

**Testi integrativi a:
Le rovine (1907, 1911)**

INGO MEYER – Simmel non ha scoperto l'attrattiva estetica delle rovine: questo è stato un contributo del XVIII secolo; e tuttavia egli, andando ben più in là della "malinconia delle rovine" di Nietzsche e contrariamente alle argomentazioni condotte nel proprio saggio sul paesaggio, mostra che la dissoluzione dell'unità dell'artefatto può essere ancora esperita come eminenza estetica.

[*Georg Simmels Ästhetik*, cit., p. 112.]

FRIEDRICH NIETZSCHE – *La vendetta cristiana su Roma* – Forse non c'è nulla che stanchi tanto, quanto lo spettacolo di un continuo vincitore, – per duecento anni si era visto Roma assoggettare a sé un popolo dopo l'altro, il circolo era compiuto, tutto l'avvenire sembrava alla fine, tutte le cose erano organizzate per una eterna condizione.

Sì, se l'impero edificava, edificava con l'intenzione dell'"*aere perennius*"; e noi, noi che conosciamo soltanto la "malinconia delle rovine", possiamo a stento comprendere quella *malinconia*, di tutt'altra specie, *delle costruzioni eterne*, dalla quale si doveva cercare di salvarsi come si poteva: per esempio, con la frivolezza di Orazio.

[*Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali* (1881), tr. it. di F. Masini, in *Opere*, vol. V/I, Adelphi, Milano 1964, pp. 1-269: 53 (§ 71).]

P. 71

IMMANUEL KANT – La semplice rispondenza o meno di un'azione alla legge, senza riguardo per gli sproni all'azione stessa, si chiama *legalità* (conformità alla legge [*Gesetzmäßigkeit*]), mentre quella rispondenza nella quale l'idea del dovere tratta della legge è al tempo stesso lo sprone all'azione, si chiama *moralità* (eticità [*Sittlichkeit*]).

[*Metafisica dei costumi* (1797), tr. it. di G. Landolfi Petrone, Bompiani, Milano 2006, p. 39.]

INGO MEYER – Egli comincia, come quasi sempre nei piccoli testi, con una dicotomia metafisica, qui tra «la volontà dello spirito e la necessità della natura»¹, per differenziarsi subito dall'interpretazione

¹ *Le rovine*, p. 70.

hegeliana dell'architettura come puramente simbolica, in quanto forma artistica ausiliaria diretta solo all'esteriorità.

[*Georg Simmels Ästhetik*, cit., p. 112.]

GEORG W. F. HEGEL – Nella casa, nel tempio e in altri edifici, infatti, l'elemento essenziale, che interessa qui, è il fatto che queste costruzioni risultano meramente dei *mezzi* che danno per implicito un fine esterno. La capanna e la casa del dio presuppongono abitanti, uomini, statue di dèi, ecc., in vista dei quali sono state fatte.

[*Estetica*, cit., p. 1593.]

INGO MEYER – Al contrario, solo nell'architettura diviene del tutto evidente intuitivamente la resistenza: l'architettura è «la più sublime vittoria dello spirito sulla natura»²; diversamente dalla scultura, la cui materialità è solo medium dello spirito per un come-se, è solo qui che questo equilibrio, in fin dei conti solo precario, si lascia effettivamente *vedere*.

[*Georg Simmels Ästhetik*, cit., p. 112.]

P. 72

TRADUZIONE DA PRECISARE – ... si sbarazzasse di tale giogo e ritornasse alla autonoma legalità [*selbständige Gesetzlichkeit*] delle proprie forze.

P. 73

MATTHIEU AMAT – In Simmel la rovina è ambivalente, e «può illustrare tanto la vittoria della natura sull'arte, quanto la vittoria dell'arte sulla natura»³. Le «necessità della materia» e il «fatto accidentale privo di senso», a cui l'opera, finché esiste, è sottomessa, distruggono certamente la sua forma intenzionale; però, in una certa misura, attualizzano nell'opera alcune sue potenzialità imprevedibili, attraverso la sua liberazione dalla «finalità umana»⁴.

[voce *Ruine*, in H.-P. Müller, T. Reitz, *Simmel-Handbuch*, cit., pp. 480-485: 483.]

2 *Le rovine*, p. 70.

3 Ursula Henningfeld, *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkulturellen Perspektive*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, p. 147.

4 *Le rovine*, pp. 71 e 72.

FILIPPO BALDINUCCI – **Patena**. Voce usata da' Pittori, e dicono altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce.
[*Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1691, p. 119.]

CESARE BRANDI – I sostenitori della pulitura a fondo cominciano con una critica del concetto di patina: l'accusano di essere un concetto romantico, di tradire cioè una sovrapposizione emozionale al dipinto, sovrapposizione che coinciderebbe con l'inclinazione romantica per i sentimentalismi per le rovine, per il mistero, per la luce di tramonto e via dicendo.

È bene rifiutare subito questa sbrigativa liquidazione del concetto di patina. La patina, anche se fu promossa artificialmente ed esagerata nell'epoca romantica, non fu una *invenzione* romantica. Nel 1681, quando neppure i più confusionari storici potrebbero parlare di romanticismo, in piena epoca barocca, il Baldinucci così definiva la *Patena* (patina) nel suo *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno*: [...].

Ma neppure potrebbe credersi, la patina, un concetto dell'età barocca. Già il Vasari, nel *Trattato della Scultura*, tramanda perfino le ricette delle *patine artificiali* che a suo tempo si davano al bronzo. Anche questo deve far riflettere. Se la sensibilità degli artisti del Rinascimento rifuggiva per il bronzo dalla lucentezza del nuovo, da quella prepotente iattanza della materia nuova, è mai possibile che non si cercasse ugualmente di attutire la virulenza sfacciata del colore, lo sfarzo troppo appariscente delle terre, delle lacche, degli oltremare?

La prevalenza della materia sulla forma è tutta a discapito della forma: la materia, nell'opera d'arte, deve essere tramite all'immagine, non è mai l'immagine stessa. Per arrivare a questa conclusione non è necessario tuttavia partire da una tesi di estetica, basta la sveglia sensibilità dell'artista, che sa bene di non potersi né volersi confondere con l'artigiano. L'opera d'arte in cui la materia trionfa è opera artigiana: sarà il gioiello, il vaso, il piatto, non sarà né il quadro né la statua. L'ufficio della patina ci rivela allora questo: di smorzare la *presenza* della materia nell'opera d'arte: di ricondurla al suo ufficio di tramite, di fermarla sulla soglia dell'immagine, affinché non l'oltrepassi con inammissibile prevaricazione sulla forma.

[*La pulitura dei dipinti in relazione alla patina, alle vernici e alle velature* (1949), in *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977 (1963¹), pp. 89-97: 89-90.]

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING – Se l'artista non può cogliere mai della sempre mutevole natura che un unico momento, e il pittore in particolare non può cogliere quest'unico momento che da un unico punto di vista, e se tuttavia le loro opere sono fatte non solo per essere guardate ma osservate, ed osservate a lungo e ripetutamente, allora è certo che quel singolo momento non verrà scelto mai abbastanza fecondo.

Quanto più vediamo, tanto più dobbiamo di conseguenza pensare. Quanto più pensiamo, tanto più dobbiamo credere di vedere. Ma nell'intero sviluppo di una passione nessun momento ha questo privilegio più del suo acme.

Al di sopra di esso non vi è nulla, e mostrare all'occhio l'estremo vuol dire tarpare le ali alla fantasia costringendola, giacché non riesce ad emanciparsi dall'impressione sensibile, ad occuparsi di immagini più deboli, oltre le quali essa teme, quasi fosse il suo limite, la pienezza evidente dell'espressione.

[*Laocoonte* (1766), tr. it. di M. Cometa, *Aesthetica*, Palermo 2007⁴, pp. 29-30 (§ III).]

P. 76

ALOIS RIEGL – Al governo della natura, anche in virtù del suo lato distruttivo, che muove il degrado inteso come un rinnovamento incessante della vita, pare accordato lo stesso diritto del governo creativo dell'uomo. Al contrario, ciò che in quanto sgradevole deve essere evitato severamente è la violazione arbitraria di quella legge, l'invasione del divenire in ciò che trascorre e viceversa, l'impedimento dell'attività naturale attraverso la mano dell'uomo, che sembra quasi un sacrilegio, e la distruzione prematura della creatività umana a causa delle forze naturali.

Se dunque dal punto di vista del *valore dell'antico* l'efficacia estetica è data dai segni del trascorrere impressi nel monumento, dal degrado dell'opera umana conclusa dovuto alle forze meccaniche e chimiche della natura, risulta che il culto di questo valore non solo non ha alcun interesse a conservare il monumento in uno stato immutato, ma deve trovare una conservazione di siffatto tipo in contrasto con il suo interesse. Così come il trascorrere è continuo ed ineliminabile, la legge del corso circolare, sulla cui percezione sembra poggiare il godimento del moderno osservatore di monumenti antichi, non esige la stasi della conservazione ma il movimento incessante della trasformazione.

Quindi il monumento stesso non deve essere sottratto all'effetto di degrado delle forze naturali, nella misura in cui questo effetto ha

luogo in una continuità indisturbata e regolare, e non già in seguito ad una distruzione improvvisa e violenta, per quanto, in generale, ciò sia nel potere dell'uomo.

[*Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (1903), tr. it. di S. Scarrocchia e R. Trost, in *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Gedit, Bologna 2003, pp. 173-207: 186-187.]

MATTHIEU AMAT – Sotto l'influsso della descrizione di Riegl di un processo ciclico naturale di creazione e distruzione, Simmel propone, per così dire, una riformulazione naturalistica della tragedia della cultura, che diviene una «tragicità di dimensioni cosmiche»⁵.
[voce *Ruine*, cit., p. 483.]

GEORG SIMMEL – Un destino tragico, diversamente da una triste sorte o da una sorte che derivi dall'esterno la propria rovina, è caratterizzato in questo modo: le forze distruttrici dirette contro un'entità scaturiscono proprio dagli strati più profondi di questa stessa entità e con la sua distruzione si compie un destino che era innato in essa e che costituisce lo sviluppo logico della stessa struttura con cui l'entità ha costruito la propria positività.
[*Concetto e tragedia della cultura* (1911), in *Arte e civiltà*, Isedi, Milano 1976, pp. 83-109: 105.]

P. 77

HEINRICH WÖLFFLIN – Degli stessi motivi traggono la loro bellezza pittoresca le rovine. La rigidità della forma architettonica è rotta e, mentre le mura si sgretolano, si aprono crepe e fenditure, ove penetra la vegetazione, si desta una vita, che percorre la superficie come un brivido e un guizzo di luce. E ora che i margini cominciano ad agitarsi e le linee e l'ordine geometrico svaniscono, la composizione si fonde con le forme liberamente mosse della natura, con gli alberi e i colli, in un tutto pittoresco, a cui l'architettura, senza rovine, non può mai giungere.
[*Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), tr. it. di R. Paoli, Neri Pozza, Vicenza 1999, p. 56.]

HEINRICH WÖLFFLIN – Che nel *Rembrandt* di Simmel ci sia un'eco dei miei *Concetti fondamentali* mi è nuovo. Noi ci siamo frequentati a Berlino, e una volta ha persino seguito un mio corso per intero, ma in

5 *Le rovine*, p. 71.

generale la sua considerazione dell'arte era per me troppo ricca di spirito. Ciononostante, mi ricordo, esaminando il suo libro su Rembrandt, di aver avuto l'impressione che si sarebbe potuto conversare insieme.

[dichiarazione del 1941, cit. in Ingo Meyer, *Georg Simmels Ästhetik*, cit., p. 75.]

P. 78

GEORG SIMMEL – Nelle figure di Michelangelo si contrappongono con irriducibile inimicizia la forza di gravità che trascina verso il basso e le energie spirituali che tendono verso l'alto, come forze della vita che si fronteggiano mantenendo un'insuperabile distanza, ma che al tempo stesso si compenetrano nella lotta, bilanciandosi, producendo un fenomeno la cui unità è inaudita come la tensione dei contrasti in essa compresi.

[*Michelangelo* (1910), tr. it. di L. Perucchi, Abscondita, Milano 2003, pp. 33-34.]

P. 79

GEORG SIMMEL – Nell'ambito limitato dell'arte gli elementi sono [...] collegati da un senso saldo e trasparente, da un'armonia non casuale. Ed è questo il riscatto, la felicità che l'arte ci dà. Infatti, poiché, infine, anch'essa proviene dalla vita, e trae dal suo palpito le forze del proprio sviluppo, l'armonia, che le cose trovano nel suo specchio, per quanto possa essere parziale, ci dà un'idea e ci offre un pegno della possibilità che gli elementi della vita, nel fondamento ultimo della loro realtà, non siano così disperatamente indifferenti e antitetici, come tanto spesso la vita vorrebbe farci credere.

[*Il problema del ritratto*, cit., pp. 61-62.]

MARCO VOZZA – Di fronte alle fluttuazioni, alle fratture incomponibili, all'accidentalità incomprensibile, alla refrattarietà dell'esistenza, l'armonia dell'opera d'arte si presenta ai nostri occhi come *catarsi*, occasione di riscatto, una promessa di felicità che proiettiamo sulla vita stessa come desiderio di redenzione dalla sua incoercibile tragicità, dal suo lacerante paradosso.

[*Introduzione a Simmel*, cit., p. 64.]

GEORG W. F. HEGEL – L'arte è e rimane per noi un passato sul versante della sua suprema destinazione. Perciò essa ha perduto anche per noi ogni autentica verità e vitalità [...].

Quel che in noi adesso viene sollecitato attraverso le opere d'arte, al di là del godimento immediato, allo stesso tempo è anche il nostro giudizio, dal momento che noi sottoponiamo alla nostra riflessione il contenuto, i mezzi di manifestazione delle opere d'arte e l'adeguatezza o meno di entrambi. La *scienza* dell'arte costituisce perciò nella nostra epoca un bisogno ancora maggiore rispetto alle epoche nelle quali l'arte assicurava già di per sé come arte una totale soddisfazione. L'arte ci induce alla riflessione, e cioè non allo scopo di suscitare nuovamente l'arte, bensì, di conoscere in modo scientifico che cosa sia l'arte.

[*Estetica*, cit., pp. 171-173.]

ALOIS RIEGL – Si deve osservare che il culto del *valore storico*, sebbene riconosca solo allo stato originale di un monumento un valore completamente documentario, ciò nonostante ammette un valore, benché limitato, anche alla copia, nei casi in cui l'originale (il documento) vada irrimediabilmente perduto.

Un conflitto insolubile con il *valore dell'antico* si dà soltanto se la copia non si presenta in un certo modo come apparato ausiliario per la ricerca scientifica, ma come completo sostituto dell'originale con pretesa di apprezzamento storico estetico (il campanile di San Marco). Finché tali casi si verificano, il *valore storico* non può essere considerato ancora come superato, e il *valore dell'antico* non può assurgere a unico valore estetico *in quanto memoria* del genere umano.

[*Il culto moderno dei monumenti*, cit., p. 193.]

CESARE BRANDI – Il rifacimento del Campanile di San Marco, che è piuttosto una *copia* che un rifacimento, ma funziona da rifacimento per l'ambiente urbanistico che veniva a completare, ripropone il problema della legittimità della *copia* collocata al posto dell'originale, o tolto per una migliore conservazione, o scomparso.

Ora, né in sede storica, né in sede estetica si può riuscire a legittimare la sostituzione con una copia, se non dove l'opera d'arte sostituita ha mera funzione di elemento, e non vale per sé. La copia è un falso storico e un falso estetico e pertanto può avere una giustificazione puramente didattica e rimemorativa, ma non può sostituirsi senza danno storico ed estetico all'originale. Nel caso del Campanile di San

Marco, quel che importava era un elemento verticale nella Piazza; la riproduzione esatta non era richiesta, se non dal sentimentalismo campanilistico, è il caso di dirlo.

Così per il Ponte Santa Trinità [sic] di cui doveva tentarsi ad ogni costo il restauro e l'anastilosi, ma non la sostituzione brutale con una copia. E ciò è tanto più grave, perché se il Campanile di San Marco non rappresentava che una opera rabberciata nel tempo, il Ponte Santa Trinità [sic] era un'altissima opera d'arte, sicché il falso che si è compiuto è ancora più delittuoso.

L'*adagio* nostalgico: «Come era, dov'era» è la negazione del principio stesso del restauro, è un'offesa alla storia e un'oltraggio all'Estetica, ponendo il tempo reversibile, e riproducibile l'opera a volontà.

[*Teoria del restauro*, cit., pp. 46-47.]

WALTER BENJAMIN – Il materialista storico si accosta a un oggetto storico solo ed esclusivamente allorché questo gli si fa incontro come monade. In tale struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta a favore del passato oppresso. Egli se ne serve per far saltar fuori una certa epoca dal corso omogeneo della storia; così fa saltar fuori una certa vita dalla sua epoca, una certa opera dal corpus delle opere di un autore.

Il profitto del suo procedere consiste nel fatto che *in un'opera* è custodita e conservata tutta l'opera, *nell'opera* intera l'epoca e *nell'epoca* l'intero corso della storia. Il frutto nutriente di ciò che viene compreso storicamente ha al suo *interno*, come seme prezioso ma privo di sapore, il tempo.

[*Sul concetto di storia* (1940), tr. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, in *Opere complete*, vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 483-493: 492.]

P. 81

MATTHIEU AMAT – La conclusione del saggio, che collega l'estetica delle rovine e «il fascino del declino, della decadenza», conferma la rilevanza del tema per gli sviluppi del presente. Il piacere attuale per le rovine sarebbe il sintomo di una «cultura ricca e molteplice», la cui «illimitata impressionabilità e l'intelligenza aperta a tutto» sono i contrassegni delle «epoche decadenti»⁶.

Si riconosce qui un *topos* della critica della cultura: la cultura moderna si contraddistingue per mancanza di stile e ipersensibilità.

6 *Le rovine*, p. 81.

L'«impressione della pace»⁷ che emana dalle rovine è il contraltare della nervosità moderna.
[voce *Ruine*, cit., p. 483.]

Fine

INGO MEYER – Non sorprende che Simmel consideri anche questo fenomeno come simbolo del processo vitale e del processo di raffinamento spirituale stesso, dell'«inesauribilità delle forze che si fronteggiano in esso»⁸ [...].

In questo testo però la funzione di compensazione viene trattata, in effetti, senza far menzione alla modernità, tant'è che interpreti come Gérard Raulet hanno potuto riconoscerci precipitosamente solo il ritorno «a una concezione del mondo premoderna, a una cosmologia»⁹. Piuttosto, mette conto sottolineare che la dicotomia simmeliana di vita e forma rende leggibile dal punto di vista estetico anche la s-formazione [*Ent-formung*] o, detto in modo più elegante, della de(con)figurazione.

[*Georg Simmels Ästhetik*, cit., p. 113.]

⁷ *Le rovine*, p. 78.

⁸ *Le rovine*, p. 79.

⁹ Gérard Raulet, *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, in N. Bolz, W. van Reijen (Hrsg.), *Ruinen des Denkens – Denken im Ruinen*, Surkamp, Frankfurt a. M. 1996, pp. 179-214: 182.

Testi integrativi a: *Le Alpi (1911)*

P. 82

TRADUZIONE DA RITOCARE – Noi non siamo assolutamente in grado di godere di una forma pura, ossia del mero rapporto di linee, superfici e colori: per la nostra natura sensibile-spirituale [*sinnlich-geistige Art*], questo piacere è legato piuttosto a una quantità data di tali forme.

P. 83

GEORG SIMMEL – L'attrattiva visiva delle Alpi è essenzialmente prodotta dalla loro enorme massa; il loro significato formale giunge a un effetto estetico anzitutto in questo *quantum*.

Il pittore tuttavia, attraverso le sue sfumature qualitative, non può ancora riprodurre in maniera sufficiente questo significato quantitativo; così i quadri delle Alpi fanno di regola l'effetto di qualcosa di vuoto, di casuale, di interiormente ingiustificato, perché nei limiti di grandezza di cui dispongono non è possibile esprimere il valore formale delle Alpi.

L'unico grande pittore delle Alpi, Segantini, ha disposto le montagne sullo sfondo o ha scelto forme stilizzate, oppure, attraverso l'illuminazione e l'atmosfera, ha deviato totalmente rispetto all'esigenza di raggiungere un'impressione solo attraverso la quantità. Quindi anche questo grandissimo pittore non ha superato la difficoltà, ma l'ha riconosciuta solo eludendola. L'intento di risolvere il problema impiegando un formato insolitamente grande, come Calame nel Monte Rosa (nel Museo di Lipsia), mostra che la forma delle Alpi è fin troppo vuota perché l'opera d'arte, che esige una forma in cui si concentri un significato, la possa sostenere.

[*Die ästhetische Quantität* (1903), in *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995, pp. 190-200: 191-192.]

GEORG SIMMEL – In tutto ciò che cresce dalla natura sentiamo che l'estensione arriva esattamente al punto in cui lo hanno portato le forze interiori. Un albero cessa da sé di crescere quando diminuiscono le sue energie di sviluppo, la giustificazione interiore delle sue dimensioni. [...] Le cose stanno però diversamente con le forme inorganiche, come le montagne. Qui, dove la forma non

esprime alcuna vita che scaturisce interiormente e che può guidarci nel processo di trasformazione, possiamo solo attenerci al dato esterno della grandezza, da cui tale forma appare divergere immotivatamente.

[*Die ästhetische Quantität*, cit., p. 192.]

ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO – È introdotta qui un'estetica mista, chiaramente antiformalista, in cui la forma pura – la coerenza interna degli elementi propria del canone classico della bellezza – è sostituita dall'unità indissociabile di forma e misura.

La quantità, o grandezza, delle forme guadagna così una funzione estetica centrale: non solo perché in molti casi la forma non può essere separata dalla dimensione con cui si presenta e altera il significato dell'insieme, ma soprattutto perché la dimensione finisce per ottenere un significato estetico per sé stessa. Tale valore si manifesta in modo eminente nel gigantismo e nell'imponenza delle masse montuose, che superano ogni sentimento e ogni limite: le forme cessano di essere autosufficienti per ridursi a contorni indefiniti e silhouette imprecise, che trovano il loro intero sostegno nel peso colossale della materia.

[*Georg Simmel*, cit., p. 40.]

P. 87

WILHELM WORRINGER – Mentre l'impulso di empatia è condizionato da un felice rapporto di panteistica fiducia tra l'uomo e i fenomeni del mondo esterno, l'impulso di astrazione è conseguenza di una grande inquietudine interiore provata dall'uomo di fronte ad essi, e corrisponde, nella sfera religiosa, a un'accentuazione fortemente trascendentale di tutti i concetti. Possiamo descrivere questo stato come un'immensa agorafobia spirituale.

[*Astrazione e empatia* (1907), tr. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 2008², p. 18.]

WILHELM WORRINGER – Durante un viaggio d'istruzione a Parigi il giovane studente di storia dell'arte, non ancora tanto maturo da scegliere un argomento per la propria tesi di dottorato, compie la visita d'obbligo al Museo del Trocadéro. È una mattina grigia e sfuocata. Il museo è deserto. Unico rumore, i miei passi che risuonano nelle ampie sale dove ogni altra vita è spenta. Anche dai monumenti, dalle fredde riproduzioni in gesso di sculture di cattedrali medievali, non emana alcuna forza, alcuno stimolo. Mi

costringo a studiare i “drappeggi”. Niente di più. E spesso l’occhio impaziente cade sull’orologio.

Ecco ... un diversivo! Si apre una porta sul fondo ed entrano altri due visitatori. E che sorpresa quando si avvicinano: conosco addirittura uno dei due! È il filosofo Georg Simmel, di Berlino. Una conoscenza fugace però, che risale ai corsi semestrali seguiti anni addietro in quella città. Senza neppure essere iscritto avevo assistito, da “portoghese”, a due sue lezioni. Il suo nome infatti era allora sulle labbra di tutti i miei amici con interessi intellettuali. A me, non iniziato alla sua filosofia, di quelle due ore era rimasta soltanto la viva e forte impressione suscitata dalla sua personalità intellettuale, che si manifestava nella limpida chiarezza dell’insegnamento. Ora dunque, tra i monumenti, risuonavano insieme ai miei passi anche quelli di Simmel e del suo compagno. Dei loro discorsi mi giungeva soltanto un’inafferrabile eco.

Perché sto riferendo questa situazione tanto dettagliatamente? Cosa vi è di così notevole, di così memorabile? Semplicemente questo: che proprio in *quelle* ore trascorse nelle sale del Trocadéro insieme a Simmel, nell’ambito di un rapporto il cui clima era ingenerato solamente dalla sua presenza, prese forma in me, con un improvviso, dirompente atto di nascita, quel mondo di idee che più tardi doveva tradursi nella mia tesi di dottorato e rendere noto il mio nome per la prima volta.

Ma non è tutto. La ragione essenziale per cui do tanto rilievo a quest’incontro è il suo epilogo veramente miracoloso, che desidero anticipare al lettore. Passano gli anni, e un giorno è proprio quello stesso Georg Simmel il primo a telefonarmi, di sua iniziativa, per comunicarmi la sorpresa che gli ha procurato la lettura, avvenuta casualmente, dell’esposizione delle mie idee! [...]

Ma per concludere devo riandare al miracoloso evento che, fra tutti, lasciò in me la più durevole traccia, e di cui già ho anticipato il racconto. Anch’esso vestì l’abito della coincidenza, ma non vi ebbe parte il gioco banale di un malinteso. Il lettore ricordi cosa significò per me quell’ora trascorsa al Trocadéro, con l’opportunità che mi offrì di incontrare Simmel. Potrà allora facilmente comprendere la mia eccitata curiosità quando, almeno due anni più tardi (la mia opera era in corso di stampa, ma non ancora edita), un giorno mi trovo a stringere tra le mani una lettera che reca il nome, quale mittente, di Georg Simmel. La apro ... che dice? Questo: che un uomo della fama europea come Simmel si rivolge a me nei termini di una parità intellettuale che egli dà per scontata. E cosa scrive? Parole vibranti di riconoscimento e di approvazione, che provocano in me un’emozione indicibile! Era lo stesso Georg Simmel che aveva diviso con me la

solitudine del Trocadéro in quell'ora cruciale, senza che tra noi intercorresse altro rapporto se non un'aura impalpabile e ad entrambi ignota. Lui, che allora aveva forse segretamente presieduto, ignaro, alla nascita della mia ispirazione, era oggi il primo a reagire alle pagine che erano frutto del seme gettato in quella circostanza! Un caso aveva fatto sì che fosse tra i primi a leggere la mia opera: Paul Ernst, che gli era molto legato, aveva sentito l'esigenza di renderlo al più presto partecipe della sua scoperta e gli aveva inviato una copia. Simmel di conseguenza, terminata la lettura, aveva scritto la lettera che tanto mi aveva turbato, e che ebbe ed era destinata ad avere, per il giovane ed ignaro autore, l'effetto di gettare un ponte, misterioso e denso di significato, con l'ora felicissima del concepimento.

Caso o necessità? In seguito allacciai stretti rapporti con Simmel, e spesso riandammo insieme all'enigmatica *mise en scène* che il destino aveva predisposto per noi, determinando un'unione certo predestinata nello spazio spirituale.

[*Prefazione alla ristampa del 1948*, in *Astrazione e empatia*, cit., pp. LIII-LVIII: LIV-LV, LVII-LVIII.]

INGO MEYER – Secondo Worringer [...], egli avrebbe visto Simmel al Trocadéro nella Pasqua del 1905 solo da lontano, e ciò gli sarebbe stato sufficiente per giungere all'idea fondamentale del suo libro. Per Hans Werner von Kittlitz [...]¹⁰, ciò è solo l'«esperienza di un risveglio descritto nebulosamente sotto il segno della mitizzazione di sé». Tuttavia Simmel fu davvero a Parigi dal 15 al 30 aprile 1905, tra le altre cose per fare visita a Rodin [...]. Simmel ottenne una copia personale di *Astrazione e empatia* tramite Paul Ernst ancor prima della stampa e scrisse a Worringer una lettera riconoscente, andata tuttavia perduta.

[*Georg Simmels Ästhetik*, cit., p. 109 nota 225.]

P. 88

TRADUZIONE DA RITOCARE – Noi siamo esseri della misura; ogni fenomeno che passa per la nostra coscienza ha una quantità [*Quantität*], ha un più o un meno della sua qualità [*seiner Qualität*].

¹⁰ Hans Werner von Kittlitz, *Das Gespenst des Psychologismus. Erwin Panofsky über Riegl und Worringer*, in N. Gramaccini, J. Röbler (Hrsg.), *Hundert Jahre Abstraktion und Einfühlung. Konstellationen über Wilhelm Worringer*, Fink, München 2012, pp. 79-92: 83.

TERESA DUGOS – Salendo sul ghiacciaio, cioè accedendo all'assenza di forma, non c'è più alcun confronto, perché ciò che è in basso, essendo coperto di neve, cessa di essere percepibile. Qui ci si incontra con ciò che manca di forma ed è senza forma nel tempo o, detto altrimenti, con ciò che non è dell'ordine dell'esistente.

L'esperienza compresa nella *Stimmung*, e che ha luogo nello spazio delle nevi eterne, offre all'occhio spirituale il piano dell'irrapresentabile, di ciò che non ha immagine, perché segue già un'altra scala. La dimensione altra, ossia il *nuovo spazio* dove ha luogo la *Stimmung*, è astorico: non c'è estate o inverno, passato o futuro, e nemmeno c'è destino umano.

[A experiência estético-metafísica de “Os Alpes”. Sobre a gênese da *Stimmung* em Georg Simmel, in «Philosophica», n. 42, 2013, pp. 23-36: 32-33.]

Fine

ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO – Nel salire sulla montagna – perché è necessario scalarla e sentire la separazione da una base di sostegno, perdendosi a poco a poco la sensazione delle radici, l'impressione di stare al di sopra di... – si giunge in questo punto ultimo tra il suolo, che si è già abbandonato, e il cielo limpido, che ha cessato di esercitare qualsiasi pressione sulla terra.

L'esperienza della vetta della montagna innevata sottrae, infine, l'orizzontalità fluente dell'esistenza, in cui tutto è relativo e confrontabile. Il limite e la continuità restano come sospesi tra terra e cielo. La vita si allaccia in un alto senza un basso, in un “sulla vetta e di fronte alla vita”, e questo presentimento illustra il passaggio dal sublime della quantità al sublime dell'altezza.

[Georg Simmel, cit., p. 41.]

MICHAEL OTT – Il fascino del paesaggio di alta montagna, come Simmel lo descrive, risulta dunque da una doppia opposizione: in quanto assoluto, «astorico», senza mutamenti e quindi eterno (anche se Simmel non impiega la parola a proposito delle Alpi), esso si trova diametralmente in contrasto con l'esperienza temporale della modernità, dell'accelerazione di cui si fa esperienza nelle rivoluzioni culturali, tecniche, sociali e storiche. Si trova però in un contrasto altrettanto grande con le immagini tradizionali dello stesso paesaggio alpino, in cui questa “regione nevosa” è certo presente, come “neve perenne” sulle cime, ma dove però l'insieme di boschi, prati, campi,

rocce e neve sembrerebbero garantire l'armonia dell'esperienza naturale.

Con ciò, neanche la fascinazione di Simmel implica un idillio naturale, ma, al contrario, una vera e propria natura vuota, letteralmente inanimata. Solo nella misura in cui essa si distanzia dalla vita e non è legata alla vita propriamente detta, la regione del ghiaccio e delle nevi, in quanto "altra" rispetto a questa vita, può valere anche come sua «salvezza».

[*Im "Allerheiligsten der Natur". Zur Veränderung von Alpenbildern in der Kultur um 1900*, in A. Paulsen, A. Sandberg (Hrsg.), *Natur und Moderne um 1900. Räume, Repräsentationen, Medien*, Transcript, Bielefeld 2014, pp. 31-49: 45.]

ALOIS RIEGL – Mi sono seduto su una cima deserta delle Alpi. [...] Su quella vetta di montagna per il contemplatore solitario si realizza ciò che l'anima dell'uomo moderno, coscientemente o inconsciamente, desidera. Non è la pace da camposanto che lo circonda lassù, perché ovunque egli vede crescere le più svariate forme di vita; ma ciò che da vicino gli sembra una lotta spietata, da lontano gli pare una pacifica coesistenza, concordia ed armonia. Quindi si sente alleggerito e liberato dal peso tormentoso che lo accompagna ogni giorno della sua vita ordinaria.

Egli immagina che al di sopra dei contrasti, simulati da vicino dai suoi sensi imperfetti, qualcosa di inconcepibile, un'anima mondiale attraversi tutte le cose e le congiunga in perfetta armonia.

Questa idea dell'ordine e della legalità al di sopra del caos, dell'armonia al di sopra delle dissonanze, della quiete al di sopra dei moti, la chiamo *Stimmung*. I suoi elementi sono la quiete e la veduta da lontano.

La mia devota contemplazione viene interrotta da un rumore. Vicino a me un camoscio è scattato in piedi e a grandi balzi salta sui pendii adiacenti. Tutt'ad un tratto la mia attenzione s'è distolta dal tranquillo paesaggio e rivolta al camoscio. [...]

E ora? La bella *Stimmung* non c'è più, è fugata, svanita. Questa *Stimmung* è una cosa talmente delicata che basta un solo moto vitale nelle vicinanze per dissolverla. Un solo garrito nell'aria può avere quest'effetto; lo stesso un penetrante alito di vento, che mi fa rabbrivire dal freddo e chiudere meglio il mio cappotto; lo stesso un forte raggio di sole, che brucia la mia nuca: non soltanto esseri viventi dunque ma persino movimenti che provocano altri movimenti.

È questa la controprova per quegli elementi, quiete e veduta da lontano, dai quali nasce la *Stimmung*: moto [*Bewegung*] e veduta da vicino [*Nahsicht*] mi hanno ributtato nella lotta per l'esistenza. La

Stimmung liberatrice fiorisce non solo sulle sporgenti vette alpine, sulle quali l'umanità moderna tanto volentieri si reca [...].

Anche nei luoghi dove il livello del terreno è il più basso possibile – in riva al mare – la *Stimmung* può avvicinarci a noi se quiete e vista da lontano l'adescano. Ciò accade soprattutto nelle baie silenziose, dove le onde lievemente sfiorano la ghiaia; una barchetta sosta poggiata per metà sull'asciutto ed i raggi del sole dipingono con l'aiuto dei rami degli alberi le più svariate forme di vita scintillante sulla superficie dell'acqua. Ma persino in spiaggia aperta la *Stimmung* può manifestarsi, se saremo in grado di togliere lo sguardo dai frangenti, che spinti avanti da forze incessanti sempre di nuovo si ritirano vani e impotenti – chiara immagine del mondo riflessa dal meccanismo del mondo in veduta da vicino – e volgerlo verso il mare aperto, illuminato da un bagliore solare, orlato da un nastro variopinto sull'orizzonte, mentre la striscia di fumo di un piroscampo lontano mostra come l'operosità umana non si arresti neanche in mezzo all'enorme deserto degli elementi.

E non esiste dunque nessuna cosa nel creato la cui comparsa escluda necessariamente il costituirsi della *Stimmung*. In questo caso non si tratta assolutamente del soggetto, visto che persino il suo nemico più strenuo – cioè l'uomo – è in grado di suscitarsela: essa necessita solamente di quiete e veduta da lontano.

[*La Stimmung come contenuto dell'arte moderna* (1899), tr. it. di U. Layr e S. Scarrocchia, in *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, cit., pp. 135-142: 135-137 (tr. ritoccata).]

Testi integrativi a: *I paesaggi di Böcklin (1895)*

MARCO VOZZA – I lineamenti di una filosofia del paesaggio erano già stati introdotti in un saggio del 1895: *I paesaggi di Böcklin*, in cui Simmel cercava di applicare la sua teoria della *Stimmung* alle arti figurative, individuando le caratteristiche di una peculiare tonalità emotiva e spirituale.

[*Introduzione a Simmel*, cit., p. 71.]

P. 91

TRADUZIONE DA PRECISARE – Questa è la *Stimmung* che attingiamo dai paesaggi di Böcklin.

P. 92

TRADUZIONE DA PRECISARE – ... nasce la tonalità sentimentale [*Gefühlston*] dei suoi paesaggi.

MARCO VOZZA – Nella percezione di questo momento estatico dell'essere, l'uomo si riconosce come un Io vivente in segreta antitesi con la natura, come soggetto di rappresentazione al cospetto di un dominio oggettuale. La *Stimmung* che avvertiamo nei paesaggi di Böcklin è data proprio dall'oscillazione tra un momento di identificazione nel *grande meriggio* e la percezione di una autocoscienza separata dal mondo esterno, dalla compresenza di energie di legame e di separazione rispetto allo spazio naturale, come se l'anima – oscillando tra i due poli dello spirito conscio e della natura inconscia – cercasse schellinghianamente di reintegrarli nella perduta unità originaria dell'essere.

[*Introduzione a Simmel*, cit., pp. 71-72.]

FRIEDRICH W. J. SCHELLING – Perfetta teoria della natura sarebbe quella in cui la natura si dissolvesse in un'intelligenza. [...]

Il fine supremo, divenire completamente oggetto a se stessa, la natura lo raggiunge unicamente con l'ultima e suprema riflessione, quale non può essere altro che l'uomo o, più in generale, ciò che chiamiamo ragione, attraverso cui la natura ritorna per la prima volta completamente in se stessa, manifestandosi originariamente identica a ciò che in noi è riconosciuto come intelligente e cosciente.

[*Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), tr. it. e cura di G. Boffi, Bompiani, Milano 2006, pp. 55-57.]

P. 93

FRIEDRICH NIETZSCHE – *Nel meriggio* – L'anima di colui, al quale fu destinato un mattino della vita attivo e pieno di tempeste, viene colta nel meriggio della vita da uno strano desiderio di pace, che può durare per lune e per anni.

Intorno a lui tutto si fa silenzioso, le voci suonano sempre più lontane; il sole dardeggia a picco sulla sua testa. In una nascosta radura di bosco vede dormire il gran Pan; tutte le cose della natura si sono addormentate assieme a lui, con un'espressione di eternità nel volto – così a lui pare. Egli non vuol niente, non si preoccupa di niente, il suo cuore è fermo, solo il suo occhio vive, – è una morte a occhi aperti. Molte cose vede allora l'uomo, che non aveva mai viste, e fin dove giunge lo sguardo, tutto è avvolto in una rete di luce e per così dire sepolto in essa. Egli si sente allora felice, ma è una felicità pesante, pesante.

– Infine si leva il vento fra gli alberi, mezzogiorno è passato, la *vita* lo strappa di nuovo a sé, la vita dagli occhi ciechi, dietro a cui si precipita il suo corteo: desiderio, inganno, oblio, godimento, distruzione, caducità. E così sopravviene la sera, più piena di tempeste e di opere dello stesso mattino. – All'uomo veramente attivo i perduranti stati del conoscere appaiono quasi inquietanti e morbosi, ma non sgradevoli.

[*Umano, troppo umano*, II, Parte II, *Il viandante e la sua ombra* (1880, 1886²), tr. it. di S. Giametta, in *Opere*, IV/III, Adelphi, Milano 1967, pp. 131-267: 256 (§ 308).]

P. 95

IMMANUEL KANT – La proposizione: tutte le cose sono l'una accanto all'altra nello spazio, è valida, con la limitazione che queste cose vengano assunte come oggetti della nostra intuizione sensibile. Se in

questo caso aggiungo al concetto la condizione, e dico: tutte le cose, come apparenze [*Erscheinungen*] esterne, sono l'una accanto all'altra nello spazio, questa regola vale allora universalmente e senza limitazione. Le nostre esposizioni insegnano quindi la *r e a l t à* (cioè la validità oggettiva) dello spazio riguardo a tutto ciò che ci si può presentare esternamente come oggetto, ma insegnano al tempo stesso l'*i d e a l i t à* dello spazio riguardo alle cose, quando esse sono considerate in se stesse dalla ragione, cioè senza che si tenga conto della costituzione della nostra sensibilità.

Noi asseriamo dunque la *r e a l t à e m p i r i c a* dello spazio (rispetto ad ogni possibile esperienza esterna), e nondimeno la *i d e a l i t à t r a s c e n d e n t a l e* dello spazio, cioè asseriamo che esso è nulla, non appena noi tralasciamo la condizione della possibilità di ogni esperienza, e lo assumiamo come un qualcosa che sta a fondamento dello cose in se stesse.

[*Critica della ragion pura* (1781, 1787²), tr. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 1999², p. 84.]

GEORG SIMMEL – Con la pienezza delle relazioni interne con interessi molto lontani nel tempo e nello spazio, lo spirito storico ci rende sempre più sensibili agli *chocs* e ai turbamenti che derivano dalla prossimità immediata e dal contatto con uomini e cose.

La fuga nell'inattuale diventa più facile, meno dannosa, in una certa misura viene legittimata, se porta alla rappresentazione e al godimento di realtà concrete, che sono tuttavia molto lontane e non immediatamente percepibili. Ne deriva anche il fascino del frammento, oggi così vivamente sentito, della mera allusione, dell'aforisma, del simbolo, degli stili artistici non sviluppati.

Tutte queste forme, che sono presenti in tutte le arti, ci distanziano dalla totalità e dalla pienezza delle cose, ci parlano “come da lontano”, la realtà non si presenta in esse con vera sicurezza, ma quasi in punta di piedi, ritirandosi subito. [...]

Le tendenze simboliche nelle arti figurative e letterarie illustrano questo fenomeno nel modo più chiaro. Qui, la distanza che l'arte in quanto tale stabilisce tra noi e le cose risulta estesa di un'ulteriore stazione, in quanto le rappresentazioni, che costituiscono il contenuto del processo psichico suscitato, non hanno più alcun riscontro sensibile nell'opera d'arte stessa, ma sono soltanto un'eco che proviene da percezioni di contenuto completamente diverso. In tutto questo manifesta la sua efficacia un tratto della sensibilità, la cui degenerazione patologica è la cosiddetta “fobia del contatto”: la paura di venire a contatto con gli oggetti, una conseguenza

dell'iperestesia, per la quale ogni contatto immediato ed energico provoca dolore.

[*Filosofia del denaro*, cit., p. 406.]

ANDREA PINOTTI – Possibilità di redenzione, sollievo, vie di fuga, allontanamento e presa di distanza rispetto a ciò che preme troppo da vicino: sono questi i titoli sotto i quali Simmel riconduce la produzione artistica di *fin de siècle* a lui contemporanea. [...]

È una sorta di terapia allopatica, che combatte la patologia dell'eccessiva vicinanza propria dello stile metropolitano di vita con il farmaco della lontananza.

[*Nascita della metropoli e storia della percezione*, cit., p. 142.]

P. 96

GEORG SIMMEL – Alla difficoltà di prendere tranquillamente le distanze dall'immagine dell'uomo, difficoltà palese se la si paragona alla situazione che si verifica nei confronti dell'immagine del paesaggio, si aggiunge quel che si potrebbe chiamare la resistenza che l'immagine umana oppone al processo di configurazione artistica.

Elementi di paesaggio il nostro sguardo può coglierli ora in questo, ora in quel raggruppamento, può spostare spesso gli accenti tra loro, far variare centro e confini. Ma la struttura umana è determinante di per se stessa, ha realizzato con le proprie forze la sintesi intorno al proprio centro, e in questo modo si delimita con assoluta chiarezza. Pertanto, già nella sua forma naturale, si avvicina in qualche modo all'opera d'arte, e questa può essere la causa per cui, da uno sguardo poco esercitato, la fotografia di una persona può essere confusa con quella del suo ritratto più facilmente di quanto la foto di un paesaggio possa essere confusa con la riproduzione del dipinto di un paesaggio.

La nuova formazione della figura umana nell'opera d'arte è certo indiscutibile; ma essa deriva, per così dire immediatamente, dalla datità di questa figura, mentre prima del dipinto di un paesaggio c'è ancora uno stadio intermedio: la formazione degli elementi di natura in "paesaggio" nel senso usuale del termine, formazione in cui dovettero già cooperare categorie artistiche, e che dunque, in questa misura, si trova già sulla via dell'opera d'arte, ne rappresenta la prefigurazione.

[*Filosofia del paesaggio*, cit., pp. 62-63.]

P. 97

MARCO VOZZA – La sospensione della necessità spazio-temporale conduce al perfezionamento di quel processo di astrazione e idealizzazione che [...] ci affranca dalla mera exteriorità fenomenica e dalla frammentaria caducità dell'esistenza, ideale già perseguito da grandi paesaggisti come Poussin e Lorrain, i quali però, per eccesso di razionalismo ideativo, devono scontare la perdita di intimità dei loro paesaggi, la neutralizzazione del loro *pathos* sentimentale.
[*Introduzione a Simmel*, cit., pp. 72-73.]

P. 98

GEORG SIMMEL – La sede dell'intelletto [...] sono gli strati trasparenti, consci e superiori della nostra psiche. L'intelletto è la più adattabile delle nostre forze interiori: per venire a patti con i cambiamenti e i contrasti dei fenomeni non richiede quegli sconvolgimenti e quei drammi interiori che la sentimentalità, a causa della sua natura conservatrice, richiederebbe necessariamente per adattarsi ad un ritmo analogo di esperienze.

Così il tipo metropolitano – che naturalmente è circondato da mille modificazioni individuali – si crea un organo di difesa contro lo sradicamento di cui lo minacciano i flussi e le discrepanze del suo ambiente esteriore: anziché con l'insieme dei sentimenti, reagisce essenzialmente con l'intelletto, di cui il potenziamento della coscienza, prodotto dalle medesime cause, è il presupposto psichico. Con ciò la reazione ai fenomeni viene spostata in quell'organo della psiche che è il meno sensibile ed il più lontano dagli strati profondi della personalità.

[*Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 37.]

P. 99

TRADUZIONE DA PRECISARE – ... e Schiller, con la sua esaltazione di ciò che non è mai e poi mai accaduto [*was sich nie und nimmer hat begeben*] ...

FRIEDRICH SCHILLER – AN DIE FREUNDE

[...]

Alles wiederholt sich nur im Leben,
Ewig jung ist nur die Phantasie,
Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie!

AGLI AMICI

[...]

Tutto si ripete solo nella vita,
Eternamente giovane è solo la fantasia,
Ciò che mai e in nessun luogo è accaduto,
Questo soltanto non invecchia mai!

[*An die Freunde*, in *Sämtliche Werke*, Bd. I, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1835, pp. 265-266.]

MATTHIEU AMAT – Se la *Stimmung* è un'«espressione», lo è senza riferimenti. Questo aspetto Simmel lo ha visto realizzarsi nei paesaggi di Böcklin, che per lui si trovano al di là dell'alternativa «del vero e del falso», del «realistico» e del «non [...] realistico»¹¹.

[voce *Landschaft*, cit., p. 350.]

ALOIS RIEGL – L'artista moderno tuttavia non rinuncia al diritto alla libera poesia. Le ninfe di Böcklin [...] non sono “frammenti della natura” bensì frutti della fantasia che riusciamo a comprendere a causa della nostra simpatia per la poesia naturalistica. L'artista non intende farci credere nell'esistenza di questi esseri, egli ci vuole piuttosto convincere che questi, semmai esistessero, dovrebbero apparire e comportarsi proprio così e non diversamente.

[*La Stimmung come contenuto dell'arte moderna*, cit., p. 141.]

RAINER MARIA RILKE – Böcklin che, come pochi altri, aspirò appassionatamente a comprendere la natura, vide l'abisso che allontana questa dagli uomini, e la dipinse perciò come un arcano, come Leonardo dipinse la donna, chiusa in sé, indifferente, con un sorriso che ci sfugge non appena tentiamo di riferirlo a noi.

[*Worpswede* (1902), in *Del paesaggio e altri scritti*, cit., pp. 35-58: 43.]

P. 100

TRADUZIONE DA PRECISARE – La solitudine perde il suo carattere meramente negativo, di esclusione; è una tonalità [*Tönung*] di questi paesaggi ...

MARCO VOZZA – La *Stimmung* dei paesaggi di Böcklin è la malinconia che scaturisce dalla solitudine, a sua volta generata da un rifiuto quasi inconscio della realtà esterna, da un ripiegamento intimistico

¹¹ *I paesaggi di Böcklin*, p. 99.

che vanifica ogni legame simbolico-espressivo con esperienze visive concrete, individuate nello spazio e nel tempo: prati, boschi, rocce, ruscelli, condividono con l'uomo un destino immutabile, la proprietà essenziale di essere soli, irrelati dal contesto intramondano.
[*Introduzione a Simmel*, cit., p. 73.]

P. 101

ARTHUR SCHOPENHAUER – Ciò che è inesprimibilmente intimo ad ogni musica, in forza di cui essa ci passa davanti come un paradiso così completamente familiare e tuttavia eternamente lontano, è così completamente comprensibile e tuttavia così inspiegabile, si basa sul fatto che essa rende tutti i moti del nostro essere più profondo, ma senza affatto la loro realtà e lontano dal loro tormento. Parimenti la serietà ad essa essenziale, che esclude del tutto il ridicolo dal dominio immediatamente suo, è da spiegare col fatto che il suo oggetto non è la rappresentazione, riguardo a cui soltanto sono possibili l'illusione e il ridicolo; bensì il suo oggetto è immediatamente la volontà, e questa è in sostanza la cosa più seria di tutte, come quella da cui tutto dipende.

[*Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819, 1859³), tr. it. di S. Giametta, Bompiani, Milano 2006, p. 525.]

TRADUZIONE DA RITOCARE – Dove un sentimento poggia su strutture visibili, dato che sono pur sempre qualcosa per sé, esse hanno ancora un'esistenza percepibile e un senso al di là della *Stimmung* che da loro promana e che ci viene incontro.

P. 102

GOTTLOB FREGE – Una descrizione dei processi mentali che precedono l'enunciazione di un giudizio numerico non può mai, anche se esatta, sostituire una vera determinazione del concetto di numero, non potremo mai invocarla per la dimostrazione di qualche teorema, né apprenderemo da essa alcuna proprietà dei numeri.

[*I fondamenti dell'aritmetica. Una ricerca logico-matematica sul concetto di numero* (1884), in *Logica e aritmetica*, tr. it. di L. Geymonat e C. Mangione, Boringhieri, Torino 1965, pp. 207-349: 255.]

Testi integrativi a: *Ponte e porta (1909)*

P. 1

GEORG SIMMEL – L'uomo è un essere che distingue.
[*Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 36.]

MARCO VOZZA – La nostra percezione del mondo esterno assume due possibili configurazioni: la totalità organica e interdipendente di un cosmo oppure l'assoluta separazione tra gli elementi naturali. Simmel sostiene – ancora una volta kantianamente – che è facoltà esclusiva del soggetto conoscente dividere le cose per poi riunirle, separare ciò che è collegato e collegare ciò che è separato, mentre nello spazio non sussiste di per sé alcuna unità del molteplice. Questa duplice attività analitico-sintetica esprime la specifica attitudine dell'uomo al conferimento di senso, alla volontà di ridisegnare il mondo esterno secondo le proprie opzioni pragmatico-estetiche.
[*Introduzione a Simmel*, cit., pp. 66-67.]

P. 2

FRANCESCO CARERI – È camminando che l'uomo ha cominciato a costruire il paesaggio naturale che lo circondava. [...]
Una volta soddisfatte le esigenze primarie il camminare si è trasformato in forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo. Modificando i significati dello spazio attraversato, il percorso è stato la prima azione estetica che ha penetrato i territori del caos costruendovi un nuovo ordine sul quale si è sviluppata l'architettura degli oggetti situati.
[*Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006, pp. 3-4.]

TRADUZIONE DA RITOCARE – Il ponte, dunque, assume un valore estetico, perché non solo ... [*indem sie ... nicht nur*]

P. 3

MARTIN HEIDEGGER – Generalmente si pensa che il ponte sia anzitutto e propriamente *solo* un ponte. Solo per un senso aggiunto e occasionale potrebbe poi anche esprimere molteplici significati.

Inteso come espressione di questo tipo, esso diventerebbe – in tale prospettiva – un simbolo [...].

Ma in realtà il ponte, se è un vero ponte, non è mai anzitutto un semplice ponte e poi, in un secondo tempo, un simbolo. Né il ponte è fin da principio solo un simbolo, nel senso che esprime qualcosa che, in senso stretto, non gli appartiene.

Quando consideriamo il ponte in senso stretto, esso non si mostra mai come espressione. Il ponte è una cosa e *solo questo*. Solo? [...]

Certo, il nostro pensiero è abituato da sempre a stimare *troppo poco* l'essenza della cosa. Nel corso del pensiero occidentale, ciò ha avuto per conseguenza il fatto che ci si rappresenta la cosa come una *x* sconosciuta, portatrice di qualità percettibili. Da questo punto di vista, è chiaro che tutto ciò *che appartiene già all'essenza riunente di questa cosa* ci appare come un'aggiunta successiva prodotta dalla nostra interpretazione. [...]

Certo, il ponte è una cosa di un tipo *particolare*; esso infatti riunisce [terra e cielo, divini e mortali] *in questo senso*, che le accorda un posto. Ma solo ciò che è *esso stesso un luogo* può accordare un posto. Il luogo non esiste già prima del ponte. Certo, anche prima che il ponte ci sia, esistono lungo il fiume numerosi spazi che possono essere occupati da qualcosa. Uno di essi diventa a un certo punto un luogo, e ciò *in virtù del ponte*.

Sicché il ponte non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina a partire dal ponte. [...] A partire da questo posto si determinano le località e le vie in virtù delle quali uno spazio si ordina e dispone.

[*Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi* (1954), tr. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991, pp. 96-108:102-103.]

OTTO FRIEDRICH BOLLNOW – Chi chiude la propria porta protegge la sua libertà, anzi addirittura sperimenta la propria libertà in un modo particolare; infatti egli preserva la possibilità di aprire nuovamente la porta tutte le volte che gli va.

Simmel ha a suo tempo, nel suo profondo saggio su “ponte e porta”, richiamato l'attenzione sulla grande importanza della porta e ha messo in risalto proprio questa funzione. [...] Questa libertà risiede nel fatto che l'uomo, se vuole, può aprire la porta e uscire di casa.

[*Mensch und Raum*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011 (1963¹), p. 122.]

P. 4

MARCO VOZZA – Ritorna in queste pagine un tema costante del pensiero simmeliano, quello relativo all'identità metafisica dell'uomo, alla sua facoltà di trascendenza che pone il limite ma tende all'illimitato, motivato da una sorta di *conatus* leibniziano verso mondi possibili; su questo presupposto viene *edificata* la superiorità della porta sul ponte, che si afferma come "possibilità di uno scambio continuo e reciproco", come illimitata e non prefigurabile apertura verso l'esterno, come avventura esistenziale.

[*Introduzione a Simmel*, cit., p. 67.]

TRADUZIONE DA RITOCARE – un cammino soltanto per l'occhio [*ein Weg nur für das Auge*]

Fine

GEORG SIMMEL – Il limite in generale è sì necessario, ma ogni singolo limite determinato può essere superato, ogni assegnazione rimessa in gioco, ogni barriera spezzata; certo poi ciascun atto del genere trova o crea il nuovo limite.

Ambedue le determinazioni: che il limite è necessario, in quanto la sua esistenza è solidale con la nostra determinata posizione nel mondo; che nessun limite è incondizionato, poiché, in linea di principio, ognuno di essi può essere modificato, superato, inglobato; queste due determinazioni appaiono come la scomposizione dell'atto in sé unitario della vita.

[*Intuizione della vita*, cit., p. 2.]