

La Madonna del Paradosso utopico. Appunti sparsi di Ernst Bloch sulla Sistina

di Micaela Latini

1. Sono brevi ma straordinariamente dense e suggestive le riflessioni che Ernst Bloch dedica alla *Madonna Sistina* nel corso del suo pensiero filosofico, a partire dalla sua prima opera *Spirito dell'utopia* (1918 e 1923) fino al tardo *Experimentum Mundi* (1974), passando per *Il principio speranza* (1947). Con queste “note a margine”, Bloch non solo si inserisce a pieno titolo all'interno del dibattito tedesco novecentesco sullo spessore teorico della *Sixtinische Madonna*¹, ma interpreta il dipinto di Raffaello come *exemplum* di quella dimensione utopica che innerva il suo pensiero. L'interesse che Bloch dimostra nei riguardi di questa insuperata icona occidentale è stato sicuramente influenzato dall'attenzione che hanno riversato su quest'opera alcuni dei suoi “autori di riferimento”: da un lato Schopenhauer e Nietzsche, e dall'altro Goethe e Dostoevskij. Ma vale la pena di segnalare fin da subito che la bozza di lettura presente fin da *Geist der Utopie* si mostra in tutta la sua autonomia, e costituisce un'importante testimonianza (insieme con quella di Heidegger, di Freud e, sotto traccia, di Benjamin) della sopravvivenza di quest'immagine nella riflessione filosofica novecentesca. L'unico debito teorico che queste pagine denunciano apertamente è agli studi di Theodor

¹ La *Madonna Sistina* di Raffaello sembra rivelarsi un'inesauribile miniera di suggestioni per filosofi, scrittori, poeti. A parte i pittori che hanno dovuto fare i conti con questa pietra miliare (da Philipp Otto Runge a Picasso, Dalí e Warhol) e oltre alla linea russa (da Dostoevskij e Florenskij a Vasilij Grossmann), ricordo di seguito solo alcuni tra i tanti giganti di ambito tedesco che in vario modo hanno subito la fascinazione della Madonna di Dresda: Carl Gustav Carus, Goethe, Hegel, Heinse, Herder, Novalis, Nietzsche, Schiller, i fratelli Schlegel, Schopenhauer, Tieck, Wackenroder, Winckelmann. Per continuare il mero elenco, nel Novecento si possono annoverare, oltre a Bloch, anche Freud, Heidegger, Theodor Hetzer, Oswald Spengler. Alla *Sixtinische Madonna* va senza dubbio il titolo della “più amata dai tedeschi”. Sull'incredibile fortuna di quest'immagine, sulla sua trasformazione da opera religiosa (esposta sull'altare maggiore del convento di san Sisto a Piacenza) a icona pubblicitaria, e sul suo impatto a trecentosessanta gradi, dai *new media* all'universo del *Kitsch*, si rimanda agli studi di A. Baeumerth e K. Baeumerth, *Raffaël und kein Ende*, Lahn, Marburg, 1982 e Id., *Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere*, Schnell e Steiner, Regensburg, 1999. In ambito italiano una ricostruzione della fortuna della *Madonna Sistina* la si deve agli studi di P. C. Bori, *La Madonna Sistina di Raffaello nella cultura russa*, Il Mulino, Bologna, 1990; E. Gazzola-F. Milana, (a cura di), *Gloria dell'assenza. La Madonna per San Sisto a Piacenza*, Vicolo del Pavone, Piacenza, 2004; E. Gazzola, *Fuori luogo. Deterritorialità dell'opera d'arte*, “La società degli individui”, 26 (2006), pp. 73-86; M. Cometa: *La Madonna Sistina nel Novecento: ékphrasis e filosofia* in R. Ascarelli (a cura di), *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*, Roma, Artemide, 2004, pp. 21-36 e Id., *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma, 2004 (soprattutto il capitolo dal titolo “La Madonna del pensiero”), pp. 121-144. Il lavoro di Cometa costituisce un costante punto di riferimento per questo intervento, così come lo è stato per gli accenni al tema contenuti nel mio volume monografico su Bloch, *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*, Milano, Mimesis, 2005 (cfr. per la *Madonna Sistina*, pp. 123-124 e pp. 159-160).

Fechner. Bloch si richiama alla sua lucida trattazione della dimensione spaziale in Raffaello per dimostrare il peculiare cortocircuito di tempo e forma che l'immagine di Dresda mette in opera. All'unisono con Fechner, anche per Bloch la *Madonna Sistina* offre una concezione del tutto innovativa dello spazio, una visione che le vale il titolo di *ékphrasis* dell'Utopia. È in base a questa convinzione che l'opera di Raffaello viene collocata su un piano ben diverso da quello di Leonardo. Le rapide incursioni nell'arte figurativa di *Spirito dell'utopia* non affidano di certo la "Vergine di Dresda" alle tiepide acque del mondo greco, né tanto meno la incastonano all'interno della "necrofila" piramide di quello egizio. La *Madonna Sistina* rappresenta una tappa essenziale del filone utopico *par excellence*, ossia di quel "sentiero verso l'alto" che prende le mosse dagli incunaboli ornamentali del Gotico, per poi incrociare il movimento del Cubismo, e infine confluire nell'Espressionismo e nel Surrealismo. Da questa angolazione prospettica Bloch elegge Raffaello a precursore delle avanguardie novecentesche. Ma forse vale la pena riportare per esteso il passaggio nel quale vengono stabilite tali sorprendenti connessioni (*überraschende Verbindungen*).

Ma appare anche qualcosa d'altro, di più fecondo – assai diverso dalla semplice forma funzionale, dalla ingegneria e dal falso ricordo dello spazio dei morti egizio – qualcosa che guida verso l'alto: pittori che pensano in termini spaziali (*raumdenkende Maler*) non sono solo Marées e Cézanne (a cui rimanda la famosa frase sulla figura costruita in base al cono, al cilindro ed alla sfera) ma, come osserva giustamente e acutamente il Fechner, la stessa *Madonna Sistina*, che appare immersa in rapporti spaziali dalle remote risonanze (*fernher klingenden Raumbeziehungen*) e carica di celesti spazialità portate verso di noi (*zu uns her überführten himmlischen Raumhaftigkeiten*), ha parecchi elementi della vita spaziale cubistica. Non è solo la giusta disposizione spaziale che rende cubisti, giacché in tal caso ogni dipinto del passato e dei periodi stilistici assoluti dovrebbe essere considerato cubista; ma Raffaello, con tutti i suoi singolari contrasti, chiarisce in questo senso molto più di quanto non ci sia dato verificare nell'opera tanto più significativa di Leonardo. Oggi non solo le cose (*Dinge*) stanno nello spazio (*Raum*), ma lo spazio sta nelle cose, è attivo e può certo formare uno sfondo incomparabile come nel Pantheon romano o nelle cattedrali gotiche².

Bloch vede nella pala d'altare di Raffaello una vera e propria anticipazione della poetica cubista e di quella espressionista. A rendere vicini e assimilabili prospettive a prima vista tanto lontane, è la peculiare connotazione spaziale offerta alla figura della Madonna: collocata in uno 'spazio-tempo' paradossale, tra "celesti spazialità", si fa portatrice nel qui ed ora di "remote risonanze". In altri termini: la Vergine incede verso

² Id, *Geist der Utopie. Erste Fassung (1918)*, in *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1985 (1° ed. 1971), vol. III, p. 46. Dal momento che il passo è rimasto invariato nella seconda e terza edizione, ho utilizzato l'unica traduzione italiana disponibile, fedele alla versione del 1923-1964. Trad. it. di V. Bertolino e F. Coppellotti: *Spirito dell'utopia*, (edizione del 1964, rielaborata della seconda stesura del 1923), La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 42.

l'osservatore, come un'immagine vicina all'occhio, ma al contempo manifesta la sua lontananza, lasciando risuonare il suo contenuto interiore. Una considerazione analoga la si ritrova nei frammenti oggi disponibili nella raccolta *Logos der Materie* (1923-1949). In un passo di uno scritto affidato all'anno 1937, Bloch torna a riflettere sull'immagine della *Sistina*, definendo lo spazio portato giù dalla Madonna come incomparabile: «*Man denke an den unvergleichbaren, den herniedergetragenen Raum, den die Sixtinische Madonna mit sich führt*»³.

Con la *Madonna Sistina* assistiamo, secondo Bloch, a un processo che sarà poi caratteristico del Cubismo: se viene messa in questione l'unicità dell'oggetto (non più fisso e immobile, ma scomponibile), allora l'immagine può contemporaneamente offrirsi all'occhio e catturare lo sguardo. Quanto verrà affermato da Bloch a proposito del *montage* nelle pagine di *Eredità del nostro tempo* (1935)⁴ vale perfettamente anche in questo caso: solo quando, in seguito a una "esplosione", salta via la vernice superficiale, le figure vengono messe in relazione con l'ambiente circostante e con le altre figure. Si delinea quindi un nuovo rapporto con lo spazio; questo non è più riconducibile a uno sfondo di collocazione per l'oggetto, ma è al contempo origine dell'oggetto stesso e "atmosfera" di chi contempla l'opera⁵. Il fruitore infatti non viene più contrapposto alla rappresentazione, dal momento che il quadro non riflette le "cose del mondo", ma ci riguarda, trattando della nostra interiorità. La lezione di Cézanne - giustamente evocato da Bloch come cubista *ante litteram* - non è così lontana. Ma quel che qui mi preme sottolineare è come la poetica di Raffaello rientri perfettamente nel percorso di apertura alla realtà interiore in vista di quella "*Selbstbegegnung*" (incontro con il Sé) tratteggiata in *Spirito dell'utopia*. L'immagine della *Madonna Sistina* è emblematica perché fa pre-apparire il "nostro segreto monogramma pittorico", una cifra utopica che non può essere ridotta a un contenuto rappresentativo ma deve essere predicata per differenza. Questo significa che attraverso le linee e i colori della tela si rivela qualcos'altro d'invisibile: "i più remoti e reconditi moti del cuore". Si tratta

³ Id., *Logos der Materie. Eine Logik im Werden (aus dem Nachlass 1923-1949)*, raccolta di frammenti a cura di G. Cunico, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2000, p. 281 (il passo verrà ripreso in modo quasi identico in Id., *Experimentum Mundi*). Anche in *Logos der Materie* Bloch non manca di riferirsi, seppur in toni generalissimi, all'analisi dell'opera di Raffaello compiuta da Fechner (Cfr. *ivi*, p. 320, e note di G. Cunico, p. 636). Si tratta, probabilmente - come osserva Cunico - di suggestioni mutate dagli studi fechneriani *Zur experimentalen Aesthetik. Erster Teil*, Hirzel, Leipzig, 1971 e Id., *Vorschule der Ästhetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1876.

⁴ Cfr. E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935 e 1964), in Id. *Gesamtausgabe*, cit., Bd. IV. Trad. it. a cura di L. Boella: *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano, 1992, pp. 230 e sg..

⁵ Questo comporterà - come vedremo in seguito - anche un venir meno di una distinzione netta tra spazio profano e spazio sacro.

senz'altro di una concezione mistica: attraverso l'arte è la nostra essenza, la nostra origine imperscrutabile, che si presenta in assenza, cioè non traducendosi mai completamente in rappresentazione. A partire dalla convinzione di una necessaria coappartenenza ma non coincidenza di presentazione e rappresentazione all'interno dell'immagine, Bloch affida all'estetica un compito etico: quello di far rilucere la fisionomia nascosta dell'*Humanum*⁶.

La prima edizione di *Geist der Utopie* vede la luce nel 1918. In questi stessi anni, un pensatore a lui vicino, azzarda una connessione tra la *Madonna Sistina* e la poetica cubista. Si tratta di Walter Benjamin, che, in un'importante lettera inviata a Scholem il 22 ottobre del 1917 e all'interno di un discorso articolato sullo spazio, preannunciando un suo lavoro sulla pittura, ipotizza la stessa connessione istituita da Bloch: «io (in contrasto con le Sue [*zu Ihnen*, i.e. di Scholem] affermazioni) volevo dimostrare che un dipinto di Raffaello e uno cubista rivelano, in quanto tali, caratteristiche essenzialmente coincidenti (*wesenhaft übereinstimmende Merkmale*), accanto ad altre divergenti; ho tralasciato di considerare queste ultime. Ma in compenso ho cercato di scoprire quel comune fondamento (*denjenigen Grund*) su cui soltanto potrebbe risaltare ogni diversità (*alle Verschiedenheit*)»⁷.

Il programma rivela “caratteristiche essenzialmente coincidenti” con quelle tracciate da Bloch, e non solo in merito alla connessione tra Raffaello e il cubismo. Mi pare interessante notare come in questa lettera di Benjamin - che già da sola potrebbe costituire un essenziale manifesto di estetica figurativa - emergano nomi quali Klee e Kandinskij, ossia i referenti più importanti delle osservazioni blochiane in *Geist der Utopie*. E in entrambi i casi con stupefacente tempismo, visto che gli anni sono proprio gli stessi di *Der Blaue Reiter*.

2. È ancora una lettera a servirci da filo conduttore per ricucire insieme i diversi scampoli di pensiero offerta di Bloch sulla *Madonna Sistina*. A distanza di molti anni dalla stesura di *Geist der Utopie* - in una missiva indirizzata ad Adolph Loewe e datata 6 settembre 1947 -, affiora di nuovo il motivo della spazialità della “*Sistina*” e in

⁶ Sulle incursioni di Bloch nella sfera delle arti figurative cfr. G. Vattimo, *Arte e utopia*, Torino, Litografia artigiana, 1972. Per i temi affrontati rimando in particolare alle pp. 78-82.

⁷ W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. I (1910-1918), a cura di C. Goedde e H. Lonitz, con il patrocinio dell'archivio Th.W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991 (1° edizione: 1974), pp. 393-394. Trad. it. di R. Solmi: *Lettere 1913-1940* (raccolte da G.G. Scholem e T.W. Adorno), Einaudi, Torino, 1978, pp. 38-39. Su queste note benjaminiane si rimanda ancora a M. Cometa, *Parole che dipingono*, cit., p. 136.

un'ottica molto interessante. Per restituire la cifra della paradossale concezione spaziale dell'immagine, Bloch ricorre al registro musicale e più in particolare al concetto di "Rubato", come mezzo espressivo del che infrange il predominio dell'armonico: «Anche nella *Madonna Sistina* il tempo "Rubato" è completamente derivato dalla composizione spaziale (ancora più interessante), dallo spazio paradossale rappresentato dalla Madonna che non oscilla né davanti, né attraverso, né dietro la cortina⁸.

Già queste brevi suggestioni riassumono il senso della considerazione di Bloch: con la *Madonna Sistina* è in opera uno sfondamento dell'abside tale da configurare un transito tra la dimensione dell'interiorità e quella dell'illimitato. Lo spazio paradossale del "non-luogo" è qui lo spazio del limite, di passaggio "a doppio senso" da una dimensione all'altra. Le coordinate offerte da Bloch ("né davanti, né dietro, né attraverso") ci mettono sul giusto avviso: la linea qui non ha alcuna funzione imitativa o distintiva, ma esercita un ruolo evocativo. Ciò che colpisce l'attenzione blochiana è infatti la posizione conquistata dalla figura della Madonna: sospesa nell'aria, come se aleggiasse in bilico tra "ascensione ed epifania", tra vicinanza e lontananza, tra presentazione e rappresentazione, tra visibile e invisibile. Un confine che non può venire meno, ma che anzi segna uno scarto ineludibile. Il riferimento al "Rubato" sta proprio a segnalare la lacerazione che alberga all'interno dell'immagine. Se in superficie la figura della Vergine si offre in armoniosa presenza, di fatto "dietro le quinte è come divisa (in una sorta di "chiasma"), tra il visibile (che si lascia catturare dall'occhio) e l'invisibile (che simultaneamente ci cattura).

È questo il nucleo teorico delle osservazioni sulla *Madonna Sistina* ne *Il principio speranza* (1938-1947). In questa sede la figura di Raffaello viene analizzata soprattutto nel quadro dell'orizzonte teorico di un'affinità con la visione romantica di Caspar David Friedrich e di Heinrich von Kleist.

La descrizione di Kleist è una delle più profonde [...] Tuttavia tutti gli spazi pittorici umano-trasendenti divengono quasi convenzionali di fronte a quello caratterizzato da Kleist, ad eccezione di uno solo, lo spazio della *Madonna Sistina*. È uno spazio altro da quello dipinto abitualmente, così la *Madonna Sistina* è il quadro più audace (*kühnste Bild*) e il paesaggio che in esso compare è il più misterioso (*geheimnisvollste*). Qui non abbiamo il cosiddetto spazio del sud (*südliche Raum*), il palcoscenico adornato a festa, e neppure lo spazio del nord, che muta in

⁸ Traduzione mia dal passo di seguito riportato: «Da "Rubato" ist selber in der Sixtinischen Madonna völlig aus der (hochinteressanten) Raum-Komposition entsprungen, aus dem dargestellten Paradox-Raum der Madonna (die weder vor noch zwischen noch hinter dem Vorhang schwebt)». Ernst Bloch, *Briefe, 1903-1975*, a cura di K. Bloch J. R. Bloch, A. Frommann, H. Gekle, I. Jens, M. Korol, I. Mülder, A. Münster, U. Opolka, B. Schmidt, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, 2 voll., vol. II, p. 768.

funzione degli eventi che raffigura. Nel quadro di Raffaello vi è un'unità geometricamente chiara, nel senso dello spazio meridionale (*südliche Raum*), pur essa non determina alcun luogo per la figura, né in prossimità né in lontananza (*weder in Nähe noch in Ferne*), né nell'al di qua né nell'al di là (*weder in Diesseits noch Jenseits*). La Madonna si libra sia davanti, sia in mezzo, sia dietro la cortina singolare che incornicia la sua aura nel quadro (*Die Madonna schwebt ebenso vor wie zwischen wie hinter dem eigentümlichen Vorhang, der ihre Aura im Bild einfasst*). La Madonna sale (*steigt auf*) mentre sta scendendo (*herabkommt*) e scende mentre sta ascendendo, il suo spazio è quello di chi è rapito (*Entführung*), ma anche quello di chi ritorna a casa (*Heimkehr*)⁹.

In queste densissime righe è condensata la valenza utopica della *Sixtinische Madonna*. Per Bloch la figura della Vergine è paradigmatica di un rinnovato rapporto esperienziale con il divino, che non è più il totalmente altro, isolato in uno spazio celeste, ma incede verso gli uomini, quasi volesse sopravanzarli e senza garantire alcuna redenzione. È questo un punto di fondamentale importanza. La figura della Madonna si muove - come se fosse su un palcoscenico - tra ascensione ed epifania. Nel suo aleggiare sopra le nuvole, presenta una dimensione che è al contempo straniante e familiare, lontana e vicina, opaca e trasparente, obliata e ricordata, nascosta e manifesta. Ma soprattutto - e qui si comprende anche la valenza di questo dipinto nella costruzione teorica blochiana - non è riscontrabile da questa immagine alcuna determinazione di luogo, o meglio si allude a delle coordinate del tutto utopiche. E non potrebbe essere altrimenti, visto che la pala di Dresda rappresenta l'immagine asituale per eccellenza: il paradossale punto di incontro tra il Qui e l'altrove, il luogo di compenetrazione tra vicinanza e distanza, l'ambito di manifestatività di ciò che al contempo si sottrae.

Nella lettura di Bloch, a restituire la cifra dell'Utopico è soprattutto il paesaggio, che si presenta allo sguardo come audace e misterioso (cioè carico di irrepresentabile) come se fosse emanato da un fondo primordiale. L'orizzonte paesaggistico fa tutt'un qui con il luogo dell'origine, della creazione, ovvero della *condizione stessa dell'apparire delle cose*. Per questa ragione il paesaggio oscilla tra il principio terraneo e quello celeste, tra la profanazione e l'idealizzazione¹⁰. Del resto - come ha osservato Hans

⁹ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung (1938-1947)*, in *Gesammelte Ausgabe*, cit., vol. V, p. 980. 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, 1994, 3 voll., vol. II, p. 967.

¹⁰ In questa direzione spiccatamente heideggeriana muovono le interessanti annotazioni sul paesaggio di Marielene Putscher, allieva di Heidegger, nel suo importante studio del 1955, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Hopfer, Tübingen. Se la tenda e la balastra alludono alla dimensione del terraneo, i volti degli angeli e il cielo rimandano alla sfera divina. Il mistero poi s'infittisce ulteriormente quando nell'osservazione, si scorge sotto le nuvole la sfera celeste. Ma appena si esce dalla cornice, si fa allora evidente che non si tratta di altro se non della coda del mantello di San Sisto, e che il cielo azzurro con le nuvole è esattamente quello che si può notare affacciandosi alla finestra. Cfr. Putscher, 1955, pp. 158-

Belting nella sua analisi della “Madonna” – è evidente il contrasto tra il primo piano che sembra quasi si possa toccare con mano, e il panorama all’orizzonte che invece presenta un non-luogo, sconfinato alla stregua dei Romantici. A conferire un ulteriore alone di mistero alla *Landschaft* ritratta da Raffaello è il banco di nuvole sullo sfondo, che allude significativamente a una visione interiore. Come ad evocare quel peculiare luogo del “sogno ad occhi aperti” che si stanza tra l’universo della realtà e l’universo della rappresentazione, tra la veglia e il sonno¹¹. Anche gli angioletti in primissimo piano (oggi in vetta delle hit parade come immagine della oggettistica di consumo) rivestono chiaramente una funzione allegorica; a loro è affidato il ruolo di mediazione tra il visibile e l’invisibile. Da questo punto di vista Bloch può dire che i problemi posti dalla *Sistina* siano gli stessi che si ritroveranno poi nell’arte delle avanguardie novecentesche.

3. La *Madonna Sistina* è stata a lungo rubricata come *Fenstergemälde* (una etichetta che l’accompagna fino al testo del 1955, *Über die Sixtinische Madonna* di Heidegger)¹². E questo anche in ragione della originaria collocazione dell’opera: un altare di una chiesa, come linea liminare che separa e insieme unisce tra la sfera del finito (del visibile) e quella dell’eterno (dell’invisibile). Lo stesso Bloch non si discosta dalla definizione del

160. Colgo l’occasione per citare in questa sede anche gli altri studi rilevanti che si sono succeduti in Germania sulla *Madonna Sistina* solo nella prima metà del Novecento: Ch. Oeser, *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstand der Ästhetik*, Leipzig, 1874; L. Jelinek, *Madonna Sistina*, Dresden, 1899; H. Posse, *Raffaels Sixtinische Madonna*, Bard, Berlin, 1922 (che attraversa la vita e l’opera di Raffaello sulla scia di questo dipinto); M. Stübel, *Raffaels Sixtinische Madonna*, Dresden, 1926; Th. Hertzner, *Die Sixtinische Madonna*, Klostermann, Frankfurt a.m., 1947 (ma scritto nel 1943). In questo testo, che ripercorre in un’ottica storico-artistica la fortuna della *Madonna Sistina* in un costante confronto con le altre opere di Raffaello, la rappresentazione viene definita con la “prima immagine del mondo [*Erste Bild der Welt*]”, e quindi come rappresentazione del darsi dell’origine. Cfr. *ivi*, p. 8.

¹¹ Cfr. su questo punto l’ormai classico studio di H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Beck, München, 1998. Alla *Madonna Sistina* sono dedicate le pp. 83-101, ossia il capitolo dal titolo *Der “Traum Raffaels”*. Lo stesso capitolo, con alcune modifiche, viene poi riproposto con il titolo significativo “La Madonna dei tedeschi”, come cap. IV del volume *Identität im Zweifel, Ansichten der deutschen Kunst*, DuMont Verlag, Köln, 1999, pp. 97-116. Per un eventuale approfondimento sulle osservazioni di Hans Belting riguardo alla *Madonna Sistina*, si segnala il lavoro di L. Vargiu, *Prima dell’età dell’arte. Hans Belting e l’immagine medievale*, n. 20 dei “Supplementa” del Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2006, pp. 56-57.

¹² Il testo, scritto da Heidegger, nel 1955 è stato inizialmente pubblicato nel volume di Marielene Putscher, *Raphaels Sixtinische Madonna*, cit., pp. 284-308 (poi anche in M. Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens*, in *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, 1983, vol. XIII). Trad. it. a cura di V. Cuomo: *Sulla Madonna Sistina*, nella rivista telematica *Kainós*, numero 1. Sul rapporto peculiare tra immagine e finestra nello studio di Heidegger cfr. V. Cicero, *L’immagine come finestra. A proposito di “Über die Sixtina” di Martin Heidegger in Martin Heidegger (trent’anni dopo: 1976-2006)*, “Studi di estetica” (Bologna), XXXIV (2006), pp. 279-90.

“dipinto-finestra”, e anzi la utilizza per sottolineare la sostanziale differenza tra il dispositivo scopico “a cornice” (la cosiddetta *Rahmenschau*) di questo dipinto e la visione protesa verso l’infinito tipica del Romanticismo. Ma è ben chiaro che siamo ben lontani dalla finestra sul mondo di albertiana memoria: l’apertura della finestra non coincide con la possibilità di cogliere con uno sguardo ottico-retinico la scena rappresentata. Lo sa bene Bloch e, se accetta la connotazione di una *Fenstergemälde* è solo in termini paradossali: la sua lettura testimonia infatti una radicale delocalizzazione dell’opera, la sua necessaria deterritorializzazione¹³. Se nell’immagine della *Sistina* si può parlare di una qualche finestra, è perché questa si apre su un altrove non meglio identificato: una dimensione di *omnia ubique*, nella quale «interno e prospettiva trapassano l’uno nell’altro e si compenetrano con un aldilà dissolto»¹⁴.

Un accenno al motivo dello spazio-paradosso nella *Madonna Sistina* lo si ritrova nell’opera tarda *Experimentum Mundi* (1975). In un contesto nel quale si parla anche di geometrie non-euclidee, Bloch ritrae l’immagine della *Madonna Sistina* come costellata da *paradoxen Portieren*: «Si pensi all’incomparabile spazio discendente, ma anche contornabile da paradossali portiere, che porta con sé la *Madonna Sistina*. Quale diversità tra lo spazio equilibrato del tempio greco, lo spazio rigorosamente piramidale, o rigorosamente cubico, nella cristallina architettura egizia, lo spazio vibrante del duomo gotico, infrangente la pietra in senso organico e cristiforme, e da ultimo magari lo spazio sciolto, per così dire sempre più vuoto, nelle *combinations aériennes* dell’architettura in acciaio»¹⁵.

Le paradossali portiere della *Madonna Sistina*, così come la singolare cortina, segnalano fin da subito come la posta in gioco sia un orizzonte mobile, fluido: un passaggio verso l’interno, uno sprofondarsi in quel mondo del mistero che è la nostra propria interiorità. Lo stesso accade per la *Rahmen-Schau* che qui assume la fisionomia di una “cornice-mobile”, capace di proiettare al suo proprio interno anche lo sguardo dell’osservatore. Di fronte a un’immagine come la *Sistina*, la sensazione è quella di trovarsi nello stesso tempo all’interno e all’esterno di ciò che osserva, in un “non luogo” che è anche il punto di incontro tra le figure e lo sfondo, tra il visibile e la sua invisibile origine. In costante bilico tra le due dimensioni. La soglia tra i due mondi costituisce un territorio che non

¹³ Cfr. E. Gazzola, *Fuori luogo. Deterritorialità dell’opera d’arte*, “La società degli individui”, 26 (2006), pp. 73-86. Lo studio, dedicato al tema della deterritorialità e incentrato proprio sull’immagine della *Madonna Sistina*, non contempla l’analisi di Bloch.

¹⁴ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, cit., p. 981 (ed. it., p. 968).

¹⁵ Id., *Experimentum Mundi*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985 (1° ed. 1975), p. 111. Trad. it. a cura di G. Cunico, Brescia, Queriniana, 1980, p. 147.

appartiene né alla realtà né alla forma, uno spazio utopico, incollocabile, come quello suggerito dalla *Madonna Sistina* di Raffaello. In questo senso può essere assunta a rappresentazione ideale dello *Zwischenraum* tra vita e opera, dello spartiacque tra tempo ed eternità. Un passo di *Tracce* (1930) si rivela particolarmente significativo: «E anche i quadri sono bicchieri riempiti al massimo di noi, bicchieri che lo sguardo beve, in cui lo sguardo penetra [...] Così che l'orlo – che qui è la cornice – sembra scomparire»¹⁶.

Come a dire che, attraverso l'immagine, dalla rappresentazione stessa, si è proiettati nello spazio utopico della Madonna, in una topografia *sui generis*, in un paesaggio del desiderio¹⁷. Lo stesso Bloch ricorda l'affinità della Vergine della *Sistina* con la Madonna presente nell'ultima scena del *Faust* goethiano, quando Faust e Margherita vengono rappresentati come rapiti in alto dalla Vergine. Ma soprattutto – in linea con la trattazione della *Sistina* in *Spirito dell'utopia* – collega la dimensione spazio-temporale della Madonna alla prospettiva delineata dal pittore Franz Marc. Per quest'ultimo lo scopo dell'arte è quello di trasportare l'osservatore in un altro luogo. Con Raffaello si è già oltre, perché il punto di approdo è di fatto un “non-luogo (*outopos*)”:

L'affinità della Madonna gloriosa del *Faust* con il librarsi di questa (*dieser schwebenden*) è evidente nella dolcezza di un mistero (*Mysterium*) privo di ogni tensione, in un mondo interiore (*Innenwelt*) capace di albergare l'incommensurabile (*Unermeßlichkeit*). Se Franz Marc diceva che i quadri ci fanno spuntare in un altro luogo, qui, nell'assenza di luogo (*Ortlosigkeit*) in cui interno (*Interieur*) e prospettiva (*Perspektive*) trapassano l'un nell'altro e si compenetrano con un aldilà dissolto, (*Interieur und Perspektive wechselseitig ineinander übergehen und sich mit aufgelöstem Jenseits durchdringen*), spunta un'intera esistenza in un altro luogo; qui non esiste più null'altro che la terra del desiderio di questo Ovunque (*Wunschlandschaft dieses Überall*), di questa compenetrazione di patria (*Durchdrungenheit von Heimat*)¹⁸.

Queste note potrebbero però metterci fuori strada. Il fatto è che per Bloch la redenzione coinvolge un solo attimo, l'*Erfüllter Augenblick*, al quale segue inevitabilmente una brusca caduta nella prosa della quotidianità. È come se sulla superficie compatta delle cose si aprisse una fessura, dalla quale traspare, pre-appare la perfezione. Ma questa piccola porta, che pure può essere oltrepassata, è una sorta di giravolta che riconduce al

¹⁶ Id., *Spuren* (1959), in *Gesamtausgabe*, cit., vol. I, p. 146. Trad. it. a cura di L. Boella: *Tracce*, Coliseum, Milano, 1989, p. 156 (ora anche Garzanti, 2006). Sottolineatura mia. Per inciso, ricordo che in questo testo è contenuto un racconto di Bloch dedicato a Raffaello, dal titolo *Rafael ohne Hände*, ivi, p. 90 (ed. it: 101).

¹⁷ Non è un caso se la figura femminile di Raffaello viene considerata da Benjamin, sulla scorta di Burckhardt, come un peculiare innesto di religiosità e demonicità. Cfr. W. Benjamin, Lettera a Scholem del 1924: «L'osservazione di Burckhardt, che i quadri di Raffaello rivelano una “religiosità demoniaca (*dämonischer Religiosität*)” non è affatto un'invenzione». W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, cit., Bd. II, p. 502 (ed. it., p. 105).

¹⁸ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, cit., p. 980-981 (ed. it., pp. 967-968).

punto di partenza. Il tema della porta girevole, così come il motivo della cornice mobile, hanno a che fare con il rapporto tra il tempo e l'eternità, tra il contingente e la sua redenzione. A questo aspetto è strettamente connessa la questione che domina l'arco argomentativo successivo, ovvero il passaggio dal valore culturale al valore espositivo dell'opera d'arte:

Con ciò è certo anche raggiunto, se non addirittura superato, un limite dell'arte (*eine Grenze der Kunst*), perché l'arte religiosa non è arte, nella misura in cui è sempre sul punto di annullare l'apparizione presente e indispensabile per una rappresentazione estetica. Nel suo complesso la terra di desiderio della bellezza (*Wunschlandschaft der Schönheit*), del sublime, resta nell'ambito del pre-apparire estetico (*im ästhetischen Vor-schein*) e in quanto tale è il tentativo di condurre alla perfezione il mondo senza che esso tramonti. Una tale perfezione virtuale, oggetto di ogni iconoclastia (*Bildersturm*) e certo infranta essa stessa nell'arte sacra, *spunta con una geografia sui generis nelle terre di desiderio di cui abbiamo illustrato la presenza in pittura, nell'opera lirica, in poesia (...)* Il pre-apparire (*Vor-schein*) offre questo significato estetico di felicità nella distanza (*Glück im Abstand*), concentrata in una cornice (*Rahmen*)¹⁹.

Il passo citato riflette un'inevitabile vicinanza di vedute con le osservazioni presentate da Walter Benjamin nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). Bloch sta qui sostenendo la collocazione della *Madonna Sistina* al di là della zona del Sacro. La questione è delicata dal momento che la destinazione originaria dell'opera di Raffaello è - come è noto - proprio una funzione rituale. Nel trasloco dalla chiesa di san Sisto (a Piacenza) alla *Gemäldegalerie* di Dresda, l'immagine ha irrimediabilmente perso la sua "aura". Ma questa perdita luttuosa è un passaggio necessario per il suo divenire arte, dal momento che per Bloch l'arte religiosa non può essere considerata arte²⁰. In un ambito strettamente religioso, infatti, all'immagine sono offerte due possibilità: quella di essere totalmente visibile (idolo) o quella di essere un mero mezzo attraverso il quale si dona l'altro del visibile (miracolo)²¹, ossia l'invisibile. Rispetto a questa rigida alternativa, l'immagine della *Madonna Sistina* costituisce una vera e propria esplosione (*Ausbruch*), giacché contemporaneamente e come in una sorta di strabismo, esibisce il paradossale intreccio tra i due aspetti. È per questo motivo che secondo Bloch l'opera di Raffaello rientra a pieno titolo nell'ambito del valore culturale. Il panorama che si profila attraverso la dimensione estetica non prevede affatto il tramonto del nostro mondo, l'estinzione dell'apparizione presente, come nella

¹⁹ Ivi, p. 981 (ed. it., p. 968).

²⁰ Per le osservazioni di Ernst Bloch sugli aspetti iconici della immagine e sulla questione iconoclasta si rimanda al suo importante intervento dal titolo *Bildersturm und Ornamente* (1968), "Bloch-Almanach" (Mössinger-Tahlheim), 20 (2001), pp. 9-27.

²¹ Su questi motivi è utile segnalare lo studio di G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, Aesthetica Preprint, Palermo, 1999, soprattutto pp. 16-30.

sfera religiosa. È in gioco piuttosto l'apparizione nel qui e nell'ora di una "lontananza di felicità", come orizzonte di perfezione che attraverso l'arte si manifesta e al contempo si ritrae. In altre parole: immagini come la *Sistina* permettono di esplorare, all'interno della cornice del visibile, il *Multiversum* dell'invisibile, rendendolo visibile (*sichtbar machen*). Il percorso è ormai segnato: a partire da queste osservazioni sulla *Madonna Sistina* Bloch si spingerà fino alle soglie della poetica astrattista.