

la rivista di **en**gramma
2010

82-86

La Rivista di Engramma
82-86

La Rivista di
Engramma
Raccolta

84

ottobre 2010

ENGRAMMA • 84 • OTTOBRE 2010
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-29-4

Lucciole malgrado tutto

a cura di Monica Centanni, Daniele Pisani, Bepi Cengiarotti

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-29-4

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

07	Editoriale Monica Centanni, Daniele Pisani, Bepi Cengiarotti
09	Immagini come lucciole, secondo Georges Didi-Huberman Marianna Gelussi
18	Luce rara. Una lettura politica di <i>Come le lucciole</i> di Georges Didi-Hubermann Monica Centanni
33	Per una apocalissi dialettica Daniele Pisani
47	Parole malgrado tutto Anna Banfi
53	Nutrirsi di luce. Note per un dinamismo della visione orientata Maria Bergamo
67	Bagliori di innocenza e scintille di resistenza Guglielmo Bilancioni
71	Lucciole (possibili) per lanterne (ideologiche) Alessandro Dal Lago
76	Memoria corporale Claudio Franzoni
83	‘Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst’ Intermittenza delle immagini e <i>Unverletzlichkeit</i> Barnaba Maj

- 94 | 'In girum imus nocte et consumimur igni': intermittenze di un
palindromo
Stefano Bartezzaghi
- 98 | Lucciole, ovvero l'età dell'ombra
Paola di Bello
- 101 | Frammenti di cinema resistente
Stefania Rimini
- 113 | Abdullah and the Fireflies: On reading *Survivance des Luccioles*
Laura Waddington

‘Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst’

Intermittenza delle immagini e *Unverletzlichkeit*

Barnaba Maj

Sull'aggettivo tedesco *verletzlich* si può istituire lo stesso incrocio linguistico che, con magistrale competenza, nel saggio noto in italiano come *Il perturbante* (*Das Unheimliche*) Freud istituisce sull'aggettivo *heimlich*. L'incrocio si basa sulla loro ambivalenza. *Verletzlich*, infatti, significa sia 'vulnerabile' che 'violabile'. Di conseguenza la forma negativa significa sia 'invulnerabile' che 'inviolabile'. Di qui l'incrocio, per cui qualcosa può essere 'vulnerabile' ma 'inviolabile'. Questo qualcosa è l'essere umano. La perorazione di Antigone parla dell'inviolabilità del corpo morto, del patto immemoriale fra divinità olimpiche e divinità ctonie, su cui si basa la *città umana*, nella cui cerchia l'essere umano deve restare per rimanere 'umano', secondo uno dei sensi del più celebre stasimo della tragedia sofoclea. Questa inviolabilità va tuttavia iscritta non sul piano *etico*, di cui partendo da Omero ha parlato Erwin Rohde, ma su quello ontologico. Questo è il senso dell'espressione *inestirpabile traccia* di un grande testo di Paul Celan. Paradossalmente proprio la violenza esercitata sull'essere umano – uomo e donna – costituisce la prova della sua inviolabilità. È dall'attributo ontologico che nasce il vincolo etico, definibile come *sacro* e insieme *creaturale*.



Cartolina postale che raffigura Cesare Battisti impiccato e irriso (12 luglio 1916). La fotografia venne ripubblicata da Karl Kraus in *Die letzten Tage der Menschheit* (1918)

Su creature (Kreatürlich) e creaturalità (Kreatürlichkeit) si sofferma *Mimesis* di Erich Auerbach, in un orizzonte che, partendo dalle celebri riflessioni sui concetti di 'figura' e 'figurale' in Dante, è in toto medievale e non più riproponibile nella modernità. Qui si deve partire da altre coordinate, secondo un sistema assai più complesso. Per semplificare, si può parlare di due polarità, che definiamo con i nomi di Charles Baudelaire e Georg Büchner. Per primo il poeta francese ha intuito che la modernità, paradigmaticamente riconducibile alle grandi trasformazioni delle metropoli moderne, stava modificando il rapporto interiore fra l'uomo e il tempo, ossia il caposaldo agostiniano del rapporto fra anima e tempo. In *Between Past and Future* Hannah Arendt cita poi un passo dai *Neue Gedichte* di Rainer Maria Rilke, in cui si dice che il tempo nelle montagne più alte si sente come *senza tetto* e cerca così rifugio proprio nel cuore dell'uomo. La prima polarità riguarda dunque le dimensioni della *temporalità umana*. Büchner è stato sicuramente il primo a intuire la violenza aggressiva e distruttrice di cui era veicolo il nuovo senso della storia, definendola *nichilismo storico*. Nel *Woyzeck* in particolare è tracciata quella linea di resistenza del creature, in virtù della quale Celan lo ha poi chiamato il "poeta del creature". È il termine che definisce la seconda polarità.

Le costellazioni riconducibili a tali polarità sono a loro volta plurali. Ma qui è più importante capire qual è il fenomeno fondamentale da cui derivano. Esso chiama in causa lo storicismo tedesco e il dibattito epistemologico da esso suscitato intorno allo statuto della scienza storica, che fra fine Ottocento e primi del Novecento ha rispetto alle scienze umane la stessa posizione paradigmatica della meccanica rispetto alle scienze naturali. Secondo Hans Blumenberg in questa deriva si è prodotta una ridislocazione della "questione del senso" (*Sinnfrage*) della vita umana dalla dimensione esistenziale a quella *storica* (e del tempo storico). Blumenberg traccia una linea che da Simmel giunge a Heidegger. In realtà essa si prolunga se ancora negli Ottanta del secolo scorso Paul Ricœur ha scritto la trilogia *Temps et récit* e, anche in virtù delle ricerche di Michel de Certeau, oggi il problema più importante cui lavora la teoria della storia (con Frank Ankersmit, per esempio) riguarda la *rappresentazione del passato* e la proposta di un neo-narrativismo. Blumenberg e Reinhart Koselleck avevano molti punti in comune. Ma è stato lo storico che, nella parte moderna della voce *Geschichte* (1967) dei *Geschichtliche Grundbegriffe* – testo a lungo ignorato dallo stesso Ricœur –, ha spiegato che nella seconda metà del Settecento si è formato un nuovo concetto di storia come *sostanza metafisica* e insieme *soggetto*, in virtù del quale per la prima volta la storia stessa appariva *fattibile dall'uomo* (*Machbarkeit der Geschichte*). Di qui un nuovo nesso temporale, in

cui diventa dominante la dimensione del *futuro*. Attraverso questo varco il *prospettivismo storiografico* ha potuto trasformarsi in *ideologia*, in particolare nel paradigma marxista. Il modello, riassumibile anche nella formula della “*storicizzazione del tempo*” e della “*temporalizzazione della storia*”, è chiaramente pensato contro lo schema della *temporalità originaria* di *Sein und Zeit* di Heidegger, esattamente come tutta la riflessione di Walter Benjamin sulle dimensioni del passato e la loro correlazione con il presente mirano a ‘distruggere’ la concezione heideggeriana del tempo.

È possibile allora parlare di modernità come un'epoca *storicizzante* – Leszek Kolakowski l'ha chiamata “epoca dell'*homo historicus*” –, la cui fine definitiva è stata sancita dal crollo del Muro di Berlino e dalla dissoluzione dell'URSS. Ma qui entra in gioco la distinzione fra le polarità sopra descritte. Alla prima si può assegnare l'*interpretazione estetica del moderno*, da tempo ricondotta alla linea Baudelaire-Simmel-Kracauer-Benjamin. Ne è una sintesi la celebre formula benjaminiana (1936-1938) della “estetizzazione della politica e politicizzazione dell'estetica”. Con il primo termine di questa relazione, Benjamin designava il complesso rapporto fra certe tendenze dell'arte d'avanguardia, l'estetismo e lo sbocco politico nel fascismo e nel nazismo. Ma la sua presa di posizione contro l'estetismo risale già a *Ursprung des deutschen Trauerspiels* – pubblicato nel 1928 ma elaborato nel 1925 – chiamando inequivocabilmente in causa il pensiero di Nietzsche. Il punto è di decisiva importanza. L'estetismo nietzscheano è essenzialmente un rovesciamento del rapporto fra l'arte e la vita, che conduce allo sdoppiamento metafisico dell'essere umano, poi rappresentato dalla nozione di *Übermensch*. I difensori di Nietzsche che parlano di deformante uso nazista del suo pensiero dovrebbero riflettere sul semplice fatto che questo termine già a livello linguistico conduceva inesorabilmente al suo antonimo, cioè alla categoria *Untermensch*. Nel testo del 1928 Benjamin istituisce una relazione fra dramma barocco e dramma espressionista, il cui filo conduttore è il tema dell'allegoria, in cui è centrale la questione dei segni della sofferenza, inscritti sul volto della storia stessa e nel dolore delle creature.

La relazione fra l'arte, la storia e la politica nella modernità è incomprendibile se non si riflette sulla nuova mediazione della tecnica, che non è proprio la *téchné* heideggeriana. Anche qui Benjamin si distingue da tutti gli altri ‘critici della modernità’. Una delle matrici delle sue ‘immagini del pensiero’ (*Denkbilder*) è la storia dell'architettura moderna, a partire dallo stesso periodo storico in cui Baudelaire percepiva le grandi trasformazioni urbane. Ciò significa che l'epoca della modernità richiede a sua volta una ‘epocalizzazione interna’, il cui fattore primario di riferimento non è solo

la storia ma la *tecnica* (e il suo nesso con la scienza e la produzione industriale, fenomeno in certa misura intravisto da Marx). Stephen Kern e altri hanno mostrato che nel quarantennio (apparentemente) 'pacifico', che va dalla guerra di Secessione americana e la guerra franco-prussiana (1870) alla Prima guerra mondiale, la rete delle innovazioni tecniche fu così vasta e profonda da modificare lo stesso quadro della percezione spazio-temporale. Da quel periodo la tecnica ha via via assunto una posizione sempre più centrale e irreversibile, di tale rilievo che è in base ai suoi mutamenti che la modernità va pensata e temporalmente scandita. Nell'orizzonte ideologico della destra europea nel primo dopoguerra a intuire questo nuovo fattore e le relazioni che ne dipendevano fu Ernst Jünger, con la sua impressionante capacità di osservare dall'interno e comprendere le trasformazioni della guerra moderna. L'immagine metaforica delle 'tempeste d'acciaio' fa impallidire la letteratura contro la guerra di ispirazione umanistica. In seguito ha anticipato la natura totale della Seconda guerra, ponendo come problema centrale la relazione *Feuer und Bewegung* (*fuoco e movimento*) – una relazione impensabile senza il dominio che la tecnica aveva ormai raggiunto sugli elementi (terra, aria, acqua, fuoco).

Il fascismo e il nazismo hanno compreso come utilizzare politicamente le nuove risorse della tecnica, anche in campo architettonico (di qui il ruolo-chiave dell'equivoca figura di Albert Speer). Per utilizzare categorie del saggio di Didi-Hubermann, si può dire che essi miravano a *illuminare di luce verticale* le masse popolari nel buio, rendendole così partecipi del potente *emanazionismo* su cui si basa la formula *ein Volk, ein Reich, ein Führer* (splendidamente) registrata in *Triumph des Willens* di Leni Riefensthal. È lo stesso emanazionismo ciecamente sopravvissuto fino all'ultimo, nella Berlino occupata dall'Armata Rossa, con il *Führer* nascosto nel suo Bunker sotterraneo – splendida metonimia ironica della storia. Poiché la tecnica ha continuato a svilupparsi mentre le condizioni storiche sono profondamente mutate, cade evidentemente in equivoco chi, mettendo in evidenza la continuità della prima, crede di poter sostenere la continuità anche della seconda. In modo diverso, sia Pasolini che Agamben, punti di riferimento della prima parte del saggio di Didi-Hubermann, sono caduti in questo equivoco. Malgrado i punti di contatto messi in evidenza da Didi-Hubermann, la differenza del loro sguardo è evidente. Riassumendo: per Pasolini il fascismo 'fascista' non è stato il vero fascismo, rappresentato invece negli anni Settanta del secolo scorso dall'avvento di neo-capitalismo, consumismo, progresso industriale, nuovi mezzi di comunicazione di massa (= TV). Per Agamben al contrario non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze: i regimi totalitari e le attuali democrazie occidentali hanno in comune la

stessa sostanza della *acclamazione* popolare (idea risalente a Carl Schmitt). Entrambe le prospettive appartengono a costellazioni di pensiero in cui storia, tecnica e scienza sono ipostatizzazioni del pensiero, astrazioni prive di mediazione empirica.

Didi-Hubermann critica il loro immobilismo dialettico, sviluppando una teoria della intermittenza delle immagini come punti-di-resistenza (o sopravvivenza) politica. La bellezza delle sue argomentazioni ricorda i due versi di Eduard Mörike citati nel titolo. Siamo di fronte a qualcosa che fa già parte della storia della *Lichtmetaphorik* (per usare un'espressione risalente a un volume dell'*Archiv für Begriffsgeschichte*). Ma in questa parte gli interlocutori sono Benjamin, Georges Bataille, Maurice Blanchot e altri autori che in definitiva appartengono a costellazioni estranee a Pasolini e, in definitiva, allo stesso Agamben, malgrado i suoi studi benjaminiani. La controprova è che, tranne la straordinaria analisi del film documentario *Border* (2004) di Laura Waddington, la stragrande maggioranza di queste contro-immagini è tratta proprio dagli anni Quaranta e da vicende del nazismo e della persecuzione degli ebrei, compreso il caso – a nostro parere paradigmatico – del celebre *Lingua Tertii Imperi* di Victor Klemperer. Il che di per sé è sufficiente a mettere in dubbio gli elementi di equivalenza fra nazismo e democrazie occidentali proposti da Agamben, come le tesi pasoliniane sul 'vero' fascismo.



Fotogramma tratto da Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

È perciò il caso di discutere brevemente del loro retroterra. Nella vicenda di Pasolini c'è stato qualcosa di riconducibile alla categoria della 'contemporaneità del non-contemporaneo', che risale originariamente allo sguardo antropologico di Erodoto ma fu poi scoperta con sgomento da Herder. L'elemento più profondo della sua esperienza universitaria bolognese fu l'incontro con le lezioni di Roberto Longhi e la pittura 'cristologica' italiana, la cui influenza è evidente nel suo cinema, specialmente del primo periodo (un'inquadratura su tutte: il finale di *Mamma Roma*). Bologna, su cui ha scritto anche pagine durissime, c'entra poco. Di radici miste, friulano-romagnole, Pasolini si trasferisce a Roma, scoprendo l'universo antropologico delle borgate romane ma precisamente nel periodo storico in cui la 'grande trasformazione' del dopoguerra è in atto in Italia e anche questo universo – come i passages parigini di Benjamin – è sul punto di scomparire. In una memorabile scena di *Il sorpasso* di Dino Risi, quando i due protagonisti verso sera scendono dalla residenza di campagna dei parenti del giovane studente, si vede una corte contadina illuminata in cui ballano contadini anche anziani. Ma non è un ballo della tradizione contadina bensì sintomaticamente il *twist*. Pasolini ha percepito questa trasformazione come una *catastrofe*, di cui ha dato un'interpretazione apocalittica. La metafora della 'scomparsa delle lucciole', di cui il saggio di Didi-Hubermann costituisce insieme la continuazione e una magistrale variazione dialettica, è un caso di *allegorismo storico-sociale*. Ma procedimenti di metaforizzazione che tentano di condensare processi molto complessi della realtà storico-sociale sono esposti a un pericolo epistemologico, tanto più se mirano all'allegoria, cioè a una forma di universalizzazione: diventano sostitutivi dell'analisi. Anche l'espressione weberiana *Entzauberung der Welt* (disincantamento del mondo) ha qualcosa di metaforico ma è il frutto di un procedimento opposto, alla base del quale c'è un enorme lavoro di analisi storico-sociologica. Una delle ragioni della grande forza che emana dalla scrittura di Kafka sta proprio nell'aver percepito questa soglia storica, scrivendo testi in cui si parla di realtà che si trasforma in universo fiabesco (*märchenhaft*) di orrore, nella piena consapevolezza di rientrare nel tempo dell'ebraismo occidentale o *west-jüdische Zeit*, oscillante fra emancipazione/assimilazione e sguardo nostalgico verso le (meravigliose) forme di vita dell'ebraismo orientale (*Ostjudentum*) – il mondo poi *annientato* dal nazismo. Il cambiamento in atto a Roma era evidente già in base al rapido mutamento della sua immagine cinematografica, da *Roma città aperta* di Rossellini e *Ladri di biciclette* di De Sica ai film 'romani' di Fellini, da *Lo sceicco bianco* a *La dolce vita* e *Roma*.

Cattolico e comunista, Pasolini non è compiutamente cattolico né compiutamente comunista. Il suo universo mitico nasce dall'ibridazione di due incompletezze e da una certa vocazione al dannunzianesimo di sinistra, cui in tutta franchezza preferiamo l'asciuttezza di Italo Calvino, il 'manzonismo' illuminista di Leonardo Sciascia e soprattutto lo straziante senso creaturale di Elsa Morante, ovvero il più grande *scrittore* – il termine include uomini e donne – italiano della seconda metà del Novecento (come aveva intuito György Lukács all'epoca di *Menzogna e sortilegio*). Il nodo delle contraddizioni pasoliniane, l'equivocità di alcune sue metafore storiche come il cartello 'Marzabotto' all'inizio di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e la stessa espressione 'genocidio' a proposito della 'scomparsa delle lucciole', rimandano al nome di Antonio Gramsci, uno snodo cruciale che lo divideva "framente e viscere". Il punto è che dopo anni e anni di 'gramscismo di maniera', quando nel 1975, lo stesso anno dell'atroce morte di Pasolini, apparve l'edizione critica dei *Quaderni del carcere*, nello stesso istante Gramsci è sparito dalla cultura, persino dalla memoria degli italiani. A Roma o Bologna ci sono importanti viali *Togliatti*, lo stesso ambiguo personaggio cui Pasolini rende omaggio nell'incredibile finale di *Uccelacci e uccellini*, raramente dei viali *Gramsci*. Così mentre in importanti aree del mondo Gramsci alimenta tuttora i *cultural studies* e gli studi sulle cosiddette classi subalterne, mentre a New York esiste una Gramsci Society, in Italia viene studiato poco e male. Ma, al di là della sua stessa straordinaria elaborazione di pensiero, non è Gramsci una delle figure più *luminose* che la storia e la cultura italiana può proporre al mondo dalla notte di quel fascismo che – gli italiani lo dimenticano – è un nostro *copyright* storico?

La terribile spirale fra il terrorismo rosso e il terrorismo di uno stato che nella gestione dell'angoscioso *affaire Moro* ha mostrato tutta la sua debolezza e vigliaccheria nasce anche dal vuoto di pensiero, dall'incapacità della cultura italiana di elaborare categorie all'altezza della trasformazione in atto. L'abbandono di Gramsci è il sintomo di un fenomeno di 'ridislocazione a resto zero' in virtù del quale il marxismo ormai in crisi verticale si è rivolto ai vincitori (anche sul piano mitologico) della grande crisi del primo dopoguerra – Heidegger, Schmitt, Jünger – non agli sconfitti – Weber, Cassirer, Kelsen, Bultmann. Questa deriva culturale ha aspetti molteplici. Certo che se alle analisi alla Weber o Cassirer si preferisce l'apocalittica teoria della totale 'reificazione' del mondo occidentale, venuta meno la cornice marxista la via più facile è rivolgersi allo gnosticismo heideggeriano e alla sua teoria della deviazione originaria della metafisica occidentale. Solo che così si cade nel cattivo nominalismo storiografico, che pretende di sottrarre le categorie al rapporto con l'elaborazione analitica dell'empiria

storica e sociale. Lo stesso Didi-Hubermann parla delle critiche mosse ad Agamben dalla storiografia, accettando il suo argomento difensivo: non si tratta di storiografia ma di un'elaborazione teorica a livello paradigmatico. Il che è un abuso del concetto di paradigma, che tecnicamente indica esattamente il contrario, ossia il framework di una teoria basata sull'osservazione empirica dei fenomeni. Anche Weber, la cui capacità di elaborazione di materiale storico e sociale (e giuridico) ha pochi eguali, metteva in guardia dal considerare 'reali' i suoi *idealtipi* (che la teoria storica ancora oggi accoglie). Come spiegava Marrou, nominalismo significa *non ipostatizzare*, non trasformare i concetti in sostanza reale. Le ipostasi, le metafore in campo scientifico – da cui metteva in guardia già lo stesso Aristotele – sono scorcioie del pensiero, che semplificano la realtà, violando anche la specificità dei generi discorsivi. Malgrado l'indubbia potenza suggestiva di alcune immagini di pensiero anche Agamben ci appare appartenere a questa deriva post-marxista, a un interminabile heideggerismo (non certo criticabile con il solo argomento critico di Adorno, peraltro non del tutto pertinente, citato da Didi-Hubermann). Leggere di un uso contemporaneo di Benjamin e Schmitt, trovare la citazione di un saggio di Schmitt che in Italia apparve nel 1935 nell'antologia curata da Delio Cantimori con il titolo all'epoca sicuramente concordato tramite l'istituto di Cultura Germanica di Roma di *Principi politici del Nazionasocialismo* è certamente una prova. Ma, come scrive Hagen Schulze nella sua storia della Repubblica di Weimar, mostra anche che un certo tipo di cultura continua a preferire lo stile oracolare a quello razionale. Negli anni venti e trenta, attesta lo storico tedesco, essa correva a indossare la camicia bruna.



Twin Towers, 11 settembre 2001.
Fotogramma tratto da Steven Spielberg, *L'impero del sole*, 1987

I would prefer not to. Anche *Bartleby the Scrivener* è una lucciola nel senso descritto da Didi-Hubermann. Cosa sappiamo di lui? Che forse è stato un impiegato delle poste, addetto alla distruzione delle *dead letters*. Come lettori il saggio di Didi-Hubermann ci pone in un'aporia, in senso letterale. Le pagine scientifiche sulle lucciole sono strepitose. Come si è detto, la costellazione delle immagini dialettiche semplicemente indimenticabile. Ma è sicuro l'autore che Pasolini e Agamben abbiano pensato degli 'impensati'? Non ci sembra proprio il caso. Il poeta e regista Pasolini ha troppe lacune per essere un pensatore; il pensatore Agamben fa interagire dei 'già-pensati'. Entrambi ci fanno retrocedere a una costellazione storica da anni trenta del secolo scorso, del tutto inadeguata a capire la realtà storica attuale e in particolare a definire la natura del nostro tempo storico nel quadro della modernità e della postmodernità (che esiste ma non sappiamo definire meglio che con questo prefissale già in voga negli del secondo dopoguerra: ecco perché proponiamo di rivolgerci alla tecnica). Didi-Hubermann ha ragione: la questione delle immagini è eminentemente dialettica. Come 'lucciola' di una politica di resistenza/sopravvivenza potremmo citare il caso straordinario dell'"austriaco" Karl Kraus che nel frontespizio del suo dramma sulla Prima guerra mondiale *Die letzten Tage der Menschheit* impose la foto dell'esecuzione di Cesare Battisti con i boia che ridono – triste emblema anticipatorio del riso degli assassini, colto da Quentin Tarantino quando in *Inglorious Basterds* mostra Hitler ridente mentre assiste a un film di propaganda bellica. Ma il vero nodo *emblematico* del nostro tempo ci sembrano le immagini dell'attentato alle *Twin Towers*, su cui si sono sentiti commenti atroci, frutto di quel cortocircuito fra estetismo e sadismo che le immagini televisive hanno puntualmente suscitato e su cui chi ha pensato l'attentato ha certamente 'puntato'. Riprendendo anche il titolo di un romanzo di Don DeLillo, quelle immagini ci hanno invece ricordato il racconto delle *Metamorfosi* di Ovidio, l'angoscia del padre Sole quando capisce che il figlio Fetonte non è più in grado di governare i potenti cavalli. È una questione di angolo visuale. Le lucciole sopravvivono se serbiamo ciò che Celan ha chiamato l'"angolo d'inclinazione visuale del creaturale" contro tutte le ideologie e il loro riduzionismo a un'unica prospettiva. L'inviolabilità ontologica e il vincolo etico che ne discende, come appunto si coglie così limpidamente in Sofocle, dipendono dalla *libertà* di questo sguardo. *Ciaula scopre la luna* è una variazione non dell'immagine platonica della caverna ma di quella aristotelica, legata allo stupore per le forme viventi, contro la "cultura della morte" (Elias Canetti). Il che non ci fa pensare a Pasolini, ma al ragazzino che conosce gli orrori della guerra, l'internamento, il lampo dell'atomica, per ritrovare in un gesto della mano (*astonishment*) i volti perduti dei genitori: Steven Spielberg e *The Empire of the Sun*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Frank R. Ankersmit, *Historical Representation*, Stanford U. P., Stanford 2001
- Hannah Arendt, *Tra passato e futuro* [1961], Garzanti, Milano 1999
- Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1964], Einaudi, Torino 1991
- Erich Auerbach, *Studi su Dante* [1929], Feltrinelli, Milano 2002
- Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], a cura di Giulio Schiavoni, Einaudi, Torino 1999
- Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, a cura di Christoph Godde e Henry Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000
- Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989
- Hans Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna* [1988], Marietti, Genova 1992
- Elias Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch: Aufzeichnungen nach einer Reise. Das Gewissen der Worte. Essays*, Hanser, München 1995 Georg Büchner, *Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente*, a cura di Henry Poschmann, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main 1992
- Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung, Entwürfe, Materialien*, a cura di Bernhard Boshensteen e Heino Schull, con la collaborazione di Michael Schwarzkopf e Christiane Wittkop, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999
- Michel de Certeau, *La scrittura della storia* [1993], Jaca Book, Milano 2006
- Don DeLillo, *Falling Man. A Novel*, Scribner, New York 2007
- Sigmund Freud, *Il perturbante* [1919], a cura di Cesare L. Musatti, Theoria, Roma 1984
- David Frisby, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin* [1985], Il Mulino, Bologna 2002
- Konrad Gaiser, *Il paragone della caverna. Variazioni da Platone a oggi*, Bibliopolis, Napoli 1985
- Ernst Jünger, *Fuoco e movimento* [1930], in Id., *Foglie e pietre* [1934], Adelphi, Milano 1997
- Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* [1920], Guanda, Parma 2002
- Franz Kafka, *Diari*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 2001
- Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento* [1983], Il Mulino, Bologna 2007

Victor Klemperer, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, a cura di Michele Ranchetti, Giuntina, Firenze 1998

Reinhart Koselleck, *Storia. La formazione del concetto moderno*, a cura di Rossana Lista, Clueb, Bologna 2009

Barnaba Maj, *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*, Quodlibet, Macerata 2007

Henry Irenee Marrou, *La conoscenza storica* [1955], Il Mulino, Bologna 1971

Eduard Mörike, *Gedichte. Ausgabe von 1867*, a cura di Hans-Henrik Krummacher, Klett-Cotta, Stuttgart 2003

Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabaghi, Mondadori, Milano 2001

Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, [1983-1985] Milano 1986-1988

Rainer Maria Rilke, *Nuove poesie. Requiem*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, Einaudi, Torino 1992

Edwin Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci* [1894], a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Laterza, Roma-Bari 1982

Carl Schmitt, *Principi politici del Nazionalsocialismo*, a cura di Delio Cantimori, Sansoni, Firenze 1935

Hagen Schulze, *La Repubblica di Weimar. La Germania dal 1918 al 1933* [1982], Il Mulino, Bologna 1993

Emil Staiger, Martin Heidegger, *Disputatio hermeneutica*, a cura di Roberto Segà, Corbo & C., Ferrara 1989

Peter Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan* [1972], a cura di Jean Bollack, Gallio, Ferrara 1990



la rivista di **engramma**
anno **2010**
numeri **82-86**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | Luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.