

Testi integrativi ai saggi su Roma e su Firenze

PAOLA GIACOMONI – Le tre città italiane non sono descritte come potrebbe raccontarle normalmente un viaggiatore a cui piace la vita cittadina, che va in cerca di spettacoli serali, che ammira le attrazioni turistiche, che osserva i comportamenti della gente. Simmel non sembra interessato alla gente per la strada: non parla di uomini, di incontri, di conversazioni o di esperienze dirette. Ci sono eccezioni, come vedremo, ma si potrebbe dire che trova poco interessanti persino le singole opere d'arte che in quelle città si possono vedere, o anche l'architettura e pure la storia ricavabile dai loro monumenti, strade e piazze.

La trattazione di queste tre città, famose e descritte a più riprese, è tutt'altra: Simmel non partecipa alla loro vita, ma le considera da una certa distanza: non le vede dall'«interno», ma dall'«esterno» – come quadri incorniciati appesi al muro. Potrebbero essere del tutto fittizie, solo prodotti della fantasia o della ragione: illusioni o costruzioni concettuali. Simmel è interessato all'idea che ogni città porta a espressione, al modo specifico in cui le diverse parti si uniscono nel tutto.

[*Georg Simmel und Italien*, in «Simmel Studies», 18, n. 1, 2008, pp. 149-167: 149-150.]

CLAUDIA PORTIOLI – Gli aspetti che compaiono nel saggio del 1898 [su Roma] vengono nuovamente e diversamente sviluppati nei saggi su Firenze e Venezia.

In primo luogo abbiamo il tema dei diversi significati che il viaggio in Italia possiede dal punto di vista culturale e storico. Da un lato queste città italiane rinnovano, nei circoli di letterati e intellettuali berlinesi e viennesi come Stefan George o Hugo von Hofmannstahl, la nostalgia romantica per l'armonia perduta tra uomo e natura. La visita di queste città italiane costituisce una sorta di viaggio iniziatico verso i luoghi immaginari in cui è sorta la civiltà occidentale. Questa tendenza, tipica del romanticismo tedesco, nell'epoca di Simmel si lega a due fenomeni specifici dello spirito moderno: la tendenza a girovagare e a esplorare.

Inoltre le città d'arte italiane possedevano un valore allegorico come luoghi del sud, del Mediterraneo e del Rinascimento. Erano strettamente legate al nucleo tematico simmeliano della contrapposizione tra nord germanico e sud latino, particolarmente

rilevante per il suo pensiero estetico e per la sua analisi delle diverse forme dell'individualismo. D'altro canto, queste città d'arte rimandano indietro al viaggio di Goethe in Italia, e ciò nonostante il diverso giudizio di valore attribuito alle città italiane da Goethe e da Simmel.

[voce *Rom*, in H.-P. Müller, T. Reitz, *Simmel-Handbuch*, cit., pp. 475-480: 476-477.]

Testi integrativi a: Roma. Un'analisi estetica (1898)

ANDREA PINOTTI – Il sottotitolo di Roma [...] merita un'elucidazione: "estetico" nell'approccio di Simmel è certamente un termine che si riferisce certamente all'esperienza delle arti; ma non esclusivamente. Con esso si fa riferimento al contempo alla più ampia sfera dell'*aisthesis*, della sensibilità, nella quale le relazioni con gli oggetti artistici svolgono indubbiamente un ruolo decisivo, e per certi versi esemplare, senza però esaurirne l'ampia gamma di relazioni con oggetti, situazioni, e altri soggetti che contrassegna l'ambito esperienziale umano.

[*Simmel filosofo della città*, cit., pp. 22-23.]

P. 36

INGO MEYER – Tipicamente, Simmel comincia con una caratterizzazione assai generale delle coordinate di ciò che si deve trattare [...]. Qui non è esposto nient'altro che un *topos* dell'estetica classicistica, per la quale l'organismo ben proporzionato, il costrutto estetico, vale più delle sue parti, e cioè è un fenomeno emergente; il bello si trova anzitutto nella relazione, è l'«unità informante»¹ a produrlo.

[*Georg Simmels Ästhetik*, cit., p. 141.]

P. 37

GEORG SIMMEL – Mi trovavo sulla riva di un laghetto congelato e assistevo agli esercizi di un pattinatore. Aveva cominciato già da un certo tempo e, con una abnegazione come viene messa in pochi sforzi della vita per amore di obiettivi ideali, si sforzava in mutevoli giravolte e serpentine, circonvoluzioni e curve all'indietro. Ma non gli riuscivano ancora né facili né sicure. Le ginocchia si piegavano e si irrigidivano in una ingloriosa inclinazione, le braccia si aggrappavano all'aria tutto intorno come a un immaginario contrappeso, il corpo si rifiutava con la più goffa riluttanza di seguire la linea che lo spirito gli prescriveva.

Mi distolsi da questo spettacolo privo di grazia e, dopo un certo tempo, tornando indietro trovai la pista libera e vi scesi anch'io. Vidi che le tracce incise da quel pattinatore sul ghiaccio erano le più

¹ *Roma*, p. 35.

incantevoli e aggraziate forme, di uno slancio e di una libertà come quella delle linee che traccia un uccello nell'aria.

A questo punto sopraggiunse in me come una felicità per il fatto che qualcosa del genere fosse *possibile*: che noi pur con la goffaggine, l'inettitudine, l'oscillazione del nostro movimento possiamo tuttavia realizzare con un'estrema propaggine acuminata una linea la cui traccia sottile e leggera non sa nulla del nostro aspetto d'insieme. Ma possiamo realizzarlo davvero soltanto con i piedi? Oppure, anche guardando più in alto, mentre barcolliamo goffi e squilibrati, l'estremo della nostra anima lascia dietro di sé una traccia, del cui fascino e valore non ci è dato cogliere nulla quando la descriviamo, mentre un Dio saprebbe riconoscerla e gioirne.

[*Tracce sul ghiaccio*, in *Istantanee sub specie aeternitatis* (1897-1907), tr. it. di A. Borsari, in «Aut aut», n. 257, 1993, pp. 15-19: 15-16.]

P. 38

ANDREA PINOTTI – La città di Roma offre un *tertium datur* all'alternativa arte-natura: se nell'arte la meraviglia della bellezza è ottenuta attraverso la consapevole e intenzionale conciliazione di elementi eterogenei, e nella natura il medesimo effetto è ricavato senza alcun ricorso alla finalità, nella dimensione dell'Urbe per antonomasia il risultato si guadagna sì per il concorrere di azioni consapevoli e finalizzate, tuttavia dirette non alla produzione del bello, bensì a scopi funzionali e utilitaristici.

Il *topos* classico dell'unità nella molteplicità – l'armonizzarsi di costruzioni (che non potrebbero essere più eterogenee per origine culturale, stili architettonici, destinazioni d'uso) erette nel corso dei secoli senza obbedire ad alcun piano unitario, nel sostanziale disinteresse per quel che precedeva e quel che sarebbe seguito – si incarna secondo Simmel in un potente “come se”: è *come se* una volontà consapevole avesse orchestrato le diverse fasi (l'una ignara dell'altra) sintonizzandole a un fine condiviso.

[*Simmel filosofo della città*, cit., pp. 23-24.]

P. 38 nota 1

ANDREA PINOTTI – [Simmel] non può nemmeno abbracciare – se ci si consente un anacronismo – la poetica pasoliniana delle periferie: «Mi sono permesso – ammette con supremo candore Simmel – di

ignorare quelle parti di Roma che sono di un'ininterrotta modernità e di una non meno ininterrotta bruttezza ...»².

[*Simmel filosofo della città*, cit., p. 25.]

MASSIMO CACCIARI – Ancora una volta, il ponte va gettato tra Simmel e Benjamin. Se noi assumiamo la lettera delle *Immagini di città* benjaminiane, trent'anni dopo Roma di Simmel, dovremmo concludere ad una piena convergenza di posizioni. La Recherche benjaminiana è tutta tesa al valore della sintesi tra Erleben [= esperire] e Gemeinschaft [= comunità] – a dimostrare che autentico Erleben è possibile soltanto lì dove si affermino i valori della comunità, nella città come organismo. Vi sono passi che rimandano direttamente a Simmel [...].

L'opposizione tra il simbolico della Sehnsucht [= anelito] nordica e l'organicità vivente delle città mediterranee, tipica non solo dell'analisi delle città ma di tutta l'estetica simmeliana, è interamente ripresa da Benjamin. [...] Ma, come per Simmel, è soprattutto la forma specifica che il tempo vi assume a caratterizzare l'Erleben della comunità cittadina. [...] Era il fine, in fondo, dell'intera ricerca neo-kantiana: riconciliare la forma a priori del tempo all'esperienza vissuta del soggetto.

Mosca, Napoli, Marsiglia appaiono come questo “miracolo”. Esattamente l'esperienza opposta del tipo blasé metropolitano. Qui la città vale in quanto negazione della economia monetaria, della sua forma, che si presenterà dominante nel saggio su Parigi. Mosca, Napoli, Marsiglia ignorano Baudelaire, quanto la Roma e la Firenze di Simmel ignorano il Geist [= spirito] metropolitano.

[*Dialettica del negativo e metropoli*, cit., pp. 84-85.]

P. 39

CLAUDIA PORTIOLI – Secondo la concezione simmeliana del valore estetico, quanto più molteplici sono gli impulsi, le idee, le impressioni e il materiale che possono essere compresi in un'unità, tanto più cresce la significatività di un'opera d'arte. Se questo è il criterio per misurare il valore estetico, allora l'effetto estetico di Roma come opera d'arte è del più alto livello.

[voce *Rom*, cit., p. 476.]

² *Roma*, p. 38 nota 1.

P. 40

GEORG SIMMEL – Noi siamo esseri della misura: ogni fenomeno che passa per la nostra coscienza ha una quantità [*Quantität*], ha un più o meno di qualità. D'altra parte però tutte le quantità si determinano solo reciprocamente; c'è il grande solo perché c'è il piccolo e viceversa, c'è l'alto grazie al basso, c'è il frequente perché c'è anche il raro, e così via. Ogni cosa si misura con l'altra, ognuna è polo per un polo contrario, e quindi ogni realtà può provocare in noi un'impressione in quanto è un'impressione relativa, cioè solo in quanto si differenzia da qualcosa che le è contrapposto sullo stesso ordine dell'essere.

Sono ovvie le ragioni per cui proprio il paesaggio montano è decisamente caratterizzato in questo senso e deve la sua unità a quell'impressione. La cima è possibile solo grazie al fondo, e questo – come tale – solo grazie alla cima, e così le sue parti si condizionano molto di più degli elementi caratteristici della pianura, che continuerebbero a esistere autonomi e inalterati anche se isolati l'uno dall'altro. È tramite la loro relatività che gli elementi del paesaggio montano giungono all'unità dell'immagine estetica che è simile alla forma organica, data dall'interazione vitale delle sue parti.

[*Le Alpi*, cit., pp. 88-89.]

TRADUZIONE DA CORREGGERE – L'alto e il basso conferiscono direttive precise alle linee confuse dell'immagine della città [*Stadtbild*] ...

P. 41

MARCO VOZZA – Quando formula la sua idea neogoethiana di classicità organica, Simmel pensa alla totalità in due sensi complementari: come unità formale e come integrazione temporale, la cui evidenza simbolica è attestata proprio dall'estetica delle rovine. Circostanze casuali hanno de-terminato la bellezza di Roma, la sua totalità armonica, in virtù di un felice intreccio di antico e moderno, di ciò che si è conservato e di ciò che è andato in rovina, di *Erlebnisse* tra loro affini pur nella distanza temporale che le separa: l'incorporazione delle rovine negli edifici moderni è l'emblema della costruzione stratificata, ma organica, di una vita unitaria.

[*Introduzione a Simmel*, cit., p. 74.]

GEORG SIMMEL – Si può definire come autentica attività dello spirito il formare in unità le molteplicità degli elementi del mondo: lo spirito riduce la coesistenza delle cose nello spazio e nel tempo all'unità di

un'immagine, di un concetto, di una proposizione. Quanto più strettamente le parti di una connessione si rimandano l'una all'altra, quanto più una viva interazione traduce la loro estraneità in una reciproca dipendenza, tanto più pervaso di spirito appare il tutto. Perciò l'organismo, con il rapporto reciproco delle parti e la loro implicazione nell'unità del processo della vita, raggiunge lo stadio più prossimo allo spirito.

[*Il significato estetico del volto* (1901), in *Il volto e il ritratto*, cit., pp. 43-49: 43.]

CLAUDIA PORTIOLI – Bisogna richiamare l'attenzione sulla metafora goethiana dell'organismo, evidente proprio nel modo specifico in cui Roma, come opera d'arte, incarna una forma e un'unità armonica di molteplici elementi dal punto di vista temporale e spaziale.

[voce *Rom*, cit., p. 477.]

P. 42

PAOLA GIACOMONI – Invece di affermare, come fanno in molti, che qui vi sono più strati temporali reciprocamente interdipendenti, Simmel parla dell'"atemporalità" di Roma. Certamente il succedersi delle epoche nelle diverse parti della città è riconoscibile; ciò che però ne risulta non è un insieme di rovine incoerente o insignificante. [...] Anche in questo caso, ciò che sembra casuale, isolato, datato, legato al suo contesto solo esteriormente, viene sentito come unità, proprio come un'idea platonica, che possiede proprio il contrassegno dell'atemporalità. [...]

L'esito della mescolanza dei tempi corrisponde all'assenza di tempo per l'osservatore, che così si distanzia anche da sé stesso e dalla sua particolare posizione storica. Ecco perché Roma è una città senza tempo, una *città platonica*. [...]

Laddove la differenziazione e la mescolanza di linee e di epoche raggiungono il loro grado massimo, è possibile, o addirittura necessario, conoscere l'unità che ne risulta. La frammentazione estrema non rende Roma una città senza personalità, una metropoli senz'anima, ma le conferisce, al contrario, un'unità spiccata e incomparabile, il cui valore estetico non ha pari.

[*Georg Simmel und Italien*, cit., pp. 157-158.]

P. 43

INGO MEYER – Sebbene qui Simmel celebri la *Stimmung* come risultato di una qualità spaziale ricca di energia, si tratta di nient'altro

che della riformulazione del *topos* – alla lettera – di *Roma aeterna*. [...] Il saggio su Roma non è altro che un ulteriore esempio che mostra come la borghesia colta tedesca avesse imparato a inginocchiarsi davanti alla bellezza straniera dell'*italianità*. [Georg Simmels *Ästhetik*, cit., p. 142.]

ANSELM FEUERBACH – È una vecchia esperienza che il tedesco a Roma si debba spogliare di ogni romanticismo. Roma assegna a ciascuno proprio quel posto per il quale è chiamato. Un sole caldo e chiaro illumina queste rovine nella maniera più penetrante e dettagliata, cosicché il nostro animo, eccitato in modo così dolce e fantastico, giunge trafelato e spesso bruscamente alla verità, e non è raro che la urti, come se questa fosse quasi sempre una medicina amara. [*Ein Vermächtnis*, Meyer & Jessen, Berlin 1912 (1878, post.), p. 121.]

P. 45

GEORG SIMMEL – Spesso negli edifici molto vecchi in aperta campagna, ma ancor più nelle rovine, si nota una caratteristica uguaglianza di colore con le tonalità del terreno circostante. La causa deve essere in qualche modo analoga a quella che dona fascino ai tessuti antichi: per quanto eterogenei fossero i loro colori appena nuovi, le lunghe vicende comuni, secchezza e umidità, caldo e freddo, logorio esterno e disfacimento interno, li hanno colpiti tutti insieme nel corso dei secoli e hanno generato una tonalità uniforme, una riduzione allo stesso denominatore cromatico che nessun tessuto nuovo può imitare. [*Le rovine*, cit., p. 77.]

P. 46

PAOLA GIACOMONI – L'ammirazione di Simmel per Goethe si rispecchia qui non facendo ricorso alla descrizione del *Viaggio in Italia*, ma, in maniera sorprendente, in un'analogia strutturale. Quindi, come molti aspetti apparentemente insignificanti della vita e delle opere del poeta diventano componenti essenziali di una personalità inimitabile, così anche le singole parti della città assumono a Roma un significato che va ben oltre la loro esistenza limitata e concreta, e contribuiscono a creare quell'atmosfera unica che contraddistingue la città. Anche l'individualizzazione è impressa in modo così forte, proprio perché il legame che unisce le parti tra loro priva ogni unità della sua esistenza singolare. Vale anche in

questo caso: la totalità individualizzata in modo eminente non nasce dall'uniformità, ma dall'estrema differenziazione.
[Georg Simmel und Italien, cit., p. 158.]

P. 48

ANDREA PINOTTI – Partecipano di questa *concordia discors* la dialettica fra alto e basso (determinata dalla particolare orografia collinare della città), quella fra pietrificazione e fluidità, infine quella fra passato e presente. Per ciascuna di queste tensioni polari Simmel identifica con sicurezza il termine medio, che le connette superandone l'opposizione: è il soggetto che, ancora una volta kantianamente, è potere di congiunzione. A differenza di Kant, tuttavia, Simmel non ha in mente il soggetto in generale come *Mensch*: è un soggetto che non può coincidere con il turista attirato esclusivamente da quelli che oggi chiameremmo gli *highlights* della città (concentrandosi sui punti salienti, verrebbe appunto meno la possibilità di cogliere l'intero come conciliazione di tutti i componenti, mancando così quell'esperienza del rimandarsi reciproco di tutto e parti che Simmel paragona alla fruizione del Goethe "classico").

[Simmel filosofo della città, cit., pp. 24-25.]

PAOLA GIACOMONI – È il fruitore che, attraverso l'osservazione attiva e un'originale capacità interpretativa, tenta di vedere in una città frammentaria come Roma l'essenziale unità estetica. Quando l'attività spirituale, in parte anche inconscia, dell'osservatore raggiunge il suo grado più alto, allora l'immagine percettiva generata dalla sua rappresentazione mette radici profonde, diviene un elemento autentico della sua personalità e rende il suo oggetto indimenticabile. Roma suscita la più alta attività spirituale tramite la molteplicità delle attrattive che essa offre, e diviene così parte delle esperienze che formano una personalità eccezionale.

[Georg Simmel und Italien, cit., p. 158.]

Testi integrativi a: *Firenze (1906)*

GEORG SIMMEL – Westend, 12 III 07

Caro Signor Collega,

Che Lei sia a Firenze mi rende tanto lieto, così tanto che io per ciò sacrifico volentieri la visita a Göttingen – anche perché ci sarà comunque tempo per farla. Firenze è “la mia terra”, la patria della mia anima, ammesso, in effetti, che uno come me abbia una patria. E però non la città da sola, ma la città nel suo paesaggio [*Landschaft*].

Ben volentieri condurrei Lei e la Sua consorte per le magnifiche strade dei *contorni*, che la maggior parte degli stranieri non conosce! Perlomeno gliene voglio indicare alcune, che può trovare facendo solo qualche domanda.

1) Per *Porta romana*, a destra, la strada che indugia lungo le mura fino a una piccola stradina che conduce a *Villa Hildebrand*; passata questa, verso Bello sguardo e poi di nuovo a destra nel cuore della campagna. In seguito può tornare indietro fino a *Porta Romana*, facendo un giro completo.

2) Un viaggio in carrozza a *Impruneta* (conviene prendere una piccola vettura insieme con dei conoscenti, che può procurare la padrona di casa: il costo è di 3-4 lire a persona). Da qui, a piedi sui colli tutt'intorno. Su uno di questi c'è una chiesa e c'è una vista meravigliosa. L'intero viaggio è divino.

3) Passeggiata su *viale dei colli*, passata *Torre del gallo*, attraverso *Arcetri*; una volta qui, a destra si va giù verso *Galluzzo*, dove troverà il tram a vapore; invece a sinistra, passata *Santa Margherita a Montici*, si va verso *Porta San Niccolò*.

4) Tram per *Settignano*. Lungo la strada del paese fino alla prima grande strada a destra (*via Cavallotti*, credo), e lì camminare un'ora tra le più belle cose che appartengono al mondo. Dopodiché indietro, prendendo *via Desiderio*, giù verso *Ponte a Mensola*, dove può raggiungere il tram. – Se farà una calda e bella giornata, farà una puntatina a *Siena* e a *San Gimignano*?

Mi dispiace davvero di non aver saputo delle Sue intenzioni fiorentine. Le avrei subito consigliato una pensione: Signora *v. Wiskovatoff*, *via Montebello 50*. È una nostra amica, da lei si sarebbe sicuramente trovato molto bene. Si segni comunque l'indirizzo, può essere consigliato con sicura fiducia.

Quanto a me, penso di essere domenica a *Lugano*, con mio figlio. I miei nervi hanno urgente bisogno di alcune settimane di aria fresca.

All'inizio di aprile sarò un paio di giorni a *Bergamo* e a *Brescia*, e poi un po' sul *Lago di Garda*, fino all'incirca alla metà del mese. È possibile incontrarci? Sarebbe meraviglioso. Poi tornerò a Monaco. Mia moglie – che vuole restare a casa – Le manda i migliori saluti.
Cordialmente Suo,
Simmel

Mi permetto, con la preghiera di una restituzione, una volta o l'altra, di spedirLe un piccolo saggio fiorentino.

[lettera a Edmund Husserl, 12/3/1907 (Sgr. / Professore E. Husserl / Firenze / Hotel Eden / 30, Via Montebello / Italien), in *Gesamtausgabe*, vol. 22, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2008, pp. 570-571.]

P. 53

GEORG SIMMEL – È solo la sensibilità per la particolare forma “paesaggio” che si è sviluppata tardi, e proprio perché la creazione del paesaggio richiedeva una lacerazione rispetto al sentimento unitario della natura universale. L'individualizzazione delle forme interiori ed esteriori dell'esistenza, la dissoluzione dei legami originari e delle unioni in entità particolari differenziate, questa grande formula del mondo successivo al Medioevo ci ha anche fatto vedere per la prima volta il paesaggio nella natura.

[*Filosofia del paesaggio*, cit., p. 73.]

P. 54

ANDREA PINOTTI – Il motivo del conciliarsi degli opposti riaffiora nello scritto dedicato a Firenze: questa volta però è nella stessa dimensione dell'arte che Simmel identifica il principio di armonizzazione, capace di superare quella lacerazione fra natura e spirito, interiore ed esteriore, che si era aperta in seguito al decadere dell'antico sentimento unitario della vita. «L'arte qui sembra essere un prodotto della terra»³, sembra cioè scaturire organicamente dall'ambiente, e non imporsi su di esso dall'esterno per superfetazione artificiale.

[*Simmel filosofo della città*, cit., pp. 24-25.]

3 Firenze, p. 54.

P. 55

GEORG SIMMEL – Firenze ci fa intuire che le stesse forze che hanno dato forma alla sua terra e che hanno fatto crescere i suoi fiori e i suoi alberi, abbiano generato, attraverso la mano dell'artista, anche il *Paradiso* dell'Orcagna e la *Primavera* del Botticelli, la facciata di San Miniato e il campanile di Giotto. La vita spirituale che faceva da tramite tra quell'oscura radice e queste forme cristalline dello spirito può perciò essere scomparsa da tempo, lasciando dietro di sé solo un'apparenza estetica – quest'ultima, tuttavia, non è una menzogna, poiché in essa si libra l'essere che le assegna il suo giusto posto. [Venezia (1907), in *Roma, Firenze, Venezia*, cit., pp. 61-69: 67-68.]

GEORG SIMMEL – La cornice, il confine in sé concluso di una formazione [*Gebilde*], ha per il gruppo sociale un'importanza molto simile a quella che ha per un'opera d'arte. In questa, essa esercita le due funzioni che sono propriamente soltanto i due aspetti di un'unica funzione, cioè di delimitare l'opera d'arte rispetto al mondo circostante e di chiuderla in sé stessa; la cornice proclama che al suo interno si trova un mondo soggetto soltanto a norme proprie, che non è inserito nelle determinatezze e nei movimenti del mondo circostante; simboleggiando l'unità autosufficiente dell'opera d'arte, essa rafforza al tempo stesso la sua realtà [*Wirklichkeit*] e la sua impressione [*Eindruck*]. [Sociologia, cit., pp. 752-753.]

ANDREA PINOTTI – Persino la corona di monti brulli che circonda la città viene funzionalmente inclusa nel suo processo di artisticizzazione: è come la cornice del quadro – dispositivo al quale Simmel aveva dedicato pochi anni prima un saggio specifico – che, pur non essendo l'opera, non è nemmeno totalmente altro da essa: è quel fondamentale elemento di soglia che assicura l'isolamento dell'artistico dal non artistico e al contempo invita l'occhio a concentrarsi sull'opera stessa. [Simmel filosofo della città, cit., p. 26.]

P. 56

CLAUDIA PORTIOLI – Che questa unità nasca per così dire dall'equilibrio conferma l'osservazione di Simmel secondo cui il grande passato «ha dolorosamente poco a che vedere con la vita della

Firenze attuale»⁴. Ciò significa che forma, spirito e cultura a Firenze e nel paesaggio toscano prevalgono sulla natura.

[voce *Florenz*, in H.-P. Müller, T. Reitz, *Simmel-Handbuch*, cit., pp. 188-193: 189.]

P. 57

MARCO VOZZA – Nella terra fiorentina non vi è più traccia della *Sehnsucht* romantica, di lacerazione e nostalgia per la perduta unità di reale e ideale, possibile e necessario; semmai si avverte una hegeliana armonia di interno ed esterno, un bagliore di eternità, la redenzione dalla contingenza temporale, forse un esempio eminente di quel *grande stile* che Nietzsche ravvisava proprio in Palazzo Pitti.

[*Introduzione a Simmel*, cit., p. 75.]

FRIEDRICH NIETZSCHE – **Volontà di potenza come arte**

“Musica” e il grande stile

La grandezza di un artista non si misura dai “bei sentimenti” che egli suscita: lo credano pure le donnette. Bensì dal grado in cui si avvicina al grande stile, dal grado in cui è capace del grande stile. Questo stile ha in comune con la grande passione il fatto che disdegna di piacere, che dimentica di persuadere, che comanda, che vuole . . .

Dominare il caos che si è, costringere il proprio caos a diventare forma; a diventare logico, semplice, univoco, matematica, legge: è questa, qui, la grande ambizione. Con essa si respinge; niente eccita più l’amore per tali uomini della violenza – intorno ad essi si forma un deserto, un silenzio, una paura come di fronte a un grande sacrilegio

. . .

Tutte le arti conoscono tali ambiziosi del grande stile: perché essi mancano nella musica? Perché un musicista non ha mai costruito finora come l’architetto che creò il palazzo Pitti? . . .

C’è qui un problema. Appartiene la musica forse a quella cultura in cui è già finito il regno di ogni specie di uomo della violenza? Sarebbe alla fine il concetto di grande stile già in contraddizione con l’anima della musica, con la “donna” nella nostra musica?

[Fr. 14 [61] (primavera 1888), in *Opere*, vol. VIII/III, *Frammenti postumi 1888-1889*, tr. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1986², pp. 37-39: 37-38.]

4 Firenze, p. 56.

GEORG SIMMEL – Firenze produce l'effetto di un'opera d'arte perché la sua immagine è legata a una vita che, se storicamente è senza dubbio scomparsa, sul piano ideale la abita ancora fedelmente.
[*Venezia*, cit., p. 64.]

PAOLA GIACOMONI – Firenze oltrepassa la forma d'arte simbolica, pura struttura di rimando. Rispetto al modo di pensare e di vivere allusivo, sfumato, che apprezza accenni, vaghezze, distacchi onirici, il carattere di questa città si mostra come eleganza solida e concreta, forma artistica classica, convergenza di forma e contenuto. Ciò che vi si può cercare e trovare non è un puro potenziale di rimando: non allude a qualcos'altro: «Esso non significa nulla, è ciò che può essere»⁵. Ecco perché qui natura e spirito sono strettamente legati, ed è per questo che Simmel può dire che qui la natura è divenuta spirito, senza simboli, senza cenni allusivi, senza nascondere significati segreti. Un'eleganza della realtà. Ecco perché il Rinascimento ha trovato qui la sua origine.
[*Georg Simmel und Italien*, cit., p. 153.]

P. 58

MASSIMO CACCIARI – Sintesi delle parti, sintesi di forma e funzione, sintesi dei tempi nella durata: a ciò il saggio su Firenze aggiunge la sintesi di natura ed arte. Qui il conflitto della Kultur moderna pare finalmente risolto. Così *deve essere* la città: superamento della Sehnsucht romantica. [...]

Il saggio di Simmel aggira Firenze: parte dalle condizioni della Kultur scissa per cogliere la possibilità e l'idea della sintesi. E della sintesi estrema, quella che corona tutte le forme già incontrate nel saggio su Roma: cogliere la natura *come se* il suo fine fosse la conciliazione col Geist – e il Geist *come se* le sue opere, il suo lavoro, fossero necessarie, destinate, *antisimboliche* quanto i prodotti della natura. La città vive di questi rapporti organici: di questo scambio organico tra natura e spirito – tra il tempo dell'individuo e del suo Erleben e i tempi della struttura e delle opere della città. La città vale in quanto *organismo*. Questo è l'autentico centro dell'analisi simmeliana, finalmente esplicito in *Firenze*.

[*Dialettica del negativo e metropoli*, cit., p. 83.]

GEORG SIMMEL – Si sente dire, ad esempio, che a Roma il passato diventa presente, o anche viceversa: che il presente diventa a tal

5 *Firenze*, p. 57.

punto onirico, sovrasoggettivo e quieto da sembrare il passato. In tal modo non si fa altro che esprimere, partendo da un altro aspetto, ciò che in sé non possiede aspetti diversi, ovvero l'atemporalità, l'unità dell'impressione, che non è in grado di disgiungere il prima dal poi, i quali si uniscono in un tutto e di cui solo la mente pensante può farsi carico.

Certo, l'idea del corso storico delle cose non è mai silente a Roma. Ma la cosa meravigliosa è che anche qui, nella dimensione temporale, gli elementi sembrano essere tanto distanti gli uni dagli altri solo per mostrare in modo ancora più potente, incisivo e completo l'unità nella quale, tuttavia, si fondono. Proprio come i resti delle epoche antiche hanno acquisito qui una nuova forma nella distruzione, e attraverso di essa, così anche l'idea della loro distanza temporale non costituisce che un dettaglio per così dire estetico della loro immagine attuale; la continuità delle epoche, che evidentemente a Roma è costantemente presente alla coscienza, impedisce che si isoli ciò che è temporalmente distinto; in tal modo, dunque, le cose raggiungono un terreno comune sul quale si confrontano unicamente a partire dai loro contenuti sostanziali.

[*Roma*, cit., p. 45.]

CLAUDIA PORTIOLI – Otto anni dopo, nel saggio *Firenze* (1906), l'immagine positiva di Roma come unità organica compiuta appare però almeno in parte mutata. Confrontando i due tipi di unità che Roma e Firenze volta per volta creano, Simmel rimanda al passato straordinario di Roma, che costituisce il suo destino e dà «al ritmo di vita della città una dignità grave», «che a Firenze si risolve là dove la vita sembra allargare le braccia per accogliere con amore qualsiasi passato»⁶.

Quest'ultima riga mostra in qualche modo una contraddizione rispetto a quanto Simmel aveva dichiarato nel 1898, secondo cui Roma avrebbe la capacità di riunire tra loro le diverse epoche, e persino il presente, in un insieme organico, cosicché ogni elemento diverrebbe a Roma una parte della totalità.

[voce *Rom*, cit., p. 476.]

P. 59

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

6 *Firenze*, p. 58.

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. Le sue figure sono per lo più sedute o giacenti, in contrasto immediato con le passioni della loro anima. Ma con l'unione, oserei dire con la comprimibilità dell'atteggiamento e dei contorni, esse esprimono l'opposto, l'interna tensione dei loro principi di vita e la forza vittoriosa o la sconfitta di ciascuno in modo più potente di qualsiasi gesto vacillante.

[*Michelangelo*, cit., pp. 33-34.]

GEORG SIMMEL – Michelangelo era certamente il tipo più perfetto di artista creativo: il mondo popolato dalle sue figure è sorto esclusivamente nel suo spirito. Ma egli lo formò secondo le norme della tradizione classica, e queste esercitavano la coercizione contro cui urtava incessantemente l'impeto della sua forza creativa, e in cui si sentiva limitato in un conflitto tragico: la formalizzazione classica gli imponeva una legge che gli era profondamente estranea, non solo perché egli era un'anima gotica, ma fondamentalmente perché queste forme presentavano in genere il tono superiore di una legalità preesistente, che contrastava con la libertà creativa.

La forza del suo genio ha tuttavia conferito unità alle sue opere. Infatti, come la pace è una forma unitaria di elementi eterogenei, così lo è anche il conflitto. Ciò che si è avvertito da sempre nelle figure di Michelangelo, cioè che la potenza di una passione che irrompe dall'interno contrasta con la rigidità della forma, che una dinamica in sé priva di forma viene confinata entro la legalità classica del contorno, e che il fattore di equipotenza delle parti è concepito come unità dell'insieme, non è altro, rispetto al soggetto, che l'egemonia simultanea della coppia antagonistica: creatività e costruttività.

[*Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte* (1916), tr. it. di G. Gabetta, Abscondita, Milano 2001, p. 220.]

MARCO VOZZA – Simmel considera Michelangelo uno dei martiri dell'idea che l'umanità tende a riproporre come suo compito infinito: realizzare la perfezione della vita nella vita stessa, «configurare l'assoluto nella forma del finito». La stessa esigenza verrà posta da Goethe, e poi da Nietzsche con il suo invito a rimanere fedeli alla terra.

[*Introduzione a Simmel*, cit., p. 82.]

PAOLA GIACOMONI – La compiutezza delle figure di Michelangelo è un autentico prodotto dell'arte fiorentina, la perfezione è sì terreno-

secolare, ma possiamo percepire benissimo in queste figure una nostalgia verso una pienezza e una beatitudine rivolte a un'ulteriorità, che non è trascendenza, in quanto quest'arte resta sempre nella possibilità terrena [...]. La vita terrena che vediamo in ogni figura di Michelangelo proviene da Firenze, ma l'equilibrio come effetto di energie fortemente contrapposte è comprensibile anzitutto in rapporto a Roma.

[*Georg Simmel und Italien*, cit., p. 155.]

Fine

ANDREA PINOTTI – Simmel è pur sempre un tedesco, e benché risenta del fascino della compiuta conciliazione fra natura e cultura, deve alla fine riconoscere che «Firenze non è una terra per noi»⁷: altrove – magari in una foresta teutonica – deve essere cercata la vita che pulsa nel suo oscuro calore.

[*Simmel filosofo della città*, cit., pp. 24-25.]

CLAUDIA PORTIOLI – Nel saggio del 1906 Simmel sembra indicare che l'unità di Roma come opera d'arte non è definitiva o armonica, ma è un'unità provvisoria, che corre continuamente il pericolo di disgregarsi.

Anche a Firenze, nonostante l'apparente unità compiuta e armonica di natura e spirito, compare una componente tragica. Come si spiega? In primo luogo si deve tener conto degli otto anni trascorsi tra il primo saggio (1898) e il secondo (1906), durante i quali Simmel pubblica fra gli altri la *Filosofia del denaro* (1900) e *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903) e analizza estesamente il carattere frammentario della vita, la differenziazione, l'individualizzazione e la distanza crescente tra la cultura delle cose e la cultura dell'uomo come segno della lacerazione dell'unità tra natura e spirito.

La metropoli non è più un'opera d'arte collettiva. La sintesi descritta nel 1898 viene messa in questione otto anni dopo, non solo a proposito di Firenze e di Venezia, ma retrospettivamente anche a proposito della stessa Roma. In effetti, nel 1898 si mostra già come Simmel avesse percepito la minaccia moderna della rottura dell'unità conciliata, quando in una nota scrive di essersi permesso «di ignorare quelle parti di Roma che sono di un'ininterrotta modernità e di una non meno ininterrotta bruttezza»⁸. In questo senso ha ben presenti tutte le trasformazioni urbane che Roma conobbe dal 1873. Escludere

⁷ *Firenze*, p. 60.

⁸ *Roma*, p. 30 nota 1.

quegli elementi che minacciano di distruggere l'unità sembra però essere il prezzo da pagare per poter percepire l'unità conciliata e organica di Roma.

All'immagine simmeliana di Roma come espressione del *topos* classico dell'unità nella molteplicità, che costituisce una sorta di *concordia discors* dai suoi elementi come se questi tendessero verso un fine comune, si potrebbe quindi rimproverare che la sua armonia regge solo perché determinati aspetti vengono esclusi.

[voce *Rom*, cit., pp. 478-479.]

CLAUDIA PORTIOLI – Nonostante la valutazione entusiasta e del tutto positiva che Simmel dà di Firenze e del suo paesaggio, in particolare dal punto di vista estetico, la sua posizione in merito sembra ambivalente. [...] Da un lato si rinviene l'ammirazione di Simmel per la «ritrovata» unità tra natura e spirito che, attraverso uno sforzo dissimulato a stento, raggiunge un equilibrio apparentemente compiuto, come se tutte le contraddizioni e le lacerazioni della vita fossero state eliminate. Dall'altro lato si trova però la percezione che la tensione tra spirito e natura sussista ancora e se ne colgano ancora le tracce. L'unità dei due elementi si contrappone alla minaccia di una rottura imminente.

Da questo sfondo si comprende la latente insoddisfazione simmeliana per l'immagine unitaria di Firenze e del suo paesaggio. [...] L'immagine complessiva di Firenze come unità ritrovata di spirito e natura rimane in ultima analisi una conciliazione solo apparente, giacché la tensione tra i due elementi è ancora «potente»⁹, come se la loro conciliazione fosse stata estorta. Quest'unità incarna l'equilibrio di un'opera d'arte intesa secondo l'idea dello stile classico; essa regge però solo a certe condizioni. Contemporaneamente contiene limiti e svantaggi, che ci fanno scorgere la latente insoddisfazione simmeliana.

L'insufficienza di quest'unità ha diverse ragioni. In primo luogo l'unità della forma "Firenze e il suo paesaggio" appartiene a una determinata epoca. La forma del paesaggio fiorentino esprime, corrispondentemente, solo un determinato sentimento vitale, legato a un determinato stile di vita storico. Le forme della vita e dei luoghi di Firenze sono sì perfette, ma chiuse. Il ventaglio di possibilità di vita che esse permettono è limitato.

[voce *Florenz*, cit., pp. 190-191.]

9 *Firenze*, p. 58.

MARCO VOZZA – Da questi scritti sulle città italiane emerge con chiarezza il modello di *classico* sotteso al discorso simmeliano: il classico è la coerenza tra vita e forma, la concordanza armonica e compiuta tra le parti che concorrono a formare una totalità organica, la cultura come normatività della legge individuale, la conciliazione di forma e funzione, di idea e fenomeno, di memoria e progetto. Ricostruendo complessivamente il modello urbano di Simmel, si può affermare che Roma e Firenze sono le città-organismo che soddisfano a tali esigenze di fedeltà estetica alla vita interiore, anche nei confronti dell'*intensificazione della vita nervosa*, nonché rispetto al predominio della vita intellettuale su quella affettiva, prodotti dalla convulsa razionalizzazione metropolitana.
[*Introduzione a Simmel*, cit., pp. 76-77.]

Epilogo

GEORG SIMMEL – So che morirò senza eredi spirituali (e va bene così). La mia è come una eredità in denaro contante, che viene divisa tra molti eredi, dei quali ognuno investe la sua parte in modo conforme alla propria natura, senza interessarsi dell'origine di quella eredità. [*Diario postumo*, a cura di M. Cacciari, Aragno, Torino 2011, p. 3.]