



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics  
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060  
[online]

*Denkbilder*  
«Thought-Images» in  
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS  
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.  
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,  
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,  
23.10.2014



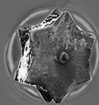
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories  
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0  
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: [zetesis@unipi.it](mailto:zetesis@unipi.it).

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Raul Calzoni, Francesco Rossi



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics  
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060  
[online]

*Denkbilder*  
«Thought-Images» in  
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS  
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>



# *Cornici di parole: Spuren di Ernst Bloch*

Micaela Latini

Smarrirsi tra le immagini prive di vita e vivere solo per esse...non è come se questi entusiasti sprofondassero in un regno incantato? Per essi l'arte è come l'unica finestra attraverso la quale penetra la natura e il mondo.

Ludwig Tieck

## Abstract

*The paper focuses on the 'images of thought', which represent the central theme of the collection of essays (Traces) by Ernst Bloch. Bloch's 'Denkbilder' (i.e. Thought-Images) can be interpreted as a daring composition (montage) of diverse images. The article addresses some theoretical issues (the question of the entrance and exit in the art-world, the pictures of doors, frames, steps, thresholds) from the perspective of visual studies, with a particular attention to the theme of the mobile frame. Whereas Paul Ernst stresses that the relevance of the tale "The ancient image" depends on the immersion into the picture, for Bloch what matters is rather the 'fall in the moment', which represents for him a second disappearance of the frame. According to him, the rule of the "Thought-Image" is to keep the passive glance close to an embryonic form of active and performing look.*

1. **Tracciare:** Tra le tante altre cose, il testo narrativo *Tracce* (*Spuren*, 1930, 1959) di Ernst Bloch è anche una ‘galleria di immagini’. Nelle pagine di questo volume si trovano infatti diversi riferimenti all’ambito pittorico, con evocazioni di quadri di Karl Theodor von Piloty, e delle ben più famose opere di Albrecht Dürer (*Melancholia I*) e di Leonardo da Vinci (*Monna Lisa* o *Gioconda*)<sup>1</sup>, o di Raffaello (nel testo intitolato *Raffaello monco* [*Rafael ohne Hände*]). Inoltre molte delle storielle che sono raccolte in quest’opera ruotano intorno al motivo dello sguardo (e delle sue strategie), come punto di collegamento e di scollegamento tra la vita e l’arte, tra l’esistenza e utopia. Sono diversi i richiami al campo degli studi visuali, come nel motivo dello specchio (a volte deformante o magico), del colpo d’occhio, degli occhiali, del *Kaiserpanorama*, della cornice, della finestra, della prospettiva rovesciata, dei punti di fuga, dello sguardo micrologico del *detective*, ma anche delle illusioni ottiche, dell’apparizione di spiriti e fantasmi. Bloch dimostra così di essere consapevole del fatto che il compito del narratore è quello di produrre (quasi come un mago) figure, ‘visioni’, di aprire spazi onirici, d’immaginare esistenze alternative e diverse, altre vite.

La composizione di *Tracce* è ‘stratificata’, nel senso che il libro è stato costruito in diverse fasi, assemblando materiali eterogenei (apologhi, motti di spirito, spunti autobiografici, proverbi, fiabe romantiche, leggende orientali, appartenenti alla tradizione chassidica, cinese, giapponese o persiana) e intarsi di testi provenienti da lavori precedenti, come *Geist der*

1 Cfr. Bloch (1989), p. 106; p. 102; pp. 112-113; pp. 91-94

*Utopie* (1918, 1923 e 1964) e *Durch die Wüste* (1923)<sup>2</sup>. A essere messo all'opera da Bloch è qui un nuovo dispositivo della scrittura: il ritmo della narrazione blochiana risponde perfettamente all'andamento della sua riflessione, incentrata su deviazioni rispetto a un percorso lineare e logico, imperniata su attimi di choc, punti di cesura, o per usare un termine brechtiano *Straniamenti* (titolo che Bloch stesso ha scelto per un capitolo dei suoi *Volte di Giano*, 1965)<sup>3</sup>.

Vero è che in *Tracce* ricorrono spesso elementi che marcano il tema del confine: vicoli ciechi, congegni a incastri, cornici, porte, botole, dislivelli, fenditure, finestre, soglie, bordi, sezioni, cerniere<sup>4</sup>. È quanto emerge in alcuni dei *topoi* che costellano il suo pensiero narrativo: 'entrata-uscita (ingresso-esodo)', 'sprofondamento-oltrepassamento', 'allontanamento-ritorno', 'separazione e ricongiungimento', 'sogno-veglia'. Si tratta di cornici mobili, che come nel sogno – quando la trama rigida del reale si allenta e lascia affiorare in superficie l'universo sommerso e umbratile – improvvisamente scompaiono, per poi altrettanto repentinamente riapparire.

Non è allora un caso se in molte delle storie tradizionali cinesi riprese da Bloch in *Tracce*, secondo diverse variazioni, il protagonista narrato s'immerge nella sua opera d'arte. Il capitolo dal titolo 'tema della porta' racconta le vicende del pittore cinese, che

2 Per una ricostruzione accurata della genesi di *Tracce* e per un accurato commento a questa opera si rimanda a Boella (1989), pp. III-LXX, ma anche a Czajka (2002), de Luzenberger (2002). Per Bloch in generale si rimanda all'ormai classico studio di Bodei (1979).

3 Bloch (1994), pp. 90-101.

4 A titolo di esempio ricordo alcuni titoli delle sue opere: *La finestra rossa*, *Il lungo sguardo*, *Tema della porta*, *Quadro con arco*. Cfr. Boella (1986).

entra nel quadro attraverso la porticina rossa che lui stesso ha dipinto e scompare al di là della tela. Qualcosa del genere accade al giovane di un'altra favola orientale, Han-Tse, nella versione ripresa da Béla Bálasz in *Sette fiabe*: l'uomo deluso nell'amore per la bella Li-Fan, vive la vita sognata nel libro che sta scrivendo in solitudine, fino a sparire dal suo studio per poi far capolino nel paesaggio della valle degli argentei meli in fiore, nell'ultimo capitolo del suo libro<sup>5</sup>. L'opera rappresenta per Bloch (come anche per Ludwig Tieck, interlocutore nascosto delle sue pagine<sup>6</sup>) una porta/finestra verso un regno altro, una soglia verso una dimensione incantata, in cui non vigono più le leggi e gli assiomi del mondo reale.

**2. Perdere le tracce.** Ed è a questo punto che però Bloch prende una direzione opposta rispetto a quella della fiaba cinese, incamminandosi lungo la strada battuta nelle pagine di *Spirito dell'utopia* (1918):

noi continuiamo ancora a rimanere fuori da quanto creiamo: il pittore non entra nel quadro, il poeta non è nel libro, nella terra utopica che sta dietro alle lettere, e persino la fanciulla, il fiore azzurro, pur palesemente diversa da ogni altro tesoro, cade nelle braccia dell'Adepto solo esteriormente e rimane all'esterno<sup>7</sup>.

Il tentativo di fuga dalla vita non viene coronato, nei racconti di Bloch, da alcun successo, e resta anzi

<sup>5</sup> Bloch (1989), p. 163. Cfr. A. Pinotti (2016), pp. 137-139.

<sup>6</sup> Sulla connessione tra Bloch e Tieck, cfr. Malagoli (1988), ma anche Zipes (2012).

<sup>7</sup> Bloch (1992), p. 250.



un progetto incompiuto. In palese differenza rispetto alle favole orientali, per lui è con il fallimento che termina l'insensato tentativo da parte dell'autore di sparire nella sua opera (per dirla con Roland Barthes). Tra le righe di *Tracce* s'intercetta un motivo che circolava già nella prima edizione di *Spirito dell'utopia* (1918): ovvero lo scacco dell'amante che vorrebbe possedere per sempre la persona amata, laddove invece l'amore si configura come ricerca inesauribile dell'alterità dell'altro: "l'artista [...] resta sempre al di qua [...] Suggestive finestre, ma per il momento solo finestre dai vetri dipinti, vetro colorato, sogni a occhi aperti di un auspicato mondo migliore"<sup>8</sup>.

Un brano di *Tracce* dal titolo "La cornice che scompare due volte"<sup>9</sup> restituisce perfettamente, attraverso il motivo della perdita, la cifra della lacerazione tra l'esistenza disseminata e l'utopia della sua compiutezza nell'opera. Sin dalle prime righe Bloch introduce la questione della 'immersione nel quadro':

Anche i quadri sono bicchieri riempiti in modo estremamente particolare, bicchieri che lo sguardo beve, in cui lo sguardo penetra e forse talvolta non solo come sguardo. Cosicché l'orlo – che qui è la cornice – sembra scomparire. Certe leggende cinesi fanno svanire i loro personaggi, quando muoiono, nell'immagine e talvolta anche nella poesia<sup>10</sup>.

Le favole cinesi fanno 'morire in bellezza' i loro personaggi artisti, e così in qualche modo stabilisco-

8 Bloch (1992), p. 183.

9 Bloch (1989), pp. 158-159.

10 *Ivi*, p. 156.

no una sorta di redenzione della vita attraverso l'arte. Se questo motivo armonico del 'portami-via-con-te' è un tratto tipico della fiaba orientale, è tuttavia rintracciabile una qualche 'somialtanza' - spiega Bloch - con alcune storie più familiari e incentrate sul tema della felicità del sogno e del risveglio. Il riferimento è in particolare a una favola popolare che si riferisce allo schema della tradizione favolistica cinese, ma in una variazione che testimonia la reale condizione dell'uomo moderno. Su questo terreno 'nostrano' si snoda il confronto tra Bloch e lo scrittore Paul Ernst che pure aveva accolto e interpretato lo stesso brano nel suo volume *Geschichten zwischen Traum und Tag* (*Storie tra sogno e veglia*, 1930), con il titolo "Das alte Bild (*L'immagine antica*)"<sup>11</sup>. Sin da subito Bloch dichiara di avere in comune con lo scrittore tedesco Paul Ernst - che pure rientra nella sua stessa cerchia di amici - l'interesse per questa storiella<sup>12</sup>, ma prende poi subito le distanze dalla lettura ernstiana. "Paul Ernst - si legge nel testo - conosceva questa storia, ma non ha colto il suo vero significato. È una storia che non raggiunse certo il livello delle leggende cinesi, ma in cambio ripristina la normalità"<sup>13</sup>. Si tratta di un punto nevralgico all'interno della prospettiva blochiana: a differenza delle leggende cinesi qui è inevitabile il brusco rientro nella contingenza, la "caduta nell'ora"<sup>14</sup>. L'accento di Bloch si posa non tanto sullo scomparire della cornice, ma sul raddop-

---

11 Ernst (1930), pp. 42-49.

12 Sui punti di contatto tra Ernst e Bloch si rimanda a Matassi (1976) e a Cometa (1995).

13 Bloch (1989), p. 156.

14 *Ivi*, p. 97.

piarsi del movimento: “La cornice che scompare due volte”. Il rovinoso (almeno apparentemente) ritorno alla normalità dopo aver vissuto l’empiria del sogno (e quindi il venire meno di un *happy end* conclusivo) rappresenta infatti per Bloch il vero motivo letterariamente e filosoficamente pregnante di questo testo, la sua specificità. Quel che è rilevante è quindi la sottolineatura del dislivello che rende possibile il precipitare. Bloch infatti tematizza esemplarmente, attraverso lo scenario della doppia “cornice mobile”, l’impossibilità di superare definitivamente la distanza tra vita ed opera: entrare nel quadro significa in qualche modo varcare la soglia della quotidianità, ma non per prendere congedo da essa o per allontanarsi dal caos della vita. In altre parole nessuna composizione artistica può consegnare al mero contingente il senso. La funzione dell’arte è piuttosto quella di dilatare i confini della sensibilità immaginativa umana fino ai limiti del possibile.

Nelle riflessioni di Bloch, l’esilità del tracciato di confine tra opera ed esistenza restituisce anche il profilo dell’uomo moderno, costretto a muoversi in costante bilico, sull’orlo del precipizio, sulla linea di demarcazione tra il mondo irredento e quel regno *outopico* che la rappresentazione artistica rivela. Di qui il confine incollocabile, tra vita e arte, deve essere per Bloch affrontato in tutta la sua problematicità funambolesca, e non superato. La relazione pendolare restituisce il senso della cornice mobile, come consapevolezza della impossibilità di tracciare una demarcazione definitiva.

È lungo questo sentiero scosceso e impervio che si

colloca Rudolf, il protagonista del racconto “La cornice che scompare due volte”. Apprendo una sorta di cornice nel testo, Bloch riporta la trama della storia: un giovane, incupito dalla piattezza della vita quotidiana, si sofferma a osservare un vecchio quadro in stile rococò appeso sopra la credenza, nella stanza dei genitori, un’immagine a lui ben nota, ma che dai tempi della fanciullezza non aveva più guardato con attenzione e che ora riscopre con un misto di stupore e spaesamento. La tela raffigura un paesaggio di maniera, con un parco rococò, dove passeggiano dame e cavalieri. A un tratto un particolare della pittura ad olio esercita una forza d’attrazione tale da risucchiarlo all’interno della rappresentazione, come se si aprisse una fessura sulla superficie compatta della tela<sup>15</sup>. Lo sguardo del personaggio blochiano è catturato da una figura presente nel dipinto: una dama collocata a un incrocio tra due vie (ancora cornici!) che tiene in mano uno strano oggetto bianco non identificabile, una lettera o forse un fazzoletto bianco, era qualcosa che Rudolf fin da bambino non era riuscito a capire. Fatto sta che, incuriosito dalla misteriosa traccia bianca che campeggia in primo piano (un enigmatico simbolo del passato?), il giovane si avvicina alla tela, tenta di acuire lo sguardo per mettere a fuoco, fin quando all’improvviso viene fagocitato dal dipinto. Dopo una fase di totale smarrimento, il personaggio della storia si scopre al centro della scena dipinta, immerso nelle linee e nei colori, parte dell’arte. La cornice che tradizionalmente dovrebbe garantire la distanza, la ‘totalità in sé’ - così nella le-

---

15 *Ivi*, p. 160.

zione del maestro Georg Simmel<sup>16</sup> - d'un tratto svanisce, a segnalare il fatto che "chi guarda il quadro deve entrare nel quadro", nel suo paesaggio asituale. Come si legge nello stesso brano - "i quadri sono bicchieri riempiti in modo estremamente particolare, bicchieri che lo sguardo beve, in cui lo sguardo penetra [...] così che l'orlo - che qui è la cornice - *sembra scomparire*"<sup>17</sup>. Quel 'qualcosa di sfocato' che appare a un primo sguardo come una macchia bianca del dipinto ha funzionato nella storiella come chiave di volta, facendo sgranare la trama finora compatta dell'immagine familiare.

Rudolf viene subito riconosciuto dalla dama come il giovane a cui il messaggio della lettera era diretto: "Finalmente sei venuto, amore mio! Ti ho atteso senza posa (...)'". Si baciaron e si persero nel folto bosco"<sup>18</sup>. Rudolf vive per un periodo di tempo imprecisato nel mondo indistinto del sogno, ma si tratta di una parentesi magico-fiabesca, destinata ben presto a chiudersi. Se così non fosse l'arte sarebbe per Bloch associabile al 'mondo artificiale', come un assoluto che riscatta dalla insensatezza del presente. Niente di più lontano dalla prospettiva blochiana di una concezione salvifica dell'estetica, e lo dimostra il prosieguo del racconto<sup>19</sup>. Proprio quando sembra aver realizzato il suo sogno di gloria, Rudolf commette l'imprudenza di aprire l'unica porta del castello (un'altra cornice!) che gli era stata interdetta dalla dama del quadro. Entra così in una stanza segreta,

16 Cfr. Simmel (1985), p. 210.

17 Cfr. Bloch (1989), p. 156.

18 *Ivi*, p. 157.

19 Cfr. Wiegmann (1976).

vuota, con una tela incorniciata appesa alla parete. Nel ritratto vi è dipinta una camera, che, se da un lato gli sembra sconosciuta, per alcuni versi si configura come un ambiente estraneo a lui familiare: “i mobili lo guardavano come da tempi lontani”<sup>20</sup>. È una stanza da letto, e sulla parete in fondo vi è appeso un quadro, di cui non riesce a focalizzare l’immagine. Si avvicina per tentare di cogliere l’oggetto rappresentato sulla tela, colpito da una voce suadente che sembra provenire proprio da dietro l’immagine, e che invoca un nome a lui oscuramente noto. Rudolf tende l’orecchio per tentare di identificare il suono proveniente dalla porta dipinta, ma d’un tratto la soglia della parete (mobile) viene meno, e, precipitando rovinosamente, si ritrova catapultato di nuovo nella originaria camera dei genitori, di fronte al quadro appeso sopra la credenza. Scopre così che a chiamarlo nell’“al di qua’ era la fidanzata, che il protagonista non ama più, e che lo riporta nel contingente che credeva di aver definitivamente abbandonato. Il repentino passaggio dall’idillio della poesia alla stridente prosaicità è il sintomo evidente dello strappo tra l’assoluto e il contingente, tra il mondo della bellezza e la sfera della vita quotidiana. Quali sono i limiti della rappresentazione artistica? Dove finisce il quadro e dove la vita? L’esistenza quotidiana in bianco e nero si riprende Rudolf: “la cornice, sparando due volte, finisce per trasformarsi in una sorta di porta girevole”<sup>21</sup>. Si tratta evidentemente di una storia a ‘doppio fondo’: quello stesso varco che prima

---

<sup>20</sup> Bloch (1989), p. 158.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 159.

aveva introdotto il personaggio blochiano nel mondo del sogno (dell'arte), ora lo riconduce al punto di partenza, negli interstizi della realtà. Al giovane Rudolf non resta che indicare alla fidanzata, che lo rimprovera per la scarsa considerazione nei riguardi della sua persona, il quadrato bianco all'interno della rappresentazione: "Taci, non vedi che piange? Quello è un fazzoletto, non una lettera"<sup>22</sup>. Se un quadro lo aveva veicolato nel mondo artistico, un 'altro' quadro ora rompe l'incantesimo. Quel che resta del "mondo perduto" è lo sguardo melanconico sul quadrato bianco all'interno della cornice. Come Bloch scrive altrove: "Ciò che si esperisce è illimitatamente aperto. Il ricordo ha invece una cornice"<sup>23</sup>. Ma questa malinconia che pure esprime un "non poter andare oltre" è – lo vedremo – il punto di volta verso l'azione sul mondo<sup>24</sup>.

Per Bloch la raccomandazione necessaria sta nel fatto che il venir meno dell'opposizione tra arte e vita non si traduce affatto in una sorta di coincidenza tra i due momenti: se il confine viene tolto è per manifestare meglio l'incessante tensione, la traccia mobile. Ben lungi dal prescindere dal carattere eterogeneo di arte e vita, ogni prodotto artistico deve darsi e dirsi come dissonante rispetto all'insensatezza del mondo, confermando così attraverso la sua forma il non-senso stesso del mondo. E infatti, secondo la prospettiva blochiana, nell'immagine-quadro sussiste qualcosa che 'risucchia' lo spettatore all'interno, ma che poi

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 158. Cfr. Latini (2005), pp. 155-160.

<sup>23</sup> Bloch (1992b), p. 11.

<sup>24</sup> Cfr. Zerlang (1985), pp. 61-75.

lo rigetta altrettanto improvvisamente al di fuori, facendolo cadere. Siamo evidentemente di fronte a una metafora del mondo sirenico delle immagini, che sembra condannarci a una futile e vertiginosa rincorsa verso possibilità evanescenti.

Bloch ci sta avvisando che, se il regno del desiderio pre-appare all'improvviso nell'esistenza quotidiana, è anche vero che altrettanto rapidamente svanisce. Come si legge in *Tracce*: l'apparenza "non mantiene affatto ciò che promette, poiché è troppo bella"<sup>25</sup>. In questa straordinaria orchestrazione prospettica, che riassume in sé il motivo orientale della porta e il gioco delle scatole cinesi, viene messa in questione la possibilità da parte dell'immagine di approdare a una realtà netta e univoca, di darsi una volta per tutte.

**3. Rintracciare.** Il monito del racconto è evidente: l'arte come alternativa all'esistente non sta affatto a significare una fuga dal mondo ma è semmai indice della nostra possibilità di trasformare le immagini di desiderio in progetti realizzabili. Se in più di un luogo della narrativa blochiana affiora l'immagine dell'entrata nel quadro, è per segnalare come, nella porosità dell'esistenza, si aprano varchi in direzione della possibilità. Vale per Bloch quanto György Lukács ricorda nel suo saggio *Scritti sul romance*:

Nelle fiabe, i sogni di felicità più profondi e inverosimili diventano realtà tangibile, empirica e mondana; alla luce di una felicità magica e fia-

---

<sup>25</sup> Bloch (1989), p. 191. Cfr. Zerlang (1985), pp. 61-75.



besca che pervade ogni cosa, disgrazie, colpe e malvagità sono valutate in maniera diversa e decadono fino a diventare qualcosa di temporaneo [...] Questo tuttavia fa sì che venga consacrato il più sacro anelito dell'uomo<sup>26</sup>.

Non vi è dubbio che per Bloch parlare di un percorso 'a doppio senso' significa sostenere l'irriducibile alterità dell'arte rispetto all'esistente, del sogno rispetto alla vita reale. Le 'immagini di giravolte' stanno a indicare come il conforto artistico sia solo provvisorio: inevitabilmente, in un attimo di choc, si ripiomba nella contingenza. Non è un caso se qui la cornice, luogo di demarcazione tra vita e opera, si configura come 'cornice mobile' o come 'porta girevole', a sottolineare come la forma che l'arte dà alla contingenza non può che essere in formazione, un ordine provvisorio, labile e transitorio. Se per un verso la 'forma-cornice' attira l'osservatore all'interno della sua sezione, per altro verso (e altrettanto bruscamente) lo respinge fuori di sé, rimarcando quella frattura che divide il mondo insensato dalla sua re-denzione, che separa la vita dall'opera.

Ancora in linea con le osservazioni di Lukács rispetto alle fiabe di Béla Balázs, anche Bloch rivendica la sostanziale diversità dell'empiria creata dalla fiaba rispetto a quella reale<sup>27</sup>. La sublime tentazione è quella di "creare un'opera che trasporti noi nel mondo e il mondo in noi"<sup>28</sup>, laddove invece l'arte restituisce solo il sogno di una diversità, e quindi la presenza

<sup>26</sup> Lukács (1995), p. 79.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>28</sup> Bloch (1989), p. 91.

di un'assenza. Da quest'angolazione interpretativa si spiega il fallimento cui si va incontro ogni volta che si cerca di abbandonare la contingenza per traslocare nel 'Regno dell'utopia'.

In questi termini il motivo letterariamente e filosoficamente suggestivo dello scacco assume una ben diversa fisionomia. Guardando un vecchio quadro, privo di valore artistico, il protagonista della fiaba, Rudolf, afferra con lo sguardo la 'possibilità dell'impossibile'. Se da un lato è vero che siamo condannati alla contingenza, per altro verso - è questo l'avvertimento di Bloch - bisogna agire 'come se' fosse possibile cogliere la totalità o l'assoluto perché solo in questi termini il mondo stesso si manifesta come trasformabile.

La discontinuità nel reale provocata dalla dimensione artistica, in quanto de-situazione, non mira a sostituire un mondo altro rispetto a quello reale, ma offre una prospettiva diversa rispetto al proprio radicamento originario. Si ha a che fare con un movimento oscillatorio tra due regni distanti, come quello reale e quello fiabesco, tra la dimensione frammentata ed eterogenea e la totalità utopica. Questo significa che le opere d'arte, pur collocandosi in una temporalità storica, hanno condensato nella loro configurazione una temporalità interna. In questa direzione deve essere considerato il plesso 'enigma dell'immagine-appello dello sguardo'. Nel racconto "La cornice che scompare due volte" la dimensione occulta ed enigmatica è il vero oggetto della rappresentazione artistica, un oggetto dai confini sfumati che si configura di volta in volta in modo diverso. Attraverso la favola

si manifesta un'alterità che interrompe la continuità e che successivamente si sedimenta nella seppure minima *chance* di intervenire nelle cose del mondo. È l'istante in cui la luce dell'utopia penetra nell'oscurità della soggettività, aprendo varchi in direzione di un'autentica abitazione. Il tema dello stupore, che occupa un ruolo di primissimo piano all'interno di *Tracce*, è strettamente connesso al motivo del duplice sguardo che come "un flâneur attraverso le cose"<sup>29</sup>, da un lato si rivolge alla datità (le linee e i colori del quadro), dall'altro s'indirizza oltre, in direzione del loro sfondo di possibilità. In altre parole è qui in azione uno 'sguardo strabico', che da un lato cede a una forma di passività (il destino), e dall'altro s'informa di una tensione immaginativa. Questa doppia vista riesce a carpire la centralità del marginale, dell'inappariscente che spesso, nella presunta piattezza della superficie, nasconde l'informazione più importante in vista di un possibile cambiamento<sup>30</sup>. I piccoli segni – come Bloch suggerisce in diversi passi di *Tracce* – sono sintomi dell'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che è il 'vivere nella serie', nel mondo chiuso, e indicano che "si entra nella possibilità del non-fatale, perlomeno nella possibilità di *dare forma al destino*"<sup>31</sup>. Ma questa per Bloch è la funzione delle immagini di pensiero: affinare lo sguardo per poi rintracciare le scintille negli 'spazi' apparentemente 'vuoti', ovvero rinvenire le condizioni dell'esperienza possibile<sup>32</sup>.

29 Cfr. *Ivi*, pp. 176-177. Sul tema della *flanerie* in *Spuren* rimando allo studio di Calzoni (2008), pp. 175-186.

30 Cfr. Bloch (1989), p. 301.

31 Cfr. *Ivi*, p. 56.

32 Cfr. *Ivi*, p. 36.

Lasciamo allora la conclusione direttamente a Bloch, a un brano dal sapore kantiano dal titolo *La fiaba va essa stessa nel tempo* (*Das Märchen geht selber in der Zeit*) (1930) dove si ritrovano condensati molti dei temi affrontati in queste pagine: “Ritieniti nato libero e destinato a ogni felicità, osa servirti del tuo intelletto, contempla la felicità nell’esito delle cose”<sup>33</sup>.

---

33 Bloch (1965), p. 199. Trad. mia. Cfr. a proposito Zipes (2012).

## BIBLIOGRAFIA

- Bloch, E. (1930): “Das Märchen geht selber in der Zeit”, in: Idem, *Literarische Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1965, pp. 196-199.
- Bloch, E. (1992): *Spirito dell'utopia*, trad. it. a cura di V. Bertolino e F. Coppellotti, Firenze: La Nuova Italia.
- Bloch, E. (1989): *Tracce*, trad. it. a cura di L. Boella, Milano: Coliseum.
- Bloch, E. (1992b): *Geographica*, trad. it. a cura di L. Boella, Genova: Marietti.
- Bloch, E. (1994): *Volti di Giano*, trad. it. a cura di T. Cavallo, Genova: Marietti.
- Boella, L. (1986): *Quadro con cornice mobile e quadro ad arco: pensare per immagini e utopia in Ernst Bloch*, in «Fenomenologia e società», IX, 9, pp. 77-102.
- Boella, L. (1989): *Pensare e narrare*, Introd. a Bloch (1989), pp. III-LXX.
- Bodei, R. (1982): *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis (1° ed. 1979).
- Calzoni, R. (2008): “Spuren oder das philosophische Flanieren Ernst Blochs”, in: E. Locher (a cura di): *Ernst Bloch: Spuren. Lektüren*, Bolzano-Innsbruck-Wien: Edition Sturzflüge-Studienverlag, pp. 175-186.
- Czajka, A. (2002): *Tracce dell'umano. Il pensiero narrante di Ernst Bloch*, Reggio Emilia: Diabasis.
- De Luzenberger, C. (2002): *Narrazione e utopia*, Napoli: Ler.

- Latini, M. (2005): *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*, Milano-Udine: Mimesis.
- Locher, E. (2008) (a cura di): *Ernst Bloch. Spuren. Lektüren*, Bolzano-Innsbruck-Wien: Edition Sturzflüge-Studienverlag.
- Lukács, G. (1995): *Scritti sul romance*, trad. it. a cura di M. Cometa, Palermo: Aesthetica edizioni.
- Malagoli, R. (1988): “*Vergiss das Beste nicht*”. *Déjà vu, memoria e oblio in Walter Benjamin*, in «Annali di Ca' Foscari», XXVII, 1-2, pp. 247-279.
- Matassi, E. (1977): *Lukács, Paul Ernst e il dibattito sulla tragedia*, in «Bollettino bibliografico per le scienze morali e sociali», 37-40, pp. 1-20.
- Pinotti, A. (2014): *The Painter through the Fourth Wall of China: Benjamin and the Threshold of the Image*, in «Benjamin-Studien» 3, pp. 133-152.
- Simmel, G. (1985): “La cornice”, in Idem, *Il volto e il ritratto*, trad. it. a cura di I. Perucchi, Bologna: Il Mulino, pp. 101-110.
- Wiegmann, H. (1976): *Ernst Bloch ästhetische Kriterien und ihre interpretative Funktion in seinen literarischen Aufsätzen*, Bonn: Bouvier.
- Zerlang, M. (1985): *Ernst Bloch als Erzähler. Über Allegorie, Melancholie und Utopie in den Spuren*, in “Text+Kritik”, pp. 61-75.
- Zipes, J. (2012) [1983<sup>1</sup>]: *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York: Routledge.