

EUTOPIA

Ottimo luogo, continente solido.

Un buon porto dove pensieri desideri speranze emozioni sogni trovino
approdo e possibilità reali di concretizzarsi.

Uno spazio dove immaginare non-luoghi e renderli raggiungibili.

Eutopia come Utopia concreta.

Questa collana filosofica si propone come luogo di ricerca del pensiero
critico e del pensiero audace.

I SOGNI DI CUI È FATTA LA MATERIA

interviste su ERNST BLOCH

Copyright © 2013

Nicola Alessandrini, Cinzia Carantoni

Tutti i diritti riservati

Susil Edizioni © 2013

Prima edizione Settembre 2013

Collana EUTOPIA, Direttore di Collana Tommaso La Rocca

ISBN 978-88-97880-12-7

Stampato da Litografia Susil snc

Carbonia - Sardegna - Italia

www.pressgeneration.it

Tutti i diritti sono riservati.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta, memorizzata in sistemi d'archivio o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo elettronico, meccanico, fotocopia, registrazione o altri senza la preventiva autorizzazione scritta dell'autore.

NICOLA ALESSANDRINI
CINZIA CARANTONI

I SOGNI
DI CUI È FATTA
LA MATERIA

interviste su
ERNST BLOCH

a

Remo Bodei
Laura Boella
Tomaso Cavallo
Patrizia Cipolletta
Gerardo Cunico
Anna Czajka
Tommaso La Rocca
Micaela Latini
Elio Matassi
Arno Münster
Stefano Zecchi

INDICE

Introduzione	
NICOLA ALESSANDRINI e CINZIA CARANTONI	pag. 11
INTERVISTE	
REMO BODEI	
Bloch alla prova dei "tempi"	pag. 17
LAURA BOELLA	
L'appello blochiano al camminare eretti	pag. 29
TOMASO CAVALLO	
Bloch tra letteratura e filosofia	pag. 43
PATRIZIA CIPOLLETTA	
La stella utopica della speranza	pag. 61
GERARDO CUNICO	
Ritorno al futuro: ripensare l'utopia radicale di Bloch	pag. 83
ANNA CZAJKA	
Pensiero narrante ed esperienza dell'amore	pag. 115
TOMMASO LA ROCCA	
L'apocalisse di Bloch: esodo verso l'utopia concreta	pag. 125
MICAELA LATINI	
Ernst Bloch e gli ornamenti dello spirito	pag. 151
ELIO MATASSI	
Ernst Bloch filosofo della musica	pag. 163
ARNO MÜNSTER	
Ricordando l'amico e maestro Ernst Bloch	pag. 189
STEFANO ZECCHI	
L'eredità antinichilista di Bloch	pag. 199
Note	pag. 206
GLI INTERVISTATI	pag. 210
I CURATORI	pag. 221

MICAELA LATINI

ERNST BLOCH E GLI ORNAMENTI DELLO SPIRITO³⁶



Bloch e l'espressionismo tedesco

Prof.ssa Latini, nel saggio «Memoria e immagine in E. Bloch», si è dedicata alle tematiche artistiche presenti nell'opera blochiana, in particolare modo all'espressionismo e al tema dell'ornamento. Come legge Bloch il movimento espressionista e quale ruolo esso gioca all'interno della sua produzione filosofica?

Parlare di Ernst Bloch e l'Espressionismo significa parlare del pensiero di Ernst Bloch nella sua complessità. Già per lo stile la sua prima opera, *Geist der Utopie (Spirito dell'utopia)*, scritta nel 1918, è spiccatamente espressionista. Ma, oltre allo stile, rientrano nella cornice dell'*Expressionismus* anche alcuni temi artistici affrontati da Bloch in questa prima opera. Certo le considerazioni esposte da Bloch sull'arte espressionista in *Spirito dell'utopia* sono più in forma di *flash*, di accenno, più pensieri estemporanei che riflessioni sistematiche. Ma pensiamo ai tempi: l'Espressionismo in quegli anni era alle sue primissime mosse, quindi bisogna ammettere che questi spunti, questi riferimenti di Bloch ad autori come Paul Klee, Franz Marc, Wassily Kandinsky, sono in linea con i tempi, e anzi all'avanguardia. L'interesse per il movimento espressionista attraversa come un filo rosso l'intero percorso teorico blochiano. Pensiamo, ad esempio, al volume letterario *Spuren (Tracce)*, 1930, in cui il gusto, tipicamente espressionista, per il montaggio, per il particolare ritrovato assume un ruolo importantissimo, vicino a quello ricoperto in Alfred Döblin. Ma, ancora, penso ad *Erbschaft dieser Zeit (Eredità del nostro tempo)*, 1935 che affronta direttamente il dibattito sull'Espressionismo tedesco. Si tratta, come noto, di una *querelle* fondamentale all'interno della cultura del Novecento, ma anche di un nodo teorico imprescindibile nella filosofia di Bloch e nel suo confronto teorico con l'amico György Lukács. Quest'ultimo aveva preso le distanze dall'Espressionismo e

- come sappiamo dall'intervista a Bloch pubblicata in italiano con il titolo *Marxismo e utopia* - aveva etichettato le opere degli espressionisti come «logore corde di violini gitani». Bloch non è affatto d'accordo con il giudizio dell'amico, perché crede fermamente nella valenza e nella portata innovativa dell'Espressionismo. Questa sua posizione era già evidente nel 1918 - e qui torno a *Geist der Utopie* - quando si rivolge alle correnti artistiche di avanguardia che allora si stavano affermando e riconosce in questi movimenti la traccia dell'umano. Negli anni di stesura di *Geist der Utopie*, Bloch si mette alla ricerca delle motivazioni che hanno portato allo scoppio della conflagrazione bellica. In questa cornice problematica s'interroga anche sull'inaridimento – sulla povertà d'esperienza, possiamo chiamarla così sulla scorta di Walter Benjamin – che è da un lato l'esito del conflitto, ma dall'altro anche il fermento che ha portato allo scoppio della Grande Guerra. Il colpo di tuono segnò la fine di quel fermento intellettuale multiculturale che animava i circoli culturali di Heidelberg nel primo decennio del Novecento. Tanto Bloch quanto Lukács si mossero in senso completamente contrario allo scoppio della Prima guerra mondiale, ed abbandonarono la cittadina universitaria di Heidelberg, dove si erano trasferiti anni prima per seguire le lezioni di Max Weber. Per Bloch lo scoppio della Prima guerra mondiale segnò un punto di cesura nei confronti dei suoi maestri, che si erano schierati a favore della guerra, ma anche, per ragioni diverse, una battuta di arresto nel suo rapporto con Lukács: da questo momento in poi i due “compagni di strada” presero direzioni diverse. Quando, in *Spirito dell'utopia*, Bloch si trova a riflettere sul che cosa è successo e sui motivi che hanno reso possibile tutto questo, si interroga anche sulla dimensione di *Sinnlosigkeit* dell'inizio Novecento. È proprio nel clima di generale immiserimento culturale che colloca ed interpreta le forme artistiche che si erano affermate in quegli stessi anni come, ad esempio, il funzionalismo. A questa perdita di espressione, che per Bloch è tutt'uno con la perdita della spiritualità, si deve contrapporre

– questa è l’idea blochiana in *Spirito dell’utopia* – la riscoperta di un’espressione pura, o, come lui la chiama, di una «grande espressione». A questa forma affida il ruolo di viatico per la *Selbstbegegnung*, ovvero per l’incontro con il sé. Bloch, in queste pagine dello *Spirito dell’utopia*, si confronta con la pittura dell’Espressionismo tedesco, con la pittura di Kandinsky, Klee, Marc. Ma inserisce sotto l’etichetta di Espressionismo anche altre correnti pittoriche di avanguardia nel Novecento. Ci presenta una costellazione ardita in cui coabitano nella comune casa dell’espressionismo anche autori come Picasso, Cezanne, Braque. È un regno utopico, se vogliamo, un regno utopico della grande espressione che, pur avendo al suo vertice l’Espressionismo e il Cubismo, riguarda anche la scultura negra, ma che contempla anche l’arte gotica o la pittura di Raffaello. Bloch scomoda il sacro nome di Van Gogh, così come Raffaello per la “Madonna Sistina” e, ancora, tornando indietro nel tempo, l’ornamento, soprattutto l’ornamento gotico e, le opere d’intaglio della *Negerkunst*, dell’arte “negra”. La riscoperta della dimensione primitiva, di quella che, appunto, era l’arte africana, la dobbiamo alle avanguardie artistiche del Novecento. Guardare l’arte “negra” significa ritornare come in un percorso a ritroso al sé, esplorare la regione più misteriosa, più primordiale, del sé. Bloch riconosce il forte debito contratto dalle avanguardie artistiche nascenti con le Muse africane ed entra in dialogo con un autore, un intellettuale molto importante, purtroppo poco conosciuto in Italia; si tratta dello scrittore e storico dell’arte anarchico Carl Einstein, morto nel 1940 suicida, per sfuggire ai nazisti. Questi aveva scritto nel 1914 un’opera bellissima, *Negerplastik (La scultura negra)*, in cui aveva riflettuto sulla carica espressiva propria dell’arte africana. Bloch fa un riferimento esplicito a Carl Einstein in *Geist der Utopie*, e lo chiama in causa anche in altre opere minori dello stesso periodo, ma sottotraccia si possono tranquillamente leggere le sue considerazioni in un confronto serrato con Carl Einstein. All’interno della costellazione dell’Espressionismo, Bloch colloca sia l’arte primitiva, sia la pittura,

come dicevo, di un certo Raffaello, quello della "Madonna Sistina", sia l'ornamento gotico. L'arte gotica viene contrapposta da Bloch all'arte greca e all'arte egizia: viene così rovesciata la prospettiva estetologica di Hegel. Le pagine di *Spirito dell'utopia* collocano in prima posizione l'arte gotica, e con essa la "linea gotica", nel senso dell'ornamentazione gotica. L'arte greca ha una pienezza a sé stante, un equilibrio pacato, mentre l'arte egizia ha come simbolo e come sigla la piramide, e quindi una dimensione mortuaria. Su tutt'altro piano muove l'ornamento gotico che presenta al suo interno una vitalità, una carica vitale ed espressiva che è anche sigla di una forma di tensione, di *Streben*. Quest'aspetto è fondamentale per Bloch. È infatti proprio questa carica espressiva e vitale che, in qualche modo, predilige. In altre parole Bloch motiva la sua preferenza per la cultura e per l'ornamentazione gotica perché questa presenta al suo interno un montaggio di elementi eterogenei. Nell'ornamento gotico troviamo, simultaneamente, animali reali (serpenti), creature fantastiche (draghi) e volti o corpi umani; mettere insieme aspetti così lontani, morfologie così diverse è già un'anticipazione dell'Espressionismo. Non solo, è come se in quest'ornamentazione gotica, così carica, così densa, così irrisolta - (altra questione dell'Espressionismo è il non finito) - si condensasse quel motivo del possibile che costituisce una sorta di *Leitmotiv* tra ornamentazione gotica e avanguardia espressionista *tout court*. Penso, ad esempio, a Paul Klee, che diceva che le sue opere erano dedicate alle possibilità che non si sono date, in questo senso a quella carica di possibilità che opera in latenza. La filosofia di Bloch fa perno sull'altro dal mondo, sull'aspetto della e delle possibilità, e in questo senso gioca un ruolo centrale il motivo del montaggio. Con la dimensione del *montage* entra in scena anche quella traccia di *Unheimlichkeit* che interessa Bloch: quel che sembra vicino si rivela come lontano, mentre il lontano d'un tratto sembra riguardarci intimamente. Bloch analizza con il canocchiale prismatico di allontanamento-avvicinamento sia le opere artistiche sia il paesaggio letterario. Anche in campo letterario si rivolge ad autori

diversissimi tra loro: Goethe, Schiller, Novalis, i fratelli Grimm, E.T.A. Hoffmann, Johann Peter Wenzel Hebel, da un lato, Robert Musil, Franz Kafka, Samuel Beckett, Marcel Proust, James Joyce e Julien Green, dall'altro. È solo in un peculiare gioco di montaggio letterario che autori così distanti l'un l'altro possono in qualche modo essere collocati lungo lo stesso solco in cui poi Bloch calerà anche Alfred Döblin, Bertolt Brecht, Max Frisch e Uwe Johnson. È questo individuato da Bloch un terreno utopico e sperimentale, in grado di rimettere tutto in gioco, di rovesciare le situazioni, e quindi di non dare mai nulla per definitivo, per compiuto.

Bloch e la "Madonna Sistina"

Si è occupata anche dei commenti che Bloch, in momenti diversi della sua produzione, ha dedicato alla "Madonna Sistina" di Raffaello³⁷. In che senso, per Bloch, quest'opera precorre le avanguardie novecentesche?

Bloch si occupa a più riprese di questa opera-icona e, nel far questo, in parte risponde alla moda del momento e alla fortunatissima carriera del quadro di Raffaello. Dico questo perché sono stati tantissimi i poeti, gli scrittori, i filosofi, gli storici dell'arte che si sono rivolti a questo quadro, offrendo le interpretazioni più suggestive. Basta pensare, in campo artistico, alla rivisitazione della "Madonna Sistina" da parte di Salvator Dalì o di Kurt Schwitters, quindi del Surrealismo di lingua tedesca; ma la fortuna di questo quadro è anche testimoniato dalla moda Sistina, che coinvolge, più che la Madonna con il bambino, i puttini del primo piano del quadro, poggiati alla balaustra, che sono diventati ormai un motivo ricorrente nel panorama del *kitsch* culturale. Di questo meraviglioso quadro della "Madonna Sistina" si erano occupati anche Benjamin e Heidegger. Quindi, Bloch entra in dialogo non solo con il suo retroterra culturale di scrittori, poeti e filosofi affascinati dalla Sistina (anche Schopenhauer si era occupato di questa Madonna), ma anche con autori della sua stessa generazione. Da dove viene

questo interesse diffuso per la “Madonna Sistina”? In parte questa fascinazione si spiega facendo riferimento alla particolare storia della Madonna, con il passaggio da un altare della chiesa ad un museo, con questa delocalizzazione di una figura sacra che è quasi una sigla, un emblema della secolarizzazione. Di questo del resto si era occupato Benjamin in una preziosissima nota di *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*. Bloch vede - questo è forse il tratto tipicamente blochiano - in questo quadro interessantissimo una sorta di montaggio in cui la figura sacra della Madonna è ritratta su uno sfondo ambiguo, di difficile interpretazione, opaco, con i due santi ai lati e, di nuovo, uno squarcio di realtà, intervallata però dai due notissimi puttini, in prima dimensione. In qualche modo questo quadro per Bloch rappresenta un dialogo tra il reale e il possibile, e rimanda a quel concetto che Bloch definisce come *Ungleichzeitigkeit*, non-contemporaneità. Si tratta di una combinazione di momenti e tempi diversi, dove il futuro è rappresentato dalla figura del bambino tenuto in braccio dalla Madonna. Il bambino rappresenta “l’uomo che verrà”, come una sorta di messaggio utopico lanciato alla generazione futura. Fuori metafora è la carica, la dimensione utopica, quell’aspetto di non-ancora che impernia la sua filosofia. Proprio come in alcune opere dell’Espressionismo tedesco, così nella “Madonna Sistina” non riusciamo a trovare qual è – dice Bloch – lo spazio del nord, del sud, dell’est, dell’ovest. È come se venissero meno i riferimenti spaziali tradizionali; è uno spazio peculiare in cui resta nel vago l’andamento della Madonna, che potrebbe venire verso di noi o allontanarsi da noi. Si tratta di una collocazione strana, come se la Madonna fosse collocata in un non-luogo e in un non-tempo, tra ascensione ed epifania, tra il reale e il possibile, tra l’oggi e il non-ancora. Questo mi sembra un aspetto peculiare nella lettura che Bloch offre della “Madonna Sistina”, come a segnalare di nuovo quanto la latenza abbia una presenza molto cospicua nell’andamento delle cose nella realtà.

Il possibile e il marginale

Ne Il possibile e il marginale³⁸, si è occupata della predilezione blochiana per gli aspetti marginali del reale, dettagli che si insinuano negli interstizi dell'esistenza e che passano inosservati ai più. Che cosa sono il marginale e il possibile per Bloch?

Bloch in questo senso fa tesoro di una lezione della letteratura tedesca, della lezione del Romanticismo, dei fratelli Grimm e anche della poetica dell'Ottocento. Perché in autori come Hebel, ma anche come Novalis, ricorre il tema portante del *Vergiss das Beste nicht*, cioè del non dimenticare la traccia migliore, l'aspetto migliore delle cose. Questo "das Beste" non è detto che si trovi esattamente lungo la strada principale, ma si riscopre spesso nelle vie secondarie "non asfaltate", nei sentieri dimenticati, negli aspetti marginali della realtà, nel *Nebenbei*. Questa dimensione, quest'attenzione per la marginalità fa tutt'uno con l'interesse di Bloch per le questioni del possibile, di ciò che si sarebbe potuto dare e che non si è dato, di quel che forse potrà darsi, di quel che comunque opera e agisce seppur in latenza (latenza è un'altra parola chiave in Bloch). Il marginale è il luogo dove in qualche dettaglio si cela quest'aspetto, questa dimensione così importante del possibile. Basta un nonnulla perché la traccia marginale si riveli, come per un improvviso giro di timone, centrale. Quest'aspetto, questa dialettica tra il possibile e il marginale, si ritrova in tutta l'opera di Bloch ma, certamente, gioca un ruolo di primo piano in quegli esperimenti letterari che sono raccolti nel volume *Spuren (Tracce)*. Già il titolo dell'opera ci dice qualcosa, sottolineando il valore della traccia, come tratto marginale che invece, a uno sguardo da *detective* – qui Bloch dialoga senza dubbio con Kracauer – svela un aspetto centrale, un ruolo di primaria importanza. Questo tratto di marginalità si ritrova negli scritti letterari di Bloch, ma anche in quell'attenzione per le forme culturali più laterali, meno canonizzate. Sono interessantissime le pagine che, già in *Spirito dell'utopia*, Bloch dedica alla brocca, ovvero a un oggetto quotidiano, magari

trascurato, che però serba una memoria culturale, condensa in sé una serie di tracce importanti, un "contenuto sedimentato". Non è l'unico esempio di attenzione per l'aspetto marginale del reale. Si tratta di una sensibilità tipicamente espressionista perché è propria degli espressionisti la rivalutazione, per esempio, dell'arte negra ma anche dei disegni dei bambini o di quelli che erano considerati folli. Nel valutare questa forma di creatività "marginale", Bloch lancia un monito: bisogna stare attenti a non buttare insieme all'acqua sporca anche il bambino, nel senso che per lui nei disegni dei cosiddetti "Narren" o anche nelle tracce dei bambini o nelle manifestazioni di cultura popolare si può trovare una dimensione espressiva che, se non è prettamente artistica, in qualche modo è significativa per lo sviluppo e il proseguimento della cultura. In questa stessa ottica di recupero della traccia espressiva dell'umano, Bloch restituisce importanza alla dimensione del sogno, dell'aspettativa, della speranza. *Il principio speranza*, lo sappiamo, è la sua opera canonica, ma la speranza, insieme al sogno, insieme alle aspettative, costituisce proprio quel filone, quella traccia di carica utopica che imprime il suo marchio nella realtà. In questo Bloch è vicinissimo a Robert Musil (e poi a Ingeborg Bachmann) e al suo sguardo verso il possibile, verso il sogno, verso l'attesa, verso la possibilità che non si è data.

Ornamento e utopia

Che cosa intende Bloch per ornamento? Perché l'ornamento riveste un'importanza particolare? L'arte dell'ornamento presenta connessioni con la tradizione ebraica e con l'iconoclasmo?

Sono di recente usciti, a mia cura, alcuni testi di Bloch tratti per lo più dai *Literarische Aufsätze*, dagli "Articoli letterari" di Bloch, l'opera che raccoglie saggi di periodi diversi e che si profila come il libro più dichiaratamente letterario del filosofo tedesco. Per quest'antologia il criterio di scelta dei testi risponde al filo conduttore dell'ornamento, tema molto caro a Bloch fin da *Spirito*

dell'utopia. Intanto, perché quest'operazione? Bloch aveva intenzione, lo sappiamo da una lettera a Lukács del 1915, di dedicare un intero scritto all'ornamento. Il titolo sarebbe dovuto essere *Erzeugung des Ornaments* (*Produzione dell'ornamento*), con una doppia accezione del genitivo, soggettiva e oggettiva. "Produzione dell'ornamento" nel senso che l'ornamento è prodotto, è un'opera umana ma, al contempo, produce e porta in primo piano e fa emergere quel qualcosa che Klee chiamerebbe l'"invisibile"; vedere l'invisibile, dunque. Che cos'è che fa emergere? Bloch dice: il nostro volto nascosto, la flebile traccia del volto umano, quell'aspetto celato, ignoto a noi stessi. Bloch dice spesso in *Geist der Utopie*, ma anche in questi scritti, che l'uomo ha una natura peculiare. La sua essenza è paragonata alla figura di Kaspar Hauser, ossia a quel trovatello di Norimberga, su cui scrisse Anselm Feuerbach, che è venuto da non si sa dove ed è finito non si sa dove. Non sappiamo da dove veniamo, non sappiamo dove andiamo, poco sappiamo di noi stessi. L'uomo conosce poco del proprio sé. Di qui quella dimensione di *Unheimlichkeit*, di non-familiarità che circola spesso nell'opera di Bloch. In questo senso l'ornamento costituisce una traccia peculiare e fondamentale perché l'ornamento si dà sotto forme diverse e quindi è sé ed è altro da sé contemporaneamente. Basti pensare che un ornamento è al contempo immagine che riproduce, come la parola, qualcosa d'altro da sé, ma anche pausa, silenzio, che produce il discorso, come nelle colonne romane le fasce ornamentali che fanno da cerniera e da raccordo per le storie che vi sono scolpite. Allora l'ornamento è per Bloch rappresentazione di altro e presentazione di sé stesso. Perché Bloch s'interessa così tanto della funzione ornamentale? Bisogna intanto ricordare che questo tema era un po' all'ordine del giorno. Pensiamo allo scritto di Adolf Loos *Ornamento e delitto*, che è proprio degli inizi del Novecento, o ancora ad Alois Riegl e alla sua attenzione per stile e ornamento, e ancora ad alcuni testi di Leo Popper di questi anni, così come a Kracauer e a Hermann Broch. Ma la fascinazione

di Bloch per l'ornamento è stata una passione durevole, portata avanti fino alla fine dei suoi giorni. Allora gli scritti che Bloch ha dedicato alla questione ornamentale nel suo intero *iter* filosofico hanno anche la funzione di sottolineare come l'ornamento sia collocato al crocevia degli interessi blochiani. Quindi, se l'ornamento ha a che fare in prima istanza con la dimensione artistica, a un secondo sguardo ci si accorge di come la questione ornamentale sia anche sigla dell'espressività, una sonda per accedere alla profondità dell'umano. In questo senso è fondamentale per Bloch riscattare l'ornamento da quella condizione di marginalità in cui è stato sempre collocato. L'ornamento da sempre fa tutt'uno con il vezzo stilistico, con qualcosa di secondario, di posticcio da attaccare alle cose, con una sorta di aggiunta d'anima, di supplemento di senso. Questo è l'ornamento da intendersi come *Schmuck*, come decorazione, come un *surplus* etico ed estetico che finisce per inquinare la grande espressione e l'idea dell'ornamento puro. Bisogna stare attenti, dice Bloch, a non marginalizzare l'ornamento e anzi, se riconosciuto come tale, a dargli il visto di cittadinanza per il continente dell'estetica. Ma al contempo bisogna stare attenti a non confondere l'ornamento puro con la paccottiglia, con il *kitsch* (Bloch si riferisce chiaramente alla proliferazione del *liberty*, tipica del Novecento). Allora ha ragione, in un certo senso, Loos ad attaccare l'ornamento se per ornamento s'intende la decorazione *kitsch* del periodo della *Gründerzeit*, dello stile piccolo borghese. Ha ragione Loos a criticare il concetto di ornamento se questo finisce per essere assimilabile a una proliferazione di vitalità appiccicata alle cose, come l'ansa del vaso. Il rischio di una condanna tout court dell'ornamento è però quello di legittimare il nudo funzionalismo in cui non si capisce più qual è la distinzione tra un teatro, una casa, un cinema; se tutto è uguale e non c'è più traccia dell'umano, si perde questa dimensione prettamente espressiva che invece l'ornamento può restituire. L'ornamento ritorna non solo nella questione dell'arte antica,

nell'arte primitiva, nella *Negerkunst* a cui, tra l'altro, è dedicato un saggio degli scritti letterari di Bloch, ma lo ritroviamo nell'ornamentazione gotica fino ai quadri dell'Espressionismo. Pensiamo ai quadri di Klee, dove l'ornamento è ben presente, ma, oltre alle indicazioni di Bloch, pensiamo anche a Matisse, che ancora si rivolge alla questione ornamentale. In queste opere, dall'arte africana alle avanguardie artistiche, l'ornamento, ben lungi da essere quel supplemento d'anima, quel qualcosa di posticcio attaccato alle cose, è, piuttosto - dice Bloch - "stile in forma di espressione". L'ornamento è, quindi, una sorta di sguardo sulla propria interiorità ed ha costantemente a che fare con la dimensione del possibile, della latenza, dell'altro da sé e dell'altro dall'immagine intesa in senso stretto. Non si può, quindi, pensare ad una ornamentoclastia, dice Bloch facendo il verso chiaramente alla questione dell'iconoclastia, non si può ripudiare totalmente l'ornamento e così come non si può e non si deve eclissare l'immagine dal nostro fare artistico: occorre quindi restituire le coordinate dell'ornamento puro, di un ornamento che abbia a che fare con l'espressività.

Tecnica e tracce umane

Secondo Lei, quale ruolo svolge nella produzione blochiana il chiasma marxiano della «naturalizzazione dell'uomo e umanizzazione della natura»?

Naturalizzazione dell'uomo e umanizzazione della natura: questa è una polarità concettuale di Marx che Bloch riprende e sviluppa. Intento blochiano è quello di ritrovare quella carica, quella dimensione umana che sembra essere venuta meno con la freddezza tecnica. Bloch parla della tecnicizzazione del reale che porta alla «*Abwaschbarkeitskultur*», alla cultura della "lavabilità", in cui tutto può essere tirato via, in cui non restano più tracce dell'umano. In questa dimensione della tecnica a tutti i costi, dimensione che

anche Benjamin ha indagato con il concetto della «*Glaskultur*», si è persa la traccia umana. Bloch guarda, in alcuni passi con una sorta di nostalgia alla dimensione dell'artigianato, dove con molta cura si prestava attenzione al prodotto e dove l'alienazione umana era emarginata. Ma non è uno sguardo rivolto ai "bei tempi andati". Per Bloch bisogna, anzi, anche guardare al futuro, alla potenzialità della tecnica, unire la tecnica e l'umano. Questa è un'operazione difficilissima che, tuttavia, Bloch auspica. In queste note di Bloch si aggira sicuramente lo spettro di Marx, ma si tratta di un Marx riletto in un'accezione peculiare. Bloch, anche questa volta, mette insieme, in un'ardita costellazione, autori diversi. Accanto a Marx c'è Giocchino da Fiore, ma anche Novalis e i fratelli Grimm. A questo variegato amalgama concettuale si aggiunge anche il motivo sanscrito del *Tat Tvam Asi* («questa cosa qui sei tu»), quella dimensione di spiritualità che lega l'uomo alla brocca, se vogliamo, e che unifica ciò che apparentemente è centrale alla dimensione del marginale.