

Mara Gentile

IL PROBLEMA DELL'AURA IN WALTER BENJAMIN

L'OPERA TECNICAMENTE RIPRODUCIBILE E I FANTASMI DELL'OPERA



Società Filosofica Italiana
Sezione di Sulmona "Giuseppe Capograssi"
2023

IL PROBLEMA DELL'AURA IN WALTER BENJAMIN

L'OPERA TECNICAMENTE RIPRODUCIBILE E I FANTASMI DELL'OPERA

di Mara Gentile

"...e più si cresce più mestieri nuovi,
gli artisti pop, i manifesti ai muri...
deduco da una frase del Vangelo che
è meglio un imbianchino di Le Corbusier."

Franco Battiato, *Magic Shop*.

Introduzione

È all'analisi dei diversi aspetti della modernità e del suo carattere distruttivo che Walter Benjamin si dedicherà negli ultimi anni della sua vita, conclusasi nel settembre del 1940 quando, a Port Bou, cittadina della frontiera franco-spagnola, decise per il suicidio, gesto estremo di fronte all'impossibilità di trovare una via di fuga dalla Francia occupata dalle truppe dell'esercito tedesco. Benjamin fuggiva portando con sé una cartella contenente un manoscritto del quale ora sembrano essersi perdute le tracce; forse doveva trattarsi dell'ultima stesura del *Passagenwerk* opera che nelle intenzioni dello stesso autore doveva raccogliere tutte le riflessioni, frammentate e montate insieme tra loro, sui vari aspetti della modernità, i suoi progressi e insieme le sue catastrofi. Ogni fenomeno della modernità per Benjamin si manifesta nella forma di distruzione del "vecchio" e una tale tendenza si rintraccia anche in ambito estetico. Il saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* ha come centro prospettico la riflessione sul fenomeno della distruzione o declino *dell'aura* (*Verfall der Aura*) che è distruzione di tutti quegli aspetti tradizionali della teoria e della produzione artistica che, con le moderne possibilità di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, sembrano non poter più sopravvivere. L'opera d'arte moderna tecnicamente riproducibile, che nasce *per* essere riprodotta, per essere un prodotto *per* la società di massa e *per* una fruizione di massa, perde la sua *aura*, il suo carattere di originalità, autenticità e unicità spaziotemporale, smette di essere un oggetto di mera contemplazione e di essere considerata come oggetto di culto. Benjamin vede questo fenomeno di "distruzione" *dell'aura* come una positiva

liberazione da una tradizione aristocratico-umanistica non più adeguata alle esigenze della moderna società di massa, e all'esigenza di attribuire all'opera una funzione politica. In base anche ai presupposti marxisti che fanno da sfondo a questo saggio, Benjamin si mostra convinto che l'opera d'arte tecnicamente riproducibile ora collettivamente accessibile possa assolvere tale funzione politica diventando strumento di emancipazione culturale, mezzo di mobilitazione delle masse.

Ma la questione della perdita *dell'aura* non è soltanto il segno neutrale e tacitamente accettabile di una trasformazione avvenuta nella storia dell'arte, essa invece costituisce un vero e proprio problema nel momento in cui vogliamo considerare, secondo quanto suggerito da Habermas, la teoria benjaminiana dell'aura come teoria *dell'esperienza*.. In questo modo il venir meno dell'aura è anche il venir meno di un modo di fare esperienza dell'opera che Benjamin sembra guardare con nostalgia, come troviamo nei saggi *Di alcuni motivi in Baudelaire e Piccola storia della fotografia*.

L'esperienza estetica contemporanea non avviene più in forma individuale e privilegiata, né avviene per mezzo di quei gesti di adorazione laica che si praticavano nei luoghi di culto tipici della società borghese ottocentesca che furono i musei, le pinacoteche, i teatri e le sale da concerto. Ormai il *fare esperienza* di un'opera d'arte avviene anche fuori da questi contesti, anzi con la riproducibilità tecnica quasi tutte le opere possono essere viste in ogni luogo e in ogni momento, come se esse stesse per loro natura avessero il dono dell'ubiquità. Il fatto che ormai le opere nascano accompagnate dal destino di essere riprodotte per tutti, in ogni momento e luogo, di avere una diffusione di massa (o come diremmo con un'espressione di adesso "globale") rende l'esperienza estetica qualcosa di non più tanto stra-ordinario, qualcosa che rientra nel nostro sentire quotidiano e distratto. Al contrario il sentire l'aura in un'opera d'arte era *un'esperienza* unica e irripetibile, era un sentire quel fondo di memoria in essa depositata, era un prestare attenzione verso un'opera dalla quale, come fosse un'immagine di culto, ci si sentiva guardati. La perdita *dell'aura* è un fenomeno trattato in modo ambivalente: in essa è vista la distruzione di una tradizione, ma anche la speranza per una nuova epoca. Adorno in un bellissimo profilo che ha dedicato a Benjamin, scrive che la filosofia di quest'ultimo «diffonde lo sgomento nella stessa misura in cui promette la felicità».¹

È come se il mondo di Benjamin si desse nella forma di coppie di immagini dialettiche (distruzione-speranza, sgomento-felicità) che non è dato separare per poter scegliere una alternativa soltanto. Così la perdita dell'aura è un fenomeno auspicato ma anche guardato con malinconia da Benjamin, che mai dice esplicitamente se esso sia un bene o un male. E lascia anche il dubbio che forse il declino dell'aura non sia la sua definitiva scomparsa.

¹ T. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1981, p. 243.

1. L'epoca della riproducibilità tecnica

Il saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* sembra già anticipare nel titolo l'obiettivo che Benjamin si era prefisso: analizzare lo sviluppo dell'arte alla luce delle "attuali condizioni di produzione".²

L'attualità di cui parla Benjamin è quella del periodo in cui scrive questo saggio, pubblicato nel 1936 per la rivista "*Zeitschrift für Sozialforschung*", e "attuale" è tutto ciò che si manifesta nel primo trentennio del '900, in quel primo atto di un secolo di sogno o di tragedia che ha cambiato aspetto ed ha prodotto cambiamenti con una velocità fino ad allora mai rilevata. Il saggio di Benjamin su citato così come altri suoi saggi e opere che tentano un'analisi sui diversi modi dell'attualità, ce la rappresentano come qualcosa da comprendere, ma anche come qualcosa di non pienamente comprensibile proprio in quanto attuale, cioè *ancora in atto*: qualcosa di ancora "troppo contemporaneo" per essere capito. I primi decenni del '900 sono quelli in cui, come dice Paul Valéry, citato da Benjamin proprio ad apertura del suo saggio sull'opera d'arte "Né la materia, né lo spazio, né il tempo sono più ciò che erano sempre stati".³ Benjamin chiama "progresso" ciò che ha agito nella storia "come una tempesta"⁴ che rapidamente ha portato via con sé ciò che era un tempo ed era da sempre. Soprattutto il progresso tecnico è ciò che ha fatto del moderno, del *modo hodierno*, un modo di vivere in generale completamente diverso rispetto a quello di sempre, creando così una lacerazione nel procedere storico, una cesura nei confronti del passato.

Le moderne condizioni di produzione di cui parla Benjamin sono quelle dettate dal progresso tecnico, dal processo di industrializzazione che ha modificato tutto il sistema della produzione materiale, coinvolgendo anche il modo di produzione delle opere d'arte. L'introduzione delle macchine nel sistema di produzione industriale ha modificato l'intero operare umano, così come l'introduzione delle macchine usate dalle nuove forme di espressione artistica, fotografia e cinema, ha cambiato l'operare artistico. Se l'operaio in fabbrica lavora con le macchine, l'artista ora, che sia fotografo o cineasta, opera rispettivamente con la macchina fotografica o con la macchina da presa e ciò che prima e senza mediatezza, nelle tradizionali forme di esecuzione dell'opera, di un'opera pittorica ad esempio, era di spettanza della mano umana, ora è affidato alla macchina. Le immagini vengono ora "fissate" attraverso il medium tecnico di una macchina, guidata dall'occhio dell'uomo, fotografo o regista, che in questa mediatezza produce la propria opera.

Nel saggio che stiamo considerando, Benjamin dice cosa avvenne a questo proposito con

² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. cit. E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, p. 19.

³ Paul Valéry, *Scritti sull'arte*, trad. it. cit. di V. Lamarque, Guanda, Milano 1984, p.107.

⁴ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia in Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p.80.

l' avvento della fotografia:" la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche , che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo".⁵

Nel tecnicizzato processo di *poiesis* o produzione artistica ogni operazione appare in un certo senso semplificata, la mano umana ha ben poche incombenze, essa deve compiere solo pochi gesti, rapidi e impercettibili, quasi bruschi: come quello, ad esempio, dello scatto fotografico.

A questo riguardo Benjamin aveva scritto nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*: "Verso la fine del secolo comincia una serie di innovazioni tecniche che hanno in comune il fatto di sostituire una serie complessa di operazioni con un gesto brusco. Questa evoluzione ha luogo in molti campi[...] fra i gesti innumerevoli di azionare, gettare, premere eccetera particolarmente grave di conseguenze lo *scatto* del fotografo".⁶

Se quindi la tecnica che presiede al funzionamento della macchina fotografica o cinematografica, ha reso possibile una modificazione e, per certi aspetti, come abbiamo visto, una semplificazione delle fasi di produzione dell'opera d'arte, così avviene anche nel caso della sua riproduzione.

Nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin sembra dire che è la differenza tra i modi di riproducibilità delle opere a creare il discrimine tra le opere d'arte tradizionali, e quelle delle forme espressive contemporanee, appartenenti all'epoca della riproduzione tecnica, e questo discrimine costituirebbe una vera e propria "segnatura" all'interno della storia dell'arte.⁷

Il saggio inizia con questa considerazione: "In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta da uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini".⁸ Dunque ogni opera, anche quella prodotta nell'antichità, ha in sé le condizioni di possibilità per la propria riproduzione.

Ma la riproduzione non tecnica, di opere come un quadro o una statua veniva eseguita "artigianalmente", era cioè affidata alle mani degli allievi di una bottega, ad esempio, ed ogni lavoro di riproduzione prevedeva l'apprendimento dal e del modello del maestro. Per riprodurre un'opera bisognava imparare una tradizione e, soprattutto, bisognava ricordare il modello. L'opera riprodotta era una copia che non poteva fare a meno del modello, e una copia mai perfettamente identica al modello. Nella riproduzione artigianale, ancora affidata all'imperfetto lavoro delle mani umane, restava ancora qualcosa di inesorabilmente

⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* , cit, p. 21.

⁶ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire* in *Angelus novus*, op. cit p. 110.

⁷ Il termine *segnatura* viene espresso da Benjamin in una lettera a Horkheimer del 16 Ottobre 1935: "L'ora del destino dell'arte...è per noi suonata, e io ne ho fissato la segnatura in una serie di riflessioni provvisorie che portano il titolo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*".

⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit, p. 20.

irriproducibile; e questo irriproducibile era tutto ciò che dell'originale non può trovarsi nella copia. La differenza tra copia e originale non può essere tolta da una riproduzione che, per quanto fedele, era pur sempre imperfetta.

Benjamin stesso, dice che anche al tempo dei Greci esistevano forme di riproduzione tecnica, come quelle della fusione o del conio, ma tali tecniche servivano a riprodurre oggetti d'uso come monete; le uniche opere d'arte che potevano essere prodotte serialmente erano i bronzi e le terracotte, tutte le altre opere rimanevano "uniche e non tecnicamente riproducibili".⁹

In questo primo paragrafo del suo saggio Benjamin fa un po' un excursus di quelli che sono stati, nel corso della storia, i vari sistemi di riproduzione tecnica: la silografia, che ha reso riproducibile la grafica, la stampa che ha riprodotto la scrittura, e poi tutte le altre tecniche di riproduzione dell'immagine come l'acquaforte, la puntasecca, fino ad arrivare alla litografia. Ma è con la fotografia e più tardi con il cinema, che avviene qualcosa che ha veramente il carattere di novità, e che ha già in sé una potenzialità rivoluzionaria: l'opera d'arte non è soltanto tecnicamente riproducibile ma nasce *per* essere riprodotta. Questo segna il discrimine tra le opere tradizionali e quelle prodotte dalle nuove forme di arte contemporanea.

Film e fotografie, prima di essere proiettati o sviluppati sono solo pellicole o negativi, cioè materialmente strumenti per la riproduzione seriale di se stessi. Inoltre ognuna di queste opere può essere riprodotta senza quello sforzo che compivano ad esempio gli artigiani, di dover far riferimento e di dover ricordare il modello, l'originale. Per i negativi o le pellicole, l'originale è ciò che viene solo temporalmente prima nella riproduzione, ed è assolutamente indistinguibile dalle sue copie. Nel processo di riproduzione tecnico o meccanico, potremmo dire che avviene qualcosa di simile a quanto si verifica per la riproduzione di qualsiasi prodotto industriale: infatti entrambe le operazioni condividono il meccanismo della "coazione a ripetere" o della catena di montaggio, in cui ciò che viene prima non ha alcun valore. Benjamin in diverse occasioni ha analizzato questo meccanismo, e nel saggio su Baudelaire aveva scritto: "L'intervento dell'operaio sulla macchina è senza rapporto col precedente proprio perché ne costituisce l'esatta ripetizione". Così anche la riproduzione di un'opera d'arte fotografica, ad esempio, può avvenire potenzialmente infinite volte ed è, come nel caso della produzione di massa di un oggetto industriale, sempre l'esatta ripetizione di sé stessa, senza che il rapporto con ciò che viene prima, o è stato prodotto prima, sia in qualche modo vincolante. Potremmo dire che per Benjamin l'epoca di questa riproduzione tecnica dimentica dell'originale, del passato e che quindi, in questo senso, rende la stessa opera quasi "senza storia", annunciando la fine della storia dell'arte o meglio di una sua certa tradizione.

Benjamin vuole significare il tramonto dei tradizionali concetti di teoria della storia

⁹ *Ibidem.*

dell'arte ma non nega allo sviluppo artistico un futuro né condanna l'arte stessa alla morte. In questo la posizione di Benjamin, non è da equipararsi a quella che Hegel aveva espresso nelle *Lezioni di Estetica* con la tesi sulla morte dell'arte.¹⁰

Come abbiamo già detto, gran parte delle dinamiche contemporanee indotte dalla meccanicizzazione e industrializzazione, per esempio quella della coazione a ripetere, fanno tabula rasa del passato; allo stesso modo l'avvento della riproduzione tecnica, propria delle nuove forme di produzione artistica, rivoluziona l'intera teoria dell'arte eliminando dal suo interno "un certo numero di concetti tradizionali".¹¹ Benjamin dice poi che tutto ciò che viene meno di questo passato è "quanto può essere riassunto con la nozione di *aura*".¹² Questo è il primo momento, all'interno del saggio sull'opera d'arte, in cui il concetto di *aura* viene introdotto, ed è subito legato al fatto del suo venir meno e letteralmente al concetto di *Verfall* che ne è per ora l'unico predicato, e che significa appunto crisi, declino.

Per ricostruire cosa Benjamin intenda almeno in questo saggio, con il concetto di *aura*, vediamo cosa è quel "ciò che viene meno" nel contesto della tradizione con l'avvento della tecnica e delle nuove arti di massa, fotografia e cinema. Uno dei primi concetti che l'*aura* sembrerebbe comprendere in sé, è quello di *autorità*, una delle prime cose che, a quanto scrive Benjamin, nelle opere tecnicamente riproducibili viene meno. La riproduzione tecnica, ed è questa un'altra novità rispetto al tradizionale tipo di riproduzione realizzabile per le opere antiche, spezza ogni criterio di autorità che potremmo chiamare rappresentativa, poiché rende vana anzi impossibile una distinzione tra modello originario e opera riprodotta, vero e falso di un'opera. Qual è infatti l'originale di una pellicola di un film o di un negativo fotografico? E se anche è vero che c'è un originale, non ha più alcuna importanza porsi questa domanda. Infatti l'originale di una pellicola è solo quella impressionata prima delle altre, e quindi solo questo semplice stare prima distinguerebbe quella pellicola dalle sue copie, ma non per questo essa ha un valore maggiore o appunto qualche autorità rispetto alle altre. Così il tradizionale concetto di autorità che poteva esercitare un'opera originale, ad esempio un quadro, rispetto alla sua copia, viene meno perché, come abbiamo già detto si perde il senso stesso della distinzione copia-originale nel caso delle opere tecnicamente riproducibili.

L'autorità di un'opera non è soltanto quella che viene esercitata dall'originale nei confronti della copia, ma è anche il potere o meglio il valore che l'opera esercita nel tempo.

Tale valore è meglio espresso dal concetto di *autenticità* dell'opera. L'autenticità di un'opera o il suo *hic et nunc*, è il legame che l'opera d'arte aveva con lo spazio e il tempo in cui ha continuato ad esistere, ad avere valore nella storia. Il valore di autenticità di un'opera è

¹⁰ Desideri tende ad escludere una coincidenza di pensiero, a questo riguardo, tra Benjamin e Hegel. La tesi hegeliana parte da un presupposto storico dialettico non condivisibile per Benjamin "per motivi teologici ancor prima che filosofici" cfr. F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, 11 melangolo, Genova 2002, p. 13.

¹¹ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus novus*, cit, p. 113.

¹² Ivi, cit. p. 23.

direttamente proporzionale alla sua *durata*, al suo continuare a persistere e ad essere riconosciuta come opera, nel tempo. Nel breve scritto dedicato a Paul Valéry, Benjamin aveva scritto che la durata nel tempo era ciò che contraddistingueva le opere classiche rispetto a quelle moderne, e aveva definito tale concetto di durata, come "un particolare criterio per misurare le opere".¹³

Così, il criterio di autenticità di un'opera è relativo al suo durare nel tempo e al suo essere ricompreso nel contesto della tradizione, ma è relativo anche al legame dell'opera con lo spazio, con il suo *hic*. Ogni opera autentica aveva anche il suo luogo, il suo posto unico che era quello in cui avveniva la ricezione o la contemplazione da parte del pubblico. Così l'opera per Benjamin si presentava come un "evento unico e irripetibile", perché univocamente legata al luogo e all'attimo della sua ricezione, evento privilegiato che non può essere ripetuto in altre condizioni. Ora però, con l'applicazione delle tecniche moderne in ambito artistico la riproduzione "pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di "venire in contro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto".¹⁴ La possibilità di riprodurre l'oggetto artistico ha reso ininfluente il suo *hic et nunc*, poiché ogni opera ora può essere attualizzata e dotata di ubiquità.

Ad esempio, un film può essere proiettato, e quindi offerto alla fruizione del pubblico, non una sola volta ma potenzialmente infinite volte e non in un solo luogo ma potenzialmente in ogni luogo. Questo fenomeno ora rappresenta un ampliamento delle possibilità di ricezione da parte di un pubblico che può essere sempre più numeroso, poiché l'opera può essere attualizzata e avvicinata. Tutto questo risponde ad una "esigenza vivissima" che è quella di "rendere le cose spazialmente e umanamente più vicine"¹⁵, di portarle alle masse. L'autenticità, l'irripetibilità ed esclusività del godimento estetico o del momento di ricezione dell'opera d'arte, cioè tutto ciò che, come aveva detto Benjamin, dobbiamo intendere con il concetto di aura, è ormai messo in crisi. L'aura che apparteneva alle opere tradizionali, era quel velo che non solo dava autorità e autenticità ma avvolgeva l'opera rendendola inaccessibile e lontana, in un certo senso sacralizzandola. L'aura era ciò che garantiva il valore "*cultuale*" (*Kultwert*) dell'opera, proteggendola da una completa visibilità. Come avveniva, dice Benjamin, nel caso delle immagini raffigurate sulla parete di una caverna da uomini primitivi o di statue nascoste nella cella di un tempio e visibili solo al sacerdote.

Queste opere non erano fatte per essere viste ma proprio perché attraverso questa non visibilità e nascondimento alla ricezione del pubblico, assumessero una funzione nel rituale, dapprima magico e poi religioso. La riproducibilità tecnica invece ora può garantire alle opere un valore "espositivo" (*Ausstellungswert*) che prima non avevano proprio perché le opere

¹³ W. Benjamin, *Paul Valéry. Per il sessantesimo compleanno*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1989, p. 42.

¹⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit. p. 23.

¹⁵ Ivi, cit, p. 25.

riprodotte in serie sono fatte per essere esposte e per essere accessibili non più solo alla contemplazione del singolo ma ad una "fruizione" di massa. Benjamin sembra guardare con entusiasmo la crisi del valore culturale dell'opera, poiché tale crisi che è il "*Verfall der Aura*" ha generato una trasformazione, rivoluzionando le forme tradizionali dell'esperienza estetica e, come dice, allontanando l'opera dall'ambito del rituale in cui prima trascorreva la sua esistenza parassitaria".¹⁶

In realtà Benjamin ha poi l'acutezza di vedere, se non di pre-vedere, che anche la contemporaneità avrà le sue forme di culturalizzazione. Una di queste risiede, ad esempio, nel fenomeno del feticismo di cui Benjamin parlerà nel *Passagenwerk*, opera fatta di frammentarie riflessioni proprio sui più diversi e concreti aspetti della contemporaneità. Il feticismo è l'adorazione dell'oggetto in quanto merce, in quanto apparenza della cosa che non rimanda a nient'altro se non alla cosa stessa. Il feticismo è una forma di "ritualizzazione perfettamente ateologica".¹⁷

Ma per una più completa trattazione della questione del feticismo nella riflessione di Benjamin interessante è tutto il capitolo IV, giacché il feticcio non sostituisce Dio, non rimanda a nient'altro, anzi è ciò che è adorato proprio perché se ne è dimenticata l'origine.

Il feticcio moderno è materia autosufficiente e non ha bisogno di essere unico e autentico per essere feticizzato, anzi è spesso oggetto, merce prodotta serialmente da quel meccanismo, di cui abbiamo già accennato, della "coazione a ripetere" tipico della produzione industriale e, proprio per questo, nel feticcio l'origine è già cancellata o dimenticata. Per Benjamin quindi, al tradizionale fenomeno della culturalizzazione dell'opera d'arte, si sostituisce quello nuovo e contemporaneo del feticismo, che in realtà non è che una variante ateologica e senza storia, come per Benjamin sono tutti i fenomeni della contemporaneità, di ciò che è sempre stato.

2. Il *Verfall der Aura* come perdita dell'Esperienza

Al di là di queste considerazioni che impegneranno Benjamin soprattutto successivamente, quando cioè tra il '36 e il '40 scriverà il *Passagenwerk*, nel saggio sull'opera d'arte, che stavamo analizzando, il processo di deritualizzazione dell'opera fa sì che questa venga finalmente collocata in un ambito che, per Benjamin, le è più proprio. Quest'ambito, lungi ormai dall'essere quello culturale che prima veniva occupato dall'opera

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova 2002, p. 113.

"parassitariamente", è invece ora quello *politico*; l'arte si fa esperienza *politica* nel senso in cui diviene esperienza più ampiamente collettiva, più facilmente accessibile per le masse. La dimensione politica acquisita dall'arte nata nell'epoca della riproducibilità tecnica, fa dell'opera contemporanea un *mass-media*, un *media of mass communication*, cioè un mezzo di comunicazione di massa e potenzialmente un mezzo di mobilitazione delle masse o, potremmo dire, dati i tempi a cui risale lo scritto di Benjamin, dei movimenti di massa. È fondamentale ricordare che il saggio sull'opera d'arte, nelle stesse intenzioni dell'autore, ha una chiara finalità politico-rivoluzionaria, anche se sarebbe fuorviante considerare tale finalità come l'unica perseguita da Benjamin. Il saggio infatti è stato concepito subito dopo il Primo Congresso internazionale degli scrittori tenutosi a Parigi nel '35 e organizzato in vista di una mobilitazione contro le dittature fasciste. Nella premessa al suo saggio Benjamin chiarisce che "in quanto segue vengono introdotti per la prima volta nella teoria dell'arte [dei concetti che...] si distinguono da quelli correnti per il fatto di essere del tutto inutilizzabili ai fini del fascismo. Per converso essi sono utilizzabili per la formulazione di esigenze rivoluzionarie nella politica culturale".¹⁸ Benjamin, insomma, considerando le nuove forme di arte di massa, fotografia e cinema, esprime tutta la sua fiducia nei confronti di un'arte il cui agire e significare si tramuti anche in azione sociale, coinvolgimento e politicizzazione delle masse, e non sia più solo contemplazione estetica ed estatica di fronte ad una inaccessibile immagine culto.¹⁹

La riproduzione tecnica ha, come abbiamo visto, trasformato radicalmente il modo in cui si sviluppa il processo creativo di produzione dell'opera e ha trasformato anche la funzione dell'opera d'arte: l'opera non auratica può ora avere una funzione politica. Così tale trasformazione, realizzabile solo nell'epoca della riproducibilità tecnica e quindi solo grazie al crollo dell'aura, per Benjamin è non solo necessaria ma anche positiva. Finora però non abbiamo parlato abbastanza di un'altra trasformazione che porta con sé il fenomeno della riproduzione tecnica dell'opera d'arte: la trasformazione del modo in cui *si fa esperienza* delle opere creative. L'esperienza estetica contemporanea non avviene più in forma individuale e privilegiata, né avviene per mezzo di quei gesti di adorazione laica che si praticavano nei luoghi di culto tipici della società borghese ottocentesca che furono i musei, le pinacoteche, i teatri e le sale da concerto. Questi luoghi tra l'altro hanno perso la loro elitaria inaccessibilità, e vengono ora "profanati" da un turismo culturale che ne riempie gli spazi, prima così privati, di

¹⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 20

¹⁹ Questo sarebbe il punto su cui la posizione di Benjamin divergerebbe da quella che Adorno espone nella *Dialettica dell'illuminismo* (1946). Secondo Adorno il processo di politicizzazione dell'arte non corrisponde e si ipso ad una democratizzazione effettiva dell'arte, e l'atteggiamento ottimistico di Benjamin nei confronti delle nuove tecniche di comunicazione di massa finisce per offuscare il problema prioritario del controllo politico su tali tecniche e mezzi di comunicazione. Ma tale questione non può essere sintetizzata attribuendo alle due parti posizioni così schematicamente opposte. La posizione di Benjamin nei confronti dei mass-media è estremamente complesso e non può essere considerato semplicisticamente "populistico" e contrapposto a quello, drasticamente "aristocratico" e di chiusura nei confronti di quasi tutti i fenomeni di massa, della Scuola di Francoforte. Su tale questione si veda la parte dedicata alle "illusioni storiche di Benjamin" nel testo di G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Einaudi, Torino 2001, pp. 277-280.

visitatori stranieri piuttosto che locali. Ormai possiamo dire che il *fare esperienza* di un'opera d'arte avviene anche fuori da questi contesti, anzi diremmo che con la riproducibilità tecnica quasi tutte le opere possono essere viste in ogni luogo e in ogni momento, come se esse stesse per loro natura avessero il dono dell'ubiquità. Fin troppo comunemente ci capita di dire di conoscere un'opera, un quadro ad esempio, e quindi di averne fatto *esperienza*, solo per averlo visto riprodotto su un libro, su una stampa o addirittura su un qualsiasi oggetto d'uso. Le opere nelle loro potenzialmente infinite riproduzioni ci circondano così tanto da far parte del quotidiano e normale sentire distratto. In questo modo dunque, il nostro fare esperienza delle opere non prevede più quell'attenzione, che abbiamo visto essere culturale, di fronte all'oggetto estetico, ma rientra in una delle tante pratiche di ciò che è ordinariamente, normalmente e distrattamente vissuto. Il fatto che ormai le opere nascano accompagnate dal destino di essere riprodotte per tutti, e in ogni momento e luogo, e di avere una diffusione di massa o, come diremmo adesso con un'espressione non ancora adeguata ai tempi di Benjamin, "globale", rende l'esperienza estetica qualcosa di forse non più tanto stra-ordinario.²⁰

Al contrario il sentire l'aura in un'opera d'arte era *un'esperienza* davvero unica e irripetibile, era un sentire qualcosa che nella riproduzione sarebbe andato perduto; difatti al di là del suo valore di sintesi di quei concetti tradizionali della teoria dell'arte, era quanto dell'opera con la sua riproduzione rimaneva irriproducibile.

Nonostante la positività con la quale ci sembra che Benjamin consideri il fenomeno del *Verfall der Aura* per una de-culturalizzazione e quindi democratizzazione dell'esperienza estetica, in realtà la crisi, il crollo dell'aura significa anche la perdita di qualcosa di ormai irripetibile nell'epoca attuale. La consapevolezza di tale perdita nella riflessione di Benjamin prende forse la forma della nostalgia o della tristezza nei confronti di qualcosa, che è un sentire, un'esperienza di tipo particolare che ora viene a mancare e di cui è probabile non si possa più ottenere il ritorno.

A questo proposito Habermas ha suggerito di considerare la teoria dell'aura una teoria *dell'Esperienza*.²¹ Questo ci permette di vedere la questione del crollo dell'aura legata indissolubilmente ad un'altra questione, quella del *crollo dell'Esperienza*, su cui Benjamin ha sempre riflettuto sin da quando era studente: "Il concetto di un'esperienza non mutilata, stava al centro delle sue riflessioni".²²

In questo modo si chiarisce anche come per Benjamin la questione del *Verfall der Aura* non sia soltanto il segno neutrale e tacitamente accettabile di una qualunque trasformazione

²⁰ Mentre prima l'esperienza estetica era un privilegio di pochi ora, nell'epoca della riproducibilità tecnica, come ha scritto lo storico Hobsbawm "mai come nel nostro secolo è diventato così difficile evitare l'esperienza estetica" E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 1997, p. 603.

²¹ Per questo si veda J. Habermas, *Critica che rende coscienti e critica che salva. L'attualità in Walter Benjamin in Cultura e Critica*, trad. it. cit, Einaudi, Torino 1980, p. 256.

²² Ivi, cit, p. 252.

avvenuta nella storia, nella storia dell'arte in questo caso, ma costituisca un vero e proprio problema, se ammettiamo che il venir meno dell'aura è legato al preoccupante venir meno dell'*Esperienza vera*.

Benjamin è consapevole che il crollo dell'aura non è soltanto una liberazione, da guardare ottimisticamente, da tutto ciò che è tradizione non più perseguibile, ma è anche una perdita, una sottrazione, un impoverimento che si riscontra nell'attuale modo di fare esperienza. L'esperienza estetica, proprio perché divenuta ordinaria e inevitabile nella nostra epoca di riproducibilità tecnica, è più spesso un'*Esperienza vissuta (Erlebnis)*, cioè un'esperienza vissuta alla stregua di tante altre. Benjamin trae la nozione di *Esperienza vissute o Erlebnis*, in contrapposizione a quella di *Esperienza vera*, dalle riflessioni di Dilthey contenute in particolare nell'opera *L'esperienza vissuta e la poesia* citata da Benjamin nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire in Angelus novus*. Il concetto di *Erlebnis* dunque, si sostituisce a quello originario, per Benjamin, di *Esperienza vera (Erfahrung)*, che è ciò che la modernità sembra aver perduto.

Il termine *Erfahrung*, che ricorre molto spesso negli scritti di Benjamin, era stato usato prima di lui da Hegel nella *Fenomenologia dello Spirito*. Con il termine *Erfahrung* Hegel voleva significare l'esperienza che si fa cammino, iter, odos (met-odos) attraverso cui si raggiunge la verità; il termine tedesco infatti è collegato al verbo *fahren* che indica il viaggiare, il muoversi nel tempo. D'altra parte il nostro stesso termine di *Esperienza* ha una derivazione analoga nel significato a quello di *Erfahrung*, viene infatti dal verbo ex-per-ire, con il quale si intende un venire da e un passare attraverso. Il concetto di *Esperienza* è etimologicamente collegato all'idea di un tentativo, di un percorso che si fa nel tempo e che poi va ricordato. *Verfahrung*; cioè l'esperienza tradizionalmente intesa, è possibile solo quando esiste un'esperienza accumulabile, che si sedimenta nel tempo, durante il percorso del vivere; e l'aggettivo tedesco *erfahren*, esperto, indica l'uomo che ha viaggiato ed è diventato esperto perché ha memoria del proprio vissuto. L'esperienza moderna che può darsi solo nella forma di *Erlebnis*, è un "esperienza mutilata" proprio perché non ha memoria, non ha attenzione verso il passato. Ciò è dovuto al fatto che il tempo in cui ci muoviamo, la forma storica nella quale continuiamo a fare quelle che solo eufemisticamente per Benjamin potremmo chiamare *esperienze*, è simile a quello della moda, in cui il passato è inutile, da cancellare e il nuovo è già da dimenticare.

Forse il concetto di *Esperienza vera*, in contrapposizione a quello di *Esperienza vissuta*, è simile a quello già presente in Aristotele, che collocava *Vempeiria* in mezzo tra la percezione sensibile- *aistesis* - e la memoria-*mneme*. L'*Esperienza* era una *dynamis*, una facoltà produttiva acquisita attraverso osservazione e memoria: "negli uomini l'esperienza deriva dalla

memoria: infatti, molti ricordi dello stesso oggetto giungono a costituire un'esperienza unica".²³

E come Benjamin aveva scritto nel saggio "*Piccola storia della fotografia*", di quattro anni precedente quello sull'opera d'arte, il fare esperienza dell'aura era quest'esperienza unica: un sentire l'opera come qualcosa di ancora tanto carico di memoria.

3. L'« aura » come esperienza della memoria

Il saggio *Piccola storia della fotografia*, di poco precedente quello sull'opera d'arte, inizia con un'analisi della prima produzione fotografica, cioè di quello che per Benjamin è il suo periodo di fioritura che sarebbe "il decennio che precede la sua industrializzazione".²⁴

Durante questo periodo, che coincide con quello dell'attività di fotografi come Daguerre e Hill, le fotografie erano lastre d'argento allo iodio impresse nella camera oscura e soprattutto, sottolinea Benjamin, queste erano, per i pochi che le possedevano, "esemplari unici"²⁵ e per questo considerate come "gioielli" e custodite come oggetti preziosi. La facilità a riprodurre, propria di una tecnica industrializzata non aveva ancora fatto la sua comparsa nell'arte fotografica, così ogni immagine fotografica poteva ancora dirsi unica e irripetibile e questo ne accresceva il valore.

Osservando un'opera del fotografo Hill che ritrae una pescivendola di New Haven, Benjamin nota qualcosa di "nuovo e singolare": in quell'immagine è fissato qualcosa che va aldilà dell'essere semplicemente testimonianza dell'arte del fotografo, così come invece avveniva nel caso di un quadro che continuava a durare nel tempo proprio come "testimonianza dell'arte di colui che l'ha dipinto"²⁶. In quell'immagine è fissato il passato del soggetto rappresentato, non solo quello dell'autore, dell'artista quindi ma di tutta una realtà è fermata dall'atto dello scatto fotografico. Dunque quel qualcosa di "singolare" che hanno le prime fotografie dipende dal fatto che in esse continua a resistere il rapporto tra "una tecnica che è già esattissima" ed un certo "valore magico".²⁷

Nel saggio sull'opera d'arte Benjamin chiamerà questo "valore magico", qui attribuito alle prime fotografie, con l'espressione a noi ormai più familiare di "valore culturale". Le prime fotografie erano ritratti fotografici dei volti umani e proprio per questo erano immagini che ricordavano i propri cari lontani o defunti. Avendo funzione evocativa o rammemorativa tali

²³ Aristotele, *Metafisica*, trad. it. cit di M. Vegetti, La Nuova Italia, Firenze 1995, 980b25.

²⁴ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit. p. 60.

²⁵ Ivi, p.61.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit. p. 62.

immagini erano veri e propri oggetti di culto. Le prime fotografie emanavano ancora un'aura al punto che è in questo saggio che Benjamin si propone di rispondere alla domanda: "Che cos'è, propriamente, l'aura?". L'aura che comunque avvolgeva le opere della prima produzione fotografica, nonostante queste fossero il prodotto di una tecnica già per molti versi avanzata, è: "l'apparizione unica di una lontananza per quanto questa possa essere vicina".²⁸ L'aura e il "valore magico", di cui quelle foto sembrano essere portatrici, stanno in quel tanto di storia di cui queste sono cariche, in quel passato lontano e irripetibile che, fermato da uno scatto, si è depositato in un'immagine che lo lascia apparire, senza ancora avere la pretesa di riportarlo con esattezza alla visibilità totale nel presente. Ma in realtà, in quei ritratti fotografici di persone, così carichi di "lontananza", di un passato che appare per poco lasciandoci l'illusione di essersi avvicinato, l'aura trova "il suo ultimo rifugio".²⁹ I ritratti fotografici, che nelle famiglie borghesi divennero oggetti di "culto", ora sono sostituiti da un altro tipo di immagine fotografica. Nella piccola storia della fotografia, dopo un primo decennio di produzione artistica di cui abbiamo già parlato, c'è un secondo momento che inizia intorno al 1900 esemplarmente con l'attività del fotografo Atget. Le sue fotografie sono immagini di città, immagini delle vie parigine, dei palazzi, degli angoli urbani, ma sono "vuote di uomini".³⁰

Tali immagini, poiché da esse sono scomparsi i volti umani che portavano i segni dell'aura di un proprio passato biografico, ora non fanno più apparire quella lontananza che, sicuramente solo per pochi, aveva un valore culturale. Si potrebbe dire che quando la fotografia vuole riprodurre la realtà per quella che è, quando cioè vuole farsi testimonianza, segnaletica del mondo che esiste, in questo suo voler riprodurre tutto per gli occhi di tutti, smette di avere un'aura: smette di rappresentare l'irriproducibile ed intimo spazio della memoria, riconoscibile da pochi e non da tutti. In questo l'immagine fotografica ha in parte perso la capacità di coinvolgerci in *un'esperienza* che ci ri-guardi fino in fondo.

4. L'«aura» come esperienza dello sguardo

Con Atget le fotografie sono diventate documenti storici, immagini di luoghi e simboli in cui scorre la vita della metropoli. *Il negozio di corsetti in Boulevard de Strasburg* (1921), *Le scale della Rue de Braque* (1901), sono immagini della metropoli nei suoi vari aspetti, ma in esse non compaiono più gli uomini che la popolano e normalmente la affollano. È come se la metropoli, nelle foto di Atget, fosse ormai diventata un soggetto autonomo, in cui gli uomini

²⁸ Ivi, cit. p. 70.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit. p. 289.

sono solo di passaggio, e sempre dei passanti e per questo non è più necessario immortalarli con uno scatto fotografico. Davanti all'obiettivo scompaiono i volti umani e quindi scompare tutto ciò da cui potevamo essere guardati; in quegli squarci metropolitani rimangono soltanto le tracce di una presenza umana, ormai non più visibile, proprio come avviene sul luogo di un delitto. "Certe lastre di Atget sono state comparate alle fotografie del luogo di un delitto. Ma non è forse vero che ogni punto delle nostre città è il luogo di un delitto?".³¹

Nelle opere di Atget non possiamo più *fare esperienza dello sguardo*, perché nessuno sguardo può ricambiare il nostro, tutte le figure umane sono scomparse come le vittime di un delitto. In questo modo noi non siamo più spinti a concentrare la nostra attenzione sugli occhi del soggetto immortalato che, nei primi ritratti fotografici, erano il centro prospettico di tutta l'immagine fotografica. Benjamin, sempre nel saggio *Piccola storia della fotografia*, ci parla di una vecchia fotografia di Kafka bambino, eseguita con una tecnica ancora rudimentale e in cui, come nei ritratti a mezzatinta, la figura immortalata "usciva faticosamente dal buio"³², emergeva dalle ombre che la circondavano senza che nessuna soluzione tecnica riuscisse ad eliminarle. Ciò che cattura l'attenzione di Benjamin in questo ritratto fatto in studio, con uno scenario da giardino d'inverno ricostruito in modo ridondante, sono gli occhi di Kafka che sembrano "dominare il paesaggio, predisposto per loro".³³ Al contrario, nelle fotografie di Atget, come abbiamo visto, è proprio il paesaggio metropolitano, neutro e indifferente a dominare la scena e da questo paesaggio noi siamo estraniati: messi *fuori* dall'immagine che non sembra più riguardarci. Le presenze umane nei primi ritratti fotografici creavano un centro prospettico che ci "attraeva lontano" o *dentro* l'immagine nella quale gli occhi delle persone ritratte sembravano ricambiare la nostra contemplazione, comunicandoci qualcosa del proprio passato. Con Atget le immagini fotografiche invece, si slegano dal qui ed ora della presenza umana, sono sospese nel tempo e niente o meglio nessuno, dall'interno della foto, può comunicare cosa rappresentano; solo le didascalie possono raggiungere questo scopo e per questo esse ora risultano necessarie. Le opere di Atget prefigurano la perdita dell'aura come perdita *dell'esperienza dello sguardo*, in cui lo sguardo era il tramite di comunicazione non mediata da parole o didascalie, tra noi e l'immagine. Le opere auratiche davano ancora la possibilità di fare *esperienza dello sguardo* e come Benjamin dice nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, davanti all'opera che conserva ancora l'aura "chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare".³⁴

In questo saggio di qualche anno successivo quello sulla fotografia, Benjamin dice che in generale la possibilità di comunicare attraverso l'esperienza del guardare e del guardarsi

³¹ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit. p. 77.

³² Ivi cit. p. 67.

³³ *Ibidem*.

³⁴ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire* in *Angelus Novus* op. cit. p. 124.

reciproco non rientra più nell'ambito di esperienza dell'uomo moderno, dell'uomo che vive in una metropoli. Ogni città è il luogo di un delitto, ogni metropoli è colpevole di aver modificato con i suoi ritmi l'esperienza di colui che la abita e di aver notevolmente impoverito le relazioni di scambio tra un uomo e un altro, il guardarsi reciproco. *Vedere* senza sentire, senza aspettarsi una comunicazione reciproca è caratteristico della grande città.³⁵

Nella metropoli i rapporti reciproci tra gli uomini si distinguono per una forte prevalenza dell'attività della *vista*, ma l'esperienza della *vista* è ben diversa da quella dello *sguardo*; il vedere dell'abitante metropolitano ha "funzione di sicurezza" di controllo rispetto alla realtà che lo circonda e agli innumerevoli stimoli o anche pericoli cui è sottoposto. Il passante metropolitano che cammina tra la folla non scambia sguardi con gli altri per cercare comunicazione, riesce soltanto a *vederli*. Tornando ora alla questione *del fare esperienza dell'opera* dell'uomo moderno potremmo dire che è molto simile a quella del generico fare esperienza del flaneur, o passante metropolitano in cui l'attività dello sguardo è sostituita da quella della *vista*. Lo spettatore moderno, soprattutto lo spettatore di un'opera cinematografica, è un po' come uno di quei passanti osservati dal protagonista di un racconto di Edgar Allan Poe *L'uomo della folla* citato da Benjamin nel saggio su Baudelaire. Il protagonista osserva da una finestra la moltitudine di passanti e nota che questi camminano a volte urtandosi tra loro, senza però mai guardarsi. L'esperienza dello scambio di sguardi è scomparsa e l'uomo moderno può solo o vedere o essere visto dall'opera. A questo proposito c'è un altro racconto che sembra parlare di questo, è il racconto di Calvino, scrittore contemporaneo più a noi che a Benjamin, ma che come Benjamin ha descritto i vari aspetti dell'esperienza moderna e metropolitana rilevandone per certi aspetti l'impoverimento e la paradossalità. Il racconto si intitola *L'esperienza di un miope*, e parla di un passante diventato miope che se indossa gli occhiali può vedere e distinguere nella folla le persone che conosce, ma con gli occhiali non può essere riconosciuto. Se invece non indossa gli occhiali può essere riconosciuto da chi ricordava il suo viso senza di essi, ma non può vedere bene. Insomma non può mai guardarsi con qualcuno, giacché in un modo o in un altro rimane sempre estraniato da quell'esperienza di scambio che è il guardarsi. L'uomo della folla è come lo spettatore di un'opera che ha perso l'aura, e soprattutto, come già detto, è simile allo spettatore cinematografico sottoposto ad un flusso di immagini continue e frammentate montate insieme. A cinema o si è spettatori o si è attori poiché con il medium del mezzo tecnico, cioè la macchina da presa, o si vede o si è visti e ovviamente non è più possibile il guardarsi. Non a caso al cinema lo sguardo in macchina dell'attore è quasi "proibito" perché ci ricorda la presenza della macchina come medium, come

³⁵ Benjamin su tale questione cita Simmel: "chi vede senza sentire è molto più preoccupato di chi ascolta senza vedere. Ciò è caratteristico della grande città" cit. in W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, op. cit. p.127.

filtro che, come gli occhiali del protagonista del racconto di Calvino, impediscono l'esperienza dello sguardo svelandone l'ormai definitiva impossibilità.³⁶

5. L'« aura » come comunicazione dell'esperienza nella narrazione

Un altro saggio di Benjamin è dedicato al tema della perdita della possibilità di fare e comunicare esperienza e quindi si lega con le riflessioni sul declino dell'aura. Il saggio in questione è intitolato *Il narratore. Considerazioni su Nicolaj Leskov*, e fu composto verso la fine del '36 per la rivista svizzera *Orient und Occident*.³⁷

Benjamin parte dal presupposto che l'arte del narrare si sta avviando al tramonto, perché nell'epoca attuale è come se fossimo privati [...]della capacità di scambiare esperienze" costitutiva proprio dell'attività del narrare. Il problema è che non c'è più niente da scambiare perché nessuna esperienza vera, nessuna *Erfahrung*, è più possibile se con essa intendiamo quel particolare tipo di esperienza simile a quella del viaggiatore omerico, che non solo compiva un viaggio ma lo ricordava per raccontarlo, per farne una narrazione, momento privilegiato per condensare la memoria di quel tragitto.

Leskov, autore contemporaneo a Dostoevskij e Tolstoj, è per Benjamin l'ultimo vero narratore e i suoi racconti³⁸ sono molto vicini alla tradizione orale, sono racconti i cui protagonisti sono personaggi che si scambiano esperienze e "consigli" rivolgendosi ad un pubblico di ascoltatori attenti e pronti a farne tesoro. Ma l'epoca moderna ha perduto l'arte del narrare così come quella dell'ascoltare e del prestare attenzione. I moderni strumenti di comunicazione di massa hanno modificato le forme tradizionali di mediazione culturale; con i giornali per esempio ogni comunicazione si è trasformata in mero apporto quantitativo, in informazione che è comunicazione del puro in sé dell'accaduto e non è più calata nell'esperienza dell'ascolto che era partecipazione all'accaduto. Le informazioni che leggiamo quotidianamente sui giornali di solito non ci riguardano nel vero senso della parola, e non richiedono nemmeno la nostra attenzione o un nostro sforzo di memoria. Le informazioni contenute nei quotidiani nel giro di ventiquattr'ore saranno sostituite da altre e il lettore, che riceve quotidianamente così tante notizie, non riesce a memorizzarle. La stampa per Benjamin ha contribuito notevolmente ad eliminare non solo la figura del narratore ma anche quella dell'ascoltatore, creando al suo posto una figura nuova che potremmo chiamare del lettore

³⁶ Per quanto riguarda il tema dell'estraniamento tra uomo e macchina da presa, tra attore e pubblico nella performance cinematografica Benjamin si rifà esplicitamente alle considerazioni di Pirandello nel romanzo *Si gira*. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit. pp. 31-36 39.

³⁷ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni su Nicolaj Leskov*, in *Angelus Novus*, op. cit. p. 247.

³⁸ Si considerano soprattutto quelli che fanno parte dell'ultima produzione di Leskov *L'angelo suggellato, Il viaggiatore incantato*.

distratto, come è il lettore del giornale. La produzione e diffusione in forma massiva, continua e frammentata di informazioni da parte della stampa ha portato ad una "ricezione distratta" da parte del lettore. Allo stesso modo la possibilità che ci hanno dato i moderni mezzi di riproduzione tecnica delle opere d'arte ha permesso che la fruizione di queste possa avvenire in modo quantitativamente superiore, che il nostro fare esperienza delle opere possa avvenire ovunque e quotidianamente a tal punto da non richiedere particolare attenzione. Il concetto benjaminiano di "ricezione nella distrazione" che troviamo espresso nel saggio sull'opera d'arte, sembra sintetizzare la condizione del fare esperienza moderno: l'esperienza distratta o ricezione nella distrazione è conseguenza del decadere dell'esperienza dell'aura, *dell'attenzione* culturale nei confronti dell'opera unica e irripetibile anche nella sua ricezione. Nell'epoca attuale "la ricezione nella distrazione, che si fa sentire in modo sempre più insistente in tutti i settori dell'arte e che costituisce il sintomo di profonde modificazioni dell'appercezione"³⁹ trova nel cinema il mezzo più adatto per realizzarsi. L' "esaminatore distratto"⁴⁰ è esemplarmente lo spettatore cinematografico che è sottoposto a continui stimoli e a una quantità di immagini tali che non permettono alla sua attenzione di concentrarsi realmente. Lo stare davanti alla tela o meglio allo schermo su cui è proiettato il film è diverso dal trovarsi di fronte la tela di un quadro: davanti ad un quadro abbiamo la possibilità della contemplazione, del prestare attenzione ad unica e stabile immagine da cui possiamo anche attenderci quello *sguardo* di cui parlavamo sopra. Questo non avviene per lo spettatore di un film. La contemporanea esperienza estetica, è ancora una volta paragonabile a quella del flaneur, che proprio a causa dell'enorme quantità di stimoli che gli vengono dall'esterno, percepisce tutto distrattamente e non ha possibilità di *sguardo*, né capacità di dare attenzione.

Paul Valéry, così spesso citato da Benjamin, aveva previsto che un giorno ci saremmo trovati in una "società per la distribuzione della realtà sensibile a domicilio[...] in cui saremo alimentati da immagini visive, uditive che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi un cenno".⁴¹

E ormai potremmo dire di trovarci in una realtà simile, in cui siamo abituati a tante immagini, suoni e arte riprodotta e portata per noi " a domicilio" che il sentire umano corrisponde ad un vedere miope e distratto, che prende simultaneamente la forma dell'iperstimolazione e dell'ottundimento e l'esperienza estetica prende sempre più forma anestetica.⁴²

³⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit p. 46.

⁴⁰ L'insistere sull'elemento di "distrazione" presente nel cinema non vuol dire che Benjamin pensi che la funzione del film sia meramente distrattiva. Benjamin sta parlando del modo di percepire dello spettatore cinematografico che se pure distratto è tra l'altro sempre un "esaminatore".

⁴¹ P. Valéry, *La conquista dell'ubiquità* in *Scritti sull'arte*. Trad. it. cit. di V. Lamarque, Guanda, Milano 1984, pp. 107-108.

⁴² "Naturalmente gli occhi continuano a vedere. Bombardati da impressioni frammentarie vedono troppo e non registrano niente" in S. Buck-Moss *La città come mondo di sogno e catastrofe. Un testamento benjaminiano*, in

Per Benjamin il primo a prefigurare una tale situazione è stato Baudelaire, che ha espresso nella sua poetica il "crollo dell'Esperienza" in tutti i campi soprattutto in quello estetico e la necessità o quasi il dovere per l'arte di suscitare *chocs*, quasi come fossero l'unico e ultimo tentativo di ridare intensità ad un'esperienza estetica così impoverita.

Conclusione

Abbiamo considerato il *Verfall der Aura* come il declino naturale e storicamente inevitabile di una tradizione di teoria e produzione artistica ormai inadeguata alle nuove esigenze delle masse, volto multiforme e mutevole della modernità. Come ci sembra di leggere nel saggio sull'opera d'arte, la perdita dell'aura è un fenomeno auspicato da Benjamin nel momento in cui consente di attribuire all'arte una "funzione politica", cioè una funzione nella nuova polis che sarebbe la società di massa. L'opera d'arte tecnicamente riproducibile e quindi priva di aura, è nata avendo come destinazione le masse che sempre più chiedono di fare esperienze estetiche.

La funzione culturale dell'opera d'arte ora può essere "politicizzata" anche nel senso che può accordarsi con le esigenze rivoluzionarie delle masse e, come scritto nella premessa del saggio sull'opera d'arte che è carica delle prospettive del materialismo storico, può avere "valore per la lotta di classe".⁴³

È soprattutto attraverso il cinema e i suoi apparecchi di ripresa che "la massa vede in volto sé stessa"⁴⁴ e come nelle intenzioni del cinema di Ejzenstejn, vedendo sé stessa la massa avrebbe dovuto accrescere anche qualitativamente la propria coscienza di sé, passando dal punto di vista dell'oggetto manipolabile a quello di soggetto in grado di determinare il proprio destino. Ma in realtà anche l'arte "non auratica", che abbandona la sua funzione contemplativa e la sua autonomia "borghese", mettendo sé stessa a servizio della rivoluzione politica, corre continuamente il rischio di rovesciarsi nel suo opposto; glorificando il potere, quale che sia la sua convinzione, l'arte estetizza la politica. La perdita dell'aura, dunque, non garantisce una politicizzazione dell'arte che si tenga lontana dal rischio di trasformarsi in ciò che per Benjamin è l'opposto negativo, cioè l'estetizzazione della politica. Anche dopo la perdita dell'aura la funzione politica dell'opera rimane problematica e contraddittoria.

Comunque il punto centrale è che la questione dell'aura diventa un *problema* e non soltanto un fenomeno storico semplicemente costatabile, nel momento in cui il suo venir meno comporta, come abbiamo detto, una perdita nell'esperienza estetica, cioè nel modo di percepire

Walter Benjamin, *Sogno e industria*. A cura di Guglielminetti, Perone, Traniello, Celid, Torino 1996, p.46.

⁴³ W.Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit. p.19.

⁴⁴ Ivi. Cit. nota 32 p. 56.

l'opera. Il fatto che l'attenzione contemplativa con la quale prima ci si poneva di fronte all'opera ancora carica d'aura, sia ormai sostituita da una ricezione distratta, rientra in quel processo di impoverimento di tutto l'ambito dell'esperire tipico della modernità. Tuttavia è anche vero che per Benjamin il concetto di "ricezione nella distrazione" non è affatto una negazione della possibilità di fare esperienza dell'opera ma è semplicemente un altro modo. La fotografia e soprattutto il cinema, che è il maggior esempio di ciò che produce ricezione distratta, ci danno la possibilità di fare esperienza di quello che Benjamin chiama "inconscio ottico".⁴⁵ Fare esperienza dell'inconscio ottico vuol dire vedere nell'immagine, fermata dallo scatto fotografico o dalla pellicola mandata al rallentatore, ciò che il nostro nudo occhio non può vedere e che solo il mezzo tecnico della macchina fotografica o della macchina da presa possono cogliere. Nel film possiamo vedere lo spazio dilatato tramite il primo piano e il movimento dilatato nel tempo attraverso la ripresa al rallentatore. Insomma facciamo esperienza di un vedere quantitativamente maggiore, ma anche di un vedere qualitativamente diverso; vediamo come la macchina, e non il nostro occhio, può registrare la realtà mostrandoci quegli aspetti che solo inconsciamente percepiamo. Ma nonostante questo apporto quantitativo alla visione, la nostra ricezione continuerà ad essere distratta. Il concetto di ricezione nella distrazione insieme a quello di inconscio ottico, non ha un'accezione negativa ma indica un modo e non un grado diverso dell'attuale fare esperienza dell'opera.⁴⁶

Per quanto ci si sforzi, non si riesce a capire fino a che punto la perdita dell'aura nell'opera tecnicamente riproducibile sia un bene o un male per Benjamin, oppure un bene o un male per le masse. Ciò che risulta chiaro è che non è in questione l'accettazione o meno dell'uso di mezzi di riproduzione tecnica da parte dell'arte. Benjamin forse aveva già capito che posizioni a favore o contro la tecnica sono fuori luogo e soprattutto fuori tempo in un'epoca in cui l'uso della tecnica è un dato di fatto che non si può né auspicare né rifiutare. Da questo punto di vista, parafrasando il titolo di un'opera dello stesso Benjamin, siamo su una strada a senso unico. Il punto è che non si può dire definitivamente che il *Verfall der Aura* sia un fenomeno negativo o positivo perché nell'epoca della riproducibilità tecnica assistiamo ad un declino dell'aura che non vuol dire la sua totale cancellazione. Possiamo interpretare il concetto di *Verfall* come corrispondente al concetto hölderliniano di "divenire nel trapassare"⁴⁷, come un tramontare che apre la possibilità al sorgere di qualcosa di nuovo, su cui ancora non è possibile giudicare. Non c'è stata dunque una definitiva morte dell'arte che ha creato un'opera non auratica contrapposta a quella auratica, tradizionale. Opera auratica e

⁴⁵ Ivi p.42.

⁴⁶ A questo proposito si veda M. Pezzella *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 16: "D'altra parte è possibile rovesciare criticamente l'attenzione distratta...essa realizza una nuova e diversa forma di selezione percettiva".

⁴⁷ Questa è l'interpretazione del concetto di *Verfall* sostenuta da F. Masini sulla rivista *Materiali filosofici* 1980, MI, pp. 3 -13. Masini collega il termine *Verfall* al verbo tedesco *vergehen*, che indica appunto un trapassare, un declino che però genera nuove figure.

opera tecnicamente riproducibile non sono nettamente due coppie oppostive tra cui è possibile decidere quale sia la migliore; l'ultima ha ancora aspetti della prima o sente l'esigenza di ricrearli. Lo stesso Benjamin ci dice che il fenomeno della ricezione distratta, tipico di un'epoca in cui l'arte è tecnicamente riproducibile, non è affatto una novità assoluta: essa ha un precedente nel modo in cui, sin dal Medioevo, avveniva la percezione delle opere architettoniche. La percezione abitudinaria, quotidiana e quasi inavvertita di queste avveniva con distrazione.

Potremmo dire che l'aura non è ancora definitivamente cancellata nemmeno dalle forme di arte contemporanea come la pop-art, le cui opere dovrebbero essere non auratiche per eccellenza. La pop-art infatti è l'arte della riproduzione in serie e della riproduzione tra l'altro di oggetti industrialmente riprodotti, come per esempio le confezioni di zuppa Campbell dell'opera di Andy Warhol. E anche questo artista in fondo si è interrogato sulla questione dell'aura e ha definito l'aura come qualcosa che non appartiene né all'opera, né all'artista ma sta "solo negli occhi degli altri".⁴⁸ Sta quindi nello sguardo che interroga e attende risposte dall'opera, nello sguardo che se pure distrattamente ancora a volte riusciamo a ritrovare.

⁴⁸ "Alcune aziende recentemente erano interessate all'acquisto della mia "aura". Non volevano i miei prodotti. [...] Ho pensato allora che avrei dovuto provare ad immaginarmi cosa fosse. Penso che l'"aura" sia qualcosa che solo gli altri possono vedere. Sta solo negli occhi degli altri", in A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, Bompiani, Milano 2001, p. 67.

BIBLIOGRAFIA

L'edizione tedesca delle opere di Walter Benjamin è la *Gesammelte Schriften* pubblicata dall'editore Suhrkamp (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, Unter Mitwirkungen von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedmann und Hermann Schweppenhàuser*, Frankfurt am Main, 1972-93, Vol. I-VI). I testi di Benjamin utilizzati e qui sotto riportati sono in traduzione italiana.

- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini Einaudi, Torino 1991
- *Angelus Novus*, trad. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995
- *I "passages" di Parigi*, trad. it. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000
- *Avanguardia e rivoluzione: saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. Marietti, Einaudi, Torino 1979
- *Infanzia berlinese*, trad. it. di M. Bettolini, Einaudi Torino 1982

Studi critici

- AA. W. *L'angelo malinconico. Walter Benjamin e il moderno*, a cura di M. Ponzi, Lithos, Roma 2001
- AA. W. *Walter Benjamin. Sogno e industria*, a cura di E. Guglielminetti, U. Perone, F. Traniello, Celid, Torino, 1996
- ADORNO T. *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi Einaudi, Torino 1972
- BODEI R. *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 211-234
- CARCHIA G. *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma 2000
- DESIDERI F. *Il fantasma dell'opera*, Il Melangolo, Genova 2002

- La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Pendragon, Bologna 1995
- Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980
- HABERMAS J. *Critica che salva e critica che rende coscienti. L'attualità in Walter Benjamin in Cultura e critica*, trad. it. di N. Paoli, Einaudi, Torino 1980
- MASINI F. *Metacritica dell'aura*, In *Materiali filosofici*, 1980 nn. I-II
- PEZZELLA M. *L'immagine dialettica. Saggio su Benjamin*, ETS, Pisa 1982
- ROBERTS J. *Walter Benjamin*, trad. it. di G. Mazzon, Il Mulino, Bologna 1987
- SCHIAVONI G. *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Einaudi, Torino 2001

Letteratura secondaria

- ARISTOTELE *Metafisica*, trad. it. di M. Veggetti, La Nuova Italia, Firenze 1995
- BEDESCHI G. *La scuola di Francoforte*, Laterza, Bari 1998
- CALVINO I. *L'avventura di un miope in Gli amori difficili*, Mondadori, Milano 2000
- HOBSBAWM E. J. *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, trad. it. di B. Lotti, Rizzoli 1997
- LESKOV N. S. *Il viaggiatore incantato*, trad. it. di E. Lo Gatto, Garzanti, Milano 1973
- PEZZELLA M. *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna 1996
- VALÉRY P. *Scritti sull'arte*, trad. it. di V. Lamarque, Guanda, Milano 1984
- WARHOL A. *La filosofia di Andy Warhol*, trad. it. di R. Ponte e F. Ferretti, Bompiani, Milano 2001