
OLTRE LO SGUARDO – ITINERARI DI FILOSOFIA

Collana diretta da Tonino Griffero

Ernst Bloch

Ornamenti

Arte, filosofia e letteratura

Prefazione di Elio Matassi

A cura di Micaela Latini



**ARMANDO
EDITORE**

BLOCH, Ernst

Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura ;

Pref. di Elio Matassi ; Intr. di Micaela Latini ;

Roma : Armando, © 2012

112 p. ; 17 cm. (Oltre lo sguardo – Itinerari di filosofia)

ISBN: 978-88-6081-803-4

1. Età della pietra e architettura
2. Arte figurativa ed era delle macchine
3. Iconoclastia e ornamenti

CDD 100

Traduzione e cura di Micaela Latini

Titolo originale:

Steinzeit und Architektur, in «Literarische Aufsätze» (*Gesamtausgabe*, Vol. IX)

by Ernst Bloch

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985

© 2012 Armando Armando s.r.l.

Viale Trastevere, 236 - 00153 Roma

Direzione - Ufficio Stampa 06/5894525

Direzione editoriale e Redazione 06/5817245

Amministrazione - Ufficio Abbonamenti 06/5806420

Fax 06/5818564

Internet: <http://www.armando.it>

E-Mail: redazione@armando.it ; segreteria@armando.it

18-16-013

I diritti di traduzione, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), in lingua italiana, sono riservati per tutti i Paesi.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000.

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume/fascicolo, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Via delle Erbe, n. 2, 20121 Milano, telefax 02 809506, e-mail aidro@iol.it

Indice

Nota editoriale	7
Prefazione (Elio Matassi)	9
Introduzione: <i>Poetica dell'ornamento</i> (Micaela Latini)	15
<i>Ornamenti</i>	41
Su una raccolta: scultura negra (1914)	43
Età della pietra e architettura (1934)	53
Sull'arte figurativa nell'era delle macchine (Conferenza tenuta in occasione di Documenta 3, 1964, Kassel)	57
Iconoclastia e ornamenti (Conferenza tenuta in occasione di Documenta 7, 1968, Kassel)	71
Indice delle tavole	101
Nota bio-bibliografica	103

Nota editoriale

Nota ai testi

Über ein Sammelwerk. Negerplastik (Versuch, 1914), “Die Argonauten” (1915), poi in Id., *Literarische Aufsätze*, vol. 9 della *Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985 (1° ed. 1965), pp. 190-195.

Steinzeit und Architektur (1934), in Id., *Literarische Aufsätze*, cit., pp. 575-577.

Über bildende Kunst im Maschinenzeitalter (testo della conferenza tenuta in occasione di Documenta, 3, Kassel, 1964), in Id., *Literarische Aufsätze*, cit., pp. 568-574.

Bildersturm und Ornamente (testo della conferenza tenuta in occasione di Documenta, 7, Kassel, 1968), «Jahrbuch der Freien Akademie der Künste» (Hamburg), 20 (1968), pp. 74-95. Ripubblicato successivamente in «Bloch-Almanach», 20 (2001), Tahlheimer Verlag, Mössingen-Talheim, pp. 9-27.

Nota del traduttore

Nel tradurre questi scritti, mi sono dovuta confrontare con la difficoltà dello stile di Bloch, spesso enfatico e retorico. Le note sono tutte mie, volte a sciogliere alcuni nodi o anche – dove mi è stato possibile – alcuni riferimenti celati.

Per i loro preziosi consigli e suggerimenti, e per avermi aiutato a dipanare una vasta trama di riferimenti, ringrazio: Elisabetta Di Stefano, Giovanna Pinna, Salvatore Tedesco, Claudio Zambianchi. Esprimo la mia riconoscenza a Tonino Griffero, che ha accolto la pubblicazione di questo testo nella sua collana.

Dedico questo lavoro alla memoria di Raffaele Vitiello.

Prefazione
di
Elio Matassi

Il “saggismo” filosofico perseguito nelle prime tre decadi del Novecento appare come il “luogo” della non-violenza/della giustizia in quanto è il luogo del non-sbilanciamento e della indecisione. Il saggio, come insegna Robert Musil, non “preferisce”, non attribuisce maggiore dignità ed importanza a ciò che è rispetto al possibile, a ciò che non è stato e non è; il saggio non sceglie tra il gesto più propriamente teorico-filosofico dell’argomentazione stringente tendenzialmente “esatto” ed il gesto creativo-artistico-narrativo, bensì li adotta e, per così dire, li sceglie entrambi, portandoli a reciproca contaminazione. Infine, e soprattutto, il saggio ideale, che s’intende come modellato sul ritmo di una discorsività dialettica che non contempra la “terza proposizione”, esibisce l’equipollenza tra le posizioni alternative-opposte assumibili nelle varie questioni tematizzate. In tal modo la sintesi non è il momento in cui viene resa paritetica giustizia alle posizioni espresse nella tesi e nell’antitesi, bensì il momento del finale sbilanciamento in cui avviene il ritorno, per così dire, vittorioso della tesi (pur passata attraverso l’esperienza del confronto con l’anti-

tesi), e quindi il momento della suprema decisione, e in quanto tale della ingiustizia, in cui la dialettica (hegeliana) istituisce il passaggio alla prassi, l'abbandono del livello del puro dire. Dunque, un saggismo improntato ad una dialettica senza terza proposizione appare la realizzazione non solo dell'impresa intellettualmente più complessa e sofisticata, ma anche di una delle eticamente più elevate a portata dell'umano. È da considerarsi peculiarità dell'umano perché è solo e specificatamente la mente dell'umano che, quasi trascendendosi in divina, ha la forza e l'onestà di esibire l'assoluto equilibrio degli opposti. E lo fa in aperta controtendenza nei confronti dell'accadere della realtà stessa che, costitutivamente iniqua, ininterrottamente sceglie e decide, in quanto ad ogni momento erige proprio a reale solo uno dei possibili assetti evenemenziali, "condannando" tutti gli altri a non attualizzarsi. In tal modo il saggismo incontra l'utopia, che è anche in larga misura, il percorso intellettuale di Ernst Bloch. Su tale "incontro", Micaela Latini si è espressa già ne *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*¹. Latini dimostra con finezza che «ogni volta che si cerca di abbandonare la contingenza per traslocare nel "Regno dell'utopia"»² si va incontro inevitabilmente al fallimento. La prospettiva di Bloch, a differenza della direzione suggerita da Benjamin, che è "a senso unico" è non solo a sensi multipli, ma anche accidentata e costellata da incroci e punti di fuga imprevedibili. Latini costruisce a partire dal grande tema simbolico-metaforico della "porta girevole" il paradigma entro cui rileggere in controluce l'intera opera blochiana. Come si legge nello stesso *Spirito dell'utopia*, la prima importante opera di Bloch: «noi continuiamo ancora a rimanere fuori da quanto creiamo: il pittore non entra nel quadro, il

poeta non è nel libro, nella terra utopica che sta dietro alle lettere, e persino la fanciulla, il fiore azzurro..., cade nelle braccia dell'Adepto solo esteriormente e rimane all'esterno». In altri termini non è possibile uscire fuori dall'esperienza in cui siamo immersi. Micaela Latini fa correttamente tesoro di una suggestione di Lévinas, mutuata da *Dio, la morte e il tempo*, per la quale «in ogni vita vi è uno scacco e la malinconia di tale scacco è il suo modo di stare nell'essere incompiuto». Questa è la strada maestra per cui non solo il "possibile" ma anche il "marginale" diventa il luogo del saggismo-utopia, anche se l'espressione "strada maestra" è ancora approssimata ed imperfetta, se come suggerisce l'autrice nella sua introduzione, l'immagine cui ama ricorrere Bloch è quella del "deserto" che bisogna attraversare, percorrendo di volta in volta un nuovo tracciato: «La ricerca della vita autentica è quindi per Bloch un compito al quale non ci si può sottrarre: un dovere etico ed un imperativo morale. In questi termini problematici si traduce la formula blochiana "Essere come utopia": il senso dell'esistenza non cade nel mondo come qualcosa di dato, ma deve essere prodotto continuamente»³. In tal modo il saggismo si configura come il luogo della non-violenza e della innocenza in quanto, diversamente dal sistema, rivendica una sua peculiare modestia. "Modestia" che si specifica sia nella sua tendenziale aprogrammaticità-aintenzionalità, nella sua rinuncia a pretendere di imporre un assunto e di organizzarsi come sua dimostrazione (una rinuncia che ne fa in un certo modo una sublime divagazione), sia nella lucida prudenza con cui tende ad astenersi dall'adottare il tono "forte" assertorio-definitorio e, se "pone" qualcosa, lo fa pudicamente in modo indiretto-obliquo, ossia nello stesso momento quasi togliendolo.

Ma, per altro verso, proprio se fa suo il ritmo del sistematico capovolgimento che caratterizza la discorsività dialettica, il saggismo non è affatto modesto ed umile, ma si propone al contrario come “luogo”, se non della violenza, almeno della forza per due motivi soprattutto. In primo luogo, lo stillicidio del continuo dire e disdire, con il conseguente approdo alla estrema debolezza del risultato di mostrare che tutto quello che è di volta in volta posto deve venire revocato, è massimo dispiegamento della forza della ragione. Quest’ultima, a dispetto di una facile retorica autocommiserativa, non è per niente limitata o, almeno, se dispiegata e scatenata senza imporle pavidamente limiti e nella pienezza dei suoi mezzi (cioè a livello che proprio il sistema ha sempre rivendicato come suo), deve sfociare nel piacere di quella grandiosa disperazione. In secondo luogo, se la consistenza dei momenti/delle parti logico-reali è assicurata dalla nettezza dei loro “marginì”, ossia dalla capacità di ciascuna di esse di distinguersi dalle altre e soprattutto dal suo opposto, da cui dovrebbe essere separata dal più profondo solco, è chiaro che una pratica discorsiva che sistematicamente mostra il coincidere di ogni cosa col suo opposto deve ritenersi l’esibizione/la produzione dell’annientamento: ha niente di meno che la forza della devastazione. Ma il fatto è che, per un estremo gioco di capovolgimento, e, dunque, paradossalmente, anche per l’atto di assoluta violenza che lo reinstaurasse, garantirebbe la vera giustizia, perché il puro e semplice sussistere di qualcuno, anche se fedele all’*habitus* dell’indecisione e dell’inazione, già origina colpa e violenza. Il Bloch di Micaela Latini, nei suoi confini teorici, tra il possibile ed il marginale, è completamente “dentro” tale tematica.

La silloge *Ornamenti. Arte, filosofia, letteratura* con-

ferma ampiamente questa linea di tendenza, dimostrando come il paradigma dell'ornamento attraversi non in maniera disgiuntiva ma contestuale il plesso musica-arti figurative. Anche se vi sono luoghi della produzione blochiana in cui l'argomentazione sembra essere prospettata in una direzione tendenzialmente alternativistica⁴, Micaela Latini, nella sua Introduzione e nei saggi presentati, chiarisce quanto complessa e stratificata sia la correlazione tra filosofia, letteratura, musica e arti figurative.

NOTE

¹ Micaela Latini, *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*, Mimesis, Milano, 2005.

² Ivi, pp. 155-56.

³ Ivi, p. 15.

⁴ Cfr. Elio Matassi, *Ernst Bloch e la seconda musica*, in *Ereditare e sperare. Un confronto con il pensiero di Ernst Bloch*, a cura di Patrizia Cipolletta, Mimesis, Milano, 2003, pp. 39-44.

Introduzione

Poetica dell'ornamento

di

Micaela Latini

1. *Produzione dell'ornamento*. La questione dell'ornamento ha interessato Ernst Bloch sin dalla sua prima opera, *Spirito dell'utopia* (*Geist der Utopie* 1918 e 1923). Un capitolo del libro, dal titolo significativo *Produzione dell'ornamento* (*Erzeugung des Ornaments*), è infatti dedicato alla ricerca di una definizione delle coordinate entro le quali dovrebbe essere collocata la dimensione ornamentale nel panorama di rovine del primo dopoguerra¹. Si tratta di un tema fondamentale: il salvataggio dell'ornamento è per Bloch tanto più essenziale quanto più netta si fa in lui la critica alle tendenze all'uniformità meccanica e all'antinaturalismo proprie della nuova civiltà tecnico-industriale. Il capitolo "ornamentale" di *Spirito dell'utopia* ospita le considerazioni che Bloch – come sappiamo dall'epistolario – avrebbe voluto sviluppare in un libro a sé stante, da pubblicare per l'editore Kurt Wolff con il titolo *Produzione dell'ornamento*. Questa dichiarazione d'intenti viene affidata a una let-

tera indirizzata a György Lukács e datata maggio 1915. In questo contesto Bloch sottolinea all'amico il doppio senso del genitivo del titolo proposto *Erzeugung des Ornaments*: l'ornamento viene prodotto, ma a sua volta produce, porta in superficie, ciò che altrimenti sarebbe destinato a restare sullo sfondo². Il disegno di un'opera sull'ornamento viene poi accantonato, ma l'interesse per la questione decorativa resta una costante nel percorso blochiano.

Certo, in questi anni d'inizio Novecento il tema ornamentale era oggetto di un'ampia discussione, e anzi era un punto all'ordine del giorno nei dibattiti culturali. Sullo statuto estetico ed etico dell'ornamento gravava da un lato il verdetto emesso da Adolf Loos in *Ornamento e delitto* (*Ornament und Verbrechen*, 1908), e dall'altro influiva positivamente la risonanza del concetto di *Kunstwollen*, teorizzato da Alois Riegl sia nel saggio *Questioni di stile* (*Stilfragen*, 1893) sia nel primo volume dell'opera *Industria artistica tardo-romana* (*Spätromische Kulturindustrie*, 1901)³.

Occuparsi della questione ornamentale significa per Bloch tentare di restituire al concetto di "ornamento" tutto il suo spessore teoretico, emancipandolo da quella *vulgata* che lo vorrebbe assimilato al decorativismo posticcio. Che poi non si tratti semplicemente di una presa di posizione dettata dalla "moda del tempo", lo dimostra la frequenza con la quale la tematica viene ripresa nell'arco dell'intera produzione blochiana. Come emerge esplicitamente dall'intervista rilasciata da Bloch negli anni Settanta a commento di *Spirito dell'utopia*, intento delle pagine di *Produzione dell'ornamento* era quello di erigere un bastione a difesa di una forma artistica "trascurata" e sottrarla alla pretesa marginalità.

Da sempre, e quasi per definizione letterale, l'ornamento è stato considerato come una quisquilia, degradato a traccia decorativa, o ridotto a vizzo, a eccesso di stile⁴. Ma Bloch crede che, in questa presunta marginalità, si annidi tutta la paradossale centralità del discorso ornamentale. Qual è il significato filosofico di ornamento? Perché assume forme diverse, presentandosi nell'arte egiziana nella compattezza del cristallo e in quella gotica come traforatura? Quale "contenuto sedimentato" si cela, in forma mascherata, dietro ogni configurazione ornamentale determinata⁵? Sono questi gli interrogativi che muovono l'indagine portata avanti nelle pagine di *Spirito dell'utopia* e che animano il tentativo blochiano di rintracciare, tramite una riabilitazione dell'ornamento, il contenuto spirituale ed espressivo della produzione artistica⁶.

Prima di volgerci alla considerazione dei nodi teorici che la trattazione dell'ornamento investe, è forse necessario circoscrivere l'orizzonte all'interno del quale Bloch cala la soluzione decorativa. Al centro del discorso estetologico di *Spirito dell'utopia* è l'esigenza di recuperare quella carica espressiva che era traccia dell'umano, e che è venuta meno nell'epoca della riproducibilità tecnica. Bloch, aderendo alla critica sociale nei confronti del macchinismo, lamenta la freddezza tecnica e l'aridità della produzione industriale e serializzata, che riflette il depauperamento dello spirito e la sensazione d'inautenticità diffusa a partire dal primo dopoguerra⁷. La riproduzione in serie distrugge l'aura delle cose, toglie loro la voce e l'intensità espressiva. L'espressione più coerente dell'automatizzazione e della mercificazione propria della società industriale è per Bloch l'architettura funzionale⁸, che sequestra il visto di cittadinanza all'or-

namento ed elegge il principio della lavabilità a senso sovrano dell'abitare: «È come se l'acqua scorresse dalle pareti ovunque e in ogni modo, e l'incanto dei moderni impianti sanitari entra impercettibilmente, come a priori della merce meccanica finita, anche negli odierni prodotti industriali più pregiati e accurati»⁹.

Lo spettro che si aggira indisturbato nella società contrassegnata dal trionfo della “cultura della lavabilità” (*Abwaschbarkeitskultur*) è il demone del freddo che esclude gli uomini dal segreto¹⁰. In perfetta consonanza con quanto sosterrà Walter Benjamin nel successivo saggio *Esperienza e povertà* (*Erfahrung und Armut*, 1933), Bloch denuncia la mancanza di “mistero” nell'architettura contemporanea. In *Spirito dell'utopia* simbolo della inautenticità del moderno è l'ambiente “felpato”, uno spazio sterile nel quale è difficile lasciare traccia. Nell'epoca della “cultura del vetro” (*Glaskultur*) o della “cultura del cemento” (*Betonkultur*) tutto finisce col coprirsi della “crosta del sempre-uguale”. Ne sono un esempio tipico le opere architettoniche di Loos, o quelle di Scheerbart e di Taut, costruite con quel materiale freddo e sobrio che è il vetro¹¹. Qui – come Bloch rimarca, a distanza di anni, nella conferenza *Iconoclastia e ornamenti* – risulta impossibile distinguere tra un aeroporto, un teatro e un gabinetto pubblico: “del tutto trasparenti, del tutto privi di poesia”¹². Il predominio della civiltà della lavabilità attesta la povertà di un'architettura, che si riduce a mera superficie, eternamente funzionale. Ciò che si coltiva è allora – come Bloch denuncia nelle pagine del *Principio speranza* (*Das Prinzip Hoffnung*, 1938-1947)¹³ – un terreno arido, che, nella sua massima trasparenza, non sa restituire «nessuna fioritura di un contenuto capace di modellare un vero ornamento»¹⁴.

A guardar bene, il bersaglio polemico della critica di Bloch non è solo la nuda forma funzionale, ma anche il fenomeno opposto e altrettanto inautentico del decorativismo posticcio, degli eccessi di stile. Nell'“era della compiuta peccaminosità” alla freddezza della forma funzionale si affianca, come variante, il “brulichio viscerico degli ornamenti in stile *liberty*”¹⁵, posti a copertura di tutte le superfici. Se la prima forma di intellettualismo si fonda sulla miseria e sul delitto dell'esperienza vissuta, la proliferazione degli elementi decorativi dello *Jugendstil* si profila agli occhi blochiani come una corruzione della fantasia¹⁶.

Bloch vede nello stile *liberty* solo un vezzo stilistico bugiardo e convenzionale, basato sull'intento di avvicinare il mondo oggettuale alla sfera dell'arte tramite un'operazione artificiosa e regressiva. Ma, dal momento che “la menzogna toglie il verbo alle muse”¹⁷, il risultato non può che essere una massa di paccottiglia: ingombranti escrescenze, ulcerose decorazioni, incrostazioni d'apporti estranei. È questo, per Bloch, lo *status* dell'ornamento dello *Jugendstil*, che può essere appiccicato dovunque s'intenda mostrare la parvenza di una vita intensificata. Come nella “città di cartone alla Potëmkin” di cui parla Loos in *Ornamento e delitto*, anche qui il prodotto in serie viene inghirlandato per celare il “vuoto di valori di un'epoca”¹⁸.

2. *Il sigillo della profondità*. Rifiutando *in toto* le due prospettive opposte e convergenti, la sovrapposizione stilistica e la nuda forma funzionale, le pagine di *Spirito dell'utopia* sottolineano l'importanza e l'esigenza di una riscoperta dell'«espressione puramente spirituale e musicale che vuole l'*ornamento*»¹⁹. Il percorso teoretico

tratteggiato da Ernst Bloch nella sua mai scritta opera di estetica è segnato dall'urgenza di emancipare il concetto di ornamento dall'arida terzietà dell'uso e dalla stilizzazione edonistica. Solo sgombrando il campo artistico dagli intellettualismi fuorvianti di un'epoca decimata dalla forma funzionale e dal *Kitsch*, può entrare in scena l'ornamento autentico, che è "stile in forma di espressione". Ben lungi dal darsi come artificio tecnico o come codice formale astratto, la dimensione ornamentale pura si configura piuttosto per Bloch come tensione, potere dinamico, possibilità aperta. Se lo stile incarna l'idea di una forma raggiunta e definitivamente conquistata (*formhafte Geschlossenheit*), il concetto di ornamento esplosivo e pluridimensionale insiste sulla differenza, sulla dissonanza, dunque su tutto ciò che reclama la propria eccellenza rispetto alla compattezza del senso unitario. Per sottolineare la leggerezza e l'apertura dell'ornamento – e di qui rimarcare la differenza con lo stile – Bloch ricorre al concetto musicale del *Teppich*²⁰. Si tratta di una forma completamente diveniente e ostile a qualunque tipo di stilizzazione e di assimilizzazione in una compiutezza, adeguata e costitutiva²¹. È in gioco un ordine formale *in fieri*, suscettibile di mettersi continuamente in discussione, e di scompigliare tutti gli schemi che pongono in termini rigidi e statici il rapporto "soggetto-oggetto"²². In questa nuova accezione la dimensione decorativa non si lascia più assimilare alla forma, intesa come «accompagnamento gradevole e non spirituale della vita (*als freundliche, ungeistliche Lebensbegleitung*)»²³, ma piuttosto all'ornamento esplosivo, pluridimensionale. Guardando oltre la superficie terrena, l'ornamento si rivolge a un infinito processo vivificante, a un'esplorazione nella profondità inesplorata. In questo senso Bloch scrive: «Qui

non c'è più il gusto, la forma cosciente, laboriosamente stilizzata, sicura di sé ed immanente, ma si prepara un'impronta della vita che giunge in uno spazio in cui è presente solo l'elemento ultimo dell'arte pura, un *segno formale ed espressivo che già diventa interpretazione*, un sigillo della profondità e del sogno ad occhi aperti (*Siegel des Tiefes und des Wachtraums*)»²⁴. Se lo stile rimanda esclusivamente a se stesso e si appaga della propria forma finita, la peculiarità dell'ornamento è quella di far balenare l'alterità nell'identità: esso si rivela al contempo figura e simbolo, sinolo di forma ed espressione. Il costruito ornamentale si colloca così in uno spazio utopico, nel luogo elettivo di scambio tra superficie e profondità, tra visibile e invisibile. Nel darsi di volta in volta in linee determinate, rimanda a un fondo nascosto e indeterminato: il "proprio segreto monogramma pittorico", la propria fisionomia non ancora realizzata.

Per Bloch dunque l'ornamento si fa "sigillo della profondità", in quanto richiama alla memoria, attraverso le sue linee, la genesi dimenticata. Nel darsi alla vista come prodotto, come forma compiuta, rivela allo sguardo la forma nel suo prodursi: la formazione. In altre parole: con il fenomeno decorativo non è in gioco solo la *riproduzione* di qualcosa – sia esso un acanto o la pietra gotica delle traforature ornamentali – ma piuttosto la *produzione* di qualcosa. L'ornamento svela il suo segreto, cioè la sua capacità di produrre la nostra forma (*Gestalt*) inconoscibile, la "flebile traccia del nostro volto lontano". La figura che affiora in superficie attraverso il dettaglio ornamentale, e come un dono inaspettato, si lascia d'un tratto riconoscere come la nostra essenza più intima e remota²⁵. Da questa angolazione prospettica si comprende perché l'ornamento venga definito da Bloch

come una prima indicazione mascherata della possibilità di esperire qualcosa nell'arte figurativa, la cui categoria riassuntiva è: tentativo di un "incontro con il Sé" (*Selbstbegegnung*). La sua funzione antropologica non è quindi quella di riprodurre l'altro da sé, ma piuttosto quella di produrre la forza estetica (ed etica) del possibile. Come Bloch sottolinea nell'intervento dal titolo *Iconoclastia e ornamenti* (1968), l'ornamento si offre all'occhio come una figura determinata, ma indirizza lo sguardo verso un altrove: la pienezza sperimentale e fantasiosa del mondo²⁶. La posta in gioco si rivela essere la trama invisibile delle infinite possibilità che sottendono il visibile e che *in absentia* sussistono ed operano. Tale orizzonte di possibilità, sul quale si staglia ogni definizione ornamentale effettivamente realizzata, non è qualcosa di altro da essa, ma anzi costituisce la sua essenza più intima, la condizione del suo "essere in opera". Il che equivale a dire che la dimensione del possibile innerva l'ornamento, lo costituisce e lo fonda, come un'energia interna.

Non è un caso se Bloch si riferisce all'esempio limite della ornamentazione gotica, nella quale riconosce l'espressione artistica che, più delle altre, fa propria la specificità dello scarto, della eccedenza, della frattura tra il mondo e la sua redenzione. A differenza dello stile greco e di quello egiziano che, pur restando di opposta natura, sono caratterizzati dalla ricerca di una realtà fissa e immutabile, l'arte gotica restituisce la cifra della profondità e dell'interiorità. La tensione, lo *Streben* verso l'espressione del sé, che nelle altre forme artistiche è solo accennata o in latenza, si condensa qui in tutta la pregnanza utopica. Nel suo permanere aperta, l'arte gotica è per Bloch una spedizione verso la nostra dimensione più profonda, verso lo strato più profondo di noi stes-

si, dove risuona l'“oscura voce ancestrale”. È in gioco un movimento che risale dal cuore stesso del moderno all'origine immemoriale, alle “linee organiche quasi del tutto dimenticate”²⁷. In questo contesto deve essere inserita l'attenzione dell'arte espressionista nei confronti della produzione di maschere «che risalgono demonicamente all'animale ancestrale, al totem e al tabù sempre organicamente astratti»²⁸. Riprendendo a piene mani le riflessioni portate avanti dallo scrittore espressionista Carl Einstein in *Negerplastik*²⁹, anche Bloch guarda con interesse alla “scultura nera”, al suo utilizzo del legno, e a quella cosiddetta “sproporzione” delle parti che ricorda il cubismo. È quanto si legge nel saggio blochiano *Scultura negra (Negerplastik)* del 1914, le cui osservazioni sono solo parzialmente accennate in *Spirito dell'utopia*³⁰.

Sulla stessa linea, l'ornamento gotico rivendica, di contro a un sistema chiuso e a un'armonia compatta, l'inquietudine fermentante, l'esuberanza del movimento. La produzione ornamentale gotica si emancipa dalla malia dell'apparenza per risalire all'orizzonte di senso del contingente, alla condizione informe di ogni possibile forma. Nell'infinito intrecciarsi delle sue linee pulsa un'instancabile pluralità di forze, la proteiforme complessità del divenire che, nel darsi in figure determinate, nasconde e rivela il segreto e la realtà di possibilità numerose. Alla decorazione conchiusa e sigillata in una definizione si sostituisce, con il Gotico, un ornamento spumeggiante che ospita piante e animali senza stilizzarli o comprimerli. Circola in questa “forma convulsa e lacerata” un *pathos* dinamico, «lo slancio liberante, che spinge fuori dall'esser-divenuto, in direzione di una sua diversa possibilità»³¹.

3. *Ornamento ed espressionismo*. Seguendo la stella polare della grande espressione, le riflessioni che Bloch consacra alle arti figurative ci conducono in una “zona oltre confine”, nel Regno finalmente puro dell’“incontro con il Sé”. È questo lo spazio, prodotto dall’ornamento, nel quale Bloch colloca, in un’ardita costellazione, autori molto distanti tra loro come Boccioni, Raffaello, Van Gogh, Cézanne e Picasso. Ma questo è anche il terreno utopico sul quale trovano un fecondo punto d’incontro l’“ornamento pluridimensionale ed esploso” e la poetica figurativa dell’Astrattismo: «Qui non vi è nulla da prendere a prestito dall’esterno, l’anima non ha bisogno di farsi prescrivere nulla di estraneo [...] Qui [...] scorgiamo il nostro futuro come dissimulato ornamento della nostra figura più intima»³².

Bloch osserva come da Van Gogh in poi ciò che viene dipinto non sono le cose date, il mondo in quanto tale, ma il nostro essere coinvolti dalla “deformazione” del mondo, l’incontro tra “l’intimo umano e l’intimo del mondo”³³. L’oggetto della pittura espressionista è la *Selbstbegegnung* (incontro con se stessi), il riconoscimento della propria essenza e origine, in quanto essenza e origine del mondo. D’un tratto si riconosce nell’oggetto la propria origine inaccessibile e il mondo invisibile che lo anima fa sentire la propria eco. È quel che accade con il movimento espressionista, in modo evidente nelle arti figurative, ma anche in ambito letterario e musicale:

Nell’Espressionismo le opere d’arte conosciute nella loro eterogeneità possono apparirci come specchio della terra in cui scorgiamo il nostro futuro come dissimulato ornamento della nostra figura più

intima, come anelito verso il nostro cuore, verso la pienezza dell'apparire se stessi³⁴.

Con sorprendente anticipo rispetto ai tempi (siamo nel 1918), Bloch attribuisce all'arte di Kandinsky, Franz Marc, Klee il merito di aver fatto emergere: «realtà remote o mai comprese: le maschere rituali, i totem, le travi intagliate delle case, le decorazioni degli astragali, i tabernacoli, il concetto di una scultura intagliata di tipo negroide, nordico, gotico e barocco, il corpo anonimo di una scultura come architettura»³⁵. Ciò a cui la pittura espressionista aspira è di riscoprire la “preistoria del Visibile”, la struttura nascosta del mondo. Ogni forma di rappresentazione si staglia sullo sfondo di una trama rappresentativa intessuta di una rete polifonica di significati. Nell'Espressionismo l'opera d'arte si presenta come sigillo di uno dei tanti percorsi possibili e si colloca su uno sfondo di possibilità che rimangono tali, e che possono di volta in volta essere scorte attraverso l'individualità, la visibilità e la corporeità del prodotto artistico.

Bloch intende suggerire che la bellezza non è necessariamente identificabile con la compiutezza o con la trasparenza, quanto con la possibilità di un'apertura, di un'interruzione per quanto questa si dia inevitabilmente come enigmatica. In questa prospettiva la dimensione d'irriducibile alterità a cui l'opera d'arte rimanda coinvolge l'intima essenza dell'umano. Tale spedizione verso lo strato più profondo e interiore di noi stessi, come ricerca del *Grund* segreto, ha costituito il tornante del movimento del *Cavaliere azzurro*.

È in questa cornice problematica che deve essere letto l'interesse che, nelle opere successive, e soprattutto in *Eredità del nostro tempo* (*Erbschaft dieser Zeit*, 1935

e seconda edizione ampliata 1962)³⁶, Bloch manifesta nei confronti del procedimento espressionista del *montage*. A differenza di Lukács, che nello studio *Grösse und Verfall des Expressionismus* (*Grandezza e decadenza dell'Espressionismo*), si era spinto a identificare Espressionismo e fascismo, Bloch non manca di evidenziare la sua predilezione per la corrente artistica del *Cavaliere azzurro* (*Blauer Reiter*)³⁷. Nelle sue pagine confessa ripetutamente il suo debito teorico nei confronti del movimento di Monaco, un apprezzamento che non è mai stato condiviso da Lukács. La differente valutazione dell'arte espressionista costituisce un rilevante punto di frizione tra le due prospettive teoretiche. Lo dichiara Bloch stesso in un'intervista:

L'incomprensibile atteggiamento di Lukács nei confronti dell'Espressionismo fu motivo della nostra separazione e del sensibile raffreddamento dei nostri rapporti. Mentre io a Monaco mi entusiasmao dell'Espressionismo, Lukács vedeva in questa tendenza artistica solo episodi di "decadenza" e contestava al movimento qualsiasi valore. Giacché egli era in primo luogo interessato all'arte figurativa, tentai di spiegargli l'importanza della pittura espressionista, ma non mi riuscì di convincerlo. Gli spiegai che alcuni elementi dell'Espressionismo avrebbero già avuto i loro antecedenti nella pittura di Cézanne e Van Gogh, ma egli contestò categoricamente che questi due grandi della pittura potessero mai trovarsi d'accordo con simili "falsificazioni" e giunse fino a paragonare sprezzantemente i quadri degli espressionisti a "logore corde di violini zingani"³⁸.

Un aspetto che deve aver contribuito al primato dato da Bloch all'Espressionismo è senz'altro l'attenzione dimostrata dal movimento tedesco per la cultura popolare, per l'arte contadina e dei primitivi, per i disegni dei bambini e dei prigionieri, per l'elemento arcaico ed orientale, per l'ornamentazione gotica³⁹. Non solo: di contro alla ricerca di compattezza e di omogeneità tipica della *Neue Sachlichkeit* (*Nuova Oggettività*)⁴⁰, l'invito dell'Espressionismo è quello di rivalutare la vaghezza, l'interruzione e i brandelli del mondo, gli intervalli non saturati, il *Multiversum*⁴¹. L'arte espressionista prende le mosse dalla consapevolezza che la realtà non è mai una totalità compatta e priva di lacune, bensì, al contrario, è sempre interruzione e frammento. Leggiamo in *Experimentum Mundi*: «La lacca della superficie e le figure saldamente stabilite di culture precedenti vengono a saltar via in un mondo che è gravido proprio di frammenti e di figure ritraentesi fuori e che [...] è in attesa di un *novum*, anche se questo non è in alcun modo presente»⁴². Se la composizione unitaria del molteplice si rivela come provvisoria e mai compiuta⁴³, il passo inaugurale da compiere consiste nell'affidarsi a una ricezione frammentaria del reale, rinunciando alla tentazione di ricomporre l'infranto e di ingabbiare i frammenti in schemi forzatamente riduttivi. La tappa successiva è quella di far parlare gli scarti, i brandelli di totalità, lasciando emergere l'opacità che li intride e che ne costituisce lo sfondo. L'Espressionismo si rivolge al mosaico di frammenti, al non-compiuto, al margine residuale, alla frattura imprevedibile della superficie, perché è in essa e attraverso di essa che irrompe ciò che si sottrae al visibile stesso: lo sfondo unitario, la totalità che non si esaurisce nell'ambito del visibile. Ne sa qualcosa la corrente del Surrealismo, erede del mo-

vimento espressionista, con i “montaggi del tutto sperimentali” di Max Ernst, ma anche la Metafisica, con la pittura di Giorgio De Chirico, che colloca gli oggetti in un vuoto orribile⁴⁴. Grazie al procedimento obliquo del *montage* le rovine vengono trasportate in un altro spazio che si oppone al contesto abituale; cose che sembravano lontane le une dalle altre appaiono come vicine, ciò che è abituale viene visto da una prospettiva diversa⁴⁵. Come Bloch sottolinea in occasione di un'intervista, il tema del familiare e del perturbante rappresenta un motivo centrale e ricorrente nell'opera di De Chirico:

troviamo una coppia dagli indefiniti sentimenti dinanzi al camino, arrivata forse colà dopo una fuga; a sinistra una parete, a destra un'altra. Ma la parete non c'è! Su quella di sinistra una selva di bestie e serpenti che vogliono irrompere nella stanza. Sul lato destro gigantesche onde marine. In primo piano il piccolo camino a legna, selva di serpenti, onde con squali: un camino, una normale seggiola del XX secolo e una coppia moderna, abbigliata con abiti dei nostri giorni, verosimilmente di cattivo umore. Si tratta di un montaggio, non solo fra elementi temporalmente distanti [...] ma di qualcosa di affatto acontemporaneo⁴⁶.

4. *Dall'ornamento all'esperimento*. È in queste evocazioni surreali di “migrazione degli oggetti” che viene rimossa la linea di separazione tra privato e pubblico, dentro e fuori, noto e ignoto, familiare e perturbante. La nuova configurazione rivela nuovi *passages* tra le cose, e rende visibile qualcosa di finora molto lontano in cui si annidano brandelli di opacità, residui di alterità⁴⁷. Attra-

verso la distruzione dell'identità e della coerenza della superficie affiora il piano nascosto, lo spazio-tempo, le "remote risonanze"⁴⁸, l'"elemento arcaico incapsulato" in un'atmosfera opaca⁴⁹. È, del resto, quello che, per Bloch, accade in ambito letterario con Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Julien Green, Franz Kafka, James Joyce, Thomas Mann e Marcel Proust. Se di una somiglianza di famiglia tra autori così diversi si vuole parlare, questa sta nel fatto che il loro campo di azione è quel *limes* vuoto e in ebollizione tra la sfera della grande borghesia e il mondo futuro. Si producono nuove scintille: i romanzi di Döblin presentano metamorfosi incalzanti e caleidoscopiche, vicine al surrealismo pittorico di Max Ernst. Ne è un esempio illustre il montaggio con "possibilità di scambio senza fine" di *Alexanderplatz*⁵⁰. Ma al vertice di questa costellazione Bloch colloca Joyce e Brecht, due maestri indiscussi dell'esperimento letterario. Il romanzo joyceano, con i suoi "intrecci trasversali", mette in opera una digressione continua, registrando la deflagrazione del mondo, l'inarrestabile fluire del tempo, la continua metamorfosi dei suoi personaggi. Il teatro di Brecht, invece, viene definito da Bloch come un "palco-laboratorio", che mette in scena la trasformazione del mondo attraverso la citazione e il montaggio di vicino e di lontano. L'effetto dello straniamento riporta in primo piano la questione dell'enigmaticità della vicinanza più prossima, l'oscurità dell'attimo vissuto⁵¹. "Eppure manca qualcosa" – avverte Bloch nel 1964, nel corso di un'intervista radiofonica con Adorno, e sulla scia di un personaggio di *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1929) di Brecht e Weill – qualcosa a cui non si riesce a dare un nome. Ma è proprio questa omissione che fa da pungolo per una

successiva riflessione, per una nuova visione prospettica. Brecht viene definito da Bloch come un maestro dell'arte combinatoria, come un «*matador* del cambiamento, accanito nel riscrivere ciò che si crede concluso»⁵². Grazie a questo procedimento di variazione, di interpolazione, diviene possibile prendere le distanze dal proprio tempo, e in qualche modo elaborarlo. Del resto è questa anche la parola d'ordine delle prove letterarie di Ernst Bloch. Basta pensare a quei racconti di *Tracce* (*Spuren*, 1959) che sono imperniati sulla "ricostruzione e sulla congettura"⁵³.

Lungo questo stesso solco sperimentale Bloch, in un intervento del 1968, cala la soluzione letteraria dell'autore svizzero vicino a Brecht, Max Frisch. Nella sua opera del 1967, *Biografia. Un gioco scenico* (*Biographie. Ein Spiel*)⁵⁴, una vita viene ricominciata da capo sempre di nuovo, con la consapevolezza che basta un minimo cambiamento perché tutto sia diverso: «Biografia! Mi rifiuto di credere che la nostra biografia, la mia o qualsiasi altra, non possa essere diversa. Completamente diversa. Basta solo che io mi comporti diversamente un'unica volta»⁵⁵. Almeno nella finzione teatrale si può ricominciare tutto, sempre di nuovo, svolgendo la vita in modo diverso. Come a dire che nessuna biografia è una totalità data una volta per tutte, ma semmai si tratta sempre e solo di abbozzi, di varianti, e quindi di brandelli e frammenti, pronti a essere rimessi sempre di nuovo in discussione.

Del resto – come Bloch non si stanca mai di ripetere – «ogni arte è carica della preapparizione di una vita portata a conclusione, di un compimento estetico delle sue figure, dei suoi caratteri, delle sue condizioni situazionali col loro *situs* compiutamente ricercato»⁵⁶. Come anticipazione di una vita diversa, la dimensione artistica

fa tutt'uno con la sperimentazione, con quell'esperimento continuo che è il mondo. Ogni volta che coglie una nuova possibilità, l'opera dà anche a noi la possibilità di capire da dove veniamo e dove andiamo. È questa per Bloch la funzione utopica dell'arte e della letteratura⁵⁷.

NOTE

¹ Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia* (edizione del 1964, rielaborata della seconda stesura del 1923), trad. it. a cura di V. Bertolino e F. Coppellotti, La Nuova Italia, Firenze, 1992 (ora anche Sansoni, Milano, 2004), pp. 19-51.

² Cfr. Id., *Briefe 1903-1975*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, pp. 150-151.

³ Bloch tornerà a occuparsi più diffusamente di Riegl nell'ambito di una conferenza tenuta nel 1955, e pubblicata l'anno successivo con il titolo *Differenzierungen im Begriff Fortschritt (Differenziazioni nel concetto di progresso)*, in L. Sichirollo (a cura di), *Il progresso*, trad. it. di G. Scorza, Guerini e associati, Milano, 1990. Su questo testo mi sia permesso un rimando a un mio scritto: M. Latini, *Forme del tempo e immagini del mondo*, in *Die Philosophie und die Idee einer Weltgesellschaft*, a cura di D. Losurdo e S.G. Azzarà, Millepiani, Pisa, 2009, pp. 655-666.

⁴ Cfr. F. Coppellotti, *Ernst Bloch: 1918-1989*, introduzione a E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., pp. IX-XXXVIII. Un primo bilancio sulla questione dell'ornamento viene offerto da: H. Damisch, "Ornamento", *Enciclopedia*, vol. X, Einaudi, Torino, 1980, pp. 219-232 e da S. Velotti, *Ornamento/decorazione* in G. Carchia e P. D'Angelo, *Dizionario di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 206-208; ma anche dal volume intitolato *I sensi del decoro*, «Rassegna», XII, 41,1 (2000) e dal fascicolo di «Rivista di Estetica», 12, XXII (1982). Per una ricostruzione del concetto di ornamento, e della sua fortuna nel continente estetologico, si rimanda al lavoro di Massimo Carboni, che dedica alcune interessanti considerazioni anche alla posizione blochiana. Cfr. M. Carboni, *Estetica dell'ornamento*, Aesthetica, Palermo, 1993 e Id., *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Jaca Book, Milano, 2001 e Gian Luca Tusini, *La pelle dell'or-*

namento. *Dinamiche e dialettiche tra Ottocento e Novecento*, Bonomia Unipress, Bologna, 2008. Segnalo anche il volume a cura di Elisabetta Di Stefano dal titolo *Estetiche dell'ornamento* (Mimesis, Milano, 2006) che ripercorre, in una prospettiva storica, i diversi approcci teorici al tema dell'ornamento. In ambito contemporaneo spazia invece lo studio di Mario Costa, *Dall'estetica dell'ornamento alla computer art*, Tempo Lungo, Napoli, 2000.

⁵ Cfr. l'intervista rilasciata da Bloch a V. Bertolino, F. Coppellotti e H.G. Haasis per l'edizione italiana di *Geist der Utopie*, e pubblicata con il titolo *Contestuale allo Spirito dell'utopia*, in appendice a *Spirito dell'utopia*, cit., pp. XXXIX-LII. Cfr. anche M. Guerri, *Non sappiamo da dove veniamo*, in A. Pinotti (a cura di), *La questione della brocca*, Mimesis, Milano, 2007, pp. 31-52.

⁶ In un'altra prospettiva, più spiccatamente psicologica e sociale, muovono gli studi di Kracauer e di Simmel. Cfr. G. Simmel, *Excursus sull'ornamento* (1911), in Id., *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Torino, 1998; Id., *Sulla psicologia dell'ornamento* (1908), in Id., *Sull'intimità*, a cura di V. Costata, Armando, Roma, 2004, pp. 115-118; S. Kracauer, *La massa come ornamento* (1930), trad. it. a cura di R. Bodei, Prismi, Napoli, 1982.

⁷ Per una ricostruzione della prospettiva estetologica di *Spirito dell'utopia* si rimanda allo studio di Gianni Vattimo, *Arte e utopia*, Litografia artigiana, Torino, 1972.

⁸ Sull'architettura degli anni Venti, cfr. Marco De Michelis, *Espressionismo e Nuova oggettività*, Electa, Roma, 1996 e Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977. Sul caso Wright si rimanda invece al lavoro di A. David Hanks, *Frank Lloyd Wright. Ornamento e design*, trad. it. di M. De Benedetti, Jaca Book, Milano, 1990.

⁹ E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., pp. 20-21.

¹⁰ Ivi, p. 220.

¹¹ Cfr. N. Pevsner (Gabo), *I pionieri dell'architettura moderna. Da Morris a Gropius*, trad. it. di A. Negri, Garzanti, Milano, 1999.

¹² È in questi termini che Bloch si esprime nella relazione del 1968 dal titolo *Iconoclastia e ornamenti*. Cfr. *infra*, p. 84.

¹³ *Il principio speranza*, trad. it. di E. De Angelis (I e III vol.) e di T. Cavallo (II vol.), a cura di R. Bodei, Garzanti, Milano, 2005 (1° ed. 1994), 3 voll.

¹⁴ Ivi, p. 849.

¹⁵ E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 22.

¹⁶ Anche in *Eredità del nostro tempo* troviamo una conferma di questa posizione blochiana: «Lo stile liberty rappresentò l'illusoria emancipazione di una borghesia che – con lo stimolo, ora della socialdemocrazia, ora del pensiero di Nietzsche – non trovò altro in sé da emancipare che la fuga e il godersi la vita fino in fondo (...)» (Id., *Eredità del nostro tempo*, trad. it. a cura di L. Boella, Il Saggiatore, Milano, 1992).

¹⁷ Cfr. *infra*, p. 57.

¹⁸ Per restare in ambiente viennese, ho usato qui la nota formula con la quale Hermann Broch condanna la Vienna del suo tempo: «Il fenomeno della copertura della miseria con una vernice di ricchezza si presentò a Vienna, specie durante la sua ultima spettrale fioritura, con maggiore chiarezza che in qualsiasi altro luogo e in qualsiasi altro momento. Un minimo di valori etici doveva essere ricoperto con un massimo di valori estetici, i quali non erano più e non potevano più essere tali perché un valore estetico che non si sviluppi su una base etica è essenzialmente il proprio contrario, e cioè artificio, paccottiglia, sofistificazione: in una parola *Kitsch*. Come capitale del *Kitsch*, Vienna divenne anche la capitale del vuoto-di-valori dell'epoca» (H. Broch, *Hofmannstabl e il suo tempo*, trad. it. a cura di

S. Vertone, Editori Riuniti, Roma, 1981, pp. 93-94). Sulla stessa linea si muoverà Karl Kraus, la cui opera letteraria si può leggere come un attacco alla immagine ornata di Vienna.

¹⁹ E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 25. Su questi temi si rimanda a H.H. Holz, *Die Repräsentation des Ornaments*, in Id., *Der Zerfall der Bedeutung. Zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus*, Aisthesis, Bielefeld, 1997, pp. 173-192, a G. Raulet, *Natur und Ornament. Zur Erzeugung von Heimat*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied, 1987, pp. 67-121; G. Raulet e B. Schmidt, *Von Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornamentales*, Bohlaus, Wien, 2001. Ho tentato di ricostruire il percorso ornamentale di Bloch in alcuni miei scritti, ai quali mi permetto di rimandare: *Immagine e memoria in Ernst Bloch*, in *Ereditare e sperare*, a cura di P. Cipolletta, Mimesis, Milano, 2003, pp. 45-52 e *Geist des Ornaments. Anmerkungen zu Ernst Blochs Betrachtungen über die Dekorationskunst*, «Bloch-Almanach» (Mössingen-Tahlheim), 24, pp. 57-68, nonché nel volume *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*, Mimesis, Milano, 2005, pp. 45-74.

²⁰ Cfr. *Spirito dell'utopia*, cit., p. 68. Bloch denuncia qui il debito teoretico contratto nei confronti di Lukács. Per la concezione del tappeto in questo ultimo, si rimanda al lavoro di S. Benke, *Formen im «Teppich des Lebens» um 1900. Lebensphilosophie, der junge Lukács und die Literatur*, Universitätsverlag Rhein-Ruhr, Duisburg, 2008. Già nel 1891 Alois Riegl, con *Antichi tappeti orientali (Altorientalische Teppiche)*, aveva analizzato la dimensione ornamentale del tappeto delle popolazioni nomadi. Ma anche Rudolf Kassner, con il suo saggio *Etica del tappeto (Ethik der Teppiche)*, 1900) e Leo Popper, nello studio del 1911 *Arte popolare e animazione della forma (Volkskunst und Formbeseelung)*, offrono il loro contributo teoretico alla riabilitazione estetica del tappeto.

²¹ E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 28.

²² Siamo qui ben lontano dalla prospettiva di Ernst Gombrich che nel *Senso dell'ordine* (1979), trad. it. Einaudi, Torino, 1984, ha tentato di sistemare il vasto e variegato continente ornamentale.

²³ Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 27.

²⁴ Ivi, p. 28.

²⁵ Cfr. G. Carchia, *L'ornamento come dono*, «Rivista di estetica» (Torino), 12 (1982), pp. 53-59. Ripubblicato in Id., *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc, Milano, 1987, pp. 69-78.

²⁶ Cfr. Bloch, *Iconoclastia e ornamenti*, infra, pp. 71-98.

²⁷ Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 36.

²⁸ Ivi, p. 35.

²⁹ Sull'opera di Carl Einstein si rimanda agli studi di Ferruccio Masini, *La totalità distruttiva di Carl Einstein*, in Id., *Il travaglio del disumano*, Guida, Napoli, 1982, pp. 135-143 e di Giusi Zanasi, Introduzione a C. Einstein, *Lo snob e altri saggi*, Guida, Napoli, 1985, pp. 1-18.

³⁰ Ivi, p. 29. Per collocare le pagine di Bloch all'interno della riscoperta del Primitivismo, rimando all'importante studio di Maria Grazia Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 1993.

³¹ E. Bloch, *Experimentum Mundi* (1975), trad. it. a cura di G. Cunico, Queriniana, Brescia, 1980, p. 179.

³² Id., *Spirito dell'utopia*, cit., p. 47.

³³ *Ibidem*

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr. ivi, p. 44. Per un valido inquadramento della prospettiva espressionista si rimanda a J. Nigro Covre, *L'arte tedesca del Novecento*, Carocci, Roma, 1998, oltre che al classico M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1986.

³⁶ E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, cit. Per la *querelle* con Lukács, si rimanda soprattutto ai capitoli *L'Espressionismo oggi* (1937), *Discussioni sull'Espressionismo* (1938) e *Ancora il problema dell'Espressionismo* (1940), ivi, pp. 213-232.

³⁷ Per una ricostruzione esaustiva del dibattito letterario sull'Espressionismo, cfr. P. Chiarini, *L'Espressionismo. Storia e struttura*, La Nuova Italia, Firenze, 1969 (nuova edizione Silvy, Borgo Valsugana, 2011); F. Martini, *Was war Expressionismus?*, Port, Urach, 1948; L. Mittner, *L'Espressionismo*, Laterza, Roma-Bari, 1965; R. Pascal, *Dal Naturalismo all'Espressionismo*, Feltrinelli, Milano, 1977.

³⁸ E. Bloch, *Marxismo e utopia*, trad. it. a cura di V. Marzocchi, Editori Riuniti, Roma, 1984, pp. 126-127.

³⁹ Cfr. Id., *Eredità del nostro tempo*, cit., pp. 219-227.

⁴⁰ Cfr. E. Pontiggia (a cura di), *La Nuova Oggettività tedesca*, Abscondita, Milano, 2002.

⁴¹ Cfr. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, cit., p. 187.

⁴² Ivi, p. 230.

⁴³ Cfr. ivi, p. 183.

⁴⁴ Cfr. anche Id., *Geographica*, trad. it. a cura di L. Boella, Marietti, Genova, 1992, pp. 81-99, soprattutto pp. 97-99 e p. 174; *Volti di Giano*, trad. it. a cura di T. Cavallo, Marietti, Genova, 1994, p. 14. Cfr. R. Bothner, *Blochs Surrealismusbegriff und Ernst*, «Bloch-Almanach» (Mössinger-Talheim), 3 (1983), pp. 107-114 e C. Ujma, *Blochs Benjaminsche Sicht des Surrealismus*, «Bloch-Almanach» (Mössinger-Talheim), 12 (1992), pp. 65-110. In ambito italiano si rimanda alla introduzione di Laura Boella, *Il presente come storia (raccontata)*, Introduzione a Bloch, *Eredità del nostro tempo*, cit., pp. IX-XXIII.

⁴⁵ Cfr. A. Kessler, *Ernst Blochs Aesthetik. Fragment, Montage, Metapher*, Königshausen & Neumann, Berlin, 2006.

⁴⁶ Cfr. E. Bloch, *Marxismo e utopia*, cit., p. 88.

⁴⁷ Cfr. Id., *Eredità del nostro tempo*, cit., p. 189.

⁴⁸ Cfr. Id., *Spirito dell'utopia*, cit., p. 42.

⁴⁹ Id., *Eredità del nostro tempo*, cit., p. 218.

⁵⁰ Ivi, p. 203.

⁵¹ Giova ricordare che, proprio in consonanza con Brecht, Bloch ha dato a due sezioni dei suoi *Literarische Aufsätze* il titolo "Straniamenti" (*Verfremdungen*).

⁵² Id., *Eredità del nostro tempo*, cit., p. 208.

⁵³ Id., *Tracce*, trad. it. a cura di L. Boella, Sugarco, Milano, 1989 (ora Garzanti, Milano, 2006). Su questi straordinari esercizi letterari di Bloch si è soffermata l'attenzione di Laura Boella, *Pensare e narrare (Introduzione a Tracce, cit.)*, di Anna Czajka, *Tracce dell'umano. Il pensiero narrante di Ernst Bloch*, Diabasis, Reggio Emilia, 2002 e *Poetik und Ästhetik des Augenblicks*, Duncker und Humblot, Berlin, 2006, e di Chiara de Luzenburger, *Narrazione e utopia. Saggio su Ernst Bloch*, LER, Napoli, 2002. Cfr. E. Locher (a cura di), *Spuren. Lektüren*, Stürzfluge Verlag, Innsbruck, 2008.

⁵⁴ Max Frisch, *Biografia. Un gioco scenico*, trad. it. di M. Gregorio, Feltrinelli, Milano, 1970.

⁵⁵ Ivi, p. 36.

⁵⁶ Cfr. E. Bloch, *Experimentum Mundi*, cit., p. 232. Sul tema della letteratura blochiana come esperimento cfr. l'articolo di G. Guerra, *Das Leben als Schreiblabor. Experimentelles Erzählen in E. Jüngers Das abenteuerliche Herz und in E. Blochs Spuren*, in R. Calzoni-M. Salgaro (a cura di), "Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment", V&R Unipress, Göttingen, 2010, pp. 117-128; cfr. anche A. Kessler, *Wie könnte die Welt verändert werden?" Ernst Blochs performative Ästhetik*, «Bloch Almanach» (Ludwigshafen), 25 (2006), pp. 97-133.

⁵⁷ Cfr. l'introduzione (*Toward a Realization of Anticipatory Illumination*) di Jack Zipes, al volume antologico di scritti di E. Bloch, trad. in inglese di J. Zipes e F. Meklenburg, *The Utopian Function of Arts and Literature*, MIT Press, Cambridge/

Mass., London, 1989, pp. XI- XLIII e l'introduzione di Gert Ueding, *Tagtraum, künstlerische Produktivität und der Werkprozess*, a Ernst Bloch, *Ästhetik des Vor-scheins* (raccolta antologica), Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974, pp. 7-21.

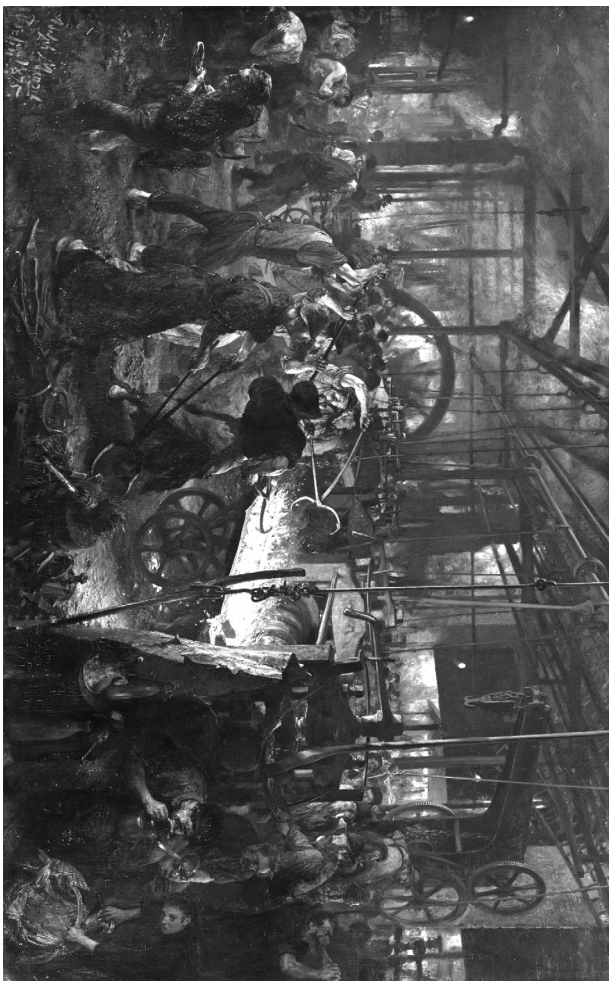


Tavola 1: Adolph Menzel, *La ferriera*

ERNST BLOCH

Ornamenti



Tavola 2: Paul Klee, *Angelus Novus*

Su una raccolta: scultura negra
(saggio del 1914)

Si tratta in primo luogo solo di assumere un atteggiamento modesto. Non lo abbiamo ancora fatto abbastanza, perché da un lato ci tormenta il bisogno e dall'altro la noia. Le persone più umili non sono già abbastanza oppresse? Nelle classi più elevate non sopravvive forse una sufficiente umiltà che spetta senz'altro a tutto ciò che diverte in quanto nuovo? Ora parliamo di una modestia piuttosto difficile, che riconosce nello *snob* il peggior nemico. Si può dire, volendo parlare seriamente, che ovunque dilaga ancora quello stile prussiano tipico dell'accademia e della burocrazia, che sostanzialmente considera ogni bambino e ogni persona cui si rivolge la parola, chiunque sia chiamato a partecipare alla discussione, soprattutto se è goffo, come un delinquente, fino a prova contraria.

Si tendeva ad affrontare i neri utilizzando il più possibile il frustino. Molti fattori hanno contribuito a quest'atteggiamento: l'odio nordamericano contro gli uomini di colore, la pratica del colonialismo e altro ancora, tutto da intendersi in modo crudelmente comprensibile dal punto di vista del profitto, ma non dalla prospettiva delle vittime. Per meglio dire: la superbia, quella

con cui s'ignorava l'arte negra, e anche un altro genere di superbia, a essa imparentata, si estendeva perfino su tutti i territori europei meno conosciuti. Il fatto che tutto fosse chiamato Barocco serviva per evitare lo "stile pomposo" in favore di chiarezza e armonia. Oggigiorno ci è quasi impossibile comprendere come – in un "romanzo dell'artista" di Paul Heyse del 1875 (noto come *In Paradiso*) – uno scultore, che per necessità deve lavorare a delle cappelle, descriva le statue di legno gotiche come fossero degli appendiabiti. È altrettanto incomprensibile come alla fine lo scultore apra lo spazio profano dopo quello sacro e come, dopo la bottega degli appendiabiti, spalanchi le porte del paradiso, in cui abitano le nude Baccanti insieme alle arti pure, quelle non decadute e non compromesse dalle esigenze del mercato¹. Quindi è solo di recente che i nostri occhi sono divenuti più modesti: «Se si pensa con quali strumenti primitivi, i Papua hanno lavorato ai loro utensili, questi devono essere considerati delle vere opere d'arte». Appare subito davanti a sé l'immagine dell'indulgente e ammiccante piccolo borghese che, al Museo Etnologico di Francoforte, si trova a leggere questa frase su una targhetta nitida. E anche a Vienna accade lo stesso, tanto che le forme artistiche più prodigiose dell'Asia orientale si trovano nel Museo di Storia Naturale, insieme a pietre e ad animali imbalsamati, mentre i decoratori mangiano nella sala principale,

¹ P. Heyse, *Im Paradies*, in Id., *Gesammelte Werke*, Hertz, Berlin, vol. I, 1872-1899, p. 123. Su questo *Künstlerroman* cfr. anche E. Bloch, *Volte di Giano*, cit., pp. 65-66.

e Grützner² e Makart³ occupano le ampie sale del Museo di Storia dell'Arte, sul lato opposto.

Nel frattempo, tra quelli che hanno qualcosa di meglio da dire, la situazione è diventata essenzialmente diversa. Anche se si fosse insinuata una notevole percentuale di menzogna, un'interpretazione più amichevole di tale arte, basata su affinità elettive di nuovo genere e lontana dallo snobismo, non è più totalmente isolata. Non vale proprio la pena argomentare che la nostra mania per gli Ottentotti sarebbe solo un segno del decadimento e della degenerazione artistica. Nessuno deve sforzarsi così tanto concettualmente per comprendere tali sciocchezze, visto che non si può pretendere dai buoi nient'altro che un pezzo di carne di manzo. Per avere a disposizione un argomento storicamente schiacciante non c'è neanche bisogno di chiamare in causa le cineserie del Rococò oppure le tendenze egizie presenti nello stile Impero. È quindi lecito sperare che gli uomini vivano l'essere giovani e responsabili in modo diverso rispetto al passato, che si siano prodotte nuove corrispondenze e che, per costituire questa fantastica specie, persino gli strumenti educativi del *Viaggio in Italia*⁴ si siano rivelati alla fine troppo angusti.

Tuttavia, gli idoli sono difficilmente accessibili, e anzi sono quasi nascosti. Si trovano proprio nei loro armadi,

² Eduard Theodor Ritter von Grützner (1846-1925), pittore tedesco noto soprattutto per i suoi quadri di genere.

³ Hans Makart (1840-1884), pittore austriaco rappresentante della *Gründerzeit*, neobarocco e decorativo, noto per il suo accademismo pittorico, anticipazione del decadentismo e di Klimt.

⁴ Il riferimento è al *Viaggio in Italia* di Goethe.

accanto ai legumi e ai grembiuli. È quasi impossibile, in veste di collezionista, acquistare un pezzo, finché non si conoscono scorciatoie per arrivare, come clienti, alle vedove di vecchi capitani di navi mercantili o ai missionari. Oltre a ciò, la maggior parte delle persone ritorna dalle colonie a mani vuote e, se si trova un viaggiatore che, nel cuore dell’Africa, si sia interessato a questi tesori, allora essi spettano per contratto al Museo Etnografico che ha finanziato la spedizione. E nessun altro, tranne un insegnante di scuola secondaria, potrà vanamente ottenere gioia e profitto dall’atmosfera fredda e asettica di questi musei. Dunque ha fatto bene Carl Einstein a pubblicare recentemente per il “Verlag der Weißen Bücher” una collezione di tavole che rende possibile la libera e ininterrotta contemplazione dell’arte nera⁵. In primo luogo, è piacevole il fatto che in questa collezione si tralasci ogni tipo di chiacchiericcio interpretativo psicologizzante. Ciò che invece Carl Einstein ha descritto è piuttosto inoffensivo, nonostante i molti tecnicismi sparsi qua e là; vi si trovano nel dettaglio osservazioni felici e sorprendenti. In questo modo ci rende visibili le pie mani che, durante le feste, portano in processione la divinità che per questo non ha bisogno del piedistallo. È sempre utile

⁵ Bloch si riferisce allo studio *Negerplastik* dello storico dell’arte e scrittore espressionista Carl Einstein (1885-1940). Il saggio fu pubblicato per la prestigiosa casa editrice di Lipsia, “Verlag der Weißen Bücher” nel 1915, trad. it. a cura di G. Zanasi: *Scultura negra*, in Id., *Lo snob e altri saggi*, Guida, Napoli, 1985, pp. 115-136. Ora anche in volume singolo: *Scultura negra*, a cura di E. Bassani e J.-L. Paudrat, trad. it. di C.L. Raghianti, *Abscondita*, Milano, 2009. Nella prima edizione originale di *Negerplastik* erano inserite 119 didascalie di sculture e maschere africane.

l'osservazione che tutto ciò che ci sembra un errore di proporzione sul piano scultoreo mostra in realtà solo un ordine di parti valutate diversamente in base alla loro espressione plastica. Inoltre Carl Einstein interpreta la maschera – quella zoomorfa, quella spaventosa del grottesco infra-mondo e quella della divinità, già ricercata in tutti i tatuaggi – come espressione di trasformazione e di oggettivazione di se stessi e di un inaudito irrompere in sfere più elevate. Lo scopo tuttavia è di poter rivolgere tutta l'attenzione al realismo, affidato alle sensazioni, di questo spazio divino, apparentemente astratto ma in verità solo completamente chiuso, finito, totale, non frammentario e per questo divenuto trascendente. A essere sinceri si ha l'irreprimibile impressione che in queste categorie, tra loro connesse, non si manifesti ancora l'essenziale della scultura primitiva. Le opere d'intaglio vengono etichettate come belle, strane, bizzarre e profonde, ma si possono in qualche modo ancora comprendere immedesimandosi in questa esoticità, proprio così come si vive e si è, senza salti. Si crede poi, a ragion veduta, di poter raggiungere in qualche modo tutto questo a partire dai disegni fatti dai bambini, oppure, prendendola più alla lontana, appartenenti a uno spirito *africano* che, per quanto rimanga in gran parte inafferrato, nell'*Africa egiziana* è palesemente manifesto. Ciò non si può tuttavia asserire delle opere d'intaglio *australiane*, che non hanno un aspetto rilassato. Quel che vediamo induce a urlare e a rabbrivire, come se si assistesse a una vera e propria apparizione di un fantasma in una casa stregata. Qui si possono vedere manici di coltelli, corni e divinità marine piccole e molto ricurve, che mettono in ridicolo ogni spiegazione data con il nostro bagaglio concettuale. Così sono esposti a Vienna gruppi dei Mari del sud, alti molti

metri, che raffigurano scene di accoppiamento tra giganteschi insetti e uomini: tutto dipinto con toni abbaglianti e tutto, fino ai movimenti e alle contrazioni delle articolazioni, scolpito in maniera nuda, scoperta, traforata. Si pensi ai “peccati estinti”, rispetto ai quali svaniscono anche le più abiette fantasie delle tarde sette gnostiche e per i quali ormai potrebbe darsi solo la pioggia sulfurea su Sodoma e analogamente il rogo di Lemuria potrebbe fornire il luogo della loro lontana e inaccessibile fenomenologia. Qui nulla è semplicemente intenzionale, perciò impallidisce persino la Cina; esclusi i disegnatori, tutto ciò che questa ci ha dato appare, dinanzi a queste impressionanti creazioni oniriche, come un superamento della soglia divenuto fin troppo consapevole e che, proprio per questo, vuole dare ancora posto alla capacità, all’attenzione per le possibilità d’effetto e anche alla lussuosa industria d’arte dell’Asia orientale e alla bellezza non enigmatica. Dunque le tribù dell’altra “Africa”, quelle dei mari dell’Asia del sud e della Nuova Guinea, non conoscono alcun osservatore, alcuna storia, e, nel modo più assoluto, alcun carattere artistico. Pur trovandosi negli oscuri sistemi plastici del loro culto, gli riesce di raggiungere il vertice di quell’astrazione organica che sembra tipica dell’Australia, e per la quale l’Europa possiede come esempio solo lo stile gotico. Allora diventano visibili, al contempo, il più bizzarro incontro di elementi differenti e il paradosso di quest’estetica. Nelle popolazioni primitive infatti i fedeli si trovano da soli con i loro idoli in uno spazio buio: nulla è qui predisposto per la visibilità, e gli occhi, anche nel caso in cui la divinità venga portata in processione alla luce del giorno, sono lontanissimi da tutto, anche dal più intenso desiderio di contemplazione. Per questo genere di lavori d’intaglio è

tuttavia significativo il fatto che il legno sia stato lavorato seguendo un metodo dalla struttura lineare e continua, e anche il fatto che solo nella scultura egizia si possa ritrovare una esattezza formale pura e artistica simile, e anche un'immanenza dell'opera d'arte. Allora tutto diviene una grande domanda: fino a che punto si spingono le armonie prestabilite che esistono tra le esigenze del materiale e le esigenze di quelle idee delle divinità qui predominanti? Certamente queste armonie, se deve esservi un'armonia prestabilita, possono figurare con altrettanta dignità solo all'interno di un ordine puramente demiurgico, e non soteriologico, che vige nel materiale, inteso come sostituto della *physis* (natura).

Purtroppo non pare venir meno il desiderio d'immedesimarsi semplicemente nell'anima di queste persone. Abbiamo già detto che Carl Einstein è relativamente esente da questa inclinazione. E tuttavia persino Wilhelm Worringer⁶ si rende colpevole di questa infondata psicologizzazione. Scrive intere colonne sull'agorafobia e, alla fine, dopo aver sottratto l'interesse composto culturale (cresciuto durante il corso dei millenni in modo imponderabile), mostra di essere uno che non ha alcuna familiarità con il mondo esterno. L'uomo angosciato deve tranquillizzarsi nei triangoli, nei quadrati e nei cerchi, nel

⁶ Bloch riprende molti concetti dallo storico dell'arte Wilhelm Worringer (Aachen, 1881 – Monaco di Baviera, 1965), richiamandosi prevalentemente al testo del 1907 *Abstraktion und Einfühlung* (*Astrazione ed empatia*, trad. it. di Elena De Angeli, Einaudi, Torino, 1975). Del resto questo testo, che teorizzava la polarità di astrazione ed empatia, ha fortemente influenzato l'intero Espressionismo tedesco. In queste pagine Bloch si rivolge soprattutto al capitolo dal titolo "L'arte ornamentale".

beneficio della regolarità e nel tabù di quella primitiva e inorganica decorazione che, per lui, non costituisce solo gioia per l'adornamento e il gioco, ma anche una "tavola dei valori simbolici necessari" e perciò il "chetarsi dei forti stati di emergenza psicologica". Si vede come tutto a questo punto diventi facile, e anzi riesce difficile sopprimere il delicato rapporto con il piccolo Moritz⁷, o anche con il primitivismo sentimentale. Per quanto il resto possa essere classificato come arrendevole e raffinato, neanche la scuola non genetica di Riegl⁸ riesce a evitare di fronte a ogni cultura le vecchie robinsonate e la costruzione illuministica della "statua che si ridesta" e del "Pitecantropo muto".

E tuttavia non è presente nessuna psicologia fondata nel mondo della produzione artistica, proiettata in modo fuorviante e non rispettosa dell'autonomia dell'opera. In tutt'altro contesto si può dire che la presenza di Rocco nella musica del *Fidelio* è motivata non da una qualche predilezione di Beethoven per i bonari carcerieri come

⁷ *Kleiner Moritz*, espressione usata per indicare un tipo ingenuo e infantile. Si tratta di un ragazzino ebreo, personaggio tipo protagonista di barzellette berlinesi a cavallo tra Otto e Novecento. Cfr. W. Kiaulehn, *Der richtige Berliner in Wörtern und Redensarten*, Beck, München, 2000 (1° ed. 1965), pp. 23-24.

⁸ Molti degli snodi estetologici di Bloch vengono mutuati dallo storico dell'arte austriaco Alois Riegl (Vienna 1858-1905) e soprattutto dal suo studio del 1901 *Spätromische Kulturindustrie (Arte tardo romana)*, trad. it. di L.C. Raghianti, Einaudi, Torino, 1959). Soprattutto nella prima edizione di *Spirito dell'utopia*, Bloch elabora in una sua peculiare filosofia della storia, scandita su quattro momenti, il concetto riegliano del *Kunstwollen*.

suoceri, bensì perché gli serviva una voce di basso nel quartetto del primo atto. Così lo stato d'animo dell'autore è ogni volta la cosa più indifferente e indeducibile che si possa rinvenire all'interno di un disegno d'opera d'arte, che è norma a se stesso, divenuto sostanziale, e in tutto e per tutto diversamente organizzato. Ciò, *mutatis mutandis*, vale anche per tutti i *feuilleton* psicologici borghesi sulle esotiche profondità artistiche, anziché sull'arte e le sue profondità come tali. Qui è necessario un approccio diverso se si vogliono scoprire le sorgenti più occulte e gli sviluppi dell'arte africana o australiana. Ci sono, anche nei nostri territori, delle saghe nere che narrano del dominio esercitato da razze nere sull'India e sull'Europa del sud. Erano i figli della penombra o della Luna e portavano, inciso sul loro blasone, il drago non classico come fosse la divinità del femminile, della natura nella sua essenza così prodigiosamente fertile. Probabilmente in questi luoghi il loro ricordo visse ancora per molto tempo in quei culti traci che veneravano la triplice Ecate e il Bacco ctonio dal doppio sesso e dal volto di un toro, il più tardo Bafometto (la cui testa è ancora fissa e stabile nel mondo della natura) dei culti dionisiaci dell'Asia anteriore, e anche dei tardi Templari. Ma da qui in poi si smarriscono tutte le strade e si dovrebbero possedere i colloqui tra la regina di Saba e il re Salomone al di là dei vuoti, che sono vere lacune nella propria memoria, al fine di scostare la misteriosa tenda che è calata sulle statue dei neri, così come sulle domande decisive relative all'origine dell'arte astratta.

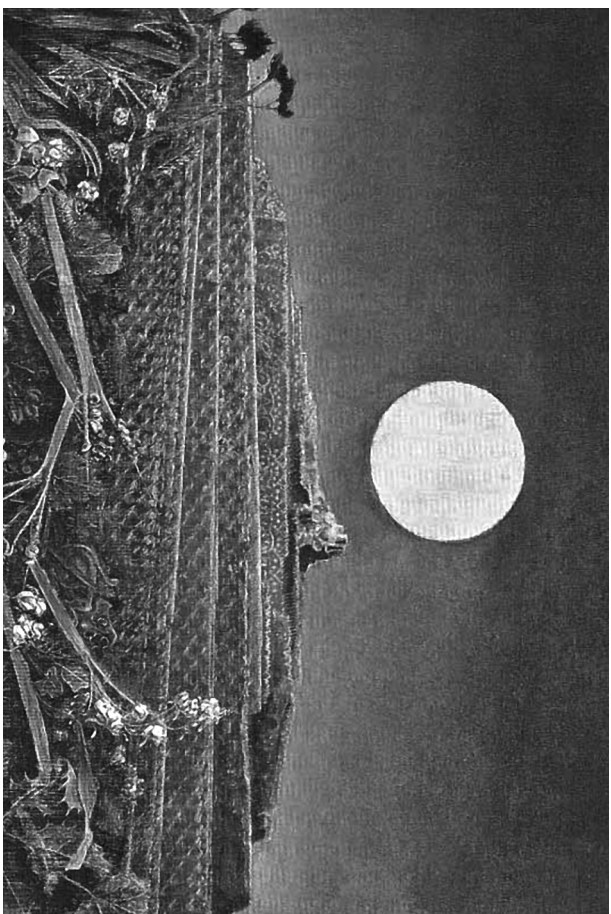


Tavola 3: Max Ernst, *La città interna*

Età della pietra e architettura
(1934)

Spesso i sogni notturni riconducono molto lontano. Gli usi e i costumi hanno conservato quasi immutata molta ricchezza antica. Parecchi di essi, fino ad arrivare alle danze più recenti, proprio fino a queste, non provengono, o non soltanto, dall'evidente *strip-tease* della nostra epoca. Molto dello stile celebrativo, nelle sue maschere e nei suoi segni, appare pagano, per quanto, a dire il vero, sia stato stabilito ancora molto poco circa la sua età. Che gli abitanti delle palafitte abbiano già bruciato l'inverno come un fantoccio, è molto più che incerto. Qui le definizioni guardano indietro nel tempo, davvero molto indietro, e anzi sono quasi impossibili da farsi. Questo perché l'età preistorica è mostruosamente lunga e ha lasciato poche tracce di sé.

Ma è del tutto diverso nei luoghi in cui si trovano ancora le sue testimonianze. Testimonianze di cui si conosce l'età e di cui si possono seguire i mutamenti. Fino agli edifici d'acciaio l'architettura, in virtù del suo primordiale materiale lapideo, era particolarmente adatta a conservare i residui simbolici di un tempo, e chiaramente quelli della età della pietra. Un residuo del genere è, ad esempio, la colonna ornamentale e onorifica,

l'isolato fusto che sostiene il nulla o l'invisibile. La sua origine è rimasta infatti nelle costruzioni neolitiche, ossia nei cosiddetti *menhir* della Bretagna. Sono colonne di pietra che si ergono in maniera imponente, disposte sia nei viali sia in un complesso circolare formato da molte sfere concentriche. Il loro significato fallico è evidente, così come anche il loro nesso con le tombe e con il culto dei morti. Erano ampiamente diffuse nell'Europa neolitica. Non si sono preservate solo in Bretagna, ma anche a Malta; qui raffigurazioni etrusche e cretesi mostrano le anime dei morti sedute sugli uccelli di queste colonne di pietra. A queste anime venivano offerte delle libagioni sullo sfondo di note musicali: i *menhir* sono troni delle anime, ma anche della luce o del sole. Svolgono ancora quest'ultima funzione, con una figura disposta in maniera geometrica, in Egitto come obelischi o come troni di una divinità della luce. Forse le *erme* greche, questi bizzarri pilastri sul cui apice si trovano delle teste umane, ricordano i primitivi troni degli spiriti. Atene, che considerava queste erme sacre, processò Alcibiade perché ne aveva abbattute alcune. Forse anche gli stiliti della prima cristianità, soprattutto quella egiziana, si trovano proprio sul misterioso contraffisso di pietra che, in passato, sorreggeva l'uccello dell'anima o le divinità della luce.

Nel frattempo questa creatura è stata completamente adornata. Già tra i Romani, se non era decorativa, veniva misconosciuta. L'ultima costruzione del *forum* è una colonna onorifica con queste caratteristiche, costruita nel VII secolo per un condottiero bizantino della città di Phokia, e sta ancora lì. Gli antichi obelischi divennero i centri delle piazze della Roma imperiale, e in seguito papale (dove, sul loro demonico cuspidato, venne collocato un crocifisso). La colonna di Traiano e la colonna

Vendôme non sorreggevano e non sorreggono affatto divinità della luce, ma sovrani laici, e la parigina colonna Vendôme persino sovrani che cambiano. I pilastri delle erme si trasformarono in una totale decorazione, proprio come quelli incorporati nella mobilia rinascimentale, press'a poco come il listello dell'anta dell'armadio; anche il palazzo di *Sanssouci* ne fa sfoggio sulla facciata del giardino. Persino l'isolato troncone della colonna si armonizzava con il fascino delle antiche rovine, e ricorre di fatto come mausoleo, come simbolo della vita spezzata. L'architettura è comunque rimasta a lungo fedele, nonostante tutti i possibili fraintendimenti, a una costruzione riconducibile all'età della pietra. È emblematica, in questo caso come in pochi altri, la frase di Hamann¹ (che non era solo il "mago del Nord") dove si legge che il canto è più antico della lingua, il gioco magico più antico della scrittura, e la poesia (dei simboli) è la lingua madre del genere umano. Come sempre, l'interesse al fabbisogno prevalse su tutto questo: le prime forme assunte da questo interesse sono marcate dal simbolismo che la memoria di Hamann e, in seguito, quella affine di Bachofen², hanno posto all'origine della storia umana.

¹ Si tratta delle tesi sul linguaggio sostenute da Johann Georg Hamann (1730-1788), chiamato il "Mago del Nord", nel primo capitolo della sua *Aesthetica in nuce* (1762). Cfr. *Aesthetica in nuce. Una rapsodia in prosa cabalistica*, trad. it. di A. Papi, Bompiani, Milano, 2001, p. 129: «Poesia è la lingua madre del genere umano: proprio come la cultura dei giardini è più antica della coltivazione dei campi; la pittura è più antica della scrittura, il canto della declamazione, le analogie dei razziocini, il baratto del commercio».

² Il riferimento è al libro di Johann Jakob Bachofen (1815-1887), *Il simbolismo funerario degli antichi* (1859), trad. it. a

Sono designate come più genuine delle colonne portanti, che semmai costituiscono la finalità di un'epoca razionale più tarda. Il pensiero prelogico interagisce ovviamente con una finalità pratica cui si ambisce costantemente (ad esempio con l'edilizia), tuttavia, nella coscienza primitiva prevale il percorso mitico e ciò che vi è connesso. Proprio per questo motivo i resti dell'antica mitologia vengono in seguito secolarizzati e, infine, incorporati in modo estrinseco nell'architettura ancora per molto tempo, assimilati a una specie di espressione della superstizione architettonica. Solo da quando gli stili storici si sono estinti e l'imitazione stilistica non affascina più, scompare quella piccola malia che portavano con sé. Adesso nessuna colonna si erge vanamente o come mera decorazione insignificante; scompare il capitello, con i suoi simboli di piante e di animali, e lo stesso vale per il mito del portale. Sembra che la strana sopravvivenza postuma dei *menhir*, e di altri emblemi edilizi altrettanto mitici, si sia compiuta. Lo spirito di quest'epoca costruisce, quasi nel vuoto, un corpo architettonico, fatto di acciaio e, meno frequentemente, di vetro. Ha però fortuna, ed è proprio per questo che la fantasia gli va incontro, con altrettanta probità. Per questo è dello spirito il suo *proprio* inizio.

cura di M. Pezzella, pres. di A. Momigliano, Guida, Napoli, 1989.

Sull'arte figurativa nell'era delle macchine
(Conferenza tenuta in occasione di
Documenta 3, 1964, Kassel)

1. Di sicuro non tolleriamo più il velluto, ma un po' troppo il vetro e l'acciaio, e troppo poco ciò che decora. Tuttavia a volte si decora troppo, e, com'è successo in passato, si è decorato anche troppo, davvero troppo, celando con la decorazione, decorando in modo orribile, e ostentando. Le muse non tacciono solo in guerra, ma ancor più nella menzogna. Da allora in poi l'apparenza così acquisita le è conforme, e sarebbe meglio che non ci fosse affatto.

2. Il *Kitsch*, che anche oggi non ci manca, è disonesto. Il vero e proprio luogo della sua riscoperta e il suo *souvenir* – che ancora oggi esiste per i Russi – è stata la *Gründerzeit* tedesca, dopo il 1871¹. Era appunto il tempo del velluto, nonostante fosse già il tempo delle macchine. Il *Kitsch*, sebbene lo si volesse ammettere solo in minima parte, già allora mascherava con quella pomposità puramente imitativa, divenuta buffa e al con-

¹ Periodo immediatamente successivo alla vittoria di Sedan e alla unificazione tedesca (1871-1873).

tempo inquietante. Ovunque è pieno di ponticelli, con cassettini a scomparsa, sull'intera superficie, *buffets*, così come manieri e, a lato, erano appoggiate alabarde che portavano piccoli termometri sull'asta. Le signore tutte attorno erano come Gretchen al teatro di corte, e Franz Lenbach² che ritrae i Signori direttori dal basso in alto, come se si chiamasse Tintoretto. In perfetta corrispondenza, sul lato esterno, dove comunque non si poteva fare a meno del ferro, soprattutto sui marciapiedi, si trovavano certamente dei capitelli gotici su piccole colonne di ghisa. Allora persino il portale *à la* Palladio di una reggia venne anteposto alla struttura d'acciaio degli atri, già perfettamente formata, come quella della stazione centrale di Francoforte. Menzogne dappertutto.

3. In breve il mutamento si è realizzato in modo repentino, come noto. Hoijotoho³ non ha più il profumo del grande e vasto mondo, anche lo stile staliniano si è estinto. Da molto tempo la forma funzionale si è palesata, da Van de Velde, Frank Lloyd Wright fino a Le Corbusier⁴; sparirono gli ornamenti che, come sostenne Adolf Loos, causano eczema e ulcera⁵. Non si possono

² Franz von Lenbach (1836-1904) è stato un pittore tedesco, bavarese, specializzato nel genere dei ritratti.

³ Hoijotoho è l'espressione di giubilo usata da Wagner nella *Valchiria*, III atto, scena I e Preludio.

⁴ Bloch si riferisce qui ad alcuni tra gli architetti più noti del funzionalismo: Henry Van de Velde (1863-1957), Frank Lloyd Wright (1869-1959) e Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, 1887-1965). Per una trattazione più ampia di Bloch su questi temi si rimanda al *Principio speranza*, cit., pp. 846-861.

⁵ Questa espressione attribuita a Loos deve in realtà pro-

più applicare, e quel che resta, cioè un edificio che somiglia a una semplice cassetta per spedire le merci o a una cassetta delle uova – che ha come unica decorazione per la facciata lo *slogan* “hurrà, non ci viene in mente più nulla!” – non può essere l’ultima parola per curare l’ulcera prima menzionata. E meno di tutti lo può essere nel bizzarro *intreccio* che la nostra epoca mostra, apparentemente senza connessione, nei suoi *raffreddamenti* tecnico-architettonici, ma neanche nelle *fantasie* pittorico-scultoree. C’era un’ipocrisia della *Nuova Oggettività*, c’era e c’è una pura forma funzionale a cui si aspira, che spesso si reifica nell’essere fine a se stessa, c’era e c’è nell’architettura un’iconoclastia contro l’ornamento che, finora, resta priva di esempi. Ciò nonostante Paul Klee insegnava, proprio al *Bauhaus*, e, contemporaneamente venne inaugurato il Museo Folkwang di Essen, molto più grande e con una dimensione di *clarté*⁶ tutt’intorno, un luogo pieno di schietto Espressionismo, e di un folklore e di un esotismo che hanno con esso un’affinità elettiva. Ciò è avvenuto non solo nello stesso tempo, ma anche nello stesso luogo, per così dire: in modo peculiare un nuovo mondo figurativo e scultoreo si trova insieme a poltrone d’acciaio e a pareti di cemento, un rigetto di ogni ornamento nello spazio funzionale, e pure creazioni

venire dallo stesso Bloch, che in qualche modo sintetizza in questo *slogan* le tesi di Loos. L’espressione non risulta negli scritti dell’architetto austriaco Adolf Loos (1870-1933), che, come noto, ha dedicato alla questione ornamentale il testo *Ornament und Verbrechen* (1908), *Ornamento e delitto*, trad. it. di S. Gessner, in A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972, pp. 217-228.

⁶ In francese nel testo.

ornamentali, completamente scevre di lusso nella cornice e sul piedistallo. Così la pittura di Chagall, commissionata *ad hoc* per l'atrio in vetro e acciaio del nuovo teatro di Francoforte, ha un aspetto massimamente adeguato. E non in veste di una mascherata, come un tempo l'alabarda di velluto per celare un termometro da camera, o come era un portale rinascimentale per nascondere dei binari.

4. Che cosa è allora che fa appello a noi in modo diverso e che fa bruciare le fiaccole nelle acque dei nostri giorni? Non si tratta ovviamente di una mascherata perfetta o di una contabilità a partita doppia; da Franz Marc a Max Ernst, da Archipenko a Henry Moore, persino il piccolo borghese snob non può aspettarsi nulla di migliorativo, nulla di decorativo. Ciò che certamente desidera è congiungere la tecnica con il nuovo *shock* artistico: qualcosa che si differenzia in maniera determinante dall'essere omogeneo e vincolante proprio dello stile precedente. Accadde quando il più semplice congegno veniva costruito in modo così bello, come se fosse qualcosa di prezioso. Era quando il copricapo a cuspidi di una nobildonna borgognona appariva in se stesso tanto gotico quanto una guglia sul duomo. Era quando il *ductus* di una scrittura veniva tracciato in modo barocco come una voluta, e l'inchino fatto da persone di alto rango assumeva la stessa sembianza di una scalinata davanti a un palazzo dell'*ancien régime*. Appartiene ormai al lontano passato tutto ciò che si trovava nello iato tra la forma funzionale e l'esuberanza espressiva; appartiene al passato anche quando ci si tranquillizza un po' sul fatto che il volto stilistico della nostra epoca sarebbe pluralistico (con il che si polverizza quanto è in

antagonismo). È sicuramente più vero che uno stile di quest'epoca – ma anche dell'epoca che va oltre quella tardo borghese e persino di quella borghese – si definisce come stile internazionale da stazione. Tuttavia questo non basta per l'analogia, molto paradossale, tra la casa di vetro e ultravioletti; tutti e due si risolvono in percorsi autonomi, anzi in se stessi. Invece per entrambi è considerato almeno come compito e loro problema: marciare separati per colpire uniti; così si profila in prospettiva, al posto del dualismo, uno scenario di possibile divisione del lavoro tra l'anonimia della tecnica e l'articolazione sfaccettata.

5. Prima alcuni consideravano la vita esteriore più bella, ma di certo non più agiata. È superfluo ricordare la differenza tra la fiaccola di legno e la lampadina: questa differenza è rappresentativa di ogni facilitazione simile. Indubbiamente l'età della tecnica ha causato ingenti danni per il corpo, la vita, la tranquillità, la natura, e non solo perché la società è ancora mal amministrata. L'età tecnologica può sopraffare gli uomini e mettere a disposizione, per i loro antagonisti, un mezzo di sterminio radicale, ma, anche in tempo di pace, non è affatto estranea a un effettivo sgravio. La ferriera che Adolph von Menzel⁷ dipinse appare più crudele di una fabbrica moderna; la diligenza è più vicina alle scomodità dell'età della pietra di quanto l'automobile, invenzione molto recente, lo sia a quelle della stessa diligenza. Proprio *la liberazione dall'inessenziale* è stata perseguita in modo tecnologico: che cosa ac-

⁷ Il dipinto di Adolph Friedrich von Menzel (1815-1905) cui si fa qui riferimento è *La ferriera* (1835), nella "Nationalgalerie" di Berlino. Vedi tavola 1, p. 40.

cadrebbe qualora, proprio attraverso tali metodi, fosse stato aperto uno specifico *spazio espressivo per l'essenziale* ossia uno spazio liberato da ogni lusso del superfluo? Anzi, lo sgravio ottenuto tecnicamente, e la nuova figura ottenuta artisticamente, non sono variabili dello stesso esodo? Non si va oltre lo stile da stazione ferroviaria, per lo meno in un treno a lunga percorrenza e nella astratta prospettiva delle immagini più belle? Ci sarebbe così posto per le opere d'arte, le quali (secondo una definizione del *Cavaliere azzurro* del 1910) non sono più *objets d'art*, bensì espressioni, o ancor meglio, spedizioni visibili-invisibili verso l'essenza. Se qualcosa del genere fu vitale nell'Espressionismo ed eccedeva i suoi confini, c'era e c'è in tutti i modi denaturalizzanti dell'arte una sufficiente millanteria per ciò che è semplicemente sbalorditivo: ma in nessun'epoca di cambiamento questo è avvenuto diversamente da come è accaduto precedentemente con la trasformazione arrivata così all'improvviso. Questa trasformazione si sarebbe potuta difficilmente sprigionare e difficilmente alleggerire, senza la sobrietà ricercata, priva di ornamento, dell'edificio assimilabile a una macchina per abitare. Questo accadde anche con la protesta, spinta ancora dal precedente complesso culturale, persino di una cultura divenuta sempre più necessariamente epigonale. Analogamente la liberazione dall'antico compito decorativo dell'arte porta in tutto e per tutto la pittura e la scultura nel luogo di esodo dell'eresia, che è esattamente quello dell'essenziale.

Come abbiamo osservato, le nuove case sono, fino a prova contraria, prive di ornamento, molto impoverite. Si ha dunque davvero poco che sia in accordo con la pienezza e con il rigore che caratterizzava l'architettura passata. Ormai vetro e acciaio rendono smorto piuttosto

che fiorenti. Tuttavia, in questo ambito, si ha più l'inizio di un totalmente altro che la morte di un grandioso passato. Il vero epilogo dell'architettura non giunse con la figura dell'ingegnere, ma piuttosto nell'epoca guglielmina; l'architettura finisce con la costruzione del *Reichstag* di Wallot, non con la liberazione senza decorazione, in quella decorazione che è ancora così monotona. Tuttavia l'elemento che marcia separatamente da tutto ciò, la nuova arte pittorica e la scultura, viene spacciato, nonostante tutte le fantasie, anzi a causa loro, come la "morte di ogni arte". Questo viene detto in maniera generica, e qualcosa di simile è stato sempre e solo un grido di guerra dell'esistente, di quelli che si limitano al loro buon senso. Sono come quelli che invocavano Bruckner quando veniva eseguito un pezzo di Schönberg, e che erano i vitelli di quella mucca che aveva invocato il nome di Haydn, quando, per la prima volta, venne eseguito un pezzo di Bruckner. Si tratta, dunque, di reagenti, così come Lichtenberg li classificava in campo teorico, e tutto sommato, in maniera parallela, nell'affermare: quando Pitagora scoprì il teorema che porta il suo nome, offrì agli dei, come segno di ringraziamento, cento buoi; da allora tutti i buoi, non appena viene scoperto un nuovo teorema, tremano⁸. Ma anche: "Morte di tutta l'arte", se utilizzato in modo ironico e adoperato con un'altra

⁸ Bloch si riferisce qui a un pensiero dello scienziato e matematico tedesco Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), tratto dal *Sudelbuch A*, aforisma 6 (1764-1770), trad. it. di N. Saito, in N. Saito, *Lessing e Lichtenberg*, Dante Alighieri editore, Roma, 1961, p. 179: «Pitagora per una sola invenzione ebbe il diritto di sacrificare cento buoi. Keplero sarebbe stato contento se ne avesse avuti due per le sue numerose scoperte».

accezione. Perché mai il *Cavaliere azzurro* di Franz Marc e Kandinsky non avrebbe dovuto, più di mezzo secolo fa, avere il diritto di percorrere, al posto della strada principale – esistita sino ad allora e divenuta epigonale – una strada stretta e sino ad allora poco appariscente per farne, come si soleva dire, una nuova strada principale? Morte dell'arte nell'*Angelus Novus* di Paul Klee e nella *Cittadella* di Max Ernst⁹: questi criptogrammi rappresentano tuttavia più la fine di ogni apposizione museale al tradizionale sguardo culturale, che è inserito e classificato secondo un criterio culinario. Una tale morte può essere il principio di un'informazione che infonde ancora nuova luce sulle opere figurative dell'antica grande epoca, divenute irripetibili e inimitabili, proprio per la loro decadente compiutezza. Accanto a ciò, questa morte pone in essere anche l'epurazione di Omero e di Goethe praticata dai funzionari di partito nella DDR a favore dello stesso stile classico che ci parla *in modo non criptico*. Tanto per la materia significativamente nuova, che è divenuta o che può divenire arte ripugnante a se stessa, e ciò avviene per il fatto che lo sgravio tecnico si distacca anche dallo sguardo di gran gala reificato e dal tono da galleria storicizzante; ma anche perché lo sgravio ha trasformato il nuovo criptogramma dell'essenziale in un unico compito ancora artistico, nuovamente artistico.

⁹ Per Paul Klee (1879-1940) il riferimento è al noto quadro *Angelus Novus*, del 1920, oggi ospitato presso l'Israel Museum di Gerusalemme. Per Max Ernst (1891-1978), invece, probabilmente Bloch cita qui l'opera dal titolo *Die ganze Stadt* (*La città intera*), Kunsthaus, Zurigo, 1935. Per le affinità tra i due autori cfr. E. Bloch, *Geographica*, cit., p. 99. Vedi tavole 2, 3, rispettivamente a p. 42 e p. 52.

6. Allo stesso tempo non mancano neppure modi tra loro più vicini, che pur essendo contrastanti si osservano l'un l'altro. Il banco da lavoro non può dare insegnamenti sull'arte a una vecchia autorità in materia, ma, più che mai, essere d'insegnamento a un artista. Il fare, il produrre, il nuovo ambiente di questa creazione e del suo sistema, si fa utilizzare in gran quantità dalla nuova arte, anche se per uno scopo totalmente diverso. Anche il materiale originato dal passato venne scoperto e utilizzato in questa maniera: il gomitolino di fil di ferro, l'ondulato ferro fuso attorno alle cavità. Tuttavia, soprattutto il sistema stesso è stato iscritto nel progetto del corpo vivo, che finora è stato puramente organico, o, viceversa, è stato il corpo vivo a essere iscritto in quello. A maggior ragione nella pittura paesaggistica si trovava una natura diversa, tecnicamente tanto ferita quanto trasformata, sempre con il declino dello spirito, con il tentativo di distillare fiumi, montagne, pianure, al fine di delineare una creazione lineare *à la carte* geografica. Non di rado dietro a ciò si cela una ricostruzione del pianeta Terra, con una intenzione cristallina, nel senso delle opere *Corone delle città* e dei *Planetari*, del tutto razionali, di Taut e Scheerbart¹⁰. Nel senso delle forme cristalline, intese in maniera architettonica, e delle stereometrie della forma funzionale, connesse a un cambiamento dettato dalla fantasia. Soprattutto la tecnica moderna sfoderò il montaggio artistico, come strumento in un mondo niente affatto compiuto o palesemente stratificato. Il montaggio venne utilizzato fino al punto di permettere

¹⁰ Su Paul Scheerbart e sul suo allievo Bruno Taut si rimanda anche alle osservazioni critiche di Bloch nel *Principio speranza*, cit., vol. 2, pp. 849-851.

il ricambio di parti e di elementi da un complesso all'altro, così che tutto quello che era ben assemblato venne spezzato, cancellato, reso obliquo. È uno scambio che finora era noto solo nello stile grottesco, e mentre ora si espande dai precedenti *collages* d'immagini fotografiche (fotomontaggio) fino alle più improvvise utilizzazioni dello straniamento in Brecht, che sembra venire da qualche altro posto. Questa vicina estraneità, estranea vicinanza della contraffazione di De Chirico nella mostruosa natura morta accanto al camino, a sinistra con le onde marine che s'infrangono nella stanza, a destra con la foresta vergine come parete¹¹. Dunque, elementi strettamente vicini nella realtà del vissuto e nella natura cui sinora siamo stati abituati vengono separati dal montaggio di molte miglia l'un dall'altro, gli elementi separati di molte miglia si vedono immediatamente pressati insieme nel montaggio e trasferiti sulla superficie dell'immagine. Qualcosa di simile si verificò in letteratura con l'opera di Joyce: un giorno dell'agente pubblicitario Bloom equivale a ventiquattro anni di Ulisse, anche i *docks* nell'*East End* londinese¹² e i cortili dei templi indiani, resi scintillanti dall'acqua, si scambiano di luogo, o anche s'intrecciano nello stesso luogo, nella forma di una concordanza interscambiabile. Il particolare della tecnica moderna ebbe un effetto talmente variegato sulle trasposizioni

¹¹ Si tratta, probabilmente, di un insieme di elementi de-chirichiani liberamente tratti. Ringrazio Barbara D'Ambrosio della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico per la consulenza su questo caso di *èkphrasis* immaginaria.

¹² Il riferimento a Londra è in realtà da intendersi come un riferimento a Dublino, città in cui notoriamente è ambientato l'*Ulisse* di Joyce.

artistiche, e proprio nel caso in cui queste ultime non stiano solo saggiando soggettivamente, ma anche se sono riuscite a essere all'altezza di una realtà a tal punto contraffatta. Tutto questo avviene affinché il nostro mondo vada sul piedistallo, in ciò che ora è essenziale, imposto dal raccapriccio e dalla speranza, mezza accozzaglia di cocci, mezza figura, che costruisce solo se stessa, anche se in modo significativamente perspicuo all'interno della cornice.

7. Certo restano i sentieri del fare: qui in modo ingegnoso, altrove in modo costruttivo, dappertutto sempre differente. L'artificiale non è da confondersi con l'artistico, e la sedia di acciaio ha di certo lasciato libero l'ingresso allo *shock* visivo, ma non gli ha dato la parola d'ordine. Anche gli esordi fondamentali del *Cavaliere azzurro* in Marc e Kandinsky sono ancora contadini ed esotici, e non ancora da città industriale. E il soggetto figurativo che si reintegra, in maniera espressiva, al di là degli sgravi, è piuttosto una stanza dell'anima, un'interiorità musicale, un qualcosa che cela l'elemento visibile piuttosto che un'astuzia tecnica esteriore. Tuttavia l'era industriale, che permette il rifiuto dell'arte figurativa, era, nonostante ciò, presupposta in modo niente affatto esteriore per un'altra dimensione, la quale riecheggia a livello soggettivo. Gli stessi oggetti potevano dunque artisticamente apparire come abitanti della propria Terra interiore, anzi, come "gli ornamenti camuffati della nostra figura più intima". Intanto, anche rispetto al lato oggettivo cosmico, il mondo esterno è stato, soprattutto per questo, denaturato, tanto che l'esteriorità appare proprio come l'interiorità. Per questo, senza dubbio, proprio il rapporto tra l'arte figurativa e la natura non è sta-

to mai, nonostante tutta la soggettività, così ostile come nella tecnica moderna, alla quale è ovviamente estranea una “naturalizzazione” goethiana, proprio una “foresta di cristallo dell’io”, allegorico-ornamentale intesa come mondo espressivo. A partire da Galilei, nel campo delle scienze naturali, e anche della tecnica, nonostante tutta la “formalizzazione”, non è più concepibile alcun tipo di *signatura rerum* concepibile. Persino nella pittura più astratta un risuonare del figurativo è inevitabile, anche se non lo si associa al panteismo “organico” di Franz Marc. Risultato è la continua impostazione criptica, la scomposizione, tanto enigmatica quanto allusiva, la mescolanza, la ripresa in controluce delle cose: questo atteggiamento si rivolge agli ornamenti senza decorazione, a immagini scritte, a oggetti come se provenissero da firme d’autore. Nell’inaspettato seguito della frase di Shakespeare: «L’artista dona il linguaggio agli alberi, trova la scrittura nel ruscello»¹³ (per quanto il linguaggio sia espressivo come la scrittura, che è in grado di copiare, di essere emblematica e di trovare la cifra). Tuttavia la cifra stessa sta qui come cifra proprio anche del continuare a interpretare, ad attribuire un significato in un mondo che è aperto perché incompiuto; dunque, le sobrie sincere informazioni figurative di questo nuovo genere non sono incomplete per via della loro debolezza, come spesso si tende a credere, bensì anche per via di un orizzonte

¹³ Si tratta di un riferimento a Shakespeare, *Come vi piace* (*As you like it*), II atto: «questa nostra vita, lontana dai pubblici convegni, scopre la conversazione negli alberi, i libri nel ruscello, i sermoni nelle pietre e il bene in ogni cosa». Cfr. W. Shakespeare, *Come vi piace*, trad. it. di A. Meo, Garzanti, Milano, 1977, p. 233.

aperto, gravido del non ancora e di quanto è solo possibile. Per restare nell'autocomprensione di questi artisti, si potrebbe chiudere con una massima dello scultore russo-americano Gabo¹⁴ *su come si vada oltre l'era industriale*: «Se quest'arte sopravviverà il più a lungo possibile o se crescerà ancora un po', tanto da essere, seppur minimamente, importante per le epoche future, così come le arti passate lo sono state per le proprie, allora ciò si può ottenere solo se l'artista del futuro sarà capace di manifestare, con il proprio mezzo, una nuova *imago*, pittorica o scultorea, che mostri l'autentico spirito di ciò che il contemporaneo ingegno cerca di creare, e ciò che sarà l'*imago* della vita concepita nell'universo». Oppure, come si espresse Franz Marc in termini significativamente più semplici, consacrati tanto all'esodo dell'*imago* quanto all'*imago* dell'esodo: «Il dipingere rappresenta il nostro emergere in un altro luogo»¹⁵.

¹⁴ Naum Gabo, pseudonimo dello scultore e architetto costruttivista russo, Naum Pevsner (1890-1977).

¹⁵ La frase di Franz Marc, più volte ricordata da Bloch, suona: «Sapete amici che cosa sono i quadri? Il nostro riemergere in un altro luogo». Fr. Marc, *La seconda vista. Aforismi e altri scritti*, trad. it. a cura di E. Pontiggia, SE, Milano, 1999, p. 66.



Tavola 4: Albrecht Dürer, *Melancholia*

Iconoclastia e ornamenti
(Conferenza tenuta in occasione di
Documenta 7, 1968, Kassel)

Signore e signori, quando qualcosa della nostra vita è divenuto vecchio e insulso, viene rimosso, ma accade anche che, in luoghi completamente sperduti, che potrebbero tuttavia supplire ad altro, non venga rimosso: qui, in questi luoghi sperduti, ha inizio qualcosa.

Giacché parliamo nell'ambito della "Libera Accademia delle Arti" di Amburgo, mi richiamo ad Adolf Loos, alla sua battaglia contro l'ornamento e la decorazione della *Bourgeoise* nella seconda metà del XIX secolo, contro "gli ornamenti che causano eczema e ulcera" della *Gründerzeit*. Gettiamoli via. Non si è avuta, dunque, un'iconoclastia, ma piuttosto, come si potrebbe dire, un'"ornamentoclastia"¹: sono stati rimossi il menzognero vezzo e le false decorazioni, e si è fatto spazio a un ambiente pulito sia in ambito domestico sia nella produzione artigianale.

La stessa iconoclastia è un fenomeno bizzarro. Proprio come una tempesta, dovrebbe stimolarci molto,

¹ Gioco di parole tra *Bildersturm* e *Schmucksturm* irriproducibile in italiano.

come iconoclastia² e, visto che i quadri ritraggono un mondo, come tempesta universale contro il mondo che vi viene ritratto; e portarci così a dipingere nuove immagini e nuovi segni. L'iconoclastia ha un'origine singolare, alla quale è stata cambiata funzione. Iniziò a Bisanzio nell'VIII secolo: lotta contro la corona, contro le immagini degli idoli che si erano imposte, contro l'apoteosi dell'esteriorità, della decorazione e dello sfarzo che circondava il trono e l'altare. Si riferiva a una frase memorabile e tagliente, al secondo dei cosiddetti dieci comandamenti nella Bibbia: «Non ti devi creare nessuna immagine di ciò che è sopra la terra, sotto la terra o al di sopra della terra, affinché non si produca alcuna distrazione».

Ciò era già stato ripreso nel IV secolo da un vescovo di Smirne e successivamente il fuoco si propagò anche a Bisanzio e ad Atene, dove, con influssi islamici, già nel secolo VIII, sotto l'imperatore Leone III, che proveniva dalla Siria, iniziò una disputa violenta: basta con la raffigurazione di questo mondo; bisognava trovare segni, allegorie, simboli, ornamenti di un mondo altro, migliore. Sotto la guida dell'imperatore la lotta contro gli iconoduli fu spesso dura e niente affatto indolore. La provincia dell'Ellade, con la sua antica tradizione artistica greca, vi si oppose senza successo. Fino a quando, oltre cento anni dopo, ovvero nell'anno 843, un'imperatrice, Teodora, riportò la questione sui vecchi e banali binari.

Poi, per guardare anche al contenuto politico, la lotta riprese molte centinaia di anni dopo, con la guerra contadina, in riferimento a quel vescovo di Smirne. Ora era la volta di Karlstadt: iconoclastia contro gli idoli dei dipinti

² Gioco di parole irriproducibile in italiano tra *Sturm*, tempesta, e *Bildersturm*, iconoclastia.

a olio³, contro lo splendore, contro l'esteriorità, contro lo sfarzo nella chiesa e nella vita dei pretacci, tutto questo era da gettare via. Semplicità, chiarezza, popolarità. Anche questo scomparve, non senza la partecipazione di Lutero, che già da tempo si era rappacificato con i poteri dominanti, con il loro sfarzo e i loro rappresentanti.

La questione finirebbe qui, se la parola iconoclastia non avesse ancora un suono curioso e un'associazione nella nostra nuova arte, non solo nella lotta contro la decorazione, bensì con un violento salto in un'area a lungo inesplorata e che è molto peculiare, vale a dire nella pittura astratta. Anche qui ha luogo un'iconoclastia. Cominciò a Monaco intorno al 1910-1911 con il movimento de *Il cavaliere azzurro*, con la rivista della nuova pittura espressionista, con Kandinsky e Marc; proseguì e finì, ma non del tutto.

Dovrebbe essere rappresentato un mondo altro rispetto a quello esistente, in forma di fuga, ma anche di negazione; dovrebbe essere dipinto un mondo nuovo. Sì, ma quale? Arrivò il *Cavaliere azzurro*. Ci trascinò nel periodo della guerra, della rivolta contro la Germania guglielmina, contro questa terrificante mondialità, contro i terrificanti signori che ci hanno servito il mondo della morte, della fame e del non senso. La pittura espressionista e astratta diventò poi la pittura della USPD⁴,

³ Il dizionario tedesco dei fratelli Grimm designa come *Ölgötze* un'immagine idolatrata tinggiata con colori ad olio. L'espressione venne poi usata al tempo della riforma, soprattutto quella di Zwingli, come segno di derisione per le immagini sacre nella chiesa cattolica.

⁴ Sigla della *Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (Partito Socialdemocratico Indipendente Tedesco).

della rivolta contro il regime, e lo spauracchio di tutti i borghesucci. E curiosamente, forse neanche troppo, è rimasta tale fino ad oggi.

Cosa c'è ora? Qual è il contenuto? Da dove provengono quei tratti apocalittici che non c'erano nel periodo monastico dell'iconoclastia? L'antico mondo crolla. Non ci si deve più pensare. Deve essere creato un nuovo mondo, con il pennello, con lo scalpello, sul palcoscenico, nella poesia, nello sperimentare, nel creare nuovi modelli. Di qui Brecht: sperimentare sulla base di un esempio inesistente; affinché qualcosa abbia successo, viene prima sperimentato, senza spargimenti di sangue, sul palcoscenico. *Il consenziente e il dissidente*⁵, fino alla formula più semplice, non sontuosa del *Vaudeville*⁶.

“Pensate che Constance si comporti bene?”⁷: questo interrogativo viene sperimentato come domanda sul palcoscenico, senza riguardo alle soluzioni schematiche avute finora e senza riguardo alla compattezza e alle risposte trovate. Non c'è una risposta compiuta, già pronta e che si vomita come fa una cicogna con i rospi (secondo un'immagine di Thomas Münzer)⁸. Non una

⁵ Si tratta di un riferimento alla *pièce* di Brecht *Il consenziente e il dissidente* (*Der Jasager. Der Nichtsager*, 1955), trad. it. di E. Castellani, in Id., *Teatro*, 3 voll., a cura di E. Castellani e C. Cases, Einaudi, Torino, 1961, vol. III, pp. 470-488.

⁶ Il *Vaudeville* è un genere teatrale nato alla fine del Settecento in Francia. Il termine “vaudeville” indica le commedie leggere che alternano alla prosa alcune strofe cantate su arie conosciute.

⁷ Possibile riferimento alla figura di Constance del *Re Giovanni* (*The Life and Death of King John*) di Shakespeare.

⁸ Si tratta, chiaramente, del teologo rivoluzionario e condottiero della guerra dei contadini, Thomas Müntzer (1489-

soluzione veloce, ma, diciamolo: cattiva, esatta, arguta, rivoluzionaria; in parte rivoluzionaria anche contro se stessa. Giù il sipario, e tutte le questioni restano aperte. Dunque si tratta ugualmente di un'iconoclastia contro l'eventuale *cliché* che potrebbe crearsi al suo interno e nelle proprie file.

Questo è il punto di partenza in un mondo che si trova visibilmente in rovina, che fermenta nel nuovo; tuttavia il vecchio non vuole svanire e il nuovo non vuole divenire così come lo si desidera. Uno sperimentare continuo in un ambiente circostante che si potrebbe definire "spazio vuoto con scintille". Tuttavia le scintille non costituiscono ancora una figura, e lo spazio vuoto rende difficile respirare. E ora inizia una fase di sperimentazione in questo strano contesto, così come nello "spazio vuoto con scintille", da un lato negativo, da un lato positivo.

Con ciò vengo al fatto che vorrei mettere in luce qualcosa sotto quattro punti di vista.

Primo: progetto, che assume un nuovo ruolo. Secondo: frammento, che non deriva più da incapacità, bensì dalla più grande abilità. Terzo: *montage*. E quarto: proprio l'enigma dell'ornamento, dove ci sono molte cose che non tornano, che Loos ha combattuto fino all'ultimo e che ora può assumere un nuovo illuminante significato,

1525), al quale Bloch ha anche dedicato un'opera (*Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, 1921-1969, trad. it. di S. Krasnovsky, a cura di S. Zecchi, *Thomas Münzer, teologo della rivoluzione*, Feltrinelli, Milano, 2010). Anche sulla scorta di questo titolo, mantengo qui la grafia scelta da Bloch, ovvero Münzer, con la sola z. Si tratta della versione tipica nella storiografia ottocentesca.

perché in esso si nasconde un simbolo, una figura che si persegue. In modo più breve, più laconico, più fortemente archetipico e più penetrante, viene formulato qualcosa che attira lo sguardo su di sé e che, in modo breve, potente ed evidente, illumina la via: affinché non diventi o non sembri un labirinto, ma indichi la meta, senza essere un *cliché* che abbia il rango di un simbolo, di un simbolo che sia completamente formato e che stia davanti ai nostri occhi.

Non è più la stessa decorazione che si ritrova sul divano su cui i piccolo borghesi si sdraiano dopo le due, per schiacciare il loro pisolino: “Solo un quarto d’ora”. Non sono più tende di pizzo; non è più la robaccia del periodo della *Gründerzeit* del XIX secolo, quasi neanche la pomposità barocca. Pomposità, quando è stata rappresentata come stordimento e illustrazione di un’esistenza da sfruttatore, di un’onnipotenza principesca, e così via, che annebbia e ricopre in modo gradevole. No, l’ornamento ha un compito, ci attrae, non solo nel concetto, non solo in uno *slogan* verbale, scritto e concettuale, bensì nella forma concreta! Un compito che è assegnato all’arte figurativa e naturalmente al dramma, al teatro, alla poesia, alla novella, al romanzo e alla filosofia, nel suo lato artistico.

Così abbiamo innanzitutto una trasfigurazione con l’abbozzo. L’abbozzare è stato visto finora come una piccola faccenda domestica da artista. Se ne va con l’artista, viene gettato via, la polvere del laboratorio può anche scomparire. Non è più esattamente così. L’abbozzo ha una sua dignità, essendo una prova, un tentare in un mondo che, soprattutto, cerca e che forse, nel nostro tempo, è di fatto ancora alla ricerca. Dunque non si può prendersela così comoda. O forse anche sì, visto che di

certo non è il grande amore, non è la grande opera totalmente compiuta, ma una vita che saggia, che sperimenta, che costruisce modelli su come le cose potrebbero essere. O anche che, come potrebbe darsi, si sbarazza del modello, se i *facts*⁹ lo contraddicono, oppure se, ancor peggio, attraverso il suo provare, i *facts* vengono attestati. Gettare via! L'abbiamo così inteso. Ciò che quindi ci si presenta è l'assoluta novità del frammento.

Come sapete, i drammi di Brecht si chiamano esperimenti, così li chiamava, e devono essere incompiuti. Ogni regia di Brecht era un ribaltare ciò che fino alla sera precedente era compiuto: deve anche andare diversamente. Qualcosa resta aperto: con la massima precisione si evita la chiusura, si evita che una qualche affermazione stereotipata o dogmatica si produca alla fine. Prima il fatto di non portare a termine la propria opera era il segno dell'incapacità dell'artista. Il segno della responsabilità dell'artista sta qui nel fatto che egli non la porta a termine, che qualcosa ai margini resta aperto, ed egli si iscrive al suo interno, e che conferisce all'apertura l'onore del formare, in un mondo che di per sé non è affatto conchiuso. È una menzogna presentarlo come conchiuso, dare spazio a una pittura di superficie, un laccare, polvere laccata, crollo laccato in frasi ben slanciate di tipo classicista. Pur essendo un mero abbellimento, sono molti gli artisti marxisti che applicano questo metodo, certo non volentieri, ma in modo forzato. Al contrario, il frammento, essendo qualcosa che bolle, è *in making*: è ancora intento alla creazione, in

⁹ In inglese nel testo.

un mondo che è di per se stesso molto lontano dall'essere conchiuso e perfetto, che è ancora in corso. Non c'è nulla di più frammentario di una cosa che è in corso d'opera, che non è ancora decisa, che non fallisce, ma neanche è ottenuta. Un tale processo ha bisogno di noi che cerchiamo e che plasmiamo in modo frammentario, sempre in vista di un cambiamento, o meglio ancora, di una fine pronta alla rivoluzione. Ha bisogno di noi per essere rappresentato in quest'apertura, in questa piechezza attorno ai margini – molto lontano da ogni genere di classicismo. Il classicismo è diventato controrivoluzionario.

Quindi da noi gli elementi dell'Espressionismo non sono scomparsi. Già da un pezzo sono irrisi, con la *Nuova Oggettività*, il che significa, dal punto di vista storico, con la vittoria di Noske¹⁰, con l'adattamento della socialdemocrazia, con la pace, con la realtà. La *Nuova Oggettività* – come se questa fosse stata poi così oggettiva; come se avesse potuto esprimere *l'oggetto* e le grandi urla. Non si fa la frittata senza rompere le uova. Neanche le urla degli idioti e dei dilettanti hanno un bel suono.

¹⁰ Il riferimento è a Gustav Noske (1868-1946), il politico tedesco, che, dopo essere stato prima operaio e poi giornalista socialdemocratico, dal 1906 fu deputato al Reichstag. Nel gennaio 1919 fu a capo delle truppe che, su ordine del presidente Ebert, soffocarono nel sangue la rivolta spartachista di Berlino. Per questa ragione il suo nome venne associato al tradimento della classe operaia. Ministro delle forze armate nel 1919-20, capeggiò poi l'amministrazione di Hannover fino al 1933, quando si ritirò rifiutando l'offerta di collaborazione con il regime nazista. Venne incarcerato dopo l'attentato a Hitler del luglio 1944.

Ma gridano meglio quando tengono chiuso il becco. Un urlo che non ha più bisogno, come si pensava nel circolo di George, di correre attraverso l'arpa d'oro¹¹ per poter diventare presentabile in società. Venne meno questo impeto, in parte ridicolo, che si trovava nell'Espressionismo, e a maggior ragione la *Nuova Oggettività* sparì. Di contro, Espressionismo, Surrealismo, Costruttivismo, Dadaismo, nomi che provengono dal tempo più antico, sono improvvisamente tornati a essere interessanti nello stile del frammentario e, soprattutto, del cosiddetto *montage*.

Veniamo, prima di tutto, all'essere aperto, al cui interno troviamo il frammentario. Nel suo *Manuale di armonia* Schönberg afferma che il canto termina senza una fine, senza tonica¹². In forma mistica: nel *Lied von der Erde* di Mahler, nelle ultime parole "ewig, ewig" (*per sempre, per sempre*), non c'è la tonica; il suono resta sospeso nell'aria – tendente a mi, re, ma non arriva mai a do. Questo paradigma del frammentario è un suono mistico consentito dall'apertura sia dell'occhio, che guarda ancora ulteriormente al di fuori, sia della mano, che segue la massima: bisogna oltrepassare il bersaglio per poterlo cogliere.

Così tutti i principi stilistici anticlassici sono tornati a essere interessanti e vivi, e hanno trovato nel *montage*

¹¹ Si tratta di un verso della poesia di George dal titolo "Böcklin", nelle *Zeitgedichte* pubblicate nel sesto numero della rivista «Blätter für die Kunst», fondata da Stefan George, a cura di Carl August Klein, Berlin, 1902-1903, p. 5.

¹² Cfr. A. Schönberg, *Manuale di armonia* (1911), a cura di L. Rognoni, trad. it. di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano, 1963, p. 178.

una delle espressioni più provocatorie, la cui origine è nel fotomontaggio, iniziato da John Heartfield. Stabilire delle relazioni, non come menzogna, bensì come prova ed esperimento, in un mondo che sta crollando ed è un cumulo di macerie. Laddove c'è una relazione stretta tra le cose, oggi come ieri e come dopodomani, ritorna sempre l'identico e ciò che ci è più intimo. Tutto questo viene dismesso nello sguardo pittorico, innanzitutto nello sguardo pittorico. Nel quadro o nella poesia ciò che si trova vicinissimo, l'uno accanto all'altro, viene separato brutalmente, portato a distanze di molte miglia. E ciò che dista centinaia di miglia viene compresso nella massima vicinanza, in questo attimo, in un mondo scisso, in un mondo delle relazioni frammentarie, in un mondo di inverosimiglianze.

È quel che accade nel quadro di De Chirico¹³: due persone siedono davanti al camino in un'accogliente *living room*. A sinistra un muro, a destra un muro. In primo piano c'è il camino, con un rassicurante fuoco ardente. Da sinistra entra una gigantesca onda marina. E a destra una foresta vergine con animali da preda striscianti e serpenti. Tutto questo insieme nell'accogliente *living room*.

Oppure, come ben si sa, nell'*Ulisse* di Joyce, con un'odissea di altro genere. Ulisse è un agente pubblicitario, di nome Leopold Bloom, un povero diavolo. E tuttavia c'è di nuovo Ulisse in lui: non si sa dove ci si trovi. Sono i *docks* di Londra¹⁴ con l'acqua stagnante, oppure si tratta, come sostiene Joyce, dei templi indiani resi scintillanti dall'acqua? Tutto si confonde, inganna

¹³ Vedi *supra*, nota 81.

¹⁴ Cfr. *supra*, nota 44.

gli sguardi, dissolve le relazioni, e di certo non secondo il gusto soggettivo. Naturalmente una rottura è necessaria, per poter così dissolvere il mondo. Tuttavia ci sono concordanze tra oggetti estranei. Così nascono in ciò quadri simili alle allegorie: anche ciò che è completamente opposto, o almeno non affine, viene connesso in un modo provocatorio.

Penso a un'allegoria di Jean Paul: "Il corno della luna riverbera d'argento"¹⁵. O addirittura, ancora Jean Paul, al *Discorso del Cristo morto*, il quale, dall'alto dell'edificio del mondo, proclama che non vi è Dio alcuno¹⁶. L'edificio del mondo come una grande casa, con un altare e una gigantesca balconata, dalla quale un morto parla rivolgendosi verso il basso. Che cosa significano suggestioni così curiose?

E però non è ancora montaggio in senso moderno, ha ancora un effetto giocoso, giocoso *nonostante tutto*. Seria è la vita, serena l'arte. Certo vi è dentro qualcosa che provoca, ma non intenzionalmente. Qui manca ancora il mandato. Rapporti di questo tipo diventano vivaci attraverso il nuovo sguardo. Questo sguardo si è già presentato una volta, del tutto circonfuso di superstizione e in un mondo del tutto saturnino, che non lo ha condotto al suo massimo splendore. Nella malfama-

¹⁵ Di allegorie simili pullula l'opera di Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825). Bloch si riferisce probabilmente a un passo tratto dal *Titan*, Janser, München, 1961, p. 349. Su Jean Paul cfr. anche *Il principio speranza*, cit., pp. 930-933.

¹⁶ Jean Paul, *Il discorso del Cristo morto e altri sogni*, trad. it. di B. Bianchi, ed. Ricci, Parma, 1977 e anche in Id., *Scritti sul nichilismo*, trad. it. a cura di A. Fabris, Morcelliana, Brescia, 1997.

ta astrologia si trova una peculiare forma sperimentale di *montage* con un'altra segmentazione del mondo, e di tipo terribile, assolutistico, emanatistico, a partire dall'alto verso il basso. Non come lo intendiamo noi, trasversale o persino inclinato verso l'alto: ribelle contro il risalire verso l'alto e di sbieco rispetto all'esistente, tenendosi saldi pur nel crollo del mondo, per scoprire le relazioni dialettiche, che hanno luogo con l'improvvisa vicinanza o con il distacco dalla vicinanza, da ciò che è totalmente inusuale, con la lontananza dall'abituale. Regno minerale, regno vegetale, regno animale e regno umano: il mondo viene segmentato dall'alto verso il basso. Ad esempio Saturno. Saturno sopra e il piombo sotto: sono la stessa cosa, sono in relazione. Nella *Melancholia* di Dürer¹⁷, in questa magistrale incisione, la figura rimuginante con le ali sospese è la tristezza, appunto melanconia, vanità, profondo rimuginare e meditare nella clausura della cella. Tutto intorno alla figura si trovano sfere e dadi di pietra, nella mano un attrezzo che è adatto esclusivamente a incidere il legno. Dunque vanità, prigionia, rimuginare, la stella delle carceri, delle caverne, ma anche dei tesori nascosti nelle caverne. Ed in fondo piombo. Tutto questo messo perpendicolarmente sulla stessa forchetta, per così dire, o sullo spiedo. Una delle prime e straordinariamente rimarchevoli forme di *montage* che fa riflettere, e questo nonostante l'assoluta insensatezza dell'astrologia.

Oppure Giove e lo stagno. Gioviale: abbiamo conservato ancora questa parola. Quando un uomo, specialmente se ha una folta barba, guarda in modo gioviale,

¹⁷ Si tratta della notissima incisione di Albrecht Dürer (1471-1528), densa di riferimenti esoterici. Vedi tavola 4, p. 70.

cosa che accadeva prima, mostra uno sguardo gioviale. Non voglio sviluppare questo punto, dal Sole fino all'oro, dalla Luna fino all'argento, da Mercurio fino al mercurio e a tutte le qualità umane che vi corrispondono.

Era una circostanza straordinaria, che modifica il posizionamento delle cose nel mondo. Testimonia l'antica esistenza di un *montage* che al tempo del Manierismo causò anche una rivoluzionaria rottura, dal momento che gli oggetti più improbabili improvvisamente distruggevano la sacralità, la bellezza e l'immagine divina. Pensiamo ad Arcimboldo, che ha formato il volto umano con barbabietole, foglie di fico e bucce di patate¹⁸.

Come si arrivò a tutto ciò? Le vecchie relazioni sono rotte, mentre le relazioni "proletarie" muovono per così dire dal basso verso l'alto. L'apostasia¹⁹ entra nell'immagine divina e la rappresenta. È il caso bizzarro appunto di una rifunzionalizzazione del mondo attraverso il *montage* che è sospetta ai classicisti, tanto a sinistra, quanto a destra; viene perseguitata per il fatto che rende dubbio ciò che è dato, accosta cose improbabili, crea immediati collegamenti trasversali e altri accordi, predisponendo così l'aspetto pittorico. Nella storia politica molto è stato predisposto dall'arte; questo genere di sovrastruttura ha infatti attivato la struttura, portando (o contribuendo) a una coscienza sensibile, chiara e comprensibile.

Ma il tema della nostra breve discussione non è né il frammento né il *montage*, bensì l'ornamento e dunque

¹⁸ Il riferimento è al dipinto di Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), dal titolo *L'ortolano*, 1590, "Museo civico Ala Ponzone", Cremona. Tavola 5, p. 99.

¹⁹ Gioco di parole intraducibile in italiano con *Abfall* che significa tanto apostasia quanto rifiuti.

torno all'inizio. Ho già detto come Loos abbia completamente condannato questi incrostati ulcerosi ornamenti da tarda borghesia della *Gründerzeit*. Fa la sua comparsa un elemento puritano, e s'aggiunsero l'ipocrisia della *Nuova Oggettività* – bando alla vostra decorazione! – e il cosiddetto funzionalismo, che ha bandito la decorazione da cima a fondo, l'eccesso, la gioia e ciò che non è utile: tutto doveva essere finalizzato a una funzione.

Le conseguenze le vediamo solo ora, purtroppo. La funzione è irriconoscibile. Non c'è una grande differenza tra un'università di vetro e di cemento armato, un aeroporto e un teatro, o un manicomio: sono tutte costruzioni simili. Completa trasparenza, mancanza di poesia, morte piena dell'ornamento, dell'eccesso, del lusso, del femminile. Si è sviluppata una pura arte dell'ingegneristica.

Non siamo dappertutto al crepuscolo. Vediamo anzi che qualcosa torna a fiorire nella consapevolezza. Il grido di gioia non è più “Hurrah, non ci viene più nulla in mente!”, bensì si guarda indietro, e un qualcosa come lo *Jugendstil* diviene improvvisamente interessante nell'architettura, nella pittura e quanto meno in ciò che circonda i quadri.

Contemporaneamente però, c'era il *Cavaliere azzurro* e l'Espressionismo, e anche il movimento del *Bauhaus* che non era affatto terminato, dato che l'appiattimento si è mostrato solo in seguito. Lo stesso *Bauhaus* era chiarezza, sobrietà e liberazione dall'inganno; era verità e onestà. Ma dopo non c'è stato proprio più nulla di buono, perché dopo la morte della fantasia, dopo la “Nera Peste” non si è fatto più nulla in architettura.

E tuttavia, al contempo, qualcosa è avvenuto, come mostra il *Folkwangmuseum* di Essen: una parentela im-

provvisa in termini di *montage*, e non ricercata, con concordanze nei mari del sud; venne scoperta la “scultura nera”. Iniziò anche un peggiore e discutibile eccesso di fantasticheria, di inganno. È facile che la fantasticheria si trascini dietro l’inganno, visto che i criteri non si trovano ancora in superficie. Ma sono nate anche importanti opere, sino a Paul Klee (che insegnava al *Bauhaus*), Max Ernst, Chagall, Kandinsky, Franz Marc. Da questo periodo provengono grandi sollecitazioni, che ci sono rimaste e ancora sopravvivono e ci esortano. Ho cercato di spiegare le loro intenzioni. Liberazione dall’inessenziale e concentrazione sull’essenziale. Per l’arte applicata niente più decorazione, e in compenso si libera un’espressività che non è solo espressione di questa utilità tecnica, ma anche di un’altra umana utilità, degli esperimenti e della ricchezza di fantasia che troviamo nel mondo, il quale si aspetta da noi ciò che è politicamente necessario. All’inizio tutto questo era in stretto rapporto con la politica. Il partito indipendente socialdemocratico della Germania (USPD) e la Lega spartachista avevano un saldo legame con questi artisti. L’intera arte russa dopo il 1918, 1919, 1921, era futurista, in senso buono espressionista, audace, distruttiva: portava scritto in fronte “*épater le bourgeois*”²⁰ (ad esempio Majakovskij). Era la speranza di tutto ciò che in Occidente inseguiva nuove forme e un’esuberanza più sincera, più audace, più saggia.

Apparve qui all’orizzonte il nuovo mondo, quello voluto, e non consisteva solo in *budgets* di produzione organizzati nei minimi dettagli, con i quali certo si avviano i negozi, ma che per il resto non attirano proprio nes-

²⁰ Il famoso motto “scandalizzare la borghesia” è in francese nel testo.

suno: a questo ambito non appartiene solo uno sfondo moralistico, bensì anche l'attacco alla fantasia. Ciò accadeva in questa stretta alleanza tra rivoluzione ed Espressionismo e, soprattutto, nello sprigionarsi della immaginazione e nel prefigurarsi di una concreta utopia, più o meno destinata a realizzarsi. Un'utopia che si riferisce a ciò che ci sembra degno dell'uomo, a ciò che costituisce il contenuto della vita e che ha bisogno del regno della libertà per potersi presentare, per non cadere in una noia da pensionati. Piuttosto, affinché attecchiscano questi segnali e valga la pena di essere liberi dal guadagno, e non subentri la melanconia di chi vive di rendita, il quale gode sicuramente di questa libertà, ma in molti casi conduce una vita triste. Questo ambito è stato ed è coltivato dall'arte. Essa è un fattore eminentemente psico-sociale e non solo un così detto fattore culturale, che non riguarda nessuno.

L'ornamentoclastia, questa nuova forma di iconoclastia, ha distrutto l'ornamento. Ma come stanno le cose lì dove si è verificata sul serio un'iconoclastia? Quindi non solo a Bisanzio, bensì soprattutto nell'Islam. Quest'ultimo richiedeva di prendere veramente in parola il secondo comandamento: «Non devi crearti alcuna immagine di ciò che è sulla, sotto o sopra la terra». Non si potevano rappresentare né corpi, né edifici. Se venivano rappresentati erano eccezioni, come ad esempio nei tappeti con scene di caccia, come pure nel "Patio dei Leoni dell'Alhambra" a Granata. In generale però ci si trasferì nell'ambito nuovo dell'arabesco e dell'ornamentale, rinvenibile soprattutto nel tappeto persiano.

Questo eccesso d'ornamento, scaturito dall'iconoclastia, non è però il segno di un addio al mondo, di una fuga dal mondo, che viene asceticamente negato. Sorge piut-

tosto un regno totalmente nuovo. Non un regno come quello fino allora vigente nell'arte greca, che si fermava totalmente alla superficie, secondo l'opinione di questi nuovi iconoclasti. Bensì un nuovo e inquietante regno dell'inconscio, del subconscio, di ciò che si aggira nei sogni, nelle idee e nelle aspettative. In un altro polo della coscienza si ha un pre-dipingere, un pre-sperimentare nella grande fantasia, politicamente non responsabile (visto che non lo si paga in contanti), ma artisticamente altamente responsabile, poiché faceva la prova.

Così sorse il *Folkwangmuseum*; sorse la cultura dell'ornamento. Ma questa cultura è sempre in cattive condizioni. E tuttavia qui si prepara qualcosa di nuovo, siamo all'inizio in stretto rapporto con movimenti politici di liberazione e del fuoriuscire dallo "spazio vuoto con scintille", del fuoriuscire dal puro ornamento del labirinto, cosa che concerne il sentiero (quanto al percorso), e del fuoriuscire dal *cliché* del catechismo e della frase stereotipata, che porta ai crampi dello sbadigliare (quanto al fine). Nell'ambito che abbiamo avvistato si prepara qualcosa che non si dà solo concettualmente o in sogni astratti e utopici, ma che ci si presenta in una figura sensibile: una figura che si manifesta già da tempo in un'unica, memorabile, arte tardiva, esistente nella forma che conosciamo solo a partire dal XIV secolo, ovvero nella musica.

Si può dire che anche la musica sia pittura astratta. Lo è sempre stata. Dov'è dunque il suono, dove sono tutte le figure che la musica per incanto fa apparire, o simula, oppure fa risuonare in anticipo o rilucere come esempio? Nulla di ciò accade nel mondo, nessun singolo pezzo musicale dipinge. Quando, purtroppo anche nella sesta sinfonia di Beethoven, risuona il grido di un cu-

culo, questo è completamente privo di musicalità e del tutto insignificante. Al contrario lo scorrere del rigagnolo nella scena del torrente, questa sì che è musica! Però risuona con rumore anche il fulmine, pur non essendo visibile! Avviene qui la trasposizione in una sfera totalmente lontana dal consueto mondo delle cose e che tuttavia ci rapisce profondamente, designando e mostrando un nuovo mondo.

Si può dire che a partire da Kandinsky il musicale sia penetrato nell'arte figurativa. Questi esige un basso continuo della pittura, non solo nel senso del rigore, del formalismo matematico, che abita la musica fin da Pitagora, ma anche nel senso del "non-so-come", dell'esaltarsi, dello sciamare, che dà a se stesso la propria norma, non essendo vincolato a quanto viene conferito dall'esterno. Si tratta piuttosto di un nuovo produrre ciò che, nel mondo oggettivo, concerne gli ornamenti che il pittore deve solo stabilire e che, ecco il punto sostanziale, hanno un duplice volto, lo hanno sempre avuto. Ornamenti della nostra propria figura mascherata, così che si dia un *tat tvam asi*²¹ (questo sono io), qualcosa che ci cattura nei numerosi quadri significativi che diventano ornamentali: un ornamento come cifra di ciò che è presente nella natura, che si aggira, dorme e attende la nostra chiamata: questo è l'ornamento.

Un ornamento dunque, che ha in sé più storia e più sperimentazione del singolo *montage* e della singola opera d'arte: che cosa è questo? Organico? Che cos'è l'acanto? Cosa sono le straordinarie proliferazioni del barocco

²¹ Formula sanscrita, chiamata Mahavakya, cioè Grande parola, che significa letteralmente: "Questa cosa vivente sei tu". La formula si ritrova anche in *Spirito dell'utopia*, cit., p. 47.

e, prima, a maggior ragione, del gotico? Metaorganico. Tutto è fatto di corporeo, di piante; viene fondato un nuovo mondo che ha improvvisamente un proprio stile; e tuttavia è ancora statico in modo tale che gli ornamenti possano essere messi in fila, scorrere nell'ordine, ed essere, l'uno come l'altro, degli stereotipi. Ma l'unicità, ciò che è vittorioso di un ornamento, di un sigillo, di un simbolo, non di un'allegoria, e non con ambiguità, ma con una perspicuità acquisita o che funge da esempio: tutto ciò emerge ora da questi quadri e quasi realizza, in modo inedito, il motto di Dürer: "Il mondo è pieno di figure"²². Oppure, con una frase di Schelling che in una occasione delle *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, esprime un grandioso paragone, secondo cui la natura è un autore colossale²³. Ma ciò che essa scrive, lo scrive in una lingua morta, e ogni naturalista è dunque un archeologo e un antiquario. Questa lingua morta, questa scrittura a nodi dei Maya²⁴, questa lingua degli Etruschi, è qualcosa che dobbiamo comprendere. Questa lingua si dà nella natura, e aspetta colui che, in modo simpatetico, può inoltrarsi in questo fondo primordiale e al quale appaiono tutte le straordinarie immagini come monte o valle, cielo stellato e prato, deserto e bosco e le molte figure vegetali; tutte queste immagini ci dicono in

²² In realtà il motto di Dürer è, come noto, "il buon pittore è dentro pieno di figure".

²³ Si tratta del seguente passo: «La natura è per noi un autore molto remoto, che ha scritto in geroglifici e le cui pagine sono colossali, come dice l'Artista di Goethe». Fr. Schelling, *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, a cura di C. Tataciore, Guida, Napoli, 1989, p. 96.

²⁴ Incas, in realtà.

un linguaggio morto qualcosa che ci cattura nella bellezza e nella sua capacità espressiva della natura, qualcosa di cui s'ignora il significato. Una straordinaria frase nella quale c'è solo una cosa obliqua, tratta dalla statica: ciò che Schelling chiama linguaggio morto, avendone nostalgia. E non si avverte qui un linguaggio futuro, capace di metterci in contatto con ciò che arriva, con ciò che dorme, con ciò che è una figura di fuga.

Da dove provengono tutte le metafore di cui disponiamo? Il fuoco, la luce, il lampo e “il monte delle difficoltà” e “il fondo valle viene attraversato” sino alla banalità della stampa giornalistica. Da dove proviene questa metaforicità, per la quale applichiamo su noi stessi cose puramente naturali, quando non ci sono cifre che possano illuminarci il cammino?

Che cosa è il carattere di monte, di valle, di palma, di leone, che trova la sua massima espressione nell'ornamento, che ci viene incontro come leggibile in natura non nella forma di un linguaggio morto, quanto piuttosto come scrittura figurativa cifrata? È necessario un ampliamento del saper leggere e della utopica coscienza e del sapere utopico in bellezza e in arte, con lineamenti, con figure, non solo con allegorie – queste sono ambigue, o per lo meno hanno un doppio significato –, ma con simboli. Questi ultimi sono inequivocabili e hanno la loro invariante di direzione: si sa che cosa significano e per questo non vale più l'espressione: “giù il sipario, tutte le questioni sono aperte”. Qui c'è qualcosa su cui vorrei soffermarmi. Ciò di cui abbiamo bisogno per illustrare il nostro cammino è un concetto così costruito che non si limita solo alla parola o alla grammatica scientifica e filosofica, bensì ci viene incontro in un pre-apparire sensibile, in una nuova arte.

Signore e signori, probabilmente molti di voi, durante questa conferenza, il cui fine non vi era del tutto chiaro o non vi sembrava esserlo, hanno avvertito qualcosa di frivolo. Siamo nel mezzo di un momento politico così agitato, e si parla di arte, ornamento e iconoclastia, anche se in connessione con i valori apocalittici dell'arte; un'arte di fuga, un'arte dell'esodo, che è sazia di rappresentare in modo bello e decorativo solo oggetti. Eppure, che cosa ci importa di questo?

Il pericolo che sia qualcosa di non vincolante si fa eminente anche in quest'arte. Siamo appena ai suoi inizi, e già può essere che scompaia di nuovo. Può anche darsi che, dopo dieci, venti, cinquant'anni, riemerge ancora, così come è già riemersa dopo il tramonto del 1920. Sicuramente sarà così, se è una questione esoterica, resta un'unica via di fuga e si gioisce per il fatto che non è figurativa e che *per questo* si chiama astratta. L'astrattezza è anche un oggetto: una straordinaria educazione che ha luogo nel vedere, nel sentire, nel parlare, nel pensare, una grande educazione che deve affermarsi sugli oggetti per vederne altri.

Il criterio della verità artistica è un compimento, senza che l'oggetto finisca. L'oggetto viene definito, portato alla sua forma più pura. L'oggetto è, prima di tutto, il soggetto umano e i suoi rapporti. Gottfried Keller²⁵ che,

²⁵ Il nome dello scrittore e poeta svizzero Gottfried Keller (1819-1890) ricorre spesso nella pagine di Bloch, e soprattutto nel capitolo "La metafora di Keller" (*Gleichnis Kellers*) dei *Literarische Aufsätze* (*Scritti letterari*), pp. 579-581, da cui sono tratti due dei saggi sopra tradotti. Il romanzo più importante di Keller, e anche il più citato da Bloch, è *Der grüne Heinrich* (*Enrico il verde*), pubblicato tra il 1854 e il 1855.

come grande artista, è innanzitutto molto figurativo, declama: «Bevete, o occhi, quel che le ciglia trattengono dell'abbondanza dorata del mondo, invece di congedarvi dal mondo»²⁶. E sostiene che i personaggi di Shakespeare esercitano tutti, senza distrazioni, il puro mestiere del loro carattere.

Sul palcoscenico shakespeariano si trova ciò che dovrebbe essere su ogni palcoscenico, senza la cesura apportata dal caso, senza gli abbellimenti e i fastidi della vita: «È vietato l'accesso ai non impegnati». Tutto deve avere un senso, ed è per questo che viene definito quel che nella vita non succede mai. In ogni caso, non in questa purezza, in questa conchiusa forma della compiutezza, e senza fastidio. Certo, questo contraddice quanto ho sostenuto all'inizio, ossia che nell'arte contemporanea irrompe il caso.

Pensate ai romanzi: ad esempio Uwe Johnson²⁷,

²⁶ Si tratta degli ultimi versi della poesia *Abendlied*, in G. Keller, *Gesammelte Werke*, Verlag von Philipp Reclam, Leipzig, 1921, I vol., p. 22.

²⁷ Bloch si riferisce alla letteratura sperimentale di Frisch e di Johnson anche nel testo dei *Literarische Aufsätze* dal titolo *Gesprochene und geschriebene Syntax: das Anakoluth* (pp. 560-567). Il romanzo dello scrittore tedesco Uwe Johnson (1934-1984), *Mutmassungen über Jakob*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1959 (*Congetture su Jakob*, ed. it. a cura di E. Filippetti, Feltrinelli, Milano, 1995, 1° ed. 1961), uscì nella DDR nel 1959. Riscosse subito un grande successo, nonostante la difficoltà dello stile. La realtà è qui vista come un ambito di ricerca, sul quale si possono formulare ipotesi, congetture. Tra i romanzi di Johnson: *Il terzo libro su Achim* (1961, ed. it. a cura di E. Filippetti, Feltrinelli, Milano, 1963), *Due punti di vista* (1965, ed. it. a cura di V. Ruberl, Feltrinelli, Milano, 1970), la grande

Congetture su Jakob; oppure a Max Frisch, *Biografia. Un gioco scenico*, dove una vita viene iniziata di nuovo da capo²⁸. Come sarebbe, dunque, se la si cominciasse diversamente, se si facesse come un regista sul palcoscenico e si riorganizzasse la vita, con i suoi corsi. Tutti voi potete cambiare il vostro corso esistenziale con facilità, per gioco, dicendo: se, dodici anni fa, non fossi entrato nel caffè, o se non avessi attaccato il mio cappello a quel gancio, se non avessi conosciuto quella fanciulla, se non avessi incontrato quell'uomo, se non avessi ricevuto quest'orribile impiego, e cose simili.

Dunque, ricominciamo da capo, come fa Frisch, e vediamo come procede. Sorprendente, se riesce proprio così. Ciò è tutt'altro rispetto alla formula "L'accesso al palcoscenico è vietato ai non impegnati!". L'irrompere dell'iconoclastia si può avvertire già nelle opere di Frisch e di Johnson, così come in quelle di Pirandello; è così, così è?²⁹. Le questioni che riguardano la necessità e la legalità sono sprofondate in quest'altra questione, che voleva mostrare, per quanto possibile nel modo più puro e completo, il mondo esistente nella sua linea di prolungamento. Ma rimane un dato: il mondo non può essere abbandonato, nonostante questi esperimenti di modifiche

tetralogia *Anniversari. Della vita di Gesine Cresspahl* (1970-1983).

²⁸ Si tratta del testo teatrale dello scrittore e drammaturgo svizzero Max Frisch (1911-1991), *Autobiographie. Ein Spiel*, uscito per l'edizione Suhrkamp nel 1967 (ed. it. *Biografia. Un gioco scenico*, trad. it. di M. Gregorio, Feltrinelli, Milano, 1970). Tra le opere più famose di Frisch: *Homo Faber* (1957), *Andorra* (1958), *Il mio nome sia Gantenbeim* (1964).

²⁹ In italiano nel testo. Si tratta di un riferimento al noto dramma teatrale *Così è (se vi pare)*.

e di frammentazioni. Si deve far ritorno a questo mondo dopo avere imparato di più, per comprenderlo meglio, nella sua tendenza e nella sua latenza.

Ogni altro criterio è di stampo religioso, senza dimenticare che l'iconoclastia aveva in origine motivazioni religiose. Possedere e rappresentare il mondo, come se stesse per distruggersi. Allora come può esserci un mondo completo, che non finisce – cosa che accade nell'arte? Proprio perché finisce! Dunque crollo apocalittico; esplosione che si dirige contro il cielo o all'inferno, e questo puro regno della libertà e della giustizia irrompe al di sopra del cumulo di macerie del nostro mondo. Questa è la funzione biblico-cristiana che non è affatto priva di parentela con l'iconoclastia, e neppure con una rivoluzione estrema – rivoluzione intesa solo nel senso della *ricerca dell'ambiente*. Se questo atteggiamento permarrà nel mero addio al mondo, nel mero tracciare linee nell'invisibile senza ritorno al mondo, allora questo potrà essere un comportamento religioso, che in questo contesto non ci interessa; non è comunque un comportamento artistico, e dunque neanche, eventualmente, politico. Si deve tendere l'arco all'indietro. Al posto di un addio al mondo, si deve poter rivelare questa nuova arte estranea all'oggetto, apparentemente estranea all'oggetto, e riattivarla come un'arte di nuovi oggetti, per amore dei quali vale la pena anche far politica.

Dunque la radura della nostra natura alla “Kaspar Hauser”³⁰ ad esempio: non sappiamo donde veniamo,

³⁰ Riferimento al trovatello afasico che negli anni Venti dell'Ottocento comparve all'improvviso a Norimberga. Il giovane fu al centro di un noto caso giudiziario, perché non si riuscì mai a stabilire nulla circa la sua provenienza. Morì nel

non sappiamo dove andiamo; non sappiamo chi siamo. Siamo di fronte a un esperimento del volto umano in quadri, ritratti, ma anche negli ornamenti che ci mostrano d'un tratto, in modo del tutto sorprendente ed esotico, la nostra mascherata figura interna in una ritrovata luce personale – nelle circostanze un gruppo di Brecht, sotto un cielo stellato, secondo quella connessione che ricorre in un passo molto audace di Kant: «Il cielo stellato sopra di me, e la legge morale in me»³¹: qui emerge improvvisamente la loro concordanza.

Ecco la svolta all'indietro voluta e necessaria e la pienezza di un nuovo genere artistico che non è né arte del ritratto né arte del paesaggio, né scultura nel senso avuto finora; non è neanche teatro, o poesia, bensì un ornamento, il meschino addobbo, la decorazione superflua, l'ansa, per così dire, che è attaccata alle cose e che, nella *Nuova Oggettività*, è stata eliminata, forse esagerando; ma allora valeva il motto: un forcipe deve essere liscio, mentre una molletta per lo zucchero no³².

Questa decorazione, disprezzata in tempi antichi, intesa come inorganica, come organica, come florealmente organica e come cristallina, mostra un “voler diventare egizio come pietra” che si ritrova anche nel movimento di questa decorazione, oppure uno stile gotico, barocco, sino allo *Jugendstil* dove abbiano un “voler diventare

1833, in seguito a una misteriosa pugnalata. La sua singolare storia fu lo spunto di numerose rielaborazioni letterarie.

³¹ Si tratta del notorio passo della kantiana *Critica della ragion pratica*. Cfr. I. Kant, *La critica della ragion pratica* (1791), trad. it. di F. Capra, riv. da E. Garin, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 290.

³² Cfr. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 24.

come i fiori”. Due diversi filoni dell’ornare sono un esempio di due formulazioni di domande, di un ornamento al bivio. Tutto questo si trova nella più stretta relazione con la nostra vita, che più che mai ha bisogno di orientarsi a proposito della mèta verso cui tendere, e principalmente, sulla opportunità di quest’orientamento.

Sarebbe il problema di un ornamento politico – politico nel senso più ampio –, di una cifra per le nostre mète, di un esperimento delle nostre mète in un’altra località (non diversa nella mèta, ma diversa nella strada), come quella della politica quotidiana o della sociologia e altro. Dunque via il piacere, questo piacere senza senso e meramente culinario per l’arte! E l’illuminazione brama a ciò che ci concerne e ciò che appare in una diversa tonalità, politica e culturale: una parola che perde improvvisamente il suo totale ozio, che non indica più un parco giochi o una fuga, bensì si mette in contatto con ciò che ci brucia sulle unghie e che viene detto dagli artisti in maniera abbreviata e illuminante, in modo adatto a informare il pubblico.

Signore e signori, avremmo così presentato anche il problema dell’iconoclastia e dell’ornamento nella lingua, separatamente in quella scientifica, che non è più astratta e che si oppone al cosiddetto linguaggio bello o poetico. Questa lingua fa dell’apparente decorazione l’accesso a una *Nuova Oggettività*, così che anche le differenze tra arte, scienza e filosofia iniziano a venir meno. Una lingua che impara proprio dall’ornamentale e unisce tutto ciò che è comune a queste forme; che apprende moltissimo dalla musica, visto che quest’ultima ha eretto un regno immenso esterno alla realtà, ma non esterno a se stessa e, soprattutto, non ha effettuato nessuna fuga nella trascendenza.

Questa è l'ultima definizione: nella trascendenza non può avere luogo alcuna curvatura. Siamo la specie vivente che ha una peculiare doppia funzione: possiamo trascendere senza trascendenza. Ci trascendiamo incessantemente. Trascendiamo il mondo. Noi abbandoniamo il mondo. Vogliamo avere un mondo migliore, senza che ci sia una trascendenza. Non c'è un aldilà prefabbricato (*prefabricated*)³³. Non c'è nulla, in cui ci si possa andare a rifugiare. Non c'è una strada, che basta percorrere per trovare, sul lato destro, una locanda con la scritta "Per l'Aldilà"³⁴. Eppure questa è la strada; è costellata di pericoli, è tutto un consultarsi, uno sperimentare, un provare, il mondo intero è un esperimento, non solo noi. Lo stesso mondo si fa ornamento e non si orienta e ha bisogno del nostro aiuto al fronte.

Trascendenza, questo sarebbe come il letto rifatto. Poiché non si avrebbe bisogno qui di alcun esperimento; non tutte le questioni resterebbero irrisolte, se al di là tutto fosse risolto e non fosse accessibile solo al nostro limitato intelletto servile. C'è un trascendere senza trascendenza, e solo così ce n'è uno. Non rimanda a un luogo distante, lontano, non significa l'inoperosità dell'arte

³³ In inglese nel testo.

³⁴ Probabile riferimento all'*incipit* dell'opera di Kant, *Per la pace perpetua* (1795), dove pure si allude a una iscrizione *Zum ewigen Frieden*, apposta sull'insegna di una locanda: «"Per la pace perpetua". Questa iscrizione satirica, apposta all'insegna di un'osteria olandese dov'era dipinto un cimitero, vale per gli uomini in generale, o in particolare per quei sovrani che non sono mai sazi di guerra? Oppure ha senso soltanto per i filosofi che sognano questo dolce sogno? Lo si può lasciare indeciso». I. Kant, *Per la pace perpetua*, trad. it. di a cura di V. Cicero, Rusconi, Milano, 1997, p. 49.

e dell'industria artistica, ma una mobilitazione dell'arte e un piano strategico per raggiungere il volto umano, la persona sconosciuta, che è ancora più sconosciuta di quanto mai ci si è rappresentati come un Dio sconosciuto, che ha ispirazioni, illuminazioni, e la cui scrittura bisogna imparare a leggere. Il suo stesso futuro non giace fisso e disponibile sotto il velo, ma deve e può essere trovato ovunque attraverso il nostro prendere posizione, attraverso la creazione della nostra scrittura, attraverso la decifrazione della scrittura del mondo; facendo dell'ornamentale un *Organon della conoscenza*. Dunque non solo con concetti, con semplici parole vuote o argutamente calzanti, bensì anche con la perspicuità cui ha diritto lo straordinario oggetto di ciò che accade e si costruisce nel mondo, il potentissimo segreto dell'esistenza: essere ascoltato, non solo nella musica, essere pensato, non solo nella filosofia, ma in definitiva anche essere visto di nuovo in un modo responsabilmente e metafisicamente radicato, e che tuttavia non fugge così in un aldilà. Si tratta di un'arte che, quindi, non prende più il mondo come *modello*, ma continua a *modellarlo*³⁵, stabilisce segnali e costringe nello spazio vuoto le scintille, in modo tale che esse forniscano un ornamento, non solo come labirinto, visto che questo già lo abbiamo. La moda odierna e la rinascita del manierismo derivano in gran parte dal fatto che proprio il labirinto era il tema del manierismo. Ora, il labirinto deve essere distrutto: un filo d'Arianna che parte da qui verso una meta sconosciuta, che fa le prove, che pertiene all'arte intesa come un laboratorio della verità.

³⁵ Gioco di parole tra *abbildet* e *fortbildet* che non può essere reso in italiano.



Tavola 5: Giuseppe Arcimboldo, *L'ortolano*

Indice delle tavole

- Tav. 1: Adolph Menzel, *La ferriera* (1835), “Nationalgalerie” di Berlino, p. 40.
- Tav. 2: Paul Klee, *Angelus Novus* (1920), “Israel Museum” di Gerusalemme, p. 42.
- Tav. 3: Max Ernst, *La città intera* (1935), “Kunsthhaus” di Zurigo, p. 52.
- Tav. 4: Albrecht Dürer, *Melancholia* (1514), “Staatliche Kunsthalle” di Karlsruhe, p. 70.
- Tav. 5: Giuseppe Arcimboldo, *L'ortolano* (1590), “Museo civico Ala Ponzone” di Cremona, p. 99.

Nota bio-bibliografica

- 1885 Ernst Bloch nasce a Ludwigshafen/Mannheim l'8 luglio 1885, figlio di un funzionario delle ferrovie, Max Bloch, e di Berta Feitel.
- 1905 Si trasferisce a Monaco, dove studia filosofia, musica e fisica, con Theodor Lipps. Prosegue il percorso universitario all'Università di Würzburg.
- 1908 Scrive la dissertazione dal titolo: *Kritische Erörterung über Rickert und über das Problem der modernen Erkenntnistheorie* (*Considerazioni critiche su Rickert e il problema della moderna teoria della conoscenza*, stampata nel 1909).
- 1911 Si trasferisce a Berlino e partecipa al "Privatkolloquium" di Georg Simmel. Inizia il sodalizio intellettuale con Lukács, con il quale intraprende, nel 1912, un viaggio in Italia.
- 1912-1914 Si trasferisce a Heidelberg, per frequentare il circolo di Weber. Scrive i saggi *Der Impuls Nietzsches* (1912) e *Symbol: die Juden*

- (1913), poi ospitati in *Spirito dell'utopia*. Nel 1913 sposa Else von Stritzky, una scultrice di Riga, che morirà nel 1921. Allo scoppio della Prima guerra mondiale prende una posizione antibelligerante, e rompe i rapporti con Simmel e parzialmente anche con Weber.
- 1914-1917 Vive a Grünwald im Isartal, dove scrive la sua prima opera, *Spirito dell'utopia*. Nel 1917 ripara in Svizzera (1917-1919), e lavora per l'archivio di scienze sociali, mantenendosi con un progetto di ricerca sul tema *Politische Programme und Utopie in der Schweiz* (pubblicato nella rivista dello stesso archivio). Collabora con la "Freie Zeitung" e con il "Freier Verlag". Incontra Walter Benjamin, Hugo Ball e Gustav Landauer. Scrive i testi che verranno poi raccolti con il titolo *Politische Messungen*.
- 1918 Esce *Spirito dell'utopia*, per i tipi della Duncker & Humblot (poi ristampato in facsimile da Suhrkamp quale vol. XVI della *Gesamtausgabe*). Lavora ad alcuni scritti sulla logica (alcuni dei quali raccolti in *Logos der Materie*) e l'anno seguente rientra in Germania, trasferendosi a Monaco.
- 1921 Pubblica *Thomas Münzer*, per la casa editrice di Monaco Kurt Wolff; nel gennaio dello stesso anno muore la moglie, Else von Stritzky. Bloch si trasferisce a Berlino.

- 1922 Sposa la pittrice di Francoforte, Linda Oppenheimer.
- 1924-1926 Viaggi in Italia, in Francia e in Tunisia.
- 1928 A Berlino stringe rapporti di amicizia con Adorno e Benjamin, Brecht, Klemperer, Kracauer e Weill. Nello stesso anno nasce la figlia Mirjam. In questo periodo lavora al "Frankfurter Zeitung". L'anno seguente soggiorna a Vienna.
- 1930 Esce la raccolta di scritti letterari *Spuren* (*Tracce*).
- 1933 Fugge in esilio a Zurigo.
- 1934 Si trasferisce a Vienna. A novembre sposa Karola Piotrkowska, architetto di Łódź (Polonia).
- 1935 A Zurigo esce *Eredità del nostro tempo* per i tipi della Emil Oprecht; si trasferisce a Parigi, dove partecipa al congresso "Pour la Défence de la Culture" e milita tra le fila del circolo antifascista parigino.
- 1936-38 Si trasferisce a Praga. In questi anni di spostamenti continui lavora sul concetto di materia, scrivendo saggi che saranno poi raccolti, insieme ad altri studi portati avanti durante il soggiorno americano (Cambridge/Mass.), nel volume postumo *Logos der Mate-*

rie (curato da G. Cunico, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000); lavora inoltre al libro *Das Materialismusproblem*.

- 1937 Nasce il figlio Jan Robert; collabora con la “Weltbühne” di Praga.
- 1938-1949 Emigra negli Stati Uniti (New-York, Malborough, Cambridge Mass.). Durante il soggiorno americano scrive *Soggetto-oggetto. Commento a Hegel; Naturrecht und menschliche Würde* (pubblicato nel 1961), e *Il principio speranza* (pubblicato nel 1949 in tre volumi).
- 1949 Si trasferisce a Lipsia, dove gli è stata offerta una cattedra universitaria. Nello stesso anno escono i lavori realizzati durante il periodo di esilio americano e il testo *Avicenna e la sinistra aristotelica*.
- 1955 Ottiene il premio nazionale della DDR.
- 1956 Diventa membro della “Deutsche Akademie der Wissenschaften”, per la quale tiene una conferenza sul tema della libertà; nello stesso anno entra in conflitto con la SED.
- 1957 Scrive saggi letterari, filosofici e politici. Raccolge in un manoscritto i corsi delle lezioni tenute dal 1949 al 1956 sulla storia della filosofia.

- 1959 Prende le distanze dalle posizioni dell'amico di gioventù Lukács, che in questi anni è ministro della cultura in Ungheria.
- 1960 Viene invitato come Professore ospite a Tubinga. L'anno seguente, alla costruzione del muro, Bloch decide di non tornare a Lipsia e di proseguire l'attività di docenza all'Università di Tubinga.
- 1967-1968 Partecipa alla rivoluzione studentesca. Pubblica *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie* (1969) e *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz* (1970).
- 1972 Esce per la Suhrkamp *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*.
- 1975 Esce per la Suhrkamp *Experimentum Mundi*. In questi stessi anni, in occasione del suo novantesimo compleanno, gli viene conferita la laurea *honoris causa* dalla Università di Parigi "La Sorbonne" e dalla Università di Tubinga. Nel 1977 scrive il suo ultimo lavoro *Tendenz-Latenz-Utopie* (che uscirà nel 1978 come XVII volume della *Gesamtausgabe*).
- 1977 Bloch muore il 4 agosto.

Bibliografia

Opere di Bloch

1) Edizioni originali in lingua tedesca:

Gesamtausgabe, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1962-1977,
16 voll.

2) Principali traduzioni italiane:

Geist der Utopie (1918, 1923, 1964), trad. it. a cura di V. Bertolino e F. Coppellotti, *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze, 1992 (ora Sansoni, Milano, 2004).

Thomas Münzer als Theologe der Revolution (1921, ampliata nel 1969), trad. it. di S. Krasnovsky, a cura di S. Zecchi: *Thomas Münzer, teologo della rivoluzione*, Feltrinelli, Milano, 2010 (1° ed. 1980).

Erbschaft dieser Zeit (1935), trad. it. a cura di L. Boella, *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano, 1992.

Spuren (1930, ampliata nel 1969), trad. it. a cura di L.

Boella, *Tracce*, Coliseum, Milano, 1989 (ora Garzanti, Milano, 2006).

Das Prinzip Hoffnung (1938-1947, ampliata nel 1959), trad. it. di E. De Angelis (I e III vol.) e di T. Cavallo (II vol.), a cura di R. Bodei, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano, 2005 (1° ed. 1994), 3 voll.

Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel (1949, ampliata nel 1962), trad. it. a cura di R. Bodei: *Soggetto-oggetto. Commento ad Hegel*, Il Mulino, Bologna, 1975.

Literarische Aufsätze (1965), trad. it. parziale di *Verfremdungen I-Janusbilder* (pp. 220-400), a cura di T. Cavallo, *Volto di Giano*, Marietti, Genova, 1994, e di *Verfremdungen, II- Geographica* (pp. 401-548), a cura di L. Boella: *Geographica*, Marietti, Genova, 1992.

Atheismus in Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs (1968), trad. it. a cura di F. Coppellotti, *Ateismo nel cristianesimo*, Feltrinelli, Milano, 1971 (ora Feltrinelli, Milano, 2009).

Experimentum Mundi (1975), trad. it. a cura di G. Cunico, *Experimentum Mundi*, Queriniana, Brescia, 1980.

Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch (1977), trad. it. a cura di V. Marzocchi, con prefazione di A. Münster, *Marxismo e utopia*, Editori Riuniti, Roma, 1984.

Leipziger Vorlesungen, trad. it. a cura di V. Scaloni, con

introduzione di G. Cacciatore, *La filosofia di Kant, Dalle Leipziger Vorlesungen*, Mimesis, Milano, 2010 e trad. it. a cura di V. Scaloni, con introduzione di H. Kimmerle, *L'idealismo tedesco e dintorni. Dalle Leipziger Vorlesungen*, Mimesis, Milano, 2011.

Letteratura secondaria (selezione)

- Berto G., *L'attimo oscuro. Saggio su Ernst Bloch*, Unico-
pli, Milano, 1988.
- Bodei R., *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*,
Bibliopolis, Napoli, 1982 (1° ed. 1979).
- Boella L., *Ernst Bloch. Trame della speranza*, Jaca Book,
Milano, 1986.
- Cacciatore G., *Ragione e speranza nel marxismo. L'eredità
di Ernst Bloch*, Dedalo, Bari, 1979.
- Cipolletta P., *La tecnica e le cose. Assonanze e dissonanze
tra Bloch e Heidegger*, FrancoAngeli, Milano, 2001.
- Cipolletta P. (a cura di), *Ereditare e sperare. Un confron-
to con il pensiero di Ernst Bloch*, Mimesis, Milano,
2003.
- Cunico G., *Essere come utopia. I fondamenti della filoso-
fia della speranza di Ernst Bloch*, Le Monnier, Firenze,
1976.
- Czajka A., *Tracce dell'umano. Il pensiero narrante di Ernst
Bloch*, Diabasis, Reggio Emilia, 2002.
- Czajka A., *Poetik und Ästhetik des Augenblicks. Studien
zu einer neuen Literaturauffassung auf der Grundlage
von Ernst Blochs literarischem und literaturästheti-
schem Werk*, Duncker und Humblot, Berlin, 2006.
- De Luzemburger C., *Narrazione e utopia. Saggio su Ernst
Bloch*, LER, Napoli, 2002.

- Dibitonto D., *Luce, oscurità e colore del desiderio. Un'eredità non ancora indagata della filosofia di Ernst Bloch*, Mimesis, Milano, 2010.
- Ganis S., *Utopia e Stato. Teologia e politica nel pensiero di Ernst Bloch*, Unipress, Padova, 1996.
- Gekle H., *Die Tränen des Apoll. Zur Bedeutung des Dionysos in der Philosophie Ernst Blochs*, Diskord ed., Tübingen, 1990.
- Hansen H., *Die kopernikanische Wende in der Ästhetik: Ernst Bloch und der Geist seiner Zeit*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998.
- Kessler A., *Ernst Blochs Aesthetik. Fragment, Montage, Metapher*, Königshausen & Neumann, Berlin, 2006.
- Korngiebel W., *Bloch und die Zeichen: Symboltheorie, kulturelle Gegenhegemonie und philosophischer Interdiskurs*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999.
- Latini M., *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*, Mimesis, Milano, 2005.
- Locher E. (a cura di), *Ernst Bloch. Spuren. Lektüren, Sturzflüge*, Verlag, Innsbruck, 2008.
- Löwy M. – Blechmann M. (a cura di), *T.W. Adorno-Ernst Bloch*, «Europe» (Paris), 86, 949 (2008).
- Matassi E., *Bloch e la musica*, Edizioni Marte, Salerno, 2001.
- Migliaccio C., *Musica e Utopia. La filosofia della musica di Ernst Bloch*, Guerini, Milano, 1995.
- Münster A., *L'utopie concrète d'Ernst Bloch. Une biographie*, Kimé, Paris, 2001.
- Preuss W., *Experiment und Gericht. Diskurs um Kafka, Hegel und Ernst Bloch*, Lit, Berlin, 2006.
- Raulet G. (a cura di), *Utopie-marxisme selon Ernst Bloch, Hommages à Ernst Bloch pour son 90 anniversaire*, Payot, Paris, 1976.

- Santucci G., *Librarsi oltrepassando. L'ascolto nell'Experimentum musicae di Ernst Bloch*, Mimesis, Milano, 2008.
- Ujma C., *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus*, M & P, Stuttgart, 1995.
- Vattimo G., *Arte e utopia*, Litografia artigiana, Torino, 1972.
- Vidal F., *Kunst als Vermittlung von Welterfahrung. Zur Rekonstruktion der Ästhetik von Ernst Bloch*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999.
- Wiegmann H., *Utopie als Kategorie der Ästhetik*, Metzler, Stuttgart, 1980.
- Zecchi S., *Utopia e speranza nel comunismo. Un'interpretazione della prospettiva di Ernst Bloch*, Feltrinelli, Milano, 1974.
- Zimmermann R.E., *U-topoi: Ästhetik und politische Praxis bei Ernst Bloch*, Talheimer, Mössingen-Talheim, 1995.
- Zimmermann R.E., *Subjekt und Existenz. Zur Systematik Blochscher Philosophie*, Philo, Berlin-Wien, 2001.
- Zudeick P., *Der Hintern des Teufel. Ernst Bloch – Leben und Werk*, Elster Verlag, Moss/Baden-Baden, 1985.