

Le rovine e le catastrofi della storia

Considerazioni su una metafora influente

GIOVANNI LEGHISSA*

ENGLISH TITLE: Ruin and catastrophe in history: considerations about an influential metaphor

ABSTRACT: Beyond ruinism, which was a very well-established genre within the painting of the Eighteenth century, with important forerunners during the baroque age, the metaphor of the ruin intersects the reflection on the historicity of human experience since the beginning of the Western tradition.

The significance of this metaphor can be better grasped if considered as an instantiation of the caducity that affects both the life of individuals and the transpersonal values that lie at the core of those narratives a historical community share in order to establish its position within history. The examples that will be examined — going from baroque poetry to Freud's text on caducity — show how the metaphor of the ruin has given the opportunity to articulate a discourse within which the Freudian work of grief is required as a necessary premise for assessing that, in spite of death, life is worth being lived and that the struggle for a better world is not necessarily doomed to failure.

KEYWORDS: Ruins, Metaphor, Philosophy of history, Psychoanalysis, Modern subject.

Il tema delle rovine è stato variamente interpretato e studiato dagli storici dell'arte, stante la presenza delle rovine in tutta l'iconografia almeno dal Rinascimento in avanti — o, per essere più precisi, dal tardo medioevo in poi, se vogliamo prendere come primo esempio del tema un dipinto di Maso di Banco che si trova nella Cappella Bardi in Santa Croce, a Firenze, ovvero il *Miracolo di San Silvestro*¹. Rovine con o senza figure umane sono presenti nei paesaggi campestri che costellano la pittura barocca (si pensi a van Swanevelt, Poussin e Lorrain), fino a culminare nell'instaurazione e affermazione di un vero e proprio genere pittorico che pone la rovina quale

* Università degli Studi di Torino.

1. Tra i tanti possibili, mi limito qui a indicare solo i testi seguenti: Barasch (1987); Böhme (1989); Cardì (2000); Woodward (2001). Sul significato delle rovine in rapporto alle nozioni di monumento, conservazione e patrimonio culturale, si vedano invece Barbanera (2009) e Id. (2013).



Figura 1. Canaletto. 1756cs. *Capriccio con rovine ed edifici classici*.

centro della raffigurazione (si pensi ai capricci del Canaletto, alle opere di Pannini e di Hubert Robert).

D'altra parte, come è lecito aspettarsi, nell'ambito di discipline come la storia della letteratura e la filosofia non è comunque mancato l'interesse per la figura delle rovine e il modo in cui esse permettono di connotare la percezione del tempo storico².

Nelle considerazioni che seguono non si presterà attenzione, però, alle figurazioni delle rovine, e quindi tralascierò ogni riferimento alla storia dell'arte. Quanto alla poetica delle rovine, me ne servirò in modo per così dire ausiliario. Innanzi tutto, mi concentrerò invece sul significato della contemplazione della caducità che l'immagine delle rovine evoca. Tale caducità intrattiene un rapporto essenziale con la semantica della storicità. Se c'è storia, o, meglio, affinché si dia storia, deve essere percepibile il fatto che il tempo storico trascorre in modo catastrofico, in modo tale cioè da permettere il riconoscimento di soglie epocali³. La rovina, con la sua semplice presenza, attesta per l'appunto che, mentre il tempo della

2. Su ciò, si vedano per esempio R. Mortier (1974) e Tortora (2006).

3. Sulla centralità del tema delle soglie epocali in riferimento alla nascita della percezione moderna della storicità, resta fondamentale Blumenberg (1992). Sul rapporto tra storia e catastrofi, si veda invece Tagliapietra (2004).



Figura 2. Robert Hubert. 1796. *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines.*

storia in quanto tale permane come sfondo inestinguibile e inaggrabile dell'esperienza, i singoli momenti di quest'ultima dileguano e si disperdono, lasciando però tracce del loro dileguare.

Non è un'esperienza solo moderna quella che si compie associando la contemplazione di un edificio o di una città in rovina con la riflessione sul fatto che, nel corso della storia, tutto viene eroso dal passare del tempo e che le glorie umane sono destinate a lasciare dietro di sé solo tracce, le quali sono sì segno di ciò che fu una presenza viva, ma sono anche segno del fatto che il loro valore, il loro potere di significazione, progressivamente si perde. Ma è con l'avvento della modernità che questa associazione acquista tutto il suo peso, fino a divenire una delle cifre più caratteristiche della stessa condizione moderna. Ciò dipende dal fatto che il tempo della modernità non può che misurarsi in base alla percezione della storia, intesa come l'orizzonte entro cui si colloca l'esperienza tanto dei singoli quanto dei collettivi⁴. Il punto qui centrale è che questo orizzonte (il quale, vale la pena ricordarlo, non va inteso come l'espressione secolarizzata della storia della salvezza di matrice teologica) non è in grado di fornire nessuna forma di consolazione di fronte alla finitezza; di conseguenza, per gli abitanti della modernità confrontarsi con la caducità significa dover fare i conti — in

4. Sulla nascita della nozione moderna di storia, continua a valere come riferimento essenziale Koselleck (1986).

modo incessante e inevitabilmente tragico — con la discrasia tra la brevità della vita individuale e la durata di istituzioni e formazioni di senso collettive che, sebbene non siano comunque concepibili come esenti dall'usura del tempo, sono destinate a sopravvivere almeno ai singoli che a loro hanno dato vita.

Iniziando una sorta di viaggio in una galleria fatta da citazioni di testi classici o canonici, proporrei di prendere subito in esame il testo che, quando si affronta il tema della caducità, funge in qualche modo da riferimento principale, ovvero il breve saggio freudiano che a tale nozione si collega sin nel titolo (*Vergänglichkeit* in tedesco, appunto tradotto in italiano con *Caducità*)⁵.

Il testo, del 1915 (torno poi sull'anno, che non è inessenziale per la nostra comprensione del testo in esame), comincia con la narrazione di una passeggiata tra amici. Dalla conversazione tra questi, Freud poi parte per svolgere le sue riflessioni sul tema della caducità.

Non molto tempo fa, in compagnia di un amico silenzioso, e di un poeta già famoso (...), feci una passeggiata in una contrada estiva in piena fioritura. Il poeta ammirava la bellezza della natura intorno a noi ma non ne traeva gioia. Lo turbava il pensiero che tutta quella bellezza era destinata a perire, che col sopraggiungere dell'inverno sarebbe scomparsa: come del resto ogni bellezza umana, come tutto ciò che di bello gli uomini hanno creato o potranno creare. Tutto ciò che egli avrebbe altrimenti amato e ammirato gli sembrava svilito dalla caducità cui era destinato. Da un simile precipitare nella transitorietà di tutto ciò che è bello e perfetto sappiamo che possono derivare due diversi moti dell'animo. L'uno porta al doloroso tedio universale del giovane poeta, l'altro alla rivolta contro il presunto dato di fatto. No! È impossibile che tutte queste meraviglie della natura e dell'arte, che le delizie della nostra sensibilità e del mondo esterno debbano veramente finire nel nulla. (...) Ma questa esigenza di eternità è troppo chiaramente un risultato del nostro desiderio per poter pretendere a un valore di realtà: ciò che è doloroso può pur essere vero. Io non sapevo decidermi a contestare la caducità del tutto e nemmeno a strappare un'eccezione per ciò che è bello e perfetto. Contestai però al poeta pessimista che la caducità del bello implichi un suo svilimento. Al contrario, ne aumenta il valore! Il valore della caducità è un valore di rarità nel tempo. (...) Se un fiore fiorisce una sola notte, non per ciò la sua fioritura ci appare meno splendida. (...) Potrà venire un tempo in cui i quadri e le statue che oggi ammiriamo saranno caduti in pezzi, o una razza umana dopo di noi che non comprenderà più le opere dei nostri poeti e dei nostri pensatori, o addirittura un'epoca geologica in cui ogni forma di vita sulla terra sarà scomparsa: il valore di tutta questa bellezza e perfezione è determinato soltanto dal suo significato per la nostra sensibilità viva, non ha bisogno di sopravvivere e per questo è indipendente dalla durata temporale assoluta (Freud 1989, p. 174 sg.).

5. Per un'acuta analisi del testo freudiano e delle sue implicazioni in relazione all'autocomprensione del soggetto moderno, rimando a Rella (1981).

Si osservi la complessità della mossa freudiana, che è duplice. Da un lato, vi è la constatazione che la realtà della caducità non è contestabile. È un dato di fatto che ogni ente vivente sia soggetto a quel processo di generazione e corruzione — per dirla con le parole di Aristotele — che impedisce di sfuggire alla morte. Non conformarsi a questo fatto significherebbe voler sfuggire al principio di realtà — quel principio di realtà che, secondo Freud, governa anche il principio di piacere. Dall'altro, vi è la constatazione che nell'uomo abita il desiderio di sfuggire alla morte e ai suoi effetti devastanti.

Al fine di comprendere la scenetta descritta nel testo, si deve ricordare come, per la teoria freudiana, il desiderio in quanto tale comporti la presenza, nello psichismo umano, di una tendenza a fuggire la realtà, a immaginare come sempre possibile un aggiramento di tutto ciò che si oppone alla realizzazione di una condizione di appagamento e di soddisfazione. Di fronte alla sofferenza causata dalla discrasia che si crea tra la constatazione che tutto finisce e il desiderio che quanto è bello, appagante e fonte di piacere duri invece indefinitamente, la psicoanalisi propone dunque una soluzione apparentemente controintuitiva e poco praticabile, ma che forse risulta la sola efficace: l'accettazione della stessa discrasia — o, meglio, dell'ambivalenza che in essa si cela. A colui che non volesse farsi carico di tale ambivalenza, restano infatti aperte solo due vie, in fondo assai meno promettenti: o la condanna alla sofferenza che proviene dalla malinconica percezione del dileguarsi dell'oggetto del desiderio nell'istante stesso in cui lo si cattura, oppure la fuga illusoria in un universo di senso che minimizza la perdita inevitabile dell'oggetto, o che addirittura la nega ipostatizzando il significato che l'oggetto è supposto possedere in quanto causa finale del desiderio.

In questo senso, si potrebbe dire che il testo freudiano qui preso in esame ci immette nel cuore stesso dell'antropologia psicoanalitica, che intende porre se stessa alla base non solo di un metodo clinico, ma soprattutto di una comprensione dell'umano compatibile con la condizione di chi abita consapevolmente l'orizzonte culturale della modernità, entro il quale la coscienza della finitezza di tutte le cose si pone come un elemento ineliminabile. L'uomo di cui Freud tratteggia le sembianze, infatti, non è solo un essere razionale che accetta senza batter ciglio la dura realtà, ovvero il fatto che nulla si sottrae all'usura del tempo. Né si fa tentare da ciò che, kantianamente, potremmo chiamare *Schwärmerei*, ovvero l'entusiasmo giubilatorio per quella dimensione ideale in cui abitano i valori, ovvero i significati culturali, per definizione transindividuali e quindi capaci di essere sempre riattivati quali fattori motivanti dell'azione umana. Questo atteggiamento mi sembra caratterizzare piuttosto l'olimpico ottimismo goethiano, esemplificato assai bene dalle ultime frasi del *Chorus Mysticus* con cui si conclude il *Faust*: "Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird's

Ereignis; / Das Unbeschreibbare / Hier ist's getan; / Das Ewigweibliche / Zieht uns hinan" (tutto ciò che perisce è solo una figura; l'inatingibile qui diviene evento; l'indescrivibile qui è compiuto; l'eterno femminile ci sublima). La fine di tutte le cose subisce, in questi versi, una sublimazione che permette di sopportare la caducità e di trasformarla, attraverso l'opera redentrice dell'arte, in figura di qualcosa che trascende l'umano e porta dunque a sospendere il potere corruttore del tempo. Il soggetto tratteggiato da Freud accoglie invece l'ambivalenza che la figura della caducità evoca: tutto perisce, ma è possibile accogliere il fugace apparire degli eventi o delle situazioni che caratterizzano la vita umana precisamente nell'istante in cui si gode della loro presenza. Ciò di cui il soggetto fa esperienza, in tal modo, viene accolto come qualcosa su cui non si può esercitare un potere sovrano, un potere che sarebbe in grado di sospendere la caducità; è possibile, però, esercitare una qualche forma di padronanza nei confronti del dolore che la coscienza della caducità provoca nel soggetto.

Si potrebbe dire che Freud porta a compimento e al tempo stesso stravolge la retorica che governa quella contemplazione delle rovine della storia — o, meglio, quella contemplazione del dispiegarsi della storia come accumulo di rovine — che si affaccia alle soglie della modernità e ne accompagna poi tutto il decorso. Per chiarire tale assunto, di seguito esporrò alcuni esempi che, tra i tanti possibili, mi paiono più significativi di altri.

Inizierei con il *topos* poetico reso noto dal sonetto terzo delle *Antiquitez de Rome* di Du Bellay, apparse nel 1558 (che a sua volta riprende un componimento di Giovan Francesco Vitale di Palermo, apparso a Venezia nel 1552)⁶. Si tratta del *topos* delle rovine di Roma, le quali attestano in maniera tanto più esemplare la caducità quanto più grande è la coscienza della passata gloria della città, ancora ben viva in tutti gli abitanti della repubblica delle lettere. Cito qui la versione che ne dà Francisco de Quevedo nel componimento *A Roma sepultada en su ruinas*:

In Roma cerchi Roma, o pellegrino, / e proprio in Roma Roma non ritrovi; / le vantate muraglie, morti covi / sono, e di sé sepolcro l'Aventino. / Giace, dove regnava, il Palatino; / son limate dal tempo le medaglie; / sembrano più macerie di battaglie / degli evi, che blasone del latino. / Solo è restato il Tevere, corrente / che bagnò la città: or sepoltura, / la piange con funesto suon dolente. / Roma, da quella gloria così pura, fuggì ciò che era saldo e solamente / il fuggevole ormai permane e dura.

Insomma, qui vedere le rovine significa fare esperienza della sola caducità, la quale serve da monito e da ammonimento: se persino della gloriosa

6. Per analisi più approfondite della diffusione di tale retorica, si veda il già citato Mortier (1974).

Roma non restano che rovine, non si sogni l'uomo di sfuggire al suo destino di morte.

Questa retorica della finitezza e della morte conosce nell'età barocca una diffusione enorme, fino al punto da intaccare la percezione che il soggetto ha di se stesso: non solo i monumenti antichi fungono da rovina su cui meditare mestamente, ma il corpo stesso dell'uomo può essere interpretato come rovina *in fieri*. Come dire: per il soggetto della modernità incipiente non occorre aspettare di vedere il crollo di ciò che è vivo per assistere alla comparsa della rovina, poiché questa già da sempre corrode dall'interno tutto ciò che è vivo, bello e desiderabile. Di tale poetica barocca del corpo giovane e fiorente che contiene nella gloria della sua stessa vitalità il lavoro di quella corruzione che tutto riduce a rovina è testimonianza il seguente componimento di Luis de Gongora, *Mientras por competir con tu cabello*, del 1582:

Finché a competere coi tuoi capelli/ risplende, oro brunito, il sole invano/ e con
dispregio la tua bianca fronte/ considera il bel giglio in mezzo al piano,/ finché,
per coglierlo, ciascun tuo labbro/ più che il primo garofano occhi seguono,/ e il
tuo collo gentile in lieto sgarbo/ trionfa sullo splendido cristallo,/ collo e capelli
e labbra e fronte goditi/ prima che quel che fu, in tua età dorata,/ oro e cristallo
splendido e garofano/ e giglio, muti in viola stradicata/ o argento, e inoltre tu
congiunta in quello/ in terra, in fumo, polvere, ombra: in nulla.

Per l'uomo barocco, insomma, non c'è motivo di rallegrarsi se si sa che tutto finisce. Si può al massimo diventar saggi, nel senso che si apprende, dalla coscienza della fine, a non attaccarsi alle cose terrene. Tuttavia, non appena è divenuto possibile staccare la contemplazione delle rovine dalla retorica cristiana della *vanitas rerum*, che invita a rivolgere l'attenzione a ciò che solo conta, ovvero alla salvezza dell'anima, la contemplazione delle rovine si è fatta divertito gioco dell'immaginazione, si è cioè trasformata in coscienza del beneficio che si può trarre, mentre si è vivi, dalla visione della caducità. Più precisamente, nel Settecento la contemplazione delle rovine si trasforma in compiaciuta consapevolezza della propria finitezza, che non cessa di essere percepita con malinconia, ma diviene nel contempo l'occasione per allargare l'orizzonte della propria sensibilità. Da pretesto per meditare sulla morte, sulla vanità di tutti i sogni umani di grandezza, individuali e collettivi, le rovine forniscono ora l'occasione per attestare che il soggetto è capace di provare un determinato insieme di sensazioni. Queste ultime restano spiacevoli perché connesse alla percezione della caducità, ma è indubbio che si prova piacere nel dominarle e, in un certo senso, nel crearle artificialmente.

Canonicamente, tale nuovo approccio alle rovine è attestato dalle considerazioni che Diderot svolge nel 1767 commentando alcune opere di Robert

Hubert esposte al *Salon*.

L'effet des compositions, bonnes ou mauvaises, est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-même ; nous anticipons sur les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines (Diderot 1990, p. 335).

La malinconia che le rovine inducono è dunque “dolce”: segno, questo, che siamo ancora lungi dal percepire attraverso la loro mediazione quella complessità del rapporto con il tempo storico che caratterizzerà la modernità dispiegata, di cui è testimonianza il testo freudiano da cui siamo partiti. Anzi, in Diderot il paesaggio con rovine raffigurato nei dipinti esposti viene animato, nel testo che li descrive e li commenta, dalla presenza vitale di eros. Un eros malinconico, senza dubbio, legato alla perdita della persona amata: nell'antro delle rovine Diderot pone una giovane donna che piange l'amato perduto e rievoca l'ardore della passione che li teneva uniti — ed è chiaro che in tal modo le rovine divengono cifra non di una catastrofe che tocca la specie umana, ma si pongono, piuttosto, quale sfondo di una tragedia individuale. La rovina di cui ci parla qui Diderot è dunque quella di un amore interrotto, tenuto in vita solo più dal ricordo (Ibid., p. 338 ss).

Se dalle rovine malinconiche, ma in fondo aggraziate e addomesticate al fine di compiacere il gusto rococò, passiamo alle rovine sulle quali si medita dopo l'evento rivoluzionario si nota un cambiamento notevole. Nel 1791 Volney pubblica un saggio sulle rovine, destinato ad avere una grande risonanza, in cui la meditazione sulle rovine cessa di essere pretesto per considerazioni di natura estetica e diviene invece il punto di partenza per svolgere una riflessione sulla differenza tra i vari tipi di governo che hanno attraversato la storia dell'umanità. Posto di fronte alla visione notturna delle rovine di Palmira — questa la finzione letteraria da cui parte il testo — l'autore apprende quella che potremmo definire la lezione più profonda che ci può venir impartita dalla conoscenza della storia passata dell'umanità, ovvero la coscienza che vi è un legame indissolubile tra buon governo e mantenimento della prosperità e longevità dei popoli: le civiltà del passato di cui contempliamo le rovine sono infatti quelle che sono precipitate nella decadenza a causa di governanti che non hanno promosso la giustizia e l'eguaglianza.

Io vi saluto, rovine solitarie, tombe sacre, mura silenziose! È voi che invoco; è a voi che rivolgo la mia preghiera. Sì! Mentre al vostro cospetto rifuggono con segreto spavento gli sguardi dell'uomo volgare, il mio cuore nel contemplarvi prova il fascino di sentimenti profondi e di sublimi pensieri. Quante utili lezioni, quante

forti e commoventi riflessioni offrite allo spirito di chi sa interpretarvi! Siete voi, quando tutta la terra asservita era muta di fronte ai tiranni, che proclamavate quelle verità che essi detestano e che, confondendo la salma dei re con quella dell'ultimo schiavo, attestavate il santo dogma dell'Uguaglianza. È nella vostra cerchia che io, amante solitario della Libertà, vidi apparire il genio, non armato di torce e pugnali come lo dipinge uno sciocco volgare, ma sotto l'aspetto solenne della giustizia, con in mano le sacre bilance che pesano le azioni dei mortali alle porte dell'eternità (Volney 2016, p. 69).

La visione delle rovine ora non è più sprone a meditare su quel nulla che è l'uomo di fronte alla morte — e di fronte al suo Creatore; né porta a costruire un mondo poetico e idilliaco in cui è piacevole immergersi al fine di sperimentare una nuova sensibilità, intrisa di dolce malinconia. Ora tale visione serve a incitare verso il progresso e il rinnovamento sociale un'umanità che si suppone già pervasa da quell'entusiasmo per la Rivoluzione che, kantianamente, dovrebbe da solo inaugurare la coscienza del fatto che il mutamento sociale è sia desiderabile che realizzabile. Tutto crolla, in altre parole, ma è particolarmente rovinoso il crollo di quelle nazioni e di quelle civiltà che non hanno saputo dotarsi di un governo giusto. È interessante notare nella retorica delle rovine inaugurata da Volney come l'umana finitezza venga investita di una valenza politica. Se guardando le rovine ci ricordiamo della mortalità che ci accomuna in quanto umani, allora dovremmo poter acquistare una maggior coscienza dell'assurdità delle divisioni e delle ineguaglianze che costellano il cammino umano delle civiltà. Antidoto contro le ingiustizie, le rovine del passato promettono un futuro diverso e migliore a chi sappia guardarle con l'occhio del riformatore politico, accompagnato, in tale ricognizione delle tappe della storia dell'umanità in cui vengono comparate tra loro le varie forme di governo, da un genio che sembra essere l'incarnazione di uno spirito-guida capace di ridestare i popoli all'amore per la libertà. Non ci vorrà molto perché tale spirito-guida si tramuti nel *Geist* hegeliano, parimenti capace di indicare un *telos* razionale che non può non culminare nel trionfo della libertà — almeno per quelle comunità storiche che vogliono farsi guidare da esso.⁷

Che dalla contemplazione del doloroso cammino dell'umanità allegoricamente raffigurato dall'immagine delle rovine si sia passati ad articolare l'aspirazione alla giustizia sociale e politica attesta l'affermarsi di una trasformazione non indifferente nell'ambito degli utilizzi retorici della figura delle rovine. In tal modo, una figura che innanzi tutto è cifra allegorica del passato,

7. A partire da un atteggiamento che non è diverso da quello di Volney, in un passo delle lezioni sulla filosofia della storia — Hegel (1997, p. 14 sg.) — le rovine delle civiltà passate sono espressamente evocate al fine di ricordare come dalla percezione della caducità possa — e debba — sorgere il sentimento del rinnovamento, ovvero la coscienza che la ragione può trionfare su un passato carico di decadenza ed errori.

di una storia che, sempre identica a se stessa, altro non fa che macinare sotto la mole del tempo ogni aspirazione umana al cambiamento, si rende ora capace di connotare quel futuro utopico in cui la storia conosce la fine dell'ingiustizia e dell'ineguaglianza. Tracce di tale mutamento si ritrovano chiaramente anche nel famoso testo benjaminiano in cui le rovine sono sottoposte allo sguardo dell'angelo della storia⁸.

C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie (*Trümmer auf Trümmer*) e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo progresso, è questa bufera (Benjamin 1997, p. 35 sg).

Dalle rovine di Palmira, che Volney immagina immerse nella luce lunare, si leva un Genio; sarà lui a insegnare l'arte del buon governo allo spettatore. Le macerie della storia benjaminiana invece sono oggetto dello sguardo di un angelo, più precisamente di un angelo dipinto da Paul Klee.

Anche qui, dunque, sulla scena viene evocata una figura non umana, la sola forse in grado di sostenere lo sguardo delle macerie che si accumulano nel corso della storia. La narrazione benjaminiana, che si colloca alle soglie di quella rovinosa catastrofe che fu il secondo conflitto mondiale (le tesi furono redatte tra il 1939 e il 1940, l'anno della morte di Benjamin), ovviamente non ha più quei tratti ottimistici che ispiravano il testo di Volney. Le rovine contemplate dall'angelo sono vive e presenti, non appartengono a un lontano passato, sono ancora impregnate di quella violenza distruttrice che caratterizza l'interminabile conflitto tra i vincitori e i vinti, tra oppressori e oppressi. Guardarle significa sentire nel contempo il rumore della bufera storica, che non cessa di spingere l'angelo in avanti, in un moto inarrestabile che non sembra lasciare la possibilità di una redenzione. L'angelo non può fermarsi perché il progresso non ha fine, perché la storia continua a essere abitata dalle macerie provocate da una guerra che, per Benjamin, vede come vincitori sempre e solo i difensori dello status quo, ovvero dell'ordine capitalista. Sappiamo però che, nella concezione di Benjamin, la ricomposizione dell'infranto, la guarigione (almeno parziale) dal dolore che l'ingiustizia e la violenza arrecano alle umanità storiche, è possibile se lo sguardo del

8. Sul tema delle rovine in Benjamin mi limito a rimandare a Moroncini (2012, pp. 135–163).



Figura 3. Paul Klee. 1920. *Angelus Novus*.

materialista dialettico si dirige su quei particolari dell'accadere storico che lasciano indovinare la presenza di una forza messianica — debole quanto si voglia — capace di volgere la storia in un'altra direzione. Quest'esito non è per nulla scontato — da qui la necessità di utilizzare una figura mitica come quella del messia, che è cifra di una rottura del tempo storico inaspettata e per definizione imprevedibile. Ma su di esso è necessario tener fisso lo

sguardo, rompendo quell'incanto a cui è costretto l'angelo, il quale, con il suo sguardo tragicamente rivolto al cumulo di macerie, è in qualche modo costretto a render testimonianza della violenza che attraversa la storia.

Il frammento benjaminiano mi pare contenere un discorso sull'ambivalenza che non è in fondo dissimile da quello che anche il testo di Freud da cui siamo partiti veicola. Freud parla della caducità in un momento in cui erano ormai già ampiamente visibili gli orrori che la Grande Guerra stava provocando, sui quali per altro si era già pronunciato. Benjamin, dal canto suo, non ci invita a minimizzare l'orrore che lo spettacolo della violenza dell'uomo sull'uomo suscita: contemplare le rovine significa per l'appunto acquisire coscienza di questo orrore, significa mettersi nei panni dell'angelo (per quanto sia possibile farlo) e acquisire una tragica domestichezza con la negatività che attraversa la storia e che, in generale, caratterizza ogni esistenza umana. Tuttavia, allo stesso tempo deve essere possibile vedere ciò che l'angelo non può vedere, ovvero la possibilità di una storia diversa, non più abitata dalle rovine. Ciò che accomuna la percezione benjaminiana delle rovine e il discorso freudiano sulla caducità è dunque la debolezza, il carattere tenue, direi anzi tragico, della speranza che siamo invitati a nutrire rispetto allo spettacolo della storia. Lo scritto sulla *Vergänglichkeit* si conclude evocando la capacità umana — che sia gli individui che le collettività possiedono — di elaborare il lutto. La guerra distrugge tutto, non solo vite umane, opere d'arte, città, paesaggi, ma anche la convinzione che la scienza e il sapere accumulato nel corso del tempo possa tenere a freno l'aggressività umana. Nella guerra le pulsioni distruttive si scatenano infatti senza limiti. Tuttavia, non è assurdo pensare che dall'esperienza del lutto si possa attingere una nuova forza per ricominciare e iniziare, partendo da nuove basi, il cammino dell'umanità. Ma per far ciò il lavoro del lutto va accolto come componente essenziale, ineliminabile. La caducità non viene tolta, o sublimata, dal lavoro del lutto, anzi l'accettazione della perdita e della morte sono ciò a cui questo mira. In tal senso, il sapere dell'analista si rende disponibile quale fonte di una pedagogia storica, rivolta ai collettivi: come l'io individuale, dopo il lutto, può tornare a investire la propria libido su un oggetto diverso da quello perduto, ma può farlo solo se avrà accettato la perdita come irrimediabile, così i collettivi possono far fronte alla negatività che attraversa catastroficamente la storia — negatività che è quella bufera che spinge l'angelo benjaminiano sempre più in avanti, mentre il cumulo di macerie si fa sempre più grande sotto il suo sguardo attonito — solo facendosi carico delle forze che si oppongono alla ragione, solo accettando che una costitutiva — e catastrofica — precarietà intacchi sempre quanto viene costruito nel nome del vero, del giusto e del bello.

Riferimenti bibliografici

- BARASCH M. (1987) “Die Ruine — ein historisches Emblem”, in K.E. Müller, J. Rüsen (a cura di), *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, Rowohlt, Reinbeck, 519–535.
- BARBANERA M. (a cura di) (2009) *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- (2013) *Metamorfosi delle rovine*, Mondadori–Electa, Milano.
- BENJAMIN W. (1997) *Sul concetto di storia*, in *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino.
- BLUMENBERG H. (1992) *La legittimità dell'epoca moderna*, Marietti, Genova.
- BÖHME H. (1989) “Die Ästhetik der Ruinen”, in D. Kamper, C. Wulf (a cura di), *Der Schein des Schönen*, Steidl, Göttingen, 287–304
- CARDI V.M. (2000) *Le rovine abitate. Invenzione e morte in luoghi di memoria*, Alinea, Firenze.
- CHASSEBOEUF, CONTE DI VOLNEY, C.–F. DE (2016) *Le rovine, ossia meditazione sulle rivoluzioni degli imperi*, a cura di A. Tagliapietra e M. Bruni, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI).
- FREUD S. (1989) *Caducità*, in *Opere. Volume 8, Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915–1917*, a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, 169–176.
- DIDEROT D. (1990) *Salon de 1767. Salon de 1769. Beaux-arts III*, ed. critica a cura di E.M. Bukdahl, M. Delon e A. Lorenceau, Hermann, Parigi.
- KOSELLECK R. (1986) *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova.
- MORONCINI B. (2012) *Il lavoro del lutto. Materialismo, politica e rivoluzione in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano–Udine.
- MORTIER R. (1974) *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations de la renaissance à Victor Hugo*, Droz, Genève.
- RELLA F. (1981) *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano.
- TAGLIAPIETRA A. (2004) “La catastrofe e la filosofia”, in Voltaire, Rousseau, Kant, *Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, introduzione e cura di A. Tagliapietra, Bruno Mondadori, Milano, IX–XXXIX.
- TORTORA G. (a cura di) (2006) *Semantica delle rovine*, manifestolibri, Roma.