

# In vece del bianco. Vicissitudini dell'irrapresentabile 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'irrapresentabile quale residuo insolubile e continuamente slegato del rappresentare. Residuo irrapresentabile 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; irrapresentabilità

## 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)<sup>1</sup>

*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)<sup>2</sup>

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 portanti<sup>3</sup>.

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 vuoto<sup>4</sup> 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 lavori<sup>5</sup>, declinandolo nel contesto del processo creativo: ossia bianco come spazio inquadrante la rappresentazione, più specificamente *la rappresentazione di assenza di rappresentazione*<sup>6</sup>. 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 brute<sup>7</sup>. (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 critica<sup>8</sup>.

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 costruttive<sup>9</sup>. 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.



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?

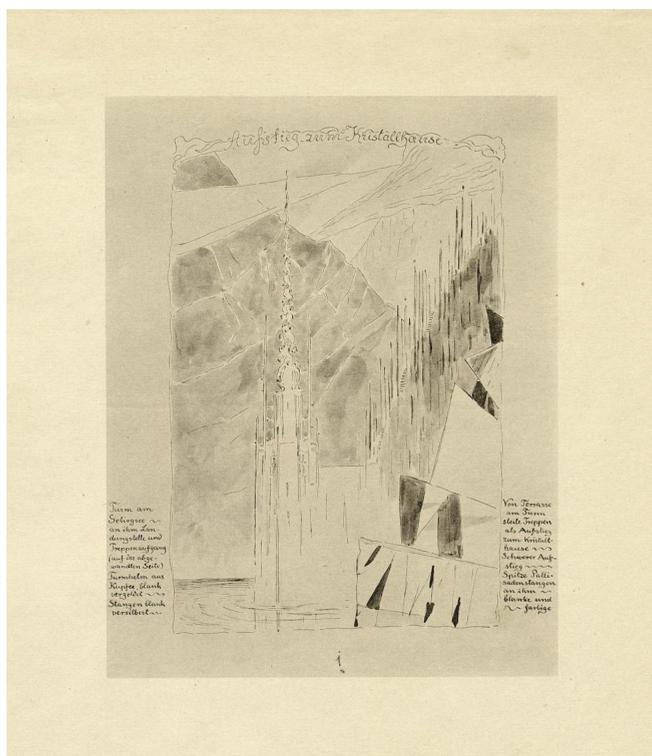


Fig. 2 Folio 1, *Ascensione dal lago di montagna*, Taut 2004: 33.  
Licenza: Public Domain Mark 1.0 – No Copyright.

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.

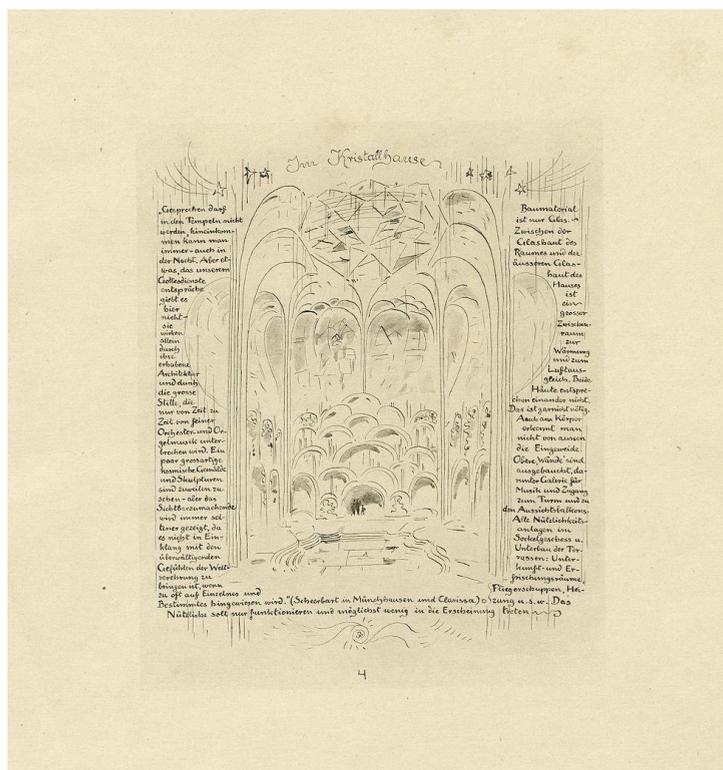
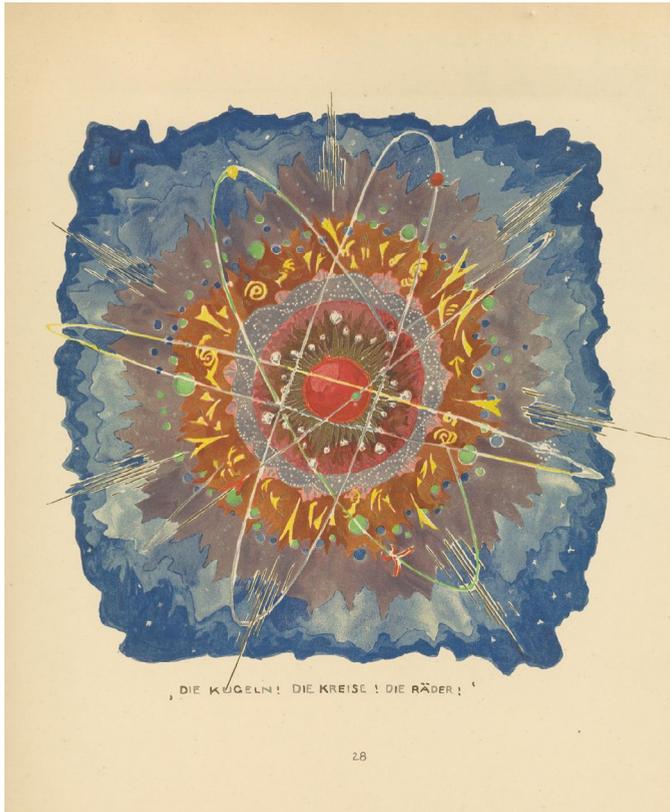


Fig. 3 Folio 4, *Dentro la dimora di cristallo*, Taut 2004: 41.  
Licenza: Public Domain Mark 1.0 – No Copyright.

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).

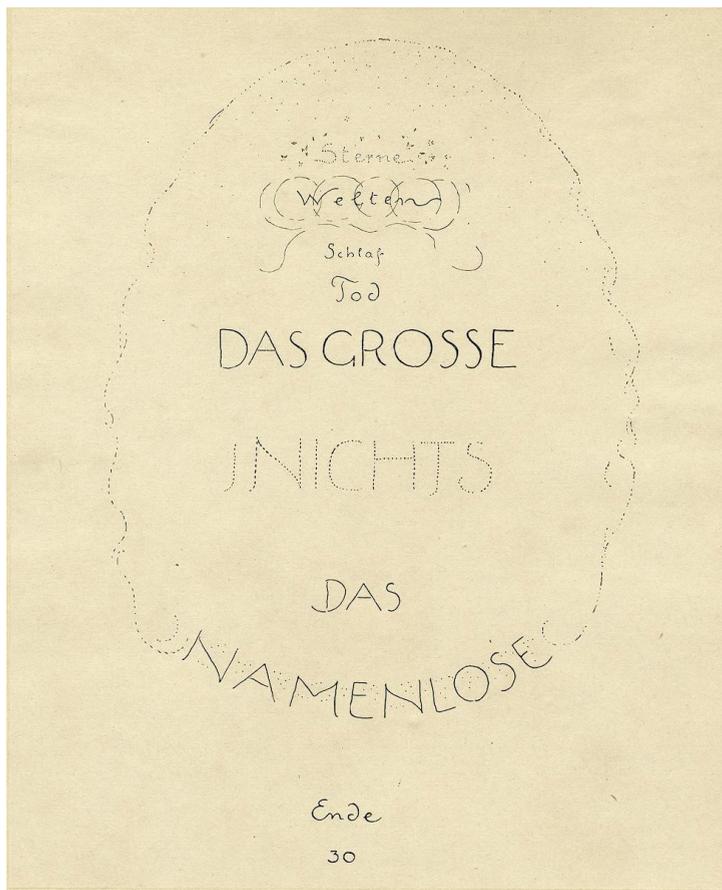


**Fig. 4** Folio 28, *Sistema solare*, Taut 2004: 107.  
Licenza: Public Domain Mark 1.0 – No Copyright.

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.)<sup>10</sup>. 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?<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup> (1976), una delle raccolte di testi che, rimaste incompiute, appartengono al lascito postumo del poeta<sup>13</sup>. 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 scritto<sup>14</sup>. 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, riscosero 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 annunci<sup>15</sup>. 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  
stockt<sup>16</sup>.

LILA LUFT mit gelben Fensterflecken,

der Jakobstab überm  
Anhalter Trumm

Kokelstunde, noch nichts  
Interkurrierendes,

vor der  
Stehkneipe zur  
Schneekneipe<sup>17</sup>.

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)<sup>18</sup>

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)
- Lyotard, 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.