

LA ROVINA TRA OBLIO, MEMORIA E RIEDIFICAZIONE

NAUSICA CANIGLIA



Numerosos debates, antiguos y recientes, recuerdan la relación entre el hombre y su pasado. Pensemos en el texto de Nietzsche "Sobre la utilidad y la desventaja de la ciencia histórica para la vida" y la imagen del hombre decimonónico como turista en los jardines de la historia, que prueba miles de máscaras del pasado, sin ser capaz de fundar un propio presente; hasta llegar a las recientes polémicas de Habermas en la Bienal de Venecia cuando ve, en la posmodernidad arquitectónica, un regreso al pasado como ilusión del presente y consecuentemente incapacidad de proyectar el futuro.

Esto planteamientos parecen afirmar esta ecuación: interés por la ruinas=rechazo de la modernidad y la restauración. Según esto, estamos frente al siguiente interrogante: ¿Olvidar, recordar reedificar?

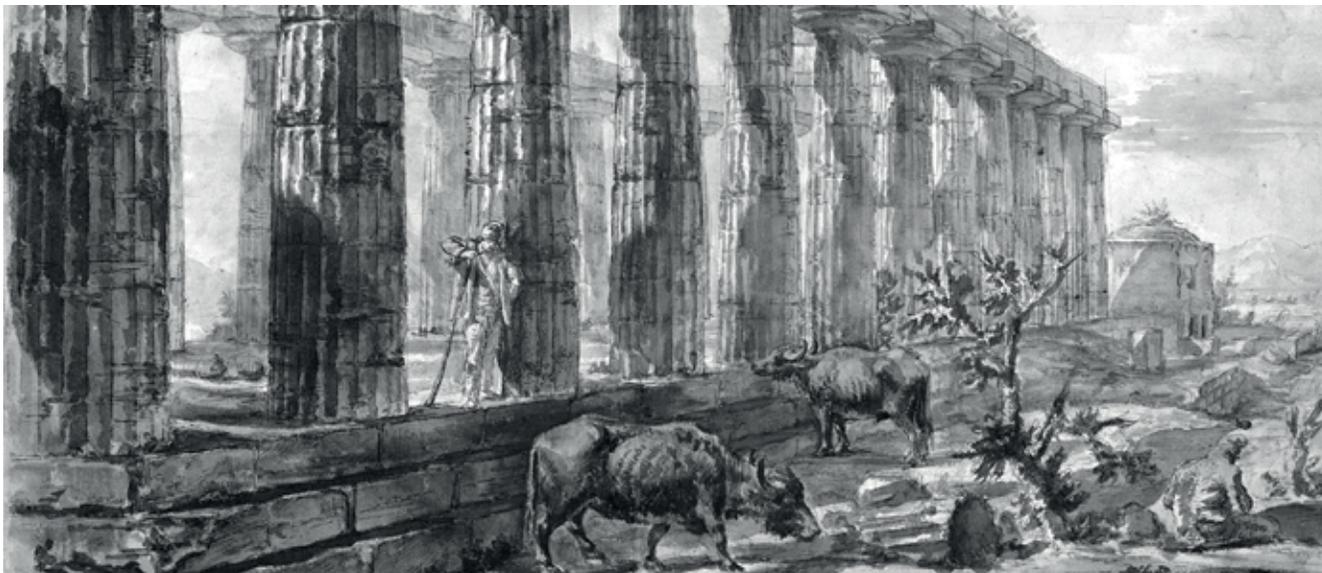
Molti dibattiti, antichi e recenti, rievocano il rapporto tra l'uomo e le tracce del suo passato: pensiamo alla *Considerazione inattuale sull'inutilità e il danno della Storia per la Vita* di Nietzsche con l'immagine dell'uomo ottocentesco come turista nei giardini della storia, che prova mille maschere del passato, senza divenire capace di fondare un proprio presente; fino ad arrivare alle recenti polemiche di Habermas sulla Biennale Veneziana dove vede nel post-moderno architettonico un ritorno al passato che è illusione del presente e successiva incapacità di progettare il futuro. Queste posizioni sembrano affermare questa equazione: interesse per le rovine = rifiuto del moderno e restaurazione. A questo proposito ci si pone di fronte ai seguenti quesiti: Obliare, rimemorare, riedificare?. Sono questi gli interrogativi che porta con sé la rovina. Le rovine, similmente ai pezzi di un mosaico del passato, ci aiutano a capire ciò che ci è successo nel nostro trascorso ma nello stesso tempo ci inducono a scoprire il motivo della desolazione del presente. Pur vivendo in un periodo caratterizzato dal continuo sviluppo non riusciamo a sottrarci all'influenza del passato. La visione di un

edificio abbandonato ci induce sempre a riflettere. Quando si medita poi sulle rovine, si resta ammaliati dalla storia. Nel corso della contemplazione si valutano tutte le possibili alternative del futuro.

L'umanità, consapevole della limitatezza dell'esistenza, sublima nel monumento il suo desiderio di eternità: un monumento dovrebbe, quindi, durare nel tempo il più lungo possibile, rendendo immortale, se non l'uomo stesso, almeno il suo operato. Ma il tempo logora, corrode e "ci ricorda che la parola eternità non si addice alle cose umane".

Il tempo fa aumentare il nostro rammarico perché ci lascia tracce di ciò che è andato perduto; esso produce rovine, segni del passato che permangono nella vita presente e nel volto visibile del paesaggio. Le rovine ispirano la sensazione del disfacimento delle cose prodotte dall'uomo, dando allo spettatore la commozione del tempo che passa.

Nel passato, nelle sue rovine, nelle sue tracce si ritrova il senso del nostro declino. La categoria culturale della rovina, *vestigia mundi*, trova già in Giovan Battista Piranesi un grande estimatore. Convinto ammiratore dell'antico, assieme a questi, è anche



Piranesi, *Templo en Pasteum*

Hubert Robert. La loro immagine delle rovine rende visivamente il contrasto tra la maestà delle opere umane e la fragilità delle stesse di fronte all'incalzare del tempo. La natura appare come una forza devastante e distruttiva che agisce indifferentemente sull'uomo e sulle cose. I suoi cicli di distruzione e rigenerazione della materia non sembrano tener conto del bisogno di continuità della memoria umana. Per questo motivo entrambi trasfigurano tutta la pomposità monumentale delle vestigia antiche, consci tuttavia che la loro grandiosità porta con sé il fascino di un mondo perduto e caduto ormai in rovina. Piranesi ha il gusto per le rovine, i sepolcri, il passato leggendario della civiltà e l'aspirazione a farlo rivivere e anche per l'alone di malinconia che circonda le rovine; per questo si diverte nel crearne di nuove dove la figura umana è sempre presente e non aliena dalle rovine stesse, ma si coniuga con esse, le vive, le abita, le fa sue. Ne viene fuori un'immagine di Roma quasi spettrale, quasi città fantasma, non già perché priva di vita, ma perché immagine decaduta di quello che un tempo essa fu¹. In quanto la rovina attesta la resistenza dell'umano, ci si potrebbe azzardare a dire che l'opera degradata non debba essere rinnovata; è proprio da qui che parte la polemica tra gli amministratori dei beni culturali che si avrà sino ai giorni nostri.

CONSERVARE O RESTAURARE?

“Watch an old building with an anxious care”: vigilate su un vecchio edificio con attenzione premurosa; proteggerlo meglio che potete e ad ogni costo, da ogni accenno di deterioramento... prendetevi cura solerte dei vostri monumenti e non avrete nessun bisogno di restaurarli... È il pieno Ottocento e John Ruskin pronuncia queste parole in difesa della manutenzione e della prevenzione quotidiana dell'architettura, scagliandosi con veemenza contro i fautori del restauro. La sua concezione di restauro, definito “restauro romantico”, prevede una posizione di assoluto non intervento sull'opera da restaurare. In altre parole, Ruskin lascia che il monumento, come ogni essere vivente, muoia senza alcuna intromissione, senza rimettere a posto le pietre cadute, senza ritoccare gli affreschi nei punti usurati. Egli valuta il monumento come un insieme di opera e tempo e quindi come storia.

Ruskin afferma inoltre: “Il bello sta nella sublimità delle crepe o delle fratture, o nelle macchie, o nella vegetazione, che assimilano l'architettura all'opera della natura e le conferiscono quelle condizioni di colore e forma che sono universalmente dilette all'occhio umano”. Il monumento quando è in rovina smette di avere un'immagine finita e acquista una dimensione infinita che si confonde

con la natura². Il suo pensiero si scontra con quello di Eugène Viollet-Le-Duc che, invece, invita il restauratore a penetrare nella mentalità dell'artista originario per realizzare i progetti. Il restauro, disciplina derivante dallo storicismo ottocentesco, si pone quindi l'obiettivo di ricostituire, in un edificio, l'unità stilistica, formale e tipologica andata perduta. Ricostruire, dunque, quell'unità presunta di un edificio (forse neanche mai esistita) senza accettare l'ineluttabile obsolescenza che il tempo regala alle cose. Il suo punto di vista è notevole: si oppone alla semplice conservazione. Riportiamo qui le sue parole: “Restauro un edificio, non è solo mantenerlo, ripararlo o ricostruirlo, è riportarlo ad una condizione completa che non potrebbe essere mai esistita”. In applicazione a questi principi, Viollet-le-Duc modifica irrimediabilmente molti monumenti.

Egli vuole immaginare il monumento così come viveva in passato. Pensiamo alle sue ricostruzioni delle cittadelle di Carcassonne e Pierrefonds che sono scenografie perfette di un'architettura mitizzata e idealizzata³. L'architetto viene chiamato da Napoleone III per restaurare il castello di Pierrefonds, in completo stato di degrado, per ripristinare in esso il simbolo della gloria passata della monarchia francese. Viollet presenta qui lesue idee del restauro: le rovine cadenti vengono integralmente ricostruite, e all'interno propone un'opera in stile neomedievale che investe gli



G. Servandini Ruinas Romanas

arredi, gli spazi e le decorazioni. Restauro poi la cittadella di Carcassonne subendo le successive polemiche sulle procedure dell'intervento per aver apportato numerose modifiche alla struttura originaria del borgo medievale. Di contro a questa concezione del restauro, l'inglese Ruskin sostiene invece la necessità di un restauro più attento alla storia che non all'estetica. Condanna l'intervento di ripristino operato da Viollet le-Duc, proponendo solo la manutenzione degli edifici, ma evitando alcun intervento di tipo intensivo. Dice, anzi, che sarebbe preferibile che gli edifici cadano, se non fossero giunti a tale limite, piuttosto che tenerli artificiosamente in piedi con interventi che avrebbero cambiato la sostanza e la materia dell'edificio. Difende il diritto dei monumenti a vivere il più a lungo possibile attraverso un'attenta manutenzione e a morire in pace.

Questo non concorda con il pensiero di Viollet-Le-Duc che, come abbiamo asserito, all'opposto di Ruskin ritiene importante restaurare il vecchio con il nuovo e di conseguenza attua la ricomposizione delle rovine del passato. Ma perché invece non farle rimanere tali? Le rovine, se da una parte danno l'idea un po' malinconica della decadenza, dall'altra suggeriscono l'eternità: perché allora ricomporle?

Esse stanno a testimoniare la presenza in loro delle civiltà passate che, pur se vengono aggredite dalla corrosione del tempo,

rimangono presenti in queste rovine del passato. Il fascino della rovina, dunque, è un valore di per sé: l'edificio che si decompone ci trasmette seduzione e mistero e sembra, attraverso la rovina, tornare allo stato di natura. opposti: natura e spirito, vita e forme.

ROVINA E NATURA

George Simmel, in *Die Ruine*, scrive che la rovina si accorda in maniera unitaria con il paesaggio circostante, vi aderisce perfettamente. Ma prima di questa unione, Simmel ci fa notare un conflitto inesauribile tra due elementi opposti: natura e spirito, vita e forme. Attraverso la rovina si rivela che l'intero processo dell'umanità è l'impadronirsi della natura da parte dello spirito. La rovina è per Simmel il rovescio speculare della forma per eccellenza che è l'architettura. Nell'architettura, infatti, riscontriamo un equilibrio che nasconde ogni sforzo della materia sottoposta allo spirito, ovvero al progetto, al punto che si perde la differenza tra realtà pesante della materia e armonia della forma. Con la rovina questo equilibrio viene meno ed essa appare come la decostruzione dell'architettura.

È la natura, inoltre, ad appropriarsi della rovina e da qui deriva il fascino di quest'ultima. Simmel, infatti, dice: "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". La rovina, a sua volta, costituisce un'unità inedita più importante dei singoli frammenti che la compongono: mentre questi sono ancora unità simboliche che rinviano organicamente al tutto di cui facevano parte, la rovina indica invece un processo di costruzione simbolica in corso. Essa, quindi, considerata dal punto di vista estetico, è una forma in cui è posto in stato di quiete il rapporto conflittuale e squilibrato fra le spinte distruttive della natura e quelle, al contrario, della cultura. Nella contemplazione della rovina, i due ambiti che si contendono l'esistenza umana, se non raggiungono l'equilibrio, tuttavia si placano, producendo sul fruitore uno stato d'animo pacifico. La presenza della rovina, che per Simmel è, come abbiamo spiegato, esclusivamente quella architettonica, non significa altro "che le forze meramente naturali prendono a impadronirsi dell'opera umana" e che di conseguenza "l'equazione fra natura e spirito rappresentata dall'edificio si sposta a favore della natura". Rivendicando violentemente i suoi diritti, la natura, attraverso le rovine della costruzione, si vendica "per la violenza che lo spirito le ha arrecato formandola a propria immagine".

A differenza di "un quadro dal quale si siano taccate delle particelle di colore" o di "una statua con i membri mutili", o ancora a differenza di "un antico testo poetico del quale siano andati perduti parole o versi", i quali producono un effetto solo in base a



Piranesi, Villa Adriana

quanto rimane della forma originaria o di quella che l'immaginazione può ricostruire (costruzioni che rimangono nella loro forma artistica opere d'arte incomplete), nella rovina architettonica viene invece in evidenza che, nella scomparsa delle opere d'arte, siano cresciute altre forme che sono quelle della natura. La rovina non è perciò quello che resta di un'opera passata, sulla quale esercitare una meditazione malinconica intorno al carattere caduco di ogni impresa umana. Essa è bensì un'opera nuova, diversa e autonoma. Perché? Rispetto all'opera che era, prodotto soltanto del lato spirituale, essa è stata modificata da quello naturale. Per questo la rovina permette al fruitore la percezione di un diverso rapporto fra le forze naturali e quelle spirituali⁴. La rovina ha un fascino speciale perché mostra che la natura non è solo distruttiva ma anche e soprattutto formativa e produttiva. L'opera è sempre rimasta natura e ora questa "buona madre", come viene chiamata da Goethe, se ne riappropria. Hubert Robert, ad esempio, immerge la rovina nella natura; in molti suoi paesaggi la rovina ha un significativo rapporto con il giardino proprio perché qui trova la sua collocazione naturale. La natura riconquista lo spazio che fu dell'uomo e trasforma l'architettura in rovina in un luogo che è insieme rovina e giardino: splendida metafora della ciclicità del tempo che non garantisce a nessuno la sicurezza dell'eternità.⁵ La magnificenza della storia si unisce, quindi, con la generosità

della natura e assistiamo a una straordinaria fusione di bellezze naturali e vestigia di un antico passato. Si delinea, in questo modo, il senso del carattere estetico che Simmel vuole attribuire alla rovina: la contemplazione estetica della rovina, nonostante il sentimento tragico che l'accompagna costantemente, è in realtà pacificatrice in quanto riappacifica il fruitore con la distruzione. La rovina testimonia che un'opera dell'ingegno umano, per quanto sia stata formata dallo spirito, è sempre comunque rimasta natura.

Da questo punto deriva una conseguenza importantissima per Simmel, e cioè che la distruzione è parte integrante dell'opera e per di più produce opere quali sono appunto le rovine. La rovina, per Simmel, è perciò la forma della distruzione. Essa è come la *moda*, in quanto è caratterizzata dalla distruzione di ogni contenuto precedente per arrivare a una nuova unità, in cui l'impulso di distruzione e l'impulso verso la costruzione sono inseparabili⁶.

Nella rovina si percepisce un tempo presente, situato tra il "non ancora e il non più", cioè quel tempo non determinato dalla prospettiva storica del *grande scultore* che le rovine restano eterne e sono un monito, una testimonianza, passato né dal futuro, nel quale si sperimenta il piacere della percezione unitaria delle dinamiche conflittuali che sostanziano il mondo delle forme. Le rovine, dunque, sono segno di

vita e manifestano una realtà che va al di là di una lenta e inesorabile usura. Pensiamo a Marguerite Yourcenar, appassionata di rovine e di archeologia, che scrive nel suo memorabile saggio-romanzo *Il Tempo, grande scultore*, che le rovine restano eterne e sono un monito, una testimonianza, addirittura una creazione artistica perché il passare del tempo proprio mutilando, distruggendo, abbattendo dà una nuova forma di bellezza. Sottolinea, in questo modo, l'indissolubilità del rapporto tra l'opera d'arte e i segni lasciati su di essa dai secoli⁷. Le rovine dunque, più che la decadenza, testimoniano la durata, la riuscita, la vittoria sul passare del tempo. Resta perciò fondamentale lavorare sulla memoria, solo allora il tempo passato può arricchire il presente e il futuro.

NOTE:

¹ Panza P., Piranesi architetto, Milano, Edizioni Guerini, 1998

² John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849, trad. it. *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano, 1982, p.228.

³ Guglielmi E., *Storia dell'Architettura*, Newton & Compton, Roma 2002

⁴ G. Simmel, *Die Ruine in Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Klinkhardt, Leipzig 1911; ripubb. presso K.Wagenbach, 1983. La traduzione è di Gianni Carchia in *Rivista di Estetica*, 8, 1981, anno XXI, pp. 121-127.

⁵ Burda H., *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, Wilhelm Fink Verlag München 1967

⁶ Simmel G., *La moda e altri saggi di cultura filosofica* (trad. di M. Monaldi), Longanesi, Milano, 1985.