|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| [**STORIA**](http://www.larici.it/architettura_ambiente/storia/index.html) **> Georg Simmel, *La rovina*, 1911** (1) *Il filologo tedesco Georg Simmel (1858-1918) fu il primo a interessarsi, dal punto di vista sociologico, dei fenomeni legati agli agglomerati metropolitani e a studiare le forme di interazione tra gli individui, cioè le forme elementari a fondamento della vita sociale, senza le quali le realtà macroscopiche non potrebbero esistere. Per questo, le cose, come le persone, vanno indagate a fondo e, a questa analisi, non sfuggono le rovine architettoniche. Esse affascinano perché evocano vite trascorse, ma perdono spirito originario e funzionalità e, al contempo, testimoniano la riappropriazione da parte della natura dello spazio costruito dall’uomo, cosicché possono essere percepite come minacciose.**Oltre allo scritto di Simmel, si allega (*[*cliccare qui*](http://www.larici.it/architettura_ambiente/storia/simmel/simmel-speroni.pdf)*) la lettura che ne ha fatto Franco Speroni (2).* In un’unica arte, nell’architettura, la grande battaglia fra la volontà dello spirito e la necessità della natura è pervenuta ad una pace effettiva e la tensione fra l’anima che aspira verso l’alto e la gravità che tende verso il basso è arrivata ad una precisa equazione. Nella poesia, nella pittura, nella musica, la legalità specifica del materiale deve servire muta l’ispirazione artistica; questa ha assorbito in sé nell’opera compiuta la materia, rendendola come invisibile. Perfino nell’arte plastica il tangibile blocco di marmo non costituisce l’opera d’arte; ciò che a quest’ultima aggiungono di proprio la pietra oppure il bronzo agisce solo come un mezzo espressivo dell’intuizione creatrice dell’anima. L’architettura invece adopera e ripartisce precisamente la gravità e la resistenza della materia in base ad un piano possibile solo nell’anima, piano dentro il quale soltanto la materia agisce con la sua essenza immediata, eseguendolo in certo modo con le sue proprie forze. Si tratta della più sublime vittoria dello spirito sulla natura – come allorché si è capaci di guidare una persona così che la nostra volontà venga da essa realizzata non già soggiogando il suo volere, bensì tramite questo medesimo e la direzione della sua autonomia sorregga il nostro piano. Questo singolare equilibrio fra la materia meccanica, pesante, che si oppone passiva alla pressione e la spiritualità formativa che preme verso l’alto s’infrange però nell’istante in cui la costruzione va in rovina. Infatti ciò non significa altro se non che le forze meramente naturali prendono a impadronirsi dell’opera umana: l’equazione fra natura e spirito rappresentata dall’edificio si sposta a vantaggio della natura. Questo spostamento si risolve in una tragicità cosmica che al nostro sentire colloca ogni rovina all’ombra della malinconia. Infatti ora la decadenza appare come la vendetta della natura per la violenza che lo spirito le ha arrecato formandola a propria immagine. L’intero processo storico dell’umanità costituisce un graduale impadronirsi ad opera dello spirito della natura che esso incontra fuori di sé – ma in certo senso anche dentro di sé. Mentre nelle altre arti lo spirito ha piegato le forme e gli eventi di questa natura al suo comando, l’architettura dà forma invece alle masse ed alle forze direttamente specifiche della natura fino al punto in cui esse concedono da sé la visibilità dell’idea. Ma solo fintanto che l’opera sussiste nella sua compiutezza, le necessità della materia vengono incontro alla libertà dello spirito e la vitalità dello spirito si esprime integralmente nel semplice peso e sostegno di quelle forze naturali. Nell’istante, però, in cui la decadenza della costruzione distrugge la perfezione della forma, le parti si separano di nuovo e palesano la loro originaria universale inimicizia, quasi la formazione artistica non fosse stata altro che un atto di violenza dello spirito al quale la pietra si è assoggettata riluttante ed ora questa si sbarazzasse lentamente d’un tal giogo e ritornasse alla legalità autonoma delle proprie forze. In questo modo, però, la rovina diventa un fenomeno più significativo, più importante che non i frammenti di altre opere d’arte distrutte. Un quadro dal quale si siano staccate particelle di colore, una statua con membri mutili, un antico testo poetico dal quale siano andati perduti parole e versi – tutte queste opere hanno un effetto solo in base a quanto ancora sussiste in loro della forma artistica ovvero quanto di essa, muovendo da questi resti, l’immaginazione è capace di ricostruirsi: il loro aspetto immediato non costituisce un’unità estetica, esso non offre altro che un’opera d’arte priva di determinate parti. La rovina di una costruzione, invece, mostra che nella scomparsa e nella distruzione dell’opera d’arte sono cresciute altre forze e altre forme, quelle della natura, e così, da ciò che in lei vive ancora dell’arte e da ciò che in lei vive già della natura è scaturito un nuovo intero, una unità caratteristica. Certamente, dal punto di vista dello scopo cui lo spirito ha dato corpo nel palazzo e nella chiesa, nel castello e nel portico, nell’acquedotto e nella colonna celebrativa, la rovina della sua forma è un accidente assurdo; tuttavia, questo accidente è investito di un nuovo significato che comprende in uno esso e la configurazione spirituale, un significato fondato non più nella finalità umana, bensì in quella profondità dove questa e l’intreccio delle forze naturali inconsapevoli scaturiscono dalla loro comune radice. Per questo a talune rovine romane, per quanto interessanti, manca l’attrattiva specifica della rovina, nella misura in cui appunto in loro si percepisce la distruzione ad opera dell’uomo; ciò contraddice infatti l’antitesi fra opera dell’uomo e azione della natura sulla quale riposa il significato della rovina in quanto tale. Tale contraddizione è generata non soltanto dall’agire positivo dell’uomo, bensì anche dalla sua passività, se e perché l’uomo passivo opera come mera natura. È questa la caratteristica di talune rovine urbane che ancora sono abitate, come non di rado si trova in Italia fuori dalla grande strada. Qui l’impressione specifica è, non già che gli uomini distruggano l’opera umana, ma piuttosto che sia la natura a realizzare ciò e che gli uomini la lascino andare in rovina. Considerato però a partire dall’idea dell’umano, questo lasciar accadere è per così dire una passività positiva, in questo modo l’uomo si rende complice della natura e di una sua direzione d’azione che è volta in senso opposto a quella della sua propria essenza. Questa contraddizione sottrae alla rovina abitata l’equilibrio fra sensibile e sovrasensibile, quale risulta invece dalle tendenze opposte dell’esistenza nella rovina abbandonata, e le conferisce quel carattere problematico, inquietante, spesso insopportabile con il quale questi luoghi che sfuggono alla vita pure agiscono ancora su di noi come l’ambito di una vita. In altri termini, il fascino della rovina sta in ciò, che qui un’opera dell’uomo venga percepita in ultima analisi come un prodotto della natura. Le medesime forze che, tramite decomposizione, dilavazione, frane, proliferare di vegetazione procurano alla montagna la sua configurazione, si sono dimostrate qui efficaci nei ruderi. Già il fascino delle forme alpine, che pure sono perlopiù tozze, casuali, insulse dal punto di vista artistico, riposa sulla percezione di un contrasto fra due tendenze cosmiche. Mentre l’elevazione vulcanica o la lenta stratificazione hanno innalzato la montagna verso l’alto, pioggia e neve, decomposizione e declivio, disgregazione chimica nonché l’effetto del lento imporsi della vegetazione hanno segato e svuotato l’estremità superiore, hanno fatto precipitare in basso parti delle sommità ed in tal modo dato ai contorni la loro forma. In questa noi avvertiamo perciò la vita di quelle tendenze di energie differenti e, sentendo risonare al di là di ogni elemento formalmente estetico istintivamente in noi stessi questi contrasti, cogliamo l’importanza della configurazione nella cui quieta unità essi si sono raccolti. Ora, nella rovina essi sono divisi fra parti dell’esistenza anche più lontane fra loro. Ciò che ha diretto la costruzione verso l’alto è la volontà umana, ciò che invece le conferisce il suo aspetto attuale è la forza meccanica della natura, forza corrosiva e distruttiva che trascina verso il basso. Essa non lascia tuttavia precipitare l’opera nell’informe della mera materia, almeno nella misura in cui si parla di una rovina e non di un mucchio di sassi; nasce una nuova forma che, considerata dal punto di vista della natura, è assolutamente significativa, intelligibile, autonoma. La natura ha fatto dell’opera d’arte il materiale d’una sua formazione, proprio come l’arte si era servita in precedenza della natura come della sua materia. Nella stratificazione di natura e spirito, tuttavia, seguendo il loro ordinamento cosmico si è soliti rappresentare la natura come in certo modo la struttura, la materia ovvero il mezzo prodotto, lo spirito invece come l’elemento definitivamente formativo, che pone un suggello. La rovina capovolge questo ordine, dal momento che quanto lo spirito aveva innalzato diviene oggetto di quelle medesime forze che hanno formato i contorni della montagna e la riva del fiume. Dove per tale via nasca un significato estetico, questo si ramificherà in uno metafisico, quale quello palesato allo stesso modo dalla patina sul metallo e sul legno, sull’avorio e sul marmo. Anche qui un processo meramente naturale si è impadronito della superficie dell’opera umana ed ha lasciato che venisse ricoperta da una pelle che copre completamente quella originaria. Questa misteriosa armonia per la quale l’opera grazie ad un momento chimico–meccanico diviene più bella e l’oggetto di una volontà grazie ad un elemento libero e involontario acquista una nuova espressione, si fa più bello e conserva la sua unità – ecco il fascino fantastico e trasparente della patina. Conservando questo fascino, la rovina ora ne consegue però anche un secondo del medesimo ordine. Infatti la distruzione della forma spirituale grazie all’azione delle forze naturali, quel rovesciamento dell’ordine consueto, viene percepito quale un ritorno alla "buona madre", come Goethe definisce la natura. Che ogni dimensione dell’umano "abbia la sua origine dalla terra ed alla terra debba tornare" è una constatazione che va qui al di là del suo triste nichilismo. Fra il non ancora ed il non più si situa un momento positivo dello spirito la cui strada ora certo non indica più la sua vetta ma, sazia della ricchezza di questo culmine, scende giù alla sua patria, facendo in certo modo da pendant al "momento fertile" rispetto al quale quella ricchezza è uno sguardo anticipante che la rovina guarda alle sue spalle. Che la violenza realizzata dalla forza della natura su di un’opera dell’arbitrio umano possa sortire però un effetto estetico presuppone che in quest’opera, per quanto essa sia stata formata dallo spirito, non sia mai svanita del tutto una pretesa giuridica della mera natura. In base alla sua materia, al suo carattere fattuale, l’opera è sempre rimasta natura ed allorché quest’ultima ora se ne riappropria non fa che realizzare in tal modo un diritto, fino ad allora sospeso, al quale essa però per così dire non rinuncia mai. Perciò la rovina sortisce così spesso un effetto tragico – sebbene non triste –, poiché la distruzione qui non è alcunché che provenga assurdamente dall’esterno, bensì è la realizzazione di un indirizzo collocato nello strato d’esistenza più profondo di ciò che è distrutto. Perciò, allorché definiamo "rovina" un essere umano, manca così spesso l’impressione esteticamente soddisfacente connessa alla tragicità ovvero alla segreta giustizia della distruzione. In questo caso, infatti, se anche s’intende che quelle dimensioni psichiche che si designano in senso stretto come naturali, le pulsioni o le inibizioni legate al corpo, le inazioni, gli accidenti, quanto rinvia alla morte, s’impadroniscono degli strati specificatamente umani, validi dal punto di vista della ragione, non per questo si verifica per il nostro sentimento un diritto latente di quelle inclinazioni. Anzi, un diritto di questo genere non esiste neppure. Noi riteniamo – non importa se a ragione o a torto – che simili svilimenti di natura contraria allo spirito non ineriscano alla natura umana, proprio in base al suo senso più profondo; su ogni esteriorità essi posseggono un diritto che è nato con essa, ma sull’uomo no. Perciò, anche a prescindere da considerazioni che stanno sotto altri aspetti, come rovina l’uomo è così spesso triste più che tragico e privo di quella compostezza metafisica che deriva alla decadenza dell’opera materiale da un suo profondo Apriori. Quel carattere di ritorno alla patria non è che un’esplicitazione dell’atmosfera di pace che circonda la rovina. Essa accompagna l’altra sensazione secondo cui quelle due potenze mondane, l’aspirazione verso l’alto e lo sprofondare verso il basso, cooperano nella rovina a formare l’immagine tranquillizzante di un’esistenza puramente naturale. Esprimendo questa pace, la rovina s’inserisce in maniera unitaria nel paesaggio circostante, aderendovi come l’albero e il sasso, mentre il palazzo, la villa e financo la casa colonica, anche dove meglio si adeguino all’atmosfera del loro paesaggio, discendono sempre da un altro ordine di cose e si accordano con quello della natura soltanto come a posteriori. In una costruzione molto antica in aperta campagna, ma soprattutto e in primo luogo in una rovina, si nota spesso una vera e propria uguaglianza di colore con le tonalità del terreno circostante. La causa deve essere in qualche modo analoga a quella che determina anche il fascino degli antichi tessuti, per quanto eterogenei fossero i loro colori allo stato fresco. Le lunghe vicende comuni, secchezza e umidità, caldo e freddo, sfregamento esterno e consunzione interna, colpendo tutti nel corso dei secoli, hanno generato una unitarietà dell’intonazione coloristica, una riduzione allo stesso denominatore comune cromatico che nessun nuovo tessuto è in grado di imitare. All’incirca nello stesso modo gli influssi della pioggia e dei raggi del sole, della vegetazione, del caldo e del freddo devono aver assimilato la costruzione in loro balia al colore della campagna abbandonata ai medesimi destini. Questi influssi hanno ricondotto il primitivo antitetico risalto dell’edificio alla pacifica unità di una coappartenenza. Ma ancora sotto un altro aspetto la rovina reca l’impronta della pace. Da un lato di quel conflitto tipico si situava la sua forma puramente esteriore ovvero la sua simbolica: i contorni dettati da sollevamenti e frane della montagna. All’altro polo dell’esistenza, però, tale conflitto vive completamente all’interno dell’anima umana, questo campo di battaglia fra la natura che essa stessa è e lo spirito che pure essa stessa è. Nella nostra anima sono di continuo all’opera quelle forze che si possono designare solo con la metafora spaziale dell’aspirazione verso l’alto, forze di continuo attraversate, deviate, rovesciate da quelle altre che operano in noi come il nostro elemento cupo e basso, "soltanto naturale" nel senso deteriore del termine. La forma della nostra anima è determinata ad ogni istante dalla misura e dal modo della vicendevole mescolanza di questi due tipi di forze. Tale forma non perviene però mai ad una condizione definitiva, né con la vittoria decisiva di una delle parti né con un compromesso fra di esse. Infatti, non soltanto la ritmicità inquieta dell’anima non tollera una tale condizione, ma soprattutto dietro ogni singolo evento, dietro ogni singolo impulso dell’una o dell’altra direzione c’è qualcosa che continua a vivere, ci sono esigenze che non sono risolte dalla decisione attuale. In questo modo l’antagonismo dei due principi assume un aspetto d’inconclusività, un aspetto informe che fuoriesce da qualunque ambito. In questa interminabilità del processo etico, in questa profonda mancanza di una configurazione armoniosa, pervenuta alla quiete plastica, imposta all’anima dalle pretese infinite delle due parti, risiede forse l’ultima ragione formale dell’ostilità che oppone le nature estetiche a quelle etiche. Dove intuiamo esteticamente, noi esigiamo che le forze antitetiche dell’esistenza siano giunte ad un qualche equilibrio, che la lotta fra l’alto e il basso si sia arrestata. A questa forma che concede solo un’intuizione si oppone però il processo spirituale etico con il suo incessante su e giù, coi suoi continui spostamenti di confine, con l’inesauribilità delle forze che in esso si fronteggiano. La pace profonda, però, che come un sacro incanto circonda la rovina, è sostenuta dalla seguente costellazione: l’oscuro antagonismo che condiziona la forma di ogni esistenza – una volta agendo nell’ambito delle mere forze naturali, un’altra nell’ambito della vita dell’anima per sé sola, una terza volta, come nel nostro oggetto, svolgendosi fra la natura e la materia –, un tale antagonismo qui parimenti non è conciliato in un equilibrio, bensì esso lascia prevalere l’una parte ed annientare l’altra, offrendo tuttavia in quest’azione un’immagine sicura nella forma, capace di persistere in quiete. Il valore estetico della rovina congiunge lo squilibrio, l’eterno divenire dell’anima in lotta con sé stessa con l’appagamento formale, il saldo contorno dell’opera d’arte. Perciò dove della rovina non rimanga abbastanza da rendere percepibile la tendenza che conduce verso l’alto, viene a cadere la sua attrattiva metafisico–estetica. I tronchi di colonna del Forum Romanum sono semplicemente brutti, mentre una colonna sgretolata fino a metà può sviluppare un massimo di fascino. Certo si potrà attribuire quella pacificità ad un altro motivo: al carattere di passato della rovina. Essa è la sede della vita dalla quale la vita ha preso congedo – ma ciò non è nulla di semplicemente negativo o di pensato all’occorrenza, come nelle innumerevoli cose che nuotano nel fiume della vita è che vengono gettate per caso sulla sua riva, ma che in base alla loro natura possono parimenti venire riafferrate dalla sua corrente. Piuttosto, il fatto che la vita con la sua ricchezza e le sue vicende abbia un tempo abitato qui, questa è una presenza immediatamente intuibile. La rovina crea la forma presente di una vita passata, non in base ai suoi contenuti o ai suoi resti, bensì in base al suo passato in quanto tale. Questo è anche il fascino delle antichità, circa le quali solo una logica ottusa può affermare che una imitazione assolutamente precisa giungerebbe ad eguagliarle nel valore estetico. Non importa se ci s’inganni nel caso specifico – col pezzo che reggiamo in mano noi dominiamo spiritualmente l’intero arco temporale a partire dalla sua creazione, il passato con i suoi destini e le sue vicissitudini è raccolto nel punto d’una presenza intuibile esteticamente. Qui come al cospetto della rovina, punta estrema e luogo di adempimento della forma di presenza del passato, entrano in gioco energie della nostra anima così profonde e globali che diviene completamente insufficiente la rigida separazione fra intuizione e pensiero. Qui è all’opera una totalità dell’anima e, come il suo oggetto fonde insieme in una forma unificata le antitesi di presente e passato, essa comprende tutto lo spettro d’azione della visione corporea e di quella spirituale nell’unità del godimento estetico, godimento le cui radici si radicano per altro sempre in un’unità più profonda di quella estetica. Così scopo e accidente, natura e spirito, passato e presente risolvono in questo punto la tensione delle loro opposizioni o meglio, conservando questa tensione, la conducono però all’unità di un’immagine esterna, di un’azione intima. È come se una parte dell’esistenza dovesse prima decadere per diventare così priva di resistenza nei confronti di tutte le correnti e le forze provenienti da tutte le direzioni della realtà. Forse è questo il fascino del declino, della decadenza in generale, fascino che si spinge al di là del loro momento meramente negativo, il mero fatto della caduta verso il basso. La cultura ricca e molteplice, l’illimitata impressionabilità e l’intelligenza aperta a tutto che sono tipiche delle epoche decadenti significano invero precisamente quell’incontrarsi di tutte le correnti antagonistiche. Una giustizia distributiva connette l’insieme sfrenato di tutto ciò che cresce separatamente o in antagonismo alla rovina di quegli uomini e di quell’opera umana che ormai possono solo più cedere, ma non sono più in grado a partire dalla propria forza di creare e conservare le loro proprie forme. *Note*: 1. G. Simmel, “Die Ruine”, in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig 1911, trad. it. di G. Carchia, in “Rivista di Estetica”, n. 8, 1981, pp. 121-127. 2. F. Speroni, *La rovina in scena. Per un’estetica della comunicazione*, Meltemi, Roma 2002, pp. 7-16 ([cliccare qui](http://www.larici.it/architettura_ambiente/storia/simmel/simmel-speroni.pdf)). Speroni è professore universitario di Storia dell’arte e di Sociologia delle arti e della moda e saggista di cultura visiva. |  |  |