



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

VULNERABILITÀ/RESILIENZA

a cura di Alessandro Rossi

dicembre 2014

FRANCESCO RESTUCCIA
Sperare nelle rovine

Tempo presente e tempo passato
sono forse entrambi presenti nel tempo futuro,
e il tempo futuro contenuto nel tempo passato.
Se il tempo tutto è eternamente presente
il tempo tutto è irredimibile

Nella parte antica di Rio de Janeiro, in cima al quartiere di Santa Teresa, si trova il parco delle rovine. Un edificio in mattoni rossi, di cui non restano che le vuote pareti, circondato da un giardino. Si trattava della villa di una ricca famiglia degli anni '20, abbandonata poi negli anni '40 e lasciata cadere a pezzi lentamente fino a quando è stato realizzato il parco. Senza intonaco, porte, finestre, soffitti, ci appare come una semplice struttura: l'edera non vi si arrampica, non ci sono radici tra le fessure. Le rovine di quest'edificio, che di per sé non avrebbe un grande valore artistico, sono state ripulite, messe a sicurezza e presentate come se la loro essenziale eleganza di scheletro fosse naturale, come se l'edificio fosse sempre stato una pura struttura. Le si attraversa a cuor leggero, come su una passerella, godendosi la vista [Fig. 1].

In un'installazione del 2010 la scultrice Isabela Roriz ha steso un velo di lattice su uno di questi muri: immediatamente lo si nota come un brandello di pelle, una pelle nuda e strappata, pelle senza corpo stesa su uno scheletro senza carne. Questo contrasto fa apparire l'intero edificio diroccato in modo diverso: quei muri nudi ora non ci paiono più fatti per essere tali, ma mutili. Ci si rende



Fig. 1
Parco delle Rovine, Rio de Janeiro.



Fig. 2
Installazione di Isabela Roriz al Parco delle Rovine.

conto solo in quel momento di trovarsi all'interno di una ferita aperta, mai rimarginata, ma solo truccata. Si percepisce che qualcosa di essenziale è assente, la mente viaggia verso un tempo passato e forse immagina qualcuno suonare il piano in un angolo di quella stanza ora vuota. Non si può più attraversare quello spazio a cuor leggero, lo si fa con il rispetto — che è quasi vergogna — di un ospite provvisorio [Fig. 2].

Il lavoro della Roriz è riuscito a mettere in luce, restituendolo all'edificio ripulito, un carattere che sarebbe proprio di ogni rovina: il suo essere mutila. Il rispetto che sentiamo di dovere alle rovine è dovuto a due ragioni molto diverse. Da un lato all'autorità che emana il loro provenire da un tempo lontano, il fatto che non possano appartenerci fino in fondo perché per quanto possano esserci fisicamente vicine, saranno sempre *distanti*. E questa, usando un'espressione benjaminiana, è la dimensione *auratica* delle ro-

vine. Dall'altro lato il loro apparirci come ferite ci comunica un senso di fragilità, dovuto alla percezione che il loro andare in rovina non è concluso e che la loro situazione potrebbe peggiorare da un momento all'altro. L'equilibrio precario tra l'opera distruttrice del tempo e la resistenza di ciò che resta della costruzione è instabile e niente ne assicura la durata. Ciò che è riuscito a conservarsi finora è tanto più prezioso proprio per questa sua precarietà: le rovine ci chiedono di essere ascoltate finché si è in tempo. Percepire la loro vulnerabilità comporta un rispetto profondamente diverso rispetto al primo, perché ci porta a prendercene cura e quindi, in qualche modo, ad avvicinarci a loro.

Tuttavia queste sensazioni sono scaturite solo dopo che l'installazione della scultrice brasiliana ha cambiato la nostra percezione del *parque das ruínas*. Eppure ciò che si trova al centro di quel giardino dovrebbe essere già di per sé un edificio andato in rovina: perché abbiamo bisogno di un intervento per provare le sensazioni che abbiamo descritto? Perché queste rovine sono tanto *sistematiche* da sembrare di essere state progettate così e, nonostante siano profondamente mutile, la loro mutilazione non è evidente. I muri spogli in quel parco, prima di quella che potremmo chiamare una *riattivazione* operata dalla presenza dell'installazione, non svolgevano più la funzione di rovine. Ma quale funzione possono avere le rovine? Cosa fa loro meritare la nostra cura?

Ciò che avrebbe potuto essere è un'astrazione che rimane perpetua possibilità solo in un mondo ipotetico.

Ciò che avrebbe potuto essere e ciò che è stato puntano a un solo fine, che è sempre presente.

Tra le varie tensioni che si risolvono nelle rovine (le rovine tra passato e presente, tra tecnica e natura...) quella tra assenza e presenza è una delle più problematiche. Infatti, oltre a essere uno degli elementi che può aiutare a restringere e a definire il campo

delle rovine distinguendole dalle opere danneggiate da una parte e dalle macerie dall'altra, è proprio questa stessa dialettica tra assenza e presenza a riaprire i giochi, conferendo alle rovine una dimensione semiotica, che le porta a rimandare sempre ad altro. Un'opera diventa rovina, consumata dal tempo, quando perde qualcosa. C'è un momento in cui i segni, che siano macchie, lacune, crolli, raggiungono un livello tale per cui un'opera non è più un'opera, ma solo una rovina. Certo, per potersi definire rovina qualcosa si dev'essere rovinato, dev'essere almeno parzialmente distrutto e consunto. Tuttavia non ogni crollo è una rovina. Non bastano i segni di una decadenza e la deformazione dell'ordine originario perché un'opera diventi rovina. Le rovine, per apparire tali, devono esibire la propria mutilazione. A renderlo chiaro è un breve articolo dal titolo "Una metafora della speranza: le rovine" della filosofa spagnola Maria Zambrano, che visse dieci anni a Roma e sin dalla sua prima visita rimase colpita da questa esperienza.

Cosa sono, le rovine? Qualcosa di venuto meno, evidentemente, qualcosa di distrutto. Non tutto ciò che è distrutto, però, è una rovina. Al cospetto delle rovine, sentiamo anche il non esserci di qualcosa, la partenza di un ospite: quando vi entriamo, qualcuno è appena andato via, qualcosa fluttua ancora nell'aria, dell'altro è rimasto. Fra le rovine, non avremmo il coraggio di rimanere soli, perché le sentiremmo popolarsi, e a popolarle non sarebbero delle ombre, ma qualcosa di più indefinibile (Zambrano 1951: 9).

Ciò che manca in una rovina, secondo la filosofa spagnola, dev'essere evidente: deve palesare il proprio essere assente. Nella rovina dev'essere assente qualcosa di essenziale: non si tratta per forza di qualcosa che nella sua formazione originaria era essenziale, ma di qualcosa di cui l'assenza si rivela ora essenziale. La nuova conformazione deve portare in sé questo vuoto, come aspetto centrale del suo messaggio. Come una nave merci che arriva in porto non per consegnare ciò che ancora trasporta, ma per comunicare la scomparsa del suo capitano. Le varie parti della rovina ancora



Fig. 3
Edificio in rovina, Bucarest.

presenti stanno lì quasi come cornice a indicare uno spazio vuoto. Non ogni crollo è una rovina, ma solo là dove "l'assenza sorpassa in intensità e forza la presenza". In una rovina architettonica ciò che manca non dev'essere l'elemento strutturale portante, può anche essere un elemento minimo, che tuttavia ci costringe a vederla come qualcosa che in primo luogo non può più avere la funzione che aveva [Fig. 3].

Ciò che quando era presente passava inosservato, ora s'impone all'attenzione grazie alla sua assenza. Certo, l'assenza apparentemente è l'indiscutibile protagonista, eppure qualcosa è presente. La semplice assenza non comunica niente, non si dà a vedere: perché sia evidente ha bisogno di essere mostrata, deve avere una sorta di cornice che la presenti. Un'assenza completa non è che un ricordo, mentre in questo caso c'è qualcosa che resta, che è presente e sta qui però con la funzione primaria di rimandare a un assente. Questo gioco tra assenza e presenza è un aspetto centrale della struttura di ogni segno. Qui tuttavia non si sta solo

rappresentando qualcosa di assente: le rovine sono una rappresentazione di se stesse in un altro tempo, più precisamente nel tempo in cui fu costruita quell'unità ora perduta, e rappresentano quel tempo assente attraverso ciò che resta loro, le tracce della loro storia, ciò che ha resistito alla catastrofe che ha distrutto l'opera. Le rovine sono una *sopravvivenza* (per usare l'espressione di Warburg), hanno una temporalità a due facce: non stanno nella storia come un punto su una linea, sopravvivono, ritornano in forme e tempi diversi.

Per comprendere questo tipo di rappresentazione ci si può rivolgere a Louis Marin (2001) che analizzando la definizione del vocabolo *représenter* nel dizionario di Furetière (1690) ne coglie una duplicità intrinseca.

Prima di tutto dobbiamo sottolineare come nel termine francese *représenter* risuoni un *ri-presentare* che in italiano non è così immediato. Presentare di nuovo, presentare su un altro piano, qualcosa che già è stato presente. Qui riemerge una delle domande più antiche dell'estetica: che bisogno c'è di presentare un'altra volta qualcosa che già era presente, altrove o in un altro tempo?

Come già aveva notato Platone, ogni rappresentazione mimetica è un essere inferiore rispetto al suo modello, ma ciò che perde in essenza – ontologicamente – guadagna in pragmatica, grazie alle risorse della sua arte in termini di effetti sensibili e passionali. E senza dubbio questo gioco della duplicazione e della sostituzione dissimula e cancella, facendoli così dimenticare, sia il fantasma dell'immagine come doppio della cosa, sia quello del nome come trasparente descrizione dell'immagine (Marin 2001: 24).

Partendo da questa impostazione, Marin trova nella definizione del Furetière, tra le varie accezioni, due principali caratteristiche che si possono riassumere così: da un lato la rappresentazione come *sostituzione*, dall'altro la rappresentazione come *esibizione*. Ogni rappresentazione è insieme una sostituzione e un'esibizione, ma può porre l'accento su un aspetto o su un altro. In quanto una

rappresentazione sostituisce il rappresentato, vi rimanda, in quanto lo esibisce, lo sta richiamando. Da un lato l'accento è posto sull'assenza, dall'altro sulla presenza: "è l'atto stesso di presentare che costruisce l'identità di ciò che viene rappresentato e lo identifica". Se un segnale deve essere chiaro in ciò a cui rimanda, perché ciò che conta è il suo messaggio e non il suo modo di comunicarlo, in una rappresentazione teatrale è la messa in scena ciò che importa. Sarebbe tanto assurdo fermarsi a contemplare un segnale, invece di seguirne le indicazioni, quanto scappare davanti alla spada di un attore a teatro.

Queste due tendenze sono entrambe presenti in corpo al concetto di rappresentazione e in qualche modo vanno sempre insieme, per quanto a seconda dei casi una delle due possa essere dominante e caratterizzare la rappresentazione.

In altri termini rappresentare qualcosa significa presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa e ogni rappresentazione, ogni segno o processo rappresentazionale comprende una doppia dimensione – una dimensione riflessiva: presentarsi; una dimensione transitiva: rappresentare qualcosa – e un duplice effetto: l'effetto di soggetto e l'effetto di oggetto. Semantici e pragmatici contemporanei li chiamano, e non a caso, "opacità" e "trasparenza" (Marin 2001: 24).

Le rovine hanno la tendenza ad offrire un effetto di opacità. In primo luogo si presentano, si mettono in scena ed esibiscono la propria parzialità. Le rovine sono quindi un segno, ma un segno riflessivo. Non rappresentano transitivamente un oggetto, ma si presentano nell'esigenza di essere legate a qualcosa di assente. Secondo Marin ogni rappresentazione comporta dei dispositivi per presentarsi nella propria funzione e uno di questi è la cornice. La funzione di cornice può essere svolta anche da altri elementi, come il cornicione in architettura o persino elementi interni ai dipinti, come le figure *patemiche* di incorniciatura, quei personaggi che commentano l'azione con gesti e indicano allo spettatore come devono vederla. Molto spesso in dipinti di paesaggi appaiono delle



Fig. 4
Castello di Kantara a Cipro Nord.

rovine e la loro funzione formale è proprio quella di essere una cornice del paesaggio, un dispositivo di presentazione: questo a riprova del forte effetto di opacità delle rovine, che catturano lo sguardo, gli impediscono di scivolare via e lo costringono a riflettere sulla rappresentazione stessa [Fig. 4]. L'atteggiamento riflessivo di chi fa esperienza delle rovine è dovuto a questo modo di rappresentare, che porta il pensiero — e lo sguardo — a *flettersi* e tornare sempre nuovamente su se stesso e sul proprio oggetto. Benjamin descrive così, con molta profondità, il ruolo e l'importanza della riflessione nell'esperienza estetica dei primi romantici (Benjamin 1982). Non a caso il romanticismo ha dato una tale attenzione all'esperienza delle rovine.

Non tutto ciò che è distrutto è una rovina, quindi. Rovina è qual-

cosa che dopo essere stato distrutto, si presenta come una ferita aperta, mette in allerta sulla propria precarietà, rimanda a ciò che è assente esibendo ciò che resta: è una rappresentazione riflessiva della propria storia. La storia delle rovine, però, consiste nel fatto di essere andate in rovina. E allora sì, non tutto ciò che è distrutto è rovina, ma la rovina non è altro che una messa in scena della distruzione. Un invito a riflettere sulla distruzione.

Passi echeggiano nella memoria
lungo la via che non abbiamo preso
verso la porta che non abbiamo aperto
per entrare nel roseto. Le mie parole echeggiano
così, nella tua mente.

(T. S. Eliot, *Burnt Norton*)

Ma di quale distruzione si sta parlando? Non tanto del decadimento di una particolare opera o di una civiltà che ha avuto sfortuna. Tanto più grandiosa era l'opera originaria, quanto più forte è l'effetto che ha su di noi la sua rovina, portando chi vi si trova di fronte a pensare: "Persino lei? Persino loro?" [Fig. 5]. La decadenza che una rovina mette in scena rappresenta la decadenza a cui qualsiasi costruzione è destinata. E per costruzione non si intende solo una costruzione architettonica, ma qualsiasi cosa sia stata progettata e messa in opera alterando la natura, ogni realizzazione di un sogno. Maria Zambrano utilizza il termine *edificazione* per riferirsi alla realizzazione di un progetto, tanto architettonico quanto storico.

Le rovine sono una categoria della storia e alludono a qualcosa di molto intimo della nostra vita. Sono il disfarsi dell'azione che più di ogni altra definisce l'uomo: l'edificare. L'edificare facendo storia, ossia un edificare duplice: architettonico e storico. L'architettura e la storia sono solidali e, in fondo, sono figlie dello stesso slancio e di un unico



Fig. 5
Mura aureliane, Roma.

stato di necessità: quello che scaturisce dalla condizione di carenza dell'uomo, il meno premunito fra tutti gli esseri che hanno popolato la terra, senza un suo ambiente pronto a riceverlo e obbligato pertanto a mettersi a costruire ciò che dovrà proteggerlo (Zambrano 1951: 9-10).

L'edificazione, quest'azione prometeica degli uomini, esseri inadatti, condannati a non sentirsi mai a casa, che reagiscono progettando e costruendo da se stessi il proprio territorio, finirà sempre per fallire. Qualsiasi edificazione è destinata a resistere per un tempo e poi essere distrutta e le rovine stanno lì per ricordarcelo. Il loro ruolo sarebbe quindi quello terribile di togliere agli uomini la loro unica speranza? Impedire agli essere umani di appigliarsi alla loro insensata tendenza a credere ai propri sogni?

E coll'edificare l'uomo realizza, cerca di realizzare, i suoi sogni. E sotto i sogni respira sempre la speranza. La speranza motore della storia. E così, quello che nella rovina vediamo e sentiamo è una speranza im-

prigionata, che nel tempo in cui ciò che ora ci sta davanti in rovina si presentava ancora intatto, non era forse altrettanto presente, non aveva raggiunto con la sua presenza quello che realizza con la sua assenza. E questo, che l'assenza superi per intensità e forza la presenza, è il segno inequivocabile che qualcosa è assurto al rango di «rovina» (Zambrano 1951: 10).

Il testo di Maria Zambrano è molto allusivo e poetico, come spesso sono i suoi scritti. Ciò rende difficile tentare di derivare definizioni e concetti univoci, forse proprio perché una certa pluralità di senso è costitutiva del pensiero di Zambrano. Questo passo si offre quindi a diverse interpretazioni: la prima, più immediata, è quella che legge il funzionamento delle rovine a partire dal loro essere inutile. L'assenza che scopriamo nel loro cuore, colpisce in modo più forte rispetto a quando l'opera era intatta e l'essenziale — l'edificazione, l'essere la realizzazione di un sogno — era presente. In questo modo, mostrando qualcosa che non corrisponde più al progetto originario, dal momento che è andato distrutto ciò che in esso più contava, si rivela una speranza che non è presente, ma appunto imprigionata, e tuttavia risulta più evidente che mai. Le rovine sono “una metafora della speranza”.

Si tratta di una metafora che funziona per negazione, secondo la dinamica riflessiva che abbiamo visto attraverso la teoria della rappresentazione di Marin: rimandando a ciò che è assente attraverso l'esibizione di ciò che resta, le rovine mettono in luce lo scarto tra passato e presente, e così rappresentano la propria storia che è la storia della distruzione di quanto era stato edificato. Il grande assente, al cuore delle rovine, sarebbe l'edificazione, ciò che completa la realizzazione di un progetto. Dire che le rovine sono una metafora della speranza, vorrebbe allora dire che la speranza consiste nell'edificazione? Questo ci crea qualche problema: la speranza respira “sotto i sogni” e sono i sogni a essere realizzati con l'edificazione. La questione va posta diversamente: cosa si spera? Si spera che i sogni vengano realizzati. Si spera che i propri progetti possano trovare forma, che si riesca a costruire qualcosa e a inter-

venire sulla Storia. E poi, a volte, succede che i progetti si realizzano. D'altronde, ogni cosa prodotta dall'uomo deve pur essere stata progettata, sognata, sperata da qualcuno. In quel momento la speranza si acquieta, avendo raggiunto il suo obiettivo: per questo non è tanto evidente nell'opera compiuta. Ma infine ogni prodotto umano (e a questo punto dovrebbe risultare chiaro che non ci riferiamo solo a prodotti materiali), non importa con quanta forza sia stato sognato, finisce per cadere in rovina.

Se le cose stanno così, sembrerebbe davvero che la funzione delle rovine sia quella crudele di ricordarci che ogni trionfo è effimero e ogni speranza insensata. Ma stiamo dando per scontata una questione essenziale, che Maria Zambrano non perde occasione di segnalarci alla fine del suo articolo, quasi di sorpresa, costringendoci a considerare da un altro punto di vista tutto ciò che abbiamo detto finora.

Non tutti i sogni ci chiedono di essere realizzati, ma ve ne sono alcuni dotati di più esistenza che non permettono alla coscienza umana che li ospita di riposare, spingendo l'uomo verso non si sa quali avventure. La realizzazione è sempre una frustrazione. In questo senso, tutta la storia, persino la più splendida, è un fallimento (Zambrano 1951: 11, traduzione mia).

Finora abbiamo pensato all'edificazione come al coronamento della speranza e al suo abbattimento come a una catastrofe. Ma se invece fosse l'edificazione a soffocare la speranza, il suo andare in rovina potrebbe essere una liberazione? Secondo Benjamin la distruzione è una liberazione quando ciò che era stato costruito era una forma di oppressione, che limitava sia il campo dell'azione sia quello percettivo [Fig. 6]. Non si tratta solo di strutture di potere che vengono abbattute violentemente, ma di elementi portatori di valori andati col tempo in rovina, che hanno perso il loro senso, e che tuttavia continuano a imporre il fantasma di quei valori. L'atteggiamento di un rivoluzionario non può ovviamente essere reazionario (perché quei valori non sono più raggiungibili,



Fig. 6

Museo della memoria, ex Centro clandestino di detenzione del periodo della dittatura, Córdoba, Argentina.

non essendo più attuali), ma neanche creativo (perché non si farebbe che creare nuove fantasmagorie): l'unico atteggiamento possibile è quello barbarico di chi riconosce il carattere illusorio di ciò che gli sta intorno e rivela le rovine che già si nascondono dietro l'ordine apparente (Benjamin 1980). Il barbaro non è chi spazza via il passato (abbattendo anche le rovine), ma chi rimesta nei rifiuti che avevamo nascosto. Una delle immagini più efficaci a questo proposito è quella del caleidoscopio, che attraverso i suoi specchi costruisce un ordine apparente, lasciando nel caos le pietre chiuse al suo interno. A ogni rotazione l'ordine cambia, senza che in realtà niente sia cambiato: se si vuole uscire da questa gabbia, "bisogna distruggere il caleidoscopio" (Benjamin 2006b: 184). Se non vediamo più la Storia come un susseguirsi di edificanti realizzazioni delle nostre speranze, ma come un "fallimento", l'abbattimento delle condizioni di questo fallimento è l'apertura di nuove possibilità. Per Benjamin il cinema è uno dei mezzi che abbiamo

per penetrare nel nostro immaginario, metterlo in discussione e scoprire ciò che vi era celato.

Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano chiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine. (Benjamin 2000: 41).

Per Zambrano potrebbe trattarsi di qualcosa di simile, ma in un discorso articolato in modo meno politico: infatti la realizzazione di un sogno è *sempre* un fallimento e non solo quando risulta poi essere una forma di dominazione. Uno dei possibili riferimenti della filosofa spagnola potrebbe essere uno scritto di Georg Simmel breve, ma molto denso, sulle rovine, anzi più propriamente *die Ruine*, la rovina. Il titolo al singolare relativamente inusuale che non è spiegato nel testo, lega direttamente la rovina architettonica con l'atto del rovinare, un catastrofico consumarsi. In questo testo qualsiasi costruzione che vede nella natura una risorsa e uno strumento è considerabile una forma di dominazione o comunque un atto violento.

In un'unica arte, nell'architettura, la grande battaglia fra la volontà di 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 [...] 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 (Simmel 1982: 125).

La rovina non è la distruzione di questa equazione, ma una sua inversione. Si viene a creare un nuovo equilibrio, in cui però è l'elemento naturale, materiale, a farla da padrone. La rovina mette in luce la violenza dello spirito, cioè del nostro modo di utilizzare la tecnica. "La decadenza appare come la vendetta della natura per la violenza che lo spirito le ha arrecato formandola a propria immagine" (Simmel 1982: 125) e denuncia la tendenza che abbiamo a relazionarci con gli oggetti che entrano in contatto con le nostre tecniche come semplici strumenti, *mezzi* per esprimere lo spirito. Ritornando alle conclusioni dell'articolo di Zambrano ci rendiamo conto che i punti affrontati sono in realtà due: *alcuni* sogni non ci chiedono di essere realizzati e *ogni* realizzazione è una frustrazione. Il raffronto tra i due ci fa capire che esistono alcuni sogni che ci chiedono di essere realizzati, ma la cui realizzazione sarà in ogni caso un fallimento.

I sogni di cui si parla nel primo punto hanno, come sogni, una consistenza più forte di quella che avrebbero se fossero realizzati. La speranza che "respira" sotto questi sogni è quella tensione che tiene gli uomini svegli e li spinge a sempre nuovi tentativi. Quasi una speranza senza oggetto, perché il suo oggetto si allontana man mano che ci si avvicina. Potrebbe essere una speranza di questo tipo quella rappresentata da Andrea Pisano in una delle formelle del battistero del Duomo di Firenze, molto amata da Benjamin — anche se questa è solo una delle interpretazioni possibili. La *Spes* sta in piedi e tende la mano verso un frutto su un albero. Per quanto possa tendere la mano il frutto resta troppo lontano. "E tuttavia è alata" (Benjamin 2006a: 46). Non c'è dubbio che niente possa dare forma a questa speranza, se non lo stesso continuare a sperare. Ma in questo senso, più che le rovine, sarebbe un progetto irrealizzato, uno schizzo, un lavoro incompiuto, il miglior candidato a essere metafora di questa tensione. Le rovine fanno qual-

cosa in più, mettono in discussione qualsiasi cosa sia stata realizzata, mostrandone il carattere effimero.

“La realizzazione è sempre una frustrazione” e tutto ciò che è stato, persino ciò che ha avuto successo, si è rivelato un fallimento. Ogni cosa accaduta è stata prima sognata e sperata da qualcuno, ma molte cose — innumerevoli altre cose — sono state sperate e non si sono realizzate. Per ogni luogo e momento si danno innumerevoli possibilità e una sola realizzazione. Ogni edificazione, realizzandone uno, infrange innumerevoli altri sogni, lasciandoli senza speranza.

Marco entra in una città; vede qualcuno in una piazza vivere una vita o un istante che potevano essere suoi; al posto di quell'uomo ora avrebbe potuto esserci lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta e dopo un lungo giro fosse venuto a trovarsi al posto di quell'uomo in quella piazza. Ormai, da quel suo passato vero o ipotetico, lui è escluso; non può fermarsi; deve proseguire fino a un'altra città dove lo aspetta un altro suo passato, o qualcosa che forse era stato un suo possibile futuro e ora è il presente di qualcun altro. I futuri non realizzati sono solo rami del passato: rami secchi (Calvino 1993: 26).

Ogni edificazione aspira al *per sempre* e condanna tutte le altre possibilità all'*ormai*. C'è chi sperava in una certa città, in una certa società, in una certa storia. Ma ormai le cose sono andate altrimenti, altro è accaduto, non vale più la pena rifletterci. E poi la catastrofe arriva, ciò che è stato costruito va in rovina e i brandelli di ciò che resta ci dicono: le cose possono ancora andare altrimenti [Fig. 7]. Le rovine ci dicono che ogni costruzione umana è effimera, ma con questo non ci tolgono le speranze. Ricordandoci che niente è eterno, ci assicurano anche che ogni situazione può essere trasformata e ogni progetto archiviato riscoperto: le rovine ci insegnano a sperare, perché, invitandoci a riflettere, ci insegnano a pensare che le cose potrebbero essere diverse. E allora parafrasi-



Fig. 7

Torrione prenestino, Roma - Quella che era una cisterna è adesso, per qualcuno, una porta da calcio.

sando Maria Zambrano potremmo spingerci un poco oltre e dire che le rovine sono una metafora della critica. Lo sguardo critico che si posa sul proprio oggetto mettendone in discussione la funzione, scomponendolo nelle sue parti per scoprire ciò che cela è, per citare Benjamin, lo stesso che percepisce che “solo per chi è senza speranza ci è data la speranza”.

La speranza non sta nell'edificazione che seguirà alle rovine, ma neanche nel rovinare di ciò che si è costruito. L'andare in rovina è sempre e comunque una catastrofe. Lo sguardo critico di cui parla Benjamin non manda davvero in rovina qualcosa di vivo: è distruttivo perché spazza via l'illusione che una certa costruzione, non più attuale, fosse ancora viva, quando in realtà era già andata in rovina e scopre così una rovina nascosta. La speranza sta nell'esperienza delle rovine di cui il nostro mondo è costellato. Secondo l'antropologo Marc Augé è proprio quest'esperienza, con il suo profondo valore educativo, a essere oggi in pericolo. Le rovine hanno bisogno di tempo, per divenire tali, ma oggi vengono rimos-

se prima ancora di poter nascere, come se ci si vergognasse del malfunzionamento di un sistema che si pretende perfetto. Le catastrofi purtroppo continuano ad avvenire: ciò che è sempre più difficile è la possibilità di imparare da questi eventi, che vengono celati senza lasciare una traccia di questi moniti davanti a cui siamo spinti a riflettere e apprendiamo a mettere in discussione ciò che ci sta intorno. È stato Winfried Sebald, in *Storia naturale della distruzione*, parlando del modo in cui si è reagito alla distruzione delle città tedesche nel dopoguerra, a dire che una “seconda distruzione”, ancor più violenta della prima, è stata la rimozione delle macerie, che poi non è altro che la rimozione della memoria. E allora, continua Marc Augé in *Rovine e macerie*, sta all'arte di rimediare a tutto ciò.

Che l'arte sia nata dalla religione non desta in noi alcuna meraviglia da quando ci interessiamo della storia della Grecia [...] Ma l'esperienza etnologica postcoloniale permette di andare ancor più lontano e di suggerire che l'arte stessa, nelle sue diverse forme, è una rovina o una promessa di rovina (Augé 2003: 36).

Perché in ogni opera d'arte oggi è evidente l'assenza di qualcosa d'essenziale (il legame col divino, la possibilità di cogliere l'Idea...) ed è presente l'esigenza - la speranza e la possibilità - di trovare una funzione nuova. L'arte, come noi, ha da imparare dalle rovine e lavorando su di loro può forse salvarle e offrirci un'esperienza e una speranza.

Sul lato sud del canale Rodano-Reno a Strasburgo si trovava una scala a chiocciola in cemento [Fig. 8]. Si trattava degli unici resti del viadotto Churchill, costruito negli anni '60 e abbattuto nel 2006, per far spazio al nuovo ponte basso su cui passa il tram. La particolarità di questa scala, isolata in mezzo a un prato spoglio, era di



Fig. 8
Scala elicoidale del viadotto Churchill, Strasburgo.

non portare ad alcun luogo. La scala fu risparmiata di proposito, come memoria di un periodo e di un glorioso progetto architettonico, ma ciononostante si potrebbe considerare una rovina. La sua funzione infatti non era più quella originaria, di accedere al viadotto, né davvero quella ricordare le scelte municipali degli anni '60. Quella scala trasmetteva una speranza, perché chi la osservava non capiva nulla, ma si poneva una domanda; perché invece di portare a un cavalcavia, portava dappertutto.

Pochi mesi fa la scala è stata abbattuta. Al suo posto un cantiere presenta il progetto di costruzione della nuova prestigiosa sede dell'INET. Un cartello promozionale recita: “l'evento edilizio dell'anno”. Di tutto ciò a cui poteva portare quella scala, ha portato a questo. Come può non essere una frustrazione? Ma chi, osservando la scala del *viaduc Churchill* ogni mattina, ha imparato a sperare, è già in grado di riconoscere nell'edificio in costruzione le prime crepe.

La rovina ci appare fragile e vulnerabile, come una ferita aperta, e tuttavia resiste. L'errore sta nel pensare che resista nonostante sia "ferita". La resistenza della rovina consiste nel mantenere aperta la sua ferita. La rovina non resiste alla distruzione, ma a un'edificazione che si pretende definitiva. La vulnerabilità della rovina, che ci comunica che tutto potrebbe cambiare da un momento all'altro, che le cose sono state e saranno diverse, questa vulnerabilità è la sua forza.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ M. (2008), *Rovine e macerie*, trad. di A. Serafini, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. 2003)
- BENJAMIN W. (1980), "Esperienza e povertà", trad. di F. Desideri, in F. Rella (a cura di) *Critica e storia*, Cluva, Venezia, pp. 203-208, (ed. or. 1955).
- BENJAMIN W. (1982), *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. di G. Agamben, Einaudi, Torino, (ed. or. 1920).
- BENJAMIN W. (1999), *Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cunierto, Einaudi, Torino, (ed. or. 1928).
- BENJAMIN W. (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino, (ed. or. 1936).
- BENJAMIN W. (2006a), *Strada a senso unico*, trad. di G. Schiavoni,, Einaudi, Torino, (ed. or. 1928).
- BENJAMIN W. (2006b), "Parco centrale", in *Opere complete - Vol. VII - Scritti 1938-1940*, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino, pp. 179-233, (ed. or. 1955).
- CALVINO I. (1993), *Le città invisibili*, Einaudi, Torino.
- ELIOT T. S. (1994), "Burnt Norton", in *Quattro quartetti*, trad. it. di F. Donini, Garzanti, Milano (ed. or. 1943).
- MARIN L. (2001), *Della rappresentazione*, trad. di L. Corrain, Meltemi editore, Roma, (ed. or. 1993).
- SEBALD W. G. (2004), *Storia naturale della distruzione*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano (ed. or. 1999).
- SIMMEL G. (1981), "La rovina", in *Rivista di Estetica*, 8, trad. di G. Carchia, pp. 121-127, (ed. or. 1911).
- ZAMBRANO M. (1951), "Una metáfora de la esperanza: Las Ruinas", in *Lyceum*, vol. VIII, n. 26, La Habana (Cuba), trad. parziale di C. Ferrucci, "Una metafora della speranza: le rovine", in *Corriere della Sera*, 14 dicembre 2004.