dalla configurazione di un ordine rinnovato, di un assetto riconquistato

a un livello più alto di sensatezza. «Als der wahrhaft schöpferische Mensch», prosegue Stadler,

wird der definiert, der die Welt neu zu schaffen weiß, der sein neues, anderes Weltbild neben die Schöpfung stellt, der teleologisch Gerichtetete, nicht der bloß an den Fingern Herzählende. [...] Durchaus soll der neue geistige Mensch den Kräften seines Intellektes in erster Linie vertrauen: kein blindes Instinktgeschöpf, kein bloß gefühlsmäßig orientiertes Wesen⁵.

Il monologismo dei primi esperimenti di scrittura è rotto dall'intuizione dell'esistenza di un legame persistente e indissolubile con tutto ciò che vive. L'intreccio di una salda relazione di empatia con il paesaggio e con gli altri esseri umani imprime nell'individuo uno slancio estatico oltre il limite della propria esistenza, uno slancio rispetto al quale la forma funge non da deterrente o da narcotico, ma da additivo, trattenendo il soggetto dal dissiparsi nell'indistinto e, al tempo stesso, incorporando le cose in un tessuto di raffigurazioni stabili. Nel 1911, presentando sulla rivista settimanale «Das neue Elsaß» la raccolta di poesie di René Schickele intitolata *Weiß und Rot* (1910), Stadler pensava certamente anche alla propria poetica quando ritrovava in quel libro i segni di una drastica conversione rispetto all'estetismo degli inizi della carriera di Schickele:

Dieses Buch ist das ernste, schwerem inneren Erleben abgewonnene Bekenntnis eines im tiefsten künstlerisch empfindenden Menschen, das über aller Kunst etwas wertvolleres ist: Menschlichkeit und Güte. Dieses neue Weltgefühl bedingt auch die neue Form. Das in Schmerzen gezeugte Mitleiden, das allem Menschlichen sich entgegenneigt und gerade die Ärmsten und Verlassensten zu sich erhöht und an der Türe seines Paradieses empfängt, sucht nicht mehr nach den Farben des Rausches und der Ekstase, sondern wählt leise keusche Worte und geht sorglich jeder Aufstutzung des Gefühls durch formale Stilisierung aus dem Wege. In allen diesen Versen ist ein tiefes Verlangen, schlicht zu sein, die Dinge schlicht zu sehen, zu erkennen⁶.

5 «L'individuo veramente creativo è identificato in colui che è in grado di plasmare nuovamente il mondo, ponendo accanto alla creazione la propria nuova immagine della realtà, l'uomo orientato teleologicamente, non quello che tiene il conto delle cose sulle dita della mano. [...] Il nuovo individuo spirituale deve basarsi innanzi tutto sulle forze del proprio intelletto: non una creatura affidata al cieco istinto, non un essere guidato unicamente dal sentimento» (Stadler 1983: 347-348).

6 «Questo libro è l'austera adesione, tratta dalla gravità di un intimo vissuto, di un individuo la cui sensibilità è artistica nel più profondo a ciò che per il suo valore è posto al di sopra di qualunque forma d'arte: l'umanità e la bontà. Questo nuovo sentimento del mondo determina anche la novità della forma. La compassione generata nel dolore, che si piega verso tutto ciò che è umano e solleva a sé i più poveri e diseredati accogliendoli alle porte del suo paradiso, non va più alla ricerca di colori ebbri ed estatici, ma predilige parole tenui e caste, evitando scrupolosamente ogni irrigidimento del sentire mediante la stilizzazione della forma. In tutti

Questo anelito a un ricongiungimento universale impone – come segnala Stadler – nuove consuetudini formali. A proposito di un autore tutto sommato congeniale come Franz Werfel, Stadler osserverà che lo sforzo di compressione dell'esperienza vissuta in una forma definita ma dinamica, volumetricamente consistente ma libera di adattarsi plasticamente all'oggetto, pone le premesse per il superamento sia del naturalismo, con il suo monostilismo sostanzialmente disinteressato alla forma della finzione, sia del neoromanticismo, che a Stadler appare compromesso, all'opposto, da un eccesso di cura formale, da un culto calligrafico della superficie⁷. Nell'*Aufbruch*, questo ripensamento si esprime tra l'altro con l'adozione di metri non musicali e anche graficamente vicini alla prosa; il verso lungo, modellato sul calco di Whitman e Verhaeren, viene riconosciuto come il codice espressivo più adatto a seguire e riprodurre il corso serpentino e spezzato, franto e poi ricomposto dell'esistenza. Stadler persegue evidentemente un ideale di slancio controllato, di accelerazione sincopata che renda tangibile la molteplicità e la disunità dell'esistenza, ma, allo stesso tempo, anche il fatto che nella psiche del soggetto poetante questo panorama disaggregato e plurale arriva a ricomporsi in un assetto unitario. Uno dei componimenti più celebri di Stadler, *Form ist Wollust*, mira appunto a tematizzare e mettere in chiaro la natura anfibia e insuperabilmente contraddittoria di ogni atto di costruzione finzionale⁸.

Le liriche pubblicate nell'*Aufbruch* sono caratterizzate da una divorante inclinazione autoanalitica, che prende corpo in una notevole varietà di soluzioni retoriche, nelle quali domina il modo dell'apostrofe a se stesso, declinata in uno spirito di confessione dolente. La rappresentazione di sé in una condizione di oscura peccaminosità («Du strebstest, dich im Hellen zu befreien, / Und wolltest untergeh'n in wolkig trüber Flut – / Und lagst nur hilflos angeschmiedet in den Reihen / Der

questi versi si riconosce un vivo desiderio di essere semplici, di vedere le cose con semplicità» (Stadler 1983: 311).

7 In una recensione alla raccolta *Wir sind*, nei «Cahiers Alsaciens» del settembre 1913 (Stadler 1983: 344-345).

8 «Form ist Wollust // Form und Riegel mußten erst zerspringen, / Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen: / Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen, / Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen. / Form will mich verschnüren und verengen, / Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen – / Form ist klare Härte ohn' Erbarmen, / Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen, / Und in grenzenlosem Michverschenken / Will mich Leben mit Erfüllung tränken» («Forma è voluttà // La forma, stretto catenaccio, doveva alfin saltare, / Lungo rapidi canali il vasto mondo penetrare: / Forma è voluttà, riposo, appagamento celestiale, / Ma io voglio dissodare il mio campo personale. / Alla forma piacerebbe avermi dentro una prigione, / Ma io voglio camminare sempre in ogni direzione – / La forma è durezza cristallina, non compatimento, / Io comunque preferisco ciò che è monco, ciò che è lento, / E mentre diffondendomi io travalico confini / La vita mi pervade realizzando i propri fini» (Stadler 1983: 138, trad. in Stadler 2010: 49. Letture del testo in Gier 1977: 196-206, Aurnhammer 2003 e Schürer 2004).

Schmachtenden, gekettet an dein Blut»⁹ si incrocia con ricorrenti sollecitazioni alla conversione e alla conquista di una rinnovata purezza («Lösche alle deine Tag' und Nächte aus! / Räume alle fremden Bilder fort aus deinem Haus! / Laß Regendunkel über deine Schollen niedergehn! / Lausche: dein Blut will klingend in dir auferstehn! – / Fühlst du: schon schwemmt die starke Flut dich neu und rein, / / Schon bist du selig in dir selbst allein / Und wie mit Auferstehungslicht umhangen»)¹⁰. L'uso di una ramificata simbologia religiosa è alimentato da un'attesa di redenzione che, lungi dall'appuntarsi a un orizzonte ultramondano, si concentra su luoghi e figure del presente. Perdizione e salvezza convivono sui corpi degli ultimi e si intessono alle loro condotte. Sulla dolente raffigurazione degli esclusi si incentrano sia una disposizione *kulturkritisch* alla condanna dei mali della civilizzazione, sia l'inclinazione pauperistica corroborata dalle letture e dalle traduzioni di autori congeniali come Francis Jammes¹¹.

La città si profila come un motivo del tutto congeniale a queste strategie della rappresentazione. Lo spazio segnato dalle traumatiche trasformazioni del Moderno è percorso da figure spettrali di diseredati ed espulsi, perduti nell'angoscia e nell'afflizione. L'umana simpatia abbraccia queste apparizioni registrando con partecipazione accorata le tracce fisiche ed emotive della trascuratezza e del disincanto. La topografia urbana è spesso deserta, come precipitata in una perturbante antinatura resa visibile mediante la cancellazione di qualunque resto di umanità. In una raggelata atmosfera notturna, una volta consumato il tempo dell'esistenza comune, si aggirano le solitarie figure del disorientamento e della sconfitta: prostitute, squilibrati, emarginati. Le grandi stazioni sono lo scenario del penoso trascinarsi di individui sofferenti e smarriti, la cui umanità è sfigurata in modo irreparabile. Il «ritorno a casa» di una delle liriche dell'*Aufbruch*, in questo senso, non implica l'accesso a una condizione fidata, ma il desolato prolungamento di una sofferenza irredimibile:

Heimkehr
(Brüssel, Gare du Nord)

Die Letzten, die am Weg die Lust verschmäh't; entleert aus allen
Gassen der Stadt. In Not und Frost gepaart. Da die Laternen
schon in schmutzigem Licht verdämmern,

9 *Was waren Frauen*, vv. 5-8, Stadler 1983: 130 («Agognasti il lume chiaro che doveva risanarti, / E sognasti di affondare in un flutto scosso e scuro – / E intanto ti serrava in una stretta il tuo languore, / Al tuo stesso sangue te ne stavi incatenato», trad. in Stadler 2010: 33).

10 *Reinigung*, vv. 1-7, Stadler 1983: 131 («Scrollati di dosso i tuoi giorni e le tue notti! / Dalla casa tua discaccia le immagini confuse! / Fai cadere nera pioggia sopra le tue zolle! / Ascolta il sangue risuonare e sollevarsi! – / Lo senti: l'onda vigorosa ti rinnova e ti fa puro, / Da solo con te stesso sei beato / E come avvolto da un'aura di rinascita», trad. in Stadler 2010: 35).

11 Nel 1913, con il titolo *Die Gebete der Demut*, Stadler pubblica per l'editore Kurt Wolff una raccolta di liriche di Jammes in traduzione tedesca. Cfr. Luckscheiter 2008.

Geht stumm ihr Zug zum Norden, wo aus lichtdurchsungenen
 Hallen
 Die Schienenstränge Welt und Schicksal über Winkelqueren
 hämmern.
 Tag läßt die scharfen Morgenwinde los. Auffröstelnd rafften
 Sie ihre Röcke enger. Regen fällt in Fäden. Kaltes graues Licht
 Entblößt den Trug der Nacht. Geschminkte Wangen klaffen
 Wie giftige Wunden über eingesunkenem Gesicht.
 Kein Wort. Die Masken brechen. Lust und Gier sind tot.
 Nun schleppen
 Sie ihren Leib wie eine ekle Last in arme Schenken
 Und kauern regungslos im Kaffeedunst, der über Kellertreppen
 Aufsteigt – wie Geister, die das Tagelicht angefallen – auf
 den Bänken¹².

Il treno, che altrove per Stadler è legato alla repentinità della metamorfosi e all'incisività dell'esperienza sensibile (come nella celebre lirica *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht*)¹³, qui asseconda la gravità dei corpi maltrattati che guadagnano a fatica la via di casa, offre loro un precario riparo nel quale affondare momentaneamente la stanchezza e il lutto. La dissoluzione delle maschere e dei belletti corrisponde alla rottura delle identità e alla disgregazione di qualunque possibile consistenza. L'atmosfera del caffè, pervasa di fumo e amareggiata dallo squallore del mobilio, prolunga nello spazio chiuso la mestizia della strada, che si spande in modo uniforme sugli individui e sugli oggetti, offuscando i contorni e precipitando tutto ciò che è al mondo nell'avvilimento di una vischiosa indistinzione. La perdita di ogni ancoramento, peraltro, nel vitalismo stadleriano costituisce anche la premessa fondamentale della redenzione. Regrediti a uno stato di inerme primordialità, i personaggi della notte accedono a una forma di verità e di risanamento spirituale che è l'altra faccia della loro esistenza di negletti. Le periferie disadorne sono il luogo impensato nel quale

12 «Ritorno a casa // (Bruxelles, Gare du Nord) // Le ultime per strada, che il sesso ormai disdegna; sputate da tutte / Le vie della città. Coppie unite dal gelo e dalla pena. Ora che già le lanterne scolorano in una sordida luce, / Va muto verso nord il loro treno, dove sortendo da gallerie di pallida luminescenza / Il mondo ed il destino si conficciano nelle traverse dei binari. / Il giorno libera il vento pungente del mattino. Con un brivido / Si stringono nell'abito. Cade una pioggia sottile. Luce fredda e grigia / Scopre l'inganno della notte. Guance imbellettate si stendono / Come piaghe purulente sui visi ammainati. / Tutte in silenzio. Cedono le maschere. Morte la brama e la concupiscenza. Adesso trascinano / Il loro corpo come un carico molesto in miseri locali / E stanno immote e accovacciate tra i vapori del caffè che montano / Lungo le scale – come spettri sorpresi dall'alba – sulle panche (Stadler 1983: 160, trad. in Stadler 2010: 197).

13 Stadler 1983: 169.

riscatto e salvezza si annunciano nel destino sacrificale delle vittime¹⁴. Se la città è il luogo dell'umiliazione e dello sconforto, e la metropoli, in particolare, si presenta come un onnivoro abisso sempre sul punto di risucchiare la dignità degli abitanti (per esempio nelle liriche londinesi, soprattutto *Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus*)¹⁵, nella città può anche fiorire l'immagine ideale di una nuova convivenza, di un idillio restaurato nel quale gli esseri umani accedono alla gioia primitiva del puro e semplice essere al mondo:

Abendschluß

Die Uhren schlagen sieben. Nun gehen überall in der Stadt
die Geschäfte aus.
Aus schon umdunkelten Hausfluren, durch enge Winkelhöfe
aus protzigen Hallen drängen sich die Verkäuferinnen
heraus.
Noch ein wenig blind und wie betäubt vom langen Einge-
schlossensein
Treten sie, leise erregt, in die wollüstige Helle und die sanfte
Offenheit des Sommerabends ein.
Griesgrämige Straßenzüge leuchten auf und schlagen mit einem
Male helleren Takt,
Alle Trottoirs sind eng mit bunten Blusen und Mädchengelächter
vollgepackt.
Wie ein See, durch den das starke Treiben eines jungen Flusses
wühlt,
Ist die ganze Stadt von Jugend und Heimkehr überspült.
Zwischen die gleichgiltigen Gesichter der Vorübergehenden ist
ein vielfältiges Schicksal gestellt –
Die Erregung jungen Lebens, vom Feuer dieser Abendstunde
überhellt,
In deren Süße alles Dunkle sich verklärt und alles Schwere
schmilzt, als wär es leicht und frei,
Und als warte nicht schon, durch wenig Stunden getrennt, das
triste Einerlei
Der täglichen Frohn – als warte nicht Heimkehr, Gewinkel
schmutziger Vorstadthäuser, zwischen nackte Miets-
kasernen gekeilt,

14 In questo senso non si può non concordare con Heinz Rölleke (1966), che in un libro lontano ma tuttora istruttivo rilevava il carattere arcaico e premoderno della visione della città nelle liriche di Stadler. I processi di modernizzazione del primo Novecento non sono integrati in una struttura espressiva destinata a riflettere il loro dinamismo, ma sono trasfigurati tematicamente e per lo più neutralizzati mediante l'idealizzazione di un paesaggio primordiale, ambientato sì nella città, ma in realtà pervaso di raffigurazioni campestri.

15 Stadler 1983: 173.

Karges Mahl, Beklommenheit der Familienstube und die enge
 Nachtammer, mit den kleinen Geschwistern geteilt,
 Und kurzer Schlaf, den schon die erste Frühe aus dem Gold-
 land der Träume hetzt –
 All das ist jetzt ganz weit – von Abend zugedeckt – und
 doch schon da, und wartend wie ein böses Tier, das
 sich zur Beute niedersetzt,
 Und selbst die Glücklichen, die leicht mit schlankem Schritt
 Am Arm des Liebsten tänzeln, tragen in der Einsamkeit der
 Augen einen fernen Schatten mit.
 Und manchmal, wenn von ungefähr der Blick der Mädchen im
 Gespräch zu Boden fällt,
 Geschieht es, daß ein Schreckgesicht mit höhnischer Grimasse
 ihrer Fröhlichkeit den Weg verstellt.
 Dann schmiegen sie sich enger, und die Hand erzittert, die den
 Arm des Freundes greift,
 Als stände schon das Alter hinter ihnen, das ihr Leben dem
 Verlöschen in der Dunkelheit entgegenschleift¹⁶.

La città riumanizzata dal passeggio delle commesse appena liberate dai loro obblighi quotidiani si presenta come risanata. I luoghi e gli abitanti sono reciprocamente riconciliati e rinvigoriti dal fluire di uno «junges Leben» che promette di curare l'avvilimento e di alleviare l'oppressione. Il riversarsi per le strade di un'umanità sorridente, abbandonata alla franchezza di un tempo purificato, allontana dall'animo il tedio dell'esistenza comune e lascia trasparire l'utopia di un nuovo ordine delle cose. L'utopia, evidentemente, non è riconoscibile

16 «Chiusura serale // Gli orologi battono le sette. Dappertutto in città chiudono i negozi. / Da ingressi già oscurati, per passaggi angusti le commesse si accalcano fuori da pompose gallerie. / Ancora un po' abbagliate e come intorpidite per la lunga clausura / Escono con un fremito lieve alla luce diletta / e alla mite distesa della sera d'estate. / Si accendono le strade immusonite e seguono d'un tratto un ritmo più cordiale, / I marciapiedi son ricolmi di camicette variopinte e risa di ragazze. / Come un lago traversato dalla furia di un fiume ancora fresco, / Tutta la città trabocca di giovinezza e di ritorno a casa. / Tra i volti indifferenti dei passanti si compone un destino multiforme – / Il fervore della vita nuova, inondata dalla luce fiammeggiante della sera, / Nella cui dolcezza schiariscono le tenebre e si scioglie ogni gravame, come cosa che è lieve e senza affanno. / E come se, di poche ore differito, già non attendesse il monotono squallore / Della fatica quotidiana – la strada verso casa, l'intrico delle sozze case di periferia incuneate tra spogli casermoni, / I miseri pasti, l'imbarazzo nel tinello di famiglia e la stretta stanza da letto divisa con i fratellini, / E le brevi ore di sonno, spazzate via dall'alba che dissolve la beatitudine di un sogno – / Queste cose adesso son lontane – velate dalla sera – eppure tu le senti, acquattate come bestia feroce che sospetta già la preda, / E anche le più allegre, che trotterellano lievi e a passo snello / Al braccio dell'amato, portano un'ombra remota nella solitudine degli occhi. / E a volte, quando lo sguardo delle ragazze per caso si abbassa nel mezzo di un discorso, / Accade che la smorfia di dileggio di uno spettro ne oscuri la letizia. / Allora si serrano più strette, con un sussulto della mano, al braccio dell'amico, / Come se la vecchiaia già le incalzasse, traendone la vita verso il buio e l'estinzione» (Stadler 1983: 170-171, trad. in Stadler 2010: 117-119).

senza il contrasto di tutto ciò che a quell'ordine si oppone: il presentimento della corruzione, l'incombere della morte, anche la pura e semplice uniformità dell'esistenza deprivata che le ragazze conducono fuori dal breve orizzonte dei pochi momenti di indisturbata felicità, vissuti al braccio dell'amato. La poesia di Stadler non evoca un regime di senso prodigiosamente restaurato e fondato sulla negazione del tempo presente. La guarigione presuppone la consapevolezza del male e l'inabissamento nei suoi livelli più profondi. Ai margini dell'idillio urbano si stendono i quartieri imbruttiti dalla desolazione e dall'incuria; solo nel moto pendolare tra un polo e il suo opposto possono liberarsi le energie necessarie a quella duratura invasione ontologica che balugina nei gesti delle commesse, spontanei e non riflessi, ma intrisi di un inesplicabile presagio.

Bibliografia

- Aurnhammer, A., 2003, "Form ist Wollust". *Ernst Stadlers Beitrag zur Formdebatte im Expressionismus*, in Olaf Hildebrand (a cura di), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, a cura di Olaf Hildebrand, Böhlau, Köln – Wien: 187-197.
- Gelzer, F., 2013, *Wielands Shakespeare, Stadlers Wieland*, in «Wieland-Studien»: 161-175.
- Gier, H., 1977, *Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich. Die literarische Entwicklung Ernst Stadlers*, Fink, München.
- Harms, W., 2010, *Ernst Stadlers lyrischer Zyklus "Der Aufbruch" als begriffsfreies expressionistisches Programm*, in Joachim Bromand – Guido Kreis (a cura di), *Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*, Akademie-Verlag, Berlin: 581-599.
- Hermant, J., 1972, *Stadlers stilgeschichtlicher Ort*, in Id., *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Athenäum, Frankfurt am Main: 253-265.
- Luckscheiter, R., 2008, *Demut als Aufbruch. Ernst Stadlers Übertragungen von Francis Jammes und Charles Péguy im Kontext des Expressionismus*, in Wilhelm Kühlmann – Roman Luckscheiter (a cura di), *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau catholique und die deutsche Literatur. Beiträge des Heidelberger Colloquiums vom 12. bis 16. September 2006*, Rombach, Freiburg i. B.: 219-234.
- Nebbrig, A., 2013, *Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, De Gruyter, Berlin – Boston.
- Redl, Ph., 2016, *Dichtergermanisten der Moderne. Ernst Stadler, Friedrich Gundolf und Philipp Witkop zwischen Poesie und Wissenschaft*, Böhlau, Köln – Weimar – Wien.
- Rölleke, H., 1966, *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakel*, Schmidt, Berlin.

Schürer, E., 2004, *Ernst Stadlers expressionistisches Programmgedicht "Form ist Wollust". Rezeption und Interpretation*, in Joseph P. Strelka (a cura di), *Lyrik – Kunstprosa – Exil. Festschrift für Klaus Weissenberger zum 65. Geburtstag*, Francke, Tübingen – Basel: 121-139.

Stadler, E., 1983, *Dichtungen, Schriften, Briefe*. Kritische Ausgabe, a cura di Klaus Hurlebusch – Karl Ludwig Schneider, Beck, München.

Stadler, E., 2010, *La partenza*, a cura di Maurizio Pirro, :duepunti, Palermo.

Thomke, H., 1972, *Hymnische Dichtung im Expressionismus*, Francke, Bern – München.

Il malefico sortilegio del vintage nell'antiutopia. *Die andere Seite* di Alfred Kubin

Barbara Di Noi

ORCID 0000-0002-94698213

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.98>

ABSTRACT

Publicato tre anni prima di *Der Verschollene* di Kafka, *Die andere Seite* di Kubin costituisce un sorprendente esempio di distopia, combinando insieme differenti strutture e generi letterari.

Il vero protagonista è il luogo, il Regno del Sogno con la sua capitale Perla, nata dall'ostinato rifiuto del progresso e della tecnologia del suo demiurgo, Patera. Tutti gli elementi architettonici che la compongono sono stati messi insieme da Patera in un bizzarro assemblaggio di edifici strani e decadenti, da cui emana un'influenza malefica sugli abitanti. Questi vivono costantemente in uno stato simile al dormiveglia o piuttosto a un incubo, del tutto svuotati della loro volontà e mossi come marionette dall'invisibile Patera, il quale sembra essere un Big Brother ante litteram.

PAROLE CHIAVE

distopia; demiurgo; assemblaggio; marionette; fantasticheria; incubo; big brother

ABSTRACT

Published three years before Kafka's *Der Verschollene*, Kubin's *Die andere Seite* is an astonishing example of dystopia, combining different literary structures and genres. The true protagonist is the place, the Dream Realm with its capital city, Perla, born from the stubborn refusal of progress and technological innovation of his Demiurg, Patera. All the architectural elements making up this city were put together by Patera in a bizarre and odd assemblage of old and decadent buildings, from which a strange and negative magic influence comes on the inhabitants. These constantly live in a kind of daydream or nightmare, completely deprived of their own will and moved like puppets by the invisible Patera, who seems to be a kind of Big Brother ante litteram.

KEYWORDS

dystopia; demiurge; assembly; puppets; reverie; nightmare; Big Brother

SOMMARIO: 1. Il *Traumreich* come regno di mezzo — 2. Il ritorno del rimosso — 3. Temporalità dell'espressione e svuotamento del segno — 4. La catastrofe di un vecchio mondo

1. Il Traumreich come regno di mezzo

Scritto di getto in una specie di *Zwischenzeit* di sole dodici settimane, nell'intervallo di un blocco creativo che non consentiva di ultimare il ciclo di illustrazioni per il *Golem* di Meyrink¹, *Die andere Seite* sarebbe rimasto l'unico romanzo di Alfred Kubin. Uscì nel 1909, mentre la stesura era iniziata nell'autunno del 1908; l'intenso lavoro di scrittura ebbe per l'autore una funzione terapeutica, aiutandolo a superare la grave depressione che lo aveva colto all'indomani della morte del padre e in seguito alla malattia della moglie. *Die andere Seite* avrebbe inoltre esercitato una duratura influenza sul genere fantascientifico nonché, in virtù del motivo della ibridazione tra *Menschen-* e *Dingwelt*, della commistione di mondo psichico e realismo, sui successivi sviluppi dell'arte a cavallo tra Espressionismo e Surrealismo. Presenta inoltre notevoli spunti anticipatori, che inducono a vedervi uno dei modelli cui attinse Hermann Kasack per la sua *Die Stadt hinter dem Strom*, anch'esso rubricabile come decadente distopia, scritto all'indomani della catastrofe della seconda Guerra Mondiale. Le analogie più evidenti riguardano l'ermetica insularità delle due città, ma soprattutto l'atmosfera luttuosa e innaturale che avvolge gli avvenimenti, e ancor più i luoghi in cui si muove il protagonista e io narrante.

La critica ha insistito sul dualismo che oppone il misterioso demiurgo, creatore di Perla e dell'intero *Regno del Sogno*, al campione della modernità Hercules Bell, rappresentante di quella ragione strumentale, che riduce gli uomini a mezzi, in nome del nuovo anonimo Moloch del profitto capitalistico. A dispetto del conflitto mortale ingaggiato dai due nella terza parte del romanzo, Hercules e Patera risultano però legati da una nascosta complementarità, che ne

1 Freschi 1990: 32. Nel capitolo dedicato a Gustav Meyrink, che della Praga magica, sebbene non praghese, fu una specie di genius loci, Freschi si sofferma sulla dimensione esoterica della *Notte di Valpurga*; in questo racconto ci imbattiamo nel maestro invisibile, che si proclama emissario del metafisico Regno di Mezzo, della mistica Cina maoista e degli sciamani. Gli aspetti orientali e buddistici del pensiero di Meyrink si ritrovano anche in Kubin, che per certi versi ne fu il continuatore, sebbene più con i mezzi della grafica che in ambito letterario. Alle connivenze tra le dottrine orientali e la lunga, interminabile apocalissi che occupa tutta l'ultima parte del romanzo di Kubin, fa opportuno riferimento lo stesso Freschi, il quale parla di *Die andere Seite* come di un romanzo orientale scritto sulla scia delle sfrenate illustrazioni fantasticamente ideate proprio per il *Golem* di Meyrink (Freschi 1990: 35).

fa addirittura le due facce di una polarità ambivalente; Hercules non può infatti sussistere senza Patera, e Patera a sua volta trova la propria ragione di esistere nel risentito rifiuto del progresso, in primis di quello scientifico, espresso con programmatica chiarezza fin dall'inizio dal suo emissario, Franz Gautsch:

Patera hegt einen außerordentlichen Widerwillen gegen alles Fortschrittliche im allgemeinen. Ich sage nochmals, gegen alles Fortschrittliche, namentlich auf wissenschaftlichem Gebiete. [...] Das Reich wird durch eine Umfassungsmauer von der Umwelt abgegrenzt und durch starke Werke gegen alle Überfälle geschützt. Ein einziges Tor ermöglicht den Ein- und Austritt und macht die schärfste Kontrolle über Personen und Güter leicht. (Kubin 1994: 9)

Ma, aggiungerà il misterioso interlocutore nel prologo al viaggio dell'io narrante verso il mondo fantastico di Perla, il sovrano del Regno del Sogno è ben lontano dal voler creare un'utopia, una sorta di stato del futuro. Al contrario, il bizzarro assembramento di cascami del passato più remoto e più recente, questo regno dell'usato e del museale, i cui strampalati e arcigni abitanti si aggirano nelle forge ormai passate di moda², risalenti addirittura al 1860, se non al Biedermeier, nasce dall'assoluta avversione per il moderno e dalla feticcistica³ adorazione di tutto quanto è passato, sciupato, sbertucciato e vecchio.

Il mondo di Patera si caratterizza fin dall'inizio per una fondamentale natura anodina, che ne fa una specie di *verkehrte Welt* temporale, in cui il rifiuto del progresso si rovescia paradossalmente in meccanismo moderno e aberrante; il singolo è asservito a un paranoico burattinaio, una specie di catatonico ipnotizzatore che appare lui stesso in preda a trance, e la cui più profonda natura sta nella *Hybridisierung*: «Il Demiurgo è un ibrido»⁴ sono infatti le parole che concludono la vicenda dell'io narrante nel regno di Patera, prima dell'epilogo che lo vedrà soggiornare, come tanti altri transfughi di devastanti vicende, in un istituto per malattie nervose: si pensi al protagonista del *Maestro e Margherita* di Bulgakov, o ancora al narratore del *Grande Gatsby* di Fitzgerald; anche qui lo *Irrenanstalt* è un “non luogo” o *Zufluchtsort*, rifugio in cui sottrarsi al rovinoso trascorrere del tempo.

La stessa fuga dal tempo tentata da Patera sortisce paradossalmente l'esito opposto, di accelerare il decorso temporale, per cui tutte le masserizie, tutti i

2 Kubin 1994: 55: «Diese Menschen tragen die Kleider ihrer Eltern und Großeltern auf, sagte ich belustigt zu meiner Frau. Ganz unmoderne geschweifte Zylinder, farbige Leibbröcke, Kragenmäntel – so waren die Herren angezogen. In Krinolinen und seltsam altmodischen Frisuren, mit Häubchen und Umschlagtüchern, stolzierten die Damen einher. Wie ein Maskenscherz wirkte das!».

3 Per il concetto di ‘feticcio’, neologismo derivante probabilmente dal portoghese ‘fáitiche’, per indicare un idolo creato dall'uomo, e la sua commistione con l'idea di ibrido e commistione tra cose differenti, addirittura tra cose e uomini, si veda Latour 2002: 337.

4 Kubin 1994: 248:»Der Demiurg ist ein Zwitter.«

residui del passato da lui accumulati in un'onnivora brama collezionistica, finiscono per apparire decrepiti, obsoleti, portatori di una mortifera pestilenza che ammorba l'aria e la stessa luce della sua bizzarra creatura. Patera è, come abbiamo detto, non la negazione, ma l'altro volto di una forsennata modernità: lui e Bell non sono che le due facce di uno stesso potere arbitrario e assoluto, che riduce gli esseri umani a burattini di una bizzarra mascherata (Patera), o in meccanici automi asserviti alla produzione del profitto – Hercules Bell, l'americano piombato non si sa come a Perla e nel Regno del Sogno, per decretarne il tramonto apocalittico.

In realtà, dalla natura ibrida del demiurgo discende la collocazione intermedia di Perla e dell'opera stessa, che occupa uno *Zwischensein*, un regno di mezzo tra sogno e veglia, che è poi contemporaneamente una *Zwischenzeit*, un tempo intermedio tra passato e futuro. In altri termini un transito, un passaggio, che fa pensare alla celeberrima definizione del fantastico data da Todorov nel 1971 come genere non-genere, come genere soglia che occupa lo spazio-tempo di un'esitazione del lettore tra due possibili interpretazioni di un evento inspiegabile⁵. Nel momento in cui si opta per una delle possibili soluzioni, quella scientifica e deterministica, ovvero verosimile, e l'altra, all'insegna del meraviglioso-sovrannaturale, si chiude la porta del fantastico. La fondamentale ambivalenza, ben messa in evidenza da John Hughes⁶, è la stessa alla base della cultura austro-praghesa, colta negli ultimi sussulti prima della dissoluzione della Grande Guerra: la decrepita struttura dell'impero austro-ungarico, come una porosa facciata si ostinava a resistere, mentre al suo interno avevano luogo esperimenti di una modernità anonima e non meno inquietante; questa ambivalenza caratterizza da sempre, ovvero dalla sua nascita ai primi dell'Ottocento, il genere del fantastico che – Hoffmann insegna – non può sussistere senza il contraltare della razionalità scientifica e strumentale. Se nel fantastico ottocentesco erano il meraviglioso fiabesco e lo scientismo scettico e illuminista a fronteggiarsi⁷, qui, nel passaggio dal fantastico tradizionale a una sorta di *Mnemophantastik* che già lascia presagire Borges, il Regno del Sogno rivela inspiegabili analogie con esperienze che l'io narrante pensava di aver per sempre dimenticato. Dopo un viaggio, che non avviene solo nello spazio, ma ancor più a ritroso nel tempo, l'io e la sua compagna verranno catapultati in un'epoca trascorsa, che appare loro estranea e familiare a un tempo; la direzione del viaggio è l'Oriente, da

5 Todorov 2013: 34-42.

6 Hughes, 2007: 81: «Ambivalence and paradox are at the heart of this unusual novel's account of the world that, like the one in which Kubin was writing, is balanced precariously on the brink of collapse».

7 Lachmann 2002: 155: «In den meisten Texten der Phantastik erhält die Aufklärung eine Stimme, die sie gegen gegenaufklärerische Positionen zur Geltung zu bringen versucht, häufig genug jedoch wird sie durch des Textes überstimmt. Im letzten Fall zeichnet sich die Erzähllogik des Textes durch Übergänge von einer Bedeutungsebene auf eine andere aus».

sempre metafora della rinascita e del sorgere del sole, qui identificato invece con un mondo smorto e artificiale, in cui il cielo è perennemente velato da una coltre di nubi e i colori sono cupi e senza luce; attraverso tappe che alternano luoghi reali a luoghi immaginari, questo io disegnatore e *alter ego* di Kubin si ritrova in una città che, anche nella divisione in quartieri⁸, ricorda stranamente la natia Praga, e nella quale case ed edifici lo riportano inspiegabilmente al proprio passato:

So irrten wir schon zum dritten Male die Lange Gasse hinauf und hinunter. Da zog ein mittelgroßes, zweistöckiges Erkerhaus meine Aufmerksamkeit auf sich. Wie aus Kindertagen bekannt kam es mir auf einmal vor. (Kubin 1994: 56).

Tra il protagonista e il bizzarro demiurgo di Perla esiste una complicità destinale, ovvero un'affinità elettiva, che emergeva già dalle parole del misterioso emissario, latore dell'invito che mette in moto l'intera vicenda: Patera non sceglie a caso gli abitanti del suo regno, essi sono per così dire predestinati ad abitare questo reame ermeticamente chiuso, che si trova in un altrove misteriosamente affine alla realtà di tutti i giorni. Il fantastico, come ha scritto ottimamente Renate Lachmann, è sì l'impossibile e *das Gegenrationale*, l'anti-ragione, ma non può sussistere senza il mondo della realtà, del possibile e del razionale. E proprio in quella che la studiosa chiama «parasitäre Abhängigkeit» (dipendenza parassitaria) il fantastico si contrappone al reale, al possibile e razionale di cui mina le basi; il fantastico è il volto rimosso della ragione, così come *das Unheimliche* è, Freud insegna, ciò che un tempo era familiare e ci è divenuto estraneo a causa di una rimozione, di un oblio⁹. Il fantastico appunto è l'archivio

8 Il narratore afferma di aver accluso al libro una piccola pianta, per consentire al lettore di orientarsi meglio. In realtà, nonostante la suddivisione apparentemente ordinata nei quattro quartieri, il disorientamento e il caos spaziale sembrano riprodurre l'impressione di accatastamento di epoche diverse e contrastanti che regna sovrano nella città vltavina. Si passa dall'una all'altra spostandosi insensibilmente da un quartiere all'altro, come per un attraversamento continuo di soglie. Del resto lo stesso nome di Praga, Praha, vuol dire appunto soglia, confine. I quartieri della fantastica Perla sono inoltre divisi rigidamente in base alla classe sociale dei loro abitanti; si passa così dal quartiere della stazione, collocato ancora sull'orlo della palude, alla città giardino, abitata dai ricchi e da questa, lungo la Via Lunga, alla parte della città abitata dalla classe media. Fino a ritrovarsi in una specie di ghetto, denominato nella finzione quartiere francese, ma con caratteristiche che ricordano nell'incredibile accatastamento di casupole di legno entro uno spazio esiguo e di spelonche maleodoranti, il ghetto ebraico di Praga prima del risanamento. Infine, il Palazzo in cui risiede l'invisibile Patera, che tutto sovrasta come il castello dell'omonimo romanzo dell'altro grande Praghese, ricorda molto il Hradschin, la rocca dominante la conca praghese. Ma gli stessi abitanti di Perla non possono far pensare a quell'incredibile fauna di letterati, cresciuti e nutriti di fantastico nella città sulle rive della Moldava. Città in cui la vita reale e quella immaginari, il sogno e la veglia si confondevano a creare un'atmosfera trasognata, in cui perfino confine tra carne e pietra, tra esseri viventi e simulacri vecchi di secoli si era fatto incerto e malsicuro.

9 Freud 2002: 241-274.

delle rimozioni di un'intera cultura: «in der Phantastik wird die Begegnung der Kultur mit ihrem Vergessen erzählt». Nel fantastico si narra l'incontro della cultura con il proprio processo di oblio e rimozione. In altri termini il fantastico svela la natura attiva del processo di oblio, l'oblio come azione, procedimento. Per questo Lachmann ci offre un'ulteriore, fulminante definizione del fantastico come «mnemotechnische Institution der Kultur», istituzione mnemotecnica di una civiltà¹⁰. Il fantastico produce continuamente immagini di ciò che non è stato visto, dello *Unvordenklichen*. Non è un caso che una delle ultime tappe dell'opera di distruzione di Hercules Bell, deciso ad annientare Patera e ad impadronirsi manu militari del Regno del Sogno, sarà l'incendio dell'archivio di Perla. Il rogo segnerà la sua definitiva vittoria, ed egli giustificherà l'impresa con la necessità di mettere ordine nel caotico reame dell'antagonista (Kubin 1994: 225).

Il paradosso che attiene all'opera di Kubin, consiste nell'ulteriore ambivalenza che sovrappone come in un continuo scambio di ruoli il solo, l'unico e individuale demiurgo – l'invisibile e onnipresente Patera – a una collettività inconsapevole e manipolata di personaggi marionette, tutti diversi nelle loro stravaganti, ma tutti illusorie manifestazioni di un'unica volontà.

2. Il ritorno del rimosso

In questo processo di rammemorazione attiva, che è poi, in virtù del paradosso del fantastico, nient'altro che l'altro volto o l'altro versante dell'oblio come processo attivo, è fin troppo ovvio che venga eroso anche il confine tra mondo umano e *Dingwelt*.

Il ritorno delle cose, «die Wiederkehr der Dinge»¹¹, è appunto l'altro grande tema attorno cui ruota *Die andere Seite*: gli oggetti, le cose che la ragione strumentale riduce a passivi *Gegenstände* di un soggetto onnipotente e dominatore, rivelano a loro volta un'intrinseca autonomia. A Perla non solo le epoche diverse del passato sono accostate le une alle altre, come lungo i corridoi di un immaginario e bizzarro museo ideato da un collezionista 'onnivoro': anche oggetti e persone scivolano gli uni nelle altre. Le persone sono marionette mosse da fili invisibili di un burattinaio, le cose si animano di vita propria. Addirittura sono gli esseri umani ad apparire come requisiti delle case, ad essere posseduti dalle case e dai quartieri in cui queste sono state collocate, e non viceversa. Contenitore e contenuto sono concresciuti, come nella metafora organistica di guscio e mollusco che percorre un altro grande libro sull'abitare – anzi sul *bewohnen* – il *Passagen-Werk* di Walter Benjamin¹²; così il narratore registra nei capitoli

10 Lachmann 2002: 10-11.

11 May 2018: 28.

12 Benjamin 1982: 292: «Wohnen als Transitivum – im Begriff des gewohnten Lebens – gibt eine Vorstellung von der hastigen Aktualität, die in diesem Verhalten verborgen ist. Es besteht darin, ein Gehäuse uns zu prägen».

iniziali, quelli che narrano, per così dire, la fase dell'acclimatazione alla bizzarra atmosfera di Perla – bizzarria che gli è stranamente familiare – come le strade fossero scarsamente animate, ma a questa mancanza di vita dell'esterno facesse riscontro una strana animazione degli interni, in cui, in virtù di un incantesimo, le porte sbattessero da sole, e le case fossero degli individui continuamente mutevoli, a formare con i loro abitanti unità inscindibili, come si trovano appunto solo nel mondo organico o, all'estremo opposto, tra le cose morte:

Nach und nach drang ich immer tiefer in alles ein. Ich fand Anhaltspunkte, feste Angeln in diesem Wirrwarr.

Die Häuser spielten da eine bedeutende Rolle. Oft war es mir, als ob die Menschen nur ihretwegen da wären und nicht umgekehrt. Diese Häuser, das waren die starken, wirklichen Individuen. Stumm und doch wieder vielsagend standen sie da. Ein jedes hatte so seine bestimmte Geschichte, man mußte nur warten können und sie stückweise den alten Bauten abtrotzen. Diese Häuser wechselten sehr mit ihren Launen. Manche haßten sich, eiferten gegenseitig aufeinander. Es war garstige Brummbären unter ihnen wie die Molkerei da gegenüber [...]. (Kubin 1994: 66).

Non ci si discosterà molto dal vero se in questa 'mistica delle cose' volessimo individuare la declinazione specificamente praghese del fantastico in cui, come nella *Beschreibung eines Kampfes* che Kafka stava rielaborando in quegli stessi anni (la prima stesura risaliva però già al 1904/05), la tradizione romantica del meraviglioso si andava a innestare sul tronco di una corrosiva crisi dell'episteme razionalista, mandando in frantumi il modello che opponeva rigidamente il mondo inanimato oggetto di conoscenza, a un soggetto onnipotente regista e organizzatore del processo conoscitivo. Il soggetto nell'atmosfera della 'Praga magica' torna ad essere *Sub-jectum* fragile e umbratile, abitatore di dimore stregate, di strade che, come in Kafka, rotolano sotto i suoi piedi. Nel modo del fantastico convergono perdita dell'aura, constatata da Benjamin nel celebre saggio pubblicato nel 1935 nel suo esilio parigino¹³, meraviglioso romantico e aspetto sociologico di rivolta contro la ratio strumentale, quale verrà evidenziata nel saggio di Sartre del 1943 *Aminadab ou du Phantastique considéré comme un Language*¹⁴, specificamente dedicato alla concezione del fantastico in Kafka e in Maurice Blanchot. Il fantastico rappresenta per Sartre la rivolta dei mezzi contro i fini, degli oggetti contro la ratio strumentale che li asservisce, li rende eteronomi. Il fantastico considerato alla stregua di linguaggio articola allora la frattura nella relazione dominante¹⁵. Il paradosso di Perla sta nel fatto che Patera, questo accumulatore seriale, ha costruito un archivio di ciò che è stato rimosso al livello culturale ed epistemologico, allo scopo di agire contro quella *Entzauberung der*

13 Benjamin 1991.

14 Sartre 1943.

15 May 2018: 31.

Welt intesa come tendenza e direzione fatale della civiltà tecnica moderna; ma quello stesso archivio finirà poi per rivoltarglisi contro, preda di un demoniaco *Doppelgänger*, personificazione di quella medesima *ratio* tecnologica cui Patera credeva di opporsi¹⁶.

3. Temporalità dell'espressione e svuotamento del segno

Due dimensioni si rivelano innervate nella struttura profonda del romanzo, frutto di un'operazione molto meno ingenua e impacciata di quanto possa apparire a una prima lettura¹⁷. Da un lato una forte carica espressiva, che si avvale dell'icasticità che certo derivava a Kubin dalla sua *Doppelbegabung*, ovvero dalla sua vocazione primaria di disegnatore. Questa capacità di resa perentoria di una realtà visionaria, che quasi si afferma indipendentemente dalla volontà del soggetto, che gli si impone, costituisce l'aspetto più specificamente 'espressivo' dell'opera di Kubin, e raccorda saldamente il romanzo all'attività grafica: espressività intesa come radice unitaria della creazione artistica, in cui la visione interiore si imprime, con una *Umkehrung*, su un sostrato plastico e mutevole, imprimendovisi e lasciando una traccia. A fronte di questa forte espressività vi è, paradossalmente e in apparente contraddizione, lo svuotamento del segno. La ragione di questa devitalizzazione, dello svuotamento sia del segno grafico che del *Wort*, va ricercata nel rapporto disturbato col tempo.

Non è un caso che tale concezione poetica si dispieghi soprattutto in narrazioni oniriche, o in veri e propri protocolli di sogni; e che questo costituisca la prerogativa più specificamente praghese del procedimento di Kubin, in cui egli appare profondamente affine a Kafka; anche Kafka infatti riconosceva a se stesso il senso della rappresentazione della propria sognante vita interiore; in lui tale facoltà si era imposta in maniera talmente esclusiva e dirompente, da spingere tutte le altre in secondo piano, facendole progressivamente deperire. Ma, con le dovute differenze, resta il fatto che in entrambi la extraterritorialità si traduce nell'incapacità o impossibilità di mettere radici nella storia, di appartenere stabilmente a un preciso livello temporale, senza oscillare pericolosamente (Kafka usa, in altri contesti, la voce verbale *flattern* che rende perfettamente

16 Al termine della sua opera di distruzione, ovvero dopo aver dato alle fiamme l'archivio del *Traumreich*, Hercules Bell pronuncerà la frase sibillina: «Patera überläßt seinem Nachfolger nur di Exkremente» (Kubin 1994: 226), che degrada la conquista appena ultimata al livello di elemento residuale, letteralmente escrementizio, mentre funge nel contempo da autoproclamazione del nuovo sovrano.

17 Secondo Lia Secci i pregi del romanzo non sono di carattere stilistico-strutturale: «il montaggio è costruito faticosamente in confronto all'organico complesso delle illustrazioni, i tagli e i trapassi sono risolti con ingenua goffaggine, le tentate finzze psicologico-dialogiche fanno sorrider». La Secci rileva altresì «la carente intensità evocativa delle parole». Secci 1973: 73.

l'esitazione di un volo sospeso, come di pipistrello) tra il passato e il futuro¹⁸. Il fantastico assume nella particolare atmosfera praghese una declinazione tutta temporale, o meglio cronologica, mostra – trovandosi paradossalmente in sintonia con la nuova fisica – come *chronos* e *topos* siano inscindibilmente aggiogati. Ed è di casa a Praga proprio perché qui, come ha ben scritto Marino Freschi,

La messa in discussione delle componenti della realtà quotidiana stravolge – con il semplice indugio – la totalità cristallizzata liberandone potenzialità – alternative segniche, ermeneutiche, figurative e creative – su cui si fonda la scrittura praghese della vita. (Freschi 1990: 14).

Soffermiamoci su questa importante constatazione e sui due termini che essa chiama in causa: i segni e la vita. Ora in *Die andere Seite* essi si trovano in un conflitto insanabile: l'esperimento di Patera fallisce proprio per la sua natura segnica, per l'ostinato puntellarsi su segni asfittici, devitalizzati, che girano a vuoto. Di segni, in altri termini, astratti e slegati dal loro significato. L'unico significato che continua ad aderire alla loro superficie è un significato oscillante, arbitrario e labile: il prezzo. Il motivo del denaro, seppure nei suoi aspetti fantasmatici, viene posto in particolare rilievo nel romanzo: gli oggetti, le architetture assemblate da Patera sono merci, hanno un prezzo che viene scrupolosamente annotato. In più, egli fa leva sul denaro proprio per convincere anche l'io narrante a intraprendere il viaggio. D'altra parte l'attribuzione dell'invenzione della cartamoneta a forze diaboliche, comunque malvagie, la si ritrova anche nel secondo *Faust*, nel cuore del *Mummenschanz*, in cui giustamente si è visto il convergere di modernità e allegoria. Il particolare delle diverse valute fuoricorso, che all'improvviso, quasi per magia, si sostituiscono alle somme che si credevano reali, denuncia il legame del denaro con il tempo e con quella dimensione di *Vergänglichkeit*, che Patera tanto si affanna a bandire dal suo ermetico mondo; qui tutti gli affari sono malsicuri, ma, al di sopra delle perdite e delle compensazioni, regna una «giustizia mostruosa che penetrava fin negli angoli più nascosti, rimetteva in equilibrio ogni cosa»¹⁹. Questa giustizia viene rappresentata icasticamente come un grande occhio, una specie di grande fratello a cui nulla può sfuggire²⁰. Si ha talvolta l'impressione che trascenda lo stesso Claus Patera,

18 Kafka 1990: 421 (6. August 1914): »Von der Literatur aus gesehen ist mein Schicksal sehr einfach. Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens hat alles andere ins Nebensächliche gerückt und es ist in einer schrecklichen Weise verkümmert und hört nicht auf zu verkümmern. Nichts anders kann mich jemals zufrieden stellen».

19 Kubin 1994: 58: «Eine ungeheuerliche, bis ins Verborgene dringende Gerechtigkeit, glich es alle Ereignisse immer wieder aus».

20 Kubin 1994: 58-59: «Der Wechsel von Glück und Unglück, Armut und Reichtum war ein viel rascherer wie in der übrigen Welt. Fortwährend überstürzten sich die Geschehnisse. Übergang alles noch so sehr drunter und drüber. Man fühlte eine starke Hand. Hinter den scheinbar unbegreiflichsten Zuständen witterte man ihre verborgene Kraft. Sie war die geheimnisvolle Ursache, daß sich dabei alles halten konnte und nicht ins Bodenlose stürzte. Es war das große

e costituisca la legge nascosta del Tutto. Ma intanto le cose, tramutate in merci, hanno perduto l'originaria natura ingenua di oggetti d'uso.

Dunque la dimensione fantastica di Perla è solo un aspetto dell'ambivalenza: si tratta di una commedia, del gioco parassitario di segni devitalizzati, un po' come accadrà nel *Castello* di Kafka. Anche nell'*Altra parte* si parla dell'impossibilità di raccontare l'individualità, di raggiungere un'autentica comunicazione soggettiva e, soprattutto, della messa in scacco di ogni tentativo di penetrare dietro la maschera del potere. Queste sono proteiformi e ingannevoli, proprio come il volto di Patera o, in Kafka, di Klamm. Vegliano quando sembrano dormire e viceversa. Si nascondono dietro la parvenza dei loro mille intercambiabili *Beamten*²¹. La scena esilarante all'Archivio costituisce il primo confronto dell'Io narrante con la mostruosa macchina burocratica, nel tentativo – anche lui come l'Agriensore – di parlare *vis à vis* con il Demiurgo inafferrabile:

An der Tür stand: Nicht klopfen! Und »da drinnen« schief ein Mensch. Ja, ohne Spaß, dreimal räusperte ich mich, bis einiges in die völlig erstarrte Pose tiefsten Nachdenkens kam. Dann streifte mich ein majestätischer Verachtungsblick und eine Stimme knarrte:
,Was wollen Sie? Haben Sie eine Vorladung? Welche Papiere tragen Sie bei sich?‘
(Kubin 1994: 62).

Per quanto ingenuo, anche l'Io narrante giunge alla conclusione che, nello Stato del Sogno, l'autorità «era una pura commedia» mentre il vero governo si svolgeva altrove:

Das war im Traumstaat die reinste Komödienobrigkeit. Hätte man sie fortgenommen, es wäre alles genau so gut und so schlecht gegangen. Diese enormen Aktenstücke – aus aller Herren Länder zusammengekauft – hatten mit dem Traumreich gar nichts zu tun. Um es herauszusagen, wie es sich verhielt: die mit Papierstaub geschwängerte Atmosphäre brauchte an zur Züchtung einer besonderen Spielart des homo sapiens, die zur Buntheit des Ganzen beitrug.
Die wahre Regierung lag woanders. (Kubin 1994: 64).

Schicksal, das über uns allen wachte. Eine ungeheuerliche, bis ins Verborgene dringende Gerechtigkeit, glich es alle Ereignisse immer wieder aus. War ein Mensch verzweifelt, sah er vor Not keinen Ausweg mehr, so sanft er sein innerstes Gebet an diese Adresse. Jene schrankenlose Macht, voll furchtbarer Neugier, ein Auge, das in jede Ritze drang, war überall gegenwärtig; nichts entging ihm. Im Glauben daran war der Traumensch ernst, alles übrige war vergänglich».

21 La descrizione degli uffici in cui si finge di amministrare Perla suscita spontaneo il ricordo delle cancellerie del Castello kafkiano; è chiara la comune matrice di questi luoghi letterari, ovvero gli spazi labirintici dell'amministrazione asburgica degli ultimi anni dell'impero: «Es begann eine endlose Wanderung durch öde Gänge, Kanzleien, wo man bei unserem Kommen wie ertappt auffuhr; kahle Säle und Kabinette, bis an die Decke mit Akten und Mappen gefüllt». (Kubin 1994: 63).

L'accento ironico a una sorta di evolucionismo ispirato a Darwin non deve ingannare: questo nuovo genere di *homo sapiens*, oltre ad essere del tutto artificiale, è completamente privo di futuro: a Perla mancano del tutto i bambini o, dove vi siano, sono visti con sospetto, come portatori di caos e di disordine. In altri termini, come avrebbe scritto Benjamin nella sua *Archeologia del XIX sec.*, manca a questo genere di *homo sapiens* la capacità, propria dei bambini, di riconoscere il nuovo pur nei relitti di una tecnologia invecchiata, appartenente alla generazione precedente. Perfino la ruota delle generazioni appare bloccata a Perla; lo si vede anche nel ciclo inesistente della vita naturale, dove nulla germina e nulla sboccia, le stagioni non si alternano ma domina eternamente una monotonia uggiosa e spleenatica, che ben si confà alla *Stimmung* melanconica del luogo e del suo Signore.

4. La catastrofe di un vecchio mondo nuovo

In questo mondo di superficie, popolato da maschere, vige una sola divinità, che ha il volto duplice di Saturno o Chronos; non è un caso che sia proprio l'incantesimo dell'orologio a tenere avvinti gli abitanti della città di Perla²²; in esso si manifesta la divinità che domina su tutto il Regno del Sogno, utopia stravolta, rivolta al passato e completamente chiusa al futuro, letteralmente ossessionata dalle reliquie dei tempi trascorsi, ma incapace di coglierne la forza di deflagrazione che, come in Benjamin, deve far saltare il *continuum* temporale. Patera sostituisce semplicemente alla linea irreversibile del progresso il circolo di un tempo altrettanto vuoto, i cui emblemi sono il mulino e l'orologio. D'altra parte l'atteggiamento rispetto alla religione è improntato allo stesso eclettismo onnivoro che domina in architettura o in tutti gli altri aspetti dell'esistenza. Anche in questa *Stillosigkeit* si potrà vedere un riflesso della gaia apocalissi viennese e asburgica di cui parla, ad esempio, Hermann Broch nel suo saggio *Hofmannsthal und seine Zeit*²³.

Dunque tutte le religioni vi sono rappresentate in chiave sincretistica, ma su tutte domina la falce di Saturno, ovvero l'ossessione dell'orologio, l'*hantise de l'horloge*. Anche questo sincretismo non è che vernice, pura parvenza superficiale.

22 Su quest'incantesimo si veda il VI paragrafo del III capitolo intitolato «Der Alltag», la vita quotidiana, che inizia proprio con il motivo della vita in mezzo a oggetti vecchi ed ossidati, in cui persino gli specchi del barbiere appaiono opachi e appannati. La descrizione della singolare usanza legata all'orologio viene fatta per mezzo di una lettera, ritrovata tra gli abiti smessi dell'io narrante dopo il suo ricovero nell'ospedale psichiatrico, ovvero successivamente all'apocalisse e al tramonto del Regno del Sogno. La missiva non ha mai raggiunto il destinatario, del quale peraltro non si fa menzione nel resto della vicenda. Così l'incantesimo vi viene descritto: «Man kommt in eine kleine, winklige, leere Zelle, zum Teil mit rätselhaften Zeichnungen, wohl Symbolen, bedeckt. Hinter der Mauer hört man das gewaltige Pendel mächtig hin- und her schwingen. Sol Tick.... Tack.... Tick.... Tack.» (Kubin 1994: 71).

23 Broch 2002: 177.

In realtà domina il libero pensiero; anche qui un'allusione alle spinte secolarizzanti dell'impero asburgico e, ancora al di sotto di questo scetticismo, il senso destabilizzante di oscura fatalità. Al caffè dove è solito trascorrere il pomeriggio l'io narrante fa una conoscenza interessante con il Barone Hector von Brendel, che dovrebbe introdurlo alla vita spirituale e allo stato d'animo che domina a Perla. In realtà il barone è in grado unicamente di indicare al protagonista delle cose, degli oggetti. E questi sono semplicemente alimenti: l'uovo, la noce, il pane, il formaggio, il miele, il vino e l'aceto sono considerati particolarmente sacri. Ma ben presto a questo catalogo l'io narrante aggiungerà, per suo conto, i capelli, il corno e ancora le pelli conciate, che avevano un valore misterioso. I capelli e il corno segnano il confine tra organico e inorganico, tra la vita e la morte (Kubin 1994: 75).

Proprio in relazione alla questione della religione di Perla, si infittisce sempre più il senso di mistero, ulteriormente accresciuto dall'assenza di un narratore onnisciente; il lettore viene a capo della condizione del Regno del Sogno assieme al personaggio principale, che raccoglie in sé le prerogative di testimone, narratore e fuoco prospettico della vicenda. Il precipitare degli eventi verso la catastrofe subisce una forte accelerazione col volgere del secondo anno del suo soggiorno a Perla. La ricorrenza coincide con la morte della moglie, dovuta a un non meglio precisato crollo nervoso. Poco prima della morte di lei, il narratore, spinto dall'esigenza di chiedere aiuto, si decide a intraprendere direttamente la ricerca di Patera nella sua spettrale Residenza. L'incontro con il Demiurgo, che gli si presenta come un Proteo dai mille volti, ma al tempo stesso come un essere spossato e impotente, non è che il culmine di una serie di esperienze in cui, con chiarezza crescente, l'io prende coscienza del vuoto che divora interiormente l'intera creazione di Patera. Vi è un episodio con funzione ritardante, ma degno di nota, poiché sembra riflettere con estrema precisione quello che stava avvenendo nella cultura asburgica contemporanea: ovvero il sorgere, sul tronco dell'organismo sociale della Mitteleuropa, di una nuova scuola pittorica, l'Espressionismo, che esaltava i valori della percezione e dei colori. Si tratta di chiari riferimenti alla nuova corrente figurativa, che intorno al 1906/07 si stava organizzando, soprattutto a Monaco e Dresda, attorno a nomi come Franz Marc e Kandinsky. La rivoluzione che avviene nella struttura percettiva del narratore sembra proprio ricalcare gli esiti di quell'avanguardia generazionale:

Die ausgebildeten Sinne beeinflußten allmählich den Gedankenapparat und formten ihn um Einer überraschender Art des Staunens wurde ich fähig. Herausgerissen aus dem Zusammenhang mit den anderen Dingen gewann jeder Gegenstand eine neue Bedeutung. Daß so ein Körper aus der Ewigkeit bis zu mir reicht, das machte mich aufschaukeln. Das bloße Sein, so und nicht anders sein, ward mir zum Wunder. (Kubin 1994: 133-134).

E non è un caso che proprio una conchiglia, un fossile, il guscio inorganico di un mollusco ormai morto, diventi il tramite di una nuova consapevolezza. Questa epifania delle cose irrelate, che si tramutano nelle lettere di un misterioso alfabeto, aveva certo dietro di sé una tradizione che si rifà, come minimo, al *Chandos Brief* di Hofmannsthal. In Kubin però essa si coniuga alla vertigine del vuoto, di chi inconsapevolmente si spinga sul baratro della nuova fisica, che di lì a pochissimi anni, con Einstein e Heisenberg, avrebbe mandato in frantumi il paradigma della fisica classica: gli elettroni non ruotano affatto attorno all'atomo con orbite regolari, ma ogni tentativo di misurarne il moto non fa che provocarne balzi. È l'entropia del mostruoso mondo ignoto dietro a questo infinito presagito da Nietzsche. Sebbene non su basi scientifiche, Kubin indovina un mondo non sempre vivente, che «doveva essere di continuo ricreato, e sempre nuovo»²⁴.

Einstein avrebbe equiparato, di lì a poco, la materia all'energia. Kubin scrive, da artista, che il mondo è «forza d'immaginazione, immaginazione-forza»²⁵. Ancora, Ernst Mach, padre dell'empirio-criticismo, aveva dissolto il dualismo tra mondo delle cose e mondo spirituale, parlando nella sua *Analyse der Empfindungen* (1893) di fasci di relazioni. Su una analoga linea, per quanto riguarda il problema gnoseologico, sembra porsi la Psicografia, titolo che il narratore dà a un suo ciclo grafico, in cui sviluppò uno strano sistema di linee:

Ich verzichtete auf alles bis auf den Strich und entwickelte in diesen Monaten ein seltsames Liniensystem. Ein fragmentarischer Stil, mehr geschrieben wie gezeichnet, drückte es wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmung aus. – «Psychographik» nannte ich dieses Verfahren und wollte später Erläuterungen dazu verfassen. Im Bezirke neuen Schaffens fand ich die Entlastung, die mir so not tat. Doch weit entfernt mit dem Schicksal ausgesöhnt zu sein, führte ich im Grund ein Zwitterleben. (Kubin 1994: 127).

Certo questa riduzione del segno grafico a sistema di linee commiste a grafia sembra richiamare quella 'rivoluzione per l'elementare' che fu l'Espressionismo. Ma ancor più, a me pare, colpisce la sintonia inconsapevole con quello che, secondo Werner Karl Heisenberg, il più geniale allievo del fisico danese Niels Bohr, era il compito del fisico, posto dinanzi al mondo subatomico, per le cui particelle elementari le leggi di Newton non valevano più. Il fisico – esattamente come il poeta – non deve descrivere i fatti del mondo, ma creare metafore e connessioni mentali. Posto che ogni volta che uno degli elettroni ruota intorno all'atomo, cambia il suo livello di energia ed emette una particella di luce, Heisenberg mette in atto una strategia riduzionistica: tutto quello che si lascia misurare direttamente registrandola su di una lastra fotografica, è questa

24 Kubin 1994: 134: «Eine nicht immer lebendige Welt musste nach und nach geschaffen werden».

25 Ibid. »Die Welt ist Einbildungskraft, *Einbildung – Kraft*».

luce che proviene dall'oscurità dell'atomo. Ma l'oscurità dell'atomo in sé rimane appunto inviolata. Incastrando pezzi e lasciando perdere la figura complessiva, Heisenberg cominciò a identificare sottili relazioni, modi di sommare e moltiplicare le sue matrici, regole di un nuovo tipo di algebra che diventava sempre più astratta, nella quale perfino le regole dell'algebra tradizionale erano violate. In un andare e venire di allucinazioni, in cui si mescolava anche il vecchio Goethe del *Divano orientale-occidentale*, trovato casualmente nella camera della pensione a Helgoland, Heisenberg stese lo schema di quello che nel 1925 sarebbe uscito sulla «Zeitschrift für Physik»: *Über quantentheoretische Umdeutung kinematischer und mechanischer Beziehungen*.

Tornando all'apocalisse imminente di Perla, essa viene accelerata dal denaro di Hercules Bell, il campione della modernità che si contrappone al sempre più esausto e decrepito Patera, ma che in realtà ne costituisce una *Spaltung*, il necessario complemento. Non è un caso che la comparsa di Hercules porti con sé, e causi, un'ondata di sensualità sempre più sfrenata, che spinge gli abitanti addirittura ad accoppiarsi con gli animali. Tra gli aspetti più inquietanti della disgregazione, vi è la malattia della materia inanimata. Il dissolversi degli stessi atomi che la compongono, come questi fossero stati colpiti da uno strumento di misurazione troppo potente, che ne falsi il percorso. Alla fine, dopo che Patera e l'Americano si saranno scambiati il volto, alla natura ibrida del demiurgo farà da contraltare quella che Cacciari, in un saggio su Jünger, chiama l'ironia della palude²⁶: nelle mefitiche paludi che circondano Perla, disgregazione e generazione si fondono. Dalla regione selvaggia, che nel Paese del Sogno era considerata sacra, proviene non solo la vita, ma anche la morte. Essa «sapeva nutrirsi riccamente del proprio corpo: le sue tigri divoravano i suoi maiali, le sue volpi cacciavano i suoi caprioli»²⁷. Nelle ultime battute della Terra del Sogno l'entropia è totale, il sistema chiuso è condotto alla morte. Alla fine, da quell'oceano di sangue sconfinato, emergerà una distesa enorme di rovine. E non vi è chi non abbia voluto vedere in questo finale da *Götzendämmerung* la fosca profezia di un altro Regno millenario, edificato da un'altra folle volontà.

26 Cacciari 1980: 149-151: «Il sole rimane sempre nascosto dietro le spesse nubi che salgono dalle terre fermentanti. La vita universale qui si esprime decomponendo le forme del suo vecchio ciclo. Ma la decomposizione è anche ironia. La confusione dei regni avviene anche per questo potente filtro dissoluto, per la sottile opera del diabolico riso, e non come improvvisa catastrofe. L'ironia produce l'incessante scambio tra le forme – testimonianza della loro tremenda illusorietà. Ironica è perciò la vita universale, allorché produce una catastrofe [...] Ma questa ironia e la dissoluzione che produce sono ibride, come il demiurgo di Perle, la fantastica capitale di *Die andere Seite*. La dissoluzione conduce alla mera possibilità [...] Il possibile soltanto, l'infinito pullulare dei possibili, riempie questo mondo di mezzo, sospeso tra putrefazione e possibile, dove solo il possibile è reale. Infiniti mondi reca in sé questa palude, eppure, come un amico di Kubin, Paul Klee, riconobbe, soltanto poche figure ne emergeranno (le illustrazioni di Klee per il *Candide* rivelano a pieno lo scambio con Kubin)».

27 Kubin 1994: 219: «Am eigenen Leibe vermochte er sich reichlich zu nähren – seine Tiger fraßen seine Schweine – seine Füchse jagten seine Rehe».

Bibliografia

- Benjamin, W., 1982, *Das Passagen-Werk in zwei Bänden*, hrsg von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- ., 1991, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt/M., Suhrkamp: 431-508.
- Broch, H., 2002, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Cacciari, M., 1980, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi.
- Freschi, M., 1990, *La Praga di Kafka. Letteratura tedesca a Praga*, Napoli, Guida.
- Freud, S., *Das Unheimliche* (1919), in *Studienausgabe*, hrsg von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, Frankfurt/M., Fischer, 1989: 241-274.
- Kafka, F., 1990, *Tagebücher (1909-1923)*, hrsg von H.-G. Koch, Frankfurt/M., Fischer.
- Kubin, A., 1994, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Hamburg, Rowohlt.
- Hewig, A., 1967, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘*, München, Fink.
- Hughes, J., 2007, *Modernity and Ambivalence. Alfred Kubin's ‚Die andere Seite‘*, in «Austrian Studies», 15: 80-95.
- Lachmann, R., 2002, *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiengeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Latour, B., *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit in der Wissenschaft*, aus dem Englischen von Gustav Rößler, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2002. [ed. or. *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, London, 1999].
- May, M., 2018, *Die Wiederkehr der Dinge. Phantastik als Diskurskritik der Moderne*, in Marie-Thérèse Mourey und Evelyne Jacquelin (Hg.), *Phantastik und Gesellschaftskritik im deutschen, niederländischen und nordischen Kulturraum*, Heidelberg, Winter: 27-44.
- Sartre, J.-P., *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*, in *Situations*, vol. I, Paris 1943.
- Secchi, L., 1973, *Alfred Kubin. L'altra parte*, in *Il romanzo tedesco del Novecento*, a cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases e C. Magris, Torino, Einaudi: 69-80.
- Todorov, T., *Einführung in die fantastische Literatur*, aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubauer, Berlin, Wagenbach Verlag, 2013 [ed. or. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1971].

Città, tecnica, natura. Riflessioni sull'opera di Friedrich Georg Jünger

Mario Bosincu

Università di Sassari

ORCID 0000-0003-0720-1940

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.99>

ABSTRACT

Scopo del capitolo è dimostrare, attraverso un'indagine sull'opera completa di Friedrich Georg Jünger, che uno dei suoi temi principali è l'esperienza alienante della vita nelle città moderne. Nella sua prima pubblicazione, il manifesto nazional-rivoluzionario *Aufmarsch des Nationalismus* (1926), lo scrittore tedesco diagnosticò l'estraniarsi delle masse urbane dal pulsare stesso della vita in termini che ricordano le riflessioni di Nietzsche e di Spengler sull'età moderna e diede espressione alla ricerca di una salvezza alla base della rinascita della gnosi. L'emigrazione interna di Jünger trovò espressione in saggi che attaccarono il culto moderno della tecnica, vedendo in esso una minaccia per il pieno sviluppo umano. Di conseguenza, i suoi racconti, sotto l'influsso dei suoi studi sulla mitologia greca, ruotarono attorno ai tentativi, da parte di una serie di figure pàniche, di evadere dalle città e di superare la condizione dissociata dei loro abitanti, pervenendo, così, all'interezza psichica.

PAROLE CHIAVE

Friedrich Georg Jünger, gnosi, emigrazione interna, Jung, processo di individuazione.

The chapter aims at demonstrating through a survey of Friedrich Georg Jünger's oeuvre that one of its main themes is the alienating experience of modern city life. In his first publication, the national-revolutionary manifesto *Aufmarsch des Nationalismus* (1926), the German author diagnosed the estrangement of urban masses from the very pulse of life in terms reminiscent of Nietzsche's and Spengler's reflections on the modern age and gave utterance to the search for salvation underlying the revival of gnosticism. Jünger's inner emigration found expression in essays denouncing the modern worship of technology as a threat to human flourishing. Accordingly, his tales, under the influence of his studies on Greek mythology, revolved around the attempts of Pan-like figures to escape from cities and to overcome the dissociated predicament of their inhabitants, thus gaining access to psychic wholeness.

KEYWORDS

Friedrich Georg Jünger, gnosticism, inner emigration, Jung, individuation process

SOMMARIO: 1. Lo gnosticismo rivoluzionario del giovane Friedrich Georg Jünger e la metropoli moderna – 2. Oltre la città e la tecnica, verso la natura e l'individuazione

1. Lo gnosticismo rivoluzionario del giovane Friedrich Georg Jünger e la metropoli moderna

Lo scopo delle riflessioni che seguono è quello di dimostrare che uno dei nuclei tematici dell'opera di Friedrich Georg Jünger è rappresentato dall'esperienza della città moderna. Si tratta, inoltre, di rivalutare la produzione di uno scrittore, assente dal canone della germanistica, che presenta elementi di interesse e che è stata messa in ombra dalla figura ingombrante del più celebre fratello Ernst¹.

La metropoli moderna costituisce lo sfondo a partire dal quale si articolano le riflessioni *zivilisationskritisch* illustrate nel pamphlet intitolato *Aufmarsch des Nationalismus* (1926), con cui Jünger esordì nelle vesti di uno degli esponenti più violenti della rivoluzione conservatrice. Il giovane attivista nazionalrivoluzionario mise in luce «il disgregarsi di tutti i vecchi legami» (Jünger 2010: 55) che vide emergere «de labili masse metropolitane, prive di centro e sostegno» (17). Registrò, così, uno dei fenomeni connessi col processo di modernizzazione e col sorgere di un mercato autoregolato: una catastrofe culturale (Polanyi 1957: 164) che spazzò via tutte le forme di vita organiche, sostituendole con un aggregato di individui in competizione fra di loro. Di qui l'importanza assunta dal topos della *Gemeinschaft* all'interno del dibattito tedesco sull'esperienza traumatica della modernità (Schwaabe 2005: 13), come è testimoniato dal celebre studio di Tönnies (1887). In esso, infatti, la metropoli assurge al rango di perfetta incarnazione della società atomizzata moderna, impernata su rapporti contrattuali mediati dal denaro. Meritano attenzione, però, anche le considerazioni di Spengler, che esercitò un'influenza decisiva sul giovane Friedrich Georg Jünger². In *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922) la città appare come un «deserto demonico di pura pietra» (Spengler 1995: 793) in cui «de antichissime radici dell'essere si disseccano» (781) ed in cui si è affermata una forma d'esistenza «morta per tutto ciò che è cosmico, caduta irrevocabilmente sotto il potere della pietra e dello spirito» (805), e, dunque, della razionalità strumentale alla base della scienza e delle attività economiche. Una diagnosi vicina alle celebri pagine di Simmel sulla

1 Cfr. Geyer (2007: 11).

2 Fu Friedrich Georg Jünger a consigliare al fratello Ernst la lettura di *Der Untergang des Abendlandes*. Cfr. Jünger (2000: 104).

metropoli, in cui il denaro promuove una nuova economia psichica imperniata sul «dominio dell'intelletto» (Simmel 1995: 118), generando una forma umana cui si richiede di sottomettersi ad uno «schema temporale sovrasoggettivo» che consenta «la massima puntualità nelle promesse e nel lavoro» (120). Del resto, lo stesso Weber descrisse la civiltà capitalista come una «gabbia dura come l'acciaio» (2014: 422) in cui imperano la «piena razionalizzazione etica dell'esistenza individuale» (1922: 552) e, quindi, la razionalità strumentale. Di qui il tentativo di sottrarsi, mediante l'eros, alle «fredde mani scheletriche degli ordini razionali» (561). Lukács, non a caso, attribuì il fenomeno dell'affermarsi in Germania, nel periodo tra le due guerre, della *Lebensphilosophie* alla «rivolta degli istinti umani, repressi e nascosti dal capitalismo, contro il meccanismo disumano del sistema capitalista» ed al conseguente trionfo del «principio dionisiaco» (1982: 249) sul mondo apollineo. Questa apoteosi di Dioniso trovò espressione, secondo Jung, nell'avvento del nazismo. Per spiegare perché il suo tempo si presentasse come l'epoca di invasioni barbariche interiori (McGuire-Hull 1977: 65) egli ricorse alla sua teoria sulla funzione compensatoria dell'inconscio collettivo, che interviene per controbilanciare lo squilibrio in cui versa una civiltà facendo emergere un archetipo. Negli anni Trenta, dunque, la «hybris della coscienza» (Jung 1962: 99), caratterizzante la modernità, sfociò in un violento rivolgimento enantiodromico all'insegna di Wotan, l'archetipo che alimentò la «rivoluzione wotanistica» (37) nazista, determinando la condizione di «possessione divina» (Jung 1974: 211) del popolo tedesco e lo scatenarsi di forze istintuali selvagge.

A partire da una prospettiva storica si rivela utile, inoltre, ai fini di un inquadramento di *Aufmarsch des Nationalismus*, la categoria del modernismo, il fenomeno caratterizzato da un «ethos della rivolta contro la decadenza» (Griffin 2007: 146) che ispirò reazioni palingenetiche ai fenomeni di crisi prodotti dal processo di modernizzazione (54). Esse assunsero anche la forma dei tentativi sociopolitici di porre fine agli aspetti distruttivi della modernità mediante la creazione di una società alternativa popolata da un'umanità interamente rinnovata. In questo senso, il nazionalsocialismo appare come un tipico fenomeno modernistico per via della sua volontà di attuare, per usare le parole di Hitler, «“trasformazioni fondamentali”» (Kroll 1998: 37) allo scopo di generare «“una forma del tutto nuova della vita dello Stato e del popolo”» (33). Protagonista dei tentativi modernistici di rivoluzionare l'esistente fu un gruppo sociale preciso, il proletariato interno. Toynbee ha parlato, infatti, a proposito del «proletariato soggettivo» (1939: 63), del sorgere di un gruppo formato da coloro che si sentono estranei ai valori ed alle istituzioni dominanti e che, pertanto, si separano da esse. Nel quadro di un fenomeno *liminoide* il proletariato interno si ritira, dunque, dalla struttura sociale dominante, in cui si sente alienato, per creare, ai suoi margini, una *communitas* esistenziale cementata da anti-valori comuni (Turner 1977: 47) ed elaborare il progetto della futura *communitas* utopica (Turner 1977a: 46). A differenza dei fenomeni liminali, infatti, quelli liminoidi sono legati alla volontà

di riplasmare la realtà sociale (Turner 1974: 86). In questo senso, «la politica degli intellettuali alienati negli ultimi cinque secoli [...] è stata una politica gnostica e la politica gnostica è stata la politica degli intellettuali alienati» (Pellicani 2012: 10), come avvenne nel caso della «rivoluzione gnostico-millennaristica» (Rhodes 1980: 18) nazista e del fenomeno stesso del totalitarismo quale «dominio esistenziale di attivisti gnostici» (Voegelin 2000: 195). Esso si inserisce nel contesto più generale della rinascita novecentesca dello gnosticismo per effetto del disagio suscitato dai fenomeni connessi col processo di modernizzazione, un disagio che portò a pensare secondo categorie che presentavano affinità strutturali coi filosofemi gnostici (Pauen 1994: 93). Tra di essi spicca un dualismo radicale (Jonas 1958: XXVI) che vede contrapposti Dio ed il cosmo, concepito come la «pienezza del Male» (Taubes 2017: 113) e come una vasta prigione in cui l'uomo si è smarrito e da cui cerca di evadere (Voegelin 1997: 7). Tale acosmismo riaffiorò nel ventesimo secolo nelle forme di una critica serrata alla società moderna (Pauen 1994: 15) quale fu condotta, per esempio, da Weber. Al tempo stesso, il Novecento assistette al sorgere di movimenti gnostici di massa di carattere totalitario (Voegelin 1997: 57) formati in seguito alla secessione di un proletariato interno ostile all'ordine costituito. Agli occhi degli intellettuali alienati la società moderna appariva, infatti, come un mondo mostruoso che rendeva intollerabile la condizione umana (Pellicani 2004: 150). In particolare, la Repubblica di Weimar fu lo scenario di un'esperienza di massa degli aspetti più problematici ed anomici della modernità (Redles 2005: 14) e fu respinta, di conseguenza, come la sua stessa incarnazione (Schwaabe 2005: 14). Di qui, inoltre, l'elaborazione, da parte degli intellettuali proletaroidi novecenteschi, di forme di gnosi rivoluzionaria, il «sapere totale, [...] contenente una diagnosi-terapia dell'alienazione umana» ed in grado di indicare «la matrice della (temporanea) miseria dell'uomo» (Pellicani 2012: 297) e la via verso la salvezza attraverso l'individuazione dei responsabili della corruzione generale³, gli esseri illici⁴ che il partito-avanguardia degli eletti pneumatici doveva sterminare mediante la «pratica del *terrore catarico*» (Pellicani 2009: 9). Si trattava di porre fine, così, all'infelicità della condizione umana. Tipicamente gnostici sono, infatti, l'assunto che l'uomo vive una forma di esilio dalla pienezza ontologica (Jonas 1958: 50-51) ed il tentativo di riconquistare la sua vera essenza (Voegelin 2000a: 66). A ragione, quindi, Filoramo ha osservato che «la gnosi si radica nell'esperienza, genericamente umana, di divisione e di scissione: tra sé e il mondo, tra sé e Dio, tra sé

3 Secondo Pellicani «il tratto distintivo del totalitarismo è l'idea che il mondo è inquinato e che esso deve essere disinfestato attraverso una sistematica individuazione dei portatori di tendenze negative» (Pellicani 2004: 17).

4 Come scrive Pellicani, «un altro tratto tipico delle soteriologie gnostiche è la gerarchizzazione dell'umanità in tre classi: gli *pneumatici* (muniti di una perfezione innata), gli *psichici* (che possono conseguire la salvezza attraverso un'adeguata istruzione) e gli *illici* (destinati alla distruzione perché privi di spirito e di anima)» (Pellicani 1984: 326-327).

e il proprio io empirico» (Filoramo 1994: 53) e che ogni gnosi aspira ad avviare un «processo di rinascita, che restaura e reintegra nella totalità originaria il sé obliato» (56). Questa idea di una *restitutio in integrum* è, pertanto, alla base di uno dei significati assunti in Occidente dalla nozione della conversione: il «ritorno all'origine, ritorno a sé» (*epistrophe*), ben distinto dalla visione della conversione quale «mutamento» e «rinascita» (*metanoia*) (Hadot 1987: 175) del soggetto. In Germania il movimento gnostico vittorioso, il nazionalsocialismo, non si limitò, quindi, a predicare ed attuare il massacro degli agenti delle tenebre per dare vita al regno millenario della razza ariana, ma elaborò anche una religione della conversione alla natura ostile al cristianesimo, colpevole di aver causato «l'estraniarsi dell'uomo tedesco dalla natura» (Bäumler 1937: 282), ed imperniata sulla rivalutazione della «“grande ragione” del corpo» (291). I nazisti concepirono sé stessi, dunque, come gli artefici di una mediazione tra l'uomo e la natura (Pois 1986: 40) ed i promotori di una *epistrophē* verso quest'ultima, intendendo, perciò, lo Stato come lo strumento di tale conversione: il «“grande mandatario della vita”»⁵ (Bäumler 1937: 292), che, per Hitler, doveva plasmare un nuovo tipo umano fisicamente superiore⁶. Al tempo stesso, la *tecnologia* giocò un ruolo non meno importante di quello della natura all'interno dell'ideologia nazista. Guidata dalla convinzione che solo uno Stato ipertecnologico potesse aspirare all'esercizio di una volontà di potenza imperialistica, essa, infatti, incorporò la tecnica nell'universo culturale del suo modernismo reazionario (Herf 1984: 2). Uno dei principali vessilliferi di tale tesi fu Goebbels, che dichiarò che il nazismo, lungi dall'essere ostile alla tecnica, era riuscito a dotarla di un'anima (196), dando vita ad un nuovo «Romanticismo» mirante ad erigere un «impero della nazione tedesca» ed esaltato, perciò, con queste parole: «il regno del rombare dei motori, delle invenzioni tecnologiche che danno l'assalto al cielo, di grandiosi creazioni industriali, di ampi spazi quasi vergini da colonizzare per il nostro popolo è il regno del nostro Romanticismo» (Goebbels 1972: 253-254).

Gli elementi costitutivi dello gnosticismo rivoluzionario rintracciati all'interno del nazismo – «la corruzione generale, la conoscenza salvifica, l'elezione carismatica dell'aristocrazia degli illuminati, la guerra escatologica, la violenza purificatrice, il Regno finale» (Pellicani 2004: 33) – come pure la sua religione 'wotanistica' della natura sono al centro di *Aufmarsch des Nationalismus*, il manifesto del nuovo nazionalismo predicato dai fratelli Jünger⁷ (Woods 1996: 8-9).

5 Per questa espressione, usata da Nietzsche per riferirsi ai doveri eugenetici della società, cfr. Nietzsche (1988/XIII: 599-600).

6 Si trattava di «avviare “la creazione di un nuovo tipo d'uomo”: “l'uomo nuovo: senza paura e formidabile”, simile a un “Dio in formazione”, teso “costantemente a superare le sue limitazioni”» (Pellicani 2009: 34).

7 Per Giuliana Gregorio il testo è l'«espressione di una “vulgärvitalistische Willensmetaphysik” nutritasi attraverso un'intensa ricezione, oltre che di Nietzsche, di Spengler, del neovitalismo di Driesch e delle *Lebensphilosophien* primonovecentesche» (Gregorio 2019: 88).

Esso si configura come una forma di esistenzialismo politico⁸ che si oppone alla «comunità dello spirito» (Jünger 2010: 27), la Repubblica di Weimar avversata quale *Gesellschaft* atomizzata e razionalizzata, alienante ed estranea alla vita, in cui domina ciò che è «conforme all'intelletto» (VIII) ed in cui le masse metropolitane sono «separate simbolicamente dalla terra tramite l'asfalto» (17). Mediante questa immagine, di ascendenza spengleriana, Friedrich Georg Jünger diagnostica una condizione di decadenza in cui «la vita ed il suo possente istinto sono stati indeboliti» (4) per effetto degli ideali edonistici e utilitaristici che hanno dato vita ad un'umanità livellata e degenerata (23). Egli interpreta, quindi, il presente, per mezzo delle categorie della *Lebensphilosophie*, come lo scenario di una *crisi*: l'estraniarsi della vita dalle sue profondità ontologiche e psichiche (Lindner 1994: 9-10). Si spiegano, così, il desiderio di evadere da una civiltà decadente alla ricerca di una «salvezza» (Jünger 2010: 34) e l'elogio di una vita disalienata grazie all'adesione al nazionalismo. Come si legge nella prefazione al testo, «noi stiamo dalla parte del sangue e della vita» (XIX): una frase con cui Ernst Jünger, che ne è l'autore, presenta sé stesso ed il fratello come gli intellettuali che, ritirati dall'ordine esistente, si rivolgono, tramite la forma modernistica del manifesto, ai membri della *communitas* esistenziale dei reduci, per incitarli a aderire al loro credo e farne la forza d'urto in grado, a partire dai suoi margini, di sovvertire e trasformare la società. A tale scopo Friedrich Georg Jünger descrive la guerra come una dimensione immanente alla natura (26), sicché obbedire ai moti istintuali alla base dei conflitti significa, in ultima analisi, esperire «una trasformazione psichica» (16) ed essere reintegrati nella «pienezza della vita» (VIII) ignota all'uomo moderno. Il «piacere dato dal provare la potenza» (29) è, così, contrapposto all'introspezione della tradizione cristiana ed all'uomo intellettualistico delle metropoli – evocato da Weber, Simmel e Spengler – subentra una figura 'wotanistica'. Nelle vesti degli eletti pneumatici i fratelli Jünger rivelano, perciò, la gnosi salvifica che chiarisce ai lettori del manifesto la loro condizione ed il modo in cui riattingere «la vita originaria» (29) anche attraverso la creazione di una «comunità del sangue» (27), fondata su valori vitalistici (35), che superi la disgregazione sociale ed in cui i rapporti contrattuali siano sostituiti, sul modello dell'esercito, da «ordine e subordinazione» (IX). È tratteggiata, così, l'utopia di uno Stato imperialistico ed ipertecnologico⁹, per edificare il quale è legittimo eliminare tutti gli oppositori, rei di indebolire il corpo della nazione (27), sacrificare milioni di vite (66-67) e disporre sovranamente degli uomini – poiché «nell'epoca delle macchine [...] uomini e metodi sono impiegati in modo brutale» – in vista della «conquista, amministrazione e utilizzazione dell'intero pianeta» (56). Nello scritto dal titolo *Krieg und Krieger* (1930) il dilagare stesso della tecnica su

8 Sull'esistenzialismo politico, imperniato sul superamento, grazie alla attività politica, dell'alienazione di cui è vittima il soggetto cfr. Großheim (1999: 152).

9 Per il nazionalista «ogni vite di una mitragliatrice, ogni perfezionamento della guerra combattuta coi gas è più importante della società delle nazioni» (68).

scala globale è interpretato, in chiave *lebensphilosophisch*, come l'esito, irriducibile a categorie economiche, di un moto espansivo della vita stessa:

L'essenza delle macchine non è deducibile da principi economici. Ferrovie, aerei, navi da guerra, metropolitane, condutture per il trasporto dell'alta tensione, centrali elettriche non sono costruite, perciò, perché rappresentano gli strumenti di un'economia superiore. Sono forze ed espressioni di una vita, la armano, proteggono e rafforzano e solo per questo motivo sono dotate di un significato economico. [...] È sufficiente osservare una grande città, una centrale elettrica, il singolare intrico di cavi che fornisce energia ad un'area per comprendere ciò che è in atto. Si diviene consapevoli del carattere espansivo di questo processo planetario; emerge la sua fisionomia imperiale. Il fenomeno che ne è alla base si sottrae all'analisi; non esiste alcuna risposta alla domanda relativa al perché del suo accadere¹⁰ (Jünger 1930: 67).

2. Oltre la città e la tecnica, verso la natura e l'individuazione

La «trasformazione» (Jünger 2001: 100), vissuta da Friedrich Georg Jünger, di cui Ernst Niekisch parlò nel profilo richiestogli nel 1946 dall'*Information Control Division* dell'esercito statunitense, avvenne negli anni dell'emigrazione interna dello scrittore¹¹. Tale esperienza segnò, innanzitutto, una guarigione dalla «sindrome totalitaria» (Pellicani 2004: 31). Non a caso, nella poesia *Abschiedslied* (1937) la propria *metanoia* è paragonata a quella vissuta da un serpente che cambia pelle (Jünger 1985: 61). Un aspetto fondamentale della svolta dello scrittore – il passaggio dall'attivismo modernistico-reazionario alla critica alla modernità tecnologica – è documentato, inoltre, dal saggio su E.T.A. Hoffmann (1934), in cui è smascherato il carattere ambivalente della tecnologia, fonte, insieme, di comfort e di schiavitù, dello sfruttamento incontrollato della natura e della «disanimazione» (Jünger 1934: 382) di cui è vittima l'uomo¹². Considerazioni che saranno ulteriormente sviluppate nel saggio *Die tote Zeit. Aus den Gedanken über den Fortschritt der Technik* (1940), in cui Jünger riflette sull'«orrore» che coglie l'uomo «dinanzi a orologi, mulini, ruote, di fronte ad ogni apparecchio e manufatto che si anima e si muove senza possedere una propria vita», poiché «il movimento simula solo la vita e tale illusione genera, non appena la si consideri,

10 Sulla «re-naturalizzazione della tecnica» quale aspetto della riflessione su di essa nei primi scritti di Ernst Jünger cfr. Benedetti (2008: 145). Si tratta di un motivo di pensiero ricorrente nella produzione degli esponenti della rivoluzione conservatrice: si pensi alla definizione spengleriana della tecnica quale «tattica della vita intera» (Spengler 1931: 7).

11 Il carattere sincero dell'opposizione dei fratelli Jünger al regime nazista fu sottolineato da Carl Zuckmayer: cfr. Zuckmayer (2004: 102).

12 Fröschle ha riconosciuto, giustamente, in questo saggio un punto di svolta: il passaggio dall'attivismo politico all'analisi delle caratteristiche essenziali della civiltà moderna (Fröschle 1997: 215).

un senso di disagio» (1940: 35). Lo scrittore, dunque, opponendosi al culto *lebensphilosophisch* della tecnica, che l'aveva portato a vedere nella sua espansione planetaria una manifestazione d'*élan vital*, esprime il suo raccapriccio per quanto imita le fattezze della vita senza possederla. Un altro elemento essenziale della critica rivolta alla tecnica è, inoltre, la tesi secondo la quale nell'epoca moderna il «tempo degli orologi» quale «tempus mortuum» spazializzato e uniforme subentra al «tempo della vita» (36) perché gli uomini sono obbligati a sottomettersi al regime temporale, rigidamente cronometrato, imposto dall'apparato tecnologico. Riflessioni che troveranno la loro espressione più compiuta nel saggio *Die Perfektion der Technik*, uno dei più lucidi capolavori della *Kulturkritik* novecentesca¹³, il cui stesso titolo, antifrastico ed ironico, allude alle illusioni circa le magnifiche sorti e progressive nutrite dai corifei del macchinismo¹⁴. In questo saggio, infatti, il «meccanismo ad orologeria» (Jünger 2010a: 51) della civiltà moderna, popolata di congegni che, pur essendo in movimento, sono privi di vita (119), si traduce nello Stato totalitario planetario del «collettivo tecnico» (238) che vede estendersi in modo capillare il dominio della macchina e dell'organizzazione sull'uomo, ridotto ad una mera «funzione» (313) del loro funzionamento. Abbandonata la sua giovanile «nostalgia chilistica» (341) per una società interamente rinnovata dalla tecnica, Jünger svela, così, al lettore, il suo vero volto: «il mondo è una macchina, l'uomo un automa» (173). Un essere «operoso, sobrio, affidabile» (341) derubato della vera ricchezza interiore (20). D'altra parte, già in *Die tote Zeit. Aus den Gedanken über den Fortschritt der Technik*, in netto contrasto col progetto di una mobilitazione totale di uomini e mezzi ai fini della creazione di un «*Imperium germanicum*» (Jünger 2010: 69), la difesa

13 Tale scritto ebbe una storia editoriale molto travagliata. Fu terminato nell'autunno del 1939 col titolo *Die Illusionen der Technik*, ma la Hanseatische Verlagsanstalt non volle pubblicarlo a causa dei suoi accenti antitecnologici. Jünger rielaborò il manoscritto e lo ripropose all'editore, ma le bozze andarono distrutte a causa di un bombardamento nel 1942. Lo scrittore lo fece avere a Klostermann in una forma ulteriormente riveduta, ma, ancora una volta, nel 1944 un bombardamento ne impedì la pubblicazione. Poté essere pubblicato, pertanto, solo nel 1946 col titolo *Die Perfektion der Technik*. Su questa vicenda editoriale cfr. Morat (2007: 227-228). Marino Freschi ha osservato a proposito di quest'opera: «laddove il pensiero di Friedrich Georg Jünger giunge alla trasparenza più matura è nell'ampio saggio *La perfezione della tecnica* [...] In un fitto dialogo spirituale con l'opera principale del fratello, *L'operaio. Dominio e forma* del 1932, Friedrich Georg analizza la natura anfibia della modernità, affronta l'insidia interna alla civiltà delle macchine e riflette sulle potenzialità che tale cultura suggerisce all'uomo occidentale, ormai antropologicamente mutato, gettato nel mondo della libertà e del disincanto, della desacralizzazione e della tecnica. [...] La sobrietà narrativa [...] e una suggestiva ricostruzione della civiltà contemporanea, disegnata sulla scia dei grandi affreschi spengleriani, ha reso quest'opera un punto fermo nel dibattito tedesco sulla modernità» (Jünger 2004: 18).

14 Tra i quali figurava il fratello stesso dell'autore, Ernst Jünger. Il titolo, infatti, contiene un riferimento alla meta escatologica della mobilitazione totale delle risorse planetarie – la «perfezione della tecnica» (Jünger 1981: 182) – immaginata da Ernst Jünger in *Der Arbeiter* (1932) ed indica, così, il suo primo obiettivo polemico.

dell'integrità di ogni singola vita era sfociata nella critica al processo in virtù del quale «l'organismo che cresce nel tempo della vita è sottomesso ad una concezione meccanica del tempo» (Jünger 1940: 39). Acquista, così, centralità il concetto della *crescita*, organica e psichica, la cui legge immanente è esaltata contro ogni tentativo di violarne la sacralità. In questo senso è significativo il fatto che, negli stessi anni della sua trasformazione interiore, Jünger, sulle orme di Walter Friedrich Otto, si dedichi allo studio della mitologia greca¹⁵ prestando, però, un'attenzione peculiare alla figura di Pan, nume tutelare archetipico dell'eros, della natura selvaggia [Wildnis] e della «libera crescita» (1944: 106), intesa, in termini quasi junghiani, come la spinta originaria all'individuazione. Di qui la comparsa nei racconti tipici della fase più matura della produzione dello scrittore di personaggi che sono le maschere molteplici dell'«uomo pànico» (Ibidem) che, grazie all'eros ed all'integrazione di contenuti psichici, cerca di evadere dal carcere della civiltà moderna, di superare la condizione dimidiata e dissociata dell'homo faber delle città e di pervenire ad una forma più compiuta di personalità. Parallelamente, Jünger abbandona la concezione messianica dello Stato e della politica, che divengono ai suoi occhi gli ingranaggi che stritolano l'uomo e le matrici dell'*homo technologicus* depauperato sotto il profilo psichico ed esistenziale, e l'antitesi sangue vs intelletto cede il passo a quella che vede la civiltà moderna contrapposta al dinamismo intrinseco degli organismi. Come è testimoniato dai suoi racconti, Jünger continua, dunque, a pensare in termini gnostici e dualistici, ma l'idea di un'esistenza ricentrata su sé stessa è rielaborata nel contesto, non di una sua rinaturalizzazione 'wotanistica', ma della difesa dei suoi ritmi di sviluppo. Il nietzschianesimo di Jünger si purifica, pertanto, da ogni scoria bellicista per alimentare il rispetto per la vita nella sua elementarietà.

In due resoconti di viaggio, *Wanderungen auf Rhodos* e *Briefe aus Mondello* (1943), questo nietzschianesimo riemerge attraverso il tema dell'*epistrophē* verso una natura intesa essenzialmente come corpo, vissuto in uno spazio preciso ed esposto alla sua azione, e l'ostilità nei confronti delle metropoli trova espressione nella fuga verso microcosmi residuali risparmiati dal processo di modernizzazione. Il primo testo si apre, infatti, con la critica alla «frenesia lavorativa americana» (Jünger 1948: 34) di Smirne e, quindi, al ritmo innaturale della vita nelle città moderne. In questo scenario fa la sua comparsa la prima delle tante figure femminili di 'fisiopompo' – di guida verso la natura – che costella le novelle di Jünger. Una giovane di colore dall'aspetto ferino e dai «bianchi denti» (35) conduce Pio narrante verso l'acropoli pullulante di piante e di volatili. Segue, in un crescendo, la descrizione della messa del Venerdì Santo, celebrata a Kos, e dello spettacolo delle folle oranti, accostato al ronzare delle api in un alveare (38): le figure umane 'rinaturalizzate' partecipano, così, ad un rito funebre di congedo

15 Il frutto di tali studi furono due volumetti, pubblicati da Klostermann sotto il titolo *Griechische Götter. Apollon, Pan, Dionysos* (1943) e *Die Titanen* (1944).

dal dio cristiano e di celebrazione di una nuova, e insieme antica, divinità – la natura – dotata di effetti benefici sull'uomo. Non a caso, Kos è l'isola «di Ippocrate e della sua scuola» (39) e i due viaggiatori consumano, subito dopo, del pane pasquale «dalla forma chiaramente fallica» (38) a simboleggiare un'eucarestia che consente di entrare in contatto con le energie pàniche della natura. La sua risacralizzazione è al centro anche dei *Briefe aus Mondello*, il cui incipit vede l'io narrante, privo di «penna» e «matita» (87) – gli accessori della cultura – esposto al soffio impetuoso del vento: una scena 'pentecostale' in cui allo Spirito subentra una manifestazione della natura vivente, il dio alla cui contemplazione l'io narrante si dedica in una sorta di cella monastica. Affaticato dalla luce isolana, questi osserva affascinato il linguaggio gestuale del popolo siciliano a dimostrazione del fatto che il suo viaggio si configura come un itinerario di recupero della corporeità. Ciò è testimoniato anche dalla descrizione di una medusa, «trasparente alla luce», che si innalza come una «danzatrice» dal «movimento ritmico» (121) dalle profondità del mare. Una delle creature più elementari compendia, quindi, la meta del narratore: l'apertura del corpo alle vicissitudini della natura sul modello di un essere effimero che accoglie in sé la luce muovendosi al ritmo delle acque. Si comprende, così, il senso della conclusione: simile ai ballerini che si liberano di «plantari di piombo» (130) prima di danzare, il narratore sente ora di muoversi con maggiore leggerezza, avendo completato il suo processo di trasformazione. Emerge, dunque, un aspetto ulteriore della svolta di Jünger: il passaggio dal liminoide al liminale, dal progetto gnostico del sovvertimento della società a partire dai suoi margini, alla descrizione del superamento di soglie trasformative.

Nella prima prova narrativa di Jünger, il racconto intitolato *Laura* (1939), tale processo ha luogo, significativamente, alla periferia di una città. Il racconto si apre con una descrizione emblematica della tecnica basata sulle riflessioni illustrate in *Die tote Zeit* e in *Die Perfektion der Technik*. All'io narrante le pale dei mulini appaiono «strane» e tali, insieme, da turbarlo ed affascinarlo, perché il loro dinamismo offre lo spettacolo di un mero simulacro della vita. Di qui la descrizione dei mattoni della fabbrica, rievocata nel racconto, quali «scheletri» (Jünger 1978: 8) e delle pozze prodotte dalla loro lavorazione, popolate di fossili, e, quindi, ancora, di pure parvenze della vita. Alla tecnica, il cui dilagare ora dissemina solo ombre, è contrapposta la natura, che, quale forza autenticamente vitale, si reimpone immediatamente sul paesaggio plasmato dall'uomo. In questo mondo caratterizzato dalla polarità tecnica vs natura fa la sua irruzione la schiera dei lavoratori stagionali italiani. La figura stessa dell'omone barbuto, padre della ragazza che dà il titolo al racconto, chiarisce bene che si tratta di emissari del mondo della vita. All'immagine dei fossili subentra ora quella dell'orecchino a forma di pesciolino d'oro portato dall'operaio italiano, un monile che cattura l'attenzione del protagonista e che sembra alludere alla natura nel suo pieno splendore. La figlia è descritta, infatti, come «una snella e agile

creatura che era cresciuta magnificamente» (9): se le macchine operano «costantemente ed incessantemente» (7), gli esseri umani *crescono* perché sono veramente vivi e si sviluppano obbedendo a un dinamismo immanente. In questo rinnovato contrasto tra la tecnica e la natura, tra la vita ed il suo simulacro, si può cogliere, in filigrana, il debito di Jünger nei confronti dell'esaltazione della «pianta uomo»¹⁶ da parte di Nietzsche, il cui pensiero ha affinato la sensibilità dello scrittore per lo splendore delle forme dispiegato dall'uomo quale *zōon*. Non a caso, il paragone successivo è stabilito fra la ragazza ed un «capriolo» (10), per mettere in evidenza il suo carattere elementare ed il suo legame con una dimensione naturale non contaminata dalla tecnica: Laura vorrebbe lavorare in un circo, il mondo in cui gli acrobati vivono pienamente l'esperienza del corpo. Il nome stesso del personaggio è significativo perché rimanda alla *pianta* dell'alloro e suggerisce il tema della metamorfosi che sarà vissuta dal protagonista grazie alla sua iniziazione erotica. Essa avviene nel corso di una scena in cui l'irrompere del vento segnala, di nuovo, l'imporsi della natura e delle ragioni del corpo. Nel sentirlo, il protagonista comprende, infatti, di essere entrato in un nuovo «luogo» (15), la dimensione elementare dell'eros. «Inerme» (14) rispetto al gioco rischioso della vita e della trasformazione, egli si fa guidare da Laura, autentica figura di fisiopompo simile ad un «gatto» (13), un «serpente» ed una «lucertola» (17). All'interno del mondo tecnicizzato è possibile, pertanto, avere accesso ad oasi in cui domina ancora la natura e trovare rifugio tra le sue braccia. Ciò spiega la descrizione del riparo di fortuna della coppia quale «piccola stanza che era stata costruita all'interno della grande, buia casa della notte» (16): uniti dall'eros, i due giovani ricreano nel paesaggio industriale uno spazio che è parte della dimensione onniavvolgente della natura. Se il protagonista di *Laura* perde l'occasione di un amore, il segretario Knospe, al centro del racconto *Der Sekretär* (1950), illustra, invece, le conseguenze del ritrarsi da una vita pienamente vissuta. Egli appartiene alla genia moderna dei personaggi nevrotici, e lucidamente consci delle proprie nevrosi, che si dibattono in un'esistenza routinizzata e mancata. Il suo nome stesso e le sue fattezze di «gnomo» (27) sono emblematici perché indicano che in lui la vita è rimasta in potenza senza mai sbocciare, tanto che il narratore osserva che il suo nome avrebbe dovuto essere «Kapsel» (31), a sottolineare la sua chiusura nella monotonia di un'esistenza larvale. Del resto, il titolo stesso del racconto è significativo: il personaggio è sprovvisto di un nome di battesimo per chiarire il fatto che la sua vita si è risolta nell'esercizio meccanico di una funzione lavorativa. Della parte avuta da «ripetizioni e abitudini» (29) è consapevole lo stesso Knospe, che, tuttavia, non è in grado di sfuggire alla routine della città e dei suoi uffici, che rende «angusti ed ottusi» (30), sicché si limita a passeggiare in campagna per sottrarsi a «tutto ciò che è morto e che

16 Nietzsche (1988/XI: 285). Nietzsche riprese questa espressione da Stendhal: cfr. Regent (2008: 654).

resta nell'aria» (*Ibidem*), muovendosi ossessivamente lungo lo stesso «cerchio» (34) e sprofondando nell'automatismo della coazione a ripetere. Jünger si conferma come il narratore delle esistenze avvitatesi nel grigiore della modernità cittadina nel racconto *Frieda*, in cui il mondo della burocrazia impone la mortificazione del corpo, il predominio della coscienza e dell'«incessante computo» di «numeri e dati» – che fa sì che la «vita desta» sia «occupata dall'attività calcolatrice» (Jünger 1978a: 254) – e, in termini quasi weberiani, l'anestetizzazione delle emozioni interpersonali nell'adempimento dei propri compiti¹⁷, col risultato di produrre una forma di vita stentata paragonabile a quella dell'albero della gomma collocato all'ingresso dell'ufficio postale in cui lavora la protagonista. Lo scrittore traduce, quindi, in una costruzione narrativa lineare, i motivi della sua riflessione critica sulla modernità descrivendo i destini che vi si dipanano, fatti di «diligenza e ordine» (251) ed estranei a «pensieri ed idee avventurose» (254), e sottolineando il fatto che in essi non risiede «alcuna prodigalità e sovrabbondanza» (253): la vita autentica consiste, infatti, in un eccesso che travalica ogni calcolo, nell'apertura a ciò che va oltre l'esistenza cittadina avvolta dalla cappa di piombo della razionalità strumentale. È significativo, pertanto, il fatto che lo scarto dai suoi binari avvenga quando Frieda inizia ad abbandonarsi alle sue «fantasticherie» (255) e a dare ascolto ai suoi desideri più profondi, attivando l'immaginazione e liberandosi, così, dalla schiavitù alla *Zweckrationalität* e dai ritmi corporei dettati dal regime temporale imperante nella modernità burocratica. Non sorprende, perciò, l'attenzione riservata al mondo del sogno, che fornisce «integrazioni» (Jünger 1948a: 23) preziose a quello della veglia. Nel racconto *Felicitas* (1950) Jünger costruisce, infatti, una narrazione onirica che rivela una certa familiarità con la psicologia del profondo. Il protagonista è un solitario dedito, nello scenario ricorrente di una città di provincia, a studi giuridici ed il suo sogno suggerisce la necessità di integrare e sviluppare una dimensione istintuale, emotiva ed animica¹⁸ trascurata e demonizzata che è incarnata dalla figura di un gatto (il sodale delle streghe) e da quella della donna, vanamente cercata, il cui nome rimanda ad una felice condizione di pienezza. Emerge, inoltre, una struttura ricorrente nei racconti di Jünger e presente anche nella novella intitolata *Beluga* (1950): il protagonista, l'uomo pànico della crescita interiore, lascia il mondo abituale, dominato dalla razionalità strumentale – e rappresentato, di volta in volta, dalla città, dalla guerra o dalla nave governata in *Beluga* dal capitano Hogg (il cui nome rimanda a quello di Phileas Fogg, incarnazione nel *Giro del mondo in ottanta giorni*, di una ragione 'cronometrica'), il buon borghese per il quale il tempo è denaro (Jünger 1978: 126) – per fare il suo ingresso,

17 Sull'eliminazione di amore, odio e ogni altro elemento emotivo che sia d'intralcio all'espletamento dei compiti burocratici cfr. Weber (1922: 662).

18 Sull'anima quale immagine archetipica di custode della soglia che guida verso i contenuti psichici da integrare cfr. Jung (1995: 218). Sull'anima quale controparte inconscia della coscienza maschile cfr. Hillman (1989: 20).

guidato, spesso, da una figura femminile animalizzata di fisiopompo, in una dimensione altra che gli consente di assimilare contenuti psichici, per tornare, successivamente, al suo mondo. Questo schema è rintracciabile anche nel racconto intitolato *Urlaub* (1952), il cui protagonista è un militare in congedo, sottratto, per pochi giorni, alla dittatura temporale esercitata sull'uomo moderno. «La guerra», infatti, «è condotta con gli orologi» (Jünger 1978b: 15) poiché ad orari precisi corrispondono precise azioni, cosicché il protagonista sottostà ad un regime temporale collettivo. Si sente, pertanto, come la parte di un immane ingranaggio e comprende che solo il suo improvviso «rompersi» (28) ed il conseguente deragliare al di fuori dei binari della civiltà moderna può consentire una momentanea evasione dal suo ordine cronometrico. Essa è rappresentata proprio dalla vacanza, vissuta come «un'isola» (21), un atollo temporale su cui il protagonista fa, felicemente, naufragio, consapevole del fatto che la modernità ammette all'interno del suo universo concentrazionario solo eterotopie ed eterocronie fugaci¹⁹. Affascinato da una ragazza, l'ennesima figura ferinizzata di Anima dai «bianchi denti» (13) e simile ad una «volpe» (23), la segue nella casa di un pescatore, tanto «affondata nel terreno» (22) da essere parte della costa. Sfumano, quindi, i confini tra cultura e natura a indicare la possibilità di un'esistenza partecipe dei suoi ritmi, tanto che il protagonista vive con la donna «una notte di crescita» (28) che lo porta al contatto col corpo, i sensi e l'eros nella cornice di una sera di primavera in cui le creature notturne levano il loro canto. Ma si tratta di un breve idillio perché la guerra reclama ben presto il soldato. È nel racconto *Zwischen Mauern* (1950), tuttavia, che è tracciato il quadro più vivido della realtà moderna e metropolitana. Rivolgendosi ad un pittore, il protagonista descrive con queste parole il suo quadro raffigurante un paesaggio cittadino e industriale: «Vi è rappresentato qualcosa di saturnio, qualcosa tipico dell'età del ferro. [...] Lei ha dipinto l'uomo come parte della macchina. Ha mostrato il vuoto dello spazio del lavoro. La natura è trasformata fino a divenire parte del processo lavorativo. Questa rappresentazione evoca l'idea di un involucro di ferro, di un orologio fermo» (Jünger 1978: 160). In questo universo artificiale si muovono esseri dissociati, insieme razionalizzati e dominati dagli istinti. Come si legge nel racconto *Nachtlichter* (1952), infatti, il mondo moderno è «il mondo della coscienza» (Jünger 1978a: 54) fuso con l'aspirazione alla narcosi perché l'eccesso della 'veglia' suscita il bisogno di stordimento e oblio, esemplificato dal suicidio di un personaggio che si spara alla *testa*. Allo stesso modo, per le strade della città evocata in *Zwischen Mauern*, sciama un'umanità il cui «ritmo meccanico» (Jünger 1978: 166) è dettato dal bisogno spasmodico di provare «piacere» (165). Un movimento che non ha nulla della «danza» (166), che, con le sue

19 Se le eterotopie, secondo Foucault, sono luoghi che «stanno al di fuori di tutti i luoghi» e che, però, si differenziano dalle utopie perché «sono effettivamente localizzabili» (Foucault 1998: 310), le eterocronie sono quelle eterotopie in cui avviene «una sorta di rottura assoluta con il proprio tempo tradizionale» (313).

movenze sorvegliate, consapevoli e non coatte diviene il simbolo degli sforzi integrativi dei personaggi pànici di Jünger, che, nelle città moderne, cercano di ascoltare le ragioni del corpo senza mettere a tacere quelle della ragione e di sottrarsi, così, ad un universo popolato di esseri che sono, insieme, automi iper-razionalizzati e macchine libidiche. La riflessione sulle conseguenze psicologiche della civiltà moderna è al centro anche del racconto *Habnenkamm* (1952), in cui compare un personaggio che, rimossa l'istintualità, ne è soverchiato fino al punto di trasformarsi in un serial killer che agisce celandosi dietro la maschera di un gallo dall'ampia cresta e servendosi di una lama dalla forma d'artiglio (un riferimento al gallo la cui vista l'aveva colpito da bambino quale spettacolo della vitalità animale). È il fratello a capire che la sua trasformazione è l'esito dell'«oscuro percorso dell'istinto» (Jünger 1978b: 95), ossia, in termini freudiani, delle pulsioni e dei loro destini. I temi della narrativa jüngeriana sono riorchestrati nel romanzo corale *Der erste Gang* (1954) in cui la Prima guerra mondiale è descritta, attraverso il prisma della coscienza dei personaggi, come il 'primo passo' compiuto all'interno di un nuovo secolo e come il congedo da un mondo ancora retto da un ethos – l'impero asburgico – rievocato con toni elegiaci. Jünger affida alla figura del colonnello Waldmüller le sue considerazioni sulle trasformazioni in atto: questi è consapevole del fatto che la nuova guerra è un «ingranaggio che pone tutto al suo servizio» e che esige una continua «attività calcolatrice» (Jünger 1979: 160-161), sicché il fronte diviene l'epitome della moderna civiltà tecnologica. Il colonnello, che sente incombere la *finis Austriae*, trova, quindi, conforto nel pensiero che gli zingari non hanno bisogno di uno Stato. Così, Jünger, l'ex militante nazionalrivoluzionario statolatrico, fa pronunciare al personaggio un elogio della vita zingaresca, a cui questi si sente incline per effetto del «bosco» (263) che vive dentro di lui: una *Wildnis* psichica ed esistenziale, la metafora di una vita estranea ai meccanismi della civiltà. Una dimensione rappresentata dalla natura stessa, come è dimostrato dall'episodio del romanzo che vede il personaggio di Bellmann osservare affascinato un esemplare di lince dei Carpazi e provare un'intensa emozione all'udirne il verso. Bellmann, letteralmente "l'uomo che latra", è scosso dalla comparsa dell'animale, quell'altro da sé che, tuttavia, rimanda ad una dimensione nascosta di sé da riscoprire. Essa sarà recuperata durante l'idillio vissuto su una spiaggia dalmata grazie ad una figura femminile di fisiopompo, la «lucertolina» (140) che gli rivela la via attraverso la quale è possibile superare l'estraneità che, ormai, al di fuori di oasi premoderne quali la Galizia descritta nel romanzo, governa i rapporti tra gli uomini. Se il *logos* erige barriere e, sotto forma della metropoli e della tecnica, snatura e stravolge uomini e cose, l'eros è celebrato, così, come la forza che li riavvicina e li rinaturalizza.

Bibliografia

- Bäumler, A., 1937, *Nietzsche und der Nationalsozialismus*, in *Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Berlin, Junker und Dünnhaupt Verlag.
- Benedetti, A., 2008, *Rivoluzione conservatrice e fascino ambiguo della tecnica. Ernst Jünger nella Germania weimariana (1920-1932)*, Bologna, Edizioni Pendragon.
- Filoramo, G., 1994, *Le vie del sacro. Modernità e religione*, Torino, Einaudi.
- Foucault, M., 1998, *Eterotopie*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 3 (1978-1985). Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli.
- Fröschle, U., 1997, *Die Kyklen der Kyklier. Über die Wiederkehr der ‚Wiederkehr‘ bei F. G. Jünger*, in B. Gruber (a cura di), *Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne*, Opladen, Westdeutscher Verlag: 204-225.
- Geyer, A., 2007, *Friedrich Georg Jünger. Werk und Leben*, Wien-Leipzig, Karolinger Verlag.
- Goebbels, J., 1972, *Reden 1939-1945*, Düsseldorf, Droste Verlag.
- Gregorio, G., 2019, *Motivi nietzscheani in Friedrich Georg Jünger*, in «Estetica. Studi e ricerche» 9.1: 83-97.
- Griffin, R., 2007, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, New York, Palgrave Macmillan.
- Großheim, M., 1999, *Politischer Existenzialismus. Versuch einer Begriffsbestimmung*, in G. Meuter-H. R. Otten (a cura di), *Der Aufstand gegen den Bürger. Antibürgerliches Denken im 20. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann: 127-163.
- Hadot, P., 1987, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes.
- Herf, J., 1984, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hillman, J., 1989, *Anima. Anatomia di una nozione personificata*, Milano, Adelphi.
- Jonas, H., 1958, *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God*, Boston, Beacon Press.
- Jung, C. G., 1962, *Psychologie und Religion*, Zürich-Stuttgart, Rascher Verlag.
- Jung, C. G., 1974, *Wotan*, in *Zivilisation im Übergang*, Olten-Freiburg im Breisgau, Walter Verlag.
- Jung, C. G., 1995, *Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, in *Gesammelte Werke*, vol. VII, Ostfildern, Patmos Verlag.
- Jünger, E., 1981, *Essays II, Sämtliche Werke*, vol. VIII, Stuttgart, Klett-Cotta.
- , 2000, *Tagebücher VII, Sämtliche Werke*, vol. XX, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Jünger, F. G., 1930, *Krieg und Krieger*, in E. Jünger (a cura di), *Krieg und Krieger*, Berlin, Junker & Dünnhaupt Verlag: 51-67
- , 1934, *E. T. A. Hoffmann*, in «Widerstand. Zeitschrift für nationalrevolutionäre Politik» 11: 376-383.
- , 1940, *Die tote Zeit. Aus den Gedanken über den Fortschritt der Technik*, in «Corona. Zweimonatsschrift» 1: 29-48.

- , 1944, *Die Titanen*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- , 1948, *Orient und Okzident. Essays*, Hamburg, Hans Dulk Verlag.
- , 1948a, *Gespräche*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- , 1978, *Erzählungen I*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- , 1978a, *Erzählungen III*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- , 1978b, *Erzählungen II*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- , 1979, *Der erste Gang*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- , 1985, *Sämtliche Gedichte I*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- , 2001, »Inmitten dieser Welt der Zerstörung«. *Briefwechsel mit Rudolf Schlichter, Ernst Niekisch und Gerhard Nebel*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- , 2004, *Saggio sul gioco. Una chiave per comprenderlo*, Roma, Ideazione editrice.
- , 2010, *Aufmarsch des Nationalismus*, Toppstedt, Uwe Berg-Verlag.
- , 2010a, *Die Perfektion der Technik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Kroll, F.-L., 1998, *Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich*, Paderborn-München-Wien-Zürich, Ferdinand Schöningh.
- Lindner, M., 1994, *Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnolt Bronnen, Ernst Gläser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler.
- Lukács, G., 1982, *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- McGuire, W.-Hull, R. F. C., (a cura di), 1977, *C. G. Jung speaking. Interviews and Encounters*, Princeton, Princeton University Press.
- Morat, D., 2007, *Von der Tat zur Gelassenheit. Konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger 1920-1960*, Göttingen, Wallstein Verlag.
- Nietzsche, F., 1988, *Nachlaß 1884-1885*, in *Kritische Studienausgabe*, vol. XI, München-Berlin-New York, Deutscher Taschenbuch Verlag-De Gruyter.
- , 1988, *Nachlaß 1887-1889*, in *Kritische Studienausgabe*, vol. XIII, München-Berlin-New York, Deutscher Taschenbuch Verlag-De Gruyter.
- Pauen, M., 1994, *Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne*, Berlin, Akademie Verlag.
- Pellicani, L., 1984, *Miseria del marxismo. Da Marx al Gulag*, Milano, SugarCo Edizioni.
- , 2004, *Rivoluzione e totalitarismo*, Lungro di Cosenza, Marco Editore.
- , 2009, *Lenin e Hitler. I due volti del totalitarismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- , 2012, *La società dei giusti. Parabola storica dello gnosticismo rivoluzionario*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Pois, R., 1986, *National Socialism and the Religion of Nature*, New York, St. Martin's Press.

- Polanyi, K., 1957, *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*, Boston, Beacon Press.
- Redles, D., 2005, *Hitler's Millennial Reich. Apocalyptic Belief and the Search for Salvation*, New York, New York University Press.
- Regent, N., 2009, *A "wondrous echo": Burckhardt, Renaissance and Nietzsche's Political Thought*, in H. Siemens-V. Roodt (a cura di) *Nietzsche, Power and Politics. Rethinking Nietzsche's Legacy for Political Thought*, Boston-New York, [De Gruyter](#): 629-666.
- Rhodes, J., 1980, *The Hitler Movement. A Modern Millenarian Revolution*, Stanford, Hoover Institution Press.
- Schwaabe, C., 2005, *Die deutsche Modernitätskrise. Politische Kultur und Mentalität von der Reichsgründung bis zur Wiedervereinigung*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Simmel, G., 1995, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in *Gesamtausgabe*, Bd. VII, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Spengler, O., 1931, *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- , 1995, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Parma, Ugo Guanda editore.
- Taubes, J., 2017, *Die gnostische Idee des Menschen*, in *Apokalypse und Politik. Aufsätze, Kritiken und kleinere Schriften*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- Toynbee, A., 1939, *A Study of History*, vol. V, London-New York-Toronto, Oxford University Press.
- Turner, V., 1974, *Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, in E. Norbeck (a cura di), *The anthropological study of human play*, «Rice University Studies» 60 (3): 53-92.
- , 1977, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Cornell University Press.
- , 1977a, *Variations on a Theme of Liminality*, in S. Moore-B.-G. Myerhoff (a cura di), *Secular Ritual*, Assen, Van Gorcum: 36-52.
- Voegelin, E., 1997, *Science, Politics and Gnosticism. Two Essays*, Washington, Regnery Publishing.
- , 2000, *The New Science of Politics*, in *The Collected Works of Eric Voegelin*, vol. V, Columbia-London, University of Missouri Press.
- , 2000a, *Order and History. Vol. IV*, in *The Collected Works of Eric Voegelin*, vol. XVII, Columbia-London, University of Missouri Press.
- Weber, M., 1922, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- , 2014, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in *Gesamtausgabe*, vol. IX, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Woods, R., 1996, *The Conservative Revolution in the Weimar Republic*, London, MacMillan Press.
- Zuckmayer, C., 2004, *Geheimreport*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

In vece del bianco. Vicissitudini dell'irrappresentabile tra *Alpine Architektur* di Bruno Taut e *Schneepart* di Paul Celan

Francesco Adriano Clerici

Humboldt Universität Berlin – Università degli Studi di Milano

ORCID 0000-0003-0318-467X

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.100>

ABSTRACT

Prendendo le mosse da una analisi di *Alpine Architektur* (1919) di Bruno Taut (1880, Königsberg – 1938, Istanbul) e di alcune poesie dalla raccolta *Schneepart* (pubblicata postuma nel 1971) di Paul Celan (1920, Czernowitz – 1970, Parigi) questo contributo propone di riflettere sul processo di sublimazione e sul ruolo dell'irrappresentabile quale residuo insolubile e continuamente slegato del rappresentare. Residuo irrappresentabile della rappresentazione che viene qui letto non tanto nel senso di una "ineffabilità", bensì quale elemento per pensare quanto non si lascia ridurre a una dimensione architettonica e urbana tangibile, a una politica memoriale o, ancora, a una cristallizzazione monumentale della città. È in tal senso il concetto stesso di sublimazione a inquadrare, al centro della mia indagine, tanto l'inconscio, quanto il piano del "sociale", associandoli in una moltitudine di registri. Taut e Celan, un architetto e un poeta le opere dei quali risultano, a prima vista, assai distanti tra loro, rivelano, a un esame più attento, non solo un'assonanza di elementi e stili: esse compongono uno spazio di riflessione attorno al rapporto tra cultura e distruzione – le devastazioni della Prima guerra mondiale per Taut e lo sterminio degli ebrei in Europa per Celan. Proprio questi cortocircuiti tra modi della rappresentazione, tempi e spazi decantati attraverso il processo creativo, permettono di focalizzare la nostra attenzione sulla questione della pulsione di morte insita nella civiltà e nel suo emergere nei glaciali paesaggi urbani delle loro opere.

PAROLE CHIAVE

Bruno Taut; Paul Celan; André Green; sublimazione; irrappresentabilità

ABSTRACT

Moving from an analysis of Bruno Taut's *Alpine Architektur* (1919) and Paul Celan's *Schneepart* (*Snowpart*, posthumously published in 1971), this contribution

tackles the question of sublimation and the crucial role of irrepresentability in the works of the two authors. In my paper, “irrepresentable” is not quite the “ineffable”, but rather that which cannot be bound to the chain of representation. A remnant of representation that, therefore, allows us to think what cannot be reduced to a tangible architectural and urbane space, to a politics of memory, or to a monumental crystallization of the city. In this sense, the very concept of sublimation intertwines, in manifold ways, the unconscious as well as the “social”, because sublimation involves the deflection of sexual drives into socially and culturally acceptable outcomes, such as indeed art and literature. Although Taut and Celan do not seem to have very much in common from an artistic and poetic point of view, a thorough analysis of their works reveals not only a resonance of common stylistic elements: they trace indeed a mutual, yet specific space of reflection upon the relationship between culture and destruction – in the aftermath of the devastation of World war I in Taut’s case; under the sign of the destruction of European Jews in Celan’s case. Precisely such elements, decantated through the creative process, allow to focus our attention on the question of the death drive that constitutively inhabits civilization, and which emerges in the glacial urban landscapes disseminated in their works.

KEYWORDS

Bruno Taut; Paul Celan; André Green; sublimation; irrepresentability

*Über aller Politik liegt [...] der Wert dieses Werkes in sich selbst,
reinigend und lösend in den grundlegenden Fragen der Architektur
und damit der Form gewordenen Kultur selbst zu sein.*

Bruno Taut (2004: 118)¹

*Die Form des Gedichts ist längst nicht mehr die seiner Verse und
Strophen; ein viel weiteres Weiß als die seines Satzspiegels bestimmt
die Konturen.*

Paul Celan (1999: 99)²

Scrivere congiuntamente di Bruno Taut (1880-1938) e Paul Celan (1920-1970) può sembrare azzardato. Questo in particolare alla luce di divergenze contestuali, difficilmente sorvolabili, di ordine storico, culturale e, in ultima

1 «Al di là di ogni politica [...] il valore di questa opera risiede in sé stessa, nel suo essere purificante e liberatoria nelle questioni fondamentali dell’architettura e, con ciò, della cultura stessa divenuta forma.» Dove non altrimenti specificato le traduzioni in lingua italiana sono mie.

2 «La forma della poesia non è da lungo tempo già più quella dei suoi versi e delle sue strofe; un bianco ben più ampio di quello della sua luce di composizione *definisce i contorni.*»

analisi, poetico ed estetico. Là dove, inoltre, il proposito è quello di interrogarsi trasversalmente su temi quali l'impensato sociale, la città e l'inconscio, risulta evidente come i linguaggi e gli strumenti espressivi dei rispettivi autori assumano un peso determinante nel dare forma a esiti speculativi eterogenei. Ciò si verifica ancor più quando si tenta di avvicinare ambiti come l'architettura e la poesia. Se infatti, nel primo caso, le componenti funzionali, strutturali ed estetico-materiali formano un complesso campo di tensioni che, convenzionalmente, *esige* di essere traslato in uno spazio fisico, la poesia fa della sua "non parafrasabilità", e perciò della sua "intraducibilità", uno dei suoi assi portanti³.

Così come tuttavia l'architettura non costituisce solo un insieme di conoscenze e pratiche volte a "riempire lo spazio" di forme e luoghi mediante la trasformazione di materiali costruttivi (Taut 2004: 36-37), la poesia non si limita a un tentativo formale di "riempire il foglio" di versi, parole, segni. È, anzi, proprio attorno alle differenti possibilità di contornare un'assenza, un vuoto⁴ costitutivo – o, detto altrimenti, di creare uno spazio culturale intermedio, *transizionale*, secondo la lettura di Donald Winnicott ripresa e ampliata da André Green (Green 1993: 324 e ss.) – che poesia e architettura convergono. Quello che allora può affiorare a un esame più attento è come questi due ambiti pongano in modo decisivo non solo il problema dell'abitabilità, del vivere insieme, ma anche della creazione dello spazio in qualità di dimensione potenziale, organizzatrice e strutturante.

Nelle pagine che seguono il mio intento è quello di avanzare alcune considerazioni circa i processi rappresentazionali che emergono in *Alpine Architektur* (1919) di Taut e in alcune liriche della raccolta postuma *Schneepart* (1971) di Celan. Ora, come è del resto già possibile evincere dai rispettivi titoli – *Architettura Alpina* e *Parte di neve* – un aspetto di particolare rilievo che caratterizza e accomuna queste due opere è il campo semantico della neve, del ghiaccio, del cristallo. Tale filo conduttore ad altissima concentrazione metonimica non costituisce,

3 A complicare questo quadro si aggiunga anche l'irriducibilità di un autore quale Paul Celan, il quale manifestò non di rado aspre reticenze all'essere accostato ad altri scrittori, così come all'idea che la sua opera venisse ascritta a una tradizione poetico-letteraria (cfr. Baumann 1992: 84 e ss.) Ciò non a torto, in quanto le resistenze di Celan non esprimevano tanto uno di quei "paradossi" dell'opera per cui ogni autore aspira narcisisticamente e adamiticamente a imporsi come punto di origine di un nuovo "periodo storico" nella storia della letteratura (cfr. Green 1992: 317). Celan pensava più senza dubbio all'incommensurabilità della ferita da cui la sua poesia sgorga e dunque alla radicale irriducibilità del lavoro sul e con il linguaggio che caratterizza la sua opera.

4 Il dibattito attorno al vuoto in architettura è troppo ampio e complesso per essere anche solo accennato in questa sede. Mi limito a rimandare, a titolo esemplificativo, al lavoro di Fernando Espuelas (2004). Ringrazio la Dott.ssa Marta Mastrobuono per aver portato alla mia attenzione la complessità di questo tema in ambito architettonico. Un sentito ringraziamento va anche a Robert W. Rynerson – stazionato a Berlino con la United States Army's Berlin Brigade tra il 1969 e il 1971 – il quale ha permesso la pubblicazione di materiale fotografico originale delle rovine della Stazione di Anhalter (Fig. 8).

come vedremo, solo un elemento materiale o architettonico né, tantomeno, un connotato percettivo/sensoriale. Intendo qui leggere tale campo semantico secondo un asse precipuamente testuale, associandolo al bianco (inteso secondo il termine inglese *blank*: “vuoto”, “assenza”, “spaziatura”) di cui ci parla André Green nei suoi lavori⁵, declinandolo nel contesto del processo creativo: ossia bianco come spazio inquadrante la rappresentazione, più specificamente *la rappresentazione di assenza di rappresentazione*⁶. Spazio bianco, dunque, che costituisce un resto insoluto e insolubile del rappresentare e che, proprio perciò, non si lascia inscrivere in una componente discorsiva del testo, né tantomeno in una dimensione architettonica o urbana tangibile, in una politica memoriale o in una cristallizzazione monumentale della città. Esso resta di continuo slegato, irriducibilmente terzo nella catena rappresentazionale, incrinando di continuo gli orizzonti di attesa di chi legge, osserva, transita, abita.

In Taut e Celan queste modalità rappresentative sono inscindibili, mediante il processo creativo, da una riflessione attorno alla distruzione, al problema dell'impensato sociale e, in senso più ampio, del vivere comune all'indomani di catastrofi incommensurabili: nel caso di Taut, le orribili devastazioni della Prima guerra mondiale, della quale fu fervente oppositore della prima ora; nel caso di Celan, la distruzione degli Ebrei in Europa, la rimozione della *Shoah* nella Germania Bundesrepubblica e, più in generale, nell'Europa postbellica. In questo senso, le opere dei due autori ci permettono di riflettere sul problema della distruzione, in quanto rimettono in gioco la pulsione di morte nel processo creativo: pulsione di morte che è, prima di tutto, intimamente connaturata all'umano e che permane, malgrado sforzi immani, nel campo del sociale, inseparabile dal lavoro della civiltà, dalla *Kulturarbeit* (Green 2010: 115-149).

Non si tratta di proporre qui un semplice confronto tra Taut e Celan. Ciò che mi interessa è analizzare come questi due autori non si limitino a de-negare o a occultare la pulsione di morte ma vi diano un ruolo cardinale all'interno di

5 Non mi è qui possibile ricostruire l'articolato sviluppo del *blank/blanc* così come inteso da Green: il concetto di *blanc* non viene infatti semplicemente mutuato dal «blank dream» o dal «blank screen» di Bertram D. Lewin, ma è rielaborato, esteso e ripensato in diversi scritti e contesti. Esso acquisirà con ciò un ruolo cruciale in termini clinici e metapsicologici (si veda ad esempio Donnet e Green, 1973: 223 e ss, soprattutto 225, nota 2; Green 1983: 173-176).

6 Questa lettura, che sviluppo qui ponendo in dialogo Taut e Celan, è stata proposta per la prima volta da Rosalba Maletta in una serie di lavori dedicati all'opera del poeta bucovino (Maletta 2006; 2008; 2013; 2018). È bene qui precisare che la nozione di “irrappresentabile”, da cui il titolo del mio contributo, non va intesa come categoria estranea o esterna al rappresentare, ma come suo esito interno, costitutivo. Irrappresentabile, perciò, non come “ciò che non è rappresentazione” – ossia: “assenza di rappresentazione” – ma come permanenza di un'assenza quale vicissitudine di processi rappresentazionali – *rappresentazione di assenza di rappresentazione*. Questo concetto è sviluppato da Green a partire dallo studio dell'allucinazione negativa nell'opera di Freud quale elemento nodale per rendere conto tanto dell'organizzazione dello spazio rappresentazionale, quanto della sua disorganizzazione (Delourmel 2005, 327).

una struttura inquadrante – quella che Green definisce una «*structure encadrante*». Ognuno con i propri specifici strumenti stilistici e con i propri linguaggi, Taut e Celan imprimono sulla pagina una perdita, un'assenza, una mancanza: slegatura (*déliaison*) della rappresentazione che non è, appunto, semplicemente l'“inesprimibile” o l'“ineffabile”, ma piuttosto luogo e tempo di un lavoro inesauribile dello psichico attraverso la sublimazione e il «suo destino eccezionale: la creazione» (Green 1992: 315). Proprio per tale ragione i modi del rappresentare che intendo mettere in luce in questi due autori non afferiscono unicamente a una dimensione di latenza, di sottaciuto o “non mostrato”. Alla luce di questo “slegare”, essi non smettono di ricordarci come i processi creativi, in quanto inseparabili dal pulsionale, comportino un lavoro inconcludibile, il cui portato etico non può e non deve esaurirsi nella sublimazione in sé, ma sollecita un'attenzione critica permanente (Green 2010: 130). Solo mediante l'esercizio di un vigile disincanto il portato etico del processo creativo, dell'opera, della poesia, può essere colto e pensato in tutta la sua problematicità: non tanto come punto di arrivo di facili conciliazioni e semplificazioni; ma come quanto incrina e corrode le retoriche, le ideologie, smuovendo i punti ciechi del pensare. Riflettendo su questi temi in un passo di grande lucidità, André Green, cui si deve una lettura imprescindibile della sublimazione da «destino della pulsione» al «servizio della pulsione di morte» (Green 1993: 297-353), scrive:

In verità la sublimazione non garantisce nulla, non protegge da nulla. Essa permette unicamente di godere [jouir] “altrimenti” in una condivisione comune di emozioni, creando uno spazio particolare di relazioni “civilizzate”, ma che non hanno alcun potere di sopprimere altre forme di soddisfazione più brute⁷. (Green 1993: 330)

Con ciò, dunque, la dimensione “sociale” di cui ci stiamo occupando è già in gioco in quanto inseparabile dal processo di sublimazione: proprio perché quest'ultimo mette in relazione profonda e secondo una molteplicità di registri l'inconscio individuale e la dimensione collettiva mediante la reinvenzione inesauribile della possibilità di un legame sociale. In quanto veicolo di un'assenza, di una perdita radicale, e, al contempo, tentativo infinibile e necessariamente aleatorio di ricucitura con tale perdita (Green 1992: 57), l'opera permette di interrogarci sulla matrice delle relazioni umane. E ciò a partire da una traccia, da quella cellula bianca che fonda la possibilità di (ri)costruire e riarticolare un legame con un'alterità irriducibile.

* * *

7 Cfr. anche Green 2010: 115-123, ove queste riflessioni vengono proseguite e ampliate in una serrata lettura de *Il disagio della civiltà* di Freud (1930).

Due citazioni in esergo aprono il mio lavoro. La prima: «Al di là di ogni politica [...] il valore di questa opera risiede in sé stessa, nel suo essere purificante e liberatoria nelle questioni fondamentali dell'architettura e, con ciò, della cultura stessa divenuta forma». Così leggiamo in un punto cruciale della prefazione – mai pubblicata – che Bruno Taut scrisse (spacciandosi per il suo stesso editore) al fine di spiegare i motivi e le aspirazioni che animavano *Architettura alpina* (Salotti 1990: 131). Ma se per Taut l'architettura è «cultura divenuta forma», che tipo di *Kultur* ha impresso il proprio marchio in queste costruzioni così visionarie ed eteree, da cui l'umano parrebbe quasi bandito?

Alpine Architektur è un'opera che scardina le nostre aspettative sull'architettura. Sfogliando questo lavoro straordinario si ha la sensazione di trovarsi davanti a un *unicum* nel panorama del primo Novecento. Temi, concetti, aspirazioni sociopolitiche già care a molti esponenti dell'espressionismo e del Bauhaus (Bletter 1973: 313 e ss.) trovano, nelle trenta tavole che compongono l'opera, una cristallizzazione inedita, non tanto come «progetto architettonico nel senso di prefigurazione di una realtà fisica», bensì quale forma ed espressione di una riflessione progettuale in direzione di una «teoria dell'architettura» (Salotti 1990: 162).

Architettura alpina fu concepita e sviluppata nell'ultimo anno del primo conflitto mondiale, più precisamente a partire dal 1° novembre 1917 (Taut 2004: 8). Essa è però già *in nuce* in progetti quali il *Glashaus-Pavilion*, senz'altro una delle costruzioni più emblematiche di Taut, realizzato nel 1914 in occasione della Esposizione del Deutscher Werkbund di Colonia. Com'è noto, almeno due elementi, al contempo di matrice storica e personale, concorrono a segnare nel profondo la composizione di *Alpine Architektur*. L'elemento storico è costituito dal brutale conflitto mondiale che imperversava per l'Europa da ormai più di tre anni e nel quale, per citare Benjamin:

Una generazione che era ancora andata a scuola con il tram a cavalli si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti e esplosioni devastanti, il minuto, fragile corpo umano. (1991: 439)

Il turbamento causato dalla guerra fu inoltre esacerbato dal personale lutto per la morte dell'amico Paul Scheerbart (1863 – 1915), le cui visionarie creazioni letterarie furono decisive per lo sviluppo dell'architettura di Taut e del suo pensiero – così come esplicitato nella già menzionata prefazione ad *Alpine Architektur* (Taut 2004: 118) e ormai approfondito dalla critica⁸.

8 Per una più dettagliata contestualizzazione di *Alpine Architektur* all'interno del percorso di Bruno Taut, anche e soprattutto in relazione alle sue fonti e ispirazioni – tra cui Friedrich Nietzsche, Gustav Theodor Fechner e soprattutto Paul Scheerbart – si veda il saggio introduttivo di Schirrer in Taut 2004: 8-25 dal titolo *Empathie und astrale Phantastik. Die ästhetisch-moralische Dimension der Alpinen Architektur* [*Empatia e fantasia astrale. La dimensione estetico-morale di Architettura alpina*]. Scheerbart in particolare viene qui definito da Schirrer «padre» del

Ora, la ricezione di Taut ha molto insistito sull'afflato utopico che ne innerva l'opera, facendone un asse portante non solo dei suoi lavori speculativi e teorici ma anche delle sue realizzazioni costruttive⁹. In un recente contributo Franceschini e Vanini – secondo i quali Taut avrebbe immaginato la città utopica come un «luogo di incontro tra i requisiti della società industrializzata (funzionalità, produttività, efficienza) e l'imprescindibile bisogno antropologico per la bellezza e l'armonia» (Ming Kong *et al.* 2017: 361) – hanno sintetizzato in modo efficace la questione:

La vita e l'opera di Bruno Taut [...] percorrono due sentieri separati ma paralleli: da un lato, la sognante narrazione utopica; dall'altro, il lavoro pragmatico in veste di architetto del popolo. Entrambi questi sentieri rappresentano una contestazione della tirannia del progresso quale paradigma moderno nel suo negare il bisogno [need] etico per la felicità e il bisogno [need] estetico per la bellezza. Per ciò che concerne quest'ultimo, l'utopia sembra svolgere il ruolo di *memorandum*, di punto di riferimento implicito e imperituro: l'utopia vive nell'opera di Taut, per usare un'immagine di Benjamin, come la piccola porta attraverso cui il Messia può fare capolino [...]. La bellezza deve essere coltivata come promessa di felicità: questo è forse il significato più profondo della critica al progresso di Taut. (Ming Kong *et al.* 2017: 364)

Se accogliamo quanto scrivono Franceschini e Vanini per ciò che concerne il progetto di *Alpine Architektur*, rapportandolo in particolare a quanto afferma Taut nella sua *Prefazione* inedita (2004: 118), possiamo ipotizzare che l'utopia persista nella poetica tautiana come una soglia, un limite – giusta l'immagine tratta da Benjamin – che deve essere invalicabile, ponendosi però al contempo come misura di un tentativo – utopico – dell'architettura di «purificarsi e slacciarsi» [«reinigend und lösend»] dai dettami dell'applicabilità e della praticabilità (Taut 2004: 22)? In tal senso, nell'iscrizione che incornicia il *Folio 16* di *Alpine Architektur* (a partire dall'angolo in alto a destra, cfr. Fig. 1) leggiamo:

Sì, impraticabile e senza utilità! Ma siamo forse diventati felici grazie a ciò che è utile? – Sempre utilità e utilità: comfort, comodità – buon cibo, istruzione – coltello, forchetta, ferrovie, gabinetti eppure anche ~ ~ ~ cannoni, bombe, strumenti di morte! ~ Volere solo ciò che è utile e comodo senza un'idea più elevata è tedio [Langeweile]. Il tedio porta con sé contese, litigi e guerra: menzogna, saccheggio, assassinio, miseria, spargimenti di sangue milioni e milioni di volte. [...] (*Ibidem*)

soggetto dell'opera e «apostolo» della sua morale artistica (13-14). Per motivi di spazio mi limito solo a ricordare che l'opera di Scheerbart ha inoltre esercitato un fascino considerevole su molti intellettuali dell'epoca, tra i quali vanno annoverati anche, appunto, Walter Benjamin e Gershom Scholem.

9 Per non nominare che alcuni lavori in lingua italiana, si vedano i contributi di Junghanns; Dezzi Bardeschi; Ricci e Ugo (Salotti 1990: 131-166). In ambito anglofono il lavoro di Bletter (1973) resta ancora un punto di riferimento.

Alla luce delle immani catastrofi che seguiranno il primo conflitto mondiale, possiamo certo avvertire oggi, nelle parole di Taut, una ispirazione dai toni forse fin troppo patetici, come egli stesso avrebbe ammesso molti anni dopo – e soprattutto in relazione alle tavole *Die Auflösung der Städte* (Taut 2020: 22).

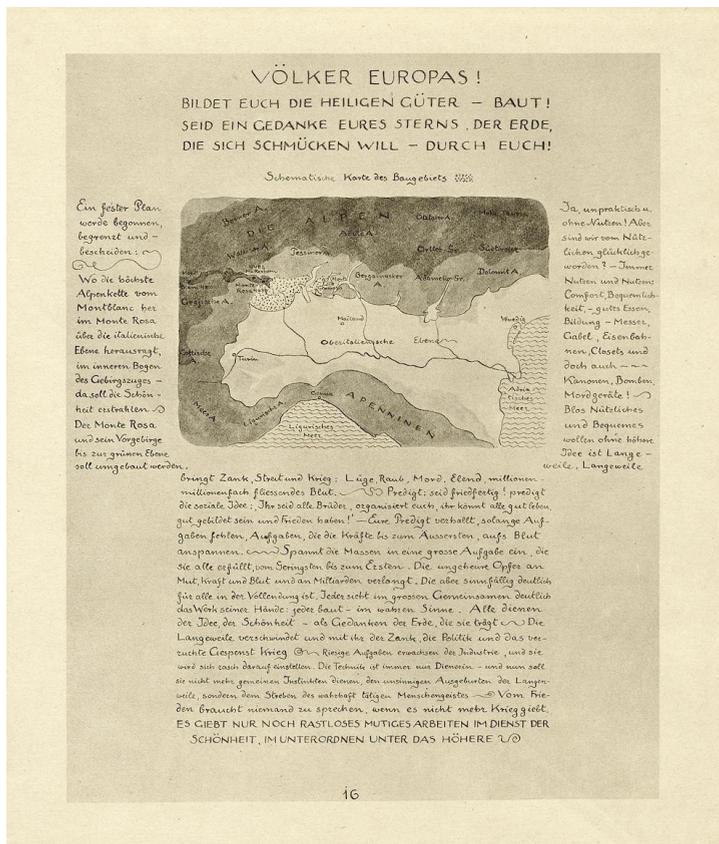


Fig. 1 Folio 16, *Appello agli europei*, Taut 2004: 75.
Licenza: Public Domain Mark 1.0 – No Copyright.

Non possiamo rimproverare all'autore questa ingenuità (cfr. anche Salotti 1990: 132-133): alla deprimente situazione degli ultimi anni del conflitto e del dopoguerra, Taut, così come tanti altri, tentò di rispondere con una nuova speranza nel costruire e ricostruire. Speranza di cui tuttavia in seguito non sarebbe rimasto che un appello sentimentale (Taut 2020: 22). Eppure, per il Taut di *Alpine Architektur*, l'architettura, slegata e liberata dall'utilità e dalla praticabilità, sembrava ancora potere e volere riscoprirsi come costruzione possibile di un luogo in cui l'umano celebra la propria relazione con lo spazio in una proliferazione fantasmagorica e fantastica di forme.

Se tuttavia si analizza più da vicino lo sviluppo complessivo di *Alpine Architektur* sembra emergere un ulteriore aspetto di particolare interesse, che ritengo vada al di là della tensione propriamente utopica sin qui tratteggiata. Vittorio Ugo (Salotti 1990: 161) ha sottolineato, concordando in questo caso con Franceschini e Vanini, come l'utopia tautiana non sia di matrice architettonica, bensì una «utopia sociale» implicita, soggiacente alla sua poetica. Detto altrimenti: se è possibile parlare di tensione utopica in *Architettura alpina*, questa non rappresenterebbe che *una* dimensione dell'opera e, aggiungerei, forse anche la più esplicita e consapevole. Inoltre, a ben vedere, in *Alpine Architektur* è l'architettura stessa a non rappresentare che una componente del lavoro, come sembra suggerire, ad esempio, l'assenza completa di indicazioni di tipo tecnico e ingegneristico (Taut 2004: 10 e ss.). Questo proprio perché il valore specifico del lavoro non può, appunto, essere giudicato unicamente secondo criteri di applicabilità (21-22) ma investe criticamente la *Kultur* nel suo farsi forma: toccando, cioè, il cuore dell'umano in cammino. Ma cosa ci può dire allora quest'opera al di là di quelle che sono le intenzioni coscienti e consapevoli dell'autore? Cosa sembra articolare *l'inconscio dell'opera* al di là dell'utopia e delle forme architettoniche?

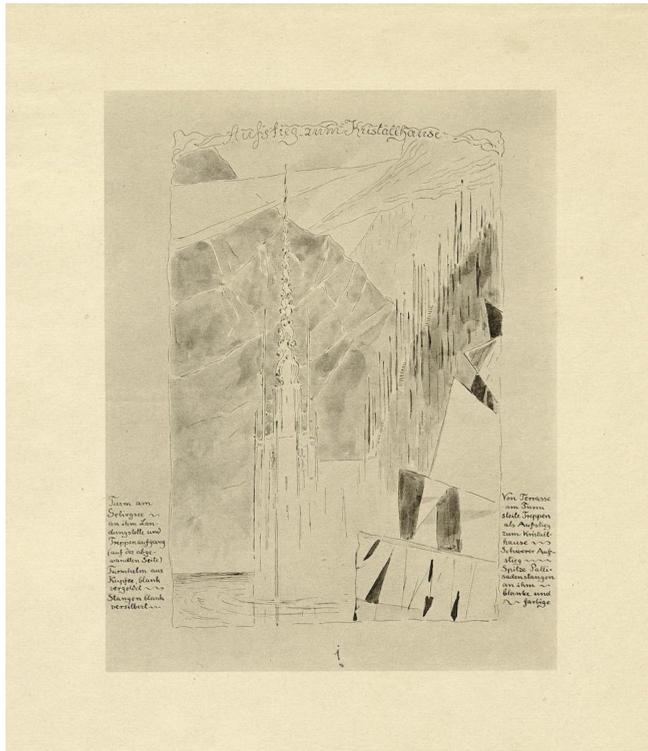


Fig. 2 Folio 1, *Ascensione dal lago di montagna*, Taut 2004: 33.
Licenza: Public Domain Mark 1.0 – No Copyright.

Ciò che, nella mia lettura, caratterizza *Alpine Architektur* è la messa in moto di una dimensione “meta-testuale” del rappresentare, che interroga nel profondo le dinamiche stesse del processo creativo e della sublimazione. L’opera si apre con le sublimi, vertiginose rappresentazioni di dimore di cristallo e ghiaccio. Assistiamo qui certamente a una riarticolazione del paesaggio secondo le modalità dell’ornamento (Fig. 2 e 3), ossia di un nuovo ordine armonico, «cosmico», che scaturisce dall’uso sapiente di materiali eteri nel loro integrarsi con lo spazio e l’impervia natura circostante (Schirrer in Taut 2004: 15-16). Non è tanto il silenzio a dominare la scena bensì forse ciò che resta delle armonie delle sfere celesti sulla terra ancora scossa dall’eco delle esplosioni; mentre le lastre di ghiaccio si ornano di tracce e prolungamenti sino a costituire strutture sorprendenti, e che tuttavia non impongono la propria presenza sulla pagina, ma ne mostrano come una velatura, cristallizzandola in filigrana. Le iscrizioni che accompagnano le tavole vanno quasi a formare dei calligrammi, interagendo con le linee e tracciando una complessa compresenza di modalità rappresentative che trascendono la semplice figurazione. E così, le forme che popolano queste tavole diventano, esse stesse, soglie tra mondi.

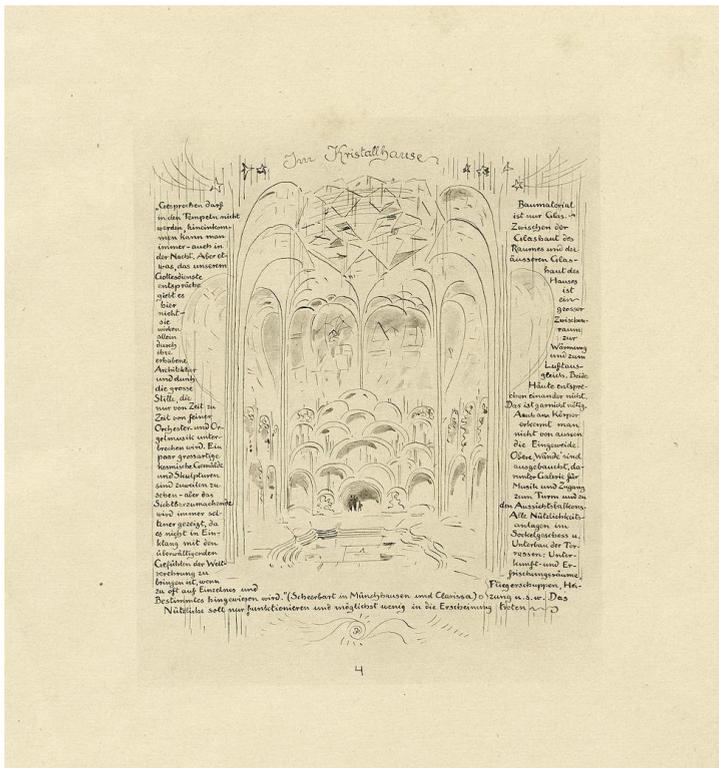


Fig. 3 Folio 4, *Dentro la dimora di cristallo*, Taut 2004: 41.
Licenza: Public Domain Mark 1.0 – No Copyright.

Eppure, con il procedere di sezione in sezione, accade qualcosa: la penna di Taut non si arresta a immaginare una riarticolazione ornamentale dell'arco alpino. Con un movimento progressivo e ascendente, si allontana sempre di più dai dettagli, dalle minuzie, da una visione chiara, cristallina, glaciale, per includere gradualmente nel quadro rappresentativo l'intera penisola italiana, l'Europa, gli emisferi, la crosta terrestre, una galassia che diventa, al contempo, un atomo. E nell'incontro tra l'enormità del cosmo e l'infinitesimale delle particelle atomiche pare, così, spalancarsi l'occhio del Tempo (Fig. 4).

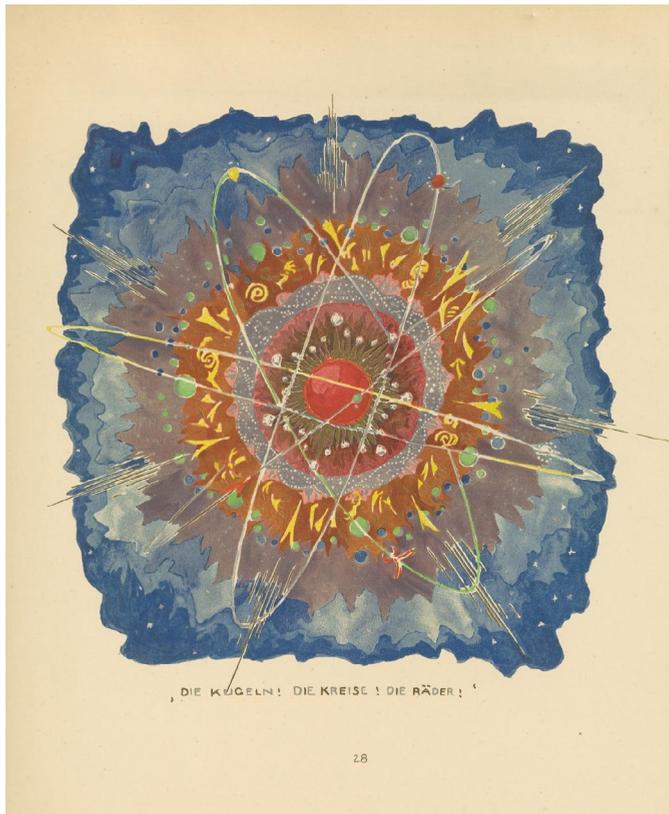


Fig. 4 Folio 28, *Sistema solare*, Taut 2004: 107.
Licenza: Public Domain Mark 1.0 – No Copyright.

Taut ci porta sempre più lontani dalla terra, come anticipando le traiettorie di sonde spaziali in viaggio, al di là del sistema solare, come unica traccia dell'umano in cammino nell'universo verso un altrove ignoto. E ancora, questo allontanarsi progressivo dalla Terra assume tratti sempre più sfumati, sino a compiere un cammino a ritroso che – di sublimazione in sublimazione – ci porta a un dissolvimento, una sottrazione delle forme, un attenuarsi dei contorni verso

quello che pare quasi un grembo, un feto, un uovo, forse la matrice di un volto, di un'alterità in procinto di apparire davanti a noi o di porsi in cammino (Fig. 5).

Allontanandosi dal globo terrestre, Taut rappresenta con questa sua opera un viaggio, che è al contempo progressivo e regressivo, nella matrice dello spazio e del tempo. E più che consegnarci delle immagini, delle figure, Taut sembra comporre delle *tracce*, forse ricomponendo, a sua volta, le vestigia di una cosmogonia, depositando sulla pagina un futuro anteriore di una forma di vita possibile.

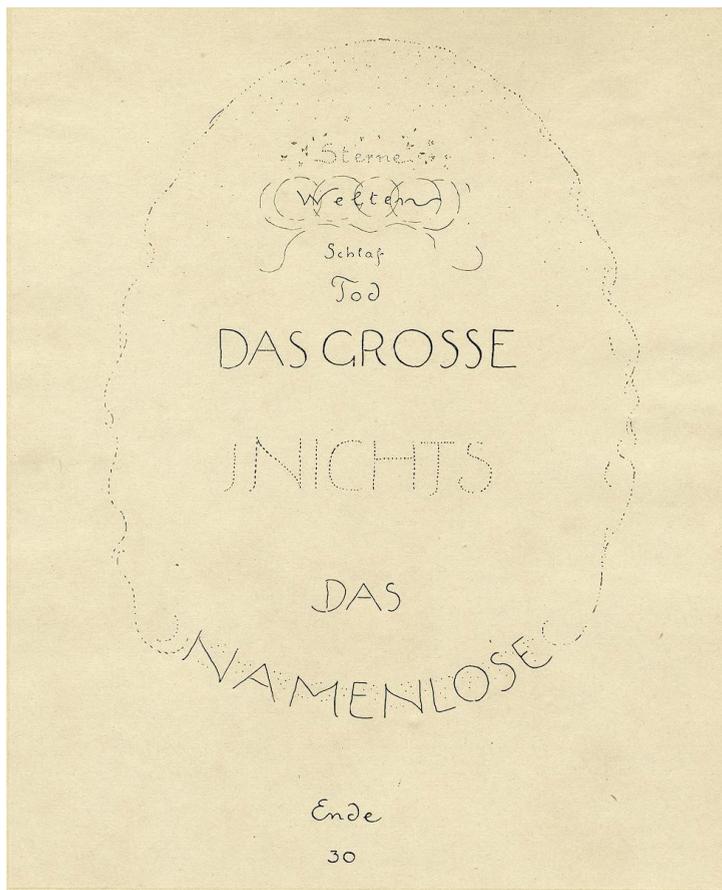


Fig. 5 Folio 30, *Fine*, Taut 2004: 115.

Licenza: Public Domain Mark 1.0 – No Copyright.

Verso dove? Forse proprio in direzione di un'architettura che torni a interrogarsi nelle sue «questioni fondamentali» come iscrizione di una mancanza dell'uomo nello spazio: una struttura come dimensione in assenza. Spazio potenziale, come si diceva, da cui partire per ripensare, lontani eppure vicinissimi, l'umano e il sociale.

In tal senso è proprio il *Folio 30* a destare la meraviglia più grande. Osserviamolo bene, leggiamo: «Stelle – Mondi – Sonno – Morte – Il grande nulla – Il senza nome». Osserviamo bene anche quel segno tratteggiato di fianco alla lettera *N* di *Nichts*, che sembra quasi dare profondità, un peso, una consistenza corporea e al contempo volatile alla scritta appena in procinto di apparire o di svanire sulla pagina. O che si tratti dell'iscrizione, della firma di un soggetto assente?

È significativo che un architetto impegnato e consapevole come Taut chiuda quella che sarà una delle sue opere più importanti, vero e proprio meridiano del suo cammino artistico e intellettuale, con un tale *Folio*. Da questo punto di vista le pagine di *Alpine Architektur* offrono uno scarto, un limite della dimensione urbana, o meglio una dimensione urbana da cui ci si allontana sempre di più sino alla sua assenza. Non è certo un caso che tale scarto della rappresentazione di una nuova architettura passi proprio dalla «dissoluzione della città», così come recita il titolo di un'opera concepita pochissimo dopo *Alpine Architektur*, se non quasi in concomitanza: *Die Auflösung der Städte oder Die Erde – eine gute Wohnung; oder auch: der Weg zur alpinen Architektur [...] – La dissoluzione della città ovvero: La terra come buona abitazione; oppure anche: La via verso l'architettura alpina [...]*.

Che cos'è dunque questo ultimo *Folio*? Sono incline a intendere questo *Folio*, non tanto come termine o conclusione dell'opera di Taut, malgrado quanto possa suggerirci il titolo stesso; bensì come, appunto, luogo, spazio che, ponendosi «in vece» del bianco, resta a testimonianza di una lasciatura, traccia di un vuoto che diviene leggibile come elemento che continuamente si slega dalla catena di rappresentazioni. E che, proprio perciò, permane come apertura di un poietico al lavoro, un punto di fuga: una penultima pagina che non cessa di scriversi in retrospettiva, gettando di continuo nuova luce sull'opera nella sua complessità.

Ma, alla luce di quanto abbiamo sin ora cercato di illustrare, dove si situa allora il divario tra utopia e sublimazione? Un elemento utile per rilevare lo scarto che, nella mia lettura, *Alpine Architektur* articola nei confronti di una prospettiva utopica, può esserci offerto da un riferimento a Freud. Nel suo lavoro del 1914, con cui introduceva il narcisismo in psicoanalisi (*Zur Einführung des Narzissmus*), Freud offre una importante distinzione tra i concetti di idealizzazione e sublimazione (1946: Bd. X, 161 e ss.)¹⁰. Da un lato, la sublimazione è un «processo che interessa la libido oggettuale e consiste nel volgersi della pulsione a una meta diversa e lontana dal soddisfacimento sessuale; l'accento cade qui sulla deviazione dal sessuale». L'idealizzazione, al contrario, è «un processo che ha a che fare con l'oggetto, attraverso il quale questo viene ingigantito e elevato psichicamente senza alcun mutamento della sua natura» (161). Oltre alla differenza attinente al legame sublimazione-pulsione e idealizzazione-oggetto, quello che per noi è di particolare interesse è il legame tra narcisismo e idealizzazione,

10 Su questo punto si veda anche Green 1992: 314-316.

legame che permane anche là dove questa sia rivolta a un oggetto e non all'Io del soggetto (*Ibidem*).

Sebbene nella consapevolezza di semplificare molto una questione che necessiterebbe di maggiore spazio per essere opportunamente articolata (si veda, ad esempio, Green 1993: 319-324), ritengo si possa avanzare l'ipotesi secondo cui l'utopia – alla quale, vale la pena ricordarlo, Freud non ha mai dedicato un suo scritto – si ponga più sul crinale dell'idealizzazione che su quello della sublimazione. Intesa in tali termini, ossia in quanto tentativo *idealizzante* di superamento, sia essa animata da uno spirito satirico o no, l'utopia sembra rivelare sempre la propria inseparabilità dalle contingenze storiche in cui di volta in volta emerge e in cui si articola. Non esiste “una utopia della utopia”, o una “utopia oltre l'utopia” la cui spinta ideale non sia in un certo qual modo prodotto di un contesto culturale – malgrado la sua pretesa di essere *u-topia* tanto quanto *u-cronia*. Non esiste utopia, in tal senso, che non sia riflesso di una dimensione narcisistica individuale o delle aspirazioni gregarie di un gruppo, o delle dinamiche coesive che lo animano. L'utopia, inoltre, implica sempre un tentativo di raggiungimento, una tensione volta alla “possessione” di una forma ideale di convivenza. E che cosa sarebbero disposti a fare il singolo o il gruppo per la possessione di questo idealizzato oggetto d'amore?¹¹ Inoltre, stiamo qui parlando di una deriva dell'utopico o di qualcosa di potenzialmente iscritto in ogni utopia? In una intervista dal titolo *L'utopia ha perduto la sua innocenza*, Peter Sloterdijk ha affermato:

[...] l'utopia è stato in primo luogo un genere letterario, un modo di appropriarsi di ciò che è lontano. E questa maniera di appropriazione di un mondo lontano ha costituito la modalità in cui gli europei, gli autori del XVI e XVII secolo, hanno effettuato ciò che Carl Schmitt ha chiamato *Weltnahme*, la «presa del mondo». L'utopia è stata la forma mentale, letteraria e retorica di un certo colonialismo immaginario: essa ci è servita al contempo a proiettare la realtà esteriore della nostra società sul nostro immaginario e a esteriorizzare i nostri sogni interiori su dei luoghi remoti. È in questo senso che essa ha costituito un elemento essenziale della nostra «presa del mondo» – e per «nostra» intendo ovviamente l'Occidente; è un «noi» locale, non un «noi» affermativo. (2000: 1-2)

In questa congiuntura, allora, il processo di sublimazione si allontana nettamente dal concetto di idealizzazione e dalla categoria dell'utopico. In quanto eminente destino della pulsione, la sublimazione pone in gioco come fattore

11 Non a caso Freud tornerà sul rapporto tra idealizzazione e narcisismo anche nel saggio *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, osservando come «l'oggetto [venga] trattato come il proprio Io, così che nell'innamoramento una grande massa di libido narcisistica straborda sull'oggetto. In talune forme di scelta amorosa balza agli occhi che l'oggetto serve a sostituire un proprio, non raggiunto ideale dell'Io. Si ama l'oggetto a causa delle perfezioni cui si è mirato per il proprio Io e che ora, per questa deviazione, si desidera procurarsi per soddisfare il nostro narcisismo.» (1946: Bd. XIII, 124)

costitutivo una alterità radicale e indivinabile, un disatteso che la tensione utopica non può includere né fagocitare. Questo perché là dove si parla di “oggetto” della sublimazione si tratta sempre di un oggetto giammai dato, ma che si crea e si scopre al contempo *mediante* l’opera; un oggetto, in un certo senso, “trovato-creato” (l’accento cade qui sul crinale della creazione) e che, in quanto tale, sorpassa l’orizzonte di attesa del soggetto per darsi continuamente “a posteriori”, “altrimenti”, quale *altro* inconsumabile, irriducibile.

Alpine Architektur di Taut non è, in questo senso, solo un’opera che problematizza in termini architettonici un tentativo di riscrittura del mondo e dell’umano nel suo rapportarsi con esso. Abbiamo qui a che fare con un lavoro “meta-architettonico” che, in quanto tale, non *idealizza* la cultura in una proiezione utopica, ma articola una *sublimazione alla potenza*, e proprio perciò una riflessione critica in senso più ampio sul processo creativo nella sua relazione con la *Kulturarbeit*. Questo ci rimanda nuovamente al *Folio 16* (Fig. 1), in cui Taut auspica come il lavoro di costruzione possa rappresentare un modo per divergere e reinvestire gli istinti distruttivi che avevano recato devastazioni e massacri senza precedenti – resi possibili da una applicazione chirurgica e “civilizzata” di tali istinti. Ma questo potrebbe, a ben vedere, non essere tanto distante dall’utopia. Il vero scarto che quest’opera articola è infatti offerto proprio da quelle ultime tavole, dallo slacciarsi progressivo e instancabile, da quel lavoro in levare che reca a margine di ciò che è *senza nome* perché *attende* continuamente di essere nominato. *Das Namenlose*, leggiamo nella tavola di Taut, significativamente un sostantivo neutro, a termine di un’opera che si voleva originariamente anonima (Schirrer in Taut 2004: 10), in cui il nome dell’autore svanisce per lasciar posto al soggetto dell’opera.

Architettura alpina è dunque certamente figlia dei turbamenti del primo conflitto bellico, in quanto riflessione attorno all’impatto delle devastazioni e sulle barbarie dell’umano – o, come scrive Schirrer, quale tentativo di «rispondere con strumenti artistici ed espressivi al massacro incomprensibile della prima guerra mondiale» (in Taut 2004: 22). Eppure, l’opera non si limita a questo, anzi. Taut si avventura verso la ricerca di una matrice per compulsare un’origine *irrimediabilmente perduta* sotto le macerie, proprio a partire da quei luoghi che furono teatro di sanguinose battaglie e il cui terreno fangoso è ancora fertile dei resti di soldati morti trucidati. In questo senso, le architetture alpine mozzafiato di Taut possono essere lette come la reinvenzione di una infanzia del linguaggio dell’architettura che, in un continuo giocare con i limiti delle leggi fisiche, delle strutture, delle proprietà dei materiali, tenta di cogliere «la morte nella vita» (l’espressione è di Green 2002: 309-332) di quella cultura che ha reso possibile tanto lo sviluppo architettonico quanto la barbarie, la guerra e l’odio tra i popoli. «Morte nella vita» che permane nell’opera come assenza radicale, come slegatura della forma nelle forme, come progressiva riorganizzazione di una dissolvenza rappresentazionale.

E continuando a osservare quel *Folio*, a sentire quella traccia impressa, contornata sulla pagina, non possiamo che chiederci quali promesse, quali speranze serbasse, quali sembianze essa nascondesse per Bruno Taut.

* * *

Se, da un lato, nel *Folio 30* di Taut leggiamo la traccia di una sublimazione alla potenza, un semenzaio rappresentazionale di forme e linee che accompagneranno l'autore per tutta la vita, d'altro canto, è possibile scorgere anche la *Mandorla* di Paul Celan, la *Rosa di nessuno* o, per non evocare che un altro esempio, la grande volta celeste incandescente di *Große, glühende Wölbung*, poesia della raccolta *Atemwende (Svolta di respiro)*, del 1967. È noto come nell'opera di Celan le figure del cristallo, nella neve, del ghiaccio, del respiro siano, appunto, *Gestalte* di un bianco, un *blank* che percorre tutta l'opera del poeta quale «ossedente presenza [che] denuncia un'assenza radicale» (Maletta 2006: 208). *Schneepart* costituisce, con *Zeitgehöft*¹² (1976), una delle raccolte di testi che, rimaste incompiute, appartengono al lascito postumo del poeta¹³. Celan riconoscerà in diverse occasioni, a posteriori, di aver aperto, con le poesie di *Parte di neve*, una nuova fase del suo percorso creativo, approdando a vette di forza e audacia senza precedenti (cfr. Celan – Celan-Lestrangle I 2001: 631; Celan – Shmueli 2004: 86).

Sulle circostanze di composizione dei testi che inaugurano *Schneepart* e, cronologicamente parlando, l'inizio dell'ultima stagione creativa del poeta, molto è già stato scritto¹⁴. Questa si apre all'insegna di dolorosi ricoveri in cliniche psichiatriche, di una precaria, difficile situazione familiare e, nondimeno, dell'incontro mancato con Martin Heidegger. Incontro mancato, non tanto a livello fattuale, ma piuttosto *nella scrittura*, nella mancata risposta di Heidegger all'appello di Celan di rispondere con la scrittura alla questione dello sterminio ebraico e della propria complicità con il Nazionalsocialismo. Sono, questi, aspetti determinanti per comprendere l'intensità delle ultime liriche di Celan: intensità che è al contempo umana, poetica e politica perché non smette di mettere a nudo quelle «politiche dell'oblio» (Lyotard 1988: 14) delle quali Heidegger rappresenta una metonimia. E, a dispetto di quanto sosterrà un certo filone della critica che vede nell'opera tarda del poeta una tendenza al silenzio, all'ammutilamento, a un linguaggio che si disdice (Weller 2019: 158-186), la scrittura postrema di Celan non è solo la più

12 *Zeitgehöft* è un costrutto lessicale tradotto da Bevilacqua con *Dimora del tempo* (Celan 1998), al quale preferisco tuttavia una resa mutuata da Pierre Joris: *Vece del tempo* (in inglese: *Timestead*) nel senso di “luogo, posto del tempo” (Celan 2014).

13 Per una ricostruzione del *Nachlass* celaniano si veda la postfazione editoriale in Celan 1997: 331-343.

14 Mi limito a rimandare qui il lettore ad alcuni contributi importanti quali Szondi 1972: 113-125; Kelletat 1976: 18-25; Janz 2003: 335-345; Emmerich 2020: 253-265; Sparr 2020: 237-241. Peter Szondi e Marlies Janz (la quale era all'epoca dottoranda alla Freie Universität) furono tra coloro che accompagnarono Celan a Berlino nel corso della sua permanenza.

ricca e complessa, ma in assoluto la più prolifica. Non sarà allora vano ripercorrere alcuni momenti della genesi dei testi che aprono *Schneepart* per fare emergere dettagli per noi significativi. A cominciare dal fatto che queste poesie sono intimamente legate a una città, della quale smuovono rimozioni e soglie inconse.

Il 16 dicembre 1967, Celan volò da Parigi a Berlino, passando per Francoforte sul Meno, in occasione di una serie di letture pubbliche organizzate da Walter Höller per il *Literarisches Colloquium* presso l'Accademia delle Arti di Berlino; da Peter Szondi per una sessione del suo seminario all'Institut di comparatistica della Freie Universität; e da Ernst Schnabel per una trasmissione di *Sender Freies Berlin* (Celan – Celan-Lestrage II 2001: 407-408). Se questi eventi, che videro Celan protagonista, riscossero un considerevole successo di pubblico e di critica, come si evince dalla stampa locale di quei giorni (Celan – Celan-Lestrage I 2001: 596; Celan – Celan-Lestrage II 2001: 407-408), il soggiorno del poeta a Berlino non fu certo meno significativo anche su un piano personale. Per la prima volta dopo quasi trent'anni il poeta faceva ritorno a Berlino, dopo esservi passato in treno nel 1938, in viaggio dalla natia Czernowitz verso Tours dove, di lì a breve, avrebbe cominciato gli studi propedeutici all'ingresso nella facoltà di medicina. Il giovane Paul Antschel, non ancora diciottenne, ebbe allora la ventura di transitare per lo Anhalter Bahnhof (Fig. 6) nelle prime ore del mattino del 10 novembre 1938, la mattina seguente la *Notte dei cristalli* (Chalfen 1983: 78-79).



Fig. 6 Anhalter Bahnhof attorno al 1936. La fotografia ritrae la facciata vista dalla Stresemannstraße. Fonte: <https://flickr.com/photos/28179929@N08/49608262558>
– Licenza: CC BY-SA 2.0



Fig. 7 Veduta aerea dello Anhalter Bahnhof dall'Hotel Excelsior antistante. Lo scatto risale al giugno 1969 e mostra ciò che ne resta all'epoca in cui Celan visitò Berlino due anni prima. Come si vede, solo il porticato di ingresso è sopravvissuto all'opera di demolizione della stazione, dopo che fu gravemente danneggiata da bombardamenti e dai combattimenti urbani. Ad oggi, le rovine qui ritratte sono tutto ciò che resta della struttura architettonica complessiva. Fonte: Gottwaldt 1994: 4. Licenza: CC BY-ND.



Fig. 8 R. W. Rynerson, *The Station Plaza of Anhalter Bahnhof in 1969*. Pubblicata con il permesso dell'autore: <https://www.berlin1969.com/stories-geschichte/sven-hedin-strasse-11/4/>

Di quel passaggio, come è noto, i versi della lirica *La Contrescarpe* (composta tra il settembre 1962 e il marzo 1963) serbano inscritte tracce e annunci¹⁵. Se allora con il suo viaggio a Berlino nel 1967 Celan si avventurava, come afferma Emmerich, verso il «cuore di tenebra» della storia europea (2020: 253 e ss.), egli stava anche e soprattutto tornando sulle tracce di quella ferita che la sua scrittura non cessa di porre in versi: l'ombelico rappresentazionale della sua poesia.

Pochi giorni dopo il suo arrivo, il 23 dicembre 1967, Celan scrisse in una lettera a sua moglie Gisèle: «Ha fatto freddo e ho visto, per la prima volta dopo venti o ventidue anni, un inverno fatto di neve e neve» (Celan – Celan-Lestrangle I 2001: 591). È molto interessante il modo in cui Celan formula questa frase. L'intensità evocativa della costruzione sintattica e in particolare le ripetizioni «venti o ventidue» e «di neve e neve» tradiscono un potente ordito affettivo in cui il bianco non è solamente percepito, ma diviene spazio strutturante la rappresentazione. Nel movimento negativo dalla percezione (il bianco della neve che ricopre Berlino) alla rappresentazione (il vuoto, l'assenza, la lasciatura) «la traccia assente si fa [...] traccia dell'assente» (Maletta 2008: 62). Il paesaggio innevato della metropoli in cui giunge il poeta forma uno schermo bianco sul quale, come in filigrana, tempi e spazi distanti della vita e dell'opera del poeta si stratificano senza obliterarsi. Ritroviamo il paesaggio invernale dell'amata Bucovina, dove Celan visse la sua giovinezza; le lande della Transnistria, là dove i genitori del poeta trovarono la morte per mano dei carnefici nazisti (tra l'autunno e l'inverno del 1942-43; cfr. Celan – Celan-Lestrangle II 2001: 472); questi e altri piani emergono e si embricano in quello di una città lacerata, disseminata di rovine – dove le ferite lasciate dal Nazismo sono ancora aperte e non ancora così estensivamente occultate dal processo di monumentalizzazione che avrebbe investito la città negli anni seguenti il crollo del Muro. È la città in cui Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht furono assassinati nella notte tra il 15 e il 16 gennaio 1919 (cfr. ancora la lettera del 23 dicembre 1967 in Celan-Lestrangle I 2001: 595); la città della *Notte dei cristalli*; della conferenza di Wannsee del 20 gennaio 1942 e della prigione di Plötzensee, dove i cospiratori dell'attentato a Hitler del luglio 1944 furono appesi a ganci da macellaio. Questa complessità di elementi temporali, spaziali, semantici e affettivi precipita in una cornice multi-dimensionale, al contempo policronica e politopica, eterocronica e eterotopica, in cui il poetico si mette in moto.

In questa contesto Celan compose quattro poesie, che aprono *Schneepart*, tra cui *Du liegst* (Celan 2018: 485) e *Lila Luft* (486) (le quali occupano rispettivamente la seconda e terza posizione nella prima sezione del libro):

15 «[...] Über Krakau / bist du gekommen, am Anhalter / Bahnhof / floß deinen Blicken ein Rauch zu, / der war schon von morgen. [...]» (Celan 2018: 165): «Via Cracovia / sei giunto, alla stazione / di Anhalt / fluiva un fumo verso I tuoi sguardi / che era già di domani [...]»

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischhacken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit den Gaben
er biegt um ein Eden –

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt¹⁶.

LILA LUFT mit gelben Fensterflecken,

der Jakobstab überm
Anhalter Trumm

Kokelstunde, noch nichts
Interkurrierendes,

vor der
Stehkneipe zur
Schneekneipe¹⁷.

Si accennava, poco sopra, a come una ricca letteratura critica abbia illuminato, secondo la linea di lettura inaugurata da Szondi e Janz, la dimensione storico-genetica di questi testi: i luoghi percorsi e visitati da Celan come, nel caso di *Lila Luft*, le rovine della stazione Anhalter (Fig. 7 e 8), la cintura d'Orione intravista nel cielo invernale, identificata da Celan come “asta di Giacobbe”; i

16 «Tu giaci in grande allerta / circondato da arbusti, da fiocchi. // Va' alla Spree, va' alla Havel / va' ai ganci da macellaio / alle rosse stanghe di mele / dalla Svezia – // Giunge il tavolo con i doni / svolta in un Eden – // L'uomo divenne un colabrodo, la donna / doveva nuotare, la troia, / per sé, per nessuno, per ciascuno – // Il Landwehrkanal non farà rumore. / Nulla / ristagna.»

17 «Aria lilla con chiazze gialle di finestre // l'asta di Giacobbe sopra / il mozzicone di Anhalter // l'ora in cui si gioca col fuoco, ancora nulla / d'intercorrente // dalla taverna di tappa / alla taverna di neve.» Cfr. qui anche la resa di Bevilacqua in Celan 1998: 1103.

riferimenti testuali, incluso quello al volume di documentazione sull'assassinio di Luxemburg e Liebknecht (Hannover-Drück – Hannover 1967), che il poeta lesse attentamente in quei giorni, e il *Dantons Tod* (1835) di Georg Büchner (2012: 150-151); o ancora le influenze linguistiche che sollecitano alcune scelte lessicali del poeta (Kelletat 1976). Uno degli obbiettivi di questi lavori – a cui rimando per i ricchissimi riferimenti che non riuscirò qui a esplicitare – è stato quello di riflettere sul «processo di cristallizzazione» dall'esperienza vissuta al testo poetico (Szondi 1972: 115-116). Ciò che a me interessa qui è invece avanzare qualche riflessione ponendo l'accento su ciò che questi testi *fanno* a livello rappresentazionale, in particolare sul loro strutturarsi e organizzarsi attorno alle vicissitudini di una lasciatura, di uno spazio vuoto.

È evidente come il riferimento al paesaggio invernale in cui Celan si trova immerso sopravviva in ambedue le liriche. A ciò si aggiunga anche che la prima stesura di *Du liegst* recava inizialmente il titolo *Winterreime* (*Rima d'inverno*) prima che Celan optasse, provvisoriamente, per *Wintergedicht* (*Poesia d'inverno*). È infatti solo con la stesura finale del testo che tale riferimento viene cassato. Ma, oltre a ciò, un ulteriore elemento per noi ben più interessante è stato corretto – o meglio, sottratto – durante la composizione di *Du liegst*. Una bozza del testo mostra come anche il soggetto del primo verso sia stato cassato: «Ich lag im großen Gelausche», si legge in una tra le prime stesure (Celan 1994: 60-61): «io giacevo in grande allerta». Al suo posto, un *tu* e, in luogo del verbo al preterito, un tempo presente formano ora il verso «tu giaci in grande allerta».

Questo elemento è cruciale per rilevare come, al cuore di questi testi, vi sia un movimento progressivo di sottrazione, di erosione del soggetto che scrive. In tale dinamica, insita nel processo creativo, è possibile riconoscere le tracce di un lavoro del Negativo (Green 1993) che emerge sulla pagina come trasformazione delle strutture narcisistiche del soggetto nelle strutture narcisistiche dell'opera. Più specificamente, nel passaggio dal «narcisismo di morte» del soggetto creatore al «narcisismo di vita» del *corpus* poetico (Green 1983; cfr. anche Green 1992: 62 e ss.).

Prima di procedere, è bene chiarire che, se torniamo a parlare qui di narcisismo, non è per smentire quanto abbiamo affermato poco sopra sulla distinzione tra idealizzazione e sublimazione nel caso di Taut e l'utopico. Piuttosto, l'analisi di Celan permette di precisare concisamente alcuni punti. Infatti, ogni forma di creazione artistica implica l'investimento di una componente narcisistica del soggetto (Green 1962: 314). E tuttavia, potremmo dire che là dove l'idealizzazione ricerca un'immagine, un riflesso di un oggetto, certo aumentato, amplificato, elevato ma riconoscibile – e con cui il soggetto si misura di continuo – la sublimazione comporta una trasformazione delle strutture del soggetto *per l'opera e nell'opera*. In essa il soggetto non può più semplicemente riconoscere una propria immagine, né tantomeno rispecchiarsi nel senso stretto del termine: essa riflette una «ombra invisibile in cui ogni rappresentazione

dell'immagine del soggetto si cancella» (62). Ma vediamo più nel dettaglio di chiarire cosa intendiamo.

André Green ha avuto il merito di estendere il campo del concetto di narcisismo, riarticolandolo alla luce della seconda topica freudiana, ossia dopo la svolta epocale dell'introduzione della pulsione di morte (nel 1920). Sebbene, come Green stesso puntualizza, un legame tra narcisismo e distruttività fosse già stato anticipato da Freud, ad esempio, nel caso della melanconia (Green 1983: 12), è a Green che dobbiamo lo sviluppo dei concetti di *narcisismo di morte* (o *narcisismo negativo*) e *narcisismo di vita* (o *narcisismo positivo*). Coniugando il concetto di narcisismo con l'ultima teoria delle pulsioni sviluppata da Freud, Green postula l'esistenza di un narcisismo negativo che egli concepisce come «doppio oscuro dell'Eros unitario del narcisismo positivo», là dove perciò tutto l'investimento d'oggetto, così come dell'Io, è implicato nel suo «doppio rovesciato che mira a un ritorno regressivo al grado zero». Il narcisismo negativo si orienta in tal senso verso «l'inesistenza, l'anestesia, il vuoto, il bianco [...]» (Green 1983: 41-42).

Ora, nella mia lettura, il narcisismo di morte offre un prisma importante per considerare da una nuova prospettiva il fantasma della *déliason subjectale* (slegamento soggettuale) nel suo articolarsi attraverso il processo creativo quale manifestazione di ciò che Green chiama l'«azione atrofizzante» della pulsione di morte (Green 1993: 328). L'Io del soggetto si espone in questo caso, attraverso il processo creativo, a un disinvestimento radicale, la cui tendenza è il grado zero della soggettività. Ciò che è interessante è l'intensità con cui questo disinvestimento – vero e proprio attacco alle forze coesive del soggetto – sia al contempo esito e controparte di un potente investimento oggettuale (*liaison objectale*) diretto verso l'opera. In altri termini, il soggetto è consegnato, o meglio *legato* all'aspro rigore che una tale poesia esige, per dare vita e forma alla scrittura, traslando, trasformando (in quello che Green chiama *transfert di esistenza*) le proprie strutture coesive in una nuova struttura narcisisticamente coesa: l'opera. In tal senso, quest'ultima, quale oggetto *in fieri*, ancora assente in quanto tale, entra in una relazione di antagonismo con il soggetto. Ciò nonostante, l'opera, la scrittura, il poetico è quanto resta, quanto resiste rigorosamente affinché qualcosa del soggetto, o meglio uno scarto di un processo di soggettivazione, stia, permanga, senza essere sopraffatto. Il lavoro creativo pone allora davanti al soggetto un oggetto culturale che sarà stato, *a posteriori*, indipendente, in cammino e, al contempo, un contrappunto inconsumabile alla mortalità del soggetto. È anche per tale ragione che, nella mia lettura, Green definisce l'opera un *oggetto transnarcisistico*. Questa nozione ci permette di rendere conto di come lo scrivere diventi luogo di un investimento, di una funzione oggettualizzante, mediante la quale il soggetto che crea permane nel testo come assenza, come residuo di una forma di soggettività – che, nel caso di Celan, è resto e scarto di Auschwitz, di ciò che Auschwitz ha fatto al creaturale nell'umano.

Ciò che qui è dunque in gioco è la difesa di un resto – scandaloso per l'occidente che ha reso possibile l'eccidio – mediante il poetico e il lavoro di scrittura. È quella la spaziatura – quel bianco che scrive e si iscrive – di cui ci parla Celan nella nota posta in esergo a questo lavoro, tratta dai materiali preparatori de *Il meridiano*: «La forma della poesia non è da lungo tempo già più quella dei suoi versi e delle sue strofe; un bianco ben più ampio di quello della sua luce di composizione *definisce i contorni*.» (Celan 1999: 99) È evidente allora come il bianco, di cui la poesia di Celan testimonia, non sia il bianco della pagina mallarmeiana – ossia una deriva estrema di inesprimibilità e ineffabilità. Si tratta piuttosto di quanto sta “in luogo”, “in vece” di una slegatura nella rappresentazione e che permane, malgrado tutto, attraverso la parola poetica.

Ecco che tutto questo ci porta a riconsiderare quel «Nichts / stockt» di *Tu giaci*: quel «nulla», quel nome dell'assenza (qui *Nichts* ha funzione sostantivale) che «ristagna», «coagula», si «arresta» sulla pagina tra velamento e disvelamento. Se leggiamo questo testo mettendo in tensione il primo verso con gli ultimi due, possiamo allora concepire il corpo di questa lirica come una sorta di tessuto spazio-temporale atto all'intercettazione di tracce spettrali, di scarti di memoria, di un'alterità irriducibile. È in tal modo che il termine «Gelausche» – sostantivo deverbale da *lauschen* rafforzato dal prefisso *ge-* (e che significa «ascoltare con grande, tesa attenzione, affinché nessun suono o parola possano andare perduti»; Duden) – opera nel testo: come una sorta di organo di senso del corpo del poetico. Ma questa allerta, questo ascolto tutto teso al disatteso, all'intercettazione di tracce, è solo uno degli elementi strutturanti la poesia. Il prezzo per ospitare queste tracce nella scrittura è propriamente una forma di erosione del soggetto, così come abbiamo tentato di descriverla con Green: la cancellatura di un *Ich*, al fine di creare spazio a una terzietà, a un *Du* che è doppio e assente al contempo (Green 1992: 43-67). Doppio e assenza in ascolto, che resiste in agguato là dove il silenzio della Storia non lascia testimoni.

In questo quadro, perciò, quello che molti critici hanno a buon titolo riconosciuto come un riferimento alle parole di Lucille («Alles stockt») in una delle scene conclusive di *Dantons Tod* di Büchner, assume a mio parere tutta un'altra valenza:

Lucille: [...] Comincio a comprendere questa cosa. Morire – Morire – Ma tutto ha diritto a vivere, tutto, questa piccola mosca – l'uccello. Perché dunque non lui? La corrente della vita dovrebbe arrestarsi se venisse versata solo una goccia, la terra dovrebbe divenire una ferita per questo colpo. Tutto si muove, gli orologi ticchettano, le campane suonano, la gente corre, l'acqua scorre e così via, tutto procede fin là, là – no! Non può accadere, no – voglio sedermi a terra e urlare, che tutto si fermi spaventato, che tutto si arresti, che non si muova più. (Si siede, si copre gli occhi e getta un grido. Dopo una pausa si alza) Non serve a niente, tutto è ancora come prima: le case, le vie, il vento soffia, le nuvole passano – dobbiamo

sopportarlo. (2012: 150-151)¹⁸

Questo frammento da *Danton's Tod* ha un portato fortemente meta-testuale perché ci mostra il mandato della creazione letteraria: ciò che si consuma sul corpo del soggetto, ciò che l'opera di creazione di Celan deve poter sapere sopportare, malgrado tutto, per farsi vita. Ma che ne è dunque del creaturale e dell'umano? Che ne è dei resti dei morti ammazzati? Possiamo ancora leggere le pagine di Büchner, in causa di Auschwitz e della Shoah, con la stessa levità di chi sa che, una volta chiuso il libro, le parole non torneranno a tormentarci?

Celan di questa levità non poteva farsene alcunché. Egli crea nella consapevolezza di misurarsi con una pagina che deve essere incisa e ferita di versi adamantini, di scrivere e inscrivere un destino per resistere, per poter reggere l'abisso – che non è più tanto della pagina, ma è scavato in profondità nel poeta – senza poter fare altrimenti, onde testimoniare *per la vita*, fosse anche solo per un «noch nichts / Interkurrierendes», un “ancora nulla / intercorrente”. E cosa può essere questo “nulla”? Forse proprio quel residuo del soggetto investito dal narcisismo di morte e trasformato in spazio vagante, bianco dell'opera e all'opera per dare corpo a una “legatura di una slegatura”? Va rilevato che, in tedesco, *Interkurrent* fa riferimento non solo in senso assoluto all' “intercorrere di qualcosa” (le interferenze cui accennavamo prima), ma anche al così detto *morbus intercurrents*, ossia a malattie che emergono nel trattamento di un'altra patologia. Di quale malattia stiamo parlando qui? Forse proprio di quella “malattia dell'umano”, di quel covare in sé la distruzione senza apparente possibilità di liberarsi da essa? Green scrive:

Il lavoro del negativo non concernerà più l'attività psichica come può essere immaginata indipendentemente dagli aspetti positivi della coscienza, ma sceglierà come posta in gioco la relazione d'oggetto preso tra il fuoco incrociato delle pulsioni di distruzione, da una parte, e di vita e d'amore, dall'altra. Il lavoro del negativo si riassume allora in una domanda: davanti alla distruzione che minaccia ogni cosa, come trovare un modo per desiderare di vivere e di amare? E, reciprocamente, come interpretare i risultati del lavoro del negativo che abita questo conflitto fondamentale: il dilemma che ci coglie tra l'incudine della soddisfazione assoluta, di cui l'onnipotenza e il masochismo sono testimoni, e il martello della

18 «Ich fange an so was zu begreifen. Sterben – Sterben – Es darf ja Alles leben, Alles, die kleine Mücke da, – der Vogel. Warum denn er nicht? Der Strom des Lebens müßte stocken, wenn nur der eine Tropfen verschüttet würde, Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich. Es regt sich Alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, die Leute laufen, das Wasser rinnt uns so so Alles weiter bis da, dahin – nein! es darf nicht geschehen, nein – ich will mich auf den Boden setzten und schreien, daß erschrocken Alles stehn bleibt, Alles stockt, sich nichts mehr regt. (*Sie setzt sich nieder, verhüllt sich die Augen und stößt einen Schrei aus. Nach einer Pause erhebt sie sich.*) Das hilft nichts, da ist noch Alles wie sonst, die Häuser, die Gasse, der Wind geht, die Wolken ziehen. – Wir müssen's wohl leiden.»

rinuncia di cui la sublimazione è un esito possibile? (1993: 255)

Uno dei tratti caratteristici della tarda opera di Celan consiste nell'esacerbazione, a tratti macabra, sardonica, amara, di questo corpo a corpo tra il poetico e lo spazio della pulsione di morte insita nella civiltà. È qui, dunque, che si gioca il "finale di partita" dell'ultima stagione creativa di Celan: in un conflitto insanabile che si insinua al cuore del processo di sublimazione e che lo incrina, mettendolo di continuo in discussione. Ed è un conflitto che non cessa di interpellarci, di chiamarci: proprio per questa ragione questi testi non si riducono a una dimensione privata, a una passeggiata poetica per le vie di una Berlino in rovina, né tantomeno a una mera cartografia. Il testo non iscrive, per così dire, una "topografia del terrore" sulla pagina, ma mette in moto un processo di ri-significazione di un'assenza che è incolmabile: l'oggetto perduto dell'opera, da cui la creazione muove e a cui tenta continuamente di fare ritorno.

Bibliografia

- Baumann, G., 1992, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W., 1991, *Gesammelte Schriften*, II, 2, *Ausätze – Essays – Vorträge*, hrsg. von Tiedemann R. und Schweppenhäuser H, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bletter, R. H., 1973, *Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision: Utopian Aspects of German Expressionist Architecture*, Ph.D. Dissertation, Columbia University.
- Büchner, G., 2012. *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von A. Martin, Leipzig: Reclam.
- Celan, P., 1994, *Schneepart in Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*, begründet von B. Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- , 1997, *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, hrsg. von B. Badiou, J.-C. Rambach und B. Wiedemann. Anmerkungen von B. Wiedemann und B. Badiou, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- , 1998, *Poesie*, a cura e con una introduzione di G. Bevilacqua, Milano: Mondadori.
- , 1999, *Der Meridian. Endfassung – Vorstufen – Materialien. Tübinger Ausgabe*, hrsg. von B. Böschenstein, H. Schmull, et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- , – Celan-Lestrangle, G., 2001, *Correspondance 1951-1970. Avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric*, éditée et commentée par B. Badiou avec le concours d'E. Celan, Paris : Éditions du Seuil.
- , Shmueli, I., 2004, *Briefwechsel*, hrsg. von I. Shmueli und T. Sparr, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- , 2014, *Breathturn into Timestead. The Collected Later Poetry: A Bilingual Edition*, translated from the German and with commentary by P. Joris, New York: Farrar Straux Giroux, 2014.
- , 2018, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und kommentiert von B. Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chalfen, I., 1983, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Delourmel, C., 2005, *Quelques figures de la tiercéité dans l'oeuvre d'André Green*, in « Autour de l'oeuvre d'André Green. Enjeux pour une psychanalyse contemporaine », sous la direction de F. Richard et F. Urribarri, Paris : PUF.
- Donnet, J.-L. e Green, A., 1973, *L'Enfant de ça. Psychanalyse d'un entretien : la psychose blanche*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Emmerich, W., 2020, *Nabe Fremde: Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen: Wallstein.
- Espuelas, F., 2004, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano: Marinotti Edizioni.
- Freud, S., 1946, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hrsg. von A. Freud et al., Frankfurt am Main: Fischer.
- Gottwaldt, A., 1994, *Berlin, Anhalter Bahnhof*, Düsseldorf: Alba.
- Green, A., 1983, *Narcissisme de vie. Narcissisme de mort*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- , 1992, *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris : Les Belles Lettres.
- , 1993, *Le Travail du négatif*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- , 2002, *La pensée clinique*, Paris : Editions Odile Jacob.
- , 2010, *Pourquoi les pulsions de destruction ou de mort ?* Paris: Itaque.
- Hannover-Drück, E. - Hannover, H. (Hrsg.), 1967, *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, Dokumentation eines politischen Verbrechens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Janz, M., 2003, „... noch nichts Interkurrierendes.“ *Paul Celan in Berlin im Dezember 1967*, in «Celan-Jahrbuch» 8 (2001/02), hrsg. von H.-M. Speier, Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg, pp. 335-345.
- Kelletat, A., 1976, „Lila Luft“—*ein kleines Berlinense Paul Celans*, in «Paul Celan. Text und Kritik», vol 53/54, München: Text + Kritik, pp. 18-25.
- „lauschen“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/node/150706/revision/887250> (ultima consultaz. 6.06.2022)
- Liotard, J.-F., 1988, *Heidegger et les « juifs »*, Paris : Galilée.
- Ming Kong, M., et al. (eds.), 2017, *Progress(es), Theories and Practices*. Proceedings of the 3rd International Multidisciplinary Congress on Proportion Harmonies Identities (PHI 2017), October 4-7, 2017, Bari, Italy, Boca Raton, London, New York, Leiden: Taylor & Francis.

- Maletta, R., 2006, "Nessuno / testimonia per il / testimone". *Paul Celan e le poetiche dell'assenza* in «Strumenti critici», a. XXI, n. 2, Bologna: Il Mulino, pp. 207-234.
- , 2008, *Paul Celan: poesia come resilienza*. Francoforte, Settembre: "Un sogno di magiolini?", in S. Raimondi e G. Scaramuzza (a cura di) «La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner», Quaderni di Materiali di Estetica, n. 6, Milano: CUEM, pp. 31-106.
- , 2013, *Eterotassie del Novecento. Dalla mela di Benjamin al pasto di neve di Celan* in «PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia» 3, 3, pp. 1-60.
- , 2018, "... AUCH KEINERLEI". *Inseriti freudiani in un testo celaniano* in «Studi germanici» Nuova Serie, N. 14, Roma: Istituto italiano di Studi Germanici, pp. 127-149.
- Salotti, G. D. (a cura di), 1990, *Bruno Taut. La figura e l'opera*. Milano: Franco Angeli.
- Sloterdijk, P., 2000, *La utopia ha perduto su innocencia*. Entrevista con F. Zimmer, publicada en Magazine Littéraire, mayo de 2000. <http://alcoberro.info/V1/sloterdijk.pdf> (ultima consultaz. 6.06.2022). Originale in lingua francese: *L'utopie a perdu son innocence*. Entretien avec F. Zimmer, in «Le nouveau magazine littéraire, mensuel n. 387, La renaissance de l'utopie», Mai 2000 : <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/peter-sloterdijk-%C2%AB-lutopie-perdu-son-innocence-%C2%BB> (ultimo accesso il 30 aprile 2019; attualmente l'intervista è disponibile solo in traduzione spagnola).
- Sparr, T., 2020, *Todesfuge. Biographie eines Gedichts*, München: Deutsches Verlags-Anstalt.
- Speier, H.-M., 1987, *Paul Celan, Dichter einer neuen Wirklichkeit. Studien zu „Schneepart“ (I)* in «Celan-Jahrbuch» 1., hrsg. von H.-M. Speier, Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg, pp. 65-79.
- Szondi, P., 1972, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Taut, B., 2004, *Alpine Architektur. Eine Utopie / A Utopia*, hrsg. von M. Schirren. Munich: Prestel. (1919).
- , 2020, *Die Auflösung der Städte*, Berlin: Gebr. Mann Verlag. (1920).
- Weller, S., 2019, *Language and Negativity in European Modernism: Toward a Literature of the Unword*, Cambridge University Press.

La città di Durs Grünbein «dopo l'ultima pioggia». Un tributo a Max Ernst

Rosalba Maletta

Università degli Studi di Milano

ORCID 0000-0003-3174-606X

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.101>

ABSTRACT

Il presente contributo intende evidenziare l'idea di città nell'opera di Durs Grünbein all'epoca del "diluvio digitale" prendendo come riferimento il ciclo lirico *Europa nach dem letzten Regen* (agosto-ottobre 1996), inserito nella raccolta *Nach den Satiren* (1999). La dimensione dell'impensato sociale irrompe nella poetica grünbeiniana con la forza del passato non elaborato che presenta il conto all'umanità del terzo millennio. Il richiamo a Max Ernst — in particolare ai quadri *L'Europe après la pluie I* (1933), realizzato a Parigi in piena ascesa nazionalsocialista, e *L'Europe après la pluie II* (1940-1942), concluso dopo il suo arrivo negli USA — contiene un evidente riferimento alla presenza spettrale della città europea del Novecento nel nostro spazio globalizzato e ipermedializzato. L'idea di città e la sua prassi necessitano per Grünbein di una rielaborazione costante del disagio nella *Kultur*, dove il processo di ominizzazione non manchi l'appuntamento con la *Trauerarbeit* alla base di una poetica della caducità che innerva l'intero ciclo poetico. Protagonista è la città di Dresda, rasa al suolo dai bombardamenti delle truppe alleate come la città di Colonia, da cui l'esperienza artistica di Max Ernst prende le mosse. Il cosmopolitismo perseguito da Grünbein e da Ernst li radica nella città europea fantasmizzata e fantasticata nei dipinti del pittore di Brühl, la cui presenza è qui indagata e approfondita per evidenziare il lavoro di rammemorazione poetica di Grünbein, figlio della generazione che ha subito le conseguenze della distruzione della sua città.

PAROLE CHIAVE

Durs Grünbein; Max Ernst; poesia; tecniche pittoriche / tecniche poetiche; *frottage*; Dresda e la sua storia; *Trauerarbeit*; istanze ideali e eredità del Novecento

ABSTRACT

The present contribution aims at highlighting the idea of city and citizenship in Durs Grünbein's *oeuvre* at the time of the "digital flood", taking as a reference the cycle *Europa nach dem letzten Regen*, (August-October 1996), published in *Nach den Satiren* (1999). The dimension of the social *Unthought* bursts into Grünbein's

poetics with the power of the unprocessed past that makes mankind accountable for decent life in the third millennium. The allusion to Max Ernst – in particular to the paintings *L'Europe après la pluie I* (1933), realised in Paris in full National Socialist ascendancy, and *L'Europe après la pluie II* (1940-1942), completed after his arrival in the USA – contains an evident reference to the ghostly presence of the 20th-century European city in our globalised and hypermedialised space. The idea of the city and its practice require for Durs Grünbein a constant *working-through* of the discomforts and discontents produced by civilisation, where the process of hominization does not deny the work of mourning (*Trauerarbeit*), expressed in the poetics of transience that innervates the entire cycle *Europa nach dem letzten Regen*. The protagonist is the city of Dresden, razed to the ground by the bombing of the allied troops like the city of Cologne, from which Max Ernst's artistic experience took its start. The cosmopolitanism pursued by Grünbein and Ernst roots them in the European city fantasised and phantomised in the works of the painter from Brühl, whose presence is here investigated and deepened to highlight the *working-through* of the past in Grünbein's poetics, as son of the generation that suffered the consequences of the destruction of his city and of Europe.

KEYWORDS

Durs Grünbein; Max Ernst; poetry; painting techniques; poetic techniques; *frottage*; Dresden and its history; *Trauerarbeit*; idealistic instances and the legacy of the 20th century

SOMMARIO: 1. Premessa — 2. Il ciclo — 3. Alla ricerca di Dresda e dell'Europa — 4. Dall'era urbana all'era della cenere — 5. Dal pezzo mancante al tesoro del bambino — 6. *Ars poetica* / Un'altra arte — 7. Tecnica e poetica — 7.1 *L'Europe après la pluie I* (1933) — 7.2 *L'Europe après la pluie II* (1940-1942) — 8. La recita del potere come diceria della pietra — 9. Paralleli sovratemporali e intermediali tra Max Ernst e Durs Grünbein — 10. «Im Ernst, Max». Di serissimi *calembours*

Der kranken Väter Brut sind wir, der Mauern
Sturzgeburt. „Tief, tief im Deutsch ...“, ertränkt.
Enkel von Städtebauern, Fleischbeschauern:
Jedem die fremde Wirklichkeit. („Geschenkt.“)
O Heimat, zynischer Euphon (Grünbein 1991: 111)

Schließe die Augen. Sieh:
Bald kommen die Toten
auf dem Umweg der Träume
heimlich ins Leben zurück.
Sie reden mit dir, immerfort.

Paraphrase (Grünbein 2019: 102)

1. Premessa

Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime [...] perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni. [...] Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra de quelle cose che voi figurare, come le membra delli animali, come le membra de' paesi, ci[o]è sassi, piante e simili. (Leonardo da Vinci 2019: 81)

Suggestionato dalle affermazioni di Leonardo da Vinci che per esercitare lo spirito all'invenzione nella *II Parte del Trattato della pittura* (1540 circa, prima pubblicazione Parigi 1651) esorta gli allievi a lasciar vagare lo sguardo sulle macchie di umidità delle pareti, muffe, cumuli di cenere e altro prima di dare inizio a un'opera, Max Ernst ricava dalle striature delle tavole di legno del pavimento di una pensione bretone una serie di disegni posandovi sopra a caso dei fogli di carta che strofina con la grafite. Come se il *genius loci* di tutti coloro che avevano dimorato in quella stanza di Pornic avesse preso corpo in quell'istante.

L'osservazione di un aspetto della realtà, trascurato o insignificante, spinge Ernst a elaborare tecniche pittoriche che lo inducono a dipingere ciò che non ha ancora vissuto e che lo attende *nella* superficie delle cose per rovesciarsi in una verità interiore, altamente feconda proprio perché ignota all'Io consapevole¹.

Da quel ricalco nascono, adattando il procedimento del *frottage* alla pittura, tutte le opere di uno degli artisti più longevi e originali che la stagione surrealista abbia prodotto e al quale Grünbein si ispira per il ciclo poetico *Europa nach dem letzten Regen*, composto tra agosto e ottobre 1996, messo in musica da Wolfgang Rihm nel 2003².

1 «[...] adattando il procedimento del *frottage* (che sembrava dapprima solo applicabile al disegno) ai mezzi tecnici della pittura (esempio: raschiatura di colori su un fondo precedentemente colorato e situato su una superficie inuguale), e cercando inoltre di limitare sempre più la mia partecipazione attiva alle sorti del quadro, allo scopo di allargare in questo modo la parte attiva delle capacità allucinatorie dello spirito, giunsi al risultato di assistere alla nascita di tutte le mie opere, a partire dal 10 agosto 1925, giorno memorabile della scoperta del *frottage*. Uomo di "costituzione ordinaria" (secondo le parole di Rimbaud) ho fatto di tutto *per rendere la mia anima mostruosa*. Nuotatore cieco, mi feci veggente. *Ho visto*. E mi sono sorpreso innamorato di ciò che *vedevo*, volendomi identificare con esso», così Max Ernst in *Oltre la pittura*, pubblicato in lingua francese nel 1937 nei «Cahiers d'art» (Ernst 2021: 57-58).

2 Nella raccolta *Nach den Satiren* (1999: 143-153), d'ora innanzi direttamente nel testo con la sigla *NdS* e numero di pagina corrispondente alle liriche del ciclo.

Mezzo espressivo dell'inconscio, il *frottage* presenta un funzionamento speculare rispetto al *notes magico* di Freud e, proprio per questo, capace di riattivare tracce mnestiche di memorie arcaiche del singolo come della specie³. Di qui la serie di disegni e dipinti come *L'horde / Die Horde* (1927) ovvero *Barbares marchant vers l'ouest / Barbaren gen Westen ziehend* (1934 / 1935) e ancora *La ville entière / Die ganze Stadt* (1936 / 1937), realizzati da Ernst negli anni in cui le più evolute e sviluppate capitali europee piombano nella barbarie.

Applicata alla pittura a olio la tecnica, messa a punto da Ernst in un momento di noia produttiva, porta in superficie le immagini fantastiche sprigionate dalla struttura casuale della materia e molto ha a che vedere con quel senso di rivelazione che proviamo talora dinanzi alle realizzazioni della *street art*, quasi fossimo tornati a Chauvet o a Lascaux, luoghi da cui prendemmo le mosse come specie necessitata dall'*espressione* di sensazioni e emozioni.

Propongo allora una lettura della città di Grünbein proprio a partire da questi contatti tra superfici disomogenee e discromatiche, le più disperate e difformi, ricalcate e sollecitate da Ernst mediante *frottage*, *grattage*, decalcomania, in seguito *oscillation* e prima ancora *collage*.

Una lettura della città in cui Grünbein, nella scia di Ernst, mette in attrito sequenze frastiche e sintassi delle emozioni e di cui *Europa nach dem letzten Regen* è forse la rappresentazione più emblematica.

Frottage può essere allora una buona formulazione non solo per *Europa nach dem letzten Regen*, ciclo in cui Grünbein sceglie come fonte di ispirazione Max Ernst, uno degli artisti figurativi meno eloquenti e più enigmatici, bensì pure per la poetica urbana sottesa all'intero suo *corpus* poetico.⁴

Se ne veda un esempio tratto da *Das Photopoem*.

Verschachtelt sind sie, in Träumen
 Aufgehoben, die Zeitformen der Stadt.
 Manchmal brechen die Schichten auf,
 Dann stürzen die Perspektiven. Im Schlaf
 Öffnen sich Korridore voll altem Licht.
 In den Laboren des Schlafes geschah
 Die Photosynthese der Worte und Bilder,
 In einem limbischen Cinemascope.⁵

3 Sui *frottages* il lavoro più completo è stato svolto da Werner Spies, uno dei massimi conoscitori del pittore renano (Spies 1986). Sulla vita di Ernst si vedano i testi classici, scritti a diretto contatto con il pittore, di Patrick Waldberg; di John Russell e di Lothar Fischer.

4 Sulla poetica urbana di Durs Grünbein nel decennio successivo alla caduta del Muro cfr. Döring 1999: 95-118.

5 *Das Photopoem* viene pubblicato nel 2015 come volumetto a se stante: Durs Grünbein, *Das Photopoem*, hrsg. von Brigitte Labs-Erhart, Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe. Qui citiamo dalla raccolta *Zündkerzen* (2017: 76).

Come per Ernst, anche per Grünbein ogni città racchiude, contempera e compendia tutte le forme del tempo. Potremmo dire che il *frottage*, così come i graffiti che istoriano il nostro spazio urbano, sono il rovescio del *camouflage* che si dà per quello che non è.

Simulando “il tempo della festa” (Jesi) il *camouflage* copre il lavoro a cottimo all'epoca del capitalismo digitale, con il ritorno massiccio a quella forma di produzione in veste neo-costruttivista.

Se volgiamo ora lo sguardo al *corpus* grünbeiniano, rileviamo ulteriori paralleli e simiglianze con le tecniche messe a punto da Ernst:

Aber wie hoch das Risiko auch sein mag, Dichtung läßt sich nie aus der Defensive betreiben. Sie ist eine anspruchsvolle Disziplin, den Dämonen der Psyche näher als den öffentlichen Diskursen, der verborgenen seelischen Dramatik in jedem Einzelwesen enger verwandt als der Demokratie ihrer geläuterten Körper. (*Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik*, 2010a: 50)

E come Ernst frequenta i testi di Freud e Jung, della grande psichiatria tedesca dei primi del Novecento, senza mai lasciarsi andare a dichiarazioni programmatiche, così Grünbein è del parere che sia addirittura fuorviante perdersi nei grovigli di definizioni teoretiche altamente speculative. Ciò che conta è attenersi alla prassi che, anche nel caso del poeta: «zu einem gut Teil noch immer aus Prozessen des Unbewußten besteht und einer großen Portion *Finderglück*» (*Ibidem*, c. m.).

In epoca di metaverso, GPS, riprese di guerra realizzate attraverso smartphone, il lavoro sull'ambiente urbano che Grünbein ci consegna con *Europa nach dem letzten Regen* delinea una vera e propria poetica del *frottage*. Fa leva su una sensorialità diffusa, legata all'ambiente in cui un corpo si muove e alle spinte creative più profonde, che urge riconoscere in una dimensione dell'abitare ormai orientata verso la megalopoli globale e sempre più bisognosa di un ritorno alla natura.

Un esempio paradigmatico è offerto dal ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, undici liriche legate da riprese tematiche, richiami e echi interni, intieramente dedicato alla città di Dresda e a Hellerau, prima città-giardino della Germania, divenuta poi periferia settentrionale della capitale sassone:

Die Gedichte sind durch und durch transparent, hier und da gibt es eine persönliche Anspielung, ein Zitatfragment, die eine oder andere heiße Spur in die Literaturgeschichte. So taucht etwa ein Tiger auf und der Name William Blake fällt. Hier wird einerseits angespielt auf den berühmten Zirkus Sarrasani, der damals an den Elbwiesen kampierte und beim Angriff in Brand geriet. Andererseits spukt durch den Vers auch Blake, sein Gedicht *The Tyger*, eine visionäre Schreckensphantasie, die mit den Zeilen beginnt: „Tyger, Tyger, burning bright. / In the forests of the night“. Marcel Proust spielt eine gewisse Rolle, seine Idee von der ‚mémoire involontaire‘, der unwillkürlichen Erinnerung, mit der die reine

Gegenwart aufricht. Oder der Titel selbst, der auf Gemälde des Surrealisten Max Ernst verweist. Und in den Ortsanspielungen sind förmlich die Kontinente verschränkt. Die Tabak-Moschee ruft Islamabad herauf, nachts die Geisterstadt die Ruinen von Angkor Vat.⁶

2. Il ciclo

Il nostro intento è mostrare la presenza dell'opera ernstiana nelle liriche del ciclo e gli intrecci che ne derivano, suggerendo una visione d'insieme che da Dresda levi uno sguardo critico e lancinante sulla storia del Novecento.

Il riferimento esplicito riguarda, in particolare, due lavori, cui Ernst volle dare il medesimo titolo: *L'Europe après la pluie / Europa nach dem Regen*, di cui il primo – su tavola di compensato, gesso, olio 107 x 149 cm – fu dipinto a Parigi nel 1933 e si trova attualmente nei depositi della Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, cui è stato ceduto nel 2007⁷.

Una seconda versione, quasi una lente d'ingrandimento avesse individuato un punto in quella bizzarra mappa d'Europa che costituisce il primo dipinto, è *L'Europe après la pluie II / Europa nach dem Regen II / Europe after The Rain II* (1940-1942 – olio su tela 54,8 × 147,8 cm). Concepito a Parigi, questo secondo dipinto viene terminato a New York, dove il pittore si rifugia grazie all'intervento dei coniugi Eluard, e fa parte della European Art Collection del Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut⁸.

La variazione del titolo nel ciclo poetico qui in esame è data dall'aggettivo *letz*t associato alla preposizione temporale.

6 Così si esprime il poeta con Tobias Niederschlag nel 2003 in occasione della prima mondiale del ciclo musicato da Rihm: Durs Grünbein, *Ein Interview mit Durs Grünbein zu „Europa nach dem letzten Regen“*: <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/europa-nach-dem-letzten-regen-11008> (ultima consultaz. 10.05.2022).

7 *L'Europe après la pluie I / Europa nach dem Regen I* (1933), compensato, gesso, olio 107 x 149 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (depositi): <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Max-Ernst/Europa-nach-dem-Regen-I/CC26727040B68A537D91709DFB37B2A0/> (ultima consultaz. 12.05.2022). Le opere di Max Ernst sono sotto copyright e non possono essere qui riprodotte. Rimando di volta in volta al link che permette di esaminarle online. La componente visiva — che rovescia oggetti consueti in una dimensione visionaria da cui le cose si scrutano in maniera interrogativa — emerge, potente e icastica, nel ciclo poetico *Europa nach dem letzten Regen* (1996) in analisi. A vent'anni dalla morte di Ernst (1976) Grünbein mostra di avere accolto appieno il messaggio dell'artista renano. Ecco perché avere sotto gli occhi queste opere permette di meglio intendere l'intreccio tra arti visive e poesia, che nel ciclo del 1996 raggiunge una pienezza espressiva di alto valore civile.

8 *L'Europe après la pluie II / Europa nach dem Regen II / Europe after The Rain II* (1940-1942), olio su tela 54,8 × 147,8 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund: <https://www.max-ernst.com/europe-after-rain.jsp> (ultima consultaz. 12.05.2022).

A segnalare, forse, che non vi saranno altre piogge, pur anche piogge di piombo e fuoco dovute ai bombardamenti aerei a tappeto?

O si tratta, piuttosto, di un bilancio transitorio dopo «l'ultima pioggia», intesa come la più recente, in attesa che altre piogge di guerra e barbarie si aggiungano?

Lascio questi interrogativi aperti, come enigmatici e aperti sono i dipinti di Max Ernst che ispirano il ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, tutto giocato su un'ambivalenza di fondo che rispecchia la vita psichica.

3. Alla ricerca di Dresda e dell'Europa

Come Max Ernst sperimenta il *frottage*, che dal disegno trasferisce alla pittura, mescolandolo poi con le altre sue tecniche per rappresentare il rovescio delle cose in una compenetrazione soggetto-oggetto, dove il soggetto incontra se stesso al di là della dimensione pratico-operativa, sorvegliata e raziocinante, così Grünbein persegue una tecnica di *frottage* poetico per sottoporre la storia di Dresda e delle proprie origini a un filtro che non permetta sconfessione (*Verleugnung*) o diniego (*Verneinung*) e dove il processo di rimozione (*Verdrängung*), necessario a che vi sia cultura, è sempre riconoscibile:

Es geht um den Zyklus *Europa nach dem letzten Regen* um das Ortlos-Werden von Erinnerung und Erfahrung. Darum, dass die zerstörerische Geschichte des 20. Jahrhunderts einen des Ortssinns beraubt hat. Das klingt im ersten Gedicht bereits an und zieht sich als Leitmotiv durch sämtliche Teile. Zugleich geht es, in einer Gegenbewegung, darum, die Erinnerung an diesen Ort Dresden zurückzugewinnen, aus der räumlichen und zeitlichen Ferne. Dresden ist, genau wie Guernica, Coventry, Hamburg oder Rotterdam eine dieser archetypischen Städte, die im Zweiten Weltkrieg ihr Gesicht verlieren. Dresden war eine dieser Scheiterhaufen, auf dem die alteuropäische Kultur verbrannte. Es hat seinen Preis bezahlt für das ‚Abenteuer‘ des Dritten Reiches und eines Großteils der deutschen Bevölkerung damals. Mein Gedicht ist eine Art Requiem, eine sarkastische Elegie auf das Verschwinden einer grandiosen Barockmetropole. (Grünbein 2003)

Così si esprime il poeta nel 2003, in occasione della prima mondiale dell'opera che Wolfgang Rihm compone sulle liriche di *Europa nach dem letzten Regen*.

Se la trasposizione del ciclo da parte di un compositore del calibro di Rihm comporta l'approdo del linguaggio nell'*après-coup* della musica, l'*avant-coup* riposa nel preverbale sibillino di Max Ernst, specialmente nei due quadri *L'Europe après la pluie*, realizzati in date cruciali della storia europea del Novecento.

A Tobias Niederschlag, che gli chiede che cosa abbia motivato un giovane uomo del 1962 a comporre quel ciclo lirico, Grünbein risponde in maniera molto diretta:

Eine natürliche Herzensregung, die zugleich eine der mächtigsten ist: Trauer. Es

wäre ein Armutszeugnis für einen gebürtigen Dresdner, wenn er als Dichter nicht eines Tages von diesem Verlust berichten würde. Wenn eine Stadt untergeht, dann reicht ihr Schatten bis weit ins Leben der nächsten Generation hinein. Auch wenn da nur mehr Plattenbauten waren und kaum noch Trümmer (mit Ausnahme der Frauenkirchenruine vielleicht), war meine Kindheit doch voll von den Schilderungen der Bombennacht. Die Zerstörung war Teil der Familienlegende geworden. Die Großmutter lag während des Angriffs im Krankenhaus, ihre beiden Töchter waren bei der Tante untergebracht und überlebten die Nacht im Luftschutzbunker. Und jedes Jahr kommt mit dem 13. Februar der Untergang wieder ins Bewusstsein, die Zerstörung dieser schönsten italienischen Stadt nördlich der Alpen. Es ist eines dieser Lebensthemen, die der Mensch sich nicht aussucht, die als Familiengeschichte immer anwesend sind. Dichten heißt Ernstzunehmen, was im eigenen Radius geschah und geschieht. Und wenn die Geschichte von Familie und Stadt derart eng verflochten sind, gibt es gar keine Wahl. Muss ich betonen, dass Dresden mir mehr bedeutet als jede andere Stadt auf Erden? (Grünbein 2003)

Si delinea un'etica della dimensione urbana memore delle tracce sedimentate in eredità e ferite, capolavori e barbarie. Consapevole delle responsabilità del "secolo breve", Durs Grünbein, figlio tardivo di Dresda e di Hellerau, convoca sovente, nelle sue divagazioni spaziotemporali in prosa o in versi, Leonardo, proprio come fa Ernst.

Nel *disegno contestuale* (Grünbein 1996d: 97) del genio di Vinci il poeta individua la capacità di levare uno sguardo stereoscopico sulla realtà che ci circonda, atto a far emergere le vestigia di *reale* psichico, personale e collettivo, che la abitano.

D'altra parte, la lirica urbana di Durs Grünbein è anche, necessariamente, poesia della natura che si inabissa nella storia europea del Novecento, a testimonianza di quanto il cuore d'Europa ha saputo produrre e distruggere:

Schau, wie sich Fleisch
 In Wort verwandelt, sinnlos lallendes Wort,
 Von urbaner Brandung verschluckt.
 Im Stein zuckt noch, kratzt an der Netzhaut,
 Das Geschrei der Eintagsfliegen,
 Eh der Regen es abwäscht, ein historischer
 Regen, der schließlich alles löscht:
 Den Lutherspruch und das obszöne Gekritzel,
 Die Schülerliebe, Flüche der Fußballfans
 Wie auch das düstere „Rom oder Tod“. (2017: 68)

In *Das Photopoem* (2015) incontriamo un esperimento simile a quel che Max Ernst fa con i *collages*. Mentre si muove nell'*urbs* l'istanza poetante registra percezioni, sensazioni, emozioni. Legge le scritte sui muri di Roma, città amatissima dove Grünbein trascorre parte dell'anno e dove torna regolarmente. I versi

raccolgono particolari apparentemente insignificanti, capaci di sollecitare iscrizioni appartenenti a dimensioni sensoriali, cinetiche, sensomotorie registrate in diverse epoche della vita e che la parola poetica è in grado di restituire.

Iscrizioni antiche si alternano a sfoghi improvvisati. Scorrerie di ignoti convivono con i fasti trascorsi, nella consapevolezza che tutto verrà dilavato dalla pioggia della storia: «Es geht also in mehrfacher Hinsicht um den Versuch, Schichten aufzudecken: sowohl im eigenen Erinnerungsraum, in den mnemonischen Schichten des Gehirns, als auch im Außenraum [...]» (Deckert 2005: 200).

4. Dall'era urbana all'era della cenere

Ogni testo di Grünbein comporta un viaggio nella storia e nell'identità culturale europee. Lo sviluppo della sua opera — dal grigiore monotono e monocorde della RDT, rivisitata con T. S. Eliot e Heiner Müller, agli ultimi contributi in poesia e in prosa — lo caratterizza come il più fervido sostenitore dell'Europa unita nel nome di una dimensione urbana che sappia fare dell'ospitalità la culla di una rinascita del continente da cui la sua storia e quella dei suoi avi hanno avuto inizio.

L'inizio, per chi è nato a Dresda il 9 ottobre 1962, è dietro il Muro di Berlino con la monotonia dei casermoni sempre uguali ma, prima ancora, è il paesaggio spettrale delle città tedesche alla fine della Seconda guerra mondiale, nel quale collocare i racconti di concittadini, nonni, genitori. L'irruzione dell'elemento biografico è onnipresente nel canzoniere grünbeiniano e risulta marcatamente intrecciata al mestiere poetico⁹.

L'inizio è una memoria linguistica contessuta dei racconti dei testimoni, delle voci dell'Elba, dei silenzi di capolavori inceneriti:

I

Raumlos, Erinnerung Und keine Stadt,
An die man sich, heimkehrend, halten kann.
Wo dieser Vorwärtstraum ein Ende hat,
In welchem Wann? (*NdS*: 143)

⁹ In una conversazione con Michael Eskin, svoltasi in occasione del centenario della nascita e del cinquantenario della morte di Paul Celan, uno dei suoi poeti di riferimento, Durs Grünbein parla di «Einbruch des Biographischen» (Grünbein 2020a: 38). All'irruzione dell'elemento biografico nella dimensione transgenerazionale e intergenerazionale è ispirato *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* (2005), dedicato alla madre e tutto incentrato su Dresda e sui bombardamenti a tappeto nella notte del 13 febbraio 1945.

Nella II lirica del ciclo l'istanza poetante divina dai cumuli di macerie di una città letteralmente polverizzata sotto i bombardamenti la notte del 13 febbraio 1945:

II

Dresden ist lange her,
Ein Festsaal gestern, vor der neuen Blöße
Unglaublich, ein Gerücht von Größe,
Ein Nachruf im Bericht des deutschen Heers.

Taghell für eine Nacht,
Ist das dieselbe Stadt im Tal, dieselbe
(Im Anflug ein Las Vegas an der Elbe)
Wie der Pilot sie sah in Phosphorpracht?

Längst war sie todgeweiht,
Bewohnt noch, schon vergessen von den letzten
Flüchtigen Mietern, die Erynien hetzten
Aus der urbanen in die Aschenzeit. (Nds: 144)

Le Erinni, furie della rammemorazione forclusa, hanno cacciato gli abitanti precipitandoli dall'era dell'*urbs* in quella della cenere (*Aschenzeit*). Oltrepassata, nella notte dei bombardamenti a tappeto, la temperatura di oltre mille gradi centigradi gli edifici di Dresda, costruita in gran parte in pietra arenaria, una volta raffreddati si sbriciolarono riducendosi a cumuli di cenere.

Si delinea anche qui un parallelo con Leonardo che, nella chiusa del succitato paragrafo del *Trattato della pittura*, sollecita l'artista in erba alla maniera seguente: «Ma fa prima di sapere ben fare tutto le membra di quelle cose che vuoi figurare, così le membra degli animali come le membra de' paesi, cioè sassi, piante e simili» (Leonardo da Vinci 2019: 81).

Nel ritorno a Dresda, inanellato dalla X lirica di *Europa nach dem letzten Regen*, l'istanza poetante fa davvero rivivere «le membra di quelle cose» che si propone di condividere con il lettore. Il *Du* si connota come Figliuol Prodigio che nessuno aspetta.

Forgiato ai racconti sui disastri della Seconda guerra mondiale, quel figlio fatica a riconoscersi nella città natale. Figliuol Prodigio senza ritorno, egli si sa *perduto* (*verloren[er] Sohn*) come *perduta* è la città che conobbero gli avi, i nonni, i genitori.

Ponendo in esergo una citazione da *Du côté de chez Swann* di Marcel Proust, la penultima lirica del ciclo riprende il tema della *Heimkehr* e inclina al tono elegiaco nella tenerezza verso quel volto di latte, sgranato nel gelo di una notte sassone che arrossa gli orecchi:

X

Stadt im Flockenwirbel vor beschlagner Brille –
 Bei der ersten Heimkehr ging sie unbemerkt verloren.
 Nur in Weihnachtsliedern gab es solche Stille
 Wie in dieser Nacht am Bahnhofplatz. Mit roten Ohren
 Stand ein Milchgesicht im Schnee, und das warst du,
 Dank des Urlaubsscheins auf freiem Fuß. Die Uniform
 Ließ nur kleine Sprünge zu. Doch für ein Känguruh
 War bei Minusgraden die Geduld enorm.

Keiner kam, dich abzuholen. In der eignen Stadt
 War man endlich fremd. Das Leben hinter den Gardinen,
 Die Burleske, bis der letzte sagt, Jetzt bin ich satt ...,
 Sah vom Stehplatz aus wie große Pantomime.
 Niemals wieder hätte man soviel gegeben,
 Wenn die Schöne in der Straßenbahn, befehlsgewohnt,
 Nun gelächelt hätte. Sah man doch, Familienleben
 Ging auch weiter ohne den verlorenen Sohn. (*NdS*: 152)

Echi fiabeschi, nitidamente riconoscibili, si mischiano a suggestioni kafkiane — si pensi alla chiusa di *Die Verwandlung*, che celebra l'irruente vitalità della sorella di Gregor Samsa — per intrecciarsi con riflessi di una Dresda provinciale e raccolta, benpensante e cattolica.

Nessuno attende il figlio emigrato oltre il Muro. La vita dietro le tende delle finestre continua a scorrere simile a una farsa teatrale, del tutto indifferente a questa sua presenza.

L'io poetante è tornato per una licenza, licenza pure nel tono lirico che vorrebbe indulgere a nostalgia e tenerezza: lo sguardo appannato dietro gli occhiali, il viso color di latte e le orecchie arrossate per la neve.

Quasi una fiaba, per arginare la quale il figlio di quella città deve por mano all'ironia. Nella conversazione-intervista del 2005 con Rénatus Deckert emerge quanto il lavoro interiore del poeta contro la nostalgia sia intenso e continuo. Esso comporta una consapevolezza e un senso di responsabilità che sostanziano l'etica della scrittura:

Ich sehe keinen Grund für Nostalgie, und wenn doch, so können wir sie ganz schnell überspringen. Es gibt kein Zurück, das wissen wir alle. Die Verluste von gestern sind dieselben Verluste, die uns in der Zukunft erwarten. Ich glaube, daß die Erfahrung von Verlusten, je früher man sie macht, einen für Zukunftsideologien weniger anfällig macht. Ich sehe darin sogar einen Entwicklungsvorsprung. Es ist dieser Bewältigungswille, der sehr früh zum Vorschein kommt, gepaart mit

viel Ironic. (Deckert 2005: 192-193)¹⁰

Durs Grünbein è uno dei poeti più rappresentativi dell'eredità culturale europea proprio per la capacità di perlaborare (*durcharbeiten*) il passato della Germania nazionalsocialista senza cedimenti e/o indulgenze¹¹. Ed è per questo che la peculiarità grünbeiniana di dipingere con le parole si staglia sullo sfondo di una poetica della rovina che ha bisogno di convocare la visionarietà di Max Ernst.

Si legga l'VIII lirica del ciclo, il cui *collage* è definito dalla presenza non esplicitata di *Über den Begriff der Geschichte* di Benjamin e dalla passione della caducità dell'ultimo Kafka, che con *Der Bau* ci consegna il suo testamento sulla precarietà e unicità del vivente per sottacere gli echi di Brecht e di Celan:

VIII

Zerrissen ist das Blatt vorm Mund. Geschichte, -
Geht mir der Staubwind wirklich nah,
der alles auslöscht? Und daß man verzichte
Im Namen dessen was geschah

Auf den Vermeer (verbrannt), den Bach (verschollen),
War es das wert? Daß ganze Städte,
Aus denen Züge zur Vernichtung rollten,
Brachflächen wurden an den Ufern Lethes.

Gepflügt wird hier mit Bomben, und kein Bauer
Kennt sich mehr aus. Der Löwenzahn
Nimmt den Figuren auf dem Fries die Dauer.
Was geht Zerstörung, oben, einen Maulwurf an? (NdS: 150)

Riconoscibile l'impressione della serie da Max Ernst dedicata a *La ville entière / Die ganze Stadt / The Entire City* — disegni e dipinti degli anni 1934 / 1937. La città è ridotta a rocca divorata dalle forze della natura e i processi di civilizzazione sono andati perduti.¹²

10 Nell'intervista-conversazione del 2005, consegnata a Rénatus Deckert, emerge quanto intenso risulti il lavoro interiore del poeta contro la nostalgia. La posizione più netta e decisa è nella conversazione con Michael Eskin del 2020, *Der Spiritus des Lebendigen* (Grünbein 2020a: 36-37).

11 Sulla distruzione di Dresda Grünbein mantiene una posizione ferma e distante da revanscismi. Si veda a tal proposito Deckert 2010: 135-154 nonché i più recenti *Jenseits der Literatur* (Grünbein 2020b) e *Due forme di rievocazione. "Uno stretto"* (Grünbein 2021).

12 Max Ernst, *La ville entière / Die ganze Stadt / The Entire City* (1934), olio su carta montata su tela 50.2 x 61.3 cm, Tate Gallery, London: <https://artuk.org/discover/artworks/the-entire-city-la-ville-entiere-198651> (ultima consultaz. 12.05.2022). Max Ernst, *La ville entière / Die ganze Stadt* (1935 / 1936), olio su tela 97 x 145 cm — Collezione privata (<https://www.wikiart.org/de/max-ernst/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry>

La penna di Grünbein evoca quella visionarietà che Benjamin ascrive al Surrealismo nel saggio del 1929, là dove *Bildraum* e *Leibraum* si trovano scambievolmente uniti, con-divisi (1989²: 309-310).

Ed è così che la città distrutta, la Dresda del poeta, le cui vestigia rivivono nei racconti dei testimoni, sempre più rari e radi, come nei cumuli di macerie sempre meno presenti, rinasce nel Vesuvio dell'infanzia:

Es ist gleichsam so, als hätte man schon sehr viel früher, in einem Prozeß, der zum Erwachsenwerden gehört, die Trauerarbeit um das Vergehen von Zeit, aber auch um das Vergehen von Raum, gebautem Raum, bewältigen müssen. Ich vermute, daß daher auch dieser spezifische Dresdner Humor, in meinem Fall wohl eher Sarkasmus, kommt. An diese Stelle setzt auch den Dialog mit den Toten ein, der für mich das Wesen von Literatur ist. Und das in einem sehr positiven Sinne: Wir können uns die Situation ausmalen, wie wir eines Tages im Orbit kreisen und hinunterschauen auf diese ausgepowerte Erde. Dann werden wir immer noch diesen Dialog führen. Man könnte also sagen, das elegische Bewußtsein ist eine Investition in die Zukunft. (Deckert 2005: 193)

Colché meglio si comprende l'ispirazione rappresentata dai quadri di Ernst, come pure la nota tenuta che attraversa e lega l'intero ciclo all'insegna dell'elegia.

Protagonista di questa storia europea ancora una volta è Dresda, più intimamente Hellerau: *Heimat* del poeta allo snodo tra *Smog um Pompeji* e *nördlichster Wein*.

Così è scritto nella III lirica del ciclo che, *medias in res*, ci fa vedere la città riflessa nello sguardo velato di chi per tempo ha dovuto apprendere la *Trauerarbeit*, non solo a causa dello scorrere del tempo bensì pure per lo svanire dello spazio, spazio urbano edificato a comporre una delle perle della civiltà europea e del Barocco mondiale:

III

Denn das Wort kommt zu spät, das sie ruft,
Die am Stadtrand begrabene Stadt.
Wo ein Müllberg sich breit macht, der lokale Vesuv
Schwarzen Rauch ausstößt überm Kiefernwald, hat
Längst die Erde ihn wieder, den Namen, und nichts
Unterscheidet das Nest von anderen Nestern,
Die auf Asche gebaut sind, auf soliden Verzicht.

Unter Schuttbergen sinkt, unter Null, alles Gestern

(ultima consultaz. 12.05.2022). Max Ernst, *La ville entière / Die ganze Stadt* (1935 / 36), olio su tela, 60 × 81 cm, Kunsthau Zürich / Pro Litteris: <https://www.suedkurier.de/ueber-regional/kultur/Architektur-im-Bild-eine-Ausstellung-zwischen-Dokumentation-und-Fantasic:art10399,8966442> (ultima consultazione 12.05.2022).

Aus Terrassen und Kuppeln, barocker Bau.
 Wie ein Uhrglas von innen beschlägt und wird matt,
 Liegt verregnet im Tal unter grauem Tau
 Zwischen Himmel und Grundriß der Rest von Stadt.
 Und lebt weiter im Flüstern, in Gerüchten aus Stein,
 Die vom Fürstenzug handeln. Italienische Luft
 Heißt hier Smog um Pompeji oder Nördlichster Wein.
 Doch das Wort kommt zu spät, das sie ruft. (*NdS*: 145)

Il *denn* causativo dell'inizio si rovescia nel *doch* constativo. Il tono è quello di una narrazione di *res gestae*.

Tutti gli elementi sottesi alla poetica grünbeiniana sono qui convocati: la montagna di rifiuti (*Müllberg*) a creare un Vesuvio locale (*der lokale Vesun*), fumo nero (*schwarzer Rauch*), bosco di pini (*Kieferwald*) e il nido, oramai indistinguibile da altri nidi, costruiti su ben solida rinunzia. Edificati sulla cenere.

Quel che rimane della città vive delle parole della pietra: voci, dicerie che parlano del *Corteo dei principi*. Tracciato nel 1589 il celebre fregio, che corre lungo lo Stallhof nella Auguststraße per 102 metri, rappresenta la processione dei principi elettori di Sassonia dal 1123 al 1906. Fu realizzato da Wilhelm Walther, tra il 1872 e il 1876, per celebrare l'ottocentesimo anniversario della casa di Sassonia, che cadeva nel 1889. Nel 1907, a causa delle intemperie, la pittura di Walther fu trasferita su quasi 24.000 piastrelle di Meißen a formare il più grande mosaico al mondo.

Durante i bombardamenti del 13 febbraio 1945, che rasero al suolo gran parte della città, il murale non subì gravi danni proprio perché la porcellana resiste a temperature altissime.

In tutto il ciclo — e la III lirica ne è un esempio paradigmatico — si percepisce il coinvolgimento emotivo, una partecipazione che risveglia la memoria attiva del secolo insieme a una profonda consapevolezza della famiglia umana.

5. Dal pezzo mancante al tesoro del bambino

Nella conversazione del 2005 con Renatus Deckert, Grünbein rileva come già il nome “Dresda” rappresenti un destinatario per il trauma personale e collettivo: «Plötzlich ist da ein Ortsname, in den man alle seine Gefühle und Gedanken investieren kann. Das persönliche wie das kulturelle Trauma bekommt eine Adresse». (192)

La città, che Grünbein ha lasciato venti anni prima, continua a rappresentare «eine Chiffre für Verlust und Verschwinden» (*Ibidem*):

Dresden, die Restestadt ... ein Hinterhalt
 Für Engel, die der Krieg hier internierte
 Vorm Rückflug. Unter Sandstein und Basalt

Sind sie begraben worden. (*NdS*: 151)

La *IX* lirica suggerisce che a Dresda gli angeli non dimorano nel *cielo sopra Berlino*. Giacciono impietosamente sepolti sotto basalto e pietra arenaria. Nell'evocazione del poeta si riconosce un'eredità personale e civile gravida di conseguenze.

Si profila l'origine di un'immagine ricorrente nel canzoniere e nel *corpus grünbeiniano*, quella del *puzzole*, del pezzo mancante, del frammento da inserire per completare l'insieme e la cui assenza fa segno a un enigma insolubile:

Schon als Kind hatte ich den Wunsch, das Stadtbild sozusagen im Traum zu komplettieren. Während die Älteren genau wußten, was fehlte, weil sie immer diesen Kontrast sahen, mußte man als Jüngerer vermittels des Phantomschmerzes sich jenen Kontrast erst erarbeiten (Deckert 2005: 192)

Soffermiamoci sul lessicale *erarbeiten*. Così come lo definisce il Duden, il verbo comporta un impegno intenso che coinvolge il soggetto da un punto di vista non solo mentale ma anche, e soprattutto, morale e spirituale¹³. *Erarbeiten* esprime, pertanto, un'azione che non può essere ascritta all'ambito meramente cognitivo, giacché l'investimento affettivo è ingente.

Durs Grünbein è poeta sorvegliato e attento, proprio per questo capace di immergersi negli strati meno consapevoli dell'Io. Da bambino, insieme agli amici, scalava la montagna di rifiuti e detriti, sita ai margini settentrionali della città di Dresda:

Uns haben nur diese Massen urbanen Mülls interessiert, und das in einem sehr vitalen Sinne. Wir haben dort gesucht nach brauchbaren Fundstücken: ob das Fahrräder waren oder Teile von Motorrädern. Mir fielen damals auch schon manche Memorabilien auf, Fotoalben und andere private Überbleibsel, jenseits des typischen Kindheits- oder Jugendinteresses an verwertbarem Müll. (Deckert 2005: 200)

A Renatus Deckert il poeta dichiara che nel saggio *Vulkan und Gedicht* ha inteso rappresentare uno scavo attraverso due millenni di storia letteraria europea, come se si fosse proiettato nei mondi di Seneca e di Orazio. A varare questa catena associativa è stata la sua prima visita a Pompei. Di lì ha cominciato a pensare a Dresda, alla memoria della città da cui proviene, nella dimensione stratificata della metafora archeologica tanto cara a Freud¹⁴, come pure a un dialogo transtemporale con i poeti del passato.

13 Si veda il Duden alla voce «erarbeiten», in particolare al punto 2: «sich durch intensives Studium, Bemühen geistig zu eigen machen. Syn. erlangen; erreichen; erringen»: <https://www.duden.de/rechtschreibung/erarbeiten> (ultima consultaz. 10.05.2022).

14 La metafora freudiana, ben nota a Grünbein lettore assiduo dei testi del padre della psicoanalisi, è espressamente citata nella prosa *Rom im Traum* (Grünbein 2010b: 179-181).

Insieme alla montagna di rifiuti, sita a Hellerau, ora periferia di Dresda, un tempo fiorente città-giardino¹⁵, il lessema *Überbleibsel* compone un *Denkbild* ricorrente, atto a connotare la poetica grünbeiniana, come rilevabile pure nella figura dell'*ostrakon* / ὄστρακον.

Ostrakoi (recte “*ostraka*” / “ὄστρακα” – R. M.) li chiama Grünbein, pensando a Saffo (1996a: 26), e pochi anni dopo dà alle stampe la lirica *Ostrakon Dresden 1284* (1999: 217).

Nel saggio *Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik*, dove la poesia è espressamente riportata, il valore di questi cocci sussiste nel permanere del poetico nel tempo dell'uomo, oltre l'uomo e la sua caduca esistenza¹⁶.

Accanto al significante *ostraka* / ὄστρακα interessa qui specialmente *Überbleibsel*, in quanto riferibile al lavoro del *resto* in psicoanalisi¹⁷, da considerare insieme all'altro composto *Phantomschmerz*, che Grünbein studiatamente impiega, riferendosi a Alfred Adler e a Otto Rank, per dare voce alle conseguenze psichiche della distruzione di Dresda (Deckert 2005: 192).

I due *composita* — *Überbleibsel* e *Phantomschmerz* — segnalano la presenza di una *Trauerarbeit* intorno a un oggetto che per l'autore si configura come già da sempre perduto. Ciò che l'archeologo trova sotto la vanga e quel che liberavano i piedi di Durs bambino e dei suoi amici sono *capsule* (*Kapseln*) di tempo, in cui precipitano *immagini di pensiero* (*Denkbilder*), atte a trasmettersi di poeta in poeta, al di qua del tempo e dello spazio (200-201).

Anche in *Europa nach dem letzten Regen* Grünbein sgrana davanti ai nostri occhi immagini stratificate, secondo il modello archeologico articolato nel saggio *Vulkan und Gedicht* (1996b).

Un giorno anche il bambino tedesco aveva visto quel Vesuvio – «Endlager aller unverdaulichen Reste, die die Stadt täglich ausschied» (36) – che l'uomo adulto ha contemplato anni dopo nel rigoglio della *Campania felix*. Una discarica che scollina in una pianura sabbiosa, dove i militari russi si esercitano. Una montagna di rifiuti e macerie in mezzo a spesse nuvole di fumo.

Il fanciullo scala il suo vulcano e inverte la logica del mondo adulto che paga con una quota di crescente disagio il processo di incivilimento (la freudiana

15 Il poeta evoca la grandezza di Hellerau in *Die Jahre im Zoo* (2015). La peculiarità di Hellerau, nota a livello mondiale ai primi del Novecento, è testimoniata da numerosi studi (cfr. Galonska; Elstner 2007).

16 Per il lessema *Ostrakoi* si veda il saggio *Mein babylonisches Hirn* nel volume *Galilei vermischt Dantes Hölle* (1996b: 26). La spiegazione in *Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik* (Grünbein 2010a: 41-43).

17 Cfr. i *loci* freudiani, citati nell'edizione dei *Gesammelte Werke*, specialmente: *Das Interesse an der Psychoanalyse* (1913), GW VIII: 400-401; *Enige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten* (1913), GW VIII: 437; *Der Mann Moses und die monoteistische Religion* (1938-1939), GW XVI: 190.

*Kulturentwicklung*¹⁸. Quel luogo di scarti maleolenti, ingombranti e inutili diventa il suo tesoro: «Dies war mein Kindheitsraum, eine verbotene Zone, in die wir mit Spürsinn einfielen, auf der Suche nach Glücksgefühlen, Abenteuern, verwertbarem Schrott.» (1996b: 36).

Nessun cartello, nessuna recinzione riescono a contenere l'immaginazione che trasforma mucchi di scarti, dei detriti della Dresda che fu, nella terra del gioco e della libera espressione creativa. I ragazzi crescono e scoprono la vita: quella dei primordi, fatta di avventure, di istinti e mitologie che gli adulti non fanno che rimuovere. Poi anche per loro giunge il tempo dell'abbandono della plasticità creativa e dell'esplorazione:

Mit siebzehn stieg ich zum letztenmal auf den Müllberg, der nun auch meinem Unbewußten ein Synonym geworden war für Dreck, Ungeziefer, Krankheit und Tod. Unter den Schichten jahrzehntelang aufgeschütteten Mülls, so besagte die Chronik, lag das Alte Dresden, im Weltkrieg zerstört, ein barockes Pompeji. (38)

Eppure qualcosa rimane. Dell'«immagine che torna macchia» Cesare Brandi scrive che è «passato immemoriale della forma»¹⁹. Le macchie di muffa sui muri, i mucchi di cenere di Leonardo attraversano le epoche per dar vita ai quadri di Max Ernst e animare il *genius loci* della valle dell'Elba: «Unser Wallfahrtsort war ein Müllberg, der ohne Namen blieb, unser Instinkt galt einem Platz, den die Erwachsenen mieden, einem *verdrängten*, von den Wohnstätten abgetrennten Bezirk, in dem sich die städtischen Abfälle türmten, weithin sichtbar, zu einem künstlichen Vesuv» (37 — c. m.).

6. Ars poetica / un'altra arte

Eppure in quel tempo Grünbein acquisisce un'altra arte. Comincia a prendere appunti in versi e li chiama *Fundstücke*. (Deckert 2005: 200)

Sono reperti che testimoniano gli inizi del suo poetare: «Und das Horazische *decorum* wäre dann beides, der zivilisatorische Auswurf und jene Lava, in der die ersten Augenblicke, Dinge und Gesten, Szenen und Gedanken, konserviert sind gleich überraschten Lebewesen» (1996b: 39).

La chiusa, oltremodo benjaminiana, chiama di nuovo in causa i *Denkbilder*. Sono immagini pensanti, che hanno pensato per noi «nella camera oscura dell'attimo vissuto» e di cui ignoriamo scientemente l'esistenza, come scrive

18 Merita rilevare come Freud rigetti la distinzione concettuale, semantica e linguistica tra *Kultur* e *Zivilisation*, sostituendo al più *Zivilisation* con il composto *Kulturentwicklung*: *Die Zukunft einer Illusion* (1927), GW XIV: 326; *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), GW XIV: 505-506; *Warum Krieg?* (1932), GW XVI: 25.

19 Brandi 2001⁴, cit. in Fimiani: 73 s. i. p.

Benjamin a proposito di Proust, un altro dei mentori di *Europa nach dem letzten Regen*²⁰.

La montagna di rifiuti alla periferia di Dresda non cessa di convertirsi in versi, in prosa poetica, in un racconto che è incessante auto-rivelazione. Una produzione vulcanica, dove ben poco rimane del motto nietzscheano sul «vivere pericolosamente»²¹, per chi, come Grünbein, ha attraversato l'assenza di libertà di movimento e di opinione.²²

Ne discende un *corpus* intimamente animato da una ricerca che è scoperta del mondo dell'altro e propensione per un cosmopolitismo dello spirito che potremmo definire il Vesuvio dei poeti, se ci figuriamo che i magmi fonolitici, i più evoluti a livello eruttivo, rimangono quiescenti per migliaia di anni senza per questo cessare di esistere, anzi creando risonanze e echi interni da poeta a poeta, da artista a artista²³.

Nello scritto *Brief über Dichtung und Körper* (il primo dei *Drei Briefe*, datato Berlino / 1/9/91) Grünbein sottolinea che oggi, grazie alla sperimentazione neuroscientifica, sappiamo che l'udito costituisce la via privilegiata all'inconscio (1996c: 41).

Dalla *trance* urbana, in cui il poeta si vive e si percepisce, emergono frasi in prosa e in versi, se solo ci si mette a dialogare con se stessi e con la propria memoria. È quell'operazione di coordinamento sensomotorio, mentale e psichico, che precipita in un testo come il succitato *Das Photopoem* (2015), volto a registrare gli spostamenti di un corpo nello spazio e le attivazioni sub- e preconsce

20 «Zur Kenntnis der *mémoire involontaire*: ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten. Am deutlichsten ist das bei jenen Bildern, auf welchen wir - genau wie in manchen Träumen - selber zu sehen sind. Wir stehen vor uns wie wir wohl in Urvergangenheit einst irgendwo, doch nie vor unserm Blick, gestanden haben. Und gerade die wichtigsten - die in der Dunkelkammer des gelebten Augenblicks entwickelten - Bilder sind es, welche wir zu sehen bekommen.» (Benjamin 1989²: 1064) Il testo *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* fa parte dei materiali preparatori al saggio *Zum Bilde Prousts* del 1929.

21 Trattasi dell'*Aphorismus 283* da *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882; 1887): «Denn, glaubt es mir! - das Geheimnis, um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuß vom Dasein einzuernten, heißt: gefährlich leben! Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere! Lebt im Kriege mit euresgleichen und mit euch selber! Seid Räuber und Eroberer, solange ihr nicht Herrscher und Besitzer sein könnt, ihr Erkennenden! Die Zeit geht bald vorbei, wo es euch genug sein durfte, gleich scheuen Hirschen in Wäldern versteckt zu leben! Endlich wird die Erkenntnis die Hand nach dem ausstrecken, was ihr gebührt - sie wird herrschen und besitzen wollen, und ihr mit ihr!» (Nietzsche 1954, II: 165-166).

22 Su questo si vedano, esemplarmente, le poesie di *Grauzone morgens* (1988) nonché Fioretos; Grünbein 1996. Si aggiungano le riflessioni intermittenti, di cui è costellato *Das erste Jahr* (2001), come pure *Die Jahre im Zoo* (2015).

23 Nel 1923 Ernst pubblica nella rivista dei Surrealisti «Littérature» (15 ottobre) la poesia *Etna*, dove il vulcano così è apostrofato: «Dei soldati seminudi / Scavano trincee / Attorno ai tuoi neri piedi / Sputi su di loro / Sono soldati del genio / Evidentemente / Tu sei il genio / E sputi su di loro» (31).

che derivano dalla percezione di un luogo, dove il *lavoro di civiltà* lascia tracce imponenti, frammiste a scarti e a rifiuti.

Qui Max Ernst emerge come interlocutore ancora più potente, la cui opera costituisce una sorta di *avant-coup* del ciclo poetico *Europa nach dem letzten Regen* (1996). In maniera straniante e stratificata i due dipinti, del 1933 e del 1940-1942, registrano il precipizio che i fascismi novecenteschi e il nazismo produssero nelle sorti della cultura urbana europea.

In una celebre conversazione con Robert Lebel, del 1969, Ernst descrive le tecniche che permettono di capovolgere la stratificazione della materia dall'interno per rovesciarla all'esterno. Con Lacan parleremmo di *extimité* (1986: 167). È quanto il soggetto creatore mette al mondo al di là della realtà pratico-operativa e della buccia della quotidianità. È un gesto di pura gratuità, che porta a vedere il vuoto là dove altri percepiscono un pieno di senso²⁴.

Nel momento sorgivo le tecniche adottate per sollecitare la creatività viaggiano in maniera autonoma rispetto alla coscienza. Difficile non rilevare simiglianze con la ricerca espressiva intorno al preverbale che informa il cosmo grünbeiniano:

Indem das Gedicht dem zeitlichen Ablauf Hindernisse entgegenstellt, seien es metrische Barrieren, seien es lexikalische Entfernungen, sichert es sich seine Dauer, im Gedächtnis der Nachgeborenen ebenso wie im Erlebnishaushalt des einzelnen. Die Resistenz, die das Gedicht gegen die Zeit aufbringt, ist um so größer, je souveräner das Realitätsprinzip (der Physik, des Verstandes, der phänomenalen Ordnung) außer Kraft gesetzt wurde. (1996a: 27)

7. Tecnica e poetica

7. 1 L'Europe après la pluie I (1933)

Vorrei ora soffermarmi su talune prossimità che è dato reperire nella tecnica del pittore renano e del poeta sassone, entrambi fermamente consapevoli delle proprie ascendenze.

Il primo dei dipinti che ispirano il ciclo del 1996 fu realizzato a Parigi nel 1933 con tecnica mista su tavola di compensato. Attualmente si trova nei depositi della Kunsthalle di Karlsruhe che lo ha acquistato da privati nel 2007.

24 «M.E. Dapprima ottengo automaticamente, mediante il “frottage” e altri procedimenti gestuali un fondo caotico...

R.L. Vale a dire la passività che si collega con la percezione istintiva.

M.E. ... poi, mediante un intervento della mente, cerco di interpretare

questo caos, di dargli forme e significati ambigui, paranoici, favolosi, contraddittori, secondo una logica capovolta», così si esprime Ernst nel 1969 con Robert Lebel (Ernst; Lebel 2021: 84).

I consigli di Leonardo su come stimolare e aumentare l'ispirazione tornano qui prepotentemente in primo piano: il supporto dell'opera è letteralmente un *objet trouvé*. Come scrive Maria Engelskirchen in *Zwischen Imagination und Geopolitik* (2014), e come narra lo stesso Ernst a Robert Lebel nel 1969 (Ernst; Lebel: 86), la prima versione del soggetto *L'Europe après la pluie* proviene dal set de *L'Age d'Or* (1930) di Buñuel, film in cui lo stesso Ernst fa una breve apparizione come uno dei banditi.

Nella tavola coi contorni irregolarmente coperti di gesso, *casualmente* disposti a coprire il compensato, che era servita per rivestire il rifugio dei banditi mostrato all'inizio del film, Ernst *legge* le caratteristiche di una carta geografica e la lavora in tal senso.

Per l'autore e per il fruitore il risultato è l'immersione in un tempo surreale e inquietante. Lo stivale italiano è scomparso insieme all'esagono della Francia e alla penisola iberica. Sintomatica è pure la chiusura del Mar Mediterraneo rispetto all'Oceano Atlantico e alle Colonne d'Ercole.

Benché le vie di navigazione siano nitidamente rilevate, non vi è traccia di insediamento umano. La parvenza rimanda a certe cartine mute che usavano nella metà del Novecento, ma la data in cui l'opera è composta – l'anno 1933 – rende difficile una sua collocazione in ambito prettamente ludico, sul registro del *Witz* freudiano²⁵.

Lo sguardo che oggi leviamo sull'opera è influenzato dalla storia del Novecento, dalla barbarie in cui volle piombare il cuore più evoluto e metafisico dell'Europa (Wildt 2019; 2022). Anche un possibile riferimento al progetto di Hermann Sörgel di unire l'Europa all'Africa risulta, alla luce degli sviluppi geopolitici successivi, quantomeno inquietante²⁶.

Solo questi brevi cenni per segnalare al lettore l'eccezionale stratificazione dell'opera di Ernst e di Grünbein. Entrambi consapevoli del legato saldamente sedimentato nel continente europeo che intreccia la barbarie di incursioni predatorie a vertici speculativi culturali altissimi, raggiunti nel processo di incivilimento.

25 Solo quattro anni prima, nel Numero speciale di giugno *Le surréalisme en 1929*, la rivista «Variétés» di Bruxelles pubblica *La vision surréaliste du monde*, attualmente esposta alla Biblioteca del MOMA di New York (The Museum of Modern Art Library). In questa mappa fantastica il Mar Mediterraneo è sparito, insieme agli USA. Alaska, Labrador, Nuova Guinea, Afghanistan compaiono sovradimensionati ovvero in posizione eccentrica invertendo la gerarchia del mondo dominante. Max Ernst non poteva certo ignorare questo lavoro e, soprattutto, quanto il movimento surrealista fosse consapevole della dimensione che oggi definiamo geopolitica e geoeconomica dei sistemi di potere occidentali. Cfr. su questo aspetto Read (2007) nonché Ribeiro; Caquard (2018).

26 Su portata e influenze del progetto di Sörgel, cui rimanda il succitato contributo di Engelskirchen in relazione al dipinto ernstiano, si veda: Corts 2007; più recentemente: Masiero 2019.

7. 2 L'Europe après la pluie II (1940-1942)

Il secondo dipinto, cui il ciclo grünenbeiniano espressamente si ispira, reca il medesimo titolo del primo — *L'Europe après la pluie / Europa nach dem Regen* (1940/1942) — ed è un olio su tela di 54,8 × 147,8, esposto al Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Anche conosciuto come *Europe after The Rain II*, giacché Ernst lo portò a compimento una volta raggiunti gli Stati Uniti d'America.

Cominciata in Francia, a guerra mondiale esplosa, nel periodo di massima difficoltà che Ernst incontrò in quanto “soggetto indesiderato”, la tela costituisce una variazione su tema, enigmatica e inquietante, del mito e del ratto di Europa. Forse uno sviluppo del precedente quadro o, ancora, una messa a fuoco di un luogo qualsiasi sulla mappa del vecchio Continente, immortalato «dopo la pioggia»²⁷.

La scelta delle dimensioni della tela — 54,8 x 147,8 cm — alta circa un terzo rispetto alla lunghezza, fa pensare a una miniatura di *Guernica* (1937)²⁸. Lo sfondo storico è quello della Seconda guerra mondiale, sono anni in cui Ernst subisce vessazioni sempre più ingenti. Internato come “fuoriuscito dell'Impero tedesco” per sei settimane nel penitenziario di Largentière, poi a Milles, dove divide una piccola camera con Hans Bellmer (1939), fu liberato grazie all'intervento di Paul Eluard.

Denunciato e internato a Saint-Nicolas, vicino a Nîmes, nel 1940 fugge a Saint-Martin d'Ardèche, dove vive con Leonora Carrington ma, in quanto soggetto indesiderato, per di più ricercato dalla Gestapo, decide di lasciare la Francia²⁹.

Questa seconda versione di *L'Europe après la pluie*, incompiuta, fu spedita all'indirizzo “Max Ernst c/o Museum of Modern Art” di New York, dove il pittore giunse, via Lisbona, con Peggy Guggenheim il 14 luglio 1941, quasi contemporaneamente al quadro.

Alla nostra destra mettiamo lentamente a fuoco una figura femminile, come imprigionata nel tempio-gabbia. In primo piano, nella parte inferiore del dipinto, compare il toro che tanta parte ha nel mito del ratto di Europa e della sua discendenza ma che, dato il contesto storico-culturale in cui Ernst si trova a operare, rinvia pure alle tauromachie di Picasso e, ancora, a *Guernica*, realizzato solo tre anni prima.

27 Warlick ne propone una lettura alchemica di disintegrazione e dissolvimento della civiltà precedente (2001: 201 ss.).

28 Dipinto tra il 1° maggio e il 4 giugno 1937, il quadro di Picasso, sito al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid, ha dimensioni ben maggiori (olio su tela 349,3 x 776,6 cm).

29 Per queste notizie si veda Ernst, *Note per una biografia* (1996: 137). Su questo aspetto della vita di Ernst cfr. pure Drost (2010: 139-159).

Le forme spumose, spugnose e sfuggenti — ottenute mediante *frottage* su tela; *grattage*, tecnica che prevede la realizzazione di una pittura da raschiatura di una precedente pittura portata a secco; soprattutto *decalcomania* — delineano un cosmo pietrificato e conferiscono al dipinto un carattere di persistente *Unheimlichkeit*.

Le figure immote, le colonne che si ergono a mo' di stalagmiti sono state simbolicamente accostate alla moglie di Lot, mutata in statua di sale, allorché si volge indietro per guardare Sodoma e Gomorra distrutte da una pioggia di fuoco e zolfo (*Gen. 19, 26*).

In un paesaggio preistorico ovvero post-apocalittico — impossibile dare una definizione univoca — spicca una divinità femminile, recintata nel tempio (Europa o un suo *alter-ego*)³⁰.

Più al centro una donna in abbigliamento *Belle Époque* scruta l'orizzonte volgendo le terga al resto della scena, a noi spettatori e all'eroe di questa saga, il guerriero con elmo a becco di uccello. Si tratta di una delle molteplici presentazioni di Loplop, noto pure come Schnabelmax, ovvero *Le Supérieur des oiseaux*, resurrezione *in figura* del cacatua Hornebom, compagno fedele di Max, morto improvvisamente nel 1906, la notte in cui vide la luce la sorella minore Apollonia, detta Leonie³¹.

Dalle note e dagli scritti autobiografici di Ernst emerge come questa figura sia debitrice di un ricordo adolescenziale dell'artista. Un ricordo di copertura (*Deckerinnerung*) che cela un fantasma di scena primaria³². Fantasma delle origini, alimentato dalla passione per Leonardo e per Freud, il quale nella *Gradiva* e

30 Si veda il particolare sulla destra: *L'Europe après la pluie II / Europa nach dem Regen II / Europe after The Rain II* (1940-1942), olio su tela 54,8 × 147,8 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Ella Gallup Summer and Mary Carlin Summer Collection: <https://www.max-ernst.com/europe-after-rain.jsp> (ultima consultaz. 12.05.2022).

31 Se dobbiamo dar credito alle *Note per una biografia* (1959), che l'artista redasse di proprio pugno, l'origine dell'*alter-ego* pennuto Loplop è la seguente: «[...] un amico di Max, chiamato Hornebom, un pappagallo di tutti i colori, intelligente e fedele, muore durante la notte; un bambino, il sesto della famiglia, viene al mondo. Confusione mentale nel cervello dell'adolescente che, di solito, gode di buona salute; una sorta di delirio d'interpretazione come se Apollonia, la sorellina, nata in perfetta innocenza nello stesso momento, si fosse appropriata della voglia di vivere, della linfa vitale dell'uccello amato. La crisi è rapidamente superata. Ma nella fantasia del giovane sopravvive un'immagine irrazionale in cui si confondono uccelli e uomini» (Max Ernst, *Note per una biografia*, cit. in Drost 2021: 340). Il testo, cui Ernst lavora a lungo, viene pubblicato per la prima volta in lingua francese nel 1959 e in tedesco tre anni dopo. Nel 2005 è rieditato in lingua tedesca per la cura di Werner Spies (Spies 2005). Un sunto riccamente illustrato delle *Biographische Notizen* con il sottotitolo *Wahrheitsgebebe und Lügengewebe*, sempre a cura dell'amico e massimo studioso di Ernst, Werner Spies, è stato inserito da Spies nel catalogo sulla grande retrospettiva del 1979: 121-203.

32 Sui fantasmi delle origini in Max Ernst cfr. Stravinski: 574-579.

in *Eine Kindbeiterinnerung des Leonardo da Vinci* analizza la funzione del volatile come Doppio e proiezione del soggetto creatore³³.

Tre donne in una specie di grotta o nicchia sulla sinistra — due in piedi, a petto nudo, una adagiata sulla pietra e abbigliata di rosso — emergono simili alla donna in foggia *Belle Époque*, verso il centro pare ergersi un toro come di metallo, benché movimento e stilizzazione non si prestino a una lettura univoca.

Forma e dimensioni del dipinto fanno pensare a un elemento decorativo. L'*VIII* lirica di *Europa nach dem letzten Regen* allude al fregio, le cui figure vengono smangiate dal dente di leone, pianta a valenza altamente simbolica sin dai tempi più antichi e capace di durare ben oltre la precaria esistenza dell'umano. Richiamiamone i versi:

Gepflügt wird hier mit Bomben, und kein Bauer
kennt sich mehr aus. Der Löwenzahn
Nimmt den Figuren auf dem Fries die Dauer.
Was geht Zerstörung, oben, einen Maulwurf an? (NdS: 150)

8. La recita del potere come diceria della pietra

Nella *III* lirica del ciclo viene espressamente menzionato il Corteo dei Principi che celebra e magnifica i nobili lignaggi di Sassonia. La recita del potere si affaccia sulla scena storica come diceria della pietra e la parola che evoca giunge sempre troppo tardi, nel necessario *après-coup* con cui l'arte riflette sulla fugacità della fama, sulla vanità di ogni successo mondano:

Unter Schuttbergen sinkt, unter Null, alles Gestern
Aus Terrassen und Kuppeln, barocker Bau.
Wie ein Uhrglas von innen beschlägt und wird matt,
Liegt verregnet im Tal unter grauem Tau
Zwischen Himmel und Grundriß der Rest von Stadt.
Und lebt weiter im Flüstern, in Gerüchten aus Stein,
Die vom Fürstenzug handeln. Italienische Luft
Heißt hier *Smog um Pompeji* oder *Nördlichster Wein*.
Doch das Wort kommt zu spät, das sie ruft. (NdS: 145)

Il paesaggio immoto e pietrificato del secondo dipinto appare più legato ai versi di *Europa nach dem letzten Regen*. A partire dalle considerazioni sull'impossibile necessità del ritorno, che connotano la *I* lirica del ciclo, si delinea la *Unheimlichkeit* di un essere nella sospensione del tempo, poiché il tempo della

33 Sigmund Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“* (1907), GW VII: 28-125; *Eine Kindbeiterinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), GW VIII: 126-211. Su nascita, evoluzione e presenza di Loplop nell'opera ernstiana si vedano Spies (1982) nonché Stokes e Rubin.

filiazione, il tempo della tradizione, intesa come trasmissione inter- e transgenerazionale, ha subito una brusca interruzione:

Raumlos, Erinnerung ... und keine Stadt,
An die man sich, heimkehrend, halten kann.
Wo dieser Vorwärtstraum ein Ende hat,
In welchem *Wann?*

Den ersten Fluß verteilt das Wassernetz
In jede Unterkunft. Auf kaltem Heizungsrohr
Stehn rostrot Tropfen bis zuletzt.
Spüllärm im Ohr

Reißt das Verzeichnis früher Straßen fort.
Die man im Schlaf fand, Plätze, garantiert
Vom Laufenlernen ... sind jetzt allerorts
Evakuiert. (*NdS*: 143)

Nella prima quartina della *I* lirica la *Heimkehr* — la *Kebre* verso lo *Heim* che inaugura il ciclo — si delinea come enigma irresolubile. Impossibilità di un ritorno e impossibilità di un non-ritorno.

La seconda strofa scivola sino a precipitare nella terza con ardito *enjambement*. Qui l'assenza di spazio dell'inizio diventa sparizione di ogni traccia di civilizzazione per culminare nel participio passato *evakuiert* a coprire l'ultimo verso. Quella constatazione puntuta e icastica crea un *vacuum* anche sul piano fonematico, come a spazzar via ogni cosa.

Tornando al dipinto di Ernst scorgiamo in primo piano, alla nostra destra, il toro che deve essere soggiogato. Le tre figure alla nostra sinistra in basso, a mo' di gruppo, paiono richiamare la penultima strofa della *VI* lirica del ciclo, dedicata dal poeta alla nonna materna:

Aus einer Nacht im Zwanzigsten Jahrhundert
Flogen Maschinen eine zweite Steinzeit an.
In manchem Kellergrab, ein Hohlenwunder,
Fand man verbacken Kind und Frau und Mann. (*NdS*: 148)

La *Aschenzeit* della *II* lirica — il significante *Asche* ricorre anche nella *III* lirica — nella *VI* lascia posto a una *Steinzeit*. In questa rinnovata età della pietra sono imprigionate tre figure enigmatiche e immote; come agglutinate per la lunghissima, violenta cottura che le ha guastate³⁴.

34 Il lessicale «verbacken» racchiude siffatta sventagliata di significati (*Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm online: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#2> (ultima consultaz. 12.05.2022).

Nella cattolica Dresda, retta dalla dinastia Wettin, si produce il rovescio della Sacra Famiglia. Il poeta lo chiama «il miracolo della grotta».

Le suggestioni di Leonardo su muffe fiorite e cumuli di cenere, citate all'inizio del presente lavoro, vanno anche in questo caso a comporre la tela di fondo, l'imprimitura della scrittura di Grünbein. Tornano quale precipitato di tutti i detriti e le rovine che la civiltà europea ha prodotto. Oggi, pare dirci Grünbein nel ciclo del 1996, il poeta può creare solo con queste concrezioni batteriche e questi depositi.

Purtuttavia c'è un altro modo di leggere entrambi i composti nominali *Aschenzeit* e *Steinzeit*. Nella conversazione che il poeta intrattiene con Michael Eskin nel 2020, in occasione della ricorrenza della nascita e della morte di Paul Celan, l'era della cenere (*Aschenzeit*) che trascorre nell'era della pietra (*Steinzeit*) comporta per il continente europeo, attualmente attraversato da nuovi revisionismi e revanscismi, una profonda riflessione sulla lunga gittata del nazismo.

Tutti quei corpi inceneriti sono stati, continuano a essere un formidabile fertilizzante. All'era della pietra, che persiste nella sconfessione (*Verleugnung*), il poeta risponde con i corpi inceneriti:

Das ist die Asche, die nie vergeht, weil sie die Asche von Millionen Menschen ist, die wehrlos umgebracht wurden von einem perfekt funktionierenden Staat, als dessen Rechtsnachfolger die heutige Bundesrepublik Deutschland sich begreift. Nichts zu machen: diese Toten (und ihre Asche) lasten auf dem Gewissen einer ganzen Nation. Habe ich mich klar und deutlich ausgedrückt? „Die Wahrheit ist konkret: ich atme Steine“, schrieb Heiner Müller. Man könnte es abwandeln: die Wahrheit ist konkret: ich atme Asche. (Grünbein 2020a: 34)³⁵

C'è dunque, e questo è un tratto caratteristico della poetica grünbeiniana, una *lectio* concreta del lessema *Asche*. A buon diritto l'opera di Wolfgang Rihm per voce narrante tenorile e due voci femminili cointesse le undici liriche di *Europa nach dem letzten Regen* senza soluzione di continuità, con la musica a scandire tempi e modi di quanto il compositore di Karlsruhe definisce «sostanza rammemorante» (*Erinnerungssubstanz*).

Ne risulta un'enfasi portata sull'elemento di legato, che intreccia ricordo consapevole e subconscio storico determinando la tensione *durchkomponiert*:

[...] also einen melodischen Groß-Verlauf [...], der das bewusst Erinnerung referierende Individuelle mit dem geschichtlich Unterbewussten in Spannung setzt. Die Formel des Beginns „Raumlos, Erinnerung ...“ als ein heraufzufender dichter Spruch, aus einem Wort für Enge und einem für Ausweitung gebildet, wurde mir

35 *Asche zum Frühstück* compone il ciclo di 13 *Fantasiestücke* in *Nach den Satiren* 1999: 72-84. Sento risuonare in queste parole e in questi versi una tendenza al *witticism*, allo *humour* anche amaro, e proprio per questo consapevole della realtà dei fatti, che Grünbein ha appreso da Heiner Müller.

zu einer Art musikalisches Ritornell — die Formel taucht gelegentlich zwischen den Gedichten auf, manchmal sogar in ihnen, auch am Ende. Wenn sie wollen, ist diese Musik nun das zwölfte der Gedichte geworden³⁶.

Il compositore di Karlsruhe mette a punto una tessitura musicale atta a mantenere la tensione dei tempi: quello dell'individuo e quello della storia.

Nello stesso frangente Grünbein dichiara a Tobias Niederschlag, come più sopra riportato, di aver desiderato di riguadagnare il ricordo di quel luogo delle origini. In quello spazio-tempo dischiuso dai versi si produce uno struggimento, cui deve necessariamente fare argine il sarcasmo.

Movimento e contro-movimento (*Gegenbewegung*) spazzolano le origini storiche *gegen den Strich* (Benjamin) ricavando da questi sfregamenti della memoria, individuale e collettiva, quel *frottage* lirico-poetico che fa intravedere il rovescio della storia ufficiale, del ricordo monumentalizzato e normato sollecitando a un'etica della consapevolezza.

9. Paralleli sovratemporalì e intermediali tra Max Ernst e Durs Grünbein

Se Dresda è il fulcro della cultura europea — cancellata al suo apice dalla furia della storia del Novecento che vive di sopraffazioni e soprusi — Colonia, dove Ernst studia e muove i primi passi di artista, richiama le radici fondative del Vecchio Continente, come testimonia Tacito negli *Annales* e ne *La Germania*.

Max Ernst e Durs Grünbein, cosmopoliti per quella vocazione che nasce dalle necessità, sono figli della terra tedesca, resa fertile dai fiumi e da una cultura speculativa imponente. Nella Seconda guerra mondiale la città, sita nella posizione strategica della linea del Reno, subisce una sorte simile a quella di Dresda.

Ernst, che insieme a Johannes Baargeld è l'anima Dada di Colonia, rivisita con entusiasmo le provocazioni di questo movimento artistico, proprio perché profondamente ancorato alle proprie origini, i cui contenuti rivisita con audacia consapevole, ibridando e rovesciando le forme acquisite con ironia creativa³⁷.

Pittore sorprendente — capace di rinnovarsi incessantemente, uno dei più eclettici e longevi rispetto alla stagione surrealista — Ernst nasce a Brühl, a sud di Colonia, sulla riva sinistra del Reno, il 2 aprile 1891. Studia filosofia e psicologia; frequenta corsi dedicati alle produzioni artistiche degli alienati all'Università

36 Così si esprime Rihm nel 2003, in occasione della prima mondiale dell'opera realizzata per la Sächsische Staatsoper di Dresda, eseguita dalla Staatskapelle di Dresda: <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/europa-nach-dem-letzten-regen-11008> (ultima consultaz. 18.05.2022).

37 Su questi aspetti del periodo Dada e della peculiarità di Dada a Colonia cfr. Richter 1964.

di Bonn, poi si dedica alla pittura e alla scultura. Attraversa la Prima guerra mondiale comprendendone tutta la portata distruttiva³⁸.

Grazie a Paul e Gala Éluard si trasferisce a Parigi sotto falso nome nel 1922. Inventore della tecnica del *frottage*, del *grattage* e dell'*oscillation*, riprende la decalcomania da Oscar Domínguez e la rivisita innestandola sulle altre sue tecniche. Già nel periodo dadaista compone *collages* di straordinaria visionarietà³⁹.

Poco incline alle ortodossie, comprese quelle del movimento surrealista, Ernst è figlio di un uomo devoto che insegna per tutta la vita a bambini sordo-muti. Proprio la lingua dei segni colpì il fanciullo, più di quanto non facessero i quadri che il padre amava dipingere *en plein air*⁴⁰.

Appassionato pittore dilettante, Philipp Ernst soleva portare con sé Max mentre dipingeva i boschi intorno a Brühl. Con tutta la *Unheimlichkeit* che detto soggetto acquisisce nella Germania di Arminio, boschi e foreste — si pensi ai soggiorni nell'Ardèche e a Sedona in Arizona — rimangono una presenza costante nei dipinti del figlio⁴¹, ma le tecniche che questi mette a punto discendono dal linguaggio dei gesti e dal mistero di un *s/oggetto* da esplorare mediante il tatto.

Proprio la dimensione tattile e la lingua muta dei segni finiscono per sofferire all'insufficienza della rappresentazione esterna, per i Surrealisti un limite da valicare, e creano i sorprendenti scenari ernstiani, disposti come un rebus o un rompicapo.

Dare corpo e consistenza a quella lingua muta, infondere sensuosità agli accostamenti ironici più surreali e arditissimi; mantenere l'enigma, rendendolo lussureggiante per colore e densità materica del supporto, diventa il tratto caratteristico di Ernst.

Il Reno, le cesure della Prima e della Seconda guerra mondiale, la vita a Parigi e nell'Ardèche, l'approdo negli USA per sfuggire alla nazificazione dell'Europa, il legame con Dorothea Tanning e il soggiorno a Sedona (Arizona), da ultimo

38 «Max Ernst starb am 1. August 1914. Er kehrte zum Leben zurück am 11. November 1918 als junger Mann, der ein Magier werden und den Mythos seiner Zeit finden wollte. Hin und wieder befragte er den Adler, der das Ei seiner vorgeburtlichen Existenz gehütet hatte. Die Ratschläge des Vogels kann man in seinem Werk wiederfinden», così Hans Richter cita le parole di Ernst (Richter 1964: 163). Originariamente in *Some Data on the Youth of M. E., As Told by Himself* (Ernst 1942).

39 Lo studio più completo sui *collages* di Max Ernst rimane, a oggi, quello di Werner Spies (1974).

40 Su questi aspetti peculiari della vita e dell'opera ernstiane si rimanda specialmente a Spies (2005).

41 «Little Max's first contact with painting occurred in 1894 when he saw his father at work on a small watercolor entitled "Solitude" which represented a hermit sitting in a beech-forest and reading a book. There was a terrifying, quiet atmosphere in this "Solitude" and in the manner it was treated. . . . Even the sound of the word "Hermit" exercised a shuddering magic power on the child's mind. . . . Max never forgot the enchantment and terror he felt, when a few days later his father conducted him for the first time into the forest. One may find the echo of this feeling in many of Max Ernst's Forests and Jungles» (Ernst 1942: 28).

il rientro in Francia, patria di elezione, segnano le tappe dell'uomo e dell'artista (Konnertz 1980; Bischoff 2003).

L'eredità del nazismo, la nascita a distanza di diciassette anni dalla notte faticosa dei bombardamenti che ridussero la perla del Barocco europeo a un cumulo di macerie; la vita al di là del Muro e della cortina di ferro; la sorte di una nazione divisa sono le tappe che segnano la vita e la poetica di Durs Grünbein, che canta l'Elba coi versi rubati allo scroscio delle acque ancora terse del fiume, dove la madre bambina era solita nuotare:

IV

Täglich vom Starren auf den Fluß (nach Jahren)
Tränkten die Augen uns. Willkommen, Elbe.
In dieser trägen, gelblich braunen Brühe
Ist meine Mutter noch als Kind geschwommen.
Da lag kein Ölglanz auf dem Haar. Dasselbe
Gemeine Licht brach durch die Nachkriegsfrühe.
Das Stadtbild hatte etwas abgenommen. (Nds: 146)

Toni biblici sono riconoscibili nella IV lirica di *Europa nach dem letzten Regen*, dove acqua e cielo si specchiano in una torbida uscita di sicurezza. Come nella prima versione del dipinto di Max Ernst, la via d'acqua pare aver perso ogni garanzia di salvaguardia dell'umano, in questa Europa *dopo l'ultima pioggia*, stentatamente illuminata dall'alba del secondo dopoguerra (*Nachkriegsfrühe*).

Sulle sponde dell'Elba sono cresciute; nelle sue acque hanno nuotato la madre e la madre della madre del poeta⁴².

L'idronimico *die Elbe*, femminile in lingua tedesca e apparentato con il latino *albus* (Grünbein 2020a: 50), accoglie le lacrime di un *noi* corale, in eco alla voce del Salmista: «Là, presso i fiumi di Babilonia, sedevamo e piangevamo ricordandoci di Sion. / Ai salici delle sponde avevamo appeso le nostre cetre» (*Salmo 137*, vv. 1-2):

Am Ufer hockten Angler noch in Scharen,
Und durch das Elbtal ging kaum Schiffsverkehr.
Ein Fluß, was ist das, wenn die Stadt versinkt
Vor seinen Wellen, die den Großbrand spiegeln.
Ein trüber Himmel der mit toten Fischen blinkt,
Ein Notausgang, die Tür mit sieben Siegeln, -
Reklame für das nächste offne Meer? (Nds: 146)

42 Sovente Grünbein torna sul racconto di come il fiume salvò la vita della madre, ancora bambina, la notte dei bombardamenti a tappeto; da ultimo Grünbein 2021.

Sulla chiusa della *IV* lirica del ciclo aleggia la prima versione di *L'Europe après la pluie*, poiché nel dipinto del 1933 manca lo stretto di Gibilterra e non c'è sbocco del Mediterraneo sull'Atlantico⁴³. L'apertura dei *sette sigilli* (ispirata a *Apocalisse 5, 1-5*) è connotata come fasulla, nulla più che una *réclame* per il prossimo mare aperto. Nessun *Fisber-King* è alle viste per riscattare il passato di una delle più celebrate città europee – la Dresda di Canaletto, impreziosita dal Barocco italiano, ornata della grazia rococò delle porcellane di Meißen.

L'uscita di sicurezza da cui traluce il passo di *Apocalisse 5, 1* – «E nella mano destra di Colui che sedeva sul trono vidi un rotolo scritto dentro e fuori, chiuso da sette sigilli» – fa pensare pure a altri dipinti di Ernst quali *L'Ange du Foyer* del 1937 e *Vox Angelica* del 1943, realizzati quando l'Europa, cui l'artista renano guarda dagli USA, è preda della “magnifica bestia bionda”, come scrive Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887-1888): «Das Raubtier, die prachtvolle, nach Beute und Sieg lüsternd schweifende blonde Bestie» (1954, II: 786).

Ai ritmi serrati dell'ironia, anche amara, risponde il mito di un'origine fantastica. La città non risolve l'enigma che rappresenta agli occhi del figlio, tornato per ritrovarla e ritrovarvisi. Tramite il suo canto egli la fa esistere come non mai è stata, se non nei racconti di parenti e conoscenti:

V

Und nachts die stille deutsche Stadt,
In die man einfuhr mit dem Zug vom Norden,
Setzte mit jeder Straßenlampe neue Fragezeichen

Und hinter jeden Satz den Punkt, — mit wieviel Watt?
„Was ist aus Xanadu nach Kublai Kahn geworden?“
„Wer sind die Leute, die dort mausgrau schleichen?“

Islamabad im Elbtal ... Eine Phantasie-Moschee
Erhob sich dort und rief die Hörigen zum Fasten,
Vom Schlachthoftürmchen bis zum Großen Garten.

Doch schon am Bahnhof hörte man das erste „Nee.“
Und sah Giraffenhäse, lange Flutlichtmasten,
Die leicht geneigt sich um ein Fußballstadion scharten.

Das Blaue Wunder hieß flußaufwärts eine Brücke,
Die einem nichts erklärte. Immerhin, sie stand
Gußeisern, nützlich in der Nachkriegsdschungelstadt.

43 Su questo si veda il già citato studio di Engelskirchen 2014.

An den entblößten Ufern, braun in Einzelstücken,
Stieß man auf wuchtigen Barock. Wer wollte, fand
Im kalten Mondlicht hier sein Angkor Vat. (*NdS*: 147)

Con sei terzine a rima ripetuta progressiva — secondo lo schema abc/abc, def/def; ghi/ghi ecc. — la *V* lirica del ciclo culmina nel vagheggiamento di uno dei siti archeologici più imponenti e preziosi. Angkor Vat (1113-1150) — dal 1992 patrimonio dell'umanità per gli splendidi resti delle diverse capitali dell'impero Khmer che contiene — può alludere alla Dresda che fu.

Riassumendo ciò che accomuna i due artisti, possiamo constatare che sia Grünbein sia Ernst provengono da due città tedesche rase al suolo durante i bombardamenti alleati.

Brühl, sita a sud di Colonia e a sinistra della linea del Reno, vive lungo una via d'acqua che nella Seconda guerra mondiale costituì un punto strategico decisivo per le Forze Alleate. I legami di Ernst con la città natale e con Colonia rimasero sempre attivi nella memoria, poiché legati all'*infantia* che l'artista non cessa di reinventare nelle sue opere e nella messa a punto di tecniche pittoriche capaci di *massaggiare* tutti i recettori sensoriali legati al preverbale.

Come Ernst ha bisogno di allontanarsi il più possibile dalla pittura classica e prettamente teutonica dei maestri per prendere le distanze, in chiave ironica, da quell'origine troppo intensamente vissuta, esperita, patita con il marchio di *entartete Kunst* (Konnertz 1980: 214-215), così Grünbein tiene a bada la nostalgia con *pointes* e giochi di parola che talora virano al sarcasmo⁴⁴. Altre volte un'ironia sottile pervade il testo e l'amarezza si mischia a una consapevolezza che non abbandona mai il principio di realtà, l'etica della relazione.

10. «Im Ernst, Max». Di serissimi calembours

Nell'ultima lirica del ciclo la presenza di Max Ernst è esplicitata mediante *calembour*. In *Europa nach dem letzten Regen* Grünbein torna nella città natale insieme al pittore renano sulle tracce di una verità soggettiva che lo fa cantore della fragilità e della bellezza effimera della vita.

Sullo sfondo aleggia un'ironia sottile, prossima alla processualità preconscia, ricercata dai Surrealisti, indi messa a punto in maniera affatto personale nelle tecniche che Max Ernst elabora e rivisita per proprio conto:

XI

Im Ernst, Max, von so einer Stadt

44 Sull'orchestrazione del sarcasmo in Grünbein cfr. il contributo di Zanicchi (2005) e quello di Lermen (2002). Assai indagato nella poetica grünbeiniana, il sarcasmo discende pure, e specialmente, dalla consuetudine con l'opera e il legato di Heiner Müller.

Träumt man leicht, bis man schwarz wird.
Auch ohne Tränen sieht man die Farben zerfließen.

Über dem grausam zerschlissnen Brokat
Benimmt selbst der Himmel sich kindisch.
Doch was soll's, in die neuen wetterfesten Markisen

Sind Geschichten kaum noch gewebt.
Nur die schwarzgelben Wappen schlagen
Überall durch den Stoff, als sei gar nichts geschehn.

Soll man, wenn dort ein Zeppelin schwebt,
Melancholisch werden beim Anblick der Elbe?
Niemand, nach hundert Jahren, ließe sich soweit gehen.
August-Oktober 1996 (*NdS*: 153)

L'espressione idiomatica «warten, bis man schwarz wird» è connessa alle pestilenze che attraversarono tutto il Medioevo. La peste era denominata “der schwarze Tod”. Il colore nero è associato alla morte e alla melanconia, come nella celebre incisione di Dürer *Melencolia I* (1514).

La domanda con cui l'ultima strofa dell'ultima lirica del ciclo afferma la melanconia per negarla trascorre, senza soluzione di continuità, dal broccato orridamente liso alle *marquises* tanto impermeabili quanto immemori. Tutto passa e un senso di inconsistenza e precarietà pervade ogni cosa. L'indifferenza domina e le insegne di Dresda – giallo e nero – continuano a spiccare come prima, nel diniego e nella sconfessione, come se nulla fosse successo alla città, alla nazione tedesca, all'Europa tutta.

La storia del Novecento è poi sussunta nella fantasia di una presenza assente: il passaggio di uno zeppelin nel cielo di Dresda, mentre il fiume Elba prosegue la sua corsa.

Nel 1913 Dresda, all'avanguardia nella storia della navigazione aerea con dirigibili, ospitò la prima stazione aerodinamica appositamente studiata per questi aereoicoli⁴⁵.

In effetti, il servizio di linea degli zeppelin si snodava da Düsseldorf a Lipsia e la penultima tappa era proprio la città di Dresda. In maniera allusiva, come è solito fare, il poeta registra questo primato della sua città.

Si tratta allora, nelle liriche del ciclo, di riguadagnare il ricordo della città distrutta nella dimensione di uno struggimento, cui deve necessariamente fare argine il sarcasmo dinanzi alle evidenze di un progresso che si lascia alle spalle l'accaduto come se nulla fosse stato⁴⁶.

45 Il primo, approfondito studio su questo aspetto è: Fuhrmann 2019.

46 In ciò la posizione di Grünbein si discosta da quella di Sebald, come rilevato in *Jenseits der Literatur. Oxford Lectures*, 2020b, specialmente: 83-111, cui si aggiungano le riflessioni

Analizziamo meglio le due strofe centrali dell'ultima lirica, nella quale Max Ernst è direttamente chiamato in causa:

Über dem grausam zerschlossnen Brokat
Benimmt selbst der Himmel sich kindisch.
Doch was soll's, in die neuen wetterfesten Markisen

Sind Geschichten kaum noch gewebt.
Nur die schwarzgelben Wappen schlagen
Überall durch den Stoff, als sei gar nichts geschehn.

Di cosa è segno quel broccato tanto logoro? E rileviamo appena che *grausam*, qui in funzione avverbiale, fa segno a ben altri orrori sgorgati da idilli *Biedermeier*.

In cosa hanno sbagliato i padri di quella *Heimat*, il cui richiamo è «eufonico» e «cinico» a un tempo?⁴⁷ In cosa continuano a sbagliare, se sostituiscono quel broccato orrendamente consunto, al di là del quale persino il cielo si comporta in maniera puerile, con solide tende da sole prive di storie narrate o da narrare?

Il *frottage* psichico e linguistico-strutturale, cui Grünbein sottopone la storia di Dresda e dell'Europa tutta, permette al lettore di vedere oltre quelle cortine tanto spesse.

A Tobias Niederschlag che, in occasione della messa in musica del ciclo da parte di Rihm, gli chiede quale rapporto intrattenga ancora con *Europa nach dem letzten Regen*, composto sette anni prima, Grünbein risponde:

Gedichte sind das einzig Haltbare in meinem Leben. Alles andere wandelt sich, vergeht oder zerfällt. Durch eine gewisse Strenge der Form sind sie ein für allemal von mir und meinen Emotionen distanziert. Sie sind plastisch geworden und stehen jetzt als Wortobjekte da, die mich genauso treffen können wie irgendeinen zufälligen Leser. (Grünbein 2003)

Le poesie sono l'unico riferimento duraturo nella sua esistenza, mentre tutto il resto si trasforma, trascorre o si deteriora. Sono emozioni messe in parola e, in qualche modo, poste in una distanza necessaria a che vi sia sviluppo creativo. Il legame con Max Ernst riposa su questo registro di plastica concretizzazione, capace di conferire alla poetica grünbeiniana una dimensione profondamente ancorata alla realtà per mostrarne i lati invisibili.

Au-delà de la peinture (1937) è il titolo che Max Ernst escogita per una raccolta di scritti teorici, in cui descrive la scoperta del *frottage* in una stanza d'albergo di Pornic in un giorno di pioggia. Ulrich Bischoff ha definito questa fase della produzione ernstiana «incantesimo degli spostamenti impercettibili» (22-46), volti a creare visioni inusitate a partire da quel lavoro di sfregamento della superficie

contenute in Grünbein 2021.

47 Un parallelo con Brecht si impone: a tal proposito si veda Döring 1998.

delle cose, capace di raccogliere la presenza di coloro che hanno vissuto in quei luoghi depositandovi l'essenza più profonda della loro vita intima.

Entrambi – Durs Grünbein, nato a Hellerau il 9 ottobre 1962, all'epoca già periferia a nord di Dresda, e Max Ernst, nato a Brühl, a sud di Colonia, il 2 aprile 1891 – trasferiscono nel *medium* artistico quella compresenza di contrasti e contraddizioni che caratterizza la storia tedesca degli ultimi due secoli.

Wolf Lepenies la riassume nel titolo, *cinico e eufonico a un tempo, Bomben auf Dresden – Und am Himmel der Rosenkavalier* (Lepenies 2006: 9-17), a sottolineare quanto la conquista del mondo da parte del nazionalsocialismo si cullasse in un'estetizzazione della vita che ha mandato al massacro interi secoli di civiltà e cultura europee.

Eppure, in questi contrasti fatti di idillio e macerie, sovente alberga il sogno al bordo di un incubo: *O Heimat, zynischer Euphon* canta Grünbein in eco a certi dipinti di Max Ernst quali *Marlene (Mère et fils)* (1940) ovvero *Vater Rhein* (1953).

La propensione cosmopolita si coniuga, in entrambi questi artisti, con una inesaurita passione per le origini, che si fanno magiche proprio perché irrecuperabili e da sempre inaccessibili. Mille volte pittore e poeta possono tornarvi per farle rivivere in base alle coordinate di un'immaginazione creatrice che non è predittiva secondo calcoli algoritmici e non sconfessa colpe e responsabilità storiche.

Ernst e Grünbein, entrambi cosmopoliti per necessità e vocazione⁴⁸, per questo profondamente legati alla terra natale, la *Heimat* renana per l'uno e sassone per l'altro.

Nati e cresciuti ai confini occidentali e orientali della Germania vicino a due fiumi di grande gittata e lunghissimo corso, sulle cui rive le genti hanno inventato culture e civiltà, nelle loro opere Grünbein e Ernst compendiano e riepilogano sorti e destini del Vecchio Continente innestandovi il *novum*, che nasce e si sviluppa dalla consapevolezza di un'eredità di trasmissione inter- e transgenerazionale profondamente radicata in un'etica della creazione artistica.

48 La lirica di Grünbein *Kosmopolit*, dapprima apparsa in *Nach den Satiren* (1999: 85), viene riprodotta, a mo' di lasciapassare, nei paesaggi di parole del volumetto *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* (2009: 7). Sempre in questa raccolta è contenuta, come settima "immersione", la prosa omonima (31-33). Per Ernst, oltre alle vicissitudini biografiche che lo portano, già nel 1922, fuori dalla natia Brühl a Parigi, si pensi pure al ciclo degli *Apatrides (Die Staatenlosen - 1939)*. *Frottages* colorati, realizzati nel 1939 nel campo di Les Milles presso Aix-en-Provence, dove Ernst rappresenta se medesimo e il compagno di reclusione Hans Bellmer. Sono per lo più lime, gli utensili necessari all'evaso, che con occhi, mani e gambe danzano e vorticano. L'ispirazione data dalla danza degli ombrelli e dei bastoni da passeggio di Grandville è esplicita, il senso di liberazione prodotto dall'ironia evidente (Spies 1979: 311, N. 254).

Bibliografia

- Benjamin, W., 1989², *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929), in Idem, *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Th. W. Adorno, G. Scholem, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1989, Bd. II/1: 295-310.
- , 1989², *Zum Bilde Prousts* (1929), in Idem, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II/1: 310-324.
- , 1989², *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* in: Idem, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II/3: 1064-1065.
- Bischoff, U., 2003, *Max Ernst 1891-1976. Oltre la pittura* (1992), trad. D. Schmid, Köln, Taschen.
- Brandi, C., 2001⁴, *Segno e Immagine* (1960), postfazione di P. D'Angelo, Palermo, Aesthetica.
- Corts, K., 2007, *Atlantropa*, in «TEC 21», Band 133, Heft 23 «GESTAUT», ETH Zürich, pp. 18-23 <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=sbz-004%3A2007%3A133%3A%3A2294#2294>; (ultima consultaz. 10.05.2022); disponibile in pdf al link: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=-sbz-004%3A2007%3A133%3A%3A524> (ultima consultaz. 18.05.2022).
- Deckert, R. (hrsg. von), 2005, *Gespräch mit Durs Grünbein*, in Idem, *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag: 189-212.
- , 2010, *Ruine und Gedicht. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, Dresden, Thelem.
- Döring, J., 1998, *Von den Nachgeborenen. Brechts Ballade Von den Seeräubern und Durs Grünbeins O Heimat, zynischer Euphon*, in: W. Delabar; J. Döring (hrsg. von), *Bertolt Brecht 1898-1956*, Berlin, Weidler 1998: 355-377.
- , 1999, *Großstadtlyrik nach 1989. Durs Grünbeins In Tunneln der U-Bahn und Bert Papenfuß' hunger, sucht & durst*, in: E. Schütz; J. Döring (hrsg. von), *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin, Weidler: 95-118.
- Drost, J., 2010, *Europas neue Nomaden – Max Ernst zwischen Welterkundung und Vertreibung*, in «Jahrbuch für europäische Geschichte», 11: 139-159.
- , 2021, “Note per una biografia”. *Il gioco di Max Ernst con un genere letterario*, trad. E. Grazioli, in «Max Ernst. RIGA 42», cit: 332-348.
- DUDEN WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE: <https://www.duden.de/woerterbuch>
- Engelskirchen, M., 2014, *Zwischen Imagination und Geopolitik. Max Ernsts Europa nach dem Regen*, in «ALL OVER. Magazin für Kunst und Ästhetik» March: <https://allover-magazin.com/?p=1702> (ultima consultaz. 18.05.2022).
- Ernst, M., *Etna* (1923), in (1996) *Max Ernst 1891-1976 da collezioni francesi e italiane*. Mostra realizzata dalla Galleria del Credito Valtellinese “Refettorio delle Stelline”

- e Jil Sander in collaborazione con il Centre Culturel Français de Milan 22 novembre 1996 / 9 febbraio 1997, Milano, Skira.
- , 1942, *Some Data on the Youth of M. E., As Told by Himself*, in «View» 2, no. 1, Special Ernst Issue (April): 24-30.
- , 1996, *Note per una Biografia estratte da Notes pour une biographie (1959) scritte da Max Ernst stesso e pubblicate in Écritures, Parigi 1970*, in *Max Ernst 1891-1976 da collezioni francesi e italiane*, cit.: 133-143.
- , 2021, *Oltre la pittura (1937)*, trad. I. Simonis e G. R. Morteo, in «Max Ernst. RIGA 42», a cura di E. Grazioli e A. Zucchinali, Macerata, Quodlibet: 54-67.
- , Lebel, R., 2021, *Conversazione con Max Ernst (1969)*, a cura di A. Zucchinali in «RIGA 42. Max Ernst», cit.: 81-92.
- Fimiani, F., 2006, *Larve d'immagini e segni*, in L. Russo (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Palermo, Aesthetica Preprint. Supplementa. N. 19, dicembre: 71-77.
- Fioretos, A.; Grünbein, D., 1996, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, in «Akzente», 6: 486-501.
- Freud, S., 1940-1952, *Gesammelte Werke*, a cura di A. Freud et alii, 18 voll, Imago Publishing Co., London 1940-1952, dal 1960 Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag (GW).
- , *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“ (1907)*, GW VII: 28-125.
- , *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci (1910)*, GW VIII: 127-211.
- , *Das Interesse an der Psychoanalyse (1913)*, GW VIII: 389-420.
- , *Enige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten (1913)*, GW VIII: 429-439.
- , *Die Zukunft einer Illusion (1927)*, GW XIV: 323-380.
- , *Das Unbehagen in der Kultur (1929)*, GW XIV: 419-506.
- , *Warum Krieg? (1932)*, GW XVI: 11-27.
- , *Der Mann Moses und die monotheistische Religion (1938-1939)*, GW XVI: 101-246.
- Grimm, J. und W., 1886, *Deutsches Wörterbuch. Der digitale Grimm*. <http://dwb.uni-trier.de/de/>.
- Fischer, L., 1972, *Max Ernst. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Fuhrmann, R., 2019, *Dresdens Tor zum Himmel. Die erste aerodynamisch geformte Luftschiffballon und ihr Einfluss auf die Baugeschichte*, Dresden, Thelem Universitätsverlag und Buchhandlung.
- Galonska, C.; Elstner, F., 2007, *Gartenstadt Hellerau*, Chemnitz, Palisander Verlag.
- Grünbein, D., 1988, *Grauzone, morgens. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 1991, *Schädelbasislektion. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 1996, *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 1996a, *Mein babylonisches Hirn*, pp. 18-33, in Idem, *Galilei*, cit: 18-33.

- , 1996b, *Vulkan und Gedicht*, in Idem, *Galilei*, cit.: 34-39.
- , 1996c, *Drei Briefe. Brief über Dichtung und Körper*, in Idem, *Galilei*, cit.: 40-45.
- , 1996d, *Galilei vermischt Dantes Hölle und bleibt an den Maaßen hängen*, in *Galilei*, cit.: 89-104.
- , 1999, *Nach den Satiren*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (NdS).
- , 2001, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2003, *Ein Interview mit Durs Grünbein zu „Europa nach dem letzten Regen“* von Tobias Niederschlag (Sächsische Staatsoper Dresden): <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/europa-nach-dem-letzten-regen-11008> (ultima consultaz. 10.05.2022).
- , 2005, *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2009, *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2010, *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2010a, *Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik*, in D. Grünbein, *Vom Stellenwert der Worte*, cit.: 15-51.
- , 2010b, *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2015, *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2017, *Zündkerzen. Gedichte*, Berlin, Suhrkamp: 59-77. Originariamente: Grünbein, D., *Das Photopoem*, hrsg. von B. Labs-Erhart, Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe 2015 (32 pp).
- , 2019, *Paraphrase*, in Idem, *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2020a, *Der Spiritus des Lebendigen*, in M. Eskin (hrsg. von), *„Schwerer werden, leichter sein.“ Gespräche um Paul Celan — mit Durs Grünbein, Gerhard Falkner, Aris Fioretos und Ulrike Draesner*, Göttingen, Wallstein Verlag: 13-51.
- , 2020b, *Jenseits der Literatur. Oxford Lectures*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2021, *Due forme di rievocazione: “Uno stretto”*. Testo inedito per gentile concessione del poeta: *Zweierlei Gedenken. Eine “Engführung”*. Traduzione e note di R. Maletta, in «Frontiere della psicoanalisi. La scomparsa della storia?» 2/2020, copyright 2021, Bologna, Il Mulino: 331-339. (Una versione in forma ridotta e con differenze contenutistiche e stilistiche, è uscita nella «Süddeutsche Zeitung» del 12.02.2021 con il titolo *Deutsche Erinnerung*: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/dresden-auschwitz-durs-gruenbein-1.5204574?reduced=true> (ultima consultaz. 12.05.2022).
- Konnertz, W., 1980, *Max Ernst. Zeichnungen – Aquarelle – Übermalungen – Frottagen*, Köln, DuMont Buchverlag.
- Lacan, J., 1986, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil.

- Leonardo da Vinci, 2019, *Trattato della pittura (Libro di pittura)*, Introduzione di R. Papa, Firenze, Giunti. (Codice Urbinate 1540 circa; prima pubblicaz. Parigi 1651).
- Lepenius, W., 2006, „*Bomben auf Dresden – Una am Himmelk der Rosenkavalier*“, in Idem, *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*, München, Hanser: 9-17.
- Lermen, B., 2002, *Zu Durs Grünbeins Poetik*. „*Unter der Schrift arbeitet der Nerv*“, in «Die Politische Meinung», Nr. 395, Oktober: 91-92, scaricabile in pdf al link: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=87758281-7e59-1968-6a-ea-637cf3399a28&groupId=252038 (ultima consultaz. 10.05.2022).
- Masiero, R., 2019, *Atlantropa. Progettare il mondo: geopolitiche e imperi*, in «La Rivista di Engramma. EniWay», N. 169, novembre: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2019.169.0016> (ultima consultaz. 18.05.2022).
- Nietzsche, F., 1954, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882; 1886), in Idem, *Werke I-III*, hrsg. von K. Schlechta, Bd II, München, Hanser: 7-274.
- , 1954, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887-1888), in Idem, *Werke*, cit., Bd II: 761-900.
- Read, P., 2007, *French Surrealism and la démoralisation de l'Occident in 1932 and 2001*, in D. Gascoigne (Ed.), *Violent Histories: Violence, Culture and Identity in France from Surrealism to the Néo-Polar*, Bern, Peter Lang International: 29-46.
- Ribeiro, D. M.; Caquard, S., 2018, *Cartography and Art*, in J. P. Wilson. (Ed.), «The Geographic Information Science & Technology Body of Knowledge» (1st Quarter Edition): <https://gistbok.ucgis.org/bok-topics/cartography-and-art> (ultima consultaz. 22.05.2022).
- Richter, H., 1964, *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, mit einem Nachwort von W. Haftmann, DuMont Schauberg Verlag, Köln 196. (Originariamente in Ernst, M., 1942).
- Rihm, W., 2003, *Wolfgang Rihm: Europa nach dem letzten Regen 11 Gedichte. Werkeinführung. Ein Interview mit Wolfgang Rihm zu „Europa nach dem letzten Regen“* von T. Niederschlag (Sächsische Staatsoper Dresden): <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/europa-nach-dem-letzten-regen-11008> (ultima consultaz. 10.05.2022).
- Rubin W. et alii, (Ed.), 1984, *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., New York, Museum of Modern Art.
- Russell, J., 1967, *Max Ernst. Life and Work*, London, Thames and Hudson.
- Spies, W., 1974, *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln, Verlag DuMont Schauberg.
- , (hrsg. von), 1979, *Max Ernst. Retrospektive 1979. Katalog* (Haus der Kunst München, 17. Februar bis 29. April 1979; Nationalgalerie Berlin, 10. Mai bis 15. Juli 1979), München, Prestel-Verlag: 121-203.
- , 1982, *Max Ernst. Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*, München, Prestel.
- , (hrsg. von), 1986, *Max Ernst. Frottagen*, Stuttgart, Gerd Hatje.

- , (hrsg. von), 2005, *Max Ernst. Leben und Werk*, Köln, DuMont.
- Stokes, C., 1983, *Surrealist Persona: Max Ernst's 'Loplop, Superior of Birds.'*, in «Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art» 13, N. 3/4: 225–34. <https://doi.org/10.2307/3780542> (ultima consultaz. 10.05.2022).
- Stravinaki, M., 2011, *Modernité préhistorique: techniques d'auto-imitation' et temporalités à rebours chez Max Ernst et Joan Miró*, in «Perspective. Actualité en histoire de l'art» 1/2011: 574-579. Ora disponibile anche online: URL: <http://journals.openedition.org/perspective/1053>; DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.1053> (ultima consultazione 12.05.2022).
- Waldberg, P., 1958, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur.
- Warlick, M. E., 2001, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin, University of Texas Press.
- Wildt, M., 2019, *Die Ambivalenzen des Volkes. Der Nationalsozialismus als Gesellschaftsgeschichte*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2022, *Zerborstene Zeit. Deutsche Geschichte 1918 bis 1945*, München, Beck.
- Zanucchi, M., 2005, *Das Diorama und der sarkastische Blick*, in «Weimarer Beiträge», 51, 2: 219-235.

La città e l'inconscio nell'era globale

Germanistica in dialogo multidisciplinare

a cura di Rosalba Maletta

Il volume ospita molte più domande di quanto non sia qui possibile enunciare e cerca risposte che introducano un'etica della cittadinanza per il terzo millennio, dove le finalità di Agenda 2030 non restino gusci vuoti, slogan che evacuano il pensare e dove al movimentismo, strumentalizzato dai potenti della terra, si sostituiscano contenuti e consapevolezze da tradurre in una prassi comune nel riconoscimento delle differenze e di un'irriducibile alterità. Il volume prende avvio dagli scritti di Bruno Taut per ripensare attraverso Sigmund Freud, F. G. Jünger, Paul Celan, Durs Grünbein e molti altri il legame sociale all'epoca della mutazione antropologica e delle emergenze pandemiche.

In copertina: Klein Bottle-01, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KleinBottle-01.svg?uselang=it#filelinks> - CC-BY-SA-3.0

ISBN 979-12-80325-92-1 (print)
ISBN 979-12-80325-97-6 (PDF)
ISBN 979-12-80325-99-0 (EPUB)
DOI 10.54103/milanoup.92