

## Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

### Recensione

Theodor W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 300

Nella prima pagina del saggio *Aspetti*, primo dei suoi famosi *Tre studi su Hegel*, facendo esplicitamente riferimento a un ben noto libro di Benedetto Croce, Adorno accenna a quella che definisce senza mezzi termini l'“odiosa abitudine di chiedersi che cosa in Kant, e ora anche in Hegel, abbia un senso per il presente”, impegnandosi dunque “a sceverare il vivo e il morto in Hegel”. A ciò Adorno contrappone, con l'atteggiamento critico che gli era proprio e con un tono polemico che non gli era affatto insolito, “la domanda inversa, che senso abbia il presente di fronte a Hegel”. A ciò Adorno accenna anche rapidamente, fra gli altri luoghi, in un passaggio del paragrafo *Nominalismo e declino dei generi* di *Teoria estetica*, non esitando a parlare di una “tendenza complessiva di Croce ad adattare il riscoperto Hegel allo spirito del proprio tempo”.

Ad ogni modo, nel presente contesto questi rapidi riferimenti alla questione del “cosa è vivo e cosa è morto” in un certo pensatore, al netto dell'eventuale tendenza banalizzante insita in questa formula, servono fundamentalmente a introdurre la constatazione di una certa tendenza nel nostro Paese, negli ultimi anni, a riscoprire la vitalità e attualità della riflessione critica e dialettico-negativa di Adorno. Una tendenza, quest'ultima, testimoniata sia dall'uscita di un buon numero di libri *sul* filosofo di Francoforte (dei quali, per evidenti limiti di spazio, non è assolutamente possibile rendere qui conto), sia dalla pubblicazione (tanto sotto forma di nuova edizione, quanto sotto forma di semplice ristampa, magari con nuovi apparati introduttivi) di testi *di* Adorno. Limitandosi solo ad alcuni titoli e fissando per comodità come limite temporale gli ultimi dieci anni, possiamo ricordare qui *Parva aesthetica* (Mimesis, 2010), *Teoria della Halbbildung* (il Melangolo, 2010), *La crisi dell'individuo* (Diabasis, 2010), *Long play e altri volteggi della puntina* (Castelvecchi, 2012), *Note per la letteratura*

(Einaudi, 2012), i succitati *Tre studi su Hegel* (il Mulino, 2014), *Il gergo dell'autenticità* (Bollati Boringhieri, 2017), *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce* (Mimesis, 2018) e la succitata interamente nuova traduzione di *Teoria estetica* del 2009.

Ora, si inserisce precisamente in questo *trend* di pubblicazioni adorniane anche il volume che prendiamo qui in considerazione, ovvero *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, riedito l'anno scorso da Einaudi nella traduzione di Carlo Mainoldi *et al.* originariamente uscita nel 1972 (e ormai non più disponibile da tempo: cosa che, chiaramente, rende molto opportuna questa operazione editoriale) e con l'arricchimento di una lunga ed esplicativa introduzione di un autorevole studioso di Adorno come Stefano Petrucciani. Come spiega quest'ultimo, "pubblicata in Germania nel 1955, *Prismi* è la prima raccolta di saggi che Adorno dette alle stampe" e, "tra i volumi miscellanei di Adorno, *Prismi*, che è il primo e forse il più denso, è sicuramente quello che restituisce nel modo migliore la poliedrica e originalissima personalità dell'autore. [...] Nei *Prismi*, insomma, si può trovare in un certo senso un distillato di quelle che sono le fedeltà e anche le idiosincrasie più radicate del filosofo dei *Minima moralia*" (Petrucciani: VII-VIII). Si tratta di considerazioni senz'altro condivisibili e che meritano un rapido commento, sia riguardo al richiamo alla forma saggistica – della quale Adorno fu un maestro e la quale rimase sempre per lui una delle forme fondamentali del filosofare critico-dialettico, come illustrato magistralmente nel saggio programmatico *Il saggio come forma* che apriva il primo volume di *Note per la letteratura* – e sia riguardo al richiamo alla poliedricità come cifra caratteristica del pensiero adorniano, capace di muoversi agilmente nei campi della filosofia, della sociologia, della psicologia, della letteratura e delle arti in generale, e *last but not least* ovviamente della musica. Una poliedricità (ma mai a scapito dell'unitarietà e della riconoscibilità del pensiero di Adorno, va precisato) che, per l'appunto, emerge in modo molto chiaro e forte in *Prismi*, forse persino di più che in altre celebri raccolte saggistiche del filosofo francofortese.

Una rapida occhiata all'indice del volume lo testimonia molto bene. Infatti, dal saggio d'apertura, di fondamentale importanza, *Critica della cultura e società*, ai saggi su Mannheim, Veblen, Spengler e Huxley (*La coscienza della sociologia del sapere; L'attacco di Veblen alla cultura; Spengler dopo il tramonto; Aldous Huxley e l'utopia*), dai saggi di argomento musicale (*Moda senza tempo. Sul jazz; Bach difeso contro i suoi ammiratori; Arnold Schönberg: 1874-1951*) a quelli di

argomento letterario (*Valéry, Proust e il museo; George e Hoffmannstahl. A proposito del carteggio 1891-1906; Appunti su Kafka*), fino al *Profilo di Walter Benjamin*, a essere rappresentate in *Prismi* sono, se non tutte, comunque molte delle anime del pensiero critico-dialettico di Adorno. Di questi saggi, tutti comunque di grande interesse, alcuni fanno riferimento a temi e dibattiti forse più vivi e stimolanti all'epoca della pubblicazione del libro di quanto lo non siano oggi (penso, ad esempio, ai saggi su Mannheim, Veblen e George-Hoffmannstahl), laddove altri risultano tutt'oggi fondamentali per capire certi tratti essenziali della filosofia di Adorno (si pensi alla sua lettura critica del romanzo distopico di Huxley o della filosofia della storia di Spengler, da cui emerge in modo mirabile il criterio interpretativo adorniano relativo a quanto di "vero" o "non-vero" vi sia in un certo autore o evento) oppure per avere una chiara messa a fuoco della sua interpretazione generale di determinati fenomeni (ed è il caso, qui, dei saggi sui due poli musicali opposti, nella visione di Adorno, rappresentati dal jazz e dalla dodecafonia schönberghiana), e laddove altri saggi ancora si dimostrano di una straordinaria e per certi versi persino disarmante attualità.

In quest'ultimo caso, mi riferisco soprattutto (anche se non solo, ovviamente) al succitato scritto d'apertura *Critica della cultura e società*, il quale non soltanto fissa in una maniera incomparabilmente lucida il concetto e il compito stesso della *Kulturkritik* per Adorno ma, per intendersi, è anche il saggio che si conclude con la celebre e molto discussa sentenza adorniana secondo cui "scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie" perché "quanto più totale la società, tanto più reificato anche lo spirito" e, dunque, incapace di "affrontare la reificazione assoluta", testimoniata per Adorno appunto dalla realtà dei campi di concentramento e annientamento nazisti (Adorno 2018: 21). Una sentenza, quella di Adorno, che a distanza di molti decenni e in condizioni profondamente mutate rispetto ad allora (perlomeno in Europa, ma non necessariamente in altre parti del mondo... e, quanto all'Europa, con una certa paura comunque per l'attuale avanzata di alcuni movimenti di estrema destra...) non cessa di interrogarci e di inquietarci, né cessa di sollecitare risposte riguardo alla possibilità o impossibilità del fare arte in quanto tale nell'età del "dopo Auschwitz". Una sentenza, e più in generale una riflessione filosofica, quella di Adorno, che si conferma anche per questo di decisiva importanza per gli studi di estetica ancora oggi, come testimoniato dalle pressoché infinite riflessioni, spesso anche di segno opposto,

sulla rappresentabilità o viceversa irrepresentabilità del genocidio in poesia, letteratura, teatro, fotografia, pittura, cinema e finanche musica.

Stefano Marino

### Recensione

Georges Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 289

*Quando le immagini prendono posizione* è il primo testo, da poco tradotto in italiano da Mimesis, della serie *L'œil de l'histoire* dello storico dell'arte e filosofo francese Georges Didi-Huberman. Con la pubblicazione di *Survivances des lucioles (Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza)*, la ricerca di Didi-Huberman sembra interrogare in maniera più esplicita e definita l'interazione tra sfera estetica e sfera politica rispetto ai testi precedenti, poi proseguita in *Quand les images prennent position* e nei saggi successivi. Se le tematiche di un "agire politico" sono spesso state avvicinate nelle riflessioni dello storico, dagli scritti più noti a quelli meno conosciuti, con la serie inaugurata nel 2009 gli autori e gli argomenti della sua indagine hanno coadiuvato una presa di posizione più puntuale rispetto all'espressione di una più ampia teoria politica delle immagini – come emersa in *Devant le temps* o in *Images malgré tout*.

Il gradiente politico (o meglio la sfida di trattare soggetti e opere esplicitamente tali) non va tuttavia confuso con l'intento dell'autore di prendere una sua posizione all'interno di un dibattito storico o di attualità, ma va piuttosto letto all'insegna di un'etica delle immagini che Didi-Huberman ha sempre cercato di mettere in luce attraverso gli strumenti del suo approccio interdisciplinare. Ogni saggio reca infatti sempre con sé l'ambizione a svelare quelle che lo storico chiama le "condizioni di pensiero dell'immagine" e si accompagna a una prospettiva epistemologica che non abbandona mai lo sfondo del suo oggetto di indagine, per quanto puntuale e concreto.

Seppur inquadrati in una nuova serie, i saggi si pongono infatti in sostanziale continuità con alcuni degli studi maggiori affrontati in passato. La prima parte del secondo volume, *Remontages de temps subi*, è consacrata all'analisi del documentario di Samuel Fuller filmato dopo l'apertura del campo di Falkenau, e prosegue la riflessione del vo-

lume dedicato alle immagini di Auschwitz, *Images malgré tout*. Allo stesso modo, il terzo volume – *Atlas ou le gai savoir inquiet* – riapre il dialogo con il lavoro di Aby Warburg e con lo studio di analisi dell'Atlas, *L'immagine insepolta*. Il titolo attribuito alla serie, *L'occhio della storia* (un omaggio nato dall'inversione del romanzo di Georges Bataille intitolato *Storia dell'occhio*), riconduce naturalmente anche a un'altra prospettiva, quella storica. Lo studio di immagini storicamente situate va di pari passo con la questione della loro comprensione attraverso gli occhi del presente. Da un lato, sostiene Didi-Huberman, non si parla che di archivio e della loro esposizione; dall'altro, la *memoire saturée* (vol. 2) impedisce di lavorare e di capire realmente alcuni momenti fondamentali del passato. Tra queste due posizioni lo storico ne propone quindi una terza, quella di Walter Benjamin e di Aby Warburg. La pratica dell'Atlas e la pratica del montaggio, capaci di mettere in relazione, attraverso l'elemento dialettico, i frammenti dell'universo visivo e del loro significato storico. Un filo conduttore che attraversa, da Bertolt Brecht ad Harun Farocki, tutti i saggi della serie.

Il primo volume de *L'œil de l'histoire*, dedicato appunto a Brecht, si sofferma sulla produzione del drammaturgo durante il periodo di esilio, in particolar modo dal 1938 al 1955. Contrariamente a quanto verrebbe più naturale pensare, Didi-Huberman non si interessa al teatro né alla poesia dell'autore, bensì a due produzioni poco conosciute e poco commentate: l'*Arbeitsjournal*, letteralmente il "giornale di lavoro", e il *Kriegsfibel*, l'"ABC della guerra", un abbecedario sviluppato come un diario a fotogrammi brevemente commentati. Se il *Kriegsfibel*, realizzato con Ruth Berlau, è stato chiaramente composto con l'idea di una sua successiva distribuzione, l'*Arbeitsjournal* è invece un diario quotidiano dalla natura personale, un *table critique* dove sviluppare i principi di *editing* per scomporre e ricomporre la propria visione della storia. In entrambi i testi Brecht non si propone di descrivere né di documentare gli eventi storici di quegli anni, bensì di disarticolare la narrazione più immediata e la nostra abituale percezione di essa. Ne emerge una combinazione di immagine e testo, che nel *Kriegsfibel* prende spesso la forma dell'epigramma, declinato in una grande varietà di registri, dal lirico al satirico, dal polemico al patetico. La scelta di tali opere si chiarifica presto. In questi fotolibri Brecht si confronta programmaticamente con le immagini – soprattutto di quelle provenienti dalla stampa – e con la questione dell'osservazione, dello sguardo e della loro lettura critica: tematiche molto vicine a

Didi-Huberman, che permettono anche di riaprire un dibattito, certamente attuale, sui condizionamenti e la parzialità dell'informazione, sviluppato tra il pensiero di Ernst Bloch e di Karl Kraus.

La figura di Bertolt Brecht, politicamente impegnata ma a lungo errante e in prolungato esilio, diventa invece metafora di quel gesto che dà il titolo al saggio. Il sapersi immergere nel destino fatale della propria epoca, prendendo posizione di fronte al presente; ma anche il sapersene allontanare (*s'écarter*), pratica tipica del pittore che si distacca dal suo quadro, e che permette la messa a fuoco atta a giudicare. Dalla pratica quotidiana dell'esiliato che ritaglia i tardivi giornali e ricomponi i significati attraverso il *collage*, Didi-Huberman vi ricava la *boite à outils* del benjaminiano autore come critico e come produttore, che lo storico ritrova prima in Brecht, e poi anche in Farocki. Una maniera di "vedere altrimenti" che si presenta come alternativa al sapere storico dato e cumulativo. Un "vedere altrimenti" necessariamente costruito per immagini, attraverso quel metodo che è in fondo strumento filosofico del conoscere: il montaggio. In questo testo Didi-Huberman cerca quindi di far emergere, attraverso l'analisi dei procedimenti pratici e delle scelte teoriche di Brecht, i caratteri fondamentali della lezione brechtiana al lettore-spettatore, invitato ad adottare una postura critica e a seguire lo sguardo dell'autore. Come disse infatti Ruth Berlau in occasione della presentazione del *Kriegsfibel*, "Questo libro vi insegnerà l'arte di leggere le immagini".

Edoardo De Cobelli

### Recensione

Hannah Arendt, Walter Benjamin, *L'angelo della storia. Testi, lettere, documenti*, Firenze, Giuntina, 2017, pp. 263

La potenza di una vicenda come quella della vita e degli scritti di Benjamin non può esaurirsi velocemente nella storia della filosofia, e così è infatti stato: le sue opere, che si offrono a una comprensione che egli stesso definì come un lampo, hanno suscitato il rombo di un tuono la cui violenza continua ad esserci ricordata dalla eco. Figlio della modernità, raccolse ogni scarto, ogni traccia nascosta sotto il tappeto della storia istituzionale per poter ricostruire la presenza del passato come quella dei sogni, e l'opera sui *Passages* di Parigi, incompiuta eppure consegnataci come prezioso progetto politecnico, nel quale

possiamo vedere nel minimo dettaglio la maestria dell'architetto e la teoria architettonica che la sorregge, doveva rappresentare il risveglio dal XIX secolo. Aprendo una crepa nella compattezza che questo periodo aveva rappresentato, essa doveva essere capace di prendere le mosse dalla polvere nascosta nei tessuti felpati e avvolgenti degli *interieur* e dei vestiti alla moda del secolo, la stessa polvere che Benjamin andava accumulando in un barile, al quale la miccia della fine della borghesia era già installata e portava lentamente la scintilla. Ma la necessità storica era quella di tagliare la miccia, innescata dalla fine naturale di quella classe, per sostituirla con il fiammifero della rivoluzione del proletariato.

L'atto rivoluzionario sarebbe giunto come *choc*, disintegrazione del costituito e momento messianico; in esso si sarebbe concretizzato il tempo della resa dei conti per "generazioni di vinti", le cui pene erano la carica della pistola della rivolta, al cui battere del cane sarebbe esploso un colpo rivolto agli orologi e capace di interrompere un tempo falsamente considerato omogeneo, illuminando al bagliore dell'esplosione le sue interruzioni infinite e le macerie che esso abbandonava sul suo cammino. La rivoluzione, la letteratura, la poesia e la critica si avvolgono nell'opera di Benjamin l'un all'altra; così la densità dei suoi temi filosofici, la scrittura fluente dell'intellettuale – capace di utilizzare una lingua che dalla critica tocca l'allegoria poetica – non meno che la crudeltà di una fine tragica quanto banale, ne fanno a ragione una figura alla quale lo studioso di filosofia non può che volgere l'orecchio con attenzione e con vaga tristezza.

L'utilizzo del termine "banale" appare decisamente fuori luogo per descrivere la fine di un uomo in genere, in particolare qualora egli, malato di cuore, si sia accinto ad attraversare i Pirenei aiutato da chi cercava di far fuggire gli esuli dai territori francesi, divenuti insicuri dopo essere passati sotto l'influenza del Reich e delle leggi razziali. Questo termine non è però completamente fuori luogo se si pensa che il volume che l'editore Giuntina ha recentemente tradotto offre al lettore italiano un'importante testimonianza del rapporto che intercorse fra Hannah Arendt e Walter Benjamin, composta dal manoscritto delle *Tesi di filosofia della storia* che le fu affidato, un saggio da lei scritto sull'autore berlinese nel 1968, le lettere che i due filosofi si scambiarono e quelle che l'autrice si scambiò con gli amici e i conoscenti di Benji – come lei lo chiamava familiarmente – per renderne pubblico il lascito. Fu infatti la follia di leggi che criminalizzavano la stessa esistenza del filosofo berlinese, che gli impedivano di muoversi

liberamente attraverso elementi tanto fittizi come le frontiere, situazione così tremendamente simile a quella che Benjamin aveva ritrovato in Kafka e la cui critica rappresentava ai suoi occhi il grande valore letterario dello scrittore praghese, a metterne a rischio la vita. E fu una questione burocratica eseguita da un ufficiale mosso probabilmente dalle stesse motivazioni che Arendt descrisse in Eichmann ne *La banalità del male*, una disquisizione sulla validità o meno di un brandello di carta con stampati null'altro che dati anagrafici, a spingere alla morte mediante la tortura psicologica un uomo la cui penna aveva donato fiumi di scritti densi e carichi di contenuti, che sarebbero poi divenuti di tale successo e importanza che a quasi ottant'anni dalla sua scomparsa i suoi testi posano sugli scaffali di ogni libreria che conservi i maestri della cultura europea.

Giuntina contribuisce a questa collezione dei testi benjaminiani, aggiungendo materiale al seppur vastissimo *corpus* delle opere di Benjamin pubblicato in Italia grazie al lavoro di Agamben e della casa editrice Einaudi, e offre un valido strumento per approfondire le vicende umane dell'autore. Il saggio che apre la raccolta di scritti, *Hannah Arendt e Walter Benjamin: costellazioni, dibattiti, trasmissioni*, scritto dai curatori Detlev Schöttker e Erdmut Wizisla, ripercorre la trama della pubblicazione postuma delle opere di Benjamin e la loro fortuna a partire dal dibattito sulle pubblicazioni che intercorse fra Arendt e Adorno, ma ricostruendo anche tutto il dibattito che si creò intorno alla figura dell'autore berlinese dopo la sua tremenda fine. Uno dei grandi valori della figura, viva e postuma, di Benjamin fu infatti quella di saper interessare e avvicinare personaggi molto distanti fra loro della cultura novecentesca quali Adorno, Scholem e Hannah Arendt, solo per citarne alcuni. Se il pregevole studio getta luce sul dibattito che le opere dell'autore seppero suscitare, così come sulle vicende che egli ebbe ad affrontare nell'ultima parte della sua vita, la raccolta si apre invece proprio con quel saggio – per quanto criticato – nel quale viene dichiarata la relazione intellettuale profonda che intercorse fra Benjamin e Arendt. Esso, presentatoci nella sua versione originale del 1968, è criticato per il tentativo di avvicinare il pensiero di Benjamin a quello di Heidegger da parte dell'allieva di quest'ultimo, ma oltre a questo tentativo contiene una delle formulazioni più complete dell'interpretazione del metodo della citazione benjaminiano e una valutazione complessa dell'opera di Benjamin che ancora mantiene intatto il suo valore.



Ciò che però colpisce con forza il lettore amante di Benjamin, in questo volume, è poterne ritrovare la grafia, sovrastata da numeri che già gli sono tanto familiari. La fotografia di una busta recante un indirizzo parigino, il numero 10 di Rue Dombask, nel quindicesimo *arrondissement* ove l'autore berlinese risiedette dal 1938 al 1940, prelude alla riproduzione di una serie di scritti che Benjamin aveva tracciato sul retro di questi fascicoli nella sua abitazione parigina, e che grazie alla cura della Arendt fu possibile portare alle stampe. Si tratta delle *Tesi di filosofia della storia*, nella loro versione originale, consegnate da Benjamin ad Arendt e da lei passate ad Adorno. Questo testo, ricco di cancellature, di segni grafici e di aggiunte, ebbe una complicata vicenda editoriale, ma venne considerato non a torto come il suo testamento oltre a essere l'armatura teorica per i suoi studi su Baudelaire, contenente forse la figura più famosa dell'autore: l'Angelo della Storia declinato dal dipinto di Klee che Benjamin amava. La grafia disordinata, leggermente inclinata e scolorita, così come la numerazione in caratteri romani delle *Tesi* sono per il lettore un elemento di straordinaria forza, nonostante purtroppo la riproduzione sia troppo piccola perché ne sia agevole la lettura.

Arendt, nel saggio del '68, vede la storia di Benjamin come costellata dalla presenza del *gobbetto*, un personaggio della cultura popolare tedesca al quale le madri attribuiscono la colpa per i piccoli danni che i figli fanno; un'incarnazione della sfortuna che sopporta il peso della responsabilità di ogni piatto caduto dalle mani dei bambini tedeschi. All'omino con la gobba Benjamin ha dedicato il testo conclusivo della redazione del 1938 di *Infanzia berlinese*, un testo ricco di allusioni, giochi di parole e rimandi, nel quale si rivede anche l'amore per questo gobbetto, essere malefico che ha costellato di fallimenti la vita dell'autore, ma al quale è legato da una profonda relazione, quasi ne fosse in parte egli stesso un'incarnazione. In effetti anche le immagini del manoscritto appaiono al lettore come cocci di un passato irreversibilmente infranto, immagini che rimangono di un uomo che si è spezzato a causa della sfortuna e della politica nazista, ma qui non si deve vedere solamente una lapide del passato, bensì – come Benjamin stesso ci insegna – esse hanno la potenza della citabilità: possono essere estratte, riportate al presente come lampi capaci di illuminarne la natura e spezzare l'uniformità del tempo, aprendo vie di fuga che sono per il lettore vere e proprie illuminazioni.

Le *Tesi di filosofia della storia* rappresentano uno degli apici della produzione di Benjamin, uno dei punti al contempo più sintetici e più

forti del suo pensiero, nel quale viene espressa la concezione della storia cui era giunto l'autore. In essi sono presenti le critiche alla socialdemocrazia, la critica al progresso e la volontà politica rivoluzionaria che contraddistinse in particolare la produzione successiva all'incontro con Asja Lacis e con Brecht. Le classi rivoluzionarie prendono vita nelle righe, dove viene loro restituito il ruolo di vendicatrici di un conflitto perso, di una serie di vittime che la borghesia ha lasciato sul selciato per la propria affermazione. Così l'attimo rivoluzionario, il momento della rivolta, diventa per Benjamin al contempo istante messianico di interruzione del *continuum* storico e momento reale della vittoria del proletariato.

La vicenda di questo testo ci è presentata nella quarta sezione del volume, dedicata alle lettere che Arendt si scambiò con Benjamin prima, con amici e collaboratori comuni poi. Esse, in parte per la prima volta rese disponibili al lettore italiano, hanno un grande valore umano e storico, rendendoci partecipi delle relazioni intessute fra autori importanti del secolo passato e scritte in un momento storico tragico, complesso e difficile per gli interessati, quasi tutti esuli, internati nei campi di concentramento oppure defunti nelle persecuzioni. E così anche gli scontri successivi che intercorsero fra Arendt, Adorno e Scholem sono velati dallo spettro dell'oppressione del nazionalsocialismo e dall'importanza politica delle tesi filosofiche che si andavano dibattendo a seguito della fine della guerra e dei processi di Norimberga e a Eichmann. La rottura fra questi autori tuttavia, per quanto drastica e ricca di parole violente, non impedirà loro di continuare a rendere omaggio in vari modi al comune amico sottratto loro proprio dalle persecuzioni.

La riflessione sul passato che Benjamin svolge nelle *Tesi* si rivolge in questa sede direttamente al lettore del testo: in quanto ricostruzione documentaria, questa edizione è ottimo strumento di carattere storico, al quale ci rivolgiamo sperando di poter ricostruire le vicende dei testi e degli autori. Ma Benjamin ci mette in guardia da questa tendenza, quella dello "storicismo": "articolare storicamente ciò che è passato non vuol dire conoscerlo 'proprio come è stato davvero'. Vuol dire impadronirsi di un ricordo simile a quello che come un lampo balena in un momento di pericolo. [...] Il pericolo minaccia tanto l'esistenza della tradizione quanto dei suoi destinatari. Per entrambi è uno solo questo pericolo: quello di prestarsi ad essere strumento della classe dominante. In ogni epoca bisognerà tentare di strappare di

nuovo la trasmissione della tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla” (Benjamin 2017: 135).

Benjamin aveva compreso i meccanismi di assimilazione cui anche la propria opera andava incontro, egli aveva visto chiaramente nella preda “trascinata in trionfo dalla classe dominante” il “patrimonio culturale”, del quale anche la sua opera ora fa parte. Ripercorrere, con questo testo di Giuntina, le vicende dell’edizione del manoscritto delle *Tesi*, più ancora che rappresentare uno strumento per lo studio storico dell’autore dovrebbe essere l’attrezzo atto a mostrare la battaglia che è stata e che ancora è in corso per dare degna sepoltura al corpo dell’eroe dall’elmo lucente, che sempre rischia di divenire preda del carro acheo, e a farne rifulgere le armi contro ogni tentativo di assimilazione. Come nella famosa chiusa a *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, forse bisogna sottolineare ancora che a ogni estetizzazione della politica è necessario rispondere con la politicizzazione dell’arte.

Olmo Nicoletti

### Recensione

Richard Eldridge, *Werner Herzog. Filmmaker and philosopher*, London, Bloomsbury, 2019, pp. 221

To date, Werner Herzog’s artistic production has spanned sixty years. His body of work has increasingly established itself as one of the most significant and compelling artistic experiences of our time. It is therefore hardly a surprise that it has received plenty of attention from scholars. All the more so after Paul Cronin’s interview was first published in 2002 (*Herzog on Herzog*, translated in Italian in 2009; a second edition has followed in 2014, under the title *Werner Herzog. A guide for the perplexed*), giving an unparalleled view into Herzog’s artistic production. At least a few, among the most notable contributions to understanding Herzog’s works, are worth mentioning: *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth* by Brad Prager (2007), a collection edited by Prager himself, *A companion to Werner Herzog* (2012), *Ferocious reality. Documentary according to Werner Herzog* by Eric Ames (2012), and finally *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema* by Grazia Paganelli (2008), which basically is a comprehensive account of Herzog’s work built around an extensive interview.

*Werner Herzog. Filmmaker and philosopher* (2019) – the book under review – takes a rather unexpected approach from the outset given that Herzog sure is a filmmaker (and much more), but he certainly is not a *philosopher*. Actually, the philosopher is Richard Eldridge – the author of the study. According to him, a philosophical perspective is particularly suited to the filmmaker. Although Herzog mainly refers to poets, writers, painters and musicians, and displays a certain distrust towards philosophy, Eldridge stresses that Herzog does prove to know philosophers by mentioning them, even if only to highlight his distance from them (he says, for example, that he cannot “crack the code of Hegel and Heidegger”; Cronin 2014: 177). Herzog clearly dislikes abstract knowledge devoid of experience. This is why he disregards both the kind of philosophy that seeks fixed doctrines and produces theoretical constructions, and mainstream academic studies. “I get my ideas from real life, not books”, claims Herzog (Cronin 2014: 177). The main reason why a philosophical approach is deemed particularly fitting is to be found elsewhere, namely in the very nature of Herzog’s gaze, the questions he puts and the way he attempts to address them cinematically. From this point of view, reading his films philosophically does not mean evaluating if and how they are able to illustrate a specific set of philosophical thoughts. Herzog’s movies “take up, develop, and worry at the problems of human life that motivate the philosophies, as the films think creatively and in images about exactly what these problems are and how to address them. They make various philosophical thoughts more plausible and available in experience, while at the same time modifying and inflecting them in various ways through images. [...] Films, like art in general and like human life, is made for attentive apprehension and emotional engagement” (Eldridge 2019: 4).

How do Herzog’s films modify and inflect philosophical thoughts? What possibilities of art in general do they reveal and what kind of understanding of human life do they unfold? As Herzog himself states, his films set out to explore “the Absolute, the Sublime, the Truth” (Paganelli 2008: 178-89). They do so in practical, narrative and visual terms. Herzog feels that in his films there is no “ideology” behind storytelling (Cronin 2014: 76): “People sense I am well orientated, that I know where I have come from and where I’m headed, so it’s understandable that they search for some guiding ideology behind my work. But no such thing exists as far as I’m concerned. There is never some philosophical idea that guides a film through the veil of

a story. All I can say is that I understand the world in my own way and am capable of articulating this understanding through stories and images that are coherent to others” (Cronin 2014: 77). Instead of making some universal statement that invariably claims consistency, Herzog’s stories continuously renew the expression of “a fundamental orientation of our life within nature that cuts against the grains of profit-making and instrumentalist individual satisfaction” (Eldridge 2019: 13). In a manner that, as Eldridge remarks, Heidegger and Merleau-Ponty would have approved, Herzog’s films try to increase our attention to the world and to the meaning of our lives, and to intensify our experience. By developing a more conscious relationship towards ourselves and the things around us, we can build an alternative to the lack of conviction, “the paleness and half-heartedness of action within modern industrial-commercial routines” (Eldridge 2019: 176). Without this kind of “energetic authenticity, we risk being ‘stark naked’ in reducing ourselves to little more than fungible units of production and consumption of standardized commodities” (Eldridge 2019: 176-7).

In Herzog’s view the widespread diffusion of “‘a universal kind of culture’ on the American commercial model” (Eldridge 2019: 176) is nothing to cheer about. However, this does not translate, according to Eldridge, in a Manichean assessment of modern society. Not only do we need consumer goods, “in addition, one should not underestimate the pluralized possibilities of life, the widened spheres of individual liberty with careers significantly open to talents, and the increased availability for many of relative freedom from desperate want that liberal and commercial modernity affords” (Eldridge 2019: 7). Despite being convinced, along with Bruce Chatwin, that “mankind’s problems started the moment humans abandoned a nomadic existence, became sedentary, and began building permanent settlements” (Cronin 2014: 257), Herzog is fully aware that we cannot go back to the “golden age”, the early civilization of hunters and gatherers, not lastly because there is too many of us (Paganelli 2008: 71). What we shall do, according to Eldridge, whose book also offers a complex portray of contemporary civilization, is taking on the challenges of our time: “In a modern, technologically developed, highly pluralized, inegalitarian economy, lack of consensus about either cosmological systems or political values is all too likely to yield education reduced to the development of skills needed by docile and reliable workers, ideological conceptions of freedom as escape and rich

hedonistic consumption in the private sphere, empty clichés about the value of choice, and simmering instability, expressed in resentment, depression, fantasy, bluster, and reactive violence” (Eldridge 2019: 10). In such situation “one must somehow find a stance that yields meaningful orientation in life, in a self-sustaining way, against the grain of commercial and consumptive business as usual, but without the hubris of implausibly claiming privileged metaphysical knowledge” (Eldridge 2019: 10). According to Eldridge, that is what compellingly takes place in art: “Poetry and art present at best incomplete and uncertain intimations of possibilities of fuller life, while ending in cadences and forms of closure that involve only temporary and temporalized diminishings of a sense of outsiderliness and anxiety. To pursue or insist on stronger, doctrinal conclusions is the time- and finitude denying path of narcissism and madness” (Eldridge 2019: 14). Within the framework of what Nietzsche would call the “death of God”, art (Herzog’s films in particular) pursues new forms of meaning and orientation in a post-metaphysical age. Philosophy can learn from world disclosures through embodied narrations and shall take them in serious consideration. It is from *this* point of view that Herzog can properly be named a *philosopher*.

As in the “Wordsworthian trope of the halted traveler” (Eldridge 2019: 15), Herzog needs some person, scene, event or image that arrests his gaze and demands to be captured on film. That is why the exploration of the world is key to his cinema and why there is no clear boundary between his “fiction films” and his “documentaries”, something which is highlighted by the *Minnesota declaration. Truth and fact in documentary cinema* (1999). Herzog is constantly seeking moments of illumination, of “ecstatic truth”, in which new possibilities of perception are uncovered. These new possibilities provide us with the opportunity to confront ourselves with the roots of our world views, to put in motion again and upset the “obvious” and seemingly “natural” representations of conformism, of “scripted routines and social roles” (Eldridge 2019: 179). Thus regaining a “more animated life” (Eldridge 2019: 197), an animation in which music is of paramount importance (Eldridge 2019: 40-1, 131). Herzog wants to involve us emotionally and imaginatively in other experiences that can help us free our own experience – regardless of its form. Therefore, it is clear why Herzog is not interested in “the ordinary stuff of family life or commercial life” (Eldridge 2019: 111) – in his movies the happy marriage as “traditional figure of successful integration into

the social world” (Eldridge 2019: 128) is absent. Instead, he rather ventures outside of modern urban settings and of dominant traditions, cultures and even languages. Herzog’s quest is to discover non-standardized images and to deploy a new grammar. Indeed, he feels that current civilization has an inadequate imagery: “Our inability and lack of desire to seek fresh imagery means we are surrounded by worn-out, banal, useless and exhausted images, limping and dragging themselves behind the rest of our cultural evolution” (Cronin 2014: 82). Meaningless images impoverish our experience and – despite the impression of self-confidence, safety and strength they convey – make us more fragile, incapable of feeling and thinking deeply and of making the world an *eu-topos*, a good place to live in, as Herzog says in relation to the setting of the *White diamond* (Paganelli 2008: 105). Herzog is a traveller and an explorer in that, first and foremost, he is a researcher who feels the need to understand and live life more fully, and is not satisfied with business as usual. From this point of view, Herzog’s artistic research finds a common ground with what drives scientific research. Despite this not being discussed by Eldridge, it is key to a better understanding of the overwhelming presence of scientists in Herzog’s latest “documentaries” and his clear fascination for them. It is as though, for Herzog, they too must be involved in the development of an adequate imagery for today’s world. This imagery must deal with virtual reality, a phenomenon for the understanding of which, according to Herzog, we still have to develop the right “tools”. Eldridge does not tackle this topic directly, even if Herzog is persuaded to have given a significant contribution to it, both through his films and through his concept of ecstatic truth, developed within the discussion of the relationship between truth and fact in documentary cinema (Paganelli 2008: 40-1, 183-4).

As for characters, Herzog finds forms of a more animated and intense life in extravagant and eccentric people – be it real people portrayed in a stylized manner (in the “documentaries”) or actors, the most notable examples being Bruno Schleinstejn and Klaus Kinski. Kinski has been a crucial encounter for Herzog, a fact oddly not taken into account by Eldridge, despite Herzog having devoted to their relationship the fierce and passionate *My best fiend*. While these characters might be seen as outsiders, for Herzog they stand “at the true heart of things” (Cronin 2014: 78) and radiate a radical human dignity. Drawing from Cronin (Cronin 2014: XXIV), Eldridge splits the characters in two categories: those who take on challenges that are

overwhelming for them and those who must cope with unbearable burdens. Among the forms of life embodied by these characters, Eldridge discusses those related to religious experience – a key issue of Herzog’s cinema, that Eldridge has the merit to explain convincingly. He rightly points out that, “taken together, his various investigations of religion reveal the force and multiple shapes of the desire for elevation as it presents itself in the lives of many – a desire the force of which Herzog seems to feel even while being uncertain which, if any, of its shapes to trust” (Eldridge 2019: 122).

The explanation of Herzog’s use of history is yet another important contribution of Eldridge. Even if “his interests in filmmaking are on the whole more existential, ontological, and transfiguratively normative than they are descriptive, sociohistorical, and oriented toward local political problems” (Eldridge 2019: 171), Herzog does constantly deal with history and tradition in his own fashion. To this purpose Eldridge recalls Walter Benjamin’s “aesthetic-modernist” and “messianic-apocalyptic” understanding of history (Eldridge 2019: 181). History is for Herzog – as for Benjamin – not primarily a science, it is a form of remembrance: “History as remembrance seizes on past, singular, exemplary possibilities of the expenditure of human energy that might function as individual sources of present resonances. [...] In a moment of arrest by an image of what has been, flashing up decontextualized from all processes of continuous historical unfolding, one can find possibilities of present, abrupt reorientation of interest and activity” (Eldridge 2019: 179-80).

*Werner Herzog. Filmmaker and philosopher* is a truly brilliant book. Both passionate and rigorous, perfectly balanced between compelling and thought-triggering ideas and thorough analyses of single films and sequences. We are left with the impression that, if Eldridge succeeds in shedding light on Herzog’s films, if they turn out to be much closer to us than they initially were, it is because he explains them in connection with the wider horizon of “art in general” and “human life” – a breadth of thought that philosophy at its best is able to achieve.

Francesco Cattaneo



## Recensione

Alfred Denker, *et al.* (eds.), *Heidegger-Jahrbuch 7. Heidegger und das ostasiatische Denken*, München, Verlag Karl Alber, 2013, pp. 480

As one of the most recent and comprehensive works fully devoted to explore the relations between Heidegger and the Oriental world, *Heidegger und das ostasiatische Denken* – a collection of essays published in 2013 by Verlag Karl Alber – does not aim at describing the historical circumstances under which Heidegger came into contact with Chinese and Japanese thinkers (a study carried out for instance by Ma [2007]), nor at tracing Asian sources in his own reflection (as May [1989] tried to do). Its purpose, as R. Osashi puts it in his foreword, is actually to keep open and to light up that “and” (*und*) which “links and at the same time separates” (Osashi 2013: 10) the two terms of the title, converting the distance between Heidegger’s *Denkweg* and the Oriental speculative tradition into the essential proximity of a dialogue, and reconsidering both – to borrow Heidegger’s own words – “in a new light” and “from their own limits”. With an approach somehow close to F. Jullien’s conceptual method, as well as to the established practice of the journal “Philosophy East and West”, the authors undoubtedly succeed in multiplying perspectives on Heidegger’s thought, and in freeing it from those constraints, which he himself tried to overcome, connected to the isolation of the Western philosophical framework.

The collection opens with a brief *Dokumentationsteil* including some original correspondence between Heidegger and his Japanese colleagues, together with material previously published in *Japan und Heidegger* in 1989 (i.e. the well-known conversation about art with S. Hisamatsu). Though not particularly meaningful from a theoretical point of view, the nine letters appearing here for the first time interestingly witness some genuine perplexities on the side of the Japanese thinkers in handling and translating Heidegger’s writings, at the same time collaborating in providing an overview of the reception of Western philosophy in that country (see, for instance, pp. 22 ff.).

The text is then split into four sections: even inside each of them, however, articles differ quite significantly from one another, both in their focus – ranging from metaphysical to aesthetical issues –, and in their form – comparative studies in narrower sense are followed by

articles where the comparative intention lies in the background –, which makes this articulation, if not dispensable, at least very fluid.

R. Ohashi's opening essay deals with Heidegger's notion of *Weltbild*. Similarly to what E. Weynmar had done in *Destruktion und Übersetzung* (Weynmar 1989: 77-84), Ohashi contrasts the *singulare tantum* image of the world established in the *Ge-stell* with the ancient Japanese idea of infinite worlds scattered from the original "mirroring" (*sichverspiegeln*, Ohashi 2012: 69) of reality and void. "Along with Heidegger" but at the same time somehow "against him" (Ohashi 2013: 72), Ohashi eventually argues that the unilateral Western thinking could be overcome in the dimension of language as the place of an original *Über-setzung* whereby different worlds collide.

In the two following articles, G. Stenger and K. Tsujimura both try to focus their attention on the question of Nothingness, as it was differently developed by Heidegger and Japanese thought. Whereas Stenger makes a comparison centred on the notion of the Self specifically between K. Nishida and M. Heidegger, showing how Heidegger's event-thinking as well as Nishida's *Ortlogik* both rely on a similar conception of the absolute void, Tsujimura discusses the different role played by the notion of *Erwachen* in the reflections of Heidegger and Dungshan, a Zen master of the IX century. Both contributions manage to shed new light on some classic *topoi* of the East-West debate about Heidegger; in particular, Stenger offers some remarkable observations about language (Stenger 2013: 95).

X. Zhang's *Heidegger und die Chinesische Philosophie* and R. Elberfeld's "*Quellende Wolken und fließendes Wasser*": *Dao und Heidegger* are the only two essays in this collection devoted to explore the relations between Heidegger and Chinese thinking, an issue which after H.A. Fischer-Barnicol's work (Fischer-Barnicol 1977: 87-104) would definitely deserve further attention. While Zhang's article adds actually little to what O. Pöggeler, P. Hsiao and, more than any other, L. Ma had already said on the same topic, Elberfeld's essay on the contrary – despite countless studies on the relations between Heidegger and the notion of Dao – offers a more original perspective. By quoting a verse from an old Chinese poem ("Dao equals drifting clouds and streaming water"), Elberfeld argues that some peculiar features of the Chinese language and thought belong to Heidegger's *Grunderfahrung* as well. In particular, the Taoist fundamental experience that everything, "just like the clouds and the water", is in motion without either properly moving or being moved, can be traced – he claims –

not only in Heidegger's frequent recourse to the Greek middle *diathesis*, but also in his own conception of phenomenology as *apophainesthai ta phainomena* and, even more clearly, in his later event-thinking.

The articles concluding the first section are all focused on methodological issues, concerning the conditions and limits of the East-West dialogue as such. B.W. Davis suggests that any future "intertraditional conversation" should be based on a more radical "step back" to the roots of the Western thought, and evaluates – admittedly "somewhere in the middle" between L. Ma's pessimistic criticism and F. Vetsch's enthusiasm (Davis 2013: 154) – Heidegger's own contacts with the Orient as an overall failed attempt that yet succeeded in "intimating a way" (Davis 2013: 179). After a brief article by E. Cioflec, who sees the possibility for a genuine East-West dialogue in the pre-conceptual dimension linking Being and beings (*das Zwischen*), a similar skepticism towards the results actually achieved by Heidegger is expressed also by U. Guzzoni. Heidegger only partly succeeded in effectively starting a dialogue with the East – she argues – notably because he never came to a clear and self-aware relation to his own language. Although on a theoretical ground, in fact, Heidegger maintained that the language of thinking should possibly dispense of images, his vivid philosophical expressions such as "earth", "way", "jump", as well as his writing in general, came much closer than expected to poetry and to the typically Oriental "speaking in images" (*bildhaft Sprechen*; Guzzoni 2012: 203). Guzzoni contends that such a "language", seeking an "immediate correspondence" (Guzzoni 2013: 212) with reality, is the only possible realization of that medial *ein-sich-verlassen* whereby alone any true dialogue can start – in short suggesting that in order to go further in our East-West mutual understanding we should reject Heidegger's last hesitation towards images. O. Pöggeler then concludes the section trying to assess whether, from a phenomenological point of view, there is only one world history or a manifold of histories – virtually a decisive question, whose cross-cultural implications, though, are not fully taken into account.

With the exception of T. Sakakibara's *Genesis und Abbau* – an essay which traces a continuity between Husserl's genetic phenomenology and early Heideggerian works and appears hence less relevant to the main issue of the collection – all the contributions included in the second part are structured as comparative essays in a narrower sense. J.C. Maraldo focuses on Nishida and Heidegger in their similar

effort to overcome any “onto-theological” thinking. He argues that, unlike Nishida, Heidegger stopped halfway in his criticism of metaphysics, conceiving his *Nichts* in a close dependence to Being. The question of Nothingness lies at the core also of the two following articles: whereas H. Matsumaro contrasts Heidegger’s and Tanabe’s perspectives on death, K. Akitomi draws a comparison between Heidegger and Nishitani, maintaining that the two thinkers are fundamentally close not only in their developing a similar analysis of what is meant by nihilism, but also in the way they conceive its possible overcoming, namely by an essential refusal of any subject-centred will (Akitomi 2013: 300).

After Y. Iijima’s and I. Mori’s contributions, both dealing with ethical-political topics, H. Sekiguchi argues in his essay that there is a proximity between S. Orikuchi and Heidegger in the way “they reflect on the divine in a godless époque” (Sekiguchi 2013: 340). According to Sekiguchi, namely, Heidegger’s interpretation of the mask-like nature of Dionysus – deeply connected to W.F. Otto’s researches – as hinting at the “absent-present” character of the Being (Sekiguchi 2013: 347), is closely mirrored by Orikuchi’s analysis of the ancient Japanese *marebitos*, intermittently appearing gods who came from the “empty place of Nothingness” (*tokoyo*) and used to visit men’s temples to tell them the stories of their travels. As Sekiguchi points out, not only do Heidegger and Orikuchi share a common interest in the respective inceptions of their traditions, viewed as worth rethinking, but they also agree in tracing the origin of art back to the effort of corresponding to these original divine hints (Sekiguchi 2013: 357). The second section is then concluded by T. Todoroki’s article, which tries to explain how Heidegger and the Kyoto School developed their common anti-Hegelian skepticism towards the modern state and their critical relation to technology, also with regard to their eventual (albeit different) supporting totalitarian regimes.

An interesting witness of how the reception of Heidegger’s works is allowing new developments within modern Japanese philosophy is given by the first two essays of the third section (S. Kadowaki, B. Kimura), which nevertheless appear little relevant to the main issue of the collection. N. Kobayashi’s contribution offers instead a suggestive comparison between Heidegger’s and Nishida’s reflections on art, so as to answer the question whether, nowadays, “art still has a critical function in a radical and original sense”. Heidegger’s view that the work of art is “capable of un-veiling what is usual as an unusual

event” seems to be echoed by Nishida, as he defines the work of art a “monad” that “takes part as a thoroughly unique point of the self-projection in the dynamism of the historical world”. For both of them, Kobayashi argues, the work of art is, rather than an object, “a place of un-concealment”, and has, thus, an important role to play in contemporary (somehow one-dimensional) thinking (see Kobayashi 2013: 402-10). As Kobayashi also underlines, this is especially true for poetry, which the two thinkers, rejecting any functionalist interpretation of language, jointly regard as an eminent “clearing” where the horizon of our *Seinsverständnis* is allowed to appear.

After the last essay of the third section – an effort by a Japanese scholar, T. Nakahara, to re-construct the content of *Time and Being* as it was originally conceived – the fourth and last part is fully devoted to provide an overview, complete with a translated list of all the main publications, of the reception of Heidegger both in Japan (Murai 2013: 435-47, integrating T. Kozuma’s bibliography of the Japanese translations of Heidegger in *Japan und Heidegger*; Kozuma 1989: 245-61) and in Korea (Park 2013: 448-58).

Following in the footsteps of an almost 30-year-old research, *Heidegger und das ostasiatische Denken* continues on the way to that mutual understanding between East and West which Heidegger always considered essential, making the destination ever closer and clearer. Taken together, this collection appears less enlightening than previous comparable works on the philological side: contexts and textual sources are rarely focused on, although further research is required to establish Heidegger’s actual acquaintance with Eastern thought and to understand how his attitude towards the East changed over the years; yet conversely, from a theoretical point of view, the collection makes a great contribution to almost all the most relevant issues involved in the East-West dialogue, and notably to the questions of language and art, on which Heidegger himself, in his contacts with the Oriental world, placed the highest value.

Hopefully, the suggestive conclusions reached by Ohashi, Elberfeld, Guzzoni, Sakakibara, Sekiguchi and Kobayashi in these fields will not only contribute to bringing *kotoba* and *Dichtung* closer to their common source, but they will also encourage future studies to address specifically two notions which, despite their paramount importance, here are (with few exceptions) mostly left aside – I mean those of *Anfang* and *Übersetzung*. Understanding how, *in general*, the Oriental and Occidental inceptions relate to each other, both in their

original different arising and in their present possible understanding, is a study only partly undertaken to which this collection may show a way for the future. As for now, if there is indeed any essential task in our dialogue with the Orient, then *Heidegger und das ostasiatische Denken*, far from merely being a study on the Heideggerian East-West dialogue, can be considered itself as an active effort to carry it through – another decisive moment of our historical *Er-warten*.

Alberto Merzari

© 2019 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.