

---

# Paradossi e tracce

## Ernst Bloch sul lavoro *detektivisch* della filosofia

Chiara De Cosmo

This paper sets out the framework for a philosophical clue-method by analysing Bloch's interpretation of the *Detektivroman*. The core of my analysis is to investigate how Bloch develops the meanings and aspirations layered in the detective novel – and neglected by the so-called “high culture” – in order to redefine the task of theory itself. The detective's meticulous attention to marginal details (*Nebenbei*) and the ability to overturn initial assumptions mirror a philosophical method that seeks to critically unmask ideological categories, dissolving their “false gold” to open up their concealed utopian impulses. By referring to Gilbert Keith Chesterton's paradox-filled detective stories, specifically the *Father Brown* series, I show how they serve for Bloch as a practical exemplar of this method. Chesterton's work, likened to Hegelian dialectics, demonstrates how a true paradox – unlike a barren one that ends debate – is fruitful, forcing a reconfiguration of perspective and revealing the inherent contradictions within reality itself.

**Keywords:** Hegel; Chesterton; philosophical clue-method; marginal details; categories

“a man without some kind of dream of perfection  
is quite as much of a monstrosity as a noseless man”.  
Gilbert Keith Chesterton, *Concluding Remarks  
on the Importance of Orthodoxy*

### 1. La bacchetta da rabdomante: il romanzo poliziesco come romanzo popolare<sup>1</sup>

Nel periodo a cavallo tra le due guerre mondiali, in una singolare consonanza d'intenti, autori come Bloch, Benjamin, Kracauer, Brecht e Gramsci si trovano a indagare la struttura, i personaggi e gli scenari di un particolare genere letterario: quello del romanzo poliziesco. La ragione di questo interesse collettivo è connessa, in prima istanza, allo statuto stesso di un genere letterario che nasce e si afferma in quanto tale all'interno di specifiche condizioni

---

<sup>1</sup> Vorrei ringraziare i revisori di questo articolo per tutte le loro segnalazioni e in generale per la loro lettura attenta del contributo.

storiche, e che di queste ultime si fa espressione<sup>2</sup>. Il “giallo”<sup>3</sup> è quel prodotto che nella sua intima architettura, come nelle modalità della sua produzione e circolazione, rivela esplicitamente la propria filiazione storica. È solo all’altezza di certi cambiamenti sociali, nelle strutture giuridiche e di potere – come nota Bloch nei primi passaggi del saggio, esito di una conferenza tenuta nel 1960 a Tubinga, dedicato a questo specifico genere letterario<sup>4</sup> – che esso può assumere una traiettoria autonoma, una serie di caratteristiche riproducibili, che lo rendono quel genere noto e di largo consumo che oggi riconosciamo immediatamente nelle sue linee fondamentali. Il romanzo poliziesco diviene, dunque, sismografo dell’inconscia storiografia di una fase storica specifica, con le sue relazioni sociali e le sue forme razionali, e nelle evoluzioni interne al genere anche testimone delle invarianze e delle fratture che caratterizzano il suo

---

<sup>2</sup> Per una sintetica ricostruzione del periodo e delle modalità di diffusione del poliziesco, cfr. Karolle-Berg 2018; per un quadro più generale Düwell, Bartl, Hamann, Ruf 2009.

<sup>3</sup> La denominazione di “romanzo giallo” deriva dal colore di copertina della fortunata collana editoriale di Mondadori, in cui il genere venne diffuso per la prima volta in Italia. Essa, adottata solo in Italia e sorta in maniera casuale, “ha però il duplice limite di essere circoscritta al solo nostro dizionario e d’essere oltremodo generica, arbitraria e approssimativa” (Del Monte 1962, 9). Il termine “romanzo poliziesco”, ricalcato sul francese *roman policier*, è in genere preferibile, anche se anch’esso non è privo di tratti generici e assume una sfumatura differente rispetto al corrispettivo tedesco, *Kriminalroman*, o inglese, *detective novel*. Nella consapevolezza della fluttuazione semantica che corre tra tutte queste denominazioni, si è scelto in questo contributo di non escludere il termine “giallo”, innanzitutto perché utilizzato nella traduzione italiana di alcuni dei testi a cui si farà qui riferimento, ma anche per il suo richiamo a una serie di riflessioni di carattere teorico-letterario italiane: si pensi, per esempio, a Sciascia 2018. Si tenga però presente che gli autori menzionati qui parlano prevalentemente di *Detektivroman*.

<sup>4</sup> “[...] prima della metà del XVIII secolo non esisteva assolutamente procedura indiziaria, o comunque di sicuro non in modo organizzato. Solo la presenza di più testimoni oculari e, innanzitutto, la confessione, chiamata allora *regina probationis*, erano elementi di prova validi e nient’altro. Ora, poiché solo di rado esistevano più testimoni oculari, allo scopo di far emergere la *regina probationis* si in introdusse la tortura. [...] L’effetto fu quell’inconcepibile crudeltà, quell’attribuzione di colpa assolutamente priva di validità contro cui, per motivi tanto umani quanto logici, si schierò l’illuminismo. Da allora, dunque, gli indizi sono necessari, debbono essere posti in luce e, nella stragrande maggioranza dei casi, su di essi si fonda l’istruzione delle prove davanti alle corti d’assise e d’appello. (Ciò per lo meno al di fuori delle colonie e, in patria, in un ordinamento giudiziario non fascista)” (Bloch 1994, 40). Il rilievo sulla connessione tra investigazione e illuminismo è interessante in un duplice senso: se da un lato attesta la storicità specifica del genere, dall’altro mostra come il processo di rischiaramento connesso alla ricerca di indizi può sempre essere rovesciato nel suo regresso. Su questo, cfr. il saggio del 1932 raccolto sempre in *Literarische Aufsätze*, dal titolo *Von der Folter bis zum Spezialverhör* (Bloch 1985, 39–43).

---

sviluppo<sup>5</sup>. Come osserva Kracauer nel suo saggio dedicato al *Detektivroman*, scritto nel 1925 ma pubblicato postumo nel 1971<sup>6</sup>, così “come il detective scopre il segreto nascosto negli uomini, così il romanzo poliziesco svela, tramite il *medium* estetico, il mistero della società de-realizzata e delle sue marionette prive di sostanza” (Kracauer 1984, 29).

La configurazione estetica del *Kriminalroman*, la forma che articola lo sviluppo della sua trama e dei suoi caratteri, rivela appunto, secondo Kracauer, la radice alienata della società entro le cui regole questo genere letterario sorge come tale. In quanto prodotto letterario di massa, il “giallo” si caratterizza per le sue trame ripetitive, per i suoi personaggi stilizzati, per una serie di moduli tecnici che vengono riprodotti, pur nell’ampiezza delle variazioni possibili, sempre identici nel proprio nocciolo. Questa dimensione di riproducibilità non sarebbe possibile se non in una società in cui gli individui, uniformati da un’apparente uguaglianza formale, si muovono al suo interno come delle maschere o delle funzioni, dominati da rapporti la cui genesi scompare nel loro risultato. In un mondo di cose e, marxianamente, di “*rapporti materiali* tra persone e *rapporti sociali tra le cose*” (Marx 1973, 86), l’universalità del sospetto e la materialità del movente divengono condizioni plausibili dell’agire e suscitano, nella loro rappresentazione narrativa, il godimento di un inconsapevole riconoscimento da parte del lettore.

L’interesse di questi autori per il romanzo poliziesco, tuttavia, non si limita al rinvenire in esso la cronaca incosciente di un mondo sociale che via via perde i contorni della propria storia e diventa sempre meno capace di una sua presa in carico diretta e consapevole. Esso è relativo anche al modo in cui il “giallo” finisce per divenire questa sorta di reperto storico, di fonte criminologica dell’epoca moderna in quanto epoca dominata dalle leggi di riproduzione del capitale.

Il romanzo poliziesco, sottolinea Bloch nel menzionato saggio del 1960, appartiene alla categoria del *colportage*, “nettamente separabile dal kitsch e dalla porcheria”,

che continua ancora a conservare significati che da tempo non trovano più posto nella letteratura migliore; e qui si pensi proprio ai consueti paesaggi del crimine, dove si sta a origliare, si battono colpi, si

---

<sup>5</sup> Anche in senso geografico, come mostra Jameson (2016) definendo Raymond Chandler “the painter of American life”.

<sup>6</sup> Prima di questa data era stato dato alle stampe il capitolo “Hotelhalle”, compreso in *Das Ornament der Masse* [1963].

decifrano indizi, intervengono sorprese e colpi di scena, tutto quanto rende possibile il legittimo successo editoriale. (Bloch 1994, 44)<sup>7</sup>

Il *colportage* è, per così dire, il termine che raccoglie gli esiti di una cultura popolare che, traducendosi in forma scritta, non dismette del tutto le strutture ripetitive e tipiche dell'oralità e che riassume, nei suoi tratti fissi, aspirazioni e tensioni che non appartengono tutte alla medesima temporalità. La sua particolarità è quella di racchiudere e conservare significati che non trovano posto in altri luoghi, e in particolare in quelli della cosiddetta cultura artistica "alta", esemplificata sul piano letterario dal grande romanzo borghese dell'Ottocento.

Questa sedimentazione di tratti importanti, trascurati da altri generi letterari, avviene proprio in virtù del fatto che il giallo, come prodotto letterario, ha una natura tecnica piuttosto che mimetica: nella serialità delle sue trame, costituite su una sorta di invarianza discontinua, la storiografia del mondo moderno si deposita in maniera decentrata. In esso, in altri termini, gli esiti più coerenti di una razionalità puramente deduttiva e immanente si mescolano a connessioni intuitive e in certo senso "magiche"; gli spazi urbani, illuminati dalle luci dei lampioni, si contaminano con il ricordo dei boschi oscuri e pieni di mistero delle fiabe; l'impressione di istituzioni di potere legittimate dall'alto si spezza al contatto con una giustizia stratificata di tradizione. Il presente viene riprodotto qui, di conseguenza, in una strutturale confusione e in un accavallamento di temporalità diverse, che mescolano, proprio in ragione della ricerca del successo editoriale e del "grande pubblico", prossimità e distanza, progresso e regresso. In questa direzione, il *Detektivroman* non rappresenta solo l'oggetto di un'indagine analitica delle forme espressive dell'alienazione moderna, che lascia le sue tracce anche nei suoi prodotti artistici e letterari; esso diviene anche un punto di partenza, un compito che si impone al teorico che con questo genere particolare di letteratura popolare sceglie di confrontarsi. Quest'orientamento viene riassunto chiaramente in una delle pagine che Gramsci, nei *Quaderni dal carcere*, dedica al poliziesco:

---

<sup>7</sup> La nozione di *colportage*, ripresa dalle avanguardie francesi e tedesche degli anni '20 e '30 del Novecento, si riferisce all'uso, diffuso soprattutto dalla fine del XVI secolo alle soglie del XIX, del commercio ambulante di alcune particolari tipologie di libri, tendenzialmente di piccolo formato e di carattere pratico e seriale. Sulla centralità di questa nozione si veda l'introduzione di Boella (2019) all'edizione italiana di *Spuren*.

---

[...] lo sviluppo del rinnovamento intellettuale e morale non è simultaneo in tutti gli strati sociali, tutt'altro: ancora oggi, giova ripeterlo, molti sono tolemaici e non copernicani. [...] Porsi dal punto di vista di una "sola" linea di movimento progressivo, per cui ogni acquisizione nuova si accumula e diventa la premessa di nuove acquisizioni, è grave errore: non solo le linee sono molteplici, ma si verificano anche dei passi indietro nella linea «più» progressiva. [...] Mi pare che il problema sia questo: come creare un corpo di letterati che artisticamente stia alla letteratura d'appendice come Dostoevskij stava a Sue e a Soulié o come Chesterton, nel romanzo poliziesco, sta a Conan Doyle e a Wallace ecc. [...] La premessa della nuova letteratura non può non essere storico-politica, popolare: deve tendere a elaborare ciò che già esiste, polemicamente o in altro modo non importa: ciò che importa è che essa affondi le sue radici nell'humus della cultura popolare così come è, coi suoi gusti, le sue tendenze ecc., col suo mondo morale e intellettuale sia pure arretrato e convenzionale. (Gramsci 1975, 1822)

Il romanzo poliziesco, che nasce dai romanzi d'appendice ed è pensato per la fruizione di massa, raccoglie i tratti della società moderna capitalistica nella loro contraddittorietà. I metodi scientifici, le tensioni e i personaggi che in esso sono messi in scena mostrano una non linearità che richiama allo sviluppo culturale ineguale che caratterizza la società. In questo senso, per Gramsci, esso dischiude per il teorico il compito di elaborare analiticamente i suoi elementi, di sviluppare le sue istanze in una direzione sistemica, ma non conforme alle traiettorie della linea antagonista principale del mondo sociale di cui esso è espressione.

In un certo senso, l'interpretazione blochiana del *Detektivroman* procede in questa direzione, secondo un orientamento dai tratti molto particolari. Nel saggio del 1960, a cui si è fatto riferimento, raccolto poi in *Literarische Aufsätze* con il titolo *Philosophische Ansicht des Detektivromans*, Bloch individua nel giallo una serie di tensioni sul piano del modello di razionalità e di indagine che in esso viene messo in scena, tensioni che "in mezzo a tutta la superficialità sbucata fuori a partire da E. A. Poe" possono rappresentare "spunti buoni e ricchi d'ingegno" di cui la filosofia può servirsi come di una "bacchetta da raddomante" (Bloch 1994, 39). Esse diventano, nelle pagine blochiane, delle traiettorie che risuonano all'interno della stessa costruzione teorica, ridefinendone i contorni. Se la filosofia può, gramscianamente, portare a sistema e orientare in direzione emancipatoria gli elementi di una cultura popolare che racchiude in sé una serie di istanze inadempite, quest'ultima può riattivare lo sguardo stesso della teoria e contribuire a ridisegnare i suoi stessi parametri concettuali. È in questo senso che la tematizzazione del giallo diviene per il pensiero una preziosa spedizione non pianificata al di là dei propri confini abituali.

## 2. Ambiguità metaforiche: i luoghi del crimine e le tracce della filosofia

Come si è accennato, nella conferenza del 1960 Bloch osserva come accada non raramente che, “proprio in battute di caccia non pianificate”, si catturi “l’animale che la filosofia, condotta secondo un piano, può utilizzare nella sua ben organizzata economia domestica”:

Soprattutto poi se, come quelle degli investigatori, tali battute di caccia non sono affatto prive di pianificazione. Quelle presenti nei romanzi gialli cercano, annotano e perseguono sul loro cammino chiari contrassegni, anzi non sono se non la descrizione di un’unica caccia agli indizi sufficienti. Tuttavia qui non sono in ballo i contrassegni della criminalistica, bensì quelli del suo romanzo. La sua forma, in quanto forma di una *ricerca di tracce* [*eines Aufspürenden*], è estremamente peculiare [...]. (Bloch 1994, 39–40)

In questo passaggio blochiano si mostra un aspetto rilevante del pensiero teorico: esso non si struttura nella pura articolazione concettuale, ma piuttosto quest’ultima emerge a partire da un’esplorazione empirica, che procede liberamente, pur non mancando di orientamento, all’interno dell’insieme di prodotti, di espressioni e di oggettivazioni che caratterizzano la superficie del presente. In questo senso, sussiste una stretta analogia tra il procedere della teoria e la *ricerca di tracce* come forma del romanzo giallo: nella sua “ben organizzata economia domestica” la filosofia individua nel *Detektivroman* una traccia, come si è detto in certo modo laterale, che la conduce verso la propria preda. Nel suo ricostruire mediatamente il presente, nel suo indagare ciò che si cela dietro il “dorso delle cose” (Bloch 2006, 184) e nel suo scavo dell’apparenza per dipanare le connessioni essenziali dei propri oggetti, lo sguardo teorico è in un certo senso un *aufspüren*<sup>8</sup>. Per Bloch, tuttavia, non lo è in un senso astorico: è all’interno delle relazioni fantasmagoriche moderne, entro le quali la logica dei rapporti sociali non può più essere colta in blocco in ragione della loro stessa contraddittorietà, che diviene necessario assumere la postura del *detective* e ispezionare il presente munendosi di una lente che consenta di scorgere le sue istanze non lineari anche in luoghi in apparenza marginali.

---

<sup>8</sup> Sulla definizione del pensiero blochiano come *Spurendenken*, cfr. Boella 2012; per un’analisi del ruolo delle tracce nel complesso del pensiero blochiano, cfr. De Luzenberger 2002 e Czajka 2013.

---

In un certo senso, quest'analogia è chiarita dagli stessi termini in cui Bloch la pone in questo passaggio. La ricerca di tracce, che nel poliziesco acquisisce dei suoi tratti specifici, è un procedimento carico di storia, che riconduce ad attività antiche come quelle del cacciatore e che le riattiva all'interno di una diversa cornice storica<sup>9</sup>. Come il cacciatore, anche il detective si avventura in una missione alla ricerca di quei segni che possano contribuire alla ricostruzione del delitto compiuto, di quelle impronte che conducano alla scoperta del colpevole. Non si tratta, tuttavia, di un semplice accostamento metaforico di "movimento", che stringe in un nesso d'insieme investigazione e inseguimento della preda. In quest'atto, infatti, il cacciatore assume la particolare concentrazione di chi è immerso nella propria spedizione. La sua avventura non può avvenire semplicemente inoltrandosi nel bosco, ma necessita di una conoscenza preliminare, che riguarda le caratteristiche dell'animale che si sta rincorrendo, le sue abitudini e i tipi di nutrimento che assume, lo spazio e il terreno circostante etc. Solo su questa base i rametti spezzati, le impronte, gli escrementi diventano significativi, *tracce* che permettono di scovare dove si nasconde la tana dell'animale. Questa esperienza preliminare non è sufficiente, tuttavia, a portare a compimento con successo la propria spedizione: senza un elemento di casualità, un suono intermittente o una luce improvvisa, la preda ricercata continua a sfuggire. La commistione di uno sguardo assorto e orientato con la capacità di lasciar direzionare la propria osservazione da dettagli improvvisi caratterizzano, in un nesso d'insieme, questo procedere indiziario. Nei *Passagenwerk*, Benjamin delinea con precisione la natura composita di quest'analogia:

Chi segue una traccia non deve solo stare attento, ma deve soprattutto aver già prestato attenzione a molte cose. (Il cacciatore deve conoscere lo zoccolo dell'animale che insegue, deve conoscere l'ora in cui questo va ad abbeverarsi, deve sapere come scorre il fiume dove la sua preda si dirigerà e dov'è il guado in cui può attraversarlo). [...] Le esperienze possono di fatto essere preziosissime per chi segue una traccia; ma si tratta di esperienze di un certo tipo. La caccia è l'unica attività in cui esse per definizione sono utilizzabili. [...] Esse non hanno alcuna consequenzialità e alcun sistema. Sono un prodotto del caso e recano in sé una costitutiva interminabilità, che contraddistingue il compito preferito di chi è dedito all'ozio. La raccolta fondamentalmente interminabile di cose degne di essere sapute, la cui utilizzabilità dipende dal caso, ha il suo prototipo nello studio. (Benjamin 2000, 871)

La raccolta "interminabile" di materiale, che avviene in quest'equilibrio tra conoscenza preliminare dei sentieri e dei guadi

---

<sup>9</sup> Cfr., su questo, Ginzburg 2023.

e un avanzare a tentoni che frattura le aspettative<sup>10</sup>, è ciò che realizza questa costellazione tra ricerca teorica, caccia e attività indiziaria. L'immagine della teoria che ne scaturisce è quella di una razionalità aperta, che si articola a partire da tutte quelle istanze materiali che possano consentirle di raggiungere il proprio scopo.

È, tuttavia, proprio sul piano di questa collezione priva di sistema e consequenzialità che la strada del *detective* assume una postura autonoma: le battute di caccia del *detective* sono segnate da una specifica forma di razionalità e pianificazione, che è determinata dal suo scopo. Ella o egli mira a portare alla luce un crimine che è stato compiuto e il movimento che tenta di ricostruire è stato intenzionalmente occultato da chi lo ha commesso.

A costituire un contraltare all'immagine del *detective* come indagatore di *tracce materiali* è l'analogia che istituisce Kracauer nel suo saggio del 1925 tra il suo operare e quello del medico. Per Kracauer, il metodo deduttivo della *detection* non è in realtà un procedimento realmente aperto alle interruzioni, realmente in grado di articolarsi attorno a ciò che di incongruo c'è nei luoghi della sua investigazione. Piuttosto, il suo metodo è l'indice del rispecchiamento di una società dominata da una ragione incapace di trascendenza, puramente meccanica, che si struttura su concatenazioni puramente astratte ed è incapace di sbrogliare effettivamente i fili del proprio materiale. Esso è, in altri termini, il riflesso di una razionalità in cui i conti alla fine tornano perfettamente, senza resti, proprio perché il suo scopo è quello di trovare una ragione, *a posteriori*, dell'andamento delle cose.

Anche il medico, diagnosticando, sbrogliava, con metodo indiziario e con i mezzi dell'intelletto cui l'intuizione apparentemente irrazionale prepara la strada, il mistero affidatogli. Così la sua attività può essere confrontata con quella di colui che mediante il reperto del delitto scopre il colpevole. Ma proprio la concordanza dei metodi che portano alle conclusioni fa emergere, in maniera tanto più netta, il peculiare senso in cui li usa il detective. Tanto è vero che costui, a differenza del medico, non trae alcuna conclusione con l'intenzione di curare, anzi, la malattia del corpo sociale costituisce per lui soltanto l'occasione per operare deduttivamente. (Kracauer 1984, 70)

Nella descrizione kracaueriana, il ragionamento *detektivisch* si snoda in solchi e contraddizioni che sono soltanto apparenti, che

---

<sup>10</sup> Non è un caso che per Benjamin l'analogo del cacciatore nel mondo urbano sia il *flâneur*, che con le sue passeggiate "oziose" e in apparenza prive di scopo, conosce ogni angolo della città in un modo che evita lo sprofondamento nella banalità e nel quotidiano, che conserva la concentrazione della direzione proprio mancando di un orientamento esplicito.

---

rappresentano un'occasione per manifestare il decorso lineare di una razionalità che finisce per essere circolare. La medicina, invece, non si limita a ricostruire le condizioni che hanno permesso il sorgere della patologia, ma individua i modi perché esse possano essere modificate e garantire la guarigione del malato. Essa è rivolta, in altri termini, al cambiamento delle condizioni esistenti.

È proprio in questo che il ragionamento blochiano trova il punto di partenza per sviluppare ulteriormente le istanze racchiuse nel giallo, e per farne uno strumento per l'elaborazione di un metodo indiziario proprio della filosofia. In prima istanza, Bloch avanza nell'*Ansicht* in una direzione di maggiore storicizzazione: se è vero che il romanzo poliziesco mette in scena il modello di razionalità moderna, esso non lo fa linearmente. Se Sherlock Holmes procede induttivamente seguendo il paradigma delle scienze naturali, conoscendo perfettamente la composizione chimica del terreno o la composizione anatomica dei corpi, Hercule Poirot si affida alle sue *little gray cells* per avere un'intuizione globale del caso, tutta costruita sulla "psicologia" del colpevole. I due personaggi, protagonisti classici dei polizieschi di Arthur Conan Doyle e di Agatha Christie, utilizzano due metodi differenti e le loro tracce e i loro indizi assumono anch'essi, di conseguenza, uno statuto differente. Al di là, tuttavia, della non univocità dei metodi rappresentati nel poliziesco, ciò che rende specifico l'operare del *detective* è proprio ciò che lo mette in moto: il delitto.

Se ci si vuole mantenere allora nella costellazione metaforica creata dalle osservazioni di Benjamin e Kracauer, si può dire che per Bloch il *detective* si distanzia dal cacciatore e dal medico proprio nell'equilibrio tra sguardo e oggetto che il suo atto di investigazione crea: da un lato, ella/egli sa effettivamente guardare a quei dettagli che interrompono la trama in apparenza lineare della superficie, ma nella misura in cui indaga sia la logica della loro produzione che del loro nascondimento; dall'altro, ella/egli si volge effettivamente alle spalle di un evento già accaduto, ma i suoi metodi sono in qualche modo, se la rivelazione del colpevole ha una pregnanza narrativa, conformi all'oggetto cercato. In questa relazione, sia il momento micrologico che caratterizza la sua azione investigativa sia la forma di razionalità che ne risulta assumono una configurazione specifica. Ed è precisamente quest'ultima che, nelle pagine blochiane, rivela il suo nesso stringente con il procedere teorico.

I particolari, da cui la teoria lascia produttivamente ridefinire e direzionare il proprio sguardo, non sono cursori, ma dettagli stratificati di storia: rimandano al crimine compiuto, al colpevole, al movente, cioè a una rete di relazioni sistemiche. Se i rapporti tra di essi venissero semplicemente dati per presupposti, se ci fosse una

connessione già data di partenza, si conoscerebbe già il colpevole e il lavoro investigativo non avrebbe significato. “Tempi d’oro”, osserva invece Bloch nell’*Ansicht*, “per l’attività investigativa in assoluto e per la micrologia che ha il sapore delle sue fonti criminologiche, in un mondo di maschere e di crescente estraneazione”, dove, come aveva notato Brecht, “non sono sempre i malvagi a indossare una maschera” (Bloch 1994, 52)<sup>11</sup>. Le impronte, come reperti criminologici, rovesciano il quadro di partenza, perché spesso il colpevole non è chi ci si aspettava che fosse. È questo procedimento che Bloch definisce, in un altro testo di *Literarische Aufsätze*, il *Denken des Nebenbei*:

Non ci si può certo aspettare qui una connessione già realizzata, o anche significativa solo in se stessa; essa manca nei pensatori appassionati del marginale, dell’interruzione  *nolens-volens*. Oppure, se tra due [...] significati si instaura una relazione più ampia, anche questa assume un carattere eccentrico, difficilmente generalizzabile. Così appare piuttosto nel contesto di una casualità analogica, se così si può dire; in cambio, ogni orpello del sistema “economico” viene denunciato, e ciò che è prezioso diventa tanto più vero. Item, qui c’è mescolata una gran quantità di divertimento e di arte investigativa, di sguardo obliquo e di lanterne cieche per le cose che si trovano negli interstizi. Anche l’eccentrico del pensiero ha così un relativo prestigio, sempre di nuovo. Poiché il mondo stesso racchiude molte cose che non corrispondono al suo primo impulso, ma a quelle interruzioni simili al *tableau* che esso possiede (Bloch 1985a, 205, trad. mia).

Il pensatore, appassionato del *Nebenbei*, ha uno sguardo obliquo e una passione per il divertimento e l’eccentrico. Cerca le cose che si trovano negli interstizi, ma non lo fa in maniera priva di orientamento: da un lato, toglie con il proprio sguardo gli orpelli inutili, gli ornamenti di un mondo economico che nelle sue luci brillanti nasconde ciò che è davvero prezioso; dall’altro, coglie la contraddizione, interna agli stessi particolari che individua, tra l’impulso iniziale e ciò che essi sono diventati, il modo in cui si sono ossificati. In questo modo, l’arte investigativa diviene, attraverso il suo punto d’osservazione, non una semplice ricostruzione, ma una ricostruzione finalizzata a rovesciare il quadro di partenza, e quindi a riattivare, piuttosto che concludere, le possibilità del pensiero stesso.

### **3. L’acido nitrico e il passato non ancora raccontato: il metodo indiziario della filosofia**

---

<sup>11</sup> Sull’interesse di Brecht per il poliziesco, si veda Brecht 2019.

---

Il *Detektivroman* diviene il baricentro dell'indagine filosofica blochiana in un duplice senso: da un lato, come sismografo della razionalità della società moderna, e quindi centro di irradiazione della sua dimensione storica non unilineare; dall'altro, come messa in scena di un'indagine micrologica che non avviene fuori dal tempo, ma all'interno di una temporalità specifica, le cui regole e tendenze rimodulano le esigenze della teoria stessa. Le tracce del *detective* non sono impronte neutre, ma sono indizi di un crimine che deve essere svelato. In un certo senso, il pensiero filosofico nell'epoca del capitale assume un compito non dissimile: muoversi all'interno di un contesto contraffatto significa operare in prima istanza nel senso del suo smascheramento, che solo permette di individuare i luoghi di frizione e di frattura nel loro statuto oggettivo.

Nell'individuazione delle tappe che contraddistinguono il metodo investigativo, Bloch mette a fuoco in misura determinata in che cosa consista quest'atto di svelamento e quale sia il suo nesso stringente con l'operare teorico stesso. Sono tre i momenti che, nell'*Ansicht*, vengono individuati come articolazioni dell'indagine, e della forma del *Detektivroman*: la tensione che deriva dalla risoluzione del caso (*die Spannung des Ratens*); l'elemento dello smascheramento e della scoperta (*das Entlarvende, Aufdeckende*); e il peculiare riferimento a un passato non raccontato, *che precede la storia (Vor-Geschichtehaften)*, che né l'autore né il lettore, né il *detective* conoscono in anticipo.

La tensione alla risoluzione del caso trova, nell'immenso materiale costituito dai romanzi polizieschi, molteplici connotazioni e accenti: può mostrarsi nella frenesia del lettore di arrivare all'ultima pagina, nel moltiplicarsi dei segni e delle deviazioni che rendono più complesso arrivare alla fine, nell'insorgere di svolte inaspettate sia all'interno della narrazione che all'interno dell'indagine. L'attività investigativa stessa, attraverso questo protendersi verso la scoperta del colpevole, che caratterizza tutte le sue fasi, si colora attraverso questo spazio tensivo di un elemento di piacere e divertimento. In essa, precisa Bloch, è racchiusa "una tensione più sottile" di quella esclusivamente rivolta al "colpo finale", alla rivelazione conclusiva, che segna proprio le modalità con le quali lo sguardo del *detective* si risveglia a contatto con le tracce in cui si imbatte, poiché "il percorso ancora inconcluso tradisce con più cura ciò di cui è capace. In acque siffatte, ecco che pesci si pigliano: una forma giocosa di ricerca, aperta a tutti" (Bloch 1994, 46-47). Nella sua forma giocosa, divertente, questa ricerca richiama all'eccentricità che, come si è visto, caratterizza secondo Bloch lo sguardo micrologico. Il piacere dell'interruzione spezza la monotonia

delle concatenazioni, in apparenza prive di lacune, della superficie e svela i punti dove il percorso conoscitivo può essere riattivato. Si tratta di un momento di cui la teoria non può fare a meno, se vuole scoprire le traiettorie inedite a cui la sua indagine può condurre:

Il guardare al marginale provoca l'effetto che persino delle cose ogni volta singolari, in casi inaspettati e rari, possono giocare un ruolo insostituibile nella figura raccogliente, questa volta non perché siano differenzianti come i particolari, ma perché, sebbene piccole, appaiono improvvisamente non più trascurabili. Proprio uno sguardo di *detective* viene stimolato da tali istanze, le quali non sono offerte nel grande o da particolarità spesso già combinate; ne sono esempi, non solo il ricordo suscitato da piccolezze diventate elementi chiave, che è così frequente in Proust, ma soprattutto quel guardare con la lente, caratteristico di Benjamin, che è importante per ogni decifrazione di tracce, e anche parecchie scoperte scientifiche, in quanto spesso dovute a osservazioni micrologiche. Però, entro lo stupore autenticamente filosofico, una marginalità improvvisamente insorgente può rivelare una profondità simbolico-intenzionale nell'oggetto stesso, che non si potrebbe ottenere in un particolare già del tutto inquadrabile. Perciò l'interruzione vera e propria avviene anche qui in virtù della dialettica insita nella cosa stessa [...]. (Bloch 1980, 202)

In questo passaggio di *Experimentum Mundi* viene delineato un complesso intreccio tra momento micrologico ed elaborazione concettuale. I dettagli e i particolari, che interrompono lo sguardo, rivelando la propria profondità simbolico-intenzionale, non sono elementi che si situano al di fuori della presa categoriale: sono quei momenti che, improvvisamente, non si possono più trascurare perché da essi scaturisce un orientamento dialettico sedimentato che può scompaginare la direzione di partenza. Di per sé, l'affermazione "Ah, lei non fuma", detta in società da un signore a un altro che gli sta offrendo delle sigarette non ha alcun significato particolare: il fatto è che i due signori non dovrebbero conoscersi affatto; lo sbaglio di accento nel pronunciare *Paris* anziché *Pàris* sarebbe un semplice errore di pronuncia, se non rivelasse che è una sosia ad averlo detto, perché l'originale doveva ben conoscere i nomi dei personaggi dello spettacolo di cui era la protagonista (Bloch 1994, 46 e 49). Le interruzioni micrologiche, come si è detto, diventano significative nel momento in cui esprimono una contraddizione, che altrimenti sarebbe passata inosservata. Ma l'elemento di attivazione del pensiero, che suscita questa tensione legata al processo di risoluzione e al rinvenimento di tutte quelle tracce che conducono a esso, si esprime su un piano ancora ulteriore. C'è un elemento di godimento in questa ricerca gioiosa, in quest'attenzione per aspetti marginali che contraddicono il quadro di partenza. Esso rivela che l'istanza di apertura del pensiero è in

---

grado di coinvolgere collettivamente, che c'è un piacere condiviso nell'accorgersi che i conti non tornano affatto e che, quindi, l'apparenza racchiude più di quanto mostra.

La tensione alla risoluzione del caso e l'istanza di smascheramento risultano così indissolubilmente legate. Il momento micrologico del pensiero consente a quest'ultimo di illuminare le fratture interne al suo stesso procedimento logico, gli elementi discontinui che appartengono al movimento concettuale stesso. Anche la teoria ha bisogno di riconquistare il senso di apertura che le inerisce, la sua direzione di percorso inconcluso, che mira a sviluppare germi effettivamente contenuti nel mondo.

Nelle categorie "borghesi", come osserva Bloch in *Experimentum Mundi*, ci sono una serie di "gusci d'uovo" ideologici, che derivano da un rapporto offuscato tra le determinazioni di pensiero e i rapporti storici che esse cercano di cogliere:

Se prendiamo già la sola categoria di quantità, essa porta con sé la sua origine dal rapporto di scambio, che nel suo prezzo uguale trascura tutte le differenze qualitative. Perfino una volta scomparso il corrispondente interesse che ha dato al pensiero il suo mandato ideologico, i rivolgimenti della sovrastruttura sono, com'è noto, più lenti di quelli della corrispondente infrastruttura. Tale origine equivoca resta visibile anche nei concetti più alti; per esempio, dall'epoca feudale del medio evo deriva la singolare evidenza di un piano architettonico totalmente gerarchico di tutte quante le categorie, e correlativamente il *pathos* di un sistema *chiuso*. In quanto presunta unica forza di connessione, ossia come connessione non solo comprensiva, come sarebbe lecito, ma alla fine statica, nella sua costruzione a piani sovrapposti (*Übereinander*). Ma per liberare le categorie sistematiche dagli offuscamenti storico-ideologici della staticità, per questo occorre un vaglio critico-ideologico del loro sorgere [...]. (Bloch 1980, 55)

Si svela, in questo passaggio, il vero e proprio procedimento indiziario (*das Detektorisches*) che articola l'elaborazione categoriale filosofica: esso mette in discussione la gerarchia chiusa del sistema, proprio in virtù del riconoscimento che quest'ultima commette un "delitto", quello dell'oblio della propria genesi e dei propri rapporti storico-temporali e svela come solo riscoprendoli – vagliando quindi le ragioni ideologiche di questo "crimine compiuto" – la teoria può riattivarsi in senso critico, liberata dagli orpelli della propria staticità. In questo senso, questo procedimento opera in prima istanza "distruttivamente": "se correttamente compreso e applicato, agisce [*wirkt*] come l'*acido nitrico*": "*scioglie il finto oro* e rende così tanto più inconfondibilmente riconoscibile il residuale [*verbleibend*] autentico nei momenti un tempo progressivi, sicuramente in sostanziale eccedenza rispetto alle ideologie" (Bloch

1994, 55)<sup>12</sup>. Scogliere il finto oro comporta, in ambito categoriale, scoprire il misfatto compiuto da una logica che pretende di sottrarsi alla propria storicità e conchiudersi nella perfetta correlazione delle proprie categorie. Ciò si traduce in un atto che, al contempo, è analitico, perché ricostruisce le determinazioni di pensiero nel loro movimento dialettico immanente e genetico, perché ne riscopre la radice nei rapporti storici concreti. Individuando il nesso tra la categoria di “quantità” e il rapporto di scambio, non si mostra soltanto che il presupporre una perfetta equiparazione di uguali sul piano formale è possibile soltanto all’interno di una determinata fase storica, né che essa trascura, nella sua perfetta circolarità, il piano qualitativo: si scopre anche il “vero oro”, l’istanza e l’aspirazione all’uguaglianza che essa racchiude e che la eccede<sup>13</sup>.

Il vaglio critico-ideologico è ciò che segna la specificità del rapporto teorico con il proprio materiale storico. Spesso, nei romanzi polizieschi compiano delle figure, come quelle dei poliziotti o degli assistenti, che assumono uno sguardo pienamente interno alle connessioni pre-costituite del “senso comune”: il detective ne rivela la limitatezza, non costruendo a sua volta connessioni più complesse e inverosimili, bensì – se si tratta un buon giallo – rivelando una soluzione che proprio per la sua semplicità ed evidenza sfuggiva allo sguardo. Questa risoluzione, pur presente oggettivamente, non avrebbe potuto trovare espressione senza una messa in questione critica dei punti d’osservazione lineari che avviene proprio attraverso l’individuazione delle “giuste tracce”. Nella polarità tra il momento empirico, che ribalta il punto di partenza, e una logica che sa smascherare se stessa, la filosofia e il procedimento indiziario si saldano in una costellazione dialettica.

Nell’intreccio di questi momenti – che qui si è cercato di ricostruire mostrando come le tensioni individuate da Bloch all’interno della forma *Detektivroman* agiscano sulla sua stessa idea di teoria e di sistema – viene alla luce, per così dire, un metodo indiziario proprio della filosofia. In tutto l’ambito investigativo agisce, secondo Bloch, il terzo dei tre momenti che caratterizzano l’operare del detective: “il problema dell’inizio ancora in serbo. [...] La forma di un rebus, in cui quanto è nascosto precede la stessa

---

<sup>12</sup> Traduzione lievemente modificata, corsivo mio.

<sup>13</sup> “Con ciò intendiamo Freud, la sua indagine analitica, che non è più una tranquilla autopsia, bensì una vigilanza tipica del detective. A partire dalla convinzione che le cose dietro la maschera non vanno affatto bene, quanto più la maschera copre illusoriamente, qui vige il sospetto assoluto per qualunque forma di tappezzeria, il sospetto per ogni forma di illusione, il sospetto contro ogni ideale e rettitudine di superficie, troppo bello o troppo comodo per essere vero.” (Bloch 1994, 53).

---

immagine, e solo gradualmente penetra in essa” (Bloch 1994, 68). È precisamente in quest’aspetto che la teoria eccede il piano storico, che la sua raccolta di *tracce* diviene anche apertura critica di direzioni potenziali. Il delitto è stato certamente compiuto in maniera irreversibile, ma il modo in cui viene raccontato, la ricostruzione dei suoi moventi e delle sue ragioni, in qualche modo non lo lascia intatto. Interpretare le categorie e gli oggetti, al contempo, come risultati e come inizi, come geroglifici di cui bisogna scrivere la storia, comporta la possibilità di vedere che ciò che le ha rese tali è forse qualcosa di diverso da quello che ci si sarebbe aspettato.

#### 4. Smascherare le categorie: Hegel e i rinoceronti di Chesterton

Nelle prime pagine di *Experimentum Mundi*, opera che si presenta precisamente come tentativo di immaginare un sistema logico adeguato alle istanze sperimentali della realtà, Bloch osserva come:

Il tentativo di designare, o per lo meno di additare selettivamente, non un’*ideologia munita di categorie*, ma piuttosto delle *categorie libere dall’ideologia*, questo tentativo non è ancora sufficientemente possibile da nessuna parte, però dopo Marx è ormai anche più che maturo, in forza del sospetto di ideologia esteso anche all’intero campo delle categorie, e in virtù della funzione utopica operante nella sovrastruttura ideologica, che ha proiettato su un cielo fosco di nubi caliginose ben più che semplici riflessi della società esistente. Una tale dottrina delle categorie libera dall’ideologia non ha per fondamento un interesse di classe tenuto celato [...]. Esso vuole piuttosto abbattere ogni classe, e alla fine anche la propria, e così, a differenza da tutte le altre classi esistite finora, non ha bisogno di alcun abbellimento ideologico, bensì dello smascheramento del *detective*. (Bloch 1980, 57–58)

In queste righe, emerge come sia l’elaborazione categoriale stessa ad aver bisogno dello smascheramento del detective. Le categorie non sono determinazioni concettuali prive di temporalità, dal momento che in esse si sedimenta una rete di relazioni storiche che ne segnano il sorgere e che restano conservate e stratificate nella loro forma. Il *rebus* dell’inizio, come l’atto di smascheramento, si esercita sulle strutture logiche stesse.

Come si è notato, l’elemento che precede il racconto, il *Vor-Geschichthaften*, rappresenta per Bloch il baricentro del *Detektivroman*. L’Edipo ne è la figura archetipica: il delitto nascosto dell’inizio è il basso continuo che caratterizza lo spirito investigativo, che si volge alle proprie spalle per cogliere ciò che è stato compiuto e il modo in cui è stato compiuto. Questo passato, tuttavia, è descritto in termini che si potrebbero definire

paradossali: è un *ante rem* che esiste, ma che non è stato ancora raccontato. La sua realtà si deposita nelle sue *tracce*, e nella ricostruzione che esse rendono possibile. Alla conferenza pronunciata a Tubinga sul *Detektiv-Roman* ne seguì, l'anno successivo, un'altra, sempre raccolta nella stessa sezione di *Literarische Aufsätze*, che indagava i tratti di un altro particolare genere narrativo: quello del *romanzo biografico d'artista*. Nella costellazione creata da Bloch in questi due interventi, queste due forme di racconto rappresentavano una coppia complementare, due vettori di un significato simbolico in costellazione: da un lato, lo sguardo della *detection*, che si traduce in una *critica* senz'astrazione proprio attraverso la sua ispezione degli indizi che riconducono mediatamente alla genesi e al passato; dall'altro, quello figurativamente incarnato dalla vita dell'artista che, ritrovando il proprio archetipo in Prometeo, è mosso dal desiderio e dall'impulso alla *riconfigurazione*, a non ricercare nel passato "il capolavoro sconosciuto", ma a renderlo possibile nei suoi abbozzi. L'artista non può esistere senza il detective e, in un certo senso, un buon detective non potrebbe esistere senza l'artista.

C'è un autore i cui racconti, nella prospettiva blochiana, fanno propria una chiara tendenza artistica, che li rende così sorprendenti per il lettore e deposito di importanti contrassegni per la filosofia. Nei *Quaderni dal carcere* (3 §153) Gramsci osservava che nei romanzi polizieschi si possono individuare due orientamenti: l'uno, che origina dalla grande figura di Sherlock Holmes, in cui gli indizi convergono in una compiuta risoluzione del caso che ne rende la relazione perfettamente trasparente, che Gramsci definisce *meccanico*; l'altro, che viene perseguito da due altri grandi rappresentanti del giallo, che viene definito *artistico* (Gramsci 1975, 606). In questa seconda tendenza rientrano, secondo Gramsci, Edgar Allan Poe e Chesterton. Con il suo protagonista Padre Brown, prete cattolico in un'Inghilterra protestante, dall'apparenza bonaria e un po' assorta, con il suo immancabile ombrello nero e cappello, Chesterton dà una forma peculiare sia al genere, sia al metodo indiziario. Ciò che emerge, secondo Bloch, nelle sue novelle è la realizzazione narrativa del punto di congiunzione tra *critica* e *riconfigurazione*: nelle pagine di Chesterton, ciò che conduce alla scoperta del delitto compiuto non sono le *tracce*, ma il rovesciamento dello sguardo che permette di leggerle come tali, che trova il suo riscontro nel rovescio che appartiene, in realtà, alle cose stesse. In questo modo, la narrazione, la cui brevità era per Chesterton

---

un'indispensabile caratteristica, in realtà non si arresta: continua a germinare.

In *Soggetto-Oggetto*, indagando la difficoltà del linguaggio hegeliano, Bloch osservava come “maestro del paradosso a base di capovolgimenti è in letteratura [...] Chesterton, uno degli uomini più geniali che siano vissuti”. Proprio per questo, egli può fungere da “inattesa piccola scuola preparatoria per il lettore di Hegel” (Bloch 1975, 23). Il “suo modo di pensare” illumina le potenzialità di uno sguardo dialettico su una realtà che, in questo modo, si svela come profondamente antagonista e contraddittoria.

In uno scritto intitolato *In difesa dei gialli*, Chesterton osserva come il romanzo poliziesco sia l'unico genere in grado di esprimere la *poesia della vita moderna*. Nelle avventure del detective, nelle sue spedizioni a caccia del colpevole, c'è uno spettatore muto che osserva e che sa ciò che accaduto: lo spazio urbano, la città con le sue case e le sue finestre, le sue luci che “iniziano a brillare come tanti occhi di folletti dispettosi poiché sono a guardia di un segreto, per quanto semplice, che lo scrittore conosce e il lettore ignora” (Chesterton 2002, 72). Nella sua peculiarità di romanzo popolare della vita moderna, il giallo è in grado di sviluppare l'ovvietà della vita quotidiana nella sua dimensione artistica celata: riuscendo a non considerare *prosaico* il presente o *banale* ciò che è comune, aprendo l'accesso al fascino racchiuso nel dettaglio, questo particolare genere di letteratura popolare fa dell'ambiente per eccellenza moderno, quello urbano, la selva di una civiltà che può essere letta nella sua ambiguità, nel suo lato selvaggio e in quello trasgressivo. Questo accade, secondo Chesterton, perché:

[...] non esiste ciottolo di strada o mattone di edificio che in realtà non sia un simbolo premeditato, un messaggio umano in tutto e per tutto simile a un telegramma o a una cartolina. La via più stretta, in ogni curva e svolta del suo percorso, rispecchia l'anima del suo costruttore, anche se magari questa riposa da tempo nella tomba. Ogni mattone porta inciso un geroglifico proprio come se fosse uno dei mattoni delle iscrizioni babilonesi; ogni tegola d'ardesia è un documento istruttivo quanto una lavagnetta ricoperta di addizioni e sottrazioni. (Chesterton 2002, 73)

La capacità di cogliere la non banalità dei ciottoli e dei mattoni nasce qui da una loro peculiare natura di *geroglifico*: essi sono stati prodotti e nella loro forma si nasconde il loro processo di produzione, la loro costruzione. Il giallo sa, nelle pagine chestertoniane, sollevare il velo di apparenza dei propri oggetti, garantire che nel risultato non si dimentichi colui che lo ha realizzato, proprio perché riesce trattarli in una prospettiva *de-naturalizzante*, come enigmi e messaggi che vanno decifrati. Perché questo intrigo di forze consapevoli si manifesti, tuttavia, c'è bisogno di un metodo

indiziario diverso da quello di Sherlock Holmes, e dalle sue brillanti connessioni di fatti che nessun altro aveva saputo guardare. “I fatti”, osserva il protagonista di una sorprendente raccolta di “quasi gialli” intitolata *Il club dei mestieri stravaganti*,

come oscurano la verità, i fatti. Forse sono stupido ... anzi, si sa che sono pazzo ... ma io non ho mai potuto credere a quell'uomo ... come si chiama? di quelle storie straordinarie ... Sherlock Holmes. Ogni particolare indica qualche cosa, certo, ma in genere indica la cosa sbagliata. A me sembra che i fatti indichino in tutte le direzioni, come i mille rami di un albero. È solo la vita dell'albero che ha unità e si innalza, solo la linfa verde che sgorga, come una fontana, verso le stelle. (Chesterton 1987, 17)

Quest'immagine dovrebbe rendere più evidente in che senso, per Bloch, Chesterton possa rappresentare una scuola preparatoria a Hegel, e quindi a quel momento indiziario che, in un certo senso, caratterizza la dialettica. I “fatti”, presi come tali, non sono nient'altro che materia secca e oggettività morta. Per rappresentare il punto d'avvio del pensiero, essi devono essere assunti nella loro logica e nella loro storicità sedimentata. In questo modo, essi divengono momenti di una “vita dell'albero” che si innalza e che nella sua realizzazione “sgorga come linfa verde”. In questo modo, però, i “fatti” non restano tali: la loro natura di determinazione li fa trasformare, allo sguardo, in qualcosa che vive in direzioni e determinazioni diverse. In Hegel, sottolinea Bloch,

come in un paesaggio in movimento, le cose si trasformano incessantemente, sebbene sempre in base a leggi. Non a piacere, così come per gli avvocati il nero diventa bianco, e non in modo privato, per cui ciò che per uno è la sua civetta per l'altro è il suo usignolo. Se il nero diventa bianco non lo diventa per prestidigitazione, poiché questa si ferma alle cose inerti, scambiando le cose, e le distribuisce come carte da gioco, ma non le modifica. Ma è la cosa stessa che si sviluppa nel suo corso [...]. (Bloch 1975, 22)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> In *Das Materialismusproblem*, a cui Bloch aveva iniziato a lavorare fin dalla metà degli anni '30 e che viene pubblicato in forma ampliata nel 1972, si fa riferimento alla critica chestertoniana al materialismo, per cui il materialismo meccanico (“egli non ne conosceva un altro”, osserva Bloch), veniva considerato da Chesterton vicino alla follia: una folle semplificazione del mondo, una “parabola di un pasto altamente insoddisfacente” (*dies* “*Gleichnis einer höchst unbefriedigenden Mahlzeit*”). Rispetto a questa critica, sottolinea Bloch, “vale per Chesterton ciò che valeva (secondo Goethe) per Lichtenberg: dove si fa una battuta, lì si nasconde un problema” (Bloch 1972, 185, traduzione mia). Il problema è precisamente quello di delineare una comprensione non positivistica e non semplificante dei fatti, della capacità di non ridurre le connessioni a successioni meccaniche, ma di saper cogliere la logica e i germi dello sviluppo interno alle cose. Solo in questo senso, è possibile guadagnare una “partitività” della conoscenza che sia scientifica e non astratta, che sappia

---

Il fatto che il nero possa diventare bianco, non per un atto di magia, nasce dall'intima contraddittorietà delle cose, dalla non linearità del loro sviluppo, che offre concretezza alla loro natura di geroglifico. In un racconto di Padre Brown, intitolato *Il paradiso dei ladri*, si racconta la storia di Muscari, "il più originale dei poeti toscani", che nel suo ristorante preferito incontra un banchiere con la sua bellissima figlia. Essi decidono di andare a esplorare un sentiero di montagna, immerso negli Appennini toscani, perché si dice "che tutta quella zona" sia "governata dal Re dei Ladri", il capo di un gruppo di briganti che pare dominino in quegli spazi. Il brigantaggio, si dice, non potrà mai essere debellato da quei territori, "perché la rivolta armata è una reazione naturale per i popoli del meridione. [...] C'è un punto nella disperazione umana in cui il povero del Nord inizia a bere e i nostri poveri prendono il pugnale" (Chesterton 2010, 288). Tutta la trama del racconto si snoda in questa contrapposizione, tra Sud e Nord, tra montagne pericolose e alberghi sicuri, tra violenza e civiltà. I briganti, che sono il pericolo del mondo oscuro dei sentieri di montagna, in cui le regole del diritto urbano non vigono più, effettivamente catturano i membri della spedizione, tra cui c'è anche padre Brown. Questo *paradiso dei*

---

restituire in figura gli orientamenti sperimentali del mondo. La riduzione chestertoniana del materialismo alla sua versione piatta e scialba non coglie nel segno, ma apre alla questione del rapporto tra categorie e oggetti, tra "fatti" e "metafisica". Nel capitolo § 44 di *Das Materialismusproblem*, riflettendo su questo legame, in un certo senso Bloch mette a fuoco una possibile risposta a questo problema: la svalutazione del materialismo, egli osserva, "è particolarmente utile a coloro che, nella *teoria* materialistica che scopre molte cose [*in der vielfach aufdeckenden materialistischen Theorie*], confondono il detective con il colpevole, l'elemento investigativo [*das Detektivische*] con ciò che viene realmente scoperto. Con colui, dunque, di cui l'investigazione è alla ricerca e a cui sta togliendo ogni ornamento [*das Detektivische gerade auf der Spur ist und dem es die Verzierungen abbricht*]. [...] È già stata indicata la forza materialistica che fa cadere le scaglie idealistiche dagli occhi, che smaschera con uno scavo da detective [*detektorisch*] le fandonie e i veli. In linea di principio, è giusto continuare ad allontanarsi da un'apparente partenogenesi delle culture e delle loro idee, poiché nessuna cultura è nata indipendentemente dalla sua base economica e dal suo mandato sociale [*seinem gesellschaftlichen Auftrag*]. Al contrario, esiste una costante interazione [*Wechselwirkung*] tra struttura e sovrastruttura, che è stata appena scoperta dal materialismo dialettico, e così la dialettica stessa è passata a essere da una mera forma metodologica di dialogo, come in Platone, da un semplice monologo con se stesso dello spirito del mondo, come in Hegel, a diventare una forza materiale costruita su contraddizioni reali, poste sui piedi [*aus realen, auf Füßen gehenden Widersprüchen*]" (Bloch 1975, 447-448, traduzione mia). Il movimento dialettico è, dunque, la logica immanente delle cose, in un materialismo correttamente compreso che sceglie una scientificità diversa da quella perseguita dalle indagini holmesiane. Ringrazio uno dei revisori di quest'articolo, che ha richiamato la mia attenzione su questi passaggi di *Das Materialismusproblem*, che apre uno spazio di riflessione che non mi è stato possibile trattare qui in maniera esauriente e a cui mi limito ad accennare in questa nota.

*ladri*, tuttavia, non sembra avere la natura di fortezza né di minaccia, come strana appare la cattura dei viaggiatori e anomalo il capo dei briganti. E quando intervengono i gendarmi a salvarli il banchiere, sorprendentemente, si getta nella valle e si suicida. In quell'anomalo sequestro, c'è una verità semplice, che sembra sfuggire a tutti fuorché a Padre Brown proprio per la sua semplicità e che viene rivelata dal poliziotto intervenuto in loro aiuto: “Lui era un grande brigante se volete considerarlo tale”. Appropriatosi del denaro della propria società, il banchiere era fuggito in Italia per organizzare un finto rapimento che giustificasse la sparizione dei soldi. Tutto l'intreccio, i movimenti e i gesti, vengono qui illuminati, nel loro rovesciamento. L'attore, amico di Muscari, che aveva fatto parte della spedizione, dichiara che lascerà l'Italia per andare a Birmingham.

Non ti ho detto che ero un Futurista? Credo veramente in quelle cose, se credo in qualcosa. Cambiamento, trambusto e novità ogni mattina. Andrò a Manchester, Liverpool, Leeds, Hull, Huddersfield, Glasgow, Chicago: in breve, nell'illuminata, energica, società civilizzata.

“In breve”, disse Muscari, “nel vero Paradiso dei Ladri” (Chesterton 2010, 303).

La scoperta del colpevole, in questo racconto di Chesterton, non lascia intatta la cornice, come se fosse una ricostruzione meccanica di indizi, ma ne cambia profondamente la forma: l'oggetto ricercato è sempre stato lì, intatto, ma era una cosa differente. Era il nero che all'improvviso diventa bianco, svelando che il brigante non è il brigante e il banchiere non è il banchiere. Che la civiltà talora è barbarie e talora il contrario. È in questo senso che le novelle di Chesterton, tutte giocate sul paradosso di un rovesciamento che funziona proprio perché non è esterno, ma immanente alla cosa, non si concludono con la propria fine.

In un articolo dell'11 marzo 1911, pubblicato sull'*Illustrated London News*, Chesterton osserva che il *non sense* è una forma d'arte, perché come l'arte dipende dalle più piccole parole e un refuso può distruggerlo. L'assurdità è un'arte estremamente seria e questa serietà trova nel poliziesco la sua espressione migliore. Se si prende sul serio questa natura artistica, questo ci permette di distinguere due tipi di paradossi: non il buono o il cattivo, o il vero o il falso, ma quello fecondo (*fruitful*) e quello arido (*barren*). La distinzione non si basa sulla verosimiglianza, o sulla pedanteria morale, ma sul fatto che c'è una paradossalità che lascia pensare e fa germinare il pensiero e una che produce materia secca e morta.

---

Il paradosso può essere una cosa inusuale, minacciosa, persino brutta – come un rinoceronte. Ma, come un rinoceronte vivo deve produrre più rinoceronti, così un paradosso vivente deve produrre più paradossi. Il non-sense deve essere suggestivo; ma oggi è abortivo. I nuovi epigrammi non sono nemmeno fantastici cartelli indicatori sulla strada selvaggia: sono targhe, ognuna incastonata in un muro di mattoni alla fine di un vicolo cieco. Per quanto riguarda il pensiero, gridano agli uomini: “Non pensate più”, come la voce che disse “Non dormire più” a Macbeth. Questi retori non parlano mai se non per chiudere la questione. Anche quando sono davvero spiritosi [...] commettono l’unico crimine che non può essere perdonato tra uomini liberi. Dicono l’ultima parola (Chesterton 2014, 53, traduzione mia).

Il movimento dialettico della filosofia hegeliana, che riproduce la logica del movimento effettuale delle cose, non si realizza nell’astrattezza, ma a contatto con la materialità dei propri oggetti: solo in questo modo, i suoi rovesciamenti non appaiono estrinseci, ma rivelativi. In questo, il pensatore e il detective si trovano uniti l’uno all’altro in un nesso stringente. Ma cogliere gli indizi raccolti nella loro dimensione concettuale, nelle loro relazioni sedimentate, è ciò che consente alla filosofia – e al detective, per come lo immaginava Chesterton – di eccedere la realtà effettuale proprio rivelandone la paradossalità e contraddittorietà. Se, come per i rinoceronti, questo paradosso che è nelle cose consente di non dire “l’ultima parola”, allora il procedimento indiziario della filosofia raggiunge, almeno nei termini in cui lo concepiva Bloch, il suo scopo critico.

## 5. Il metodo indiziario della filosofia

Dai libri di Chesterton, sottolinea Bloch in *Soggetto-Objetto*,

si potrebbero trarre centinaia di argomenti *e contrario* (e spesso dal contrario contenuto nella cosa stessa); il loro metodo è sempre un’equazione di opposti e con ciò la soppressione di un comodo schema precostituito”. [...] Il prototipo di queste equiparazioni – quello non più preoccupato dell’effetto, ma della verità – si trova in Hegel; qui il paradosso è la voce stessa dell’oggetto contro il buon senso che tende a isolare. (Bloch 1975, 23–24)

Nella sua riflessione, Bloch non si limita a trovare raffronti analogici tra il romanzo giallo e la filosofia, tra il detective e il metodo del pensiero: opera un’intersezione che si appropria, fa crescere e orienta elementi che appartengono a questo genere. Ciò non avviene in maniera astratta, perché il giallo sarebbe depositario di significati ontologici nascosti, ma perché esso è sorto storicamente, ha dato riflesso e impulso a delle tendenze, ed è quindi esso stesso traccia di storia. Ma questo reperto non viene lasciato intatto, viene scavato, inseguito, smascherato e restituito come prodotto di una precisa

genesi. Con Chesterton e i suoi rinoceronti questo intreccio rivela i tratti di un vero e proprio metodo indiziario della filosofia. Quest'ultimo è, al contempo, un metodo storiografico – perché coglie i fatti nel proprio sviluppo genetico, senza imporre loro connessioni presupposte e cieche – ma anche riconfigurativo – perché riattiva direzioni potenziali interne ed eccedenti questa stratificazione logico-temporale.

Nei tempi presenti, dove i delitti sono esposti alla vista, ma la teoria non sembra in grado di scoprire il colpevole, perdendosi nei rivoli di un'astrattezza che slega la logica dalla storia, il metodo indiziario che Bloch delinea, nella sua analisi del *Detektivroman*, può forse rappresentare un monito importante: laddove il pensiero sviluppa paradossi che “dicono l'ultima parola”, i colpevoli vengono lasciati liberi di operare e possibilità reali vengono chiuse allo sguardo. Le contraddizioni, tuttavia, come i rinoceronti, possono produrre altri rinoceronti e forse anche non solo rinoceronti.

---

## Bibliografia

- Benjamin, Walter. *Das Passagenwerk* [1982], trad. it. di R. Solmi: *I «passages» di Parigi*. Einaudi, 2010.
- Bloch, Ernst. “Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz” in Id., *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Suhrkamp Verlag 1972.
- . *Subjekt- Objekt. Erläuterungen zu Hegel* [1949], trad. it. di R. Bodei: *Soggetto-oggetto. Commento a Hegel*. Il Mulino, 1975.
- . *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens* [1975], trad. it. di G. Cunico: *Experimentum Mundi. La domanda centrale, le categorie del portar fuori, la prassi*. Queriniana 1980.
- . “Bis Folter zum Spezialverhör” in Id., *Gesammelte Schriften*. Bd. 9 *Literarische Aufsätze*. Suhrkamp Verlag, 1985: pp. 39-42.
- . “Lichtenbergsches Herauf, Herab” in Id., *Gesammelte Schriften*. Bd. 9 *Literarische Aufsätze*. Suhrkamp Verlag, 1985: pp. 201-207.
- . “Philosophische Ansicht des Detektivromans”, in Id., *Gesammelte Schriften*. Bd. 9 *Literarische Aufsätze*. Suhrkamp Verlag, 1985: pp. 242-262.
- . “Philosophische Ansicht des Künstlerromans”, in Id., *Gesammelte Schriften*. Bd. 9 *Literarische Aufsätze*. Suhrkamp Verlag, 1985: pp. 263-276.
- . “Considerazione filosofica del romanzo giallo”, in Id., *Volte di Giano*. Marietti, 1994: pp. 38-68.
- Boella, Laura. “Spuren”. *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*. Hrsg v. B. Dietschy, D. Zelinger, R. Zimmermann. De Gruyter 2012.
- . “Pensare e narrare”, in Bloch, Ernst. *Tracce*. Garzanti, 2019: VII-LXXIV.
- Brecht, Bertold. *Scritti sull’arte e la letteratura*. Meltemi 2019.
- Chesterton Gilbert Keith. *Two Kinds of paradox*, in Idem, *The Collected Works of G. K. Chesterton, XXIX: The Illustrated London News 1911 – 1913*, Ignatius Press, 1988, pp. 51-54.
- . *The Club of Queer Trades*, trad. it. di P. Mazzarelli: *Il club dei mestieri stravaganti*. Ugo Guanda Editore 1987.

- . *A defense of detective story*, trad. it. di S. Vecchio: *In difesa del romanzo giallo*, in Id., *Scritti sul giallo*. Sellerio, 2002.
- . *The Father Brown Stories*, trad. it. di M. G. Bonfanti et al.: *Tutti i racconti gialli e tutte le indagini di Padre Brown*. Newton Compton Editori, 2010.
- . *I racconti di padre Brown*. Rizzoli, 2015.
- Czajka, Anna. *Tracce dell'umano. Il pensiero narrante di Ernst Bloch*. Diabasis, 2013.
- De Luzenberger, Chiara. *Narrazione e utopia. Saggio su Ernst Bloch*. L.E.R., 2002.
- Del Monte, Alberto. *Breve storia del romanzo poliziesco*. Laterza, 1962.
- Düwell, Susanne, Bartl, Andrea, Hamann, Christof, Ruf, Oliver (hrsg.). *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien- Geschichte- Medien*. J.B. Metzler, 2018.
- Ginzburg, Carlo. “Spie. Radici di un paradigma indiziario[1979]”, in Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*. Adelphi, 2023: 157-202.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. A cura di Valentino Gerratana. Einaudi, 1975.
- Jameson, Fredric. *Raymond Chandler. The Detections of Totality*. Verso 2016.
- Karolle-Berg, Julia. “On the Popularity of the ‘Kriminalroman’: The Reception, Production, and Consumption of German Crime and Detective Novels (1919-1933)”. *The German Quarterly* XCI, 3 (2018), pp. 305–321.
- Kracauer, Siegfried. *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* [1971], trad. it. di R. Cristin: *Il romanzo poliziesco*. Editori Riuniti, 1984.
- Marx, Karl. *Il capitale*. Vol. 1. Editori Riuniti, 1973.
- Sciascia, Leonardo. *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo*. Adelphi, 2018.