

# LA CITTÀ DEL FOLLE. LIMITE, DELIRIO, SCRITTURA IN UN SAGGIO DI ROLAND KUHN

di Federico Leoni

## 1. La città e il sogno

40 Nel 1952 Roland Kuhn, uno psichiatra svizzero tedesco che è stato tra i continuatori più originali di Ludwig Binswanger, pubblicò uno scritto intitolato *Über die Bedeutung vom Grenzen im Wahn, Sul significato del limite nel delirio*. Il delirio di cui Kuhn parla in quel saggio, il delirio di Franz Weber –così si chiama il suo paziente–, è infinitamente avviluppato e stratificato intorno all'unico tema della città. Ciò che, alla lettura, risulta più impressionante è il fatto che nell'esperienza sconvolgente di quest'uomo, avvinto in una *Stimmung* schizofrenica via via più angosciata, impegnato nella progettazione dettagliatissima, interminabile di quella che doveva essere la città ideale, sia possibile ravvisare un'esperienza a suo modo vertiginosa del senso dell'abitare il paesaggio familiare, a tutti comune, delle case e dei palazzi, delle strade, dei quartieri e delle piazze, e che, in quell'esperienza, sia infine possibile ravvisare una verifica smagliante dell'osservazione fatta una volta da uno storico dell'architettura e dell'urbanistica come Joseph Ryckwert: "più che ad ogni altra cosa", dice Ryckwert, "la città somiglia ad un sogno"<sup>2</sup>.

Quando Kuhn lo viene a conoscere, Weber è un uomo di cinquantatré anni. Ha alle spalle vari mestieri e ha lavorato per qualche tempo come disegnatore tecnico. Convinto che i colleghi stiano tentando di avvelenarlo, perde il posto. Ricoverato una prima volta, ventottenne, una seconda a trentatré anni, per alcolismo, all'età di quarantaquattro viene internato definitivamente. Da dieci anni, al momento in cui Kuhn scrive, Weber vive rinchiuso in una casa di cura, dove ha modo di dedicarsi, nel corso delle giornate, a piccoli "lavori di scrittura", come li definisce, a "immagini" e "schizzi" in cui si esprime una formazione delirante ormai vastissima, esito incessantemente ampliato e rielaborato di una stratificazione tematica in perenne deriva a partire dall'unica immagine, essenziale, della città. Circa duecento lettere e un numero imprecisato di disegni costituiscono, insieme alle spiegazioni di volta in volta ottenute dal paziente stesso, la documentazione che Kuhn prende in esame in questo scritto: frammenti di un progetto architettonico e urbanistico della città futura, in cui l'umanità avrebbe dovuto vivere e prosperare, spiega Weber, finalmente al riparo dalla sua "imperfezione", dalla sua "incompiutezza", dal suo "disorientamento". Sono infatti questi i mali che affliggono gli uomini e che, allo stesso modo, tormentano il paziente: "garbugli di pensieri" e "seccature

della propria persona”, “svalutazione”, “faccende diametrali”, “prigionia”. Spera che la città da lui progettata possa un giorno offrire a se stesso, a tutti, una “restaurazione” e “una vera costruzione”, un “ordinamento stilisticamente corretto” o, come anche dice, “un inizio e una fine”, una “completezza” tali che “la gioia diverrà di questa terra”.

Una gran quantità di tavole sviluppa graficamente il progetto. Kuhn ne riproduce alcune: planimetrie, disegni di facciate, piante, prospetti vari della città. Essa racchiude, dice ancora il paziente, “arte, artigianato, scienza e stato”, e a questo “tesoro”, nei disegni, corrisponde una partizione minutissima degli spazi: quartieri ed edifici, palazzi e stanze sono dedicate e intitolate, con una grande scritta in stampatello, a quelle sfere di interesse, la scienza, l’artigianato, così come a molte altre attività: vi sono infatti biblioteche e giardini, un’agorà e un forum, un chiostro, un’accademia, un hotel.

Ciò che più colpisce, nei disegni di Weber, e ciò su cui Kuhn più insiste, è appunto l’attenzione ossessiva e angosciata con cui case, isolati, quartieri si trovano delimitati e isolati gli uni rispetto agli altri. Tutto si gioca su questo tracciare suddivisioni, stacchi, partizioni. Tutto, con le parole del paziente, obbedisce ad un’esigenza di *Skelettierung*: un dare forma di ossatura o di scheletro, un gesto duplice che disegna sia la città sia gli uomini che la abitano, in una sorta di specularità, di accordo proporzionato che le città esistenti negano e calpestanto, ma che questa saprà finalmente instaurare “contro la guerra” e “contro il nulla” che imperversano. Una cinta di mura garantirà la rinascita degli uomini, racchiudendo e preservando “quanto di più bello” si possa immaginare “di fronte alla piccolezza umana”.

## 2. Girotondo

Un giorno Weber avverte il bisogno di “ricongiungersi con i suoi possedimenti”, come dice, cioè con la città che va progettando e con il territorio della sua nazione, la Svizzera. Scrive quindi una lettera all’infermiere capo del reparto, pregandolo di aiutarlo a realizzare un viaggio senza il quale, dice, non sarebbe possibile alcuna guarigione sua né dell’umanità. Si dedica perciò a progettare l’itinerario: “fino a San Gallo, Zurigo, Lucerna, Berna, Losanna, Ginevra e ritorno verso Neuchâtel e San Gallo”.

Weber chiama questo percorso *Rundreise*: un viaggio in cerchio, si potrebbe tradurre, un giro in tondo. Kuhn nota la similitudine tra questa espressione e un’altra idea del paziente, fondamentale tra quante presiedono alla strutturazione della città, secondo cui questa nascerebbe, nel tracciato del suo perimetro, da un movimento che Weber definisce *Kreislauf*: di nuovo una sorta di giro in tondo, un corso circolare. Difficile, dice Kuhn, esplicitare il senso di questo *Kreislauf*, di questa sorta di girotondo. Intuendone l’assoluta centralità, egli prova comunque a chiarirlo. Come nel battello che doveva servire alla *Rundreise* dovevano essere possibili due movimenti, l’andare in cerchio all’interno del battello stesso, forse sul ponte, e il movimento del battello stesso che lascia il porto, compie il proprio viaggio e rientra nel porto, così anche nella

città, che doveva essere costruita in riva ad un mare, era presente una tale struttura circolare. Le mura della città devono infatti riprodurre e, incarnare questa circolarità, che gli abitanti hanno il compito di tenere viva attraverso danze e cortei, specie di sortilegio ritualmente rinnovato per le vie, a salvaguardia della città dalla minaccia della terra desolata che la assedia.

L'“illimitato” e l'“incompiuto”, contro cui Franz Weber sente di dover lottare sono così tenuti a distanza, fuori dalla città, e dominati con un'infinita, angosciosa insistenza sul limite, sulla traccia della delimitazione, sul segno liminare. La città, gli schizzi e i manoscritti in cui essa prende forma, i pensieri di Weber, i suoi discorsi, nel corso del tempo, si orientano infatti sempre più decisamente ed esplicitamente all'esperienza del limite. Diviene anzi riconoscibile, e centrale, nel delirio di Weber, qualcosa come una vera e propria *Grenzproblematik*, una problematica del limite, come Kuhn dice. Il malato stesso si dice investito da un'interminabile *Aufgabe der Begrenzung*: letteralmente, da un compito di delimitazione. Le case vengono accostate le une alle altre in sequenze sterminate poste ai margini dell'abitato, come fossero pietre di delimitazione. Le vie e le piazze vengono così ossessivamente delimitate da risultare, infine, chiuse e cieche. Nessuna via si affaccia su un'altra via, nessuna piazza si apre al resto della città. L'acribia con cui la città stessa viene isolata dal suo territorio assume forme estreme e terribili. “Non si possono oltrepassare i limiti”, dice Weber, “là, si cadrebbe”, “là vicino tutto ciò che è piccolo viene scorticato”.

42

I limiti dell'abitato sono rafforzati all'infinito. Si potrebbe dire, da un certo punto di vista, e nonostante Weber e Kuhn parlino quasi esclusivamente di *Grenzen*—cioè di limiti, di frontiere cui inerisce un rapporto positivo tra l'al di qua e l'al di là della linea, cui appartiene, quindi, un'allusione o un rinvio dell'al di qua all'al di là del limite, e viceversa—che quelli della città sono invece, nel senso più radicale, *SchranFen*—cioè confini, trincee che con l'esterno intrattengono un rapporto puramente negativo, che agiscono e che sono esperite solo in rapporto ad un interno, ad un dentro che si vuole assoluto. Tutto ciò che accade, dice infatti Weber, “deve accadere all'interno”; la città deve essere costruita “dall'esterno all'interno”, aggiunge; tutto è “da fuori a dentro”.

E tuttavia, o proprio perciò, il cuore della città non sta nel centro, ma nel giro della delimitazione più estrema. Tutto si gioca su quel filo. Dapprima questa scorza, che si inoltra per chilometri opponendosi al “nulla” e alla “guerra”, viene rappresentata da Weber come una muraglia o un fossato colmo d'acqua. Nei disegni più tardi, essa si riduce ad una cornice di colore dorato, in accordo ad una tendenza all'astrazione e alla stilizzazione sempre più accentuate: “i piani diventano ornamento”, dice il paziente stesso, assumono, cioè, una funzione quasi esclusivamente decorativa, tale che si può finalmente “tracciarli in modo interessante”. Nella fase centrale dello sviluppo del delirio, però, quella cerchia più esterna—peraltro destinata a diventare nel tempo “angolare”, come la quasi totalità delle partizioni interne alla città—è rappresentata da un susseguirsi ininterrotto di spazi quadrati, cioè da grandi, sterminate stanze o abitazioni in cui risiederebbero personaggi che Weber definisce “*Doktorgrade*”.

### 3. “Del suo proprio essere, o della città”

Nessuno vorrebbe abitare una simile prigione. Ma c'è di che pensare e di che riflettere, nella vicenda di questo malato che firmava le sue lettere “Kaiser Franz Weber” o, a volte, “Franz Weber, Europa”. C'è qualcosa di lancinante nell'ossessione di un uomo –Kuhn non ne fa mai parola, ma come dimenticarlo?– nel pieno della distruzione dell'Europa, nella seconda guerra mondiale, traccia instancabilmente i piani di una nuova utopia. “Quando fuori nel mondo domina la guerra”, scrive Weber in una delle sue lettere “allora ci si può ritirare in questo luogo, allora si possono ritrovare in questo luogo i beni della cultura difesi e risparmiati”.

Talvolta, tuttavia, nonostante il lavoro incessante di delimitazione e di ripartizione degli spazi, Weber sente con angoscia di non aver saputo realizzare al meglio il proprio compito: “egli dice di perdere in questo modo la libertà, scrive Kuhn, e di cadere in conflitto con quel che cerca di tenere fuori dalla città, con il caos”. E, prosegue Kuhn con un'osservazione insieme acuta e stranamente incongrua, “a questo proposito non sempre si distingue chiaramente di cosa intenda parlare, se del suo proprio essere o della città”<sup>3</sup>.

Kuhn coglie qui con acume straordinario il nodo in cui si decide dell'angoscia o della salvezza del suo paziente, e della sua città. Arriva a vedere, in un lampo, quell'unità tra città e uomo, tra disegno ed esistenza, tra scrittura ed esperienza, tra limite e mondo, che stanno al cuore della visione delirante di Weber. Ma vede questo nesso in un curioso capovolgimento, in cui l'intuizione si oscura immediatamente. Non sempre si distingue, dice infatti Kuhn, di cosa il malato intenda parlare, se di sé o della città. E tuttavia, se si leggono le parole del paziente, pur nell'incertezza inevitabile delle trascrizioni, delle traduzioni, pur nella fragilità delle scritture seconde che la psicopatologia ci offre, appare che solo per Kuhn questa esatta attribuzione del conflitto –all'essere della città o a quello dell'uomo?– è problematica, è rilevante, è incerta. Solo per Kuhn, perché per Weber è invece questione sempre solo di uno stesso gesto, in cui, ponendo il limite, tracciando il perimetro della città, si disegna, insieme e di contro, la figura dell'uomo che la abita. Perciò il fallimento o il successo di quel gesto è il successo o il fallimento simultaneo dell'essere della città e dell'essere dell'uomo, di Franz Weber stesso. Perciò quella sorta di indistinzione non è un difetto di senso, per dire così, del delirio di Weber, né, certo, un difetto di comprensione da parte di Kuhn, ma, a suo modo, una necessità inerente alle cose stesse.

Proprio Kuhn nota infatti magistralmente che la *Grenzproblematik* di Franz Weber è qualcosa che va ben al di là della “semplice delimitazione dei progetti della città fantastica”, e che essa rappresenta piuttosto la “concretizzazione” di una specifica *Daseinsform*, di una specifica forma di vita, di una specifica scrittura dell'esperienza e dell'esistenza. Ed è esattamente su questa unità duplice del senso inerente all'esperienza del limite, esperienza insieme autenticamente antropologica e cosmologica, umanistica e urbanistica, che si tratta di insistere.

#### 4. Il sacro, il profano, il limite

Fin dall'inizio del suo studio Kuhn colloca il tema del limite entro una simile prospettiva antropologica e cosmologica, rifacendosi, ancor prima di affrontare la descrizione del caso di Weber, ad Ernst Cassirer e alla sua monumentale *Filosofia delle forme simboliche*. Kuhn richiama alcuni passi del secondo volume dell'opera, dedicato al "pensiero mitico", relativi al tema del limite e, si potrebbe dire, all'ordinamento di mondo e di esperienze umane e divine che il mito incontra a partire da un gesto delimitativo in ogni senso primordiale.

Cassirer rileva dapprima, in quelle pagine<sup>4</sup>, che ogni luogo, appartenente allo spazio che egli definisce "mitico" per differenza dal nostro, "geometrico", che "ogni 'qui' e 'là' non è un semplice qui e là, non è il semplice termine di una relazione generale, che si ripeta in modo uniforme nei contenuti più diversi; ma ogni punto possiede qui, per così dire, un proprio 'accento'".

Un accento, dunque. Cassirer chiarisce: "le linee divisorie, che la coscienza traccia e per cui il mondo si articola spazialmente e spiritualmente, si fondano [...] sul fatto che l'uomo, nella sua posizione diretta di fronte alla realtà, si limita nella sua volontà e nella sua azione, traccia per sé determinati limiti a cui il sentimento e il volere rimangono legati". È in questa delimitazione che si rendono riconoscibili simili accenti, simili discontinuità di senso. E, come ancora Kuhn ricorda, riprendendo fedelmente il percorso cassireriano, la delimitazione più originaria dello spazio mitico è quella che accade nel suo differenziarsi in due campi, due territori: l'uno straordinario e terribile, eccezionale, esecrando; l'altro ordinario, quotidiano. Il primo accento è questo del sacro che oppone al profano, è l'accento dello spazio che si stacca in se stesso e che, in quella traccia, in quella partizione liminare, emerge come sacro sprofondando come profano.

L'intuizione di Kuhn, per cui il "compito" di questa scrittura di limiti è tutt'uno con una specifica *Daseinsform*—su questa base egli potrà appunto argomentare, come infatti fa, seppure marginalmente, che qualcosa di questa scrittura sopravvive e dà senso ancora oggi a qualcosa della nostra esperienza di spazio, e, quindi, a qualcosa dell'esperienza di spazio che la follia talora vive— questa intuizione è, d'altra parte, presente, a suo modo, già in Cassirer. Questi nota infatti che "nella forma di spazio che il pensiero mitico abbozza, si esprime tutta la forma mitica di vita e può in un certo senso esservi colta", e, riprendendo la riflessione, prima interrotta, sulla partizione tra sacro e profano, aggiunge che la "forma" stessa del sacro trova "la sua prima oggettivazione volgendosi verso l'esterno e presentandosi nell'intuizione di rapporti spaziali".

"Il sacro, ribadisce quindi, comincia in quanto dalla totalità dello spazio viene distinta una determinata regione, separata dalle altre [...]", e a questa pratica del limite, aggiunge, si possono ricondurre le parole *templum* e *tēmenos*, che in latino e in greco rispettivamente indicano il tempio, derivandone il significato da una radice, *teu*, che significa appunto "tagliare". Cassirer, a questo punto, richiama rapidamente e suggestivamente le molteplici operazioni

rituali di delimitazione compiute dai sacerdoti romani, sulla scia di una continuità di pratiche antichissime e, diremmo noi, diversissime quanto quelle della religione e dell'architettura. Proprio in questa mossa cassireriana, di straordinaria profondità, l'ambito della *Grenzproblematik* sacrale si sposta gradualmente, o, meglio, mostra una unità di fondo rispetto al tema della città, e, in questo spostamento, si approssima al tema kuhniano del rapporto tra esperienza del limite e delirio dell'abitare.

La partizione del cielo in quattro regioni, scrive infatti Cassirer, "secondo la linea Est-Ovest indicata e stabilita mediante il corso del sole" e "la linea ad essa perpendicolare tracciata nel senso Nord-Sud", veniva esattamente trascritta, in una sorta di replica terrena, nell'incrocio tra le linee del *cardo* e del *decumanus*, e la città stessa finiva con il coincidere, nella sua fondazione, con questa pratica delimitativa. Solo sulla base di quelle partizioni celesti e terrestri potevano poi sorgere e orientarsi vie, edifici, piazze. Solo sulla base di questa originaria architettura di limiti –dentro e fuori, sacro e profano, luce e ombra, come ancora Cassirer nota, o compiutezza e caos, nell'ossessione di Franz Weber– l'esperienza dell'uomo si iscriveva nell'esperienza del mondo. Grandiosa architettura, per noi irrimediabilmente insensata, o, suggerisce Kuhn, enigmaticamente riprodotta e rivissuta nella follia.

## 5. Le mura, il nulla, la guerra

Non si può comprendere l'angoscia irreparabile di Franz Weber, la fuga interminabile di una delimitazione mai sufficientemente certa, se si pensa però che il gesto del tracciare e l'accadere del limite siano questioni originariamente "antropologiche" o "psicologiche". Perché mai, infatti, chi vive nell'angoscia dell'illimitato non riesce a placarsi nonostante un'opera di delimitazione sempre più precisa, sempre più ossessivamente e intenzionalmente dilagante, a suo modo sempre più mirabilmente precisa?

Invocare la follia quale spiegazione di questo apparente nonsenso è troppo semplice: proprio questa follia si tratta di comprendere, e non di presupporre. Un paio di passi di Cassirer devono allora essere richiamati. In essi si nasconde –sia detto con timore e tremore– un inciampo segreto ma esiziale. Il primo passo: "nella forma di spazio che il pensiero mitico abbozza, si esprime tutta la forma mitica di vita". Il secondo: la forma stessa del sacro trova "la sua prima oggettivazione volgendosi verso l'esterno e presentandosi nell'intuizione di rapporti spaziali"<sup>5</sup>. In entrambi è questo "esprimersi" e questo "volgersi verso l'esterno" a sollevare delle difficoltà: quasi che vi fosse anzitutto un'esistenza mitica preesistente al suo mondo, e che un mondo neutro e incolore le si parasse di fronte, affinché essa potesse tracciarvi i propri segni e colorarlo dei propri colori, appunto volgendosi all'esterno, in un mondo mai prima frequentato, ed esprimendosi infine dopo una lunga vita di pura, incontaminata interiorità.

Ancora la chiusa che Cassirer pone al capitolo in questione, in cui si addensano i risultati di molte pagine di analisi splendide, riporta alla luce la

medesima difficoltà. Scrive infatti Cassirer: “quando ciò che è puramente interiore è costretto ad oggettivarsi, a convertirsi in qualcosa di esteriore, accade che ogni intuizione della realtà esteriore rimanga durevolmente permeata e intessuta di determinazioni interiori”. Una volta di più sembra sia presupposta, qui, al gesto del tracciare il limite, all’emergere del mondo nella spaccatura tra sacro e profano, una interiorità intenzionale già data, già costituita con tutti i suoi caratteri. Non si dovrebbe invece, coerentemente con le osservazioni e gli intenti di Cassirer stesso, cogliere l’insorgere simultaneo dello “spazio mitico” e della “coscienza mitica”, la cooriginarietà dell’interiore e dell’esteriore, il loro accadere nella partizione, nel loro limite appunto? E ancora: se è nel ripartire tra sacro e profano che lo spazio mitico si dischiude per così dire per la prima volta alla “coscienza mitica”, come Cassirer afferma, dove mai starebbe quella coscienza prima del gesto di quella ripartizione? Cassirer scrive che la possibilità del tracciare un limite si basa sul fatto che l’uomo, “nella sua posizione diretta di fronte alla realtà”, “si limita nella sua volontà e azione, traccia per sé determinati limiti a cui il suo sentimento e il suo volere rimangono legati”. Ma è davvero necessario pensare l’uomo posto “di fronte” alla realtà, e pensare il limite come qualcosa che l’uomo “dà” a se stesso?

Ciascuna di queste proposizioni spiega il limite presupponendolo: “dare a se stesso il limite”, “porsi di fronte alla realtà”, tutto ciò, messo da Cassirer sul conto dell’uomo, del suo “spirito” –certo, questa è la forza del suo magistero neokantiano, è il rinnovarsi della rivoluzione copernicana del maestro di Koenigsberg– presuppone tuttavia un sistema ricchissimo di partizioni –interiore ed esteriore, sacro e profano, città e territorio, uomo e mondo– piuttosto che spiegarne l’origine. Ed è forse proprio da questa incertezza che nasce lo strano capovolgimento prospettico che si riproduce in Kuhn, quando egli, pur individuando con chiarezza l’identità tra il senso della scrittura planimetrica di Weber e il senso della sua esistenza, infine dubita, trova stranamente indeterminata l’angoscia di Weber, si scopre incapace di intendere se essa sia da riferirsi all’esserci del malato, come infatti dice, o all’esserci della città.

Nella radicalità assoluta di questo delirio, ciò che emerge è invece precisamente lo strato di esperienza in cui scrittura dello spazio e scrittura del soggetto, limite dello spazio e limite del soggetto coincidono, come i lati contrapposti di uno stesso accadere, di una stessa traccia. Da questo punto di vista, l’architettura weberiana è propriamente e letteralmente il sogno di una autobiografia, una scrittura del proprio mondo e un’iscrizione, in quel mondo, della propria vita, della propria figura. Ma ciò significa, rispetto a Cassirer, rispetto al modo in cui Kuhn si serve di Cassirer, che non è la coscienza mitica a scrivere lo spazio mitico, e che non è il folle a tracciare il proprio mondo di follia, o che non è l’uomo, in generale, a disegnare gli spazi della sua città, più di quanto non siano questi ultimi, cioè la città, il mondo della follia, lo spazio mitico, a tracciare i primi, a tracciare l’uomo del mito, la sua coscienza, la coscienza di Weber affondata nel delirio. È nello stesso tracciarsi del limite che sono posti illimitato e limitato, il nulla e la città, l’uomo che aspira alla “compiutezza”

e la sua “incompiutezza” e le “seccature della sua persona”. Ecco allora che il tracciare limiti sempre più accurati non salva infine Weber dalla sua angoscia. Perché proprio alla scrittura del limite sembrano coesenziali una angoscia e una lotta interminabile con l’illimitato. Non perché l’illimitato sia più vasto o possente del limite, ma perché l’illimitato è posto con il limite e nel limite stesso; e come l’insistenza sul limite rafforza la città come un interno riparato dall’esterno, così quella stessa insistenza rafforza l’illimitato come l’esterno di quell’interno, e ne ribadisce la presenza incombente. Ciò che appariva, da un certo punto di vista, come un confine, volto unicamente all’interno, impermeabile all’esterno, infine e più profondamente non sta a sé, sfugge, si rivela cioè un limite, affetto da una costitutiva duplicità. Diceva bene Kuhn, allora, in questa seconda prospettiva, le mura della città di Weber sono propriamente e inevitabilmente *Grenzen*, limiti, e non *Schranken*, confini. Il che significa anche che nel limite città e guerra si annodano in uno, producono l’uno per l’altro senza sosta.

Perciò quella delimitazione ossessiva, che nel delirio cresce su se stessa, interminabilmente, nel placare l’angoscia da cui nasce anche la rinnova. Il limite ha in sé, e non fuori di sé, l’illimitato. La città di Weber, e Weber stesso, nella loro consapevolezza misteriosa, stravolta, hanno la guerra e il nulla non fuori dalle mura, ma in quelle mura stesse.

## 6. *Il gesto, la danza, il labirinto*

“Il movimento e la vita”, scrive Kuhn, “sono presenti nella città in due sole forme. La prima consiste in feste e parate, la seconda nelle attività dei *Doktorgrade*”. Di queste ultime, dei *Doktorgrade*, si dirà. Quanto alle “feste e parate”, si tratta delle danze che, secondo Weber, devono garantire la sicurezza dei limiti della città, riproducendo periodicamente, attraverso le vie e le piazze il movimento circolare, il *Kreislauf*, da cui la città stessa e le sue mura traggono origine. Un primo sguardo ai piani della città, riprodotti da Kuhn, lascia in realtà sospettare che nessuna danza, tanto meno di movimento circolare, potrebbe mai avere luogo in un simile dedalo di strade cieche, di cunicoli sottili e impercorribili, di percorsi inesorabilmente rettilinei e chiusi. L’idea di danza, che doveva animare il *Kreislauf* di cui parla Weber, pare dover soccombere nella morsa di uno spazio labirintico, soffocante, minuziosamente claustrofobico. E tuttavia proprio l’immagine del labirinto suggerisce un accesso imprevisto a questo nodo in ogni senso centrale della formazione delirante di Weber. Proprio questa singolare scrittura di spazio – il labirinto, in cui dominano il limite imposto al cammino, l’inciampo e l’inganno, il sentiero interrotto e l’accesso illusorio – è infatti legata, in origine, al gesto vivo e libero di una danza. Non vi sarebbe cioè, per così dire, una assoluta estraneità tra danza e labirinto, ma, anzi, tra loro, una familiarità segreta, che riposa sull’ininterrotto trapassare della traccia gestuale nell’iscrizione urbanistica e architettonica, del movimento della danza nella forma di spazio reso disponibile, e quindi abitabile, dalla danza stessa.



L'archetipo di ogni più complesso e tardo labirinto, scrive infatti Hermann Kerr nel suo studio monumentale sui labirinti<sup>6</sup>, quello a sette spire di origine cretese, può essere descritto come una croce, tra le cui braccia sono iscritte quattro figure angolari e, in ognuna di esse, quattro punti. La figura complessiva risulta dal moto pendolare che, oscillando, congiunge via via tutti gli estremi individuati dallo schema dato. Una simile costruzione, a suo modo rigorosamente geometrica e astratta, non deve però ingannare, e già la semplice osservazione della mano che compie quel tragitto, disegnando sulla carta o tracciando sulla terra, mostra, immediatamente al di sotto della geometria, un gesto ritmico, ciclico, il cui arco ricorda forse ancora qualcosa dell'antica danza da cui quelle sette spire ebbero origine.

Con ogni probabilità, argomenta Kerr, quelle spire dovevano rispecchiare il senso del sorgere e del tramontare del sole, del nascere della vita e del suo declinare nella morte, e proprio un simile tracciato di danza, messo in scena di notte, fiaccole alla mano, un filo a dipanarsi disegnando e conservando memoria del percorso labile dei danzatori, rappresenterebbe l'originario labirinto. Labirinto dell'esperienza, prima ancora che costruzione intenzionale dell'uomo. Architettura di gesti, prima che architettura di pietra, il cui significato abitativo non riposa altrove che in quel suo fondamento gestuale, corporeo, pragmatico. Non è infatti mancato chi ha impiegato l'immagine del labirinto per descrivere, suggestivamente, il dischiudersi dello spazio al movimento del corpo, l'aprirsi dell'orizzonte del mondo in relazione all'agire del corpo: l'unità di corpo e mondo nel loro articolarsi pratico, nel loro ripartirsi in ogni gesto, in ogni istante. Ogni spazio, è stato detto, è labirintico nel suo disegnarsi a partire dal tentativo del gesto stesso che lo apre, a partire dalla parzialità miope del protendersi e ritrarsi del gesto, dal suo definire e ridefinire il proprio luogo in una ricognizione sempre imperfetta, in un afferrare o proporsi elusivo, incompiuto, e, proprio perciò, ripetibile, differibile, riproponibile, vivo<sup>7</sup>.

Se un'originaria scrittura architettonica e un'originaria scrittura di gesti sono legati da questa familiarità nascosta, da una ragione labirintica, ciò che nella città di Weber riemerge è precisamente lo scontro tra la memoria di un'esperienza dell'abitare perduta, irraggiungibile, che sopravvive nell'idea di quella sorta di girotondo ritualmente rinnovato per le vie della città, il *Kreislauf*, e le rovine di quell'esperienza, il tracciato ormai inservibile e spettrale della vita di un tempo, il suo scheletro scarno e angoloso. La scrittura vivente del gesto è come tolta e conservata insieme, rimossa e trattenuta in questa luce autunnale, e il mobile labirinto della danza, del gesto, sopravvive prigioniero di tutte le trappole astute e mortali dei labirinti.

## 7. La scrittura

Nella costruzione delirante di Weber, la scrittura di spazio che governa i piani della città e che ne traccia i limiti, trova una sorta di doppio nella scrittura di quei personaggi misteriosi che sono i *Doktorgrade*, i quali vivono in gran-

di edifici posti sul limitare più estremo della città, ininterrottamente impegnati in un'opera di scrittura che sembra racchiudere, nel delirio di Weber, un ulteriore, ineludibile nodo di senso. Seconda forma di vita e movimento, come Kuhn dice, presente nella città, sola alternativa al movimento della danza e del *Kreislauf*, la scrittura dei *Doktorgrade* consente forse un secondo accesso al significato di quella perdita d'esperienza e di quella sua paziente e desolante ricostruzione cui Weber è condannato.

L'essenziale, dice Kuhn, è che nella figura dei *Doktorgrade* si intrecciano in una unità enigmatica la pratica del disegno e quella della scrittura, quella del sapere e quella del limite. In questo scrivere e tracciare segni – in cui quegli accademici e il malato stesso sono impegnati specularmente – è in gioco ciò che Weber stesso definisce, a suo modo genialmente, come una *Existenzhortung*, una accumulazione o una tesaurizzazione di esistenza. I *Doktorgrade* trascorrerebbero la loro esistenza impegnati nella stesura di volumi, annualmente pubblicati, e nella realizzazione di tavole che li illustrano. Non è dato sapere quale sia il contenuto delle loro ricerche. Weber, in proposito, dice semplicemente che, nella loro attività, essi raccolgono e accumulano *Gedankengute*, beni di pensiero, che osservano le cose del mondo “da una prospettiva più ampia”, e che infine solo grazie alla loro interminabile opera scrittoria la città resiste alla corrosione del deserto che, nietscheanamente, cresce e la stringe da vicino.

Più che al contenuto della loro scrittura, quindi, è alla sua forma che Weber pensa, ed è a questa stessa forma che Kuhn si rivolge azzardandone una propria interpretazione. “È da rilevare innanzitutto”, scrive infatti, “come i *Doktorgrade* siano in un vivo rapporto con lo strumento della scrittura e con la matita”. Essi se ne servono di continuo, li portano sempre con sé, non se ne allontanano mai. Penne, righelli, matite sono, per loro, sempre “alla mano”, *zuhanden*. È una parola heideggeriana, *zuhanden*, e su questa *Zuhandenheit*, su questo essere alla mano, letteralmente, entro un contesto di uso, su questa utilizzabilità, come in genere si traduce *Zuhandenheit*, propria degli “strumenti di scrittura”, Kuhn si sofferma a lungo, sulla scia delle considerazioni svolte da Heidegger in *Sein und Zeit*. L'interpretazione kuhniana del delirio di Weber si incentra, infatti, in ultima analisi, sulla distinzione heideggeriana tra *Zuhandenheit* e *Vorhandenheit*, tra enti utilizzabili ed enti semplicemente presenti, come si usa tradurre il termine *Vorhandenheit*.

“Il modo di essere del mezzo”, cioè dello strumento, scrive Heidegger<sup>8</sup>, “in cui questo si manifesta da se stesso, lo chiamiamo utilizzabilità (*Zuhandenheit*).” “Questa non deve però essere intesa, aggiunge, come un carattere imposto dal nostro modo di vedere, quasi si trattasse di attribuire cognitivamente all'ente che si mostra per primo un tale 'aspetto', oppure di 'colorire soggettivamente' una materia mondana in origine semplicemente presente. L'utilizzabilità è la determinazione ontologico-categoriale dell'ente così com'esso è *in se*”.

Solo in alcuni casi, prosegue Heidegger, in cui sulla via dell'utilizzo pratico si produce una sorta di inciampo, di disattesa, di sviamento, l'utilizzabili-

tà dello strumento viene meno. Lo strumento, cioè, banalmente, può non funzionare. La sua utilizzabilità può essere compromessa. Benché solo in maniera accidentale, su un piano ontico, come Heidegger si esprime, emerge così una seconda possibilità di manifestazione o di accesso all'ente, di cui la teoresi radicalizzerà il significato su di un piano propriamente ontologico, cioè la possibilità, appunto, della semplice presenza, della *Vorhandenheit*. "Uno strumento è guasto, un materiale inutilizzabile", dice dunque Heidegger: "esso si rivela solo più come semplice presenza e tale da non poter sopperire alla mancanza di ciò che manca. Il restare interdetto, quale modo difettivo del prendersi cura, scopre l'essere solo più semplicemente presente dell'utilizzabile".

Nella "sorpresa" e nell'"impertinenza", come Heidegger le definisce, esperite di fronte ad uno strumento rotto o inadatto, emerge una sorta di distanza imprevista e di sospensione. In essa, l'uso e la primitiva fiducia pragmatica nelle cose del mondo, quotidianamente incontrate, si assottigliano. Ed è precisamente questa sorpresa che anche Kuhn rileva, definendola acutamente come una stupefazione o uno stupire, un *Auffallen*, del medico di fronte a Franz Weber, ma certo anche di Weber stesso nel suo commercio misterioso e impossibile con il mondo delle cose.

#### 8. "Tessile, scarpe, drogheria, farmacia, vini, liquori"

50

Le "cose", appunto. I piani della città contengono molte indicazioni circa le cose e le attività che dovevano esservi racchiuse: "tessile, scarpe, drogheria, farmacia, vini, liquori", si legge nelle tavole, oppure "botanica, chimica, matematica", "stazione, nazione, continente, Europa", o ancora "ferrovia, auto, strada, aereo". Le parole, le sequenze di parole sono racchiuse, in genere, in un rettangolo, cioè in un apposito edificio della città, spesso appartenente ai *Doktorgrade*. Come nota Kuhn, "con la sistemazione di tali oggetti e concetti nelle abitazioni dei *Doktorgrade*, per Franz Weber si preclude il rapporto pratico con quegli stessi oggetti o concetti"; "il loro carattere di strumento, nell'accesso che è loro proprio, è quasi completamente oscurato"; essi appaiono infine "come semplice e nudo *vorhanden*".

Molte cose subiscono questa *Umgang* o *Umschlag*—questa transizione, o rivolgimento, come Kuhn dice, sorta di denudamento, di astrazione schizofrenica dalla concretezza delle loro possibilità strumentali. Venute meno all'esperienza del malato, queste si eclissano in quella prigione grafica che è la città. Una gran quantità di oggetti scampati a questa distruzione, vestiti ed arredamento, ad esempio, vengono invece completamente trascurati da Weber. Non compaiono nella città, non vengono ricordati nei suoi discorsi, e proseguono una sorta di esistenza sommersa e comune, giorno per giorno, nell'esperienza del malato. Solo gli strumenti con cui i *Doktorgrade* scrivono, le loro matite, penne, righelli, sono presenti nella città in una condizione ambigua e indecifrabile. Staccati dalla banalità e dal commercio strumentale quotidiano, ma non del tutto strappati a quella fiducia pratica primordiale, essi man-

tengono, dice Kuhn, il carattere della *Zuhandenheit*, ma in una forma spogliata e deformata, sono ormai impraticabili, ma non riconducibili alla categoria della *Vorhandenheit*, comunemente utilizzati dai *Doktorgrade*, ma in un contesto d'uso privo di contenuto.

Non si conosce infatti l'argomento dei libri scritti dai *Doktorgrade*. La loro scrittura è interminabile e inevitabile. Non importa, però, cosa essi scrivano. È facile intendere d'altra parte, dai discorsi di Weber, come a questa seconda "forma" di "vita e movimento" presente nella città –la prima forma essendo quella delle danze e del *Kreislauf*– sia affidata la sopravvivenza dello spazio interiore della città rispetto al suo esterno desolante. Sorta di scrittura seconda, se la prima è quella del girotondo, dei gesti, dei riti in cui il limite della città viene periodicamente praticato dai suoi abitanti e come rintracciato e riscritto. Come le danze riproducono il *Kreislauf*, il giro delle mura difensive, attraverso le vie della città, rafforzandone o riconsacrandone l'esistenza, così la scrittura dei *Doktorgrade*, incessantemente praticata negli abitacoli più estremi della città, tiene viva la città "accumulando esistenza", dice Weber. Allo stesso modo, nota ancora Kuhn, in una specularità ulteriore la scrittura dei *Doktorgrade* è esattamente parallela a quella del malato, a quella di Weber. Sconcertante affinità tra la figura dei *Doktorgrade* e quella del paziente stesso, che in quelle figure si è ritratto quasi come Michelangelo ha fatto, dipingendo una pelle vuota e floscia, a propria immagine, perduta nella folla di figure della Cappella Sistina. L'incessante scrittura urbanistica di Weber lo tiene in vita, in bilico sulla sua angoscia, come la scrittura dei *Doktorgrade* e la scrittura di mondo delle danze tengono in vita la città sul crinale della guerra che la assedia.

Proprio nell'operazione caratteristica di questa scrittura viene alla luce, dice Kuhn, un tratto fondamentale del delirio di Weber. Se è vero che "lo scrivere e il disegnare sono originariamente connessi con il senso del loro contenuto", come egli dice, proprio la scissione tra scrittura e contenuto, caratteristica del lavoro dei *Doktorgrade*, rappresenta un indizio fondamentale in cui riconoscere il tratto più generale dell'esperienza del paziente. Egli appare infatti sempre più profondamente incapace di un rapporto pratico con gli oggetti e gli strumenti dell'esperienza comune. Avviene come se l'esistenza accumulata nella città vi fosse racchiusa, accantonata e, a suo modo, salvata, solo in quanto sottratta alla vita di Weber. Ciò che a questa sfugge, a quella è attribuita. La scrittura di Weber, la scrittura dei *Doktorgrade*, nel loro essere vuote di contenuto, svelano infine questo contenuto inerente alla loro nuda forma: esse sottraggono esperienza in quanto la accumulano, edificano la città in quanto rimuovono la vita. O, forse più precisamente, producono l'esperienza e la vita come ciò che dev'essere sottratto e rimosso, letteralmente mortificato, in nome della città e della salvezza.

Follia della scrittura: ciò che "viene meno" nel "vivo e movimentato accesso" quotidiano, come Kuhn si esprime, è riposto nell'astrazione di interminabili elenchi e inventari. "Al modo di un museo", dice lo stesso Weber con una intuizione sinistramente profonda. Ciò che in un simile impazzire della scrittura viene alla luce –un'ovvietà, la chiama Kuhn, che la scrittura sempre

nasconde e che la macchina terribile della scrittura di Weber infine svela— non è che questo: gli oggetti, nella loro utilizzabilità pratica, definiscono dei limiti. Essi predispongono e offrono a chi li utilizza, “la sicura delimitazione propria del luogo del loro uso”, o, con le parole di Heidegger, “tutto ciò che è utilizzabile in permanenza e di cui l’essere nel mondo tiene sempre in conto nella sua visione ambientale preveggenza ha per ciò stesso il suo posto. Il ‘dove’ della sua utilizzabilità è tenuto in conto dal prendersi cura che lo orienta in base agli altri utilizzabili. Così il sole, la cui luce e il cui calore sono usati quotidianamente, riceve i suoi posti particolari dalla visione ambientale preveggenza in funzione di ciò che esso dona: il sorgere, il mezzogiorno, il tramonto, la mezzanotte [...]. Queste prossimità regionali celesti, questi ‘punti cardinali’, non ancora forniti di un significato geografico, offrono anticipatamente l’‘in dove’ a particolari conformazioni di prossimità, articolabili in posti”<sup>9</sup>.

### 9. *“Hai distrutto il mondo bello, ricostruiscilo più splendido”*

52 Gli oggetti, in quanto strumentalmente frequentati, dei limiti, dei tracciati, sono essi stessi degli orizzonti, scrivono il mondo, si iscrivono in esso, iscrivono nel loro cerchio l’uomo, il soggetto che li utilizza e ne è utilizzato. E proprio il venire meno, nella follia schizofrenica, di questa loro utilizzabilità, il crollo della loro *Zuhandenheit* nella *Vorhandenheit*, l’eclissi della scrittura pratica che in essi è comunemente all’opera, impone il compito di una nuova delimitazione, come Kuhn dice. Il compito di una nuova scrittura, l’esercizio interminabile di una trascrizione: è questa l’utopia di Weber, il sogno di una abitabilità ritrovata nel mondo, il senso impossibile della sua città. Perché già Heidegger scriveva: “la mancanza di un utilizzabile la cui disponibilità quotidiana era talmente ovvia da passare inosservata, costituisce parimenti una frattura”, e in tale frattura, aggiungeva, “la visione ambientale annaspa nel vuoto”.

Esattamente questo annaspere sembra stare al fondo dell’esperienza di Weber: una sorta di lotta in cui il mondo è come distrutto, condannato al frammento e ad una laboriosa e vana ricomposizione. Le parole del Faust goethiano —che già Freud ricordò nel caso celeberrimo di paranoia del presidente Schreber, e che uno studioso come Henri Maldiney a ragione ha richiamato a proposito del caso Weber di Roland Kuhn— esprimono con forza impareggiabile quella condizione. “Hai distrutto il mondo bello [...]”, fa dire Goethe al coro, in risposta alla maledizione scagliata da Faust sul mondo<sup>10</sup>, “ricostruiscilo più splendido, ricostruiscilo nel tuo cuore”. Avviene come se una nuova figurazione di mondo e di esperienza portasse con sé anche una nuova architettura. Non propriamente un nuovo sapere astrattamente progettuale, ma una nuova architettura dell’esperienza, o, come Henri Maldiney si esprime in un saggio dedicato, tra l’altro, a questo caso kuhiano, “una nuova architettura dell’esistenza”<sup>11</sup>.

Nuova, perché quello di tracciare limiti non è un compito inaudito, non è un

compito sollevato e imposto da quell'unico rivolgimento. Non è neppure propriamente un compito, non è qualcosa che venga assegnato da qualcuno a qualcun altro, se non nel senso in cui la questione del limite è qualcosa cui l'uomo è costitutivamente soggetto, una sorta –in questo senso, sì– di compito originario. Perciò anche Heidegger, a suo modo, osservava: in quell'annaspere, in quel vuoto, ecco che “il mondo ambiente si annuncia di nuovo”. Kuhn, nel suo lessico, scrive che quando si vive un simile rivolgimento nella propria comprensione dell'essere –nella follia, ad esempio, come accade a Weber– l'uomo “vede improvvisamente porsi di fronte a sé il compito di tracciare nuovi limiti”.

Non è azzardato dire che questo tracciare è in ogni senso una passione del soggetto e dell'oggetto, una tensione originariamente grafica e autografica entro cui io e mondo sono dati l'uno all'altro, ed entro cui solo stanno quelle scritture seconde, ulteriori, cui le nostre figure di soggetti sono assegnate, quelle della psicologia e dell'antropologia: sicché scrivere e tracciare non sono azioni che noi compiamo, animati da psicologiche intenzioni e antropologici significati, ma gesti in cui noi e il nostro mondo letteralmente ci compiamo –o in cui, come Kuhn mostra, noi e il nostro mondo ci manchiamo, mancando il segno. Mancando, e, perciò, vivendo l'assedio folle, anziché la libertà, di quel segno liminare che l'uno di essi– noi, il mondo –è, sempre, per l'altro.

<sup>1</sup> R. KUHN, *Über die Bedeutung vom Grezen im Wahn*, in “Monatschrift für Psychiatrie und Neurologie”, 1952, vol. 124, n. 4-5-6, pp. 354-383. Roland Kuhn nacque a Biel, in Svizzera, nel 1912. Studiò a Biel, Berna e Parigi, lavorò all'Ospedale psichiatrico di Waldau e diresse l'Ospedale psichiatrico di Munsterlingen, in Svizzera.

<sup>2</sup> J. RYCKWERT, *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 1981, citato in M. ROMANO, *L'estetica della città europea. Forme e immagini*, Torino, Einaudi, 1993, p.1.

<sup>3</sup> R. KUHN, op. cit., p. 376

<sup>4</sup> E. CASSIRER, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. 2, trad. it. di E. Arnaud, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, “Il pensiero mitico”, Firenze, La Nuova Italia, 1964, p. 123. Su Cassirer, cfr. C. SINI, *Il simbolo e l'uomo*, Milano, Egea, 1991, anche per quanto riguarda la rilettura critica qui propostane. Cfr. anche, a proposito del tema della scrittura, così come esso riemerge in queste pagine, C. SINI, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992; C. SINI e R. FABBRICHESI LEO, *Variazioni sul foglio-mondo*, Milano, Hestia, 1996, e C. SINI, *Teoria e pratica del foglio-mondo. La scrittura filosofica*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

<sup>5</sup> Entrambi i passi in E. CASSIRER, op. cit., p. 143

<sup>6</sup> H. KERR, *Labirinti*, Milano, Feltrinelli, 1981

<sup>7</sup> E. D'ALFONSO, *Labirinto e giardino*, in AA.Vv., a c. di E. Franzini e E. D'Alfonso, *Metafora mimesi morfogenesi progetto*, Milano, Guerini, 1991, pp. 123-149.

<sup>8</sup> M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, trad. it. di P. Chiodi *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1969, p. 142, e, per le cit. successive, pp. 145 sgg. Sulla questione della strumentalità e del suo tramonto nella follia, di cui è emblema indimenticabile la figura dello schizofrenico, che si osserva le mani, muto, in uno stupore immobile e primordiale per la loro inservibilità, cfr. B. CALLIERI, *Das paranoide Syndrom anthropologischer sicht*, in "Zweiter Internationaler Kongress für Psychiatrie" (Zürich, settembre 1957), Springer, Berlin-Göttingen-Heidelber 1958.

<sup>9</sup> M. HEIDEGGER, op. cit., pp. 183-184.

<sup>10</sup> J. W. GOETHE, *Faust*, parte prima, studio (II), trad. it. di B. Allason, Torino, Einaudi, 1965. S. FREUD, *Il presidente Schreber*, trad. it. di R. Colorni e P. Ventri, Torino, Boringhieri, 1975, p. 87-88. H. MALDINEY, in "Crise et temporalité dans l'existence et la psychose", in Id., *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Millon, 1991, p. 137, suggerisce questo stesso accostamento tra l'intento "faustiano" del paranoico Schreber, descritto da Freud, e quello, altrettanto faustiano, del paziente di Kuhn, per il quale anche la diagnosi era stata di paranoia.

<sup>11</sup> HENRI MALDINEY, op. cit., p. 138