

Martino Manca

Rovine. Una tipologia ed un tentativo di definizione

ABSTRACT: *The paper develops a typology of ruins depending on the attempts of de-functionalize and re-functionalize them. Starting from anthropological premises (the idea of trace in documentality), and following the method of Marc Augé, ruins are thus distinguished in proper ruins (e.g. those in Simmel), debris and sites. An analysis of the experience of ruins is proposed on the two levels of flânerie and hermeneutical comprehension. The temporal problem of the ruin (studied by authors such as Benjamin, Freud and Heidegger) is solved in spatial terms with its definition as a “natural heterotopia” through a close confrontation with Foucault: this new definition opens up new possibilities for a re-functionalisation, yet different from a substitution or a re-use of ruins. Those possibilities are artistic and political practices, often situated at the margin or even deviant: artistic performances, writing, squatting, integrated conservation, re-valorisation, free fruition, use as photography or cinematography subject.*

KEYWORDS: *ruin, debris, site, heterotopia.*

*Sesto, i grandi frantumi dell' antichità,
inutili finor alla scienza perché erano giaciuti squallidi, tronchi e
slogati,
arrecano de' grandi lumi, tersi, composti ed allogati ne' luoghi
loro¹.*

1. Beni immobili. Una nota antropologica

Il Codice Civile Italiano² notoriamente distingue tra beni mobili e immobili: laddove i beni immobili sono “il suolo, le sorgenti e i corsi d'acqua, gli alberi, gli edifici e le altre costruzioni, anche se unite al suolo a scopo transitorio, e in genere

1 G. B. Vico, *Principi di scienza nuova*, libro I, IV *Del Metodo*, a cura di N. Abbagnano, Torino, UTET, 1976, p. 366. Qui Vico elenca le varie “prove” e tra quelle filologiche la sesta sono proprio i “grandi frantumi dell' antichità”, ovvero le rovine.

2 Disponibile all'URL <http://www.altalex.com/documents/codici-altalex/2015/01/02/codice-civile> (consultato in data 14/12/2018).

tutto ciò che naturalmente o artificialmente è incorporato al suolo” (art. 812); tutti gli altri beni sono mobili. Si vede già quindi come nella definizione giuridica di bene (ovvero di “cosa” oggetto di diritti, secondo l’art. 810) si renda necessaria la distinzione secondo un principio temporale e spaziale tra quei beni potenzialmente durevoli e per l’appunto “immobili” – ovvero inamovibili – e i beni invece peribili e liberamente spostabili nello spazio. I beni immobili più comuni sono, ovviamente, gli edifici e le costruzioni umane. L’idea antropologica di immobilità degli insediamenti urbani si può individuare come originaria della transizione delle prime comunità umane dalla pastorizia – che rende necessario il nomadismo per trovare sempre nuove terre fertili – all’agricoltura: la strada che porta dal villaggio mobile al villaggio fisso conduce poi rapidamente ad agglomerati sempre più polarizzati fino ad arrivare alla formazione delle prime vere e proprie “città”³ circa nel 3500-3000 a.C. Non stupisce il fatto che sia proprio in quella che generalmente viene considerata una delle prime città – se non la prima – che gli archeologi abbiano trovato le prime fonti di scrittura (sotto forma di tavolette incise: una scrittura ancora rudimentale, una proto-scrittura pittografica e finalizzata principalmente a tenere conto delle transazioni commerciali): Uruk, in Mesopotamia meridionale. Città e tavolette iscritte: tracce immobili e tracce mobili⁴. L’impronta originaria dell’uomo si misura quindi nella sua abilità di creare edifici potenzialmente eterni, temporalmente assoluti nel loro persistere, anche se in rovina, a migliaia di anni di distanza, ma assolutamente temporali nel loro essere stratigraficamente databili (si pensi per questo a Çatalhöyük, grande villaggio che a lungo venne considerata come prima città nella storia dell’uomo, peculiare perché costituita da 18 livelli stratigrafici di insediamenti sempre più nuovi costruiti sulle macerie di quelli più vecchi). Certo, tali modifiche del paesaggio terrestre non costituiscono ancora un elemento sufficiente per influire a livello sistemico-globale, ma rappresentano *in nuce* la tragicità devastante delle modifiche paesaggistiche pienamente antropoceniche (per esempio le immense miniere a cielo aperto)⁵. L’aura che avvolge gli edifici umani è quindi quella di eternità, o per lo meno di concretamento di un tempo

3 Le città differiscono dai grandi villaggi in quanto sono centri di commerci diversi e variegati nonché sedi di edifici non esclusivamente funzionali all’abitazione (per esempio i templi), elementi che a loro volta corrispondono a due caratteri fondamentali delle città: specializzazione del lavoro e stratificazione sociale.

4 Il riferimento qui va naturalmente alla teoria della documentalità e ad un uso specifico della nozione di traccia. A tipo esemplificativo, si veda M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

5 Bisogna tuttavia considerare che un certo filone del dibattito geologico tende ad attribuire la data di inizio dell’antropocene a 5000 anni a.C. circa, cioè all’incirca nel periodo in cui iniziano a formarsi i primi agglomerati proto-urbani alla fine della rivoluzione agricola neolitica. Il Global Stratigraphic Section and Point (GSSP) così individuato dai carotaggi evidenzia un aumento della concentrazione di metano e anidride carbonica nell’atmosfera terrestre, con conseguente aumento della temperatura. Tuttavia, l’ipotesi da preferirsi sembra essere quella di una datazione parecchio più recente – 1950 circa – corrispondente ai ‘Trenta gloriosi’, in quanto le variazioni sono quantitativamente maggiormente rilevanti. In ogni caso, non si può negare che con la prima rivoluzione agricola neolitica e con il conseguente insediamento in centri sempre più stabili di comunità sempre maggiori di umani si sia verificato un brusco cambiamento am-

storico *altro* rispetto alla peribilità delle cose e delle persone. Se i manufatti delle antiche civiltà sono comunque “reperiti”, cioè trovati, e necessitano di un lavoro sufficientemente complesso di restauro e di conservazione per potere essere ancora apprezzati, ma soprattutto hanno bisogno di un luogo fisico in cui essere raccolti – il museo –, gli edifici semplicemente sono-là, in senso ostensivo. Anche se, come vedremo in seguito, sono-in-rovina, nel senso che sono *la* rovina e permangono *nella* loro stessa rovina. In ogni caso, per rimarcare la differenza temporale tra beni mobili e immobili basta fare riferimento diretto alla struttura economica: i beni immobili sono, da sempre e tradizionalmente, beni che portano potere (il latifondo è uno dei *topoi* più antichi della storia economica dell’uomo) e che, tutt’oggi, sono generalmente considerati beni rifugio⁶.

2. Tipi: rovine, macerie e siti

Nonostante quest’aura di eternità, anche gli edifici periscono – pur rimanendo oggetti che sono-là: ed è qui che si giunge alla rovina. Possiamo distinguere diversi tipi di rovina: la *maceria*, cioè la rovina come ammasso indistinguibile e distrutto di edifici; il *sito* cioè la rovina come degrado cristallizzato conservato per fini turistici, identitari, ecc., già appropriato dall’industria culturale; e la *rovina* in senso proprio, quella romantica, dove il rapporto tra pulsione formatrice verso l’alto dello Spirito architettonico e forza materiale e legante della Natura viene prima ribaltato e poi riequilibrato fino a fare apparire l’oggetto culturale come oggetto naturale.

La rovina di cui quindi si dovrà tenere conto è quella descritta da Georg Simmel nel saggio *Die Ruine* del 1911⁷: una *nuova* forma estetica (e quindi un nuovo significato) dell’elemento architettonico, un unicum tra le altre forme d’arte ove invece la materia naturale si piega completamente allo spirito e dove la decadenza è esclusivamente distruttiva nel *togliere* parti dell’opera originaria. La rovina è qualcosa d’altro rispetto alla costruzione originaria e precisamente è la testimonianza della dialettica tra forze in gioco – Natura e Spirito – e al contempo ne è il suo superamento in una nuova unità. Ed è un superamento sempre in divenire, che consente all’osservatore di muoversi non solo sul piano estetico di ciò che fu⁸ ma anche su quello etico di ciò che è e ciò che sarà, tramite il continuo ri-pensare del conflitto, della tensione, della pluralità delle e tra le forze in gioco. “Così fine e caso, natura e spirito, passato e presente sciolgono in questo punto [la rovina] la tensione dei loro

bientale a livello globale, e che la causa diretta di tale cambiamento sia stata proprio l’intervento antropico sulla natura.

⁶ Non a caso in inglese bene immobile si dice *real estate*, come se appunto fosse più “reale” cioè più “concreto” di ogni altro tipo di proprietà. Qualsiasi manuale di macroeconomia in generale fa riferimento alla liquidità della moneta *versus* la solidità di altre forme di investimento quali l’oro e, per l’appunto, l’immobile.

⁷ G. Simmel, *La rovina* in Idem, *Saggi di cultura filosofica* (1911), tr. it. di M. Monaldi, Vicenza, Neri Pozza, 1998, p. 114.

⁸ “[...] la forma presente di una vita passata, non secondo i contenuti o i resti di quella vita, ma secondo il suo passato come tale” (*ibidem*).

contrasti; o piuttosto, mantenendo questa tensione, unificano l'immagine esteriore con l'azione interiore"⁹. La rovina testimonia quindi un nuovo tempo storico che pone l'uomo davanti al mutare *della* storia e *nella* storia e che non si limita alla contemplazione passiva del passato come già morto, ma anzi impone continuamente di dare un senso a ciò che un senso l'ha perso, ma che non si può celare poiché *c'è* in tutta la sua incontestabile presenza.

Tale processo di continua ridiscussione si può risolvere solo snaturando la rovina, privandola del suo status di oggetto temporale problematico. E i modi sono fondamentalmente due: distruggendola o feticizzandola.

Nel primo caso, al nuovo tempo di equilibrio tra natura e spirito si sostituisce il tempo fulmineo dell'essere umano che distrugge (secondo solo a quello dell'essere umano che crea) e la rovina diventa *maceria*, che per definizione è informe. Se la rovina è ciò-che-rimane (o ciò che è-là, come ho scritto in precedenza), la maceria è ciò-che-non-è-più, testimone della volontà di cancellare il passato dal presente e di chiudere gli occhi di fronte ai resti della storia¹⁰. È l'Angelus Novus benjaminiano¹¹ che non è più volto al passato ma è indirizzato solo al futuro in un agire mai ripensato e sempre teleologicamente agito. La maceria è oblio, mentre la rovina è ricordo. In un mondo di macerie non vi è più alcuna possibilità di redenzione.

Nel secondo caso, la rovina viene cristallizzata in un eterno presente e consegnata nelle mani dell'industria culturale che ne fa subito *sito*, simbolo, *exemplum*, attrazione, uccidendone il dinamismo e attribuendole un unico preciso senso¹². Esattamente come per i *passages* benjaminiani¹³, un luogo diventa feticizzato esso stesso, oltre a ciò che esso contiene: ed esattamente come per i *passages*, ciò che contiene sono merci, dato che per entrare in una rovina "artistica" è quasi sempre necessario pagare un biglietto. Biglietto che artificialmente le attribuisce un'importanza relativa al mercato e la condanna ad essere oggetto di consumo.

Se, con Benjamin, il passato è l'altra faccia del presente – che ha il compito di testimoniare e redimerlo – nel caso della maceria si ha ancora il tempo della Storia ufficiale "dei vincitori" che impone il gioco alle vittime e ai resti ignorando le possibilità non date, mentre nel caso del sito si ha il tempo sempre presente della fruizione distratta, del fascino fantasmagorico dell'esperienza (come *Erlebnis*)

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo* (2002), tr. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004. Se Augé distingue tra il troppo-pieno e il vuoto, le macerie sono già *troppo*-vuoto e sono la base prediletta per le sostituzioni, agli antipodi rispetto alle rovine, dal momento che ricreano una funzionalità presente cancellando il passato. Vi è quindi "un grande scarto fra il tempo storico della distruzione, che rivela la follia della storia (le vie di Kabul o Beirut), e il tempo puro, il "tempo in rovina", le rovine del tempo che ha perduto la storia o che la storia ha perduto" (ivi, p. 135).

¹¹ Cfr. Tesi IX in W. Benjamin, *Sul concetto di storia* (1950), tr. it. di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.

¹² Questo è, nelle parole di Marc Augé (*op. cit.*), quel processo di sostituzione dell'opera con un'immagine artificialmente costruita, troppo-piena, e dominata da ricorrenze che fanno sembrare ogni luogo un *déjà-vu*.

¹³ Cfr. W. Benjamin, *I "Passages" di Parigi* (1983), a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, in *Idem, Opere complete*, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000.

dove però non vi sono frammenti ma solo un'unità che non lascia spazio a quelle epifanie di senso possibili invece nei *passages*. Un perpetuo presente che testimonia il crollo dei miti delle origini e del senso del "sacro" da un lato e, dall'altro, l'abbandono di ogni progetto futuro di senso ideologico che non sia la fruizione subitanea dell'esperienza estetica.

3. L'esperienza della rovina

Come abbiamo già accennato, l'esperienza della rovina è un'esperienza temporale atipica, poiché impone all'osservatore un'immersione in un tempo storico altro. Ed è evidentemente un'esperienza estetica¹⁴ nella quale – come spiega Simmel – un'opera dell'uomo viene percepita come un'opera della natura. Ed è infine un'esperienza etico-politica, così come lo è il confronto con il rifiuto in generale, perché invita l'osservatore ad un ripensamento delle sue pratiche nei confronti degli oggetti in genere.

Ad un primo livello – primo non in senso gerarchico ma meramente analitico – la fruizione delle rovine, nel senso proprio della parola, significa *flânerie*, osservazione distratta e non finalizzata a una ricerca di senso, suggestiva e fantasmagorica: qui la rovina appare come *duratura*, come frammento e quindi come presenza, ed è l'esperienza-*in-sé* che ha un significato più rilevante dell'esperienza-*di*. Sguardo obliquo ed *errance* conferiscono al flâneur un punto di vista dinamico e fluido che gli consente di trovare frammenti estatici in ogni angolo delle strade: come Baudelaire in *Lo spleen di Parigi*, il flâneur che vada regalando giocattoli ai bambini poveri per strada (*Il giocattolo del povero*), che approfitti del suo solitario vagare per costruire progetti sul futuro con una non meglio identificata "lei" (*I progetti*), che finisca in una lussuosa abitazione a discorrere e a scommettere con Satana in persona (*Il giocatore generoso*), oppure che vaghi per il porto della città descrivendo trasognato "coloro che hanno ancora la forza di volere, il desiderio di viaggiare o di arricchirsi"¹⁵ (*Il porto*), sempre trova attimi puri, fiori del male, visioni del *farsi veggente* di Rimbaud, sguardi da "botanico del marciapiede" quale il flâneur è secondo una celebre definizione di Baudelaire stesso. Non è quindi importante il *che cosa*, in questo caso la rovina.

Quando invece l'osservatore si ferma e *legge* la rovina – nel senso di rendere qualcosa leggibile anche laddove essa non ci sia stata tramandata per essere fruita nella forma in cui noi ora la fruiamo, esattamente come la rovina – appare evidente

14 Per l'uso di questo termine mi riferisco a H. Gadamer, *Verità e Metodo* (1960), tr. it. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2019, in particolare pag. 217 ss. Il fatto che nella rovina si incarni quella tensione tra Natura e Spirito a cui si faceva cenno prima diventa particolarmente chiaro utilizzando un approccio gadameriano al problema della verità nell'arte: nell'esperienza estetica della rovina si incontrano quindi l'oggetto (l'opera d'arte, frutto dello Spirito) ed al contempo il mondo contenuto in esso (la sua storicità, effetto dell'opera della Natura). L'esperienza estetica è quindi un "modo dell'autocomprensione" e ha un valore conoscitivo e, infine, redentivo, dischiudendo le possibilità di una ri-funzionalizzazione della rovina.

15 C. Baudelaire, *Lo spleen di Parigi* (1869), tr. it. di G. D'Elia, Torino, Einaudi, 1997, p. 109.

come la *caducità* della rovina sia prioritaria rispetto alla sua *durevolezza*, come il suo essere traccia e assenza sia più incisivo per l'osservatore del suo essere reliquia, ricordo, presenza. Così Freud, in un breve scritto del 1915 intitolato appunto *Caducità*¹⁶, si interrogherà sul valore della caducità, confrontando opere della Natura e opere umane (dello Spirito) e giungendo alla conclusione che “il valore della caducità è un valore di rarità nel tempo. La limitazione della possibilità di godimento aumenta il suo pregio”¹⁷. Provare quel sentimento dell'assenza dovuto alla consapevolezza “che tutta quella bellezza fosse effimera”¹⁸ equivale a cogliere, da un lato, la natura istantanea dell'esperienza estetica delle ‘opere belle’ umane (il cui “valore [...] è determinato soltanto dal suo significato per la nostra sensibilità viva”¹⁹), dall'altro, la continua attività della libido e di conseguenza l'eternità ontologica anche se non esperienziale di quei resti (poiché la libido continua a rimanere attaccata agli oggetti anche in loro assenza). Ed è per questo che, allo scoppio della guerra, e alla distruzione di molte bellezze, Freud descrive la libido come prima liberata e poi attaccata nuovamente “a ciò che ci è rimasto” (gli esempi che porta sono valori, ma vi si può benissimo leggere un significato materiale a proposito appunto della rovina) come fase transitoria dell'elaborazione del *lutto* che porta a considerare le rovine del presente come frammenti d'essere *defunzionalizzati*²⁰, in un movimento continuo di svuotamento di senso, e dei quali si rende necessaria una ri-funzionalizzazione che però sia diversa da quella feticizzazione di cui si è detto prima. Bisogna andare quindi *oltre il principio di piacere*, che rimane legato ad una fruizione distratta e ingorda di ciò che vi è, che sia opera o rovina, e riconoscere all'interno delle rovine la presenza dell'altro principio teorizzato poi nel saggio del 1920 di Freud – intitolato appunto *Al di là del principio di piacere (Jenseits des Lustprinzips)*: thanatos, morte, assenza.

L'esperienza profonda della rovina – che è un esperirla ma anche un pensarla, un farne categoria – è allora già un divenir-rovina o un farsi-rovina: sarà Heidegger nell'interpretazione fenomenologica delle categorie aristoteliche²¹, intorno agli anni Venti, a interpretare la *Ruinanz* – il rovinio al contempo agente ed effetto della rovina – come una forma di vita concreta nella sua fatticità (anche se fatticità non è mera fattualità semplice e immediata, quanto piuttosto un esser-situato

16 S. Freud, *Caducità* (1915), in Idem, *Opere di Sigmund Freud*, vol. 8, 1915-1917. *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti (1915-1917)*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 173-176.

17 Ivi, p. 174.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 Ritengo necessario distinguere qui tra l'espressione de-funzionalizzato e a-funzionalizzato: la prima richiama un movimento dinamico e continuo di caduta dalla funzione originaria proprio della rovina, la seconda consiste invece in un'accettazione nichilistico-passiva dell'avvenuta caduta che non lascia spazio ad alcuna forma di redenzione – accettazione tipica della maceria. Riprendendo la tipologia proposta in precedenza: se alla rovina corrisponde la de-funzionalizzazione e alla maceria la a-funzionalizzazione, al sito corrisponde invece una ri-funzionalizzazione senza de-funzionalizzazione.

21 Cfr. M. Heidegger, *Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele. Introduzione alla ricerca fenomenologica* (1922), tr. it. di M. De Carolis, Napoli, Guida, 1990.

in senso esistenziale). La *Ruinanz* in Heidegger non è altro che il movimento di caduta, ovvero di contro-motilità della vita fattizia, che *sottrae* il tempo invitando il filosofo a fare della sua indagine una *lotta*, una motilità contro-rovinante²². E questo farsi-rovina significa in primo luogo spostarsi sul lato negativo, distruttivo e tanatologico, di quella dicotomia che Simmel individua (lato negativo esemplificato dalla Natura): se la rovina non è ciò che resta di un'opera del passato ma è un qualcosa di nuovo, la sua lettura consente di riappacificarsi con la distruzione e con il "negativo". È quindi necessario anche fare-rovina, ampliando la categoria stessa includendo lo scarto, il rifiuto, e procedere secondo un processo diairetico andando a scrostare il non-detto e il non-visibile, secondo un materialismo storico benjaminiano che oppone le *attualità*, rifiuti della storia, alla grande narrazione della 'Storia come tradizione' dello Storicismo. In secondo luogo è necessario un movimento di *lotta*, positivo, una salvezza da quella sottrazione di tempo del rovinio. Questo implica, a mio parere, un tentativo di rifunzionalizzazione della rovina.

4. Rovine nell'antropocene: tentativi di rifunzionalizzazione

Tornando a Benjamin, come è noto, egli individuerà nel collezionista l'eroe della modernità, in quanto dopo il momento negativo – tanatologico, di caduta, il rovinio – egli solo è in grado di ri-comporre e ri-funzionalizzare la moltiplicazione di frammenti di rovina generati dal far(si)-rovina²³. L'accumulo, la selezione e l'*uso* (che qui non intendo teorizzare come ri-uso, termine che implica una sostituzione di funzionalità e non un suo rinnovamento) sono tutti elementi propri del collezionista: si tratta di una ri-funzionalizzazione che tiene conto della defunzionalizzazione in cui l'oggetto è – l'oggetto viene ora considerato e "usato" in quanto oggetto-che-è e non in quanto oggetto-che-fa (ovvero, indipendentemente dalla sua utilità). Il collezionista recupera e usa come fonti storiche il rimosso, il rifiuto, lo scarto, liberandolo dalle sue relazioni funzionali e fruendone in modo disinteressato – in senso kantiano – operando secondo il metodo del "montaggio" e riunendo oggetti affini secondo un principio di vicinanza.

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli.²⁴

22 Il rovinio sarà quella modalità del *Dasein* che in *Essere e tempo* verrà chiamata "deiezione". Ma nell'opera del 1927 la possibilità di una salvezza dal rovinio sarà molto più problematica, in quanto non è chiaro quanto quella "decisione anticipatrice" del *Dasein* che entra in contatto con il suo essere-per-la-morte sia un reale dischiudersi di una nuova prospettiva per il *Dasein* stesso oppure una mera presa di coscienza del fatto che esso sia costitutivamente in deiezione.

23 Le riflessioni che seguono sono in sostanza una rielaborazione dei frammenti della sezione H dei *Passages* di Benjamin.

24 W. Benjamin, *op. cit.*, N1a, 8, p. 514.

Questo frammento metodologico di Benjamin, tra i più noti, mette bene in evidenza alcuni dei tratti fondamentali della *pars construens* del lavoro dello storico, che è anche filosofo e *dovrebbe* essere sia flâneur sia collezionista, che consiste proprio in quella ri-funzionalizzazione a cui ho fatto cenno. Tali punti sono: il carattere filologico e teologico del suo metodo, la caratterizzazione dei frammenti defunzionalizzati (“stracci e rifiuti”) come oggetto del suo operare, il suo non dire (dire sarebbe già una fatalizzazione) e al contrario il suo usare in senso redentivo²⁵.

Resta ora da capire: i) come sia possibile un uso redentivo che non sia un ri-uso e ii) come nello specifico ciò sia possibile per l’oggetto fin qui studiato, ovvero la rovina. Le due questioni meritano una trattazione congiunta, e una risposta può arrivare da un loro studio sincronico e strutturale – privilegiando quindi la loro dimensione spaziale – in un certo senso parallelo e opposto rispetto all’approccio temporale-fenomenologico fin qui adottato²⁶. Ciò consegue dalla natura peculiare delle rovine, distinte dall’oggetto in generale per una caratteristica spaziale a cui si faceva cenno nel primo paragrafo – la loro immobilità – e perché la definizione di politiche sulle rovine è necessariamente la definizione di tattiche *sul* territorio strategizzato.

Partiamo dalla risposta: le rovine – in un senso lato che consenta una redenzione anche delle forme improprie della maceria e del sito – devono essere considerate come *eterotopie naturali*. L’individuazione di quel periodo geologico e storico che viene chiamato “antropocene” distingue ciò che è causato dall’azione naturale (ci-

25 L’idea di un metodo che operi non creando i suoi elementi *ex nihilo*, ma facendo un uso ‘improprio’ dei frammenti che ci sono già, si ritrova nella distinzione tra ingegnere e *bricoleur* nel *Il pensiero selvaggio*, poi ripreso da Derrida ne *La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane* contenuto in J. Derrida, *La scrittura e la differenza* (1967), tr. it. di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1990. Se il *bricoleur* è “colui che utilizza [...] gli strumenti che trova a disposizione intorno a sé [...] che non erano particolarmente concepiti in vista di quella determinata operazione alla quale si fanno servire a a cui ci si sforza di adattarli attraverso una serie di tentativi” (p. 367), per Derrida in realtà *ogni* discorso è di questo tipo, e l’idea dell’ingegnere il quale “dovrebbe costruire da sé la totalità del suo linguaggio, sintassi e lessico” (*ibidem*) nient’altro è se non un mito – prodotto dal *bricoleur* stesso. Specchiando la metafora del *bricoleur* nel processo di appropriazione delle rovine, emerge un ulteriore punto fondamentale: chi esperisce le rovine nella maniera che si è delineata nel paragrafo precedente non può rimanere *indifferente* di fronte ai frammenti che incontra, proprio come il flâneur. Non può quindi semplicemente ignorare alcuni frammenti, ma deve confrontarsi con essi operando una scelta – e questo è il procedimento tipico del restauro conservativo che è volto a mantenere la rovina, invece che a sostituirla.

26 La possibilità di utilizzare un approccio spaziale-strutturalista in parallelo ad uno temporale-diacronico – e non solo in opposizione ad esso – sembra problematica. Eppure, seguendo Foucault in *Eterotopie*, è facile capire come “nell’esperienza occidentale anche lo spazio [abbia] una storia e non [sia] possibile disconoscere questo intreccio fatale del tempo con lo spazio” (M. Foucault, *Eterotopie* (1967), in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. 3. 1978-1985. *Estetica dell’esistenza, etica, politica*, tr. it. di S. Loriga, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 307-316, 307-308). In particolare, secondo Foucault, “l’inquietudine di oggi [riguarda] fondamentalmente lo spazio, molto più del tempo” (p. 309); al di là del fatto che questa analisi che identifica l’epoca presente con “l’epoca dello spazio” sia accurata o meno, e di quanto essa sia attuale, mi sembra comunque evidente che, se una rifunzionalizzazione redentiva delle rovine – come scarti – si deve avere (in ottica benjaminiana) tramite il loro *uso*, esso può derivare solo da un discorso sulla loro spazialità.

cli geofisici) da ciò che invece è diretta conseguenza dell'azione umana sul pianeta, individuando un limite fisico che si possa considerare significativo per il passaggio da un periodo dove il primo (il prodotto dei cicli naturali) è preminente ad uno dove il secondo (il prodotto dell'azione umana) lo supera per portata ed effetti. Come si è visto, la definizione di antropocene distingue anche tra spazi naturali e spazi antropici (ovvero dove la modificazione dell'uomo è tale da sconvolgere i cicli naturali). È chiaro quindi che un edificio appartiene ai "luoghi antropici" mentre un torrente – il cui letto non sia stato modificato, né i suoi argini – ad uno "spazio naturale"²⁷. È chiaro – per inciso – che anche uno spazio naturale può risentire – ed anzi risente – delle modificazioni antropogeniche a livello globale (per esempio il fiume può diminuire la sua portata o essere più inquinato). Ma, senza dimenticare la natura strettamente spaziale del discorso sulle rovine, oltre che quella temporale, la differenza tra un fiume – per quanto possa essere inquinato – ed una miniera a cielo aperto è evidente: nel primo caso non vi è una modificazione spaziale, nel secondo essa è drammatica e di natura antropica.

Riprendendo quindi il punto di vista di Simmel sulla rovina, ci si rende conto di quanto una tale dicotomia per questo oggetto sia problematica. Indubbiamente opera umana, ma non più opera funzionale, sembra già tradire il generale utilitarismo che vige per ogni oggetto prodotto dall'uomo, che ha uno *scopo* pratico, estetico, politico, identitario, ecc. e ricadere nella naturalità del *nonsense* proprio appunto della natura. Se da un lato quindi la sua origine antropica (e antropocena) non può essere dimenticata, dall'altro, l'azione del tempo ne fa una sorta di *odradek* incatalogabile e assurdo (è un oggetto? una creatura?). La rovina è quindi sì una "-topia", un luogo, ma è quello che Foucault chiama *etero-topia*; e tuttavia in essa è evidente l'azione della natura come temporalità ancora più di quella umana²⁸. Le eterotopie per Foucault sono:

27 Ritengo importante qui sottolineare la distinzione tra spazio e luogo, molto dibattuta. Foucault ne fa cenno in varie opere (in cui sostanzialmente emerge che il luogo è lo spazio dell'esercizio di potere); Michel de Certeau ne *L'invenzione del quotidiano* dedica un paragrafo specifico su questa distinzione definendo lo spazio come luogo praticato; ma soprattutto Heidegger, in una conferenza del 1951 intitolata *Costruire abitare pensare*, descrive come i luoghi nella loro essenzialità siano aperture originarie di spazi, ovvero propriamente *edifici* costruiti e già di per sé abitati. Al di là delle sfumature nei pensatori citati, ciò che importa è evidenziare gli aspetti comuni ovvero i) che la dicotomia spazio-luogo non è già una contrapposizione quanto una polarità che ha comunque origine dall'azione umana e che ii) se lo spazio è qualcosa di dinamico, di intrinsecamente relazionale (se non già relativo), il luogo è un *ordine* di coesistenza entro cui rientrano i vari elementi che lo "abitano". Lo spazio è un *rapporto*, il luogo è un *raccordo*. Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (1980), tr. it. di M. Baccianini, pref. di A. Abruzzese, Roma, Edizioni Lavoro, 2005, pp. 175-177; M. Heidegger, *Costruire abitare pensare* (1951), in Idem, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1991, pp. 96-108.

28 Si potrebbe discutere se, seguendo Marc Augé, la rovina debba essere considerata un non-luogo, ovvero uno spazio non identitario, non relazionale, non storico. Forse per alcuni tipi di rovine è così; ma, considerando che qui si sta cercando di capire come *debbano* essere considerate le rovine per una loro redenzione, vederle solo come non-luoghi nel senso di Augé equivale a farne dei meri spazi, facendole ricadere nel *ground zero* della maceria e del sito. L'aura della storia incombe sempre sulle rovine e sull'osservatore attento che le *colleziona*.

[...] dei luoghi reali [...] che costituiscono delle specie di contro-spazi, delle specie di utopie effettivamente realizzate in cui gli spazi reali, tutti gli altri spazi reali che possiamo trovare all'interno della cultura, sono, al contempo, rappresentati, contestati e rovesciati, delle specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili.²⁹

Esse sono spazi problematici in quanto “inquietano” (come afferma Foucault nella *Prefazione a Le parole e le cose*) perché “inaridiscono il discorso”, in altre parole obbligano a confrontarsi con il non-detto e con il loro essere assenza più che presenza. Certamente le rovine rappresentano in modo straniante e tragico “tutti gli altri spazi reali della cultura”: sono spazi naturali e antropici allo stesso tempo, non più funzionali e non ancora privi di funzione ma sempre de-funzionalizza(n)ti, spazi strategizzati nelle loro degenerazioni come macerie e siti; e sicuramente sono spazi “utopici” ma effettivamente realizzati – si pensi all'ampia iconografia sulla rovina diffusa durante tutto il corso del Settecento³⁰.

Certo, sono un tipo particolare di eterotopie, poiché la loro ontogenesi non è totalmente umana; come si è visto rappresentano invece la tensione tra l'agire umano e quello naturale. Ma seguiamo ora uno per uno i vari principi della “eterotopologia” foucaultiana nel saggio citato.

“Primo principio: probabilmente, non esiste nessuna cultura al mondo che non produca delle eterotopie. È una costante di ogni gruppo umano”³¹. Questo punto non è problematico, poiché da quando esiste l'uomo come essere che lascia tracce, esistono sia le rovine come luogo fisico sia la rovina come categoria, indipendentemente dalle variabili culturali e antropologiche. Quello che cambia, invece, è il rapporto pratico con esse: riprendendo la distinzione foucaultiana, questo particolare tipo di eterotopia – nei casi in cui essa venga usata (ovvero non dimenticata o nascosta) e usata in modo diacronico (ovvero non resa per esempio simulacro della memoria come nel sito) – è eterotopia di crisi (propria per esempio di quelle rovine a cui viene attribuita un'aura mistica, religiosa, misteriosa, proibita) oppure eterotopia di deviazione (le rovine urbane sono uno dei luoghi privilegiati ove risiedono senz'altro e popolazioni nomadiche).

“Il secondo principio di questa descrizione delle eterotopie è che, nel corso della sua storia, una società può far funzionare in modo molto diverso un'eterotopia che esiste e che non ha smesso di esistere [...]”³². Sempre mantenendo uno sguardo

29 M. Foucault, *op. cit.*, p. 310.

30 I primi esempi di fascino per la rovina si hanno già all'inizio del Settecento con i disegni e le acquedotti di Charles-Louis Clérisseau e Giovanni Battista Piranesi e con le opere di Hupert Robert che hanno prevalentemente come oggetto rovine romane e vedute di Roma. Seppure in modo diverso, le rovine avranno un ruolo fondamentale tanto nel Neoclassicismo (testimonianza della superiorità dell'arte greca e di conseguenza oggetto fondamentale di studio e di ricerca archeologica, come è evidente negli scritti di Winckelmann) quanto nel Romanticismo (ove più emerge il rapporto descritto da Simmel, come in alcune opere di Friedrich). Per questo (ed in generale per tutta l'iconografia sulle rovine) cfr. M. Makarius, *Ruines: Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Parigi, Flammarion, 2011.

31 M. Foucault, *op. cit.*, p. 311.

32 Ivi, p. 312.

diacronico: una stessa rovina può facilmente passare dall'essere dimenticata, all'essere luogo sacro, all'essere sito e quindi ri-funzionalizzata, ecc. L'unica differenza evidente mi pare essere che le rovine (come categoria in senso lato), per quel che abbiamo detto, non cessino mai di esistere, tuttalpiù si modificchino e proseguano esponenzialmente nella loro caduta fino a giungere all'annichilimento nella maceria (qui l'azione umana risiede esattamente nell'incuria). Un esempio lampante è quello delle rovine maya di Chichén Itzá, il cui declino come città viene datato intorno all'anno 1000 d.C. (questa data può quindi indicare l'inizio del movimento di rovina), ma i cui templi rimasero ancora per secoli luoghi di pellegrinaggio finché, a partire dagli scavi di fine Ottocento, tali rovine incominciarono a diventare sito turistico.

“Terzo principio. L'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, numerosi spazi tra loro incompatibili”³³. Qui è evidente, secondo quel che si è visto, come la rovina sia forse l'unico luogo in cui spazio naturale e spazio antropico siano sovrapposti. Qualsiasi rovina si adatta a questo principio.

“Quarto principio. Nella maggior parte dei casi, le eterotopie sono connesse a dei tagli del tempo, cioè sfociano in quelle che potrebbero essere chiamate, per pura simmetria, le eterocronie; l'eterotopia funziona appieno quando gli uomini vivono una sorta di rottura assoluta con il proprio tempo tradizionale”³⁴. Anche questo principio, alla luce dell'analisi fin qui condotta da un punto di vista temporale, appare evidente. Che siano tracce, simulacri, presenze o assenze, le rovine sempre inquietano con il loro essere temporalmente differenti, rivelatrici non solo di un tempo ma di una temporalità dilatata e straniante che sconvolge la durata oggettiva del tempo storico.

“Quinto principio. Le eterotopie presuppongono sempre un sistema d'apertura e di chiusura che le isola e, al tempo stesso, le rende penetrabili”³⁵. Si pensi per esempio alle rovine urbane: aperte perché 'prive di porte' (anche in senso letterale) e alla mercé di tutti, soprattutto delle cosiddette “devianze”, eppure chiuse in quanto il più delle volte di proprietà (privata, comunale, demaniale ecc.) e quindi non ri-funzionalizzabili tramite – per esempio – pratiche di occupazione e di squatting. Si noti inoltre come, paradossalmente, il più delle volte per accedere a una rovina sia necessario oltrepassare un cancello.

“Infine, l'ultimo aspetto: le eterotopie hanno una funzione rispetto a tutto lo spazio restante. Questa funzione si dispiega tra due poli estremi. Esse hanno il compito di creare uno spazio illusorio che denuncia come ancora più illusorio l'intero spazio reale, tutti gli spazi in cui la vita umana è suddivisa in compartimenti. [...] Oppure creano un altro spazio, un altro spazio reale, tanto perfetto, meticoloso e ben sistemato, quanto il nostro è disordinato, mal disposto e caotico”³⁶. Se il primo aspetto di questa polarità appare più evidente (si pensi alla problematicità dei palazzi abbandonati e in rovina nei centri urbani) anche il secondo sembra comun-

33 Ivi, p. 313.

34 *Ibidem*.

35 Ivi, p. 314.

36 Ivi, p. 315.

que avere un suo certo ruolo in alcuni tipi di rovina, soprattutto quelli che vengono caricati di connotazioni estetiche particolari e che il più delle volte vengono ridotte a siti: si pensi per esempio all'Acropoli di Atene. Ciò nonostante, da questo punto di vista, si comincia a vedere come si possano avere anche buone pratiche a partire dalle rovine: per rimanere vicini territorialmente, il villaggio Leumann nella periferia di Torino (Collegno) fu sostanzialmente in rovina a partire dalla chiusura del cotonificio, finché grazie alle politiche dell'amministrazione comunale si provvide ad un progressivo restauro e soprattutto ad una ripopolazione del villaggio stesso. Oggi il villaggio Leumann è una vera e propria rovina ri-funzionalizzata (anche se non già sito): è abitato, costantemente restaurato conservativamente, e vi sono organizzate visite guidate gratuite per turisti e scuole³⁷.

Si vede quindi come effettivamente la rovina sia un'eterotopia poiché inquadrabile entro i sei principi elencati da Foucault. A completare questa definizione *politica* di rovina – poiché appunto di dare una soluzione politica al problema della rovina si tratta – manca solo l'aggettivo “naturale” che mette in rilievo – esplicitandolo – quel carattere temporale e indipendente dall'opera umana proprio di ogni oggetto “gettato” nel mondo. Dalla definizione di rovina come “eterotopia naturale” può facilmente derivare una serie di pratiche di resistenza (tattiche)³⁸, da un lato, alla distruzione della maceria e, dall'altro, alla feticizzazione del sito, pratiche che consentano un uso rifunzionalizzante delle rovine. Non mi addentrerò qui nel discorso, limitandomi ad un loro elenco, sicuramente parziale, che però aiuti ad inquadrare per lo meno la classe delle soluzioni di questa breve *pars construens*. Tali pratiche si configurano in usi estetici e politici (e spesso in entrambi, talvolta localizzandosi ai margini) e hanno il merito di riconoscere nelle rovine la loro peculiarità temporale e spaziale; valgono spesso solo per alcune sottoclassi, ma indicano quella che – mi pare – sia la via da seguire. Esse sono: la performance artistica (il video *City of Angels* di Marina Abramović e Ulay ambientato in Thailandia nelle rovine di Ayutthaya), il graffitismo (i graffiti di Banksy nella Jungle di Calais nel 2015 e nel 2016), lo squatting (Christiania a Copenaghen, fondata nel 1971 dall'occupazione di alcuni edifici militari abbandonati), la rivalorizzazione (il villaggio Leumann a cui si faceva cenno in precedenza), la conservazione integrata (che ha la sua origine in epoca romantica con John Ruskin, e di cui un fulgido esempio è l'abbazia di Jumièges in Normandia), la libera fruizione di siti (come nel caso di Jonathan William Chatterton Scholes sottoposto a processo per atti osceni in luogo pubblico nel 2015 per essersi scattato una foto nudo in equilibrio sulle mani davanti al Colosseo), l'uso delle rovine e delle macerie come soggetto fotografico o cinematografico (le foto di Gabriele Basilico a Beirut del 1991 e il casolare de *La casa dalle finestre che ridono*, film del 1976 diretto da Pupi Avati).

37 Tutte le informazioni sono reperibili all'URL <http://www.villaggiolumann.it/> (consultato in data 11/03/2019). La ri-funzionalizzazione del villaggio Leumann lo priva chiaramente del suo status di pura rovina; tuttavia la gratuità delle visite del luogo e soprattutto il fatto che sia ancora abitato, riesce contemporaneamente a conservare traccia del suo rovinio passato senza farne un sito, proprio perché esso viene *usato* e non *consumato*.

38 Sul concetto di *tattica*, distinto da quello di *strategia*, cfr. M. De Certeau, *op. cit.*, pp. 69-75.

5. Rovine e forza creatrice

Le rovine hanno prima di tutto un valore metaforico e retorico, invitando l'essere umano alla riflessione sulla storia e sulle catastrofi che costellano il cammino dell'umanità, spronandolo infine ad una visione messianica e redentiva dei frammenti che osserva, con l'acquisizione di quella consapevolezza della precarietà propria delle opere umane³⁹. Tuttavia, all'uso metaforico, che parte *dalle* rovine e dal concetto freudiano di caducità, si può accostare un uso pratico, *nelle e con le* rovine, come suggerito dagli esempi nel paragrafo precedente. Il primo uso è perlopiù individuale (si tratta del superamento del lutto freudiano che è necessariamente individuale, è un'operazione teoretica-osservativa); il secondo uso è pubblico e collettivo. Per quanto riguarda gli usi estetici: l'opera d'arte (che essa sia un oggetto o, a maggior ragione, una performance) è – con Heidegger – piuttosto *all'*opera, è quindi un aprirsi all'esplorazione plurale di ognuno e della collettività dei vari singoli⁴⁰. Per quanto riguarda invece gli usi politici: essi si collocano in quella categoria che potremmo chiamare “disobbedienza civile” che, come spiega Hannah Arendt in risposta a Henry David Thoreau, può essere definita tale solo se il singolo è inserito all'interno di una comunità plurale⁴¹. In questi usi la rovina non è quindi la controparte del singolo, lo sfondo, ma il singolo è *in mezzo* alla rovina: ciò comporta un avvicinamento del soggetto con il suo oggetto che non può garantire l'asetticità dell'osservatore distaccato. Il tempo della vita e il tempo dell'esperienza dell'arte (poiché invece l'opera d'arte è sostanzialmente atemporale, ma non può persistere senza l'esperienza temporale dei fruitori) fanno da controcanto al tempo ‘strano’ della rovina. Alla luce di quanto detto fin ora, è chiaro che le rovine usate non siano più rovine nel senso di Simmel, poiché quell'equilibrio tra Spirito e Natura viene in qualche modo violato e sbilanciato, eppure questi usi non sono già la distruzione della maceria o il congelamento del sito poiché trasferiscono la temporalità della rovina nella temporalità dell'uso della rovina. Nello specifico: il turista che visita i fori imperiali a Roma oggi non ha un'esperienza molto diversa dal turista che li visitava negli anni novanta (con l'eccezione forse di pagare un po' di più per il biglietto di entrata); al contrario, le foto delle macerie di Beirut di Gabriele Basilico ci parlano oggi in modo diverso di quanto non facessero negli anni in cui furono scattate (nel 1991). Beirut nel frattempo è stata ricostruita, una nuova guerra ha attraversato il paese, e quelle macerie ormai esistono solo nel ricordo e, appunto, nell'opera d'arte che le ha fissate. La conservazione della rovina (in senso

39 Per una riflessione sulla rovina come metafora (con particolare attenzione al suo percorso storico) cfr. G. Leghissa, *Le rovine e le catastrofi della storia. Considerazioni su una metafora influente*, in *I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*, a cura di V. I. Cassone, B. Surace e M. Thibault, Roma, Aracne, 2018, pp. 223-235.

40 Cfr. M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, a cura di A. Ardivino, in “Aesthetica Preprint”, 2004, n. 72, pp. 33-54. Questa concezione dell'opera d'arte continuerà con Gadamer e poi con Ingarden, tramite la ridefinizione della *cosità* dell'opera, non mero giacere dell'oggetto, ma evento esperienziale.

41 Cfr. H. Arendt, *Civil Disobedience in Eadem, Crises of the republic: lying in politics, civil disobedience, on violence, thoughts on politics and revolution*, New York, Harvest, 1972, pp. 51-102.

proprio) risiede quindi esattamente nella volontà dell'uomo di riequilibrare continuamente il rapporto simmeliano poiché una rovina lasciata a se stessa va necessariamente incontro all'annichilimento nella maceria, dove la natura prenderebbe il sopravvento. E in questo risiede l'importanza dell'*uso* come definito nel paragrafo precedente. Tale uso (particolarmente nelle modalità del restauro e della conservazione integrata) è soprattutto un uso creativo e poietico (nel senso di bricolage o di montaggio, cfr. *infra* nota 25): la potenzialità stessa della creazione è intrinseca alla rovina. Come spiega John B. Jackson in *The necessity for ruins*⁴² la questione temporale e spaziale delle rovine può risolversi solo in una dialettica triadica di costruzione (originale?) – rovinio (oblio) – restauro. Il momento del rovinio è quindi fondamentale per la continua rinascita del paesaggio, il momento negativo dello schema dialettico è fondamentale per porre le basi della (sempre nuova) società, che si costruisce *nel* passato e con i frammenti *del* passato. La rovina è infine una possibilità creatrice: si costruisce sempre su qualcosa, a partire da qualcosa che già esisteva e che è in rovina (o che è maceria)⁴³.

L'immaginario fantascientifico è ricco di visioni della rovina: spesso si tratta del mondo intero in rovina (in seguito ad una catastrofe naturale o umana), ma altrettanto spesso si tratta di una "zona" delimitata, recintata, che per qualche motivo è in rovina – nel senso proprio, ove la Natura si riappropria degli spazi precedentemente umani – e dove la nozione comune di spazio-tempo viene messa in discussione. In ogni caso sempre è chiara la natura spazio-temporale dell'area in rovina proiettata su due diversi tipi di infinito: nel primo caso un insieme infinito discreto, esterno, aperto, nel secondo un infinito continuo, denso, chiuso. In entrambi i casi, a partire dalla rovina, si propaga sempre una forza onirica⁴⁴, poietica, creatrice. Un esempio di fantascienza della rovina del primo tipo è *The Road* di Cormac Mc-

42 J. B. Jackson, *Necessità delle Rovine* (1980), in Idem, *A proposito dei paesaggi. Dodici saggi brevi*, tr. it. di A. Petruccioli, Bari, ICAR, 2006, pp. 39-50. In questo saggio, tra l'altro, Jackson individua in seno alla cultura americana una particolare romanticizzazione della Storia, che continuamente celebra il passato (o tramite la monumentalità fittizia di opere ed edifici ricreati o tramite la nostalgica contemplazione dei giorni passati) attaccandosi a un ideale di un periodo aureo o di innocenza. Di conseguenza "l'intero movimento di restauro e conservazione" è "molto più che una maniera di promuovere il turismo o di essere nostalgici su un'oscura parte del passato", appunto "una nuova (o recentemente riscoperta) interpretazione della Storia", "non come continuità ma come una drammatica discontinuità, come una sorta di dramma cosmico" (ivi, pp. 49-50).

43 Per fare riferimento ancora al caso americano, un esempio di questa dinamica (che mette in evidenza soprattutto l'aspetto monumentale a cui fa riferimento Jackson) è quello del Ground Zero, l'area del World Trade Center così denominata dopo l'attacco alle Torri Gemelle. Dopo la rimozione delle macerie si è costruito un memoriale con un parco di alberi spezzato da due piscine localizzate nelle impronte delle fondamenta delle due torri; inoltre nel 2013 è stata ultimata la cosiddetta Freedom Tower. Online si trovano vari filmati in timelapse (realizzati da EarthCam) che mostrano la modificazione dell'area nel corso degli anni.

44 Sulla dimensione infinita e onirica della rovina, esemplare è J. L. Borges, *Le rovine circolari* in Idem, *Finzioni* (1944), tr. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1955, pp. 47-53. In questo racconto Borges descrive un uomo che, risiedendo all'interno di alcune rovine di un tempio circolare, prova a creare un essere umano solamente sognandolo grazie alla forza miracolosa del paesaggio in rovina dove si addormenta. L'uomo sognato (per compositività) nient'altro è che

Carthy del 2006, per il secondo tipo invece si può considerare la *Southern Reach Trilogy* di Jeff VanderMeer del 2014⁴⁵. Ne *La strada* vi sono un padre ed un figlio che vagano per un'America desolata e in rovina la cui popolazione è stata decimata da una non meglio specificata catastrofe e ridotta a vivere una forma di vita primitiva. Nel padre, con il decadere della salute, si faranno sempre più frequenti deliri onirici misti a ricordi del passato che infine lo porteranno a proiettare sulla figura del figlio ogni sua speranza, caricandola quasi di un'aura divina e messianica. Nella "Trilogia dell'Area X" si descrive la vicenda di una biologa impegnata in una serie di spedizioni all'interno di un'area costiera cintata dove da anni si verificano fenomeni inspiegabili e dove la natura sembra avere preso completamente il controllo trasformando radicalmente (fisicamente e psicologicamente) ogni forma di vita che vi accede; anche in questa serie di libri si ritrova la figura messianica (lo "scriba", una creatura che abita la rovina di un faro e che un tempo ne era il custode) e la dimensione poetica-creatrice (l'area genera *doppelgänger* di alcune persone a partire dai loro processi psicologici). Le rovine, la figura messianica di chi le vive e una potenza creatrice che permea sia la rovina sia il suo abitante formano un tutt'uno inscindibile in queste opere – anche se in modo molto diverso. Questo connubio, questa direzione indicata dalla fantascienza (direzione che ha un valore cognitivo, dal momento che la fantascienza procede per abduzione)⁴⁶ può valere per progettare future prospettive sul destino delle rovine. L'artista, l'attivista, e chiunque faccia un uso delle rovine al contempo le abita; come si diceva prima, si proietta in mezzo ad esse, e *in* esse porta in essere qualcosa di nuovo, di inatteso: in questo modo la rovina può moltiplicare dal suo interno le sue infinite narrazioni.

Da questa concezione creatrice dell'uso redentivo delle rovine e dalla delimitazione degli usi di cui al paragrafo precedente – derivata dalla definizione di rovina come eterotopia naturale – emerge tutto l'autentico carattere rivoluzionario dell'agire nella rovina; l'uomo medio *non* agisce nella rovina, ma la rifiuta nella maceria o la banalizza nel sito.

Nel corso dell'episodio intitolato *La ricotta* (diretto da Pasolini) del film *Ro.Go.Pa.G.*⁴⁷ un giornalista viene ad intervistare il regista straniero (impersonato da Or-

un'ombra, proiezione dell'uomo che sogna, il quale a sua volta – alla fine del racconto – si scopre essere anch'egli un uomo sognato.

45 Le edizioni usate sono: C. McCarthy, *La strada* (2006), tr. it. di M. Testa, Torino, Einaudi, 2010 e J. VanderMeer, *Anniamento* (2014), Torino, Einaudi, 2015; Idem, *Autorità* (2014), Torino, Einaudi, 2015; Idem, *Accettazione* (2014), Torino, Einaudi, 2015 (per tutti e tre i volumi tr. it. di C. Mennella). Un altro esempio di romanzo post apocalittico in cui l'intero pianeta è in rovina è quello che forse può essere considerato il capostipite di questo filone, ovvero *I Am Legend* di Richard Matheson del 1954; per l'idea di zona invece il riferimento per eccellenza è cinematografico con *Stalker* del 1979 diretto da Andrej Tarkovskij tratto da un racconto dei fratelli Strugackij. Ho qui, tuttavia, preferito fare riferimento a due esempi più recenti, ma quanto detto su di essi può valere anche per il libro di Matheson e per il film di Tarkovskij.

46 Sul valore cognitivo della fantascienza cfr. U. Eco, *I mondi della fantascienza*, in Idem, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 173-179 e anche D. Suvin, *On the Poetics of the Science Fiction Genre*, in "College English", XXXIV (1972), n. 3, pp. 372-382.

47 P. P. Pasolini, *La ricotta*, in *Ro.Go.Pa.G.*, Italia-Francia, 1963 (terzo segmento). Il film è composto da quattro segmenti diretti da Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti.

son Welles, evidente alter ego di Pasolini stesso) che sta girando un film sulla Passione. Le domande che gli pone sono di una vuotezza e di un formalismo quasi caricaturali (“che cosa vuole esprimere con questa sua nuova opera?”, “che cosa ne pensa della società italiana?”, “che ne pensa della morte?” e “qual è la sua opinione sul nostro grande regista Federico Fellini?”) e le risposte del regista sono tra il canzonatorio e il cinico; ma il punto focale è quando, alla fine della breve intervista, il regista richiama il giornalista e gli recita una parte di poesia: “REGISTA (*spiegando, timido*). È una poesia... Nella prima parte il poeta ha descritto certi ruderi antichi... di cui nessuno più capisce ‘stile e storia’ (*ridacchia, chissà perché*) e certe orrende costruzioni moderne che invece tutti capiscono (*ridacchia ancora*). Poi attacca appunto così (*si rimette a leggere*):

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d’altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini e sulle Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l’Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io sussisto, per privilegio d’anagrafe,
dall’orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno d’ogni moderno
a cercare i fratelli che non sono più”⁴⁸.

Questa è a tutti gli effetti la dichiarazione di intenti di colui che abita le rovine, “forza del Passato” ma “più moderno d’ogni moderno”, osservatore “dall’orlo estremo di qualche civiltà sepolta”. Il giornalista del film non capirà niente della poesia poiché, per stessa sua ammissione, egli “è un uomo medio”, figura mostruosa che il regista carica di ogni possibile attributo negativo. La scena si chiude con il giornalista che sogghigna e con il regista che si volta per continuare la direzione del suo film.

48 La sceneggiatura è tratta da P. P. Pasolini, *Per il cinema*, t. I, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 327-351. La poesia recitata da Welles sarà poi inserita nel 1964 da Pasolini all’interno della sezione “Poesie Mondane” in *Poesia in forma di rosa*. Cfr. P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2015, pp. 1098-1099.

Appendice iconografica



Figura 1. Robert Hubert, *The Colosseum in Rome* (1780-1790), olio su tela, Museo del Prado.
Quest'opera rappresenta bene la sensibilità romantica per le rovine.

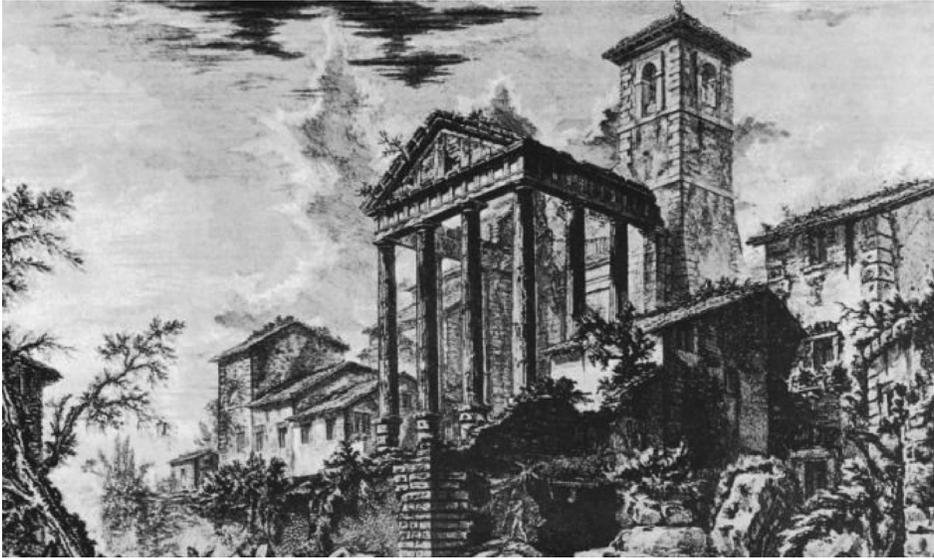


Figura 2. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta del tempio di Ercole* (1767), incisione. Le “vedute” di Piranesi sono tra le più note ed influenti nell’iconografia della rovina.



Figura 3. Abbazia di Jumièges, Jumièges, Normandia, terminata nel 1051. Fortemente apprezzata da Victor Hugo proprio per il suo essere in rovina, ancora oggi è conservata tramite meri restauri conservativi.



Figura 4. Veduta di Palmira (Siria, rovine del I-VII sec.) del 2018 confrontata con una foto scattata prima dell'occupazione da parte dell'esercito dell'ISIS nel 2015 e delle distruzioni operate dai miliziani. Questo è un esempio illuminante della differenza tra rovina e maceria – la quale è dovuta sempre a una volontà umana di annichilimento ed è uno dei tanti prodotti degeneri delle guerre.

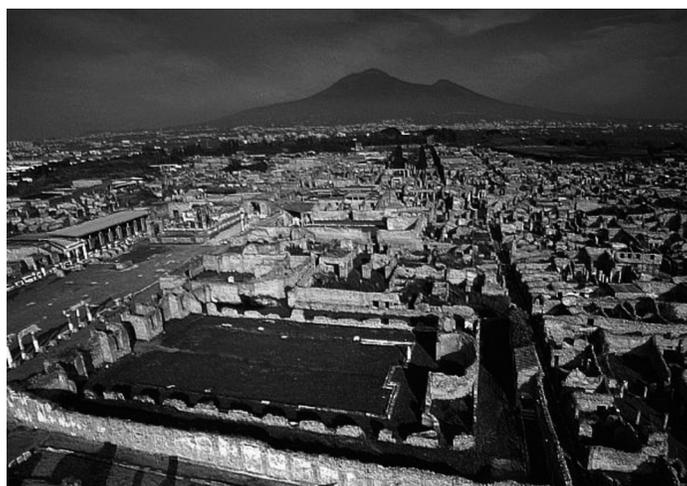


Figura 5. Veduta aerea degli scavi di Pompei (IX sec a.C - I sec d.C), ottimo esempio di sito. Il prezzo di ingresso per la visita è di 13€ per un adulto; i crolli fino allo scorso anno si sono susseguiti con frequenza allarmante.



Figura 6. Frame dal video “City of Angels” realizzato da Marina Abramović e Ulay nel 1983 nelle rovine della vecchia capitale thailandese Ayutthaya. Esempio di performance artistica nelle/per le rovine.



Figura 7. Foto di un graffito di Banksy realizzato su una delle baracche in rovina nella Jungle a Calais. Il graffito, che rappresenta Steve Jobs, il cofondatore della Apple, figlio di immigrati siriani, rappresenta un uso politico delle rovine tramite il writing.



Figura 8. Foto di un edificio abbandonato e successivamente occupato, e rifunzionalizzato a Christiania, vera e propria comune autogestita continuamente minacciata dallo sgombero o la cui legalità viene sempre messa in discussione.



Figura 9. Foto odierna del Villaggio Leumann a Collegno.



Figura 10. Frame dal film *La casa dalle finestre che ridono* del 1976 diretto da Pupi Avati. Il casolare usato come location del film era effettivamente in rovina, e pochi anni dopo la realizzazione del film è stato distrutto definitivamente.