

**OLIVIER AGARD, PIERPAOLO ASCARI, FEDERICO BERTONI, ANDREA BORSARI,
TONINO GRIFFERO, ANSELM HAVERKAMP, MICAELA LATINI, ANDREA PINOTTI**

CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ

nelle forme della cultura

**A cura di
PIERPAOLO ASCARI E ANDREA BORSARI**

Bologna
University Press

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016).



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA
DIPARTIMENTO DI ECCELLENZA MIUR
(L. 232 DEL 1/12/2016)

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

© 2023 Bologna University Press

ISBN 979-12-5477-159-4
ISBN online 979-12-5477-160-0
ISSN 2532-926X

www.buponline.com
info@buponline.com

Progetto Open Access - Consorzio Alfabeta
Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY-4.0

Progetto grafico di copertina: Andrea Bonazzi, Flavio Viscardi

Immagine di copertina: Foto Andrea Bonazzi

Impaginazione: Sara Celia

Stampa: Global Print (Gorgonzola – Milano)

Prima edizione: Ottobre 2023

Indice

INTRODUZIONE

Discontinuità e continuità 5

Pierpaolo Ascari – Andrea Borsari

Metaphor, Discontinuity and Latency

Blumenberg's Metaphorology between Aristotle and Saussure 15

Anselm Haverkamp

«Camaleonte dell'energia»

La Pathosformel come neutro in Aby Warburg 25

Andrea Pinotti

Ernst Robert Curtius: *Topos*

39

Federico Bertoni

Siegfried Kracauer's historical anthropology of photographic image

53

Olivier Agard

Ernst Bloch e i passaggi di città

65

Micaela Latini

Felt Body and Atmosphere

The (Neo)phenomenological Paradigm 75

Tonino Griffèro

Alfred Sohn-Rethel: forma-merce e forma-pensiero

87

Pierpaolo Ascari

Epoche, pseudomorfosi, rioccupazioni

Hans Blumenberg, Hans Jonas e il problema delle soglie epocali

99

Andrea Borsari

Ernst Bloch e i passaggi di città

Micaela Latini

1. Ingiustamente poco note sono le pagine che Ernst Bloch ha dedicato alla descrizione di città e paesaggi. Se infatti la protagonista indiscussa dell'opera *Erbschaft dieser Zeit* (*Eredità di questo tempo*, 1935) è la questione temporale (e le sue ripercussioni sulla struttura della Germania), nei saggi raccolti nella sezione dal titolo d'ispirazione brechtiana *Verfremdungen II: Geographica* delle *Literarische Aufsätze* (*Straniamenti II: Geographica, Scritti letterari*, 1965)¹, Bloch si concentra sulla forma-spazio, attraverso una raccolta di schizzi paesaggistici e urbani, si potrebbe dire. Qui il dispositivo blochiano della «non contemporaneità» viene usato come la lente di un binocolo che serve per guardare al meglio montagne, città, campagna e rintracciare in esse l'incrociarsi di progresso e stasi, di futuro e passato, di realtà e mitologia. Un binocolo particolare, però, piuttosto assimilabile a un «cannocchiale prismatico», per dirla con Robert Musil, che distrugge le correlazioni convenzioni per tentare di svelare quelle reali, in tutte le loro contraddizioni². In linea con la dimensione del possibile propria del suo pensiero, Bloch è infatti interessato non tanto a come la città appare, bensì a come era stata e a come avrebbe potuto essere. Di qui si capiscono meglio in questo testo i salti repentini da un piano all'altro, da un luogo all'altro, dal reale all'irreale e viceversa. Quello che le pagine stranianti di *Geographica* ci presentano è allora un «montaggio di tempi» nello spazio, un esempio perfetto di *Ungleichzeitigkeit*, di non contemporaneità, in cui si intrecciano mirabilmente prossimità e lontananza. Così come il tempo può essere accelerato o rallentato, invertito nel suo corso, anche lo spazio è suscettibile di venire allontanato o ravvicinato, rovesciato.

È infatti all'opera uno sguardo che sa riconoscere il «dorso delle cose», che intercetta e decifra i segni di alienazione, che scruta nelle profondità più segrete, che indugia nelle pie-

¹ E. Bloch, *Geographica* (*Verfremdungen II. Geographica*, 1965), trad. di L. Boella, Genova, Marietti, 1992.

² Il riferimento è a R. Musil, *Pagine postume pubblicate in vita* (*Nachlass zu Lebzeiten*, 1957), Torino, Einaudi, 1970, pp. 97-106.

ghe più recondite del reale, nel contenuto stratificato, insomma nella porosità, per usare un concetto di Walter Benjamin ripreso a piene mani da Bloch.

I testi assemblati nel volume dal titolo *Geographica* sono, a ben vedere, quasi istantanee che mirano a produrre uno spaesamento, un cortocircuito spazio-temporale. Ma del resto una sovrapposizione tra la dimensione spaziale e quella temporale è quasi fisiologica, perché in entrambi i casi viene presupposta una qualche patina di distanza, di assenza, di estraneità, di “vertigine”. Se la città viene immortalata nella sua essenza topografica, a un secondo sguardo, emerge tutta la sua dimensione temporale come una stratificazione sedimentata.

L'operazione ottica che qui Bloch «mette in opera» risponde e corrisponde alla sensibilità espressionista, a una forma di «montaggio» in cui si trasportano rovine in un altro spazio, che si oppone al contesto abituale e che piuttosto attinge al serbatoio del sogno. Per attivare questo peculiare «sguardo obliquo», Bloch si impegna precedentemente in una *pars destruens*, ovvero nel procedimento di smontaggio dei luoghi comuni tradizionali: nord/sud; oriente/occidente, classico/gotico, presente/passato, velocità/lentezza/accelerazione, esplosione/implosione, vuoto/pieno; caos/ordine, separazione/apertura, ma soprattutto proprio/estraneo. È questo il trattamento di *straniamento*, quasi brechtiano, che Bloch riserva alle città italiane, focalizzate – come del resto anche le altre realtà topografiche di questo volume – nei loro elementi primari.

2. Lo sguardo che Bloch rivolge alla penisola italiana appare come «irrispettoso, perturbante»³, non-contemporaneo, strabico. Ma al contempo è una visione che moltiplica le prospettive in un *multiversum* spaziale e temporale, dilata i confini, produce incroci di sguardi e mette in movimento aspetti altrimenti destinati a restare marginali. Così Bloch registra figure, motivi, immagini, atmosfere, e colloca al centro di questa costellazione il tema della *Un-gleichzeitigkeit*.

Non è un caso se consiglia di arrivare in Italia dal Sud, dalla Sicilia (definita la chiave di tutto) per liberarsi dalle griglie dei *cliché* stabiliti, dagli stereotipi sterili e univoci, e soprattutto dall'associazione quasi immediata con il Classicismo prima, e poi con il Rinascimento, ovvero con la misura, la simmetria.

Si legge infatti: «Tropo pochi entrano in Italia dal Sud, affrontando il paese da Palermo, ancor meglio da Tunisi e dai suoi suk; in questo modo viene infatti a mancare il banale e del tutto soggettivo contrasto con la mancanza di forma nordica»⁴.

³ E. Bloch, *Geographica*, cit., p. 166.

⁴ *Ibidem*, p. 175. Bloch torna su questo punto anche nelle pagine del suo capolavoro *Il principio speranza*. In questo testo si rivolge al *Viaggio di Goethe*, e ne scrive: «Anche il goetheano Viaggio in Italia, orientato in modo così grandiosamente obiettivo, arriva solo alla meta dell'Italia reale perché nella sua parte soggettiva cerca di osservare il più possibile in senso solo pro-classico, anti-barocco. Ma almeno in questo punto lontano il viaggio segue l'immagine di desiderio di un'esistenza diversa e bella, immagine che nel paese straniero, con le sue meraviglie appena viste, spesso si veste di carne e sangue». E. Bloch, *Il principio speranza (Das Prinzip Hoffnung)*, Milano, Garzanti, 1995 (2005), p. 434.

Rovesciare lo sguardo: un simile cambiamento di rotta è indice della volontà di emanciparsi dalla memoria dello sguardo altrui, per poi formare l'immagine di una città, di un paesaggio naturale o urbano con una diversa ottica. L'avvertenza di Bloch è chiara: «lo sguardo educato dalla scuola o da una conformazione banale rende invisibile quanto non gli si conforma»⁵, e così si condanna a una sorta di cecità di fronte alla vera *forma di vita* italiana.

Dalla prospettiva rovesciata di queste pagine emerge l'immagine di un'Italia che non si lascia ingabbiare in una griglia di linee rette, non si lascia rubricare come spazio iconico della "nobile semplicità e silenziosa grandezza". Piuttosto corrisponde a uno spazio interrotto, frammentario, gravido di intrecci, contaminazioni, ibridismi, stratificazioni (e qui gioca un ruolo fondamentale la libertà associativa delle avanguardie espressioniste). Un'idea che Bloch definirà dieci anni dopo come «nient'altro che una mescolanza del basso con l'alto e dell'alto col basso»⁶.

L'Italia di Bloch deve essere approcciata grazie a un dispositivo di *allegoria trasversale*, come dimostrano le frequenti allusioni alla traccia orientale presente nel corpo della Penisola. Come si legge in un altro testo delle *Verfremdungen*, del 1934, e parzialmente dedicato alla città lombarda di Chiavenna, intesa come *città-chiave*:

Ovunque in Italia sono presenti le testimonianze dell'Oriente, di un'Europa che non è o non è solo tale; si tratti della melodia degli strilloni di strada, della confusione onirica delle antiche città (che ricorda sorprendentemente più Tunisi e il Cairo che il Medioevo tedesco), delle case a forma cubica, dell'intarsio, delle cupole⁷.

E così le viuzze tortuose, la musica degli strilloni, le torri di vedetta, il minareto trasformato in campanile sono elementi ricorrenti e centrali in tutte le forme della cultura italiana, a rivendicare le tracce di oriente. E allo stesso modo il barocco spagnolo si fonda – così Bloch – o anche affonda le radici su un retroterra arabo. Molto di quello che, nel Sud e in Sicilia, sembra antico è in realtà di origine bizantino-araba. Questo significa che il Rinascimento non ha sortito quasi nessun effetto, ma semmai si è affermato il barocco spagnolo.

Su questo tema Bloch ritorna nelle pagine del *Principio speranza* (*Das Prinzip Hoffnung*) affidate agli anni 1954-59. In questo contesto Bloch prende le distanze dalle posizioni classiciste di Winckelmann, e si richiama piuttosto a Wieland e ai suoi *seguaci* E.T.A. Hoffmann e Wilhelm Heinse:

Qui l'Italia è soprattutto la terra della musica e dell'eros, la terra di desiderio dell'amore libero e liberato, non dei marmi apollinei. Così in un documento del tardo Sturm

⁵ E. Bloch, *Geographica*, cit., p. 169.

⁶ E. Bloch, *Aprile italiano*, «Frankfurter Zeitung», 20.4.1932, ripubb. in Id., *Der unbemerkte Augenblick. Feuilletons für die Frankfurter Zeitung 1916-1934*, a cura di R. Becker, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, pp. 285-288.

⁷ E. Bloch, *Geographica*, cit., p. 157.

und Drang, percorso in modo stranissimo anche da motivi rococò: nel romanzo di Heinse *Ardinghella e le isole felici* (1787), opera che unisce erudizione archeologica e visioni utopiche semipornografiche⁸.

Ma torniamo alle pagine di *Geographica* che attraversano l'Italia. Non è un caso se Bloch, estende la cifra della porosità all'Italia intera, in un *continuum* che dalla Piazzetta di Capri – luogo di confronto con Benjamin – si estende fino alla veneziana Piazza San Marco. Il Sud e il Nord della penisola sono quindi accomunati da una stessa trama.

A due tra le più belle città italiane, Venezia e Napoli, sono infatti dedicati due saggi corposi e densi di *Geographica. Verfremdungen*. Il primo, dal titolo *Notte italiana a Venezia* (*Venedigs italienische Nacht*, 1934), si rivolge esclusivamente alla Serenissima, mentre il secondo, dal titolo *Italia o la porosità* (*Italien und die Porosität*), è pubblicato per la prima volta nel 1926 sul periodico «Weltbühne»⁹, riguarda l'atmosfera mediterranea e meridionale, ma s'incentra soprattutto sul tessuto urbano e sull'atmosfera sociale di Napoli.

Alla «meravigliosa città insulare italiana» Bloch dedica nel breve saggio *Notte italiana a Venezia* alcune riflessioni che coinvolgono, in una sorta di doppia mossa, sia un'esperienza visiva sia un'esperienza uditiva. Venezia è il luogo più irriducibile alla contemporaneità, e per questo viene indicato come modello di un tempo altro, come emblema della sospensione temporale, ma anche spaziale, tra oriente e occidente. L'esistenza della città lagunare è *al limite*, la sua bellezza, fetale e sorniona, è *straniante*: «è qui ed è lontana», è al contempo «ai bordi dell'acqua e sopra di essa»¹⁰.

La Venezia di Bloch, avvolta da un'aura di silenzio come le sirene del paramito di Kafka¹¹, corrisponde a una bellezza che affascina e invischia: «Sempre di nuovo si stupisce l'orecchio»¹². Ma una simile atmosfera di quiete non astrae affatto dalla pulsione umana. Non è un «paesaggio (dell'anima) senza uomini» (che anzi sono protagonisti di un silenzioso brulichio), ma semmai un «paesaggio (dell'anima) senza motori», senza frastuono o senza chiasso: un «mondo lontano da tutto»¹³, una realtà che si offre proprio nella sua assenza. Bloch non manca di sottolinearlo a diverse riprese: il distillato di silenzio che caratterizza Venezia, così come il buio che l'avvolge improvvisamente al calar del giorno, non devono essere confusi con elementi di una tonalità luttuosa. Così, all'interno di questo panorama, non manca di celebrare, in un dovuto rimando, il celeberrimo brano di Goethe sul canto

⁸ E. Bloch, *Il Principio Speranza*, cit., p. 927.

⁹ A tal proposito si rimanda a C. Ujma, *Der Wille zur Fremde, Ernst Bloch als Reiseschriftsteller*, in *Ernst Bloch als Schriftsteller*, «Jahrbuch der Ernst Bloch Gesellschaft» (1994), pp. 92-106, e Id., *Zweierlei Porosität. Walter Benjamin und Ernst Bloch beschreiben italienische Städte*, in «Links», VII, 2007, pp. 57-64. In italiano si rimanda a V. Di Rosa, *Ernst Bloch, La porosità e l'Italia*, in F. Ramondino, A.F. Müller (a cura di), *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 374-379.

¹⁰ *Ibidem*, p. 162.

¹¹ Il riferimento è, chiaramente, al *Silenzio delle sirene* di Kafka.

¹² E. Bloch, *Geographica*, cit., p. 162.

¹³ *Ibidem*.

dei gondolieri, definendo la loro voce come unica e ultima melodia che si avverte tra i canali. Ma la «gondola nera con la silenziosa battuta»¹⁴ non è altro che una maschera della città, una delle tante maschere di Venezia che ingannano lo sguardo disattento¹⁵. Nella sua interpretazione della città lagunare, Bloch confessa il suo debito di riconoscenza nei confronti del maestro Georg Simmel, attento scrutatore del *divenire urbano*, per il quale Venezia è irrimediabilmente caratterizzata dalla «separazione dell'apparenza dall'essere»¹⁶: come per il filosofo berlinese suo maestro, anche per Bloch Venezia è città simbolo dell'artificio, è *Schein*, *Wiederschein*, simulacro. Ma c'è di più. Bloch si riallaccia qui a una salda tradizione che vede la Serenissima come simbolo della città decadente, della metropoli morta, e la mette in questione. Venezia non è defunta, ma piuttosto ha eletto l'apparenza funerea a sigla della sua bellezza. Città bifronte, maliarda, bugiarda, perturbante e intimamente contraddittoria – come ha messo in luce prima Friedrich Schiller nel suo *Geisterseher (Il Visionario)*, 1787) e poi Thomas Mann in quella sua sublime lettura topografica che è *Tod in Venedig* (1912) –, Venezia è allora lo scenario privilegiato, lo sfondo ideale del connubio tra *thanatos* ed *eros*. Non è un caso se Bloch ricorda in queste pagine l'atmosfera erotica della città, la risonanza sensuale della sua cornice. Si legge infatti: «l'acqua batte sulle scale del teatro, sulle scale e i muri delle case, ogni sopra e sotto, ogni forza di gravità sembra rovesciata, leggera nuota la città sulle sue vecchie minacciate palafitte, con il peso della testa verso l'alto»¹⁷. E non è ancora un caso se in queste annotazioni fulminee viene evocato il nome del Tristano di Wagner, protagonista dell'opera *Tristan und Isolde* (1857-59), in cui il plesso bellezza-morte occupa una posizione centrale. Venezia è per Bloch anche il luogo d'elezione del montaggio quasi surrealista dei suoi elementi, dove «i palazzi si ergono come figure di cera o la facciata del duomo di San Marco è lì come un gigantesco organetto proveniente dalle fiere dell'infanzia, un secolo fa»¹⁸.

In quest'ardita costellazione la piazza di San Marco – non a caso lo scenario per eccellenza del Carnevale – diventa il *topos* deputato al montaggio, e quindi allo spaesamento, alla trasfigurazione onirica, alla confusione ammalatrice. Ma – e qui la percezione ottica si combina con quella acustica in un ampliamento sensoriale che fa da cassa di risonanza alla

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Eppure Bloch, da musicologo qual era, non poteva certamente ignorare *Die Trauergondel I (La lugubre gondola I)*, l'elegia funebre per pianoforte composta da Liszt nel dicembre del 1882.

¹⁶ Cfr. G. Simmel, *Roma, Firenze, Venezia*, trad. a cura di F. Corecco e C. Zürcher, introd. di A. Pinotti, Milano, Meltemi, 2017, p. 65, dove si legge: «Venezia, invece, è la città dell'artificio [...] qui, dove tutto ciò che era sereno e luminoso, libero e leggero serviva soltanto da facciata a una vita oscuramente violenta e inesorabilmente funzionale, la decadenza non ha lasciato che uno scenario senz'anima, la bellezza mendace della maschera. Tutti a Venezia si muovono come su un palcoscenico: con la loro operosità, che non produce nulla, o con le loro vuote fantasticherie, essi compaiono ininterrottamente da dietro un angolo per poi scomparire subito dopo all'angolo successivo, e in questo hanno sempre qualcosa degli attori, che a destra e a sinistra della scena non sono nulla; la rappresentazione ha luogo solo lì e non ha origine nella realtà che la precede, né conseguenze nella realtà che la segue [...]».

¹⁷ E. Bloch, *Geographica*, cit., p. 163.

¹⁸ *Ibidem*, p. 164.

perdita di orientamento – quale musica suonerebbe questo organetto? A questa domanda Bloch risponde in modo netto: quella del Romanticismo.

È nelle tonalità romantiche che Venezia si svela nella sua gravidanza *orientale*, con riferimento però a un Oriente che non è localizzabile geograficamente, ma che piuttosto va identificato con un paesaggio dell'anima dai contorni indistinti. Emblematiche in questo senso sono le tracce di oriente presenti soprattutto al Lido, come i campanili e il Palazzo dei Dogi che emergono sulla Laguna, e che «disturbano le associazioni tedesche»¹⁹. E proprio in quest'accezione occidental-orientale che la Venezia "onirica" di Bloch si rivela come una città bifronte, contraddittoria, come campo di sperimentazione del moderno.

3. Incomparabilmente più calda, a tratti addirittura soffocante nella sua gravidanza "porosa" di odori, suoni, disordine, è Napoli. La città partenopea rimanda, secondo Bloch, a un tempo di confine tra il giorno e la notte dove «i giorni sono impregnati di notti così come le notti lo sono di veglia»²⁰. È a Napoli che, secondo le pagine del saggio *Italia o la porosità*, l'infanzia si perpetua nell'età adulta, mentre l'età adulta invade già l'infanzia. Questo significa che, se da un lato lo stupore e l'ingenuità tipica della giovinezza si protraggono con l'avanzare della vita, d'altro lato, in una forma peculiare d'incrocio, alcuni tratti propri della maturità (determinazione, calcolo) si preannunciano già nella fascia infantile.

Sono riflessioni, queste di Bloch, che tradiscono una forte vicinanza con le tesi di Benjamin e questo sia per la peculiare sensibilità verso il mondo della *Kindheit* sia per la questione, strettamente intrecciata, della *porosità*. Di fatto è proprio nei dintorni di Napoli, ovvero sulle coste di Capri che – come sappiamo dalle testimonianze autobiografiche – Bloch e Benjamin hanno trascorso, tra il 1924 e il 1926, notti intere a discutere delle questioni connesse al tema della *Porosität*.

Riprendiamo la definizione offerta da Benjamin nel suo testo *Neapel* del 1925: «L'architettura è porosa quanto questa pietra. Costruzione e azione si compenetrano continuamente in cortili, arcate e scale. Ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze. Si evita ciò che è definitivo, formato»²¹.

Bloch accoglie la tesi benjaminiana sulla porosità e sull'apertura come proprie della vita partenopea, e fa propria questa sigla soprattutto nell'osservazione di un gruppo di commensali. Per restituire l'atmosfera, vale la pena di citare un breve passo:

Vedere diffondersi, per i tavoli, anche semioccupati, una compagnia di napoletani in un locale affollato, osservare l'intreccio e la mescolanza delle conversazioni, è una vera lezione sulla porosità; qui [...] è tutto amichevole-aperto, uno scorrere diffuso, collettivo²².

¹⁹ *Ibidem*, p. 76.

²⁰ *Ibidem*, p. 170.

²¹ W. Benjamin, *Immagini di città (Städtebilder)*, 1963), Torino, Einaudi, 2007, p. 6.

²² E. Bloch, *Geographica*, cit., p. 170.

Nel ritratto di Napoli offerto da Bloch la straordinaria potenza evocativa è offerta soprattutto dalla parola cui fa da cassa di risonanza la rapida gestualità. Così le voci si uniscono tra loro in un coro polifonico.

[...] nessuno sta lì con la scorza ruvida di una colonna o la solitudine di una statua antica, piuttosto le persone offrono ampi gruppi barocchi che si spostano, gesti rapidi danno ancora più risonanza alla parola, la fanno girare e i dialoghi diventano ben presto un coro [...]²³.

L'elemento fluido, produttore di mescolanze, che Bloch sottolinea in queste pagine di sociologia dei costumi, risponde di certo a una peculiarità del popolo napoletano, e tuttavia un riflesso tangibile di questa liquidità si riscontra anche nella descrizione degli esterni/interni architettonici. È all'opera quella che Bloch definisce, in italiano nel testo, una «tuttilità»²⁴ mossa e sorprendente, da intendersi come una *omnia ubique* di anima e di forme, di uomini e di cose. Il che equivale a dire che vita e struttura sono intimamente connesse:

Persino i palazzi rinascimentali non hanno quella struttura loro propria, quella simmetria impalpabile che risulta ingannevolmente dall'isolamento dell'immagine fotografica [...] i pezzi di arredamento sono a piacere, spostabili e variabili come l'immagine delle strade; l'appartamento partecipa dell'aperto, è analogamente una mescolanza di intérieur e di dimensione pubblica²⁵.

Nella perlustrazione della città partenopea, a colpire lo sguardo di Bloch è soprattutto la questione degli spazi di transizione, degli *spazi intermedi* (*Zwischenräume*). Si tratta delle zone limitrofe, che scavalcano le demarcazioni pregiudizialmente stabilite e definiscono una sempre nuova e pluristratificata topografia. Si compone così, in un affresco per macchie di colore, il quadro di una città stratificata, nella quale coesistono e si bilanciano aspetti anche contrapposti, e nella quale sono sfumate le differenze tra esterno e interno, tra pubblico e privato: «La confusione e l'intreccio di età della vita ed epoche, classi e miti a Napoli è particolarmente strabiliante»²⁶.

Non è un caso se Bloch insiste su «questa mobilità reciproca di prossimità e lontananza, di corruzione senza remore e di paradossalità insulare, di teatro-chiesa, ma anche di chiesa-teatro»²⁷. Gli spazi pubblici che Bloch invita a curiosare hanno in comune il poter essere considerati come una estensione della strada, come una proiezione del privato nel pubblico. Sono certo temi che ricordano le osservazioni di Benjamin, per il quale a

²³ *Ibidem*, p. 171.

²⁴ *Ibidem*, p. 174.

²⁵ *Ibidem*, p. 171.

²⁶ *Ibidem*, p. 173.

²⁷ *Ibidem*.

caratterizzare la fisionomia di Napoli sono una serie di soglie che si profilano come spazi intermedi. Queste soglie sono da intendersi come zone limitrofe in cui le due polarità di vecchio/nuovo, interno/esterno, lungi dal delimitare un «dentro» e un «fuori», coesistono inconciliate. Per Benjamin, come anche per Bloch, lo «straripamento» della soglia fa tutt'uno con una topografia pluristratificata orizzontale e verticale, insomma con un «Multiversum».

Se – Bloch lo nota in queste pagine – l'intera penisola italiana, dalla Piazzetta di Capri fino a Piazza San Marco a Venezia, è costellata di sale da festa e da ballo a cielo scoperto, non bisogna tuttavia dimenticare che, come in una forma di “montaggio”, si sovrappone ad esse la chiusura dell'*intérieur*. Non si tratta di una mera inversione di interno ed esterno. E il caso di Napoli dimostra come una città italiana possa fare a meno della piazza, tale è il fermento che dalle stanze si riversa nelle strade. È così che – nella istantanea che Bloch ci presenta – gli spazi metropolitani vengono d'un tratto invasi da un gregge di pecore. Ancora un'altra immagine presenta, in un curioso ribaltamento tra sacro e profano, un autobus di moderna fattura che resta bloccato dal passaggio di un carro funebre sovraccarico di fiori, intagli, e seguito da una nutrita e colorata processione.

4. Se nella lettura offerta da Bloch Germania e Italia hanno storie parallele di *Ungleichzeitigkeit*, la Germania resta il Paese dove la non-contemporaneità ha trovato il suo luogo di elezione. È infatti questo il terreno sul quale il capitalismo si è affermato più tardi che altrove, e il piccolo feudalesimo si è mantenuto più a lungo. Nella sua rivisitazione della «Germania non-contemporanea», Bloch insiste su Berlino, come città aorgica contrapposta alla organica Monaco di Baviera. E tuttavia un esempio efficace di *Ungleichzeitigkeit* in piccolo formato viene offerto dall'immagine bifronte di Ludwigshafen/Mannheim. Nel fronteggiarsi di queste due città entrano in un movimento dialettico due tempi diversi, due forme diverse: la fabbrica e il castello.

È sempre il passo incrociato tra movimento e stasi a fornire la chiave di accesso a Berlino. Quasi in linea con i montaggi suggeriti da Alfred Döblin nel romanzo *Berlin Alexanderplatz*, anche qui la città tedesca viene indagata secondo uno scambio continuo e repentino di piani tra velocità e lentezza, smottamento e fissazione, di inizio e di fine. L'elemento cardine è individuato nel suo terreno paludoso, che rende la *silhouette* di questa città fragile, precaria, provvisoria. L'immagine divenuta icona nefasta nel nazismo di una Germania radicata al suolo viene rovesciata. La rappresentazione blochiana di Berlino resiste al mito del «sangue e del suolo», e costituisce «una delle contraddizioni più progressive nei confronti del suo vuoto, delle rovine più desolate del passato»²⁸.

La Berlino di Bloch è città di passaggi sotterranei, correnti sinuose, terreni molli, ondulati. Le pagine di *Geographica* sembrano trarre ispirazione dall'essenza fluttuante della

²⁸ *Ibidem*.

metropoli, dalla sua mancanza di radicamento nel suolo. Non è un caso se viene paragonata a una «capitale delle città marine in terraferma»²⁹.

Viene in mente un passo di *Eredità del nostro tempo* in cui si legge: «Berlino appare estremamente “contemporanea”, città sempre nuova, costruita nel vuoto, in cui nemmeno il cemento tiene»³⁰. Qualcosa di simile si ritrova in una tessera di *Geographica*, dal titolo *Berlino nella prospettiva del suo paesaggio*, dove Berlino è associata alla sensazione di non poggiare su niente: «Berlino nuota in un suolo acquitrinoso ed è costruita sulla sabbia»³¹. Lo smottamento del terreno è qui sinonimo di uno scioglimento dai vincoli abituali, di uno straniamento produttivo, «continuamente suscettibile di miglorie»³². Come Bloch osserva con acutezza, il *Multiversum* che Berlino rappresenta e raccoglie in sé non si traduce affatto in un profilo disarmonico: «Non solo per scherzo è stato detto che la stazione slesiana è già in Polonia, l'Anhalter è l'ultima stazione del Sacro Romano Impero della nazione tedesca e la stazione Zoo importa la linea di Parigi. Ciononostante, il terreno non compatto della marca trapela nell'eterna città coloniale in maniera particolarmente intonata»³³.

Si tratta, per dirla con Bloch, di un ambiente vuoto che si rinnova continuamente, o anche di uno «spazio vuoto con scintille» che molto deve alla narrativa di Döblin, e al suo montaggio che si alimenta di una possibilità di scambio senza fine³⁴. Il vuoto, ben lungi dal darsi come assenza, è qui serbatoio di senso, uno spazio abitato dal fantasma di un futuro migliore³⁵.

Non è un caso se un attento lettore di Bloch come Anselm Kiefer riassume la portata innovativa delle tesi blochiane in questi termini:

Ma lo spazio vuoto ben presto si riempie di nuovo, di mormorii e di balbettii. E poi, allo spazio vuoto corrisponde sempre il suo contrario. Non smetto mai di essere affascinato dagli spazi abbandonati, dal vuoto claustrofobico delle fabbriche dismesse, che continuano a essere piene dei mormorii e delle tracce degli operai che vi lavoravano³⁶.

In questo panorama aperto da Bloch si colloca l'immagine delle rovine come stato di transizione, come punto di partenza. La mobilitazione degli spazi e dei tempi produce, nel senso che porta in primo piano, degli spazi interstiziali tra le cose, dei transiti. Il progetto è quello del montaggio, del trasportare rovine in un altro spazio che si oppone al contesto abituale.

²⁹ *Ibidem*, p. 32.

³⁰ *Ibidem*, p. 264.

³¹ *Ibidem*, p. 18.

³² *Ibidem*, p. 25.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 32.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ A. Kiefer, *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Milano, Feltrinelli, 2018, pp. 155-156.

Come si legge in un passo di *Geographica*: «In questi quadri-montaggio [...] si presuppongono le rovine del mondo, nonostante la precisione con cui, conquistata la nuova esattezza, vengono conquistati i singoli dettagli: appunto il mondo in rovina è un ulteriore elemento distintivo dell'arte del montaggio [...]»³⁷. È in queste immagini di città che Bloch vede configurarsi il suo atlante utopico, la sua geografia multiversica e pluristratificata.

³⁷ E. Bloch, *Geographica*, cit., p. 98.